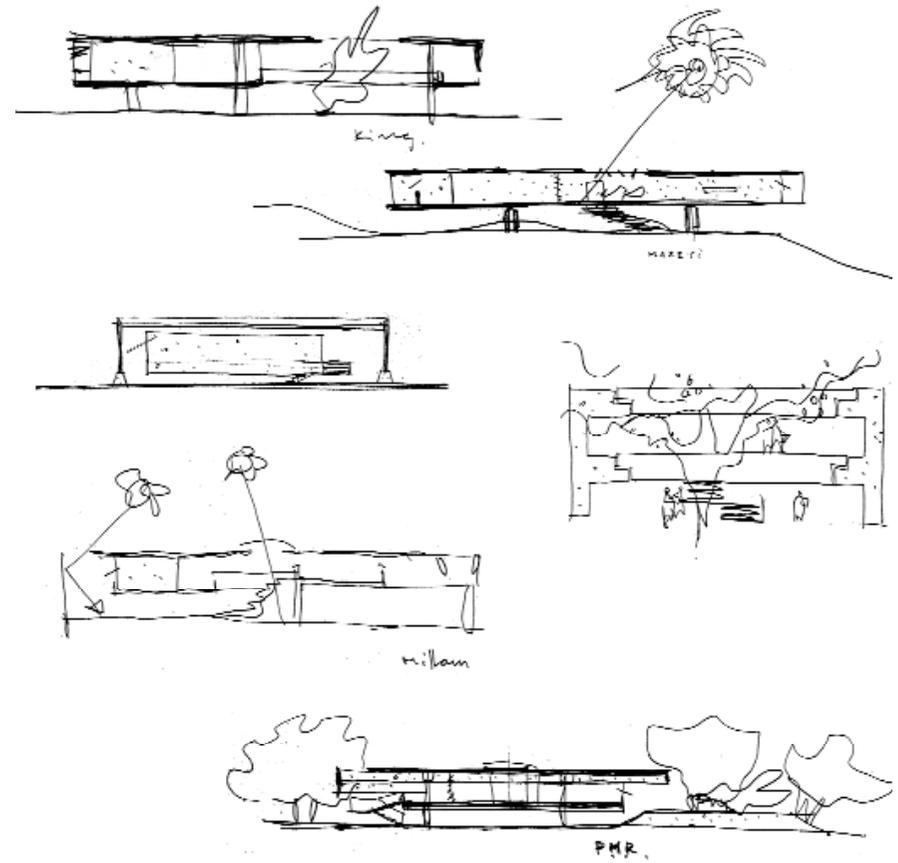


RUTH VERDE ZEIN



**ARQUITETURA BRASILEIRA, ESCOLA PAULISTA
E AS CASAS DE PAULO MENDES DA ROCHA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE ARQUITETURA

**ARQUITETURA BRASILEIRA, ESCOLA PAULISTA
E AS CASAS DE PAULO MENDES DA ROCHA**

RUTH VERDE ZEIN

DISSERTAÇÃO DE Mestrado APRESENTADA COMO REQUISITO PARA
A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ARQUITETURA

ORIENTADOR

PROF. ARQ. CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

SÃO PAULO E PORTO ALEGRE
JUNHO DE 2000

A MEUS PAIS
NEYDE E RUY
AO MEU COMPANHEIRO
JOSÉ LUIZ TELLES
AOS MEUS FILHOS
NOEMI, LEILA, JOEL

DEDICO,
COM TODO MEU AMOR

AGRADECIMENTOS

O ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA
SEMPRE ME RECEBEU COM A GENEROSIDADE QUE LHE É PECULIAR;
TIVE O PRIVILÉGIO DE PASSAR MUITAS HORAS AGRADÁVEIS EM SEU ESCRITÓRIO,
APRENDENDO COM O PROFESSOR, O QUE PROFUNDAMENTE AGRADEÇO

MAIS QUE UM ORIENTADOR, CARLOS EDUARDO DIAS COMAS
FOI SEMPRE UM AMIGO, COM QUEM TAMBÉM SEMPRE APRENDI MUITO,
NESTA E EM MUITAS OUTRAS OCASIÕES

MINHAS FREQUENTES VIAGENS A PORTO ALEGRE FORAM FACILITADAS PELO GENTIL
CONVITE DOS COLEGAS DA FACULDADE DE ARQUITETURA RITTER DOS REIS
PARA ALI PROFERIR PALESTRAS, CURSOS E PARTICIPAR DE BANCAS DE GRADUAÇÃO.
AGRADEÇO SEU DIRETOR, FLAVIO D'ALMEIDA REIS, E AOS ARQUITETOS E
PROFESSORES ANNA PAULA MOURA CANEZ, CAIRO ALBUQUERQUE DA SILVA,
CLAUDIO LUIZ GOMES ARAÚJO, CHARLES RENÉ HUGAUD, FLAVIO KIEFER,
JULIO RAMOS COLLARES, MARIA DE FÁTIMA BELTRÃO, MARTA PEIXOTO,
MATURINO LUZ, RACHEL LIMA E MUITO ESPECIALMENTE,
A SERGIO MOACIR MARQUES

AO ARQUITETO E PROFESSOR DOUTOR EDSON DA CUNHA MAHFUZ
AGRADEÇO O APOIO TEÓRICO E PRÁTICO
E A GENEROSA HOSPITALIDADE DE SUA CASA

À ARQUITETA E PROFESSORA MARIA LUIZA ADAMS SANVITTO AGRADEÇO
O CONVITE PARA PARTICIPAR NAS BANCAS DE GRADUAÇÃO DA UFRGS,
O QUE ME PERMITIU UM AGRADÁVEL INTERCÂMBIO COM COLEGAS E ALUNOS
DESSA ESCOLA, QUE TAMBÉM É MINHA AGORA

AGRADEÇO A TODOS OS MEUS ALUNOS E EX-ALUNOS PELO AUXÍLIO
PROVIDENCIAL NA PREPARAÇÃO DE PARTE DO MATERIAL DE PESQUISA, EM
COLABORAÇÕES DESINTERESSADAS QUE ME FORAM DE MUITA VALIA; DESTES
QUERO DESTACAR OS ARQUITETOS BRUNO ESPERANTO GOMES E PAULO
LACERDA DE MATTOS QUE ME AJUDARAM A COMEÇAR E A ACABAR ESSA TAREFA

AGRADEÇO AOS COLEGAS E AMIGOS ANGELO CECCO, EDNA NAGLE
E DENISE YAMASHIRO, PELO APOIO

AGRADEÇO À DULCINÉIA, GUARDIÃ DO ARQUIVO, PELO AUXÍLIO PRESTATIVO E
GENTIL EM TODAS AS OCASIÕES EM QUE ESTIVE REMEXENDO TUBOS E GAVETAS

IN MEMORIAM
DA INESQUECÍVEL QUERIDA E GENTIL AMIGA

MARINA WAISMAN

Ao apresentar minha dissertação de mestrado na área de Teoria, História e Crítica da Arquitetura Brasileira, junto ao PROPAR, considero necessário expor algumas considerações sobre minha trajetória profissional enquanto arquiteta, pesquisadora e crítica de arquitetura.

Em meados dos anos '70, quando cursei a Universidade, não se discutia arquitetura, embora estivéssemos nos formando arquitetos. Havia de um lado as aulas de história da arquitetura, e de outro, o ateliê de projetos. Os cursos de história nos contavam do triunfo da arquitetura moderna européia sobre o ecletismo do início do século, sua implantação em nosso país, as obras símbolo dessa modernidade brasileira e, por fim, Brasília - interrompendo-se o relato em 1960, deixando-nos sem quaisquer ligações com o presente. O ateliê de projetos consistia em temas pontuais e aleatórios a serem resolvidos segundo cânones formais determinados, embora ninguém dissesse exatamente quais eram, e porque eram estes e não outros - pois se supunha serem tão óbvios que dispensavam explicações. Havia alguma oposição a esse estado de coisas apenas por parte dos aficionados em sociologia, os quais pretendiam dar nenhum valor tanto a essa história como a esse projeto, e partir para a realidade - ou seja, visitar favelas, fazer pesquisas, tabular dados e escrever longos discursos acerca disso tudo, sem nada propor - já que as propostas só poderiam vir após mudanças estruturais na economia política. Entre a arquitetura inequívoca e a negação da arquitetura pouco sobrava, exceto, talvez, escolher uma das duas.

Começamos então - falo agora no plural porque esse trabalho é parte de um esforço coletivo - a questionar alguns pressupostos desse *status quo*. Primeiramente desejávamos pensar, escrever e falar de arquitetura - e não de sociologia, economia ou semiologia etc. Ou seja, passamos a reivindicar a arquitetura enquanto disciplina sistematizável do conhecimento, com sua autonomia relativa, embora evidentemente inserida no mundo. Depois, desejávamos fazer arquitetura, no Brasil, hoje; e para isso não bastava seguir alguns poucos modelos consabidamente inquestionáveis, cada vez mais descolados do real, mas nos parecia necessário ampliar horizontes buscando saber como se estava, de fato, fazendo arquitetura naquele Brasil - e por que essa arquitetura era assim e não de outras maneiras.

