



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Daniela de Pinho Soares

PARA ALÉM DA HABITAÇÃO

A EMERGÊNCIA DO ESPAÇO-ENTRE NA ARQUITETURA HABITACIONAL DO SÉCULO XX

Dissertação no âmbito do Mestrado Integrado em Arquitetura,
orientada pelo Professor Doutor Rui Aristides Bixirão Neto Marinho de Lebre
e apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia
da Universidade de Coimbra.

Junho de 2021

PARA ALÉM DA HABITAÇÃO

A emergência do espaço-entre na arquitetura habitacional do século XX

Agradeço ao Professor Rui, por tudo o que ensinou, e pela orientação exigente e constante.

Aos moradores das cinco habitações, por nestes tempos atípicos contribuírem gentilmente para a realização deste trabalho.

À Carmen, pela disponibilidade e leitura cuidada.

Aos meus pais, por me compreenderem e apoiarem sempre.

Ao meu irmão, por ser a minha inspiração.

Ao Tiago por ser carinho e motivação, e por me acompanhar nesta fase e em tantas outras.

Ao d'Arq, por tão bem me ter acolhido nestes belíssimos anos.

Aos amigos que com ele vieram, por tornarem o desânimo em alegria, e por todos os momentos passados em volta e fora do claustro.

RESUMO

Incitada pelo interesse em entender o que verdadeiramente une a arquitetura e a componente humana e territorial, a presente dissertação tem como principal objetivo estudar o espaço-entre, a partir do seu surgimento e desenvolvimento, enquanto elemento promotor de felicidade e continuidade espacial.

De salientar que o despertar do interesse de arquitetos sobre este tema surge ao longo do século XX, entre as grandes guerras e após a segunda guerra mundial. Partindo deste espaço temporal, estudamos a temática, como arquitetos de vários contextos europeus, na tentativa de renovar a arquitetura conservadorista propagada pelos regimes ditatoriais, encontraram no espaço-entre a margem para criar um híbrido entre a modernidade e o nacionalismo. Num primeiro momento, desenvolvemos uma resenha histórica que nos transporta até Itália, espaço geográfico que, por sua vez, incorpora os primeiros encontros e experiências do espaço-entre enquanto tema arquitetónico. De seguida, procuramos entender a sua consolidação enquanto tema crucial para a renovação da arquitetura moderna. Posteriormente, viajamos até Portugal, onde estudamos como arquitetos portugueses que, influenciados pelas experiências internacionais, o trabalharam ainda sob o regime de António Oliveira Salazar. Num segundo momento, partimos da reflexão do espaço-entre enquanto elemento de interpretação ambígua e variedade compositiva para a sua análise em vários programas de habitação. As casas de renda económica em Barcelos, de Nuno Teotónio Pereira e as vivendas unifamiliares no Restelo e em Cascais, de Alberto José Pessoa e Ruy Jervis d'Atouguia, respetivamente, compõem esta análise.

Por fim, as ilações a retirar do estudo desenvolvido resultam no confronto das diferentes linguagens e soluções obtidas por estes arquitetos, de maneira a entender como é que este tema estabelece diferentes graus de intimidade e responde, em cada um dos casos, às necessidades básicas e transversais a todos eles.

Palavras-chave: espaço-entre; surgimento; século XX; habitação; Portugal

ABSTRACT

Incited by the interest in understanding what truly connects architecture and the human and territorial component, the present dissertation has as main objective to study the space-between, from its emergence and development, as an element that promotes happiness and spatial continuity.

It should be noted that the interest of architects on this topic arose throughout the 20th century, between the great wars and after the second world war. Starting from this temporal space, we studied the thematic, as architects from various European contexts, in an attempt to renew the conservative architecture propagated by the dictatorial regimes, found in the space-between the margin to create an hybrid between modernity and nationalism. At the first moment, we developed a historical review that transports us to Italy, a geographical space that incorporates the first meetings and experiences of the space-between as an architectural theme. Then, we tried to understand its consolidation as a crucial theme for the renovation of modern architecture. Subsequently, we traveled to Portugal, where we studied how portuguese architects who, influenced by international experiences, worked under the regime of António Oliveira Salazar. In a second moment, we start from the reflection of the space-between as an element of ambiguous interpretation and compositional variety for its analysis in various housing programs. The economic rent houses in Barcelos, by Nuno Teotónio Pereira and the single-family houses in Restelo and Cascais, by Alberto José Pessoa and Ruy Jervis d'Athouguia, respectively, make up this analysis.

Finally, the conclusions to be drawn from the developed study results in the confrontation of the different languages and solutions obtained by these architects, in order to understand how this theme establishes different degrees of intimacy and responds, in each case, to the basic needs and transversal to all of them.

Keywords: space-between; emergence; 20th century; habitation; Portugal

Nota à edição:

A presente dissertação segue o Novo Acordo Ortográfico de 1990.

A referência bibliográfica é feita segundo a Norma Chicago 17h Edition. As citações de origem estrangeira que integram o corpo do texto foram traduzidas livremente pela autora, de forma a facilitar a leitura contínua do texto, e encontram-se transcritas na língua original em nota de rodapé.

SUMÁRIO

RESUMO	
ABSTRACT	
INTRODUÇÃO	11
1. Surgimento do espaço-entre como tema para a arquitetura no século XX	23
1.1. Relações de intimidade entre a tradição e a modernidade	29
<i>A Mediterraneità e o Racionalismo como geradores de pensamento sobre o espaço-entre</i>	
1.2. O pós-guerra em Itália	57
O Plano INA-Casa como meio de propagação do espaço-entre	
1.3. Anos de rutura e continuidade	85
A consolidação e transmissão do espaço-entre enquanto tema arquitetónico	
1.4. O caso português	101
A apropriação dos ideais internacionais e a utilidade do espaço-entre	
2. Visões da diversidade do espaço-entre em cinco habitações portuguesas	129
2.1. Encontro e diferenças entre Teotónio Pereira, Alberto Pessoa e Ruy d'Athouguia	137
2.2. Casas de renda económica em Barcelos	155
O Bairro de Santa Marta, Nuno Teotónio Pereira	
2.2.1. A escada em relação com o alpendre, e o logradouro privado	165
2.3. Duas vivendas urbanas no Restelo	177
A Casa Cantante da Mota e a Casa Simões Travassos, Alberto José Pessoa	
2.3.1. O alpendre, a varanda, o terraço e o aproveitamento do espaço de circulação	181
2.4. Duas moradias unifamiliares em Cascais	197
A Casa Maria Amélia Burnay e a Casa Ruy Athouguia, Ruy Jervis d'Athouguia	
2.4.1. O alpendre, o terraço e a varanda	201
2.4.2. A escada, os pátios, e a relação com o jardim	219
CONSIDERAÇÕES FINAIS	229
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	235
ÍNDICE DE IMAGENS	249
ANEXOS	295

INTRODUÇÃO

Não há uma denominação verdadeiramente clara para a área que o presente trabalho se propõe analisar. Poderá apresentar-se como um espaço de alpendre, jardim, pátio ou até mesmo como uma divisão que se encontra vazia à espera de ser construída. Poderá ser um vazio que separa uma habitação da outra ou apenas um espaço que as pessoas consideram público, mas que, na verdade, pertence a uma extensão privada. Pela sua variedade das formas e significados poder-se-á atribuir-lhe termos como semiprivado, semipúblico ou até mesmo público e privado. Nesta dissertação, será denominado de espaço-entre.

Abordar o espaço-entre é ter em consideração a sua diversidade, as noções de público e privado, de limite e continuidade. Porém, não se pretende que este estudo se desenvolva em torno da definição ou não definição deste espaço, mas sim da sua origem enquanto objeto de estudo para a arquitetura moderna. Numa altura em que as atenções de arquitetos se centravam no programa funcional dos edifícios e, separadamente, no seu universo público, o espaço-entre começou a suscitar interesse enquanto elemento de comunicação entre a habitação e o meio envolvente. Desta forma, o presente estudo apresenta a abordagem, enquanto arquitetos, que centraram o seu trabalho nos anos entre e pós-guerras, trabalharam o espaço-entre e o tornaram num objeto de conhecimento arquitetónico para a arquitetura moderna.

motivação

A motivação para o tema surgiu do interesse em estudar de que formas é que a arquitetura pode servir melhor as pessoas em simultâneo com o entendimento de como os seus utilizadores se relacionam com os espaços e se apropriam destes para responder às suas necessidades básicas diárias. Numa fase inicial, este trabalho voltou-se para a análise da habitação enquanto apropriação, o que, por sua vez, levou à definição do campo de análise, já que suscitou curiosidade o espaço entre a habitação e a rua, o qual designamos de espaço-entre. Esta expressão resulta do seu carácter ambíguo e da apropriação que, consoante o contexto e sociedade em que se insere, é vivido de diversas maneiras. Posto isto, coloca-se a seguinte questão de investigação: como é que o espaço-entre responde às condições territoriais, individuais e sociais, e se expressa como um elemento de continuidade sobre a unidade habitacional e o meio urbano?

objetivo

Com o objetivo de encontrar respostas para a questão que se coloca, optamos por iniciar este trabalho procurando entender como é que o espaço-entre surge enquanto tema para a arquitetura. Deste modo, determinamos a escala temporal do presente

estrutura

estudo, que incide entre o início e meados do século XX. Por se tratar de um período de mudanças sociopolíticas a nível mundial, a arquitetura atravessava também um momento de transição, não só de estilo, mas também relativo às premissas a que deveria dar prioridade de resposta. Por meio deste pensamento, entende-se que o espaço-entre foi um elemento fundamental para que a arquitetura realizada ao longo deste período enveredasse por uma corrente modernista e, simultaneamente, nacionalista, de maneira a responder de forma adequada às necessidades básicas dos seus utilizadores. Desta maneira, limitamos a escala de análise ao contexto português. Escolha esta que teve por base o interesse pelo surgimento e desenvolvimento do espaço-entre neste contexto e também pela facilidade em selecionar casos de estudo que possibilitassem a realização de visitas recorrentes aos respetivos locais de análise. Posto isto, a presente dissertação divide-se em dois momentos. Um primeiro, *1. Surgimento do espaço-entre como tema para a arquitetura no século XX*, onde é feito um resumo histórico que passa por estudar a emergência e a propagação do espaço-entre enquanto tema relevante para a arquitetura do século XX, e um segundo momento, *2. Visões da diversidade tipológica do espaço-entre em cinco habitações portuguesas*, onde serão analisadas várias tipologias de espaço-entre no âmbito da habitação em Portugal.

Iniciamos o primeiro capítulo com uma abordagem sobre a arquitetura italiana no período do governo fascista. Assim, o subcapítulo *1.1. Relações de intimidade entre o vernacular e a modernidade* remete para o surgimento do olhar sobre a importância do espaço-entre num período em que a arquitetura italiana se dividia entre uma linguagem monumentalista, de influência neoclassicista, e uma linguagem racionalista, que procurava, nas tradições e no vernacular, meios para o desenvolvimento de uma arquitetura moderna. Abordamos o papel dos arquitetos modernistas italianos na integração destes espaços nas novas construções e ainda o papel que a arquitetura vernacular e o estilo de vida que os arquitetos italianos assumiam como mediterrânico tiveram para o desenvolvimento deste tema. No subcapítulo *1.2. O pós-guerra em Itália*, incidimos sobre a forma como o espaço-entre se desenvolve no pós-guerra a partir das construções propostas pelo Plano INA-Casa (Istituto Nazionale de Assicurazione-casa). Com a necessidade de levantar o país dos destroços causados pelas grandes guerras, houve urgência em reconstruir cidades e construir novas habitações. O INA-Casa, como plano promotor de habitação, revelou-se um meio de criação e de experiências propício ao desenvolvimento deste tema. Neste contexto, abordamos algumas das arquiteturas propostas pelo plano, as diferentes tipologias de espaço-entre que integram estas construções e ainda como este espaço proporcionou diferentes formas de habitar. No terceiro subcapítulo, *1.3. Anos de rutura e continuidade*, procuramos perceber como

é que as premissas do espaço-entre ficaram consolidadas e de que maneira este tema passou a ser recorrente na prática de vários arquitetos. Para entendê-lo, procedemos a uma breve reflexão sobre a crítica e rutura dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) e o crescimento dos Team 10. Abordamos também o Manifesto de Doorne na mudança de paradigma da casa como Máquina de Habitar para Unidade de Associação. Desta forma, constatamos que vários arquitetos europeus aderiram ao conceito de espaço-entre e apropriaram-se dele aquando da criação das Cluster City's, dando-lhes o nome de "ruas no céu". As discussões internacionais em volta deste tema levaram a que o espaço-entre se consolidasse enquanto tema relevante para a arquitetura moderna e começasse a ter a devida atenção por parte de arquitetos de outros contextos, nomeadamente do português. Este capítulo termina assim com uma abordagem sobre o desenvolvimento do espaço-entre em Portugal. No subcapítulo 1.4. *O caso português*, partimos de uma sucinta análise da arquitetura em Portugal na década de 50. Desde o debate sobre a "Casa Portuguesa" à realização do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, procuramos perceber como é que uma nova geração de arquitetos, que teve como protagonistas Fernando Távora e Nuno Teotónio Pereira, se apoiou nas realizações e nos discursos internacionais e encontrou no espaço-entre meios para dar um novo rumo à arquitetura portuguesa. A terminar o subcapítulo, analisamos algumas obras destes dois arquitetos bem como algumas das tipologias de espaço-entre que compõem as arquiteturas vernaculares das diversas regiões analisadas pelo inquérito.

Após a compreensão de como este tema se transmite e inicia o seu desenvolvimento por parte de uma geração de arquitetos modernos portugueses, interessa apurar a influência que este tem na habitação e na qualidade de vida dos seus moradores. Face ao exposto, partimos para o segundo momento deste trabalho, onde analisamos alguns casos de estudo que nos permitem observar o desenvolvimento do espaço-entre em diferentes contextos e também pela linguagem de diferentes arquitetos. As *Casas de Renda Económica* em Barcelos, as casas *Cantante da Mota* e *Simões Travassos* no Restelo e ainda as casas *Maria Amélia Burnay* e *Ruy Athouguia* em Cascais constituem a base do estudo do segundo capítulo. A escolha destes casos deve-se, numa primeira fase, à procura de arquitetos que tenham desempenhado um papel influente no desenvolvimento do espaço-entre em Portugal. Para além disso, o facto de terem trabalhado este tema a partir de linguagens arquitetónicas distintas e influenciadas por diferentes contextos e arquitetos internacionais possibilitou o confronto dos casos analisados. Por sua vez, a seleção das cinco habitações teve por base as suas disparidades e semelhanças, as entidades e classes sociais para as quais foram realizadas e ainda a variedade de espaços-entre que integram.

O segundo capítulo segue esta linha de pensamento e divide-se em quatro partes. Num primeiro momento, *2.1. Encontro e diferenças entre Teotónio Pereira, Alberto Pessoa e Ruy d'Atouguia*, elaboramos uma síntese das principais diferenças e pontos comuns do percurso e linguagem dos três arquitetos, de forma a justificar as escolhas e a importância do espaço-entre nos casos de estudo selecionados. Os três subcapítulos que se seguem, correspondem às habitações referentes a cada um deles. Assim, o ponto *2.2. Casas de renda económica em Barcelos* incorpora o estudo das habitações de renda económica realizadas por Nuno Teotónio Pereira. Habitações que foram desenvolvidas a partir do programa de Habitações Económicas- Federação de Caixas de Previdência e que, ao contrário do que acontece em várias habitações económicas em Portugal, apresentam um conjunto de espaços-entre que proporcionaram às classes sociais novas formas de habitar. Em *2.2.1. A escada em relação com o alpendre, e o logradouro privado*, focamo-nos nos diferentes tipos de espaço-entre que constituem estas habitações. No subcapítulo *2.3. Duas vivendas urbanas no Restelo*, debruçamo-nos sobre a moradia urbana realizada para uma classe burguesa sob a perspectiva de Alberto José Pessoa. Nas duas habitações que compõem esta análise, podemos observar características que as relacionam diretamente, nomeadamente no conjunto de espaços-entre que estas integram. Deste modo, em *2.3.1. O alpendre, a varanda, o terraço e o aproveitamento do espaço de circulação* fazemos uma análise comparativa dessas características bem como do funcionamento dos espaços-entre em cada uma das habitações. Por último, *2.4. Duas moradias unifamiliares em Cascais* é o subcapítulo onde nos confrontamos com a linguagem de Ruy d'Atouguia na sua casa-atelier e na casa para rendimento de uma família amiga. Aqui comparamos as duas habitações na sua relação com o bairro e com a natureza que as envolve. Em *2.4.1. O alpendre, o terraço e a varanda* e *2.4.2. A escada, os pátios, e a relação com o jardim*, procedemos à análise das diferentes tipologias que o espaço-entre assume bem como da sua relação de continuidade entre o interior e o exterior.

metodologia

Para desenvolver as partes estruturantes deste trabalho, o processo investigativo envolveu dois momentos: um primeiro constituído por uma resenha crítica desenvolvida a partir de fontes secundárias, com o objetivo de entender como é que o espaço-entre começou a emergir nas discussões e no trabalho de vários arquitetos enquanto tema de arquitetura; e um segundo momento composto por uma análise formal deste tema, realizada a partir dos vários casos de estudo escolhidos para esse efeito.

Iniciamos a resenha crítica com a definição e significado do espaço-entre. Para tal, o *Ensaio sobre algumas características do espaço em arquitectura e elementos que o informam* (1962), de Pedro Vieira de Almeida, mostrou-se eficiente no debate sobre a definição, as características e as formas de interpretar o espaço-entre, que o

autor, na sua tese, identifica de “espaço transição.” Avançando para o estudo sobre o surgimento deste tema enquanto elemento relevante para a arquitetura do século XX, o trabalho de Michelangelo Sabatino, *Pride in Modesty: Modernist architecture and the vernacular tradition in Italy* (2010), a par do primeiro volume correspondente à *História da Arquitectura Moderna* (1970), de Bruno Zevi, foram fundamentais para o desenvolvimento da contextualização histórica referente ao surgimento deste tema no contexto italiano. Ainda sobre a arquitetura italiana, a escrita sobre o pós segunda guerra mundial e a importância do Plano INA-Casa para o desenvolvimento deste espaço nas novas arquiteturas foi apoiada nas leituras de Paola di Biagi, *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni'50* (2001), de Daniele Carfagna, no livro *Architettura tra le Case* (2012), e ainda na tese de mestrado de Eduarda Grego, *À procura de uma Arquitectura Humanista: O caso de estudo da Unidade de Habitação Horizontal* (2020). Para o estudo sobre a apropriação do espaço-entre como tema de debate nos congressos internacionais de arquitetura, a leitura de Ana Barone, *Team 10: Arquitectura como crítica* (2002), mostrou-se eficaz para o conhecimento do papel dos Team 10 na consolidação das premissas deste tema. Também o artigo de João Cunha Borges e Teresa Marat-Mendes, *Walking on streets-in-the-sky: structures for democratic cities* (2019), foi útil para a análise das tipologias propostas pelos arquitetos ingleses, que identificavam os espaços-entre como “ruas no céu”. No tocante ao contexto português, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50* (1997), de Ana Tostões, e *Escritos (1947-1996, selecção)* (1996), de Nuno Teotónio Pereira, foram fundamentais para a síntese dos momentos mais relevantes para a interpretação do desenvolvimento deste tema em Portugal. Também o estudo realizado por Alexandra Cardoso, Maria Helena Maia e Joana Cunha Leal, no artigo *Arquitetura Popular em Portugal. Valores Expressivos: O Espaço-Transição* (2013), foi um bom meio de análise para a compreensão das tipologias de espaço-entre correspondentes à arquitetura vernacular, que integra as várias regiões do país analisadas no “Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal.” No que concerne à análise do espaço-entre nos casos de estudo selecionados para esse efeito, sobressaem três leituras: o livro que parte de vários testemunhos de arquitetos portugueses e nos dá a conhecer as obras e o percurso do arquiteto Nuno Teotónio Pereira, *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (2004), a monografia *Ruy d'Athouguia* (2018), realizada por Graça Correia, e ainda a tese de mestrado de Rui Mendes, *Instalações Académicas de Coimbra* (2004), que sintetiza, com clarividência, o trabalho do arquiteto Alberto José Pessoa.

A segunda parte da metodologia envolveu uma análise dos casos de estudo selecionados, com o objetivo de perceber as relações que se estabelecem entre os espaços-

entre, a habitação e a rua, assim como o entendimento de que maneira os moradores habitam estes espaços e se apropriam deles para as suas atividades diárias. Desta forma, o processo de análise do espaço-entre implicou visitas às Casas de Renda Económica de Barcelos, às casas Cantante da Mota e Simões Travassos e ainda às habitações Ruy Athouguia e Maria Amélia Burnay. Estas visitas foram compostas por uma série de conversas informais com os atuais moradores de cada habitação, pelo registo fotográfico dos espaços considerados relevantes para esta análise e inclusivamente pela realização de desenhos que contribuíram para o entendimento dos espaços-entre que integram cada uma das obras mencionadas.

Ao abrigo das medidas propostas pelo plano de contingência face às condições pandémicas da Covid-19, as visitas aos casos de estudo não puderam ser realizadas com a frequência desejada e o desenvolvimento deste trabalho teve de ser ajustado face às oportunidades existentes. Posto isto, partimos dos dados recolhidos nas primeiras e únicas visitas realizadas às habitações em questão e desenvolvemos uma análise crítica sobre as diferentes tipologias de espaço-entre encontradas e a sua capacidade de resposta face às condicionantes territoriais e humanas. Também a visita ao Arquivo Municipal de Lisboa possibilitou a recolha de documentos gráficos referentes às habitações de Alberto José Pessoa e Ruy d'Athouguia. Estes elementos foram essenciais para completar a dissertação e também para uma melhor compreensão do esquema funcional das habitações e da variedade de espaços-entre que as integram. Para além disto, todos os documentos gráficos originais dos projetos serviram de base para a realização de desenhos rigorosos e algumas ilustrações que auxiliaram a investigação realizada. O desenho revelou-se um forte meio de comunicação e expressão perante um ponto de vista pessoal sobre a obra de cada um dos três arquitetos. Esta ferramenta tornou-se imprescindível para o conhecimento e a aproximação ao local assim como a representação de alterações e apropriações realizadas por parte dos moradores em alguns dos projetos. Desta forma, através de esboços e dos desenhos rigorosos e ilustrações anteriormente mencionados, foi possível representar uma visão pessoal sobre cada uma das habitações e dos espaços-entre que as caracterizam. A interpretação das diferentes escalas de associação do espaço sobre o desenvolvimento funcional destas habitações foram as principais escalas de análise que se revelaram nos desenhos desenvolvidos.

A partir desta análise avançamos com uma forma de entendimento relativo à importância do espaço-entre para o desenvolvimento da arquitetura moderna e, em particular, para a qualidade da arquitetura habitacional. Como ponto de partida associado a este primeiro objetivo, estudamos o seu surgimento e desenvolvimento em diferentes arquiteturas a fim de entender como é que este tema emergiu como meio de resposta às condições territoriais e, simultaneamente, aos hábitos e tradições de uma população.

**1. SURGIMENTO DO ESPAÇO-ENTRE
COMO TEMA PARA A ARQUITETURA NO SÉCULO XX**



Para analisar o espaço-entre é importante revisitar uma parte da história que nos permite entender o seu surgimento enquanto tema arquitetónico. Assim, este primeiro capítulo focar-se-á em aprofundar como é que este tema se tornou um elemento relevante para a arquitetura do século XX e chegou até Portugal, o que será analisado em maior profundidade no segundo capítulo.

Numa primeira fase, analisamos o desenvolvimento da arquitetura moderna italiana no período entre as grandes guerras e após a segunda guerra mundial. Este período e geografia revelaram-se pertinentes pela forma como vários arquitetos italianos, na procura de uma arquitetura que se aproximasse simultaneamente do nacionalismo e do modernismo, encontraram no espaço-entre diferentes formas para o desenvolvimento de uma arquitetura racional. A atenção dos arquitetos modernos italianos sobre o espaço-entre nasceu, em parte, na maneira como entenderam e projetaram o Mediterrâneo enquanto símbolo de uma cultura transfronteiriça que daria raiz a experiências modernas de arquitetura. A *Mediterraneità*, como veio a ser conhecida por arquitetos como Giuseppe Terragni, Giuseppe Pagano, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Polini, entre muitos outros, representou para estes uma ligação harmoniosa entre o vernacular e a modernidade, e permitiu explorar soluções arquitetónicas que traduziam o que entendiam como estilo de vida mediterrânico, onde se vivia de igual modo o espaço exterior e interior das soluções habitacionais. Desta inspiração surgiram igualmente os ensinamentos das construções vernáculas, as quais levaram os arquitetos modernos a idealizar uma nova arquitetura, que ultrapassasse os valores estéticos e materiais e incitasse valores morais e sociais.

A exploração das formas clássicas e das tradições do norte e do sul do país, a procura de harmonia entre o exterior e o interior das habitações, tal como a necessidade de estabelecer respostas satisfatórias a modos de vida locais levaram ao reconhecimento da importância do espaço-entre. Estes espaços pretendiam uma integração com

a tradição do local, com a região e também com a funcionalidade necessária a uma habitação. Foi, portanto, com o reerguer destas tradições e do pensamento racionalista de vários arquitetos italianos que estes espaços se começaram a tornar num tema de estudo arquitetónico relevante.

Este capítulo conta a história deste processo. Primeiro na Itália, no período entre as duas grandes guerras, onde analisamos, sobretudo, o trabalho e as ideias de Piacentini, Terragni e Pagano. Arquitetos que, apesar de lutarem por objetivos semelhantes, defenderam diferentes imaginários e linguagens de arquitetura. Posteriormente fazemos um breve estudo de como o espaço-entre passou a fazer parte da linguagem arquitetónica comum no pós-guerra em Itália. A partir deste espaço temporal, analisamos algumas das arquiteturas realizadas através do Plano INA-Casa e verificamos ainda o peso e a relevância do debate internacional sobre este tema que, a partir dos CIAM, passou a fazer parte do trabalho de vários arquitetos europeus. Por último, o capítulo termina com o estudo sobre a transmissão e emergência do espaço-entre enquanto tema e possibilidade para o desenvolvimento de novas arquiteturas no contexto português.



2 | Multidão durante o discurso de Benito Mussolini na Praça de Veneza em Roma, 1930

1.1. Relações de intimidade entre a tradição e a modernidade

A Mediterraneità e o Racionalismo como geradores de pensamento sobre o espaço-entre

Após a participação na Primeira Guerra Mundial, Itália encontrava-se política e economicamente frágil. Apesar da saída vitoriosa dos seus aliados, a guerra representou também milhares de mortes e imensas dívidas financeiras. O país vivia numa monarquia constitucional sob o reinado de Vittorio Emmanuel III, que, perante as fragilidades subsequentes da guerra, não conseguiu combater a crise económica e política que lhe sucedeu. Por essa razão, os italianos, descontentes com as fragilidades que o país atravessava, começaram a revoltar-se contra o governo.¹

Perante a posição dos trabalhadores afetados com a situação socioeconómica do país, os anos de 1919 e 1920 foram marcados por inúmeras greves e manifestações promovidas por sindicalistas que reivindicavam melhores condições. Todas estas revoltas impulsionaram o crescimento de vários partidos de esquerda, que acabariam por dominar a Confederação Geral dos Trabalhadores de Itália (CGTI).² Paralelamente, uma frente radical que se opunha ao socialismo e comunismo apresentou uma proposta, que era vista como uma fonte de esperança para a reestruturação do país. Surgiu em 23 de Março de 1919 o movimento que daria oficialmente origem ao fascismo, o *Fasci di Combattimento*. Liderado por Benito Mussolini (1883-1945), este movimento foi apoiado por um grupo que reunia militares e ex-combatentes que representaram o país na Primeira Guerra, alguns companheiros de Mussolini que já o vinham a apoiar em

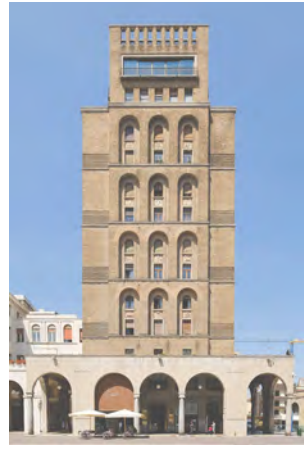
¹ Grupos do proletariado, da classe operária e camponeses, preparavam-se para organizar uma revolução comunista ao estilo da Revolução Russa que se havia realizado em 1917.

² Keila Lúcio de Carvalho, «Gramsci e o biennio rosso (1919-1920): a experiência dos conselhos de fábrica na Itália», *O Social em Questão*, n. 39 (Dezembro de 2017), 64



COMPLETAMENTE AMMOBILIATA E ARREDATA
COMPRESI LE LAMPADINE ED ESCLUSI GLI APPARECCHI ELETTRICI
COSTA LIRE 80.000

GRUPPO 7 ARCH. FIGINI - POLLINI - FRETTE - LIBERA
MILANO - VIA MORONE 3 - TEL. 80-442



3 | Casa Elettrica, Luigi Figini e Gino Pollini em colaboração com Frette e Libera, Monza, 1930
Exemplo de uma das primeiras obras de arquitetura racionalista em Itália
4 | Torre Ina, Marcello Piacentini, Brescia, 1931-32
Exemplo da Arquitetura impulsionada por Piacentini

épocas anteriores³ e ainda vários jovens intelectuais que incorporavam o Movimento Futurista.⁴ Com a promessa de restabelecer a ordem política e acabar com as revoluções que se geravam constantemente, o movimento ganhou força e passou a liderar Itália a partir de 1922.

Com a ascensão do movimento a governo, cresceu a vontade de representar o imaginário político do país através de uma arquitetura de nação. O fascínio pelo classicismo, proveniente do Renascimento, ecoava em Itália durante este período e, apesar de Benito Mussolini apelar à inovação arquitetónica e à criação de “uma arte nova para o seu tempo, uma arte fascista,”⁵ muitos dos arquitetos apoiantes do governo acabaram por explorar uma linguagem que se aproximou do neoclassicismo.⁶

Por outro lado, a década de 1920, ficou marcada por um debate sobre o papel que a tradição vernacular poderia desempenhar na arquitetura e no urbanismo do país. Nessa altura, a arquitetura italiana encontrava-se dividida em duas vertentes: uma intimamente ligada ao fascismo e aos ideais do historicismo clássico, o *Novocento*, liderado por Marcello Piacentini (1881-1960); e outra que representava o Movimento Racionalista, estabelecido em 1926, em Itália, por um grupo de jovens arquitetos milaneses, denominado de *Gruppo 7*.⁷ Se por um lado, os arquitetos do *Novocento* procuravam a modernidade na criação de formas monumentais, austeras e rígidas que derivavam do neoclassicismo, por outro, o Racionalismo tinha como objetivo espelhar os valores nacionalistas ao mesmo tempo que procurava na tradição elementos para a criação de uma arquitetura moderna. Os arquitetos racionalistas acreditavam que a arquitetura do país deveria espelhar as “qualidades tipicamente italianas” e que estas se

³ Antes de criar o partido, Mussolini era já um jovem partidário que defendia os ideais socialistas. Assumiu responsabilidades enquanto editor do jornal *Avanti!* onde fazia publicações com o intuito de persuadir a participação de Itália na Primeira Guerra. E, foram algumas das pessoas que fizeram parte deste percurso, nomeadamente os sindicalistas Agostino Lanzillo (1886-1951) e Michele Bianchi (1883-1930), que pertenceram ao grupo de apoiantes do *Fasci di Combattimento*.

Nuno Miguel Oliveira de Matos Teixeira, «Influências e Contributos do Racionalismo italiano no desenvolvimento do novo pensamento do Movimento Moderno: A obra de Cesare Cattaneo 1912- 1943 na segunda geração do racionalismo - reflexos de uma prática arquitetónica contemporânea» (Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2011), 7

⁴ O Movimento Futurista foi criado, em 1909, em Paris, por Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944) e defendia a rutura com o passado e a identificação do Homem com a máquina e com a inovação de um novo século. *Ibid.*, 34-5

⁵ Michelangelo Sabatino, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy* (Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2011), 6-7

“Today, on this well-prepared ground, a new and great art can be reborn that is both traditionalist and modern. We must create, otherwise we will merely exploit our heritage. We must create a new art for our time, a Fascist art.”

⁶ *Ibid.*, 7

⁷ O *Gruppo 7* era liderado por Giuseppe Terragni (1904-1943) e constituído por mais 6 arquitetos membros: Luigi Figini (1903-1984), Guido Frette (1901-1984), Sebastiano Larco (1901), Adalberto Libera (1903-1963), Gino Pollini (1903-1991) e Carlo Enrico Rava (1903-1986).



5 | Vista dos pátios e terraços de algumas das casas típicas da zona do Mediterrâneo

encontravam mais bem expressas na arquitetura vernacular da região Mediterrânica.⁸ Esta ideia foi ainda reforçada por Carlo Rava, arquiteto pertencente ao *Gruppo 7*, num artigo⁹ publicado em 1931 na revista *Domus*:

“(...) a origem do nacionalismo está nos “cubos brancos lisos” e “grandes terraços” da arquitetura vernacular das regiões costeiras de Itália, ou seja, no “espírito mediterrânico” da civilização antiga e moderna de Itália.”¹⁰

O diálogo com a *Mediterraneità*, como artistas e arquitetos o identificavam, funcionou como um estímulo criativo para os arquitetos, sobretudo para os racionalistas. O ideal cultural representava a pluralidade de paisagens, culturas e etnias, que as regiões da costa italiana transportavam e, por esse motivo, o Mediterrâneo dialogava de forma única com as construções vernaculares e com o passado clássico do país.¹¹ Fugindo a qualquer limite imposto pelo conservadorismo, os arquitetos que exploraram a *Mediterraneità* como uma veia modernista procuraram produzir construções simples e ausentes de decoros, na medida em que estas estabelecessem uma relação de harmonia com o local e com todas as características que lhe seriam inerentes. No entanto, tal como todos os imaginários culturais, a *Mediterraneità* começou a ganhar vida de diferentes formas e interpretações. Se, para os arquitetos monumentalistas, a modernidade deveria ser o resultado da continuidade com as formas neoclassicistas; para os arquitetos racionalistas, o estilo de vida adotado na costa italiana, bem como as suas formas vernaculares, eram o caminho para a obtenção de uma arquitetura inovadora e tipicamente italiana.

Apoiados neste imaginário e carregados de novos propósitos, os arquitetos pertencentes ao *Gruppo 7* procuraram introduzir a arquitetura racionalista no país através de pequenas exposições, como as Bienais de Monza e de Roma de 1927 e 1928. Porém, estes pequenos gestos não chegariam a ser suficientes para fazer frente às influências que

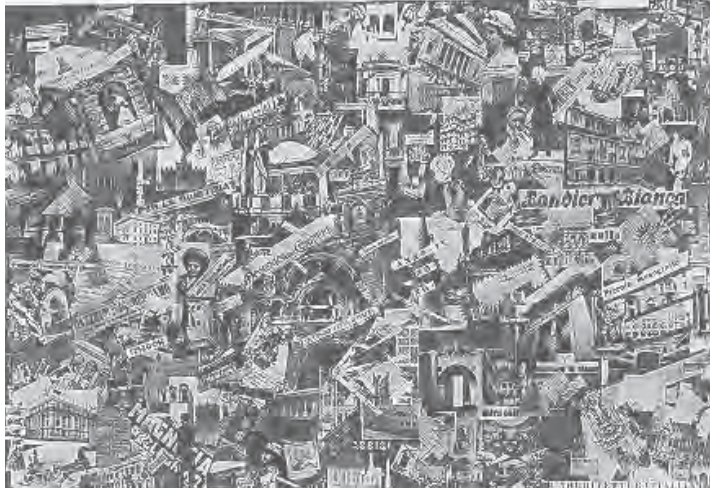
⁸ Brian L. McLaren, «Mediterraneità and Modernità: Architecture and Culture during the Period of Italian Colonization of North Africa» (Phd, Cambridge, Massachusetts institute of Technology, 2001), 58

⁹ Artigo intitulado: “Svolta pericolosa. Situazione dell’Italia di fronte al razionalismo Europeo.” *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

“According to Rava, the source of this nationalism was to be found in the “smooth white cubes” and “large terraces” of the vernacular architecture of Italy’s coastal regions, that is, in the “Mediterranean spirit” of Italy’s ancient and modern civilization.”

¹¹ Benedetto Gravagnuolo, «From Schinkel to Le Corbusier: The myth of the Mediterranean in Modern Architecture», em *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular dialogues and contested identities* (Londres e Nova York: Routledge, 2010), 16



6 | "Quadro dos Horrores", Pietro Maria Bardi, 1931

7 | Cidade Universitária de Roma, Marcello Piacentini, 1932-1935

dominavam a arquitetura do estado. Por essa razão, por iniciativa de Adalberto Libera, em 1928, no Palácio das Exposições em Roma, o grupo organizou a 1ª Exposição Italiana de Arquitetura Racional.¹²

A reação do estado, apesar de crítica, não foi reprovadora. O grupo foi interpretado como “sinal de exuberância juvenil que depressa se aplacaria.”¹³ Porém, três anos mais tarde, a situação desenrolou-se de forma diferente. Isto porque, na inauguração da 2ª Exposição de Arquitetura Racional, estes arquitetos, não só teriam deixado a inocência do primeiro encontro para trás, como também acabaram por representar uma “ofensiva pressão cultural que podia traduzir-se numa verdadeira concorrência”¹⁴ para a arquitetura impulsionada pelo estado. Também nesse ano, o grupo fundou ainda o Movimento Italiano de Arquitetura Racional (MIAR) que contava com várias associações nas principais cidades italianas. O culminar deste processo foi a exposição do *Quadro dos Horrores*, uma fotomontagem de Pietro Maria Bardi (1900-1999). Apoiante do movimento racionalista e editor da revista *Quadrante*,¹⁵ o autor acreditava que o fascismo representava uma renovação nacional e, por isso, deveria expressar-se, no campo da arquitetura, de forma inovadora e não como uma derivação neoclassicista. Neste contexto e no *Quadro dos Horrores*, manifestou o seu descontentamento perante a arquitetura que os arquitetos modernos italianos, que não os racionalistas, andavam a desenvolver. Um tipo de arquitetura que afirmava a procura de uma nova linguagem associada a aspetos estéticos e sociais, mas que, paradoxalmente, se preocupava sobretudo em responder aos critérios impostos pelo estado. Bardi ridicularizava esta linguagem, nomeadamente a abundância de decoros e monumentalidade, e expressava a sua opinião através desta fotomontagem. Para além de reunir figuras de capas de romances e velhos postais, este trabalho apresentou, de forma provocadora, algumas imagens de construções neoclassicistas e neobarrocas que Bardi designou de “monstros arquitetónicos.”¹⁶ Entre estas encontravam-se fotografias de obras de Piacentini, o que terá sido o suficiente para que o MIAR fosse arrasado.

¹² A exposição foi composta por projetos do *Gruppo 7* e também por projetos de outros jovens arquitetos italianos.

¹³ Bruno Zevi, *História da Arquitetura Moderna*, vol. 1, 2 vols. (1950; Lisboa: Arcádia, 1970), 238

¹⁴ Denote-se que, para além da evolução do *Gruppo 7*, Giuseppe Terragni contribuiu com a edificação do *Novocomum*, em 1929, e ainda com o seu início de carreira no ramo jornalístico, através da revista *Quadrante*. *Ibid.*, 239

¹⁵ Pietro Bardi, em 1930, começou por defender a “arquitetura fascista” nas suas publicações para o jornal *L'Ambrosiano*. Em 1933 fundou a revista *Quadrante* juntamente com Massimo Bontempelli. A revista tinha como propósito promover discussões que ligavam o desenvolvimento da arquitetura moderna com a política fascista em Itália. *Quadrante* procurava ainda incentivar a representação dos valores e aspirações do regime fascista a partir de uma arquitetura moderna e racional. David Rifkind, «Pietro Maria Bardi, Quadrante, e a Arquitetura da Itália Fascista», *Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, sem data, 2

¹⁶ Bruno Zevi, *História da Arquitetura Moderna*, vol. 1, 2 vols. (1950; Lisboa: Arcádia, 1970), 240

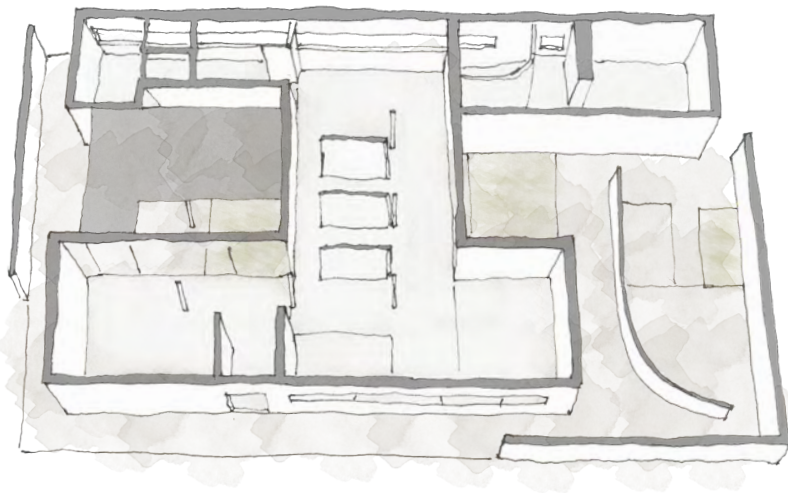


8, 9 | Cidades Montanhosas no Sul e Centro de Itália.
Positano e Anticoli Corrado, Montanhas Sabino

Por influência de Piacentini, que controlava uma boa parte dos negócios do estado e ao qual não lhe agradava o movimento independente, Mussolini distribuiu uma série de trabalhos a alguns dos membros do MIAR em conjunto com outros arquitetos do estado para a Cidade Universitária de Roma. Esta iniciativa levou a que o movimento deixasse de ser apoiado pelo estado e alguns dos racionalistas acabaram por se converter à arquitetura impulsionada por Piacentini. Perante este abandono, Adalberto Libera viu-se obrigado a declarar por dissolvida aquela que teria sido a tentativa mais próxima da renovação dos costumes da arquitetura italiana. Contudo, e apesar da vitória por parte daqueles que visavam dar continuidade ao monumentalismo e “falso provincialismo,” a arquitetura moderna e a polémica em torno desta não tinha ainda chegado ao fim, e arquitetos como Libera, Terragni e Pagano continuaram a lutar pelos seus ideais.

Os arquitetos do norte e sul de Itália começaram a envolver-se cada vez mais com os contextos das diferentes regiões do país e fatores como a cultura, clima, a topografia e os materiais tornaram-se componentes basilares para a criação de soluções racionais no âmbito da habitação e do planeamento urbano. Desta forma, o racionalismo italiano não se assumia como um movimento homogêneo, mas sim como um movimento de desenvolvimento dependente de um conjunto de características territoriais. Para além disso, ao longo da década de 1930, a *Mediterraneità* influenciou, de diferentes formas o pensamento arquitetónico dos arquitetos racionalistas. Para os membros do *Gruppo 7* servia de inspiração para a continuidade dos cânones puristas do “Estilo Internacional,” mas para o arquiteto e crítico Giuseppe Pagano (1896-1945) e outros arquitetos que atuavam, sobretudo, no norte de Itália, o funcionalismo das formas vernaculares era visto como uma lição fundamental para o desenvolvimento de formas contemporâneas. Na tentativa de arranjar um equilíbrio entre a arquitetura de estado e o misticismo da *Mediterraneità*, estes arquitetos viam no vernáculo e nas construções anónimas um conjunto de métodos racionais de construção e de particularidades regionais que expressavam o que era realmente o nacionalismo italiano. A aproximação às formas vernaculares levou a que estes arquitetos comesçassem a olhar para as soluções habitacionais como dispositivos menos fechados para o exterior, ou seja, mais permeáveis. Deste modo, os espaços-entre, que surgiam numa grande variedade de formas, começaram a tornar-se espaços de interesse não só para a composição das habitações como também para a aproximação das mesmas aos valores da sociedade. Estes espaços traduziam a riqueza da entendida vida ancestral do sul italiano e os arquitetos que procuravam fundamentar a modernidade na *Mediterraneità* aperceberam-se da sua potencialidade para a renovação da arquitetura do país.

Ainda na década de 1930, e como parte desta inspiração vernacular, surgiu



10 | Ilustração com destaque dos espaços-entre, Villa Studio, Luigi Figini e Gino Pollini, 1933

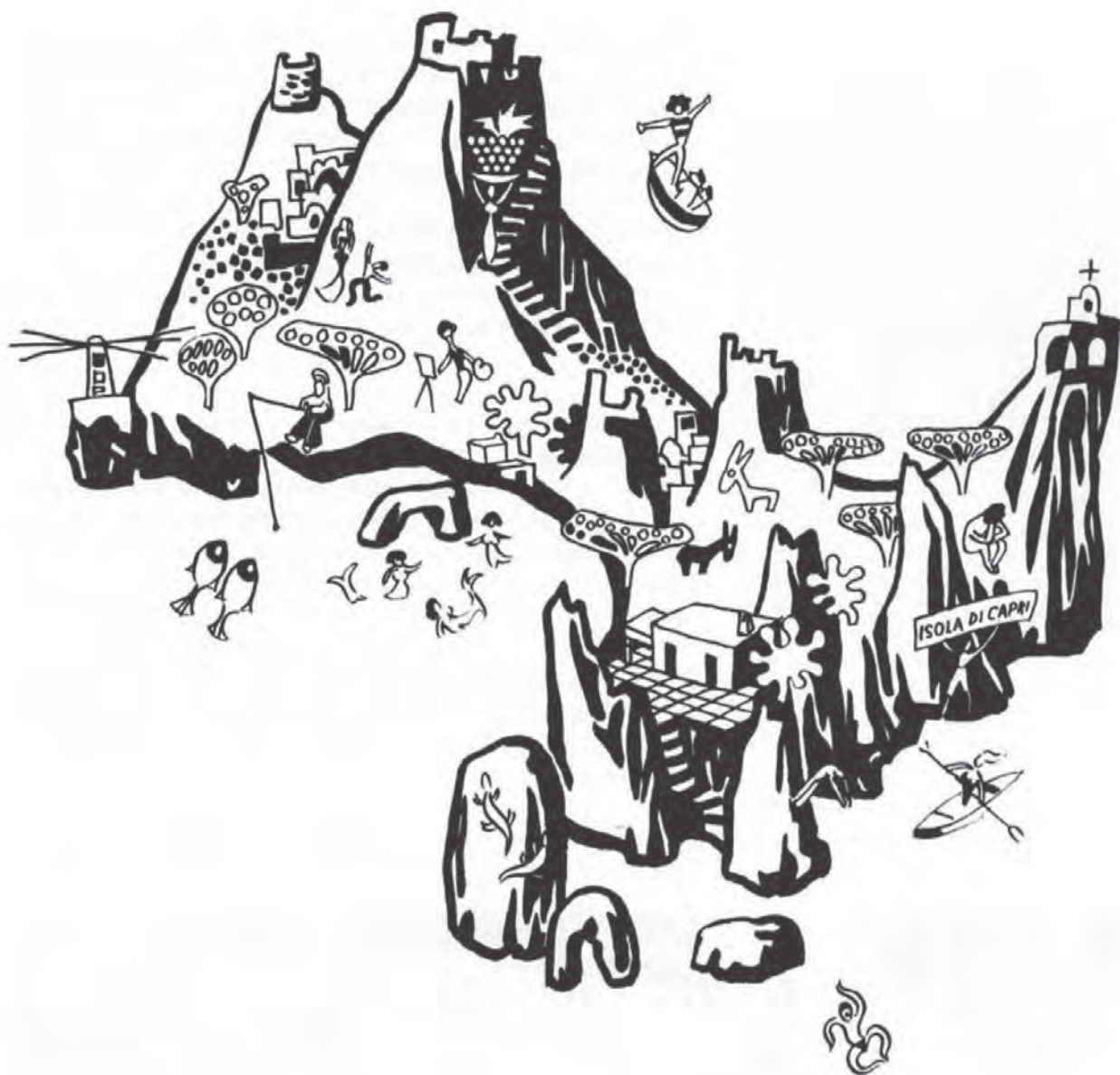
11, 12 | Villa Studio, Luigi Figini e Gino Pollini, Parque Sempione, 1933

Construção realizada para a V Trienal de Milão e demolida três meses após o término do evento

também o fascínio pelas casas-pátio mediterrânicas por parte de vários arquitetos italianos. O pátio não só pertencia à tradição clássica e vernacular como também se mostrou adaptável aos requisitos funcionais das habitações modernistas. Complementarmente, revelou-se ainda um modelo habitacional favorável para clientes da classe alta, que geralmente procuravam que as suas habitações possuísem um átrio principal resguardado por paredes externas, que salvaguardassem a privacidade e o anonimato da vida dos moradores. A *Villa Studio*, projetada por Luigi Figini e Gino Pollini, para a V Trienal de Milão de 1933, foi um dos primeiros projetos de arquitetura racionalista que revelou um compromisso com esta ideia de um “modernismo mediterrânico,” crescente entre os arquitetos racionalistas italianos.

Este projeto, embora não possuisse a configuração tradicional de casa pátio, integrou este elemento de forma a que fossem reveladas as suas potencialidades como momento transitório entre o objeto construído e o espaço ao ar livre. Ao obterem uma solução que conseguiu relacionar as tecnologias de construção moderna da altura com este modelo de habitação, Figini e Pollini organizaram a casa em torno de vários pátios que proporcionavam ao habitante a possibilidade de desfrutar dos espaços externos, na medida em que estes se revelavam extensões do interior da habitação. Também a integração de materiais característicos das construções vernaculares da bacia do mediterrânico evidenciavam a ideia de harmonia da *Mediterraneità*. As suas superfícies, pintadas de branco na parte exterior em justaposição com tijolos expostos, contrastavam com as superfícies pintadas de azul claro, castanho e cor de pêssego. O valor da arquitetura vernacular e dos elementos que lhe são característicos, inclusive elementos geradores dos espaços-entre, foram tidos em consideração neste projeto e ainda lembrados por Figini num dos seus ensaios sobre o vernáculo italiano e o mediterrâneo, publicado quinze anos após a sua apresentação na V Trienal de Milão:

“Uma lição de moralidade e de lógica (simplicidade, sinceridade, modéstia, humildade, adesão à necessidade, renúncia ao supérfluo, adaptação à escala humana, adaptação às condições locais e ambientais). Uma lição de vida (vasto emprego de elementos “intermediários” entre o exterior e o interior: loggias, terraços, pórticos, pérgulas, pátios, jardins murados, etc.). Uma lição de estilo (antidecorativismo, amor por superfícies lisas, e por soluções escultóricas elementares, o local e “enquadramento” de edifícios na



paisagem.”¹⁷

Como Figini tornou claro, a inspiração na *Mediterraneità* e na arquitetura vernacular, em particular do sul de Itália, e sobretudo no pós-guerra, simbolizou os valores estéticos e morais que os arquitetos modernos pretendiam resgatar para a criação de uma arquitetura modernista italiana. Este ideal representava uma fonte ideológica para a prática da arquitetura moderna, incentivando um discurso culturista e essencialista para o uso de geometrias simples, superfícies lisas, depuração decorativa e abertura para o exterior. A perspectiva que se alcançou volvidos 15 anos sobre a V Trienal de Milão certamente terá permitido a Figini ser clarividente na formulação do postulado mediterrânico, no entanto, já durante as guerras se tornava aparente o poder significante da *Mediterraneità* e do vernacular para a arquitetura moderna.

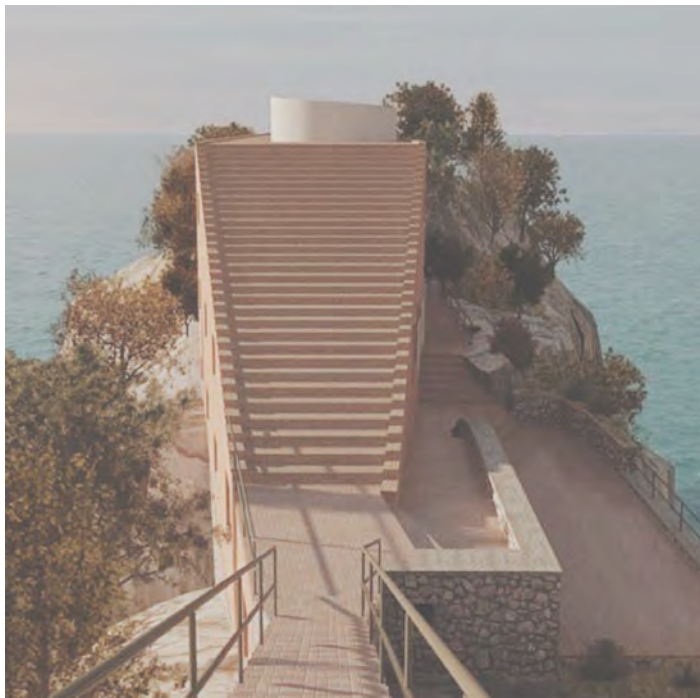
A “redescoberta” do sul de Itália por vários arquitetos racionalistas italianos levou a que Capri ganhasse especial atenção. Localizada no coração do Mediterrâneo, a ilha já teria sido anteriormente local de peregrinação por parte de arquitetos como Josef Hoffman (1870-1956), Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), John Ruskin (1819-1900) e Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), que desde cedo apreciavam o vernáculo existente no sul do país.¹⁸ Após a 1ª Guerra, os esforços do prefeito Edwin Cerio¹⁹ levaram a que esta se tornasse um pequeno paraíso semelhante à costa francesa, entre outros destinos do Mediterrâneo. A herança de Capri começou a ter a atenção de vários cidadãos, preocupados com a preservação da autenticidade das suas construções tradicionais. Aqui predominava principalmente uma arquitetura modesta de casa típica de um ou dois andares e de pedra branca e alvenaria. O dinamismo da sua paisagem imprevisível rejeitava qualquer estereótipo proveniente do classicismo e incorporava uma grande variedade de formas sublimes que ecoavam a beleza da paisagem. As construções vernáculas, de resposta harmoniosa entre os valores estéticos e a paisagem da ilha, foram suficientes para que a ilha começasse a ser vista como uma fonte moderna e especialmente

¹⁷ Michelangelo Sabatino, «The Politics of Mediterranean in Italian Modernist Architecture», em *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular dialogues and Contested Identities* (Londres e Nova York: Routledge, 2010), 53

“A lesson of morality and of logic (simplicity, sincerity, modesty, humility, adherence to necessity, renunciation of the superfluous, adaptation to human scale, adaptation to local and environmental conditions). A lesson of life (vast employment of “intermediary” elements between openair and indoor living: loggias, terraces, porticoes, pergolas, patios, walled gardens, etc.). A lesson of style (antidecorativism, love of smooth surfaces, and for elementary sculptural solutions, the site and “framing” of buildings in the landscape).”

¹⁸ Michelangelo Sabatino, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy* (Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2011), 63

¹⁹ Edwin Cerio (1875–1960) político, historiador, escritor, engenheiro, arquiteto e botânico, como liberal autoproclamado foi uma figura de referência na preservação da herança de Capri.



14 | Casa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, 1938-42

15 | Cobertura e accesso à Casa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, 1938-42

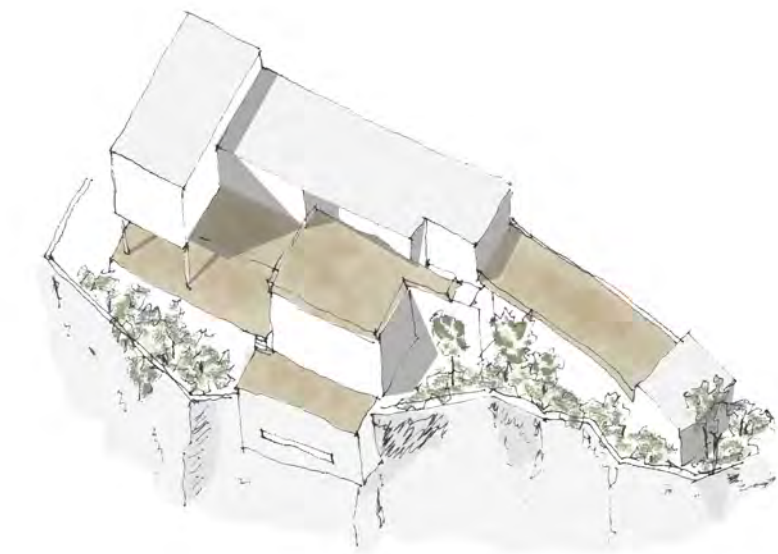
atrativa para os arquitetos italianos.

Edwin Cerio incentivou ainda a que os arquitetos racionalistas influenciados pela *Mediterraneità* projetassem habitações para a ilha. Dos poucos projetos construídos, é de especial destaque a *Casa Malaparte*. Construída entre 1938 e 1942, em Punta Massulo, pelo arquiteto Adalberto Libera, em colaboração com o escritor Curzio Malaparte (1898-1957), a casa ilustra como futuristas e racionalistas se inspiraram na paisagem de Capri para construir um híbrido que relacionasse o passado e o futuro. Comparável a um navio flutuante, combina as referências náuticas da era da máquina (em associação aos ideais futuristas) com técnicas de alvenaria e pedra indígena (retratando a procura dos racionalistas pelo enraizamento). Elevada sobre um penhasco, de paredes rústicas e cobertura plana, a *Casa Malaparte* evidencia a qualidade complexa de algumas construções vernaculares. O enquadramento total na paisagem é reforçado pelo espaço-entre que, neste caso, se revela na cobertura acessível. A sua horizontalidade proporciona a sensação de extensão para o infinito na mesma medida em que reforça a ideia de um navio flutuante. Esta habitação não só simboliza a união entre a tradição e a modernidade²⁰ como também evidencia, de forma impactante, a relação que se estabelece entre a construção e a paisagem da ilha. As relações aqui criadas são o exemplo que demonstra porque razão Capri serviu de inspiração a muitos arquitetos italianos. A clareza, simplicidade e abertura das construções para o exterior revelaram-se um meio de inspiração para estes arquitetos que, inspirados pela *Mediterraneità*, encontraram, nas características e tradições desta zona, elementos que impulsionaram as atenções para o desenvolvimento do espaço-entre.

Durante a década de 1930, tanto Capri como toda a zona circundante tornaram-se locais onde era possível observar uma variedade generosa de *villas* que espelhavam os pátios e terraços correntemente utilizados no sul de Itália. Desenhada por Luigi Cosenza (1905-1984) e Bernard Rudofsky (1919-1987), a *Villa Oro* nasceu em Nápoles, entre 1934 e 1937. Esta casa burguesa aparentava não ter nada de revolucionário, porém, a sua articulação de volumes cúbicos, um por cada quarto, alberga vários pátios e jardins, uns formados a partir do jogo volumétrico de cheios e vazios, outros recuperados das encostas envolventes.²¹ Seguindo as curvas e a inclinação do terreno, a casa estende-se horizontalmente e relaciona-se quase de forma exclusiva com o mar. No piso inferior, a sala de estar, através de um grande vão envidraçado, abre-se intimamente para o golfo

²⁰ Jean-François Lejeune e Michelangelo Sabatino, «Acknowledgments», em *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular dialogues and contested identities* (Londres e Nova York: Routledge, 2010), xi

²¹ Andrea Bocco Guarneri, «Bernard Rudofsky and the Sublimation of the Vernacular», em *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular dialogues and contested identities* (Londres e Nova York: Routledge, 2010), 242



16 | Ilustração da volumetria e destaque dos espaços-entre, Villa Oro, Bernad Rudofsky, Nápoles, 1937
17, 18, 19 | Espaços-entre da Villa Oro, Bernad Rudofsky, Nápoles, 1937

formado desde Licola a Sorrento com vista para Capri, Ischia e Procida. A casa apresenta este conjunto de espaços-entre que, não só a conecta com o ambiente envolvente, como emite um controlo espacial que se revela pelo rigor de uma “modernidade consciente.”²² A *Villa Oro*, de “inspiração tipicamente local, deriva do estudo da cultura do habitar e da qualidade dos espaços de uma casa tradicional”²³ característica de Nápoles. Sobre a relação da habitação com as construções vernaculares desta cidade, Luigi Consenza, reforçou ainda:

“(...) A escolha do local esteve ligada ao desejo de nos isolarmos da decadência urbana e também de continuarmos a pesquisar sobre o processo criativo dos mestres construtores locais (...). Ao interpretar que existem modos de vida mais abertos e racionais, tivemos que encontrar uma linguagem capaz de traduzir e expressar esses modos de vida em termos modernos e de forma a respeitar as funcionalidades mais exigentes.”²⁴

Apesar das alusões ao vernáculo mediterrânico, tanto a *Casa Malaparte* como a *Villa Oro* são construções que foram realizadas para clientes de classe alta. A *villa* carregava em si associações de prestígio que a relacionavam com as construções da bacia do mediterrâneo. Por outro lado, as construções vernaculares italianas encontravam-se com maior frequência associadas à *Casa Colonica*,²⁵ tipologia predominante nas regiões norte e centro de Itália, mais concretamente nas regiões de Lácio, Toscana e da Padânia. Associada aos camponeses e à economia agrária, a *Casa Colonica* foi explorada pelo regime fascista, durante a década de 1930, por oferecer um modelo de habitação económico e de fácil repetição, que poderia ser atribuído aos agricultores de regiões periféricas aos centros urbanos, em particular na zona centro de Itália. O interesse pela *Casa Colonica* levou a que as dimensões mais modestas e a qualidade dos espaços exteriores fossem

²² *Ibid.*

²³ Ugo Rossi, «The discovery of the Site Bernard Rudofsky. Mediterranean Architectures», em *House and Site: Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer* (Florença: Firenze University Press, 2014), 86

²⁴ *Ibid.*

“together with Rudofsky we decided to migrate over the island of Procida [...] The choice of the site was linked to the wish of isolating ourselves from the urban decay as well as further researching the creative process of the local master builders, also by comparing it to further experiences made by Rudofsky in Santorini and Ibiza. While interpreting ways of life that are more open and more rational, we had to find a language apt to translate and express these ways of life functionalities into modern terms and respecting the most exigente functionalities.”

