TÉCNICO LISBOA

Do monumental ao doméstico

Casas Modernas

Catarina Sofia Fernandes Andrade

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em

Arquitectura

Orientador: Professora Doutora Ana Cristina dos Santos Tostões

Júri

Presidente: Professor Doutor João Rosa Vieira Caldas
Orientador: Professora Doutora Ana Cristina dos Santos Tostões
Vogal: Mestre Bárbara dos Santos Coutinho

Dezembro 2016

I tell you, it's easier to build a grand opera or a city centre than to build a personal house.

Alvar Aalto

Notas do autor

1. O autor da presente dissertação não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico;
2. Todas as traduções foram feitas pelo autor;
3. Todas as fotografias não referenciadas foram tiradas pelo autor;
4. Todos os desenhos não referenciados foram desenhados pelo autor com suporte do programa AutoCAD 2015, tendo como base desenhos de arquivo e levantamento no local.

Agradecimentos

Com esta dissertação termina o meu percurso no Instituto Superior Técnico. Foram cinco anos de muito trabalho e dedicação à Arquitectura. Os últimos meses, ainda mais intensos e focados, nem sempre fáceis, mas no fim recompensadores. Pelo que existem várias pessoas sem as quais, tudo teria sido infinitamente mais difícil. Agradeço,

À Professora Ana Tostões, por me ter dado a oportunidade de fazer a tese que queria, com quem queria. Por todo o apoio, conhecimento partilhado e conselhos dados durante a realização deste trabalho. As nossas conversas foram sempre inspiradoras e, sobretudo, motivadoras.

À Fundação FAI pela cedência dos desenhos técnicos e à Fundação Piero Portaluppi que disponibilizou as fotografias de época da Villa Necchi Campiglio.

Ao Centro de Dia Engenheiro Álvaro de Sousa, pela disponibilidade que sempre demonstraram ao receber-me e guiar-me em inúmeras visitas ao Casal de Monserrate.

Ao Tiago Miranda, companheiro de Projecto e de curso, e à Sabrina Zambetti, colega de Erasmus, pela partilha de fotografias das obras de Pardal Monteiro e da Villa Necchi Campiglio, respectivamente.

À Bárbara Moura Costa, pela amizade e paciência em me ajudar a montar esta tese.

Às meninas da **docomomo**, Zara Ferreira, Catarina Teles e Joana Nunes, por terem sido minhas companheiras ao longo desta jornada, apoios mútuos quando mais precisámos.

À Rita Negrão e Luísa Fernandes, pela amizade que consolidámos ao longo desta aventura que tem sido o Instituto Superior Técnico.

Às minhas amigas, Beatriz Paiva, Mariana Sousa, Patrícia Teixeira e Andrea Rubianes, por terem estado sempre disponíveis, mesmo quando só precisava de arejar as ideias e ter um momento de descontração.

À minha prima, Patrícia Fernandes, que me acompanhou em Milão a recolher material sobre a Villa Necchi e pelo apoio no último esforço, revendo os meus textos e dando a sua opinião.

Aos meus avós, que sempre compreenderam a minha ausência e que se orgulham da neta que agora termina mais uma etapa.

Ao meu irmão, por lá no fundo, sempre se ter preocupado comigo e ter sido um apoio nas alturas mais difíceis.

Ao meu pai, que sempre fez tudo por mim, que me proporcionou as melhores oportunidades e que me deu asas para seguir os meus sonhos. Sempre com sentido de responsabilidade, esforço e dedicação.

À minha mãe, por ter sido sempre o meu pilar, desde as maquetes no primeiro ano até à revisão de textos no último. Dedicou a sua vida aos filhos e, quanto a isso, nunca poderei agradecer o suficiente.

Por fim, ao João, por ter sido sempre o meu companheiro e por ter compreendido a minha indisponibilidade. Por me ter ajudado com os esquemas e desenhos. Por me ter acalmado e distraído quando mais precisei. Por ser o meu ponto de equilíbrio em tudo na vida.

Resumo

A presente dissertação, procura desenvolver a linha de investigação científica enquadrada na Arquitectura de Interiores no quadro da arquitectura do Movimento Moderno. Analisando e interpretando obras totais num período em que se estudava a importância da habitação e da vida quotidiana da casa, definindo, ao mesmo tempo, as linhas orientadoras do Movimento Moderno. Procurando entender a importância da Arquitectura de Interiores para a habitação moderna e o desenvolvimento da casa, tem-se como objectivo projectar essas aprendizagens para o futuro e para o desenvolvimento do estudo desta temática.

Para tal, foram escolhidos dois casos de estudo — Casal de Monserrate (1931-1935) e Villa Necchi Campiglio (1932-1935) — estudados na sua totalidade, da localização aos pormenores construtivos, passando pela organização funcional e espacial, distribuição interna e mobiliário e decoração. De modo a compreender estas obras não só na sua particularidade, mas também tendo em conta outras obras contemporâneas, foram escolhidos outros exemplos icónicos, estabelecendo relações comparativas, entre os casos de estudo apresentados e os exemplos referidos. Através de uma análise comparativa focada na localização, construção e organização interna ou através do debate de temas relacionados com as casas modernas como as áreas funcionais, na sua concepção e dimensão (Casas Burguesas vs *Existenzminimum*), o requinte (Luxo vs Standartização) e a criação de espaço.

Este estudo culmina num resumo comparativo entre todas as obras, referindo as conclusões específicas relativas a cada uma delas, e tendo como tema primordial, a monumentalidade (Clássico vs Moderno). A conclusão evidencia a aprendizagem do estudo destas casas, questionando, não só, o futuro da salvaguarda destas habitações e a sua utilização enquanto património, como também a necessidade de prosseguir o estudo deste tema no enquadramento temporal que se segue às obras analisadas.

Palavras chave: Arquitectura Moderna; Arquitectura de Interiores; Casa Burguesa; Casa Moderna; Monumentalidade; Vida familiar e doméstica.

Abstract

This thesis intends to develop the research on Interior Architecture framed in the Modern Movement domestic production. By analysing and interpreting the total artwork in the dwelling, in a period where the importance of the habitation and the quotidian life in the house was being addresed, and defining, at the same time, the guidelines of Modern Movement. Looking towards understanding the importance of Interior Architecture with regard to the modern house and its development of the house, the goal is to project that knowledge to create some basis line in order to develop this thematic further.

For that reason, two case studies were chosen— Casal de Monserrate (1931-1935, Estoril) and Villa Necchi Campiglio (1932-1935, Milan) — that were studied as a whole, starting with the location and moving onto the constructive details, passing through the functional and spatial organization, internal distribution, furniture and decoration. To understand these works, in the overall contemporary scenario, not just in particular, but looking through other examples of contemporary works as well, some iconic houses were chosen in order to establish a comparison between them. Making parallels between themes such as location (relation with the city and interior/exterior), construction, organization or between such debated themes as areas (Bourgeois Houses vs *Existenzminimum*), refinement (Lux vs Standardization) and creation of the space that emphasise the importance of thinking about Interior Architecture.

Culminating in a comparative summary between all the houses, reaching a conclusion for each one of them, considering the main theme: monumentality assumed in a Classic or Modernity aproach. Finishing with a reflexion about the knowledge of studying these types of houses, leaving open, the future considering heritage concerns, as well as the evolution of Domestic Architecture.

Keywords: Modern Architecture; Interiors Architecture; Bourgeois house; Modern house; Monumentality; domestic and familiar life.

Índice

Notas do autor i
Agradecimentos iii
Resumo v
Abstract vii
Índice viii
Lista de Siglas e Abreviaturas xi
Índice de Tabelas xiii
Índice de Figuras xv

1. Introdução 1
1.1. Objectivos 1
1.2. Objecto de estudo 1
1.3. Motivação 2
1.4. Método 3
1.5. Estrutura 4
1.6. Estado da Arte 4

2. Enquadramento Geral 10
2.1. A casa burguesa em transformação 10
2.2. A procura do habitar moderno 11
2.3. Arquitectura de interiores 13

3. Casal de Monserrate 15
3.1. A Família 15
3.2. O Arquitecto 15
3.3. A Casa 19
3.3.1. Implantação 20
3.3.2. Organização 22
3.3.3. Alterações 24
3.3.4. Distribuição Interna 24
3.3.5. Mobiliário e decoração 27
3.3.6. Detalhes Construtivos 32

4. Villa Necchi Campiglio 35
4.1. A Família 35
4.2. O Arquitecto 37
4.3. A Casa 40
4.3.1. Implantação 41
4.3.2. Organização 42
4.3.3. Alterações 44
4.3.4. Distribuição Interna 45
4.3.5. Mobiliário e decoração 48
4.3.6. Detalhes Construtivos 50

5. Análise Comparativa **53**
5.1. O Sítio 53
5.2. A Construção 57
5.3. A Organização interna 59

6. Casas Modernas: experimentação e criação **68**
6.1. Áreas: A casa burguesa vs Existenzminimum 68
6.2. Requinte: Luxo vs Standartização 71
6.3. Criação de espaço 73
6.4. Monumentalidade: Clássico vs Moderno 76

7. Reflexão Final **78**

8. **Bibliografia** **81**
Monografias; Publicações 81
Capítulos de livros; Artigos científicos e periódicos 83
Dissertações 84
Documentos disponíveis na Internet 85
Páginas na Internet 85

9. **Anexos** **86**
Anexo A: Desenhos Técnicos do Casal de Monserrate 87
Anexo B: Desenhos Técnicos da Villa Necchi Campiglio 92
Anexo C: Desenhos de Arquivo do Casal de Monserrate 96
Anexo D: Desenhos de Arquivo da Villa Necchi Campiglio 99

Lista de Siglas e Abreviaturas

CIAM – Congresso Internacional de Arquitectura Moderna

DOCOMOMO – International Committe for Documentation and Conservation Buildings, Sites and Neighborhoods of the Modern Movement

EBAL – Escola de Belas Artes de Lisboa

IST – Instituto Superior Técnico

FAI – Fondo Ambiente Italiano

Índice de Tabelas

5. Análise Comparativa

5.3. Organização interna: interpretação social

Tabela 1: Comparação das áreas totais dos casos de estudo 60
Tabela 2: Comparação das áreas do piso da entrada dos casos de estudo 61
Tabela 3: Comparação das áreas do 2º piso dos casos de estudo 62
Tabela 4: Comparação das áreas da cave e do piso da entrada 66
Tabela 5: Comparação das áreas do 1º piso 66

Índice de Figuras

3. Casal de Monserrate

3.1 A Família

Figura 1: Placa de pedra em honra de Álvaro Pedro de Souza no Casal de Monserrate 15

3.2 O Arquitecto

Figura 2: Porfírio Pardal Monteiro 15
Fonte:https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/porfirio-pardal-monteiro-exposicao-lisbon-week-1691893

Figura 3: Instituto Nacional de Estatística
Fonte: Tiago Alves Miranda 17

Figura 4: Interior da Gare Marítima de Alcântara
Fonte: Tiago Alves Miranda 18

Figura 5: Interior da Biblioteca Nacional
Fonte: Tiago Alves Miranda 18

3.3 A Casa

Figura 6: Portão de entrada de aceso ao jardim 19
Figura 7: Chegada ao Casal de Monserrate 22
Figura 8: Exterior do Casal de Monserrate 22
Figura 9: Exterior do Casal de Monserrate 22
Figura 10: Jardim Romântico 23
Figura 11: Jardim Tropical 23
Figura 12: Planta de Arquivo da ampliação de Raul Rodrigues de Lima 24
Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Cascais
Figura 13: Porta de entrada do Casal de Monserrate 24
Figura 14: Escadas de acesso ao hall de entrada 24
Figura 15: Estantes da biblioteca 25
Figura 16: Cozinha 25
Figura 17: Escadas de acesso ao solário 26
Figura 18: Hall do 2º piso 26
Figura19: Quarto de banho principal 26
Figura 20: Cofre da família na antecâmera 26
Figura 21: Chegada ao solário 27
Figura 22: Hall de entrada espelhado 27
Figura 23: Lareira da biblioteca 27
Figura 24: Cortina de veludo 27
Figura 25: Corrimão da escada da sala de estar 28
Figura 26: Pormenor da sala de jantar 28
Figura 27: Armário da copa 28
Figura 28: Aquece pratos 28
Figura 29: Mesa e banco da cozinha 29
Figura 30: Escadas de serviço 29
Figura 31: Pormenor da parede do hall 29
Figura 32: Corrimão das escadas principais 29
Figura 33: Radiador decorativo do hall 29
Figura 34: Padrão decorativo do tecto da antecâmera 29
Figura 35: Mesa de cabeceira do quarto principal 29
Figura 36: Remate da bow window do quarto principal 30
Figura 37: Cortina da banheira 30
Figura 38: Gavetas etiquetadas 30
Figura 39: Sala chinesa 30
Figura 40: Armário do quarto de vestir das visitas 31
Figura 41: Armários encastrados no quarto de banho 31

Figura 42: Prateleiras embutidas no quarto de banho 31
Figura 43: Tábua de engomar encastrada 31
Figura 44: Apoio às camas no quarto das criadas 32
Figura 45: Armário combinado lavatório-bidé 32
Figura 46: Mobiliário do solário 32
Figura 47: Janelas e cortinas do solário 32
Figura 48: Chão da biblioteca e do escritório 33
Figura 49: Chão do quarto principal 33
Figura 50: Chão do quarto de banho principal 33
Figura 51: Chão das escadas de serviço 33
Figura 52: Janela e portada 34
Figura 53: Mosquiteiro exterior 34
Figura 54: Protector de aquecimento da sala chinesa 34
Figura 55: Protector de aquecimento do sala de estar 34
Figura 56: Protector de aquecimento do escritório 34
Figura 57: Protector de aquecimento da zona de serviço 34

4. Villa Necchi Campiglio

4.1 A Família

Figura 58: Angelo Campiglio e Gigina Necchi 35
Fonte: Borromeo L. (2008), *Villa Necchi Campiglio a Milano*, Skira, Milão, p. 44

Figura 59: Irmãs Necchi 35
Fonte: Borromeo L. (2008), *Villa Necchi Campiglio a Milano*, Skira, Milão, p. 13

4.2 O Arquitecto

Figura 60: Piero Portaluppi na sala de estar da casa degli Atellani 37
Fonte: Borromeo L. (2008), *Villa Necchi Campiglio a Milano*, Skira, Milão, p. 18

Figura 61: Cartoon de Portaluppi — secção de um elétrico 37
Fonte: http://www.portaluppi.org/en/piero-portaluppi/works/disegni-umoristici-e-satirici/

Figura 62: Casa degli Atellani, corso Magenta 38
Fonte: http://www.designboom.com/architecture/piero-portaluppi-architecture-on-show-from-expo-to-milan-exhibition-06-26-2015/

Figura 63: Palácio Buonarroti-Carpaccio-Giotto, via Salvini 38
Fonte: http://www.designboom.com/architecture/piero-portaluppi-architecture-on-show-from-expo-to-milan-exhibition-06-26-2015/

Figura 64: Pavilhão de Itália em Barcelona 38
Fonte: http://www.designboom.com/architecture/piero-portaluppi-architecture-on-show-from-expo-to-milan-exhibition-06-26-2015/

3.1 A Casa

Figura 65: Desenho perspectivado, de Piero Portaluppi, da Villa Necchi Campiglio 40
Fonte: Arquivo da Fundação FAI

Figura 66: Esboços de Tomasso Buzzi 45
Fonte: Borromeo L. (2008), *Villa Necchi Campiglio a Milano*, Skira, Milão, p. 33

Figura 67: Entrada na Villa Necchi Campiglio 45

Figura 68: Fotografia de arquivo do hall de entrada 45
Fonte: Arquivo da Fondazione Piero Portaluppi
Figura 69: Lareira da biblioteca 46
Figura 70: Abertura da biblioteca para a sala de estar 46
Figura 71: Vista da janela da sala de jantar 46
Figura 72: Parede divisória de mármore preto 47
Figura 73: Zona de jogos na biblioteca 48
Figura 74: Fotografia de arquivo da sala de estar 48
Fonte: Borromeo L. (2008), *Villa Necchi Campiglio a Milano*, Skira, Milão, p. 70
Figura 75: Fotografia de arquivo das portas do jardim de Inverno 48
Fonte: Arquivo da Fondazione Piero Portaluppi
Figura 76: Fotografia de arquivo do jardim de Inverno 48
Fonte: Arquivo da Fondazione Piero Portaluppi
Figura 77: Fotografia de arquivo do *fumoir* 48
Fonte: Arquivo da Fondazione Piero Portaluppi
Figura 78: Fotografia de arquivo da sala de jantar 49
Fonte: Arquivo da Fondazione Piero Portaluppi
Figura 79: Pormenores da porta da entrada 50
Figura 80: Chão de madeira do 1º andar 50
Figura 81: Chão do Jardim de Inverno 50
Figura 82: Escadas principais forradas a painéis de madeira 50
Figura 83: Escadas de serviço 50
Figura 84: Pormenor das janelas 51
Figura 85: Pormenor das janelas 51
Figura 86: Pormenor das janelas 51
Figura 87: Pormenor da porta deslizante 51
Figura 88: Grade de protecção do aquecimento do hall 52
Figura 89: Grade de protecção do aquecimento do jardim de Inverno 52
Figura 90: Moldura do gradeamento do aquecimento 52
Figura 91: Cortina de protecção do aquecimento 52
Figura 92: Galeria de armários 52

4. Análise Comparativa

4.1 O Sítio

Figura 93: Planta de localização do Casal de Monserrate (escala 1:1000) 54
Figura 94: Planta de localização da Villa Necchi Campiglio (escala 1:1000) 55
Figura 95: Fachada Sudeste da Casa de Serralves 55
Figura 96: Contexto urbano do Casal de Monserrate 56
Fonte: João Fernandes com suporte do site Bing e do programa Photoshop
Figura 97: Contexto urbano da Villa Necchi Campiglio 56
Fonte: João Fernandes com suporte do site Bing e do programa Photoshop
Figura 98: Contexto urbano da Casa de Serralves 56
Fonte: João Fernandes com suporte do site Bing e do programa Photoshop

4.3 A Construção

Figura 99: Vitrais de R. Leone 57
Figura 100: Pastilha vidrada no solário 57
Figura 101: Pormenor do plano de vidro do Jardim de Inverno 57
Figura 102: Escadas de acesso à cave 57

Figura 103: Porta da sala de estar 58
Figura 104: Porta do Jardim de Inverno 58
Figura 105: Exterior da Villa Savoye 59
Figura 106: Janelas da Villa Savoye 59
Figura 107: Escadas da Villa Savoye 59

4.4 A Organização interna
Figura 108: Corte do Casal de Monserrate (escala 1:500) 60
Figura 109: Corte da Villa Necchi Campiglio (escala 1:500) 60
Figura 110: Distribuição interna no piso de entrada do Casal de Monserrate (escala 1:500) 63
Figura 111: Distribuição interna no piso da entrada da Villa Necchi (escala 1:500) 63
Figura 112: Distribuição interna no 1º piso do Casal de Monserrate (escala 1:500) 64
Figura 113: Distribuição interna no 1º piso da Villa Necchi (escala 1:500) 64
Figura 114: Corte da Villa Müller (escala 1:500) 65
Figura 115: Distribuição interna do 1º piso da Villa Müller (escala 1:500) 66
Figura 116: Distribuição interna do 2º piso da Villa Müller (escala1:500) 67

5. Casas Modernas: experimentação e criação
5.1 Áreas: A casa burguesa vs Existenzminimum
Figura 117: Plantas da Casa Schröder (escala 1:500) 70
Figura 118: Exterior da Casa Schröder 70

5.2 Requinte: Luxo vs Standartização
Figura 119: Entrada na Villa Mairea 72
Fonte: http://www.archdaily.com/85390/ad-classics-villa-mairea-alvar-aalto
Figura 120: Interior da Villa Mairea 72
Fonte: http://www.archdaily.com/85390/ad-classics-villa-mairea-alvar-aalto

5.3 Criação de espaço
Figura 121: Ligações perspécticas na área social do Casal de Monserrate (escala 1:500) 74
Figura 122: Ligações perspécticas na área social da Villa Necchi Campiglio (escala 1:500) 75
Figura 123: Exterior da Villa Tugendhat 75
Fonte: http://www.archdaily.com/157555/ad-classics-villa-tugendhat-mies-van-der-rohe
Figura 124: Interior da Villa Tugendhat 75
Fonte: http://www.archdaily.com/157555/ad-classics-villa-tugendhat-mies-van-der-rohe
Figura 125: Ligações perspécticas na área social da Villa Tugendhat (escala 1:500) 75

5.4 Monumentalidade: Clássico vs Moderno
Figura 126: Linha cronológica dos casos de estudo 76

1. Introdução

1.1. Objectivos

Tendo em conta a produção de habitação unifamiliar concebida durante a década de 30 em Portugal e em Itália, a presente dissertação, desenvolvida no âmbito do Mestrado Integrado em Arquitectura do Instituto Superior Técnico, procura contribuir para desenvolver a linha de investigação científica focada na Arquitectura de Interiores no quadro da arquitectura do Movimento Moderno. Para isso, foram identificadas obras — onde são aplicados os ideais modernos assim como a ideia de luxo, eficiência e representação monumental aplicada à habitação unifamiliar, tendo em conta a presença erudita na tratadística de ideal de *Villa* italiana[1] não descurando os princípios modernos introduzidos na época — visto que a questão da obra total[2] encontra-se em destaque na agenda da Arquitectura Moderna, focando-se essencialmente na arquitectura doméstica.

Com recurso à análise de casos de estudo pretende-se aprofundar a casa e o habitat até à escala do mobiliário, com o objectivo de compreender a importância da dimensão humana e doméstica na conformação da escala da habitação unifamiliar, relacionando decoração de interiores com a articulação dos espaços e os modos de vida e vivência das famílias em questão.

Assim, procura-se entender e interpretar a dimensão das soluções encontradas pelos arquitectos, de forma a garantir a compreensão adequada das obras em análise assim como estimular o debate em torno da área de investigação relativa à habitação unifamiliar do período do Movimento Moderno, questionando ao mesmo tempo a emergência da modernidade bem como a permanência de um sentido clássico patente nos casos de estudo considerados exemplares.

1.2. Objecto de estudo

Existindo muitas casas burguesas modernas, foi necessário escolher os projectos a serem analisados. Para isso, teve-se em consideração a época de construção, a tipologia e as soluções projectuais, assim como o perfil do encomendador, o tipo de agregado familiar, habitantes/utilizadores, a vivência e o uso dado à casa. Tendo sido escolhidos dois projectos com história e desenvolvimentos diferentes, mas também com as suas semelhanças.

O primeiro caso de estudo — o Casal de Monserrate — foi projectado por Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), entre 1931 e 1935, para a família do engenheiro Álvaro de Souza, tornando-se num dos melhores exemplares da habitação unifamiliar feita em Portugal, por um arquitecto moderno, visto este ser capaz de aliar a beleza à utilidade, executar uma planta extremamente racional e conseguir uma depuração nos elementos decorativos, apesar de toda a atenção dada aos materiais de construção e aos detalhes interiores que forneceram todo o conforto e requinte pedido pelo cliente.

O segundo caso de estudo — a Villa Necchi Campiglio — foi projectado pelo arquitecto italiano Piero Portaluppi (1888-1967), entre 1932 e 1935, para a família de Angelo Campiglio, sendo este um verdadeiro exemplar do ideal de *Villa* Italiana aliado aos conceitos modernos, onde o arquitecto foi capaz de domar a escala do edifício, adequando-a à sua função, sem perder a

---

[1] Habitação de recreio. Em Roma, no Renascimento corresponde a uma casa de campo ou habitação de recreio nos arrabaldes das cidades italianas. No séc. XIX, em Inglaterra, também designa casa, nos arredores da cidade, para pessoas abastadas. Cf. Jorge Henrique Pais da Silva e Margarida Calado (2005), *Dicionário de termos de Arte e Arquitectura*, Editorial Presença, Lisboa, p.379. De destacar o arquitecto italiano, Andrea Palladio, que fez um dos mais notáveis exemplares de Villa, a Villa Rotonda (1550-1551) e que escreveu o tratado *I quattro libri dell'architettura* [1570] dedicado aos princípios da arquitectura em que aborda, separademente, as tipologias de Villa, palácio e templo.

[2] Conceito alemão *Gesamtkunsdtwer* — obra de arte total: conceito originalmente ligado a Wagner e às suas óperas, mas que hoje se aplica à ideia de integração de diversas formas artísticas (arquitectura, pintura, escultura, talha, estuque, música, etc.) de modo que nenhuma seja dominante. Cf. Ibid., p.179

essência moderna. Conseguindo assim aplicar os ideais inovadores do inicio dos anos 30, propostos ao público como manifestações das vanguardas artísticas europeias, num rigoroso modernismo aplicado a uma habitação unifamiliar, sem perder a noção de casa e tendo em conta para quem esta estava a ser feita.

De modo a enfatizar o valor das obras arquitectónicas escolhidas, depois de analisadas foram comparadas com outras obras icónicas e suas contemporâneas de modo a ser compreendida a importância da Arquitectura de Interiores numa maior extensão do Movimento Moderno.

1.3. Motivação

Considerando a Arquitectura como uma disciplina global[3], que pode partir do "desenho de uma chávena de café até à planificação de uma cidade"[4], sempre tive particular interesse na escala do pormenor e na dimensão do detalhe que determinam a escala humana e a humanização do espaço construído. Por outras palavras, considero a Arquitectura de Interiores um exercício disciplinar indissociável da grande arquitectura. Entendo a Arquitectura de Interiores — na sua dimensão de conformação do ambiente e atmosfera doméstica — aquele factor da arquitectura que conforma a vida quotidiana das pessoas, a que mais afecta as suas vidas e o que pode contribuir de uma forma significativa para uma melhor qualidade de vida.

Muitos estudos e testes foram feitos no século XX de modo a melhorar a vida das pessoas nas suas casas. Como podemos ver no livro, ***Ein Wohnhau***[5] de Bruno Taut[6] (1880-1938) em que este explica o motivo do louceiro estar perto da mesa de jantar e da localização dos diferentes utensílios que se encontram numa cozinha, por exemplo. Hoje em dia, poderemos considerar estes pensamentos elementares, mas até determinada altura não se tinha pensado na melhor maneira de localizar os objectos, de como estes eram utilizados e em quem os utilizava. A evolução tecnológica veio facilitar a maneira como habitamos, não só as cozinhas, como todas as divisões. Assim, posso afirmar que considero este tema crucial na habitação. Hoje em dia o modo de habitar transformou-se numa questão tida como certa e considero por isso importante voltar a reafirmar a Arquitectura de Interiores, de modo a relembrarmos estudos e pensamentos que nos possam levar a tirar o melhor partido das nossas casas.

Assim, surgiu esta tese de dissertação, com enfoque na habitação. Além do meu interesse na Arquitectura de Interiores, na sequência dos temas lançados e discutidos pela professora Ana Tostões, durante o curso de Arquitectura, desenvolvi interesse e curiosidade em perceber melhor o Movimento Moderno e a sua não linearidade. Pois, se há coisa que percebemos nas aulas de História da Arquitectura, é que o Movimento Moderno é muito mais que os cinco

---

[3] Para Vitruvius, no tratado *De Architectura*, é importante que um arquitecto tenha um conhecimento extenso em ciência, matemática, geometria, astronomia, astrologia, medicina, meteorologia e filosofia que complementam a prática arquitectónica em termos estéticos e práticos, afectando o resultado final, transformando-se numa disciplina global e transversa a todas as outras. Cf. Maria Helena Rua (1998), *Os Dez Livros de Arquitectura de Vitrúvio*, Edição ICIST, Lisboa

[4] Cf. Mies van der Rohe, "Walter Gropius", in Fritz Neumeyer (1995) [1986], *Mies van der Rohe, La palavra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura*, El Croquis, Barcelona, p.497

[5] Versão original: Bruno Taut (1927), *Ein Wohnhaus*, Keller, Estugarda. Versão traduzida em espanhol: José Manuel Pozo (2015), *Bruno Taut: Una Casa para Habitar*, T6 Ediciones, Pamplona

[6] Arquitecto e urbanista alemão conhecido tanto pelo seu trabalho teórico como pela obra construída; dedicou-se ao tema da habitação colectiva e das cidades-jardins, projectou o pavilhão da indústria de vidro para a exposição da Werkbund em Colónia (1914), escreveu acerca de utopias expressionistas e foi o arquitecto da cidade de Magdeburg. Cf. Laszlo Taschen (2010), *Arquitectura Moderna A-Z*, Taschen, Lisboa, pp.530-531

pontos[7] de Le Corbusier[8] (1887-1965).Com esta dissertação espero compreender melhor este movimento, as suas assimetrias, qualidades e defeitos. Importa ainda referir a importância da minha estadia em Milão, ao abrigo do programa Erasmus, onde tive a oportunidade de confrontar outras realidades arquitectónicas, assim como de expandir os meus horizontes em relação à história da Arquitectura e à Arquitectura de Interiores. Permitindo-me estudar estas duas casas, além do que aparentam, a sua concepção de dentro para fora e tendo em conta todos os aspectos do habitar[9].

1.4. Método

O método de trabalho adoptado tem por base uma investigação fundamentada na consulta de documentação existente em bibliotecas e arquivos, desde a parte documental de livros e artigos até aos desenhos técnicos dos casos de estudo recolhidos. A abordagem teórica foi complementada pela análise arquitetónica dos casos de estudo através de visitas às casas em questão, assim como do estudo e redesenho das mesmas.

A parte inicial desta tese de dissertação baseou-se na pesquisa intensiva de livros relacionados com os casos de estudo. Tendo-se seguido uma pesquisa de livros e artigos mais abrangentes com temas como a casa moderna, o modo de habitar, a importância dos interiores, a evolução do modo de ver a casa, a comparação entre a casa moderna e a casa burguesa, o modo de habitar moderno, a importância da mulher numa casa, a masculinidade/feminidade das casas modernas, entre outros.

Seguiu-se a investigação dos dois casos de estudo que passou por diversas fases: análise e redesenho dos desenhos de arquivo assim como do levantamento no local das alterações entre o projecto inicial e o que foi construído, pesquisa de informação relevante sobre as famílias que habitaram estas casas, estudo dos dois arquitectos de modo a estabelecer uma linha orientadora dos seus trabalhos e percursos profissionais, o estudo e interpretação das casas, começando pela sua implantação e interpretação dos locais escolhidos, seguindo-se a organização, assim como os seus interiores, tendo em conta a distribuição interna, o mobiliário (desenhado a partir das fotografias de arquivo ou através de suposições lógicas) e a decoração, terminando com uma análise dos materiais escolhidos e das soluções construtivas utilizadas.

Com todos os dados recolhidos, trabalhados e estudados foi possível realizar uma análise comparativa consistente, considerando os pontos fulcrais de ambas as casas, tendo em conta aquilo que as une a as separa. Os estudos foram feitos de forma esquemática e sintetizada de modo a simplificar o método de comparação. Além da comparação entre os dois casos de estudo foram também realizadas análises comparativas com outros edifícios exemplares, feitos na mesma altura, de arquitectos icónicos.

Para concluir, foi realizada uma reflexão final que sintetiza as descobertas dos dois casos estudados, assim como nas comparações feitas, de modo a compreender a essência destes projectos e a importância da Arquitectura de Interiores nos mesmos.

---

[7] Os 5 pontos para uma nova arquitectura fixados por Le Corbusier, em 1927, na *Siedlung Weissenhoff* em Estugarda. Sendo estes: a casa solta do terreno, elevada em pilotis e com uma cobertura percorrível, tendo a planta e as fachadas livres com a aplicação de janelas em comprimento. Cf. Werner Oechslin e Wilfried Wang (Out. 1987), "Les Cinq Points d'une Architecture Nouvelle", in *Assemblage* No.4, pp.82-93

[8] Charles Édouard Jeanneret, arquitecto, designer, pintor e urbanista franco-suiço. Pioneiro do Movimento Moderno, tendo desenvolvido o seu programa de cinco pontos para a nova arquitectura na exposição *Deutscher Werbund*, publicou o sistema Modulor (medidas padrões baseadas na figura humana), foi um dos fundadores do CIAM, autor do livro *La Ville radieuse* [1933] e da Carta de Atenas [1944] reflectindo as necessidades de uma cidade contemporânea funcional e de obras icónicas como a Villa Savoye (1928-1931), Unité d'habitation (1945-1952) ou da Igreja em Ronchamp (1951-1955). Cf. Laszlo Taschen (2010), op. Cit., pp.276-281

[9] Ideias defendidas por Frank Loyd Wright. Cf. Ian Volner (2016), *This is Frank Loyd Wright*, Laurence King, Londres

1.5. Estrutura

De modo a que a presente dissertação corresponda aos objectivos previamente traçados, esta encontra-se estruturada em cinco momentos fundamentais: o Enquadramento, a Análise dos Casos de Estudo — o Casal de Monserrate e a Villa Necchi Campiglio —, a Análise Comparativa e o tema em debate, as Casas Modernas, concluindo com a Reflexão Final.

No primeiro momento, — **Enquadramento** — para facilitar a correcta interpretação e compreensão dos casos de estudo que serão abordados posteriormente, é transmitida uma contextualização do tema. Sendo assim atribuído relevo, nesta primeira parte, à apresentação sumária da temática Arquitectura de Interiores, procurando retratar o estado de desenvolvimento de conceitos ligados ao modo de habitar a casa durante o século XX, tendo em conta os princípios do Movimento Moderno. Abordando-se também a casa burguesa e a casa moderna, os seus modos de habitar, com o fim de estabelecer uma ligação entre épocas para se perceber a essência destas casas.

A segunda parte — **Casos de Estudo** — foca-se na análise e interpretação dos dois casos de estudo escolhidos, de modo a estudá-los e compreendê-los ao máximo. Para isso, além do redesenho das casas, foram estudadas as suas famílias, o arquitecto do projecto, a casa em si, os seus interiores e detalhes construtivos. Passando por análises detalhadas da escolha do local, interpretação da organização funcional e espacial, distribuição interna, as dimensões tendo em conta não só as áreas como os pés direitos, o mobiliário e a decoração associada a cada zona da casa, assim como os materiais escolhidos e as soluções construtivas, como as tecnologias de aquecimento e dispositivos de segurança (portas e janelas).

A terceira parte — **Análise Comparativa** — é composta pela simplificação da análise dos dois casos de estudo, de forma esquemática, assim como de outros casos relevantes. Tendo em conta factores como a localização, a construção e a organização interna.

A quarta parte — **Casas Modernas: experimentação e criação** — prende-se na comparação de temas opostos que se desenvolviam ou aprimoravam na mesma altura. Como é o caso das áreas comparando entre as casas burguesas e o conceito de *Existenzminimum*, o requinte através do luxo do desenho personalizado em comparação com a standartização, as ideias desenvolvidas na criação de espaço e por fim, a monumentalidade dos casos apresentados comparando o espirito clássico ao moderno.

No último momento — **Reflexão Final** — através da leitura e interpretação das comparações feitas pretende-se reflectir sobre a relação entre os dois casos de estudo e a sua importância no desenvolvimento desta temática. Percebendo assim, qual é a relevância do tema abordado na presente dissertação e a sua contribuição não só para os presentes casos de estudo como também para a evolução da Arquitectura até aos dias de hoje.

1.6. Estado da Arte

De modo a contextualizar o tema e perceber a sua evolução ao longo dos tempos, existem livros que considerei fulcrais, durante o desenvolvimento desta tese de dissertação, contribuindo de forma decisiva para o entendimento e desenvolvimento do tema. O livro (no prelo) de Ana Tostões, ***Falemos de [7] casas em Cascais: Arquitecturas da Vida Privada*** (2010), foi importante, não só por apresentar a análise de um dos presentes casos de estudo, mas sobretudo por contextualizar a arquitectura da vida privada, o modo de habitar no século XX, aliando a análise da modernidade aos hábitos burgueses a par da explicação das inovações ocorridas na evolução do habitar,

tendo em conta os seus paradigmas, contradições e mudanças. Este trabalho foi fundamental para entender a evolução da habitação, tanto arquitectonicamente como em termos sociais e da evolução do modo de vida.

Foram estudados outros livros que referem a casa burguesa e a casa moderna, de modo a compreendê-las em toda a sua dimensão. A dissertação de Doutoramento de Rui Jorge Garcia Ramos, ***A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa: Mudanças e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX*** (2004), é um trabalho que retrata a casa unifamiliar burguesa e o espaço doméstico estudando não só o nível de transformação arquitectónica como de organização espacial, construção e estética, fazendo uma leitura da produção portuguesa com referências internacionais, exemplar no ponto de vista da compreensão da casa burguesa e da sua apropriação da sociedade do século XX, assim como os seus paralelos, com exemplos internacionais. Definindo a casa burguesa moderna surge o livro de Monique Eleb e Anne Debarre, ***L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*** (1995) onde investigam a transformação da habitação colectiva tendo em conta a procura do conforto, a racionalização do espaço doméstico e a sistematização de novos tipos de habitação, introduzindo novas técnicas e espacialidades, apesar deste livro referir-se essencialmente à habitação colectiva, as alterações que surgiram no modo de viver da burguesia moderna aplicam-se também à habitação unifamiliar e assim, constitui informação de relevo que pôde ser aplicada no desenvolvimento deste trabalho. Podemos ainda encontrar a afirmação e explicação da casa moderna no livro de Ana Tostões, ***A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*** (2014), em que é explicado a evolução das técnicas como o betão armado e o vidro, são desenvolvidos temas como a forma e a função, a ornamentação, a objectividade e a abstracção. Sendo também explicada a construção e invenção do Movimento Moderno, começando por referir os anos 30, em Portugal, com as suas experiências modernistas, o estudo da habitação nesta época, relacionando as experiências modernas com o quotidiano da vida privada. Seguindo-se os anos 50, e a real Arquitectura Moderna, tendo em conta o desenvolvimento internacional, com o seu primeiro modo, partindo da racionalidade construtiva e o valor da imagem que vai da habitação funcional aos blocos de habitação e consequente construção da cidade chegando ao nível da monumentalidade e o segundo modo, em que se pretende o conforto moderno e a humanização da "máquina de habitar"[10]. Sendo este livro relevante, num ponto de vista mais vasto, não tendo só em conta a habitação unifamiliar, mas também colectiva, os edifícios públicos e todo o seu desenvolvimento ao longo do século XX, numa perspectiva histórica nacional tendo como paralelo o desenvolvimento do Movimento Moderno internacional.

De modo a compreender o processo de modernização relacionado com a experiência da modernidade, Ana Tostões refere-se a uma metáfora da modernidade que caracteriza a velocidade do progresso na marcha imparável do processo de transformação do sistema capitalista[11] também usada no livro ***Architecture and Modernity*** (1999). Nesta obra, Hilde Heynen analisa e interpreta o Movimento Moderno e clarifica o conceito de modernidade, o seu

[10] Le Corbusier (1995) [1923], *Vers une Architecture*, Flammarion, Paris apud Ana Tostões (2010), *Falemos de [7] casas em Cascais: Arquitecturas da Vida Privada*, Trienal de Arquitectura de Lisboa, Lisboa, p.37

[11] "All that is solid melts in air, all that is holy is profaned"; Cf. Marshall Berman (1990), *Tudo o que é sólido se dissolve no ar, a aventura da modernidade*, Edições 70, Lisboa. Origem no Manifesto comunista de 1848 "Alles ständische und stehende verkampft, alles heilige wird entweist." Cf. Karl Marx, *Manifestes der Kommunistischen Partei*, Leipzig, 1973 [1848] apud Ana Tostões (2015), *A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*, FAUP Publicações, Porto, p.32

desenvolvimento e construção com a evolução do tempo e a adaptá-los aos casos de estudo apresentados, uma vez que este explica a construção do Movimento Moderno, o seu desenvolvimento relacionado com a habitação e a visão crítica da autora tendo em conta exemplos concretos. Outro livro que se tornou relevante para o entendimento do Movimento Moderno, foi ***Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*** (2000) de Adrian Forty, com uma primeira parte dedicada ao estudo da linguagem moderna, do seu desenho, da diferença entre masculino e feminino, da linguagem metafórica, da ciência na arquitectura e das propriedades sociais da arquitectura, e uma segunda parte dedicada à análise de palavras-chave relacionadas com a Arquitectura Moderna, permitindo uma análise critica dos termos utilizados.

Além da explicação da Arquitectura Moderna, Adrian Forty tem o livro, ***Objects of Desire*** (1992) que é importante na medida em que abrange a especificidade e desenvolvimento dos objectos que surgiram na vida doméstica. Assumindo o design como revelação da sociedade, o autor parte da revolução industrial chegando aos objectos que se tornaram comuns, explicando 200 anos de história e a relação entre esta evolução a par da sociedade. Sendo que este contexto histórico se mostrou importante para entender a relação entre os objectos, o quotidiano da vida doméstica e a habitação, tendo em conta a interligação das suas evoluções.

O livro, ***Ein Wonhaus*** (1927), de Bruno Taut, também se mostrou importante para este trabalho pois fez-me entender o modo de concepção e o método de trabalho da época. Um livro que considera um caso de estudo e que explica toda a sua dimensão, desde a localização e posição, a preocupação com a decoração, a explicação da escolha cromática nas diferentes divisões, a importância de certas peças de mobiliário assim como de divisões mais secundárias da casa, o jardim e a parte mais técnica da sua construção. Mais do que ensinar a viver numa casa moderna, o arquitecto demonstra que é possível fazer uma casa moderna.

De modo a compreender a casa no seu todo, não só a casa moderna como o seu desenvolvimento na história, foram estudados vários livros como ***Home: A short story of an idea*** (1987) onde Witold Rybczynski explica a ideia de casa tendo em conta a noção de conforto e a influência na mesma a partir da cultura ou mudanças sociais. Outros dois livros, semelhantes e complementares, em que ambos os autores, falam de cada divisão da sua evolução e funções recorrendo a factos históricos e explicando o desenvolvimento da habitação, de Bill Bryson, ***Em Casa: Breve História da vida privada*** (2011) e o de Anatxu Zabalbeascoa, ***Tudo sobre a casa*** (2013) que foram essenciais para o entendimento da transformação da casa até aos dias de hoje, tendo existido um momento de charneira fulcral, no fim do século XIX, em que "os banheiros privados começavam a entrar nas casas burguesas, e com eles novos costumes higiênicos"[12] assim como surgiam novos dispositivos que inovaram a divisão da cozinha e do modo de cozinhar, tendo alterado por completo não só a maneira de viver a casa como também a sua concepção e organização.

Ainda no contexto histórico, mas tendo em conta a evolução da vida privada, o livro de José Mattoso, ***História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*** (2011) que abrange temas como o modo de habitar, a sociabilidade e gastronomia, os hábitos de higiene, a família, o lado público e o privado, a economia doméstica, o quotidiano familiar e a intimidade, enriquecendo o valor arquitectónico com os hábitos e modos de vida das pessoas, essencial para a compreensão dos comportamentos da época. Assim como o livro de Sandra Marques Pereira, ***Casa e Mudança Social: uma***

[12] Anatxu Zabalbeascoa (2013), *Tudo sobre a casa*, GG, São Paulo, p.43

leitura das transformações da sociedade portuguesa a partir da casa (2012) que faz uma leitura da mudança social através da casa tendo em conta a dimensão cultural do espaço contruído, as formas de habitar e as dinâmicas de modernização do espaço doméstico, estudando ainda o habitar burguês, a casa moderna até chegar à habitação contemporânea e às novas maneiras de apropriação do espaço, relacionando a evolução arquitectónica com o cariz familiar da evolução da sociedade.

Da autoria de Gennaro Postiglione, considerei importante, o livro ***Interiors Wor(l)ds*** (2010). Este encontra-se dividido em diversos capítulos que falam de temas específicos relacionados com a casa e o acto de habitar sobre o qual considerei importante reflectir, sendo de destacar alguns temas como, o comportamento, interioridade, entre espaços, limites e unidade, conceitos importantes para a compreensão do modo de habitar e da influência da arquitectura na habitação e modo de vida. Outro livro relevante de Gennaro Postiglione, ***The architect's home*** (2013) onde são analisadas as casas próprias de vários arquitectos. Um livro que fala da Arquitectura de Interiores e o seu modo de actuar, o entendimento dos pensamentos, ideias e valores da era moderna, onde o autor teve a necessidade de analisar as casas dos arquitectos e com isso perceber o método de concepção e ideais associados às outras construções. Chegando assim à esfera privada dos arquitectos, foi possível ter uma visão mais alargada da transcendência do espaço interior, que tantas vezes é deixada de parte, e que o autor pretende enfatizar. Sendo esta uma análise interessante para a compreensão do pensamento criativo dos arquitectos, visto que nas suas próprias casas têm a total liberdade para aplicar os seus conceitos e ideias.

Mais focado nos casos de estudo, em relação ao Casal de Monserrate, temos o livro de João Vieira Caldas, **Pardal Monteiro Arquitecto** (1997), onde esta casa é referida pela primeira vez e o artigo **"Casal de Monserrate: a casa certa, o sítio exacto"**[13], que contextualiza e explica a casa. Assim como é um dos casos de estudo de ***Falemos de [7] casas em Cascais: Arquitecturas da Vida Privada*** (2010) em que é possível entender a casa no seu todo, dada a descrição e explicação da mesma, associadas aos desenhos e fotografias apresentados. A Villa Necchi Campiglio tem um livro inteiro dedicado à sua história, sendo este o ***Villa Necchi Campiglio a Milano*** (2008) de Lucia Borromeo, onde é descrita a família, o projecto de Piero Portaluppi, as alterações de Tomaso Buzzi, a sua história e importância social assim como é descrito detalhadamente o seu processo de restauro.

Saindo da esfera da casa, surgem outros livros de pensamentos, projectos, nos anos posteriores ao período dos casos de estudo, que são, no entanto, importantes de referir, dado o contexto e importância na evolução do tema da Modernidade. Começando com o livro ***From Bauhaus to our house*** (1981) de Tom Wolfe, em que o autor critica a Arquitectura Moderna, arquitectos como Mies van der Rohe[14] (1886-1969), Le Corbusier, Walter Gropius[15] (1883-1969) e a escola *Bauhaus*[16] (1919-1933), defendendo que esta arquitectura só era apreciada por quem a fazia e não por quem a utilizava, por exemplo, criticando o uso extensivo do vidro, refere "cansados de acordar todos

---

[13] Belém M. (2011), "Casal de Monserrate: a casa certa, o sítio exacto", in *Monumentos: cidades | património | reabilitação*, pp. 122-129

[14] Arquitecto alemão, impulsionador do Movimento Moderno, foi vice-presidente da *Deutscher Werkbund,* assumiu a gestão da exposição *Estugarda-Weibenhof,* foi director da escola *Bauhaus*. Autor do pavilhão alemão para a Exposição Internacional em Barcelona (1929) e de outras obras como a Villa Tugendhat (1930), a casa Farnsworth (1945-1951) ou o Seagram Building (1954-1958). Cf. Laszlo Taschen (2010), op. Cit., pp.340-345

[15] Arquitecto alemão, impulsionador do Movimento Moderno e fundador da escola *Bauhaus*. Explicou as suas teorias em publicações como Arquitectura Internacional [1925] e Bauhausbauten Dessau [1930]. Cf. Ibid., pp.178-181

[16] Tradução literal: Casa de Construção; "escola de arte unificadora" que seguia o conceito de aprendizagem com o mestre combinando ideias sobre a reforma anti-académica da escola de arte num único programa, criando uma colaboração entre artistas e artífices. Cf. Magdalena Droste (2007), *A Bauhaus: Reforma e Vanguarda*, Taschen, Lisboa

os dias às 5 da manhã pela luz do sol de verão, os donos gostariam de colocar umas cortinas brancas"[17]. Por outro lado, temos o livro ***Blueprints for modern living: History and Legacy of the Case Study Houses*** (1989) de Elizabeth A. T. Smith, onde são estudadas e analisadas as casas do programa Case Study em Los Angeles, podendo entender a evolução da Arquitectura Moderna no pós 2ª Guerra Mundial e o que a fez tornar icónica nesta cidade americana[18]. Consequentemente, começando no início do século XX e chegando aos anos 90, temos o livro de Alice T. Friedman, ***Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*** (1998) onde estuda a importância (ou a diferença) da intervenção da mulher no processo criativo e desenvolvimento de uma casa, neste caso a sua. Com exemplos como a casa Hollyhock de Frank Loyd Wright[19] (1867-1959) que contou com o apoio da encomendadora Aline Barnsdall, a casa Schröder de Gerrit Rietveld[20] (1888--1964) tendo colaborado com ele a mãe da família, Truus Schröder, a Villa Stein de Monzie de Le Corbusier, entre outros, chegando a uma conclusão com as mulheres dos anos 1980 e 1990, visto que aqui já não se fala de um caso concreto mas sim da generalidade e da evolução do papel da mulher, tanto na casa como na sociedade. O papel da mulher na intervenção dos interiores das habitações, com o Movimento Moderno, tornou-se cada vez mais importante. Apesar de não sabermos a importância que as mulheres dos encomendadores tiveram nos casos em estudo na presente dissertação, este ponto torna-se fundamental na relação entre a masculinidade da arquitectura e a feminilidade da decoração visto que estudamos também, arquitectos que, ao longo das suas carreiras, estabeleceram parcerias com mulheres que se dedicavam essencialmente aos interiores, como é o caso de Charlotte Perriand[21] (1903-1999) que colaborou com Le Corbusier, Lilly Reich[22] (1885-1947) que trabalhava com Mies van der Rohe ou Aino Aalto[23] (1894-1949) mulher e parceira de projectos de Alvar Aalto[24] (1898-1976).