Para dar seguimento a esses questionamentos apresentavam-se então duas alternativas: compreender a arquitetura brasileira reatando o fio da história onde havia sido interrompido, ou seja, em Brasília; ou começar da atualidade tentando perceber sua estrutura para daí constatar e explorar suas bases e referências históricas. O primeiro caminho - continuar a história - significava

naquele momento aceitar a maneira como essa história era contada, admitindo o movimento moderno como ruptura, seguida de um triunfo e acabando em um vazio inexplicado. Optamos pela outra hipótese: começar da atualidade e descrevê-la, em suas similaridades e diversidades, rastreando caminhos e tendências, para chegar aos significados históricos através do crivo fenomenológico da atualidade. Apesar de aparentemente absurda, essa opção foi sem dúvida a mais adequada; e passados vinte anos isso se vê ainda mais claro. Não nos satisfazia, intuitivamente, ‘aquela’ história, embora não soubéssemos então porquê; mas fomos constatando, pouco a pouco, que ela era, sem dúvida, insuficiente e ineficiente para dar conta do que se passa na realidade atual.

Tampouco se falava da após Brasília. Porque, dizia-se, a arquitetura brasileira havia desde então perdido ‘o rumo correto’ e as novas realizações a partir dos anos ‘60 não teriam valor por terem se afastado da unidade de arquitetura moderna brasileira. Postulava-se assim uma ortodoxia que talvez nunca houvesse existido em termos tão amplos, pois que inferida a partir de exemplos, de alta qualidade e paradigmáticos, mas muito pouco significativos em quantidade (podem-se listar sem dificuldades praticamente todas as consagradas obras modernas brasileiras entre 1930 e 1960). E, importante ressaltar, exemplos excepcionais em relação às cidades em que estavam inseridos, isolados e distintos de seu contexto urbano, fator que entretanto potencializava sua qualidade formal - como vim a aprender logo em seguida, no começo dos anos ‘80, com Carlos Eduardo Dias Comas.

Mas antes disso, naquele início dos anos ‘70, chegava-se mesmo a dizer, em pleno milagre brasileiro, que depois de Brasília ‘nada se fez’ ou que depois disso ‘se havia perdido o rumo’. Mas como falar de estagnação se o que via, de fato, era expansão? O desenvolvimentismo de fim dos anos ‘50 e o chamado ‘milagre’ dos anos ‘70, apesar das críticas de que podem ser objeto, de fato ajudaram a consolidar a maturidade profissional do arquiteto brasileiro, passando-o do exercício isolado à prática em grande escala. Além disso, parecia ser o crescente número de obras - e não um possível ‘desvio de rota’ - o fator que punha em evidência tendências variadas, antes não tão perceptíveis.

Tentando responder a essas questões, recém formada, iniciei um importante segmento da minha trajetória profissional dedicado a ‘pensar’ e ‘debater’ a arquitetura, sempre a partir de um enfoque muito preciso: entender a arquitetura para fazer arquitetura; entender o momento histórico para participar do presente; estudar exemplos e obras mais ou menos recentes não pela erudição do conhecimento em si mesmo, mas pela necessidade inadiável de criar uma base mais clara para a atuação efetiva e

prática. Com essas preocupações foram realizadas uma ampla variedade de pesquisas, que terminaram se configurando em artigos, que tiveram a ventura de serem publicados - com a providencial ajuda, apoio e confiança do jornalista e então editor da revista Projeto, Vicente Wissenbach - e cuja aparente dispersão de temas e de interesses reflete, na verdade, um enfoque claramente determinado e muito tenazmente perseguido.

Entretanto, para a definição do tema a ser abordado na dissertação de mestrado, pareceu-me importante não negar essa experiência de vinte anos, mas transcendê-la. Em dois sentidos: do tempo e da espessura. Vem daí o interesse em focar um universo mais preciso, a ser abordado em maior detalhe e profundidade, situado não exatamente nas questões momentâneas da atualidade (tema que se me tornou habitual em uma centena de escritos) mas indo buscar momentos anteriores ‘fundacionais’, cuja mais ampla compreensão poderá embasar, com um interesse renovado, e agora de forma mais sistemática, as questões da atualidade.

O recorte escolhido leva em conta minha formação como integrante (intransigente, inconformista e questionadora, mas mesmo assim integrante, *malgré moi*) da escola paulista de arquitetura, buscando compreender melhor suas diferenças em relação à arquitetura moderna brasileira, carioca. Além disso, como não pretende - ao menos num primeiro momento - realizar amplas generalizações, o recorte vai se restringir à abordagem de alguns temas que visam compreender melhor certas questões, sem cuja análise mais detida, esse reconhecimento da escola paulista não pode ser correta e rigorosamente qualificado.

Para não me ater, entretanto, apenas a questões de cunho bibliográfico ou historiográfico, mas avançar na pesquisa de fontes pouco conhecidas, procurei igualmente concentrar esforços na análise das obras dessa arquitetura paulista. Neste primeiro momento inicial - que espero será sucedido por pesquisas futuras mais abrangentes -, restringindo-me de maneira bastante drástica à obra de apenas um dos arquitetos paulistas, escolhido não só por sua qualidade e representatividade como pelo fato de, sendo ele ainda hoje um arquiteto atuante, sua obra merecer um interesse não apenas histórico/ passado, mas atual/ presente: Paulo Mendes da Rocha. E para não ficar apenas numa abordagem genérica da obra do arquiteto, bastante ampla e variada, selecionei um universo ainda mais preciso: sua série de casas, realizadas entre os anos 1958 a 1998, o que me permitiu aprofundar minhas análises num sentido mais disciplinar - do conhecimento arquitetônico em si mesmo. Talvez, como complemento necessário das lacunas de minha formação universitária, quando, por injunções políticas conhecidas por todos, não tive a oportunidade de ser aluna do mestre.

Ao coletar, organizar e analisar quase meia centena de obras de Mendes da Rocha considero ter cumprido com uma das principais motivações que me levou à iniciativa de realizar uma dissertação de mestrado: aprender. Confesso ter sido um grande prazer esse mergulho vertical e interessado, e espero que os resultados que aqui apresento possam ser também de utilidade para quem vier a tomar contacto com este trabalho.

Como um adendo, quero enfatizar a generosidade com que sempre me foi permitido um amplo acesso ao acervo do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, figura humana e profissional a quem consagro o maior respeito. É certamente desnecessário ressaltar que são apenas minhas as deficiências, insuficiências, pertinências ou impertinências eventualmente contidas nas análises que, desabridamente, extraio da obra do arquiteto.

ÍNDICE

RESUMO / ABSTRACT	003
INTRODUÇÃO	004
PARTE I	
CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA	007
I.1. ARQUITETURA BRASILEIRA: ESCOLA CARIOCA, ESCOLA PAULISTA	009
I.2. BRUTALISMO, ESCOLA PAULISTA: ENTRE O SER E O NÃO SER	015
I.3. PRECEDENTES NOTÁVEIS : LE CORBUSIER, MESTRE DA FORMA	043
I.4. PRECEDENTES NOTÁVEIS : MIES VAN DER ROHE, MESTRE DA ESTRUTURA	081
I.5. NOVO BRUTALISMO E ARQUITETURA PAULISTA: APROXIMAÇÕES E DISTÂNCIAS	109
I.6. ACERCA DOS CONCEITOS DE TIPO, MODELO, ESTRUTURA FORMAL	125
NOTAS	141
PARTE II	
AS CASAS DE PAULO MENDES DA ROCHA	
II.1. POR QUE PAULO MENDES DA ROCHA? BREVE BIOGRAFIA CIENTÍFICA	161
II.2. UNIVERSO DE PESQUISA: CRITÉRIOS DE SELEÇÃO E APRESENTAÇÃO	169
II.3. AS CASAS: PERIODIZAÇÃO E FICHAS DE DESCRIÇÃO	180
1. ENSAIOS GERAIS: 1958-1960	183
2. ENSAIOS CONSOLIDADOS: 1961-1964	196
3. TIPOS CONSOLIDADOS: CASA-APARTAMENTO SOBRE PILOTIS	222
1964-1965: TEMA PAULISTA, EMPENAS FECHADAS E SOMBRAS ABERTAS	
1972-1989: SOLOS EM TOM MAIOR E VARIAÇÕES SOBRE O COMPACTO	
4. TIPOS CONSOLIDADOS: CASA-APARTAMENTO SOBRE PILOTIS	264
1964-1978: VARIAÇÕES SOBRE A CAIXA, TELÚRICA OU ELEVADA	
5. TIPOS CONSOLIDADOS: COMPOSIÇÕES COMPLEXAS	326
1976-1979: CORPOS SUPERPOSTOS E INTERCONECTADOS	
6. PRAIA/CAMPO: VOLUME COMPACTO	364
1961-1984: TRADIÇÃO PALLADIANA E INVENÇÃO BANDEIRISTA	
7. PRAIA/CAMPO: VOLUMES INTERCONECTADOS	372
1981-1995: FRAGMENTAÇÃO E DIÁLOGO INVENTANDO O LUGAR	
PARTE III	
CONCLUSÕES	
III.1. CONCLUSÕES, PARTE I: SOBRE A ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA	381
III.2. CONCLUSÕES, PARTE II: AS CASAS DE PAULO MENDES DA ROCHA	399
PARTE IV	
BIBLIOGRAFIA	
IV.1. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	412
IV.2. BIBLIOGRAFIA SOBRE O ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA	418
PARTE V	
ANEXOS	
V.1. RELAÇÃO DE OBRAS DO ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA	431

RESUMO

Arquitetura Brasileira, Escola Paulista E as casas de Paulo Mendes da Rocha

Esta dissertação visa iniciar um processo de reconhecimento e aprofundamento sobre a arquitetura paulista, ou escola paulista, ou arquitetura brutalista paulista, com ênfase no período 1955-1975. Seu objetivo é colaborar no sentido de uma adequada qualificação dessa tendência arquitetônica autônoma, peculiar, de alta qualidade e valor indiscutível; que, pertencendo ao âmbito da arquitetura moderna brasileira, não pode ou deve ser confundida com a arquitetura da vertente carioca, da qual vai se destacar conceitualmente e nos resultados formais.