²⁵ A *Casa Colonica* (Casa colonial) foi um modelo de habitação cujo programa combinava as funções domésticas com as agrárias. Esta tipologia associava-se ao colono que a habitava e trabalhava nas terras apesar de não ser proprietário das mesmas. Michelangelo Sabatino, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy* (Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2011), 94



20 | Casa Colonica toscana, Santa Mama, Arezzo

21 | Casa Colonica localizada perto de Terranuova Bracciolini, Arezzo

elementos de forte significado para os arquitetos que recorriam à arquitetura rural italiana. No que concerne ao debate sobre o papel das construções vernaculares para a arquitetura do país, a *Casa Colonica* foi também das mais controversas. Arquitetos e críticos toscanos manifestavam diferentes opiniões sobre este tema. É o exemplo de Ardengo Soffici (1879-1964), que minimizava o papel dos autores anónimos das construções vernaculares que Giuseppe Pagano tanto se esforçava a celebrar; de Mário Tinti (1885-1934) e Corrado Pavolini (1898-1980) que, assim como Pagano, honravam a *Casa Colonica* toscana como uma fonte de inspiração e como modelo que poderia cumprir os requisitos de uma nova arquitetura, sem suprimir a identidade ou a história do país. Como forma de realçar o ponto de vista destes três críticos de arquitetura, destaca-se o argumento apresentado por Pavolini, em 1933:

“Quando um arquiteto racionalista procurar que o seu trabalho seja originalmente inspirado por estes conceitos, isto é, por entender a advertência de um bom senso realista e do calor ideal que vem da casa toscana, direi então que ele terá feito um trabalho racional (concebido de acordo com a razão) ou funcional (respondendo à função): porque terá feito uma obra viva, natural e bela.”²⁶

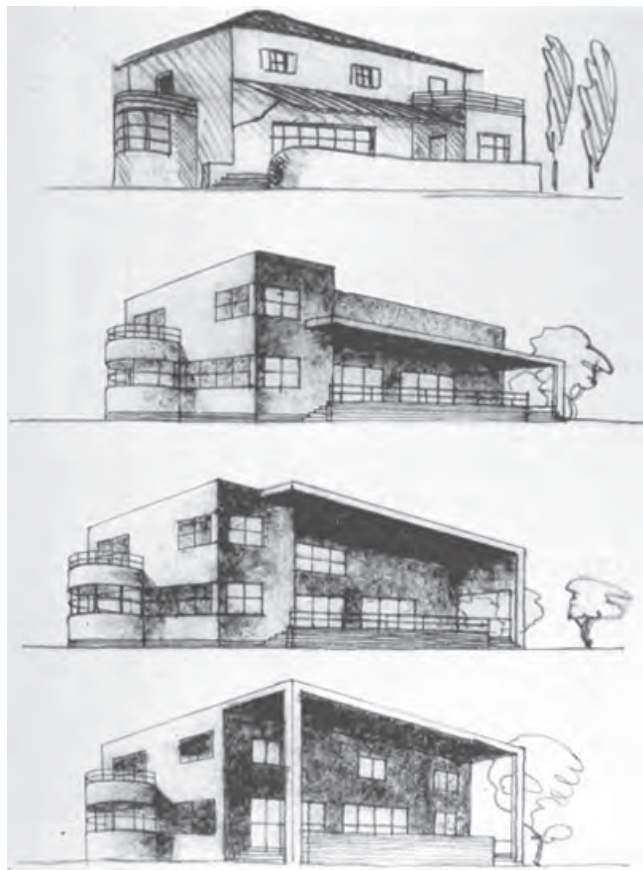
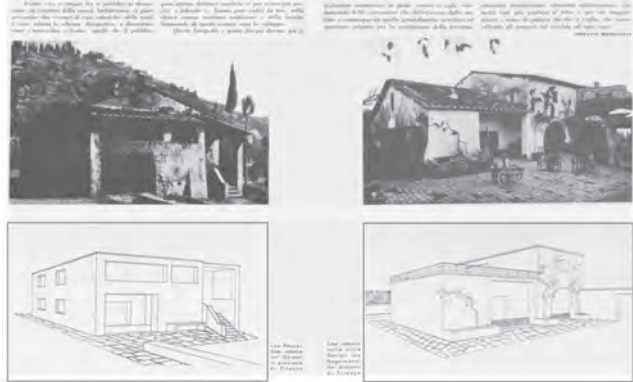
Também Giovanni Michelucci (1891-1990) se revia no grupo dos que encorajavam a apropriação destas habitações e, em 1932, publicou uma série de artigos na revista *Domus*,²⁷ que tinham como objetivo mostrar os agentes de ligação entre a arquitetura vernacular e a arquitetura moderna. Num deles, intitulado *Fonti della Moderna Architettura Italiana*, celebrou a casa toscana como um arquétipo italiano de arquitetura moderna. O arquiteto defendeu que os elementos e materiais que constituíam as construções vernaculares, mesmo sofrendo alterações, continuariam a assemelhar-se às formas e configurações espaciais das habitações tradicionais. Para melhor expressar o seu ponto de vista, criou uma ilustração, na qual redesenhou a *Casa Colonica* sem o típico campo envolvente e substituindo o telhado inclinado por uma cobertura plana, onde introduziu um plano ajardinado como referência a Le Corbusier e à arquitetura moderna. Nestas representações, as galerias e as escadarias características

²⁶ *Ibid.*, 94

“When a rationalist architect will search in his work to be originally inspired by these concepts, that is, to understand the admonition of a good realistic sense and of ideal warmth that comes from the Tuscan house, I will say then that he will have made a rational work (conceived according to reason) or functional (responding to function): because he will have made a work that is alive, natural and beautiful.”

²⁷ A revista *Domus* foi fundada a 1928 pelo arquiteto Gio Ponti (1891-1979).

FONTI DELLA MODERNA ARCHITETTURA ITALIANA



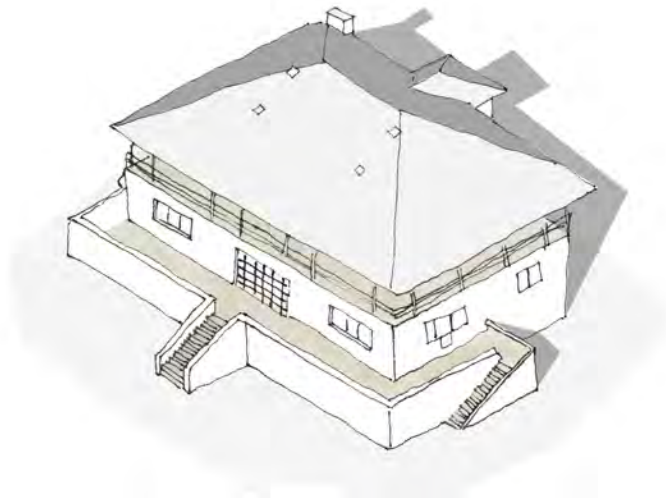
22 | "Fonti della Moderna Architettura Italiana", Giovanni Michelucci, 1932
 23 | Projeto para um *villino* em Turim, Ettore Sottsass, 1937

da *Casa Colonica* mantinham-se e juntava-se a estas a cobertura plana como elemento de relação e prolongamento do objeto construído para a natureza que o envolve.

À semelhança de Giovanni Michelucci, Ettore Sottsass (1892-1953), no projeto que realizou em 1937 para um *villino* em Turim, explorou diferentes soluções que variavam entre o moderno e o vernacular. Os diferentes tipos de cobertura e de alçados foram algumas das modificações utilizadas pelo arquiteto, na tentativa de demonstrar a possibilidade de alternar entre ambas as tradições. O espaço-entre, que se revia na tipologia original como uma grande varanda que servia a zona de entrada, manteve-se, acabando por se apresentar de forma ainda mais exuberante, através da grande pala que protegia o espaço das condições naturais ao mesmo tempo que evidenciava a zona de entrada.

Como demonstraram estes arquitetos, a *Casa Colonica* comprovou ser um modelo de habitação que poderia servir de base para o desenvolvimento de uma arquitetura moderna e, em simultâneo, tradicional. Para além disso, este modelo não só atraía a atenção dos arquitetos para as formas vernaculares como também integrava um conjunto de espaços-entre que revelavam a importância destes elementos para a relação do elemento construído com a paisagem rural. Dos arquitetos que o trabalharam e valorizaram, Giuseppe Pagano destaca-se, tanto pelo seu papel no desenvolvimento do espaço-entre como pela procura de uma outra via para a arquitetura italiana.

O arquiteto referido revia-se numa arquitetura que transmitisse o que de mais simples a arquitetura poderia conter. Uma relação com o passado e com as tradições, fugindo à exuberância, e na procura de correspondência com as necessidades do homem italiano, do clima e do território. Os ideais de Pagano apoiavam-se num olhar pragmático e humanista e, apesar de iniciar a sua carreira profissional como um forte aliado do fascismo, acabou por se revelar contra as realizações arquitetónicas deste regime. Dessa forma, trabalhava para combater a “decadência moral e a corrupção” dos que prevaleciam como apoiantes do estado por conveniência. Por se ter debruçado sobre a procura e conhecimento da arquitetura vernacular, o seu trabalho resultou numa luta constante para que a arquitetura italiana assumisse uma linguagem racionalista, relacionada com as necessidades locais e humanas. Em 1930, em conjunto com Edoardo Persico, iniciou a revista *Casabella*. Os seus editoriais defendiam uma revisão arquitetónica que promovesse o desenvolvimento de uma linguagem racional, influenciada pela arquitetura rural e vernacular do país. Se, por um lado, a revista *Quadrante* propagava uma arquitetura fortemente relacionada com o ativismo político e era influenciada pelas figuras populares da vanguarda europeia (como Le Corbusier); por outro, a revista *Casabella* procurava promover a arquitetura rural e vernacular do país, assim como as respetivas vantagens



24 | Casa Colli, Giuseppe Pagano e Gino Levi-Montalcini, Rivara, 1931

25 | Ilustração com destaque dos espaços-entre, Casa Colli, Giuseppe Pagano e Gino Levi-Montalcini, Rivara, 1931

que a atenção por estas formas teria para o rumo da arquitetura italiana. Numa das suas publicações, em 1931, Edoardo Persico utilizou o termo inglês *cottage* para se referir à *Casa Colli*, obra concluída nesse ano por Pagano e Gino Levi-Montalcini (1902-1974), em Turim. De salientar que este termo foi utilizado numa tentativa de denominar uma versão mais modesta daquela que seria a configuração conhecida por *villa*.²⁸

Situada em Rivara, a *Casa Colli* foi das primeiras obras a demonstrar o interesse de Pagano pela integração da arquitetura rural com referências clássicas. Esta habitação não articulava o conceito da “máquina de habitar,” contudo mostrou-se funcional. Uma casa que é também um lar, numa integração satisfatória com a natureza e as necessidades do habitante. Para além disso, é constituída por uma série de espaços-entre: desde um pátio interior central a um conjunto de acessos por patamares localizados ao centro e nas laterais do volume principal dando acesso um terraço, como ainda por uma galeria parcialmente coberta que envolve o segundo andar da casa, criando uma intimidade controlada que não dispensa um forte contacto com o exterior. A simetria da planta e dos alçados baseada no retângulo, a base que se eleva do chão em forma de pódio e a integração de vários elementos vernaculares típicos das regiões alpinas (dos quais se destaca a *loggia* de madeira no segundo piso), tornaram a *Casa Colli* numa construção que combinou perfeitamente elementos modernos sem esquecer a tradição rural.

O apelo à apropriação das construções vernaculares para o desenvolvimento de uma “arquitetura italiana” e, ao mesmo tempo, moderna, foi reforçado, em 1936, por meio da exposição *Architettura Rurale Italiana*, que Pagano realizou juntamente com Werner Daniel, para a Trienal de Milão. A exposição consistiu numa compilação de fotografias e descrições que documentaram as paisagens e o exterior das habitações vernaculares de Itália. No entanto, o conceito em volta de toda a exposição não foi propriamente inovador. Isto porque, em 1925, Giulio Ferrari já tinha realizado uma obra literária intitulada de *L'architettura Rusticana Nell'Arte Italiana*. O trabalho de Ferrari incluiu uma análise, organizada cronologicamente, das várias habitações existentes em cada região de Itália, de forma a identificar a diversidade construtiva das construções vernaculares do país. Por sua vez, Pagano e Daniel identificaram as construções vernaculares como intemporais. Por esse motivo, a apresentação das mesmas foi feita, não de forma cronológica (até porque os arquitetos não conseguiam datar as obras com precisão), mas sim na divisão por tipos. Desta forma, a arquitetura vernacular destacava-se como uma fonte de diferentes características, nomeadamente formas, tipologias, qualidades funcionais e materiais regionais, que poderiam servir como elementos base para a

²⁸ Michelangelo Sabatino, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy* (Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2011), 94



5



realização de uma arquitetura moderna.

O interesse dos dois arquitetos em mostrar a variedade das formas vernaculares existentes no país tinha como objetivo clarificar a necessidade de existir diferentes respostas construtivas consoante cada geografia, topografia e condições climatéricas. Para além disso, tornou-se evidente que as soluções apresentadas na mostra foram construídas a partir da disponibilidade de materiais existentes em cada região e também tendo em consideração as diferentes tradições camponesas.²⁹ Os levantamentos realizados para a exposição de 1931 tornaram clara a inexistência de um estilo propriamente nacionalista, assim como a presença de soluções diversas apropriadas às condições e recursos de cada região.

Para os arquitetos que se apoiavam na *Mediterraneità* e interpretavam a arquitetura vernacular como verdadeiras lições para o rumo da arquitetura do país, a riqueza do repertório formal do vernáculo, os estilos de vida que expressavam e a vasta variedade de elementos que proporcionavam a transição entre a vida ao ar livre e a vida doméstica, serviram de exemplo para a adoção de uma linguagem funcional, sem excessos decorativos, de superfícies lisas e de excelente enquadramento na paisagem local. O levantamento realizado por Pagano e Daniel teve seguramente uma forte importância para o desenvolvimento do espaço-entre na arquitetura italiana. A consciência de que as construções teriam de incorporar diferentes características, de maneira a responderem devidamente às necessidades de cada local e comunidade, despertou o interesse dos arquitetos italianos para o aprofundamento deste tema. Para além disso, o espaço-entre era visível em praticamente todas as construções vernaculares presentes no levantamento. A sua presença não só despoletou a atenção dos arquitetos para a sua utilidade como também para as diferentes formas e significados que este espaço poderia assumir. Gradualmente, o espaço-entre começou a fazer parte das construções racionalistas modernas italianas.

Em síntese e quanto aos exemplos considerados, é perceptível as diferentes tipologias de espaço-entre consoante a zona do país onde se inserem. Na região do Mediterrâneo, caracterizada pelas suas construções puristas e pelo seu clima quente, o espaço-entre revelou-se em maior número em formato de pátios, varandas e terraços. Já nas regiões do centro e do norte do país, este tipo de espaço derivou de construções com um traçado mais modesto e relacionado com a paisagem rural. Também por serem zonas mais frias, a exposição para o exterior era mais controlada e, por esse motivo, predominavam os alpendres, *loggias*, e as escadarias, elementos estes muito característicos

²⁹ *Ibid.*, 87



das zonas rurais.

A procura por uma arquitetura que integrasse um estilo “verdadeiramente italiano” e que, em simultâneo, deixasse transparecer o encontro da liberdade que não teria sido totalmente adquirida até ao período pós segunda guerra mundial, foram fatores que impulsionaram o desenvolvimento do espaço-entre. As diferentes opiniões que se desenvolveram durante o governo de Mussolini, entre os arquitetos do norte e sul do país, continuaram a definir a produção arquitetónica em maior número no pós-guerra, nomeadamente no que concerne à exploração e prática do espaço-entre enquanto um conjunto de diálogos entre interior e exterior, objeto e tradição, estética, programa e clima. Foi por esta via que o espaço-entre emergiu enquanto um tema central para a discussão e o avançar de uma arquitetura racionalista “verdadeiramente” italiana e, deste modo, passou a ocupar um lugar central no léxico arquitetónico dos arquitetos modernos italianos.



1.2. O pós-guerra em Itália

O Plano INA-Casa como meio de propagação do espaço-entre

Com a derrota do fascismo e o reerguer das democracias, o final da década de 40 tornou-se um verdadeiro momento de viragem, tanto para a economia da Europa, bem como para o desenvolvimento da arquitetura europeia. Perante a procura de soluções adequadas para a falta de habitação resultante da guerra, os arquitetos italianos, que já vinham a desenvolver uma certa sensibilidade sobre os espaços-entre, vêem nestes elementos um possível ponto de partida para criação de uma arquitetura que atendesse às necessidades humanas e territoriais. A aproximação às condições reais e sociais, bem como o diagnóstico da fraca qualidade habitacional das classes trabalhadoras até então levou a que os arquitetos italianos desenvolvessem uma linguagem que se aproximava do neorrealismo italiano. Com a experiência de habitação social que se desenvolveu com maior força com o Plano INA-Casa, o país começou a dar resposta ao problema habitacional e, assim, os espaços-entre revelaram-se componentes essenciais para uma nova linguagem da casa, rua e cidade. Estes surgiram nas unidades habitacionais não só como espaços de reunião social entre espaços, mas também como extensões das habitações que se manifestavam em formato de galerias, pátios, varandas e escadarias. Pela variedade de soluções que apresentou, o INA-Casa constituiu um campo de produção arquitetónica muito rico para o crescimento do espaço-entre enquanto tema para a arquitetura do século XX. Antes de percebermos como este programa habitacional permitiu a expansão do espaço-entre, é essencial perceber o enquadramento político-económico que deu origem ao INA-Casa para, desta forma, compreender como as necessidades habitacionais foram interpretadas como um problema arquitetónico.



< 31 | Cidade de Livorno, 1944
32 | Destroços da guerra, Spina di Borgo, 1936

Após a Segunda Guerra Mundial, foram várias as cidades italianas que ficaram praticamente destruídas. Bairros sobrelotados, pessoas sem ter onde viver, aumento da taxa de desemprego e doenças infecciosas foram algumas das dificuldades com que o país se deparou. Enfrentava-se ainda uma situação económica preocupante. Tinha sido feito um investimento enorme para o conflito armado e a falta de recursos para conseguir manter a indústria a funcionar levou à crise que se fez sentir em 1945. Com o crescimento demográfico e a migração de milhares de pessoas vindas das zonas rurais e do sul para o norte do país, a falta de habitação tornou-se um problema sério, não só em Itália, mas também em grande parte do resto da Europa. A par disso, encontrava-se a pobreza que também havia sido agravada pela guerra. Grande parte das famílias italianas não tinham formas de sustento nem a possibilidade de pagar o aluguer de uma casa. Era necessário viver em coabitação ou até mesmo em casas sobrelotadas sem as condições mínimas. Habitações com áreas reduzidas, que, na maioria dos casos, dispunham apenas de uma divisão onde realizavam as refeições e outra onde dormiam, e a inexistência de aquecimento e luz eléctrica faziam parte da falta de qualidade de vida de muitos italianos nessa altura.³⁰ A necessidade de reerguer o país, reconstruir as cidades devastadas pela guerra e criar condições para estas famílias tornou-se urgente.

A ajuda de outros países para a estabilização de Itália foi fundamental. Em particular a UNRRA³¹ e o Plano Marshall³² foram estruturantes, visto que se

³⁰ Paolo Nicoloso, «Genalogie del piano Fanfani 1939-50», em *La Grande Ricostruzione: Il piano Ina-Casa e L'Italia degli anni'50* (Roma: Donzelli, 2001), 49

³¹ A *United Nations Relief and Rehabilitation Administration* (UNRRA) foi uma associação criada em 1943 e tinha por objetivo “planear, coordenar, administrar ou providenciar a administração de medidas de socorro às vítimas da guerra em qualquer área sob o controle das Nações Unidas através do fornecimento de alimentos, combustível, roupas, abrigo e outras necessidades básicas, assistência médica e outros serviços essenciais.” United Nations, «United Nations Relief and Rehabilitation Administration (UNRRA) (1943-1946) - UNARMS», acedido 8 de Julho de 2020, <https://search.archives.un.org/united-nations-relief-and-rehabilitation-administration-unrra-1943-1946>.

³² O *Plano Marshall*, criado por George Catlett Marshall, foi implementado em 1947 e tinha como objetivo financiar a recuperação da economia dos países europeus. Desta forma, a economia americana sairia a ganhar por despachar os seus produtos ao mesmo tempo que impossibilitava o avanço do comunismo na Europa. Eduarda Grego, «À procura de uma Arquitetura Humanista: O caso de estudo da Unidade de Habitação Horizontal» (Coimbra, Universidade de Coimbra, 2020),



disponibilizaram a fornecer bens essenciais aos casos de maior urgência, bem como ao financiamento da recuperação da economia da Europa. A implementação de novas medidas referentes às necessidades sociais, económicas e políticas levaram a que o estado se predispusesse não só a definir objetivos para a economia como também a criar programas de proteção social. Instituíram-se novas políticas de acesso à educação, saúde e promoção de habitação. O Estado-Providência,³³ que pretendia controlar a economia e diminuir as dificuldades das famílias mais desfavorecidas, atuou neste plano. Desta forma, a proteção da população e a garantia de habitação e dos serviços de saúde, educação e seguro de desemprego seriam atribuídos por parte do Estado. A construção de habitação e infraestruturas, como escolas, hospitais, centros culturais e desportivos, assumiu um papel significativo não só para a arquitetura do país, mas também para a execução dos objetivos base deste novo paradigma de governo. Estas contribuições disponibilizaram verbas suficientes para a criação de um plano de apoio à construção de novas habitações para a população mais desfavorecida. Desta forma, em 1946, com a nomeação de Alcide De Gasperi (1881-1954), a Presidente do Conselho de Ministros, foi declarada a República Italiana e três anos depois foi aprovada a lei que deu início a este plano de apoio, o INA-Casa.³⁴

Tendo como finalidade resolver a escassez de habitação e promover residências dignas para a classe trabalhadora, o plano INA-Casa desenvolveu-se ao longo de um período de 14 anos e gerou uma extensa atividade arquitetónica e urbanística no país. Procurou dar resposta às famílias mais carenciadas e, por esse motivo, o alojamento construído sob o plano destinava-se apenas aos trabalhadores que contribuíssem para a sua construção.³⁵ A seleção dos beneficiários era feita tendo como base as necessidade de cada família. Feita esta avaliação, era-lhes atribuída uma habitação com contrato de aluguer ou de compra em parcelas.

Apesar do plano promover habitações de baixo custo, os arquitetos deveriam

³³ O Estado-Providência, ou Welfare State, é um conceito do governo em que o estado tem um papel fundamental na proteção e promoção da economia e do bem-estar dos cidadãos. Este modelo teve origem na Grande Depressão e ganhou força depois da Segunda Guerra Mundial, com o fim dos governos totalitários. Pondo em prática um grande conjunto de medidas, o Estado-Providência foi fundamental na reconstrução da Europa do pós-guerra, promovendo a construção de habitação social e assegurando serviços como a educação ou saúde ao “grande número”.

The New Encyclopedia Britannica, Inc. Volume XII, citado em: Carlos Azevedo, «Moderno Contaminado: A revisão do Movimento Moderno nos Contextos Nacional e Internacional» (Coimbra, Universidade de Coimbra, 2009). 35

³⁴ Também conhecido como Plano Fanfani, em homenagem ao ministro do Trabalho que o criou, Amintore Fanfani (1908-1999). Paolo Nicoloso, «Genalogie del piano Fanfani 1939-50», em *La Grande Ricostruzione: Il piano Ina-Casa e L'Italia degli anni '50* (Roma: Donzelli, 2001), 34-5.

³⁵ Os trabalhadores deveriam contribuir através de prestação de serviços à comunidade e do pagamento das contribuições impostas pelo plano. Alice Sotgia, *Ina Casa Tuscolano: Biografia di un quartiere romano* (Milão: Franco Angeli, 2010), 70



35 | Crianças de famílias pertencentes à classe trabalhadora, Roma, 1937
36 | Cena do filme “La Terra Trema”, Luchino Visconti, 1948

adotar uma nova atitude arquitetónica que valorizasse, sobretudo, as questões sociais e as necessidades humanas. Neste contexto, os ensinamentos de arquitetos que olhavam para o vernacular e para a *Mediterraneità* como fontes de inspiração incentivaram a que “(...) um conjunto de preocupações relativas à inserção nos tecidos históricos, à manutenção da especificidade cultural das comunidades a realojar, e à própria identidade cultural da imagem arquitetónica, estivessem presentes na normativa que enquadrava o programa.”³⁶ Surge assim o cuidado em criar uma arquitetura humanista, focada na utilidade e no bem-estar dos seus utilizadores, e proveniente da preocupação com as condições económicas e sociais que o país enfrentava. Preocupações estas que despertaram a sensibilidade dos arquitetos para o estilo de vida das classes populares, aproximando-os do povo e da tradição.

Ainda no início dos anos 50, emergiu em Itália a influência neorrealista. Associada à forte preocupação com as condições reais e sociais, esta vertente artística teve a sua origem no campo cinematográfico, mas rapidamente se manifestou na arquitetura e no urbanismo. Os arquitetos que a seguiram procuraram recriar as condições e o modo de habitar da arquitetura tradicional italiana, tornando-se este o caminho para o respeito de todas as condicionantes arquitetónicas, numa arquitetura de renovação dos ideais do país preocupada com o modo de vida das pessoas.³⁷ O neorrealismo foi, pois, a linguagem que influenciou grande parte dos arquitetos do INA-Casa.

Entre os arquitetos que integraram o plano, ressaltam nomes de alguns que, já na década anterior, andavam a experimentar soluções racionalistas e, portanto, comuns à prática de uma linguagem ligada às pessoas e ao território. É o caso de Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini, entre muitos outros. Estes arquitetos procuraram criar soluções que aliassem a tradição e história do lugar, de forma a desenvolver uma arquitetura que se identificasse com as classes populares. O uso de elementos tradicionais e o modo como exploraram os espaços interiores, exteriores e a transição entre estes tornaram-se resposta a uma arquitetura fascista que, outrora, não dialogava com aqueles que deverão ser os critérios básicos para a habitabilidade humana. Desta forma, os espaços-entre que faziam ligação entre o público e o privado revelaram-se uma premissa crucial para os projetistas. Os ensinamentos obtidos a partir das construções vernaculares e da inclusão do espaço-entre nas novas construções, não só possibilitaram uma melhor integração das obras com a paisagem italiana, como também contribuíam para a promoção de uma melhor

³⁶ José António Bandeirinha, *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974* (2007; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011), 55

³⁷ Eduarda Grego, «À procura de uma Arquitetura Humanista: O caso de estudo da Unidade de Habitação Horizontal» (Coimbra, Universidade de Coimbra, 2020), 115



- 37 | Harar, Luigi Figini, Gio Ponti e Piero Bottoni, Milão, 1950-55
38 | Ponte Mammolo, Luigi Vagnetti e Giuseppe Vacaro, Roma, 1959-62
39 | Tuscolano II, Mario de Renzi e Saverio Muratori, Roma, 1950-54
40 | Cesate, BBPR, Franco Albini, Fianni Albricci, Ignazio Gardella e Enrico Castiglioni, Milão 1951-58
41 | Rosta Nuova, Franco Albini, Franca Helg e Enea Manfredini, Reggio Emilia, 1956-61
42 | San Marco, Giuseppe Samonà, Venezia, 1950-63
43 | Cerignola, Mario Ridolfi e Frankl Wolfgang, Foggia, 1950-51

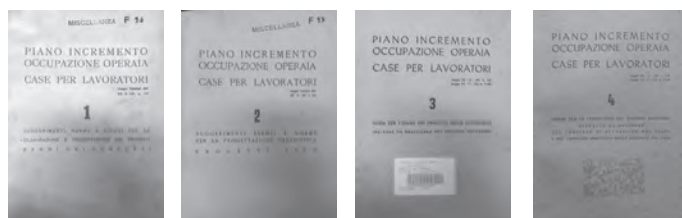
qualidade de vida para os seus habitantes.

A experiência da habitação social levou a que a arquitetura despontasse uma nova linguagem e um novo conceito de cidade, que refletia a influência neorrealista. Para além de se tornar um elemento essencial para a recuperação da economia e da reconstrução do país, o INA-Casa foi também uma oportunidade para que os arquitetos e urbanistas planeassem o futuro das cidades italianas tendo por base uma linguagem renovada e baseada na recuperação dos valores eruditos das formas populares do início do século. Neste sentido, foram vários os modelos de arquitetura vernacular usados para a criação das construções do INA-Casa. Configurações como a *Casa-Pátio* ou a *Casa Colonica* ajudaram a moldar a materialidade e as tipologias arquitetónicas das novas habitações, e os arquitetos mostraram-se determinados em conhecer as características locais, a tradição e o modo de vida das classes populares, de maneira a intervirem da melhor forma no espaço. O Plano INA-Casa acabou por representar “o primeiro momento, na cultura arquitetónica italiana, em que os profissionais tiveram a oportunidade de refletir concretamente sobre a questão económica e popular.”³⁸ O recurso à tradição vernacular e a premissa de construir habitações de qualidade composicional que permitissem relacionar o espaço doméstico com o espaço exterior levaram ao conceito de unidade habitacional. Esta ideia modernista, desenvolvida por Le Corbusier e presente na Carta de Atenas, entendia a habitação como um “elemento primordial biológico,” que deveria estar associado ao espaço público a partir de “diversas instalações comunitárias.” As habitações deveriam encontrar-se dotadas dos serviços necessários para a vida dos moradores e, por conseguinte, seriam reunidas em “unidades habitacionais”.³⁹ As unidades habitacionais do INA-Casa acabaram por cumprir este ideal. Localizadas nas periferias das grandes e médias cidades, eram entendidas como bairros autossuficientes, constituídos por todos os serviços básicos necessários e espaços verdes coletivos que correspondiam ao imaginário vernacular de reerguer várias aldeias. O INA-Casa tentava ainda aprofundar algumas das questões que teriam ficado em aberto nas discussões dos CIAM, em relação à cidade funcionalista do movimento moderno e inclusão do espaço-entre na mesma. De modo a dar resposta a esse tipo de questões, os arquitetos procuraram obter o controlo cuidadoso dos espaços exteriores pertencentes às unidades residenciais. Para os arquitetos do INA-Casa, todo o espaço que se encontrava disponível para projeto deveria ser habitado e, por isso mesmo, pensado.⁴⁰ Dessa forma, os bairros deviam ser desenhados de modo a que os espaços gerados através da agregação

³⁸ Daniele Carfagna, *L'architettura tra le Case* (Florença: Alinea, 2012), 9

³⁹ João Barbosa et al., *A Carta de Atenas, Le Corbusier* (São Paulo: Edusp, 1993), 88

⁴⁰ Daniele Carfagna, *L'architettura tra le Case* (Florença: Alinea, 2012), 13



44 | Capas dos manuais elaborados pelo INA-Casa realizados em 1949, 1950 e 1956

45 | Tiburtino, Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, Roma, 1950-54

46 | Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54

de edifícios garantissem o equilíbrio e as proporções semelhantes às da massa construída a fim de que os moradores pudessem usufruir de toda a área útil dos terrenos.

Dada a vasta produção ao longo dos 14 anos de atuação do plano, os bairros não apresentam uma estrutura composicional que lhes seja comum. Contudo, na maioria dos projetos, encontram-se pequenas manifestações da arquitetura popular - “numa mistura de tijolo e betão armado e de pequenos espaços ao ar livre domésticos e coletivos, os conjuntos habitacionais incorporavam uma combinação de qualidades urbanas e rurais destinadas a ajudar a afastar a ansiedade do deslocamento de muitos dos novos habitantes.”⁴¹ Com o intuito de estabelecer princípios e critérios que deveriam ser cumpridos pelos arquitetos na configuração dos novos bairros e no desenho dos edifícios residenciais, foi concebido ainda, pelo Conselho Diretivo de Gestão, um conjunto de quatro manuais,⁴² realizados dois em cada período de sete anos. Os manuais revelaram-se uma ferramenta preciosa para o trabalho dos arquitetos do INA-Casa, por apresentarem exemplos que iriam orientar a fase de projeto dos mesmos. Através dos esquemas e normas definidas, os arquitetos tinham um conjunto de elementos base que lhes facilitaram a agilização do processo de projeto. Também o destaque sobre a tradição regional foi um agente determinante na estruturação dos mesmos.⁴³ Os manuais potenciaram novos caminhos para a arquitetura italiana, de maneira que as novas construções dialogassem com os princípios da habitação popular. A importância da componente urbana e do facto de se pensar nos hábitos de vida dos habitantes como premissas de projeto eram atitudes neles promovidas e, por esse motivo, a preocupação sobre o prolongamento da habitação para o meio envolvente na criação de espaços-entre foi também impulsionada nas tipologias que constituíam os modelos de habitação e posteriores construções. Como resultado da apropriação das premissas estabelecidas nos manuais e também como representação vasta de diversas tipologias de espaço-entre, destacam-se em Roma intervenções como o conjunto habitacional *Tiburtino* (1950-1954), de Mario

⁴¹ Michelangelo Sabatino, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy* (Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2011), 113

“With their mixture of reinforced concrete and earth-tone bricks, and small, open-air personal as well as communal spaces, these housing estates embodied a mixture of urban and rural qualities that were intended to help ward off the anxiety of displacement many of the new inhabitants felt.”

⁴² Os manuais intitulados por ordem:

1. Suggestimenti, norme e schemi per la elaborazione e presentazione dei progetti. Bandi dei concorsi (1949)
2. Suggestimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipi (1950)
3. Guida per l'esame dei progetti delle costruzioni Ina-Casa da realizzare nel secondo settennio (1956)
4. Norme per le costruzioni del secondo settennio. Estratte da deliberare del comitato di attuazione del piano e del consiglio direttivo della Gestione Ina-Casa (1956).

⁴³ Maria Piddiu, «O Plano Ina-Casa: Uma leitura transversal do projeto de Via Pessina em Cagliari» (Porto, FAUP, 2011), 53



- 47 | Vista Sul das três torres de apartamentos
48 | Habitações plurifamiliares geminadas de acesso direto e em galeria
49 | Habitações plurifamiliares geminadas de acesso em galeria
50 | Habitações plurifamiliares em banda
Tiburtino, Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, Roma, 1950-54

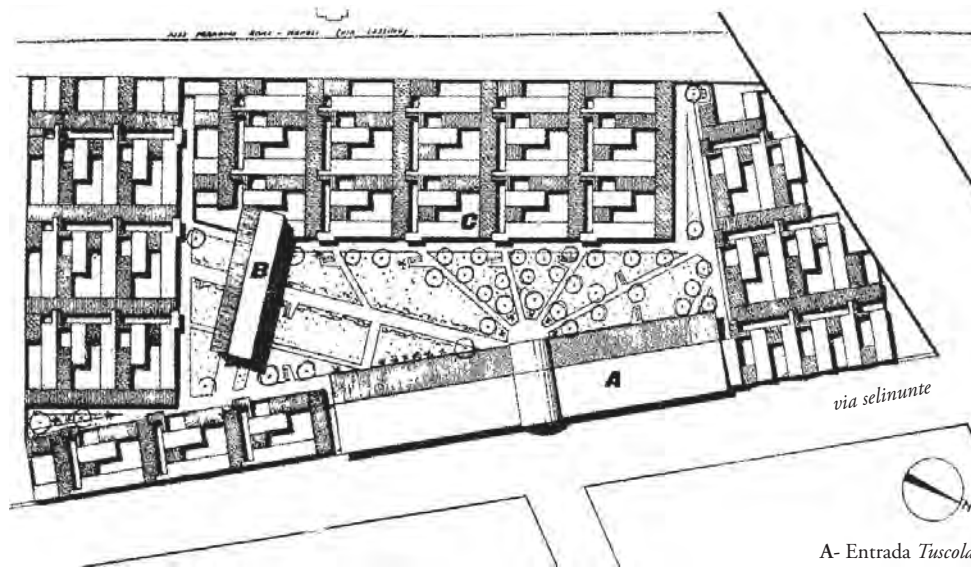
Ridolfi e Ludovico Quaroni, e o *Tuscolano III* (1950-1954), de Adalberto Libera. Estes bairros, para além de serem construções marcantes no contexto do INA-Casa e para o desenvolvimento do espaço-entre, incorporam uma variedade de espaços-entre que permite estabelecer diferentes escalas de intimidade entre as construções e o contexto urbano.

O *Tiburtino* foi uma das primeiras experiências do tema da habitação social no INA-Casa e é considerado um dos mais emblemáticos exemplos construídos no período de reconstrução da década de 50. Determinado para albergar 771 fogos numa área de 8.8 hectares, os arquitetos desenharam três tipos de edifícios diferentes: torres de sete a oito andares; habitações plurifamiliares geminadas de acesso direto e em galeria; e habitações plurifamiliares em banda de três a cinco andares.⁴⁴ O bairro de proporções reduzidas surgiu como estratégia de construção de uma “aldeia” num sector periférico de Roma.⁴⁵ A linguagem arquitetónica, intimamente enraizada na tradição, procurava superar o monumentalismo estabelecido nos anos do fascismo italiano. Composto por edifícios de construção simples, em alvenaria, blocos de tufo e betão armado, o bairro compensava não só na sua variedade tipológica, mas também na sua riqueza de detalhes e cores. A par das geometrias livres nasceu um diálogo controlado e de continuidade entre os espaços públicos e privados, a casa e a rua, o construído e a paisagem urbana. A justaposição entre as casas e as torres proporcionaram a *Tiburtino* um dinamismo não só visual, mas também vital para uma boa interação social que se viria a refletir no bem-estar dos moradores. Os espaços exteriores, formados a partir da articulação das áreas construídas, proporcionavam importantes zonas de estar ao ar livre, que refletiam a fluidez de percursos e a liberdade da disposição dos espaços. Desta forma, os espaços-entre resultaram como espaços dinâmicos que contrariavam a uniformidade de um simples aglomerado de volumes. Tanto enquanto zona de passagem como de estar, estes espaços ajudaram a estabelecer uma fluidez e continuidade entre os espaços privados e públicos. Para além disso, eram vistos como grandes impulsionadores de relações sociais, o que atendia a um dos objetivos principais dos arquitetos de *Tiburtino*, ou seja, proporcionar uma arquitetura alternativa à da cidade moderna, desprovida de espaços-entre.⁴⁶ Os arquitetos procuravam obter uma nova linguagem arquitetónica que, além de original e inovadora, fosse capaz de responder, com pragmatismo, às condições históricas e sociais do país. Na realidade, uma “(...) arquitetura que não fosse pré-fabricada, e que estivesse

⁴⁴ Gabriela Gomes, «(Re)Fazer Comunidade: Estratégias de intervenção um sector da periferia de Roma» (Porto, FAUP, 2018),103

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, 111



A- Entrada *Tuscolano III*
 B- *Palazina 101*



51 | Planta geral de cobertura, Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54
 52 | Vista geral do Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54

à altura das exigências e dos valores da nova realidade democrática.”⁴⁷

Através da reinvenção dos ensinamentos populares e focada nos detalhes, a arquitetura deste bairro revelou-se um forte exemplo para os bairros que lhe seguiram. Com proporções significativamente maiores que *Tiburtino*, o bairro *Tuscolano* é também caracterizado como uma das produções mais inovadoras do INA-Casa.

Com uma área de 35 hectares, foi projetado para albergar um total de 112 edifícios residenciais. O bairro, é constituído por 3 núcleos independentes (*Tuscolano I*, *Tuscolano II* e *Tuscolano III*) que, produzidos por diferentes entidades, acabaram por apresentar linguagens muito distintas. Dos três sobressai o *Tuscolano III*, também definido por Bruno Zevi⁴⁸ como *Unitade de Habitação Horizontal* ou *Arranha Céus deitado*. A sua configuração de baixa altura, com acesso direto a um pátio privado em cada habitação, destaca-o das restantes produções do INA-Casa.⁴⁹ Acompanhando a *Via Selinunte*, é possível encontrar vários estabelecimentos de comércio que servem para suprimir algumas das necessidades dos moradores. Este corpo, em oposição ao complexo que se fecha para o exterior, vira-se para a rua e estende-se até ao ponto de entrada da Unidade de Habitação: a galeria abobadada que dá acesso ao grande jardim central.

O quarteirão, desenvolvido numa área compacta e definida por um perímetro contínuo, funciona como uma parcela autossuficiente.⁵⁰ É composto por edifícios de um andar que, em grupos de 4 habitações, se articulam entre si e formam pátios privados para cada uma delas, e ainda por um único edifício de altura mais elevada: *o edificio a ballatoio*, também conhecido entre os moradores como *Palazina 101*.⁵¹ Este segundo, composto por três andares, foi desenhado de forma a albergar 32 apartamentos distribuídos através de uma galeria suspensa por *pilotis*. Inicialmente, este edifício encontrava-se alinhado com a malha das casas-pátio, mas a sua orientação foi alterada de modo a beneficiar de um melhor aproveitamento solar.⁵² Relativamente às casas-pátio, originárias da influência mediterrânica e das construções tradicionais marroquinas com

⁴⁷ *Ibid.*, 113

⁴⁸ “unità di abitazione orizzontale o il grattacielo disteso a terra”

Bruno Zevi, *Ottocento-Novecento: Contro storia dell'architettura in Italia*. (Newton Compton, 1996), 70. Citado em: Maria Piddiu, «O Plano Ina-Casa: Uma leitura transversal do projeto de Via Pessina em Cagliari» (Porto, FAUP, 2011), 65

⁴⁹ Michelangelo Sabatino, *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy* (Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2011), 113

⁵⁰ Riccardo Renzi, «Adalberto Libera e la dimensione domestica dello stare insieme. L'unità d'abitazione orizzontale al quartiere Tuscolano», Firenze Architettura, 2016, 80

⁵¹ Eduarda Grego, «À procura de uma Arquitetura Humanista: O caso de estudo da Unidade de Habitação Horizontal» (Coimbra, Universidade de Coimbra, 2020), 39

⁵² *Ibid.*, 41



53 | Corredor de acesso às casas-pátio

54 | Vista aérea das casas-pátio

55 | Vista do acesso à Unidade de Habitação a partir da Via Selinunte

56 | Vista das casas-pátio a partir do jardim interior

Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54

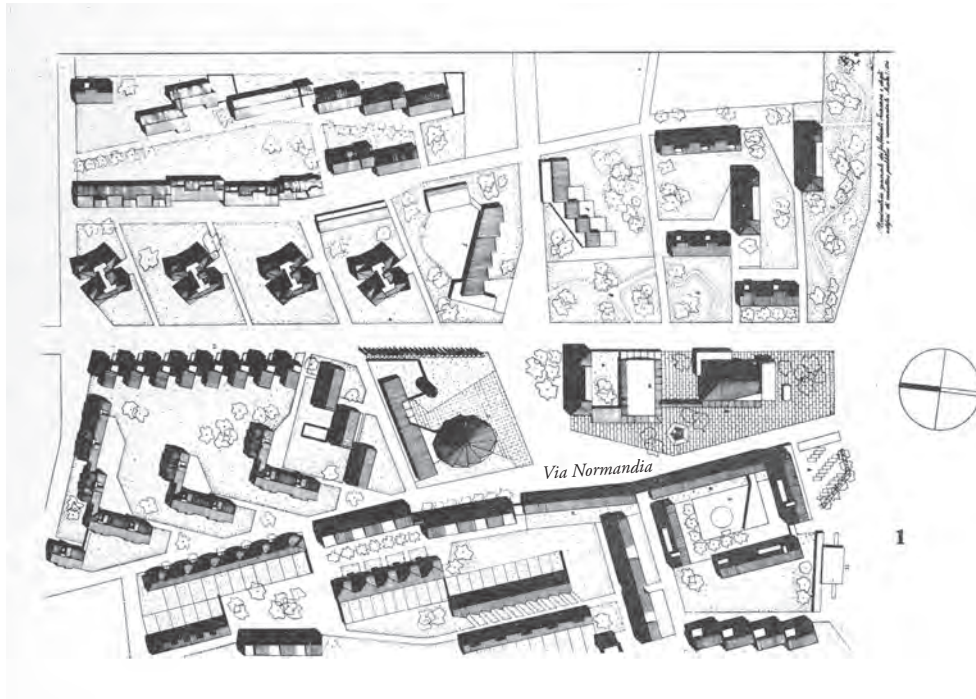
que o arquiteto se pôde deparar na sua viagem a Marrocos em 1951,⁵³ por possibilitarem a cada núcleo familiar, pela primeira vez, o uso de um espaço aberto íntimo, tornaram-se um dos pontos mais inovadores do projeto.

Neste projeto, Libera demonstra o forte desejo de se afastar dos cânones modernos, criando uma arquitetura atenta às problemáticas humanas e que vive tanto do interior como do exterior. Na procura de uma harmonia entre a vida doméstica e a vida coletiva, o arquiteto projetou diferentes espaços de estar ao ar livre, que foram pensados não só com o objetivo de satisfazer as necessidades funcionais de cada família, mas também de facilitar as relações sociais entre moradores. Deste modo, o espaço-entre difere em três diferentes tipologias, que, por sua vez, contam também com graus de intimidade diferentes: o pátio, como local privado e de reunião familiar; os corredores ou espaços entre habitações, como lugares de encontro de vizinhos; e o grande jardim central, como o espaço destinado a todos os habitantes do complexo.⁵⁴ A Unidade de Habitação é rica em espaços-entre. O especial destaque destes espaços no desenvolvimento do projeto proporcionou ao complexo uma forte relação do espaço doméstico com o espaço exterior. Esta relação deve-se à forma como os espaços-entre foram pensados: não como meras separações entre volumes, mas sim como espaços onde é agradável permanecer. Desta forma, alcançou-se uma continuidade espacial que se reflete não só no desenho do complexo, mas também na relação pessoal com o espaço. Os moradores têm a possibilidade de habitar todos os lugares do complexo ao mesmo tempo que promovem a criação de laços sociais com os outros residentes.

Podemos verificar que os espaços-entre enriquecem o *Tuscolano III*. Facilmente entendemos que as diferentes escalas do espaço-entre permitem vivenciar o espaço ao ar livre no íntimo privado da habitação e usufruir da esfera pública e da vida em comunidade. Por estes motivos, constatamos que a vida deste complexo provém, sobretudo, dos espaços exteriores e da forma como os moradores do bairro os habitam. Na mesma medida em que estes espaços se revelaram fortes vinculadores de uma arquitetura que ambicionou ser humanista e que, por essa razão, procurou dar resposta às necessidades da vida humana, este projeto também revelou ser um exemplo de como a produção de espaços-entre se tornou um fenómeno inovador na produção da arquitetura italiana do pós-guerra.

⁵³ Em 1951 Adalberto Libera realiza uma viagem a Marrocos na qual se fascina com as casas tradicionais inseridas nas medinas das cidades de Fez, Marraquexe e Rabat. Estas casas, na sua maioria, apresentam uma disposição que se desenvolve em volta de um pátio principal. Espaço este de grande significado para a cultura muçulmana por ser uma área de privacidade e reunião familiar favorecendo ainda a ventilação das restantes divisões da casa. *Ibid.*, 133

⁵⁴ *Ibid.*, 123



57 | Planta geral de cobertura, Borgo Panigale, Giuseppe Vaccaro, G.Cavani, A. Legnani e F.Santini, Bolonha, 1951-55
58 | Borgo Panigale a partir da Via del Carroccio, Giuseppe Vaccaro, G.Cavani, A. Legnani e F.Santini, Bolonha, 1951-55

Ainda como exemplo da diversidade do espaço-entre presente nas construções do INA-Casa, destacam-se também, em Bolonha, os complexos residenciais de *Panigale* (1951-55)⁵⁵ e *Cavedone* (1955-1964).⁵⁶ Comparável aos bairros mencionados anteriormente, o *Panigale* e o *Cavedone* também são caracterizados pelo seu organicismo e autossuficiência. Localizados em áreas bastante periféricas da cidade de Bolonha, estes complexos foram providos com vários serviços e equipamentos, de forma a possibilitar aos moradores que não tenham de se deslocar até ao centro da cidade para realizar as suas atividades comerciais. A preocupação primordial no desenvolvimento dos dois projetos foi atribuída ao reconhecimento do valor humano e do ambiente de vivências sociais.⁵⁷ Neste sentido, ressalta a qualidade dos espaços urbanos, a disposição dos edifícios em torno de grandes pátios e o cuidado na concessão dos espaços-entre, de modo a incentivar o encontro e socialização entre os habitantes.⁵⁸ A análise destes bairros revela-se importante, uma vez que os dois, para além de apresentarem composições muito diferentes (tanto entre si como em comparação com *Tiburtino* e *Tuscolano III*), revelam também uma diversidade tipológica que resulta em diferentes concepções de espaço-entre.

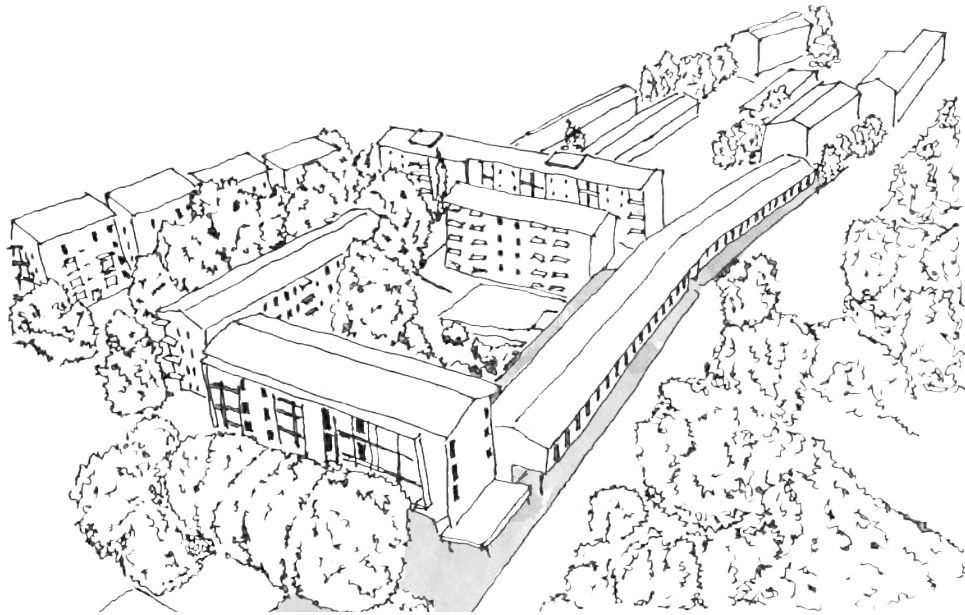
O quarteirão *Panigale* destaca-se pela sua grande variedade de soluções formais: desde vários edifícios em linha de diferentes andares, edifícios em torre e casas geminadas. Ao analisar o bairro, é perceptível que a agregação das diferentes tipologias estabelece também diferentes momentos e tipos de espaços-entre, que poderão ser experienciados ao percorrer o quarteirão. Neste sentido, dar-se-á maior ênfase ao extenso edifício de dois andares que se desenvolve ao longo da *Via Normandia*. Para além da sua dimensão facilmente identificável, este edifício funciona como catalisador da vida do bairro. Ao percorrer a via rodoviária para norte, dispõe-se como elemento estratégico que faz a separação entre a área pública que se situa a este com o interior de uma das partes do complexo habitacional, a oeste. A volumetria do edifício sofreu um recuo, em sentidos opostos de cada um dos pisos, que lhe conferiu um espaço-entre mais atrativo a nível funcional. O piso térreo alberga estabelecimentos de comércio que, abrigados pelo avanço do piso superior, se associam a uma galeria dimensionada por um conjunto de arcadas que

⁵⁵ O complexo residencial Panigale foi realizado por um grupo de arquitetos (G.Cavani, G. Legnani, F. Santini e G. Scaglierin) coordenado por Giuseppe Vaccaro (1896-1970). Leonardo Ciacci, «Una casa per tutti. La mise en scène del piano Ina-Casa», em *La Grande Ricostruzione: Il piano Ina-Casa e L'Italia degli anni '50* (Roma: Donzelli, 2001), 224

⁵⁶ O complexo residencial Cavedone foi realizado por Federico Gorio (1915-2007) em parceria com L.Benevolo, M.Carini, V.Calzolari, S.Danielli, A.Durante, A. Esposito e M. Virtorini. *Ibid.*, 406

⁵⁷ *Ibid.*, 403

⁵⁸ *Ibid.*



59 | Esboço do edifício de dois andares em relação com a *Via Normandia* e o interior do quarteirão,
60, 61, 62 | Casas geminadas, edifícios plurifamiliares e torres H
Borgo Panigale, Giuseppe Vaccaro, G.Cavani, A. Legnani e F.Santini, Bolonha, 1951-55

se desenvolve ao longo de todo o edifício. O espaço-entre aqui formado é caracterizado pelas suas dimensões generosas, possibilitando às pessoas que, quando nele circulam, façam paragens e convivam umas com as outras. Fazendo a ponte entre a quietude do interior do complexo e a agitação da via pública, este espaço estabelece ainda a separação dos acessos pedestre e automóvel. Por outro lado, o primeiro andar desenvolve-se numa relação mais íntima com o complexo habitacional. O recuo do piso térreo, proporciona aos moradores do primeiro piso a possibilidade de usufruírem de um pátio semiprivado que se desenvolve ao longo de todo o edifício. Desta forma, o primeiro andar é resolvido de maneira completamente diferente à do piso térreo: na sua relação com o espaço verde, incorporado no interior do complexo e com o resto dos edifícios de maior escala que o envolvem. Com o simples gesto de deslizamento dos volumes, terá sido possível verificar como o espaço muda o seu carácter para se adaptar a distintas necessidades de privacidade.⁵⁹ Se no piso térreo o deslocamento dos volumes proporciona um espaço público abrigado, no primeiro piso este recuo proporciona às habitações um espaço ao ar livre de carácter privado. Para além deste edifício, *Panigale* é ainda composto por outros elementos que apresentam relevância para o estudo do espaço-entre. Tanto os restantes edifícios de vários andares como as torres em forma de H e as casas geminadas estabelecem uma forte relação com o exterior da habitação. Todos eles possuem espaços abertos e ajardinados, onde os moradores podem permanecer e conviver com o resto dos habitantes. Além dos espaços-entre associados a cada tipologia de habitação, é ainda possível observar vários jardins públicos ao longo de todo o quarteirão. Zonas, mais ou menos arejadas, realizadas para acolher os moradores e promover as relações sociais.⁶⁰

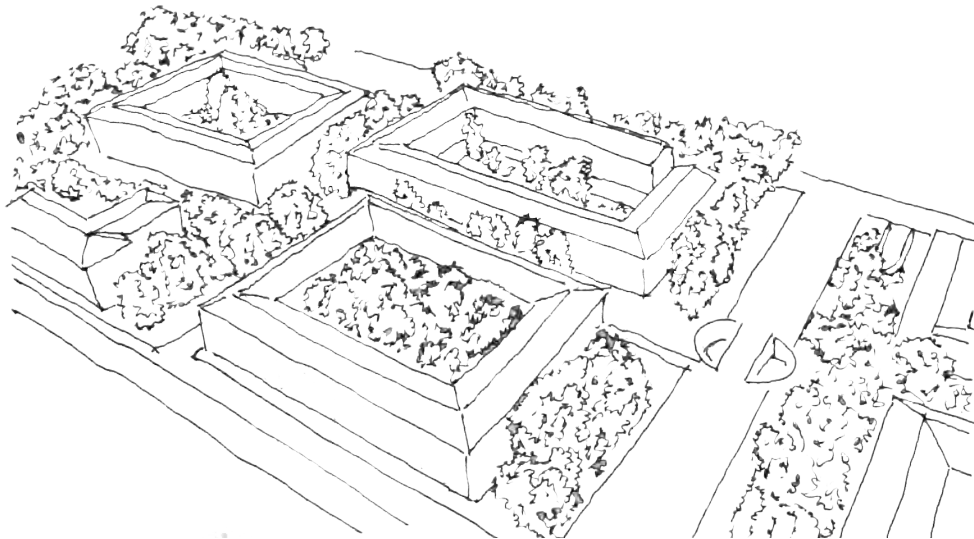
Por sua vez, o bairro *Cavedone* desenvolve-se de forma um pouco diferente de *Panigale*. Tendo em conta que este faz parte das realizações do INA-Casa dos últimos sete anos do Plano, o complexo residencial foi construído em conformidade com algumas das revisões estabelecidas no terceiro manual,⁶¹ nomeadamente o uso de elementos modulares pré-fabricados.⁶² Em oposição a *Panigale*, *Cavedone* é definido por uma grelha ortogonal onde assentam vários edifícios de configurações semelhantes (construção quadrilateral em torno de um “vazio central”). A ideia de quarteirão fechado

⁵⁹ Daniele Carfagna, *L'architettura tra le Case* (Florença: Alinea, 2012), 69-1

⁶⁰ *Ibid.*, 75-6

⁶¹ O terceiro e quarto manuais, realizaram-se apenas no segundo septénio de funcionamento do plano e têm por base uma avaliação das habitações construídas na primeira fase. Os dois manuais apresentam uma revisão das normas estabelecidas anteriormente, o que levou à estandardização de modelos urbanos e também algumas limitações nas tipologias e no dimensionamento das construções. Maria Piddu, «O Plano Ina-Casa: Uma leitura transversal do projeto de Via Pessina em Cagliari» (Porto, FAUP, 2011), 55

⁶² *Ibid.*, 61



63 | Esboço da volumetria de alguns dos blocos de habitação, Cavendish,
Federico Gorio, L.Benevolo, M.Carini, V.Calzolari, S.Danielli, A.Durante, A. Esposito e M. Vittorini, Bolonha, 1955-64
64, 65, 66 | Pormenores do espaço-entre de um dos conjuntos de blocos de habitação, Cavendish,
Federico Gorio, L.Benevolo, M.Carini, V.Calzolari, S.Danielli, A.Durante, A. Esposito e M. Vittorini, Bolonha, 1955-64

com pátio central está sobretudo ligada ao conceito de cidade muralhada e, portanto, proporciona um retorno à cidade histórica. Deste modo, os volumes permanecem como elementos isolados e independentes do resto da cidade. Os acessos rodoviários estabelecem o perímetro da área de cada complexo habitacional e fazem a ligação do quarteirão com as ruas externas. Apesar da ideia de modelo *standard*, a disposição dos edifícios foge a uma modulação rígida e apresenta-se de forma orgânica. Através de pequenas rotações e variações dimensionais, os edifícios de três andares distribuem-se de maneira a fornecer novas perspectivas às pessoas que percorrem o quarteirão. A malha das fachadas é irregular e as ligações internas são, na sua maioria, pedestres. Ao percorrer o quarteirão é possível identificar os diferentes tipos de espaços ao ar livre: desde o jardim central, composto por vários circuitos e elementos onde as pessoas se podem encontrar umas com as outras e permanecer; aos espaços entre edifícios, que se apresentam como espaços ajardinados cuidados e de proporções controladas; e, em algumas exceções, lugares de estacionamento para os moradores do complexo.⁶³

Desde as casas geminadas avarandadas e com escadarias exteriores de *Tiburtino*, às casas-pátio de *Tuscolano III* que, com ricos corredores de acesso entre elas, apresentam uma intensa habitabilidade humana, o espaço-entre revela a sua versatilidade. A partir do bairro *Panigale* aprende-se como é que um simples jogo de volumes consegue adaptar espaços-entre fisicamente semelhantes a diferentes graus de intimidade, de maneira a que estes pudessem ser utilizados para atividades e por pessoas diferentes. Também a estandardização das volumetrias de *Cavedone* revelam não só como é que um modelo regular pode ter uma disposição orgânica, como também a importância do jardim central que, apesar de aparecer em grande parte dos quarteirões propostos pelo INA-Casa, é aqui potenciado ao tornar-se o grande núcleo vivo deste quarteirão. De salientar que pretendia-se que os bairros fossem capazes de proporcionar uma favorável qualidade de vida às famílias que neles iriam habitar e ainda formar uma comunidade a partir dos espaços exteriores e coletivos que os compunham. São, por isso, várias as dimensões de espaço-entre geradas pelas construções do plano. Espaços estes externos e públicos, privados ou semiprivados que, ao responder aos interesses de cada conjunto residencial, acabaram por ter um grande impacto não só na vida das pessoas como também na urbanidade das várias cidades italianas.⁶⁴ E, apesar da variedade de soluções que constituem os 14 anos de atividade do Plano INA-Casa, a linguagem arquitetónica dos bairros revela um padrão claramente identificável. Reconhece-se um “estilo” próprio das arquiteturas do plano,

⁶³ Daniele Carfagna, *L'architettura tra le Case* (Florença: Alinea, 2012), 51-2

⁶⁴ Gabriela Gomes, «(Re)Fazer Comunidade: Estratégias de intervenção um sector da periferia de Roma» (Porto, FAUP, 2018), 61



- 67 | Corredor de circulação entre blocos de habitação, Cavendone,
Federico Gorio, L.Benevolo, M.Carini, V.Calzolari, S.Danielli, A.Durante, A. Esposito e M. Vittorini, Bolonha, 1955-64
- 68 | Galeria de acesso a habitações em banda, Tiburtino, Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, Roma, 1950-54
- 69 | Varandas de edifício plurifamiliar, Borgo Panigale,
Giuseppe Vaccaro, G.Cavani, A. Legnani e F.Santini, Bolonha, 1951-55
- 70 | Corredor entre casas-pátio, Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54

mesmo quando algumas produções dos segundos sete anos, como é o caso de *Cavedone*, evoluem para uma “versão mais madura,” devido à introdução de modelos modulares e pré-fabricados.⁶⁵ Ao analisar as diversas arquiteturas que caracterizaram o INA-Casa, é facilmente perceptível uma “(...) oposição à normalização espacial proposta pelo Estilo Internacional e à inflexível *secura* da linguagem funcionalista.”⁶⁶ A predisposição das construções para a integração, quer urbana quer de ordem cultural, levou ao crescente entusiasmo por projetos de menor escala e de maior variedade arquitetónica. Assim sendo, o plano empenhou-se na democratização da arquitetura através da realização de complexos de habitação social que introduziram em Itália várias experiências inovadoras. Na sua prioridade em concretizar “aldeias” modernas autossuficientes, aproximou a ideia de arquitetura moderna às construções vernaculares. O vínculo com a tradição e a influência do neorealismo italiano aproximou as construções do INA-Casa a algumas das experiências italianas, por arquitetos anteriormente mencionados, realizadas na década de 1930. A linguagem das cidades produzidas pelo Plano, ficou marcada pela introdução de um novo modelo de bairro em Itália, que possibilitou às comunidades novas formas de habitar. A partir da “dimensão coletiva do habitar,”⁶⁷ os arquitetos produziram bairros de raiz que promoviam as condições necessárias para a criação de pequenas comunidades. “Uma interpretação orgânica de núcleo completo e autónomo, de carácter doméstico, onde a casa se estendia aos espaços exteriores, defendendo o papel crucial da vizinhança, e da vida em comunidade para a harmonia unitária do bairro.”⁶⁸ Pela capacidade em estabelecer uma relação de continuidade entre o público e o privado, as pessoas e o meio urbano, a noção de espaço-entre foi reinventada e tornou-se uma premissa para os arquitetos do plano. Todos os espaços exteriores pertencentes aos quarteirões da produção do INA-Casa eram valorizados e cuidadosamente pensados para usufruto da população e os espaços-entre revelaram-se componentes vitais quer para o desenvolvimento destes bairros quer para a promoção de relações sociais.