Dada esta evolução da habitação e dos seus intervenientes, foi ainda importante analisar o livro ***The Un-Private House*** (1999) de Terrence Riley, que confronta questões da arquitectura doméstica na passagem do milénio. As mudanças da estrutura familiar, as alterações na concepção da privacidade, a casa como um local de trabalho e a revolução nas comunicações que criaram novas relações entre o, até então, chamado interior e exterior. A partir das casas

---

17 Tom Wolfe (1981), *From Bauhaus to our House*, Farrar, Strauss and Giroux, Nova Iorque p.78

18 Este livro pode ser relacionado com o artigo "Avenue and Playboy: Two lifestyles magazines designing and gendering domesticity in 1960s" em que é referenciada a experiência da modernidade assim como a divulgação desta tendo em conta os géneros, os estilos de vida (homem solteiro ou mulher de família), as possibilidades oferecidas pela arquitectura moderna e a sua consequente facilidade, assim como a importância não só da vida moderna como da arquitectura moderna, tornando a profissão aberta e acessível a toda a gente

19 Arquitecto americano, conhecido pela sua série de casas da "Pradaria", distinguindo-se por fazer uma arquitectura orgânica, do interior para o exterior. Projectou mais de 800 edifícios entre eles a casa da Cascata (1935-1939) e o museu Solomon R. Guggenheim (1943-1959) e explicou as suas teses acerca da arquitectura orgânica na América democrática em inúmeros livros e artigos. Cf. Laszlo Taschen (2010), op. Cit., pp.570-575

20 Arquitecto holandês, membro do movimento De Stijl e membro fundador do CIAM. A sua primeira encomenda em arquitectura foi a casa Schröder (1924) e em 1932, as suas casas em banda fizerem parte da exposição Werkbund em Viena. Em termos de arquitectura de interiores, acreditava que todas as acções em casa necessitavam de montagem (sofá-cama, abrir a mesa de jantar, etc.). Cf. Laszlo Taschen (2010), op. Cit., pp.442-443

21 Arquitecta e designer francesa que defendia a criação de espaços funcionais, acreditando que um melhor design cria uma melhor sociedade; trabalhou em parceria com Le Corbusier e Pierre Jeanneret durante cerca de 10 anos. Cf. Postiglione G. (2013), *The Architect's Home*, Taschen, Milão, pp.308-313 e Arthur Ruegg (2004), *Charlotte Perriand – Livre de Bord 1928-1933*, Birkhauser, Basileia

22 Designer alemã que desenhava os interiores dos projectos de Mies van der Rohe, colaborou na exposição da Werkbund em Colónia, tendo sido a primeira mulher eleita para exercer funções de organização e desenho de feiras de exposição. Cf. Matilda McQuaid (1996), *Lilly Reich Designer and Architect*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque

23 Arquitecta e designer finlandesa, uma das fundadoras da Artek (empresa de mobiliário); entre os seus trabalhos mais conhecidos encontra-se o Sanatório de Paimio (1928-1933) e a Villa Mairea (1937-1939). Cf. Ulla Kinnunen (2004), *Aino Aalto*, Alvar Aalto Museum, Jyväskylä

24 Arquitecto finlandês sendo que o seu trbalho inclui obras arquitectónicas, mobiliário, têxteis e objectos de vidro; os seus primeiros trabalhos destacam-se pelo classicismo nórdico, passando por uma fase de Estilo Internacional, terminando como um arquitecto moderno orgânico, preocupado com a Gesamtkunstwerk; entre as suas obras destaca-se a Villa Mairea, o auditório da Universidade de Tecnologia em Helsínquia (1949-1966). Cf. Laszlo Taschen (2010), op. Cit., pp.8-11

representadas, 26 projectos, o autor não só reconfigura a imagem da habitação, da forma que era definida até aí, como inicia um debate arquitectónico na entrada do novo milénio. Identificando novos temas de debate na evolução do mundo e das tecnologias na sua relação com a casa e ao modo de viver, constituem um importante contributo para a discussão da habitação na actualidade.

É importante não só o debate entre o novo modo de habitar e a evolução a par dos avanços tecnológicos e da sociedade, como também debater a preservação, conservação e o uso dado aos edifícios já existentes — neste caso a habitação unifamiliar que se transformou em património — tendo sido relevante para esta reflexão o livro de Roberta Grignolo e Bruno Reichlin, ***Modern Interior Space as an Object of Preservation*** (2012), que estuda esta temática, tendo em conta a história (o passado) e a perspectiva de salvaguarda (o futuro), a relação entre mobiliário, decoração e arquitectura de interiores. Relacionando casos de estudo, a história, o restauro, a função ou problemática actual tendo sempre em perspectiva o futuro do edifício. Dentro desta temática da salvaguarda do património, destaca-se ainda as publicações de 2012 do **docomomo** International Journal, nº46 — ***Designing Modern Life*** e o nº47 — ***Global Design*** que estabelecem um debate entre a preservação do movimento moderno, tendo em consideração os seus interiores e o mobiliário, perspectivando o futuro através de exemplos concretos já concretizados.

De modo a potencializar o questionamento dos casos de estudo foram lidos artigos que abriram os horizontes à discussão deste tema, tais como **"Leaving traces: Anonymity in the modernist house"**[25],em que é apresentado o modo de viver moderno, desprendido de materialidade em que o espírito social é mais importante, tornando-se a arquitectura moderna construída como crítica radical aos padrões convencionais da vida familiar sedimentada nas casas burguesas do século XIX, tendo em conta, a génese dos casos de estudo apresentados, podemos levar ao questionamento da modernidade dos mesmos. Outro importante artigo é **"Inhabitation as a process: Theoretical frameworks for analysing interiors"**[26], que reflecte as diferentes maneiras do processo de habitar, as diferentes perspectivas da casa moderna e a explicação da casa do ponto de vista psicológico. Concluindo que os diferentes modos de vida levam a diferentes maneiras de viver a casa. Tendo sido estas reflexões e pensamentos importantes para o profundo entendimento das casas estudadas e do modo como estas foram vividas pelas suas famílias. Terminando com, **"Modernity and domesticity — Tensions and contradictions"**[27], em que é questionado o sucesso da casa moderna, assim como questões relacionadas com a arquitectura e o homem em oposição à domesticidade e à mulher.

Toda a bibliografia referida foi um contributo para a presente dissertação, que pretende enquadrar-se dentro da temática da Arquitectura de Interiores, tendo como objectivo ser um contributo para a evolução e estudo do tema, tendo, dois casos de estudo exemplares, assim como referências comparativas a outras habitações unifamiliares icónicas de modo a estabelecer um paralelo entre a época e os seus pares, relacionando a sua importância no inicio do século XX com a relevância do pensamento dos interiores e do modo de vida na actualidade.

---

[25] Hilde Heynen (2009), "'Leaving traces': Anonymity in the modernist house", in Penny Sparke, Anne Massey, Trevor Keeble e Brenda Martin, *Design the Modern Interior. From the Victorians to Today*, Berg Publishers, Oxford, pp.119-129

[26] Fátima Pombo, Wouter Bervoets e Hilde Heynen (2011), "Inhabitation as a process: Theoretical frameworks for analysing interiors", *IDEA Journal 2011: Interior Economies*, pp.112-121

[27] Hilde Heynen (2005), "Modernity and domesticity — Tensions and contradictions", in Hilde Heynen e Gülsüm Baydar, *Negotiating Domesticity. Spatial productions of gender in modern architecture*, Routledge, Londres, pp.1-29

2. Enquadramento

2.1. A casa burguesa em transformação

A preocupação com a vida privada surge de um modo determinante no século XIX, na casa burguesa[28] e não só, pois "aparentemente sem preconceitos, o projecto da casa unifamiliar, da moradia burguesa de programa aparentemente único, foi utilizado muitas vezes como laboratório da escala maior, isto é, da habitação colectiva"[29]. A família fechou-se sobre si própria, surgindo "uma consciência individual sendo este um dos sintomas do reforço da privatização, no século do liberalismo, constituindo uma etapa decisiva na evolução dessa outra grande história que é a da noção de intimidade e na qual aquela se integra".[30] Nasce assim o gosto pelo conforto moderno patente na emergência do "movimento das Arts & Crafts[31] (1888), iniciando-se um processo centrado na procura de um conforto e um sentido de intimidade e privacidade para o espaço de habitar como ainda não tinha acontecido até aí"[32], tornando a domesticidade popular e pensando na vida quotidiana e na importância do acto de estar em casa. Além disso, com a casa assumiu-se um estatuto de independência, tornando-se na ambição dos casais e a sua consequente imagem de sucesso, resumindo-se num lugar de felicidade e bem-estar[33]. Assim, "o lar reforça o seu papel como lugar idealizado que se oferece em alternativa à crueza da realidade associada ao local de trabalho (…) a família passa a exercer um papel de elemento regulador da vida em sociedade, assumindo particular relevância no espaço doméstico."[34]

Caracteriza-se então a casa burguesa não só pela diferença entre a família 'dona da casa' e os serviçais quer servem a família[35] como também "por uma nítida diferença entre as salas para as visitas e os demais aposentos. De um lado, o que a família mostra de si (…) do outro o que ela conserva ao abrigo dos olhares indiscretos"[36], protegendo a vida privada da vida social a partir da dissociação das divisões e pela multiplicação de portas e circulações sendo modificada a "planta interior das casas, com a delimitação de áreas reservadas (para os criados, quartos de dormir para o casal e para os filhos, aposentos destinados à higiene pessoal, escadas de serviço)"[37], gerando uma tripartição dos espaços. Estas alterações surgem não só por questões de evolução social (a importância da separação entre vida pública e privada) mas também por questões tecnológicas que despontam para melhorar as condições das habitações, sendo "uma das 'grandes conquistas', em termos de infraestruturas, do fim do século XIX, o 'gabinete de toilette' ou a casa de banho, o qual

---

[28] Além de pertencer a família mais abastada, é aquela que se distingue pela separação dos espaços (zona social, privada e de serviço), pela separação de funções (por exemplo: sala de estar e sala de jantar) e, a maior parte das vezes, pelo facto de ter quarto de criada. Cf. Monique Eleb e Anne Debarre (1995), *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Éditions Hazan, Farigliano

[29] Ana Tostões (2015), op. Cit., pp.302-303

[30] Irene Vaquinhas (2011), "Introdução", in Mattoso J., *Histórias da Vida Privada em Portugal Vol 3, A Época Contemporânea*, Temas e Debates, Lisboa, p.10

[31] Movimento inglês do final do séc. XIX, de âmbito social e estético, que pretendia afirmar a importância do artesanato face à crescente industrialização. O nome deriva da Arts and Crafts Exhibition Society, fundada em 1888 por William Morris (1834-1896), sendo que as ideias provêm de Augustus Pugin (1812-1852) e John Ruskin (1819-1900). Cf. Jorge Henrique Pais da Silva e Margarida Calado (2005), op. Cit., p.45

[32] Ana Tostões (2010), op. Cit., p.26

[33] Nelson Mota (2011), "At Home com a Burguesia do Porto. Fronteiras entre o Público e o Privado", in Santos C., *Família, Espaço e Património*, CITCEM, Porto, p.524

[34] Ibid., p.523

[35] "Upstairs Downstairs": série televisiva britânica, produzida originalmente pela London Weekend Television, retomada posteriormente pela BBC. Série que retrata a vida dos serviçais 'no piso de baixo' e dos patrões 'no piso de cima', enfatizando as diferenças entre o nível social das duas classes. Versão original (1971-1975) retratando o período temporal entre 1903-1930 tendo tido continuação (2010-2012) passando-se entre 1936 e 1939.

[36] Antoine Prost Prost A. (1987), "Fronteiras e espaços do privado", in Prost A. e Vincent G. (1987), *História da Vida Privada 5: Da Primeira Guerra aos nossos dias*, Schwarcz, São Paulo, p.15

[37] Irene Vaquinhas (2011), op. Cit., loc. Cit.

implicou toda uma nova estruturação da casa burguesa e obrigou a um pesado investimento técnico, no que respeita à distribuição da água, à evacuação de resíduos e ao aquecimento."[38] A evolução e criação de novas necessidades fez com que fosse necessário adicionar divisões às pré-existentes, como é o caso da cozinha, a que se acrescentou "i)copa; ii) quarto de criada; iii) respectiva instalação sanitária; iv) um espaço designado área de serviço, reservado à recepção dos fornecedores; v) espaços mais específicos destinados à execução de tarefas domésticas precisas, a costura ou o tratamento da roupa"[39] podendo estes ser adjacentes à cozinha ou na correspondente área de serviço da habitação, tornando-se agora, essenciais para o bom funcionamento das famílias. Na área privada, o "quarto conjugal, é uma inovação burguesa que põe termo à duplicação dos espaços de dormir e respectivos anexos do marido e da mulher (…). Trata-se de uma novidade que confere as condições de espacialização do ideal do amor romântico e da associação entre este e o casamento, aspectos indelevelmente associados à família moderna."[40] Transformando-se assim a zona privada das casas, no local, por excelência, da intimidade, tanto da família no seu todo, como do casal.

Além das alterações na estrutura da habitação, com a especialização dos espaços, "transporta-se para a casa a natureza, a arte, o tempo e o espaço. (…) Na procura de uma relação particular com o espaço, na tentativa de definição de uma identidade, tanto homens como mulheres encontram no lar formas de reforçar a sua vontade de expressão individual através da decoração",[41] sendo que esta relaciona-se com a ideia em desenvolvimento de conforto e com a criação de uma maior ligação entre a família e o espaço que habitam. Assim, além das divisões serem concebidas sob critérios de funcionalidade eram também relacionadas com uma certa ostentação. É então, "na casa burguesa que, num primeiro momento, se fazem experimentações sobre a arte da distribuição e sobre os novos modos de vida de uma classe que, de um modo geral, estabelece o programa da habitação moderna e alicerça as escolhas espaciais."[42]

Apesar das premissas para a casa moderna virem deste modelo, para a burguesia, "a moradia, o vestuário e o estilo de vida eram, afinal, os principais alicerces da imagem social que os mais ricos pretendiam construir e, sobretudo, manter, dentro de uma lógica que cada vez mais privilegiava o ter em detrimento do ser"[43] lógica que se pretende anular nas casas modernas que surgirão no século seguinte.

2.2. A procura do habitar moderno

Com o início do século XX surgiu o "desejo de criar uma nova imagem da função de habitar"[44] que se distinguia da ideia burguesa de posse, no entanto, consolidou-se "a noção de espaço privado e o conceito de conforto, valores indissociáveis da fixação da família no espaço doméstico"[45], tendo a habitação se transformado numa "questão central para reflexão (…) onde se ensaiaram novos

[38] Id., "Em redor dos elementos materiais da vida privada", in Mattoso J., op. Cit., p.463

[39] Sandra Marques Pereira (2012), *Casa e Mudança Social: uma leitura das transformações da sociedade portuguesa a partir da casa*, Caleidoscópio, Lisboa, p.61

[40] Ibid., p.47

[41] Nelson Mota (2011), op. Cit., pp.524-525

[42] Ana Tostões (2011/2012), "Pensar, Habitar, Construir", in *Habitar Pensar Investigar Fazer*, Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, p.46

[43] Susana Serpa Silva (2011), "Sonhos e ideais de vida. Sonhos privados/sonhos globais" in Mattoso J., op. Cit, pp.404-405

[44] Ana Tostões (2015), op. Cit., p.302

[45] Id. (2010), op. Cit., p.26

materiais e tecnologias, novas espacialidades e uma nova estética"[46] mais simples e depurada. Pelo que "as características fundamentais da habitação moderna apresentavam-se sob o lema da casa utilitária, procurando responder às questões: objectividade, utilidade e funcionalidade"[47], tendo a grande burguesia abraçado as ideias da modernidade.

Difundiu-se "o uso da sala comum, tornando a sala de jantar uma só unidade: vasta e arejada, embora com a possibilidade de subdivisões com elementos leves e singulares, executados em madeira ou mesmo em vidro, de modo a manter uma continuidade visual do espaço. A ideia era a de evitar a todo o custo o fraccionamento do espaço com paredes fixas"[48] surgiram assim divisões mais amplas, separadas entre si por objectos móveis, como as cortinas ou armários, evitando a segregação das divisões com o uso de portas. E assim, "o espaço da família começa a abrir-se. O número de divisões, mesmo da habitação burguesa, diminui consideravelmente, acompanhado da anulação de portas, antes filtros indispensáveis à segregação familiar e etária. Perde-se o valor dos espaços de ligação, as circulações tendem a desaparecer. Divulga-se a porta de correr, preferencialmente envidraçada de modo a assegurar visualmente o prolongamento do espaço, que tende a democratizar-se e a adquirir uma nova qualidade: a polivalência. A sala comum afirma-se, generalizando-se como espaço de estar, comer, ouvir música, ler, conversar, ver televisão, impondo--se a ideia de miscigenação de funções"[49], tornando assim as habitações menos rígidas e mais livres para a realização de várias actividades no mesmo espaço e reinventando as divisões, definidas até então consoante as necessidades de cada família, libertando-a das regras pré-definidas.

O novo modo de habitar a casa e a criação de novos espaços mais amplos só foi possível graças ao desenvolvimento tecnológico dos materiais de construção, assim "as técnicas vão representar aqui um papel determinante. O betão armado, o ferro e o vidro, as novas tecnologias nascidas do progresso da indústria, vão ser os meios de dar forma às ideias novas, constituindo os vectores das exigências de conforto e tornando possível a higiene. Os sistemas técnicos de distribuição de água, gás e electricidade, aliados a poderosas pequenas invenções, do ascensor ao telefone, vão modificar a habitação e a vida privada,"[50] não só transformando a casa fisicamente como impulsionando novos modos de a viver.

Além do desenvolvimento técnico em termos construtivos surgiram inventos ou aperfeiçoamentos que vieram auxiliar as donas de casa ou as criadas da família. Estes desenvolvimentos foram muito direccionados para a cozinha com "a refrigeração eléctrica, mais rara, e os fogões a gás, mais generalizados, simbolizavam, muito selectivamente, a vida da casa e da família moderna, cujas novas condições permitiam dispor de mais tempo para actividades pessoais. A mulher citadina passaria a almejar os novos prometedores equipamentos"[51] que ajudavam a exaltar o ideal de família (mais tempo para os seus e menos para as tarefas domésticas) assim como da domesticidade.

Assim, "as novas organizações do espaço pressupunham encarar novos modos de vida respondendo a um desejo de modernização do quotidiano, assente numa depuração do espaço, do mobiliário e dos utensílios modernos."[52]

---

[46] Id. (2015), op. Cit., p.302

[47] Ana Tostões (2010), op. Cit., p.58

[48] Ibid., p.59

[49] Ana Tostões (2015), op. Cit., p.307

[50] Id. (2010), op. Cit., p.29

[51] Susana Serpa Silva (2011), op. Cit., p.392

[52] Ana Tostões (2015), op. Cit., p.302

2.3. Arquitectura de interiores

O que une e estabelece uma relação entre a casa burguesa (ostentação) e a casa moderna (depuração) é a reflexão dos seus interiores, apesar dos princípios orientadores que distinguem a génese destas habitações, a casa moderna é uma evolução (crítica) à casa burguesa. Assim, a arquitectura de interiores e o estudo da mesma, é a combinação da "prática de design de interiores (bem distinta da atitude de decoração) com a arquitectura (da qual procede como um desenvolvimento natural), propondo um ambiente global, coeso e integrado. Ou seja, é palco privilegiado para a tão desejada síntese de todas as artes e para o ideal de obra de arte total."[53]

Bem como "o seu desenho revela o tempo e desvenda o gosto dos habitantes, os usos e costumes da família e oferece inúmeras pistas sobre o carácter das relações sociais"[54], um trabalho mútuo entre o arquitecto e a família, de modo a que a casa transpareça a imagem dos seus habitantes e não a do seu criador. No entanto, se a arquitectura é a forma mais contínua e permanente de uma casa, os seus interiores são "sujeitos a uma constante renovação e substituição" [55], representando assim "o lado efémero da criação arquitectónica e do design"[56]. Assim os interiores são capazes de revelar a linguagem cultural de cada época, não só em termos arquitectónicos como em relação ao modo de viver e das ligações familiares. Tornando-se os interiores e a sua conjugação com outros contributos, a melhor maneira de compreender e analisar um determinado período. No entanto, "apesar da evolução dos interiores estarem intimamente conectada com a história da arquitectura — e com a arquitectura de interiores a que os interiores pertencem — estas também têm caracter individual que as distingue. A individualidade é manifestada na combinação de formas e gestos que determinam a natureza do espaço vivido, incluindo acessórios e mobiliário essenciais"[57] sendo estes variáveis consoante a família e o tipo de casa em questão.

"Além disso, a arquitectura de interiores tem sido, por natureza, a síntese de todas as artes, particularmente no Movimento Moderno, onde também se exigiu, uma nova estética como resposta à nova tecnologia e à *gesamtkunstwerk*, a obra de arte total que abrange todas as expressões para um ambiente unitário (e também utópico) para a Humanidade"[58], transformando-se a arquitectura de interiores num tema de grande relevância para o Movimento Moderno e para o modo de viver as habitações, "na realidade, para um entendimento e experiência completa da espacialidade Moderna, a arquitectura de interiores é determinante."[59]

Assim, "questões como modernidade, privacidade, eficiência, economia, conforto, utilidade, beleza na vida diária ou necessidade de consumo precisa de ser discutida quando se fala de desenhar o espaço interior"[60], é então, nas "relações entre o público e o privado, o colectivo e o individual, o espectacular e o íntimo"[61] que se cria o verdadeiro espaço interior de uma

---

[53] Bárbara Coutinho (2013), "Em nome da arquitectura de interiores", in Bárbara Coutinho, *Interiores: 100 anos de Arquitectura de Interiores em Portugal*, MUDE, Lisboa, pp.15-19

[54] Ana Tostões (2010), op. Cit., p.26

[55] Pedro Gadanho (2013), "Interiores", in Bárbara Coutinho, *Interiores: 100 anos de Arquitectura de Interiores em Portugal,* MUDE, Lisboa, pp.25-27

[56] Id.

[57] Gennaro Postiglione (2013), *The Architect's Home*, Taschen, Milão, pp.8-9

[58] Bárbara Coutinho (2012), "The Modern Gesamtkunstwerk and its Preservation", in *DOCOMOMO International Journal 47 – 2012/02 Global Design*, p.10

[59] Id.

[60] Id.

[61] Gennaro Postiglione (2013), op. Cit., p.7

habitação, relacionando a vivência em família com a vida social inerente a todos os seres vivos.

De modo a caracterizar o espaço individual — da família — é determinante a personalização dos espaços através dos objectos que não só satisfazem as necessidades dos ocupantes como também evocam as suas memórias mais felizes criando uma relação pessoal com o espaço. No fundo, "são estes objectos que transformam um espaço num lugar,"[62] alterando a ideia de casa para a ideia de lar, transformando-se num porto de abrigo. Pode-se então dizer que "os acessórios e a mobília são verdadeiros colonizadores: junto com os objectos que entram no interior de uma habitação, quando alguém toma posse dela, transformam os espaços em lugares que estão prontos para a vida" [63], além disso, o carácter distintivo dos objectos decorativos e da mobília de uma casa, assim como a disposição nas diversas divisões e as relações que se criam entre elas podem "expressar a sua personalidade, assim como uma carta, uma obra de arte ou o comportamento social."[64]

Conclui-se então que a Arquitectura de Interiores é tão importante como a Arquitectura, contentor e definidor de espaço, pois é esta que define uma casa como o espaço daquela família, através da personalização dos espaços consegue-se transformá-los de modo a serem identificativos de quem o habita. Sendo por isso importante, não só na actualidade ao elevar a qualidade de vida dos habitantes, como também em contexto histórico a poder ser estudado o modo de vida dos antepassados e a sua consequente evolução.

[62] Ibid., p.11

[63] Id.

[64] Id.

3. Casal de Monserrate

3.1. A Família

A família do Casal de Monserrate era composta pelo Engenheiro Álvaro Pedro de Souza (1891-1966), sócio e administrador do Banco Fonsecas, Santos e Vianna[65] e pela sua mulher Irene Ferreira do Amaral (1893-1974), filha de José Ferreira do Amaral (1842-1915) e irmã de Clotilde Ferreira do Amaral (1895--1955), mulher de Fausto Figueiredo[66] (1880-1950). Na comemoração dos 100 anos do Banco, Álvaro criou a Fundação de Souzas, cujos fins seriam os de auxílio, assistência, beneficência, cultura e educação em favor de empregados, dirigentes e suas viúvas e filhos menores. O casal foi agraciado com o grau de Cavaleiro (1963) e Dama Grã-Cruz (1954) da Ordem de Cavalaria do Santo Sepulcro de Jerusalém, respectivamente. Quando faleceu, aos 76 anos de idade, a sua posição no Banco foi sucedida pelo sobrinho, Fausto Amaral de Figueiredo (1911-1971), sendo que após a morte da mulher, Irene, a casa foi doada à Fundação de Souzas para fins sociais, tendo sido ocupada pelo Centro de Dia Engenheiro Álvaro de Sousa[67].

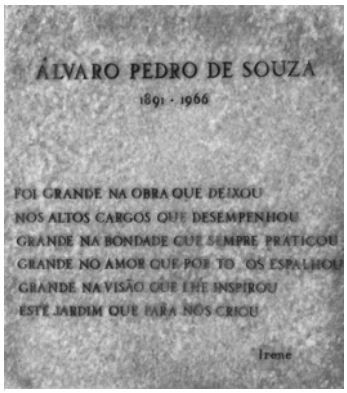


Figura 1: Placa de pedra em honra de Álvaro Pedro de Souza no Casal de Monserrate

3.2. O Arquitecto

A escolha de Pardal Monteiro por Álvaro de Sousa para a construção da sua casa, deve-se com certeza ao facto de este ter sido uma das personalidades mais marcantes no panorama da arquitectura portuguesa, na primeira metade do século XX, nomeadamente, na afirmação da arquitectura moderna em Portugal nos anos 20 e 30, deixando uma obra tanto quantitativamente como qualitativamente excepcional.

Porfírio Pardal Monteiro (Figura 2) nasceu em Pêro-Pinheiro em 1897, filho de Mariana Gertrudes e Pedro Manuel Pardal Monteiro, que trabalhava na indústria dos mármores e cantarias[68]. Com apenas 13 anos, e sendo o mais novo de seis irmãos, foi o primeiro membro a deixar a indústria familiar e a ir para Lisboa estudar. Ingressando na Escola de Belas Artes de Lisboa, primeiro no curso geral e dois anos depois, no curso de arquitectura. O interesse por esta área surgiu da admiração pelos arquitectos, clientes e amigos do seu pai, que iam até Pêro-Pinheiro para escolher a pedra para os seus projectos, nomeadamente, José Luís Monteiro[69] (1848-1942) e Miguel Ventura Terra[70] (1866-1919), dada a proximidade do seu quotidiano e referências às artes da construção, esta foi uma escolha natural para o seu percurso[71].

Figura 2: Porfírio Pardal Monteiro

[65] Cf. https://confrariadecagados.blogspot.pt/2011/05/fonsecas-150-anos-hsb.html?view=timeslide (blog pertencente a antigos trabalhadores do Banco Fonsecas, Santos e Vianna)

[66] Formado em farmácia, tornou-se empresário e promotor de turismo, sendo o percussor do projecto do Estoril como zona de turismo e animação. Tendo ainda ocupado cargos políticos e administrativos como o de Presidente da Câmara Municipal de Cascais e de Vice-Presidente e Presidente da Companhia dos Caminhos de Ferro Portugueses

[67] Centro de actividades culturais, recreativas, formativas e artesanato direccionado para a prevenção da problemática do processo de envelhecimento

[68] Ana Tostões (2009), *Pardal Monteiro*, Temas e Debates, Lisboa, p.23

[69] Arquitecto português, estudou em Lisboa e em Paris, foi professor na EBAL, leccionando a disciplina de Arquitectura Civil por cerca de 40 anos. Cf. Ana Isabel de Melo Ribeiro (2007), *Arquitectos Portugueses: 90 anos de vida associativa 1863-1953*, FAUP, Porto

[70] Arquitecto português, estudou no Porto e em Paris, tendo sido discípulo de Victor Laloux (1850-1937); autor de obras como o Edifício do Banco Lisboa e Açores (1905-1906) e o Liceu Camões (1907-1909). Cf. Ana Isabel de Melo Ribeiro (2007), op. Cit.

[71] João Pardal Monteiro (2012), *Para o projecto global — Nove décadas de obra: Arte, Design e Técnica na Arquitectura do atelier Pardal Monteiro*, Tese de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa, Lisboa, pp.61-75

Quando iniciou o curso de arquitectura foi aluno do Mestre José Luís Monteiro, colega de Cristino da Silva[72] (1896-1976) e de Cottinelli Telmo[73] (1897-1948), tendo estagiado no atelier de Ventura Terra ainda antes de terminar os estudos. Estes dois arquitectos foram cruciais na sua formação, o Mestre, na escola, com um ensino mais teórico e académico e por outro lado, o arquitecto, no atelier, com uma visão mais prática que o colocava a resolver programas hipotéticos em planta e só depois a pensar na composição das fachadas, um dos princípios que Pardal Monteiro utilizou durante toda a sua vida profissional[74].

Quando obteve o diploma em 1919, ano da morte de Ventura Terra, iniciou a sua carreira como arquitecto, assim como às actividades complementares da profissão que o acompanharam ao longo da sua vida. Nesse mesmo ano surge como Secretário da Direcção da Sociedade dos Arquitectos Portugueses e assume o cargo de Arquitecto Chefe da Caixa Geral de Depósitos, à qual permanecerá ligado por cerca de 10 anos. No ano seguinte torna-se professor assistente, leccionando a cadeira de Arquitectura dirigida pelo arquitecto professor Álvaro Machado[75] (1874-1944) no Instituto Superior Técnico, local onde conhece o Engenheiro Duarte Pacheco[76] (1899-1943).

As suas primeiras obras são bastante diversificadas, revelando revivalismo, um certo eclectismo e nacionalismo "à antiga portuguesa", no entanto, estas já demonstram o que virá a marcar as suas obras no futuro, com a aplicação de uma decoração geometrizante[77]. Exemplos disso são a Casa do Pátio no Montijo (1919) e o palacete no Alto de Santo Amaro (1925) que exibiam uma linguagem de beirados e alpendres, quase definindo-se como a "Casa Portuguesa". Fazendo simultaneamente as agências para a Caixa Geral de Depósitos, como a Agência da Rua Prior do Crato (proj. 1921), a Agência de Setúbal (conclusão em 1924) ou a da Avenida dos Aliados, no Porto (1923--1928) já com uma expressão *Art Deco*[78]. Tendo também feito edifícios com uma linguagem mais depurada que as anteriores, como o prédio de habitação nº49 da Avenida da Republica (1920-1923), com o qual ganha o seu primeiro prémio, o prémio Valmor.

Em 1923 Pardal Monteiro realiza a sua primeira viagem ao estrangeiro, por incumbência da Caixa Geral de Depósitos, para estudar instalações bancárias e equipamentos para bancos. Posteriormente realizou muitas mais viagens, tanto por gosto pessoal como por consciência profissional, justificando as suas viagens para o estudo de obras semelhantes às suas encomendas, de modo a avaliar e criticar as soluções já existentes, assim como para colmatar a constante necessidade de actualização do que ia acontecendo no resto do mundo e não chegava a Portugal[79]. Uma das viagens que mais marcou o seu percurso profissional foi, em 1925, quando visitou Paris pela ocasião da *Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*, onde descobriu, em paralelo com a *Art Deco* de

---

[72] Arquitecto português com quem Pardal Monteiro partilhou o atelier no inicio da carreira; estudou em Lisboa, Paris e Roma, tendo sido discípulo de Victor Laloux; foi professor na EBAL durante cerca de 35 anos. Autor de projecto como o Capitólio (1925), o Liceu de Beja (1931) e a Praça do Areeiro (1938-1949). Cf. Ana Tostões (2010), op. Cit., p.158

[73] Arquitecto português, formou-se em Lisboa. Foi arquitecto da Companhia de Caminhos de Ferro de Lisboa e responsável pela exposição do Mundo Português. Dedicou-se também ao cinema (A Canção de Lisboa, 1933), à banda desenhada, à poesia, à fotografia e à pintura. Cf. Ana Isabel de Melo Ribeiro (2007), op. Cit.

[74] Ana Tostões (2009), op. Cit., p.14

[75] Arquitecto português; estudou no Instituto Industrial e Comercial de Lisboa e na EBAL; projectou o edifício da Sociedade Portuguesa de Belas Artes (1913) e foi professor no IST entre 1911 e 1934. Cf. Maria Teresa Ruano Pera e João Vieira Caldas (2002), *Álvaro Machado, primeiro professor de arquitectura do IST: exposição do espólio doado*, IST, Lisboa

[76] Ana Tostões (2009), op. Cit., pp.35-52

[77] João Vieira Caldas (1997), *Pardal Monteiro Arquitecto*, AAP – Secção Regional Sul, Lisboa, p.26

[78] Designação dada ao estilo que sucede na Europa à Arte Nova, assim chamado a partir da *Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*, na decoração arquitectónica suprime a curva e enfatiza as linhas geométricas angulosas. Cf. Jorge Henrique Pais da Silva e Margarida Calado (2005), op. Cit., p.43

[79] João Pardal Monteiro (2012), op. Cit., loc. Cit.

Mallet Stevens[80] (1886-1945), os modernos como Le Corbusier com o pavilhão *Esprit Nouveau* e o construtivismo do pavilhão russo de Konstantin Melnikov[81] (1890-1974), ambos com uma linguagem, totalmente depurada, tornando-se estas novidades absolutamente determinantes no rumo que tomou em relação à sua linha arquitectónica.

Após esta experiência, e de acordo com João Vieira Caldas, surge a 1ª maneira de Pardal Monteiro, começando a sua arquitectura a ganhar uma certa coerência formal. Esta evolução é bastante visível na Estação de Caminhos de Ferro do Cais do Sodré (1925-1928) com uma alteração de conceitos estéticos, sendo esta concretizada numa "ininterrupta escalada de sobriedade"[82] onde prevalece a qualidade estética, não com base nos motivos decorativos mas na justa proporção dos vários elementos arquitectónicos praticamente despidos de complementos decorativos. Aqui, e ao contrário das obras realizadas até então, a arte aparece integrada sendo este o elemento que realça a arquitectura e não a sobreposição e ocultação dos elementos construtivos. Esta obra surge no quadro do desenvolvimento do Complexo Turístico do Estoril, conduzido pelo empresário Fausto Figueiredo, tendo Pardal Monteiro também feito o projecto do Hotel Esplêndido que não se concretizou e deu lugar, na mesma implantação, ao Hotel Atlântico. Assim como interveio pontualmente no projecto do Hotel Palácio e ajudou a terminar o projecto do Grande Casino, ao cimo do parque, que já tinha sido iniciado por outro arquitecto.

Durante a construção do Casino, Pardal Monteiro dedica-se ainda à construção de moradias urbanas, desenvolvendo-se estas numa dureza volumétrica, com crescente invisibilidade das coberturas assim como a aplicação de brilho nos mosaicos. São caso disso a casa realizada na Avenida da República (1928) para o seu irmão, Torquato Pardal Monteiro, seguindo-se a da Avenida 5 de Outubro (1926-1929) para Félix Ribeiro Lopes, pela qual recebeu um prémio Valmor e outra, na mesma Avenida, no nº 54 (1928-1930) pela qual recebeu uma menção honrosa[83].

Em 1927, inicia a sua colaboração com Duarte Pacheco[84], na altura, director do IST, que convida Pardal Monteiro para ser o arquitecto responsável pela construção das novas instalações do Instituto (1927-1941). Um marco na cidade de Lisboa, que une as Avenidas Novas à Avenida Almirante Reis, sendo também o primeiro campus universitário de Portugal. É um projecto de grande escala que permite a ampliação do seu atelier assim como a utilização de novas estratégias, a utilização do betão armado e a decisão fulcral de realizar um projecto de carácter pavilhonar de modo a contornar as questões financeiras da encomenda[85], tendo viajado para se preparar para realizar este projecto. Em 1931, resolve o lote triangular que separa o IST do bairro do Arco do Cego, com a criação do Instituto Nacional de Estatística (Figura 3).

Figura 3: Instituto Nacional de Estatística

As suas viagens frequentes permitiram-lhe estabelecer diversas relações profissionais que abriram caminhos diferentes na sua carreira e potenciaram a sua internacionalização, como o facto de se ter tornado no

[80] Arquitecto e designer francês, começou a sua carreira a desenhar interiores e mobiliário. Manifestou a arquitectura moderna com o seu conjunto de casas na *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* em Paris; foi um dos fundadores da Union des Artistes Modernes, uma das suas obras mais conhecidas é a Villa Cavrois (1929-1932). Cf. Laszlo Taschen (2010), op. Cit., pp.316-317

[81] Arquitecto e pintor russo, foi professor nas VKhUTEMAS (oficinas superiores artístico-técnicas); construiu o pavilhão soviético para a *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. Cf. Laszlo Taschen (2010), op. Cit., pp.326-327

[82] João Pardal Monteiro (2012), op. Cit., loc. Cit.

[83] João Vieira Caldas (1997), op. Cit., p.36

[84] Engenheiro português, formado pelo IST, tendo sido nomeado director do Instituto 4 anos após se ter formado. Presidiu a Câmara de Lisboa, chegando a Ministro das Obras Públicas e Comunicação, começando pelo projecto do IST, tendo planificado e executado grandes obras da expansão e melhoramento da cidade de Lisboa e do país ao longo da sua carreira. Cf. Sandra Vaz Costa (2012), *O país a régua e esquadro: urbanismo, arquitectura e momória na obra pública de Duarte Pacheco*, IST Press, Lisboa

[85] Ana Tostões (2009), op. Cit., pp.53-69

correspondente português da *L'Architecture d'Aujourd'hui* e de ter sido um dos membros fundadores das *Reunions Internationales d'Architectes* em 1932[86].

Com pouco mais de 30 anos, Porfírio Pardal Monteiro tinha atingido um estatuto profissional capaz de garantir ao encomendador um projecto seguro e, apesar de também ter encomendas privadas, as suas obras públicas aumentaram exponencialmente, em grande parte, graças ao facto de Duarte Pacheco se ter tornado Ministro das Obras Publicas e das Comunicações em 1932. Iniciando assim uma vasta produção arquitectónica na cidade de Lisboa, reafirmando o seu talento e indo ao encontro das suas vontades, pois Pardal Monteiro, tinha como um dos seus objectivos o enaltecimento e a valorização da cidade de Lisboa através de grandes equipamentos públicos[87].

A Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1934-1938) foi criticada pelo sector reaccionário, no entanto, Pardal Monteiro foi defendido publicamente por figuras de destaque, como o Cardeal Cerejeira: "Quanto a ser moderna, não compreendemos sequer que pudesse ser outra coisa. Todas as formas artísticas do passado foram modernas em relação ao seu tempo"[88]. Apesar disso, nada o impediu de, nesse ano de 1938, inaugurar a igreja, realizar uma exposição com toda a sua obra arquitectónica no IST, que acabou por ser inaugurada pelo Presidente da República, Óscar Carmona[89].

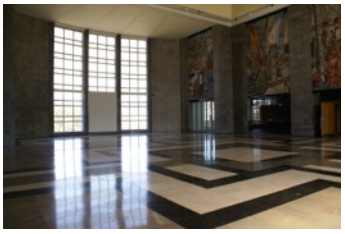


Figura 4: Interior da Gare Marítima de Alcântara

Seguiram-se obras como as Gares Marítimas de Alcântara (1934-1943) (Figura 4) e Rocha Conde de Óbidos (1934-1948), a Sede do Diário de Noticias (1936-1940), o Pavilhão e Esfera dos Descobrimentos da Exposição do Mundo Português (1939-1940) e o projecto de Urbanização do Terreiro do Paço Ducal de Vila Viçosa e da respectiva estátua de D. João IV (escultura do Leopoldo de Almeida). Durante a concretização destes últimos projectos deu-se a rotura com o colega de longa data, Duarte Pacheco, tendo sido um pequeno episódio, que potenciou o fim desta parceria. Terminando assim para Pardal Monteiro, as encomendas estatais, ficando suspensas as mais variadas obras como o Ministério das Finanças, os edifícios universitários, a urbanização da doca de Alcântara, a sede do Banco de Portugal na Baixa Pombalina, a ampliação da Companhia das Águas, o monumento a D. João IV em Vila Viçosa e, não chegando a terminar o Pavilhão e a Esfera dos Descobrimentos, para a Exposição do Mundo Português (1940). Este conjunto da Exposição dos Centenários são terminados por Cottinelli Telmo que resolve os interiores e acompanha a obra até ao fim.

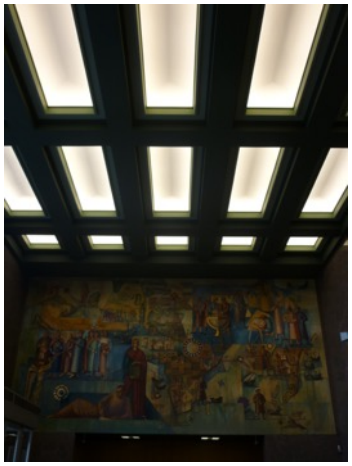


Figura 5: Interior da Biblioteca Nacional

Durante alguns anos, Pardal Monteiro dedicou-se somente aos prédios de rendimento. Retomando a produção pública quando, em 1948, volta a receber encomendas do Estado, pela mão do Engenheiro Frederico Ulrich[90] (1905-1982), para a remodelação do Ministério das Obras Públicas e Comunicações na Praça do Comércio[91]. Seguindo-se outras obras de grande importância para a cidade de Lisboa, como o Laboratório Nacional de Engenharia Civil (1949-1952), o Campus da Universidade de Lisboa com o Edifício da Faculdade de Direito (1955), o Edifício da Faculdade de Letras (1956) e da Reitoria da Universidade de Lisboa (1960) e a Biblioteca Nacional (Figura 5), não terminada por ele mas sim pelo seu sobrinho, António Pardal Monteiro (1928-2002). Resultado da encomenda privada surgem obras como o

[86] Ibid., pp.71-85

[87] Ibid., pp.87-125

[88] Ibid., pp.92-93

[89] Id.

[90] Engenheiro civil, professor universitário, administrador de empresas e político. Cf. http://www.itn.pt/memoria/bios/pt_bio_jfulrich.htm

[91] João Pardal Monteiro (2012), op. Cit., loc. Cit.

Hotel Tivoli (iniciado em 1952) e a sua grande obra, o Hotel Ritz (iniciado em 1954)[92].

Além da intensa produção arquitectónica, ao longo da sua carreira, Pardal Monteiro acumulou um número invulgar de cargos públicos e honoríficos. Designadamente pertenceu ao Conselho Geral de Obras Públicas, ao Conselho Superior de Belas-Artes, à Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, ao Conselho de Estética Citadina, à Junta Nacional de Educação e à Academia Nacional de Belas Artes. Tendo ainda sido Director da Sociedade Nacional dos Arquitectos (1919-1922), Presidente do Conselho Director (1936-1944) e Presidente da Assembleia Geral do Sindicato Nacional dos Arquitectos (1945, 48 e 51). Para lá da arquitectura e da carreira politico--administrativa, Pardal Monteiro ainda se dedicou à educação, tendo sido professor no IST desde o convite para assistente, até à sua morte. De 1933 a 1935 foi professor interino na ESBAL, tendo sido nomeado professor interino no IST em 1937 e professor catedrático em 1942[93].

Pardal Monteiro sofreu, em 1956, um acidente vascular cerebral que limitou as suas capacidades, seguindo-se outro, poucos meses depois, que o impossibilitou de trabalhar. Assim, com dificuldades em aceitar o facto de não conseguir terminar e acompanhar a obra da sua *masterpiece*, colocou termo à vida, a 16 de Dezembro do ano seguinte[94], com 60 anos de idade.

3.3. A Casa

O Casal de Monserrate (Figura 6) destaca-se pela sua fantástica localização. Situado no Estoril, uma zona que se tornou cosmopolita e uma luxuosa estância balnear, era o local desejado pela alta burguesia e aristocracia, para instalar as suas casas de Verão, afastando-se, com o passar do tempo, dos modelos arquitectónicos tradicionais e chegando ao pendor modernista.

Como os arquitectos viviam principalmente dos trabalhos encomendados pelo Estado, quando esta zona se desenvolveu, com a possibilidade da construção privada, tornou-se numa excelente oportunidade para concretizarem projectos de carácter mais pessoal e, consoante as famílias, com menos restrições financeiras. Tornou-se assim, numa zona, amplamente apelativa, não só por esta questão, mas também pelo facto dos lotes serem rodeados por vegetação e em alguns dos casos, com vista para o mar[95].

Esta casa é o perfeito exemplo disso, como podemos ver na descrição de Margarida Cunha Belém:

Esta casa contempla todos os requintes de quem pode fazer o que quer, e faz. Com esculturas de Leopoldo de Almeida, com vitrais de R. Leone e com uma elaborada concepção paisagística para o jardim, combina o modernismo déco simples, eficaz e sofisticado com um ambiente que nos transmite a sensação de estar em Sintra "à beira--mar". É, sem dúvida, a casa certa no sítio exacto[96].

Podemos então dizer que esta é uma luxuosa casa, dotada de todo o conforto, ao mesmo tempo que responde às exigências modernas. Remete para o glamour parisiense, com a sua expressão *Art Deco* e é dotada de um refinamento que ainda era pouco visível nas casas portuguesas[97].

Sendo o Casal de Monserrate, que hoje existe, uma grande transformação de um projecto pitoresco, ecléctico e revivalista, a sua

Figura 6: Portão de entrada de aceso ao jardim

[92] Ana Tostões (2010), op. Cit., p.160

[93] João Vieira Caldas (1997), op. Cit., p.16

[94] Ana Tostões (2009), op. Cit., p.181

[95] Cf. Graça Briz (2010), *Roteiros do Património de Cascais 05: Arquitectura Modernista*, Câmara Municipal de Cascais, Cascais

[96] Margarida Cunha Belém (2011), "Casal de Monserrate: a casa certa, o sítio exacto", in *Monumentos: cidades | património | reabilitação*, pp.122-129

[97] Ana Tostões (2010), op. Cit. pp.93-101

construção já se encontrava iniciada quando Pardal Monteiro ficou encarregue do projecto. As fundações e a cave da casa foram aproveitadas para a implantação, desenvolvendo-se a partir deste projecto, tendo esta área ficado reservada para armazenamento e não para a habitação. A casa foi então desenvolvida em cima desta plataforma base, com as áreas para a habitação se iniciam no primeiro piso, daí que a entrada principal ser feita por uma escadaria que nos leva ao piso social da casa, elevado sobre a cave. A partir desta solução a cota foi elevada acabando por ser possível usufruir da vista para o jardim e para o mar em qualquer piso da habitação, de acordo com Ana Tostões:

No domínio da arquitectura doméstica, o Casal de Monserrate constitui de algum modo a confirmação do talento de Pardal Monteiro e o coroamento de um empenho continuado na excelência, sem qualquer concessão à facilidade: por um lado a contenção na linguagem e expressão, já que todos os elementos da composição têm uma razão que os justifica construtivamente; por outro lado essa incessante procura de uma dignidade expressiva que não é permeável a modas apesar de ser sempre capaz de utilizar a linguagem mais contemporânea do tempo.[98]

Sendo o sentido de equilíbrio entre a contemporaneidade e o clássico, que contribui para a classificação da obra de Pardal Monteiro, como perene e intemporal[99].