A dissertação consta de duas partes, distintas e não imediatamente complementares. Na primeira parte são realizados ensaios de cunho bibliográfico, e de abordagem crítica. Inicialmente, revisando as referências esparsas e desconexas sobre essa arquitetura paulista e sobre seu qualificativo 'brutalista'. Seguem-se estudos sobre seus possíveis precedentes notáveis, cujo reconhecimento poderá auxiliar a compreender melhor as características estéticas e éticas dessa arquitetura; sendo reexaminadas as obras dos mestres Le Corbusier e Mies Van der Rohe, destacando e nelas todo e qualquer ponto de aproximação com a arquitetura paulista brutalista; bem como reavaliando a contribuição do Novo Brutalismo inglês, de maneira a verificar se há questões estéticas e éticas comuns. Segue-se uma breve resenha dos debates contemporâneos acerca dos conceitos de tipo, modelo e estrutura formal, que ou estão presentes nos debates da escola paulista, ou serão empregados a seguir.

A segunda parte da dissertação prossegue na investigação das características da escola paulista brutalista através da análise da obra residencial do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. O recorte de análise, restrito às residências projetadas pelo arquiteto, permite um estudo aprofundado, de marco formal-arquitetônico, partindo da certeza de comparecem nessa obra alguns dos temas caros à escola paulista, quais sejam a idéia de casa-apartamento, a identidade entre estrutura e volumetria edificada, a idéia de 'caixa' estrutural habitável, entre outros. As análises vão buscar levantar temas de debate, mais do que chegar a conclusões acabadas, sequer possíveis na obra de um criador em pleno exercício de sua capacidade profissional. A dissertação se encerra com conclusões breves e experimentais.

ABSTRACT

Brazilian Architecture, Paulista School And Paulo Mendes da Rocha's houses

This dissertation aim is to begin a deepening process of recognition of São Paulo's architecture, or Paulista School, or Brutalist Paulista School, mainly on 1955-1975's period. Its object is to contribute to a proper qualification of this autonomous architectural tendency, appreciated as a peculiar, high quality and valuable one. Also, to elucidate that, although belonging to the realm of Modern Brazilian Architecture, it can not or should not be confounded with the Carioca School; inasmuch as its concepts and formal results greatly differ.

This dissertation includes two different and not immediately complementary sections. The first section aims to supply some bibliographical surveys, with a critical approach. First, gathering as much as possible the scattered and disconnected references about Paulista architecture and about its qualification as "Brutalist". Follows some studies on notable precedents, whose recognition can help comprehending the aesthetic and ethic characteristics of Brutalist Paulista architecture; mainly, the works of masters as Le Corbusier and Mies van der Rohe, underscoring and detaching every and each points of proximity with Brutalist Paulista architecture. Then, briefly reviewing Britain's New Brutalism contribution, only to verify if there are any common ethic/aesthetic issues between both tendencies. Follows an overview on recent debates on the concepts of type, model and formal structure, that are either present on local Paulista debates, or are to be used on this work's sequence.

The second section wishes to examine systematically the characteristics of the Brutalist Paulista school, through the probing of the residential work of architect Paulo Mendes da Rocha; so as, circumscribing the clipping to the houses, there can be afforded more deepen studies, oriented on a formal and architectonic focus. The selection of Mendes da Rocha half a century houses also helps to understand some widespread Brutalist Paulista architecture characteristics - like the detached apartment-house type, the close identity between structure and built volume and the preference on structural "box" idea, etc. These investigations long for arousing some initial arguments, rather than arriving to finished conclusions, quite not possible as much as it deals with the work of a living creator, still in his professional labor apex. The dissertation ends with some experimental and brief conclusions.

Esta dissertação tem como meta iniciar um processo de reconhecimento e aprofundamento acerca da arquitetura paulista, ou escola paulista, ou arquitetura paulista brutalista, com ênfase no período 1955-1975, que possivelmente demarca sua consolidação e apogeu, sem estar totalmente limitada por essas datas. Seu objetivo é colaborar no sentido de uma adequada qualificação dessa tendência arquitetônica autônoma, peculiar, de alta qualidade e valor indiscutível; que, pertencendo ao âmbito da arquitetura moderna brasileira, não pode ou deve ser confundida com a arquitetura da vertente carioca, da qual vai se destacar tanto conceitualmente como nos resultados formais, apesar de seus pontos comuns - que entretanto não configuram, em absoluto, uma completa congruência.

Neste trabalho não se pretende esgotar as análises necessárias para uma cabal compreensão dessa arquitetura paulista brutalista, mas apenas explorar determinadas questões que podem servir de base para se consolidar uma melhor compreensão dessa arquitetura paulista brutalista - no âmbito de suas propostas conceituais e de sua inserção no panorama do debate arquitetônico moderno.

A dissertação consta de duas partes, distintas e não imediatamente complementares, à maneira de quem busca compreender um universo complexo segundo dois ângulos diferenciados de acesso. O resultado talvez possa ser comparado à tarefa de quem inicia a montagem de um vasto quebra-cabeças de milhares de peças, simultaneamente e por dois lados, opostos e conceitualmente distintos; cada qual abrindo por sua vez outros temas de interesse. Ressalve-se que, possivelmente, nem mesmo a variedade de ângulos aqui propostos seja suficiente para se ter uma idéia global da figura a discernir; cuja imagem final, se bem provavelmente nunca chegará a estar totalmente pronta e acabada, poderá ter aqui alguns de seus principais pontos mapeados.

Na primeira parte serão realizados alguns ensaios de cunho bibliográfico, mas de abordagem essencialmente crítica, acerca daquilo que já foi dito sobre essa arquitetura paulista e sobre seu qualificativo 'brutalista', em referências esparsas e desconexas, que se pretende revisar e re-organizar de forma sistemática. Seguem-se alguns estudos sobre seus possíveis precedentes notáveis, cujo reconhecimento poderá auxiliar a compreender melhor as características estéticas e éticas dessa arquitetura - ressaltando que não se pretende afirmar *a priori* que tais 'precedentes' tenham de fato alguma influência sobre essa arquitetura paulista, e sim que essa verificação, alongada e sistemática, tem como objetivo verificar de maneira fundamentada quais podem ser seus pontos em comum. Assim, serão reexaminadas as obras de

mestres incontestes como Le Corbusier e Mies Van der Rohe, além de reavaliada a possível contribuição do Novo Brutalismo inglês. Quanto aos mestres, não se pretende nem longinquamente esgotar o estudo de suas obras, mas destacar e recortar delas todo e qualquer ponto de aproximação com a arquitetura paulista brutalista. Quanto ao brutalismo inglês, buscou-se seguir uma das pistas fornecidas por alguns dos comentaristas autorizados dessa arquitetura paulista, não só para verificar se há questões estéticas em comum como, especialmente, para verificar de novo, e sistematicamente, em que consistiria a tão falada 'ética' brutalista. A primeira parte do trabalho se encerra com um capítulo dedicado a resenhar alguns dos debates contemporâneos acerca dos conceitos de tipo, modelo e estrutura formal; e uma vez que a questão do 'modelo' foi proposta e debatida por alguns dos epígonos dessa arquitetura paulista; e ainda, por esses conceitos servirem de base para as análises que foram realizadas na parte final da dissertação.

A segunda parte desta dissertação prossegue na investigação das características da escola paulista brutalista segundo um ângulo de abordagem totalmente distinto, pois irá se concentrar na análise da obra residencial de um dos mais importantes arquitetos paulistas: Paulo Mendes da Rocha. Inicia-se com um resumo biográfico da obra do arquiteto, ressaltando o interesse inerente ao estudo de sua contribuição arquitetônica. Em prosseguimento, são esclarecidos os critérios de definição do universo de pesquisa, de seleção, preparação e apresentação do material pesquisado. O recorte de análise, restrito às residências projetadas pelo arquiteto, permite que esse estudo se desenvolva de maneira aprofundada, vertical, num marco nitidamente formal-arquitetônico; partindo da certeza de que comparecem na obra residencial de Mendes da Rocha, e com muita clareza, alguns dos temas caros à escola paulista, quais sejam a idéia de casa-apartamento, a identidade entre estrutura e volumetria edificada, a idéia de 'caixa' estrutural habitável, entre outros. Para embasar essas análises realizou-se um reconhecimento e detalhada descrição de cada uma das obras selecionadas; quanto às análises, no âmbito desta dissertação estas vão se restringir a um pinçar de temas de debate mais do que a conclusões acabadas, que sequer são possíveis ao se ter como marco a obra de um criador que continua em pleno exercício de sua capacidade profissional.