Por propagar uma arquitetura humanista e, como consequência, tornar-se um forte catalisador para estes espaços, o Plano INA-Casa constituiu um campo de produção arquitetónica muito rico para o crescimento do espaço-entre. No entanto, o espaço-entre não teve apenas a atenção dos arquitetos italianos e, a partir da década

⁶⁵ AA VV, *L'architettura INA Casa (1949-1963): Aspetti e Problemi Di Conservazione e Recupero* (Roma: Gangemi Editore spa, 2016), 15

⁶⁶ José António Bandeirinha, *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974* (2007; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011), 55

⁶⁷ Gabriela Gomes, «(Re)Fazer Comunidade: Estratégias de intervenção um sector da periferia de Roma» (Porto, FAUP, 2018), 16

⁶⁸ *Ibid.*

de 50, com a crítica e rutura dos CIAM, esta temática passou a fazer parte dos debates internacionais de arquitetura moderna. Apropriado e debatido pelas novas gerações de arquitetos, o espaço-entre passou a ser um tema recorrente na prática de arquitetos de vários contextos internacionais que, influenciados pelo que se debatido nos congressos, olhavam para o espaço-entre como uma componente necessária ao desenvolvimento de novas arquiteturas.



1.3. Anos de rutura e continuidade

A consolidação e transmissão do espaço-entre enquanto tema arquitetónico

O espaço-entre revelou-se um tema prioritário nos anos de revisão do movimento moderno. A liberdade instituída pelo final da era fascista consciencializou os arquitetos, e não só os italianos, mas também de outros contextos mundiais, para uma aproximação aos deveres cívicos da arquitetura. Perante a tomada de consciência da dialética entre a tradição e o modernismo, começaram a questionar-se os princípios do Movimento Moderno. Arquitetos de vários contextos europeus procuravam resolver as problemáticas ligadas às imposições da Carta de Atenas e dar sentido a elementos como o espaço-entre, que eram desconsiderados pelos princípios desse manifesto. Neste contexto, com a diversidade de opiniões que se instalaram nos debates internacionais de arquitetura e consequente rutura dos CIAM e início dos *Team 10*, os arquitetos mais jovens apropriaram-se deste tema que já vinha a ser trabalhado há algumas décadas pelos arquitetos italianos e converteram-no num tema prioritário para a renovação dos ideais modernos. A partir daí, as premissas destes espaços ficaram consolidadas, nomeadamente na habitação. A casa deixou de ser vista como uma *Máquina de Habitar* e passou a ser pensada como uma unidade de associação. Por conseguinte, o espaço-entre ganhou um grande reconhecimento por parte dos arquitetos e passou a ser realizado de forma considerável nas novas construções.



< 71 | Jardim central, Robin Hood Gardens, Alison e Peter Smithson, Londres, 1966-72

72 | "Morte dos CIAM", Otterlo, 1959

73 | Reunião dos Team 10, Otterlo, 1959

Os anos 50 foram “anos de rutura, mas também de continuidade.”⁶⁹ Marcados pelas posições de Itália e Inglaterra perante o estatuto da arquitetura moderna, a forma de pensar arquitetura dividiu-se entre dois caminhos: um próximo do neorrealismo, que procurava estruturar uma ideia de continuidade e ligação com o passado e tradição; e um outro brutalista, adotado pelos arquitetos nórdicos e britânicos, que defendiam uma ideia de rutura com a tradição e pretendiam dar um novo significado aos elementos estruturantes da cidade.⁷⁰ Havia uma necessidade de evolução da arquitetura e até o próprio Le Corbusier constatou que as primeiras gerações de arquitetos intervenientes nos Congressos se mostraram demasiado rígidos nas suas propostas referentes às matérias humanas e sociais.⁷¹ Estabeleceu-se, então, uma vontade de renovar o que seria a tradição moderna e com isso a oportunidade de integrar uma nova geração de arquitetos. Assim, no Congresso de 1953, realizado em Aix-en-Provence, optou-se por formar um grupo de jovens arquitetos que ficaria encarregue de organizar o X CIAM,⁷² concretizado em Dubrovnik, três anos depois. O grupo, constituído por Jaap Bakema (1914-1981), Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003), Georges Candilis (1913-1995), Aldo Van Eyck (1918-1999), Giancarlo de Carlo (1919-2005) e Shandrach Woods (1923-1973) deu, posteriormente, origem aos *Team 10*. Caracterizados pelo seu método de trabalho experimental e resistente às experiências doutrinárias da Carta de Atenas, o comité destacava-se pela sua heterogeneidade e postura dinâmica, segundo a qual questionavam a humanização da arquitetura. Para os elementos do grupo, não existiam doutrinas a cumprir ou redações teóricas que delineavam o caminho da arquitetura. Em 1954, realizaram o *Manifesto de Doorn*, no qual propunham uma revisão das quatro funções

⁶⁹ Ana Tostões, «O legado dos “anos cinquenta verdes”. Permanência e mudança da arquitetura portuguesa do pós-guerra à revolução», *2G: revista internacional de arquitetura*, 2001, 131

⁷⁰ Carlos Azevedo, «Moderno Contaminado: A revisão do Movimento Moderno nos Contextos Nacional e Internacional» (Coimbra, Universidade de Coimbra, 2009), 89


⁷¹ Jos Bosman, «CIAM After the War: a Balance of the Modern Movement», *Rassegna*, 1992, 14

⁷² O CIAM X tinha como tema o ‘Habitat’ e visava fazer uma análise das primeiras propostas dos CIAM propondo identificar os problemas e soluções em diferentes escalas ao invés de instituírem princípios universais. Maria Helena Maia e Alexandra Cardoso, «Portugueses in CIAM X» (20th Century New Towns. Archetypes an Uncertainties Conference Proceedings, Porto: Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, 2014), 199

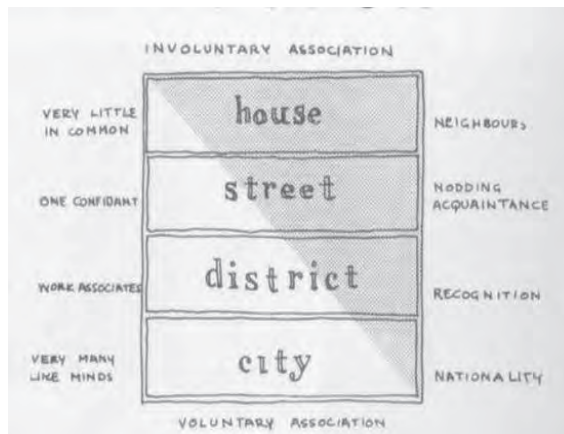
" HABITAT "

2 FEB 1960 SMITHSONS

- 1) It is useless to consider the house except as a part of a community owing to the interaction of these on each other.
- 2) We should not waste our time codifying the elements of the house until the other relationship has been crystallised.
- 3) "Habitat" is concerned with the particular house in the particular type of community.
- 4) Communities are the same everywhere.
 - 1) detached house - farm.
 - 2) Village.
 - 3) Towns of various sorts (Industrial, Admin., Social).
 - 4) Cities (multi functional).
- 5) They can be shown in relationship to their environment (Habitat) in the Geddes Valley section.



- 6) Any community must be internally convenient - have ease of circulation, in consequence whatever type of transport are available, density must increase as population increases, i.e. (1) is least dense (4) is most dense.
- 7) We must therefore study the dwelling and the groupings that are necessary to produce convenient communities at various points on the valley section.
- 8) The appropriateness of any solution may lie in the field of architectural invention rather than social anthropology.



da Cidade Funcional, definidas anteriormente pelos CIAM. Desta forma, pretendiam estabelecer uma relação entre a organização da cidade e a sociedade, que considerasse várias escalas de intervenção arquitetónica e urbanística – casa, rua, bairro e cidade – de maneira a reconhecer as inter-relações sociais estabelecidas entre elas, para uma melhor resposta do arquiteto à comunidade. Esta organização, para além de ser favorável à associação da construção e do meio urbano, foi fundamental para que o espaço-entre passasse a ser visto como um elemento de grande importância para o funcionamento da continuidade entre o domínio público e o privado. “A casa era uma primeira unidade de associação” seguindo-se da “(...) rua, ou o espaço entre as formas construídas, que organizaria uma segunda escala de vida urbana a partir das relações entre os moradores e o espaço. A terceira escala de aproximação, o bairro, era uma escala intermediária entre a arquitetura e o urbanismo e guardava a proporção territorial das comunidades urbanas.”⁷³ A noção de rua passaria a ser considerada como organizadora essencial espaço urbano, colocando o usuário como um agente fundamental no processo de estruturação da cidade. “Entre a escala da casa e da cidade, a rua e o bairro estabeleciam novas relações entre arquitetura e urbanismo,” sendo que as relações que se iriam estabelecer iriam acabar por preencher o vazio deixado pelo movimento moderno no que diz respeito aos espaços-entre.⁷⁴ Perante este método organizativo, os blocos de habitação que, posicionados geometricamente, organizavam a cidade de forma “estratégica” segundo critérios económicos, passariam a ser organizados tendo em consideração outras componentes. A cidade deixaria de ser constituída por meros elementos funcionais fechados para si mesmos e as construções procuravam estender-se para o exterior, de maneira a que fosse criada fluidez e continuidade espacial entre estas e o meio urbano. Era precisamente esta fluidez e continuidade entre a arquitetura e o urbanismo que convergiam no espaço-entre.⁷⁵ De notar que este espaço, ao possibilitar a sua apropriação de diversas formas, permitiu também que diferentes tipos de construção se relacionassem de maneira mais adequada com o território, o clima e os seus utilizadores.

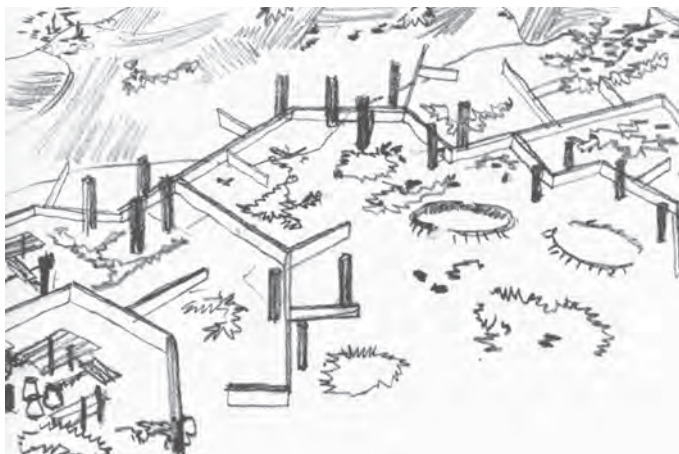
Com a renovação dos princípios do Movimento Moderno, começaram a surgir soluções construtivas que procuravam pôr em prática as premissas do *Manifesto de Doorn*. Neste contexto, é pertinente pensar no desenvolvimento das *New Towns*.⁷⁶ À

⁷³ Ana Cláudia Castilho Barone, *Team 10: Arquitetura como crítica* (São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002), 70

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Pedro Vieira Almeida, «Ensaio sobre algumas características do espaço em arquitectura e elementos que o informam» (CODA, Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1962), 96

⁷⁶ A partir do “*New Town Act*”, de 1946, o governo britânico estabeleceu ordem para o planeamento de dez novas cidades a serem construídas a partir do modelo de *Letchworth Garden City*. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: a critical history* (1980; Londres: Thames and Hudson, 1985), 262



76 | Ville Radieuse, Le Corbusier, 1924

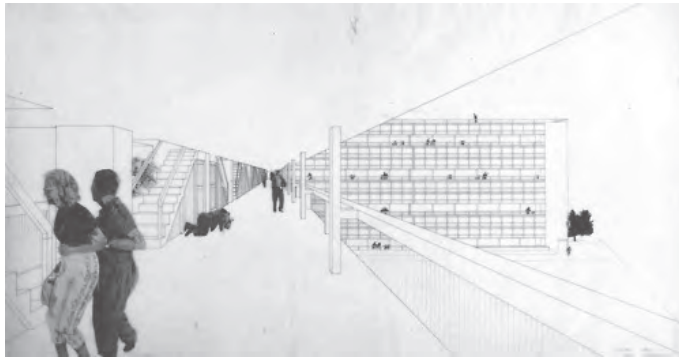
77 | Esquema estruturante do Golden Lane, Alison e Peter Smithson, 1952

semelhança do que aconteceu em Itália com o INA-Casa, as *New Towns* surgem como um plano de reconstrução, promovido pelo Estado-Providência britânico para várias cidades inglesas no pós-guerra. O conjunto de soluções urbanas que previa construir, não só teve um forte impacto para a reconstrução de várias cidades do Reino Unido, como também representaram a evolução do pensamento urbanístico a partir do pós-guerra. Os modelos destas novas cidades não se assemelhavam aos do INA-Casa, não assumiam uma linguagem neorrealista nem influências das construções vernaculares. Em vez disso, apresentavam uma visão contemporânea e brutalista, aliada à ideia de rutura que os arquitetos britânicos defendiam. As *New Towns* procuraram refletir as preocupações que arquitetos, urbanistas e sociólogos tinham sobre a arquitetura e a sociedade e, nesse contexto, a experimentação de diferentes configurações de espaço-entre permitiu-lhes encontrar soluções inovadoras e que correspondessem aos objetivos que pretendiam. Deste modo, o discurso do *Manifesto de Doorn* surge representado em alguns projetos realizados para o concurso, nomeadamente no de Alison e Peter Smithson, e o espaço-entre destaca-se como o elemento marcante e inovador do mesmo.

Numa primeira fase, as cidades desenvolvidas baseavam-se nos princípios da cidade-jardim, com a introdução dos conceitos desenvolvidos por Le Corbusier na *Ville Radieuse* (1924), evoluindo para um desenvolvimento apoiado na Carta de Atenas. Porém, não tardou a que este modelo fosse alvo de críticas. Os jovens arquitetos pertencentes aos *Team 10*, que já se haviam apercebido das limitações do planeamento funcionalista, a partir da segunda fase de projetos para o programa habitacional, começaram assim a sugerir desenhos urbanos desenvolvidos de forma menos regrada e mais orgânica.⁷⁷ Um exemplo disso foi a proposta apresentada pelo casal de arquitetos. Dinamizadores do *Team 10*, Alison e Peter Smithson desde cedo defenderam uma visão progressista em relação ao Movimento Moderno. Não concordavam com o modelo que a primeira geração das *New Towns* seguia e, em resposta aos blocos isolados do planeamento urbano assente nas configurações de Le Corbusier, realizaram em 1952 um projeto para o *Golden Lane Housing Competition*. Assim, propuseram uma estrutura urbana complexa que se inseria no contexto urbano e dialogava com o tecido existente. As unidades de habitação articulavam-se com diversos espaços ao ar livre públicos e semipúblicos, providos de alguns equipamentos e zonas de circulação, e incluíam ainda um sistema que foi designado de “ruas no céu.”⁷⁸ Este sistema era composto por um conjunto de galerias que proporcionavam aos moradores uma oportunidade para confraternizar

⁷⁷ Carlos Azevedo, «Moderno Contaminado: A revisão do Movimento Moderno nos Contextos Nacional e Internacional» (Coimbra, Universidade de Coimbra, 2009), 57-9

⁷⁸ João Cunha Borges e Teresa Marat-Mendes, «Walking on streets-in-the-sky: structures for democratic cities», *Journal of Aesthetics & Culture*, 2019, 4



78 | "Ruas no céu", Golden Lane, Alison e Peter Smithson, 1952
79 | Unité d'Habitation, Le Corbusier, Marselha, 1952

e usar estes espaços como áreas semipúblicas, sem expor a intimidade do domínio doméstico para o exterior das suas habitações. A cada três andares, os edifícios incluíam este mecanismo de espaços-entre que interligavam os vários apartamentos. Acedia-se aos apartamentos no piso inferior ou superior aos andares das “ruas,” para que esses pisos funcionassem, por um lado, como meros locais de circulação e, por outro, como espaços de dimensões suficientemente grandes, para que as pessoas pudessem realmente usufruir e conviver umas com as outras. O objetivo dos arquitetos passou por tentar que estes espaços servissem como espaços coletivos para os moradores, de forma a que estes lhes dessem vida. Embora o formato de habitação fosse muito de influência corbusiana da *Unité d’Habitation* (1947-1952) em Marselha, a solução proposta pelos Smithsons não se revelou como uma única unidade discreta de urbanização mas sim como uma rede de edifícios, que se abriam para o exterior e se dispunham com flexibilidade, de acordo com as necessidades topográficas.⁷⁹ Alison e Peter Smithson procuraram construir um espaço urbano diverso e de qualidade, de maneira a refazer o conceito de comunidade e de associação humana. Neste sentido, sintetizaram esta procura no conceito de *cluster*.⁸⁰ Definido pela ideia de associação, o *cluster* é interpretado como um padrão que integra todo o desenho urbano e se estabelece essencialmente pelas relações dos edifícios como espaços geradores de comunidade e mobilidade. As próprias construções definiam os espaços exteriores, que seriam apropriáveis pelas comunidades e se prolongavam num conjunto de espaços-entre, em formato de galerias que estariam inseridas nos edifícios. O “edifício como rua” ou a “rua como edifício” era o modelo formal, e o conceito *cluster* o dispositivo urbano.⁸¹ O *Golden Lane* foi a primeira proposta do casal que propunha a construção de uma *Cluster City*, em que as unidades de habitação eram as casas e as galerias de acesso, as ruas. Este projeto não chegou a ser realizado, contudo, Alison e Peter Smithson acabaram por pôr em prática este tipo de soluções em outras das suas obras, nomeadamente no *Robin Hood Gardens*. Realizado entre 1966 e 1972, em Londres, o conjunto habitacional distribui-se em dois blocos de habitação encerrados para a rua e delimitadores do quarteirão. Na parte interior do mesmo, os edifícios abrem-se para um grande jardim central através das suas “ruas no céu”. Estes espaços-entre surgem, à

⁷⁹ John Dutton, «Featured Plan: Smithsons’ Golden Lane Project (1952)», GRIDS Blog (blog), 26 de Julho de 2013, Disponível em: <http://www.grids-blog.com/wordpress/plan-of-the-month-smithsons-golden-lane-project-1952/>.

⁸⁰ Segundo Jorge Figueira, “O Cluster é um conceito de substituição morfológica e tipológica, por isso moderno e progressista, mas simultaneamente visa recriar a ordem que existia sob outra forma, adaptada à “mobilidade” e aos novos fenómenos tecnológicos. Não é um dispositivo de substituição pura da ordem prevalecte, à maneira da Carta de Atenas, nem é um contextualismo ou defesa de uma aproximação à cidade tradicional.” Jorge Figueira, «A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60-Anos 80» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2009), 64

⁸¹ *Ibid.*, 56



80 | Robin Hood Gardens, Alison e Peter Smithson, Londres, 1966-72

81 | Park Hill, Jack Lynn e Ivor Smith, Sheffield, 1961

82 | Toulouse-le-Mirail, Georges Candilis, Alexis Josic e Shandrach Woods, Toulouse, 1961

semelhança do desenho para o *Golden Lane*, como galerias que pretendiam fazer uma reinterpretação das tradicionais ruas. Também o grande jardim surge como um local de socialização para os moradores do complexo. Ao jogar com a topografia criaram um espaço lúdico que serve tanto para os adultos usufruírem da zona verde como para as crianças brincarem umas com as outras.

Para além de Alison e Peter Smithson, também outros arquitetos adotaram os espaços-entre no formato de galerias suspensas no ar e o conceito *cluster* para a integração do bloco construído no meio urbano. É o caso do conjunto habitacional *Park Hill* em Sheffield, realizado em 1961, por Jack Lynn (1926-2013) e Ivor Smith (1926-2018), e do projeto vencedor para a extensão urbana de Toulouse, realizado por Georges Candilis, Alexis Josic (1921-2011) e Shandrach Woods também no mesmo ano. O *Park Hill* foi a primeira experiência de escala monumental que incluía “ruas no céu.”⁸² Composto por apenas um corpo, o edifício articula-se ao longo do terreno e toma diferentes direções. A variação de orientação dos blocos é estabelecida para obter melhor receção de luz solar e, simultaneamente, gera pequenos núcleos que, apesar de pertencentes a este grande complexo habitacional e a uma larga coletividade, formam entre si pequenas comunidades.⁸³ Estes núcleos estão ainda virados para grandes espaços ajardinados, que resultavam das mesmas articulações dos blocos. Os espaços-entre aparecem, mais uma vez, em formato de galerias e fazem a ligação entre os vários segmentos do edifício. Estes espaços culminam nos pontos de intersecção entre blocos, onde existe ainda um pequeno átrio que alberga os acessos verticais, que dão acesso à próxima ramificação do edifício.⁸⁴ Por sua vez, o *Toulouse-le-Mirail* foi distinguido como uma das maiores realizações dos *Team 10*. Caracterizado por uma mega-estrutura que se ramifica ao longo da malha urbana, o complexo habitacional conecta diversos equipamentos e espaços públicos com uma vasta rede de edifícios. Também neste projeto existe um grande espaço público pedonal, que se eleva a 4 metros do solo e percorre o grande braço principal.⁸⁵ Este corpo guia o crescimento da malha urbana, de forma orgânica, e as ramificações seguem a organização estratégica do *cluster*.

Estes projetos são alguns exemplos onde podemos observar o momento de viragem na interpretação e uso do espaço-entre, que equivale à consolidação da revisão

⁸² João Cunha Borges e Teresa Marat-Mendes, «Walking on streets-in-the-sky: structures for democratic cities», *Journal of Aesthetics & Culture*, 2019, 46

⁸³ Carlos Azevedo, «Moderno Contaminado: A revisão do Movimento Moderno nos Contextos Nacional e Internacional» (Coimbra, Universidade de Coimbra, 2009), 77

⁸⁴ Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic or aesthetic* (Alemanha: The Architectural Press Ltd, 1966), 132

⁸⁵ Montserrat Solano Rojo e Elisa Valero Ramos, «Toulouse le Mirail, evolución de la realidad social: transformaciones urbanas», *Habitat y Sociedad*, n. 5 (2012). 97

modernista. Porém, os ideais italianos revoltaram-se contra o deslumbramento britânico pelas formas excêntricas provenientes de uma cultura de massas.⁸⁶ Apesar de, em ambos os casos, refletirem a consciência perante uma arquitetura humanista e inerente à ideia de associações, a postura dos arquitetos italianos diferenciava-se pela procura de contacto com os setores populares e com a estética neorrealista. Como foi possível observar anteriormente em algumas das “aldeias” autossuficientes criadas para o plano INA-Casa, os arquitetos italianos reviam-se num traçado mais “modesto” quando comparado com a expressão monumental do brutalismo britânico.

A crítica e rutura dos CIAM representou o início da criação de uma nova identidade para a arquitetura moderna. O debate iniciado pelos *Team 10* refletiu uma mudança de paradigma no âmbito da habitação, que acabou por afetar profundamente a cultura arquitetónica contemporânea. Partindo da noção de que o humano se organiza em comunidades e desenvolve a necessidade de se individualizar e relacionar com o local onde habita, a intenção por parte dos arquitetos passou por questionar a validade dos princípios universais definidos na *Carta de Atenas*. Neste sentido, o tema *Habitat*⁸⁷ concretizou a proposta de debate do X CIAM e foi significativo para que as intenções dos arquitetos (apoiadas nas inter-relações humanas e espaciais) para o programa habitacional fossem tidas em consideração. Partindo desta linha de pensamento, emergiu o imperativo de pensar nos espaços-entre como elementos indispensáveis para a sociabilidade humana.⁸⁸ Desta forma, as premissas deste tema ficaram consolidadas, nomeadamente na habitação. Ao deixar de ser interpretada como uma *Máquina de Habitar*, a casa passou a ser pensada para que se estendesse e associasse ao espaço urbano, de forma a estabelecer relações territoriais e também sociais. Face ao exposto, foi a partir da crítica da arquitetura moderna e com as premissas apresentadas pelos *Team 10* que, ao sugerir esta mudança de paradigma, da habitação enquanto máquina para unidade de associação, que o espaço-entre se formalizou e começou a ser cada vez mais adotado na prática de vários arquitetos.

O discurso internacional em volta deste tema acabou por proporcionar a transmissão das suas premissas para outros contextos, inclusive para o português. Apesar de Portugal ter entrado tardiamente no Movimento Moderno, a arquitetura portuguesa evoluiu tendo por base os ensinamentos e discursos internacionais. Nesse sentido, o

⁸⁶ Carlos Azevedo, «Moderno Contaminado: A revisão do Movimento Moderno nos Contextos Nacional e Internacional» (Coimbra, Universidade de Coimbra, 2009), 81

⁸⁷ A noção de Habitat defendida pelos jovens sustentava um conceito que não incorporava apenas a unidade residencial, mas também os espaços de convívio envolvidos no desenho da habitação. Ana Cláudia Castilho Barone, *Team 10: Arquitetura como crítica* (São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002), 64

⁸⁸ *Ibid.*, 61-3

contacto com o espaço-entre surgiu a partir do momento em que os arquitetos portugueses procuram uma linguagem moderna no país. Isto conduziu a que o espaço-entre fosse interpretado como um tópico fundamental para que as construções se associassem ao espaço e às pessoas, levando a que a arquitetura portuguesa enveredasse por um caminho igualmente crítico dos cânones estado-novistas e modernistas.



1.4. O caso português

A apropriação dos ideais internacionais e a utilidade do espaço-entre

A década de 50 ficou marcada pelo trabalho de uma nova geração de arquitetos portugueses que, já familiarizada com os discursos internacionais, mostrou-se sensível ao estudo da arquitetura vernacular e consequente utilidade do espaço-entre. Protagonizada por Fernando Távora (1923-2005), Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), entre outros arquitetos, a nova geração, à semelhança do que vinha a acontecer em Itália, procurava a criação de uma linguagem arquitetónica que tivesse tanto de moderna como de nacionalista. Partindo dessa premissa, apoiavam-se nas experiências internacionais com o objetivo de criarem meios para que a arquitetura portuguesa se distanciasse das figurações propostas pelo regime de Oliveira Salazar. Desde o debate do problema da “*Casa Portuguesa*” à realização do *Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal*, estes arquitetos encontraram na arquitetura vernacular elementos que tornavam possível esse distanciamento e consequente renovação da arquitetura em Portugal.

O discurso internacional e estudo das construções vernaculares foram pontos de partida para que em Portugal, à semelhança do que já vinha a acontecer noutros contextos europeus, o espaço-entre fosse um tema de interesse para o desenvolvimento de novas arquiteturas. Não só por se mostrar adaptável às diversidades territoriais, mas também por ser um meio impulsionador de melhor qualidade de vida, tanto individual como coletiva, o espaço-entre passou a fazer parte das realizações de vários arquitetos. Adicionalmente, este tema tornou-se ainda assunto de debate por parte de arquitetos e críticos que, através da revista *Arquitetura*, o propagandeavam, juntamente com exemplos de habitações portuguesas e estrangeiras que reuniam um conjunto de características que as associavam ao espaço e às pessoas.



< 83 | Galeria do Bloco das Águas Livres, Nuno Teotónio Pereira, Lisboa, 1953-56,
84 | "Arquitetura Popular," ilustração por Manuel Graça Dias, 1992

Tal como aconteceu em Itália 20 anos antes, o desenvolvimento da arquitetura em Portugal, nos anos 50, desenrolou-se num enquadramento muito marcado pelos constrangimentos do regime ditatorial. O governo de Salazar apelava à expressão dos “valores nacionais” através da arquitetura e, dessa forma, os edifícios do estado seguiam figurinos estilísticos de inspirações monumentalistas e vernaculistas específicas, o que, na verdade, se assemelhava às arquiteturas oficiais de tantos outros países europeus dominados por regimes fascistas:

“Passou a produzir-se uma arquitetura pretensamente nacional mas que se exprimia por linguagens idênticas, constituindo uma internacional de facto. Isto quando precisamente a grande crítica que tais regimes faziam ao Movimento Moderno era o seu carácter internacionalista.”⁸⁹

A carência habitacional foi também um problema que o país enfrentou ao longo do século XX. À semelhança do que aconteceu em Itália, o regime de Salazar propôs instalar um programa habitacional com o objetivo de dar resposta à falta de habitação que caracterizava, sobretudo, as grandes cidades portuguesas. Dessa forma, surge em 1933 o programa *Casas Económicas*. Com a promessa de garantir o acesso à propriedade e ao seguro de vida,⁹⁰ o estado passou a assumir “o papel de urbanizador e promotor habitacional,”⁹¹ no entanto, as ideologias do programa acabaram por resultar em respostas muito diferentes às obtidas em Itália através do INA-Casa. Numa primeira fase, ao pretender que as habitações assumissem apenas a figuração de casas unifamiliares encostadas à rua e com pequenos logradouros, o estado requeria que as construções do plano assumissem o figurino da *Casa Portuguesa*, de tal maneira que

⁸⁹ Nuno Teotónio Pereira, *Escritos (1947-1996, seleção)* (Porto: FAUP publicações, 1996), 300

⁹⁰ *Ibid.*, 98

⁹¹ Virgílio Pereira et al., «Casas Económicas e Casas Desmontáveis: Génese, estruturação e transformação dos primeiros programas habitacionais do Estado Novo», em *Habitação: Cem anos de políticas públicas em Portugal 1918-2008* (Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2018), 83



85 | Bairro de Casas Económicas das Condominhas, Porto, 1938
86 | Bairro de Casas Económicas Duarte Pacheco, Braga, 1939

a liberdade de expressão dos projetistas encontrar-se-ia limitada. As tipologias iniciais do programa apresentavam características muito austeras, que facilmente denotavam o conservadorismo social. Nas habitações, observava-se o recurso às condições mínimas: as áreas eram reduzidas, a organização programática encontrava-se simplificada e os espaços-entre limitavam-se às zonas de circulação necessárias. Consequentemente, a casa era limitada ao espaço doméstico e a transição entre o interior e o exterior era feita apenas pela porta de acesso. Não existia ambiguidade do espaço habitacional e a ausência de espaços-entre e coletivos suprimia a possibilidade de haver vida comunitária, reduzindo assim as relações sociais apenas ao núcleo familiar.⁹² Para além disso, o programa era estruturado em torno de princípios de seletividade social impostos pelo governo. Desta forma, as casas que deveriam ser destinadas às famílias mais carenciadas e que se encontravam mal alojadas eram ocupadas pelos “grupos sociais que constituíam a base de apoio do regime.”⁹³ Apesar de, aparentemente, procurar solucionar o problema habitacional das classes trabalhadoras, a verdade é que o programa *Casas Económicas* não foi orientado para esse propósito. Apenas as famílias que obtivessem um “volume razoável de rendimentos mensais” e um emprego estável poderiam usufruir das habitações.⁹⁴ Assim sendo, se o número de construções já era reduzido, o seu papel na resolução da crise habitacional era praticamente inexistente.

Com a derrota dos regimes fascistas, no entanto, a ditadura viu-se obrigada a adaptar-se às novas condições políticas e a abdicar de alguns dos aspetos que impunha. Os arquitetos protestavam pela participação na resolução do problema habitacional, sem que houvesse obrigatoriedades estruturais e de modo que estes pudessem criar habitações com melhores condições. Começaram, pois, a reclamar o direito à liberdade de expressão⁹⁵ e os “valores nacionais” foram postos em causa. Reivindicavam, então, a “intervenção a uma outra escala que não a do edifício isolado, (...) o direito à escala da cidade.”⁹⁶ Neste contexto, foi criada a Federação de Caixas de Previdência (1947-1972),⁹⁷ que ficou encarregue de promover a construção de edifícios plurifamiliares no quadro da habitação social.

⁹² *Ibid.*, 106

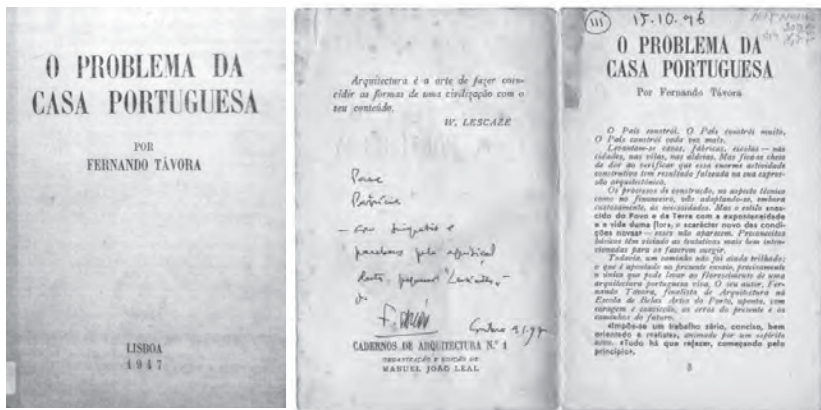
⁹³ Denote-se que estas habitações eram ocupadas, sobretudo, pelas “famílias de operários e empregados integrados no sistema corporativo, famílias de funcionários do Estado, famílias consideradas moral e politicamente «idóneas».” *Ibid.*, 96

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Nuno Teotónio Pereira, *Escritos (1947-1996, seleção)* (Porto: FAUP publicações, 1996), 302

⁹⁶ Ana Tostões, «Obra aberta: entre experimentalismo e contexto, um sentido de escola», em *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Químera, 2004), 24

⁹⁷ Instituição de Previdência, criada no âmbito do Ministério das Corporações, para orientar a aplicação dos capitais da Previdência na construção das habitações económicas. Nuno Teotónio Pereira, *Escritos (1947-1996, seleção)* (Porto: FAUP publicações, 1996), 205



87, 88 | Capa e interior da publicação “O Problema da Casa Portuguesa”, Fernando Távora, (1945), 1947

Perante a “rigidez geométrica” dos bairros de casas económicas produzidos pelo estado entre as décadas de 1930 e 1950, o modelo da “*Casa Portuguesa*” foi posto em causa e, em virtude dessa situação, sucederam-se soluções mais orgânicas, que propunham uma representação de um espaço urbano sensivelmente mais informal. A discussão da existência de uma “*Casa Portuguesa*” passava por ser não uma questão estilística, mas sim de identidade.⁹⁸ E o debate sobre este tema já vinha a acontecer desde o final do século XIX e início do século XX. Um exemplo disso é o caso do tenente-coronel Henrique das Neves (1841-1915), que durante uma estadia de quatro meses em Viseu estudou a cidade, os seus monumentos e a sua “verdade paisagística”. Durante o processo, Henrique das Neves deparou-se com a “existência de um tipo nacional” de habitação e, a partir daí, viu nas construções vernaculares “a concretização do desejo de uma possível casa típica portuguesa.”⁹⁹ Como seria de esperar, o tópico passou a ser objeto de polémica e as experimentações arquitetónicas, originárias da sensibilidade vernácula e aliadas à causa nacional, não resultaram num conjunto coeso, numa linguagem nacional unitária, mas sim em múltiplas vozes que espelhavam diferentes ligações e influências.¹⁰⁰ Por esse motivo, a *Casa Portuguesa* foi palco de diversos confrontos, nomeadamente do “*Problema da Casa Portuguesa*.” O ensaio, realizado por Fernando Távora e publicado pela primeira vez em 1945, opôs-se a esta ideia. Definida como falsa arquitetura, “que não corresponde a qualquer verdade portuguesa,”¹⁰¹ a *Casa Portuguesa* foi designada por Távora como uma cópia meramente decorativa das construções antigas, que desprezava a importância das condicionantes e não respondia à realidade.

Ao repudiar este “modelo” de habitação, as novas gerações de arquitetos tinham a consciência de que o desafio de produzir uma arquitetura moderna e, ao mesmo tempo, nacionalista passaria por criar obras modernas sem que se perdesse o vínculo com as raízes e a tradição da arquitetura nacional. Tinham presente que o “Homem e a Terra” deveriam ser os “elementos fundamentais no estudo do meio português.”¹⁰² Dessa forma, preocupavam-se sobretudo com as condições de vida das pessoas e das

⁹⁸ Rui Lebre, «From the organization of space to the organization of society: A study of the political commitments in post-war Portuguese architecture, 1945-69» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2016), 91

⁹⁹ “um tipo nacional (...) na Beira Alta, nos campos e aldeias em volta de Vizeu. Variam é claro, no numero de pavimentos e na disposição d’uma ou outra parte, mas subordinadas em geral a um tipo unico, desde a casa solarenga de granite e alvenaria, forte e majestosa, até à casinhota de um andar amanhada com troncos, vigas e tábuas.” Henrique das Neves, *A Cava de Viriato* (Figueira da Foz: Imprensa Lusitana, 1893). 10, 47. Citado em: Rui Lebre, «From the organization of space to the organization of society: A study of the political commitments in post-war Portuguese architecture, 1945-69» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2016), 88

¹⁰⁰ *Ibid.*, 88

¹⁰¹ Fernando Távora, *O Problema da Casa Portuguesa*, Cadernos de Arquitectura 1 (Lisboa, 1947), 8

¹⁰² Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2ª ed (Porto: FAUP publicações, 1997). 29



habitações, que pareciam desadequadas para a altura. Perante tais inquietações, vários arquitetos portugueses procuraram analisar o modo de vida da população em vários pontos do país. Por conseguinte, realizou-se, em 1956, um levantamento à arquitetura vernacular portuguesa, semelhante ao realizado 20 anos antes em Itália pela iniciativa de Giuseppe Pagano. O *Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal*, dinamizado por Keil do Amaral (1910-1975) e apoiado pelo governo, resultou num trabalho concretizado num período de mais de dois anos, por 18 arquitetos divididos em seis equipas, com o objetivo de fazer uma análise detalhada sobre a arquitetura vernacular das regiões do Minho, Trás-os-Montes, Beiras, Estremadura, Alentejo e Algarve. Através do estudo do território, tradições de cada região, materiais disponíveis e outras condições, Oliveira Salazar esperava que o levantamento fosse suficiente para clarificar a definição de um “estilo português,” no entanto, o que se verificou foram diferentes perspetivas perante o mesmo objeto de estudo.¹⁰³ Assim, se uns olharam para o inquérito e nele viram a alma intemporal de um povo, outros identificaram a beleza universal do racionalismo moderno. Para além disso, não era a definição ou não definição de um “estilo português” que interessava aos arquitetos mais jovens, mas sim a aprendizagem que o confronto com as arquiteturas vernaculares lhes poderia proporcionar. Interessava-lhes a aproximação ao local, a fim de perceber as tradições e o tipo de construções de cada região, bem como o modo como estas respondiam ao clima, aos materiais disponíveis e ao estilo de vida dos seus habitantes. Pretendiam, ainda, obter uma interação direta com as populações, através de uma análise antropológica, que lhes permitisse conhecer os seus costumes, hábitos e a forma como estes se relacionavam e usavam os espaços.

Entendemos que a proximidade com a arquitetura vernacular e o estudo das suas características materiais e espaciais levaram a que os arquitetos portugueses se apercebessem das relações territoriais e humanas que os espaços-entre seriam capazes de criar. Ao sobressaírem de diversas formas e tipologias na arquitetura de matriz vernacular, apresentam um domínio diversificado consoante a tipologia habitacional e o local onde se inserem. Face ao exposto, o inquérito revelou-se fundamental no destaque do papel destes espaços nas arquiteturas populares e consequente “criação de vetores de habitabilidade.”¹⁰⁴ A partir do estudo de Alexandra Cardoso, Maria Helena Maia e Joana Cunha Leal,¹⁰⁵ é possível ter perceção das fisionomias que os espaços-entre pertencentes às construções vernaculares analisadas no inquérito assumem nas diferentes regiões do

¹⁰³ *Ibid.*, 161

¹⁰⁴ Domingos Tavares, *Francisco Farinhas: Realismo Moderno* (Porto: Dafne, 2008).14

¹⁰⁵ *Arquitetura Popular em Portugal. Valores Expressivos: O espaço-transição* é um estudo realizado aos espaços-entre presentes nas habitações integrantes do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal.



92 | Casa de Lavoura em Balazar, Guimarães

93 | Habitação em Fernil de Basto

94 | Varanda fechada de habitação em Pedrogrão Pequeno

95 | Habitação em Trancoso

país. Tendo em conta esta análise, verifica-se que a varanda sobressai como o elemento predominante de todas as zonas analisadas no inquérito:

“Embora a abordagem seja diferente no que se refere à sua origem, uso e significado—com as equipas do Norte mais próximas a vetores antropológicos e as do Sul mais ligadas a fatores de ordem climática – todos salientam a importância da varanda como uma componente espacial muito determinante para a caracterização das arquiteturas da respetiva região.”¹⁰⁶

Nas zonas a norte e interior do país, a varanda é considerada como um elemento dependente da casa, no entanto a sua configuração varia de local para local. No Minho considera-se uma “dependência complementar ao espaço da casa,”¹⁰⁷ que muitas vezes serve de corredor de circulação e consegue articular-se de forma autónoma com a zona funcional e também com a parte mais íntima da habitação. Por sua vez, nas análises realizadas em Trás-os-Montes, a varanda já apresenta maior ligação ao interior da habitação:

“A habitação e a rua como que se complementam, e a varanda ao prolongar-se pela escada “transporta para a rua alguma coisa da própria vida familiar, não só representada pelo extremamente variado mostruário de objetos que a guardam, como de outros tantos que se abrigam, descuidadamente, sob as sombras cavadas pelo balanço das construções.”¹⁰⁸

Na zona das Beiras, as “varandas alpendradas frequentemente envidraçadas” retomam as formas primitivas da arquitetura beirã. Estes espaços acabam por fazer parte tanto do exterior como do interior da casa, permitindo, através da captura dos raios solares, a proteção dos habitantes do frio rigoroso da região. Complementar a este elemento, destaca-se o alpendre “com características de maior contenção e intimidade,”¹⁰⁹ e ainda o pátio e açoteia, como espaços mais predominantes das habitações a sul do Tejo. Neste

¹⁰⁶ Alexandra Cardoso, Maria Helena Maia, e Joana Cunha Leal, «Arquitetura Popular em Portugal. Valores Expressivos: O Espaço-Transição» (Arquitetura Popular em Portugal. Uma Leitura Crítica, Porto: CEEA/ESAP-CESAP, 2013), 540

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, 541

¹⁰⁹ *Ibid.*



contexto, na Estremadura predominam os alpendres como “espaços de continuidade do exterior para o interior da habitação, que marcam, pela sua composição e valor plástico, a zona da entrada da casa.”¹¹⁰ Por sua vez, a sul a casa fecha-se mais para si, estendendo-se para o exterior através de espaços ao ar livre limitados por muros, que fazem a separação entre a habitação e a rua, a fim de que esta não perca o contacto com o exterior mas mantenha a privacidade desejada. No Alentejo, a influência da paisagem revê-se na implantação das herdades agrícolas: sobre uma ligeira colina ou cabeço. A habitação isola-se na paisagem e isso reflete-se na construção em volta de um grande pátio privado. Por último, na zona do Algarve, para além da forte presença da varanda e dos pátios algarvios, sobressai a açoteia como um espaço complementar da habitação. Espaços estes que “para além de plasticamente expressivos nas suas tramas de luz e de sombra, têm uma função de equilíbrio térmico, frescos no Verão e solarengos no Inverno.”¹¹¹

Para além de todas as configurações do espaço-entre reveladas, o Inquérito comprovou ainda a inexistência de um estilo e de uma “*Casa Portuguesa*,” mas sim a ocorrência de diferentes aproximações a este modelo, de acordo com os contextos particulares de cada região.¹¹² A procura por um estilo nacional e pelo que realmente determinava o que era ser-se português, passava pela determinação “não de uma arquitetura ou de um espaço português “genuíno,” mas de algumas características espaciais aderentes a uma maneira de habitar não apenas “nacional,” mas de forma muito mais alargada, mediterrânica.”¹¹³ Ao representar uma aproximação ao local, à identidade e às vivências de uma população, o inquérito debateu-se diretamente com as questões que já andavam a ser discutidas nos discursos internacionais onde, mais uma vez, era lembrado o papel do espaço-entre para o desenvolvimento de novas arquiteturas.

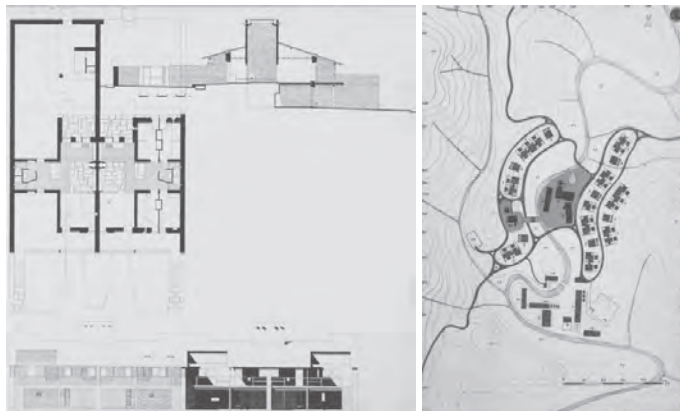
Para além do trabalho realizado no inquérito, em 1956, o grupo de arquitetos portugueses que acompanhou a evolução dos debates internacionais de arquitetura fez parte do X CIAM. Assim, Fernando Távora, Viana de Lima (1913-1991) e Octávio Lixa Filgueiras (1922-1996) levaram até Dubrovnik uma proposta que iria ao encontro quer de uma perspetiva que se aproximava do que os arquitetos portugueses andavam a analisar nos seus levantamentos, quer do tema de debate do Congresso organizado pelos *Team 10: Habitat*. A apresentação de um projeto para uma comunidade campestre, designado

¹¹⁰ *Ibid.*, 542

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2ª ed (Porto: FAUP publicações, 1997), 161

¹¹³ Pedro Vieira Almeida, «Ensaio sobre algumas características do espaço em arquitectura e elementos que o informam» (CODA, Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1962), 126



por “*Plano de uma Comunidade Rural*,”¹¹⁴ demonstrou a consciência e o interesse dos arquitetos portugueses pela inclusão das construções modernas no ambiente rural.

“Escolhendo resolver os problemas dentro da realidade rural, a solução para uma nova vila comunitária, apresentada pela delegação portuguesa no CIAM X, foi exemplo para um dinâmico “planeamento de áreas não urbanas” com vantagens claras para o desenvolvimento regional e para a “defesa do património cultural e dos valores naturais a ele relacionados.”¹¹⁵

A pesquisa rigorosa realizada pelos portugueses, sobre a arquitetura vernacular permitiu que houvesse uma posição crítica sobre as condições de vida do mundo rural. Por conseguinte, o projeto não se limitou a tratar o vernáculo a partir de uma mera avaliação das qualidades das comunidades rurais imaginadas. Mais do que isso, revelou um compromisso de melhoria dos padrões e estilo de vida das mesmas, de modo a preservar a sua identidade e tradição. O grupo do Porto, em particular, distinguiu-se dessa forma por criar um híbrido entre os princípios modernistas e a arquitetura popular.

Será adequado dizer, portanto, que o ano de 1956 foi um momento de viragem, não só para o desenvolvimento da arquitetura em Portugal, mas também para o reconhecimento do espaço-entre como um tema de forte significado arquitetónico. Para além de se ter dado início ao inquérito, o ano ficou também marcado pelo trabalho dos jovens arquitetos portugueses que, ao desenvolverem propostas tendo por base as influências internacionais e vernaculares, impulsionaram a renovação da arquitetura em Portugal. Também a partir dessa altura, os ideais dos novos arquitetos, que iam além dos modelos de habitação incentivados pelo estado, começaram a ser divulgados pelas

¹¹⁴ A apresentação desta proposta num contexto internacional, “representou a possibilidade de contribuição de um país periférico para a revisão do método internacional condensado nas formas autênticas de vida como inspiração da arquitetura.” Propunham o respeito pela natureza e defendiam a arquitetura participada como método de todos os homens se envolverem na construção do seu habitat. Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2ª ed (Porto: FAUP publicações, 1997), 165

¹¹⁵ Maria Helena Maia e Alexandra Cardoso, «Portugueses in CIAM X» (20th Century New Towns. Archetypes an Uncertainties Conference Proceedings, Porto: Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, 2014), 210

“Choosing taking up the problems inside the rural reality, the solution for a new community village, which it was presented by the Portuguese delegation in CIAM X, is a strong example of a dynamic “planning of non-urban areas”, with clear advantages for regional development and for the “defense of their cultural heritage and natural values related to it.”



101 | Capa da revista "Arquitetura" nº59, 1957
 102, 103, 104 | Casa em Ofir, publicado da revista "Arquitetura" nº59, 1957
 páginas 10, 11 e 13

redações da revista *Arquitectura*. Alguns desses arquitetos,¹¹⁶ dos que impulsionaram um novo olhar sobre a arquitetura portuguesa, assumiram, inclusive, a gestão da revista, dando-lhe um novo rumo estreitamente ligado à reflexão e teorização crítica da arquitetura. Ao distanciar-se dos princípios assumidos pelo Movimento Moderno, esta publicação passou a dar voz às “gerações mais novas contestárias dos princípios dos CIAM” e a propagar as tendências neorrealistas e neo-empiricistas.¹¹⁷ A *Arquitectura* deixou de ser apenas um “instrumento de divulgação do que de novo se produzia”¹¹⁸ e passou a assumir uma posição crítica sobre a arquitetura que era feita, tanto a nível nacional como internacional. Para além disso, fazia referência às tendências europeias, sobretudo às italianas, escandinavas e inglesas e, no campo teórico, abordavam-se as raízes do Movimento Moderno e a questão de valor das arquiteturas vernáculas.¹¹⁹

Nuno Portas (1934-), arquiteto e crítico de arquitetura, apaixonado por cinema e pelas artes plásticas, levou o seu amplo conhecimento para a revista e explorou-o de forma vital para a divulgação de uma opinião assertiva sobre a arquitetura portuguesa. Nesta matéria, Portas estava muito ligado à cultura italiana. Por esse motivo, a posição crítica dos projetistas italianos perante a arquitetura moderna canónica, e a veia neorrealista, oriunda do cinema, que direcionava a arquitetura para um pensamento humanista, tornaram-se fontes indispensáveis para a forma como Nuno Portas visualizava a sociedade portuguesa e, nesse sentido, como concebia arquitetura. O arquiteto, propagandeava abertamente as suas tendências “italianizantes (...) e mediterrânicas”¹²⁰ nas edições da revista. Insistia, desta maneira, na ideia de “continuidade cultural” e divulgava as obras portuguesas que apelavam à conciliação dos “valores da nossa tradição arquitetónica com as possibilidades concedidas pelos materiais do nosso tempo.”¹²¹

À medida que a arquitetura portuguesa se começou a relacionar com a vanguarda modernista internacional e adotou uma linguagem própria e intimamente ligada ao legado da arquitetura vernacular, o papel dos espaços-entre no âmbito da habitação debatia-se cada vez mais nos dois grandes centros do país. Sobre a propagação deste tema, destaca-se, sobretudo, a contribuição de Fernando Távora, no norte do país, e de Nuno Teotónio Pereira, no sul, como os grandes revisionistas da geração que se seguiu

¹¹⁶ Frederico Sant’Ana, Carlos S. Duarte, José Daniel Santa-Rita, Fernando Gomes da Silva, Raul Hestnes Ferreira e, no ano seguinte, Nuno Portas. Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2ª ed (Porto: FAUP publicações, 1997), 155

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, 24

¹¹⁹ *Ibid.*, 155

¹²⁰ «Nuno Portas», acessido 8 de Janeiro de 2021, <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/nuno-portas-2/>.

¹²¹ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2ª ed (Porto: FAUP publicações, 1997), 156



105 | Casa de Férias em Ofir, Fernando Távora, Ofir, 1958

106 | Planta da Casa de Férias em Ofir com destaque dos espaços-entre

à de Keil do Amaral e Januário Godinho (1910-1990).

Desde cedo, Fernando Távora revelou um pensamento consciente sobre qual deveria ser o caminho para a arquitetura em Portugal, tendo presente a pertinência do espaço-entre. Atento aos “valores topológicos e sensíveis à paisagem,” o arquiteto procurou estabelecer uma relação entre respostas modernas adequadas ao seu tempo e às necessidades do habitante, bem como à realidade dos lugares de implantação.¹²² Desta forma, procurava aproximar a “arquitetura e a vida,” através de uma forte relação entre a contemporaneidade e a tradição,¹²³ e o seu percurso arquitetónico, distante da ortodoxia do Movimento Moderno e da imposição normativa da Carta de Atenas, ficou marcado pela procura de “autenticidade na continuidade de uma tradição.”¹²⁴ Exaltando os valores vernaculares e a intemporalidade das construções populares, as intenções de Távora refletem-se na sua obra, como é exemplo a *Casa de Férias em Ofir* (1957-1958). Semelhante ao pensamento dos arquitetos italianos, nomeadamente de Pagano e das suas construções no norte de Itália, que tinham como base o estudo do vernacular e dos traços regionais, este projeto surgiu como uma proposta consciente de “reconciliação da tradição com a modernidade.”¹²⁵ No conjunto de um programa simples e de escala modesta, a *Casa em Ofir* apresenta um conjunto de características e espaços-entre que a relacionam cabalmente com a natureza que a envolve. Através de técnicas construtivas simples e materiais banais, onde a madeira e o betão foram deixados à vista, a modéstia do projeto é facilmente perceptível. Desenvolvida segundo uma composição de três núcleos interligados entre si, a casa apresenta uma distinção simples dos programas funcionais – quartos, sala e serviços - sendo que estas áreas, pela forma como se dispõem no terreno, integram um conjunto de espaços-entre que as interligam com a paisagem exterior. Os espaços-entre, em conjunto com a materialidade da arquitetura, criam uma simbiose perfeita desta habitação com o pinhal onde se insere. De facto, a principal intenção do projeto visava simular a ideia de abrigo, numa interpretação nobre da memória do passado. Através destas componentes, esta habitação abriu espaço para “uma intelectualização sobre o sentido poético dos lugares, revalorização artesanal e a humanização da arquitetura.”¹²⁶

Em Lisboa, Nuno Teotónio Pereira foi “o primeiro da sua geração a revelar a

¹²² Paulo Tormenta, «Fernando Távora- do problema da casa portuguesa, à casa de Férias de Ofir», *DC Papers: Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, Janeiro de 2003, 65-6

¹²³ *Ibid.*, 79

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2ª ed (Porto: FAUP publicações, 1997), 68

¹²⁶ Paulo Tormenta, «Fernando Távora- do problema da casa portuguesa, à casa de Férias de Ofir», *DC Papers: Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, Janeiro de 2003, 69-0



107 | Bloco das Águas Livres, Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, Lisboa, 1953-56
108 | Olivais Norte, Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas e António Pinto Freitas, Lisboa, 1957-68

importância dos valores do contexto”¹²⁷ e a explorar organicamente o espaço, a partir do diálogo entre a tradição e a modernidade. Sem nunca aderir ao funcionalismo e ao pensamento simplista do Movimento Moderno, o arquiteto constituiu uma referência incontornável quer para os caminhos da arquitetura portuguesa quer para as várias gerações de arquitetos que passaram pelo seu atelier.¹²⁸ Foi aqui, no atelier na Rua da Alegria, que se realizaram algumas das experiências mais marcantes de integração do espaço-entre enquanto tema fundamental para a renovação e democratização da arquitetura em Portugal. Para além dos projetos de qualidade significativa, “as preocupações com o contexto urbano, com a utência e usufruto dos espaços, com a reflexão e a subversão dos programas”¹²⁹ revelaram um trabalho em equipa admirável e tornou evidente que este espaço foi, para aqueles que por lá passaram, mais do que um atelier, uma escola de arquitetura. De notar que estes arquitetos apoiaram o seu trabalho na crítica de um estilo “nacional” e experimentaram novas soluções arquitetónicas, tendo como base as influências internacionais. Dessa forma, não esqueceram as raízes nem a cultura, e recorriam à representação da habitação enquanto elemento de associação ao lugar, deixando para trás a ideia de *Máquina de Habitar*.