3.3.1. Implantação

Em 1913 a Quinta do Viana, em Santo António do Estoril, foi comprada por Fausto Figueiredo. Esta era uma zona de pinhais que se estendia até ao mar, composta pelas termas de Viana, o hotel Paris, algumas casas que serviam de apoio logístico às termas, uma igreja, a praia do Tamariz e o palácio Barros. Nesse mesmo ano, Fausto Figueiredo foi até Paris e encarregou o arquitecto Henry Martinet (1867-1936) de elaborar um plano para um novo complexo turístico, tendo apresentado em 1914, o projecto do Estoril[100].

Este projecto era composto por uma entrada, de duas colunas de ferro ou bronze, perto do mar seguida de uma ampla praça, limitada em ambos os lados por dois edifícios em meios círculos destinados a estabelecimentos comerciais. Nos eixos perpendiculares à praia desenvolviam-se duas avenidas de meio quilómetro de comprimento, ladeadas por palmeiras, contendo no meio um relvado que assumia um papel central no empreendimento, visto que todos os equipamentos se encontram organizados ao seu redor. No topo das duas avenidas e do relvado encontrava-se o casino, edifício ao gosto francês, tradicional dos alunos das Beaux Arts de Paris. Nas traseiras situava-se um teatro e à esquerda, na uma cota mais elevada do terreno, o Palace Hotel, com 4 andares. Mais abaixo, as termas e o hotel termal, posteriormente baptizado de hotel do Parque. A Norte destes edifícios seriam construídos campos de golfe, ténis, patinagem, croquet, cricket e futebol, assim como o hipódromo. Junto à praia surgiria um edifício com as cabines de banho de mar, um restaurante e um passadiço. De modo a ligar o parque até Sintra, estava também prevista a construção de uma linha de *tramways*, assim como um pequeno porto, em Cascais, para os iates de recreio atracarem. Programava-se para o complexo, além das infraestruturas hoteleiras, uma componente imobiliária, que exigia a urbanização e loteamento de Santo António do Estoril, criando assim, uma área

---

98 Id.

99 Porfírio Pardal Monteiro (1937), "Espirito clássico", in *Sudoeste* nº 3 apud Ana Tostões (2009), op. Cit.

100 Cascais, tornou-se numa zona de veraneio a partir de 1870 quando o rei D. Luís decidiu instalar-se no Palácio da Cidadela, a partir daí tanto a família real como os altos dignatários da Corte integraram Cascais no circuito de férias. Generalizando-se pela classe alta e aristocracia, a zona de veraneio, estendeu-se, consequentemente até ao Estoril. Cf. Raquel Henriques da Silva (2010), *Roteiros do Património de Cascais 04: Arquitectura de Veraneio na Vila de Cascais, 1870-1920*, Câmara Municipal de Cascais, Cascais

residencial, embora separada do complexo turístico, mas a curta distância deste[101].

Com este plano, o arquitecto francês pretendia conferir uma identidade ao Estoril, sendo esta uma zona com potencial para o desenvolvimento turístico, quer pela sua localização e qualidades climatéricas, através do desenho, propõe um cenário cenográfico, onde a axialidade, a vista e a uniformidade programática conformam na imagem de complexo turístico moderno e cosmopolita.

De modo a valorizar o complexo e a facilitar o acesso ao mesmo, a Sociedade do Estoril, criada em 1905 por Fausto Figueiredo, arrendou por 50 anos, a linha ferroviária de Cascais aos Caminhos de Ferro Portugueses, tendo suportado os encargos da sua electrificação, assim como custeou a construção da Estação do Cais do Sodré (feita por Pardal Monteiro). Dando assim ao Estoril as exigências necessárias para se tornar na estação terminal Sud-Express. Além das melhorias nos caminhos de ferro, a abertura da estrada marginal, nos anos 30, contribuiu para a melhoria da acessibilidade a Cascais e consequentemente ao Estoril[102], assim como a criação do plano de urbanização da Costa do Sol em 1948.

Devido à 1ª Guerra Mundial, as obras do complexo decorreram com lentidão e a empresa decidiu despedir os arquitectos estrangeiros, tendo substituído, em 1916, Henry Martinet por Silva Júnior[103] (1868-1937). Em 1918, as termas foram inauguradas, no entanto o casino só abriu portas em 1931 depois de regulamentada a lei do jogo. A autoria do projecto do casino é do arquitecto Silva Júnior, mas este foi terminado por Raoul Jourde[104] (1889--1959) com a colaboração de Pardal Monteiro no acompanhamento das obras finais[105].

Assim, nos anos 30, Santo António do Estoril possuía todas as condições de acessibilidade, equipamentos hoteleiros e de recreação, bem como as suas atrações naturais que o tornavam num local apetecível para o turista e o veraneante. Desta época existe também o campo de golfe, de dimensões de competição, da autoria de Mackenzie Ross, assim como, os courts de ténis e a escola de equitação. Tornando-se um local de refugio para as classes mais favorecidas da Europa (refugiados) quando se iniciou a 2ª Guerra Mundial, este complexo turístico atingiu o seu apogeu com a catástrofe europeia. Portanto, se a 1ª Guerra Mundial contribuiu para o atraso da obra, a 2ª Grande Guerra transformou o empreendimento turístico num caso de sucesso a nível internacional[106].

Desde o final dos anos 10 que a Sociedade tinha iniciado o processo de urbanização das zonas em torno do centro-jardim, com um concurso convidando arquitectos portugueses a projectar habitações unifamiliares para os terrenos já loteados. Na sequência do concurso, surgiu a Companhia de Crédito Edificadora Portuguesa que comprou uma série de terrenos e propôs construir e vender habitações no prazo de 10 anos. O Estoril, torna-se não só num complexo turístico, mas sobretudo numa vasta operação de urbanização e de

---

101 Ana Ferreira (2014), "Estilo de vida, modelos de urbanismo e de desenvolvimento turístico das estâncias balneares no século XIX — A costa de Cascais e do Estoril: Casos de Cascais, Monte Estoril e Santo António do Estoril", in *Revista Turismo e Desenvolvimento* nº21/22, pp. 365-374

102 Id.

103 Arquitecto português, autor do estudo "A Atlântida" publicado na revista A arquitectura portuguesa (1930-1933). Autor de várias obras em Cascais e no Estoril e da Casa do Alentejo (1917-1919). Cf. http://tracodoarquiteto.cm-sintra.pt/silva-junior/projectos-de-silva-junior

104 Arquitecto francês, autor do casino de Dieppe (1928) e do Hotel Océanic (1929)

105 Graça Briz (2010), op. Cit., p.22

106 Ana Ferreira (2014), op.cit., loc. Cit.

venda de terrenos, alterando a imagem do lugar, com a evolução da arquitectura privada no seu redor[107].

Com esta evolução e tornando-se o Estoril num local apetecível para a alta sociedade construir as suas casas, surge em 1929, a encomenda do Engenheiro Álvaro de Sousa para a construção do Casal de Monserrate. Num lote de gaveto, situado em frente ao casino, implantado no cimo de um vasto terreno triangular, que incluía um pinhal e um extenso jardim a Sul.

3.3.2. Organização

A simplicidade na arquitectura é também outra qualidade que distingue uma obra, desde que não seja considerada na sua significação meramente utilitária. (...) As fachadas representam a tradução das plantas e da estrutura. A hierarquia das funções traduzida nos volumes e na sua articulação.[108]

Figura 7: Chegada ao Casal de Monserrate

A entrada da casa acontece na cota mais baixa do terreno, atravessando o portão de entrada vislumbra-se o jardim do lado esquerdo e, seguindo o caminho de calçada, subindo por entre as árvores surge a casa, denominada o Casal de Monserrate (Anexo A.1.). Descobrindo-se assim a volumetria pura das fachadas, que define a sobriedade requintada deste projecto, conjugando-se com vãos enquadrados na estrutura (Figura 7). Esta é uma residência com três pisos e uma cobertura em terraço, de onde se revela um volume de vidro que funcionava como solário. A entrada encontra-se destacada relativamente ao volume principal, sendo enfatizada por uma pala que abriga a porta de ferro e vidro, ambas decoradas com motivos déco, tendo ainda um pequeno desnível de degraus que nos levam ao interior.

Figura 8: Exterior do Casal de Monserrate

A fachada é em pedra calcária com relevos do mesmo material que salientam a decoração sóbria e estilizada da habitação, reforçando o ritmo da mesma. Todo o exterior é composto por dois tipos de materiais do mesmo tom — a alvenaria e a pedra — sendo o contraste criado pelas portadas castanhas das janelas (Figura 8). No piso da entrada, colocadas geometricamente, as janelas marcam o ritmo da fachada e no piso superior, pontualmente, as janelas dão lugar a *bow-windows*, alterando a volumetria e ritmo da fachada. As empenas cegas são, pontualmente, decoradas com baixos-relevos, que fazem a marcação do ritmo do volume, quebrando a estereotomia rigorosa do uso da pedra. A fachada posterior é composta por uma varanda coberta a azulejos que é também um dos acessos ao jardim através de uma escada que acompanha a inclinação do terreno.

Figura 9: Exterior do Casal de Monserrate

Apesar da localização elevada da casa e do seu destacamento em relação a todo o terreno do lote, dando-nos uma noção de distância e monumentalidade em relação ao jardim (Figura 9), as *bow-windows*, as varandas e até a cobertura percorrível servem de dispositivos que estabelecem uma relação de mediação entre a casa e o jardim, entre o interior e o exterior.

Este corpo funciona como um paralelepípedo bem definido, rematado pelo ferro forjado da guarda da cobertura percorrível, que mantem a linguagem dos corrimãos de acesso ao jardim. Sendo um volume considerável, acaba por ser atenuado pela suspensão de outros volumes que se soltam, como é o caso das *bow-windows* e das varandas, tornando-se num expressivo jogo de volumes, conseguido a partir da organização e função dos espaços internos e da relação de enquadramento, que o arquitecto pretende criar, com as vistas sobre o jardim, o mar ou o parque.

---

[107] Graça Briz (2010), op. Cit., p.19

[108] Porfírio Pardal Monteiro — Notas Autobiográficas apud Ana Tostões (2009), op. Cit

Assim, conclui-se que a expressão exterior e a organização interior estão intrinsecamente relacionadas. Na verdade, trata-se de uma casa completamente moderna em que a síntese inteligente e racional resulta numa solução de simplicidade apesar do extenso programa e das exigências luxuosas da encomenda.

A distribuição interna (Anexo A) é pensada de acordo com a localização da casa e seguindo uma planta moderna, tendo os vários usos distribuídos consoante o movimento do sol e não em altura. Sendo a cave a base da casa e sem funções de habitação específica, esta serve unicamente como lugar de arrumações e de abrigo, em dias de chuva ou frio, para as brincadeiras das crianças. No primeiro andar, tendo a entrada a Norte, a Nascente e Sul a zona social — com a biblioteca, escritório, sala de estar e sala de jantar — e a Poente, na parte traseira do lote, a cozinha e as áreas de serviço para os empregados. O segundo piso é reservado às áreas privadas da casa composto pelo quarto de hóspedes e quartos de vestir do casal a Nascente, pelo quarto principal a Sul e quartos dos empregados e zonas de serviço a Poente e a Norte. As áreas principais da casa, quer a sala de jantar quer o quarto dos encomendadores, encontram-se localizados a Sul, visto que esta é a melhor vista do lote completamente voltada para o mar. Nesta casa não encontramos distinção de pisos para os donos da casa e empregados, como se verifica em casas mais tradicionais que têm as zonas de serviço na cave e os quartos dos empregados no sótão[109].

Uma obra global, com um desenho cuidado que tem como objectivo a criação de uma unidade entre o interior e o exterior, utilizando os melhores materiais e possibilidades oferecidas pelas novas técnicas assim como as mais avançadas soluções construtivas, de modo a assegurar o maior conforto possível. Sendo uma proposta moderna, com uma inovadora organização em planta, fluída e com qualidade espacial, criando ambientes ricos e diversificados a partir da coordenação entre os materiais e os processos construtivos, que, apesar da sua proporção e grande escala não deixa de criar um lugar de habitar prático, cómodo e confortável.

A casa, no topo do enorme terreno, é rodeada por um jardim que, ao contrário do projecto arquitectónico, não se enquadra num estilo único. Este é um somatório de várias ideias que valorizam o espaço ordenando a intimidade do jardim, incluindo esculturas, fontes e azulejos. Pela casa, o acesso ao jardim pode ser feito a partir de várias zonas, tanto por escadas como por rampas. Este é um espaço reservado, de desenho clássico, de acordo com a composição palaciana à francesa[110], desenvolvido pelo arquitecto Cristino da Silva, antes do projecto da casa de Pardal Monteiro. O jardim encontra-se organizado a partir de um eixo de simetria composto por uma fonte romântica debaixo de um tecto em abóboda decorado com azulejos (Figura 10), um conjunto de fontes e espelhos de água, duas colunas estilizadas que representam um homem e uma mulher. Sendo a parte mais baixa do terreno, e de modo a criar alguma privacidade para o topo da habitação, composta por uma pequena área de pinhal com recantos de falsas ruínas ou grutas, criando um ambiente que transmite tranquilidade, mas que também se encontra envolto de algum mistério (Figura 11). Contrastando com o projecto de arquitectura através destes percursos de eclética iconografia, acaba por criar uma unidade peculiar no seu todo.

Figura 10: Jardim Romântico

Figura 11: Jardim Tropical

[109] Como por exemplo, na Villa Necchi Campiglio

[110] Ana Tostões (2010), op. Cit., pp.93-101

3.3.3. Alterações

Em Agosto de 1957[111], de acordo com os desenhos de arquivo (Anexo C.5 e C.6), os proprietários pediram ao arquitecto Raul Rodrigues Lima (1909-1980) para fazer um segundo edifício adjacente à casa principal. Este segundo corpo é ligado ao principal pela fachada Poente e mantém a mesma volumetria e linguagem que o projecto inicial, no entanto, este não se impõe no todo que representa o conjunto volumétrico. Este edifício surge para responder à necessidade de ter uma zona exclusiva para os funcionários que asseguravam o bom funcionamento do Casal de Monserrate.

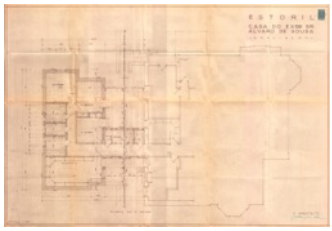


Figura 12: Planta de Arquivo da ampliação de Raul Rodrigues de Lima

Raul Rodrigues Lima, arquitecto associado ao Português Suave, especializou-se em diversas áreas como tribunais, cinemas e cineteatros assim como obras prisionais. Entre as suas mais importantes obras destacam-se os Palácios de Justiça do Porto, Santarém e Vila Real, o cinema Monumental em Lisboa e a prisão de Alcoentre. Foi reconhecido pelo seu trabalho com a atribuição do Prémio Valmor, em 1943, com o projecto do edifício de habitação da Avenida Sidónio Pais, nº6, em Lisboa.

Analisando os desenhos de arquivo (Figura 12), verificamos que o arquitecto Raul Rodrigues Lima fez um pequeno anexo adjacente ao edifício principal. Este edifício também é composto por 2 pisos, o primeiro se encontra afastado da casa, conectando-se através do exterior por uma porta já existente, apenas tocando na casa por uma parede que cria um pátio de apoio à cozinha. Neste piso encontram-se divisões que servem de armazém e despensa, não tendo nenhuma conexão com o piso superior.

Figura 13: Porta de entrada do Casal de Monserrate

O segundo piso tem uma forma de "L" com uma parte mais pequena que se une com a casa através da criação de um corredor onde anteriormente existia um quarto de banho e por uma marquise que estabelece a ligação entre a engomadaria já existente e a nova arrecadação de vestidos. O lado maior deste piso é composto por dois quartos de banho, uma engomadaria e por três quartos, sendo estes para as empregadas e para a governanta.

O arquitecto amplia a casa de forma inteligente e eficaz, novas áreas que os encomendadores precisavam, não anulando o projecto inicial, mas simplesmente complementando-o com descrição.

3.3.4. Distribuição Interna

A entrada do Casal de Monserrate é feita por uma porta envidraçada, saliente do volume principal e pela sua cobertura — uma pala — também ela de vidro sendo ambas decoradas com motivos *Art Deco* (Figura 13). Não tocando directamente no solo, a entrada eleva-se três degraus da cota do terreno, criando este momento de recepção e monumentalidade.

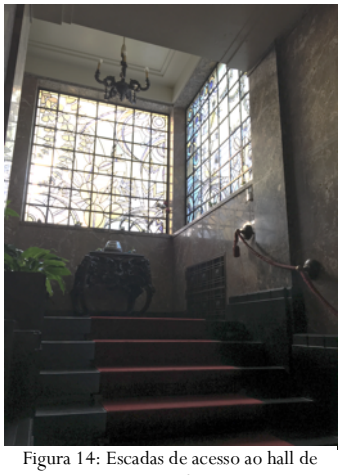


Figura 14: Escadas de acesso ao hall de entrada

Uma vez dentro do edifício, encontra-se à esquerda uma porta de acesso à cave e à direita umas escadas, com vitrais de R. Leone[112] (1891-1971), que iluminam o espaço, e nos levam ao piso principal da habitação (Figura 14). Chegando à cota superior existe uma nova porta de ferro que antecede o hall de entrada.

O hall é de pequena dimensão, apesar do seu pé direito alto, completamente dedicado às visitas e ao programa social da casa. Serve de distribuição para a casa de banho e guarda-roupa social, assim como para a biblioteca e sala de estar, sendo a porta em frente à da entrada a de acesso à zona

[111] Meses antes da morte de Porfírio Pardal Monteiro

[112] Vitralista e empresário, foi o principal responsável pela revitalização da arte vitral em Portugal. Cf. Dulce Freitas Ferraz (2000), "A oficina de Ricardo Leone", in *O vitral: história, conservação e restauro. Encontro Internacional, Mosteiro da Batalha*, 27-29 de Abril de 1995, IPPAR, Lisboa, pp.86-93

de serviço. Assim, a Nascente encontra-se toda a parte social da casa, ficando a zona Poente reservada para as áreas de serviço e empregados.

Apesar de subdividida, a área social do Casal de Monserrate é bastante fluída, interligando as diferentes áreas entre si, criando um espaço único que agrega todas as funções. A divisão central deste espaço é a sala de estar, composta por dois núcleos. Uma zona principal com móveis embutidos, paredes forradas a seda e "a escada principal de comunicação interna que começa dentro da própria sala de estar"[113], dando de um lado acesso à biblioteca e do outro à sala de jantar. Sendo composta também por uma marquise com três janelas que iluminam o espaço, podendo esta área pode ser isolada através de uma cortina de veludo, dá acesso ao escritório e à varanda que liga com a sala de jantar. As diversas maneiras de conectar e aceder aos diferentes espaços intensificam a fluidez e ligação que o arquitecto desejou para a área social da casa.

Do lado Norte da sala de estar encontra-se a biblioteca. Esta é conformada, de todos os lados, por prateleiras, tendo apenas um vão superior na parede lateral a Norte, que permite a entrada de luz (Figura 15). Talvez por este ser um lado da casa sem iluminação directa, a abertura é feita por um vitral com desenhos que remetem para o tema da utilização da sala, a divisão serve somente para a arrumação dos livros.

Figura 15: Estantes da biblioteca

A leitura é feita no espaço adjacente — o escritório — estes espaços ligam-se entre si através de um vão que os transformam numa grande divisão que se complementa. Sendo este o escritório da família, encontra-se, perto da janela a Nascente, a secretária de trabalho e do lado Norte, uma lareira que cria um ambiente confortável e convidativo à leitura, criando dois nichos na divisão que se encontram rematados por pequenas prateleiras e onde estavam as poltronas de leitura. Criando um ambiente simples e despojado de grande mobiliário, sendo o mais importante o espaço gerado pela arquitectura e aberturas de luz.

A Sul da sala de estar, com grandes janelas de acesso a duas varandas, temos a sala de jantar. Um espaço amplo, delimitado apenas por pequenos móveis encastrados que criam uma simetria na divisão e que conformam o espaço das refeições, a mesa de jantar encontra-se ao centro. Na parede Poente, existe uma parte espelhada que amplia o espaço e o ilumina ainda mais. No canto Sul-Nascente há uma varanda de gaveto, arredondada, que estabelece uma nova ligação com a marquise da sala de estar, a Sul existe um pequeno pátio com escadas que dão acesso ao jardim.

A Poente da sala de jantar encontra-se a ligação à zona de serviço com uma porta que dá acesso à área comum e às escadas de serviço e outra que dá acesso à copa — espaço intermédio entre a sala de jantar e a cozinha. Este espaço é conformado por armários de arrumação dos serviços de mesa, da autoria de Pardal Monteiro, pensados para este espaço e para as necessidades de arrumação da família. Nesta zona fazia-se o empratamento das refeições e consequente serviço.

Adjacente à copa encontra-se a cozinha, área ampla com uma bancada central. A Sul a zona de limpeza de alimentos encostada às janelas e conformada por armários de arrumação, sendo esta zona central dirigida para a confecção das refeições tem o fogão de um lado e o frigorifico do outro (Figura 16), deixando o espaço, do lado Norte, para uma pequena dispensa e para uma mesa com dois bancos corridos, projectados especialmente para as refeições dos empregados.

Figura 16: Cozinha

Saindo da cozinha para o espaço comum da zona de serviço, que em planta é um "L", encontramos, em frente as escadas de serviço que dão acesso

[113] João Vieira Caldas (1997), op. Cit., p.40

Figura 17: Escadas de acesso ao solário

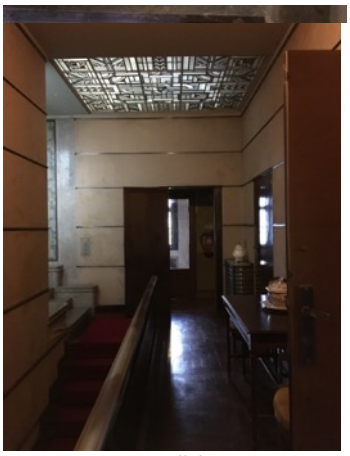


Figura 18: Hall do 2º piso

ao piso superior e na sua continuação, uma sala de arrumos e uma grande dispensa que contem um lava-loiças onde era efectuada a limpeza das loiças (num espaço separado da confecção da comida).

Chegando ao segundo piso, encontramos uma área central de circulação, com uma parede que divide as escadas de serviço das principais que surgem a partir da sala de estar, tendo ainda, umas terceiras, em forma de "L" que dão acesso à cobertura (Figura 17). Assim, a partir das escadas principais, chegamos a um pequeno hall que serve de distribuidor dos espaços de descanso do Casal de Monserrate (Figura 18). Contendo este cinco portas, do lado Norte dá acesso ao quarto das visitas e do lado Sul ao quarto principal, a Nascente encontra-se o acesso ao quarto de toilette e ao quarto de vestir e a Poente à zona de serviço.

A Sul, sobreposto com a sala de jantar, encontra-se o quarto principal do casal Álvaro de Sousa e Irene Amaral, sendo esta a localização com a melhor vista da casa — direccionada para o mar. O quarto tem uma área central rectangular, em planta, e dois nichos, a *bow-window* e do lado oposto o espaço onde se encaixa a cama de casal e as correspondentes mesas de cabeceira. A entrada do quarto é feita por uma antecâmera que também dá acesso ao quarto de banho do casal. Este, apesar da planta praticamente quadrangular tem dois nichos, um onde está encaixada a banheira e outro com a sanita e bidé e o acesso à cabine do duche, que conferem a privacidade que a grande janela, não habitual nestas áreas, retira (Figura 19). O quarto é ainda composto por uma segunda antecâmera (onde existia o cofre da casa — Figura 20) de acesso ao quarto de toilette, sendo o quarto de vestir e armário de Irene Amaral. Este é um espaço regular conformado por armários e contíguo a uma marquise que serve tanto para iluminar este quarto como o quarto de vestir, adjacente, pertencente a Álvaro de Sousa. A marquise tem acesso à varanda exterior de gaveto que também tem ligação com o quarto principal, replicando o que acontece no piso de baixo. Assim, apesar das diversas divisões e compartimentação das áreas, estes espaços pertencentes ao casal encontram-se todos ligados, das mais diversas maneiras.

Figura 19: Quarto de banho principal

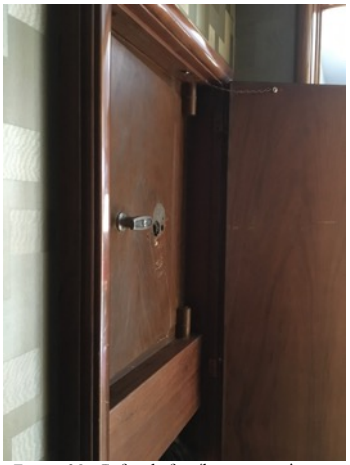


Figura 20: Cofre da família na antecâmera

No lado oposto uma nova antecâmera antecede o quarto das visitas, sendo este composto por um pequeno quarto de vestir e por uma casa de banho mais modesta, apesar do quarto ter uma área bastante generosa. Este também é de planta rectangular, sendo composto também por dois nichos, a *bow-window* a Nascente e o nicho da cama a Norte.

Na parte de trás do Casal de Casal de Monserrate, acedidas a partir das escadas de serviço, encontram-se as zonas de descanso dos empregados, assim como a área dedicada à roupa. Um pequeno corredor serve de distribuição para

os diferentes espaços. A Sul a engomadaria — pequena sala com armários de arrumação e a tábua de engomar — um pequeno quarto de banho, o quarto da governanta e o quarto das criadas, maior e com uma pequena marquise virada a Norte e no fim do corredor uma porta, de acesso ao quarto das visitas.

Subindo as outras escadas do hall chega-se ao solário (Figura 21) que dá aceso à cobertura percorrível. O solário tem a forma de um "L", tendo num dos braços o acesso às escadas e no outro uma pequena zona de estar com uma porta que permite chegar à rua. A cobertura tem umas guardas de ferro semelhantes às que podemos encontrar no jardim.

Figura 21: Chegada ao solário

Sem acesso pela zona de serviço e com a única entrada interior feita a partir da porta principal temos a cave. Este espaço pré-existente na casa foi aproveitado tendo uma primeira sala de estar com alguns armários embutidos, seguido de outro espaço destinado às brincadeiras das crianças com acesso directo ao jardim, através de um dispositivo intermédio de arcadas, e por fim, uma última sala que servia essencialmente para arrumação do mobiliário de jardim contendo ainda a caixa forte da casa.

3.3.5. Mobiliário e decoração

Uma casa de habitação ideal tem que ser funcional, pessoal, acolhedora e requintada. Tem de ser especial. O Casal de Monserrate, porque as suas condições o permitiam, conseguiu ser tudo isto.[114]

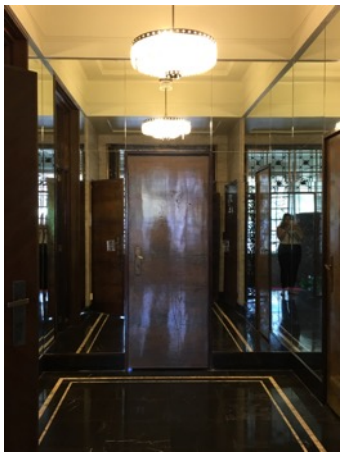


Figura 22: Hall de entrada espelhado

A entrada é marcada por dois elementos chave: primeiro os vitrais déco de R. Leone, com motivos vegetais em tons de verde e lilás, que transformam a luz natural que entra neste espaço. A luz, filtrada pelas cores, cria um ambiente simpático e convidativo a quem chega ao Casal de Monserrate. Sendo o segundo elemento a porta de ferro que antecede o hall de entrada, de carácter geométrico e ornamentada com pequenos medalhões, representando caracóis, na sua moldura. Entrando no hall e rematando a porta, existem dois compartimentos semicilíndricos que escondem o aquecimento central e que seguem a mesma linha de motivos decorativos. Esta área tem o chão em mármore preto, como nas escadas da entrada, as paredes são espelhadas, aumentando assim o espaço a partir da ilusão (Figura 22), destacando-se as portas, umas de madeira para o acesso à zona de serviço, armário social e quarto de banho e outras de vidro, para a biblioteca e sala de estar. O tecto é estucado de branco e rematado com um grande candelabro de cristal que ilumina o espaço, criando assim uma zona de recepção teatral a partir de elementos simples como o mármore escuro, o espelho e os jogos de luz.

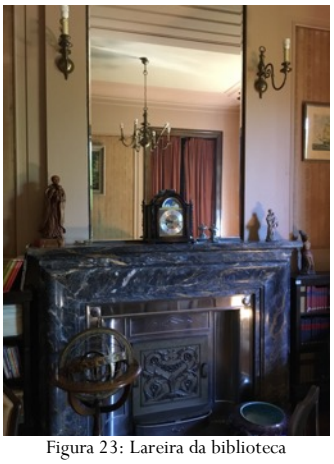


Figura 23: Lareira da biblioteca

Na biblioteca, tal como no resto da casa, todo o mobiliário é concebido por Pardal Monteiro, tendo em conta as diferentes divisões e as necessidades do cliente. Na biblioteca, temos todo o espaço delimitado por estantes, tanto para livros como para alguns objectos decorativos, sendo que no lado Norte existe uma janela superior com vitrais, com motivos alusivos ao conhecimento, que permite uma entrada de luz mais controlada, o chão é de madeira escura, diferenciando-se do tom claro da divisão seguinte.

O escritório tem como foco principal uma lareira com moldura de mármore escuro com um espelho por cima (Figura 23), rematada por pequenas prateleiras de canto em madeira, e por poltronas de leitura. O chão é de madeira clara, com um desenho de Pardal Monteiro de quadrados rotacionados e rematados lateralmente por uma moldura que acompanha o formato do espaço. As paredes são forradas com painéis, tendo estes uma moldura de madeira e no seu centro tecido decorativo — seda — de tom claro.

Figura 24: Cortina de veludo

[114] Margarida Cunha Belém (2011), op. Cit., loc. Cit.

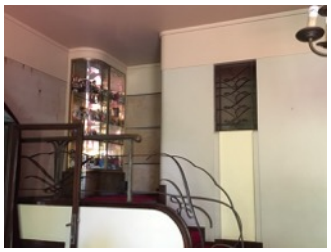


Figura 25: Corrimão da escada da sala de estar

Figura 26: Pormenor da sala de jantar

Figura 27: Armário da copa

Figura 28: Aquece pratos

A sala de estar é um grande espaço forrado a seda clara, com possível separação da marquise através de uma cortina de veludo (Figura 24). Este espaço tem pequenos móveis de madeira e vidro embutidos nas paredes que servem de decoração do espaço. A sala torna-se peculiar por conter a escada de acesso ao piso superior. Esta tem os degraus de madeira, assim como a restante área, e um corrimão de ferro decorado com motivos deco, tendo ainda uma abertura na parede, no segundo lanço de escadas (Figura 25). De modo a rematar o espaço entre a sala e o piso superior, existe uma nova estante — de ferro e vidro — a combinar com o corrimão, tendo a esquina arredondada de modo a suavizar esta passagem. As portas que ligam as áreas circundantes à sala de estar são todas de vidro, criando uma noção de permeabilidade entre as divisões, apesar de estas poderem ser isoladas a partir das cortinas de veludo que se encontram em todas as portas.

Na sala de jantar a decoração é marcada pela simplicidade. As paredes são de estuque branco, assim como o tecto, tendo este um apontamento geométrico marcado por três rectângulos que diminuem de tamanho enquanto a profundidade aumenta, contendo no centro um lustre como foco de iluminação artificial. Na parede, encostada à copa, existem duas portas de madeira, uma de cada lado, e no meio uma parede espelhada com um aparador ao centro, sendo este de madeira com um tampo de mármore escuro (Figura 26). Nas paredes laterais, emoldurando o acesso à varanda, existem dois armários baixos de madeira com prateleiras centrais de vidro tendo tecido na parede com motivos vegetais que demarcam este mobiliário. As alterações de material na parede que demarcam a colocação dos móveis é mais uma prova de que o arquitecto pensou nesta casa como um todo, desde a espacialidade arquitectónica até à colocação do mobiliário e a sua correspondente decoração, tendo desenhado todos os pormenores. No centro da sala, sobre a madeira escura do chão, encontra-se a mesa de jantar, também ela de madeira.

O espaço adjacente à sala de jantar, a copa, apesar de no desenho original ser despojada de grande mobiliário, acabou por ser concretizada de outra maneira. Destacam-se os móveis de madeira lacados a verde, que servem de arrumação para os serviços de loiça e talheres. Estes móveis foram pensados ao detalhe e contêm no seu interior os mais diversos módulos de arrumação, com gavetas de diferentes tamanhos e prateleiras (Figura 27). Os móveis de arrumação circundam a maior parte do espaço também composto por um móvel "aquece pratos" (Figura 28) e por um "passa pratos" de ligação à cozinha.

A cozinha tem o chão e paredes forradas a mármore claro, combinado com a bancada central e a chaminé do fogão. O lava-loiças, encostado à janela, é de inox. Os armários de arrumação são de madeira, mas têm um embasamento em inox. No lado Norte da cozinha, ao lado da pequena despensa, existe uma mesa de madeira com tampo em pedra (Figura 29) que se destaca pelo seu tom amarelado e bancos embutidos de madeira com remates, nos apoios, em inox.

Na zona de serviço podemos ver que os pormenores não foram descurados, apesar de não se tratar das áreas principais da habitação. Aqui podemos encontrar a funcionalidade aliada à simplicidade, com soluções que recorrem a superfícies lisas, de carácter higiénico, e aos cromados brilhantes (Figura 30). Como é exemplo a escadas de acesso ao piso superior, de linóleo, como todos os espaços de serviço com corrimãos de inox, aproveitando o espaço por baixo destas para pequenos armários de arrumação. Ao subir as escadas, no patamar, encontramos um chaveiro e o detalhe da pequena prateleira de pedra embutida por cima do radiador (de modo a criar uma pequena distância de protecção), desenhado por Pardal Monteiro.

No piso de cima, o hall que recebe e serve de distribuidor, apesar de pequeno, tem pormenores que enriquecem a sua decoração e o tornam um local agradável. O chão é de madeira escura e as paredes de tecido claro complementadas por linhas metálicas horizontais (Figura 31), que criam ritmo e dão definição ao espaço. Na zona em que as escadas chegam, de modo a demarcar essa área, há um vitral que preenche esse espaço, este não é colorido, mas sim em tons de cinzento e com motivos geométricos de inspiração *Art Deco*. Este também serve de ponto de charneira para as escadas que são acesso à cobertura, enfatizando este espaço com azulejos de padrão geométrico em tons de verde e amarelo claros. Outros detalhes importantes neste espaço são o corrimão de madeira e ferro (Figura 32) assim como o radiador (Figura 33) que se encontra coberto e decorado, transformando-o num pequeno aparador, alterando assim os equipamentos em objectos decorativos.

Figura 29: Mesa e banco da cozinha

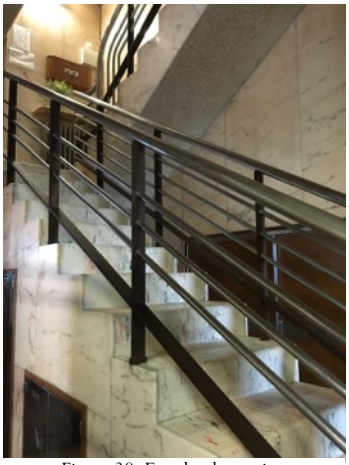


Figura 30: Escadas de serviço

Figura 31: Pormenor da parede do hall

Figura 32: Corrimão das escadas principais

Figura 33: Radiador decorativo do hall

Figura 34: Padrão decorativo do tecto da antecâmera

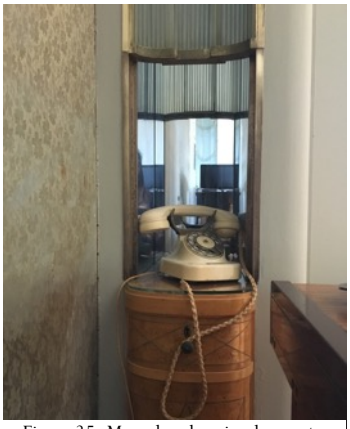


Figura 35: Mesa de cabeceira do quarto principal

Figura 36: Remate da *bow window* do quarto principal

Figura 37: Cortina da banheira

Figura 38: Gavetas etiquetadas

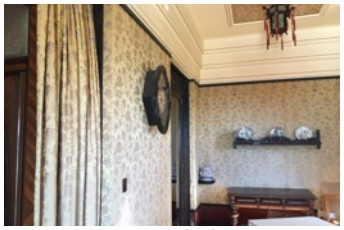


Figura 39: Sala chinesa

A antecâmera que antecede o quarto principal é decorada com papel de parede de tons de cinzentos, com o tecto com os mesmos motivos em branco, sendo este iluminado indirectamente através de sancas (Figura 34). Este ainda contem um móvel suspenso de madeira e uma pequena mesa de apoio. O quarto principal tem o chão de madeira clara, com tacos rectangulares que formam um padrão, as paredes são estucadas e o nicho onde se encontrava colocada a cama é forrado com seda verde e as laterais, que serviam de mesa de cabeceira, são cobertas por pequenos tubos de vidro baços que dão a ideia de cortinados com franjas (Figura 35). A *bow window* é caracterizada pela forra de madeira com embasamento de grades para protecção dos radiadores e pelo seu tecto de vidro trabalhado. Esta zona emoldurada por armários de madeira e ferro, decorados com os mesmos motivos das grades de protecção, arredondados nas esquinas tendo a função de esconder as tubagens do aquecimento (Figura 36). A porta que dá acesso à zona de vestir é de madeira lacada com apontamentos decorativos — losangos metálicos — e puxadores trabalhados. A antecâmera que antecede a zona de vestir tem os mesmos motivos decorativos que a antecâmera de acesso ao quarto principal, com o mesmo papel de parede e tecto trabalhado.

O quarto de banho do casal é decorado com ladrilho em tons de verde, creme e com apontamentos prateados, tendo a cortina da banheira os mesmos tons que as paredes circundantes (Figura 37), apesar deste tecido ter um padrão florido. A loiça da casa de banho é de porcelana branca, tendo o espelho, móveis de apoio e candeeiros, a mesma cor e material, o cromado brilhante que estabelece uma relação com o padrão do ladrilho. O chão é de pedra em tons cinzento escuro rematado com uma moldura preta. A zona dos sanitários e cabine de duche é separada por uma cortina semelhante à da banheira. A cabine tem o tecto e a parte superior da parede com ladrilhos, apesar da decoração simplificada, o resto da parede encontra-se forrada a pedra, de onde saem diversos chuveiros, criando assim uma cabine de duche inovadora para a época.

Contíguos ao quarto principal, e unidos através de uma marquise — a sala chinesa — encontram-se o quarto de toilette e o quarto de vestir, sendo estes os espaços para o vestuário de Irene e de Álvaro, respectivamente. Estes espaços são conformados pelos guarda-roupas do casal, tendo sido estes pensados ao pormenor para as necessidades de ambos, com armários de madeira, organizados por peças de vestuário e até com gavetas etiquetadas e forradas a tecido (Figuras 38). A sala que os une tem uma decoração mais exótica e de motivos orientais, com móveis e portas de madeira escura trabalhada, com seda florida a forrar as paredes e cortinas do mesmo tom amarelo a cobrir as janelas, rematadas pelos protectores do aquecimento, de tons dourados e com um padrão geométrico. O tecto é estucado de branco, mas tem uma zona central forrada com o mesmo tecido das paredes e onde se encontram os pontos de iluminação — três candeeiros de cariz oriental (Figura 39).

Do outro lado da casa encontra-se o quarto das visitas, composto por uma antecâmera com a mesma decoração do quarto principal. Este quarto com uma decoração mais simples, em tons claros, também contém um nicho onde se encontrava a cama. A Nascente, uma *bow window* também clara, forrada a madeira branca com o mesmo sistema de protecção encontrado no quarto principal, podendo esta ser isolada através das portas de vidro, que a separam do quarto. Nesta ala também há um pequeno quarto de vestir, com chão de madeira e paredes de mármore branco, com um armário de madeira clara pintada (Figura 40). Segue-se a casa de banho, mais pequena que a principal, forrada a mármore branco, com prateleiras de arrumação embutidas na parede (Figura 41), com a peculiaridade de ter armários de arrumação, encastrados, por cima da porta de entrada em madeira branca lacada (Figura 42).

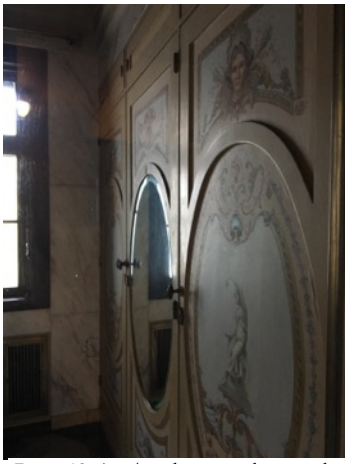


Figura 40: Armário do quarto de vestir das visitas

Figura 41: Armários encastrados no quarto de banho

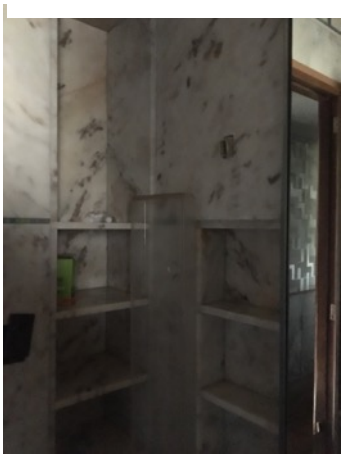


Figura 42: Prateleiras embutidas no quarto de banho

Figura 43: Tábua de engomar encastrada

A zona de serviço é pautada pela simplicidade e funcionalidade dos espaços. É de destacar a engomadoria pelos seus móveis de madeira lacados, estando encastrada numa das portas a tábua de engomar (abrindo a porta, esta desce e cumpre a sua função), uma ideia original, moderna e prática que Pardal Monteiro fez questão de aplicar nesta habitação (Figura 43).

Os quartos, tanto o da governanta como o das criadas, pautam pela simplicidade. O quarto das criadas era composto por um grande armário de arrumação e quatro camas, cada uma com uma pequena cabeceira de apoio encastrada na parede (Figura 44). Destaca-se ainda a zona da marquise do quarto das criadas, decorada com ladrilhos coloridos e onde se encontravam dois lavatórios e armários, tornando este espaço numa arejada zona de lavagem, desafogando a única casa de banho da zona de serviço que precisava de ser partilhada por várias pessoas. Ambos os quartos têm ladrilhos a forrar as paredes e o chão é de linóleo. De salientar, no quarto da governanta, a colocação de um bidé no armário debaixo do lavatório, saindo este para fora quando fosse necessária a sua utilização (Figura 45).

Figura 44: Apoio às camas no quarto das criadas

Figura 45: Armário combinado lavatório-bidé

Figura 46: Mobiliário do solário

Figura 47: Janelas e cortinas do solário

Na cobertura percorrível, o solário é pautado pelos ladrilhos verdes que decoram todas as paredes e pelas pequenas peças de mobiliário em madeira que existem nesta área (Figura 46). Tem um duplo sistema de protecção do sol, com uns estores de madeira do lado de fora e com umas cortinas de correr de tecido amarelo, do lado de dentro (Figura 47).

Por fim, na cave, existe a sala pensada para as crianças, que é decorada com azulejos pintados em tons de azul com molduras amarelas e verdes, que nos remetem para episódios da Condessa de Ségur de brincadeiras infantis[115].

3.3.6. Detalhes Construtivos

Apesar de Pardal Monteiro ser o arquitecto das grandes obras de equipamento público, nesta encomenda de programa doméstico não descurou a exigência criativa e, muito menos, a competência construtiva. Os recursos disponíveis para a concretização deste projecto foram indispensáveis para o tornar num dos melhores exemplos de obras totais que Portugal assistiu até então. A qualidade das escolhas dos materiais é um factor relevante que merece ser analisado quando o objectivo é o estudo e a compreensão geral desta obra.

O arquitecto escolheu um número reduzido de materiais para a base arquitectónica e pormenores decorativos desta casa, elevando-a a um requinte máximo a partir das suas decisões projectuais. Pode-se então dizer que os materiais que marcam esta casa são a pedra, bastante utilizada não só nas fachadas como em diversas áreas interiores, a madeira, tanto nas escolhas do soalho como também do mobiliário — peças móveis ou encastradas — e por fim, em termos mais decorativos, o ferro utilizado em detalhes como as portas ou corrimãos, sempre com pormenores decorativos, e a utilização do vidro, simples quando colocado nas portas e trabalhado nos vitrais servindo como filtro de luz e objecto decorativo de grande destaque em momentos chave do Casal de Monserrate.

A escolha do material aplicado no chão é uma escolha prática e cómoda, tendo em conta as divisões em questão. Em quase todo o lado podemos encontrar a madeira (Figuras 48 e 49), aplicada nas zonas sociais da casa assim como nos quartos de dormir, variando somente a sua geometria e tom. Por outro lado, no hall de entrada, a utilização de mármore preto torna este espaço de recepção mais nobre. A aplicação da pedra (Figura 50), noutras divisões é feita com consciência prática, tendo em conta questões de salubridade, sendo a

[115] Margarida Cunha Belém (2011), op. Cit., loc. Cit.

solução ideal para as zonas húmidas, aplicação de mármore branco no chão da cozinha e nos quartos de banho, tanto do piso social como do quarto principal. Na restante área de serviço, assim como nas escadas correspondentes, foi colocado um chão de linóleo (Figura 51), material, mais pobre mas igualmente higiénico e de fácil limpeza.

Figura 48: Chão da biblioteca e do escritório

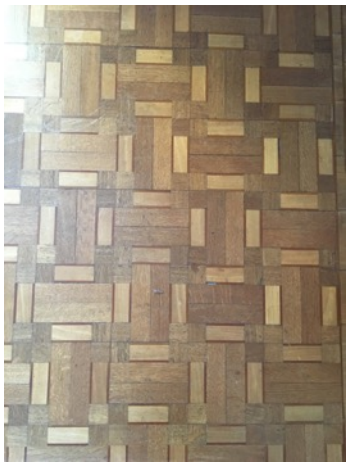


Figura 49: Chão do quarto principal

Figura 50: Chão do quarto de banho principal

Figura 51: Chão das escadas de serviço

As paredes são maioritariamente estucadas, mas podemos encontrar a aplicação de outros materiais em situações pontuais. Como é o caso das paredes do escritório com painéis de madeira forrados a seda no seu interior a parede da cabeceira da cama do quarto de casal ou a sala chinesa, forradas a seda as *bow windows* dos quartos forradas a madeira ou o papel de parede aplicado nas antecâmeras do quarto principal.

As portas são maioritariamente de madeira, tanto nas zonas de serviço como nas áreas principais, quase sempre de madeira clara e lacada, tendo algumas delas pequenos pormenores decorativos em chapa metálica. Destacam-se as portas da sala de estar que dão acesso ao hall, biblioteca, escritório e sala de jantar, que são de vidro emoldurado em madeira, conferindo a permeabilidade e continuação de toda a zona social.

Além dos materiais é importante referir os dispositivos construtivos, como por exemplo todas as janelas do Casal de Monserrate são de vidro único e com a protecção exterior de portadas de madeira. As únicas que se distinguem das restantes, são as de acesso às varandas, pois estas têm um espaço entre a janela e a portada — criando uma de caixa de ar — e as portadas recolhem de

forma compartimentada para as laterais (Figura 52). No piso social, as portas de acesso à varanda de gaveto destacam-se por terem, do lado de fora, uma rede mosquiteira de protecção (Figura 53).