A dissertação se encerra com conclusões breves e experimentais, assumindo ter este trabalho apenas o caráter de estudo 'em processo', de montagem de quebra-cabeças incompleto.

PARTE I
CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCOLA PAULISTA BRUTALISTA

“A aparência de uma coisa, antes de revelar mecanicamente a ideologia de sua produção, existe simplesmente como o lugar onde sua absoluta autonomia do ato que a produziu é revelada.

[...]

E assim, ela só pode ser medida, lida, e *conhecida*, se vista como autônoma a todas essas ‘realidades’ com as quais a historiografia tradicional em geral, e a ideologia arquitetônica em particular, sempre tentaram amarrá-la”.

Francesco Dal Co
(Criticism and Design)

ARQUITETURA BRASILEIRA: ESCOLA CARIOCA, ESCOLA PAULISTA

A arquitetura brasileira moderna é um mito; a arquitetura brasileira contemporânea é ainda um mistério. O que aconteceu depois de Brasília? - é a pergunta latente quando se fala ou escreve sobre a arquitetura brasileira. Após ser reconhecida e consagrada nos anos 1940-50, sendo mundialmente divulgada e debatida quando da construção da nova capital brasileira segundo os preceitos ortodoxos do movimento moderno consolidados nos ensinamentos da Carta de Atenas, nas décadas seguintes - e mesmo até hoje -, a arquitetura brasileira raramente volta a comparecer nas publicações e colóquios internacionais de arquitetura. E assim, "apesar do prestígio que teve e da influência internacional que exerceu, essa arquitetura foi relegada, a partir de meados da década de '60, a uma espécie de limbo crítico"¹.

Costuma-se explicar esse vazio apenas com base em razões políticas - e sem dúvida as há, e de peso, face à repressão conseqüente à ditadura militar que se instala em 1964 e prolonga seu domínio até bem entrada a década de '80, quando vai se esgarçando paulatinamente; e mesmo no âmbito nacional esse é o motivo mais freqüentemente aventado para justificar a ausência de divulgação é debate no período posterior a Brasília.

Entretanto, há outros e bons motivos, entre os quais a reorientação crítica dos debates internacionais ocorrida nos anos '60 no sentido de se retomarem questões disciplinares da tradição pré-moderna, seja na forma, seja nos conceitos, seja na valorização da cidade tradicional européia. E se nos anos '50 essa Europa ainda se recuperava dos azares do pós segunda guerra, o desenvolvimento econômico da década seguinte inevitavelmente fez derivar a preferência de seus interesses para questões endógenas; e seu renovado conservadorismo talvez tenha pesado no sentido de um relativo e parcial abandono, ou desinteresse, pelas propostas de outras modernidades. Em contraponto, passam a ocorrer também, a partir dos anos '60 ou mesmo desde um pouco antes, variados esforços no sentido de aprofundar e ampliar, re-conhecer e re-avaliar a tradição moderna; "suas contradições doutrinárias e as limitações de seus princípios e paradigmas de projeto foram reconhecidas - porém também se percebeu com maior clareza a diversidade de posturas e poéticas que abrangia"².

As peculiaridades da situação brasileira permitem que o desenvolvimento dos paradigmas de sua modernidade se estendam de maneira quase inquestionada até princípios dos anos '80, somente vindo a sofrer o mesmo processo de revisão crítica a partir do final da década de '70. Inicialmente, com maior ênfase na retomada do importantíssimo significado da arquitetura moderna brasileira carioca e, por extensão evidente, da influência exercida por Le Corbusier; a qual, se bem jamais tenha sido negada, tam-

pouco havia sido devidamente precisada no sentido de reconhecer, com o mesmo peso e importância, tanto a presença do mestre franco-suíço como a inegável autonomia e peculiaridade da obra de seus discípulos brasileiros, com ênfase na atualidade do pensamento de Lucio Costa, e sua “compreensão profunda das potencialidades instrumentais e representativas do vocabulário e sintaxe corbusianos, baliza para resolver a demanda da ‘intelligentzia’ brasileira pela afirmação de modernidade assente na tradição e identidade nacional integrada à comunidade internacional”³.

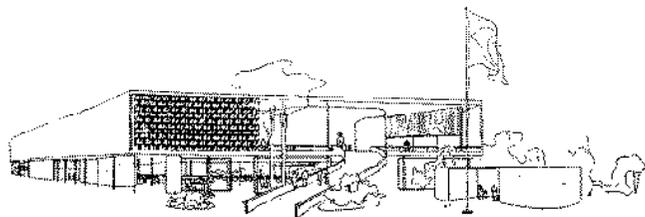
Se essa tarefa da revalorização da escola carioca vem sendo desde há algum tempo empreendida, seria também preciso dar seguimento ao labor de se mapear com mais cuidado outras e variadas influências presentes na realidade arquitetônica brasileira, formando um tecido de intensa complexidade e ainda relativamente pouco explorado. Entre estas, se destaca a chamada ‘escola paulista’, ou ‘escola paulista brutalista’.

Sem que seja totalmente reconhecida como tal, nem mesmo por seus pares, e menos ainda a nível nacional e internacional, a escola paulista pode e deve ser considerada uma outra vanguarda brasileira, cuja afirmação principia a fermentar entre arquitetos de São Paulo nos anos ‘50, consolidando-se localmente nos anos 1960 e expandindo nacionalmente sua influência formal nos anos ‘70. Conhecida também como arquitetura paulista brutalista, destaca entre seus epígonos nomes como João Batista Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Ruy Ohtake, Decio Tozzi, Eduardo de Almeida, entre outros, incluindo também, de maneira mais oblíqua, arquitetos como Carlos Millan e Joaquim Guedes, e igualmente, embora de maneira menos reconhecida, a figura ímpar de Lina Bo Bardi.

DA SEMANA DE ARTE ÀS BIENAS

Para melhor compreender o marco em que ela se desenvolve é necessário verificar algumas netas diferenças entre o ambiente cultural, político e econômico do Rio de Janeiro e de São Paulo, as quais ainda eram bastante pronunciadas até os anos ‘60. De fato, até meados do século 20 o Brasil ainda podia ser consi-

PAVILHÃO DO BRASIL
FEIRA INTERNACIONAL DE 1939, NOVA YORK
LUCIO COSTA E OSCAR NIEMEYER



derado um país único formado por ‘ilhas’ regionais de mesma língua e nacionalidade, mas geográfica e culturalmente dissímiles e apenas parcialmente inter-relacionadas.

A metrópole de São Paulo, atualmente uma das cinco maiores aglomerações urbanas do mundo, teve até os anos ‘40 um papel secundário no panorama cultural brasileiro; mas, com a concentração progressiva das riquezas advindas da ascensão de sua burguesia rural e depois industrial e a formação de um extenso proletariado abrangendo imigrantes nacionais e estrangeiros, São Paulo vai consolidando uma crescente importância na definição dos rumos econômicos do país, com repercussões cada vez mais relevantes nas questões culturais.

Costuma-se situar o início do movimento cultural modernista em São Paulo no episódio da Semana de Arte Moderna de 1922, embora se tenha tratado, mais provavelmente, de um fato isolado, com repercussões, naquele momento, bastante limitadas. A partir do final dos anos ‘20, com a chegada a São Paulo de profissionais estrangeiros como o arquiteto Gregori Warchavchik, ou o retorno de brasileiros de primeira geração que realizaram seus estudos na Europa, como Rino Levi, além de vários outros criadores, a cidade de São Paulo começa a figurar no mapa da modernidade arquitetônica, de princípio ainda discretamente. De qualquer maneira, a cidade já contava naquele momento com uma pequena mas cosmopolita elite intelectualizada - semelhante, em gênero e grau, à elite intelectual carioca de início do século -, fruto excedente da riqueza do café e dos primórdios da industrialização local, e que incluía figuras excelentes como Paulo Prado, que entre outras contribuições culturais foi o fomentador da passagem pelo Brasil de Le Corbusier, com paradas em São Paulo e no Rio de Janeiro, quando de sua primeira viagem em 1929 à América do Sul.

Mas será apenas nos anos ‘50 com a criação, por Assis Chateaubriand, do Museu de Arte de São Paulo e com a criação, pela família Matarazzo, da Bienal de Arte São Paulo e do Museu de Arte Moderna, instituições que alcançarão renome internacional, que São Paulo começa a ter presença marcante no circuito internacional das artes. No mesmo momento, e como evento paralelo à Bienal de Artes, nasce também a Bienal de Arquitetura, em cujas primeiras edições, de 1951 a 1959, comparecem, fazem exposições e/ou são premiados arquitetos como Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius, Philip Johnson, Bruno Zevi, Max Bill, Paul Rudolph, Craig Elwood. Alguns deles participarão intensamente dos debates em pró ou contra a arquitetura brasileira, entendida principalmente na pessoa e na obra de Oscar Niemeyer, também autor do conjunto arquitetônico do Parque do Ibirapuera onde até hoje se realizam as Bienais.