Refira-se, pois, que foram várias as obras realizadas pelo atelier que tiveram um papel significativo para o desenvolvimento do espaço-entre. E isto é evidente tanto em trabalhos realizados para entidades privadas como para programas de habitação apoiados pelo estado. Optamos, pois, por destacar o *Bloco das Águas Livres* (1953-1956) e o *Plano de Olivais Norte* (1957-1968), por serem edifícios de habitação coletiva que, embora realizados para entidades diferentes, refletem momentos assinaláveis, no que concerne à representação deste tema e ainda à realização das construções em altura. Com efeito, para além de fugirem à “rigidez geométrica dos planos de bairros de casas económicas”¹³⁰ do início do século, estes blocos de habitação passaram a assumir uma “interpretação mais informal do espaço urbano,” proporcionada pela introdução dos espaços-entre.

O *Bloco das Águas Livres* - obra realizada para uma entidade privada - caracteriza-se como uma das primeiras obras de habitação coletiva produzidas pelo atelier, correspondendo, assim, ao “primeiro momento no questionamento do método

¹²⁷ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2ª ed (Porto: FAUP publicações, 1997), 181

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Virgílio Pereira et al., «Casas Económicas e Casas Desmontáveis: Génese, estruturação e transformação dos primeiros programas habitacionais do Estado Novo», em *Habitação: Cem anos de políticas públicas em Portugal 1918-2008*, (Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2018), 113



109 | Vista geral do lado da rua Gorgel do Amaral

110 | Galeria de distribuição dos escritórios

111 | Escadaria de acesso à plataforma da entrada

112 | Jardim exterior

113 | Acesso ao Bloco das Águas Livres pela rua Gorgel do Amaral

114 | Terraço na cobertura

Bloco das Águas Livres, Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, Lisboa, 1953-56

internacional.”¹³¹ Inspirado no conceito de Unidade de Habitação de Corbusier, propõe uma organização programática variada e inovadora para a altura em que foi realizado. O bloco destaca-se pela solução ousada, que ultrapassa os rigorosos princípios funcionalistas do movimento moderno, dando lugar a “um paradigma de liberdade baseado na busca de conforto sem preconceitos.”¹³² Neste contexto, o projeto anuncia um conjunto de espaços-entre que, além de interligarem os diferentes programas dentro do edifício, enquadram o corpo construído no resto da cidade. As zonas de entrada, as ruas interiores, o terraço, o corpo de transição que alberga as lojas e os jardins exteriores são os principais elementos, que se comportam como espaços que fazem a separação entre o público e o privado. Espaços que, para além de proporcionarem aos moradores o usufruto das várias componentes do edifício, estabelecem uma dinâmica espacial, que se revela tanto na formalização exterior como na organização interna.¹³³

Quanto ao *Plano de Olivais Norte*, realizado mais tarde e através de um programa de habitação apoiado pelo estado, refira-se que é uma obra igualmente marcante, por representar um momento fulcral para o debate da construção em altura no âmbito da habitação social. Elaborado pelo GTH¹³⁴ e de autoria de Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas e António Pinto Freitas (1925-2014), assume uma linguagem moderna e internacional. O desafio passou por encontrar uma solução que compensasse a altura excessiva e a questão do “objeto isolado”, características estas que dificultavam o desenvolvimento da vida social nas imediações dos edifícios. Neste contexto, os edifícios articulam-se em duas tipologias base: banda e torre, que variam na forma e dimensão, de acordo com as diferentes abordagens dos autores.¹³⁵ Com distribuição em esquerdo-direito e em galeria, as torres reafirmam os conceitos racionalistas e a influência italiana, fruto do contacto destes arquitetos com obras realizadas a nível internacional, nomeadamente algumas da autoria do INA-Casa. Por sua vez, os espaços-entre que estas integram foram trabalhados de forma a potenciar associações entre o domínio

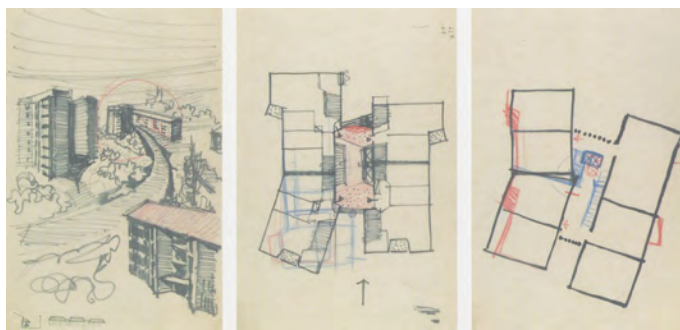
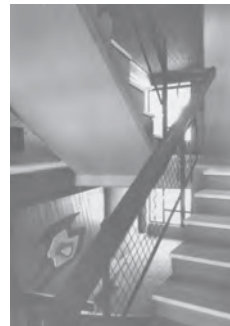
¹³¹ João Afonso, «Uma imensa simplicidade. A cidade que se constrói na Rua da Alegria», em *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Quimera, 2004), 88-9

¹³² AA VV, *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Quimera, 2004), 148

¹³³ Ana Tostões, «Obra aberta: entre experimentalismo e contexto, um sentido de escola», em *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Quimera, 2004), 26

¹³⁴ O Gabinete Técnico de Habitação (GTH) foi criado em Lisboa a 1959, sob a direção de Rafael Botelho e posteriormente apoiado por Celestino Castro, Silva Dias e Francisco Duarte, com o intuito de lançar construções de grande dimensão que integrassem de diferentes modalidades de habitação social. Nuno Teotónio Pereira, *Escritos (1947-1996, selecção)* (Porto: FAUP publicações, 1996), 208

¹³⁵ Tiago Lopes Dias, «O “espaço-transição” no atelier de Nuno Teotónio Pereira: realismo e idealismo na década de 1960», em *Actas do IX Congresso DOCOMOMO ibérico* (Movimento moderno: património, cultura e sociedade, Espanha: Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2016), 135



115 | Átrio e banco pertencentes ao núcleo de circulação das torres

116 | Escada de distribuição pertencente ao núcleo de circulação das torres

117 | Estudos pelo autor, diferentes tipologias e núcleo de circulação das torres

118 | Vista geral do conjunto, torres e bandas

Olivais Norte, Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas e António Pinto Freitas, Lisboa, 1957-68

público e privado, a rua e a casa, comuns às existentes nas habitações populares. Ao atribuir elementos a este espaço, como bancos e patamares de dimensões generosas, os arquitetos aprimoraram-nos, de maneira a integrarem as relações sociais entre moradores, ao mesmo tempo que reinventavam as “características do habitar meridional, a vida coletiva ao semiaberto.”¹³⁶ Por conseguinte, nas torres, o corpo do hall de entrada que distribui os acessos verticais, funciona como “charneira da composição, sendo tratado com uma amplitude e qualidade espacial inusitada, que pressupunha a função não só de “passar” mas também de “estar.””¹³⁷ Estas intenções confirmaram-se quer pelas dimensões generosas destes espaços quer pela introdução de um banco como mobiliário fixo em cada piso que se repete em todos os andares, visando, deste modo, valorizar estas áreas e proporcionar uma relação de habitabilidade entre o espaço e os moradores. Para além disso, os espaços-entre proporcionaram ainda a integração dos valores sociais primordiais, em particular o encontro, a apropriação e a liberdade de expressão, num contexto político opressivo.

Nas construções em banda, os espaços-entre manifestam-se em “satélites destacados do edifício que funcionam como alpendre coberto” e integram elementos que, à semelhança do que acontece torres, marcam a continuidade entre o público e o privado.¹³⁸ Os espaços-entre, qualificados como espaços urbanos, através dos bancos e outras características, como a calçada à portuguesa e paredes com intervenções feitas por artistas plásticos da época, terão contribuído não só para a valorização da habitação social enquanto espaço de humanidade e de integração espacial com a cidade, como terão também valido a este edifício o Prémio Valmor de 1967.¹³⁹

A uma “visão estruturada a partir do núcleo familiar” sucedeu a da “vida estruturada a partir da comunidade e da proximidade entre habitantes e entre estes e os serviços que complementam a vida diária.”¹⁴⁰ Visão esta que apenas terá sido possível devido ao trabalho dos arquitetos, que assumiram uma posição crítica perante a arquitetura que era feita nacional e internacionalmente e exploraram o espaço-entre como um tema essencial para que a arquitetura enveredasse por outro caminho, o da liberdade de expressão.

¹³⁶ *Ibid.*, 136-8

¹³⁷ AA VV, *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Quimera, 2004), 166

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Prémio municipal atribuído, pela primeira vez, a uma obra de carácter e orçamento social. Ana Tostões, «Obra aberta: entre experimentalismo e contexto, um sentido de escola», em *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Quimera, 2004), 28

¹⁴⁰ Virgílio Pereira et al., «Casas Económicas e Casas Desmontáveis: Génese, estruturação e transformação dos primeiros programas habitacionais do Estado Novo», em *Habitação: Cem anos de políticas públicas em Portugal 1918-2008* (Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2018), 113

A partir deste estudo entendemos como é que o espaço-entre surgiu enquanto tema para a arquitetura no século XX. Revisitamos o contexto italiano, estudamos de que formas é que o panorama político, a paisagem vernacular e a *Mediterraneità* impulsionaram a atenção dos arquitetos para este tema. Analisamos ainda o desenvolvimento do espaço-entre em várias arquiteturas e entendemos, assim, o impacto que programas de habitação social, como o INA-Casa, tiveram para a sua prática e desencadearam ainda novas formas de habitar o espaço individual e colectivo. Com efeito, o peso que este tema passou a ter para o desenvolvimento de novas arquiteturas, levou-nos a querer saber mais sobre a sua propagação para outros contextos europeus. Ao estudarmos a sua transmissão, com facilidade entendemos a importância destes espaços serem discutidos por gerações de arquitetos mais jovens, que lhes deram uma nova voz, diferentes representações e reconhecimento a nível internacional. Da mesma maneira, percebemos como o espaço-entre chegou às práticas dos arquitetos portugueses e, finalmente, estudamo-lo neste contexto.

No presente subcapítulo, analisamos como é que a mais jovem geração de arquitetos portugueses da década de 50 olhou para a arquitetura italiana e para os debates internacionais como ponto de partida para o surgimento do espaço-entre enquanto tema arquitetónico nas novas construções em Portugal. Estudamos o papel de algumas das figuras mais emblemáticas para a renovação da arquitetura do país, compreendemos a sua influência e fizemos a seleção de alguns dos momentos mais marcantes para desenvolvimento deste tema. Revisitamos altalvárias arquiteturas e diferentes leituras do espaço-entre com o objetivo de enquadrar os casos de estudo selecionados para a análise do espaço-entre realizada no próximo capítulo. De salientar que, para além dos arquitetos abordados neste parte, muitos outros tiveram um papel assinalável na integração do espaço-entre nas novas arquiteturas desenvolvidas no país ao longo dos anos 50. Estes profissionais também optaram pela clareza de propostas racionalistas e organicistas, apoiando-se nos valores do vernáculo, das tradições e do território para o desenvolvimento das suas propostas. Neste contexto, selecionamos algumas obras de arquitetos portugueses que consideramos serem capazes de colocar em perspetiva o estudo feito até então e nos permitiram analisar o espaço-entre com mais algum detalhe. As particularidades de cada caso de estudo selecionado, permitiram-nos não só colocar em confronto o trabalho de cada um dos arquitetos, como também refletir sobre a maneira como o espaço-entre foi desenvolvido nem cada um dos casos. No capítulo que se segue, vamos analisar como Nuno Teotónio Pereira, Alberto José Pessoa (1919-1985) e Ruy Jervis d'Atouguia (1917-2006), embora revelando linguagens algo distintas, integraram o espaço-entre na construção de habitações de renda económica e em moradias unifamiliares para a classe burguesa.

**2. VISÓES DA DIVERSIDADE DO ESPAÇO-ENTRE
EM CINCO HABITAÇÕES PORTUGUESAS**



Após o estudo da propagação do espaço-entre enquanto tema relevante para a arquitetura no século XX é possível afirmar que estes espaços potenciaram uma procura de relações mais intensas e ricas entre arquitetura, espaço urbano e hábitos sociais, velhos e novos. Também o reconhecimento da importância que a arquitetura vernacular e os diferentes estilos de vida das comunidades rurais e das classes burguesas tiveram para o desenvolvimento deste tema despertaram interesse para a sua análise em diferentes contextos, nomeadamente no português.

Esta parte do trabalho dedica-se, portanto à interpretação da exploração do espaço-entre em Portugal, através de uma análise arquitetónica de várias obras de profissionais de arquitetura que tiveram um papel fundamental para a renovação da arquitetura no país. Recorreu-se à seleção de casos de estudo que permitem observar como é que o espaço-entre se revelou uma componente de riqueza e qualidade espacial para a criação de novas habitações. Desta forma, optou-se por analisar algumas obras, realizadas entre o final da década de 40 e início da década de 60, nas regiões norte e centro do país, pelos arquitetos Nuno Teotónio Pereira, Alberto José Pessoa e Ruy Jervis d'Athouguia.

A escolha destes três arquitetos deve-se, essencialmente, ao encontro e às diferenças dos seus diálogos arquitetónicos. Para além de, numa primeira fase, termos procurado por nomes da arquitetura portuguesa que tenham desempenhado um papel significativo para o desenvolvimento deste tema no século XX, numa segunda fase, debruçamo-nos sobre os pontos de ligação entre eles e também as dissemelhanças presentes nas suas linguagens arquitetónicas. Esta escolha deve-se, sobretudo, aos seus trajetos que, embora contemporâneos revelam-se distintos, bem como às suas diferentes aproximações ao estado. Se, por um lado, Alberto Pessoa realizava inúmeras obras para o estado, Teotónio Pereira já se dividia entre o estado e o setor privado e Ruy d'Athouguia trabalhou mormente para este último. Esta diferença, para além de ser uma espécie de espectro que nos introduz aos clientes da altura em Portugal, dá-nos ainda a possibilidade de analisar como é que a arquitetura foi trabalhada, de acordo com a classe social à qual se destinada. Isto porque encontramos, na linguagem de Teotónio Pereira,

Alberto Pessoa e Ruy d’Athouguia, diferentes representações para o mesmo conteúdo programático. Estas representações suscitaram interesse em analisar, pela forma como o espaço-entre, em cada uma das habitações, revelou a sua ambiguidade num leque de diversas respostas, todas elas adequadas ao seu tempo e geografia. Pertencentes a “uma das melhores gerações de arquitetos modernos formados num contexto clássico porém com olhar na vanguarda moderna,”¹⁴¹ estes arquitetos veicularam uma cultura arquitetónica que os aproximou das tendências internacionais, contextos onde se debatia o rumo da arquitetura moderna. Tendo em conta, por um lado, esta aproximação e, por outro, a inquietação sociopolítica do país, que afetou sobretudo a classe trabalhadora, esta geração de arquitetos deixou-se influenciar, o que lhe permitiu desenvolver uma linguagem arquitetónica muito própria. Tratava-se de uma linguagem modernista e, ao mesmo tempo, nacionalista, que se aproximou do terreno, das pessoas e que não descartou o espaço-entre.

As *Casas de Renda Económica* (1958-62), em Barcelos, as casas *Cantante da Mota* e *Simões Travassos* (1948-49), no Restelo, e ainda as casas *Maria Amélia Burnay* (1949-51) e *Ruy Athouguia* (1949-53), em Cascais, integram o conjunto de obras selecionadas. Estas habitações permitiram-nos explorar as fronteiras entre o público e o privado, a influência da tradição e da arquitetura vernacular e a inclusão dos ensinamentos internacionais para o desenvolvimento deste tema. No que concerne à seleção, refira-se que houve o cuidado de escolher obras que apresentam uma linguagem distinta, bem como sobressai a variedade de espaços-entre que integram. E salientamos, ainda, que estes espaços derivam de linguagens distintas visto que também se destinam a clientes diferentes. Esta seleção evidencia ainda o “confronto” entre a arquitetura de Nuno Teotónio Pereira e a de Alberto Pessoa e Ruy d’Athouguia, que apresentam diferentes tipologias de espaço-entre, já que se adequam ao contexto da habitação social e das vivendas urbanas realizadas para uma alta burguesia, respetivamente.

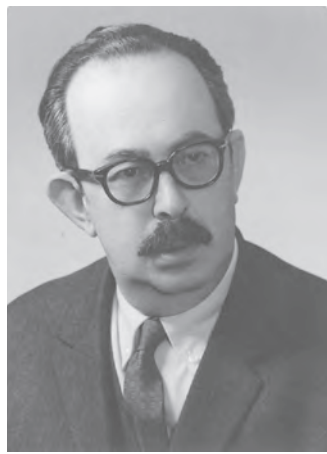
Este capítulo incide numa análise formal do espaço, que nos permitiu observar e estudar os tipos de espaço-entre presentes em cada uma destas habitações. Num primeiro momento, recorreu-se à visita das obras em questão, no seguimento das quais se desenvolveram entrevistas informais aos moradores relativamente às habitações, ao bairro e ao usufruto dos espaços-entre. Numa segunda fase, recorreu-se à interpretação dos desenhos de arquitetura levantados no Arquivo Municipal de Lisboa e em fontes secundárias relevantes, nomeadamente no estudo de Marta Rocha, Eliseu Gonçalves e Sérgio Silva, *Bairro de Santa Marta: Casas de Renda Económica em Barcelos* (2019). Aliás,

¹⁴¹ Graça Correia, *Ruy D’Athouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 41

este estudo permitiu-nos ter acesso às plantas da obra de Teotónio Pereira, o que, de outra forma, não teria sido possível. Estes levantamentos foram, de facto, significativos para o desenvolvimento desta análise, não só por facilitarem a interpretação das diferentes relações de continuidade entre espaços, especialmente entre a habitação e o território que a envolve, como também para a obtenção de uma análise mais precisa dos diferentes tipos de espaço-entre presentes em cada uma das habitações.

No que diz respeito ao desenvolvimento do capítulo, há dois momentos que se destacam: um primeiro, composto por apenas um subcapítulo, no qual procuramos refletir sobre como o espaço-entre prova ser o principal vínculo do percurso pessoal e linguagem arquitetónica dos três arquitetos; e um segundo, composto por três subcapítulos, em que fundamentamos a escolha dos casos de estudo com uma análise reforçada do espaço-entre em cada uma das habitações selecionadas.

Para a compreensão das diferenças e dos pontos comuns que os três arquitetos evidenciam no que concerne ao espaço-entre, optamos por, na primeira parte do capítulo, dar a conhecer o percurso pessoal de cada um deles. A partir de uma breve reflexão sobre a formação académica, o início de carreira e as influências estrangeiras que cada um seguiu para a realização dos projetos selecionados, cremos ser mais fácil entender algumas das ideias que impulsionaram as várias decisões de projeto. Quer no que se refere ao desenvolvimento da sua própria linguagem, quer no papel que o espaço-entre desempenha para a consolidação das premissas do projeto de cada um deles, esta abordagem apresenta, assim, alguns dos principais pontos que os diferenciam e aproximam. Com base nesta síntese, procuramos fundamentar a escolha dos casos de estudo que são analisados ao longo do capítulo. Em conclusão, para além da comparação de cada uma das obras, da configuração dos espaços-entre e da fruição dos mesmos, procuramos entender como estes espaços, apesar das suas diferentes características, respondem às premissas definidas por cada um destes arquitetos.



120 | Nuno Teotónio Pereira (1922-2016)

121 | Alberto José Pessoa (1919-1985)

122 | Ruy Jervis d'Athouguia (1917-2006)

2.1. Encontro e diferenças entre Teotónio Pereira, Alberto Pessoa e Ruy d’Athouguia

A linguagem dos três arquitetos foi, naturalmente, estimulada pelo ensino e pelo percurso pessoal de cada um, enquanto profissionais e cidadãos. No que toca ao percurso académico, estes arquitetos passaram pelas escolas de Belas Artes do Porto e de Lisboa entre as décadas de 30 e 40, um período conturbado para o ensino da Arquitetura em Portugal. O método de ensino das *Beaux-Arts* em vigor testemunhava um momento de viragem, o que levou a que as duas escolas divergissem. Por um lado, na Escola do Porto, observava-se uma “aproximação, ainda que progressiva, aos métodos do ensino moderno”¹⁴² (o que a afastava do modelo das *Beaux-Arts*). Por outro, a Escola de Lisboa, optou por “consolidar o sistema *Beaux-Arts*,”¹⁴³ o que a distanciava da pressuposta “abordagem humanista e democrática”¹⁴⁴ do ensino moderno. Também outros fatores contribuíram para que as duas escolas seguissem rumos diferentes. A localização geográfica das cidades em relação ao centro de poder era um deles. Enquanto que a cidade de Lisboa “lidava de perto com as ações políticas, em que as obras públicas tinham um grande impacto na cidade”¹⁴⁵ e, por isso, mantinham as tendências totalitárias de uma arquitetura nacional, no Porto predominava a iniciativa privada,¹⁴⁶ o que ajudou à criação de um maior número de experiências modernas. No entanto, “esta tensão foi também um estímulo para a construção de um espaço de liberdade pelos estudantes,”¹⁴⁷ sobretudo os da escola de Lisboa. A sua formação enquanto arquitetos modernos foi, portanto, autodidata. Foi “fruto da sua ação,” da sua “capacidade crítica para construir

¹⁴² Gonçalo Canto Moniz, «O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2011), 544

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, 415

¹⁴⁵ Matilde Pereira, «Casa de Vila Viçosa (1959-1963): Ecos das memórias de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas sobre Carlos Scarpa» (Porto, FAUP, 2019), 29

¹⁴⁶ Nuno Teotónio Pereira, *Escritos (1947-1996, selecção)* (Porto: FAUP publicações, 1996), 256

¹⁴⁷ Gonçalo Canto Moniz, «O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)» (Tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2011), 415

autonomamente o seu método de intervir como arquitetos, mas também como cidadãos, explorando a formação mais social do que artística ou técnica.”¹⁴⁸ As restrições incentivadas pelo ensino da altura não limitaram os arquitetos das novas gerações, e Teotónio Pereira, Alberto Pessoa e Athouguia são reflexo disso. Os três passaram pela Escola de Lisboa, mas apenas Alberto Pessoa realizou todos os anos de curso nesta.

Alberto Pessoa mudou-se para a capital portuguesa para realizar o curso de Arquitetura que finalizou em 1943. Nesse mesmo ano, iniciou a sua atividade profissional no atelier de Keil do Amaral, com o qual colaborou em vários projetos, num espaço temporal de dez anos. Para além disso, entre 1945 e 1946, prestou serviço na Câmara Municipal de Lisboa e, em 1947, instalou o seu próprio atelier na área urbana da cidade. O arquiteto foi uma destas figuras que, enquanto estudante e arquiteto, não se privou de experimentar soluções modernas e que prestassem a sua função social. Por esse motivo, a dialética que se fazia sentir na década de 40, entre a cultura arquitetónica “modernista” e o regime conservador, delinearão o seu percurso. Entre uma linguagem traduzida em características monumentais na sua prática enquanto colaborador da Câmara Municipal e a procura de uma modernidade inspirada pelo panorama internacional, a sua arquitetura transparece “uma relativa descontinuidade e experimentalismo de linguagens,” o que é identificável em fases distintas na sua obra.¹⁴⁹ Contudo, é também esta multiplicidade de projetos que revelam a evolução do arquiteto, “cuja integridade moral e política, e portanto profissional” o colocaram entre os arquitetos que defendiam a democracia e que, por conseguinte, procuravam “um compromisso entre a linguagem oficial, a modernidade e a procura de raízes verdadeiras da arquitetura tradicional portuguesa.”¹⁵⁰ Além disso, Alberto Pessoa teve um papel ativo na difusão do Movimento Moderno em Portugal.¹⁵¹ Participante no *1º Congresso Nacional de Arquitetura* e na *Exposições Gerais de Artes Plásticas*, foi também membro integrante da direção do Sindicato Nacional dos Arquitetos, um dos sócios fundadores do ICAT¹⁵² e, ainda, um dos diretores da revista *Arquitectura*, entre 1949 e 1957. Além disso, procurou incorporar na sua obra os valores modernos que iam sendo discutidos, tanto nos congressos internacionais como nacionais. E é no âmbito da habitação que se revelam algumas das suas maiores inovações, quer no conteúdo programático, quer na sua qualidade espacial, e que concederam ao seu

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Rui Mendes, «Instalações Académicas de Coimbra» (Coimbra, Universidade de Coimbra, 2004), 34

¹⁵⁰ Sérgio Fernandez, *Percurso: Arquitectura Portuguesa: 1930-1974*, 2ªed. (1985; Porto: FAUP, 1988), 28

¹⁵¹ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2a ed (Porto: FAUP publicações, 1997), 68

¹⁵² O ICAT (Iniciativas Culturais Arte Técnica) foi um grupo dinamizado por Keil do Amaral que surgiu em 1946 com o objetivo de reunir vários arquitetos da nova geração para debater arquitetura. O ICAT a par do ODAM (Organização de Arquitectos Modernos) tiveram um papel difusor nos resultados do *1º Congresso Nacional de Arquitectura*. *Ibid.*, 24

trabalho reconhecimento e o mérito de alguns prémios nacionais de arquitetura.

Por sua vez, Teotónio Pereira e Athouguia iniciaram o curso de Arquitetura na Escola de Lisboa, mas finalizaram-no no Porto. Teotónio Pereira frequentou a Escola de Belas Artes de Lisboa entre 1939 e 1945 e em 1946 realizou o 6º ano de Arquitetura na Escola do Porto, onde se diplomou em 1949. O arquiteto classificava a Escola de Lisboa como um “ambiente repressivo,”¹⁵³ por esse motivo, o “trabalho com Carlos Ramos e a frequência durante um ano na escola do Porto,” que lhe permitiu fugir à “académica escola de Lisboa,”¹⁵⁴ marcaram o início da sua carreira profissional.¹⁵⁵

Como referido anteriormente, o arquiteto foi uma das figuras que mais participou nos problemas do seu tempo. Em torno do combate pela cidadania e do dever público da arquitetura,¹⁵⁶ as suas obras exploraram uma vertente ligada aos problemas sociais e mostraram interesse em dar resposta às necessidades básicas das pessoas. Caracterizadas pela vontade do arquiteto em experimentar e arriscar soluções,¹⁵⁷ estas apoiaram-se, sobretudo, num desejo de contextualização, tanto com o território, como com os seus habitantes. Desde o início da sua carreira profissional, Teotónio Pereira apresentou-se contra o estilo “nacional” e revelou uma grande maturidade na divulgação dos seus ideais modernistas. Do compromisso social ao político, acreditava na possibilidade de uma terceira via para a arquitetura, “pelo que foi capaz de manter um olhar crítico em relação ao dogmatismo do ideário moderno, batendo-se pela ponte com a arquitetura vernácula e pela urgência da reconciliação com a história e a memória.”¹⁵⁸ Enquanto cidadão, procurou combater o regime do Estado Novo, interveio e denunciou injustiças, e acabou por ser preso diversas vezes pela PIDE-DGS. Em 1948, foi convidado a trabalhar como arquiteto consultor na Federação de Caixas de Previdência- Habitações Económicas (HE-FCP), onde colaborou durante 25 anos. Este cargo possibilitou-lhe uma aproximação à problemática da habitação social que acabou por nortear grande parte do seu trabalho.¹⁵⁹ Para além disso, à semelhança de Alberto Pessoa, foi também membro integrante do *1º Congresso Nacional de Arquitetura* e participou no *Inquérito*

¹⁵³ *Ibid.*, 24

¹⁵⁴ Ana Tostões, «Nuno Teotónio Pereira, um realismo sem precedentes na arquitetura e na vida», *Estudo Prévio*, n. 10 (2016), 3

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Helena Roseta, «Cidadania», em *Arquitetura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Quimera, 2004),

¹⁵⁷ Ana Tostões, «Obra aberta: entre experimentalismo e contexto, um sentido de escola», em *Arquitetura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Quimera, 2004), 21

¹⁵⁸ *Ibid.*, 2

¹⁵⁹ Matilde Pereira, «Casa de Vila Viçosa (1959-1963): Ecos das memórias de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas sobre Carlos Scarpa» (Porto, FAUP, 2019), 33

à *Arquitetura Popular*. Paralelamente à sua ação orientada ao programa habitacional, o arquiteto lutou também por uma “arquitetura religiosa contemporânea.”¹⁶⁰ Integrou o MRAR (Movimento de Renovação da Arte Religiosa) com o objetivo de libertar a arquitetura religiosa dos estigmas historicistas. Para entender o seu percurso, que, sem dúvida, teve um desempenho fundamental para o desenvolvimento do espaço-entre em Portugal, importa considerar estes pontos do seu percurso pessoal, o seu empenho nas causas sociais e na sua luta pela habitação para um “maior número.” A terminar, frisamos que importa pensar em Nuno Teotónio Pereira como um “lutador inconformado,” que acreditava que “a cidade é coisa coletiva.”¹⁶¹

Comparativamente a estes dois arquitetos, Ruy d’Athouguia começou a desenvolver o seu trabalho numa altura em que prevalecia um clima culturalmente limitado. No entanto, e apesar da linguagem tradicionalista a que o Estado apelava, o arquiteto, através do seu “desenho depurado, requintado e elegante,”¹⁶² desde o início da sua carreira que se revelou “absolutamente moderno,”¹⁶³ como Eduardo Souto Moura o caracteriza. Com efeito, Athouguia sempre demonstrou um grande interesse pelas artes em geral, especialmente pela pintura e poesia. A sua cultura artística despertou-lhe interesse pelas revoluções artísticas do início do século, o que o fez enveredar pela área da arquitetura.¹⁶⁴ Ingressou na Escola de Belas Artes de Lisboa, onde reprovou algumas vezes à disciplina de Desenho Arquitetónico, por desenvolver formas “demasiado irreverentes.” Em 1940, transferiu-se para a Escola do Porto, onde desenvolveu uma estética modernista de acordo com o que se fazia de mais vanguardista no país.¹⁶⁵ Terminou o curso em 1944 e formou-se em 1948. Ao regressar a Lisboa, iniciou a sua atividade profissional no escritório de Veloso de Reis Camelo e, mais tarde, com Filipe Nobre de Figueiredo e Jorge Segurado.¹⁶⁶ Contribuiu “discreta mas determinadamente para a “refundação” de uma identidade moderna”¹⁶⁷ e as suas formas simples e depuradas

¹⁶⁰ Ana Tostões, «Nuno Teotónio Pereira, um realismo sem precedentes na arquitetura e na vida», *Estudo Prévio*, n. 10 (2016), 4

¹⁶¹ *Ibid.*, 6-7

¹⁶² João Pedro Falcão de Campos e João Manuel Santa Rita, «Passar o tempo na arquitectura de Ruy Athouguia», em *Ruy d’Athouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 19

¹⁶³ Eduardo Souto Moura, «Hiatouguia e o “mapa”», em *Ruy d’Athouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 11

¹⁶⁴ Graça Correia, *Ruy D’Athouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 41

¹⁶⁵ Catarina Sande e Castro, «Recuperação e Conservação da Arquitetura Moderna em Portugal: A Casa Burnay de Macêdo na obra do arqtº Ruy Jervis d’Athouguia» (Lisboa, Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, 2009), 41

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ José Fernando Gonçalves, «R.A.: Desenho e Construção como laboratório de projecto», em *Ruy d’Athouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 21

revelam o cuidado em responder devidamente às questões contextuais. A sua atividade não se encontrava diretamente ligada às causas sociais, no entanto, a descrição das suas obras, fortemente associadas ao discurso moderno, teve um enorme impacto para o desenvolvimento da arquitetura moderna em Portugal. Porém, o arquiteto não se declarava um homem político. Em vez disso, distanciava-se da política, o que por si só lhe permitia uma maior liberdade para o desenvolvimento de uma linguagem modernista.

Ao contrário de Teotónio Pereira e Alberto Pessoa, Athougua não participou no *I Congresso Nacional de Arquitetura* nem no *Inquérito à Arquitetura Popular*. Segundo o arquiteto:

“Não influenciou o que eu estava a fazer, porque eu já o estava a fazer.”¹⁶⁸

De facto, em vários aspetos a sua obra distanciou-se da linguagem utilizada pelos dois arquitetos anteriormente abordados. Veja-se que Athougua não recorreu à reinterpretação dos modelos vernaculares, a uma arquitetura regional ou espontânea, nem pretendeu criar uma fusão entre modernidade e tradicionalismo. Em vez disso, os seus trabalhos representam uma intensa procura pela modernidade. Não rejeitou a tradição, mas utilizou-a como fonte de inspiração para criar a sua própria linguagem, que, particularmente contemporânea, valoriza não só a forma mas também o contexto onde se insere.¹⁶⁹

O incentivo à criação de uma linguagem moderna foi despontado de formas evidentemente diferentes nas duas escolas, o que se refletiu no percurso académico dos três arquitetos. Não obstante, e embora as posições díspares perante a linguagem moderna que os dois estabelecimentos de ensino defendiam, à semelhança de uma grande parte da sua geração, estes arquitetos continuaram a defender o que acreditavam que seria, para cada um deles, o melhor rumo para a arquitetura em Portugal. A sua experiência potenciou-lhes a experimentação de novas linguagens, que partiam, sobretudo, de um discurso crítico e singular. Para além disso, as influências estilísticas estrangeiras foram uma grande fonte de inspiração para o desenvolvimento do seu trabalho.

A partir do contacto com as criações internacionais, Teotónio Pereira, Alberto Pessoa, Ruy d’Athougua, entre outros arquitetos, descobriram o potencial que este tema

¹⁶⁸ Ruy d’Athougua em entrevista gravada no seu escritório, em Abril de 1999, por Graça Correia.

Graça Correia, *Ruy D’Athougua* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 44

¹⁶⁹ *Ibid.*, 54-5

teria para a modernização da arquitetura no país. Desta forma, para além do estudo e da propagação das realizações e opiniões dos arquitetos estrangeiros mais populares da vertente moderna que estes arquitetos portugueses veicularam, a viagem revelou-se também uma experiência central para reforçar o cruzamento entre a discussão Europeia da revisão do modernismo e as experiências portuguesas, com as suas ideias e modelos.

Nuno Teotónio Pereira, em particular, permite-nos pensar como a viagem moldou a sua linguagem arquitetónica. A título do exemplo, as *Casas de Renda Económica* (1958-62), em Barcelos, revelam a influência da viagem a Itália, em 1957, de Teotónio Pereira e Nuno Portas. Esta viagem surgiu, aliás, enquanto parte do processo de investigação projetual dessa obra. A linguagem neorrealista de muitas obras do Plano INA-Casa, visitadas por estes, acabou por dominar o pensamento arquitetónico de Teotónio Pereira, o que se reflete em várias das suas construções realizadas em Portugal, nomeadamente nestas habitações. Para além disso, enquanto estudante “bateu-se corajosamente pela causa moderna,” desenvolvendo um papel assinalável na divulgação de escritos referenciais, publicando inauguralmente excertos da *Cité Radieuse* de Le Corbusier e da *Carta de Atenas*.¹⁷⁰

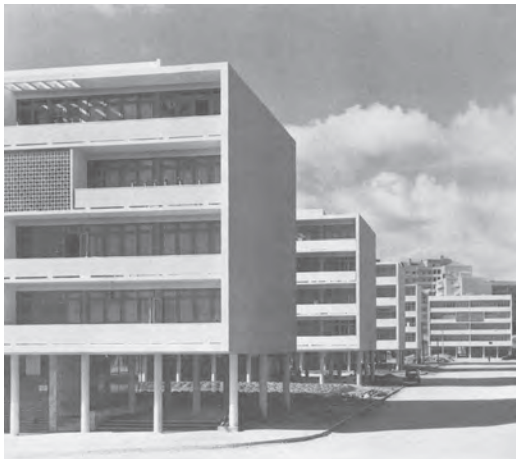
Relativamente ao percurso de Alberto Pessoa, não encontramos nenhum registo que nos indique a realização de viagens antes ou na altura da realização das habitações no Restelo. Por esse motivo, não podemos indicar uma inspiração proveniente do confronto com outras culturas, mas sim uma linguagem desenvolvida tendo por base a sua cultura arquitetónica. Ao integrar o conhecimento que desenvolveu sobre os ideais debatidos nos congressos internacionais e nacionais de arquitetura, Pessoa encontra, na junção controlada dos princípios modernistas (sobretudo de inspiração corbusiana) e dos valores nacionalistas, uma linguagem que, de forma equilibrada, introduziu no país os valores modernistas.

Também sem contactar diretamente com outras culturas arquitetónicas,¹⁷¹ Ruy d’Athouguia apoiou a sua arquitetura nas influências internacionais. Numa linha de “extrema depuração,”¹⁷² o arquiteto apropriou-se das influências estrangeiras para criar, principalmente, técnicas que de transição controlada entre os espaços e a sua envolvente. Desde o olhar sobre a obra de Mies Van Der Rohe, na qual se inspirou no

¹⁷⁰ Ana Tostões, «Nuno Teotónio Pereira, um realismo sem precedentes na arquitetura e na vida», *Estudo Prévio*, n. 10 (2016), 3

¹⁷¹ Para além da viagem que fez com a sua mãe para vir de Angola para Portugal, Ruy d’Athouguia apenas voltou a viajar aquando a construção da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-68). Graça Correia, *Ruy D’Athouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 41

¹⁷² Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50* (Porto: FAUP publicações, 1997). 182



- 123 | Casa Sande e Castro, Ruy d'Athouguia, Cascais, 1954
124 | Casa Farnsworth, Mies Van der Rohe, Illinois, 1945-51
125 | Casa Sande e Castro, Ruy d'Athouguia, Cascais, 1954
126 | Casa Coonley, Frank Lloyd Wright, Riverside, 1908-12
127 | Bairro das Estacas, Ruy d'Athouguia e Formosinho Sanchez, Lisboa, 1949-54
128 | Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, 1928-31

prolongamento dos planos verticais e horizontais para o exterior estabelecidos a partir de grandes superfícies de vidro, ao percurso estilístico de arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright (influenciado na arquitetura tradicional japonesa), Athouguia replicou técnicas de demarcação da transição entre o exterior e o interior, através da integração da casa no meio envolvente. Também se inspirou em Le Corbusier, em particular libertação do corpo construído do solo. A utilização de *pilotis*, a par da ilusão ótica do objeto construído em suspenso no ar, tornaram-se características presentes em várias obras de Athouguia.¹⁷³

Após a síntese do percurso académico dos três arquitetos e da forma como diferentes contextos e arquiteturas influenciaram a linguagem de cada um deles, interessa ainda entendermos o impacto que os clientes, para os quais as obras escolhidas foram realizadas, tiveram nas escolhas de projeto de cada um dos arquitetos.

Ruy d'Athouguia trabalhou maioritariamente para uma alta burguesia e, nesse sentido, as suas encomendas eram praticamente todas de clientes privados, “cultos e cosmopolitas,”¹⁷⁴ que também ambicionavam por uma linguagem arquitetónica inovadora para o seu tempo. Longe da política, o seu trabalho “passou ao lado” do controlo da ditadura,¹⁷⁵ o que lhe permitiu encontrar, nos seus projetos para entidades privadas, uma grande liberdade para experimentar diferentes estilos e soluções, nomeadamente de espaço-entre. A casa *Maria Amélia Burnay* e a casa *Ruy d'Athouguia* foram realizadas para clientes privados. A primeira, para a mãe do seu amigo Manuel Sande e Castro e a segunda, como o nome indica, foi realizada para o arquiteto e para a sua família, numerosa já na altura. Por sua vez, Alberto Pessoa realizou vários trabalhos para entidades públicas, sobretudo para a Câmara Municipal de Lisboa. Segundo Ana Tostões e outros autores,¹⁷⁶ a sua linguagem, menos “arriscada,” do que a de Athouguia, dividia-se entre o modelo tradicionalista, que ia ao encontro das premissas que o estado impunha, e a introdução de várias características modernistas, que caracterizavam a sutileza das suas obras, o chamado “*português suave*.”¹⁷⁷ Também as casas *Cantante*

¹⁷³ Catarina Sande e Castro, «Recuperação e Conservação da Arquitetura Moderna em Portugal: A Casa Burnay de Macêdo na obra do arq^o Ruy Jervis d'Athouguia» (Lisboa, Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, 2009), 23-6

¹⁷⁴ Graça Correia, Ruy D'Athouguia (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 42

¹⁷⁵ *Ibid.*, 44

¹⁷⁶ Um outro exemplo é também a opinião de Pedro Vieira de Almeida presente na sua descrição à Casa Cantante da Mota publicada no vol.14 da *História da arte em Portugal: A Architectura Moderna*.

¹⁷⁷ O português suave surge como uma “(...) tendência explorada pelos arquitetos modernos em que uma linguagem vernácula surgia macia e brandamente condimentada com algumas referências à arquitetura moderna.” Pedro Vieira Almeida e José Manuel Fernandes, *História da arte em Portugal: A Architectura Moderna*, vol. 14, 14 vols. (Lisboa: Publicações Alfa, 1986).

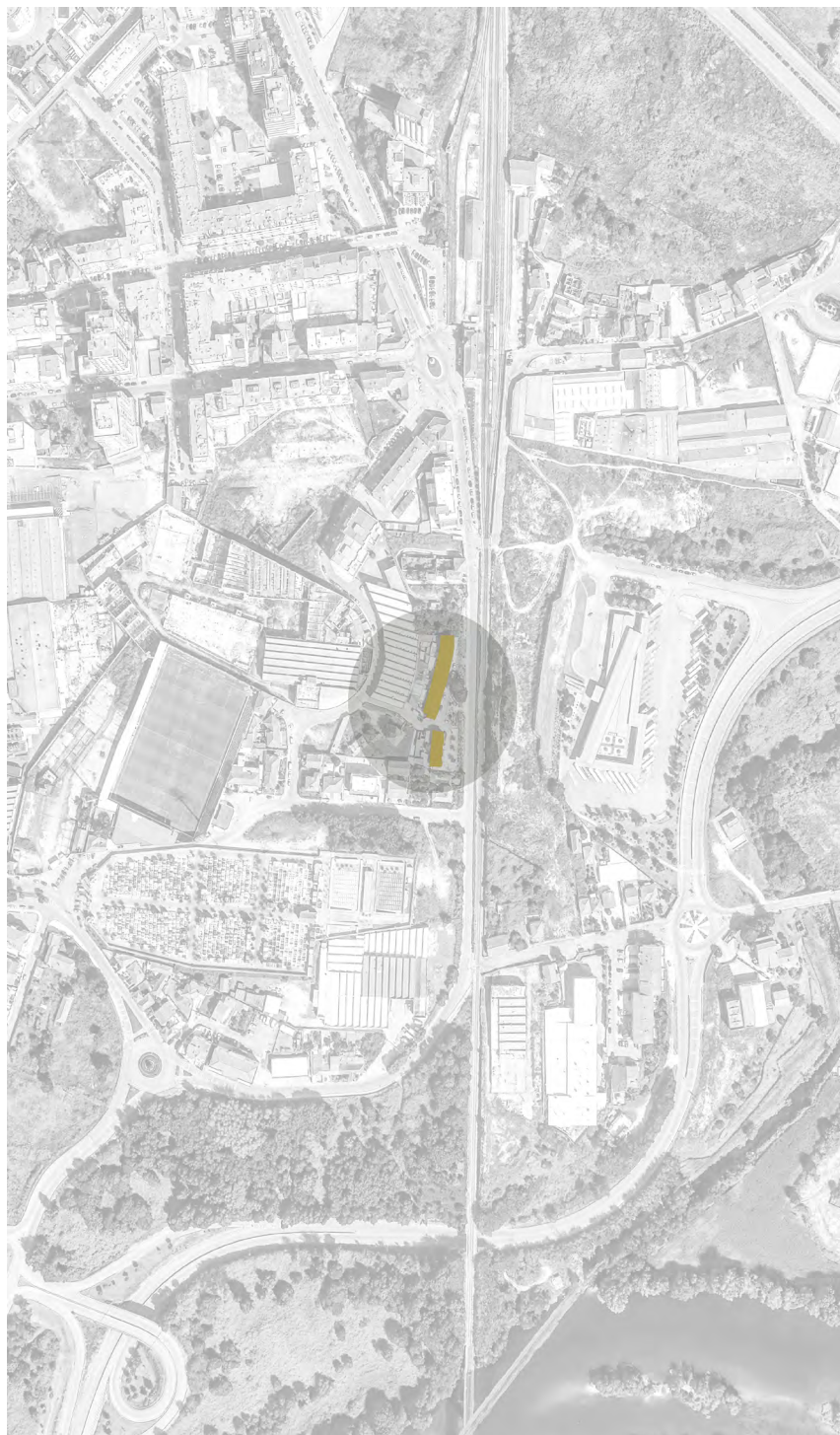
da Mota e *Simões Travassos* foram realizadas para clientes privados. No entanto, estas duas habitações são claramente representativas da arquitetura que era proposta no Congresso. Uma arquitetura que apostava no “compromisso de linguagem entre o vernáculo e o moderno.”¹⁷⁸ Por esse motivo, terá sido atribuído Prémio Valmor à casa *Cantante da Mota*, em 1950. Recordamos que este Prémio visava congratular habitações que se enquadrassem no contexto do momento e, por isso, refletissem a linguagem arquitetónica dominante da época. No caso de Nuno Teotónio Pereira, influenciado pelo neorrealismo e pela cultura italiana, como já vimos, também realizou múltiplos trabalhos para o estado, particularmente no âmbito da habitação social. E, com efeito, procurou que as suas obras fossem caracterizadas por um traçado modesto e depurado, composto por elementos que respeitassem a tradição, as condições territoriais e, acima de tudo, aquele que seria o objetivo primordial das suas obras, atender devidamente às necessidades das pessoas. As *Casas de Renda Económica* em Barcelos foram realizadas pela HE-FCP e tinham como objetivo responder às carências habitacionais dos trabalhadores que contribuíam para a previdência social.¹⁷⁹

Com descrevemos antes, apesar dos diferentes universos de trabalho, entendemos que os três arquitetos apresentam também momentos e características que os unem. Por um lado, Alberto Pessoa e Teotónio Pereira contribuíram, com pertinência, para que a arquitetura moderna e o pensamento social e cívico da arquitetura fossem implementados, sobretudo, nas obras públicas. Por outro, Ruy d’Athouguia, ao realizar maioritariamente obras para clientes privados, teve a possibilidade de desenvolver em Portugal uma linguagem totalmente moderna. De facto, apesar dos caminhos ligeiramente diferentes que cada um percorreu, é evidente que a vontade de criar uma linguagem moderna com a capacidade de olhar as tradições do país e que tivesse a habilidade de disseminar-se no espaço e na relação com os seus habitantes, era a principal premissa da arquitetura de todos eles. O desejo de estabelecer uma ligação entre o vernáculo e o moderno, a possibilidade de desenvolver programas habitacionais com alguma liberdade e, ainda, a oportunidade de contactar com influências que provinham de fora do país e conduziam a que este tema fosse pensado e desenvolvido, foram alguns dos factores que impulsionaram a que estes arquitetos trabalhassem o espaço-entre. Unidos pela sua posição crítica em relação ao ensino mais desligado das novas tendências da

¹⁷⁸ *Ibid.*, 146

¹⁷⁹ O objetivo das HE-FCP passou por orientar os capitais de previdência na resolução da carência habitacional que se sentia no segundo pós-guerra em Portugal. Sob a orientação do Subsecretariado de Estado das Cooperações e Previdência Social, as HE-FCP utilizaram os capitais de previdência acumulados através dos contributos feitos pelos trabalhadores inscritos na mesma. Filipa Oliveira, «Habitações Económicas - Federação de Caixas de Previdência» (Coimbra, Universidade de Coimbra, 2012), 79

Escola de Lisboa e também pelas influências estrangeiras que os estimularam para o desenvolvimento deste tema, estes arquitetos procuraram desenvolver soluções capazes de responder às condições territoriais e às necessidades de cada morador, para os quais seriam realizados os seus projetos. Entre a influência das experiências modestas da arquitetura italiana, as superfícies depuradas de Corbusier e também a fluidez espacial de Mies, estes arquitetos debruçaram-se entre uma linguagem moderna e reveladora das características típicas do país. Assim, podemos ainda concluir que a atenção pelo espaço-entre é comum aos três e foi fundamental para a consolidação de todas estas premissas. Em suma, entendemos que associam este tema a um meio de integração das suas obras na paisagem portuguesa e na vida das pessoas. Para além disso, o espaço-entre evidencia-se como um elemento de modernidade, possibilitando às novas construções que se conectem em harmonia com a natureza e a paisagem urbana.



2.2. Casas de Renda Económica em Barcelos

O Bairro de Santa Marta, Nuno Teotónio Pereira

A concretização de uma arquitetura funcional e adequada ao conforto e às necessidades da classe trabalhadora foram factores que Nuno Teotónio Pereira procurou integrar nas habitações de renda económica que realizou, como é o caso do Bairro de Santa Marta. Este projeto surge num período em que o país, ao assistir à migração das comunidades rurais para os centros urbanos, sente necessidade de expandir estes centros e criar novas habitações. Em Barcelos, esta expansão urbana foi “motivada pela abertura da linha férrea do Minho” e “gerou um novo polo dinamizador da cidade.”¹⁸⁰ Desta forma, surge um plano de urbanização¹⁸¹ para a última linha urbana, a nascente do centro da cidade, com o objetivo de implantar um bairro de habitações de renda económica que alojasse as classes operárias vindas das zonas rurais. Foi neste contexto que se iniciaram as negociações entre a Câmara Municipal e a Federação de Caixas de Previdência, para a edificação de um conjunto de Casas de Renda Económica, em terrenos da Rua de Santa Marta.

Teotónio Pereira apresentou uma primeira proposta que sugeria a construção de um bloco linear de habitação coletiva de dois pisos. Orientado no sentido este e oeste, o bloco comunicava apenas com a Rua de Santa Marta. Rígido e servido de uma galeria de distribuição exterior, refletia um carácter racionalista, aliado às influências do movimento moderno internacional, em particular o ideário modernista da “Máquina de Habitar,” que se revia na *Unité d’Habitation*. Crê-se que esta proposta, apesar de não se encontrar datada, tenha sido elaborada antes da sua primeira visita ao terreno e, por esse motivo, sofreu grandes alterações até ao resultado final, exibido em 1958, à secção

¹⁸⁰ Célia Correia, «Habitações económicas- Federação de Caixas de Previdência: Bairro de Santa Marta - Barcelos» (Vila Nova de Famalicão, Universidade Lusíada, 2012), 101

¹⁸¹ Antepiano de Urbanização para a zona do Cemitério e da Estação de Caminhos-de-Ferro, pela arquiteta Maria José Moreira da Silva e pelo arquiteto David Moreira da Silva. *Ibid.*



130 | Vista oeste dos dois conjuntos de habitação
131 | Vista este do conjunto em banda de tipologias t3 e t4,
132 | Conjunto de habitações em banda de tipologias t2

do Sindicato Nacional dos Caixeiros em Barcelos.¹⁸² A proposta final, apresentada após a viagem a Itália a fim de visitar as construções do INA-Casa, oferecia uma solução muito diferente da apresentada anteriormente. Para além de revelar uma forte inspiração italiana, aproximando-se do neorealismo que caracterizava grande parte das obras do INA-Casa, “propunha uma visível modernidade que, sem abandonar as raízes, procurava estabelecer um diálogo entre as tradições populares e novos modos de habitar.”¹⁸³ Desta forma, o conjunto de Casas de Renda Económica (1958-1962) surgia, então, como uma desintegração do bloco rígido proposto inicialmente, aproximando-se das tipologias rurais, na sua comunicação com o território e com a natureza envolvente. Estas alterações refletiam claras evidências de algumas construções visitadas em Itália, como é o caso do Bairro de *Tiburtino* e do Bairro de *Cesate* (1950-54).¹⁸⁴

Composto por dois conjuntos em banda que integram, em dois pisos, um total de 20 casas, o complexo habitacional vira-se para nascente, respeitando a topografia do terreno, que se eleva em relação à atual estrada da estação e à linha férrea. Este desnível, apesar de restringir o acesso automóvel do lado este e limitar o bairro à “existência de apenas uma via de acesso (...), reforçou o carácter unitário e de vida em comunidade, indo ao encontro do conceito de vizinhança, tão promovido por esta geração de arquitetos.”¹⁸⁵ Mesmo localizando-se num extremo da cidade, o bairro não só mantém as ligações necessárias para o acesso dos moradores ao centro urbano, bem como potencia a existência de relações sociais entre eles. As bandas de habitação integram-se plenamente na paisagem e estabelecem uma forte relação de intimidade com o contexto em que o bairro se insere.

De tipologias variáveis entre t2, t3 e t4, a independência dos fogos e a “distribuição racional do espaço”¹⁸⁶ foram pontos chave na conceção do projeto e contribuíram para uma nova dinâmica habitacional. Embora o conjunto habitacional tenha sido construído com orçamento limitado (e, por esse motivo, ter havido a necessidade de se criarem áreas de dimensões pouco extensas), as habitações demonstram uma grande qualidade construtiva e espacial. No interior de cada casa, a simplificação programática deu lugar a uma maior atenção à conceção da zona diurna. Assim, as funções concentram-se num

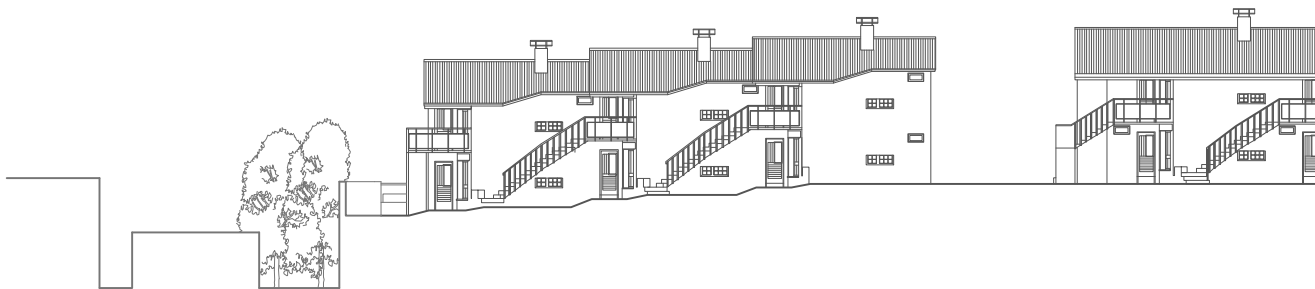
¹⁸² Maria Tavares, «Casas de Renda Económica em Barcelos: Uma composição com o lugar», *Cadernos de Habitação*, Reflexão crítica sobre a arquitectura habitacional apoiada pelo Estado em Portugal (1910-1974), n. 006 (2019), 3

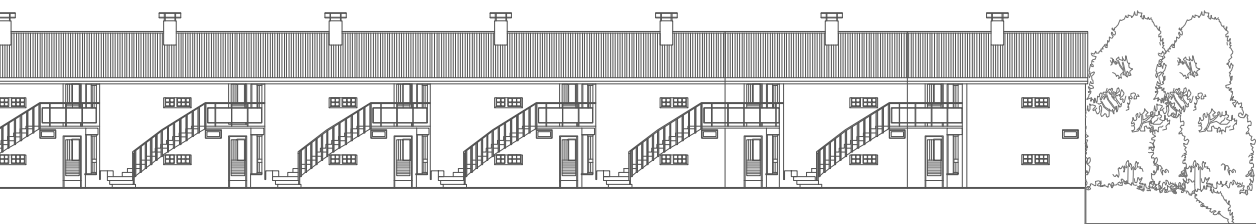
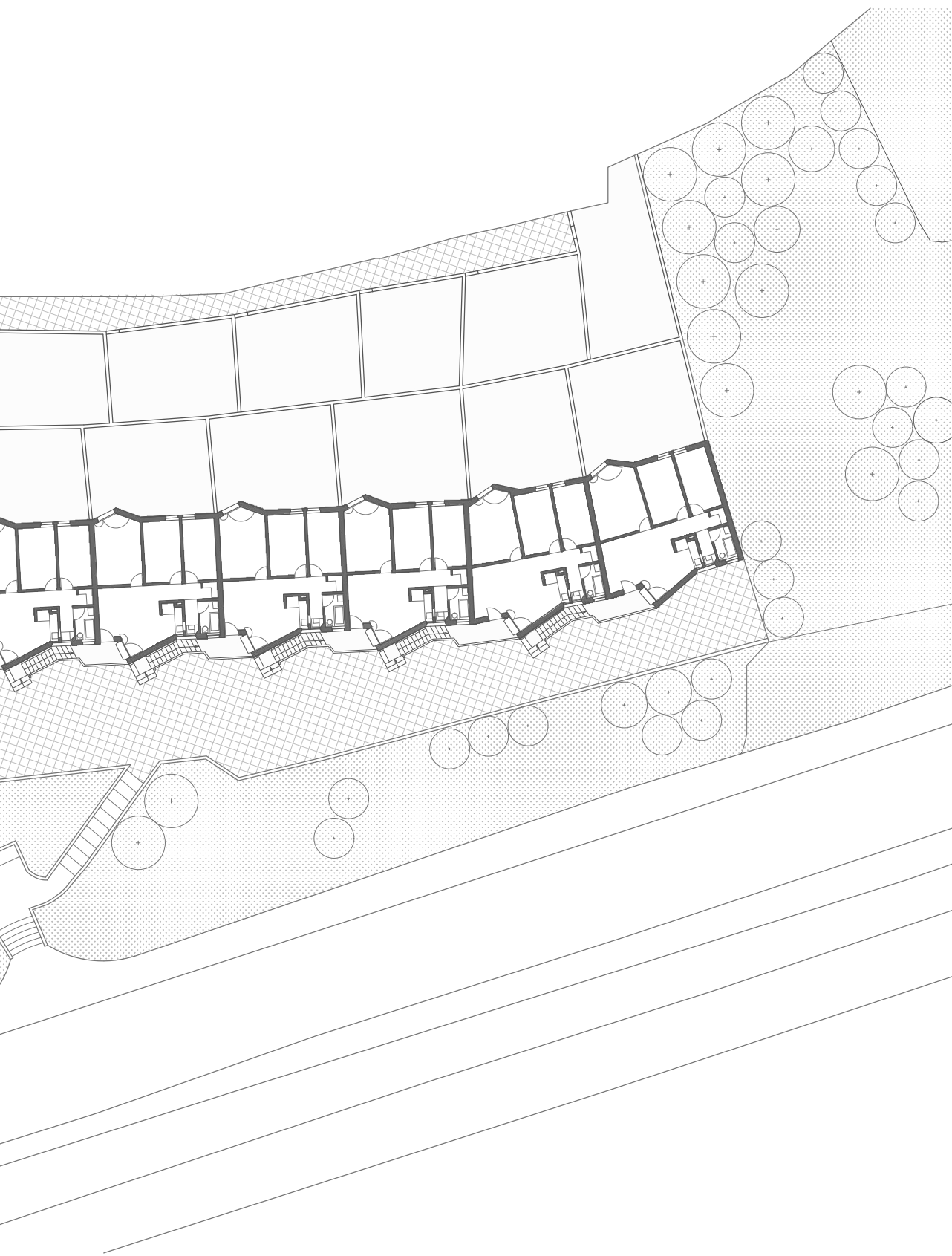
¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ É facilmente comparável, por exemplo a escadaria exterior que dialoga com o alçado e dá acesso às habitações, presente nas habitações em banda do Bairro Tiburtino, e ainda o conjunto de saliências que privatizam e marcam a área individual de cada habitação, também presentes nas habitações em banda do Bairro Cesate.