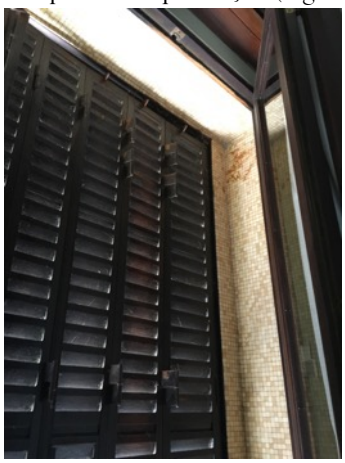


Figura 52: Janela e portada

Figura 53: Mosquiteiro exterior

O sistema de aquecimento foi pensado para servir todas as divisões da casa, distinguindo-se a decoração, e por vezes o material, com que é ocultado. Maioritariamente são de metal trabalhado e rectangulares, variando a sua composição decorativa, como se pode ver na entrada, quarto principal e quarto de banho do casal, sala chinesa (Figura 54). Na sala de estar (Figura 55) e escritório (Figura 56) distinguem-se por serem horizontais e mais baixas, visto que as janelas são maiores. No quarto das visitas esta protecção é feita não com metal mas com madeira. Existentes também nas zonas de serviço, estas são metálicas, com uma decoração mais simples ou em formato de cortina (Figura 57), como se pode verificar na zona de passagem.

Figura 54: Protector de aquecimento da sala chinesa

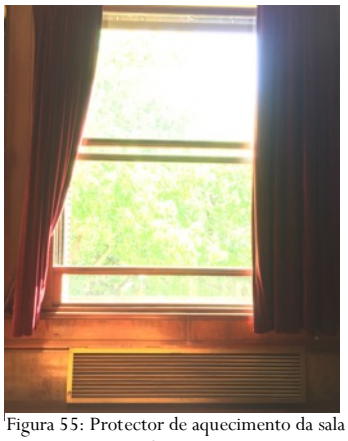


Figura 55: Protector de aquecimento da sala de estar

Figura 56: Protector de aquecimento do escritório

Figura 57: Protector de aquecimento da zona de serviço

4. Villa Necchi Campiglio

4.1. A família[116]

Todas as casas são para uma família e todas as famílias têm a sua história. Esta não é diferente. A Villa Necchi Campiglio tem a sua história pessoal que se cruza com a de outras personalidades e acontecimentos da época. Tendo um ambiente e sociedade que assume características próprias, tanto na dimensão das vidas dos seus habitantes como no seu tempo. A família Necchi Campiglio pertence a uma sociedade privilegiada que envolve um número restrito de pessoas que, com o seu trabalho e criatividade, foram capazes de se tornar fundamentais no desenvolvimento e progresso da restante sociedade.

A família Necchi Campiglio era então composta por Angelo Campiglio (1891-1984), a sua mulher Gigina Necchi (1901-2001) e a sua cunhada Nedda Necchi (1900-1993). Uma casa com um núcleo familiar particular mas que, talvez por isso mesmo, se tenha tornado tão especial. A vida quotidiana dos seus habitantes presta-se a uma mitologia que nasce do seu interior e se alarga ao imaginário de fora, tornando-se numa espécie de fábula que sempre despertou curiosidade.

Figura 58: Angelo Campiglio e Gigina Necchi

Angelo Campiglio nasceu em Comabbio a 23 de Agosto de 1891. O seu pai, Giuseppe, era originário do lago de Monate e dedicava-se à pesca. Com apenas dois anos, Angelo, acompanhou os seus pais quando estes decidiram partir para a Argentina, onde a sua mãe Piera Frigerio, na cidade de Rosario, abriu uma joalharia. Quando regressou a Itália, instalou-se na cidade de Pavia e formou-se em medicina, com especializações em ginecologia e oncologia. Angelo casou com Gigina Necchi (Figura 58), que nasceu em Pavia a 14 de Setembro de 1901, era uma pessoa carinhosa e afectuosa, recordada como muito elegante. Filha de industriais ricos, Ambrogio, que seguiu as pisadas do seu pai, Giuseppe, e abriu uma empresa de fundição de ferro em 1907, tendo como base o trabalho do seu pai, uma fábrica de peças e trabalhos metálicos fundada em 1892. Angelo, a convite do seu sogro, quando casou, abandonou a sua profissão e com ele fundou a NECA — empresa de fundição de ferro gusa — que produzia motores para frigoríficos, caldeiras e sanitários. O sucesso da empresa levou-os a fabricar para toda a Itália e a criar uma parceria com a FIAT. A NECA pertencia às duas irmãs Necchi, mas quem a geria era Angelo. Este era recordado como um homem de grande carisma, popular na fábrica, agradável com os seus amigos, inteligente, de sábio conselho e bom senso. Viajava frequentemente com a sua mulher Gigina, quase nunca acompanhado da sua cunhada Nedda.

Figura 59: Irmãs Necchi

Gigina tinha dois irmãos, Nedda e Vittorio, tendo-se dado muito bem com ambos ao longo da vida (Figura 59). O seu irmão casou e tinha o seu negócio das máquinas de costura Necchi, enquanto que a sua irmã, de quem era inseparável, sempre viveu com ela. Nedda, que nasceu em Pavia a 14 de Outubro de 1900 e faleceu em Milão a 18 de Agosto de 1993, era a mais reservada e tímida da família. Nunca tendo casado, gostava de cultivar os seus hobbies, sendo estes a pintura, o piano e os gatos. Tanto gostava de pintar como apreciava arte contemporânea tendo criado a sua colecção ao longo dos tempos, guardadas num espaço reservado da cave, continha nomes como René Magritte, Lucio Fontana, Jean Miró, Agenor Fabbri, Roberto Crippa, Salvatore Fuimes, entre outros. Gostava de tocar piano e apreciava a companhia dos seus diversos gatos, os únicos hóspedes permanentes da casa, não descurava da sua atenção e preparava pessoalmente as suas refeições. Tal como a sua irmã, também era uma

[116] Capítulo baseado em Giulia Maria Mozzoni (2008), "Ricordo delle sorelle Necchi" e Roberta della Seta e Susanna Massari (2008), "La dimensione sociale della Villa" in Lucia Borromeo, *Villa Necchi Campiglio a Milano*, Skira, Milão

mulher muito elegante, tendo a particularidade de se vestir sempre só com uma cor.

Partilhando o gosto pela moda, as duas irmãs gostavam muito de ir às compras, tanto em Milão, como em Paris, possuíam assim, uma imensa colecção de vestuário de alta costura assim como, acessórios e joias de grande qualidade. Estas eram, afectuosamente, chamadas de "le Gigine" pois eram inseparáveis, e das duas, Gigina, era a que tinha o carácter mais forte.

O nome da família Necchi sempre foi conhecido a todos os níveis sociais graças à máquina de costura "Necchi portátil" que todos os italianos possuíam nas suas casas, quase como um símbolo de objectivo alcançado e sinal de boa economia familiar, que estava presente na insistência da publicidade que ia nascendo.

Em 1959, Angelo Campiglio conhece Maria Gabriella di Savoia (1940-), tornaram-se grande amigos e esta começou a ficar hospedada na Villa, sempre que ia a Milão, existindo um quarto reservado para a princesa, que vinha a Milão duas vezes por ano. Os Necchi Campiglio também ia visitá-la a Paris, tendo criado laços tão fortes, consideravam-se família. O outro quarto de visitas, também era chamado quarto do príncipe, por ser muitas vezes ocupado por Enrico d'Assia (1927-1999), um convidado regular da família durante as suas frequentes estadias em Milão, devido à sua actividade de designer no teatro alla Scala. Eram também amigos de vários membros da casa real de Sabóia, de Juan Carlos di Borbone, Simeone di Bulgaria e dos condes Vistarino, Castelbarco e Soragna.

A Villa estava sempre aberta depois de uma peça de teatro, para um jogo de cartas e convívio ou, no Verão, para um banho na piscina, almoço no jardim ou uma partida de ténis entre amigos e os seus filhos. Era este o modo dos Necchi Campiglio receberem: sempre disponíveis para servir almoços ou jantares, em preferência a organizar um grande baile. Além da Villa, os Necchi Campiglio, ainda tinham uma casa em Lugano e um apartamento em Paris.

Na Villa trabalhavam um cozinheiro, um ajudante de cozinha, uma empregada, uma responsável pela roupa, um mordomo e uma governanta (que tinha direito a dormir no mesmo piso que os patrões). Além disso havia o motorista-jardineiro que tinha a sua casa própria à entrada da propriedade.

Ao longo das suas vidas as irmãs apresentavam-se sempre com um estilo impecável, coordenando, com elegância, as modas e tendências. Gigina e Nedda iam regularmente a Paris e Montecarlo onde adquiriam as peças mais actuais assim como frequentavam ateliers em Milão, não fosse esta a capital da moda, de designers como Gardini, Biki, os negócios de Curiel e Veneziani e a boutique Hobby que oferecia carteiras, lenços e luvas da Hermès. Os itens guardados incluem os nomes dos melhores alfaiates internacionais como Capucci e Ferragamo para os sapatos, Gucci e Hermès para as carteiras, Dior e Biki para roupas e peles e finalmente, Peter Gaul para os chapéus. Tanto elas como Angelo, mandavam fazer os seus sapatos por medida e também ele gostava de ir pessoalmente escolher as suas camisas e gravatas às lojas mais prestigiadas de Milão. A sua imagem não era menos descurada, apresentando-se sempre de laço duplo, até mesmo para receber os amigos para um mergulho na piscina.

Além do vestiário e acessórios ainda hoje guardados na casa, o número de livros nas prateleiras, revela uma família de leitores bastante típicos e em linha com a educação tradicional do seu tempo. Tendo interesses literários que iam desde o romance, aos livros de arte, viagens e de argumentos naturalistas.

Pode-se então dizer que as duas irmãs eram mulheres simples e espontâneas, não obstante o seu património e elevada posição social. Quando, nos anos 80, Angelo faleceu, Gigina, a sua esposa durante 60 anos e herdeira, não se encontrava preparada para gerir a fortuna, tendo arranjado um representante, Alessandro Cicogna. Este propôs deixar a casa à fundação FAI, assim como um depósito para a manter. Apesar deste ter algumas cláusulas

como, garantir depois da morte das duas irmãs a preservação da casa e do seu espólio, dando acesso para usufruto do público. No entanto, enquanto estas eram vivas, mantiveram a responsabilidade pela casa, tendo-a mantido fechada a estranhos. Este contracto entrou em vigor, depois da morte de Gigina, a 11 de Setembro de 2001, no ataque às Torres Gémeas em Manhattan.

4.2. O Arquitecto

"*A casa adquire dois retratos: o do arquitecto e o do habitante; e é este último que termina o trabalho do primeiro. O enredo é regado pelo arquitecto, mas a teia é tecida pelo habitante*."

Marco Romanelli[117]

Figura 60: Piero Portaluppi na sala de estar da casa degli Atellani

Não é por acaso que Angelo Campiglio escolhe o arquitecto Piero Portaluppi (Figura 60) para projectar a sua tão desejada casa. Este era considerado um arquitecto de prestígio, estava bem inserido no ambiente empresarial da cidade de Milão e era por muitos considerado o arquitecto da moda.

Piero Portaluppi é natural de Milão, tendo nascido a 19 de Março de 1888, os seus pais eram Luisa Gadda e Oreste Portaluppi, engenheiro civil. Assim que terminou o liceu técnico, em 1905, inscreveu-se na Universidade Politécnica de Turim, tendo sido colega de Enrico Agostino Griffini[118] (1887--1952). Enquanto estudava na Universidade, iniciou o seu trabalho como cartoonista para algumas revistas de sátira milaneses com a "Il Babau", a "A quel paese" e a "Il Guerim Meschino" (Figura 61).

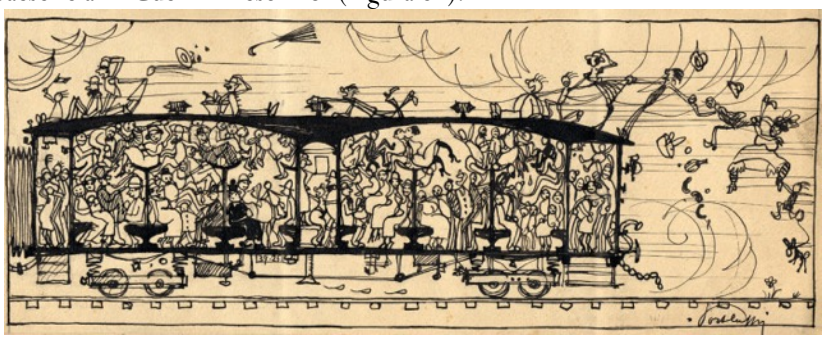


Figura 61: Cartoon de Portaluppi — secção de um elétrico

Em Setembro de 1910, formou-se em Arquitectura, tendo recebido uma medalha de ouro, por parte da Associação de Engenheiros e Arquitectos, por ter sido o melhor aluno do seu ano. No ano seguinte foi escolhido para assistente do professor Gaetano Moretti[119] (1860-1938), iniciando assim a sua carreira académica. Nesse mesmo ano, abriu o seu atelier de arquitectura, iniciando também a sua carreira a solo.

Entre pequenos trabalhos de decoração de fachadas e túmulos, foi convidado, em 1912, a colaborar com o Ettore Conti[120], uma das empresas de liderança do sector de energia em Itália[121]. Entre 1912 e 1930, Portaluppi desenhou inúmeros planos de energia hidroeléctrica, situados essencialmente

---

117 Intervenção oral na convenção Civilization of living: the evolution of European domestic interiors, Milão, Triennale, Outubro 2003 apud Lucia Borromeo (2008), op. Cit., p.57

118 Arquitecto, urbanista e professor, autor do livro *La Construzione Razionale della Casa* [1931], sendo que a IV edição (1948) terá sido muito utilizada em Portugal. Cf. Ana Tostões (2015), op. Cit., p.303

119 Arquitecto e professor italiano; foi o primeiro presidente da Faculdade de Arquitectura do Politécnico de Milão. Cf. Elena Canadelli e Paola Zocchi (2008), *Milano scientifica*, 1875-1924, Sironi, Milão

120 Instituto Técnico Industrial Estatal Ettore Conti de Milão

121 Midant J. P. (1998), *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle,* Institut Français D'Architecture, Hazan, Vanves

em Val Formazza, para a empresa Ellettriche Conti e outras mais pequenas associadas a esta. Alguns dos seus trabalhos, nesta parceria, passam por Verampio (1912-1917), Valdo (1920-1923), Crevoladossola (1923-1924) e Cadarese (1925-1929). Tendo construído também, entre 1918 e 1920, o plano de energia Grosio para a Azienda Elettrica Municipale de Milão.

A sua vida pessoal também evoluiu. Em Junho de 1913 casou com Lia Baglia, com quem teve dois filhos, Luísa (1914) e Oreste (1917).

Durante a 1ª Guerra Mundial, Portaluppi serviu como oficial do Corpo de Engenheiros, em Veneto e Friuli. Em 1916 foi destacado para Val Formazza, onde ficou encarregue de reconstruir as estações de energia que tinham sido atacadas durante os bombardeamentos. Durante esse tempo foi nomeado como professor de arquitectura, tendo somente retomado a prática privada no fim da guerra.

Figura 62: Casa degli Atellani, corso Magenta

A partir de 1919 começaram a ser-lhe entregues projectos importantes como a sede de Linificio e Canapificio Nazionale, o projecto de renovação da Pinacoteca de Brera, a Villa Fosati e, o mais importante de todos, a casa degli Atellani na corso Magenta, Milão (Figura 62), pois esta era a casa da empresa Ettore Conti que, graças a esta encomenda, apresentou-o a importantes (futuros) clientes da classe média milanesa. Com isto, várias famílias acabaram por se tornar suas clientes, primeiro os Borletti e Fossati, seguidos de Crespi, Necchi Campiglio e Mino Brughera.

Figura 63: Palácio Buonarroti-Carpaccio-Giotto, via Salvini

Em 1920, Portaluppi desenvolveu dois projectos que se tornaram icónicos para a sua carreira sendo eles um arranha céus em Nova Iorque para a companhia S.K.N.E e um bloco residencial para a área de Allabanuel[122]. Ambos representam a sua posição irónica com que encara o modernismo e o urbanismo, tendo sido trabalhos dos quais seguiu-se, em 1926, a sua cidade utópica, chamada de Hellytown. Depois de desenvolver estes dois projectos, seguiu-se um período de intensa criatividade projectual na carreira de Portaluppi. Além de ter sido convidado para projectos prestigiantes como o edifício de escritórios da Banca Commerciale Italiana (1928-1932) e o Hoepli Planetarium no jardim público da Porta Venezia, em Milão (1929-1930), também trabalhou em grandes projectos residenciais como o palácio Buonarroti-Carpaccio-Giotto (1926-1930) (Figura 63), a casa Crespi na corso Venezia (1927-1930) e no Palácio Crespi na piazza Crispi (928-1932). No sector industrial, além das estações de energia hidroelétricas, construiu a fábrica para a Società Ceramiche Italiane em Laveno e entre 1925 e 1929, os pavilhões da Alfa Romeo, Agip e Pirelli para a Fiera di Milano.

Com Marco Semenza[123], em 1926, ganhou o concurso para o Plano Geral de Milão, ao qual deram o nome de "Ciò per amore", que significa "Isto é por amor" e surgiu a partir de um anagrama dos seus próprios nomes. Este projecto propunha uma cidade em crescimento, densa em estradas e modelada pela fluidez e rapidez dos transportes, disposta a eliminar o sentimento de nostalgia e a afirmar "a inevitabilidade imperativa da modernidade".

Figura 64: Pavilhão de Itália em Barcelona

Em 1929, foi reconhecido largamente como um arquitecto de alto nível, tendo sido convidado para realizar o pavilhão de Itália para a Exposição Universal de Barcelona (Figura 64). Tendo no mesmo ano restaurado a Igreja Atellani e, a pedido da Ettore Conti, começou a trabalhar na Igreja de Santa Maria della Grazie, que restaurou entre 1934 e 1938 e foi o arquitecto responsável pela reconstrução (1944-1948) e restauro (1958-1959) da sacristia, desenhada por Bramante.

Nos anos 30, o arquitecto Piero Portaluppi, viu a sua carreira no sector da electricidade consolidar-se e estabilizar-se devido à reforma de Conti. Esta

[122] Id.

[123] Engenheiro electricista milanês

foi também uma altura em que se focou firmemente numa série de projectos, tanto públicos como privados, tendo sido a charneira na alteração das suas características projectuais, que passaram a ser, moderadamente, modernas. Esta transformação é visível na Villa del sabato per gli sposi, construída em parceria com o atelier BBPR[124], para a 5ª edição da Triennale di Milano, em 1933. O historicismo tardio dos seus primeiros anos de actividade era pautado por combinações inesperadas, tendo evoluído para uma estilização do ornamento déco, tornando a sua arquitectura dos anos 30, uma interpretação da modernidade que, nesta altura, ainda não tinha sido assimilada pelos mais jovens arquitectos racionalistas, demonstrando assim, uma notória noção de essencialidade e linearidade da forma e do volume com uma sobriedade decorativa, não vista até então.

Entre os seus trabalhos mais importantes encontra-se o edifício INA na piazza Diaz (1932-1937), a Villa Necchi Campiglio (1932-1935), o edifício da companhia de seguros Ras na Via Torino (1935-1938), a sede da Federazione dei Fasci Milanesi na piazza San Sepolcro (1935-1940) e o Palácio della'Arengario (1937-1942) construído em parceria com Griffini, Muzio e Pier Giulio Magistretti, depois de ganharem a competição para o rearranjo da Piazza del Duomo.

Apesar de alguns percalços na sua vida académica como professor, a sua vida profissional mantinha-se estável. No entanto, abrandou o ritmo de trabalho, aumentando a sua presença nos círculos institucionais com a nomeação para presidente da Associação dos Arquitectos (1952-1963), membro do Concelho Governamental de Belas Artes e Antiguidades e da Comissão Papal para trabalhos de arte religiosos assim como para presidente do Comité Técnico do Teatro alla Scala.

Todavia, não deixou de se dedicar à prática arquitectónica tendo trabalhado nos mais importantes edifícios históricos de Milão, como na reconstrução da Pinacoteca di Brera (1946-1963), na conversão do convento de San Vittore no Museu de Ciências e Tecnologias (1947-1953), na reconstrução e conversão do hospital Ospedale Maggiore na Universidade Estatale (1949--1970), no Picolla Scala (1949-1955) e no projecto de rearranjo da piazza del Duomo (1964). Além destes trabalhos, também construiu edifícios de raiz como a nova sede da companhia de seguros Ras na corso Italia com Gio Ponti[125] (1956-1962) e a ala italiana da residência da Cité Universitaire de Paris (1952--1958).

Piero Portaluppi foi um arquitecto afirmado, de brilhante criatividade e de inata elegância, professor dedicado e um maestro nas relações sociais, sendo dotado de um forte carisma. Ao seu encargo estiveram projectos que variavam da arquitectura ao plano urbanístico, do restauro à arte decorativa, da preparação gráfica aos livros de arquitectura e história. A sua personalidade procurava ser expressiva, capaz de reinventar a história, procurando sempre uma nova linguagem que não seguia a tradicional nem era de acordo com as definições da escola, movimentos ou grupos seus contemporâneos[126].

Piero Portaluppi faleceu em sua casa, na corso Magenta, a 6 de Julho de 1967.

---

[124] Atelier fundado em Milão, em 1932, por Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers

[125] Arquitecto, artista e designer industrial e de mobiliário (1891-1979); arquitecto associado ao Novecento Italiano, um dos autores da Torre Pirelli em Milão e editor fundador da revista Domus. Cf. Laszlo Taschen (2010), op. Cit., pp.422-425

[126] Ornella Selvafolta (2008)," Una villa moderna nel centro di Milano. L'architettura di Piero Portaluppi per i Necchi Campiglio", in Lucia Borromeo, op. Cit., p.21

4.3. A Casa

A Villa Necchi Campiglio representa um acto de coragem do seu encomendador pois destaca-se da tradição. O final do século XIX coincide com a presença de novos ricos na sociedade, alterando o cânone da vida da aristocracia tradicional, com a sua inserção e novo modo de vida. Os Necchi Campiglio são o perfeito exemplo disso, visto que alcançaram uma forte posição social através do seu trabalho na área industrial. Possuindo com isso, uma vida social intensa assim como uma casa absolutamente moderna, tendo contratado o melhor arquitecto do momento, para oferecerem a si e aos seus convidados toda a comodidade e luxos que a tecnologia contemporânea permitia.

Num local privilegiado e dispondo de um jardim já crescido e rico em plantas antigas, ficou clara a opção de uma Villa. Sinal de distinção absoluta tendo em conta a sua localização e em comparação com os mais prestigiados e monumentais palácios urbanos.

Figura 65: Desenho perspectivado, de Piero Portaluppi, da Villa Necchi Campiglio

Encomendada e projectada a partir de 1930, esta é construída, pela empresa Gadola, entre 1932 e 1935, com base num desenho de rara simplicidade, ainda para mais, tendo em conta os consideráveis recursos dos encomendadores[127]. A planta manteve-se simples para acompanhar as características morfológicas do terreno, sendo uma habitação de grande prestígio, que primava pela contemplação, tendo uma tipologia que a distingue como uma residência ampla e confortável, dos pequenos edifícios de apoio, assim como do jardim e da área verde envolventes. Esta casa não estaria completa sem pensar no acto de receber, visto este ser um dos maiores prazeres dos Necchi Campiglio, tanto que, Portaluppi, numa das suas perspectivas da Villa (Figura 65), desenha figuras bem vestidas a entrar na casa, privilegiando este acto de receber.

Poucos anos depois de se terem instalado na Villa, durante a 2ª Guerra Mundial, esta foi confiscada pelos fascistas, tornando-se a sede do Quartel General, pois tinha uma óptima localização, em relação à casa de Mussolini. Mais tarde, foi ocupada pelos aliados ingleses, que retiraram da propriedade todo o mobiliário que tinha sido confiscado, mas que permanecia no sótão. Depois dos ingleses, a casa ainda teve outro habitante, o cônsul da Holanda, que permaneceu alguns anos na Villa.

Só nos anos 50, é que os Necchi Campiglio recuperaram a sua casa, tendo, nessa altura, contratado o arquitecto, Tomaso Buzzi (1900-1981) para redecorar a casa. Sendo que, depois das obras, a família retomou a sua vida normal.

[127] Id.

4.3.1. Implantação[128]

Uma noite, no inicio dos anos 30, o casal Necchi Campiglio, ao regressar a Pavia, depois de assistirem a um espetáculo no teatro La Scala, perderam-se ao sair da cidade, tendo ido parar a um jardim nos arredores de Milão, onde encontraram uma placa a dizer "vende-se" com um número de telefone. Como os cônjuges queriam sair de Pavia e procuravam uma casa em Milão, cidade que gostavam de visitar para ir ao teatro e ver gente, na manhã seguinte, Angelo ligou para o número da placa e comprou uma parte do jardim que pertencia ao conde Ascanio Cicogna e encarregou o arquitecto Piero Portaluppi de projectar a sua futura casa. Assim, nasce a Villa da via Mozart onde, as duas irmãs Necchi e Campiglio passaram o resto das suas longas vidas.[129]

A área escolhida pelos Necchi Campiglio — entre a via San Daminiano, corso Venezia e corso Monforte — para a sua nova habitação é descrita, num artigo da aclamada revista milanesa *Città di Milano*, nos anos 30, como uma localização excepcional pela sua centralidade, não deixando de ser serena e tranquila. Localizada na parte Norte de Milão, é nesta união com o verde, a tranquilidade e proximidade do centro agitado e citadino que se encontram as principais características, para a escolha do quarteirão da residência Necchi Campiglio. Sendo esta uma zona marcada pela presença de antigas propriedades monárquicas e de palácios nobres oitocentistas rodeados de uma extensa zona verde. Era um espaço amplo e ortogonal entre a corso Venenzia, com o palácio Serbelloni, e a corso Monforte com os palácios Cicigna, Diotti (residência de Mussolini) e Isimbardi, por trás das suas fachadas, estendia-se o verde, sem limites, criando assim, um óasis de verdura na Milão oitocentista.

A primeira ocupação desta zona verde, foi marcada pela construção da nova sede do Instituto dos Invisuais entre 1890 e 1892. Entrando ao mesmo tempo em vigor, o plano Regolatore Beruto de 1889, que apresentava uma série de alterações, onde projectavam um futuro favorável à mudança e ao desenvolvimento tendo em conta, também, medidas para a conservação e defesa do equilíbrio. Nesta perspectiva inseria-se, na convecção de 1907, estipulada entre a Comune di Milano e a Condessa Solo-Busca (proprietária do palácio e jardim Serbelloni) a "abertura de uma nova estrada entre a via Cappuccini, Vivajo e S. Damiano", pelo que a Condessa cederia parte da sua propriedade privada para a construção da nova via, a troco da possibilidade de construir ao longo da mesma. A convenção denominada de Plano Regolatore Speciale, estabelecia que o edificado deveria seguir a malha viária, facilitando assim a circulação e proporcionando a implantação de futuros quarteirões. Como consequência deste plano, surge então, no mapa de Milão, dos anos 10, a via Michele Barozzi, a via Gabrio Serbelloni e a via Volfango Mozart, sendo a base planimétrica para as futuras construções.

A edificação foi veloz na direcção da via Cappuccini e via Vivaio, precisando de maior atenção a zona contígua ao jardim, nas traseiras da via San Daminiano, devido ao seu valor ambiental, a via Mozart, em particular, por ser o eixo que cortava o antigo jardim da Condessa Solo-Busca e que resultava num completo cercado de verde. Acabou por ser um assunto que teve especial reflexão, por ser uma tentativa de compensar a futura ocupação do solo, com intervenções arquitectónicas de qualidade. Tendo sido elaboradas várias propostas de loteamento entre 1924 e 1930, pelo arquitecto Aldo Andreani, este sugeria deixar uma zona verde ampla, estabelecendo uma área mínima entre o palácio existente e a nova construção.

---

[129] Roberta della Seta e Susanna Massari (2008), op. Cit., pp.44-45

Nesta linha de pensamento, a casa Necchi Campiglio insere-se neste lote e resolve esta questão. Rodeada, na via Mozart, pelo palácio Fidia (1926--1930), exuberante pela sua altura e movimento de volumes com superfícies onduladas e com revestimento cor de tijolo, tendo do outro lado, na via Sorbelloni, o complexo dos números 10 a 12 (1927-1930) onde a pedra e o gesso modelados compunham uma escultura arquitectónica. Testemunhos do desenvolvimento do edificado e com a mesma cultura arquitectónica e desenvolvimento científico, da autoria de Piero Portaluppi, são o edifício Buonarroti-Carpaccio-Giotto na corso Venezia e o Planetário Hoepli no jardim público.

Este é então um dos "mais nobres quarteirões da cidade" com um "cenário de arquitectura original" nascido a partir da inspiração das plantas do antigo parque. Tendo sido este o motivo que atraiu os Necchi Campiglio a escolher tal local para a construção da sua casa milanesa, que era um lugar de eleição para a aristocracia milanesa, onde só os seus palácios e jardins poderiam transmitir a qualidade desta nova arquitectura e conferir à moderna elite a tarefa de assegurar a continuidade do preciosismo e beleza já, anteriormente, conferido a este local.

4.3.2. Organização[130]

A primeira aproximação à propriedade da Villa Necchi Campiglio, é feita pela portaria (Anexo D.3. a D.6.), um pequeno edifício visível da via Mozart, onde se pode encontrar uma das soluções mais geniais de Portaluppi, visto que ele prolonga a parede do edifício criando um plano contínuo que forma a separação entre a rua e a propriedade, transformando um muro em arquitectura e conferindo-o como um espaço com galerias e terraços que é parte integrante deste edifício de recepção.

Pertencendo também à Villa foi atentamente estudado, sendo o elemento de chegada a partir da via Mozart (Anexo B.1.), tem também um cuidado na decoração das fachadas que antecipa e revela algumas características do edifício principal. Assim, os materiais de revestimento utilizados são o granito e o mármore, mantidos dentro de um espectro cromático em tons de cinzentos, com uma modelação de superfície, areada ou marmoreada. Além deste ser uma antecipação da Villa é um contraponto elegante, de contenção expressiva, em relação à envolvente, interpretando, deste modo, o comportamento generoso, mas não aparatoso, que distingue a família Necchi Campiglio. Além de ser o limiar entre o privado e o público, acaba por ser uma articulação complexa com o exterior, tornando-se no núcleo que separa o percurso verde de entrada na propriedade, do outro lado que contém a garagem e a entrada de serviço, onde existe um corredor subterrâneo que atravessa o jardim e dá acesso à casa, sendo este utilizado para as tarefas do serviço ou então pela família, ao chegar a casa, nas noites frias de Inverno.

O que marca a Villa e a torna nela própria é o seu elevado nível de conforto e a grandeza da sua concepção. Percorrendo o jardim e passando entre as árvores, avista-se finalmente a grande casa, com uma fachada principal exuberante, mas completamente integrada no local onde se insere. Esta é revestida por granito e mármore, colocadas em combinação alternada, entre o piso térreo e o piso superior, jogando com superfícies lisas e ásperas, brilhantes e opacas. Na esquina, encontra-se um grande plano vidrado que nos remete para um ângulo secundário e que assinala o ambiente interior, do Jardim de Inverno. Apesar da concentração do desenho ser na zona da entrada, onde as linhas rectas são dominantes, esta é enriquecida com elementos curvos, inseridos

[130] Ornella Selvafolta (2008), op. Cit., pp.19-28

singularmente. A escada de acesso à casa é um tronco de cone cortado, a pala de abrigo que marca a entrada arredondada e a parte superior da porta de entrada, de vidro e bronze dourado, também circular. No piso superior destaca-se a varanda que marca o centro do primeiro piso e a janela em forma de estrela, que pode ser interpretada como uma referência ao Planetário Hoepli, ou então, uma antecipação dos interiores, visto que existem estrelas projectadas no tecto de estuque do *fumoir* e da sala de jantar.

A largura dos vãos da residência, não teria justificação caso este fosse um edifício de rua, no entanto, devido à sua localização, estrutura formal de construção e modelo urbano, a opção escolhida foi a de uma moradia baixa em altura que se desenvolve horizontalmente.

Cada fachada da Villa possui a sua própria individualidade, tanto no seu desenho como nas funções a que correspondem interiormente, todas com os seus detalhes, mas também com pequenos apontamentos que as ligam e transformam-nas num todo. Como a dupla parede de vidro do jardim de Inverno que conecta a fachada principal (Poente) com a fachada Norte, a primeira que se vê quando se chega pelo jardim ou como, na fachada Sul, que contém uma meridiana que remete para o sol e a lua e está associada à estrela da fachada principal.

A distribuição interna da habitação (Anexo B) segue o esquema tradicional de uma grande Villa, com os seus usos específicos distribuídos por cada piso. Assim, temos na cave os espaços de serviço e a cozinha, assim como uma zona de apoio à piscina. O piso térreo é o piso de receber, contendo a sala de estar, biblioteca, zona de jogos, escritório e sala de jantar. Enquanto que o segundo piso é o do descanso, com uma ala para os quartos principais, o de Angelo e Gigina e o de Nedda, e do outro lado com os quartos das visitas. Sendo no último piso, o sótão, reservado para os quartos de serviço e arrumações. Além desta distribuição em altura também é importante referir que a distribuição por pisos não foi feita ao acaso. Os quartos principais estão virados a Poente, assim como a sala de jantar e zona de jogos, conferindo especial atenção à localização de elementos fundamentais da casa, tendo em conta a hora a que estes são mais utilizados, tornando a sua ocupação o mais confortável possível. Assim como também é importante esta localização em termos de ventilação, visto que os espaços acabam por ser todos interligados a abertura das janelas oferece uma boa ventilação do ar.

O gosto dos Necchi Campiglio em receber, reflecte-se no ambiente da casa. Visto que a zona de estar é bastante grande e completa — inclui a zona de jogos e entretenimento, biblioteca, sala de estar e jardim de Inverno — foi necessário recorrer à solução de portas deslizantes para compartimentar o espaço em caso de necessidade, dando a opção de ser um espaço único ou de criar a sua individualidade própria quando assim o exigia. No primeiro piso, também podemos verificar que esta é uma casa para receber visto que é feita uma distinção entre a ala dos anfitriões e a dos quartos das visitas. A cave também foi transformada para conter tanto uma sala de desporto como uma sala dedicada ao cinema, para a família e os seus amigos.

Toda a casa sugere uma leitura do espaço que possibilita uma relação tanto entre divisões, assim como entre exterior e interior — a casa e o jardim. Através de sistemas de filtros, diafragmas vidrados, transparência e planos deslizantes. Sente-se, da parte do arquitecto, o desejo de criar movimento no volume simples, assim como de conter as grandes divisões através de separações e conexões, contrapontos que criam um ritmo e caracterizam a casa.

Também são exemplo disso alguns detalhes mais particulares, como o tecto da biblioteca, cujos losangos de forte espessura desenham uma trama tridimensional de linha diagonal que contradiz, e ao mesmo tempo acentua, a tendência ortogonal do mobiliário ou o *fumoir* e a sala de jantar que, separados por uma porta de correr, encontram-se unidos por um tecto de estuque em

baixo relevo, onde se podem ver animais e plantas exóticas, signos do zodíaco, estrelas e galeões que remetem para lugares distantes.

Outro aspecto de grande importância é o facto da Villa ser constituída pela presença dos dispositivos mais luxuosos e modernos que conferem uma dimensão de conforto, não possível até então. A casa continha elevador, luz eléctrica, telefone e citofone, um jardim de Inverno climatizado, janelas manobradas electricamente, os mais actualizados equipamentos de cozinha e de aquecimento, assim como tecnologias que chegavam até ao jardim, como a piscina aquecida através de uma bobina especial ou o sistema de mudança de água automático que esta dispunha.

A piscina é o principal nó compositivo em que Portaluppi se concentra para criar o espaço exterior. Também este ligado ao interior através de perspectivas dadas pelas janelas, com o espelho de água, a relva, os assentos de mármore, o percurso ritmado pela pérgula através da sucessão de pilastras, são partes cuidadosamente desenhadas que tornam este espaço tanto funcional como ornamental. Este era um elemento distintivo que torna a Villa num caso único na cidade residencial, visto que naquela época começavam a surgir as primeiras piscinas em casas senhoriais mas, demoraram mais tempo a enraizar--se nas áreas urbanas.

Menos rara é a presença do campo de ténis, confirmando a ampla prática do desporto desde os anos 20.

4.3.3. Alterações[131]

Apenas três anos após a inauguração da casa, os proprietários decidiram alterar o ambiente e a decoração, renunciando ao décor sofisticado de Piero Portaluppi que, talvez fosse, demasiado rigoroso para o quotidiano do dia a dia. Assim, iniciou-se a colaboração entre os Necchi Campiglio e Tomaso Buzzi. Um arquitecto aclamado pela alta sociedade milanesa, sendo uma personagem amável e genial, com uma energia inesgotável e fulminante. Foi desenhador, professor no Politécnico di Milano, tendo desempenhado, por quase quarenta anos, as funções de decorador, restaurador e arquitecto paisagista. Fez também parte do grupo Novecento milanês, tendo conduzido, com Gio Ponti, o nascimento da revista "Domus" e participado por diversas vezes na Triennale di Milano.

Facturas confirmam que, durante 1938, a família comprou diversas mobílias, candeeiros e espelhos para a nova decoração da casa. Tendo também sidointervencionadas algumas zonas do jardim, com a criação de um galpão para os vestiários de ténis e algumas ideias para a parede do fundo da piscina.

Depois da 2ª Guerra Mundial, Tomaso Buzzi voltou a ser chamado para trabalhar com os Necchi Campiglio, entre 1946 e 1957, preparou esboços para novo mobiliário e revestimentos, assim como recomenda adquirirem antiguidades, actuando como intermediário com os mercadores, não descurando a supervisão de trabalhos menores.

De facto, Buzzi era assim, conjugava a sua própria cultura, por ser um conhecedor de arte e ele mesmo um colecionador, com uma sincera consideração pelo ofício artesanal, escolhendo cuidadosamente os artesãos para os seus projectos, controlando todas as operações efectuadas para os seus clientes.

[131] Cecilia Colombo (2008), "Tomaso Buzzi e Villa Necchi Campiglio", in Lucia Borromeo, op. Cit., pp.31-37

Existem imensos apontamentos e esquiços desenhados por ele (Figura 66) e deixados aos Necchi Campiglio, visto que o objectivo da sua intervenção na *Villa* era o de recuperar o conforto e o calor da tradição, sem alterar a estrutura de distribuição do espaço feita anteriormente por Piero Portaluppi. Propondo assim um tom mais íntimo e doméstico, onde insere cortinas e mobiliário antigo, fazendo, em parte, reviver o gosto barroco, que nas residências nobres milanesas, nunca tinha desaparecido. Das alterações feitas podemos destacar a passagem da sala de estar para o jardim de Inverno, agora envolvida numa cortina drapeada e acompanhada de uma consola de gosto setecentista, assim como das alterações feitas nas lareiras tanto da sala de estar como do *fumoir*. No quarto principal, uma cama de dossel foi colocada no meio de dois nichos, criando novos ângulos e pontos de luz. Alguns tectos foram cobertos, surgindo agora candeeiros venezianos, poltronas damasco e vasos e tapetes orientais.

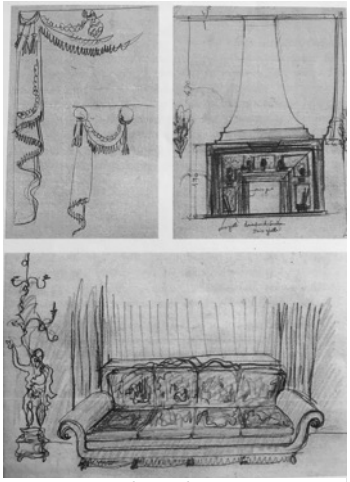


Figura 66: Esboços de Tomasso Buzzi

Excluindo os tectos que foram restaurados, todo o mobiliário presente, hoje em dia na casa, pertence às intervenções de Tomaso Buzzi. No entanto, na presente dissertação, irão ser destacadas as intervenções e criações de Piero Portaluppi, visto este ser o arquitecto principal da *Villa* e tendo produzido todo o mobiliário original da mesma, apesar de existir pouca informação referente às peças originais.

4.3.4. Distribuição Interna

A entrada na Villa Necchi Campiglio é marcada pela presença de umas escadas e a sua respectiva cobertura, ambas de planta semicircular (Figura 67). As vidraças duplas laterais da porta de entrada, suavizam a passagem para o interior e oferecem, ao mesmo tempo, uma protecção às plantas colocadas entre as duas paredes de vidro.

Figura 67: Entrada na Villa Necchi Campiglio

Passando a porta que dá acesso ao interior, existe uma antecâmera marcada por uma nova porta de vidro que antecede o hall de entrada, esta porta é composta por uma maciça grelha metálica que garante a segurança da *Villa*, quando accionada sobe verticalmente sobre o pavimento da escada.

Ultrapassando a soleira, chega-se então ao grande hall, que serve como centro distribuidor do piso térreo, inteiramente dedicado ao acto de receber. Apesar da planta não ser central nem simétrica, é o elemento que estabelece a ligação entre as várias alas da casa. Do lado esquerdo, a biblioteca, sala de jogos, sala de estar e o jardim de inverno e do lado direito, o escritório, o *fumoir* e a sala de jantar, assim como as salas de apoio e à frente, alinhadas com a porta de entrada, a escada de acesso ao piso superior. A distribuição dos espaços concebida por Portaluppi surge livre de vínculos a alinhamentos e eixos perspécticos, adequando-se à tendência de ultrapassar as tradicionais normas de simetria que tinham regulado os edifícios até ao fim do século XIX.

Ao entrar na *Villa*, percebe-se a exigência do luxo e sumptuosidade dos encomendadores, fazendo-se notar pelas opções do arquitecto em dois aspectos fundamentais: a vastidão dos espaços e a elevada qualidade dos materiais. O hall, a zona de entrada e de recepção, é marcado pela elevada altura dos tectos e generosa extensão, aberto, para o lado do convívio da casa (lado esquerdo), um enorme eixo, alinhado com a janela da sala de estar, que demonstra a dimensão da residência, tornando-a mais monumental do que íntima (Figura 68). Além das escadas de acesso ao piso de cima, existe ainda um elevador para o mesmo efeito, demonstrando mais uma vez o luxo e as posses desta família.

Figura 68: Fotografia de arquivo do hall de entrada

Figura 69: Lareira da biblioteca

Figura 70: Abertura da biblioteca para a sala de estar

Virando então à esquerda, encontra-se a biblioteca, composta por dois núcleos, um virado a poente onde se encontrava um piano para os serões musicais, outro virado a nascente dedicado aos livros e jogos. Aqui, as estantes assumem um valor estrutural de criação do espaço, gerando uma zona mais isolada, distinguindo o espaço de jogar do de leitura. No fundo da sala encontra-se uma lareira completamente integrada na geometria das prateleiras de madeira, destacando-se pela aplicação da pedra, com uma moldura exterior de granito preto de Anzola e a interior de granito claro (Figura 69). Tendo, à sua frente, uma abertura que permite estabelecer contacto com a sala de estar, criando uma nova entrada de luz e um prolongamento do espaço e noção de permeabilidade presente também linha continua de ligação dos espaços desta ala (Figura 70).

De seguida, e no ponto mais extremo a Norte da residência, encontra-se a sala de estar. Apesar de ser ampla não se encontrava muito preenchida, era uma divisão bastante linear e moderna, pautada pelas linhas simples e despojamento de mobiliário, contendo simplesmente algumas poltronas e pequenas peças de apoio. Destacando-se a conexão visual da abertura para a biblioteca, deste lado, marcada, simplesmente, com um friso à sua volta, que tem como objectivo enfatizar a fluidez dos espaços.

No canto Norte-Poente e com acesso à sala de estar e parte lateral da biblioteca, projecta-se, inteiramente para o exterior, o jardim de Inverno. Este espaço abre-se para o jardim através de duas paredes duplas de vidro, uma grande janela horizontal, produzindo uma conexão com a natureza. Esta relação com o jardim transforma-se numa elegante moldura, de modo a apreciar a natureza circundante e a aproveitar a luz do pôr do sol, sendo esta mais fraca e difusa, criando um ambiente de luz e cor interessante e que valoriza o espaço.

Regressando ao hall de entrada e em direcção ao lado Sul da casa, encontra-se, ao lado das escadas, o escritório de Angelo Campiglio. Este era um pequeno espaço de planta quadrangular, virado a Nascente, de carácter masculino, ambiente austero, forrado com painéis de pau-rosa.

Em frente ao escritório encontra-se o *fumoir*, um pequeno espaço de planta quadrangular, virado a Poente, devido à sua utilização mais nocturna. De linhas rectas e simples, era uma zona de estar com uma lareira como ponto central, sendo esta baixa, seguindo um móvel de perfil geométrico que percorre toda a extensão da parede, que antecede e serve de recepção à sala de jantar.

Figura 71: Vista da janela da sala de jantar

De portas contíguas ao *fumoir*, entra-se na sala de jantar, uma sala rectangular com duas grandes janelas alinhadas com a piscina, no exterior (Figura 71). Este é um espaço amplo e luxuoso com todas as paredes revestidas a pergaminho, tendo a mesa como elemento central do espaço.

No canto Sul-Nascente do piso térreo existem duas salas de apoio à sala de jantar, a copa e a sala das loiças. Sendo que o espaço adjacente à sala de jantar servia para receber os pratos (vindos por um elevador directamente da cozinha) e prepará-los para serem servidos, enquanto que o espaço seguinte servia para guardar os serviços de loiça, esta sala dá ainda acesso às escadas de serviço e à sala de armas.

A sala de armas foi inicialmente feita como guarda-roupa de apoio aos funcionários da casa, assim como para guardar os casacos das visitas. Sendo este o único espaço com uma casa de banho neste piso, que servia para as visitas. No entanto, esta sala acabou por ser utilizada para armazenar material desportivo, mais precisamente, as armas de caça de Angelo Campiglio.

Subindo as escadas, chega-se a um átrio, da mesma dimensão da entrada, que serve de distribuição para as diferentes áreas de descanso da propriedade. Do lado direito (tendo em conta a orientação de subida das escadas) uma ala reservada aos proprietários da casa, em frente um dos quartos de hóspedes e, do lado esquerdo, o outro quarto de hóspedes, o quarto da governanta e a zona de serviço.

Virado a Norte encontra-se então uma galeria que separa os quartos das duas irmãs, sendo este composto por um tecto abobadado e por uma sequência de armários e portas de entrada nas divisões, terminando com uma janela ao fundo.

Do lado Poente desta galeria, encontra-se o quarto de Angelo e Gigina, com uma área central de *closet* que serve também de distribuição para a zona de dormir e para o quarto de banho. Sendo o quarto de planta quadrangular constituído por uma janela virada a Norte e uma varanda a Poente. O quarto de banho tem duas cabines projectadas nos seus cantos sendo uma para a sanita e outra para o chuveiro. De ambientes simétricos, o quarto de Nedda, virado a Nascente, também é composto por um núcleo central que é o *closet*, sendo a zona de dormir projectada a Norte-Nascente e o quarto de banho no lado interior da casa, também com as duas cabines mais privadas e a banheira ao meio.

No núcleo central da casa, virado a Poente, encontra-se um dos quartos de visitas, com entrada para uma divisão composta por uma parede de mármore preto de Carso (Figura 72), fechando lateralmente em direcção à janela com cortinas (de modo a poder ter este elemento de vidro no meio da fachada, alinhado com a entrada principal) sendo este o elemento central que se destaca por não tocar no vidro que dá acesso à varanda e que separa a zona de entrada e de vestir do quarto de banho. De cada um dos lados da varanda há um compartimento, um para a sanita e outro, um pequeno armário, sendo o quarto adjacente a zona de dormir.

Figura 72: Parede divisória de mármore preto

O quarto que se segue, com entrada do lado Sul, é o outro quarto de visitas, o Quarto da Princesa de Saboia. Este era definido por um pequeno hall de entrada com o quarto de banho em frente e a entrada do quarto pelo lado direito, uma divisão rectangular e espaçosa tendo a dividir o espaço de entrada e de vestir da zona de dormir um armário concebido por Portaluppi e que, mais uma vez, demonstra a sua modernidade, ao separar o espaço com uma peça de mobiliário em vez da utilização de paredes.

Deste lado há também um pequeno átrio que dá acesso ao quarto da governanta e à sua casa de banho individual virados a Nascente e, fechando a ala Sul deste piso, a sala do guarda-roupa com acesso às escadas de serviço. Este átrio era composto pelo elevador da comida (que servia para chegar o pequeno almoço das senhoras a este piso), armários e uma pequena pia. A sala do guarda--roupa era uma sala com grandes armários embutidos para arrumação dos atoalhados da casa e as fardas dos empregados.