PAVILHÃO DA BIENAL, 1953
PARQUE DO IBIRAPUERA, SÃO PAULO
OSCAR NIEMEYER



EM BRASÍLIA, UM PONTO DE INFLEXÃO

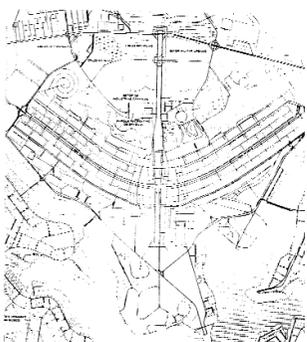
A partir de 1957 o foco das atenções nacionais e internacionais sobre a arquitetura brasileira concentra-se na ousadia da criação 'a partir do nada' e em apenas três anos da nova capital, Brasília. O significado de Brasília como utopia tornada realidade e o choque entre os ideais urbanos modernos que proclama e a realidade que desvela é tema sem dúvida imprescindível para se compreender o desenvolvimento posterior da arquitetura brasileira e seu progressivo eclipse dos debates internacionais a partir dos anos '60. Como esclarece Carlos Eduardo Dias Comas, "Brasília assinala no país tanto o momento inaugural do triunfo paradigmático do urbanismo da Carta de Atenas como a debilitação da influência da idéia de caráter na arquitetura moderna brasileira. [...] Não parece despropositado estabelecer correspondência entre essa mutação e a mutação de ethos da cultura brasileira no final da década de '50, que passa então a obcecar-se pelo desenvolvimento e progresso"⁴.

A experiência de Brasília se distingue, nitidamente, de seu precedente imediato - a arquitetura brasileira da escola carioca - assinalando uma clara mudança de rumos. A tradição carioca moderna pode ser considerada como movimento erudito nascido a partir dos *insights* de Lucio Costa - que reúne com rara felicidade sua formação acadêmica e os novos ensinamentos de Le Corbusier, compreendendo a arquitetura como resultante da interrelação entre composição e caráter adequados às necessidades dos novos tempos -, e maturada pela criatividade expansiva e livre de vários arquitetos de grande envergadura criativa, entre os quais se destacam o próprio Lucio Costa e Oscar Niemeyer, que a partir dos anos '40 irá progressivamente consolidação de seu repertório em obras de alta qualidade. De certa maneira poder-se-ia postular ter havido uma fase inicial bastante coerente e coesa da arquitetura moderna brasileira, carioca, entre 1936 e 1957.

Entretanto, a rápida aceitação dessa modernidade pelos arquitetos e sua adoção como paradigma pelo ensino ajuda a transformá-la e mesmo inverter suas bases após o esfacelamento da tradição acadêmica, sendo progressivamente substituída por um funcionalismo programático bastante limitante, complementado perversamente por um formalismo cada vez mais solipista e arbitrário; por outro lado, o próprio desenvolvimento pessoal da obra de Oscar Niemeyer vai levá-lo à exploração de novos territórios formais simplificadores e escultóricos, que já aparecem em plena força nas obras de Brasília, cuja realização marca um claro ponto de inflexão na trajetória da arquitetura brasileira.

Brasília não é porém o único tema de interesse da arquitetura brasileira naquele momento. A partir dos anos '50, e com afirmação marcante nos anos '60, se consolida em São Paulo

BRASÍLIA, PLANO PILOTO IMPLANTADO, 1961
LUCIO COSTA



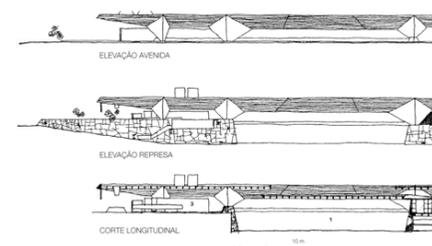
uma outra arquitetura, que pode igualmente ser chamada de 'escola', mesmo que seus protagonistas talvez não aceitem, parcial ou totalmente, esse epíteto. E não sem razão essa arquitetura paulista pode também, igualmente, receber o adjetivo de 'brutalista', pelas evidentes afinidades formais e de corte ético que apresenta com o movimento, difuso, nada unívoco e muito disseminado em todo mundo, e que foi conhecido pelo nome de 'brutalismo'. Com isso, não se quer absolutamente invalidar a contribuição original e mesmo destacada, inclusive do ponto de vista de um exame rigoroso de sua constituição arquitetônica, dessa escola brutalista: o fato de estar inserida nos debates de seu tempo é condição que em absoluto a minimiza; ao contrário, destaca-a na medida em que ali se percebe uma contribuição original e peculiar.

ARQUITETURA PAULISTA, REVISÃO NECESSÁRIA: DA ÉTICA À ESTÉTICA

Uma das grandes dificuldades para se estudar a contribuição da arquitetura brutalista paulista é a ênfase de seus criadores em terem suas obras entendidas apenas, e quase exclusivamente, por seu discurso ético. Seus pressupostos declarados pretendem não ser prioritariamente construtivos ou espaciais exceto enquanto espaço e construção servissem de veículo para as aspirações sociais e políticas; os exemplos edificados representariam uma utopia que vislumbrava uma sociedade a ser edificada e que seria, de alguma maneira, invocada em parte por essa arquitetura. Formada por arquitetos atuantes que também foram ou são professores atuantes, freqüentemente politicamente militantes nas esquerdas, seu corpus de idéias e formas transmitia-se mais oralmente do que por textos e propunha-se não apenas como estética, mas como visão de mundo.

Entretanto, se essa arquitetura paulista prosseguir sendo vista apenas e exclusivamente sob esse ângulo - ou interpretada apenas segundo esses marcos, postos como balizas de alerta por alguns de seus criadores e elevados a fronteiras intransponíveis por alguns seguidores -, o desaparecimento ou oclusão dos ideais sociais que emulava a tornaria pateticamente datada, quando de fato ela apresenta um grande interesse como objeto de uma análise atual e renovada. Por muito tempo, e agora ainda, esse discurso difuso, ao invés de valorizá-la, de fato tem colaborado para seu esquecimento, uma vez que se empenha em evitar seu entendimento sob outros e possíveis ângulos. Dentre eles, o mais localmente atalhado, mesmo anatemizado, é aquele que propõe revisar sua contribuição arquitetônica formal e plástica, indissociável de suas propostas tecnológicas e

GARAGEM DE BARCOS
DO CLUBE SANTAPÁULA, 1961
VILANOVA ARTIGAS E CARLOS CASCALDI



construtivas, mas possivelmente tendo sobre estas a precedência de concepção, apesar de seu discurso oficioso afirmar o contrário. Esse é sem dúvida, um enfoque de interesse para uma análise mais detida da contribuição arquitetônica paulista que, sendo brasileira e participando da renovação moderna que se inicia com a arquitetura carioca dos anos 30 a 50, dela vai diferir radicalmente, em vários sentidos.

Não se configurando numa tendência estanque, a 'escola paulista', ou 'escola paulista brutalista' tampouco representa o pensamento e o trabalho de todos os arquitetos paulistas, nem é exclusiva deles, pois influenciou arquitetos de outras regiões brasileiras. Suas características construtivas, que podem ser constatadas a partir do estudo de exemplos de um amplo universo de obras realizadas no período 1955-1975, poderão ser eventualmente encontradas na arquitetura brasileira de outros momentos, de outros estados e de arquitetos paulistas que não se filiam a essa escola. Assim sendo, talvez o que defina a sua especificidade não seja apenas seus elementos de composição ou materiais de eleição, mas igualmente a ênfase colocada em aspectos como a racionalidade construtiva e clareza estrutural, apontando para uma meta futura, freqüentemente simbólica, de pré-fabricação; na sua organização privilegiando espaços voltados para si mesmos, mas que se propõem como abertos ao coletivo; na ênfase em postular-se como paradigmas de uma realidade futura mais de acordo com seus ideais sociais; e, ao se pretender exemplar, na concepção de soluções que, sendo isoladamente de grande interesse, se vêem ou preferem ser vistas como protótipos ou mesmo modelos que se prestariam a ser muitas vezes repetidos, uma vez que teriam alcançado um patamar, julgado adequado por seus pares e discípulos, de solução cabal.

Indiscutivelmente, o principal mestre da escola paulista brutalista foi o arquiteto João Batista Vilanova Artigas⁵, como criador de formas e conceitos, e por seu papel como professor e líder da categoria profissional, na formação e divulgação dessa tendência arquitetônica e no estabelecimento, contraditoriamente, de certos impedimentos à sua compreensão segundo outros vieses além dos por ele autorizados. Os demais arquitetos citados, embora não possam ser considerados como diretamente subordinados a ele, ou como seus 'discípulos', de alguma maneira respeitam e aceitam sua liderança até mesmo quando parcialmente se contrapõem a ela. Como grupo, irão desenvolver pautas arquitetônicas assemelhadas se desdobrando individualmente em características peculiares; vários deles já tiveram sua obra analisada em diversos trabalhos independentes, configurando um campo de estudos para o qual o presente trabalho pretende igualmente contribuir.