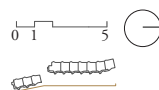
¹⁸⁵ *Ibid.*

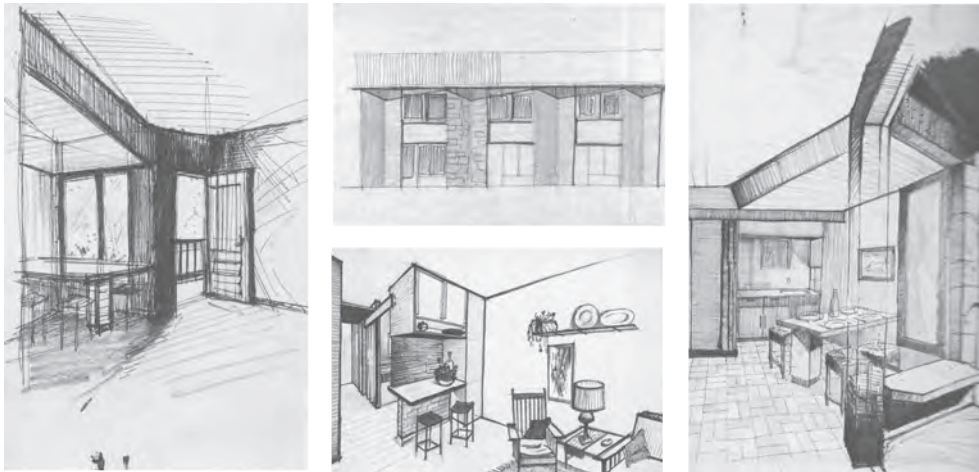
¹⁸⁶ AA VV, *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Químera, 2004), 164





133 | Planta geral do conjunto de habitações
134 | Perfil nascente





núcleo central, que, para além de se revelar o “espaço principal da vida doméstica,”¹⁸⁷ funciona também numa relação direta com o exterior. Ao unificar a sala e a cozinha num espaço só, isento de divisões e sustentado por um núcleo de serviços integrado no mobiliário, esta tipologia possibilitou a diminuição das zonas de circulação e, dessa forma, a economização de espaço, bem como permitiu uma distribuição “tipicamente moderna” das áreas comuns. Desta maneira, o interior acabou por se dividir em duas zonas, a saber: a diurna, que alberga a sala, a cozinha, as instalações sanitárias e a lavandaria; e a noturna, onde se encontram os quartos.¹⁸⁸

A volumetria das bandas de habitação é marcada por um conjunto de saliências observáveis nos alçados nascente e poente. Estes elementos criam um jogo plástico, que, para além de proporcionarem um aumento da área interior da habitação, assinalam ainda a independência do espaço pertencente a cada uma das casas. A unidade habitacional é também sustentada, visualmente, pelo enquadramento produzido pelo embasamento e telhado, que são comuns a todas habitações, unindo-as numa só linguagem. As paredes exteriores, em perpiano, sem reboco exterior, e a cobertura em telha conjugam deliberadamente a construção vernácula com as modernas tecnologias.¹⁸⁹ Estes materiais, típicos da região, aliados à procura de uma relação entre os valores humanos e territoriais, aproximam estas casas das tipologias rurais e populares da região do Minho e também da atitude neorrealista, na sua intenção de encontrar uma solução adequada à realidade e modos de habitar da população para que se destinam.¹⁹⁰

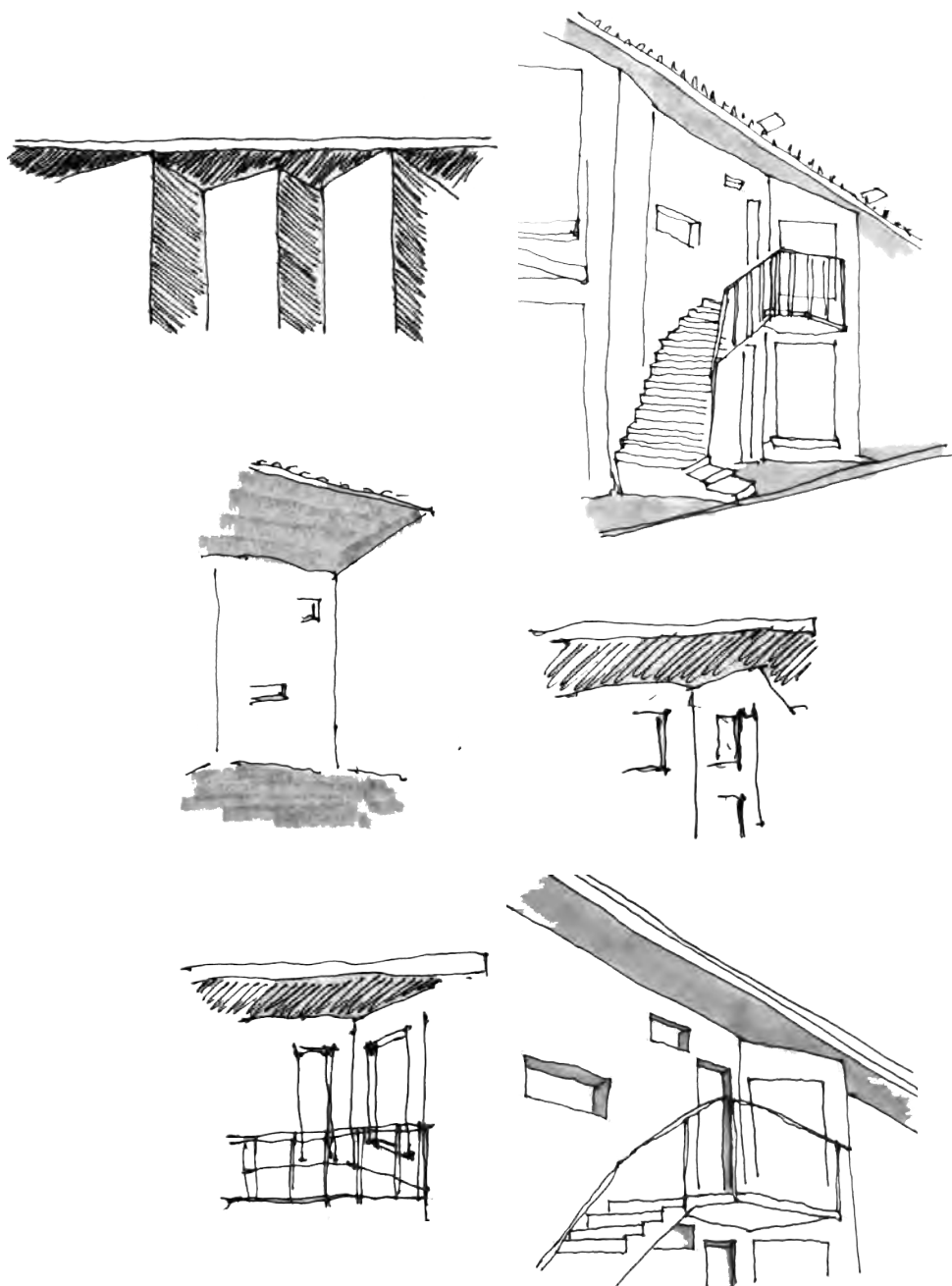
A materialidade e as técnicas construtivas utilizadas, a par com os restantes elementos que enquadram toda a imagem visual do complexo, como as escadas, os pequenos alpendres de entrada, os logradouros e as chaminés, proporcionam ao bairro uma imagem renovada dos modelos populares e, aos moradores, um conjunto de espaços-entre onde lhes é possível ter o melhor dos dois mundos: a vida em comunidade, por um lado, e o conforto e intimidade do espaço individual, por outro.

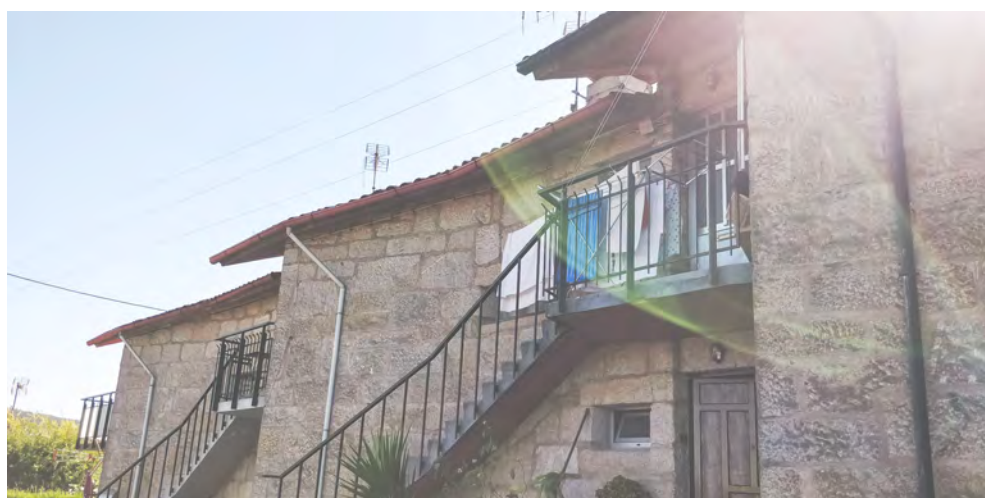
¹⁸⁷ Maria Tavares, «Leituras de um percurso na habitação em Portugal: as “Habitações Económicas” - Federação de Caixas de Previdência», em *Contexto Programa Projeto: Arquitetura e políticas públicas de habitação*, Mapa da Habitação: Reflexão crítica sobre a arquitectura habitacional apoiada pelo Estado em Portugal (1910-1974) (Porto: FAUP, 2019), 122

¹⁸⁸ Maria Tavares, «Casas de Renda Económica em Barcelos: Uma composição com o lugar», *Cadernos de Habitação*, Reflexão crítica sobre a arquitectura habitacional apoiada pelo Estado em Portugal (1910-1974)), n. 006 (2019), 3

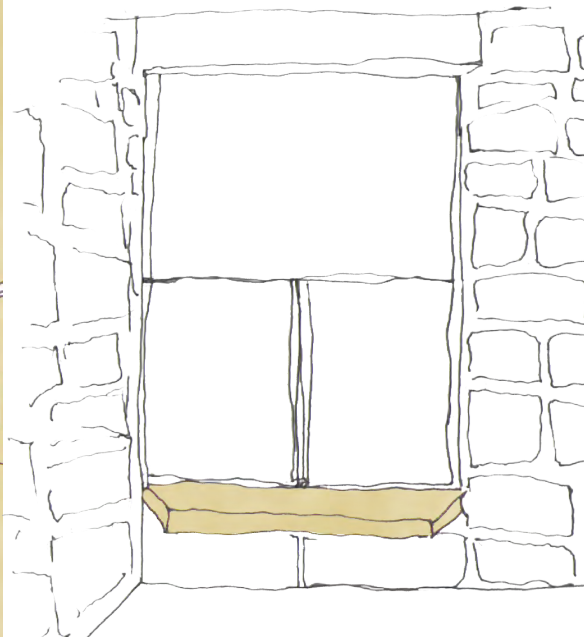
¹⁸⁹ AA VV, *Arquitetura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Quimera, 2004), 164

¹⁹⁰ Maria Tavares, «Casas de Renda Económica em Barcelos: Uma composição com o lugar», *Cadernos de Habitação*, Reflexão crítica sobre a arquitectura habitacional apoiada pelo Estado em Portugal (1910-1974)), n. 006 (2019), 3





- 137 | A escada como elemento gerador de espaço-entre
138, 139 | Patamar de acesso à escada e encaixe entre o limite da habitação e o espaço público
140 | Relação da cobertura com o embasamento
141 | Saliências presentes no alçado



2.2.1. A escada em relação com o alpendre, e o logradouro privado

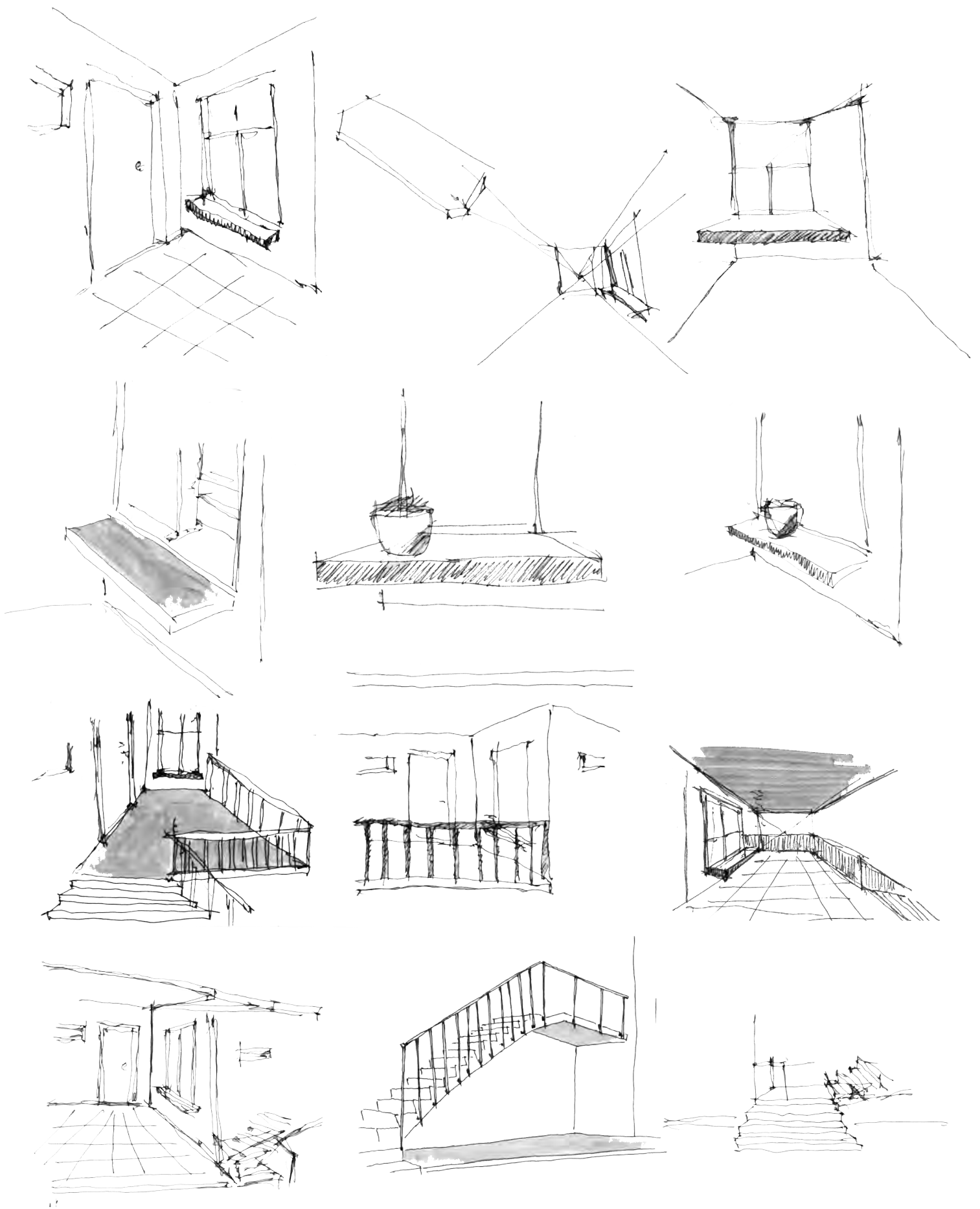
Na procura de uma linguagem acessível e contextualizada, Teotónio Pereira projetou um conjunto de espaços-entre que se revelaram promotores de uma melhor qualidade de vida e necessários para a continuidade espacial que tanto pretendia. Neste projeto, é possível observar três tipos de espaços-entre: a escada exterior, o balcão de acesso ou pequeno “alpendre” de entrada e o logradouro privado.

No que diz respeito à escada, verificamos que esta apresenta-se como uma estrutura independente da casa. A sua figuração como elemento quase decorativo, pela sua construção em betão que contrasta com a parede de granito da região, conjuga a recuperação do sistema vernacular de acesso e, em simultâneo, uma perspetiva de modernidade. Ao dialogar com a habitação, a escada “cria um espaço de estar ao ar livre,” que, protegido pelas saliências da fachada, individualiza as entradas em cada fogo.¹⁹¹ No piso superior, este espaço assume o formato de um balcão de acesso, que está protegido pela cobertura contínua em telha, e que estende a escada à fachada. E, por fim, no piso inferior é o corpo da escada que abriga a entrada e a configura num pequeno alpendre.

Habitualmente usada como um simples elemento de acesso, a escada é, nesta obra, muito mais do que isso. Ao integrar e proteger os espaços que dão entrada às casas, estabelece também uma transição controlada entre o domínio público e privado. Esta transição é facilmente perceptível pela forma como alguns dos elementos que integram estes espaços colaboram entre si, a fim de obter as condições necessárias para que se promova uma extensão da vida doméstica para o exterior.

Por sua vez, a janela prolonga o pé direito do interior para o exterior, ao mesmo tempo que interliga a zona de refeições no interior e a paisagem exterior, a partir da sua dimensão em altura, semelhante à da porta de entrada. Intencionalmente, a janela não é levada até ao chão. A poucos centímetros deste sobressai um parapeito, que, acompanhando a materialidade do alçado, estabelece uma sensação de continuidade entre a zona de refeições e o espaço-entre. Este elemento, para além de convidar à integração das atividades domésticas neste espaço, funciona também como uma peça funcional e apropriável pelos moradores. Uns utilizam-no como um apoio, alguns acham-no um sítio adequado para as suas plantas e outros ainda usam-no como “banco,” enquanto permanecem neste espaço.

¹⁹¹ AA VV, *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira* (Lisboa: Quimera, 2004), 164



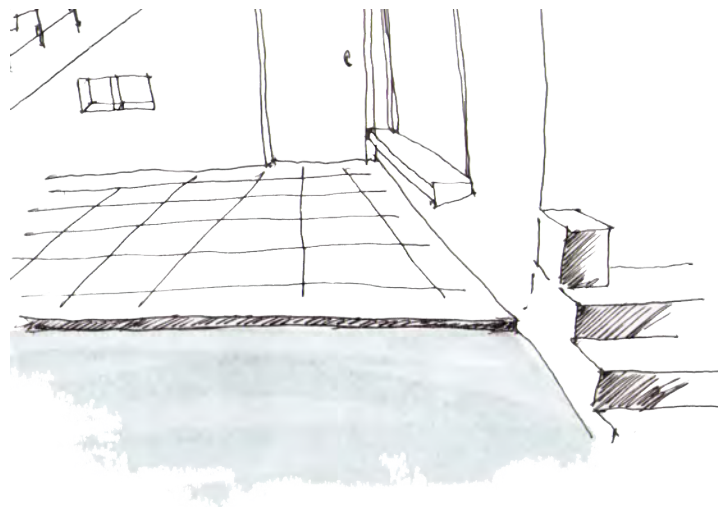
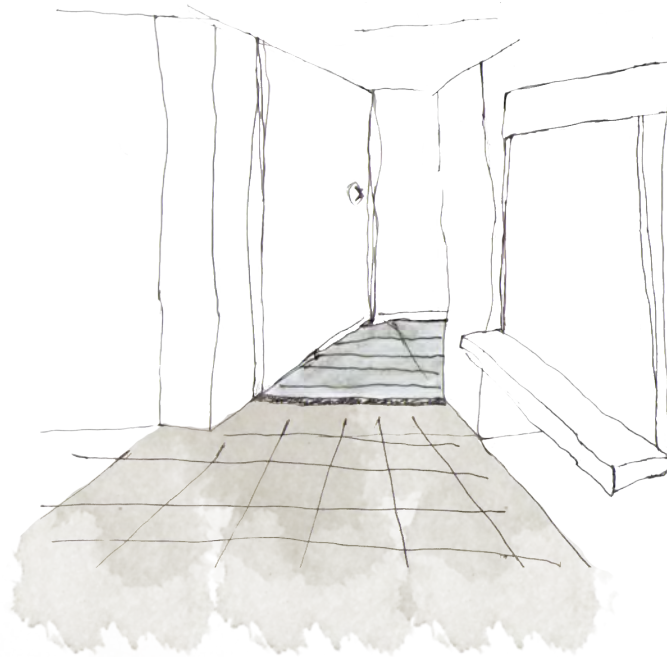


145 | Escada pertencente às habitações de tipologia t4

146 | Escada em relação com a saliência do alçado

147 | Relação, em altura, da porta com a janela de uma das habitações

148 | Pormenor da escada em relação com o remate do conjunto de habitações



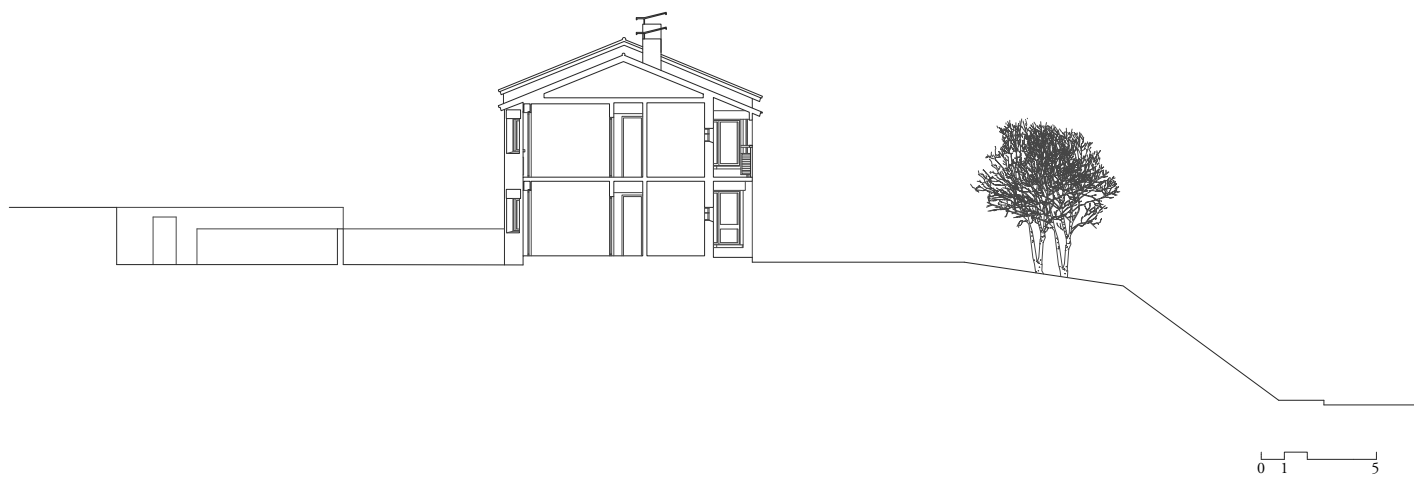
149 | Ilustração da diferenciação de pavimentos entre o interior da habitação e o alpendre
150 | Ilustração da diferenciação de pavimentos entre o alpendre e o acesso público

Também a diferenciação de pavimentos, existente entre a zona de entrada e a rua, fortalece a pertença deste espaço à habitação. O ligeiro desnível entre o alpendre e o piso público, assim como a materialidade que se distingue, tanto do exterior como do interior da habitação, intensificam a ideia de que este, embora pertencente à habitação, possui características diferentes do domínio doméstico e, portanto, comporta-se como um elemento de mediação entre estes dois últimos.

No local, é evidente o uso e a presença dos moradores nestes espaços. Na verdade, mesmo não tendo dimensões muito grandes, as pessoas, principalmente as de alguma idade, habitam-nos e apropriam-se deles para as suas atividades diárias. Ao visitar as habitações, é notório que estes espaços se revelam funcionais e promotores de sociabilização. De facto, são várias as entradas que possuem objetos pessoais, como mesas e cadeiras, estendais, guarda-sóis e vasos de plantas. Para além disto, aquando da visita ao bairro e em conversa com alguns moradores, comprovamos que estes não só utilizam bastante estes espaços como expandem até algumas das suas atividades domésticas (como estender a roupa, realizar refeições, entre outras) para o exterior, realizando-as entre o domínio público e o privado. Ao originar “um sentimento de pertença e de apropriação do espaço por parte dos habitantes em relação à envolvente,” estas pequenas áreas de entrada anulam “a tendência dos “espaços de ninguém,” produzidos pelos modelos da cidade moderna,”¹⁹² e estabelecem, por conseguinte, um conjunto de vivências que aparentam ser promotoras da felicidade dos seus habitantes.

Neste projeto de Teotónio Pereira, cada uma das habitações foi desenhada com o objetivo de apresentar uma área individual que servisse de espaço de cultivo, porém, nos dias de hoje, nenhum destes espaços se encontra na sua fisionomia original. Apesar de terem sido pensados para um mesmo propósito, estes espaços virados a poente relacionam-se de diferentes formas com as habitações dos pisos inferior e superior. No primeiro caso, é estabelecida uma relação direta com a casa e, mais precisamente, com a zona noturna da habitação. Assim, os quartos viram-se para o logradouro, numa relação de intimidade, e o acesso a este é feito, inclusive, por uma destas divisões. No caso das habitações do piso superior, pelo seu distanciamento físico, esta relação tem um carácter menos íntimo e mais funcional. Com efeito, o acesso não é possível pelo interior das habitações e, portanto, é criado um sistema de circulação exterior, por trás dos logradouros pertencentes às habitações do piso térreo, que dá acesso a cada um dos espaços privados pertencentes a estas casas. Posto isto, observamos que, apesar da distribuição destes espaços criar ambientes distintos na articulação com as habitações de

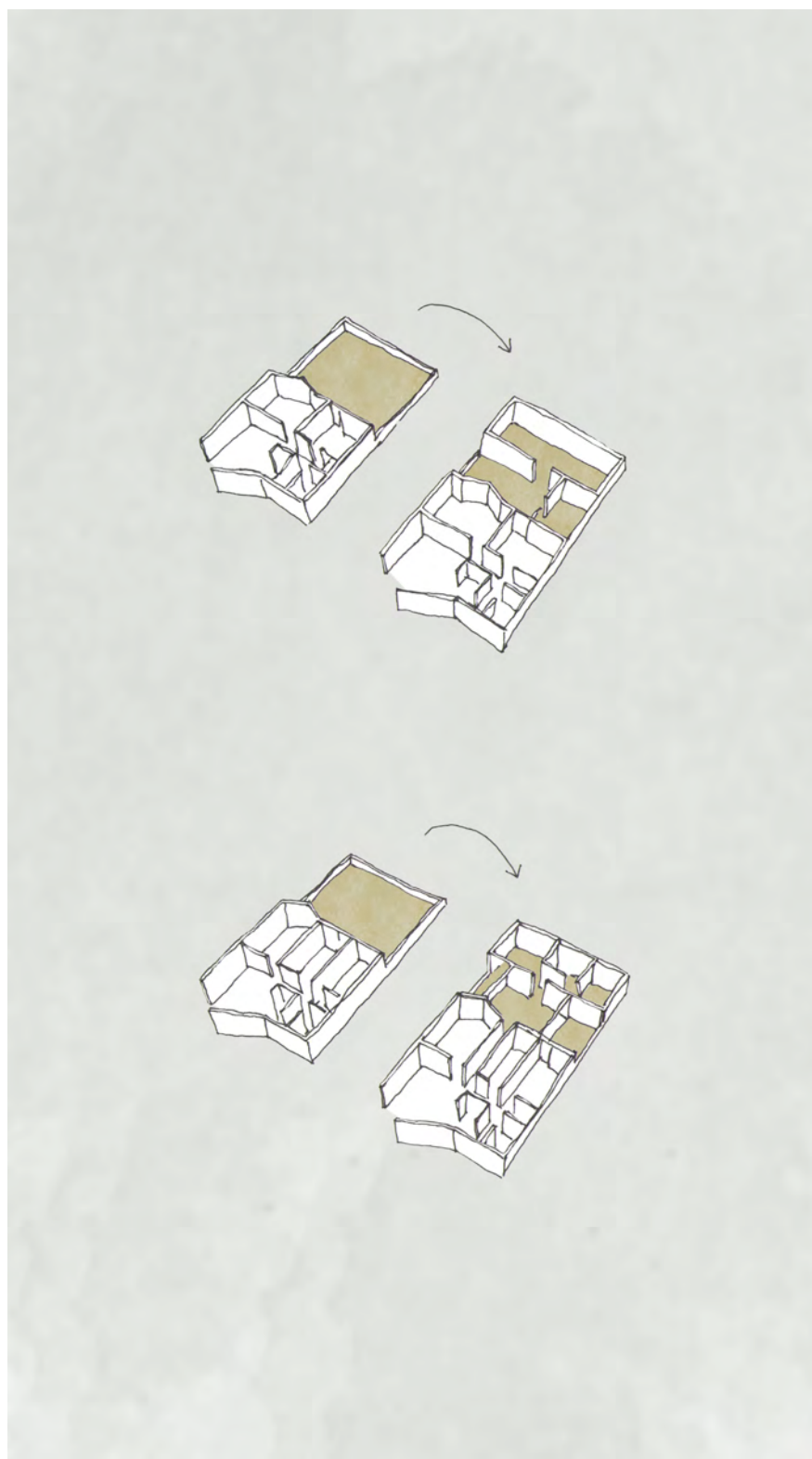
¹⁹² Célia Correia, «Habitações económicas- Federação de Caixas de Previdência: Bairro de Santa Marta - Barcelos» (Vila Nova de Famalicão, Universidade Lusíada, 2012), 120



151 | Planta de piso térreo das tipologias t3. Escala 1:200
 152 | Corte longitudinal de uma das habitações t2.





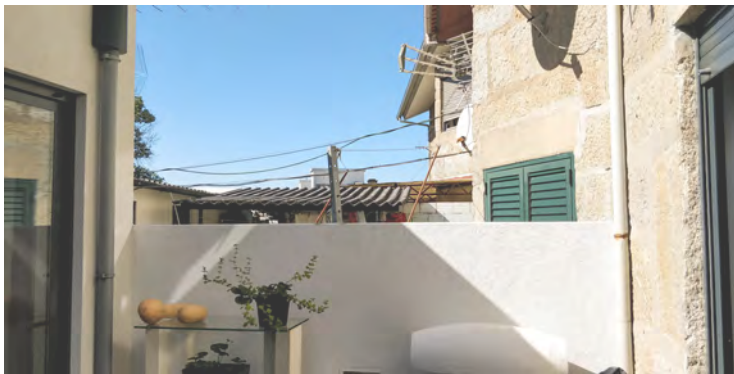


ambos os pisos, todos eles se tornaram alvos de adaptações por parte dos seus moradores. Estes não são mais lugares de cultivo, mas sim zonas de estar privadas e, em vários casos, extensões do interior das habitações.

Contrariamente aos espaços-entre do lado nascente, os virados a poente apresentam-se como espaços ao ar livre que se fecham sobre si mesmos. Constatamos que a criação de muros, com aproximadamente um metro de altura, permite a separação entre habitações, propondo a sua privacidade, sem que se quebre, porém, o contacto visual com o exterior ou entre moradores. A partir das suas dimensões generosas, aqueles que aí residem adaptaram estes espaços de acordo com as suas necessidades. Através da visita ao local e da possibilidade dada por alguns dos proprietários em aceder a estas zonas, foi possível conhecer melhor algumas destas alterações e perceber também as variações existentes de casa para casa. Verificamos, pois, que na maior parte dos casos, há uma construção parcial que dá continuidade aos pequenos anexos da construção inicial. Desta forma, alguns dos moradores renovaram e aumentaram estas áreas para servirem como zonas de anexos, churrasqueira e até de garagem. E, também existe pelo menos um caso em que este espaço foi utilizado para fazer a ampliação da habitação, passando a ser constituído por um quarto, uma lavandaria e ainda por dois pequenos pátios nas extremidades da área construída. É importante realçar que, apesar da variedade de apropriações feitas por parte dos habitantes, todos eles mantiveram uma parte desta área ao ar livre, conservando, dessa maneira, a comunicação entre habitações e o exterior.

A partir da visita ao Bairro de Santa Marta foi possível concluir que existe uma relação de proximidade entre os moradores do bairro que, em grande parte, é promovida pela organização das habitações em banda, em articulação com a continuidade espacial revelada entre estas e o bairro. A verdade é que, embora as habitações tenham sido construídas há mais de meio século, nos dias de hoje continuam a passar de geração em geração e a responder favoravelmente a novas necessidades habitacionais. Do mesmo modo, os moradores continuam a gostar da casa onde habitam, ainda que, em alguns casos, o espaço se revele reduzido. No entanto, com a área disponível do logradouro, os moradores que se encontram nestas circunstâncias podem adaptar-se à situação e aumentar a área interior.

Por último, observamos que são facilmente identificáveis as diferenças que se estabelecem nos espaço-entre a nascente e a poente deste conjunto habitacional. No caso da escada e dos espaços que esta cria na sua relação com a fachada, os espaços-entre, ao estabelecer uma relação direta com o acesso à habitação, traduzem-se em espaços com uma conotação mais pública do que privada. No caso do logradouro, verificamos que representa uma zona de serviço, tanto pela sua função primordial, como por se localizar



156, 157 | Anexos pertencentes ao logradouro de uma das habitações t2
158, 159 | Vista de um dos pequenos pátios
pertencentes ao prolongamento do interior da habitação criado no logradouro de uma habitação t3

nas traseiras do complexo. Também a implantação a poente e a relação direta com a zona noturna da habitação fazem com que este espaço seja utilizado não tanto como uma zona de socialização, mas sobretudo como uma zona íntima, sujeita a apropriações. A ambiguidade destes espaços a par da abertura para a experiência de novas soluções revelam a capacidade do espaço-entre em adaptar-se aos mais diversos ambientes e vivências, sem que deixe de se relacionar ativamente com a esfera pública e privada.



a. Casa Cantante da Mota b. Casa Simões Travassos c. Casa Adolfo Bravo



2.3. Duas vivendas urbanas no Restelo

A Casa Cantante da Mota e a Casa Simões Travassos, Alberto José Pessoa

A moradia individualizada representou, principalmente para os arquitetos mais jovens, um campo experimental de pequena escala, onde estes podiam experimentar diferentes espacialidades e aplicar o uso de novos materiais, tecnologias e técnicas construtivas. Em contraste com a habitação social e coletiva, este tipo de habitação destina-se a um cliente em concreto, “não anónimo”¹⁹³ e, portanto, estes ensaios teriam de ter apenas o consentimento do futuro proprietário e não do estado. Instalada na cidade ou arredores e destinada a uma pequena burguesia, a vivenda surgia, assim, como resultado do “compromisso entre a Natureza e o urbano.”¹⁹⁴

As primeiras obras modernas assinaláveis de moradias deste tipo começaram a surgir, no Porto, pela mão de profissionais como Viana de Lima (1913-1991) e José Porto (1883-1965)¹⁹⁵ e, em Lisboa, no Bairro da Encosta da Ajuda (atual Restelo). Localizado a sul-poente da cidade de Lisboa, este último integra-se na área urbana da capital e, ainda nos dias de hoje, representa a “imagem programática que definiu a sua criação: a do bairro privilegiado da cidade.”¹⁹⁶ O bairro foi desenhado por Faria da Costa (1906-1971), entre 1938 e 1940, e era constituído por duas zonas: uma baseada em projetos-tipo de vivendas geminadas e destinadas a uma pequena burguesia; e outra, mais vasta, constituída por lotes de maiores dimensões e destinada a uma alta burguesia, que “concorria na construção de obras de carácter historicista apelando formalmente à “*casa portuguesa.*”¹⁹⁷

Com o virar da década e com uma nova burguesia que aspirava por uma “vida

¹⁹³ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2ª ed (Porto: FAUP publicações, 1997), 52

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ São exemplos disto, a casa *Honório de Lima* (nos dias de hoje destruída), do final dos anos 30, de Viana de Lima e a casa *Manoel de Oliveira*, dos anos 40, de José Porto.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 59

¹⁹⁷ *Ibid.*



161 | Casa Cantante da Mota, Rua Duarte Pacheco, Restelo, (1948-49)

162 | Casa Simões Travassos, Rua Duarte Pacheco, Restelo, (1948-49)

163 | Casa Adolfo Bravo, Rua Duarte Pacheco, Restelo, (1948-49)

moderna,” começaram a surgir obras com princípios de inspiração do estilo internacional. Foram vários os projetos para moradias unifamiliares construídos nos bairros do Restelo e Alberto José Pessoa foi o autor de alguns deles.

No Restelo, mais concretamente na Rua Duarte Pacheco Pereira, localizam-se três vivendas unifamiliares¹⁹⁸ desenhadas por este arquiteto e cuja construção foi iniciada em 1948. E, de facto, ao percorrer o bairro, destacam-se as moradias da autoria de Alberto Pessoa. Situadas entre obras de carácter tradicionalista, surgem estas três habitações que, não obstante as suas diferenças, revelam uma linguagem visivelmente idêntica. Na procura de “um compromisso de linguagem entre o vernáculo e o moderno,” as três moradias distinguem-se do resto do bairro, não só por darem início a um novo ciclo de moradias modernas, como também por assumirem uma mistura entre modernidade e o regionalismo (o denominado “*português suave*”). Recorrendo a elementos regionais, como a cobertura em telha, a utilização de reixas e o uso pontual de pedra rija, estas habitações combinam ainda um conjunto de elementos vernaculares, como alpendres e escadarias exteriores, que se afirmam num “jogo plástico na relação nos cheios-vazios claramente afastado das correntes das vanguardas internacionais.”¹⁹⁹

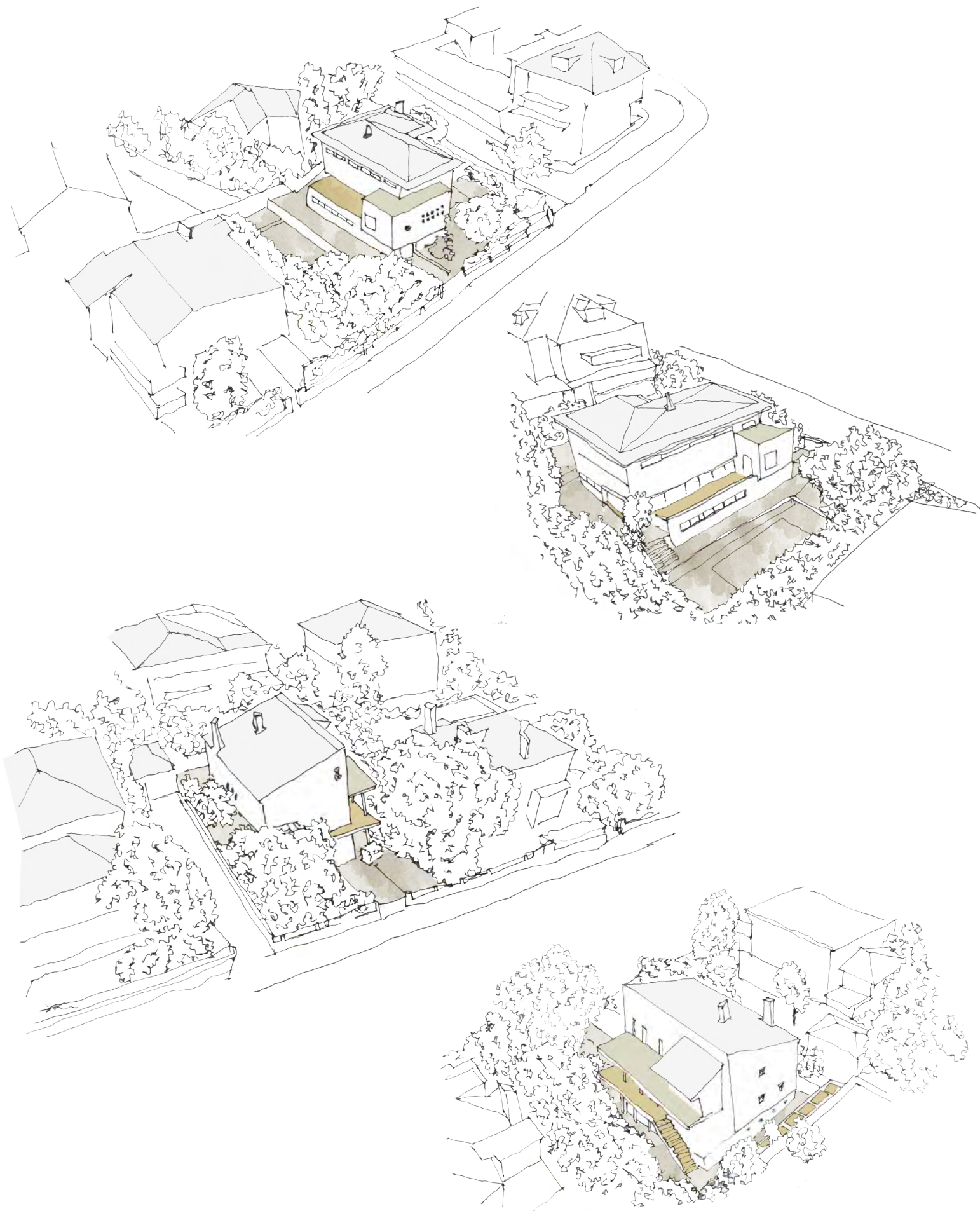
Ainda que de forma ténue, estas habitações não deixaram de seguir alguns cânones tradicionais da “*Casa Portuguesa*”. E é possível até que, em virtude da casa *Cantante da Mota* apresentar uma linguagem um pouco mais conservadora, que timidamente assume os valores da modernidade e os vernaculares,²⁰⁰ lhe tenha sido atribuído o Prémio Valmor.²⁰¹ A partir de uma linguagem simples e enquadrada nos moldes tradicionais, a casa *Cantante da Mota* possui uma articulação interior corrente: distribui-se de forma clara e funcional, ao longo de três pisos, que fazem a separação da zona de cave e garagem, do piso das áreas comuns e serviços, e do piso que alberga os quartos. Seguindo a topografia do terreno, a habitação vira-se para sul e, apesar do seu traçado moderno contido, estabelece com o exterior um conjunto de espaços-entre de dimensões generosas e com condições de insolação favoráveis. Pela sua variedade e versatilidade, estes espaços estabelecem ainda diferentes graus de intimidade, tanto com o interior da habitação como com o exterior. O mesmo acontece nas duas outras moradias construídas ao longo da Rua Duarte Pacheco Pereira e, talvez, até de forma

¹⁹⁸ A moradia nº37, para o Exmo. Sr. Dr. Cantante da Mota, a nº35 para o Exmo. Sr. Dr. Adolfo Silva Bravo e a nº54 para o Exmo. Sr. Dr. Alfredo Simões Travassos, todas realizadas entre 1948 e 1949.

¹⁹⁹ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2ª ed (Porto: FAUP publicações, 1997), 60

²⁰⁰ Pedro Vieira Almeida e José Manuel Fernandes, *História da arte em Portugal: A Arquitectura Moderna*, vol. 14, 14 vols. (Lisboa: Publicações Alfa, 1986), 145

²⁰¹ O Prémio Valmor procurou premiar habitações que se enquadrassem no contexto do momento e dessa forma refletissem a linguagem arquitetónica dominante da época.



164 | Esboços das casas Cantante da Mota e Simões Travassos com destaque dos espaços-entre

- Espaço-entre de contacto com o espaço noturno
- Espaço-entre de contacto com o espaço diurno
- Área verde e de circulação

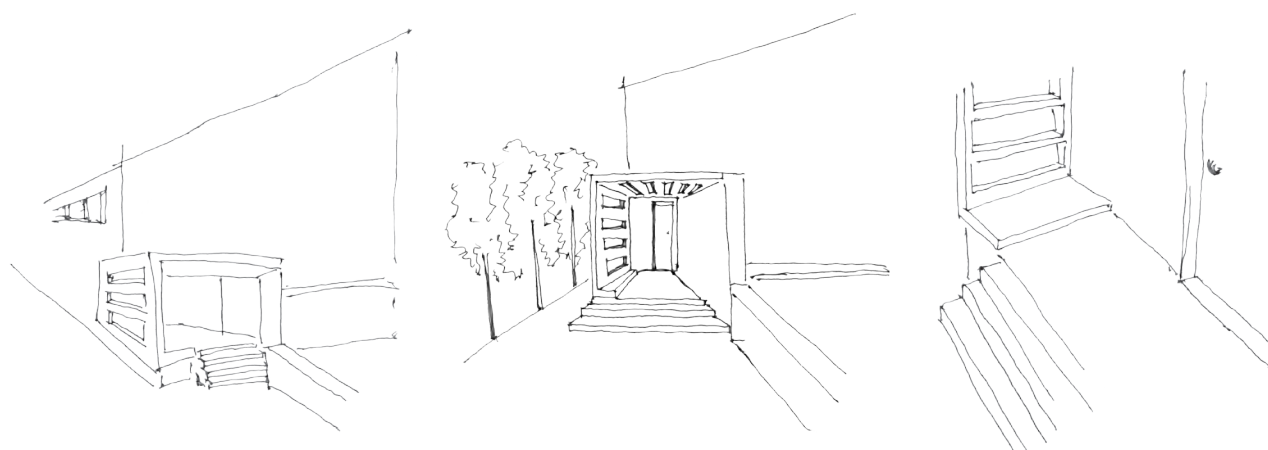
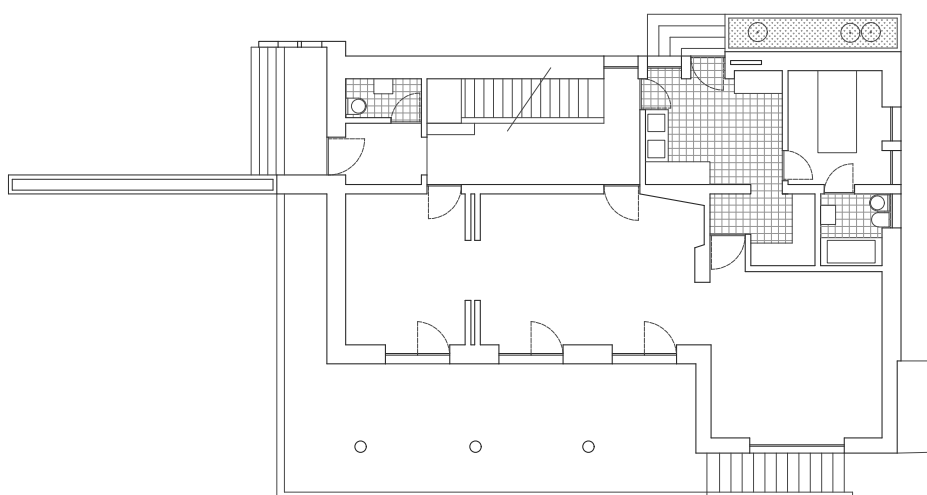
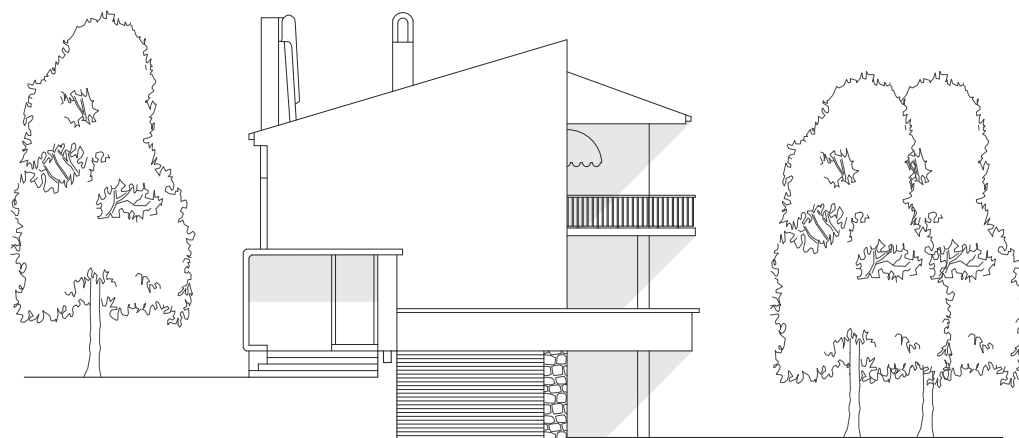
mais variada e menos reprimida.

Não obstante o interesse pelas três obras, optou-se por analisar apenas as casas *Cantante da Mota* e *Simões Travassos*. Refira-se que a exclusão da casa construída para o Sr. Dr. Adolfo Silva Bravo deve-se unicamente ao facto de que esta habitação, nos dias de hoje, encontra-se bastante modificada comparativamente ao projeto inicial desenvolvido por Alberto Pessoa.

2.3.1. O alpendre, a varanda, o terraço e o aproveitamento do espaço de circulação

Para cada uma das casas *Cantante da Mota* e *Simões Travassos* é possível identificar que os espaços-entre possuem diferentes graus de intimidade, podendo dividi-los em duas categorias: os que comunicam diretamente com o interior da habitação, fazendo a ponte entre o íntimo e o semiprivado; e os que comunicam diretamente com o exterior, sendo estes a transição entre os espaços exteriores pertencentes à habitação e o espaço público. Neste contexto, as duas habitações relacionam-se com o contexto exterior através da varanda e do alpendre (no caso das zonas comuns que integram o piso térreo) e através dos terraços que servem os quartos do primeiro piso. No caso da área exterior semiprivada há também um conjunto de espaços que sobressai: cada uma das casas integra um percurso em volta de si mesma, que difere materialmente tanto dos espaços-entre em contacto direto com o espaço doméstico como do exterior público. A integração de áreas verdes, anexos e hortas, são elementos que também fazem parte da área da habitação e completam este espaço de circulação.

Em concordância com o desnível da Rua Duarte Pacheco Pereira, estas duas casas atendem às condições naturais do terreno e, através do uso de pedra rija, marcam a inclinação em cada um dos seus alçados. A zona de acesso à habitação marca o nível do rés-do-chão. A partir daí, a pedra percorre a topografia à medida que indica a área abrangida pelo piso da cave, distinguindo-o, dessa forma, dos restantes pisos de cada uma das moradias. Este material é ainda utilizado no destaque de alguns elementos que incorporam estas habitações, como é o caso do pequeno alpendre de entrada na casa *Simões Travassos*. Ao recortar a fachada, este elemento deixa-a despida do reboco branco, que a caracteriza, e exhibe uma superfície em pedra que se prolonga na forma de um muro até ao nível da cave. O material tradicional dialoga com o reboco que ressalta da fachada e se desdobra na cobertura prolongada até ao piso deste alpendre, enaltecendo, portanto, o acesso principal à habitação. Para além disso, a cobertura é composta por vários rasgos que, ao proporcionarem a este espaço uma iluminação e sombreamento controlados,



165 | Alçado Poente. Escala 1:200

166 | Planta do rés-do-chão. Escala 1:200

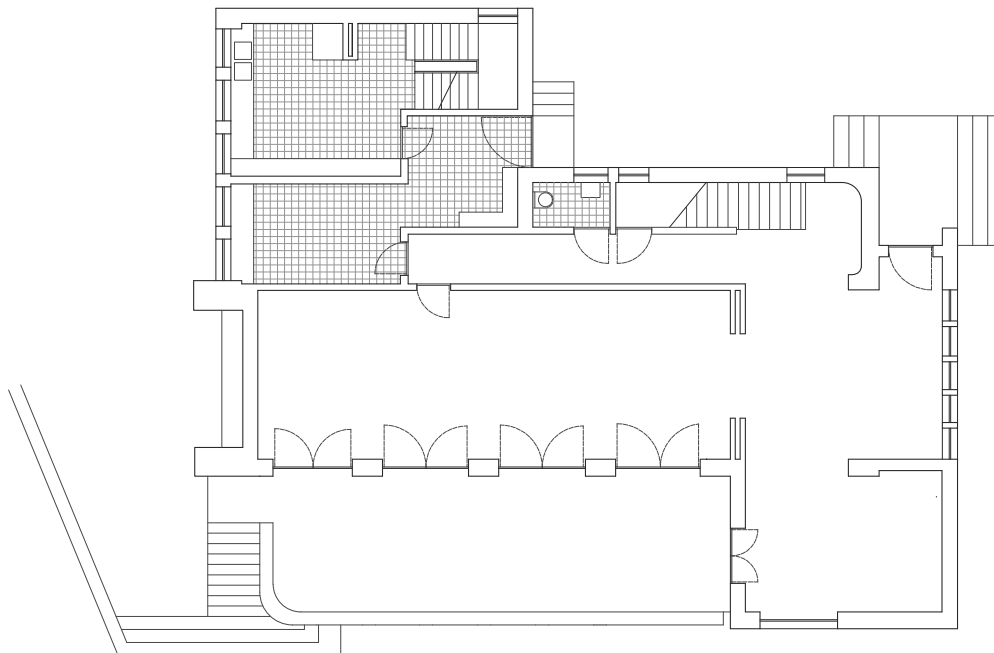
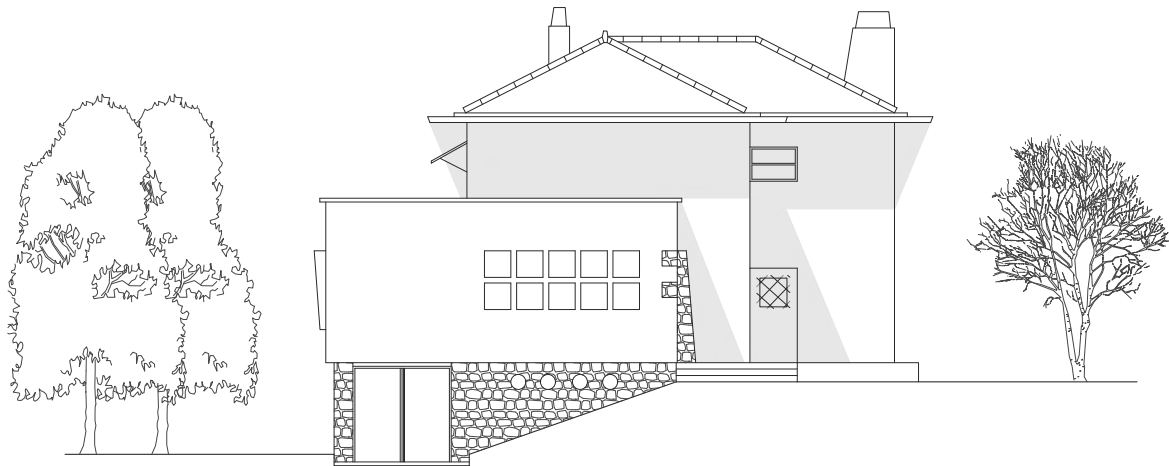
167 | Esquissos do alpendre de acesso à habitação
Casa Simões Travassos



168 | Vista oeste, a partir da Rua Duarte Pacheco

169 | Alpendre de acesso à habitação

Casa Simões Travassos

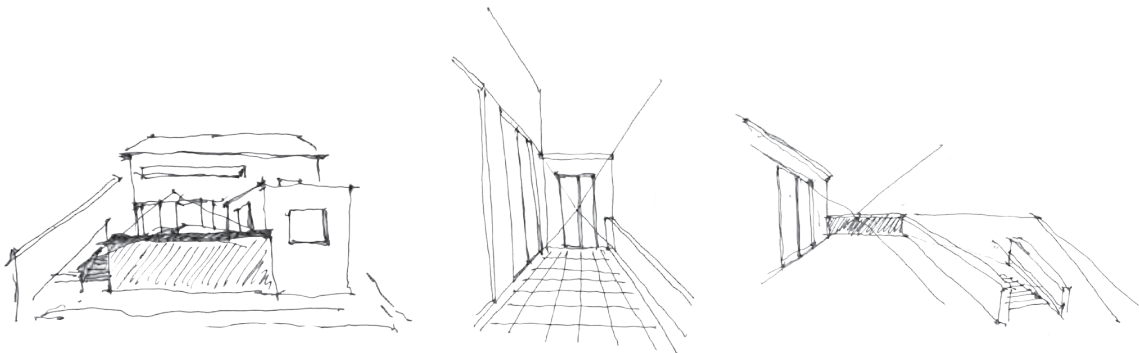
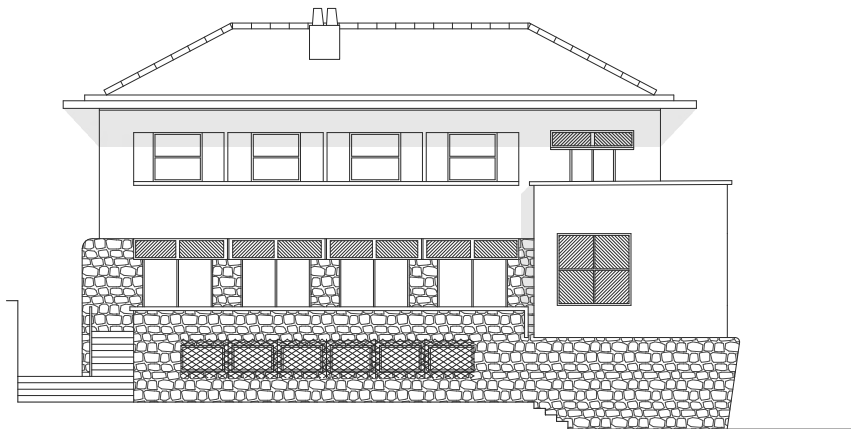
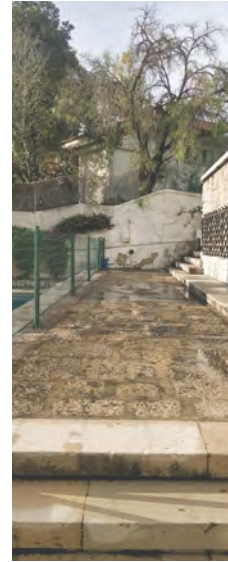


170 | Alçado nascente. Escala 1:200
 171 | Planta do rés-do-chão. Escala 1:200
 172 | Equissos do patamar que dá acesso à habitação
 Casa Cantante da Mota

tornam-no num acesso recolhido e delicadamente iluminado.

Também na casa *Cantante da Mota* a pedra marca o acesso principal, ainda que de forma mais moderada. Situada numa das pontas do alçado norte, podia facilmente confundir-se com a entrada de serviço, localizada uns metros à sua esquerda. Contudo, a distinção material do espaço de entrada criado (semelhante à da moradia *Simões Travassos*) não deixa dúvidas sobre qual a entrada principal. Repare-se que não é complementada com qualquer elemento de sombreamento que a proteja. No entanto, os degraus, que se prolongam até à entrada da habitação, criam uma zona de acesso dimensionalmente confortável, e o pormenor em pedra que se desenvolve até à altura da porta protege-a visualmente de quem percorre a rua. A sua “timidez” e posicionamento deslocado do centro da fachada tentam equilibrar algumas das pontuais referências à “*Casa Portuguesa*,” que se vão encontrando ao percorrer esta vivenda.

Também no lado sul, a pedra incorpora a grande varanda que sobressai do alçado, mantendo a continuidade do material que percorre o desnível do terreno. Aqui, a sua utilização vai um pouco além da marcação do piso da cave e, através da escada que possibilita o acesso à varanda pelo exterior, a pedra prolonga-se até à fachada, onde se apresenta até à medida das reixas, indicando, desta forma, a altura do piso do rés-do-chão. Mais uma vez, a proporção dos elementos que integram este espaço, bem como a seleção dos diferentes materiais (como é o caso da pedra serrada, utilizada no piso da varanda, que é diferente dos tacos de madeira usados no interior, tal como do piso em pedra do passeio exterior), revelam a continuidade que este espaço-entre propõe. A escada tem, também, um papel relevante para a extensão das atividades domésticas para o exterior. Ao prolongar o uso da pedra rija para o lado poente da habitação, convida as pessoas a utilizarem esta zona que é, essencialmente, de passagem. A pedra apresenta-se ainda em duas colunas, que se alinham pelo corpo da escada e mantêm o pé-direito do piso térreo. Entre as colunas e a poucos centímetros do chão, existe igualmente um banco corrido que, para além de proporcionar alguma dinâmica ao alçado, reforça a ideia de permanência nesta zona. Este elemento vem promover a interpretação do lado poente não apenas como uma zona de circulação, mas também como um espaço complementar que pode e deve ser vivido pelos moradores. Ainda na extremidade que faz ligação deste lado com o lado norte, é possível encontrar uma pequena área construída destinada aos anexos. Originalmente, este espaço foi idealizado com dimensões menores e com o objetivo de servir a currais e hortas estabelecidos na restante área desocupada, se assim os donos o desejassem. Contudo, nos dias que correm, os moradores fizeram algumas alterações pontuais à habitação e os anexos assumiram toda a área que estava prevista para estas funções.