A escada de serviço é generosa em termos de espaço e luz, com grandes janelas e revestida com linóleo, ligando os vários pisos, desde a cave até ao sótão. Este último era utilizado exclusivamente pelos empregados, formado por três quartos, uma sala e um quarto de banho. Portaluppi não descurou nos ambientes de serviço, dando ao sótão um ambiente confortável com áreas generosas e janelas grandes.

Parte da cave também era dedicada aos empregados sendo que, adjacente à cozinha, encontrava-se a zona dos lavatórios para a limpeza dos pratos e talheres (aquário) e uma sala de jantar para as refeições do pessoal, uma dispensa, a lavandaria e um espaço reservado para as instalações eléctrica e hidráulica. Neste andar também foram colocados a sala de bilhar, chuveiros e vestiários de apoio à piscina (balneários), tendo ainda uma grande sala de painéis de nogueira que foi reservada para as actividades de tempo livre e lazer, como a projecção de filmes.

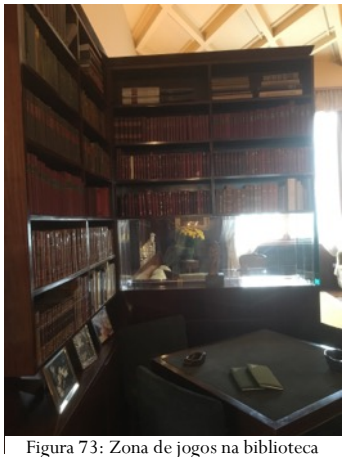


Figura 73: Zona de jogos na biblioteca

Figura 74: Fotografia de arquivo da sala de estar

Figura 75: Fotografia de arquivo das portas do jardim de Inverno

Figura 76: Fotografia de arquivo do jardim de Inverno

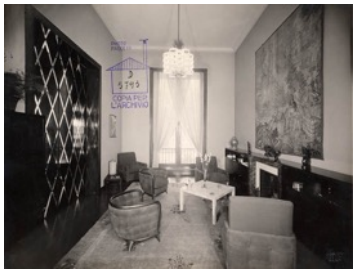


Figura 77: Fotografia de arquivo do *fumoir*

4.3.5. Mobiliário e decoração

Na biblioteca, além de todo o mobiliário da autoria de Portaluppi, outro elemento de destaque é o trabalho no tecto em estuque, com o entrelaçamento de linhas que criam losangos, e com uma segunda linha projectada, criando uma noção de movimento, destacando este elemento da geometria pura que a mobília confere a esta divisão. Além da leitura, este espaço era dedicado ao entretenimento de carácter social, como se pode verificar pela presença de duas mesas de jogo, da autoria do arquitecto, feitas em mogno com uma pequena gaveta de cada lado, para guardar as fichas, e com um revestimento interno em latão laminado (Figura 73).

A sala de estar é marcada por uma rigidez arquitectónica, que contem sofás e poltronas acolchoadas de linhas simples. O tecto já não é trabalhado como o da divisão anterior, sendo composto por uma dupla moldura rectangular, de modo a enfatizar a geometria pura da divisão. Apesar desta linearidade o arquitecto revela abertura para a utilização de estilos e tendências diferentes, inserindo uma arca do século XV com um par de querubins do século XVII, combinando com elementos inéditos, criações suas, como é o caso do candeeiro com três lâmpadas em forma de guarda-chuva, que se encontra no centro da sala (Figura 74).

A utilização de vidros duplos no jardim de Inverno confirma a atenção de Portaluppi para com as soluções arquitectónicas mais modernas. Apesar desta ser uma área transparente e com possibilidade de abertura para o jardim, não oferece grandes garantias em termos de segurança e assim, de modo a resolver esta questão, o arquitecto insere duas grandes portas deslizantes em prata alemã, transformando uma barreira de protecção num elemento decorativo de elevado valor, pelos seus trabalhados e atenção dedicada às mesmas (Figura 75).

De modo a contribuir para a geometrização da sala, o piso em travertino, mármore verde Roja e mármore verde Patrizia com um desenho de tiras entrelaçadas contribui para a relação harmoniosa que o arquitecto pretende enfatizar entre o interior e a vegetação exterior. Aqui ainda podemos encontrar uma mesa lápis-lázuli desenhada por Portaluppi, assim como um sofá em forma de "S" e um armário projectado pelos arquitectos Albani e Palanti (Figura 76).

O escritório, seguia as tendências decorativas contemporâneas, apresentando mobília moderna com uma mesa de linhas rectas como objecto central, focando-se num ambiente simples de trabalho. Por trás dos painéis de madeira, escondia-se uma caixa-forte e dois armários de arquivo. O tecto era trabalhado com um motivo labiríntico, que destoava do resto do ambiente rígido.

No *fumoir*, a decoração é organizada por poltronas de gosto decó, por uma mesa de café de linhas rectas, por um lustre que se destaca pelos seus círculos sobrepostos e por uma tapeçaria que se encontra por cima da lareira (Figura 77). O tecto de estuque é trabalhado contendo plantas exóticas, flores, uma garça e um escorpião alinhado com os motivos representados no tecto da sala de jantar adjacente. A porta que une os dois espaços é de madeira com desenhos de losangos em espelho criando movimento e dando um certo dinamismo ao espaço.

A sala de jantar apresentava um mobiliário, atribuído ao arquitecto Michele Marelli, feito de madeira com perfies de bronze, composto pela mesa de jantar, cadeiras, uma vitrine de exposição e dois aparadores, sendo o maior, decorado com painéis representando as três caravelas de Cristóvão Colombo. Este lado da porta, contígua com a do *fumoir,* é forrada com pergaminho dando a ideia de continuidade da parede quando esta se encontra fechada. O tecto em estuque, no mesmo espírito da sala anterior, é decorado com elementos da natureza — como árvores, flores, garças e cobras — e da astrologia — com os signos de Touro e Caranguejo. Sendo ainda de destacar o candeeiro baixo que marca o meio da mesa de jantar, assim como o centro de mesa em lápis-lazuli, ágata e coral executado por Alfredo Ravasco (1873-1958), um dos mais respeitáveis ourives de Milão e o tapete que define a zona de jantar tornando o espaço mais acolhedor (Figura 78).

Figura 78: Fotografia de arquivo da sala de jantar

As salas de apoio à sala de jantar têm armários de madeira de carvalho, material mais pobre do que a nogueira ou o pau rosa utilizado nas salas principais, mas que foram concebidos com a mesma atenção, pelo arquitecto, que teve em conta a dimensão das prateleiras e compartimentos de modo a optimizar a funcionalidade destes espaços. O arquitecto desenha também os serviços de loiça para a família. Um mais simples para ser utilizado no dia a dia, verde e decorado a vermelho com um "C" de Campiglio, e um serviço para as ocasiões especiais, de porcelana branca com uma margem dourada, assim como os copos de vidro soprado de Murano.

A sala das armas é composta por um armário embutido de nogueira da autoria de Portaluppi assim como a mesa com decorações orientais que se encontra à sua frente. Esta foi realizada de modo a encaixar-se sobre o radiador de bronze, demonstrando que nada foi deixado ao acaso e, até nos mais pequenos espaços, todos os pormenores foram tidos em consideração pelo arquitecto.

No átrio do piso superior encontram-se pinturas e obras de arte que reflectem o gosto dos Necchi Campiglio pela escola veneziana do século XVIII. A galeria que separa os quartos principais tem um tecto com um padrão decorativo sendo este marcado pela sequência dos armários e portas de pré-vitrificado ou coberto de tecido, respectivamente.

Os quartos de banho desta ala são de proporções grandiosas, totalmente revestidos a mármore. Demonstrando tudo um sinal de luxo, desde as pias duplas, aos pequenos detalhes como o conjunto de pinceis, escovas, pentes, garrafas e porta perfumes assinados em ouro com um "G" de Gigina. No quarto de banho de Nedda todos os acessórios estão assinados com um "N" e além disso, tem a decorar o espaço, uma incisão de Chagall (1887-1985) e uma aguarela de De Pisis (1896-1956), recordando o seu gosto por arte contemporânea.

O quarto do guarda roupa, que fecha o lado Sul do primeiro andar, tem armários embutidos de grandes proporções e linhas simples, mas elegantes, com os seus interiores forrados a seda de modo a preservar os tecidos ali guardados.

A decoração do sótão, apesar de simples, não foi descurada. Contendo desenhos geométricos simples no tecto em estuque e mobiliário simples que mais tarde foi substituído pelas peças da casa que foram retiradas para a nova decoração e aqui armazenadas.

O ambiente da cave é acompanhado por móveis feitos por Portaluppi em tons de branco e verde claro.

4.3.6. Detalhes Construtivos

Figura 79: Pormenores da porta da entrada

A qualidade e diversidade dos materiais utilizados na *Villa* são a prova dos vastos meios que o arquitecto tinha à sua disposição para a realização deste projecto.

A entrada é marcada pela utilização de vidro e bronze, um dos materiais privilegiados na arquitectura e nas artes decorativas no início do século XX, do qual o arquitecto Piero Portaluppi faz grande uso na Villa Necchi Campiglio, aqui marcando horizontalmente o vidro, revestindo os painéis inferiores e enfatizando a porta com puxadores verticais (Figura 79).

No interior, podemos encontrar vários tipos de materiais aplicados no chão. Sendo o principal de quase todas as áreas a madeira, no piso térreo com tábuas corridas em nogueira com remates em pau santo e no primeiro piso num padrão de quadrados rematados por uma moldura (Figura 80). No piso térreo destaca-se no jardim de Inverno a utilização de travertino, mármore verde Roja e mármore verde Patrizia criando um padrão geométrico (Figura 81).

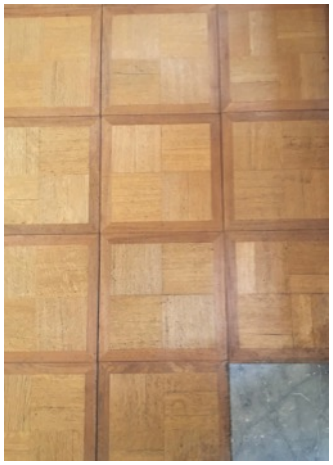


Figura 80: Chão de madeira do 1º andar

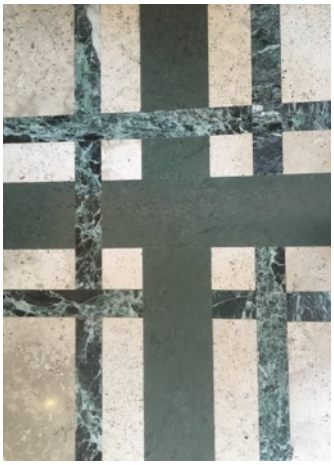


Figura 81: Chão do Jardim de Inverno

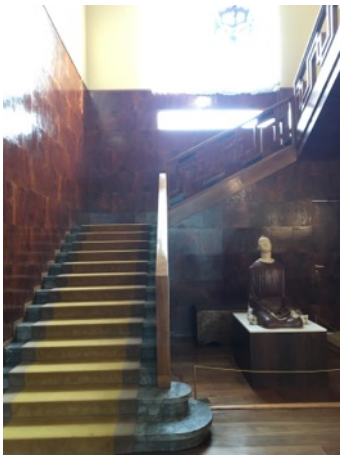


Figura 82: Escadas principais forradas a painéis de madeira

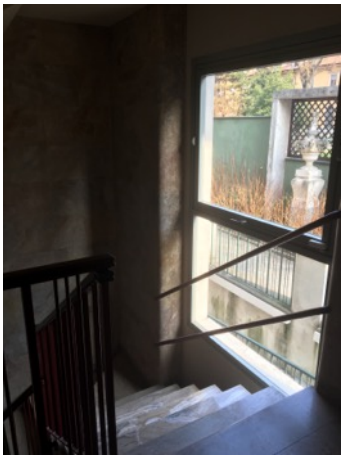


Figura 83: Escadas de serviço

No átrio de entrada, a zona de acessos verticais é marcada por painéis de madeira que enfatizam a distribuição por piso (Figura 82). Passando despercebida a porta de acesso à cave por esta também ser de madeira, mas realçando o acesso ao primeiro piso com o trabalho do corrimão de madeira com motivos geométricos em estilo *Art Deco*. Estas paredes destacam-se das restantes, visto que toda a casa tem paredes estucadas, pintadas em tons de marfim, ocre e verde.

As zonas de serviço são pautadas pela utilização de linóleo no chão e as suas escadas de uma pedra mais pobre com os corrimãos em metal (Figura 83).

As portas apresentam materiais diferentes conforme as suas necessidades, sendo estas maioritariamente em madeira, tendo por vezes, decorações em vidro espelhado, as do jardim de Inverno, por questões de segurança, são em prata alemã.

Visto que toda a casa foi pensada até ao mais pequeno pormenor, desde a sua localização, à disposição das divisões, escolha de materiais e soluções construtivas que melhoram o conforto da mesma, tanto a nível climático como num nível mais prático. Isto revela as possibilidades de inovação da época e os recursos disponíveis para aplicar nesta habitação, recorrendo a pormenores que tornam esta casa ainda mais agradável.

Assim, as janelas são equipadas com um sistema de bloqueio triplo composto por persianas e vidros duplos manobráveis, que funcionam separadamente e podem ser abertos ou fechados tendo em conta as necessidades dos habitantes e as estações do ano (Figuras 84, 85 e 86).

As portas, com o objectivo de, quando abertas, darem a noção de uma só divisão, eram deslizantes e entravam para dentro das paredes de modo a ficarem escondidas (Figura 87).

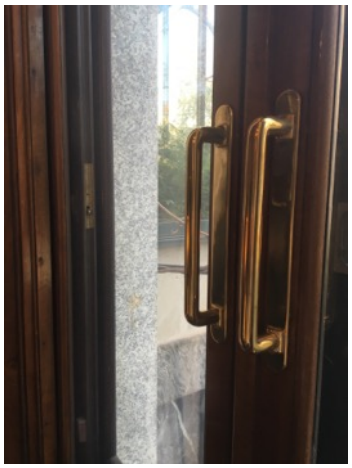


Figura 84: Pormenor das janelas

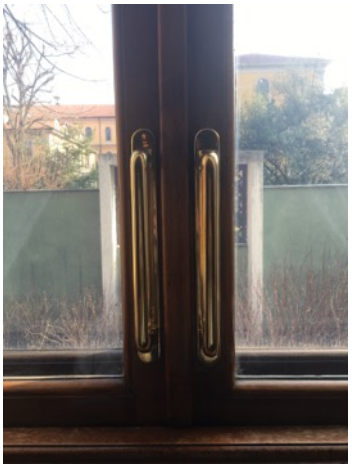


Figura 85: Pormenor das janelas

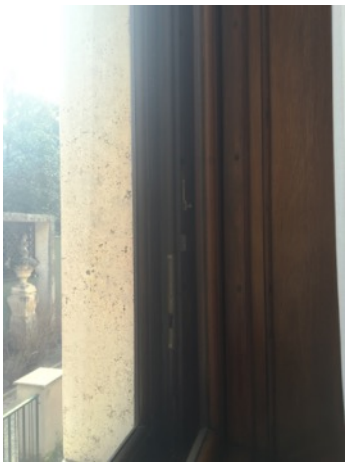


Figura 86: Pormenor das janelas

Figura 87: Pormenor da porta deslizante

Os aquecedores, presentes em todas as divisões, são uma solução engenhosa por parte do arquitecto Portaluppi pois este pretende tornar este objecto invisível. Assim, nas áreas comuns, este é tapado por uma grade ou disposto na horizontal (Figura 88 e 89) na moldura das janelas (Figura 90), como acontece na sala de jantar e sala de estar ou com umas cortinas como acontece nas zonas de serviço (Figura 91).

Figura 88: Grade de protecção do aquecimento do hall

Figura 89: Grade de protecção do aquecimento do jardim de Inverno

Figura 90: Moldura do gradeamento do aquecimento

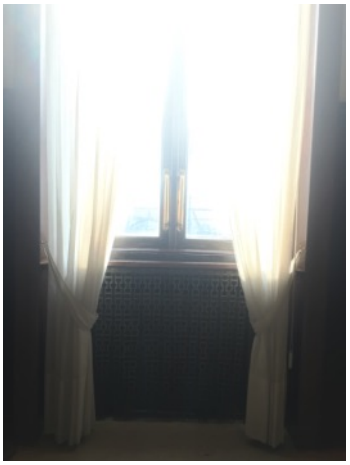


Figura 91: Cortina de protecção do aquecimento

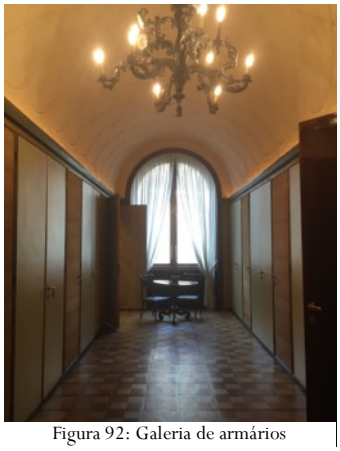


Figura 92: Galeria de armários

Outra solução que se engloba na parte construtiva é a aplicação de armários na galeria (Figura 92) que dá acesso aos quartos dos habitantes, pois estes são os que conferem e dividem o espaço, recorrendo a uma necessidade de arrumação deixa-se de lado a opção de dividir o espaço com paredes para dar lugar a uma função.

Além disso, as casas de banho principais também contêm soluções construtivas inovadoras como é o caso da cabine de duche. Existindo outro elemento de destaque, não aplicado com regularidade em edifícios de habitação unifamiliar, que é o de elevador.

5. Análise Comparativa

5.1. O Sítio

Como já foi referido anteriormente, o Casal de Monserrate encontra-se localizado no Estoril, a cerca de 25 quilómetros de Lisboa, incluído na área de habitação do complexo turístico que tinha como objectivo desenvolver esta zona. O Estoril era então, à data da realização da habitação, um lugar onde grandes esforços estavam unidos com o objectivo de o tornar no novo local de veraneio, não só da elite Lisboeta, mas também internacional. Afastado do habitual lugar fresco e arejado que era Sintra, trazendo para junto do mar, sem perder os benefícios da vida do campo, mas acrescentando outros factores — como a praia e o entretenimento. Um lugar de veraneio cosmopolita que atraiu a realeza exilada e estrangeiros. Pode-se então dizer que o ponto central do Estoril é o parque que nos guia até ao mar através de uma alameda verdejante, rodeada por edifícios, moradias e palacetes envolvidos por jardins e pinhais que transformaram a imagem deste local, caracterizando-o como o sítio certo para os momentos de descanso e lazer.

A Villa Necchi Campiglio, em situação urbana, encontra-se no segundo anel da cidade de planta radial que é Milão. A Norte, numa zona de expansão da cidade e a um breve quilómetro do centro onde se encontra o edifício mais característico e imponente de Milão — a Duomo — encontramos o Quarteirão do Silêncio composto pela via Cappuccini, via Vivaio, via Mozart e via Gabrio Serbelloni, que se caracteriza pelo seu sossego, apesar da proximidade com o centro agitado da cidade. A arquitectura é marcada por algumas habitações unifamiliares, no entanto são os edifícios em banda que predominam nesta zona de crescente desenvolvimento.

Assim verificamos que o Casal de Monserrate — encontra-se na periferia de Lisboa, numa zona calma e perto do mar enquanto que a Villa Necchi Campiglio se encontra no centro da cidade, perto do rebuliço cosmopolita milanês. Portanto, apesar do Casal de Monserrate ser a habitação permanente do casal, encontra-se numa zona turística onde prevalecem as casas de veraneio e de habitação sazonal, tornando a sua vivência pacífica, enquanto que a Villa Necchi Campiglio é uma casa citadina, apesar da privacidade que a propriedade encerra, não deixa de viver numa certa agitação inerente a uma grande cidade.

Sendo as localizações tão distintas, a sua inserção nos respectivos lotes também o é. As duas casas surgem de contextos completamente distintos. Por um lado, o Casal de Monserrate (Figura 93) que se insere num lote de gaveto, de forma irregular, confinado por duas ruas do lado da frente do jardim, lateralmente pelos limites de outra propriedade e nas traseiras por um grande pinhal. É um terreno de topografia acidentada, em que a casa se encontra no topo do lote, destacando-se do jardim que se encontra numa cota inferior, sendo o acesso feito através das diferentes escadas e rampas que partem da habitação e chegam até à cota mais baixa. A orientação da casa no terreno e em relação aos pontos cardeais é bastante clara, apesar da entrada, no primeiro piso, ser feita do lado Norte, toda a área social da residência — escritório, sala de estar e sala de jantar —acontece virada a Nascente e a Sul, regendo-se pelos mesmos princípios, no segundo piso, as divisões mais importantes —quarto do casal e quartos de vestir e o quarto das visitas — encontram-se sobrepostas com a zona social do piso inferior. Nesta casa, dá-se especial destaque à vista. Todas as divisões principais estão viradas para o mar e as secundárias e de apoio encontram-se nas traseiras, aqui o factor da exposição solar é relevante, mas a relação com a vista marca as decisões projectuais de divisão da casa. A Norte (lado a que o sol não chega) e a Poente (traseiras do lote) encontram-se as áreas de serviço e de apoio da habitação, no piso da entrada encontra-se a cozinha e

as salas de arrumos e dispensas e no piso superior, o quarto da governanta e das empregadas e a engomadaria. "O jardim [...] funciona como espaço reservado, desenhado ao sabor clássico da grande composição palaciana à francesa, organizado segundo um eixo de simetria definido a partir de uma fonte grotesca encaixada no canto Poente, aproveitando a significativa diferença de cota do terreno"[132], distinguindo-se assim por ser a parte plana do jardim, desenho de Cristino da Silva, onde se insere o espelho de água e a fonte, tendo ao lado uma área de arvoredo mais densa e natural que se desenvolve em patamares não muito definidos.

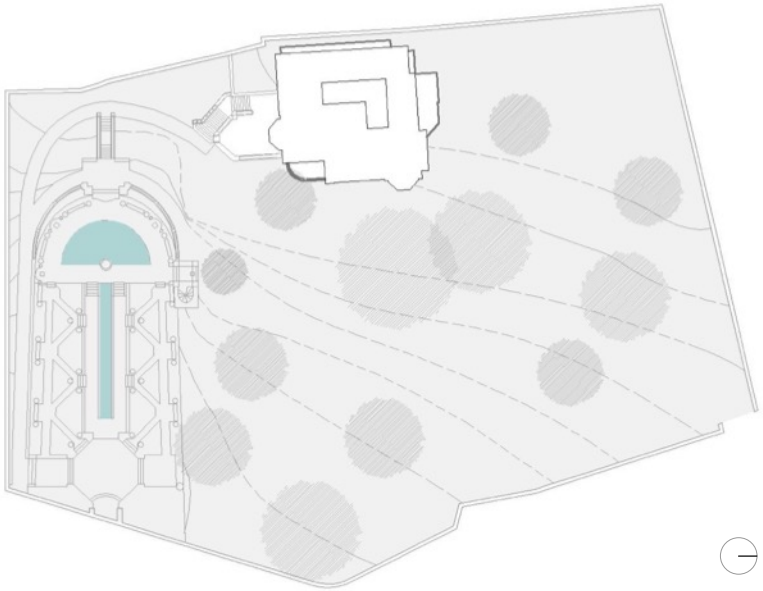


Figura 93: Planta de localização do Casal de Monserrate (escala 1:1000)

Por outro lado, a Villa Necchi Campiglio (Figura 94) distingue-se por ser um lote mais regular, apesar de acompanhar o formato da malha urbana (via Mozart) e dos recortes do terreno de outros edifícios, de destacar, o Instituto dos Invisuais e a *Prefettura di Milano*, visto que a casa em questão se encontra, praticamente, a meio deste grande quarteirão, marcado pela sua extensa área verde. A topografia deste lote é também bastante regular, como toda a cidade de Milão, havendo apenas um desnível de três metros na parte traseira da habitação, de modo a permitir o acesso à cave a partir do exterior, sendo o restante terreno plano (Anexo D.5.). A orientação desta casa é feita tendo em conta a exposição solar, com as áreas principais viradas a Nascente e a Poente, o que demonstra também uma particular atenção aos ventos, sendo assim possível uma boa ventilação da grande maioria dos espaços. A entrada na propriedade também é feita a Norte como no Casal de Monserrate, no entanto a entrada na habitação é a Poente, lado para onde também ficam direcionadas divisões como o jardim de Inverno, a biblioteca e a sala de jantar, a Nascente encontram-se as outras áreas sociais, do primeiro andar, como a sala de estar, a extensão da biblioteca e o escritório. No piso superior, o quarto de Nedda encontra-se a Nascente, mas os restantes quartos — o do casal Necchi Campiglio e os das visitas — encontram-se a Poente virados para a frente da casa e do jardim. Aqui a questão da vista não é tão enfatizada, no entanto as traseiras da casa, que ficam voltadas para o Instituto dos Invisuais, torna-se mais desprotegida de arvoredo. A zona da entrada da casa onde se revela a

[132] Ana Tostões (2010), op. Cit., pp. 93-101

importância dada ao jardim e à privacidade do mesmo, encontra-se resguardada pelo muro que a separa de outra propriedade e de toda a vegetação em seu redor que proporciona um ambiente acolhedor e convidativo. Assim, a Poente, encontra-se a piscina que estabelece uma relação directa com a casa e a Sul o campo de ténis, tudo em volta de uma densa área verde que demarca este quarteirão.

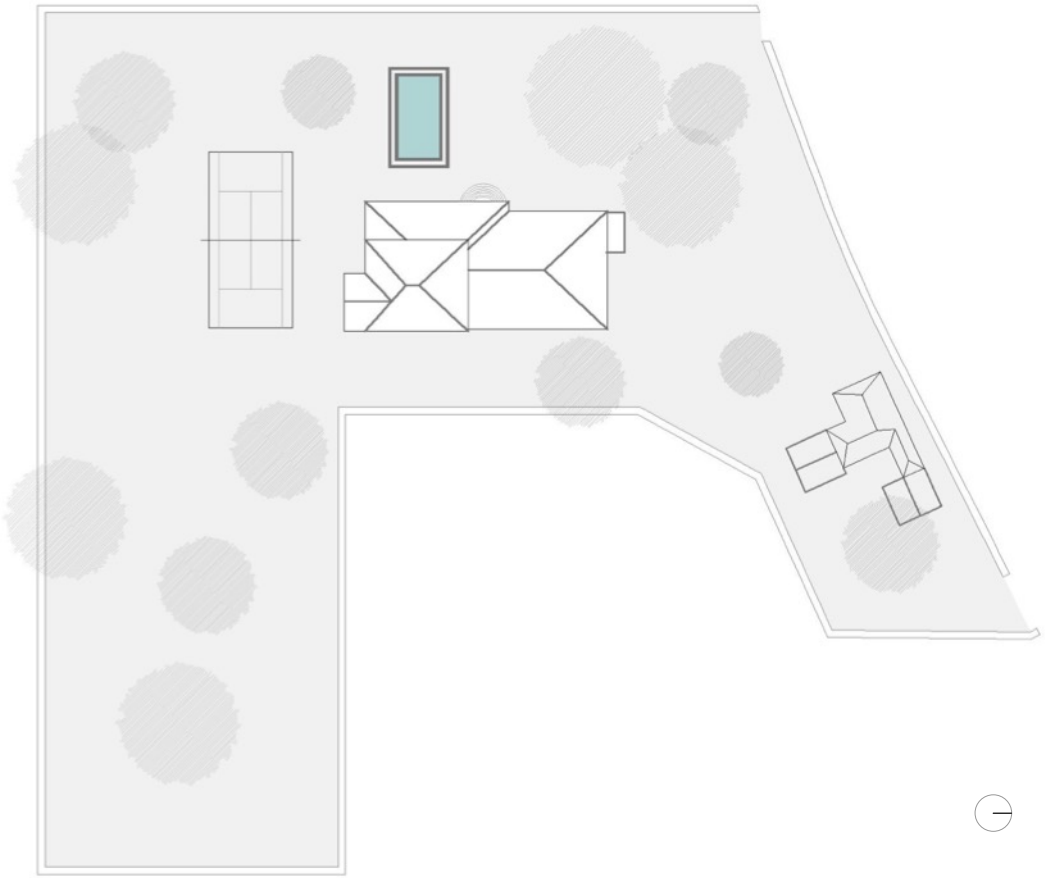


Figura 94: Planta de localização da Villa Necchi Campiglio (escala 1:1000)

Num contexto distinto podemos comparar os casos de estudo apresentados com outra grande casa burguesa, a Casa de Serralves (Figura 95), no Porto. Começou a ser desenhada em 1931 pelo arquitecto Marques da Silva[133] (1869-1947) para o 2º Conde de Vizela[134], apesar de no longo processo projectual e de construção esta ter sido intervencionada por outros arquitectos tendo em conta diferentes aspectos (o jardim, os interiores e o mobiliário), integrando-se na Quinta do Lordelo que se fundiu com a Quinta do Mata-Sete e com outros terrenos adjacentes, atingindo uma área de 18 hectares. Não sendo considerado um lote urbano como os anteriores mas sim uma grande propriedade rural — quinta — (apesar de esta ter sido "anexada à cidade em 1836 e integrar-se-á no progresso urbano da cidade em expansão, já com uma mancha urbana, com raras descontinuidades, em 1892, num dos pólos de uma industrialização que lentamente se fazia, devedora aos mananciais das ribeiras do Ouro e da Granja"[135]) criando assim "a dupla imagem de cidade/campo, nos

Figura 95: Fachada Sudeste da Casa de Serralves

[133] Arquitecto português, estudou no Porto e em Paris; estagiou com Victor Laloux. Autor de obras como a Estação de S. Bento (1896-1916), Teatro Nacional de S. João (1910-1920) e o Liceu Alexandre Herculano (1914-1930). Cf. António Cardoso (1997), *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no norte do país na primeira metade do séc. XX*, FAUP publicações, Porto

[134] Carlos Alberto Cabral (1895-1968)

[135] António Cardoso (1997), "A Casa de Serralves", in *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no norte do país na primeira metade do séc. XX*, FAUP publicações, Porto, p.547

Figura 96: Contexto urbano do Casal de Monserrate

Figura 97: Contexto urbano da Villa Necchi Campiglio

Figura 98: Contexto urbano da Casa de Serralves

dois tempos de complementaridade, o da vilegiatura e o da cidade, e, finalmente, a osmose e a fusão de conceitos"[136]. Assim, afastada da grande cidade e apesar do grande terreno que engloba esta habitação, a sua localização encontra-se perto da estrada, e não num eixo principal de desenvolvimento da cidade.

O edifício está implantado no terreno segundo uma orientação aproximada de Noroeste-Sudoeste e em profunda articulação com o jardim. Uma vez que a Noroeste, no piso térreo, encontra-se a entrada da casa e da capela (unida à casa, mas sem acesso directo através desta), o salão de bilhar e o escritório, sendo que no primeiro piso encontra-se outra sala e um dos quartos de vestir e de banho. A Sudoeste, virados para o extenso jardim, no piso da entrada encontra-se o hall principal, o salão, a sala de jantar e a biblioteca, estando localizados no piso de cima outra sala de estar, o quarto de dormir e outro quarto de banho, visto que nesta casa existe uma separação entre os quartos de vestir e de banho do casal, apesar destes dividirem o quarto de dormir. Destaca-se, o grande envidraçado virado para o jardim que marca a circulação vertical da habitação. Assim como na Villa Necchi Campiglio, a cozinha e as zonas de serviço encontram-se na cave. Em comum com os casos de estudo podemos verificar a importância das zonas principais, tanto sociais como privadas (sala de jantar e quarto principal) com a melhor localização da habitação, direccionados para a melhor vista — o jardim. Configurando deste modo, a "imagem de fixação, ampliada no conceito da casa/quinta, com a maior expressão do jardim, do parque e lago, com os valores do pitoresco, numa imagética desfocada de Oitocentos, mas persistente na futura articulação dos jardins e parques"[137].

Os desenhos do jardim datam de 1932, da autoria de Jacques Gréber[138] (1882-1962) sendo este um projecto caracterizado por um classicismo modernizado, suavemente *Art Deco*, influenciado pelos jardins franceses dos séculos XVI e XVII, integrando alguns elementos do jardim original como o lago, as estruturas agrícolas e de rega das propriedades adquiridas posteriormente. Desenvolvendo-se nas traseiras da casa (contrariamente ao Casal de Monserrate e à Villa Necchi Campiglio) mas adquirindo um protagonismo que enfatiza este lado da habitação e que o destaca da fachada da entrada, tornando-se a principal. O desenho, de dois eixos, destaca-se pelo seu patamar verdejante que confere uma ideia de embasamento da casa, seguido de uma alameda em patamares acompanhada por um plano de água e vegetação, terminando a uma cota mais baixa com uma fonte que remata o jardim, dando acesso ao lago que se encontra protegido por vegetação numa cota inferior.

Temos portanto outro exemplo de uma casa que prima pelos conceitos da modernidade, enfatizando a monumentalidade inerente a uma casa burguesa (aristocrata industrial), baseada numa organização de espaços convencional, destacando-se pela fluidez e ligação dos espaços sociais, tão visível nos casos estudados, permitindo novas perspectivas entre eles e para o exterior, o jardim. Neste caso, não é o jardim que protege a habitação, mas o contrário, a casa encontra-se perto da rua e nas suas traseiras é que se descobre o que há para além dela, dando especial destaque ao elemento de água como nos casos apresentados.

---

136 Id.

137 Id.

138 Arquitecto francês formado na École de Beaux-Arts em Paris que se dedicou, posteriormente, à concepção de jardins e ao urbanismo. Cf. Teresa Andresen, João Almeida e Manuel Fernandes (2011), *Jacques Gréber — Urbanista e Arquitecto de Jardins*, Fundação de Serralves, Porto

5.2. A Construção

Ambas as habitações primam por uma construção de qualidade e rigor, dotadas das mais recentes tecnologias em termos construtivos, como betão armado (Anexo C.1.), o ferro e o vidro e de detalhes decorativos que conferem um luxuoso conforto.

No Casal de Monserrate o seu exterior é todo forrado com o mesmo material, no entanto há pormenores que o tornam mais rico, como a utilização de relevos abertos na pedra em momentos pontuais, numa das varandas de gaveto e os desenhos esculpidos do lado Sul, na varanda da sala de jantar. Sendo o vidro também importante no seu todo, não só nas janelas como na volumetria das *bow-windows*, na porta de entrada e no vitral decorado (Figura 99) que se releva no exterior e destaca no interior, que cria trepidações e jogos de luz, na parede de vidro que acompanha e protege a entrada da cave pelo lado do jardim ou ainda no volume de pastilha vidrada (Figura 100), que surge na cobertura — o do solário. A madeira escura das janelas e correspondentes portadas também estabelecem um contraste de cor e ritmo nas fachadas criando uma relação de transparência ou opacidade com o jardim. As serralharias metálicas que encerram a cobertura plana também servem de remate à composição exterior não só no topo, como também no limite térreo da casa, distinguindo a zona da habitação do jardim.

Figura 99: Vitrais de R. Leone

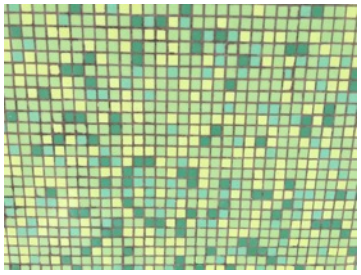


Figura 100: Pastilha vidrada no solário

Enquanto que na Villa Necchi Campiglio pode dizer-se que a decoração exterior é mais sóbria, apesar das opções de materiais e acabamentos diferentes elevarem a composição requintada da casa. Aqui podemos encontrar um embasamento, que marca o piso da cave e as escadas da entrada, em granito cinzento escuro, num tom que se destaca dos restantes materiais e que é repetido numa linha de marcação do segundo piso. A porta de entrada é destacada por uma moldura em mármore polido, o lado da sala de jantar, alinhado com a piscina, destaca-se pelo seu mármore baço, sendo que do lado do jardim de Inverno, acompanhando o plano vidrado (Figura 101), a parede é rebocada sem nenhum revestimento adicional, este acabamento repete-se no segundo andar no lado dos quartos das visitas, marcando uma diferença com o lado do quarto do casal em que é aplicado revestimento de tom claro. Estas diferenças de materiais e de cores servem não só para criar uma composição exterior, como também para criar uma relação com o interior distinguindo as diferentes áreas, revelando a partir do jardim um pouco do que acontece no interior da habitação, coisa que não se verifica no Casal de Monserrate. Aqui os vãos envidraçados estabelecem uma relação geométrica com a composição da planta, sendo o vidro a destacar-se dos restantes materiais de revestimento e não a madeira, pois aqui a utilização de portadas é inexistente, a transparência é ainda mais enfatizada no canto Nascente-Norte com a cortina de vidro que forma o jardim de Inverno no interior e estabelece uma relação directa com o jardim exterior.

Figura 101: Pormenor do plano de vidro do Jardim de Inverno

Figura 102: Escadas de acesso à cave

E se o exterior de ambas as casas é marcado maioritariamente pela pedra, o interior é marcado pelas madeiras — no chão, nas paredes e no mobiliário —material de eleição nas escolhas de ambos os arquitectos. Tanto o Casal de Monserrate como a Villa Necchi Campiglio têm, na maioria das divisões, o chão de madeira, quer nas zonas sociais quer nas áreas privadas. Se na casa portuguesa o desenho geométrico varia consoante as divisões, no piso de entrada da *Villa* italiana o chão é contínuo, prolongando a dimensão da casa através de tábuas corridas, no segundo andar é utilizado dois tipos de madeira em todas as divisões. A madeira é ainda utilizada por Piero Portaluppi para marcar a circulação vertical (Figura 102) com painéis que destacam a zona das escadas, transformando-se num lambrim que acompanha o movimento de subida até ao piso superior. No projecto de Pardal Monteiro destacam-se as

escadas de acesso graças ao mármore preto, revestimento que se prolonga para o espelhado hall de entrada, sendo este material também usado nas áreas húmidas — cozinha e quartos de banho— dos dois edifícios, diferenciando-se pelos tons aplicados. Em ambas as habitações a escolha para o chão das zonas de serviço é o linóleo, material de fácil limpeza e de padrão semelhante ao mármore usado noutras situações, assim como é relevante a utilização de inox nestas áreas, aumentando as reflexões de luz já criadas pelos chão e paredes. Nos dois casos, as paredes e os tectos encontram-se estucados, porém, no Casal de Monserrate, é bastante utilizado tecido — seda — para cobrir e decorar as mais diversas divisões, deste a sala de estar ao quarto principal, papel de parede nas antecâmeras dos quartos assim como uma conjugação de painéis de madeira com tecido no meio que se encontram no escritório, enquanto que na Villa Necchi Campiglio, é dado um maior foco ao trabalho dos tectos e as únicas paredes a destacar são as da sala de jantar que se encontram forradas a pergaminho.

Verificamos que em ambas as casas a pedra e a madeira são dois materiais importantes. A pedra que enobrece os exteriores, a madeira que torna os interiores confortáveis, sendo enriquecida em pequenos pormenores com a utilização pontual de pedra ou tecido de modo a enfatizar momentos importantes em cada uma das habitações.

Além da materialidade foram pensados todos os detalhes, práticos ou decorativos do espaço. Se em termos construtivos e de escolha de materiais, as casas acabam por ser semelhantes, apesar das diferentes soluções utilizadas, a nível de detalhes e pormenores acabam por se distinguir, nas mais variadas vertentes.

Figura 103: Porta da sala de estar

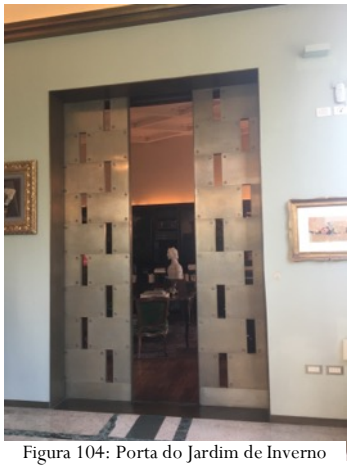


Figura 104: Porta do Jardim de Inverno

As janelas do Casal de Monserrate são simples, de um só vidro e com moldura em madeira, separadas das portadas também em madeira, por uma caixa de ar. Já as janelas da Villa Necchi Campiglio são janelas duplas deslizantes com caixilho madeira, com uma protecção opaca entre os vidros que permitem o controlo da entrada de luz nas divisões. A grande maioria das portas nas duas habitações são de madeira, apesar de algumas terem pequenos apontamentos decorativos como espelho ou fitas metálicas. No entanto, no Casal de Monserrate distinguem-se as portas da sala de estar (Figura 103) por serem de vidro e na Villa Necchi Campiglio as portas de acesso ao jardim de Inverno (Figura 104) que, por questões de segurança, são de ferro e prata alemã. Um dos elementos principais de ambas as casas são as escadas de acesso ao piso superior: no Casal de Monserrate desenvolvem-se a partir da sala de estar e têm os seus degraus de madeira acompanhadas por um corrimão de ferro com desenhos *Art Deco*, chegando ao segundo piso este transforma-se num corrimão de madeira tendo somente a zona de apoio em ferro; na Villa Necchi Campiglio as escadas encontram-se no hall de recepção enquadradas por painéis de madeira e pelo corrimão trabalhado em madeira também, sendo os degraus em pedra escura, enobrecendo a chegada ao piso superior. Outro detalhe de grande importância nestas habitações é a protecção do aquecimento integrada em todas as divisões. Este distingue-se por diversos tipos sendo o mais comum aquele que acompanha o plano de parede que podemos encontrar na sala de estar ou nas *bow-windows* dos quartos do Casal de Monserrate ou no jardim de Inverno e quartos de dormir da Villa Necchi Campiglio. Emoldurando as janelas no plano do chão também pudemos encontrar estes radiadores em ambas as bibliotecas e nas salas de estar e de jantar da *Villa* italiana, ambas as zonas de serviço pautam pela simplificação desta protecção sendo que ambos os arquitectos recorrem à utilização de cortinas metálicas para cumprir o objectivo. No Casal de Monserrate, destaca-se uma variante de protecção que emoldura as esquinas e que podem ser encontradas na porta de entrada ou no emolduramento da *bow-window* do quarto do casal.

São estes pormenores, juntamente com tantos outros como os interruptores, os puxadores, a arrumação embutida nas casas de banho, a preocupação da organização e caracterização personalizada de todos os espaços, que fazem com que estas casas se tornem especiais. Pois foram pensadas como um todo, tendo em consideração todas as questões que tornam uma casa habitável, confortável e prática.

Em termos construtivos, é interessante comparar os casos de estudo com a Villa Savoye (1928-1931) em Poissy, obra de Le Corbusier que se apresenta como um manifesto para uma nova arquitectura, que "a casa é uma máquina de habitar" partindo assim para um novo principio estético em que se integram os sistemas da engenharia (canalização, electrificação, iluminação, aquecimento, lâmpadas, radiadores, tomadas e grelhas) tornando-os visíveis e assumidos como protagonistas de uma estética moderna[139], além disso são aplicados os seus cinco pontos universais para uma arquitectura moderna.

Figura 105: Exterior da Villa Savoye

A habitação pauta por uma construção moderna tendo esta sido feita em betão armado e seguindo linhas puras e geométricas, elevando a habitação ao piso superior, onde tudo acontece. Toda a casa é branca, tanto no exterior como no interior, tirando algumas paredes coloridas que marcam momentos específicos da casa. Os vãos nas fachadas (Figura 106) são amplos e rectangulares, sendo os caixilhos de alumínio. Na cobertura também existe um vazio que simboliza uma janela de enquadramento com a paisagem. A circulação vertical (as escadas e a rampa) distingue-se pela cor dos degraus, os corrimãos são um prolongamento de meias paredes criando uma sensação de união entre todos os espaços (Figura 107). Aqui os pormenores técnicos são assumidos como elementos estéticos da habitação, podemos ver os aquecimentos à mostra sem qualquer adorno decorativo, assim como tubos metálicos suspensos nos tectos que enfatizam a iluminação.

Figura 106: Janelas da Villa Savoye

Neste caso temos uma habitação também ela pensada ao pormenor, desde a envolvente ao mobiliário, mas que assume as características modernas da casa sem adornar[140] os novos equipamentos. O material de construção é o mesmo que o dos casos de estudo (betão revestido a pedra), mas aqui temos um resultado cru sem revestimentos, e sem os pormenores acolhedores que podemos encontrar no Casal de Monserrate e na Villa Necchi Campiglio, assumindo assim por completo, uma estética moderna fazendo uso das novas tecnologias integrando-as no projecto directamente, sem camadas decorativas que as dissolvem e se transformam em pormenores luxuosos que remetem para a ideia de conforto.

Figura 107: Escadas da Villa Savoye

5.3. Organização Interna

Em termos de organização interna, um dos factores a ter em conta, são as dimensões das obras em estudo, comparando valores como as áreas ou o pé--direito das diferentes divisões, relacionando os dois exemplos. Começando pela altura de cada piso — pé-direito — e segundo os desenhos de arquivo disponíveis conseguimos chegar a algumas conclusões. No Casal de Monserrate o pé-direito (3,7m) é constante e igual nos dois pisos principais, alterando-se na cave (2,8m), sendo que no piso da entrada este mantem-se igual, mas no piso de descanso altera-se em momentos pontuais, diminuindo nas *bow-windows* dos quartos e nos recantos onde as camas são colocadas. Enquanto que na Villa Necchi Campiglio o pé-direito é contante em cada piso mas a sua altura varia

[139] Ana Tostões (2010), op. Cit., p.48

[140] Anunciando o Brutalismo. Cf. Reyner Banham (1966), The New Brutalism, Karl Krämer Verlag Stuttgart, Berna

conforme o andar e a relevância do mesmo, sendo o piso com a maior altura o da entrada (4,55m) — piso social — seguindo-se o piso privado (4,2m), utilizado pela família e algumas visitas, a cave e o sótão (3,4m) têm um valor menor, que apesar de ser maioritariamente dedicada à zona de serviço também é utilizada pela família (a cave). Prestando atenção às medidas apresentadas nos esquemas em baixo (Figuras 108 e 109), percebemos que a *Villa* italiana tem uma altura bastante superior à do Casal de Monserrate, tornando estas dimensões mais amplas e arejadas.

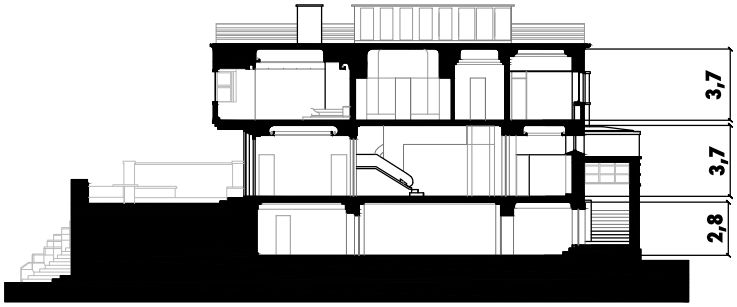


Figura 108: Corte do Casal de Monserrate (escala 1:500)

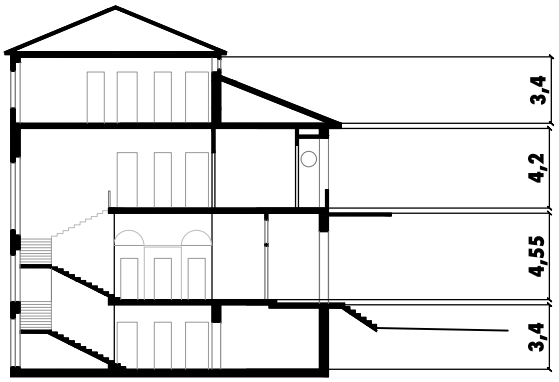


Figura 109: Corte da Villa Necchi Campiglio (escala 1:500)

Considerando as áreas, é importante relacionar estes valores para perceber a real dimensão e as diferenças entre as duas casas. Como podemos verificar na tabela abaixo representada (Tabela 1), as áreas totais entre os casos de estudo são bastante diferentes, a propriedade do Estoril é signitivamente mais pequena do que a casa italiana, apesar de ambas serem habitações unifamiliares com áreas generosas. Os valores variam consoante os pisos, aumentando ou diminuindo consoante a adição ou subtracção de volumes nos diversos andares.