BRUTALISMO, ESCOLA PAULISTA: ENTRE O SER E O NÃO-SER

Numa entrevista a Lena Coelho dos Santos realizada em 1979 e publicada quase dez anos depois o arquiteto João Batista Vilanova Artigas, dizendo estar num dia de mau humor, faz uma afirmação de sabor non-sense: "Nunca fiz coisas 'wrightianas' no Brasil e, se tivesse feito, também não tinha a menor importância"¹. Ao contrário do que possa parecer essa *boutade* não é, em absoluto, desprovida de cabimento. Ela nasce de uma lógica, certamente atormentada, fruto da confluência dialética entre o engajamento na militância política e a liberdade da criação artística que caracterizaram, sempre de maneira angustiante, a trajetória profissional de Vilanova Artigas.

Talvez fosse possível tomar a liberdade de extrapolar a frase do arquiteto para o tema do brutalismo e supor que ele possivelmente nos daria a mesma resposta: que ele nunca havia feito obras brutalistas no Brasil e, mesmo que o tivesse feito, isso não teria importância alguma.

Procurando entender melhor esse raciocínio hipotético verifica-se que ele nos antepõe uma barreira artificialmente criada, uma 'questão de ordem' que se auto-declara primordial e antecedente a qualquer tentativa de se abordar um tema como o do 'brutalismo paulista': a dúvida de ser ou não lícito falar do assunto; e, se for permitido, se será relevante². A frase revelaria também uma magnífica habilidade, certamente política, de definir o debate em seus próprios termos e assim, de princípio, dominá-lo. Trata-se, em qualquer caso, de um deslocamento, feito com perícia, de maneira a evitar que a questão - neste caso hipotético, a do brutalismo - levasse a uma formulação do debate em termos formais e estéticos. Desqualifica-se, de imediato, por irrelevante, a possibilidade de se verificar se há ou não pontos de contacto disciplinares entre uma certa arquitetura que se fez em São Paulo nas décadas de '50 a '70 e os embates e tendências presentes no ambiente arquitetônico mundial da época e que justificassem uma aproximação (e não necessariamente uma identificação) entre essa arquitetura e o chamado brutalismo. Em seu lugar, põe-se a necessidade intransponível de validar politicamente a discussão, ou melhor, de invalidá-la. Em termos, taxativos, ou prescritivos, postula-se que qualquer outro viés de discussão que não o da oportunidade política não interessa - e portanto não vamos perder tempo com isso, exceto em digressões inúteis do tipo "de mesa de bar"³.

E no entanto, para Artigas⁴ esse encaminhamento da questão jamais ocorre apenas visando uma destra manobra de cunho político, mas revela-se manifestação inescapável da própria essência de seu pensar e fazer - e que pode ser melhor compreendida a partir de uma análise mais detida do ambiente cultural e político dos anos '50, o que será brevemente feito mais adiante.

Apesar desse quase tabu lançado sobre o assunto, desse anátema ainda bastante presente no ambiente cultural arquitetônico local, tentarei prosseguir no debate do brutalismo paulista. Move-me a constatação, em concordância com o que conclui Fernando Fuão em seu trabalho sobre o tema, que “essas oportunas omissões de Artigas [...] acabaram por gerar na historiografia da arquitetura brasileira um discurso apenas estético-político [...] que acabou por construir uma outra História, que se está tornando oficial e artificial; ou pior, uma outra realidade mais banal.”⁵.

BRUTALISMO PAULISTA, PRÓS E CONTRAS

Proponho inicialmente analisar as motivações contidas nas opiniões contrárias e naquelas favoráveis à questão da validade, ou não, de se abordar o tema do ‘brutalismo paulista’; para depois tentar uma caracterização, mesmo que ainda inicial, da chamada ‘escola paulista’, buscando verificar possíveis e assumidos pontos de contacto com o brutalismo, tanto na vertente corbusiana como na vertente do Novo Brutalismo inglês.

A opinião contrária à postulação da questão do brutalismo se divide, grosso modo, em três vertentes: a que se opõe ao tema em face da priorização da questão da identidade nacional, conforme defendida por Vilanova Artigas; as não-opiniões contraditórias e de tom negativo que preconizam a inexistência de estudos aprofundados sobre o tema do brutalismo (ao mesmo tempo que se negam realizá-los) assinalando a impossibilidade ou até desinteresse em se demorar sobre o assunto; e a negação pela ausência, que afirma não haver ruptura, mas simples continuidade, da arquitetura ‘paulista’ em face da ‘carioca’, evitando portanto espertamente precisar melhor o tema - até porque, se o fizer, entrará em contradição com os fatos.

As opiniões favoráveis, ao menos aquelas que até o momento pude encontrar, mostram-se também com muita frequência bastante frágeis, por dois motivos: de um lado, algumas delas demonstram uma certa incompreensão das sutilezas e variações de posturas presentes no contexto da arquitetura paulista, resultando em análises genéricas que, se bem tenham boa vontade em caracterizar essa arquitetura, pecam pela parcial superficialidade na maneira como o fazem; de outro lado encontram-se as opiniões temerosas, que se acercam com curiosidade e desejo de ultrapassar limites estabelecidos, embora, por diferentes tipos de insuficiência, não cheguem a caracterizar adequadamente esse brutalismo paulista, confundindo de maneira simplista análises objetivas e palavras de ordem, qualificativos vagos e afirmações peremptórias, posturas éticas com atributos simbólicos, realizações estéticas com generalizações éticas, etc.

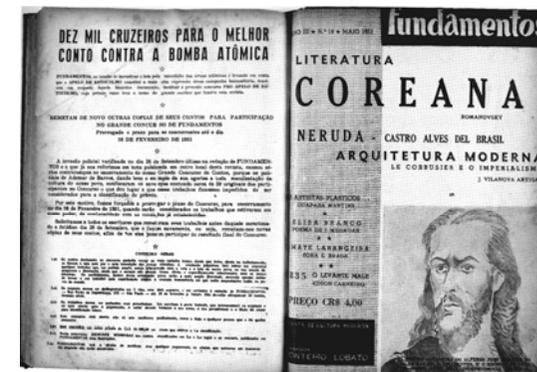
A DÚVIDA DE VILANOVA ARTIGAS

A mais consistente opinião contrária à caracterização de um ‘brutalismo paulista’ deve-se certamente a Vilanova Artigas e está presente, conceitualmente, desde seu texto de 1952, “Os Caminhos da Arquitetura Moderna”⁶.

Naquela oportunidade Artigas inicia afirmando que, longe de serem absurdas, aleatórias ou fantasiosas, as formas da Arquitetura Moderna respondem a premissas lógicas. Exemplifica, ressaltando haver além destes um número enorme de outros criadores, com a obra de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Mies Van der Rohe, verificando de que maneira suas formas e discursos revelam convicções e ideais, configurando distintas tendências. Constata que, apesar de suas diferenças, os resultados são sempre individualistas e arbitrários: “imagina-se uma premissa, por absurda que seja, e sobre ela monta-se o edifício de uma arquitetura”; e que ademais, e em todos os casos, “as obras dos arquitetos exprimem ideologicamente o pensamento da classe dominante - a burguesia”, o que o leva a concluir que “a Arquitetura Moderna, tal como a conhecemos, é uma arma de opressão, arma da classe dominante; uma arma de opressores, contra oprimidos”⁷. Seguem-se várias análises bastante complexas, mas desdobradas de maneira didática, nas quais são ‘desmontadas’ ideologicamente várias das posturas e premissas de outros criadores bem como de algumas teorias presentes no marco da arquitetura moderna. E coloca-se finalmente a questão chave do texto: “onde estamos? Ou que fazemos? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente?”⁸

Para compreender essa dúvida de Artigas, sua profundidade e alcance, e a maneira como ele vai respondê-la, é preciso rever o momento histórico em que ela se dá. A partir de fins da década de ‘40 o arquiteto irá se engajar mais diretamente nos embates políticos do Partido Comunista, inclusive organizando a revista Fundamentos, onde esse texto foi publicado pela primeira vez. Estava muito presente nesse meio político a questão do ‘realismo socialista’, dando azo a posturas sectárias no entendimento de qual deveria ser o enfoque de uma ‘arte para o povo’.