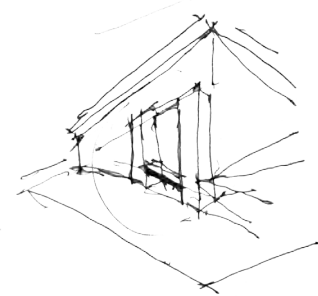
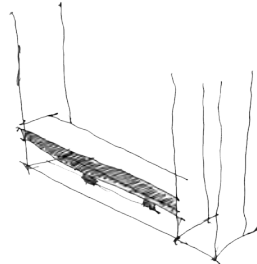
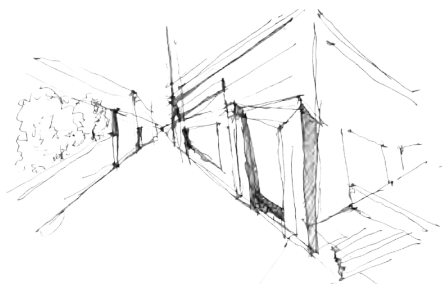
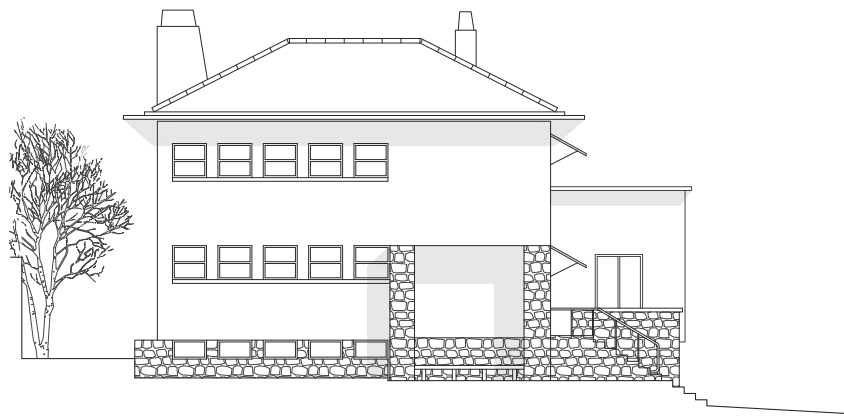
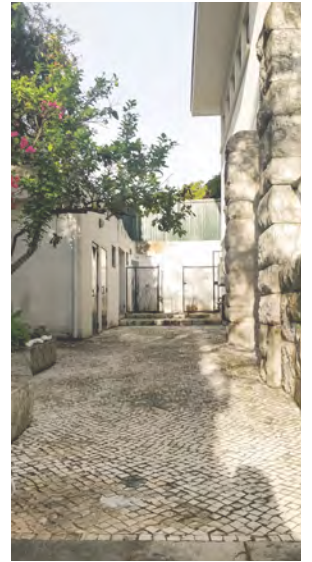
173 | Vista do interior da varanda

174 | Patamar de circulação de acesso à varanda e ao lado poente

175 | Alçado sul. Escala 1:200

176 | Esquissos da varanda

Casa Cantante da Mota



177 | Banco que sobressai do alçado do lado poente

178 | Corredor de circulação do lado poente com vista para os anexos, no lado esquerdo

179 | Alçado poente. Escala 1:200

180 | Esquissos do banco em relação com o lado poente

Casa Cantante da Mota

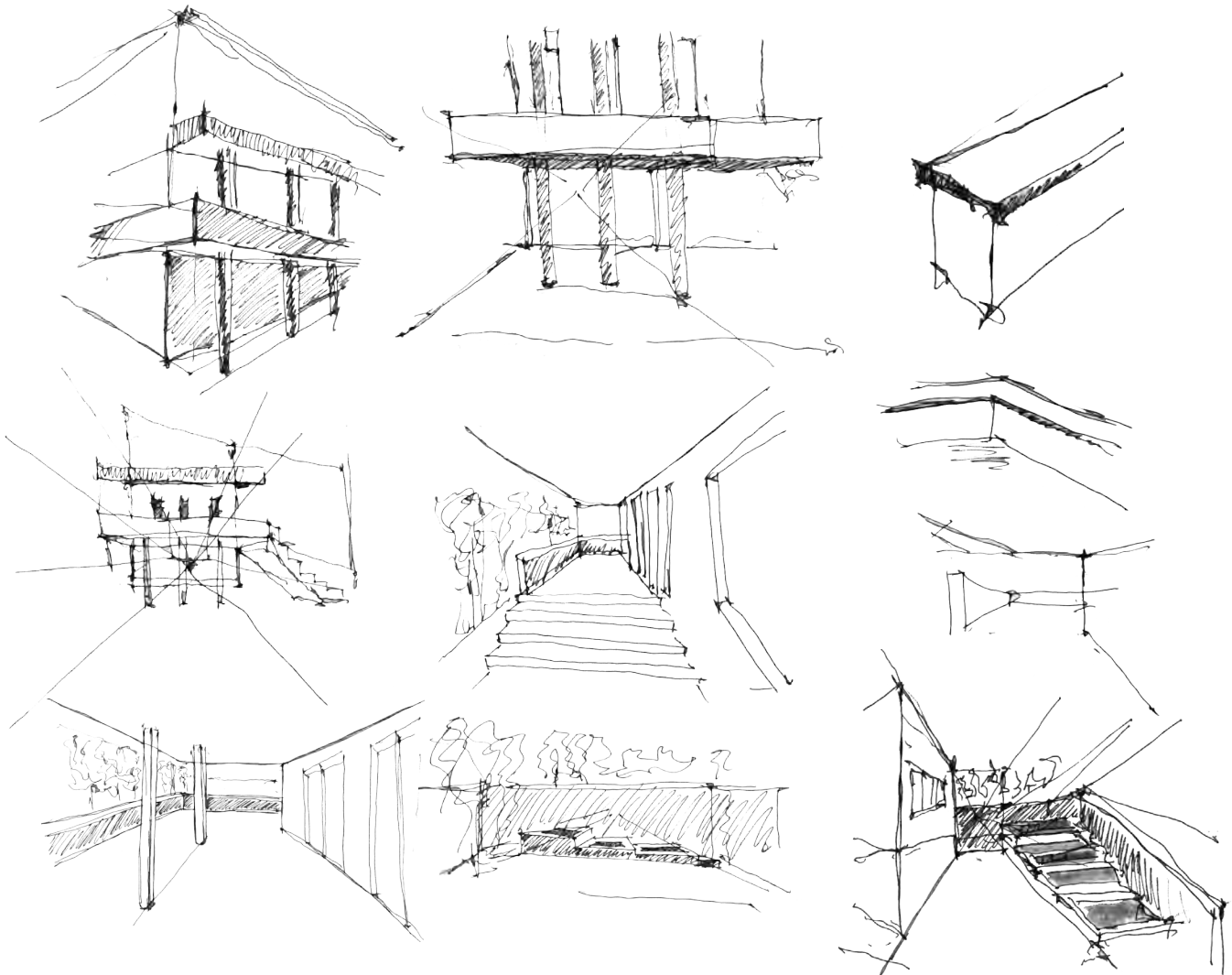
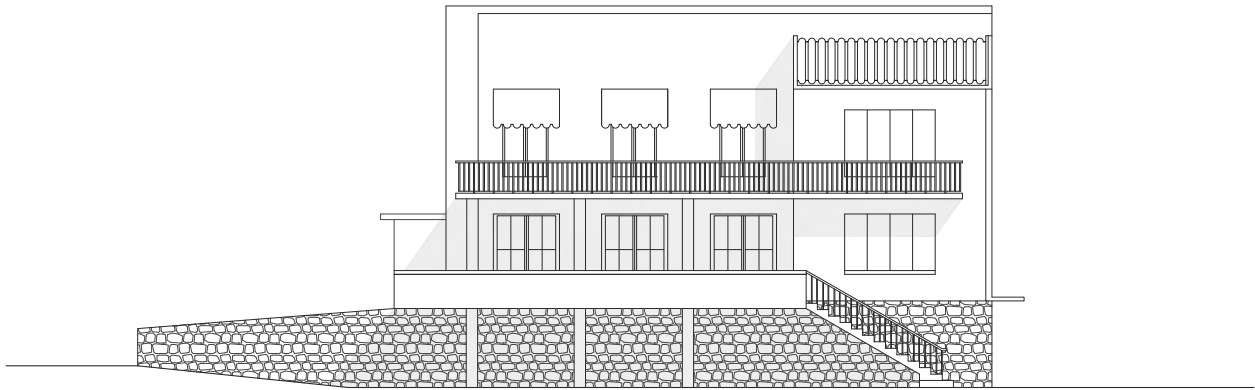


Na casa *Simões Travassos*, as zonas comuns têm um espaço que as relaciona com a paisagem a Sul. Aqui, o espaço-entre, apesar de ter algumas características idênticas à varanda anteriormente referida,²⁰² possui ainda alguns elementos que lhe atribuem uma finalidade ligeiramente diferente. Acessível tanto pelo interior da habitação como pelo exterior, este espaço apresenta-se como um elemento quase gravitacional. Ao contrário da varanda da casa *Cantante da Mota*, este espaço é elevado do solo através de um conjunto de pilares de betão. Ao intersetar o espaço-entre, esta estrutura estabelece igualmente o apoio da laje pertencente ao terraço superior, que, ao servir de cobertura a este espaço, coopera para que este seja encarado como um alpendre. Abrigado da exposição solar, apresenta um carácter algo reservado e intimista, tornando-o num espaço de estar agradável, em especial nos dias quentes de verão. Para além da caracterização enquanto alpendre, esta zona prolonga-se, através de uma varanda estreita e comprida, que acompanha o alçado poente até ao momento em que encontra o corpo referente ao alpendre de acesso à moradia. Este segundo setor, apesar de não ter relação direta com o interior, para além daquela que é feita no lado sul, ao associar-se de diferentes formas com o exterior, ilustra bem a flexibilidade de opções que o espaço-entre dispõe. Torna-se, assim, num alpendre que, ao virar da esquina, se transforma numa varanda virada para a rua, mas que consegue manter um certo nível de intimidade. E, apesar da fachada cega a poente, o interior não deixa de dialogar com a natureza, mas, salientamos, fá-lo a sul, onde a privacidade é mais controlada e resguardada, graças ao terraço superior que a protege. Também a escada, que interliga o alpendre com o terreno, representa uma componente de abordagem relevante. Construída em betão e com degraus, que assumem a materialidade utilizada no piso do alpendre, transporta o espaço-entre até ao nível do terreno. Com efeito, a materialidade da escada, em combinação com o corpo quase suspenso da varanda, apresenta-se como uma subtil demonstração de modernidade que o arquiteto insere nesta obra.

Ao nível do terreno, a inclinação da escada, em conjunto com a laje do alpendre, criam também um espaço-entre. Porém, este espaço não apresenta contacto direto com o interior da habitação, devido a situar-se no ponto mais baixo do terreno e encontrar-se coberto pela laje da varanda, o que faz com que a incidência de luz seja reduzida. A não diferenciação de piso entre este pequeno espaço-entre e a área ajardinada que o envolve fazem com que este espaço tenha um carácter muito mais funcional do que de lazer, ao invés do que acontece com o alpendre abordado no parágrafo anterior.

Sobre o lado nascente, à semelhança do que aconteceu no lado poente da casa

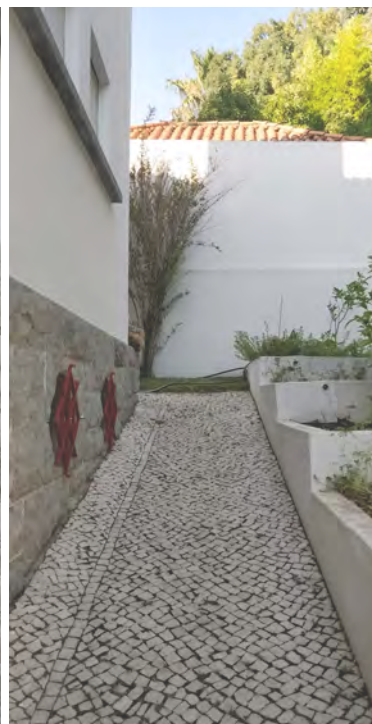
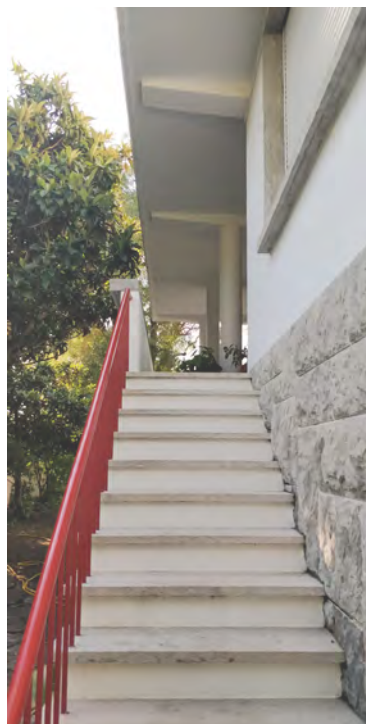
²⁰² Como é o caso das reixas e da materialidade do piso em pedra serrada.



182 | Alçado sul. Escala 1:200

183 | Esquissos dos lados sul e poente.

Pormenores da espacialidade do alpendre, parapeito, pilares e hortas
 Casa Simões Travassos



184 | Vista da varanda, do alpendre e do terraço

185 | Vista do interior do alpendre

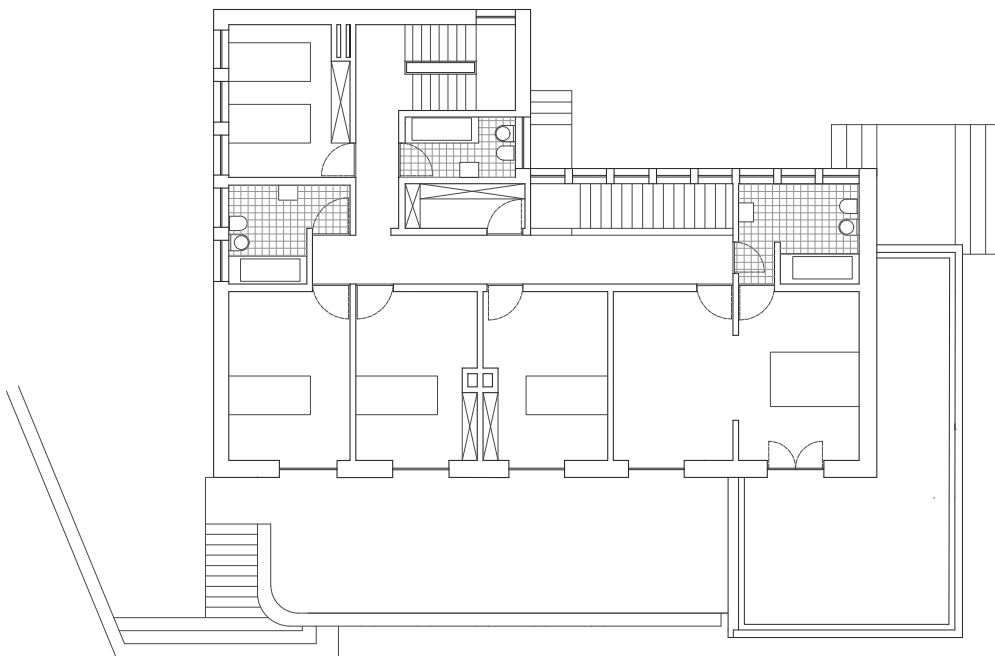
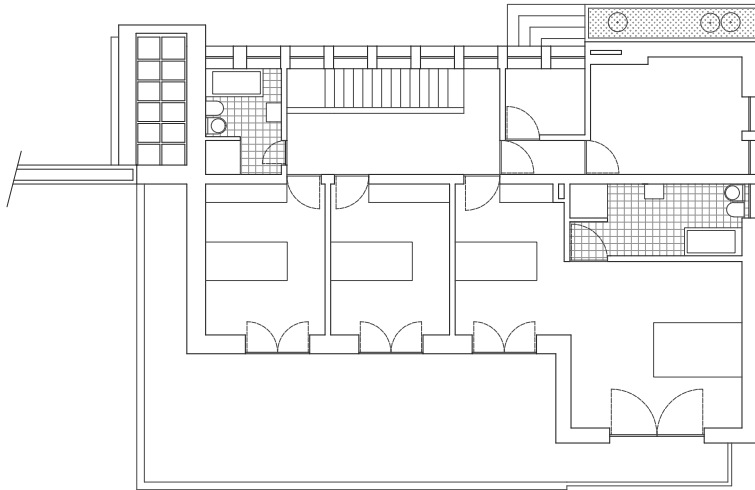
186 | Escada de acesso ao alpendre com vista para o espaço-entre que esta cria no piso térreo

187 | Diferença de materialidades entre o corredor de circulação e o espaço-entre criado pelo corpo da escada

188 | Materialidade da escada de acesso ao alpendre

189 | Vista do lado nascente. Corredor de circulação com as hortas do lado direito

Casa Simões Travassos



190 | Planta do segundo piso. Escala 1:200. Casa Simões Travassos
191 | Planta do segundo piso. Escala 1:200. Casa Cantante da Mota

Cantante da Mota, os moradores aproveitaram este espaço (que é, sobretudo, composto por um percurso em calçada portuguesa) para construir um conjunto de pequenos canteiros que percorrem o desnível do terreno e acolhem pequenas hortas. Este espaço, que tinha como objetivo inicial ser apenas de circulação, tornou-se uma área aproveitada e funcional, com o intuito de servir as necessidades dos seus habitantes.

Passando agora para a leitura dos espaços-entre criados no primeiro piso de cada uma das habitações, verificamos que Alberto Pessoa optou por relacionar a zona dos quartos com um terraço que os serve. Na casa *Simões Travassos*, o arquiteto projetou um terraço, de dimensões semelhantes às do alpendre, e correspondente ao piso inferior. Acessível através dos quatro quartos que o incorporam o primeiro piso, este espaço é comum a todos, não fazendo qualquer distinção ou separação que os individualize. A materialidade mantém-se semelhante à implementada no espaço-entre que serve as áreas comuns, à exceção da guarda que, para esta área, é em ferro. Este pequeno pormenor, não só assinala a diferença entre o terraço e o alpendre, como também cria a ideia de que, naquele espaço, existe um forte contacto com o exterior. Por sua vez, na casa *Cantante da Mota*, o arquiteto possibilita o acesso ao exterior apenas a partir do quarto principal, que, por esse motivo, deveria corresponder aos proprietários da habitação. Desta forma, o espaço-entre que lhe é associado corresponde ao aproveitamento da cobertura do bloco, que sobressai do núcleo central da habitação e segundo o qual acede à mesma, no piso do rés-do-chão. Assim, apesar de ter limitado o acesso a este espaço e, portanto, revelar aqui um toque mais conservadorista, Alberto Pessoa optou também por aproveitar este espaço-entre para desenvolver uma pequena cobertura em terraço (e, relembramos, este é um dos pontos caraterísticos dos ideais modernistas), acabando, desta maneira a articular, ainda que de forma ligeiramente “tímida”, o tradicionalismo e a vertente moderna.

A análise destas duas vivendas mostrou-se relevante para o conhecimento da linguagem de Alberto Pessoa e da forma como este trabalhou o espaço-entre. A opção por um estilo que dialogasse com a modernidade e a tradição era algo que cativava o arquiteto. No entanto, o facto deste prestar serviços ao estado influenciou que não optasse por uma linguagem muito “arriscada” e, dessa forma, as suas obras revelavam alguns constrangimentos. Neste contexto, os espaços-entre mostraram ser alternativas a uma expressão parcialmente conservadora e, por conseguinte, mais próxima daquilo que se discutia nos congressos de arquitetura moderna. Ao criarem diferentes relações de continuidade e intimidade com a paisagem exterior, estes espaços foram também promotores da clara relação que se estabelece entre o objeto construído e o contexto em que se insere. Para além disso, a predileção pelo vernáculo, elementos e materiais



192 | Pormenores pintados a vermelho. Alçado poente. Casa Simões Travassos
193 | Escultura Alçado nascente. Casa Cantante da Mota

tradicionais comuns a muitos dos arquitetos da época, encontrava-se diretamente relacionada com o desenvolvimento deste tema. Podemos observá-lo de diferentes formas, sobretudo, na obra de Alberto Pessoa e Nuno Teotónio Pereira.

Ainda que de forma não muito radical, Alberto Pessoa revela a sua influência modernista de forma mais notória na casa *Simões Travassos*. Aqui, os “tradicionais logradouros ou pátios térreos”²⁰³ desaparecem, dando lugar a varandas e terraços em altura, que comungam com o espaço doméstico e a natureza exterior. Do mesmo modo, a integração dos espaços-entre assentes em *pilotis* e resultante libertação do espaço térreo revelam, de uma forma muito clara, a importância da influência corbusiana no desenho deles. Também os pormenores em ferro, pintados a vermelho, são o resultado de um forte vigor plástico que derivava do desejo que muitos arquitetos tinham, na altura, de integrar as três artes (arquitetura, escultura e pintura), por acreditarem que todas juntas “contribuíam na sua especificidade para a formalização da obra total.”²⁰⁴ Para além da cor, Alberto Pessoa, integra, em cada uma das habitações, uma escultura que se apresenta no alçado que está de frente para a rua.

Comparativamente com as *Casas de Renda Económica* em Barcelos de Teotónio Pereira, estas moradias, como era de esperar, apresentam espaços-entre de dimensões mais generosas. Porém, e apesar de todo o conforto e qualidade espacial que estas revelam, verificamos que as relações sociais que se estabelecem não são tão ricas quanto as existentes nas casas económicas analisadas. Na verdade, tanto pela estrutura do bairro como devido às habitações que nele se inserem, que são, na sua maioria, constituídas por espaços exteriores de qualidade, é um facto que os moradores não estabelecem fortes relações sociais uns com os outros. Neste sentido, vivem e usufruem dos espaços-entre das suas habitações, porém, ao invés do que acontece nas casas em Barcelos, onde os espaços-entre são utilizados, essencialmente, para o convívio entre moradores, aqui esse usufruto é feito de forma individual e reservada. É de salientar, no entanto, que isto não quer dizer que estes espaços-entre não cumpram bem a sua função. Aliás, segundo os proprietários das casas *Cantante da Mota* e *Simões Travassos*, estes espaços, em especial a varanda e alpendre, que se relacionam com as divisões comuns, são frequentemente utilizados pelos habitantes e, de forma esporádica, por amigos e familiares. Não deixam ainda de assinalar que estes são componentes de grande relevância para as suas casas e, por conseguinte, para o seu dia-a-dia. A sua versatilidade, a favorável disposição solar e, ainda, a abertura que os espaços interiores têm para estas áreas são algumas das características que os habitantes mais apreciam nas suas habitações.

²⁰³ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2ª ed (Porto: FAUP publicações, 1997). 138

²⁰⁴ *Ibid.*, 148



d. Casa Ruy d'Athouguia

e. Casa Maria Amélia Burnay



2.4. Duas moradias unifamiliares em Cascais

A Casa Maria Amélia Burnay e a Casa Ruy Athouguia, Ruy d'Athouguia

Para Ruy d'Athouguia, a habitação deveria ser um “órgão funcionalmente perfeito,” não só pela sua organização em planta, exposição ou localização, mas também em virtude do ambiente que deveria ser adequado às atividades que se propunha servir.²⁰⁵ Entre uma articulação dos volumes puristas de estilo corbusiano e dos grandes planos de vidro miesianos, as suas obras eram ainda pensadas para integrar um conjunto de elementos que lhes proporcionassem sensações de profundidade e continuidade espacial. Assim, apostou nas “formas simples abertas ao sol, que aparentavam ligeireza construtiva,”²⁰⁶ e “num jogo de volumes debaixo da luz”²⁰⁷ criou diversos espaços-entre protegidos da insolação excessiva que se faz sentir no clima português mediterrânico. E é, pois, na forma como o arquiteto trabalhou estes espaços, ou seja, na intercomunicação entre o interior e o exterior e na aposta de uma pequena, mas expressiva quantidade de materiais, que se encontra, na obra de Athouguia, uma “especificidade arquitetónica verdadeiramente sua,”²⁰⁸ que foi além da propagação dos modelos contemporâneos do seu tempo e catalisou um conjunto de preocupações e princípios contextuais.

Em Cascais, são várias as obras da sua autoria onde concretiza as premissas estabelecidas para a sua linguagem arquitetónica. No entanto, suscitou especial interesse a análise espacial dos espaços-entre referentes às habitações *Maria Amélia Burnay* (1949-1951) e *Ruy Athouguia* (1949-1953). De forma resumida, esta escolha deveu-se a dois factores. Por um lado, estas habitações revelam um conjunto de características e, sobretudo, de espaços-entre que lhes proporcionam uma ligação forte com a natureza.

²⁰⁵ Graça Correia, *Ruy D'Athouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 64

A opinião de Ruy d'Athouguia para o conceito de habitação unifamiliar, na memória descritiva realizada para a Casa Solomon J. Brown (1947).

²⁰⁶ João Pedro Falcão de Campos e João Manuel Santa Rita, «Passar o tempo na arquitectura de Ruy Athouguia», em *Ruy d'Athouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 19

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*



195 | Casa Maria Amélia Burnay, Rua dos Bem Lembrados, Cascais, 1949-51
196 | Casa Ruy Athouguia, Rua Dr. Gabriel de Freitas, Cascais, 1949-53

Por outro lado, o facto de terem sido realizadas numa fase ainda inicial do seu percurso profissional e serem, portanto, a concretização dos temas que o arquiteto vinha a desenvolver nos projetos das primeiras casas que não chegaram a ser construídas.

A casa *Maria Amélia Burnay*, implantada na Rua dos Bem Lembrados, para a mãe do seu amigo Manuel Sande e Castro, permitiu-lhe encontrar neste projeto um momento de “grande liberdade criativa.”²⁰⁹ Tanto por este projeto ter sido realizado para “amigos com quem tinha grandes afinidades pessoais e culturais,”²¹⁰ como também por ter sido construída com o intuito de ser uma casa para rendimento, tornou-se num campo de experiências e de crescimento profissional para Athouguia.

Localizada num loteamento muito comum à época, composto por pequenas ruas e moradias de luxo, esta habitação revela-se um exemplo de proposta construtiva que, indubitavelmente, atende às condições geográficas do local. Ao implantar-se numa zona de grande declive, a habitação volta-se para a área mais agradável do terreno, o vale. Não tendo qualquer acesso a sul, a organização das suas funções é feita de forma a tirar partido desta orientação. Num conjunto de grandes vãos envidraçados e varandas que interligam a habitação com o exterior, as áreas de lazer aproveitam a exposição solar do lado sul e relacionam-se, em harmonia, com a paisagem. Desta forma, as áreas “mais nobres” viram-se para as “supostas” traseiras,²¹¹ que na verdade, correspondem à orientação norte, por onde se acede à habitação. A essência desta proposta resume-se nesta “espécie de timidez em criar uma casa introvertida onde exhibe para a rua apenas um “muro” branco,” o oposto do que se fazia neste bairro e, sobretudo, na década de 40, mas que, simultaneamente, se revela na sobriedade e inteligência de se voltar para o melhor do terreno.”²¹²

Por sua vez, a casa *Ruy Athouguia*, localizada não muito distante da casa *Maria Amélia Burnay*, na Rua Dr. Gabriel de Freitas, e, como o nome indica, foi realizada para o arquiteto e para a sua família. Ao contrário da habitação que mencionamos antes, esta implanta-se num lote completamente plano e sem quaisquer referências urbanas próximas. No entanto, Athouguia conseguiu integrar a obra construída no terreno, de maneira a tirar o melhor partido das condições naturais do mesmo.

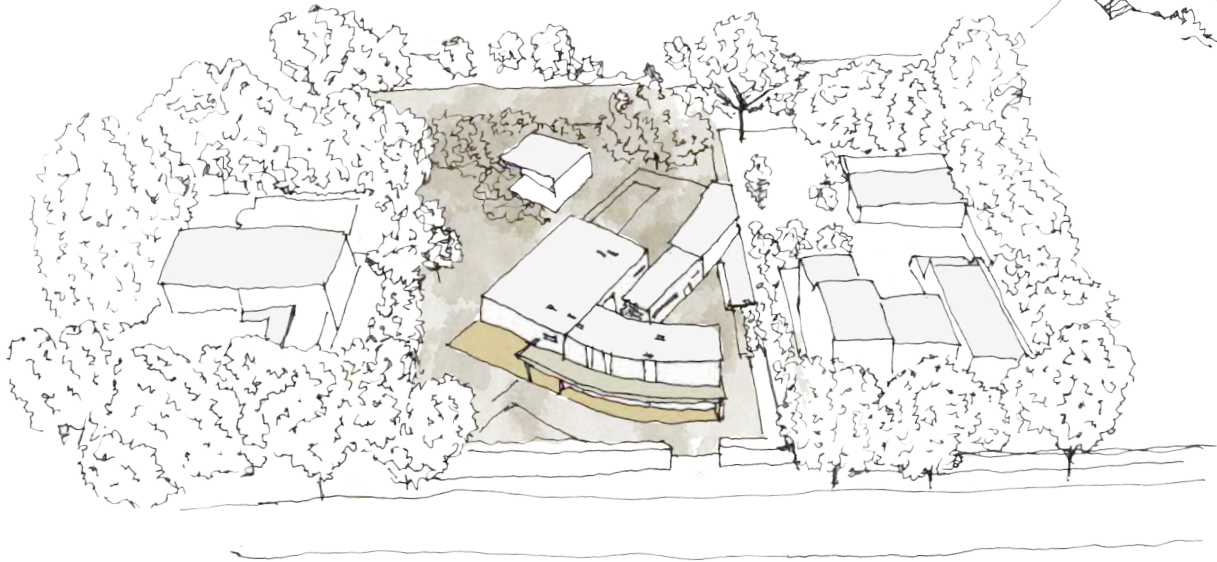
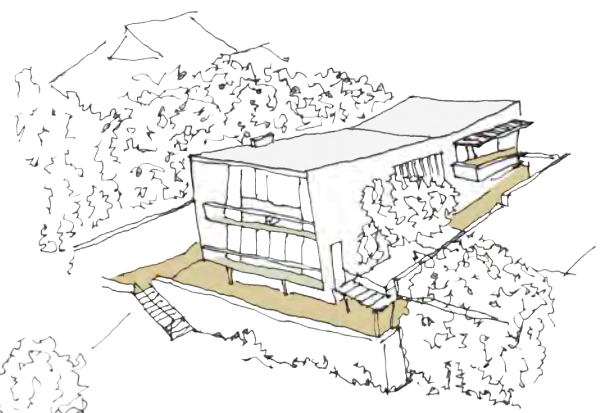
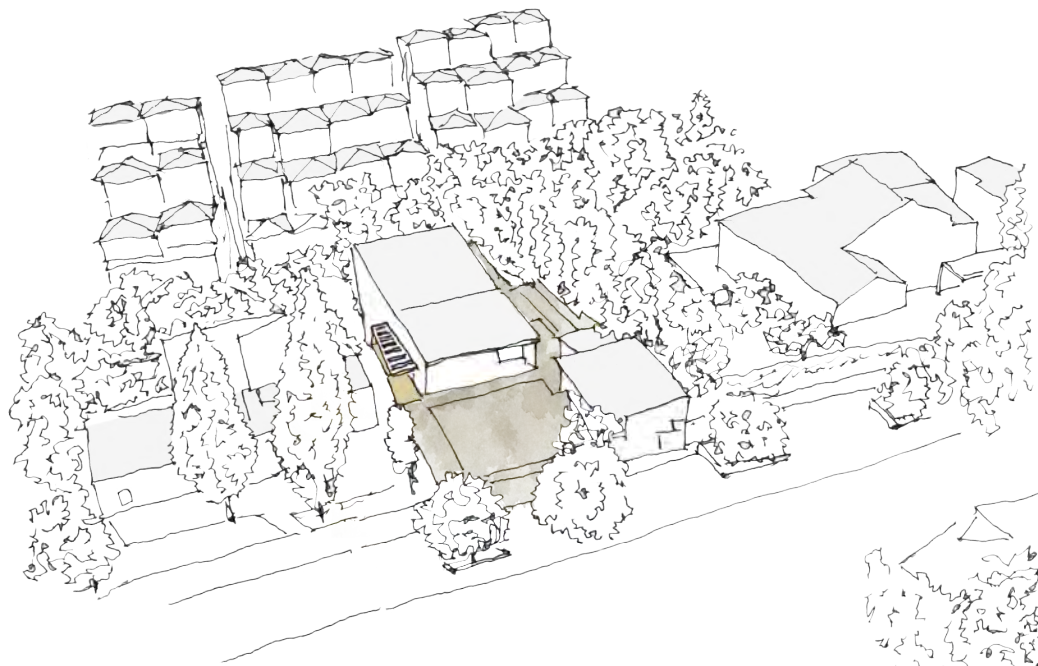
A planta é a principal geradora de todo volume, que é organizado e dividido em

²⁰⁹ «Ruy Jervis d' Athouguia - Um Moderno por Descobrir de 03 Jan 2018 - RTP Play - RTP», RTP Play, acessado 24 de Novembro de 2020, <https://www.rtp.pt/play/p4294/ruy-jervis-d-athouguia-um-moderno-por-descobrir>.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Graça Correia, *Ruy D'Athouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 78

²¹² «Ruy Jervis d' Athouguia - Um Moderno por Descobrir de 03 Jan 2018 - RTP Play - RTP», RTP Play, acessado 24 de Novembro de 2020, <https://www.rtp.pt/play/p4294/ruy-jervis-d-athouguia-um-moderno-por-descobrir>.



197 | Esquissos das casas Maria Amélia Burnay e Ruy Athouguia, com destaque dos espaços-entre

três momentos: um primeiro corpo, de apenas um piso, voltado a nascente, composto por um atelier para usufruto do arquiteto e pela garagem, que, ao articular-se com o terreno, se torna paralela à rua; um segundo volume de dois pisos, orientado a sul, que incorpora o núcleo central da casa, reunindo as zonas íntimas e de lazer; e um núcleo de serviços, também de apenas um piso, que agrupa todas as funções que dizem respeito à zona de cozinha e lavandaria. “Todos os volumes são nitidamente distintos”, no entanto, o ritmo fluente estabelecido pelos dois braços correspondentes aos serviços e atelier,²¹³ liga estes três momentos (tanto no interior como no exterior) no conjunto total que é a habitação.

A casa abre-se para a paisagem a sul e, à semelhança do projeto inserido na Rua dos Bem Lembrados, integra vários elementos que a relacionam com o exterior. Também a entrada principal, “fechada e quase enigmática para a época,”²¹⁴ é protegida pela laje da varanda, inserida no piso superior, e passa despercebida para quem, através da rua, a tenta desvendar. Prevalece, mais uma vez, o conceito de “habitação mínima,” no sentido da extrema depuração que revela. Influenciado pela destreza de Mies a “pegar nos factos da época moderna e acentuar a sua presença através do claro controlo da proporção e transparência e através da sublimação dos materiais,”²¹⁵ Ruy d’Athouguia explora as potencialidades do local, numa profunda integração da obra com a natureza, “em que o interior e o exterior se diluem numa poesia que resulta da articulação de uma proposta de extrema simplicidade.”²¹⁶

2.4.1. O alpendre, o terraço e a varanda

São vários os elementos presentes na arquitetura de Ruy d’Athouguia que atribuem às suas construções um conjunto de princípios estéticos reveladores da sua identidade arquitetónica. Grande parte dos seus projetos para unidades unifamiliares estabelecem jogos antagónicos de cheios/vazios e planos de luz/sombra, que contrastam com os diferentes elementos construtivos e materialidades.²¹⁷ Estas combinações derivam, em particular, dos espaços-entre que o arquiteto tão bem determina nas suas obras e que, por sua vez, concedem às duas habitações selecionadas para análise, uma

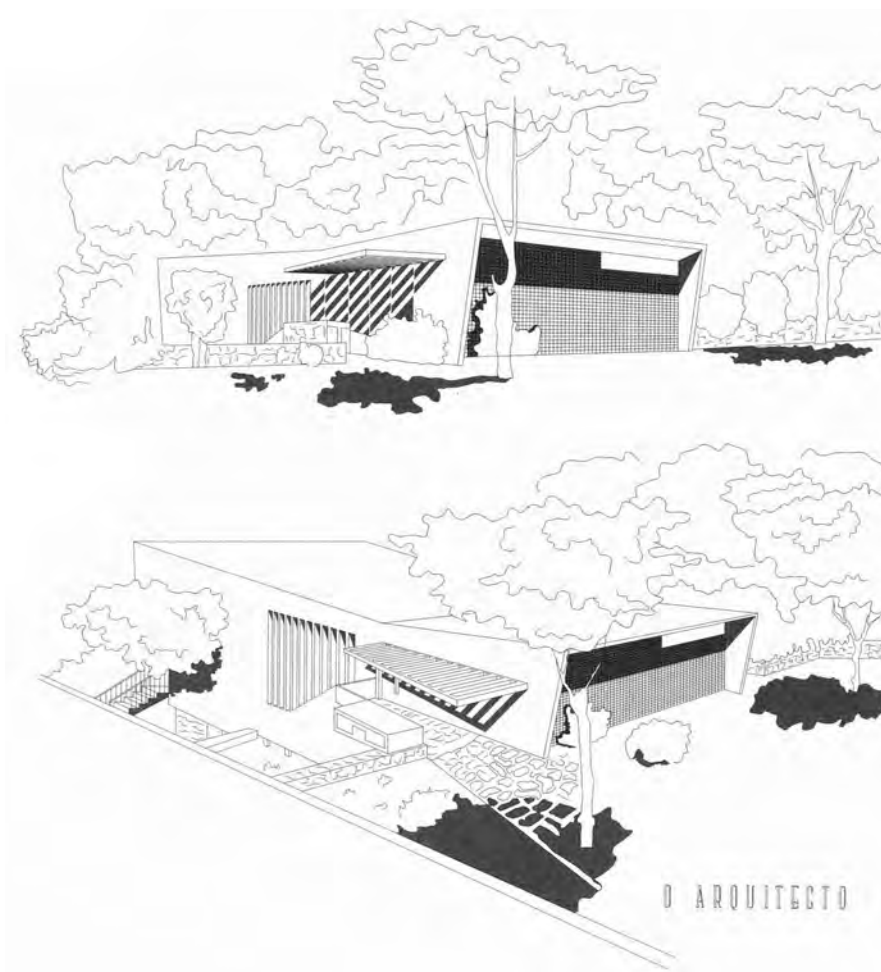
²¹³ Graça Correia, *Ruy D’Athouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 100

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 2ª ed (Porto: FAUP publicações, 1997), 67-8

²¹⁷ Ana Tostões, «Um moderno radical e aristocrata», em *Ruy d’Athouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 9



198 | Perspectivas da Casa Maria Amélia Burnay, realizadas por Ruy d'Athouguia
Lados norte e oeste com vista para o alpendre de entrada
Casa Maria Amélia Burnay

modernidade e integração na natureza totalmente inovadora, atendendo à época em que foram construídas.

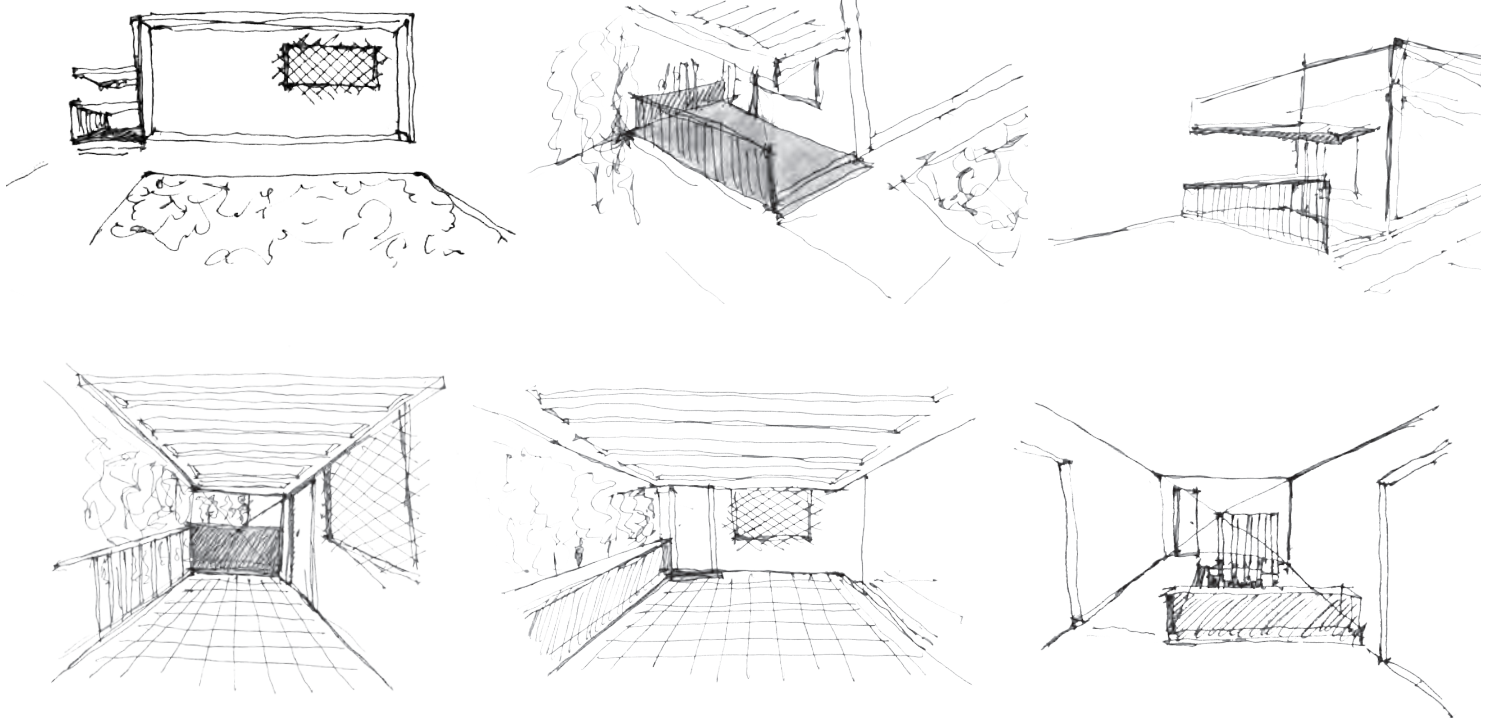
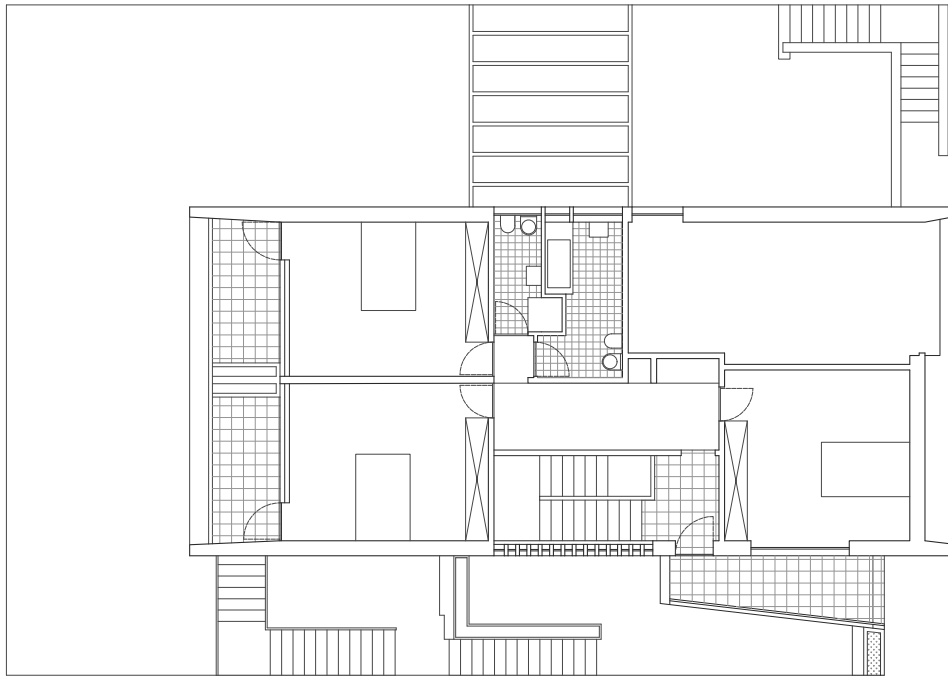
Estas moradias apresentam uma boa variedade de espaços-entre, constituindo um campo de análise favorável à compreensão de como o arquiteto trabalhou as diferentes configurações destes espaços de maneira a se relacionarem com a habitação e com o meio envolvente. Neste contexto, o primeiro espaço-entre a analisar é o acesso principal à habitação. Aqui, é possível identificar uma linguagem característica e transversal à sua obra em geral. A entrada é o momento onde se reflete a sua “obstinada modéstia.”²¹⁸ Acedendo-se “sempre por baixo de um alpendre (...), ao longo de um muro protegido ou de uma esquina orientada para o interior,”²¹⁹ esta caracteriza-se sempre como um elemento discreto, “nunca situado ostensivamente ao centro,” e que, no máximo, poderá estar “delimitada por um atalho pavimentado ou por uma pequena pala completamente subordinada ao conjunto formal do edifício.”²²⁰ No caso das duas habitações selecionadas, analisa-se o acesso feito pelo alpendre e o acesso feito através de um “muro” protegido da insolação.

Na casa *Maria Amélia Burnay*, a entrada situa-se na lateral do alçado norte. De entre a quebra da ligeira inclinação da cobertura, que se associa ao pé-direito duplo no interior, sobressai o alpendre suspenso no terreno. Composto por uma pérgula, que se relaciona esteticamente com a grelha presente na fachada oeste, o alpendre, apesar de, visualmente, parecer um objeto gravitacional independente da casa, relaciona-se de forma muito clara com o seu interior. O reboco, o piso em tijoleira e as guardas de ferro aqui utilizadas, são materialidades que se prolongam para dentro da habitação. A partir daqui destacam-se, com facilidade, as relações de continuidade que se estabelecem no momento da entrada. No interior, é feita uma diferenciação entre esta e a área dos quartos integrada neste piso. A entrada, composta por um pequeno hall e uma escada de acesso ao piso das zonas comuns, mantém as materialidades vindas do exterior. Para além disto, a sensação de continuidade é ainda complementada por um grande vão, que, embora de exposição e intimidade controlada através da grelha que se desenvolve no exterior, proporciona uma agradável iluminação deste espaço. No projeto inicial, esta zona mantinha-se dividida por uma parede, que fazia a separação da zona de entrada e o corredor dos quartos. No entanto, os proprietários acabaram por eliminar esta divisória, mas a diferenciação entre pavimentos (azulejo na zona de entrada e tacos de madeira no resto do piso) mantém-se. O mesmo acontece no piso inferior, na transição existente

²¹⁸ Graça Correia, *Ruy D'Arhouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 78

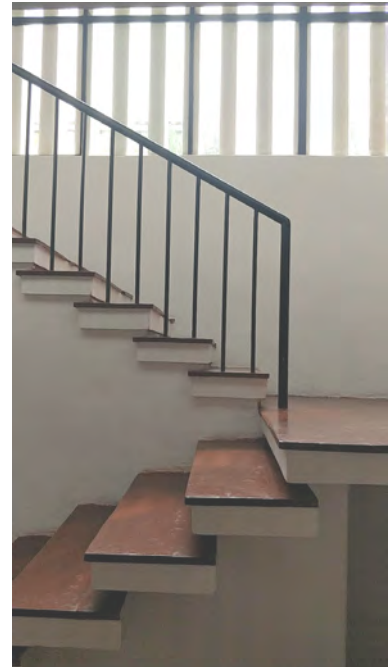
²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

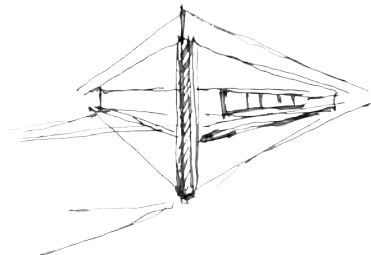
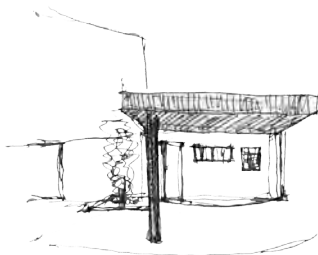
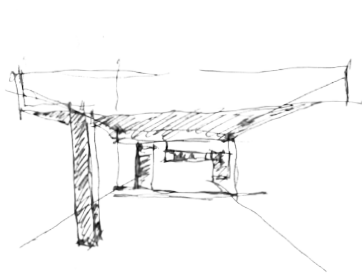
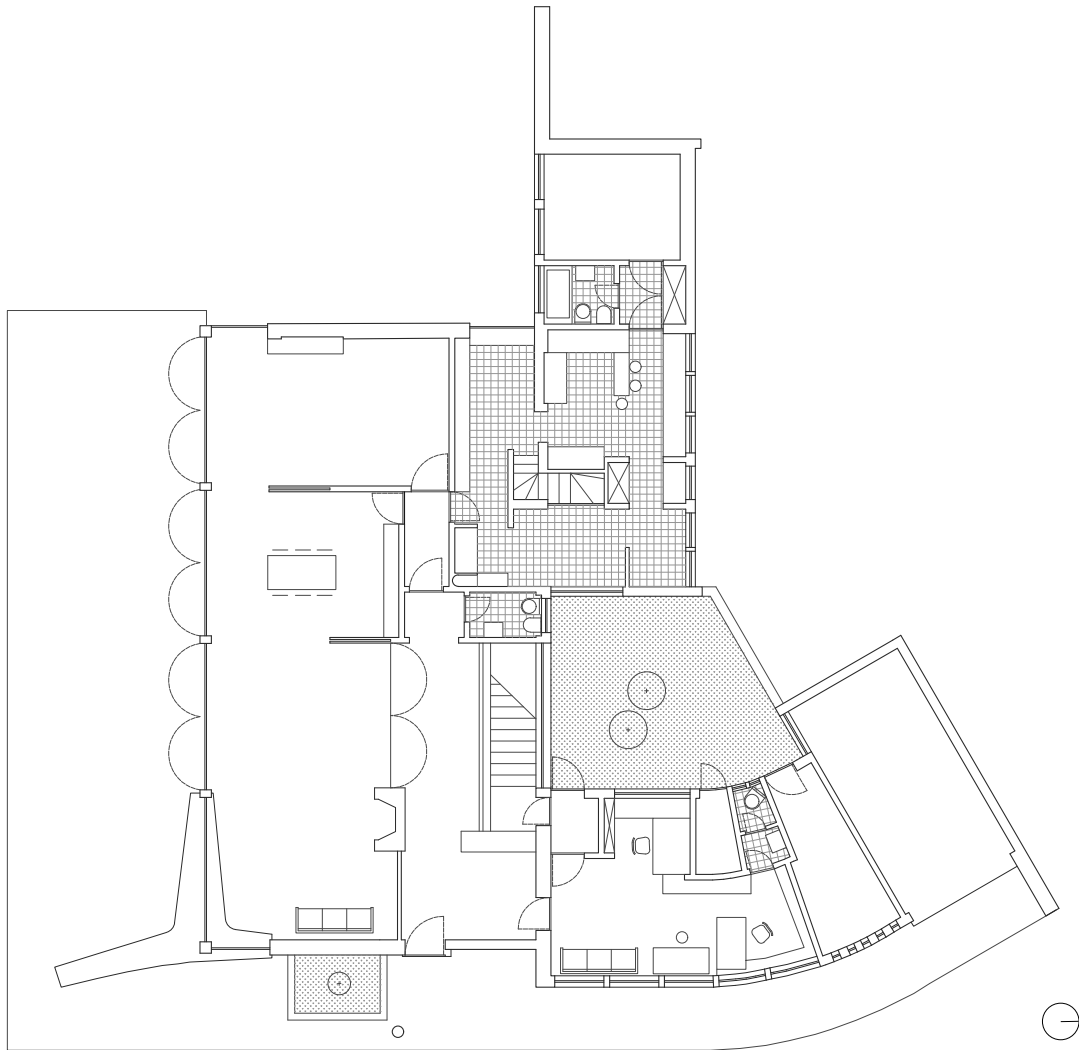
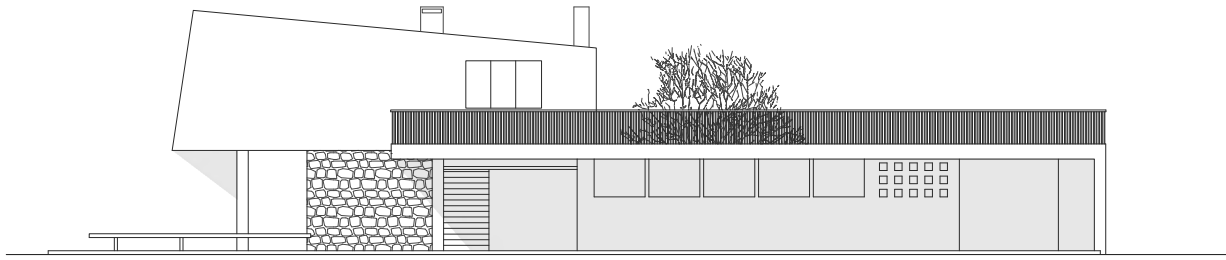


199 | Planta do primeiro piso. Escala 1:200

200 | Esquissos do alçado norte, alpendre de acesso à habitação e zona de entrada no interior
Casa Maria Amélia Burnay



201 | Alçado norte com vista para o alpendre de acesso à habitação
202, 203 | Vistas norte e sul a partir do interior do alpendre
204 | Materialidade da escada que faz a ligação entre os dois pisos no interior da habitação
Casa Maria Amélia Burnay

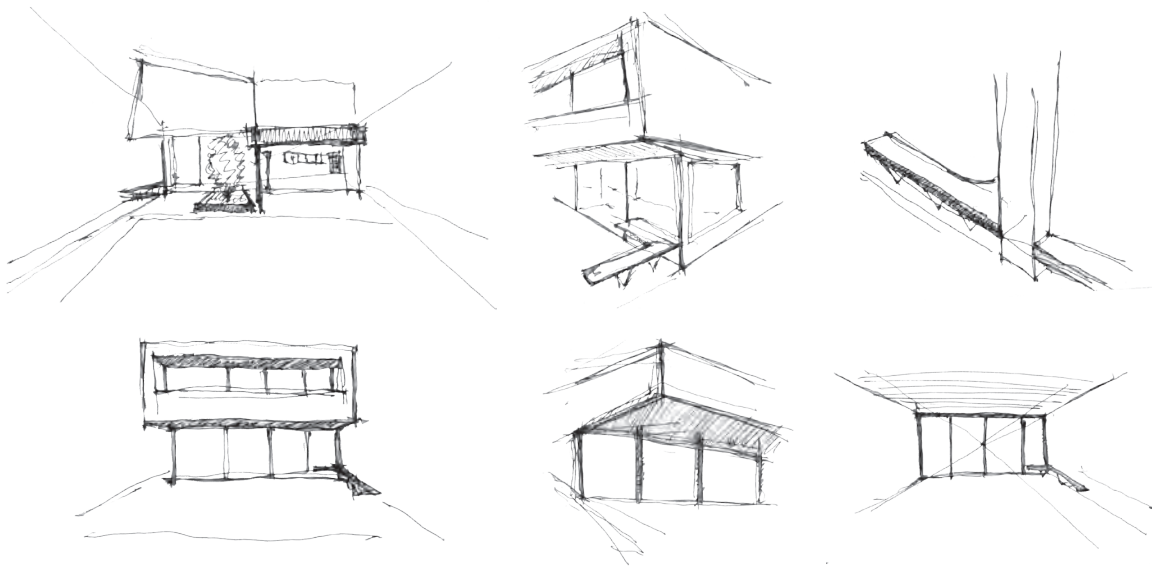


205 | Alçado nascente. Escala 1:200
 206 | Planta do piso térreo. Escala 1:200
 207 | Esquissos da entrada
 Casa Ruy Athouguia

entre o acesso vertical e sala de estar e de jantar.

Na casa *Ruy Athouguia*, a entrada principal é projetada a nascente. Protegida pela laje do piso superior que ao sofrer um avanço em comparação com piso térreo proporciona uma pala que a resguarda, a entrada, mais uma vez, revela-se num elemento de pouca exuberância. Este momento é ainda marcado por um pilar de betão, criado necessariamente para o apoio da laje superior, e que, de forma deliberada, é pintado de preto, para que se confunda com a sombra proporcionada pela pala. Este espaço, revela-se, deste modo, um ponto de articulação entre os diferentes momentos da habitação. Ao dar acesso a uma pequena área que separa o núcleo central do atelier, funciona como um espaço de mediação no interior. E, note-se, o mesmo acontece no exterior, onde a zona protegida da insolação apenas se inicia no momento de acesso à habitação e acompanha a torção do volume que incorpora o espaço de trabalho do arquiteto e a garagem. O jogo de planos de luz/sombra, a diferenciação que o arquiteto concebe no dimensionamento das janelas do atelier, em comparação ao núcleo principal, e, ainda, o uso da pedra no bloco pertencente a este segundo volume, revelam as várias funções que, visualmente, o arquiteto procurou diferenciar. Repare-se que o espaço-entre, para além de marcar, com delicadeza, o acesso à habitação, minimiza o impacto do bloco do atelier, que, ao “esconder-se” por entre o sombreamento que se cria, dá um maior destaque ao volume de dois pisos que é, sem dúvida, o ponto central deste conjunto. De igual modo, a materialidade deste espaço insinua a sua função mediadora. Com efeito, o pavimento de cor branca, utilizado até ao limite imposto pelo avanço da varanda do piso superior, gera a sensação de que o volume se estende para o terreno. Ao mesmo tempo, demarca ainda a zona de circulação (que se prolonga para o lado sul) e o espaço ajardinado, que envolve toda a habitação e lhe proporciona um sentimento de incorporação total na natureza.