Área Total	Casal de Monserrate	Villa Necchi Campiglio
Cave	$300m^2$	$535m^2$
1º piso	$315m^2$	$555m^2$
2º piso	$305m^2$	$555m^2$
Cobertura/Sótão	$290m^2$	$165m^2$

Tabela 1: Comparação das áreas totais dos casos de estudo

O piso da entrada das duas habitações tem áreas relativamente semelhantes que podem ser comparadas (Tabela 2), de modo a estabelecer um paralelo entre elas e interpretar a importância que cada divisão tem para cada uma das famílias. O hall no Casal de Monserrate assume um papel funcional de distribuição enquanto que na Villa Necchi Campiglio é o grande espaço de recepção que também serve de distribuidor tanto horizontal como verticalmente, gerando a grande diferença entre estas duas áreas. A diferença entre a dimensão das duas bibliotecas prende-se com o facto de uma só servir de arrumação de livros — no Casal de Monserrate — enquanto que a outra além de conter os livros, é o espaço de leitura e uma das zonas de entretenimento da família Necchi Campiglio. Outro dos elementos em que estas são bastante díspares é nos armários das visitas. Se no Casal de Monserrate este serve apenas para a arrumação do vestuário das visitas, na Villa Necchi Campiglio trata-se de uma sala grande que serve para esse propósito como também para a arrumação de outras coisas — neste caso as armas — e de acesso ao quarto de banho, que na casa portuguesa encontra-se no hall de entrada.

Piso da entrada	Casal de Monserrate	Villa Necchi Campiglio
Entrada	$20m^2$	$30m^2$
Hall	$10m^2$	$53m^2$
Biblioteca	$10m^2$	$80m^2$
Sala de estar	$50m^2$	$60m^2$
Escritório	$19m^2$	$20m^2$
Marquise/Jardim de Inverno	$18m^2$	$38m^2$
Sala de jantar	$30m^2$	$37m^2$
Armário das visitas/Sala de armas	$4m^2$	$14m^2$
Quarto de banho social	$3m^2$	$4m^2$
Zona de serviço	$80m^2$	$65m^2$

Tabela 2: Comparação das áreas do piso da entrada dos casos de estudo

Em termos comparativos, o segundo piso é bastante diferente numa casa e noutra. No Casal de Monserrate temos um quarto principal e um quarto de visitas e a zona de serviço que neste piso é composta pelos quartos de dormir das empregadas, na Villa Necchi Campiglio esta zona é reservada somente ao quarto da governanta e à sala do guarda roupa, como a composição familiar é diferente, existem dois quartos principais e dado o grande gosto de receber desta família, existem também dois quartos de visitas. Portanto, o que foi comparado neste andar foi o hall, os quartos dos casais e as suas divisões adjacentes, os quartos das visitas (no caso da Villa Necchi Campiglio, o quarto de visitas da princesa) e a zona de serviço.

Como podemos verificar na Tabela 3, a *Villa* italiana tem uma área de distribuição muito maior, repetindo o que acontece no piso da entrada, apesar disso e desta ser maior que o Casal de Monserrate, como tem mais divisões, as suas áreas acabam por ser mais reduzidas. É então de destacar, não a diferença entre os quartos de dormir, mas sim dos quartos de vestir, tendo o casal Sousa e Amaral praticamente o dobro da área para este propósito, sendo ainda esta área separada para cada um dos elementos do casal, completada pela marquise que serve de divisão unificadora. No caso dos Necchi Campiglio o quarto de vestir é mais modesto, no entanto acabam por ter uma maior área de arrumação com a ala de armários ($34m^2$) entre os dois quartos principais e que Gigina partilha com a sua irmã. O quarto de visitas do Casal de Monserrate é mais

generoso que o da Villa Necchi Campiglio, no entanto as zonas de apoio — de vestir e de banho — são maiores do que na casa portuguesa. Destaca-se ainda a pequena diferença entre as zonas de serviço de uma casa e outra, acabando por ser menor a da casa projectada por Pardal Monteiro, mas que, no entanto, serve para mais divisões e utilizações que na *Villa* italiana.

1º Piso	Casal de Monserrate	Villa Necchi Campiglio
Hall	$20m^2$	$53m^2$
Quarto principal	$31m^2$	$24m^2$
Quarto de vestir	$21m^2 + 11m^2$	$17m^2$
Quarto de banho	$18m^2$	$20m^2$
Quarto visitas	$31m^2$	$20m^2$
Quarto de vestir	$6m^2$	$15m^2$
Quarto de banho	$6m^2$	$15m^2$
Zona de serviço	$75m^2$	$85m^2$

Tabela 3: Comparação das áreas do 2º piso dos casos de estudo

Além das dimensões, a questão do espaço correspondente a cada uso é importante na interpretação que podemos fazer das duas habitações, considerando o uso dos espaços, a distribuição interna e o modo como estas se organizam.

A disposição das divisões é semelhante em ambas as casas, visto que no primeiro andar, das duas, concentra-se a área social e de serviços e no segundo piso, os quartos de dormir com os respectivos quartos de vestir e de banho, assim como os quartos das visitas e a zona serviço. Começando pelo piso da entrada (Figuras 110 e 111), em ambas as casas é notória a predominância das divisões sociais que correspondem a grande parte da área destes andares, sendo este o piso assumidamente dedicado ao convívio. No entanto, é expressiva a diferença do espaço de circulação e de recepção nas duas casas, na Villa Necchi, o hall assume uma maior expressão na composição do espaço e torna-se determinante como núcleo distribuidor em ambos os pisos, sendo também daqui que parte o elemento de ligação vertical, proporcionando um momento nobre na circulação entre pisos. Já no caso do Casal de Monserrate o hall serve de recepção e de acesso à zona social sendo a restante distribuição secundária, podendo-se então dizer que, neste caso, o coração da casa é a sala de estar, o núcleo que nos leva aos outros espaços de convívio e que também serve de arranque para o elemento de circulação vertical, tornando a escada num elemento fundamental na composição deste espaço, "ultrapassando-se o convencionalismo da organização do espaço doméstico"[141]. O restante espaço deste piso é guardado para as funções dos empregados — espaço de serviço — embora a organização de ambas as casas seja diferente, temos no Casal de Monserrate, não só a copa, despensas e zonas de lavagem mas também a cozinha, que na *Villa* italiana encontra-se na cave, subindo ao primeiro andar somente a copa e a sala de arrumação dos serviços de mesa, mantendo afastada a zona de confecção de comida assim como da lavagem de loiça e também o espaço onde os empregados tomavam as suas refeições. Neste aspecto, podemos concluir que a casa portuguesa é mais descontraída nesta relação entre família e empregados, aproximando as funções de limpeza e confecção de alimentos das áreas nobres da habitação, apesar da sua separação, neste caso só de paredes e não de pisos.

[141] Ana Tostões (2004), *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, IPPAR, Lisboa, p.307

Figura 110: Distribuição interna no piso de entrada do Casal de Monserrate (escala 1:500)

Figura 111: Distribuição interna no piso da entrada da Villa Necchi (escala 1:500)

O segundo piso (Figuras 112 e 113) de ambas as casas é marcado pelas áreas privadas, tanto da família e os seus convidados como dos empregados. No Casal de Monserrate é de salientar que a maior parte do espaço deste piso é destinado ao quarto do casal Sousa Amaral, com o correspondente quarto de banho e quarto de vestir, enquanto que na Villa Necchi Campiglio é evidente um maior equilíbrio entre os espaços. O grande hall da Villa Necchi repete-se no segundo piso e gera a distribuição entre os diferentes quartos e no Casal de Monserrate, nasce um núcleo de distribuição no centro da casa, tanto horizontal como verticalmente. É de evidenciar a maior compartimentação dos espaços presente na casa portuguesa, com as antecâmeras que antecedem tanto o quarto principal, e o acesso deste aos quartos de vestir, como o quarto das visitas e a separação dos quartos de vestir do casal e com a marquise correspondente. Na Villa Necchi Campiglio as divisões são mais puras e o acesso aos quartos da família (o do casal e o da cunhada/irmã) são feitos a partir do quarto de vestir enquanto que os quartos das visitas se distinguem pela antecâmera que serve de recepção e divisão para os restantes espaços (quarto de dormir e quarto de vestir) sendo que nestes, o espaço de vestir está integrado no quarto de banho (no caso do quarto do príncipe) e no quarto de dormir (no caso do quarto da princesa). Na *Villa* italiana as antecâmeras dos quartos de visitas conferem uma maior privacidade a estes e o facto de não terem um quarto de vestir limitado por paredes divisórias revelam a distinção entre estes quartos e os principais, pode-se ainda dizer que no caso dos quartos da família estes são antecedidos por uma grande antecâmera que é a ala dos armários, comuns aos dois quartos. As zonas de serviço destes pisos são destinadas à sala de arrumação e tratamento de roupas e ao descanso dos empregados, no entanto, no Casal de Monserrate apesar de em divisões diferentes, dormem aqui tanto as empregadas como a governanta, partilhando a mesma casa de banho, enquanto que na Villa Necchi dorme apenas a governanta — tomando um lugar de distinção na família — ficando o sótão reservado como dormitório para os restantes empregados,

estabelecendo assim uma diferença hierárquica de funções assumida fisicamente pela distinção feita na própria casa.

Figura 112: Distribuição interna no 1º piso do Casal de Monserrate (escala 1:500)

Figura 113: Distribuição interna no 1º piso da Villa Necchi (escala 1:500)

Conclui-se então que na Villa Necchi Campiglio existe uma maior segregação entre as divisões de serviço e as restantes, sendo estas distribuídas pelos diversos pisos consoante o grau de importância, tanto em termos de função como de cargo enquanto que no Casal de Monserrate esta distinção é feita a partir da divisão do mesmo piso e não em altura, estabelecendo uma maior proximidade entre a família e os seus funcionários — atitude moderna — perdendo um pouco do carácter nobre particular das *Villas* italianas.

Um exemplo interessante de organização de espaço permitindo em exercício de interpretação de usos é a Villa Müller (1928-1930) concebida por Adolf Loos[142] (1870-1933), em Praga na República Checa. Esta casa é um complexo exercício de organização do espaço evitando a separação por pisos e os espaços estruturados, diferente de tudo o que estudámos até aqui. Adolf Loos, desenvolve o conceito que denomina de *Raumplan*[143], criando uma sequência de áreas escalonadas diferenciando a altura do tecto em relação às diferentes funções, com uma distribuição vertical que parte dos espaços públicos progredindo até aos espaços mais privados da habitação através de uma escada de serviço, tradicional, que segue a fachada sul e por outra escada — a principal e não contínua — que dá aceso às diferentes divisões que se encontram distribuídas em plataformas ao longo da casa, desenvolvendo-se em quatro pisos, criando meios pisos que possibilitam espaços distintos e com ligações perspécticas através de mezaninos. Aqui "intimidade e controle são elementos

142 Arquitecto nascido na República Checa, estabelecido em Viena (Áustria), começou por se tornar influente através do seu trabalho como escritor, apresentando-se contra a ornamentação decorativa (Ornamento e Crime, 1908); conhecido por obras como o edifício da Michaelplatz (1909-1911), casa atelier de Tristen Tzara (1926), casa Moller (1927-1928) e Villa Müller (1928-1930). Cf. Laszlo Taschen (2010), op. Cit., pp.294-297

143 Tradução literal: plano espacial. É um plano de ornamento do espçao utilizando um sistema complexo de organização interna, tendo em conta as três dimensões, adaptando o volume de cada divisão à sua finalidade. Cf. Max Risselada (1988), *Raumplan versus Plan Libre*, Delft University Press, Delft

centrais na concepção deste espaço, caracterizado como um camarote do qual se observa a vida doméstica."[144]

Portanto, um dos factores mais relevantes nesta habitação é o jogo de pés direitos (Figura 114) que varia consoante os espaços, distinguindo-se dos casos de estudo que mantêm a mesma altura ao longo de cada piso (variando só consoante o andar). Aqui, temos quatro pisos principais onde existe uma variação de alturas consoante as divisões, dando maior destaque para o piso social, em que se verifica a importância dada à sala de estar, destacando-a com um duplo pé direito, sendo depois o escritório, a sala da senhora e a sala de jantar uma consequência de meios pisos, criando diferentes planos e dimensionamento dos espaços, caracterizando-os individualmente não só pela sua decoração e função como também pelas suas características arquitectónicas.

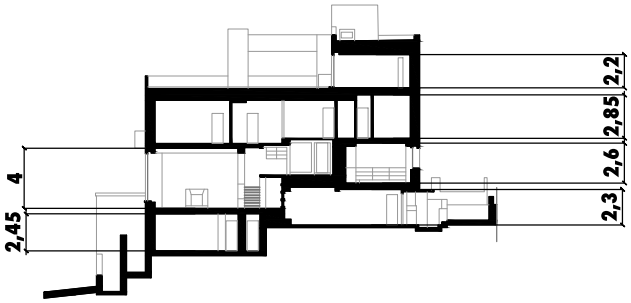


Figura 114: Corte da Villa Müller (escala 1:500)

As áreas das divisões e a correspondente percentagem de ocupação da área total, também podem ser analisadas e comparadas com os casos de estudo (Tabela 4). Começando pela entrada, verifica-se que a Villa Müller tem uma pequena entrada que depois dá acesso a um hall maior, não sendo este distribuidor, mas sim somente de acesso ao piso superior (e com as zonas de apoio — armário das visitas e quarto de banho social), o seu tamanho é superior ao do hall distribuidor do Casal de Monserrate mas incomparável com o grande hall de recepção da Villa Necchi Campiglio que marca a sua entrada de forma sumptuosa. Tanto a sala des estar como a de jantar e o escritório têm áreas semelhantes, sendo a zona de serviço, destinada à cozinha e à copa bastante inferior que os demais exemplos. Visto que tanto a Villa Necchi Campiglio como a Villa Müller têm na cave, uma grande área dedicada à zona de serviço, é interessante comparar o espaço disponível em ambas as casas para as funções domésticas, sendo que têm praticamente o mesmo espaço disponível para estas funções.

No primeiro piso (Tabela 5), de todas as casas, verificamos que o espaço disponível para o quarto principal e os seus respectivos quartos de vestir e quartos de banho, têm áreas semelhantes, sendo o quarto de banho da Villa Müller o mais pequeno. Assim como o seu quarto das visitas e a zona de serviço correspondente ao quarto da empregada são menores, desvendando uma menor importância para o acto de receber (esta é uma família com filhos) assim como para a quantidade e necessidade de criados e espaços de serviço, bastante inferior à dos casos de estudo apresentados.

[144] Rui Jorge Garcia Ramos (2004), *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa*, Tese de Doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto, Porto, p. 434

Cave/Piso entrada	Casal de Monserrate	Villa Necchi Campiglio	Villa Müller
Entrada	$20m^2$ (2%)	$30m^2$(1,65%)	$8m^2$(1%)
Hall	$10m^2$(1%)	$53m^2$(2,9%)	$18m^2$(2,55%)
Zona de serviço (cave)	-	$190m^2$(10,5%)	$185m^2$(26,2%)
Sala de estar	$50m^2$(5,5%)	$60m^2$(3,3%)	$62{,}5m^2$(8,8%)
Escritório	$19m^2$(2%)	$20m^2$(1%)	$20m^2$(2,8%)
Marquise/Varanda	$18m^2$(1,9%)	$38m^2$(2%)	$23{,}5m^2$(3,3%)
Sala de jantar	$30m^2$(3,2%)	$37m^2$(2%)	$33m^2$(4,7%)
Armário visitas/Sala de armas	$4m^2$(0,4%)	$14m^2$(0,8%)	$7{,}5m^2$(1%)
Quarto de banho social	$3m^2$(0,3%)	$4m^2$(0,2%)	$3m^2$(0,4%)
Zona de serviço	$80m^2$(8,7%)	$65m^2$(3,6%)	$19m^2$(2,7%)

Tabela 4: Comparação das áreas da cave e do piso da entrada

1º Piso	Casal de Monserrate	Villa Necchi Campiglio	Villa Müller
Hall	$20m^2$(2%)	$53m^2$(2,9%)	$9{,}5m^2$+$17m^2$(1,35%+2,4%)
Quarto principal	$31m^2$(3,4%)	$24m^2$(1,3%)	$27{,}5m^2$(3,9%)
Quarto de vestir	$21m^2 + 11m^2$ (2,3%+1,2%)	$17m^2$(0,9%)	$13{,}6m^2$+$14{,}5m^2$ (1,9%+2%)
Quarto de banho	$18m^2$(1,95%)	$20m^2$(1%)	$11m^2$ (1,5%)
Quarto visitas	$31m^2$(3,4%)	$20m^2$(1%)	$14m^2$(2%)
Quarto de banho	$6m^2$(0,65%)	$15m^2$(0,8%)	$2{,}5m^2$(0,35%)
Zona de serviço	$75m^2$(8%)	$85m^2$(4,7%)	$20m^2$(2,8%)

Tabela 5: Comparação das áreas do 1º piso

Interpretando o uso dos espaços podemos chegar a algumas conclusões, comparando com os casos de estudo. Destacando a entrada que, contrariamente ao que vimos até então, é feita a partir da cave, tendo também esta um elemento que a destaca — um banco ao lado da porta. Aqui, a cave também é dedicada às zonas de serviço como na Villa Necchi Campiglio, incluindo a garagem que na vila italiana se encontra num edifício separado e que no Casal de Monserrate é inexistente.

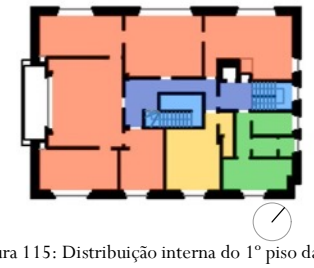


Figura 115: Distribuição interna do 1º piso da Villa Müller (escala 1:500)

O primeiro piso (Figura 115) é inteiramente dedicado à zona social (excluindo a cozinha e a copa — zona de serviço), aqui, é de destacar a sala de jantar que, não tendo um pé direito tão grande como a sala de estar, o arquitecto recorre à utilização de espelhos no tecto, de modo a ampliar o espaço. Esta solução também pode ser encontrada no Casal de Monserrate no hall da entrada, em que o arquitecto utiliza espelhos nas paredes de modo a estender o espaço e tornando-o monumental com a reflexão quase até ao infinito. A copa e a cozinha encontram-se acopladas à sala de jantar como na *Villa* italiana e no

Casal de Monserrate, distinguindo-se esta casa, por na zona social existir o escritório do senhor (com a biblioteca incluída) mas também uma sala da senhora, divisão que não encontramos em mais nenhuma das casas apresentadas.

No segundo piso (Figura 116) é a área intima e de descanso da família, destacam-se em primeiro lugar, o facto de esta ter filhos e de haver o quarto de dormir e o de brincar das crianças, coisa que não encontramos em nenhum dos casos de estudo. Além disso, no quarto principal existem dois quartos de vestir (o da senhora e o do senhor) como podemos encontrar no Casal de Monserrate, tendo como divisão unificadora o próprio quarto, encontrando-se um de cada lado, ainda neste quarto é importante referir que o quarto de banho além de ter acesso a partir deste tem acesso pelo hall (partilhada com as crianças). O quarto de visitas, além de mais pequeno que o do Casal de Monserrate e da *Villa* italiana, tem um quarto de banho pequeno e não contem um quarto de vestir. Na zona de serviço verifica-se ainda a existência de um único quarto de empregada, sendo que esta dorme no mesmo piso que os patrões como acontece em ambos os casos de estudo. O facto de só existir um quarto de empregada e um pequeno quarto de visitas, leva-nos a concluir que esta família era menos dedicada ao acto de receber e mais descontraída não precisando de tantos funcionários.

No último piso, "a escada de serviço é prolongada dando acesso ao terraço através de um corpo totalmente envidraçado"[145] como acontece no Casal de Monserrate, tendo esta também uma cobertura percorrível.

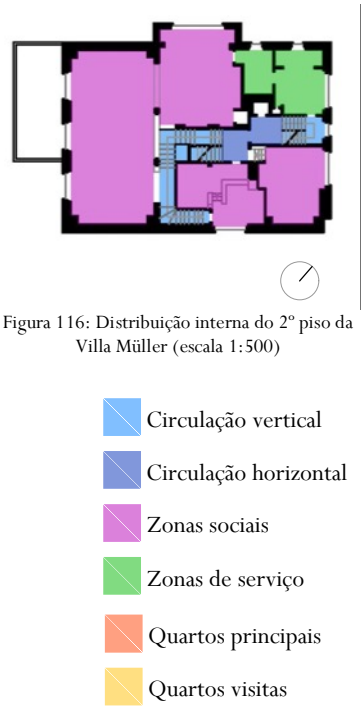


Figura 116: Distribuição interna do 2º piso da Villa Müller (escala 1:500)

145 Ana Tostões (2010), op. Cit., p.99

6. Casas Modernas: experimentação e criação

6.1. Áreas: A Casa Burguesa vs *Existenzminimum*

Se até à revolução industrial a riqueza é assumida e demonstrada através da grandiosidade da arquitectura, patente nalgumas igrejas, conventos, castelos e palácios, com o desenvolvimento da sociedade e economia, a Burguesia reforça a sua capacidade económica e interesse cultural pelo progresso sendo capaz de promover e inovar na construção de uma de um novo tipo de habitação — a casa unifamiliar burguesa. A escolha do arquitecto era preponderante para a concretização dessa imagem de ostentação, tendo em conta o modelo estético pretendido, as condições de conforto e de funcionamento do espaço, sempre com o objectivo de demonstrar a posição social. De acordo com Nelson Mota:

Para a burguesia a casa constituía um importante sinal da sua identidade, era o seu território, a sua propriedade. Uma das características que se podem associar à burguesia é a necessidade de ter. Numa sociedade ainda muito desequilibrada na distribuição do património, a burguesia anseia pela posse de bens e a casa é, talvez, o mais visível deles todos.[146]

Um dos factores que diferencia este tipo das restantes é a diferenciação e segregação dos usos nos diferentes espaços domésticos, visto que estas transformações no programa da habitação individual se relacionam com os diversos estudos de casas feitos ao longo do século XX que se encontram directamente relacionados com os processos de transformação iniciados no século XIX "quer ao nível dos materiais e tecnologias de construção, quer dos estilos de vida, das condições de higiene e saúde, e de forma mais geral, de controlo da vida privada e pública"[147]. Verifica-se então que, progressivamente, existem elementos que vão sendo adicionados ou removidos, vão-se introduzindo diferentes concepções quer na articulação dos espaços, quer nos mecanismos de transição, revendo hierarquias e valores simbólicos, tendo sempre que inovar, de modo a responder às constantes solicitações.

Assim, através da libertação dos valores domésticos anteriores (a tradição doméstica palaciana) e da introdução de novos valores na vida familiar, surgem modificações no espaço doméstico e consequentemente a nova casa do século XX, que proporciona a partir do desenho, um novo nível de conforto, uma nova organização, equipamentos que têm em conta a saúde e higiene, a relação com a natureza através da permeabilidade, uma menor hierarquização e diferente segregação (em relação aos padrões do século XIX) das divisões, a atenção à economia e racionalidade do espaço construído e por fim, os avanços tecnológicos capazes de proporcionar inovações em termos construtivos e de conforto.

Surgindo novas soluções, "a aspiração da casa centrada no seu átrio é uma nova espacialidade, concebida como meio transformador do espaço doméstico e proposta para acolher um novo estilo de vida"[148] criando a interligação ou integração de divisões num contínuo espacial que leva à distinção da habitação por especialidades, organizando-se em três conjuntos diferentes identificados como: "área da privacidade (associada aos quartos), área da sociabilidade doméstica (ligada à sala ou salas), e área dos serviços (que integra

[146] Nelson Mota (2011), op. Cit., pp.519-545

[147] Rui Jorge Garcia Ramos (2001), op. Cit., p.72

[148] Ibid., p.395

a cozinha, compartimentos de apoio e trabalho, e quartos de empregados)"[149], designando-se assim por casa tripartida.

Apesar da preocupação na diminuição das áreas construídas[150], a habitação unifamiliar burguesa não deixou de ter espaços generosos, áreas e funções diferenciadas com um especial foco para a zona social, sendo este o maior espaço da casa. No entanto, a par da evolução da casa burguesa durante o século XX, surgiu a sua fórmula redutora e cosmopolita — o *Existenzminimum* — para deste modo permitir o acesso e dignificação da habitação à classe trabalhadora. Um meio termo entre a casa operária e a casa burguesa, considerando apenas o espaço mínimo necessário para a existência humana, não tendo em conta o estilo de vida dos habitantes, mas sim na formulação moderna da *Neus Leben* (Vida Nova). De modo a resolver as questões de falta de habitação na Alemanha, foram disponibilizadas verbas para a construção *low-cost* de habitação colectiva, começando a ser ensaiadas as dimensões mínimas para as mesmas. Walter Gropius e Ernst May[151] (1886-1970) interessados no tema, conseguiram obter um subsidio para fazerem casas de teste de modo a estabelecer medidas de standartização e racionalização, pois muita da nova construção continuava na linha da Cidade-Jardim[152] e na conservação do estilo da pátria[153]. Em paralelo, Gropius desenvolvia a *Bauhaus* de Dessau na mesma linha de pensamento, tendo May, aplicado em Frankfurt, depois de 1925, esta nova arquitectura tornando-a intrinsecamente ligada à estratégia de planeamento urbano, relacionando o conceito de jardins satélites suburbanos com a habitação. A partir de um diagrama básico fez crescer o sistema de estradas viárias, aumentando a área expansível da cidade ligando-a com as zonas industriais existentes, criando áreas verdes entre elas. Sendo as novas casas de cobertura plana, estucadas, com elementos de cimento pré-moldado, com cozinha *Taylorized Frankfurter*, tendo todas as especificações de ferragens (janelas, portas, etc.) standartizadas e fazendo uso extensivo da electricidade. A intenção com a expansão da cidade de Frankfurt era a de demonstrar o método de linha de montagem para fins socialistas, tendo até sido comparada a habitação com a produção do carro Ford em termos de rentabilidade relativa por unidade[154].

A partir daqui o interesse pelas questões relacionadas com as dimensões mínimas e com este novo modo de viver foram crescendo, tendo sido necessário discutir o assunto de uma forma mais aprofundada. E assim se realizou o segundo CIAM, focado nestes mesmos problemas. Em 1929, cerca de 130 arquitectos de 18 países reuniram-se, em Frankfurt, durante dois dias, para assistirem a conferências e visitarem uma exposição que pretendia incutir a discussão e aprofundar o pensamento sobre a casa mínima. As palestras, focadas na concepção das unidades mínimas, foram apresentadas por Walter Gropius, com leitura de Sigfried Giedion[155] (1888-1968) tendo em conta as

---

149 Id.

150 Sentido pragmático motivado pelo contexto de precariedade habitacional, que se revelou expressivo após a 1ª Guerra Mundial e pela motivação da evolução tecnológica que permitia a produção de habitação em série. Cf. Ricardo Carvalho (2016), *A Cidade Social — Impasse. Desenvolvimento. Fragmento*, Edições tinta-da-china, Lisboa

151 Arquitecto alemão, desenhou o plano regulador de vários bairoos residenciais como Römerstadt, Praunheim, Westhausen, Höhenblick. Foi o fundador e diretor da revista *Zeitschrift Das Neue Frankfurt* (1926-1930). Cf. Claudia Quiring, Wolfgang Voigt, Peter Schmal e Eckhard Herrel (2011), *Ernst May 1886-1970*, Prestel Publishing, Londres

152 Expressão original: Garden City. Refere-se ao modelo urbanístico iniciado pelo inglês Ebenezer Howard que relaciona a cidade com o campo através de um parque central na malha urbana (Nova Iorque é um exemplo de Cidade-Jardim). Cf. Ebenezer Howard (1902), *Garden Cities of Tomorrow*, Swan Sonnenschein & Co, Londres

153 Eric Mumford (2000), "CIAM 2, Frankfurt, 1929: The Existenzminimum", in *The CIAM Discourse on Urbanism*, 1928-1960, MIT Press, Cambridge, pp.27-35

154 Id.

155 Historiador e critico de arte suíço, um dos seus livros mais conhecidos é *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* [1941]. Cf. https://dictionaryofarthistorians.org/giedions.htm

fundações sociológicas da habitação mínima e a vontade geral da habitação colectiva em massa se tornar economicamente possível, seguiu-se Victor Bourgeois[156] (1897-1962) que questionou o programa da habitação mínima e falou das implicações da Taylorização[157] nas actividades domésticas e consequente planeamento das unidades. No dia seguinte, Hans Schmidt[158] (1893-1972) falou sobre as melhorias que podiam ser feitas na regulamentação dos edifícios existentes tendo em conta a habitação mínima, referindo o conflito entre a legislação e a rentabilidade máxima e por fim, a última palestra foi a de Le Corbusier, lida por Pierre Jeanneret[159](1896-1967) em que criticava e apelava à alteração da regulamentação existente, salientando a necessidade de "standartização, industrialização e taylorização" através da descrição do uso da casa como "uma sequência regular de funções definidas", enfatizando a sua estratégia arquitectónica de "esqueleto estrutural com planta e fachadas livres" em que a utilização do aço e do betão armado seriam sempre a melhor solução. Na exposição inaugurada após as conferências, mostravam-se plantas à mesma escala em que se comparavam apartamentos mínimos de 26 cidades da Europa e do Estados Unidos, estabelecendo deste modo, as directrizes para as dimensões mínimas de forma prática e aplicada em diversos exemplos. Assim, após este encontro, o conceito *Existenzminimum* tornou-se claro e foi projectado, dando a possibilidade de desenvolver novas ideias em torno do tema, aplicando não só na habitação colectiva como noutras situações.

Tendo em conta os casos de estudo, verificamos que as duas casas têm áreas generosas[160], adequadas às casas unifamiliares burguesas com a distinção de áreas consoante as suas funções — zonas sociais, privadas ou de serviço — sendo a maior parte da casa dedicada aos espaços sociais, seguindo-se a área privada e por fim, verifica-se uma redução, nas áreas de serviço, especialmente nas divisões de descanso dos empregados, adequando-se estas às dimensões mínimas estudadas na contemporaneidade destes projectos.

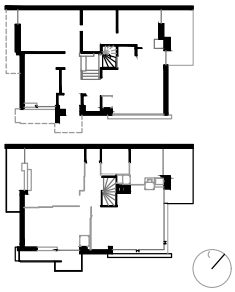


Figura 117: Plantas da Casa Schröder (escala 1:500)

Outra casa que pode ser comentada, tendo em conta as suas dimensões e ideias peculiares, é a casa Schröder (Figura 117) projectada por Gerrit Rietveld, em 1924, em Utrecht na Holanda. A casa tem um piso térreo convencional com as suas divisões comuns para uma família da classe alta, distinguindo-se no piso superior onde o arquitecto "concebe um espaço inovador propondo valências diurnas e nocturnas nos mesmos espaços que se transformam e são tornados simultâneos"[161], este é um grande espaço que pode ser subdividido de acordo com as necessidades e desejos dos habitantes, sendo que estas subdivisões recorrem às dimensões mínimas para serem geradas. Este jogo de planos deslizantes e sobreposições representa a modernidade pela abertura e transparência tendo, no entanto, um sentido de conforto e bem-estar onde não é restringido o estilo de vida e os comportamentos dos habitantes,[162] sendo um espaço polivalente que, quando aberto tem uma grande dimensão, mas quando é subdivido recorre às áreas mínimas para gerar novos espaços. Assim, verificamos que os dois conceitos de dimensões podem ser aplicados na mesma casa e não restringido a uma especificidade, sendo utilizados consoante as necessidades dos encomendadores.

Figura 118: Exterior da Casa Schröder

156 Arquitecto belga, projectou o Pavilhão belga para a Feira Mundial de Nova Iorque (1939) com Henry van de Velde. Cf. Laszlo Taschen (2010), op. Cit., p.544

157 Cf. Frederick Taylor (1911), *Principles of Scientific Management*, Harper&Row, Nova Iorque

158 Arquitecto suíço

159 Arquitecto suíço e primo de Le Corbusier com quem colaborou por cerca de 20 anos. Cf. Tim Benton (2007), The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930, Birkhauser, Basileia

160 Ver subcapítulo 5.3

161 Ana Tostões (2011/2012), op. Cit., pp.50

162 Hilde Heynen (2009), op. Cit., pp.125

6.2. Requinte: Luxo vs Standartização

A reformulação da arquitectura doméstica burguesa não se foca só nos mecanismos de representação, mas também na capacidade de oferecer conforto aos seus habitantes apostados em viver o requinte oferecido pelo mundo moderno. Este pensamento, influenciado pelo movimento *Arts and Crafts*, faz com que Hermann Muthesius[163] (1861-1927) procurasse a "integração da produção artesanal e artística do seu tempo na concepção da casa"[164] transformando a casa num paradigma de adequação e conforto, relacionando o espaço habitável com as condições exigidas por uma classe social abastada, adequando a residência aos hábitos e formas domésticas aliadas ao conforto. "Os arquitectos até aí vocacionados sobretudo para grandes obras de equipamentos ou representação, começam a interessar-se vivamente pelo trabalho no domínio da habitação. A ideia de conforto e de bem-estar tende a generalizar-se."[165]

Na mesma linha de pensamento e a partir da necessidade projectual, os arquitectos modernos necessitavam de mobiliário compatível com a sua arquitectura. Visto que este não estava disponível no mercado, tiveram que ser eles próprios a fazê-lo, pelo que começaram a desenhar não só os seus projectos como também o mobiliário. É exemplo as casas modelo construídas em 1927 para a *Deutscher Werkbund*[166](1907-1938) na exposição Die Wohnung em Estugarda, não exibindo só uma nova arquitectura, mas também a maneira de viver essa arquitectura. Num sentido mais profundo, este redesenhar do mobiliário não servia só para a harmonização da casa moderna, mas também para a recriação da vida contemporânea.

De acordo com Witold Rybezynski, "um edifício moderno era uma experiência total: não só o desenho interior mas também o material dos acabamentos, a mobília, os acessórios e até a localização das cadeiras eram planeados"[167]. Começando-se então a criar mobília adequada à arquitectura em questão, transformando os espaços em momentos únicos dado o desenho ser feito especificamente para cada local, transformando a maior parte dos arquitectos em designers de interiores e assim os projectos em obras totais, pensando num todo de modo a obter coerência no objectivo pretendido, sendo "tudo projectado por um único arquitecto — incluindo luzes, maçanetas e cinzeiros"[168].

No entanto, com a evolução dos métodos de produção, o trabalho do designer deixou de estar relacionado com o trabalho manual do artesão e passou a estar ligado às máquinas dos fabricantes, deixando também de estar restrito aos materiais naturais como a madeira, mas incluindo os sintéticos como o aço, alumínio, plástico e contraplacado. Apesar da utilização de máquinas não ter invalidado o desenvolvimento do design, apenas tornou possível uma reprodução barata e precisa nos padrões do antigo artesanato, com uma produção que enfatiza novas qualidades e potencialidades do produto.

Deixando de ser possível produzir um número sem fim de variedades, tornou-se necessário desenvolver tipologias de valor universal de modo a rentabilizar a produção. Nasce assim a standartização que, não diminuindo a

---

163 Arquitecto alemão, um dos fundadores da *Deutscher Werbund*, autor do estudo *Das Englische Haus* [1904]. Cf.https://dictionaryofarthistorians.org/muthesiush.htm

164 Rui Jorge Garcia Ramos (2004), op. Cit., p.421

165 Ana Tostões (2011/2012), op. Cit., p.46

166 Associação Alemã de Artesãos fundada por 12 artistas e 12 empresas cujo objectivo era de "purificar o trabalho comercial" que incluía todos os produtos associados a qualquer tipo de arte.Cf. Laszlo Taschen (2010), op. Cit., pp.562-565

167 Witold Rybezynski (1987), *Home: a short history of an idea*, Penguin Books, Melbourne

168 Id.

qualidade do desenho, torna disponível para as massas um objecto superior a baixo custo. Para Le Corbusier, em *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, descreve que a produção de ferramentas e mobília funcional serviam para cobrir a falta de decoração, pois descreve-os como "equipamento da casa" que são essenciais para responder às necessidades da "escala humana" não pertencendo à esfera artística, sendo a sua descoberta da arquitectura um sistema que "nada tem que ver com a decoração", no entanto são sistemas da construção moderna que se tornam protagonistas nesta nova estética.

Com a evolução da produção em série e constantes inovações na vida doméstica, Bruno Taut considerou necessário descrever uma casa moderna com todas as explicações de ordem funcional no livro, *Ein Wohnhaus* (1927), desde os princípios fundamentais da decoração até aos mecanismos inovadores aplicados na cozinha, a organização do espaço interno e externo (o jardim), assim como as opções construtivas.

Os casos de estudo apresentados primam pelo detalhe e requinte, isto porque os arquitectos desenharam todos os pormenores das habitações, como já foi referido. Tanto os detalhes construtivos como o mobiliário foram pensados especialmente para estas casas, tornando-se num luxo o desenho personalizado numa altura em que se expandia a produção standartizada. No entanto, a peculiaridade dos projectos e a liberdade orçamental dos encomendadores permitiram a criação de obras totais, pensadas a todas as escalas.

Figura 119: Entrada na Villa Mairea

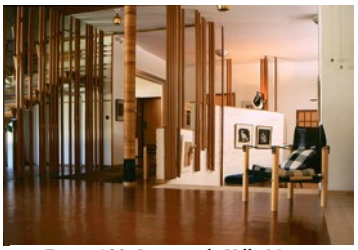


Figura 120: Interior da Villa Mairea

Outra residência de luxo sem limitações financeiras, em que tudo foi desenhado pelo arquitecto, é a Villa Mairea (1938-1939), de Alvar Aalto em Noormarkku na Finlândia, tornando-se numa síntese de arquitectura e arte. Nesta casa, pautada por uma arquitectura orgânica, podemos encontrar diversos revestimentos de parede, dando primazia à madeira, a aplicação de tradições arquitectónicas finlandesas populares como a sauna coberta de turfa, o muro de pedra ou o portão da entrada em madeira, assim como uma grande variedade de pormenores, desde os puxadores aos candeeiros, sempre num contexto naturalista e confortável. É ainda de salientar a entrada, uma pala suportada por troncos de árvores que "simboliza o ar livre coberto pelo telhado da casa"[169] sendo um factor em comum com os casos de estudo estudados, que também dão especial atenção à entrada da habitação.

Juhani Pallasmaa ao analisar o conceito de habitação afirma que, "os objectos da casa devem ser associados ao passado dos habitantes, gostos e memórias em vez de ser uma escolha estética do arquitecto"[170]. Esta atenção ao pormenor e às vontades dos encomendadores é bastante notória em qualquer dos casos apresentados, tendo sempre em conta para quem a casa é feita e nestes casos, sem querer atingir aspirações estéticas, tornam estas casas numa "projecção da vida pessoal"[171] marcando os projectos com o seu cunho artistico mas dando liberdade à família de a viver à sua maneira.

[169] Juhani Pallasmaa (2014), "Alvar Aalto's Concept of Dwelling", in Jetsonen J. e Jetsonen S., *Alvar Aalto Houses*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque,, pp.13

[170] Id.

[171] Id.

6.3. Criação de espaço

A criação de uma habitação resulta da transformação de um edifício num conjunto de elementos espaciais que convidam o habitante a ver, tocar, ouvir, cheirar e saborear a casa[172]. Assim podemos estudar a criação do espaço a partir da metodologia projectual e transformação da estrutura da construção em detalhes de mobiliário que transformam um espaço numa casa, de acordo com Juhani Pallasma:

Toda a experiência arquitectónica é multissensorial; qualidades do espaço, matéria e escala são medidas igualmente pelo olho, ouvido, nariz, pele, língua, esqueleto e musculo. (...) Em vez da mera visão ou dos cinco sentidos clássicos, a arquitectura envolve vários domínios dos sentidos que interagem e se fundem uns com os outros.[173]

No entanto "a experiência da casa é estruturada por actividades distintas — cozinhar, comer, socializar, ler, arrumar, dormir — não por elementos visuais"[174] e este é sempre o ponto de partida para a projeção de uma habitação, a necessidade de satisfazer e incluir as actividades inerentes à vida num espaço, sendo o restante, o complemento.

Assim, os casos de estudo apresentados confirmam-se como obras totais em que tudo foi desenhado e pensado, começando pela grande escala do projecto e as consequentes necessidades básicas da habitação até ao pormenor prático ou luxuoso consoante a zona da casa (áreas sociais e de família ou áreas de serviço). Factores que afectam a concepção de ambas as habitações são o seu contexto em termos de localização, família encomendadora e arquitectos que proporcionam o nascimento destas obras que não só cumprem os requisitos funcionais do espaço, como enfatizam os detalhes e interagem com a paisagem e o exterior (respectivos jardins).

Estas são casas direccionadas para a vida social e para a experiência íntima, pelo que a sua escala é importante, tendo em conta o acto de receber, não só a nível de dimensões como das divisões disponíveis para tal uso, o desenho do arquitecto revela essa prioridade tornando em alguns momentos estas casas monumentais.

Tendo em conta os sentidos, em relação ao exterior, o predominante é a audição visto que ambas as casas se encontram protegidas pela florestação, o que proporciona uma sensação de tranquilidade, enfatizada a partir dos elementos de água — o espelho de água no Casal de Monserrate e a piscina na Villa Necchi Campiglio — e a relação com a natureza e os seus sons associados, como os pássaros ou o correr do vento. Nos interiores, além da relação com o exterior criada através das janelas que servem de mediação entre "dois mundos, entre fechado e aberto, interior e exterior, privado e publico, sombra e luz"[175], no Casal de Monserrate esta relação é marcada pelas marquises tanto no piso social como no piso privado e na Villa Necchi Campiglio pelo Jardim de Inverno, que são automaticamente relacionadas com a visão e até com a sensação térmica, consoante as estações do ano.

"Apesar da prioridade ser o olhar, a observação visual é muitas vezes confirmada pelo toque"[176] tornando a escolha dos materiais, relevantes não só visualmente — como é o caso da utilização de espelho no hall de entrada do Casal de Monserrate que amplia o espaço — mas também sensitivamente, isto pode ser demonstrado pela utilização de painéis de madeira na área circundante

---

[172] Marie Frier, Anne Marie Frisker and Poul Henning Kirkegaar (2010), "Interiority", in Postiglione G., *Interior Wor(l)ds*, U. Allemandi&Co, Turim, pp.113-117

[173] Juhani Pallasmaa (2005), *The eyes of the skin: Architecture and the Senses*, John Wiley&Sons Ltd, West Sussex, p.41

[174] Ibid., p.63

[175] Ibid., p.47

[176] Ibid., p.42

das escadas na Villa Necchi Campiglio ou pela utilização repetida de tecido nas paredes do Casal de Monserrate. Sendo também importante para o tacto os pequenos pormenores desenhados por ambos os arquitectos como os puxadores das portas ou os corrimãos das escadas. A utilização da madeira em extensão (nos interiores) e da pedra (nos exteriores) em ambas as habitações é importante não só em termos sensitivos como também pelo facto de os materiais naturais expressarem a sua idade e história, enfatizando a sua natureza com o passar do tempo.

Não só o desenho do espaço como a escolha dos materiais são importantes mas também, de modo a completar o todo que forma a casa, é necessário, por parte dos arquitectos, prestar atenção à decoração. Segundo Abercrombie (1944-), esta pode ser definida seguindo duas tipologias: a mobília que serve para o nosso corpo — sofás, cadeiras e camas — e a que serve para os nossos pertences — prateleiras, mesas e armários — que consoante a necessidade se encontram distribuídas pelos diversos espaços da casa[177]. "Deixando de ser simplesmente mobília e transformando o contexto em que se inserem. Uma cadeira deixa de ser a peça onde se senta e passa a ser o lugar onde se senta. Como a casa deixa de ser uma construção crua e transforma-se num elemento espacial que convida o habitante a sentir a casa como um lar"[178] sendo este o objectivo da criação de um espaço, mais especificamente de uma casa.

Em ambos os casos de estudo podemos perceber que a criação do espaço foi importante, não só em termos práticos como também na questão poética que a arquitectura é capaz de criar. Os arquitectos tiveram em conta questões como as transparências, enfatizando a relação com o exterior, as várias perspectivas possíveis dentro dos espaços quando estes funcionam como um conjunto, tendo as várias divisões interligadas, criando perspectivas entre elas e com o jardim, sendo esta característica relacionada com a fluidez de espaço que caracteriza as zonas sociais do Casal de Monserrate (Figura 121) e da Villa Necchi Campiglio (Figura 122), assim como a entrada de luz, pensada de diferentes maneiras consoante as divisões. Todos estes factores transformam estas casas numa experiência que envolve volumes, superfícies, texturas e cores.

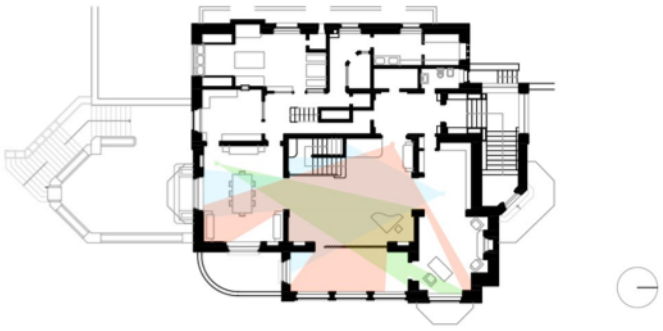


Figura 121: Ligações perspécticas na área social do Casal de Monserrate (escala 1:500)

177 Nicholas Abercrombie (1990), "Popular culture and ideological effects" apud Marie Frier, Anne Marie Frisker and Poul Henning Kirkegaar (2010), op. Cit., pp.113-117

178 Id.

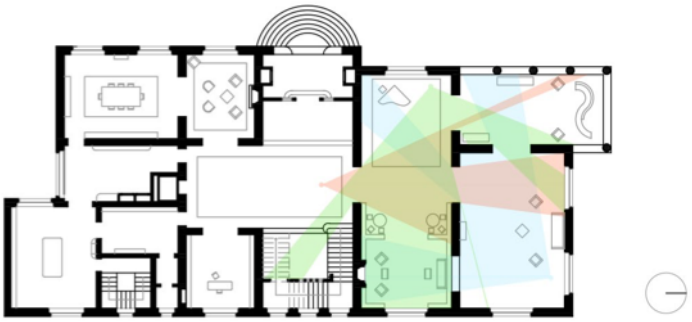


Figura 122: Ligações perspécticas na área social da Villa Necchi Campiglio (escala 1:500)

Outro exemplo rico em experiências e diversidade de espaços que transformam a criação arquitectónica numa narrativa é a Villa Tugendhat (1928--1930) concebida por Mies van der Rohe para a família Tugendhat[179] em Brno na República Checa. Esta casa foi para o arquitecto uma "oportunidade única para realizar, ao pormenor, as ideias que tinha sobre a arquitectura e o design de mobiliário sem quaisquer restrições impostas pelo cliente"[180]. Pautada pela planta livre e pelo espaço fluído, o arquitecto introduz o conceito de abrir o espaço interno para o exterior "através de uma ampla pele de vidro"[181] (Figura 123) criando uma estética de transparência, combinando espaços mais livres com áreas mais limitadas de modo a adaptar-se à utilização doméstica "contrariando a disposição convencional dos usos, a área íntima dos quartos localiza-se ao nível da entrada"[182]. Sendo a entrada emoldurada e, protegendo a área íntima com um foyer que também dá acesso à cobertura percorrível, tem as escadas que levam ao piso inferior, sendo este um espaço único com hall, sala de estar, zona de jantar, de trabalho, biblioteca, cabine de projecção de filmes e jardim de Inverno, separados por elementos fixos ou móveis não limitadores, dando uma noção de fluidez e prolongamento do espaço através de dispositivos como a parede curva em Macassar, que confere o espaço das refeições, a biblioteca que pode ser delimitada através de uma parede-cortina ou a parede de ónix que separa a zona de estar do escritório. Estes espaços são confinados pelo jardim de Inverno que estabelece uma relação directa com o exterior, prolongando tanto o espaço interno como trazendo o jardim para o interior, aprofundando esta relação entre o espaço fechado e o espaço aberto que o arquitecto pretende criar, assim como te enfatizar as perspectivas entre os vários espaços (Figura 125).