CAPA DA REVISTA FUNDAMENTOS



Dividido entre a militância política e os ideais artísticos Artigas precisa encontrar a que seria “a posição do artista que quer ficar ao lado do povo e quer, como povo brasileiro, lutar por uma independência”⁹. Percebe claramente que é “mais difícil para mim, do lado do desenho, do design como tal, do desenho como designio, achar uma posição que justifique a tomada de posição do lado da arquitetura enquanto arte moderna. Por que até que ponto isso se integra paralelamente às melhores aspirações do nosso povo?”¹⁰. Procura então uma maneira viável e coerente de apoiar simultaneamente as aspirações políticas de ‘independência’ e alinhamento com ‘o povo’, sem deixar de apoiar a ‘arquitetura moderna’ - apesar de reconhecer nela, inapelavelmente, as marcas da opressão. Rejeita o caminho da negação da modernidade porque reconhece nesse viés uma postura a-histórica - “a negação total da história”¹¹. E admite, com uma clareza excepcional para aquele momento, em que imperavam polarizações maniqueístas, que a cultura é patrimônio da humanidade, acima e além de momentâneas disputas ideológicas: “vou ver aquilo da história que me interessa conservar, que é patrimônio da humanidade, acima de ser patrimônio da classe operária. De modo que é patrimônio de todos. [...] É uma visão de humanismo inteiramente novo, e que só ele mesmo justifica a posição do marxismo. E então se pode estender a mão para todo mundo sem perguntar quem é você”¹².

Nesse contexto, prenhe de contradições, a “atitude crítica em face da realidade” que Artigas propõe no final de seu texto “Caminhos da Arquitetura”¹³ não será negar a arquitetura moderna mas buscar, na expressão de Moacyr Felix também citada por Artigas, “as raízes brasileiras do universo”. Para tanto é importante, de um lado, não aceitar nem permitir se ponha em relevância mesmo a mera possibilidade da origem não local de conceitos e formas eventualmente presentes na arquitetura moderna brasileira, pois Artigas vê nisso uma confissão de dependência: “a sensação de que a arte tem que ser importada de uma forma ou de outra, e que os exemplos deviam ser oferecidos a nós para que os seguissemos. Essa foi uma das idéias que mais repúdio mereceram de mim”¹⁴. Por outro lado, deve-se reafirmar o estatuto de independência, mas sem nunca de fato renunciar à busca artística, que deve manter-se livre de peias menores: “a arquitetura reivindica para si uma liberdade sem limites no que tange ao uso formal. Ou melhor, uma liberdade que só respeite sua lógica interna enquanto arte”¹⁵. De permeio, resta um certo vazio deliberadamente não qualificado que ocorre na medida em que, de fato, a criação jamais se dá a partir do nada, até porque o criador é livre para assumir como suas, re-elaborando e re-criando, aceitando e rejeitando, quaisquer influências que lhe parecerem adequadas a

cada momento, como exemplifica o próprio Artigas acerca de seu próprio trabalho, embora em raras e escolhidas ocasiões¹⁶.

A “dúvida de Artigas” se resolve então pela ênfase absoluta naquilo que pode ser descrito, como o faz Fuão, como “uma busca frenética de criar através da arquitetura a imagem de uma identidade nacional, e contra um movimento internacional que seria igual no mundo inteiro. Um correlato imediato entre imagem arquitetônica e cultura nacional”¹⁷. Mas não se trata absolutamente de uma atitude incoerente, escorregadia ou cômoda, como aventa Fuão, e sim do resultado lógico de premissas que, desde um ponto de vista atual, podem parecer anacrônicas, uma vez retirada a base de disputa ideológica no marco da guerra fria que caracterizou o período desde o após 2ª Guerra até a década de ‘80. Faltando esse solo firme das certezas antagônicas e excludentes resta a perplexidade do mestre¹⁸ e a teimosia de alguns pretensos discípulos em manter, de maneira a-histórica, a-crítica, estreita e sectária, uma visão de mundo que não mais é possível, e muito menos é satisfatória.

Aparte alguma eventual e rara exceção de seguidores literais e explícitos¹⁹ configura-se a massa amorfa dos que preferem assumir, quando questionados sobre o tema do brutalismo paulista (mas nunca *motu proprio*), uma não-opinião contraditória, um tanto confusa e de tom negativo, que desqualifica quase sempre pejorativamente o debate sobre o tema. Tal linha de pensamento, ou melhor, de não-pensamento, mostra-se, essa sim, deveras escorregadia - de maneira a não facilitar sua direta qualificação e contraposição, embora permeie o ensino e pesquisa de arquitetura, perpetuando-se por inércia. “E então chegamos à pergunta crucial: o que é esta tão falada Arquitetura Paulista?²⁰” E, dessa maneira, não se responde jamais à pergunta²¹.

A NEGAÇÃO PELA AUSÊNCIA DE RUPTURA

A terceira via é aquela da negação pela ausência, que vai insidiosa ou elaboradamente afirmar não haver ruptura, mas simples continuidade, da arquitetura paulista em face da arquitetura carioca. Para Abrahão Sanovicz, por exemplo, “a arquitetura feita em São Paulo é um desenho que pega essa experiência carioca e a desenvolve dentro de características regionais daqui. [...] Em resumo, queria dizer que Artigas é discípulo da ‘escola carioca’, o grande discípulo de Oscar Niemeyer, no Brasil”²². Ou senão, como afirma Ruy Ohtake: “Tudo faz parte da Arquitetura Moderna Brasileira, uma das mais significativas manifestações de toda cultura brasileira. E o ponto de referência é Oscar Niemeyer”²³. Ao mesmo tempo em que ambos reconhecem, de fato, várias e relevantes diferenças arquitetônicas entre as obras, por exemplo, de Niemeyer e Artigas: “há muitas semelhanças de atitudes, porém já

com outra linguagem, de maior simplificação²⁴, ou então, "Niemeyer usa o concreto como uma possibilidade técnica que se amolda ao seu desenho; [...] Artigas sempre usou o concreto como uma expressão contemporânea da técnica construtiva brasileira. Assim o concreto tem de um lado um tratamento poético, de outro lado, uma linguagem mais construtivista"²⁵.

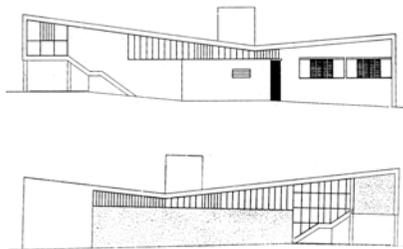
Hugo Segawa realiza a mais intrincada versão dessa postura de negação pela ausência ou de continuidade sem ruptura que nega, ou ao menos não quer ver, o estatuto de coisa relativamente autônoma da arquitetura paulista, escapando parcialmente pela tangente do debate do brutalismo paulista. Segawa²⁶ embasa sua interpretação na famosa "autocrítica de Niemeyer", título de um dos subcapítulos de seu livro "Arquiteturas no Brasil 1900-1990" - e que se baseia em um texto de Niemeyer cujo título original é "Depoimento" (1958). E não exatamente no texto mesmo mas sim, nitidamente, na interpretação que lhe é dada por Vilanova Artigas²⁷.

NIEMEYER E ARTIGAS, PROXIMIDADES E DISTÂNCIAS

Niemeyer afirma nesse "Depoimento" que se encontra num momento de revisão de seu trabalho de arquiteto (em meio às obras de Brasília, após mais de 20 anos de formado, dezenas de obras realizadas e uma já firme consagração internacional); revisão que teria se iniciado no projeto do Museu de Caracas (1954) - capa da primeira Módulo, revista por ele fundada principalmente para tornar manifestas as idéias e obras dessa 'nova fase'. No primeiros números da Módulo Niemeyer já vinha apresentando textos onde buscava analisar questões oportunas e criticar possíveis deficiências da 'arquitetura brasileira' - sinédoque que emprega para designar sua própria obra. Em um desses artigos (1957) Niemeyer analisa detidamente a questão da 'unidade arquitetônica', exemplificando-a com seus trabalhos e alegando que, embora justa e necessária, a busca da unidade não deveria necessariamente levar a uma arquitetura discreta, sóbria e de soluções simplistas; que seria inadequado limitar a força criadora da 'nossa' arquitetura

mas que seria conveniente dar-lhe "uma explicação adequada, de maneira a impedir sua utilização de forma imprópria e desvirtuadora"²⁸. A partir do Museu de Caracas, "concepção de pureza e concisão irrecusáveis"²⁹ essa preocupação com a unidade se transforma numa busca de "simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos. Nesse sentido passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmo-

CASA J. BITTENCOURT, 1949
VILANOVA ARTIGAS



nia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original"³⁰.

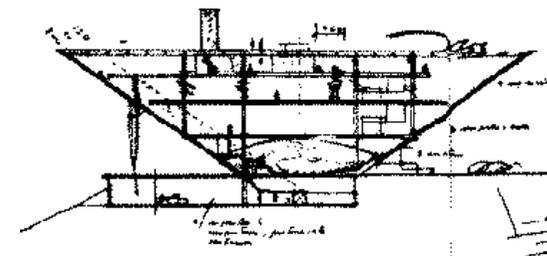
Mas não se esgotam aí suas considerações. Sem realizar aqui uma leitura mais detida do "Depoimento" de Niemeyer pode-se afirmar que ali são expostas reflexões de cunho teorizante expressando a vontade de estabelecer "uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos". Não há, no seu texto e muito menos na sua obra dos anos '50 e até bem adiantado nos anos '60, uma "ênfase na estrutura" como pretende Segawa³¹, mas sim, como enfatiza Niemeyer, uma busca de equilíbrio entre "forma, técnica e função" e uma preferência pelas soluções "belas, inesperadas e harmoniosas", tanto que, "com esse objetivo, aceito todos os artificios, todos os compromissos, convicto de que a arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia", como afirmará um pouco mais tarde³².