Na orientação sul, em comparação ao que acontece a nascente, o espaço-entre estabelece-se não tanto como um elemento de mediação, mas sobretudo como um espaço de prolongação de vivências. Os grandes vãos envidraçados que, em comprimento, ocupam toda a fachada e revelam, em atura, as dimensões do piso térreo, permitem que o interior e o exterior se diluam numa forte relação de intimidade. Aqui, à semelhança do que acontece na zona de entrada, o espaço-entre é também protegido pelo balanço do volume superior, que avança em relação ao que acontece no rés-do-chão e dá sombra a uma grande parte deste espaço, tornando-o num espaço de temperaturas agradáveis e propício a ser habitado. Também neste espaço os pilares estruturais são pintados de preto e, ao manter a intenção de se confundirem com a sombra proporcionada pelo bloco superior, criam a ilusão de que esse mesmo bloco se encontra totalmente suspenso na paisagem. A continuidade espacial conseguida por este “claro controlo da proporção



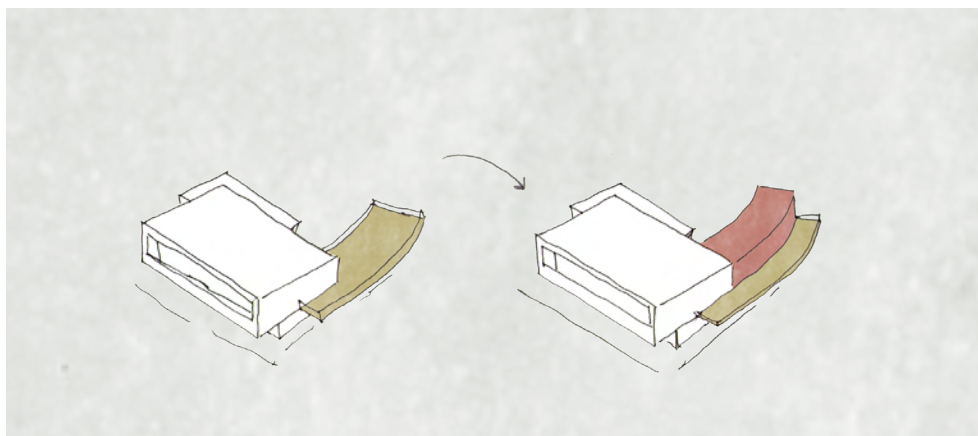
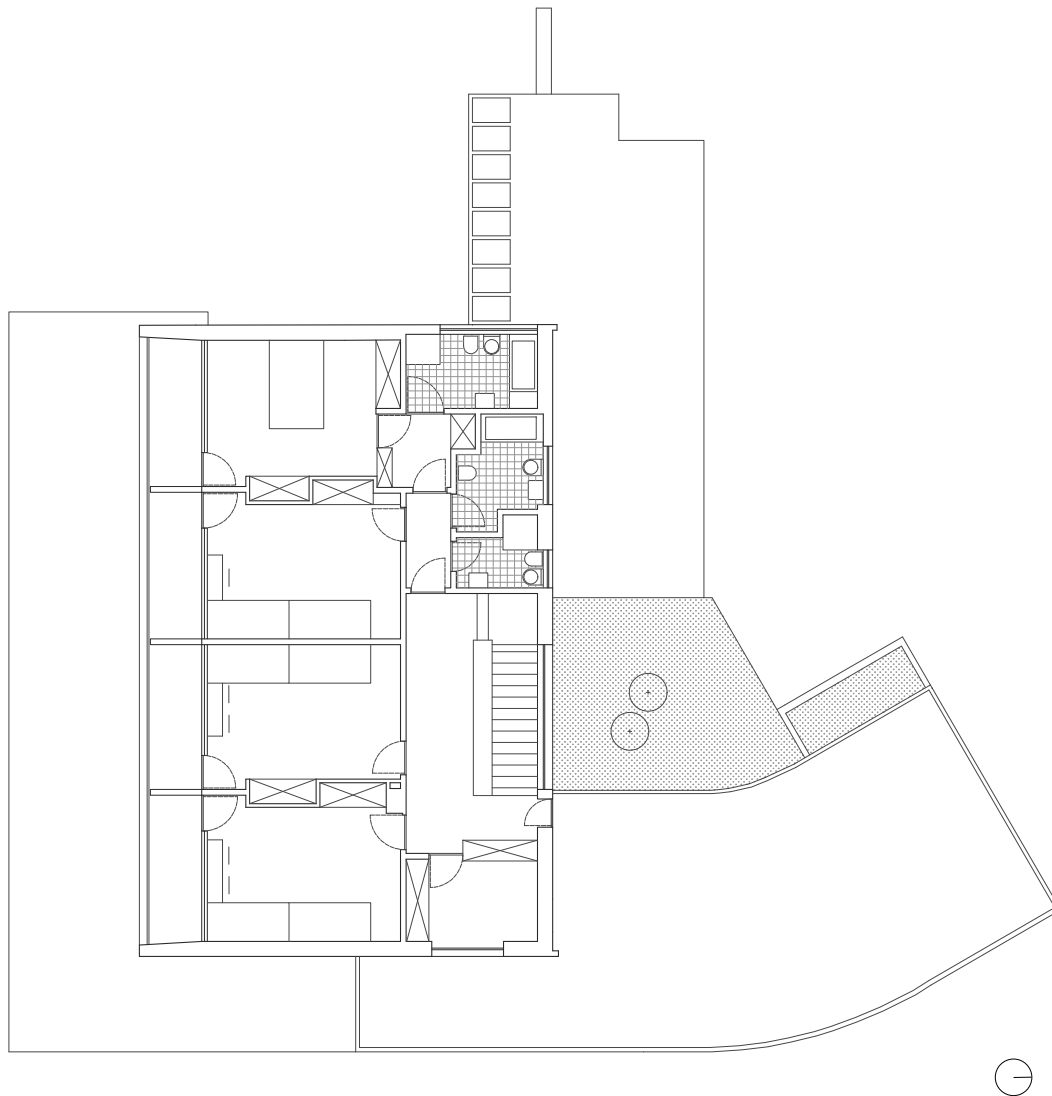
208 | Alçado sul. Escala 1:200

209 | Corte longitudinal. Escala 1:200

210 | Esquissos dos lados nascente e sul
Casa Ruy Athouguia



211, 212 | Vista da zona de acesso à habitação
 Janelas pertencentes ao atelier e pilar
213 | Banco que sobressai da fachada e faz a transição entre o lado nascente e sul
214 | Vista do espaço-entre proporcionado pelo balanço da varanda superior. Lado sul
 Casa Ruy Athouguia



215 | Planta do segundo piso. Escala 1:200

216 | Ilustração da ampliação do segundo piso para a área do terraço
Casa Ruy Athouguia

e transparência e através da sublimação dos materiais,” reflete ainda uma “nova noção de realidade que até hoje perdura.”²²¹ Este espaço, integra, inclusive, um banco que sobressai da fachada e marca a esquina sul/este. Para além de criar a sensação de expansão do corpo construído para o exterior, este elemento pretende ainda promover uma sensação de conforto, que realça o significado deste espaço-entre, não apenas como um momento de mediação entre o interior e o exterior, mas como um espaço à espera de ser utilizado e que, por sinal, possui a melhor exposição solar do terreno. De igual modo, na sala de estar é, uma vez mais, colocado um banco, de menores dimensões, que, visualmente, funciona como a extensão do objeto que se desenvolve no exterior para o interior da habitação. Salientamos, contudo, que, atualmente, a habitação apresenta algumas alterações feitas por parte dos moradores que ali viveram depois da família de Ruy d’Athouguia. A cor dos elementos estruturais, que agora se encontram pintados de branco e não de preto, e as janelas e caixilharias, que foram substituídas, representam algumas delas.

Relativamente ao piso superior, o terraço e a varanda são os grandes geradores do sombreamento característico destes espaços-entre. A distinção que se faz entre estes dois elementos deriva, essencialmente, das características que os definem. Pela sua orientação, o terraço é um espaço que não foi pensado para ser habitado diariamente. Ao virar-se para a rua, preenchido apenas pela sua delicada guarda de ferro, que acompanha o comprimento do braço que diz respeito à zona de entrada e do atelier, este espaço revela uma grande exposição para o espaço público. Desta forma, é natural que os moradores, ao terem uma boa variedade de espaços-entre de intimidade mais controlada, não usufruam tão regularmente deste espaço em particular. No entanto, o terraço não foi deixado ao acaso. A partir do momento em que o arquiteto permitiu a sua habitabilidade, criou também a possibilidade de, no futuro, este espaço responder à imaginação e às necessidades do residente e ganhar outra forma ou propósito. E, na verdade, esta opção foi aproveitada pelos moradores que habitaram a casa depois da família de Athouguia. Ao ampliarem o segundo piso para este espaço, transformaram-no num volume que acompanha o núcleo central e acrescenta à habitação um quarto e uma pequena sala de estar. Esta modificação também dá também lugar a uma varanda que, para além de manter a guarda de ferro original, acompanha a horizontalidade deste corpo. É de realçar que todos os elementos construídos, mais tarde, pelos segundos proprietários, foram revestidos em chapas de zinco, para que se distinguissem dos volumes originais, construídos por Athouguia.

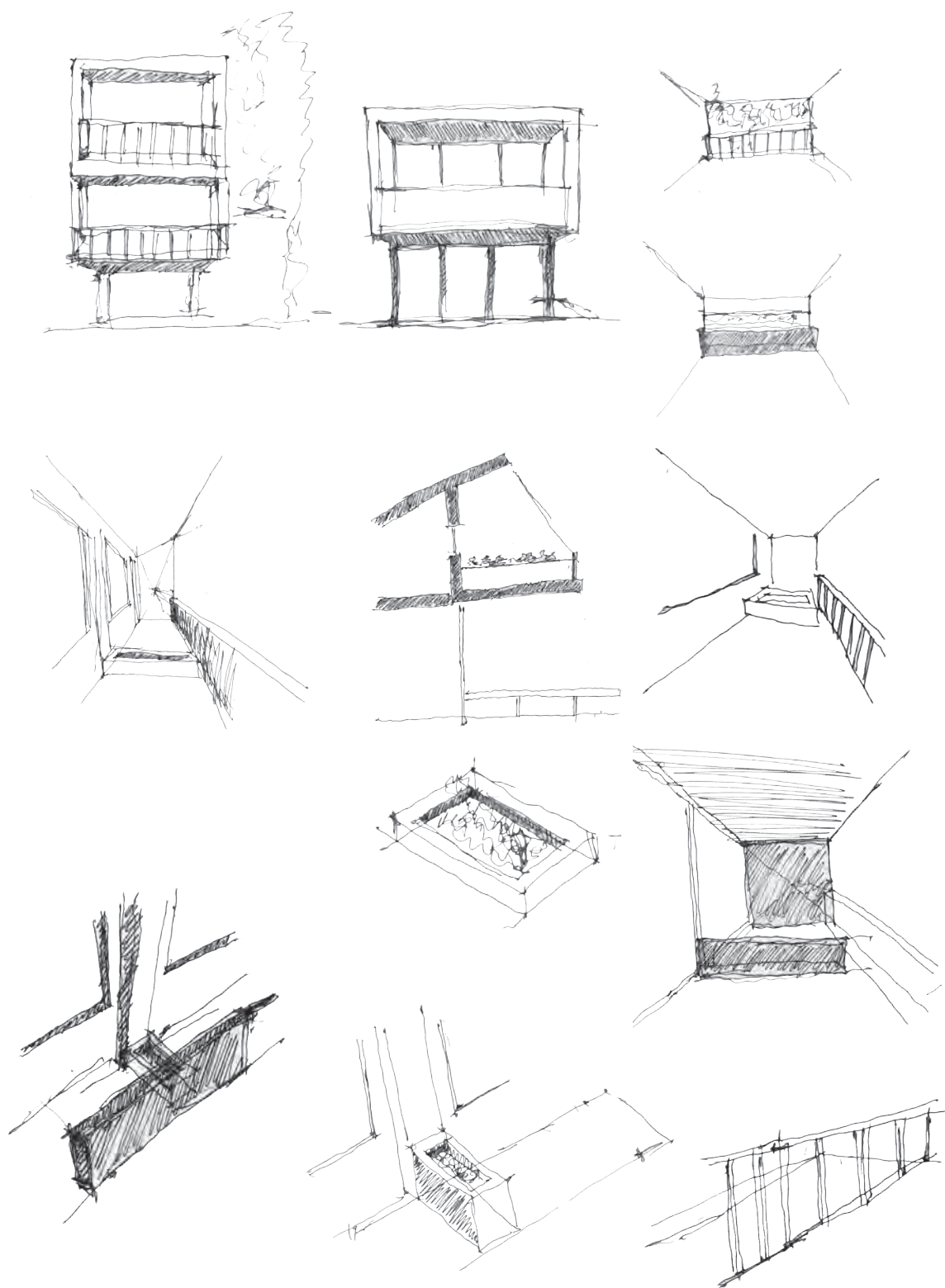
²²¹ Graça Correia, *Ruy D’Athouguia* (Porto: Edições Afrontamento, 2018), 100



217, 218 | Habitação na sua condição original. Lados sul e nascente
Casa Ruy Athouguia



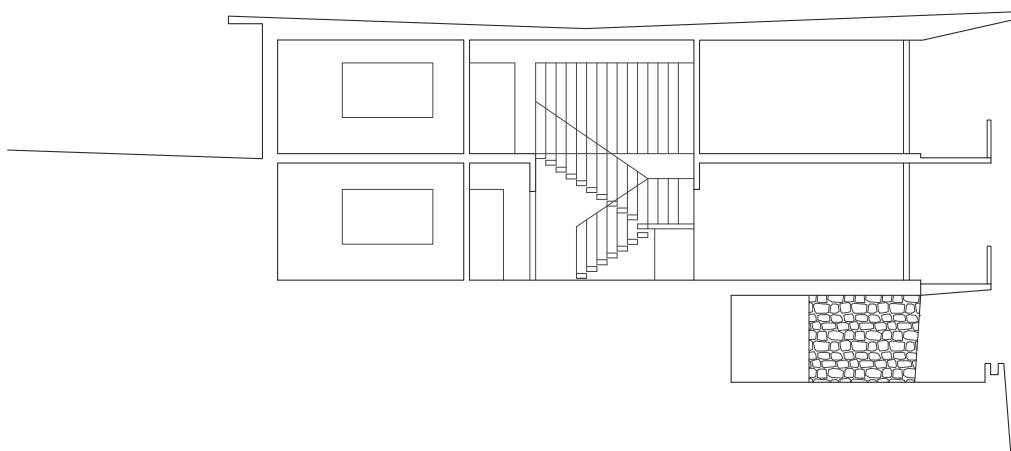
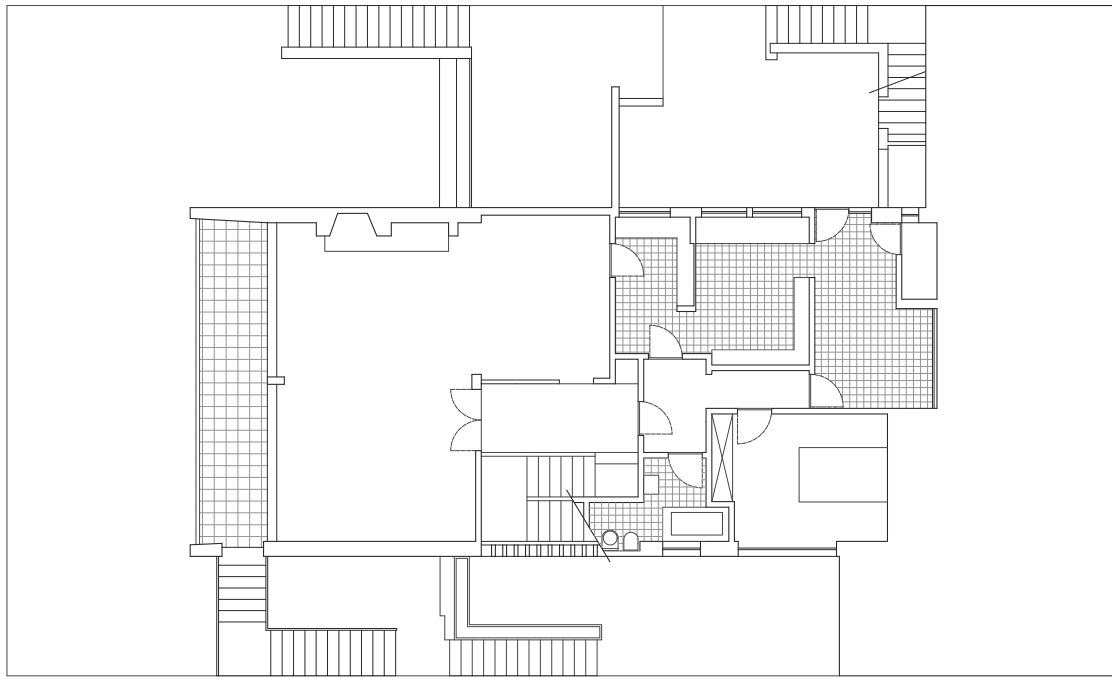
219 | Vista atual do lado nascente da habitação, a partir da Rua Dr. Gabriel Freitas
220 | Aproximação ao volume construído na área do terraço, a partir do lado norte
Casa Ruy Athougua



221 | Esquissos das varandas e respetivos canteiros e guardas
Casas Ruy Athouguia e Maria Amélia Burnay

Por sua vez, a varanda funciona também como elemento de continuidade entre as divisões do piso superior e o exterior. Tal como acontece na casa *Simões Travassos* de Alberto Pessoa, é dada a possibilidade aos moradores de usufruírem do exterior sem que tenham de sair do espaço privado do quarto. Com efeito, a varanda que Ruy d'Athouguia projetou, apresenta-se como um espaço de intimidade controlada, de dimensões reduzidas (em comparação com o terraço) e protegida da insolação. Para além disso, apesar de se apresentar como um elemento contínuo que serve cada um dos quartos, integra ainda pequenos canteiros, de aproximadamente 30 centímetros de altura, intencionalmente desenhados no alinhamento da estrutura, de forma a dividir o espaço-entre pertencente a cada um dos quartos.

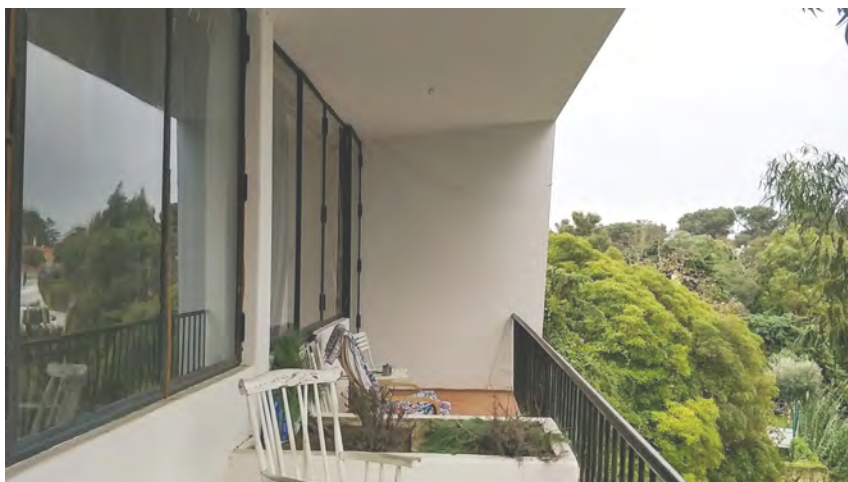
O mesmo se repete na *Casa Maria Amélia Burnay*. Virada a sul, a varanda que serve os quartos desta moradia, desenvolve-se de forma muito semelhante à abordada anteriormente. Também aqui é apresentada como um elemento aparentemente contínuo, mas que, na realidade tem o seu espaço dividido por um canteiro idêntico aos que criam mais tarde na casa *Ruy Athouguia*. Este espaço é, ainda, resguardado pela cobertura que o protege da insolação excessiva e os vãos envidraçados estendem-se até ao teto e ocupam, em largura, a totalidade do alçado orientado a sul. Estas dimensões proporcionam aos dois quartos servidos pela varanda uma grande abertura relativamente à paisagem exterior. Mais uma vez, o arquiteto procurou controlar a exposição das vivências no interior e, ainda que estas divisões se relacionem essencialmente com o vale, estes vãos iniciam-se apenas a uma altura de cerca de um metro. Desta forma, a intimidade dos quartos é preservada e a iluminação natural desejada mantém-se. No piso inferior, o arquiteto aproveitou a elevação deste em relação ao solo para criar uma varanda semelhante à existente no primeiro piso. Porém, algumas das suas características denunciam o seu carácter menos intimista quando comparada com a varanda dos quartos. Uma vez que esta se relaciona com as áreas comuns e sociais da casa, a abertura para o exterior é ligeiramente maior. Os vãos estabelecem a altura total do piso, apresentando um pano de vidro que enquadra a casa na natureza. Aqui, por um lado, não é necessária a existência de elementos que dividam o espaço-entre e, por outro, a relação com o terreno é estabelecida através de uma escada, à qual se acede pelo exterior. Também as materialidades utilizadas no interior permitem que a sensação de continuidade entre estes espaços seja intensificada. Por último, o pavimento de tijoleira encarnada acaba por fazer a separação das áreas comuns e íntimas de forma muito clara. A partir do momento em que se entra na habitação compreende-se, de maneira quase intuitiva, o funcionamento e a hierarquização dos espaços. Assim, para além de relacionar a zona de entrada com o alpendre, a tijoleira percorre o acesso vertical até ao piso do rés-do-chão,



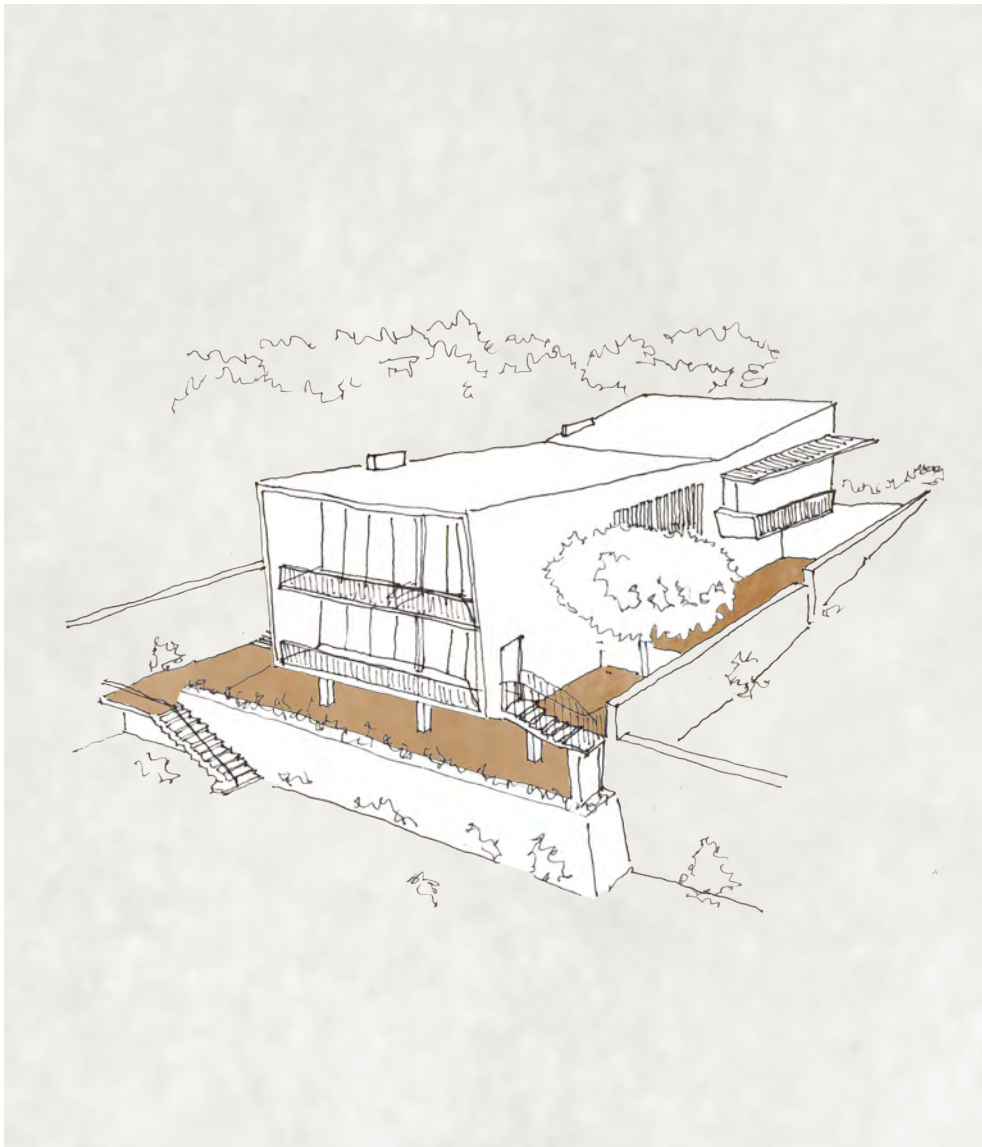
222 | Planta do rés-do-chão. Escala 1:200

223 | Corte longitudinal. Escala 1:200

Casa Maria Amélia Burnay



224 | Varanda pertencente aos dois quartos
225 | Varanda que faz ligação com o piso comum e o exterior
226, 227 | Relação da varanda com a escada
Casa Maria Amélia Burnay



228 | Ilustração da Casa Maria Amélia Burnay com destaque dos pátios

onde também a sala de estar e de jantar são levadas para o exterior através destas relações materiais.

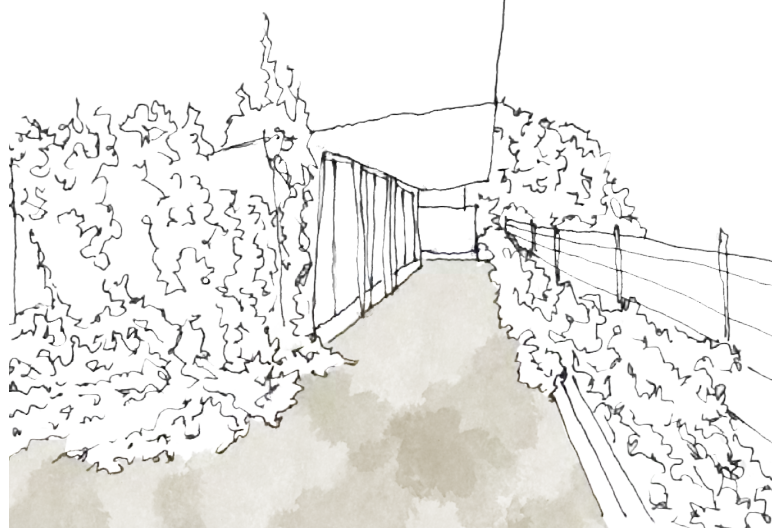
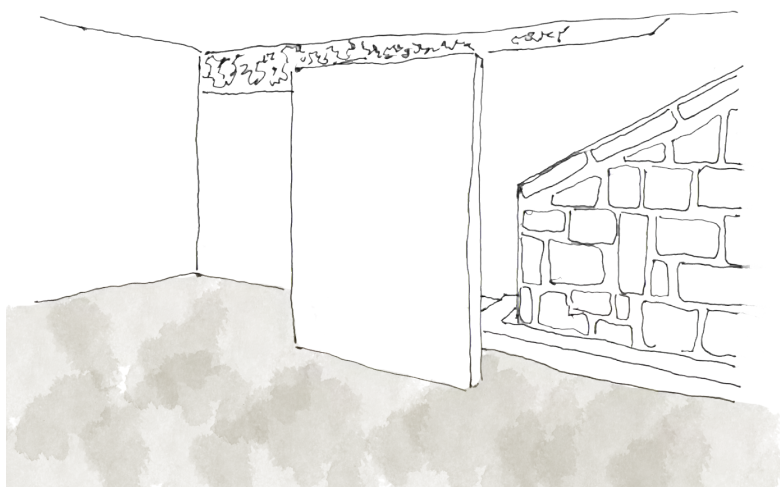
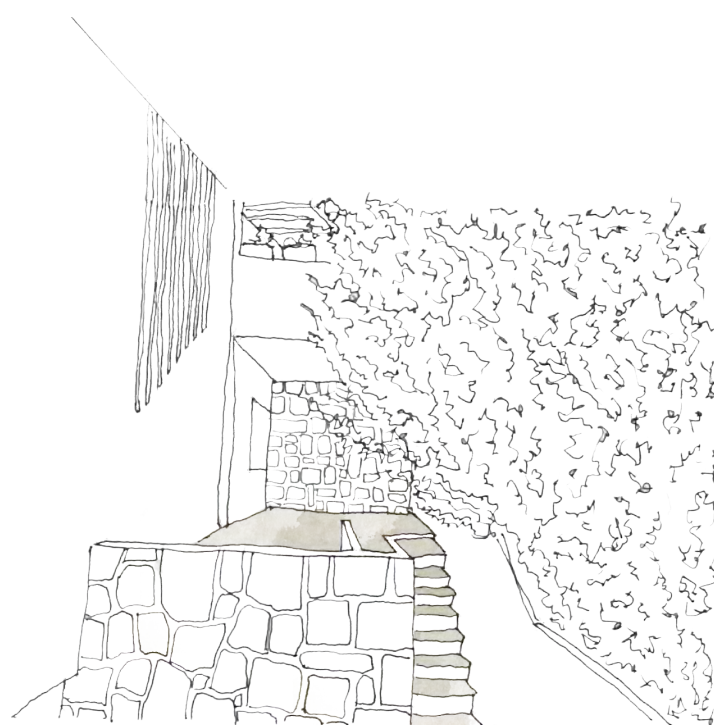
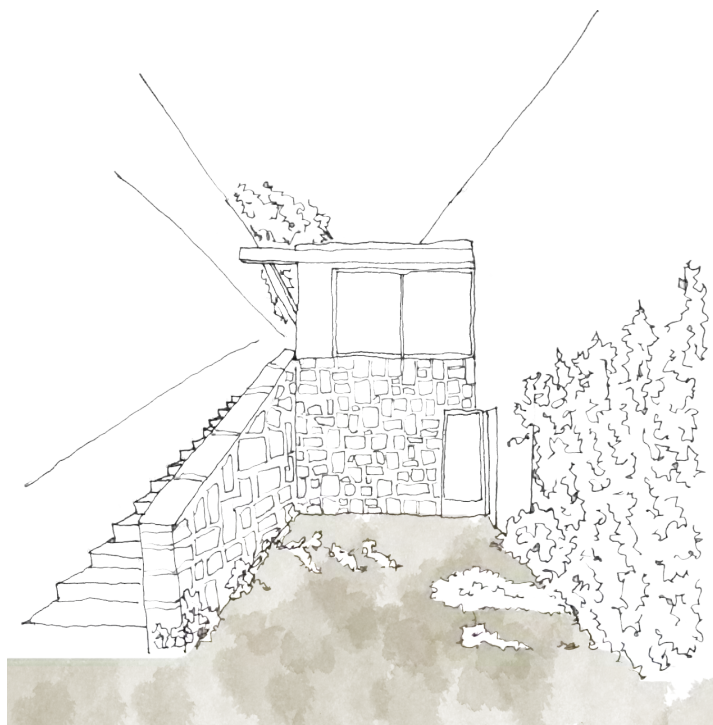
A terminar, salientamos que a incidência de luz natural nas varandas, cuidadosamente estudada na sua relação com a proporção dos vãos e dimensões destes espaços, colabora ativamente para a sua intimidade e conforto. A sua inclusão na habitação, revela um deslumbramento e uma qualidade espacial muito rica e que permite às divisões interiores, um contacto (quase palpável) com o exterior.

2.4.2. A escada, os pátios e a relação com o jardim

Como acabamos de expor, com frequência, o arquiteto Ruy d'Atouguia recorre às varandas para estabelecer uma relação direta com as áreas de lazer e com o exterior. Neste sub-capítulo, demonstramos que este incluiu ainda um conjunto de pátios que permitem às zonas de serviço associar-se, de alguma maneira, à paisagem exterior.

Na casa *Maria Amélia Burnay* são poucas as divisões que não possuem um espaço de mediação entre estas e o exterior. Com efeito, sempre que pode, o arquiteto aproveita o desnível do terreno para desenhar vários pátios que estabelecem diferentes relações de intimidade com estas divisões. Desta forma, o piso inferior agrupa vários pátios que permitem que quase todas as divisões se relacionem com o exterior. Também as escadas, ao ligar os diferentes níveis do terreno, estabelecem um percurso que permite a passagem por cada um destes espaços-entre. Este elemento é ainda construído em duas materialidades diferentes, remetendo, desta maneira, para os diferentes graus de intimidade entre o interior e o exterior.

Como já vimos, a escada que une a varanda da zona de estar ao nível do terreno funciona como uma extensão deste espaço para o piso inferior. O pavimento em tijoleira encarnada prolonga-se através deste elemento que, com o seu desenho delicado de degraus soltos e guarda de ferro, se assemelha à escada encontrada no interior da habitação. Prolongando a materialidade do piso da varanda até à cota do terreno, a escada transporta-nos para o piso onde assenta o volume da habitação. Este piso é composto por uma zona de circulação de dimensões generosas, exposta a céu aberto nas extremidades do corpo da habitação e protegida pelo balanço do volume que incorpora as varandas dos pisos superiores. Idealizado apenas para o uso exterior e enquanto elemento de ligação entre os diferentes momentos que ligam a habitação com o exterior, este espaço não foi projetado de forma a ter ligação direta com o interior. No entanto,



229 | Volume construído no local do espaço-entre que faz a relação da sala de jantar com o exterior

230 | Desenho do pátio que se relaciona com o quarto de serviço

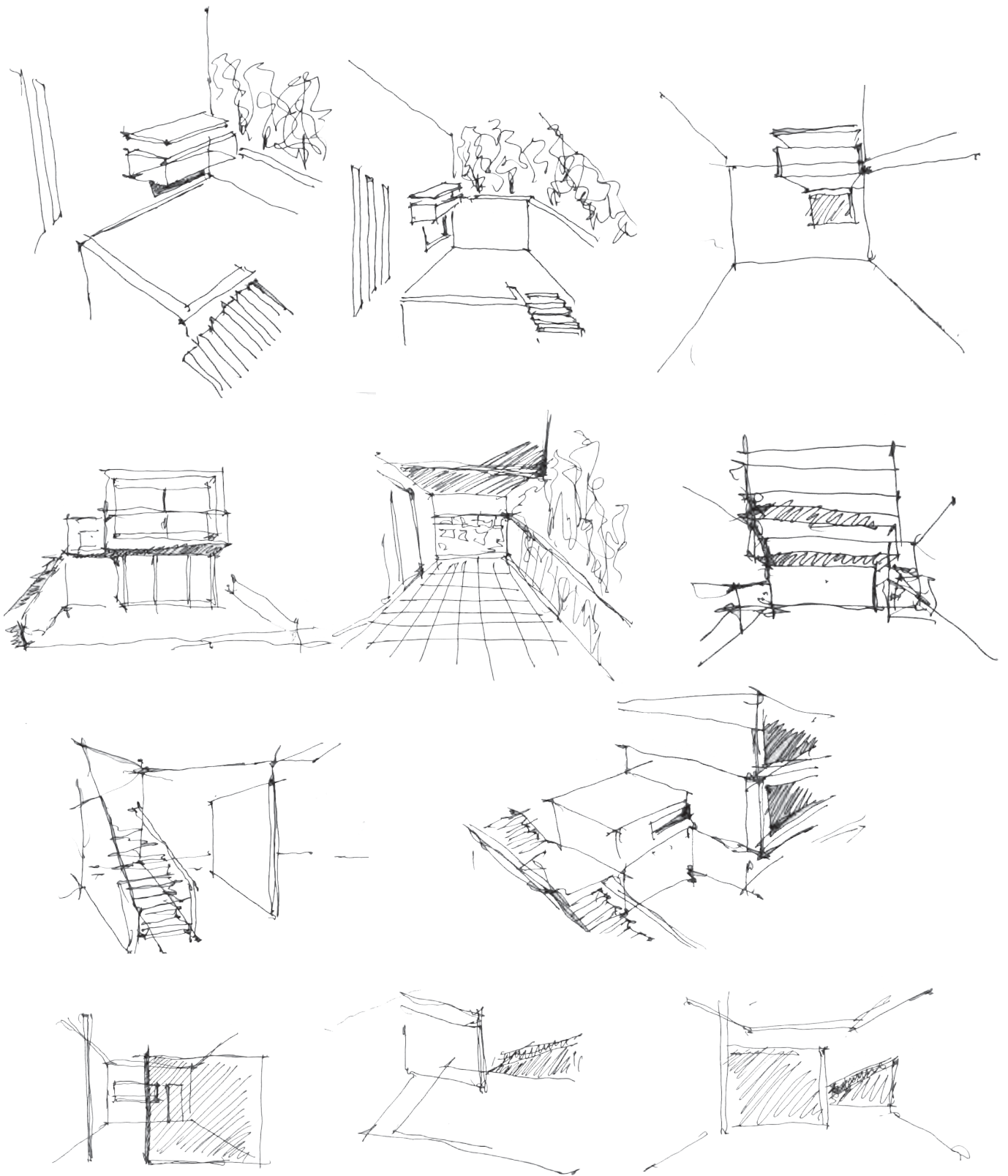
231 | Desenho do pátio que serve a cozinha e restantes áreas de serviço

232 | Desenho da zona de circulação protegida pelo balanço do volume das varandas

Casa Maria Amélia Burnay

os proprietários optaram por expandir o espaço doméstico para este nível e, hoje em dia, integra dois quartos e um núcleo de instalações sanitárias. À semelhança do que acontece neste piso, na cota superior, que corresponde ao rés-do-chão da habitação, o pátio que o arquiteto projetou para se relacionar com a sala de jantar foi também alvo de apropriação por parte dos moradores. Originalmente, a sala de estar relacionar-se-ia com a varanda e a sala de jantar com este espaço orientado a este e coberto por uma pérgula semelhante à existente no alpendre de entrada. Porém, mais tarde, este tornou-se num prolongamento destas duas salas e funciona, agora, como espaço interior e não como espaço-entre. Ainda sobre este piso, é de salientar que é possível encontrar outros dois pátios que mantêm a sua configuração original. E também a este é possível encontrar um pátio que dá apoio ao núcleo de serviços. Exposto às condições naturais do clima, este espaço mantém a materialidade do pavimento que caracteriza todos os espaços-entre abordados até então. A sua orientação assim como o acesso feito a partir da divisão dos engomados revelam o seu propósito menos nobre e, sobretudo, funcional. Por sua vez, no lado oeste também é possível encontrar outro pátio que estabelece relação com um quarto de serviço. No entanto, contrariamente ao que acontece nos restantes pátios, este não estabelece contacto direto com este espaço. Ao manter o seu acesso exclusivamente exterior, este pátio não apresenta um carácter semelhante aos abordados anteriormente. Por essa razão, a sua função não passa por estender o espaço interior para o exterior, mas sim o inverso. Apesar do quarto não ter contacto direto com o exterior, o pátio que o serve caracteriza-se como um espaço de controlo de privacidade. Desta forma, o quarto não só mantém o contacto (ainda que de forma indireta) com a tranquilidade da natureza exterior, como também obtém uma exposição solar controlada, através do alpendre situado na cota superior. Para além disso, a materialidade do pavimento é diferente da utilizada nos restantes pátios, o que, mais uma vez, revela a intenção de diferenciá-los como espaços destinados para utilidades distintas. Também o bloco de escadas que os ligam assume características diferentes ao presente na frente sul. Repare-se que, a sul, a escada apresenta-se como um elemento que, escultoricamente, se difunde no volume construído. Quanto às restantes, assumem um carácter muito mais robusto. A utilização da pedra inscreve cada um dos blocos de escadas na inclinação do terreno, ao mesmo tempo que acompanha os apoios do volume da habitação.²²² E a pedra, “em contraste com a ambígua ausência de limites, protagonizada pelas paredes em vidro” transporta a habitação, no seu sentido mais depurado, para o local, proporcionando-lhe uma rusticidade que dialoga, com delicadeza, com o território envolvente.

²²² A utilização da pedra nos apoios do volume da habitação acentua ainda mais a ideia deste se encontrar totalmente suspenso e integrado no meio da natureza.



233 | Esquissos dos vários pátios de serviço
Casa Maria Amélia Burnay



234, 235 | Escada que conecta a varanda com o piso inferior

236, 237 | Pátio que envolve o piso inferior

238, 239 | Diferentes vistas do pátio que relaciona a cozinha e restantes zonas de serviço com o exterior

240, 241 | O pátio de relação com o quarto de serviço, e escada de acesso

Casa Maria Amélia Burnay



242, 243, 244 | Relação do vão envidraçado com o pátio exterior

245 | Ilustração da integração da casa Ruy Athouguia no terreno

Espaço ajardinado, volumes e piscina adicionados posteriormente pelos segundos proprietários da habitação

Na habitação *Ruy Athouguia*, o terreno plano permitiu ao arquiteto desenvolver o contato com o exterior de forma mais direta. Para além das varandas e dos espaços sombreados que estas criam, foi ainda integrado um pátio, que surge da articulação dos três núcleos que incorporam a habitação. Orientado a norte, este espaço relaciona-se, de forma linear, com a zona de serviços e o atelier do arquiteto. Ao localizar-se nas “traseiras” da habitação, este espaço revela o seu carácter funcional. De facto, sem ter sido pensado para usufruto enquanto zona de lazer, a sua função passa, essencialmente, por iluminar os três núcleos da casa e permitir o acesso ao exterior a partir dos núcleos de serviços. De igual modo, a presença deste espaço é perceptível no interior do corpo central da habitação. A partir do grande vão envidraçado de pé-direito duplo que vincula o espaço-entre e o interior, criou-se uma “relação de luz e transparência” que proporciona uma sensação de fluidez espacial entre estes momentos. Por sua vez, a escada transparece, com subtilidade, na fachada, deslizando “à vista de todos os corpos” e convertendo-se “num elemento abstrato que contribui para o desenho (do) alçado do pátio.”

A casa *Ruy Athouguia* é ainda composta por um espaço ajardinado que a envolve. Este espaço é delimitado por um muro, que preserva a intimidade da casa e a isola do exterior. Partindo desta disposição, a habitação não só alcança um sentimento de calma e harmonia proporcionado pela natureza que a envolve, como também o bairro e as habitações que a rodeiam, por momentos, são totalmente esquecidos. Por último, importa ainda realçar que esta habitação, atualmente, não se encontra na sua configuração original. As grandes dimensões do terreno serviram de plano para algumas intervenções feitas por parte da família que habitou a casa posteriormente à de Ruy d’Athouguia. Para além das substituições e ampliações mencionadas acima, foi ainda construída no jardim uma piscina e um espaço de anexos que a serve.

Após as visitas e conversas com os atuais moradores das casas *Maria Amélia Burnay* e *Ruy Athouguia*, concluímos que estas mantêm uma relação com a vizinhança muito semelhante ao que acontece nas habitações previamente analisadas de Alberto José Pessoa. Por se tratar de moradias unifamiliares construídas para uma classe burguesa, os moradores não tendem a estender as suas vidas para o espaço público, mas sim a mantê-las reservadas no perímetro das suas habitações. No entanto, mais uma vez, o espaço-entre revelou a sua importância para a habitação e para a vida das pessoas que as habitam. E, na verdade, os moradores qualificam-nos como espaços muito funcionais e agradáveis, sendo que a iluminação e insolação controlada que o jogo de volumes proporciona foram também mencionados como pontos positivos da relação entre o espaço-entre, a habitação e o meio envolvente.

Em suma, apesar das diferentes configurações, dos propósitos e das vivências a que cada um dos espaços analisados neste capítulo corresponde, a versatilidade e abertura do espaço-entre para o seu uso e apropriação enquanto elemento de continuidade espacial e espaço individual e/ou social é aqui, mais uma vez, comprovada. As casas de *Renda Económica* e as moradias *Cantante da Mota*, *Simões Travassos*, *Maria Amélia Burnay* e *Ruy d'Atouguia* são alguns exemplos das inúmeras obras realizadas no século XX, que integram o espaço-entre e onde este se mantém vivo e com significado, não só para as habitações, mas sobretudo para quem aí vive.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do estudo realizado, iniciamos esta conclusão com uma breve reflexão sobre o papel do espaço-entre na habitação. Como já vimos, o interesse pelo espaço-entre advém, sobretudo, da liberdade de apropriação que este propõe ao ato de habitar. Não seguindo nenhuma forma ou função que o caracterize, o espaço-entre integra uma variedade formal, que, por si só, é inerente à sua própria função. Por ser caracterizado como o tipo de espaço existente entre o meio exterior e interior, o seu papel enquanto elemento de transição entre estas duas atmosferas é significativo. Como tal, foi pertinente estudá-lo e analisá-lo em diferentes arquiteturas e, dessa forma, limitamos o campo de análise à habitação.

De facto, é indubitável que a arquitetura tem um papel fundamental na criação da habitação. Ao pensarmos no seu papel, consideramos, quase instintivamente, a sua função organizacional, estética e material.²²³ Porém, é também importante refletir na sua função vivencial, em como esta pode influenciar as pessoas e incitar valores simbólicos, sociais e culturais.²²⁴ Desta maneira, pretendemos destacar que a arquitetura deverá ser capaz de criar um equilíbrio entre as relações humanas e o espaço, de forma a instituir uma relação entre o habitante, os espaços que habita e o local onde a obra se insere. Nesse contexto, desenhar o programa da habitação, para além de implicar ter em consideração o conhecimento e a integração de todos os pensamentos, necessidades e condicionantes já referidos, tem que partir da estruturação de limites, da integração do objeto construído no território, da sua estabilidade com o clima e da sua relação, ou não relação, com o passado histórico. Sobre este último, o olhar perante a história do local, o vernacular e as formas físicas realizadas por outros arquitetos e os meios em que estas foram realizadas, poderá proporcionar à arquitetura um conjunto de bases e elementos para a criação de novas formas. É a partir das condições básicas e necessárias ao programa da habitação sobre a cidade e, acima de tudo, sobre as pessoas, que o espaço-entre revela a sua significância e importância no programa da habitação. Foi, aliás, nestes moldes que o estudamos e que refletimos agora sobre eles e sobre o que este estudo nos acrescentou.

A análise do espaço-entre é mais uma prova de que a obra arquitetónica não se constrói isoladamente, como um simples espaço funcional no meio de tantas outras

²²³ Carolina Coelho, «A Questão do Arquitecto: A sociedade portuguesa e o arquitecto, hoje» (Universidade de Coimbra, Universidade de Coimbra, 2008), 16

²²⁴ *Ibid.*

construções, mas sim, como um programa que precisa de ser pensado e integrado de forma adequada. Aliado a isto, encontra-se a necessidade de criar transições controladas entre os limites. Limites estes que funcionam como barreiras entre o público e o privado e que são necessários à arquitetura. Sem eles, esta cairia “num vazio experimental onde essa total liberdade acabaria por impedir o processo de criação.”²²⁵ Isto porque são os limites que nos permitem fazer a separação entre a habitação e a rua e que, por sua vez, possibilitam ao espaço-entre que encontre a sua “verdadeira justificação.”²²⁶ Por tudo isto, a atenção e o surgimento deste tema advém da procura por uma dimensão controlada entre o domínio público e privado, na tentativa de abrir portas à arquitetura, para que esta se melhor relacione com o meio onde é construída e inclua as condições necessárias para a habitabilidade humana.

Assim, tivemos a oportunidade de estudar como arquitetos aprenderam e se inspiraram na arquitetura vernacular para o desenvolvimento do espaço-entre. Em como estas arquiteturas, promotoras de tanta variedade formal, inspiraram a construção de ambientes, que não só possibilitaram aos moradores viverem o exterior sem saírem das suas próprias habitações, como, simultaneamente, permitiram o controlo do clima e da iluminação interior através do espaço-entre. Podemos, então, entender que o espaço-entre surgiu, sobretudo, dos ensinamentos das construções vernáculas, do desejo de viver o exterior, de alcançar um melhor estilo de vida e na criação de relações com o meio envolvente, com a paisagem urbana e rural. E é na reflexão de todas as componentes que fizeram parte do seu surgimento enquanto tema arquitetónico, que interiorizamos a essência deste espaço, tanto para a habitação como para a renovação da arquitetura.

Concluimos, portanto, que o espaço-entre, para além de possibilitar que a habitação se relacione com o território de inúmeras maneiras, permite também às pessoas que encontrem, nestes espaços, diferentes formas de habitar e de construir a sua liberdade. Partindo deste princípio, os arquitetos que, no século XX, procuraram meios para ultrapassarem as barreiras impulsionadas pelos regimes ditatoriais, de forma a expressarem-se livremente, encontraram na ambiguidade deste tema bases para a criação de uma nova linguagem, que não ofuscasse o seu espírito nacionalista. O espaço-entre começara a ganhar a atenção devida e a ser encarado não apenas uma área vazia que fica entre formas, mas sim como uma “nova” forma, com tanta importância como, por exemplo, o espaço público ou privado.

²²⁵ Francisco Paixão, «O limite do limite», *Revista NU*, Maio de 2018, 4-5

²²⁶ Pedro Vieira Almeida, «Ensaio sobre algumas características do espaço em arquitectura e elementos que o informam» (CODA, Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1962), 96

Por sua vez, os casos de estudo analisados permitiram consolidar todo o estudo desenvolvido até ao momento sobre o surgimento e desenvolvimento deste tema. Com esse objetivo, abordamos um total de cinco habitações, que nos permitiram observar diferentes tipologias do espaço-entre e refletir sobre elas. Apesar das diferenças estilísticas e dimensionais que apresentam, concluímos que em cada um dos casos o espaço-entre revelou um compromisso de continuidade espacial, de melhoramento da qualidade habitacional e do controlo solar e climatérico do interior da habitação. Para além disso, o seu carácter apropriativo, que não só potenciou a expansão da habitação (em alguns casos), como também serviu de campo para diversas transformações, levou a que o espaço-entre funcionasse como um espaço individual e de convívio social.

Posto isto, a originalidade desta dissertação reside no seu contributo para o estudo da emergência do espaço-entre enquanto tema relevante para os arquitetos do século XX. Para além do ponto de vista histórico que aqui se propõe, é igualmente importante apontar a escolha dos casos de estudo. Esta escolha mostra-se oportuna por possibilitar o estudo de obras realizadas na década 50, que possuem um conjunto de espaços-entre que se mantêm intemporais e continuam a responder de forma adequada às necessidades básicas da vida dos seus moradores. A análise desenvolvida neste trabalho permitiu-nos não só entrar em contacto com diferentes arquiteturas que integram estes espaços, como também abrir portas para que a arquitetura seja pensada tendo por base a integração do espaço-entre como elemento de mediação entre o interior e o exterior.

No que concerne à abordagem realizada, tentamos que esta dissertação acrescentasse uma análise rigorosa e o mais detalhada possível sobre o surgimento e desenvolvimento deste tema em Portugal. Apesar do valor do nosso contributo, temos consciência de que este estudo poderá vir a ser mais aprofundado e alargado, propondo levar o debate do espaço-entre para o estudo da obra de outros arquitetos, tanto em Portugal como em outros contextos internacionais.

Em resumo, cremos que a arquitetura é feita de condicionantes, de aspetos que a relacionam com o passado, com o local, com as pessoas e por isso, o espaço-entre é um elemento essencial para a concretização de todas estas relações. Entendemos, pois, que este tema não deverá ser descurado e que deverá ser considerado um tópico base do programa da habitação. Na nossa opinião, o espaço-entre é o elemento que liga ou separa os limites, que relaciona o objeto construído com a paisagem e que leva as pessoas a querer estender a sua vida para o exterior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Afonso**, João. «Uma imensa simplicidade. A cidade que se constrói na Rua da Alegria». Em *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- Agarez**, Ricardo. *Habitação: Cem anos de políticas públicas em Portugal 1918-2018*. Lisboa: Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, 2018.
- Azevedo**, Carlos. «Moderno Contaminado: A revisão do Movimento Moderno nos Contextos Nacional e Internacional». Universidade de Coimbra, 2009.
- Bandeirinha**, José António. *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011. Edição original de 2007.
- Banham**, Reyner. *The New Brutalism: Ethic or aesthetic*. Alemanha: The Architectural Press Ltd, 1966.
- Barbosa**, João, Celso Lafer, José Mindlin, Oswaldo Forattini, e Djalma Redondo. *A Carta de Atenas, Le Corbusier*. São Paulo: Edusp, 1993.
- Barone**, Ana Cláudia. *Team 10: Arquitectura como crítica*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.
- Borges**, João Cunha, e Teresa Marat-Mendes. «Walking on streets-in-the-sky: structures for democratic cities». *Journal of Aesthetics & Culture*, 2019.
- Bosman**, Jos. «CIAM After the War: a Balance of the Modern Movement». *Rassegna*, 1992.
- Campos**, João Pedro, e João Manuel Santa Rita. «Passar o tempo na arquitectura de Ruy Athougua». Em *Ruy d'Athougua*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.
- Canto Moniz**, Gonçalo. «O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)». Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2011.

- Cardoso**, Alexandra, Maria Helena Maia, e Joana Cunha Leal. «Arquitetura Popular em Portugal. Valores Expressivos: O Espaço-Transição». Porto: CEEA/ESAP-CESAP, 2013.
- Carfagna**, Daniele. *L'architettura tra le Case*. Florença: Alinea, 2012.
- Carvalho**, Keila Lúcio. «Gramsci e o biennio rosso (1919-1920): a experiência dos conselhos de fábrica na Itália». *O Social em Questão*, n. 39 (Dezembro de 2017): 16.
- Ciacci**, Leonardo. «Una casa per tutti. La mise en scène del piano Ina-Casa». Em *La Grande Ricostruzione: Il piano Ina-Casa e L'Italia degli anni '50*. Roma: Donzelli, 2001.
- Coelho**, Carolina. «A Questão do Arquitecto: A sociedade portuguesa e o arquitecto, hoje». Universidade de Coimbra, 2008.
- Correia**, Célia. «Habitações económicas- Federação de Caixas de Previdência: Bairro de Santa Marta - Barcelos». Universidade Lusíada, 2012.
- Correia**, Graça. *Ruy D'Albuquerque*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.
- Di Biagi**, Paola. *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni'50*. Roma: Donzelli, 2001.
- Dias**, Tiago Lopes. «O “espaço-transição” no atelier de Nuno Teotónio Pereira: realismo e idealismo na década de 1960». Em *Actas do IX Congresso DOCOMOMO ibérico*. Espanha: Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2016.
- Dutton**, John. «Featured Plan: Smithsons' Golden Lane Project (1952)». *GRIDS Blog* (blog), 26 de Julho de 2013. <http://www.grids-blog.com/wordpress/plan-of-the-month-smithsons-golden-lane-project-1952/>.
- Fernandez**, Sérgio. *Percurso: Arquitectura Portuguesa: 1930-1974*. 2ªed. Porto: FAUP, 1988. Edição original de 1985.
- Figueira**, Jorge. «A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60-Anos 80». Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009.
- Frampton**, Kenneth. *Modern Architecture: a critical history*. Londres: Thames and Hudson, 1985. Edição original de 1980.

- Gomes, Gabriela.** «(Re)Fazer Comunidade: Estratégias de intervenção um sector da periferia de Roma». FAUP, 2018.
- Gonçalves, José Fernando.** «R.A.: Desenho e Construção como laboratório de projecto». Em *Ruy d'Atouguia*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.
- Gravagnuolo, Benedetto.** «From Schinkel to Le Corbusier: The myth of the Mediterranean in Modern Architecture». Em *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular dialogues and contested identities*. Londres e Nova York: Routledge, 2010.
- Grego, Eduarda.** «À procura de uma Arquitetura Humanista: O caso de estudo da Unidade de Habitação Horizontal». Universidade de Coimbra, 2020.
- Guarneri, Andrea Bocco.** «Bernard Rudofsky and the Sublimation of the Vernacular». Em *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular dialogues and contested identities*. Londres e Nova York: Routledge, 2010.
- Lebre, Rui.** «From the organization of space to the organization of society: A study of the political commitments in post-war Portuguese architecture, 1945-69». Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2016.
- Lejeune, Jean-François, e Michelangelo Sabatino.** «Acknowledgments». Em *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular dialogues and contested identities*. Londres e Nova York: Routledge, 2010.
- Maia, Maria Helena, e Alexandra Cardoso.** «Portugueses in CIAM X». Porto: Centro de estudos Arnaldo Araújo da ESAP, 2014.
- Malossi, Elettra.** «Spazio e comunità: passeggiando nella periferia bolognese». Em *La Grande Ricostruzione: Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*. Roma: Donzelli, 2001.
- McLaren, Brian L.** «Mediterraneità and Modernità: Architecture and Culture during the Period of Italian Colonization of North Africa». PhD diss., Massachusetts institute of Technology, 2001.
- Mendes, Rui.** «Instalações Académicas de Coimbra». Universidade de Coimbra, 2004.
- Nicoloso, Paolo.** «Genalogie del piano Fanfani 1939-50». Em *La Grande Ricostruzione: Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni'50*. Roma: Donzelli, 2001.

Oliveira, Filipa. «Habitações Económicas-Federação de Caixas de Previdência». Universidade de Coimbra, 2012.

Paixão, Francisco. «O limite do limite». *Revista NU*, Maio de 2018.

Pereira, Matilde. «Casa de Vila Viçosa (1959-1963): Ecos das memórias de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas sobre Carlos Scarpa». FAUP, 2019.

Pereira, Virgílio, João Queirós, Sérgio da Silva, e Tiago Castro Lemos. «Casas Económicas e Casas Desmontáveis: Génese, estruturação e transformação dos primeiros programas habitacionais do Estado Novo». Em *Habitação: Cem anos de políticas públicas em Portugal 1918-2008*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018.

Piddiu, Maria. «O Plano Ina-Casa: Uma leitura transversal do projeto de Via Pessina em Cagliari». FAUP, 2011.

Renzi, Riccardo. «Adalberto Libera e la dimensione domestica dello stare insieme. L'unità d'abitazione orizzontale al quartiere Tuscolano». *Firenze Architettura*, 2016.

Rifkind, David. «Pietro Maria Bardi, Quadrante, e a Arquitetura da Itália Fascista». *Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, sem data.

Rojo, Montserrat Solano, e Elisa Valero Ramos. «Toulouse le Mirail, evolución de la realidad social: transformaciones urbanas». *Habitat y Sociedad*, n. 5 (2012).

Roseta, Helena. «Cidadania». Em *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.

Rossi, Ugo. «The discovery of the Site Bernard Rudofsky. Mediterranean Architectures». Em *House and Site: Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*. Florença: Firenze University Press, 2014.

Sabatino, Michelangelo. «The Politics of Mediterraneanità in Italian Modernist Architecture». Em *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular dialogues and Contested Identities*. Londres e Nova York: Routledge, 2010.

Sabatino, Michelangelo. *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2011.

Sande e Castro, Catarina. «Recuperação e Conservação da Arquitetura Moderna em Portugal: A Casa Burnay de Macêdo na obra do arqtº Ruy Jervis d’Athouguia». Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, 2009.

Sotgia, Alice. *Ina Casa Tuscolano: Biografia di un quartiere romano*. Milão: Franco Angeli, 2010.

Souto Moura, Eduardo. «Hiatouguia e o “mapa”». Em *Ruy d’Athouguia*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.

Tavares, Domingos. *Francisco Farinhas: Realismo Moderno*. Porto: Dafne, 2008.

Tavares, Maria. «Casas de Renda Económica em Barcelos: Uma composição com o lugar». *Cadernos de Habitação*, Reflexão crítica sobre a arquitectura habitacional apoiada pelo Estado em Portugal (1910-1974), n. 006 (2019).

Tavares, Maria. «Leituras de um percurso na habitação em Portugal: as “Habitações Económicas” - Federação de Caixas de Previdência». Em *Contexto Programa Projeto: Arquitectura e políticas públicas de habitação*. Mapa da Habitação: Reflexão crítica sobre a arquitectura habitacional apoiada pelo Estado em Portugal (1910-1974). Porto: FAUP, 2019.

Távora, Fernando. *O Problema da Casa Portuguesa*. Cadernos de Arquitectura 1. Lisboa, 1947.

Teixeira, Nuno Miguel. «Influências e Contributos do Racionalismo italiano no desenvolvimento do novo pensamento do Movimento Moderno: A obra de Cesare Cattaneo I1912- 1943I na segunda geração do racionalismo - reflexos de uma prática arquitectónica contemporânea». Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2011.

Teotónio Pereira, Nuno. *Escritos (1947-1996, selecção)*. Porto: FAUP publicações, 1996.

Tormenta, Paulo. «Fernando Távora- do problema da casa portuguesa, à casa de Férias de Ofir». *DC Papers: Revista de crítica y teoría de la arquitectura*. Janeiro de 2003.

Tostões, Ana. «Nuno Teotónio Pereira, um realismo sem precedentes na arquitetura e na vida». *Estudo Prévio*, n. 10 (2016).

Tostões, Ana. «O legado dos “anos cinquenta verdes”. Permanência e mudança da arquitetura portuguesa do pós-guerra à revolução». *2G: revista internacional de arquitetura*, 2001.

Tostões, Ana. «Obra aberta: entre experimentalismo e contexto, um sentido de escola». Em *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.

Tostões, Ana. «Um moderno radical e aristocrata». Em *Ruy d’Athouguia*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.

Tostões, Ana. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. 2ª ed. Porto: FAUP publicações, 1997.

United Nations. «United Nations Relief and Rehabilitation Administration (UNRRA) (1943-1946) - UNARMS». Acedido 8 de Julho de 2020. <https://search.archives.un.org/united-nations-relief-and-rehabilitation-administration-unrra-1943-1946>.

Vieira de Almeida, Pedro. «Ensaio sobre algumas características do espaço em arquitectura e elementos que o informam». CODA, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1962.

Vieira de Almeida, Pedro, e José Manuel Fernandes. *História da arte em Portugal: A Arquitectura Moderna*. Vol. 14. 14 vols. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.

VV, AA. *L’architettura INA Casa (1949-1963): Aspetti e Problemi Di Conservazione e Recupero*. Roma: Gangemi Editore spa, 2016.

Zevi, Bruno. *História da Arquitectura Moderna*. Vol. 1. 2 vols. Lisboa: Arcádia, 1970. Edição original de 1950.

Zevi, Bruno. *Ottocento-Novecento: Controstoria dell’architettura in Italia*. Newton Compton, 1996.

Outras referências:

Couto, Ricardo Clara. «Ruy Jervis d’Athouguia - Um Moderno por Descobrir». RTP 2, 3 de Janeiro de 2018. <https://www.rtp.pt/play/p4294/ruy-jervis-d-athouguia-um-moderno-por-descobrir>.

Pereira, Nuno Teotónio. Nuno Teotónio Pereira. Entrevistado por Raquel dos Santos. RTP, 2004. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/nuno-teotonio-pereira-4/>.

Portas, Nuno. Entrevista a Nuno Portas. Entrevistado por Raquel dos Santos. RTP, 2005. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-nuno-portas/>.

Portas, Nuno. Nuno Portas. Entrevistado por Ana Sousa Dias. RTP2, 2005. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/nuno-portas-2/>.