Figura 123: Exterior da Villa Tugendhat

Figura 124: Interior da Villa Tugendhat

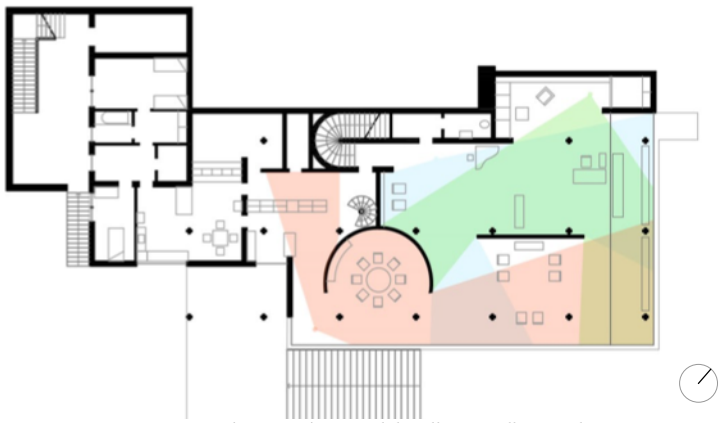


Figura 125: Ligações perspécticas na área social da Villa Tugendhat (escala 1:500)

179 Cf. Hammer-Tugendhat D. e Tegethoff W. (2000), *Ludwig Mies Van Der Rohe: The Tugendhat House*, SpringerWienNewYork, Viena

180 Claire Zimmerman (2007), "Casa Tugendhat", in *Mies van der Rohe: A estrutura do espaço*, Taschen, Lisboa, p.45

181 Ana Tostões (2011/2012), op. Cit., pp.51

182 Ibid., pp.50

6.4. Monumentalidade: Clássico vs Moderno

No início do século XX era recorrente o ensino arquitectónico baseado nas Beaux Arts e na consequente cópia do modelo clássico, a habitação era um dos elementos menos estudados, dando primazia aos equipamentos públicos. No entanto e apesar da educação clássica, os arquitectos começavam a interessar-se por novos temas (*Arts&Crafts*) e nas consequentes alterações do mundo arquitectónico que surgiram por causa da globalização, iniciando-se em congressos, encontros e exposições internacionais, de arquitectos que promoviam a discussão e a abertura para novas questões.

Assim, a domesticidade burguesa começa a ser questionada pelos seus valores de ostentação que já não se adequavam ao mundo actual, começando a surgir novas ideias de um novo estilo de vida baseado na simplicidade, mais adaptado para a vida colectiva e para uma sociedade sem classes. Nasce assim a arquitectura moderna construída como crítica radical aos padrões convencionais da vida familiar, sedimentada nas casas burguesas do século XIX, com os seus interiores demasiado cheios e como exibição das posses ou posição social. Esta nova arquitectura baseia-se nos interiores nus e nos planos abertos que remetem para uma sociedade menos materialista, perseguindo "os ideais de pureza, funcionalismo e heroísmo"[183].

E se a arquitectura moderna, nos anos 30, já tinha ganho credibilidade no campo da habitação, tanto unifamiliar como colectiva, os equipamentos públicos geravam discussão sobre a adopção da linguagem moderna nos novos edifícios, até aí dominados pela linguagem tradicional académica, existindo uma certa dificuldade em dissociar a monumentalidade da linguagem clássica, pelo carácter anti representativo e anti monumental do modernismo.

Mas será que a monumentalidade ainda não tinha chegado aos edifícios públicos, mas já existia na habitação?

Tendo em conta os casos de estudo e exemplos referidos (Figura 126), podemos afirmar que estas casas modernas, mas no entanto, burguesas, atingem uma certa monumentalidade com as suas proporções e requinte nas opções projectuais. Cada caso é um caso, e sendo exemplos numa linha temporal que inclui vinte anos de história, existem pontos em comum entre elas, assim como factores que as distinguem.

Factores como a fluidez de espaço, — e as perspectivas que proporciona — os materiais utilizados, — que conferem a ideia de luxo —ou as transparências e reflexões obtidas, são todos meios para chegar à atmosfera pretendida, sendo ela mais ou menos moderna, mais ou menos requintada, mais ou menos monumental.

Podemos então dizer que, dadas as proporções e composição tendo em conta um aproximado eixo de simetria e uma articulação central de hall[184] tanto a Villa Necchi Campiglio como a Casa de Serralves são casas com um sentido clássico, apesar de modernas pela sua construção, tecnologias aplicadas, fluidez de espaço e do estilo *Art Deco*. Sendo que todas as outras, são casas modernas na sua essência, pelo seu desenho e carácter inovador encontrando sempre soluções que as distinguem das demais. O Casal de Monserrate que se constrói sobre uma pré-existência e resolve a casa com as soluções mais adequadas, não descurando de todos os pormenores, na Villa Savoye temos um manifesto defendido em obra construída assim como na Villa Müller que aplica um novo conceito, desfazendo-se das ideias pré-concebidas, a casa Schröder com o piso superior, inovador pela sua capacidade de transformação e adaptação, a Villa Mairea com a sua forma orgânica relacionada com a natureza e por fim, a Villa

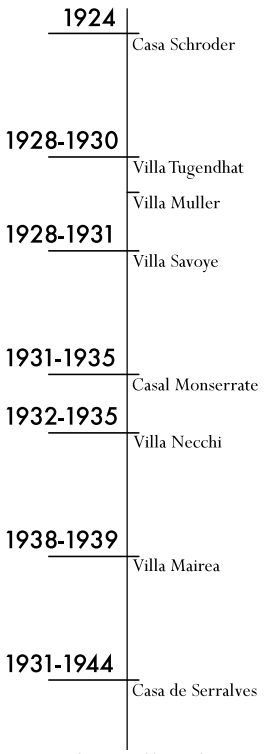


Figura 126: Linha cronológica dos casos de estudo

[183] Heynen H. (2009), op. Cit., pp.119-129

[184] Ana Tostões (2015), op. Cit., p.247

Tugendhat com uma invertência de funções (áreas íntimas no piso da entrada) e o piso social completamente aberto, conectado com o jardim e com elementos luxuosos que conferem e delimitam os diferentes espaços.

Em relação à monumentalidade, pode-se dizer que nem a Casa Schröder nem a Villa Savoye o são, uma pelas dimensões e a outra pela crueza da construção. A Casa Schröder é uma casa que remata uma rua e que se destaca pela individualidade da sua imagem quando comparada com as restantes, no entanto, não é uma casa com grandes áreas, que se possa definir como monumental. A Villa Savoye, apesar de surgir por entre as árvores ao entrarmos no lote em que se insere e de se destacar no meio do verde do jardim, pode ter dimensões que a suponham como uma casa monumental, mas não o é pois falta o requisito de luxo que esta habitação não tem. Assume-se como "uma máquina de habitar" e sendo isso mesmo não tem pretensões de chegar ao limite das grandes casas burguesas — a monumentalidade num edifício privado.

Todas as outras são casas monumentais, tanto pelas suas proporções como pelos pormenores que as diferenciam e as tornam especiais. O Casal de Monserrate pela elegância de estar colocada no topo do lote e de se destacar do jardim, assim como a Villa Necchi Campiglio que estando num terreno plano também se destaca da envolvente pela sua dimensão e por todo o trabalho nas fachadas, em ambas as casas, destacando-se as portas de entrada. Ainda na casa portuguesa é de salientar a monumentalidade e modernidade aplicada à cozinha, por toda a utilização dos mármores e disposição das bancadas e móveis, que não se verifica em mais nenhuma destas casas. A Casa de Serralves enquadrada com o jardim, estabelece uma maior relação entre o exterior e o interior, transportando dois mundos para duas dimensões diferentes conferindo uma grande coerência ao projecto. A Villa Müller, apesar de ser uma grande casa branca, que não chama à atenção pela materialidade do seu exterior, é uma casa enorme que se destaca por si só e que tem interiores requintados e pensados ao pormenor, não mostrando por fora o que é por dentro. A Villa Mairea que também é uma grande casa com as fachadas trabalhadas, dando uma especial atenção à zona da entrada e tendo todos os pormenores pensados no seu interior. E a Villa Tugendhat, tanto pelas suas dimensões como pela qualidade espacial, é notório o luxo nos materiais utilizados como o ónix, madeira Maccasar e vidro.

No fundo, todas estas casas são requintadas, tanto pelos pormenores dos seus interiores como pelo desenho arquitectónico de qualidade. Sem esquecer que todas são obras totais em que os arquitectos pensaram em tudo e mais concretamente nas famílias que as iriam habitar e mesmo não sendo todas casas monumentais, são casas icónicas que marcaram uma época, um movimento, continuando a ser estímulo para estudos e curiosidade cientifica.

7. Reflexão Final

A presente dissertação teve, desde o início, o objectivo de analisar a arquitectura de interiores como um elemento preponderante na arquitectura do Movimento Moderno, selecionando a habitação unifamiliar como objecto de estudo. Relacionando a casa burguesa com a casa moderna e a importância dos interiores numa época em que se desenvolviam novas tipologias e formas de habitar e a sua consequente evolução interna. Tendo em consideração, não só a habitação unifamiliar como também a colectiva na qual foram estudados e desenvolvidos os mesmos princípios.

De modo a estudar esta matéria de forma concreta foram seleccionados dois casos de estudo — o Casal de Monserrate e a Villa Necchi Campiglio — dos quais se analisaram factores importantes, tendo em conta a casa e a família para quem foram feitas. Dentro destas, aprofundaram-se temáticas de modo a compreender o seu todo, partindo da contextualização familiar para a interpretação do local e a consequente organização funcional e espacial das habitações. Nos seus interiores, foram estudadas ao pormenor, a distribuição interna, assim como o mobiliário e a decoração das mesmas, detalhando os pormenores construtivos em termos de materiais e soluções construtivas aplicadas, considerando sempre a evolução tecnológica da época em questão.

Pode-se então dize que a Villa Necchi Campliglio é uma *Villa* italiana com uma planta simplificada, de linhas puras e de forma simples, marcando os espaços com dimensões geométricas generosas em que são aplicadas todas as tecnologias da era moderna para tornar a habitação o mais confortável possível. O Casal de Monserrate, já é uma casa moderna que remete para a ideia de Villa, sendo esta uma casa mais orgânica com um desenho em planta menos "limpo", muito provavelmente pelo facto do arquitecto utilizar as pré- -existências no terreno como base para o seu projecto, não deixando de fora a ideia de conforto e luxo, bastante visível nas duas casas por todos os detalhes e pormenores que foram estudados, dando uma grande importância às zonas sociais da habitação e ao acto de receber, não só para eventos sociais como também para estadias prolongadas — dada a importância dos quartos das visitas.

No fundo, são casas de essência burguesa com princípios modernos, seguindo as tendências do que era feito no resto do mundo conseguindo-o através do conforto que a modernidade trouxe, não deixando de serem casas monumentais com escala burguesa. Talvez por esse mesmo motivo e por a sociedade não acompanhar o desenvolvimento do estilo moderno com a mesma velocidade, ambas as casas foram alteradas posteriormente. Na Villa Necchi Campiglio, talvez por uma questão de gosto, alteraram a decoração originalmente moderna e no Casal de Monserrate, por necessidade de mais espaço ou maior distanciamento entre a área privada da família e da de serviço, expandiram a casa, aumentando essencialmente as zonas de arrumos, de tratamento da roupa e quartos das empregadas.

Estas casas ensinam-nos que é possível ser moderno, não descurando do conforto e do requinte, nem deixando para trás as referências do passado — as grandes casas burguesas — visto que estas duas famílias ganharam o seu dinheiro e posição social através do seu trabalho e, interessadas na arquitectura da sua actualidade, fizeram por escolher arquitectos de referência para as suas casas e dando-lhes total liberdade para construírem consoante aquilo que defendiam, não deixando de ter em conta os seus encomendadores.

Além das semelhanças e diferenças entre estas duas habitações, podemos ainda encontrar pontos em comum entre os dois arquitectos visto que ambos eram arquitectos das suas cidades. Piero Portaluppi dedicou-se aos planos urbanísticos de expansão da cidade de Milão e Porfírio Pardal Monteiro dedicou-se a fazer troços de cidade — Instituto Superior Técnico e a Cidade Universitária — assim como foram arquitectos de grandes obras públicas que

marcam a imagem das duas cidades — Milão e Lisboa. No entanto, apesar da escala da cidade a que se dedicaram, também foram exímios na consolidação de espaços privados como a habitação unifamiliar, como podemos comprovar pelos casos de estudo apresentados.

Sendo os dois casos de estudo do mesmo ano e, tendo em conta, as construções icónicas do Movimento Moderno, foram estudados, de modo comparativo, outros casos de estudo, a fim de obter uma total compreensão destas obras. Assim, com o objectivo de abranger um leque variado de casas exemplares do Movimento Moderno, num intervalo de vinte anos — 1924 a 1944 — temos como exemplos comparativos a Casa Schröder, a Villa Tugendhat, a Villa Müller, a Villa Savoye, a Villa Mairea e por fim, a Casa de Serralves, que permitiram uma compreensão mais precisa da construção da época, tendo sido comparadas individualmente, tendo em conta os factores que mais as caracterizavam, como a localização, a construção (materiais e detalhes), a organização interna e a sua interpretação social (através das dimensões e interpretação dos usos). Assim como no tema em debate — as casas modernas — foram estudadas as áreas das casas burguesas em comparação com as casas de acordo com o conceito *Existenzminimum*, a nível de requinte, o luxo comparativamente com a standartização que ganhava terreno, a criação do espaço e por fim, numa conclusão global, tendo em conta todos os casos apresentados, a monumentalidade comparando o clássico com o moderno.

Conclui-se, portanto, a necessidade de continuar a estudar o interior das habitações assim como o modo de viver das famílias, pois os espaços interiores incluem não só a história da arquitectura como também a cultura antropológica, a história da vida diária e social[185]. No século XX, dada a evolução das tecnologias e da sociedade, este estudo foi feito por vários arquitectos que se apaixonaram pelo tema da habitação, pela arte de viver e o conforto[186], tendo este tema, no fim do século se tornado mais banal dada a prototipagem feita da habitação colectiva e a pouca evolução da habitação unifamiliar. Apesar do desenvolvimento e variedade das casas mais recentes, o modo de as viver manteve-se. Sendo importante, na sociedade actual, continuar o estudo dos interiores tendo em conta a evolução do mundo, dos costumes, das exigências de conforto e o desenvolvimento da apropriação do espaço privado e da habitação, sugerindo uma constante mutação da maneira de viver e de nos relacionarmos com o espaço. Sendo que, hoje em dia devido à globalização, as famílias segregam-se entre diferentes cidades, ou até mesmo países, não ficando muito tempo no mesmo local. Colocando-se a questão de como seremos capazes de criar relações afectivas com um espaço que é nosso hoje, mas que amanhã poderá não ser, assim como poderemos transportar os pertences entre sítios tendo sempre a capacidade de apropriar o espaço actual de forma a senti-lo como nosso.

Além da questão da apropriação do espaço que chamamos casa, é preciso reflectir sobre o valor arquitectónico e os usos actuais das habitações de qualidade que são os casos de estudo e exemplos apresentados. Colocam-se questões como a conservação e preservação dos mesmos e da sua utilização actual — tendo em conta o uso privado ou público — que futuro pode ter uma casa quando deixam de ser da família original?

Entre os exemplos apresentados, o Casal de Monserrate foi cedido pela família à Fundação de Souzas para fins sociais, sendo hoje o Centro de Dia Engenheiro Álvaro de Souza, mantendo a habitação a uso, apesar de com outros fins, pelo que esta não sofreu nenhum nenhum processo de conservação ou preservação estando, neste momento, a danificar-se. Por outro lado, temos a

---

185 Roberta Grignolo e Bruno Reichlin (2012), *Modern Interior Space as an Object of Preservation*, Accademia di architettura | Università della Svizzera italiana, Mendrisio, p.8

186 Monique Eleb e Anne Debarre (1995), op. Cit., p.5

Villa Necchi Campiglio que foi cedida à Fundação FAI e que, depois das obras de restauro, abriu ao público como casa museu, sendo hoje possível ser visitada, tendo, no entanto, perdido a sua função de casa. Como este exemplo temos outros que se tornaram casas museu, depois das suas obras de restauro, como a Villa Tugendhat, a Villa Müller, a Casa Schröder, a Villa Savoye e a Casa de Serralves, esta última já não contém o seu mobiliário original, tendo os espaços vazios, e sendo utilizada também como espaço expositivo — galeria de arte. Dos exemplos apresentados, o único que mantem a sua função de casa, é a Villa Mairea, onde ainda hoje habita a família original, abrindo a casa ao público alguns dias por semana, transformando-se, também ela numa casa museu apesar de não o ser permanentemente.

Estas casas além de serem extraordinárias, demonstram o seu valor não só em termos arquitectónicos como artísticos, como refere Beatriz Colomina, que a arquitectura moderna tornou-se num meio de publicidade para a comercialização da vida doméstica como também no lugar ideal para exibir outras coisas, como por exemplo, para produções ligadas à moda[187]. Também, noutra vertente artística, a sétima arte, os filmes tornaram-se num meio de divulgação da arquitectura, tendo em conta os casos apresentados, podemos referir o filme *Io sono l'amore*[188] que retrata a história de uma família da classe alta milanesa que vive na Villa Necchi Campiglio, apesar de não fazer referência ao nome da casa nem ao seu arquitecto, grande parte do filme é passado no seu interior. Assim como o filme *Haus Tugendhat*[189] que conta a história do edifício e dos seus habitantes entrelaçando conversas com familiares, ex-usuários, historiadores de arte e restauradores, narrando as experiências pessoais dos usuários desta habitação icónica.

Como poderemos então abordar as questões patrimoniais? Pois, de um ponto de vista prático, a conservação de espaços interiores implica a convergência de várias entidades que assumem uma diversidade de competências assim como a preservação depende da garantia de durabilidade para com as entidades patronais ou os seus proprietários[190]. Sendo importante a preservação destas habitações que se tornaram património e que usos poderão ter, saindo da esfera privada a que pertenciam inicialmente, transformando-se em património público. De acordo com Bárbara Coutinho, "em última análise, o resultado é uma reflexão da nossa própria memória de Moderno, o seu significado para a sociedade e a sua importância cultural e patrimonial"[191].

Além do futuro do património existente reafirma-se a necessidade do estudo da habitação como meio de desenvolvimento social, económico e tecnológico, considerando a casa como ponto de partida primordial, para melhorar a qualidade de vida da sociedade.

---

187 Beatriz Colomina (1998), "The Exhibition House", in Richard Koshalek, Elizabeth A. T. Smith e Zeynep Çelik, *At the End of the Century: 100 Years of Architecture*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles pp.127-166

188 Filme italiano de Luca Guadagnino (2009)

189 Filme alemão de Dieter Rerfarth (2013)

190 Roberta Grignolo e Bruno Reichlin (2012), op. Cit., p.9

191 Bárbara Coutinho (2012), "Why preserve Modern Now?", in *DOCOMOMO International Journal 46 — 2012/01 Designing Modern Life*, pp.6-9

8. Bibliografia

Monografias; Publicações

Ábalos I. (2000), *La buena vida*, GG, Barcelona

Andresen T., Almeida J. e Fernandes M. (2011), *Jacques Gréber — Urbanista e Arquitecto de Jardins*, Fundação de Serralves, Porto

Banham R. (1966), The New Brutalism, Karl Krämer Verlag Stuttgart, Berna

Benton T. (2007), The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930, Birkhauser, Basileia

Borromeo L. (2008), *Villa Necchi Campiglio a Milano*, Skira, Milão

Briz G. (2010), *Roteiros do Património de Cascais 05: Arquitectura Modernista*, Câmara Municipal de Cascais, Cascais

Bryson B. (2011), *At home: a short history of private life*, Paperback, Melbourne

Canadelli E. e Zocchi P. (2008), *Milano scientifica*, 1875-1924, Sironi, Milão

Caldas J. (1997), *Pardal Monteiro Arquitecto*, AAP – Secção Regional Sul, Lisboa

Cardoso A. (1997), *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no norte do país na primeira metade do séc. XX*, FAUP publicações, Porto

Carvalho R. (2016), *A Cidade Social — Impasse. Desenvolvimento. Fragmento*, Edições tinta-da-china, Lisboa

Costa S. (2012), *O país a régua e esquadro: urbanismo, arquitectura e momória na obra pública de Duarte Pacheco*, IST Press, Lisboa

Coutinho B. (2013), *Interiores: 100 anos de Arquitectura de Interiores em Portugal*, MUDE, Lisboa

Droste M. (2007), A Bauhaus: Reforma e Vanguarda, Taschen, Lisboa

Eleb M. e Debarre A. (1995), *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Éditions Hazan, Farigliano

Forty A. (1992), *Objects of Desire*, Thames & Hudson, Londres

Forty A. (2000), *Words and Buildings: A vocabular of Modern Architecture*, Thames&Hudson, Londres

Friedman A. (1998), *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, Yale University Press, New Haven

Grignolo R. e Reichlin B. (2012), *Modern Interior Space as an Object of Preservation*, Accademia di architettura | Università della Svizzera italiana, Mendrisio

Hammer-Tugendhat D. e Tegethoff W. (2000), *Ludwig Mies Van Der Rohe: The Tugendhat House*, SpringerWienNewYork, Viena

Heynen H. (1999), *Architecture and Modernity*, Graphic Composition, Massachusetts

Howard E. (1902), *Garden Cities of Tomorrow*, Swan Sonnenschein & Co, Londres

Kinnunen U. (2004), *Aino Aalto*, Alvar Aalto Museum, Jyväskylä

Le Corbusier (1925), *L'Art décoratif d'aujourd'hui, Collection de L'Esprit Nouveau*, Les Éditions Arthaud, Paris

Mattoso J. (2011), *Histórias da Vida Privada em Portugal Vol 3, A Época Contemporânea*, Temas e Debates, Lisboa

McQuaid M. (1996), *Lilly Reich Designer and Architect*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque

Midant J. P. (1998), *Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle,* Institut Français D'Architecture, Hazan, Vanves

Neumeyer F. (1995) [1986], *Mies van der Rohe, La palavra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura*, El Croquis, Barcelona

Pallasmaa J. (2005), *The eyes of the skin: Architecture and the Senses*, John Wiley&Sons Ltd, West Sussex

Pera M. e Caldas J. (2002), *Álvaro Machado, primeiro professor de arquitectura do IST: exposição do espólio doado*, IST, Lisboa

Pereira S. M. (2012), *Casa e Mudança Social: uma leitura das transformações da sociedade portuguesa a partir da casa*, Caleidoscópio, Lisboa

Postiglione G. (2010), *Interior Wor(l)ds*, U. Allemandi&Co, Turim

Postiglione G. (2013), *The Architect's Home*, Taschen, Milão

Pozo J. (2015), *Una Casa para habitar*, T6 Ediciones, Pamplona

Quiring C., Voigt W., Schmal P. e Herrel E. (2011), *Ernst May 1886-1970*, Prestel Publishing, Londres

Ramos R. (2015), *Modernidade Inquieta. Arquitectura e identidades em construção: desdobramento de um debate em português*, Edições Afrontamento, Porto

Ribeiro A. (2007), *Arquitectos Portugueses: 90 anos de vida associativa 1863-19*, FAUP, Porto

Riley T. (1999), *The Un-Private House*, Museu de Arte Moderna, Nova Iorque

Rua H. (1998), *Os Dez Livros de Arquitectura de Vitrúvio*, Edição ICIST, Lisboa

Risselada M. (1988), *Raumplan versus Plan Libre*, Delft University Press, Delft

Ruegg A. (2004), *Charlotte Perriand – Livre de Bord 1928-1933*, Birkhauser, Basileia

Rybczynski W. (1987), *Home: a short history of an idea*, Penguin Books, Melbourne

Silva J. e Calado M. (2005), *Dicionário de termos de Arte e Arquitectura*, Editorial Presença, Lisboa

Silva R. H. (2010), *Roteiros do Património de Cascais 04: Arquitectura de Veraneio na Vila de Cascais, 1870-1920*, Câmara Municipal de Cascais, Cascais

Smith E. e McCoy E. (1999), *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, Museum of Contemporary Art, Nova Iorque

Smith E. (2010), *Case Study Houses*, Taschen, Koln

Taschen L. (2010), *Arquitectura Moderna A-Z*, Taschen, Lisboa

Taut B. (1927), *Ein Wohnhaus*, Keller, Estugarda

Tostões A. (2004), *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, IPPAR, Lisboa

Tostões A. (2009), *Pardal Monteiro*, Temas e Debates, Lisboa

Tostões A. (2010), *Falemos de [7] casas em Cascais: Arquitecturas da Vida Privada*, Trienal de Arquitectura de Lisboa, Lisboa (no prelo)

Tostões A. (2015), *A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*, FAUP Publicações, Porto

Taylor F. (1911), *Principles of Scientific Management*, Harper&Row, Nova Iorque

Volner I. (2016), *This is Frank Loyd Wright*, Laurence King, Londres

Wolfe T. (1981), *From Bauhaus to our House*, Farrar, Strauss and Giroux, Nova Iorque

Zabalbeascoa A. (2013), *Tudo sobre a casa*, GG, São Paulo

Capítulos de livros; Artigos científicos e periódicos

Aeschbacher P. e Pombo F. (2013), "Impossible Totality and Domesticity: Designed interiors as monsters", in *IDEA Journal: Unbecoming*, pp. 20-35

Belém M. (2011), "Casal de Monserrate: a casa certa, o sítio exacto", in *Monumentos: cidades | património | reabilitação*, pp. 122-129

Botelli L. (2010), "Inhabiting", in Postiglione G., *Interior Wor(l)ds*, U. Allemandi&Co, Turim, pp. 265 – 269

Cardoso F. (2015), "AVENUE AND PLAYBOY: Two Lifestyle Magazines Designing and Gendering Domesticity in the 1960s", in *The Site of Discourse. Conference Proceedings*

Colomina R. (1998), "The Exhibition House", in Koshalek R., Smith E. e Çelik Z., *At the End of the Century: 100 Years of Architecture*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles pp. 127-166

Coutinho B. (2012), "Why preserve Modern Now?", in *DOCOMOMO International Journal 46 — 2012/01 Designing Modern Life*, pp.6-9

Coutinho B. (2012), "The Modern Gesamtkunstwerk and its Preservation", in *DOCOMOMO International Journal 47 – 2012/02 Global Design*, pp. 10-11

Ferraz D. (2000), "A oficina de Ricardo Leone", in *O vitral: história, conservação e restauro. Encontro Internacional, Mosteiro da Batalha*, 27-29 de Abril de 1995, IPPAR, Lisboa, pp. 86-93

Ferreira A. (2014), "Estilo de vida, modelos de urbanismo e de desenvolvimento turístico das estâncias balneares no século XIX — A costa de Cascais e do Estoril: Casos de Cascais, Monte Estoril e Santo António do Estoril", in *Revista Turismo e Desenvolvimento* nº21/22, pp. 365-374

Floré F. E Devos R. (2014), "Model interiors and model homes at Expo 58", in *DASH*, December 2014

Forino I. (2010), "Many Voices, One Story: Interiors through Italian Eyes", in *Interiors Volume 1*, pp. 177-196

Friedman A. (2014), "Poker Faces: Seeing Behind the Mask of Convention", in *DOCOMOMO International Journal 51 - 2014/02 Modern Housing Património Vivo*, pp. 69-73

Hilde Heynen (2005), "Modernity and domesticity — Tensions and contradictions", in Hilde Heynen e Gülsüm Baydar (2005), *Negotiating Domesticity. Spatial productions of gender in modern architecture*, Routledge, Londres, pp. 1-29

Heynen H. (2009), "'Leaving traces': Anonymity in the modernist house", in Sparke P., Massey A., Keeble T. e Martin B., *Design the Modern Interior. From the Victorians to Today*, Berg Publishers, Oxford, pp. 119-129

Kocher A. (1938), "Architecture and Furniture: Aalto", *Catálogo do Museum of Modern Art*, Nova Iorque

Lahti L. (2005), "Villa Mairea", in Lahti L., *Alvar Aalto: Paraíso para gente comum*, Taschen, Lisboa, pp. 40-47

Mácêl O. (2012), "Modern Architecture and Modern Furniture", in *DOCOMOMO International Journal 46 - 2012/1 Design Modern Life*, pp. 14- 19

Mota N. (2011), "At Home com a Burguesia do Porto. Fronteiras entre o Público e o Privado", in Santos C. (2011) *Família, Espaço e Património*, CITCEM, Porto, pp.519-545

Mumford E. (2000), "CIAM 2, Frankfurt, 1929: The Existenzminimum", in *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge, pp. 27-35

Oechslin W. e Wang W. (Out. 1987), "Les Cinq Points d'une Architecture Nouvelle", in *Assemblage* No.4, pp.82-93

Pallasmaa J. (2014), "Alvar Aalto's Concept of Dwelling", in Jetsonen J. e Jetsonen S., *Alvar Aalto Houses*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, pp. 11-19

Pombo F., Bervoets W. e Heynen H. (2011), "Inhabitation as a process: Theoretical frameworks for analysing interiors", *IDEA Journal 2011: Interior Economies*, pp. 112-121

Poppelreuter T. (2016), "Spaces for the elevated personal life: Ludwig Mies van der Rohe's concept of the dweller, 1926-1930", in *The Journal of Architecture,* pp. 244-270

Postiglione G. e Lupo E. (2007), "The Architecture of Interiors as Re-writing of Space: Centrality of Gesture", in *Thinking Inside the Box* (Interiors Forum Scotland)

Prost A. (1987), "Fronteiras e espaços do privado", in Prost A. e Vincent G., *História da Vida Privada 5: Da Primeira Guerra aos nossos dias*, Schwarcz, São Paulo, pp. 13 – 136

Sparke P., "The Modern Interior: A Space, a Place or a Matter of Taste?", in *Interiors Volume 1*, pp. 7-17

Stevenson N. (2007) [1997], "Casa Schröder", in Stevenson N., *Comentar a Arquitectura*, Dorling Kindersley Porto, pp. 82-83

Tostões A. (2011/2012), "Pensar, Habitar, Construir", in *Habitar Pensar Investigar Fazer*, Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, pp. 45-60

Tostões A. (2012), "Designing Modern Life", in *DOCOMOMO International Journal 46 — 2012/01 Designing Modern Life*, pp. 2-3

Tostões A. (2012), "Global Design and it Re-Use", in *DOCOMOMO International Journal 47 – 2012/02 Global Design*, pp. 2-3

Tostões A. (2014), "The House, the Home and the Housing Question", in *DOCOMOMO International Journal 51 - 2014/02 Modern Housing Património Vivo*, pp 3

Verhetsel T., Pombo F. e Heynen H. (2013), "Emptiness as Potential. Different Conceptions of the Sober Interior", in *Architectoni.ca*, pp. 30-40

Wagner M. (2012), "Mies van der Rohe's Tugendhat House — Weightless Living", in *DOCOMOMO International Journal 46 - 2012/1 Design Modern Life*, pp. 20-25

Zimmerman C. (2007), "Casa Tugendhat", in *Mies van der Rohe: A estrutura do espaço*, Taschen, Lisboa, pp. 44-51

Dissertações

Briz G. (2003), *A Vilegiatura balnear marítima em Portugal. 1870-1970 — Sociedade, Arquitectura e Urbanismo*, Tese de Doutoramento em História de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa

Pardal Monteiro J. (2012), *Para o projecto global — Nove décadas de obra: Arte, Design e Técnica na Arquitectura do atelier Pardal Monteiro*, Tese de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa, Lisboa

Ramos R. (2004), *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa*, Tese de Doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto, Porto

Documentos disponíveis na Internet

Análise da Villa Müller
In: http://www.desyndicate.de/inhalt/downloads/Adolf_Loos-The_Life-The_Theories-Villa_Mueller.pdf
Rietveld Schoroder House: WHC Nomination Documentation
In: http://whc.unesco.org/uploads/nominations/965.pdf
Roteiros do Património de Cascais: Arquitectura modernista
In: http://www.cm-cascais.pt/bibliotecadigital/DG19/DG19_item1/DG19_PDF/DG19_PDF_24-C-R0150/DG19_ObraCompleta_t24-C-R0150.pdf
The Site of Discourse. Conference Proceedings
In: http://docplayer.net/14758604-The-site-of-discourse-through-publication.html
III Congresso Nacional de Turismo (1986): Para uma história do Turismo no Estoril
In:https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/13803/3/Para%20uma%20história%20do%20turismo%20no%20Estoril.pdf

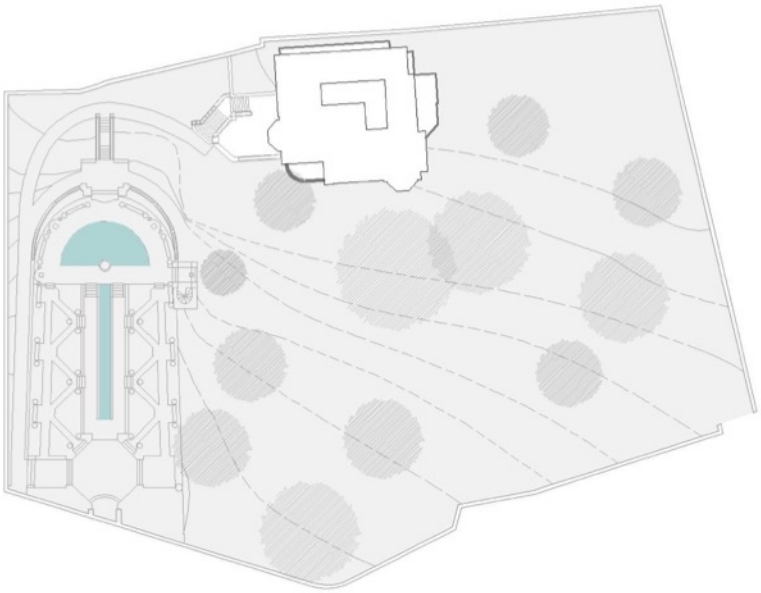
Páginas na Internet

Casabella
http://casabellaweb.eu/
Casa de Serralves
http://www.serralves.pt/pt/fundacao/a-casa-de-serralves/
Casa Tugendhat
http://www.tugendhat.eu/en/
Dicionário de Historiadores de Arte
https://dictionaryofarthistorians.org/index.htm
Domus
http://www.domusweb.it/it/home.html
Fundação Marques da Silva
https://fims.up.pt
Fundação Piero Portaluppi
http://www.portaluppi.org/en/
Iconic Houses
http://www.iconichouses.org/houses/ungers-archive-for-architectural-studies

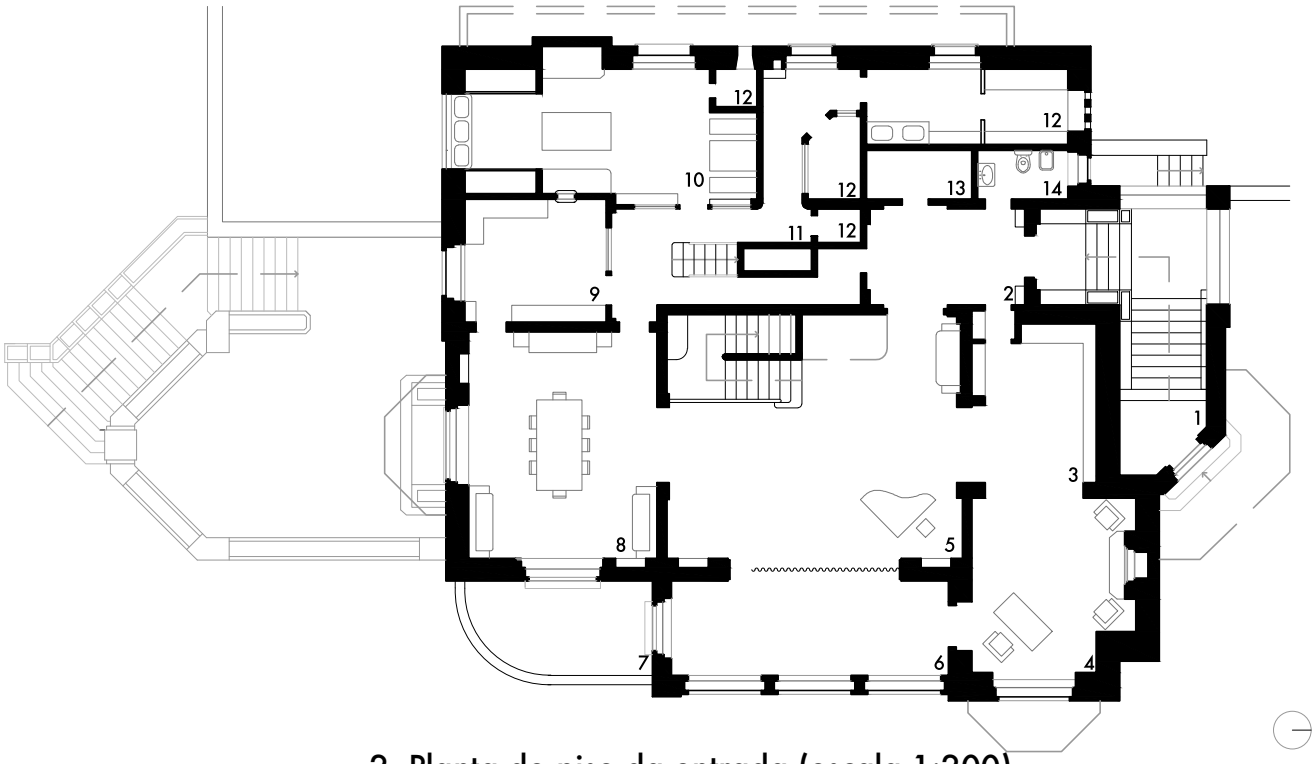
9. Anexos

Anexo A: Desenhos Técnicos do Casal de Monserrate

Fonte: Tostões A. (2010), *Falemos de [7] casas em Cascais: Arquitecturas da Vida Privada*, Trienal de Arquitectura de Lisboa, Lisboa (desenhos de Luísa Correia)

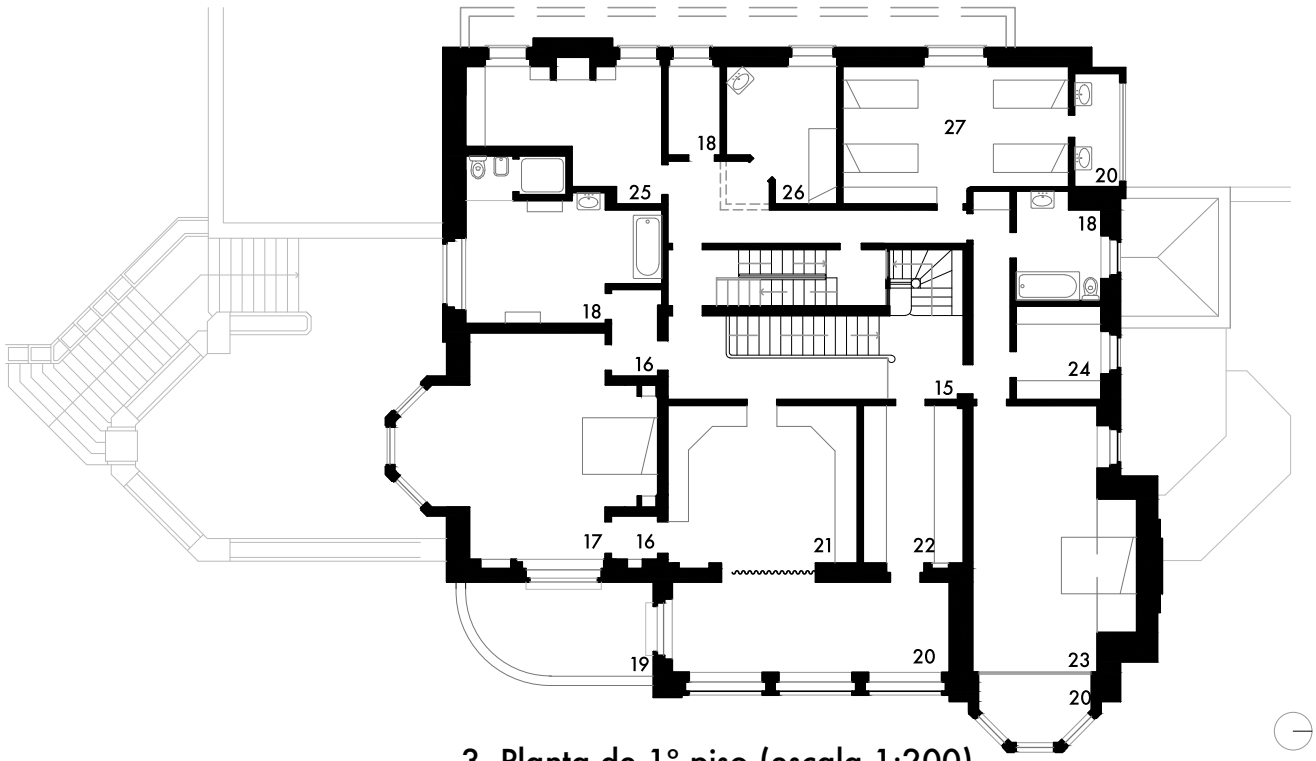


1. Planta de implantação (escala 1:500)



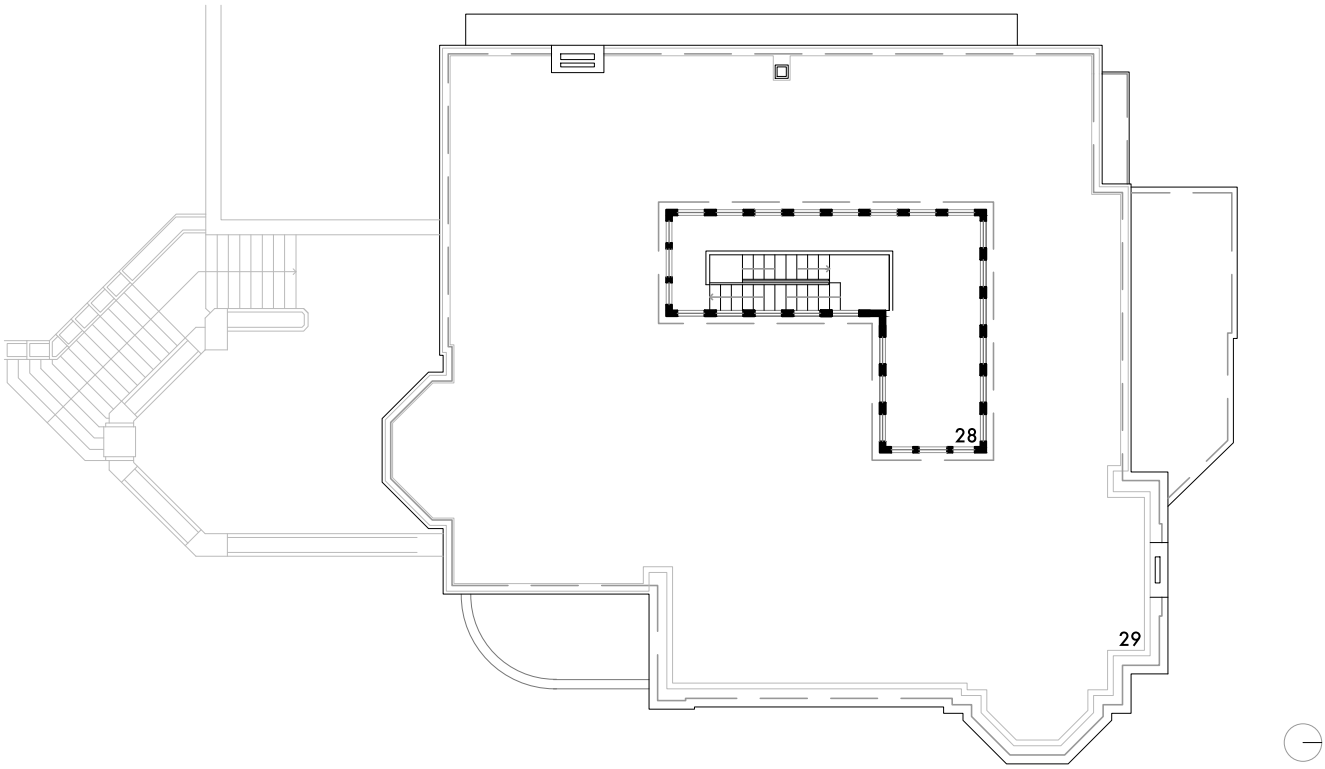
2. Planta do piso da entrada (escala 1:200)

|1 Entrada |2 Hall |3 Biblioteca |4 Escritório |5 Sala de estar |6 Marquise |7 Varanda |8 Sala de jantar |9 Copa |10 Cozinha |11 Zona de serviço |12 Despensa |13 Armário |14 Quarto de banho social



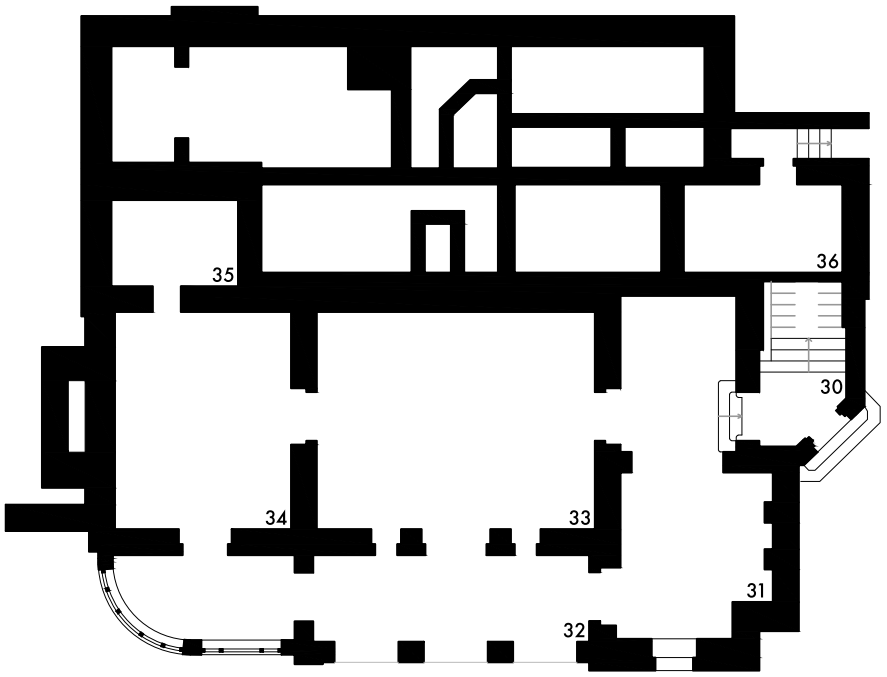
3. Planta de 1° piso (escala 1:200)

| 15 Hall | 16 Antecâmera | 17 Quarto principal | 18 Quarto de banho | 19 Varanda | 20 Marquise | 21 Quarto de vestir da senhora | 22 Quarto de vestir do senhor | 23 Quarto das visitas | 24 Quarto de vestir | 25 Engomadaria | 26 Quarto da governanta | 27 Quarto das empregadas



4. Planta de cobertura (escala 1:200)

| 28 Solário | 29 Terraço



5. Planta da cave (escala 1:200)

| 30 Entrada | 31 Sala de estar | 32 Alpendre | 33 Sala de brincar | 34 Sala de arrumações | 35 Caixa forte | 36 Sala das máquinas

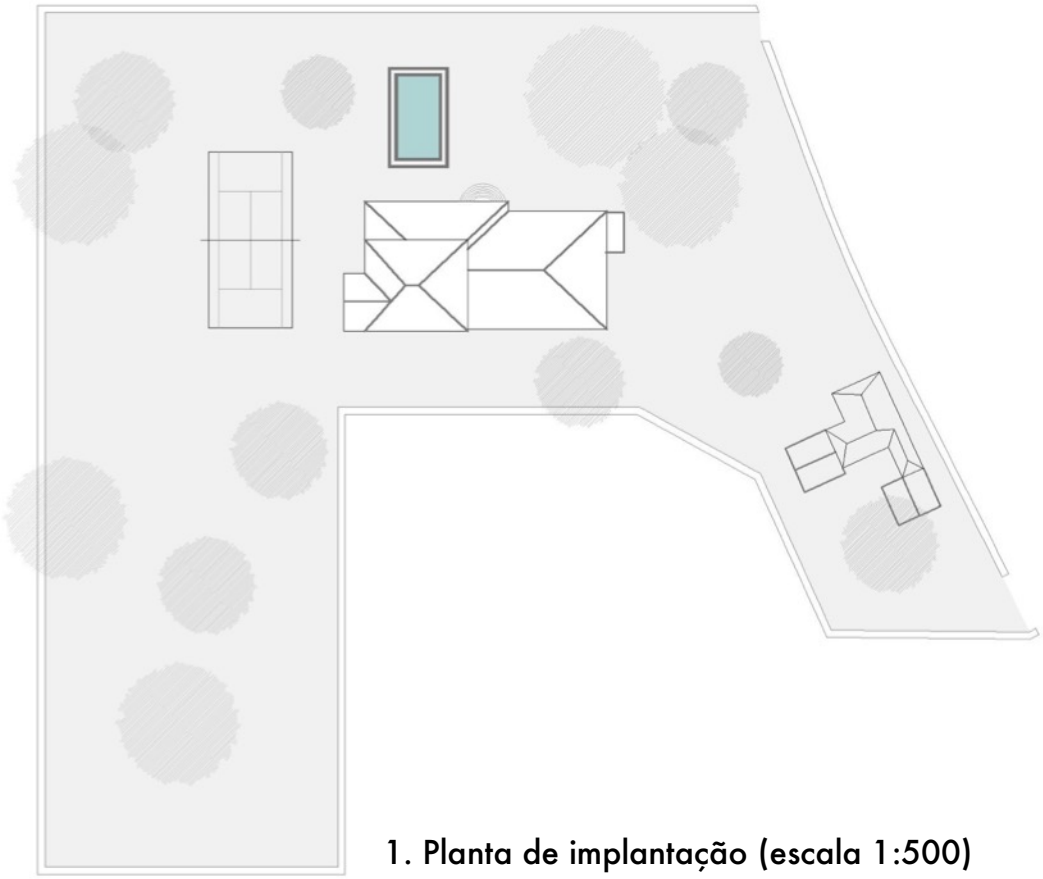
6. Alçado Norte (escala 1:200)

7. Alçado Sul (escala 1:200)

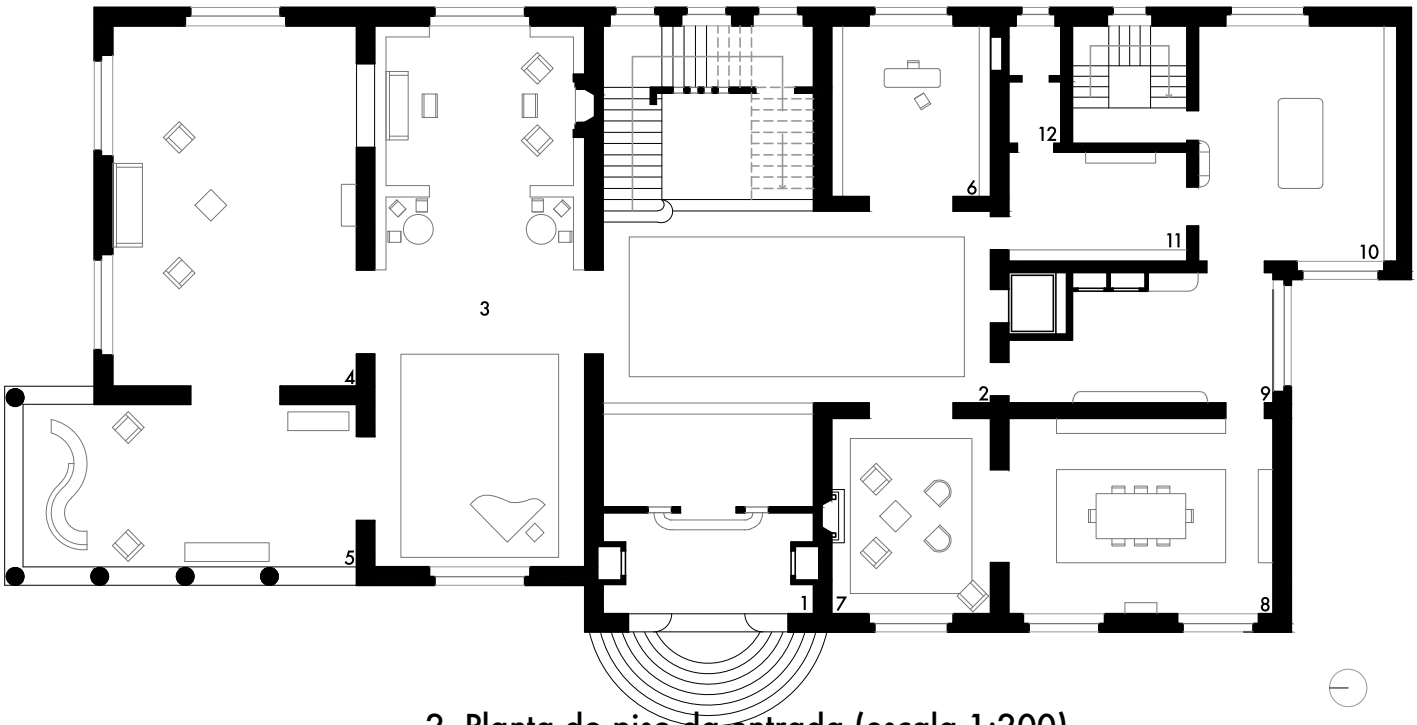
8. Alçado Nascente (escala 1:200)

9. Alçado Poente (escala 1:200)

Anexo B: Desenhos Técnicos da Villa Necchi Campiglio

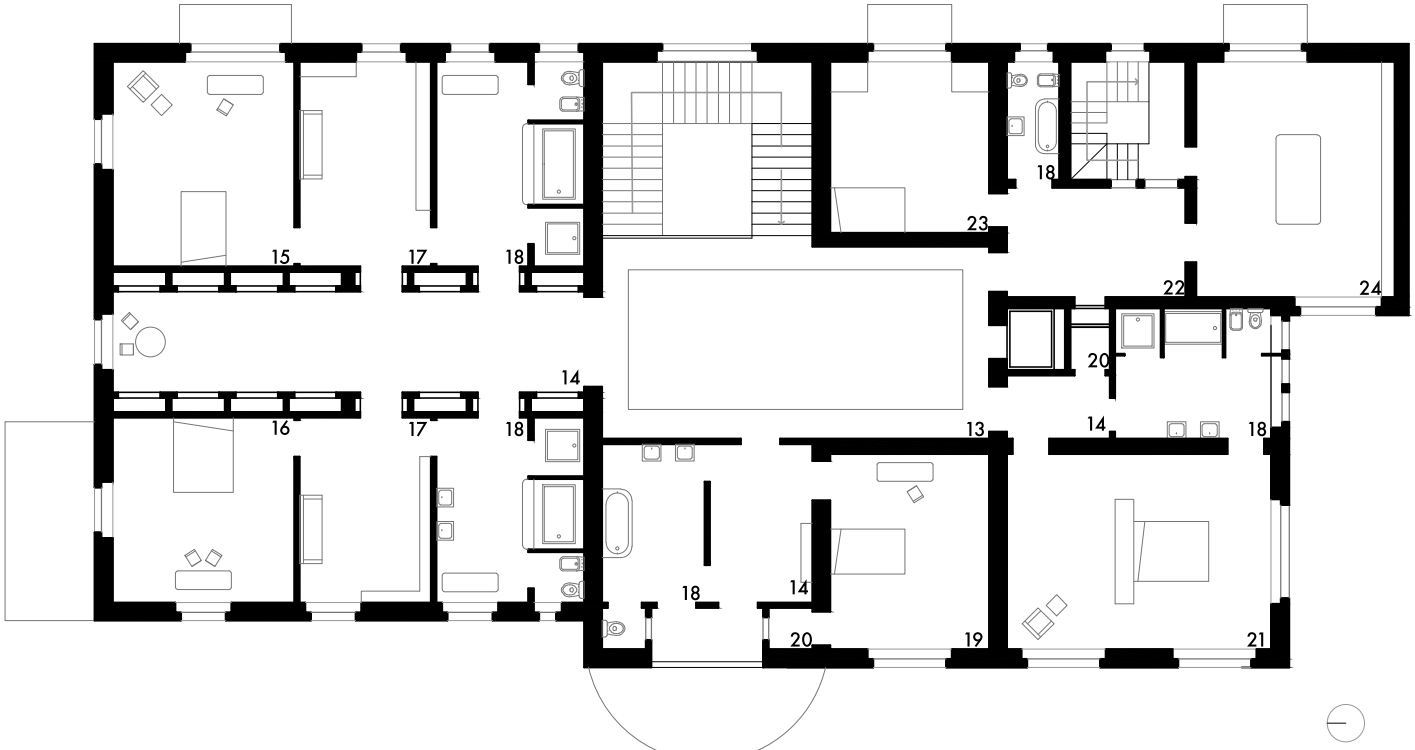


1. Planta de implantação (escala 1:500)



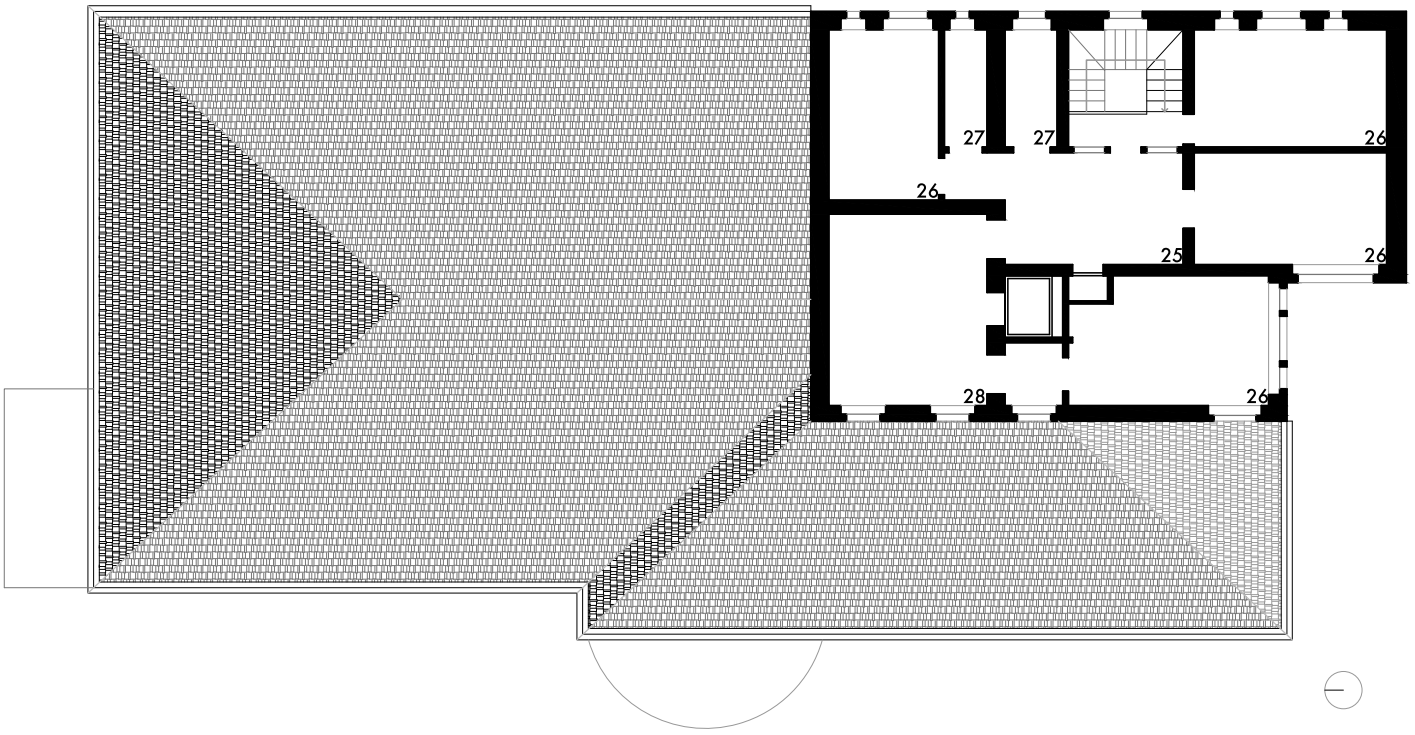
2. Planta do piso da entrada (escala 1:200)

| 1 Entrada | 2 Hall | 3 Biblioteca | 4 Sala de estar | 5 Jardim de Inverno | 6 Escritório | 7 Fumoir | 8 Sala de jantar | 9 Copa | 10 Sala das loiças | 11 Sala das armas | 12 Quarto de banho social



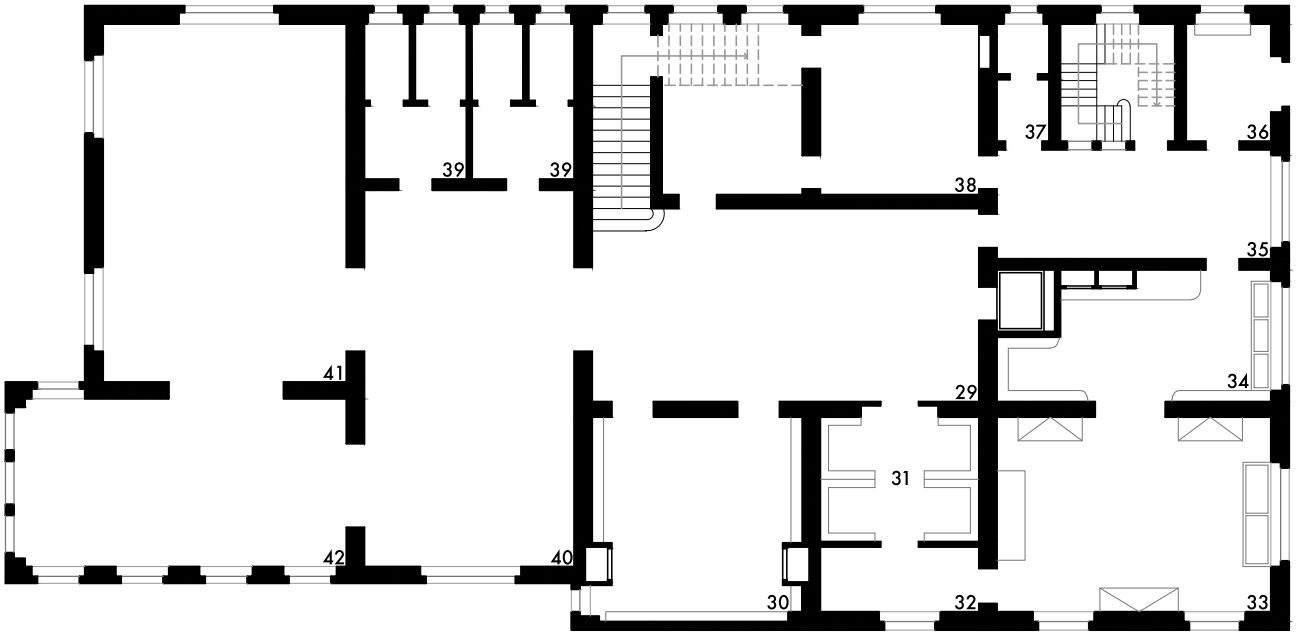
3. Planta do 1° piso (escala 1:200)

|13 Hall |14 Antecâmera |15 Quarto da cunhada |16 Quarto do casal |17 Quarto de vestir |18 Quarto de banho |19 Quarto do príncipe |20 Armário |21 Quarto da princesa |22 Hall de serviço |23 Quarto da governanta |24 Sala do guarda-roupa



4. Planta do sótão (escala 1:200)

|25 Hall |26 Quartos dos empregados |27 Quarto de banho |28 Sala de arrumos



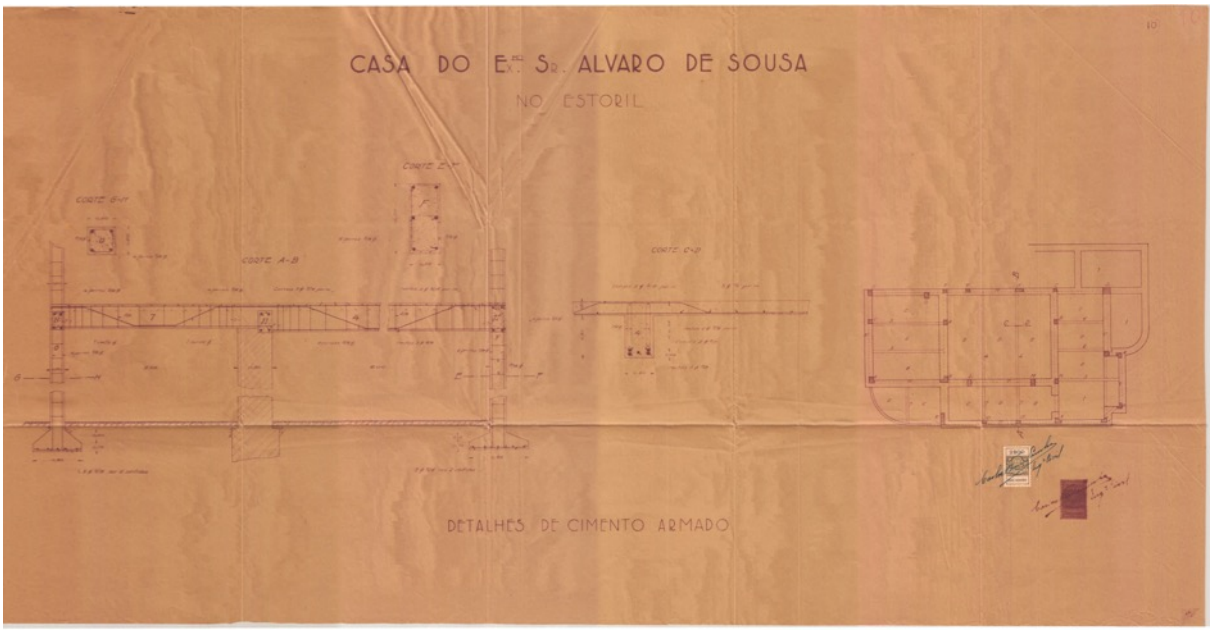
5. Planta da cave (escala 1:200)

| 29 Hall | 30 Guarda roupa e depósito | 31 Cantina | 32 Dispensa | 33 Cozinha | 34 Aquário | 35 Escritório | 36 Entrada de serviço | 37 Quarto de banho 38| Lavandaria | 39 Balneários | 40 Sala de exposições | 41 Sala de projecção de filmes | 42 Sala do bilhar

6. Alçado Norte (escala 1:200)

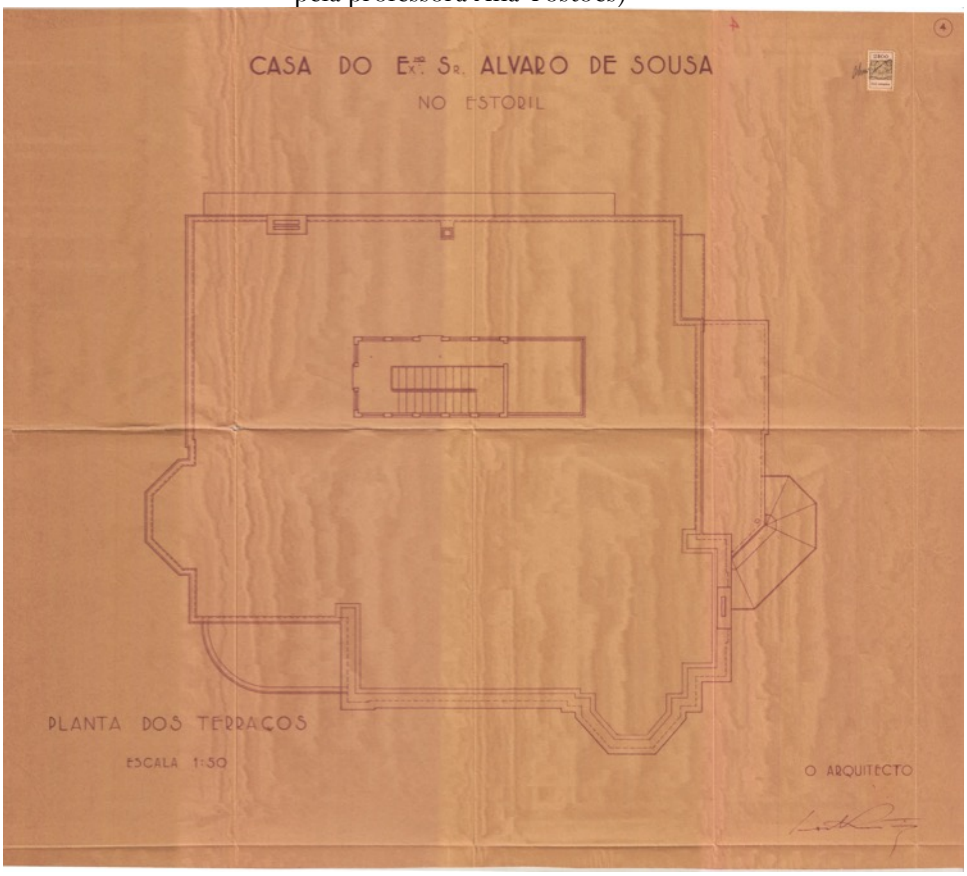
7. Alçado Poente (escala 1:200)

Anexo C: Desenhos de Arquivo do Casal de Monserrate



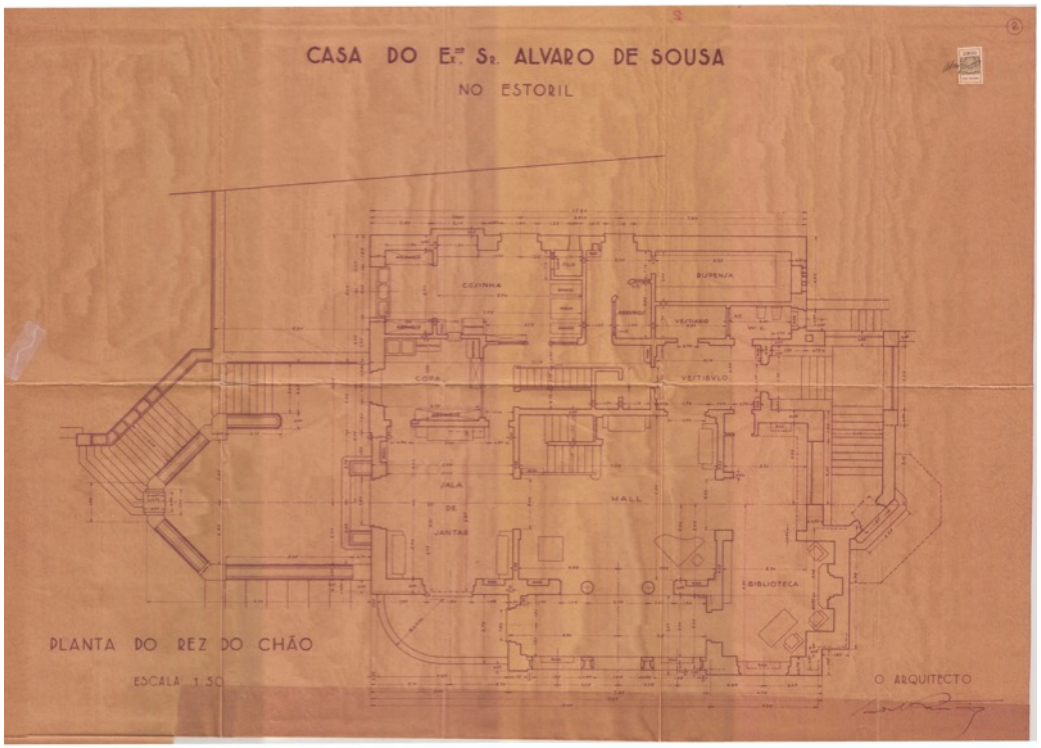
1. Detalhes da estrutura em betão armado

Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Cascais (cedido pela professora Ana Tostões)



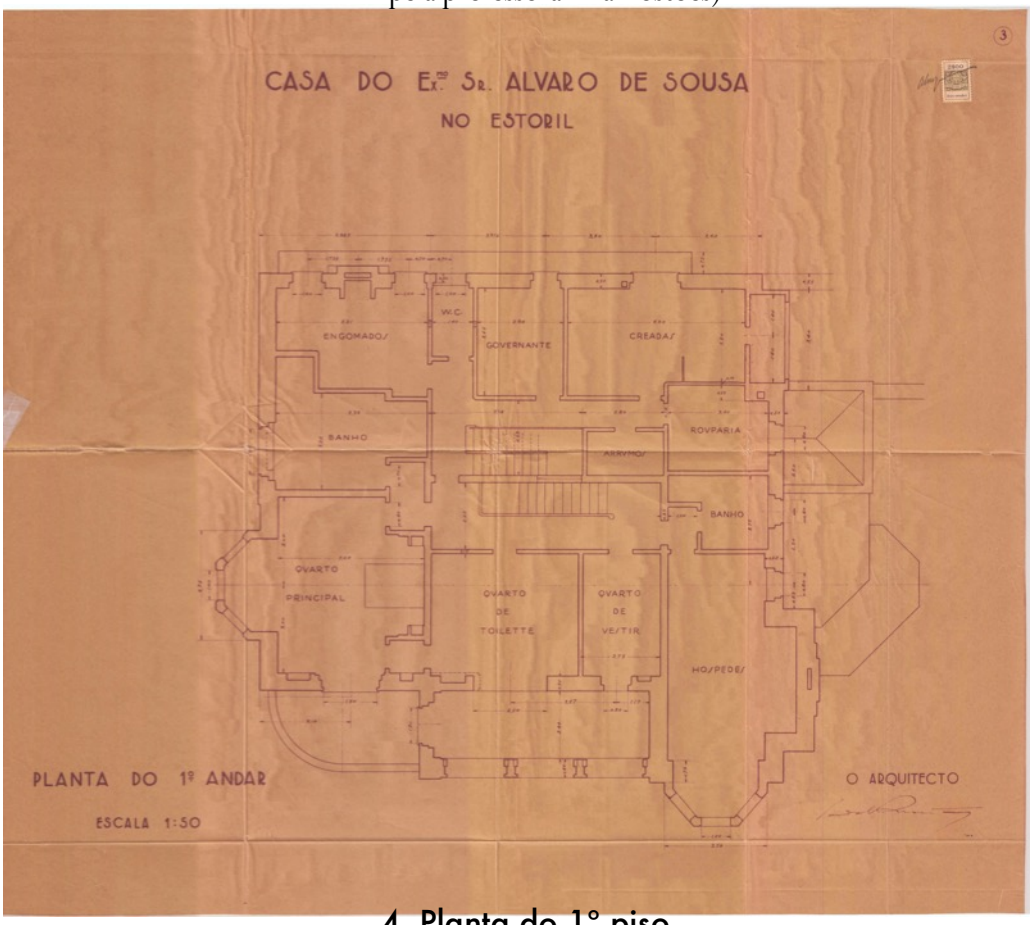
2. Planta da cobertura original

Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Cascais (cedido pela professora Ana Tostões)



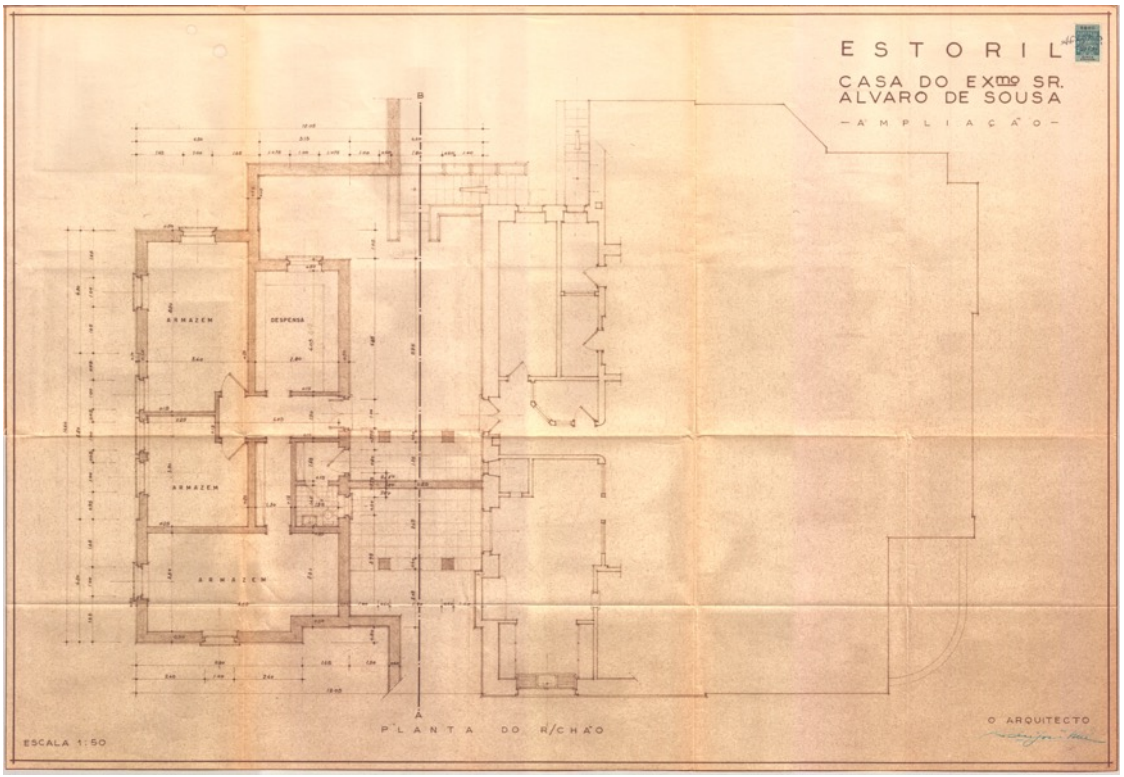
3. Planta do piso da entrada

Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Cascais (cedido pela professora Ana Tostões)

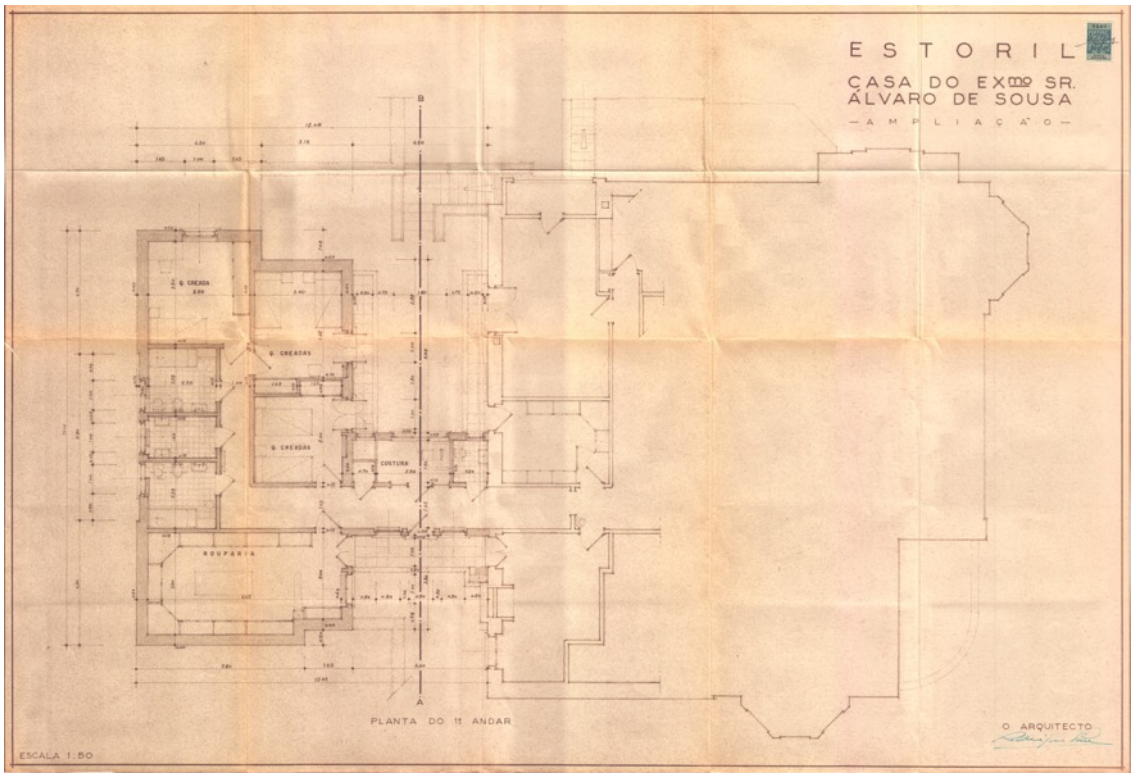


4. Planta do 1° piso

Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Cascais (cedido pela professora Ana Tostões)

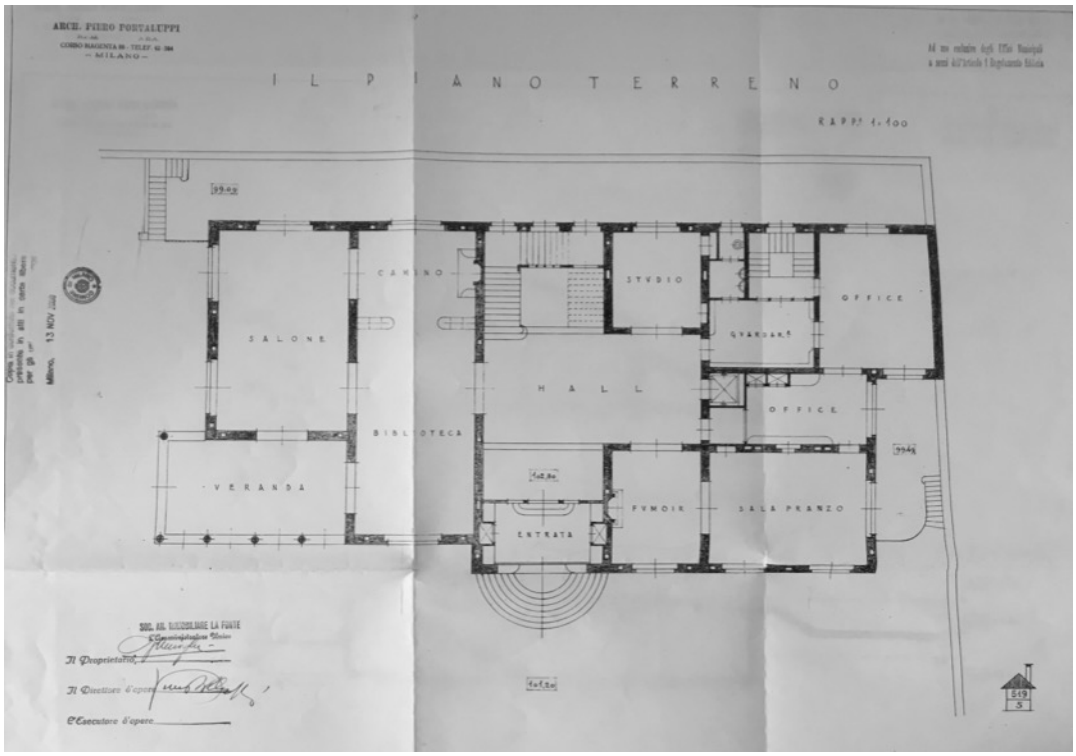


5. Planta da ampliação no piso da entrada
Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Cascais (cedido pela professora Ana Tostões)

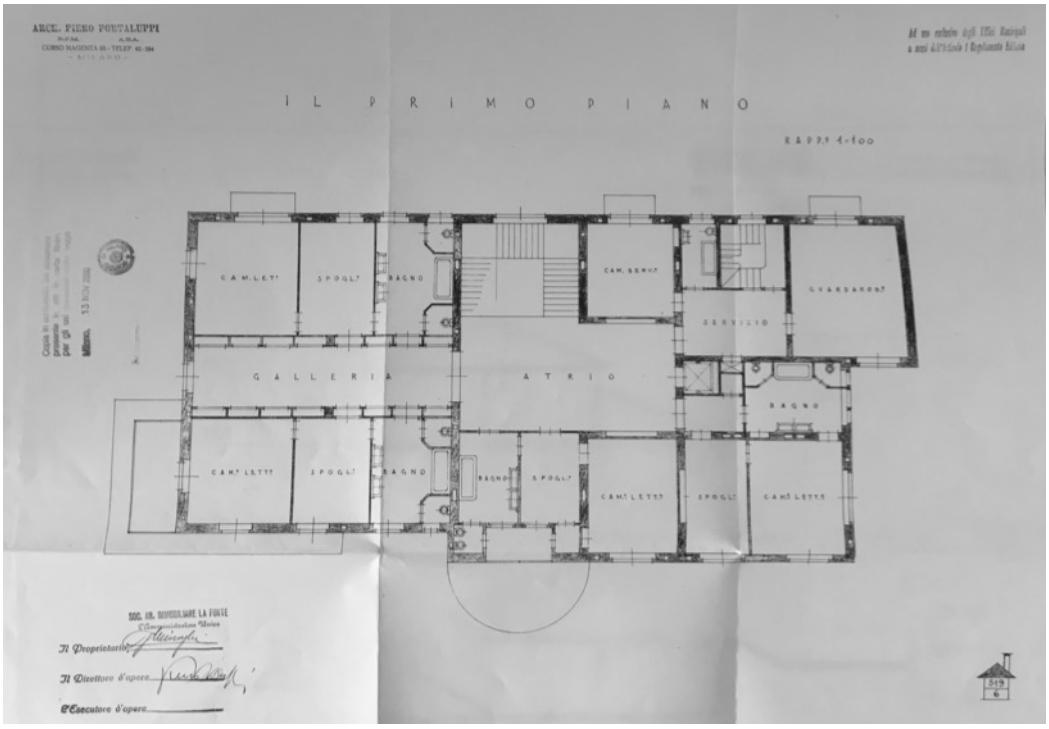


6. Planta da ampliação no 1° piso
Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Cascais (cedido pela professora Ana Tostões)

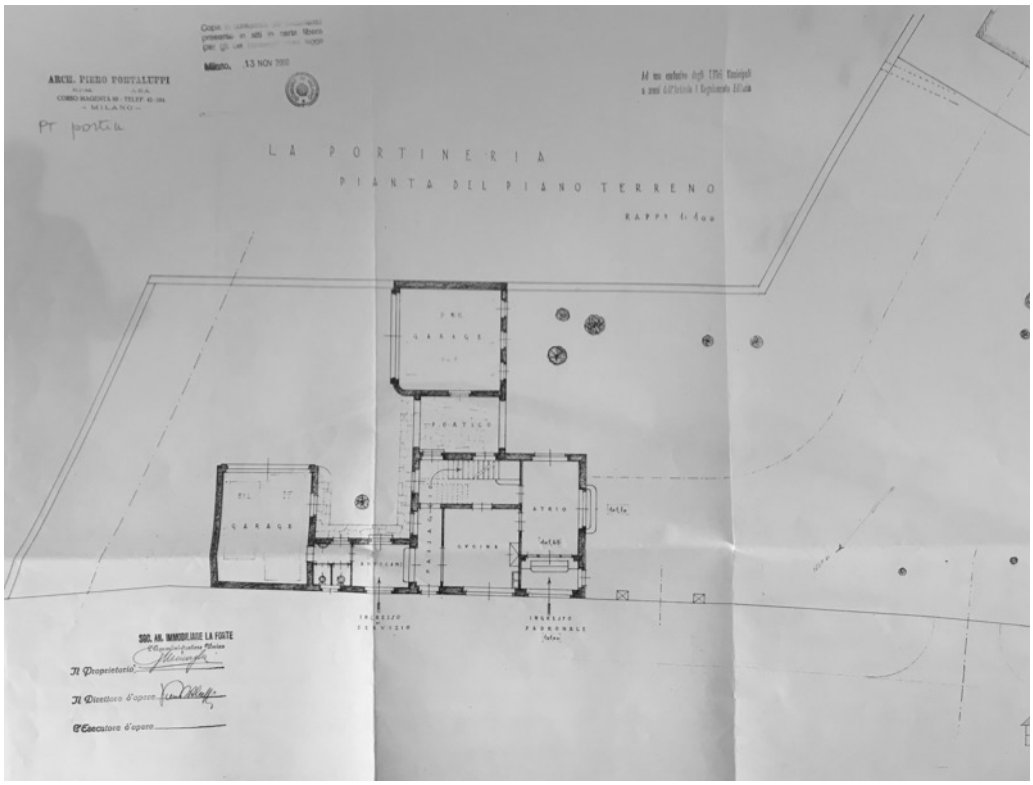
Anexo D: Desenhos de Arquivo da Villa Necchi Campiglio



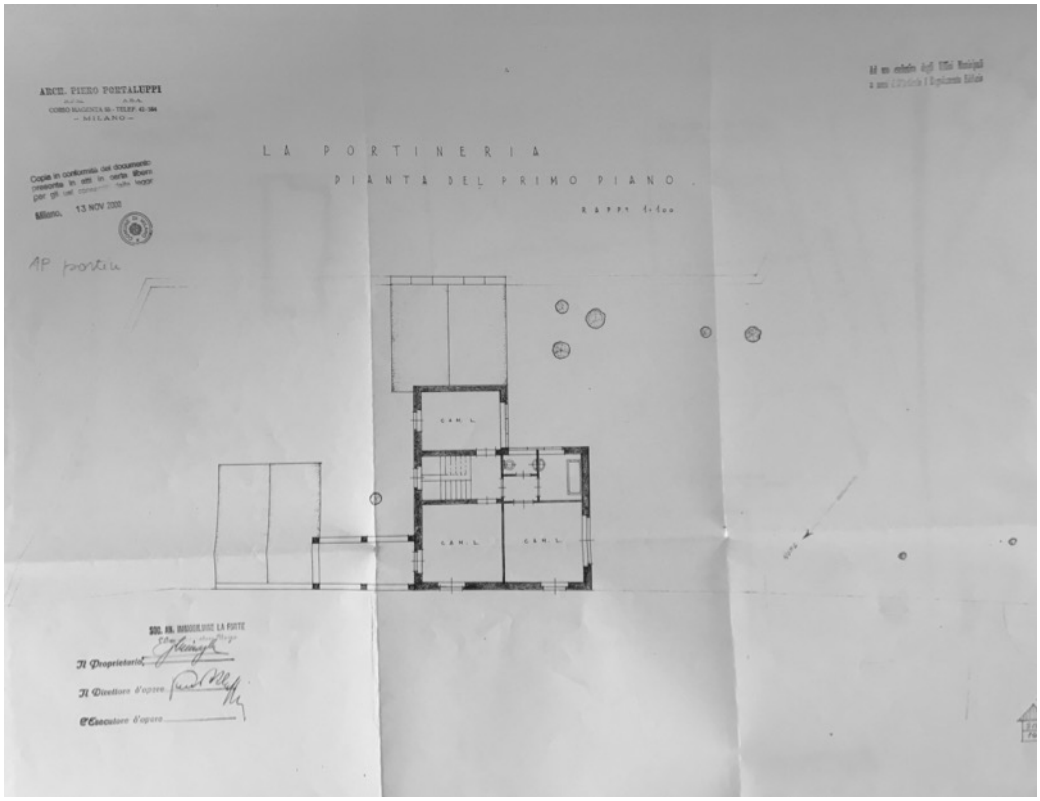
1. Planta do piso da entrada
Fonte: Arquivo da Fondação FAI



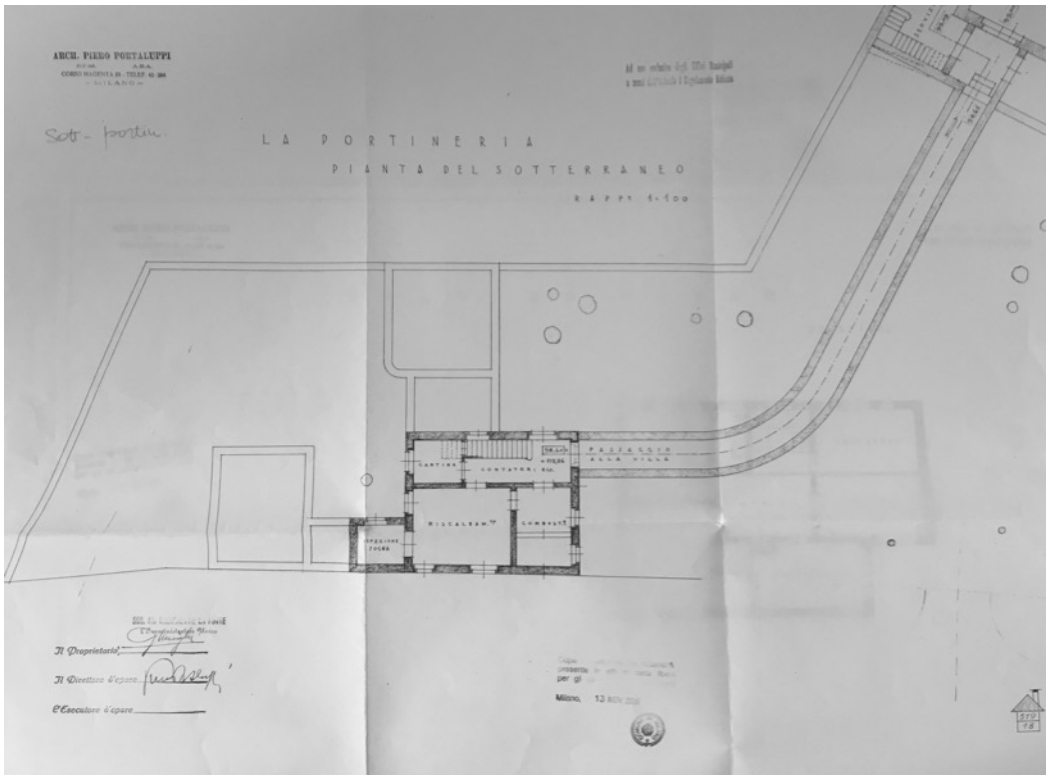
2. Planta do 1° piso
Fonte: Arquivo da Fondação FAI



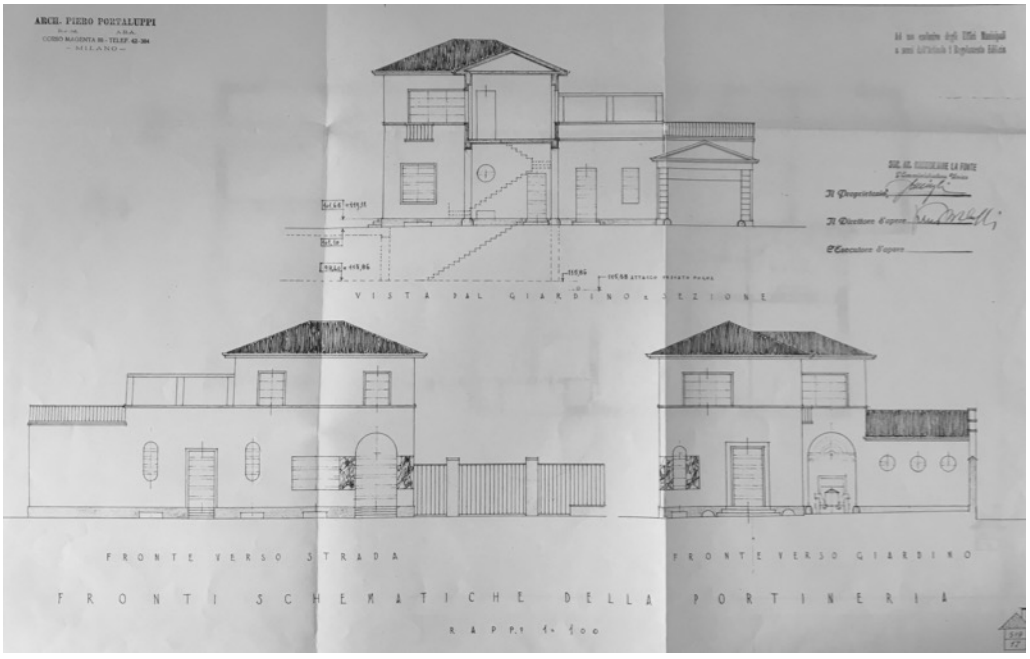
3. Planta do piso da entrada da portaria
Fonte: Arquivo da Fundação FAI



4. Planta do 1° piso da portaria
Fonte: Arquivo da Fundação FAI



5. Planta da cave da portaria
Fonte: Arquivo da Fundação FAI



6. Alçados da portaria
Fonte: Arquivo da Fundação FAI