ÍNDICE DE IMAGENS

- p.24 **1| Campo semeado perto de Locorotondo**
Pagano, Giuseppe, e Guarniero Daniel. *Architettura Rurale Italiana*. Quaderni della Triennale. Milão: Ulrico Hoepli, 1936, 93
- p.28 **2| Multidão durante o discurso de Benito Mussolini na Praça de Veneza em Roma, 1930**
Encyclopedia Britannica, Inc. Disponível em: Encyclopedia Britannica. «Benito Mussolini - Role in World War II». Acedido 7 de Junho de 2021. <https://www.britannica.com/biography/Benito-Mussolini>.
- p.30 **3| Casa Elettrica, Luigi Figini e Gino Pollini em colaboração com Frette e Libera, Monza, 1930**
ArchiDiAP. «La Casa Elettrica». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://archidiap.com/opera/la-casa-elettrica/>.
- 4| Torre Ina, Marcello Piacentini, Brescia, 1931-32**
Piatti, Ilario. «Torrione INA - Brescia». Ilario Piatti. Acedido 6 de Junho de 2021. <https://www.ilariopiatti.com/portfolio/torrione-ina/>.
- p.32 **5| Vista dos pátios e terraços de algumas das casas típicas da zona do Mediterrâneo**
Rudofsky, Bernard. *Architecture without architects*. The Museum of Modern Art: Distributed. Garden City, N.: Doubleday, 1964. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3459>. 1
- p.34 **6| “Quadro dos Horrores”, Pietro Maria Bardi, 1931**
Archivio della Scuola Romana. «Documenti: Tavola degli “orrori” di Pier Maria». Acedido 6 de Junho de 2021. <http://www.scuolaromana.it/document/doc009.htm>.
- 7| Cidade Universitária de Roma, Marcello Piacentini, 1932-1935**
Wikipedia. «Citta universitaria», 26 de Julho de 2013. <https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Cittauniversitaria35.jpg&oldid=60394896>.
- p.36 **8, 9| Cidades Montanhosas no Sul e Centro de Itália.**
Rudofsky, Bernard. *Architecture without architects*. The Museum of Modern Art: Distributed. Garden City, N.: Doubleday, 1964. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3459>, 36-7

- 10| **Ilustração com destaque dos espaços-entre, Villa Studio, Luigi Figini e Gino Pollini, 1933**
 p.38 Autoria própria
- 11| **Villa Studio, Luigi Figini e Gino Pollini, Parque Sempione, 1933**
 Catalogo della V Triennale, MIlan, 1933. «Villa-studio for an artist». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://www.pinterest.pt/pin/402861129143123481/>.
- 12| **Villa Studio, Luigi Figini e Gino Pollini, Parque Sempione, 1933**
 Crimella, Mart. «Villa studio per un artista alla V Triennale di Milano del 1933». Artibune, 23 de Junho de 2020. <https://www.artibune.com/progettazione/architettura/2020/06/luigi-figini-gino-pollini-storia-italia/>.
- 13| **Ilha de Capri, caricatura realizada por Bernard Rudofsky, 1933**
 p.40 Ilha de Capri, caricatura realizada por Bernard Rudofsky, 1933
Die Insel der Verrückten, The Bernard Rudofsky Estate, Vienna. © Ingrid Kummer. Disponível em: Lejeune, Jean-François, e Michelangelo Sabatino. *Modern Architecture and the Mediterranean*. Londres e Nova York: Routledge, 2010.
- 14| **Casa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, 1938-42**
 p.42 Iacono, Gabriele. «Casa Malaparte», 8 de Setembro de 2014. <https://www.flickr.com/photos/gabrieleiacono/15854834912/>.
- 15| **Cobertura e acesso à Casa Malaparte, Adalberto Libera, Capri, 1938-42**
 «Casa Malaparte». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://www.pinterest.ch/pin/535013630733939789/>.
- 16| **Ilustração da volumetria e destaque dos espaços-entre, Villa Oro, Bernad Rudofsky, Nápoles, 1937**
 p.44 Autoria própria
- 17, 18, 19| **Espaços-entre da Villa Oro, Bernad Rudofsky, Nápoles, 1937**
 Archivio Cosenza, Napoli. Disponível em: Rossi, Ugo. «The discovery of the Site Bernard Rudofsky. Mediterranean Architectures». Em *House and Site: Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*. Florença: Firenze University Press, 2014.
- 20| **Casa Colonica toscana, Santa Mama, Arezzo**
 p.46 tuttatoscana. «Casa colonica toscana, Santa Mama- Arezzo», 26 de Agosto de 2016. <https://tuttatoscana.net/gallery/case-coloniche-delle-colline-toscane/>.
- 21| **Casa Colonica localizada perto de Terranuova Bracciolini, Arezzo**
 Moretti, Italo. «La casa colonica toscana: bilancio storiografico», 2013. <https://docplayer.>

it/72568603-La-casa-colonica-toscana-bilancio-storiografico.html.

- p.48 22| **“Fonti della Moderna Architettura Italiana”, Giovanni Michelucci, 1932**
Domus 50, 1932 Disponível em: Lejeune, Jean-François, e Michelangelo Sabatino. *Modern Architecture and the Mediterranean*. Londres e Nova York: Routledge, 2010. 59
- 23| **Projeto para um villino em Turim, Ettore Sottsass, 1937**
 Sabatino, Michelangelo. *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2011.
- p.50 24| **Casa Colli, Giuseppe Pagano e Gino Levi-Montalcini, Rivara, 1931**
 La Badia. «Villa Colli». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://digilander.libero.it/rivaraonline/Cartoline/Ville%20e%20residenze/VillaColli1955.jpg>.
- 25| **Ilustração com destaque dos espaços-entre, Casa Colli, Giuseppe Pagano e Gino Levi-Montalcini, Rivara, 1931**
 Autoria própria
- p.52 26| **Exposição “Architettura Rurale Italiana”, Trienal de Milão, 1936**
 Pagano, Giuseppe, e Guarniero Daniel. *Architettura Rurale Italiana. Quaderni della Triennale. Milão*: Ulrico Hoepli, 1936.
- 27| **Catálogo da exposição “Architettura Rurale Italiana”, Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, 1936**
 Pagano, Giuseppe, e Guarniero Daniel. *Architettura Rurale Italiana. Quaderni della Triennale. Milão*: Ulrico Hoepli, 1936.
- p.54 28, 29, 30| **Levantamentos das zonas Alpina, Vesuviana e Toscana presentes no catálogo “Architettura Rurale Italiana”, Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, 1936 .**
 Pagano, Giuseppe, e Guarniero Daniel. *Architettura Rurale Italiana. Quaderni della Triennale. Milão*: Ulrico Hoepli, 1936.
- p.56 31| **Cidade de Livorno, 1944**
 Encyclopedia Britannica, Inc. «World War II - The Italian Front, 1944». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://www.britannica.com/event/World-War-II>.
- p.58 32| **Destroços da guerra, Spina di Borgo, 1936**
 di Andrea |. «Spina di Borgo 1936». Roma Ieri Oggi Rephotography, 25 de Junho de 2016. <https://www.romaierioggi.it/spina-di-borgo-1936/>.

- p.60 33, 34| **Cartazes informativos da construção dos bairros INA-Casa, Udine, 1953 e Ancona, 1950**
Sergio Poretti e Rosalia Vittorini, *L'INA-Casa: Il cantiere e la costruzione*, Roma: Gangemi, 2000. Disponível em: Gomes, Gabriela. «(Re)Fazer Comunidade: Estratégias de intervenção um sector da periferia de Roma». FAUP, 2018.
- p.62 35| **Crianças de famílias pertencentes à classe trabalhadora, Roma, 1937**
Fotografia de Cesare Barzacchi, 1937. Disponível em: La voce di New York. «Shots of Neorealism: The Rebirth of Italy Through the Eyes of Photography», 1937. <https://www.lavocedinewyork.com/en/arts/2018/09/23/shots-of-neorealism-the-rebirth-of-italy-through-the-eyes-of-photography/>.
- 36| **Cena do filme “La Terra Trema”, Luchino Visconti, 1948**
«La Terra Trema (1948)». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://www.imdb.com/title/tt0040866/mediaviewer/rm2245502977/>.
- 37| **Harar, Luigi Figini, Gio Ponti e Piero Bottoni, Milão, 1950-55**
ArchiDiAP. «Quartiere Harar». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://archidiap.com/opera/quartiere-harar/>.
- 38| **Ponte Mammolo, Luigi Vagnetti e Giuseppe Vacaro, Roma, 1959-62**
ArchiDiAP. «Quartiere Ponte Mammolo INA Casa». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://archidiap.com/opera/quartiere-ponte-mammolo-ina-casa/>.
- 39| **Tuscolano II, Mario de Renzi e Saverio Muratori, Roma, 1950-54**
Biagi, Paola Di. «La casa collettiva: strategie, modelli e sperimentazioni». *Casabella*, Agosto de 2017.
- p.64 40| **Cesate, BBPR, Franco Albini, Fianni Albricci, Ignazio Gardella e Enrico Castiglioni, Milão 1951-58**
Fotografia de Introini Marco. Disponível em: ArchiDiAP. «Quartiere Cesate». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://archidiap.com/opera/quartiere-ina-casa-di-cesate/>.
- 41| **Rosta Nuova, Franco Albini, Franca Helg e Enea Manfredini, Reggio Emilia, 1956-61**
Biagi, Paola Di. «La casa collettiva: strategie, modelli e sperimentazioni». *Casabella*, Agosto de 2017.
- 42| **San Marco, Giuseppe Samonà, Veneza, 1950-63**
T. Campostrini, *Costruire a Venezia: trent'anni di edilizia residenziale pubblica*, Il Cardo, Venezia, 1993. Disponível em: ArchiDiAP. «Quartiere Villaggio San Marco». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://archidiap.com/opera/quartiere-ina-casa-villaggio-san-marco/>.
- 43| **Cerignola, Mario Ridolfi e Frankl Wolfgang, Foggia, 1950-51**

«IL QUARTIERE INA CASA». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://docplayer.it/10842713-Il-quartiere-ina-casa.html>.

44| **Capas dos manuais elaborados pelo INA-Casa realizados em 1949, 1950 e 1956**
Gomes, Gabriela. «(Re)Fazer Comunidade: Estratégias de intervenção um sector da periferia de Roma». 2018.

p.66

45| **Tiburtino, Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, Roma, 1950-54**

«Anni 50 in Italia». Acedido 6 de Junho de 2021. <http://www.gizmoweb.org/wp-content/uploads/2009/10/italia-del-dopoguerra.pdf>.

46| **Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54**

Retirado do Google Earth, autoria própria

47| **Vista Sul das três torres de apartamentos, Tiburtino, Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, Roma, 1950-54**

“Unità Residenziale al km. 7 della Via Tiburtina a Roma”, *Casabella-Continuità* nº 215, 1957, 25. Disponível em: Gomes, Gabriela. «(Re)Fazer Comunidade: Estratégias de intervenção um sector da periferia de Roma». 2018.

48| **Habitações plurifamiliares geminadas de acesso direto e em galeria, Tiburtino, Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, Roma, 1950-54**

Franco, David. «Escenografía simulada de lo colectivo: Mimesis y simulacro en el barrio Tiburtino». *VLC arquitectura* 2, n. 1 (2015).

p.68

49| **Habitações plurifamiliares geminadas de acesso em galeria, Tiburtino, Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, Roma, 1950-54**

Gomes, Gabriela. «(Re)Fazer Comunidade: Estratégias de intervenção um sector da periferia de Roma». 2018.

50| **Habitações plurifamiliares em banda, Tiburtino, Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, Roma, 1950-54**

“Unità Residenziale al km. 7 della Via Tiburtina a Roma”, *Casabella-Continuità* nº 215, 1957, 32. Disponível em: Gomes, Gabriela. «(Re)Fazer Comunidade: Estratégias de intervenção um sector da periferia de Roma». 2018.

51| **Planta geral de cobertura, Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54**

Planta por Maria Teresa Cutrì. Di Giorgio, Giorgio. *L'alloggio ai tempi dell'edilizia sociale. Dall'INA Casa ai PEEP*. Roma: Edilstampa srl, 2011, 83. Disponível em: ArchiDiAP. «Unità di Abitazione Orizzontale». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://archidiap.com/opera/unita-di-abitazione-orizzontale/>.

p.70

52| **Vista geral do Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54**

Socks-Studio. «Learning from the Casbah: Horizontal Housing Units in Rome by Adalberto Libera». Acedido 6 de Junho de 2021. <http://socks-studio.com/2014/02/20/learning-from-the-casbah-horizontal-housing-units-in-rome-by-adalberto-libera/>.

53| Corredor de acesso às casas-pátio, Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54

Socks-Studio. «Learning from the Casbah: Horizontal Housing Units in Rome by Adalberto Libera». Acedido 6 de Junho de 2021. <http://socks-studio.com/2014/02/20/learning-from-the-casbah-horizontal-housing-units-in-rome-by-adalberto-libera/>.

54| Vista aérea das casas-pátio, Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54

Cisky2009. «INA-CASA (3)». Flickr, 6 de Outubro de 2007. <https://www.flickr.com/photos/35674266@N04/3300398169/>.

p.72 **55| Vista do acesso à Unidade de Habitação a partir da Via Selinunte, Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54**

Socks-Studio. «Learning from the Casbah: Horizontal Housing Units in Rome by Adalberto Libera». Acedido 6 de Junho de 2021. <http://socks-studio.com/2014/02/20/learning-from-the-casbah-horizontal-housing-units-in-rome-by-adalberto-libera/>.

56 | Vista das casas-pátio a partir do jardim interior, Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54

Socks-Studio. «Learning from the Casbah: Horizontal Housing Units in Rome by Adalberto Libera». Acedido 6 de Junho de 2021. <http://socks-studio.com/2014/02/20/learning-from-the-casbah-horizontal-housing-units-in-rome-by-adalberto-libera/>.

57| Planta geral de cobertura, Borgo Panigale, Giuseppe Vaccaro, G.Cavani, A. Legnani e F.Santini, Bolonha, 1951-55

Pilat, Stephanie Zeier. «Reconstructing Italy: The Ina-Casa Neighborhoods of the Postwar Era». University of Michigan, 2009.

p.74 **58| Borgo Panigale a partir da Via del Carroccio, Giuseppe Vaccaro, G.Cavani, A. Legnani e F.Santini, Bolonha, 1951-55**

Vincenzi, Daniele. «Villaggi in Città: cliclovisite all'architettura moderna di Bologna». Bolonha: Commissione Cultura dell'Ordine degli Architetti di Bologna, 2010. http://www.archibo.it/sites/default/files/documenti-commissioni/ciclo_5_villaggi_ovest.pdf.

59| Esboço do edifício de dois andares em relação com a Via Normandia e o interior do quarteirão

p.76 Autoria própria

60, 61, 62| Casas geminadas, edifícios plurifamiliares e torres H, Borgo Panigale, Giuseppe Vaccaro, G.Cavani, A. Legnani e F.Santini, Bolonha, 1951-55

Patrimonio culturale dell' Emilia Romagna. «Villaggio INA-Casa di Borgo Panigale». Acedido 6 de Junho de 2021. http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=151457.

63| Esboço da volumetria de alguns dos blocos de habitação, Cavedone

Autoria própria

p.78

64, 65, 66| Pormenores do espaço-entre de um dos conjuntos de blocos de habitação, Cavedone, Federico Gorio, L.Benevolo, M.Carini, V.Calzolari, S.Danielli, A.Durante, A. Esposito e M. Virtorini, Bolonha, 1955-64

Nannini, Sofia. «Architetture periferiche: il quartiere Cavedone». edarchibo (blog), 9 de Março de 2015. <https://edarchibo.wordpress.com/2015/03/09/architetture-periferiche-il-quartiere-cavedone/>.

67| Corredor de circulação entre blocos de habitação, Cavedone, Federico Gorio, L.Benevolo, M.Carini, V.Calzolari, S.Danielli, A.Durante, A. Esposito e M. Virtorini, Bolonha, 1955-64

Salaborsa, Biblioteca. «1957 - Le case a corte del Cavedone - Cronologia di Bologna dal 1796 a oggi». Biblioteca Salaborsa. Biblioteca Salaborsa. Acedido 6 de Junho de 2021. <http://www.bibliotecasalaborsa.it/documenti/>.

68| Galeria de acesso a habitações em banda, Tiburtino, Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, Roma, 1950-54

Fotografia de Sara Giorgietti. Disponível em: ArchiDiAP. «Quartiere Tiburtino». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://archidiap.com/opera/quartiere-tiburtino/>.

p.80

69| Varandas de edifício plurifamiliar, Borgo Panigale, Giuseppe Vaccaro, G.Cavani, A. Legnani e F.Santini, Bolonha, 1951-55

Patrimonio culturale dell' Emilia Romagna. «Villaggio INA-Casa di Borgo Panigale». Acedido 6 de Junho de 2021. http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=151457.

70| Corredor entre casas-pátio, Tuscolano III, Adalberto Libera, Roma, 1950-54

Socks-Studio. «Learning from the Casbah: Horizontal Housing Units in Rome by Adalberto Libera». Acedido 6 de Junho de 2021. <http://socks-studio.com/2014/02/20/learning-from-the-casbah-horizontal-housing-units-in-rome-by-adalberto-libera/>.

71| Jardim central, Robin Hood Gardens, Alison e Peter Smithson, Londres, 1966-72

Fotografia por Sandra Lousada, 1972. Disponível em: WordPress. «Municipal Dreams: Image». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://municipaldreams.files.wordpress.com/2013/12/p14307-robin-hood-gardens-1972-300dpi.jpg>.

p.84

- 72| **“Morte dos CIAM”, Otterlo, 1959**
 Laurence, Peter L. «Modern (or Comtemporary) Architecture circa 1959». Em *A Critical History og Contemporary Architecture*. Routledge, 2014. https://www.researchgate.net/publication/292055251_Modern_or_contemporary_architecture_circa_1959.
 p.86
- 73| **Reunião dos Team 10, Otterlo, 1959**
 Team 10 online. «TEAM 10 Meetings». Acedido 6 de Junho de 2021. <http://www.team10online.org/team10/meetings/1959-otterlo.htm#2>.
- 74| **Manifesto de Doorn, 1954**
 Evolutionary Urbanism. «The Doorn Manifesto», 24 de Março de 2017. <https://evolutionaryurbanism.com/2017/03/24/the-doorn-manifesto/>.
 p.88
- 75| **Categorias de associação por Alison e Peter Smithson**
 «Peter Smithson». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://br.pinterest.com/pin/119275090116664513/>.
- 76| **Ville Radieuse, Le Corbusier, 1924**
 ArchDaily. «Ville Radieuse». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://www.archdaily.com/411878/ad-classics-ville-radieuse-le-corbusier/51fadfb7e8e44ea2b000000f-ad-classics-ville-radieuse-le-corbusier-image>.
 p.90
- 77| **Esquema estruturante do Golden Lane, Alison e Peter Smithson, 1952**
 Dutton, John. «Featured Plan: Smithsons’ Golden Lane Project (1952)». GRIDS Blog (blog), 26 de Julho de 2013. <http://www.grids-blog.com/wordpress/plan-of-the-month-smithsons-golden-lane-project-1952/>.
- 78| **“Ruas no céu”, Golden Lane, Alison e Peter Smithson, 1952**
 Dutton, John. «Featured Plan: Smithsons’ Golden Lane Project (1952)». GRIDS Blog (blog), 26 de Julho de 2013. <http://www.grids-blog.com/wordpress/plan-of-the-month-smithsons-golden-lane-project-1952/>.
 p.92
- 79| **Unitè d’Habitation, Le Corbusier, Marselha, 1952**
 Phaidon (ed.), *Le Corbusier Le Grand*, New York, 2008, 422
 Disponível em: ArchDaily. «Gallery of “Brutalism. Architecture of Everyday Culture, Poetry and Theory” Symposium - 2». Acedido 6 de Junho de 2021. https://www.archdaily.com/224525/brutalism-architecture-of-everyday-culture-poetry-and-theory-symposium/01_corbusier_unite01.
- 80| **Robin Hood Gardens, Alison e Peter Smithson, Londres, 1966-72**
 Fotografia por Sandra Lousada, 1972. Disponível em: WordPress. «Municipal Dreams:
- p.94

Image». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://municipaldreams.files.wordpress.com/2013/12/p14307-robin-hood-gardens-1972-300dpi.jpg>.

81| Park Hill, Jack Lynn e Ivor Smith, Sheffield, 1961

Reyner Banham, *Brutalism in der Architektur*, Stuttgart 1966, 183

Disponível em: ArchDaily. «Gallery of “Brutalism. Architecture of Everyday Culture, Poetry and Theory” Symposium - 3». Acedido 6 de Junho de 2021. https://www.archdaily.com/224525/brutalism-architecture-of-everyday-culture-poetry-and-theory-symposium/05_stadtplanungsamt_park-hill01.

82| Toulouse-le-Mirail, Georges Candilis, Alexis Josic e Shandrach Woods, Toulouse, 1961

ArchDaily. «Gallery of “Brutalism. Architecture of Everyday Culture, Poetry and Theory” Symposium - 3». Acedido 6 de Junho de 2021. https://www.archdaily.com/224525/brutalism-architecture-of-everyday-culture-poetry-and-theory-symposium/05_stadtplanungsamt_park-hill01.

p.100 **83| Galeria do Bloco das Águas Livres, Nuno Teotónio Pereira, Lisboa, 1953-56**

VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.

p.102 **84| “Arquitetura Popular,” Ilustração por Manuel Graça Dias, 1992**

Ilustração por Manuel Graça Dias, 1992. Disponível em: Graça Dias, Manuel. *Vida Moderna*. Viseu: Ensaio, João Azevedo, 1992.

85| Bairro de Casas Económicas das Condominhas, Porto, 1938

SIPA/DGEMN. Disponível em: VV, AA. *Habitação: Cem anos de políticas públicas em Portugal 1918-2018*. Lisboa: Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, 2018.

p.104

86| Bairro de Casas Económicas Duarte Pacheco, Braga, 1939

SIPA/DGEMN. Disponível em: VV, AA. *Habitação: Cem anos de políticas públicas em Portugal 1918-2018*. Lisboa: Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, 2018.

87| Capa e interior da publicação “O Problema da Casa Portuguesa”, Fernando Távora, (1945), 1947

p.106

Ana Mota Gouveia. «O PROBLEMA DA CASA PORTUGUESA – Fernando Távora». REVISITAR FERNANDO TÁVORA (blog), 27 de Junho de 2018. <https://revisitavora.wordpress.com/2018/06/27/o-problema-da-casa-portuguesa-fernando-tavora-2/>.

88| Capa e interior da publicação “O Problema da Casa Portuguesa”, Fernando Távora, (1945), 1947

Miguel, Patrícia. «O Corporema da casa portuguesa ou repensar o problema da casa

portuguesa de Fernando Távora». *Joelho*, n. 03 (Abril de 2012).

89| Capa e interior do volume 1 da publicação *Arquitectura Popular em Portugal*, 1961

Arquitectura Popular em Portugal. Vol. 1. 2 vols. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

p.108 Disponível em: Casa da Arquitectura. «ARQUITECTURA POPULAR EM PORTUGAL». Acedido 7 de Junho de 2021. <https://casadaarquitectura.pt/produto/arquitectura-popular-portugal/>.

90, 91| Capa e interior do volume 1 da publicação *Arquitectura Popular em Portugal*, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1961

Disponível em: Correia, Nuno. «Crítica e Debate arquitectónico na 3ª série da revista “Arquitectura” - Portugal 1957/1974». Tese de Doutoramento, Universidade Politécnica da Catalunha, 2015.

92| Casa de Lavoura em Balazar, Guimarães

VV, AA. *Arquitectura Popular em Portugal*. Vol. 1. 2 vols. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

93| Habitação em Fernel de Basto

p.110 VV, AA. *Arquitectura Popular em Portugal*. Vol. 1. 2 vols. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

94| Varanda fechada de habitação em Pedrogrão Pequeno

VV, AA. *Arquitectura Popular em Portugal*. Vol. 1. 2 vols. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

95| Habitação em Trancoso

VV, AA. *Arquitectura Popular em Portugal*. Vol. 1. 2 vols. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

96| Herdade agrícola em Beja. Monte da Diabrória

VV, AA. *Arquitectura Popular em Portugal*. Vol. 2. 2 vols. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

p.112 **97| Açoteias na Fuseta, Olhão**

VV, AA. *Arquitectura Popular em Portugal*. Vol. 2. 2 vols. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

98| Fernando Távora a apresentar o “Plano para uma Comunidade Agrícola” no X CIAM, Dubrovnik, 1956

- p.114 Clementino, Luísa. «Fernando Távora: De O Problema da Casa Portuguesa ao Da Organização do Espaço». Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra, 2013.
- 99, 100| Pormenores dos painéis 2 e 3 do “Plano para uma Comunidade Agrícola”, 1956**
- Centro de Documentação da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Disponível em: Vitruvius. «arquitextos 145.02: Quando o mito da Intocável Virgem Branca se desfez». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/12.145/4382>.
- p.116 **101| Capa da revista “Arquitectura” nº59, 1957**
- Correia, Nuno. «Crítica e Debate arquitectónico na 3ª série da revista “Arquitectura”-Portugal 1957/1974». Tese de Doutoramento, Universidade Politécnica da Catalunha, 2015.
- 102, 103, 104 | Casa em Ofir, publicado da revista “Arquitectura” nº59, 1957, páginas 10, 11 e 13**
- Correia, Nuno. «Crítica e Debate arquitectónico na 3ª série da revista “Arquitectura”-Portugal 1957/1974». Tese de Doutoramento, Universidade Politécnica da Catalunha, 2015.
- p.118 **105| Casa de Férias em Ofir, Fernando Távora, Ofir, 1958**
- Fundação Marques da Silva. «Casa de Férias em Ofir». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://arquivoatom.up.pt/index.php/alcado-10>.
- 106| Planta da Casa de Férias em Ofir com destaque dos espaços-entre**
- manuel, manuel. «Fernando Tavora». Flickr, 5 de Setembro de 2005. <https://www.flickr.com/photos/21507681@N00/40381665/>. Com alterações de autoria própria.
- p.120 **107| Bloco das Águas Livres, Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, Lisboa, 1953-56**
- Gulbenkian, Biblioteca de Arte / Art Library Fundação Calouste. «Trabalhos escolhidos de Arquitectos diversos». Flickr, 10 de Agosto de 2006. <https://www.flickr.com/photos/biblarde/11855356564/>.
- 108| Olivais Norte, Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas e António Pinto Freitas, Lisboa, 1957-68**
- VV, AA. Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira. Lisboa: Quimera, 2004.

- 109| **Vista geral do lado da rua Gorgel do Amaral**
VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- p.122 110| **Galeria de distribuição dos escritório**
VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- 111| **Escadaria de acesso à plataforma da entrada**
VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- 112| **Jardim exterior**
VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- 113| **Acesso ao Bloco das Águas Livres pela rua Gorgel do Amaral**
VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- 114| **Terraço na cobertura**
VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- 115| **Átrio e banco pertencentes ao núcleo de circulação das torres**
VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- p.124 116| **Escada de distribuição pertencente ao núcleo de circulação das torres**
VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- 117| **Estudos pelo autor, diferentes tipologias e núcleo de circulação das torres**
VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- 118| **Vista geral do conjunto, torres e bandas**
VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- p.130 119| **Bairro das Estacas, Ruy Jervis d’Athouguia e Formosinho Sanchez, Lisboa, 1949-54**
Fotografia por Artur Pastor. Disponível em: Pastor, Artur. «Série “Lugares Da Memória”. Lisboa, “Bairro Das Estacas”, Decadas de 60/70». Artur Pastor. Acedido 6 de Junho de 2021. <https://arturpastor.tumblr.com/post/617389040626515968/s%C3%A9rie->

lugares-da-mem%C3%B3ria-lisboa-bairro-das.

120| Nuno Teotónio Pereira (1922-2016)

Fotografia por Carlos Lopes. Disponível em: PÚBLICO. «Nuno Teotónio Pereira (1922-2016): a morte de um militante arquitecto». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://www.publico.pt/2016/01/20/culturaipilon/noticia/nuno-teotonio-pereira-19222016-a-morte-de-um-militante-arquitecto-1720894>.

p.136

121| Alberto José Pessoa (1919-1985)

WordPress. «Toponimia de Lisboa». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://toponimialisboa.files.wordpress.com/2014/07/0-ajp2.jpg>.

122| Ruy Jervis d'Athouguia (1917-2006)

Arquivo Municipal de Lisboa. «Arquivo Municipal de Lisboa - Ruy Jervis d'Athouguia». Acedido 6 de Junho de 2021. <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/acervo/arquitetura/ruy-jervis-d-athouguia/>.

123| Casa Sande e Castro, Ruy d'Athouguia, Cascais, 1954

Atrium, Revista Portuguesa de Arquitectura e Artes Plásticas, nº1, Lisboa Setembro/Outubro de 1959. Disponível em: Correia, Graça. Ruy D'Athouguia. Porto: Edições Afrontamento, 2018.

124| Casa Farnsworth, Mies Van der Rohe, Illinois, 1945-51

Fotografia por João Morgado. Disponível em: João Morgado - Fotografia de arquitectura. «Casa Farnsworth». Acedido 6 de Junho de 2021. <https://www.joaomorgado.com/pt/reportagens/casa-farnsworth>.

p.148

125| Casa Sande e Castro, Ruy d'Athouguia, Cascais, 1954

Fotografia por Horácio Novais, 1954. Disponível em: Souto Moura, Eduardo. «Casa Sande e Castro:House in Cascais». One, 2010.

126| Casa Coonley, Frank Lloyd Wright, Riverside, 1908-12

«Frank Lloyd Wright Homes». Acedido 5 de Junho de 2021. <https://www.pinterest.pt/pin/800796377465215207/>.

127| Bairro das Estacas, Ruy d'Athouguia e Formosinho Sanchez, Lisboa, 1949-54

Fotografia por Beringer & Pampaluchi. Disponível em: ELARA FRITZENWALDEN. «ELARA FRITZENWALDEN». Tumblr. Acedido 6 de Junho de 2021. <https://elarafritzenwalden.tumblr.com/post/142859256839/bairro-das-estacas-housig-project-in-lisbon>.

128| Villa Savoye, Le Corbusier, Poissy, 1928-31

ArchEyes. «The Villa Savoye by Le Corbusier: A Modernist Iconic House», 21 de Setembro de 2020. <https://archeyes.com/the-villa-savoye-le-corbusier/>.

- p.154 129| **Vista aérea da localização do Bairro de Santa Marta. Arcozelo, Barcelos**
Google Earth. Autoria própria.
- 130| **Vista Oeste dos dois conjuntos de habitação**
Fotografias de autoria própria
- p.156 131| **Vista Este do conjunto em banda de tipologias t3 e t4**
Fotografias de autoria própria
- 132| **Conjunto de habitações em banda de tipologias t2**
Fotografias de autoria própria
- 133| **Planta do conjunto de habitações**
Desenho de autoria própria, com base nos desenhos disponíveis em: Tavares, Maria. «Casas de Renda Económica em Barcelos: Uma composição com o lugar». *Cadernos de Habitação*, Reflexão crítica sobre a arquitectura habitacional apoiada pelo Estado em Portugal (1910-1974), n. 006 (2019).
- p.158-9 134| **Perfil nascente**
Desenho de autoria própria, com base nos desenhos disponíveis em: Tavares, Maria. «Casas de Renda Económica em Barcelos: Uma composição com o lugar». *Cadernos de Habitação*, Reflexão crítica sobre a arquitectura habitacional apoiada pelo Estado em Portugal (1910-1974), n. 006 (2019).
- p.160 135| **Perspetivas do interior de uma das habitações e estudo das saliências do alçado por Nuno Teotónio Pereira**
VV, AA. *Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004.
- 136| **Esquissos das saliências do alçado e da relação do embasamento e do telhado na volumetria do conjunto**
Desenhos de autoria própria
- p.162-3 137| **A escada como elemento gerador de espaço-entre**
Fotografia de autoria própria
- 138, 139| **Patamar de acesso à escada e encaixe entre o limite da habitação e o espaço público**
Fotografias de autoria própria
- 140| **Relação da cobertura com o embasamento**
Fotografia de autoria própria
- 141| **Saliências presentes no alçado**

- Fotografia de autoria própria
- p.164 142, 143| **Ilustração da escada e da janela em relação com o parapeito.**
Desenhos de autoria própria
- 144| **Esquissos dos alpendres, da escada, e da janela em relação com o parapeito**
Desenhos de autoria própria
- 145| **Escada pertencente às habitações de tipologia t4**
Fotografia de autoria própria
- p.166-7 146| **Escada em relação com a saliência do alçado**
Fotografia de autoria própria
- 147| **Relação, em altura, da porta com a janela de uma das habitações**
Fotografia de autoria própria
- 148| **Pormenor da escada em relação com o remate do conjunto de habitações**
Fotografia de autoria própria
- 149| **Ilustração da diferenciação de pavimentos entre o interior da habitação e o alpendre**
Desenho de autoria própria
- p.168 150| **Ilustração da diferenciação de pavimentos entre o alpendre e o acesso público**
Desenho de autoria própria
- 151| **Planta de piso térreo das tipologias t3 com destaque do logradouro**
Desenho de autoria própria, com base nos desenhos disponíveis em: Tavares, Maria. «Casas de Renda Económica em Barcelos: Uma composição com o lugar». *Cadernos de Habitação*, Reflexão crítica sobre a arquitectura habitacional apoiada pelo Estado em Portugal (1910-1974), n. 006 (2019).
- p.170-71 152| **Corte longitudinal de uma das habitações t2**
Desenho de autoria própria, com base nos desenhos disponíveis em: Tavares, Maria. «Casas de Renda Económica em Barcelos: Uma composição com o lugar». *Cadernos de Habitação*, Reflexão crítica sobre a arquitectura habitacional apoiada pelo Estado em Portugal (1910-1974), n. 006 (2019).
- 153, 154| **Fotografias do lado poente em obra e dos logradouros pós-construção**
SIPA Fotos 00950995 e 00950999. Disponível em: SIPA. «Casas de Renda Económica, Barcelos». Acedido 6 de Junho de 2021. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1&nipa=IPA.00026800.

- p.172 **155| Ilustração das apropriações feitas pelos atuais proprietários em duas habitações de tipologia t2 e t3**
Desenho de autoria própria
- p.174 **156, 157| Anexos pertencentes ao logradouro de uma das habitações t2**
Fotografias de autoria própria
- 158, 159| Vista de um dos pequenos pátios pertencentes ao prolongamento do interior da habitação criado no logradouro de uma habitação t3**
Fotografias de autoria própria
- p.176 **160| Vista aérea da localização das casas Cantante da Mota, Simões Travassos e Adolfo Bravo, Restelo**
Google Earth. Autoria própria
- p.178 **161| Casa Cantante da Mota, Rua Duarte Pacheco, Restelo, (1948-49)**
Fotografia de Mário Novais. Disponível em: Gulbenkian, Biblioteca de Arte / Art Library Fundação Calouste. «Arquitecto Alberto Pessoa, 1919-1985». Flickr, 20 de Julho de 2006. <https://www.flickr.com/photos/biblarde/11801241566/>.
- 162| Casa Simões Travassos, Rua Duarte Pacheco, Restelo, (1948-49)**
Fotografia de Mário Novais. Disponível em: Gulbenkian, Biblioteca de Arte / Art Library Fundação Calouste. «Arquitecto Alberto Pessoa, 1919-1985». Flickr, 20 de Julho de 2006. <https://www.flickr.com/photos/biblarde/11801242956/>.
- 163| Casa Adolfo Bravo, Rua Duarte Pacheco, Restelo, (1948-49)**
Fotografia de Mário Novais. Disponível em: Gulbenkian, Biblioteca de Arte / Art Library Fundação Calouste. «Arquitecto Alberto Pessoa, 1919-1985». Flickr, 20 de Julho de 2006. <https://www.flickr.com/photos/biblarde/11800487775/>.
- p.180 **164| Esboços das casas Cantante da Mota e Simões Travassos com destaque dos espaços-entre**
Desenhos de autoria própria
- p.182-83 **165| Alçado Poente. Casa Simões Travassos**
Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível em anexo.
- 166| Planta do rés-do-chão. Casa Simões Travassos**
Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível em anexo.
- 167| Esquissos do alpendre de acesso à habitação. Casa Simões Travassos**
Desenhos de autoria própria

- 168| **Vista oeste, a partir da Rua Duarte Pacheco. Casa Simões Travassos**
Fotografia de autoria própria
- 169| **Alpendre de acesso à habitação. Casa Simões Travassos**
Fotografia de autoria própria
- 170| **Alçado Nascente. Casa Cantante da Mota**
Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível em anexo.
- p.184 171| **Planta do rés-do-chão. Casa Cantante da Mota**
Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível em anexo.
- 172| **Esquissos patamar que dá acesso à habitação. Casa Cantante da Mota**
Desenhos de autoria própria
- 173| **Vista do interior da varanda. Casa Cantante da Mota**
Fotografia de autoria própria
- 174| **Patamar de circulação de acesso à varanda e ao lado poente. Casa Cantante da Mota**
Fotografia de autoria própria
- 175| **Alçado Sul. Casa Cantante da Mota**
Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível em anexo.
- 176| **Esquissos da varanda. Casa Cantante da Mota**
Desenhos de autoria própria
- p.186-87 177| **Banco que sobressai do alçado do lado Poente. Casa Cantante da Mota**
Fotografia de autoria própria
- 178| **Corredor de circulação do lado poente com vista para os anexos, no lado esquerdo. Casa Cantante da Mota**
Fotografia de autoria própria
- 179| **Alçado Poente, Casa Cantante da Mota**
Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível em anexo.
- 180| **Esquissos do banco em relação com o lado poente. Casa Cantante da Mota**
Desenhos de autoria própria
- p.188 181| **Ilustração da escada de acesso ao alpendre. Casa Simões Travassos**
Desenho de autoria própria
- 182| **Alçado Sul. Casa Simões Travassos**

- Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível em anexo.
- 183| **Esquissos dos lados Sul e Poente. Pormenores da espacialidade do alpendre, parapeito, pilares e hortas. Casa Simões Travassos**
- p.190-91 Desenhos de autoria própria
- 184| **Vista da varanda, do alpendre e do terraço. Casa Simões Travassos**
- Fotografia de autoria própria
- 185| **Vista do interior do alpendre. Casa Simões Travassos**
- Fotografia de autoria própria
- 186| **Escada de acesso ao alpendre com vista para o espaço-entre que esta cria no piso térreo. Casa Simões Travassos**
- Fotografia de autoria própria
- 187| **Diferença de materialidades entre o corredor de circulação e o espaço-entre criado pelo corpo da escada. Casa Simões Travassos**
- Fotografia de autoria própria
- 188| **Materialidade da escada de acesso ao alpendre. Casa Simões Travassos**
- Fotografia de autoria própria
- 189| **Vista do lado nascente. Corredor de circulação com as hortas do lado direito. Casa Simões Travassos**
- Fotografia de autoria própria
- 190| **Planta do segundo piso. Casa Simões Travassos**
- p.192 Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível em anexo.
- 191| **Planta do segundo piso. Casa Cantante da Mota**
- Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível em anexo.
- 192| **Pormenores pintados a vermelho. Alçado Poente. Casa Simões Travassos**
- p.194 Fotografia de autoria própria
- 193| **Escultura Alçado Nascente. Casa Cantante da Mota**
- Fotografia de autoria própria
- 194| **Vista aérea da localização das casas Ruy d'Atouguia e Maria Amélia Burnay, Cascais**
- p.196 Google Earth. Autoria própria
- p.198 195| **Casa Maria Amélia Burnay, Rua dos Bem Lembrados, Cascais, 1949-51**

Correia, Graça. *Ruy D'Athouguia*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.

196| Casa Ruy Athouguia, Rua Dr. Gabriel de Freitas, Cascais, 1949-53

Disponível em: Sande e Castro, Catarina. «Recuperação e Conservação da Arquitetura Moderna em Portugal: A Casa Burnay de Macêdo na obra do arqtº Ruy Jervis d'Athouguia». Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, 2009.

p.200 **197| Esquissos das casas Maria Amélia Burnay e Ruy Athouguia, com destaque dos espaços-entre**

Desenhos de autoria própria

p.202 **198| Perspectivas da Casa Maria Amélia Burnay., realizadas por Ruy d'Athouguia**

Perspectivas de Ruy d'Athouguia, reproduzidas por Graça Correia. Disponível em: Correia, Graça. *Ruy D'Athouguia*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.

199| Planta do primeiro piso. Casa Maria Amélia Burnay

Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível no Arquivo Municipal de Lisboa, consultado em: Arquivo Municipal de Lisboa. «Projeto para a moradia de Maria Amélia Burnay Macedo, no bairro dos Bem Lembrados, em Cascais». Acedido 7 de Junho de 2021. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWeb/Result.aspx?id=16778&type=PCD>.

p.204-05

200| Esquissos do alçado norte , alpendre de acesso à habitação e zona de entrada no interior. Casa Maria Amélia Burnay

Desenhos de autoria própria

201| Alçado norte com vista para o alpendre de acesso à habitação. Casa Maria Amélia Burnay

Fotografia de autoria própria

202, 203| Vistas norte e sul a partir do interior do alpendre. Casa Maria Amélia Burnay

Fotografias de autoria própria

204| Materialidade da escada que faz a ligação entre os dois pisos no interior da habitação. Casa Maria Amélia Burnay

Fotografia de autoria própria

205| Alçado nascente. Casa Ruy Athouguia

Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível no Arquivo Municipal de Lisboa, consultado em: Arquivo Municipal de Lisboa. «Projeto para a moradia que a Sociedade Nacional do Fomento Imobiliário acaba de construir no lote B2 do Parque, em Cascais para os sócios 3654 e 3732, repetivamente

p.206

arquiteto Ruy Jervis d’Athouguia e Maria Domingas d’Athouguia». Acedido 7 de Junho de 2021. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWeb/Result.aspx?id=16389&type=PCD&add=50>.

206| Planta do piso térreo. Casa Ruy Athouguia

Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível no Arquivo Municipal de Lisboa, consultado em: Arquivo Municipal de Lisboa. «Projeto para a moradia que a Sociedade Nacional do Fomento Imobiliário acaba de construir no lote B2 do Parque, em Cascais para os sócios 3654 e 3732, repetivamente arquiteto Ruy Jervis d’Athouguia e Maria Domingas d’Athouguia». Acedido 7 de Junho de 2021. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWeb/Result.aspx?id=16389&type=PCD&add=50>.

207| Esquissos da entrada. Casa Ruy Athouguia

Autoria própria

208| Alçado sul. Casa Ruy Athouguia

Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível no Arquivo Municipal de Lisboa, consultado em: Arquivo Municipal de Lisboa. «Projeto para a moradia que a Sociedade Nacional do Fomento Imobiliário acaba de construir no lote B2 do Parque, em Cascais para os sócios 3654 e 3732, repetivamente arquiteto Ruy Jervis d’Athouguia e Maria Domingas d’Athouguia». Acedido 7 de Junho de 2021. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWeb/Result.aspx?id=16389&type=PCD&add=50>.

209| Corte longitudinal. Casa Ruy Athouguia

p.208-09

Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível no Arquivo Municipal de Lisboa, consultado em: Arquivo Municipal de Lisboa. «Projeto para a moradia que a Sociedade Nacional do Fomento Imobiliário acaba de construir no lote B2 do Parque, em Cascais para os sócios 3654 e 3732, repetivamente arquiteto Ruy Jervis d’Athouguia e Maria Domingas d’Athouguia». Acedido 7 de Junho de 2021. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWeb/Result.aspx?id=16389&type=PCD&add=50>.

210| Esquissos dos lados nascente e sul. Casa Ruy Athouguia

Desenhos de autoria própria

211, 212| Vista da zona de acesso à habitação. Casa Ruy Athouguia

Fotografias de autoria própria

213| Banco que sobressai da fachada e faz a transição entre o lado nascente e sul. Casa Ruy Athouguia

Fotografia de autoria própria

214| Vista do espaço-entre proporcionado pelo balanço da varanda superior. Lado sul Casa Ruy Athouguia

Fotografia de autoria própria

215| Planta do segundo piso. Casa Ruy Athouguia

p.210 Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível no Arquivo Municipal de Lisboa, consultado em: Arquivo Municipal de Lisboa. «Projeto para a moradia que a Sociedade Nacional do Fomento Imobiliário acaba de construir no lote B2 do Parque, em Cascais para os sócios 3654 e 3732, repetidamente arquiteto Ruy Jervis d’Athouguia e Maria Domingas d’Athouguia». Acedido 7 de Junho de 2021. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWeb/Result.aspx?id=16389&type=PCD&add=50>.

216| Ilustração da ampliação do segundo piso para a área do terraço. Casa Ruy Athouguia

Desenho de autoria própria

217, 218| Habitação na sua condição original. Lados sul e nascente. Casa Ruy Athouguia

p.212-13 Disponível em: Sande e Castro, Catarina. «Recuperação e Conservação da Arquitetura Moderna em Portugal: A Casa Burnay de Macêdo na obra do arqto Ruy Jervis d’Athouguia». Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, 2009.

219| Vista atual do lado nascente da habitação, a partir da Rua Dr. Gabriel Freitas. Casa Ruy Athouguia

Google Earth. Autoria própria

220| Aproximação ao volume construído na área do terraço, a partir do lado norte. Casa Ruy Athouguia

Fotografia de autoria própria

221| Esquissos das varandas e respetivos canteiros e guardas. Casas Ruy Athouguia e Maria Amélia Burnay

p.214

Desenhos de autoria própria

222| Planta piso inferior. Casa Maria Amélia Burnay

Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível no Arquivo Municipal de Lisboa, consultado em: Arquivo Municipal de Lisboa. «Projeto para a moradia de Maria Amélia Burnay Macedo, no bairro dos Bem Lembrados, em Cascais». Acedido 7 de Junho de 2021. <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWeb/Result.aspx?id=16778&type=PCD>.

223| Corte longitudinal. Casa Maria Amélia Burnay

Desenho de autoria própria com base na documentação gráfica disponível em: Correia, Graça. *Ruy D’Athouguia*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.

- 224| **Varanda pertencente aos dois quartos. Casa Maria Amélia Burnay**
Fotografia de autoria própria
- 225| **Varanda que faz ligação com o piso comum e o exterior**
Fotografia de Catarina Sande e Castro. Disponível em: Sande e Castro, Catarina. «Recuperação e Conservação da Arquitetura Moderna em Portugal: A Casa Burnay de Macêdo na obra do arqto Ruy Jervis d’Athouguia». Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, 2009.
- p.216-17
- 226| **Relação da varanda com a escada. Casa Maria Amélia Burnay**
Fotografia de autoria própria
- 227| **Relação da varanda com a escada. Casa Maria Amélia Burnay**
Fotografia de Catarina Sande e Castro. Disponível em: Sande e Castro, Catarina. «Recuperação e Conservação da Arquitetura Moderna em Portugal: A Casa Burnay de Macêdo na obra do arqto Ruy Jervis d’Athouguia». Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, 2009.
- 228| **Ilustração da Casa Maria Amélia Burnay com destaque dos pátios**
Desenho de autoria própria com base na perspectiva realizada por Ruy d’Athouguia e reproduzida por Graça Correia. Disponível em: Correia, Graça. *Ruy D’Athouguia*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.
- p.218
- 229| **Volume construído no local do espaço-entre que faz a relação da sala de jantar com o exterior. Casa Maria Amélia Burnay**
Desenho de autoria própria
- 230| **Desenho do pátio que se relaciona com o quarto de serviço. Casa Maria Amélia Burnay**
Desenho de autoria própria
- p.220
- 231| **Desenho do pátio que serve a cozinha e restantes áreas de serviço. Casa Maria Amélia Burnay**
Desenho de autoria própria
- 232| **Desenho da zona de circulação protegida pelo balanço do volume das varandas. Casa Maria Amélia Burnay**
Desenho de autoria própria
- 233| **Esquissos dos vários pátios de serviço. Casa Maria Amélia Burnay**
Desenhos de autoria própria
- 234, 235| **Escada que conecta a varanda com o piso inferior. Casa Maria Amélia Burnay**
Fotografias de autoria própria

- 236, 237| Pátio que envolve o piso inferior. Casa Maria Amélia Burnay
Fotografias de autoria própria
- p.222-23 238, 239| Diferentes vistas do pátio que relaciona a cozinha e restantes zonas de serviço com o exterior. Casa Maria Amélia Burnay
Fotografias de autoria própria
- 240, 241| O pátio de relação com o quarto de serviço, e escada de acesso. Casa Maria Amélia Burnay
Fotografias de autoria própria
- 242, 243, 244| Relação do vão envidraçado com o pátio exterior atualmente. Casa Ruy Athougua
- p.224 Fotografias de autoria própria
- 245| Ilustração da integração da casa Ruy Athougua no terreno
Desenho de autoria própria

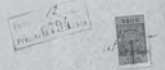
ANEXOS

Casas Cantante da Mota e Simões Travassos

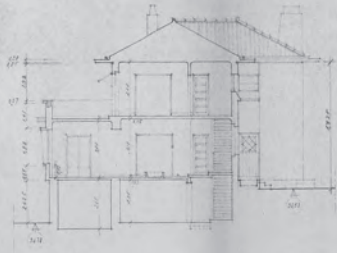
Peças desenhadas pelo arquiteto Alberto Pessoa, presentes no Arquivo Municipal de Lisboa

PROJECTO DA MORADIA PARA O EXMO SR. DR. CANTANTE MOTA ENCOSTA DA AJUDA RUA II TALHÕES 25 E 26

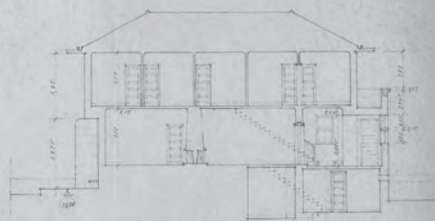
ESCALA 1/100



MOTA ENCOSTA



CORTA 1-1



CORTA 2-1



CORTA 3-1

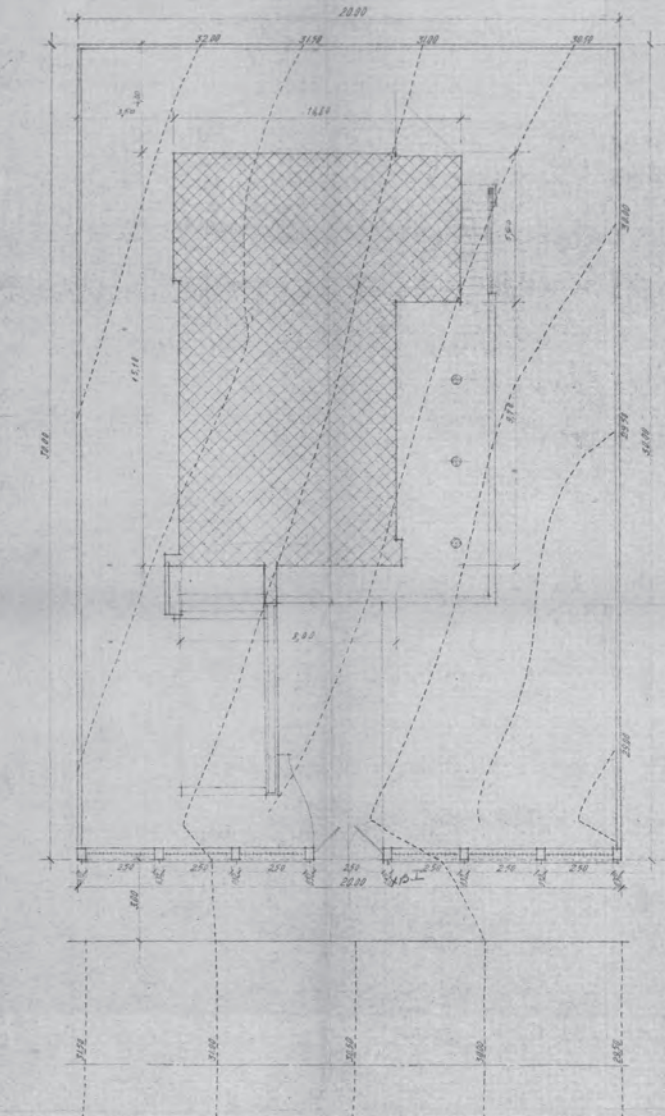
JULI 1904

MOTA ENCOSTA

MORADIA PARA O EX^{MO} SR. DR. ALFREDO SIMÕES TRAVASSOS
 ENCOSTA DA AJUDA RUA II LOTE 28



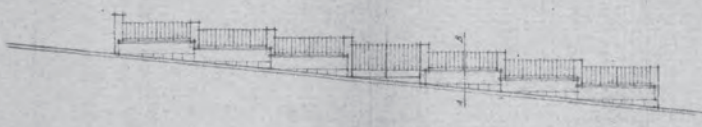
Folha 7
 Pto 56256



PLANTA DE LOCALIZAÇÃO
 AREA DO LOTE 60000M²

15670
 O REGISTRO DO PROJETO
 O REGISTRADO

Handwritten signature

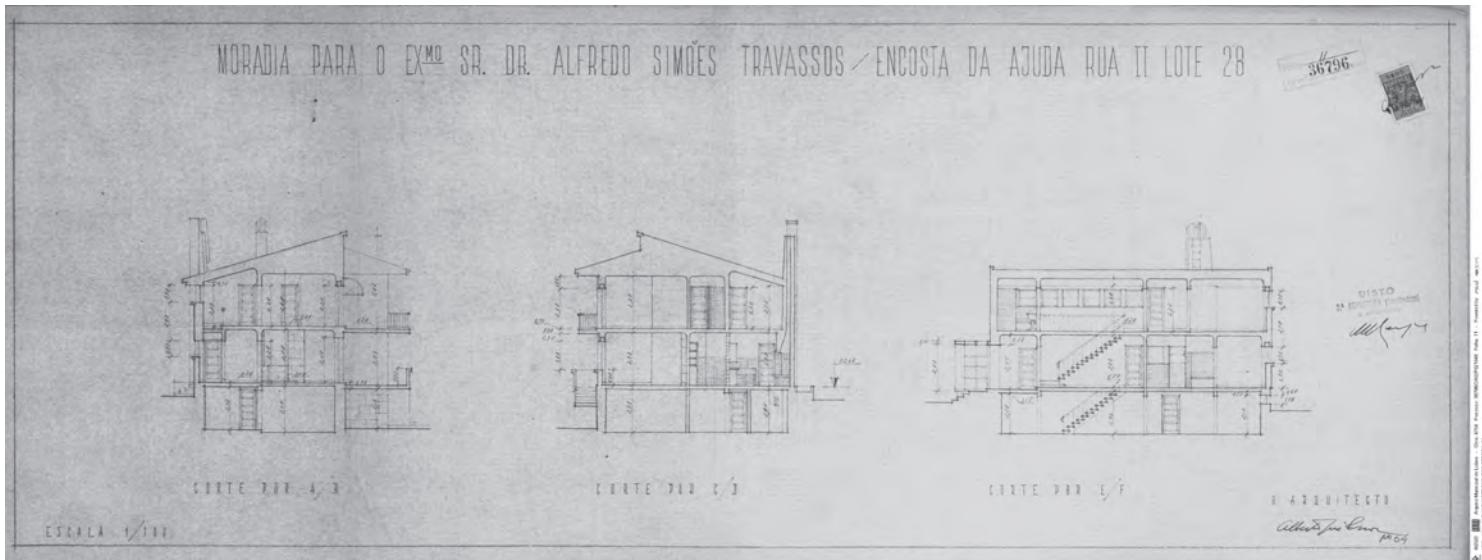
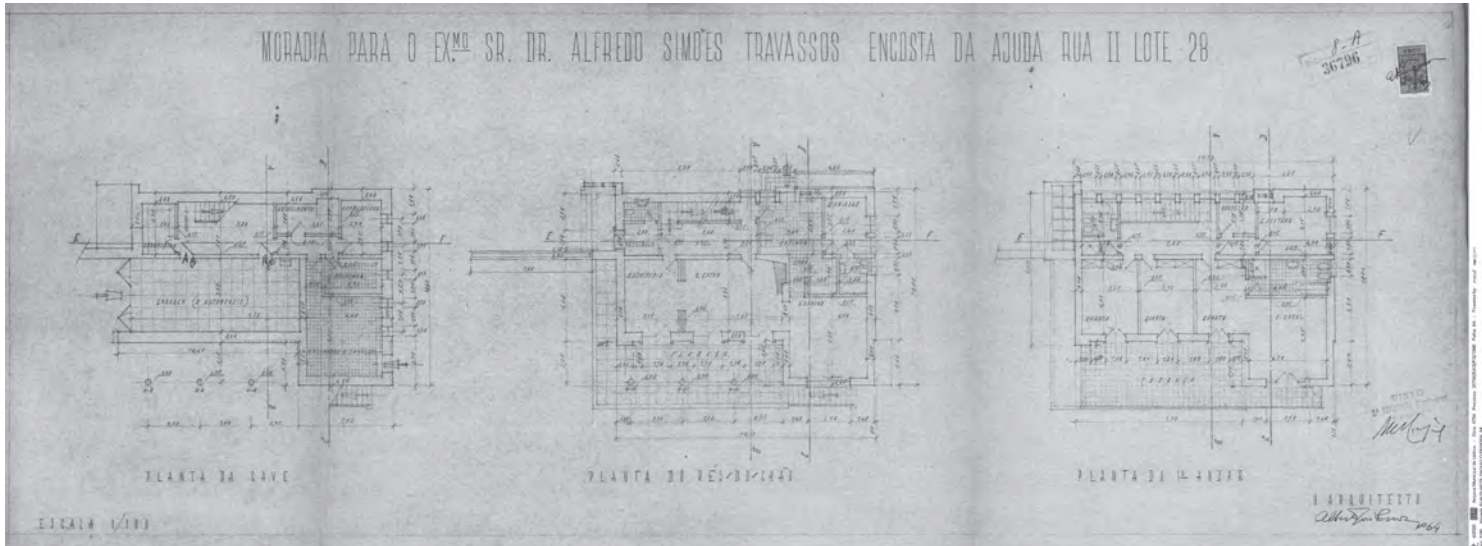


ALÇADO DO MURO

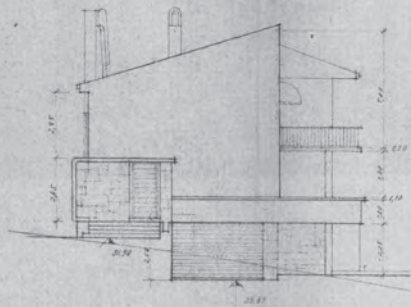
ARQUITETA
Alfredo Travassos 1064

ESCALA 1/100

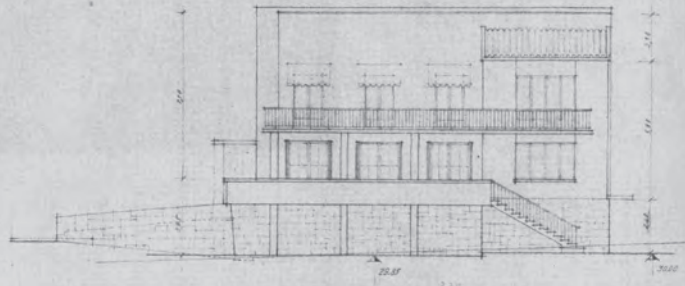
00000 Arqtem Engenharia de Lda - Cx. 4254 - Povoado - 30750-000 - Belo Horizonte - MG - Brasil
 Pto 56256 - Muro - ALÇADO DO MURO - Pto 56256



MORADIA PARA O EX^{MO} SR. DR. ALFREDO SIMÕES TRAVASSOS - ENCOSTA DA AJUDA RUA II LOTE 28



ALÇADO POENTE



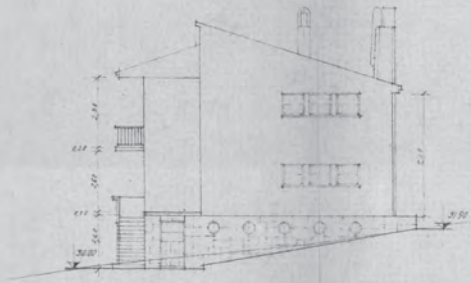
ALÇADO SUL

ESCALA 1/100

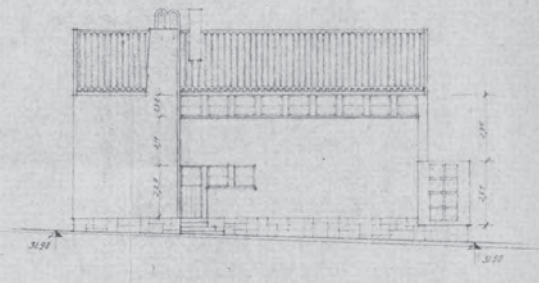
O ARQUITECTO

Alfredo José Pavesi 1964

MORADIA PARA O EX^{MO} SR. DR. ALFREDO SIMÕES TRAVASSOS - ENCOSTA DA AJUDA RUA II LOTE 28



ALÇADO NASCENTE



ALÇADO NORTE

ESCALA 1/100

O ARQUITECTO

Alfredo José Pavesi 1964