No resumo brevíssimo que aqui faço do "Depoimento" de Niemeyer busco enfatizar o núcleo conceitual de seu texto e não as preliminares de sentido auto-biográfico que ele insere como preâmbulo de sua exposição. Mas é justamente nesses parágrafos iniciais que recai a interpretação de Artigas, e por extensão, a de Segawa.

Artigas inicia afirmando que "a revisão autocrítica da sua obra, que o arquiteto Oscar Niemeyer acaba de fazer, teve grande repercussão nos meios artísticos paulistas, em particular entre os arquitetos progressistas". Considera que "Niemeyer nos comunica confiança no destino da nossa arquitetura e da cultura nacional" e que "a arquitetura brasileira abandona os aspectos de submissão ao imobiliário para se projetar com pureza no plano da manifestação cultural", e ainda que "Niemeyer com sua manifestação autocrítica funde num mesmo bloco todas as reivindicações culturais, artísticas e profissionais dos arquitetos"³³.

Obviamente trata-se não de uma simples leitura do texto de Niemeyer mas de uma paráfrase, uma interpretação pessoal de Artigas que é encaminhada, como lhe é peculiar, num sentido político-cultural genérico, 'histórico'. Tomá-la ao pé da letra seria demonstração de ingenuidade que, no mínimo, desconhece a complexidade do ambiente político e arquitetônico da épo-

MUSEU DE ARTE MODERNA
CARACAS, 1954
OSCAR NIEMEYER



ca, permeado por profundas divergências profissionais e políticas de criadores como Niemeyer e Artigas, apesar de, como membros da mesma família política, 'não lavarem roupa suja fora de casa'.

Artigas se refere brevemente às diferenças de posturas entre membros do Partido Comunista, naqueles anos '50, em uma entrevista feita a Aracy Amaral na qual, apesar de dizer que não haviam discrepâncias mas uma unidade relativamente grande, se desmente logo a seguir. Comenta que seu texto "Caminhos da Arquitetura" suscitou reações negativas de alguns 'camaradas da direção do partido' que então teriam reunindo, para contestá-lo, "esse pessoal sectário, da esquerda, que era o pessoal do Rio Grande do Sul, que propunha uma arte regionalista [...] Em relação à arquitetura, no fundo pensavam que o realismo socialista que defendiam estaria necessariamente vinculado ao fazer uma arquitetura colonial. [...] Sempre estive em desacordo [...] quer dizer: a negação total da história"³⁴. A discordância estendia-se a Niemeyer, já que este tampouco teria uma visão histórica consistente: "porque Niemeyer também entra nessa coisa da [negação da] história, a inspiração, 'a curva doce da mulher amada', do colonial brasileiro [...] fala sem saber do que está falando [...] Ele não gosta das formas muito estabelecidas porque ele vacila entre o abstrato, o a-histórico e o histórico simbolizado"³⁵. Artigas via-se a si próprio como o portador de uma saída honrosa, coerente e digna para as contradições entre militância e arte; jamais como um discípulo de quem quer que fosse, muito menos de Niemeyer³⁶, no qual via, certamente, um companheiro de enorme e indiscutível talento - e como se sabe, aos que muito amaram, muito será perdoado.

Assim, ao afirmar que esse texto "teve grande repercussão" Artigas não está elogiando-o ou perfilhando-se a Niemeyer, em absoluto: está tentando encontrar um fio de esperança, um ponto de apoio que pudesse de alguma maneira ajudar a superar suas profundas divergências com o outro criador, saudando o que deseja interpretar como um retorno do filho pródigo à casa paterna, dando alvíssaras a uma possível nova coerência entre o fazer profissional e as posturas políticas - que de resto estariam frutradas, pois nem mesmo naquela ocasião, nem antes, nem depois, Niemeyer jamais considerou que obras arquitetônicas e posturas políticas precisassem caminhar estritamente de mãos dadas.

Ignorando essas divergências, e num evidente exagero, Segawa considera que "o manifesto de 1958 [...] tornou-se um ponto de partida para uma nova 'linha', um tipo de arquitetura feita em São Paulo, a 'linha paulista'"³⁷; que "o fator mais palpável para a materialização de uma arquitetura formalmente identi-

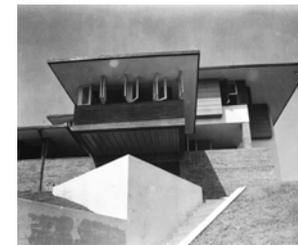
ficável como 'paulista' deveu-se ao seu caráter de continuidade à linha carioca". E retoma a afirmação - que é de Artigas e não de Niemeyer - de que a 'apologia da estrutura', além de estar presente no "Depoimento" de Niemeyer - matéria que considero nada pacífica, como expus acima - ainda por cima teria influenciado diretamente "o caráter mais marcante da arquitetura paulista - a estrutura como arquitetura"³⁸.

A forma escolástica³⁹ encontrada por Segawa para negar pela ausência uma possível discussão das especificidades da escola paulista é reforçada quando ele aborda, rapidamente, "a alcunha de 'Brutalismo Paulista' [dada] ao trabalho dos arquitetos de São Paulo"⁴⁰. E invoca novamente o mestre para contestá-la, citando o texto de Artigas sobre a arquitetura de Carlos Millan⁴¹; apesar disso contrapõe, sem explicar, que "não se pode negar que os arquitetos brasileiros também foram tributários do Brutalismo" e por fim considera que "distinguir a produção paulista como 'Brutalista' força uma relação de ascendência que minimiza as demais influências ou condicionantes significativas na formação desse pensamento arquitetônico"⁴², o que além de ser uma afirmação *non sequitur* - demonstrar uma possível determinada influência não necessariamente impede a percepção de um amplo complexo de causas e relações no interior de um dado panorama arquitetônico - retoma, sem grande novidade, a oposição ao tema em face da priorização da questão da identidade nacional, conforme defendida por Vilanova Artigas, e acima já analisada.

BRUTALISMO PAULISTA SEGUNDO BRUAND

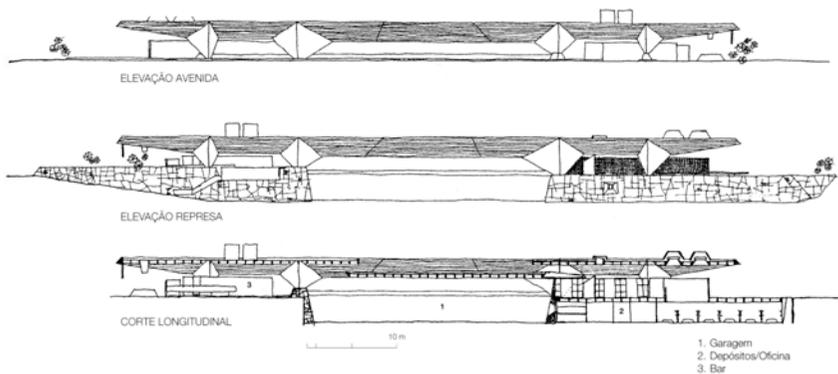
Dentre as opiniões que assumem a possibilidade de postular-se um 'brutalismo paulista' a mais conhecida é sem dúvida a de Yves Bruand em seu livro "Arquitetura Contemporânea no Brasil", editado em português apenas em 1981 mas escrito em francês no final dos anos '60 como tese de doutoramento do autor⁴³. Quase ao final de seu livro Bruand inclui um sub-capítulo denominado 'O Aparecimento do Brutalismo e seu Sucesso em São Paulo'. Bruand esclarece que tanto quanto "a denominação 'orgânica' aplicada à arquitetura, o termo 'brutalismo' e o adjetivo correspondente foram empregados para abarcar realidades mais ou menos amplas"⁴⁴, e além disso, variáveis conforme cada autor. Com essa questão de ordem, e apesar de saber dessa variedade e amplitude, esclarece que irá se limitar a questões arquitetônicas, "tendo em vista compreender bem as origens e o sentido do fenômeno brasileiro"⁴⁵. Distingue, a priori, "duas tendências essenciais: o brutalismo de Le Corbusier e o brutalismo inglês", resumindo brevemente as características de vocabulário e intenções conceituais de cada um, mas conclui que "ambos expressam um desafio tingido de violência [... que] ambos recolocam em questão, em-

CASA RIO BRANCO PARANHOS, 1943
VILANOVA ARTIGAS



bora de maneira oposta; e da paixão que os anima surgiu uma linguagem áspera, decidida, que pode ser reencontrada na versão brasileira⁴⁶.

Faz então a afirmação que será depois glosada por outros autores⁴⁷: a de que o *chef de file* desse brutalismo paulista seria, sem dúvida alguma, Vilanova Artigas. Por esse motivo inicia o capítulo com uma análise mais detida da obra de Artigas posterior a 1945 (tendo já feito em outro capítulo a análise da fase 'wrightiana' de Artigas). Revê inicialmente os textos de militância política de Artigas realizados até meados dos anos '50, verificando estarem permeados de uma "violência passional exarcebada pelas crises políticas que se sucederam no Brasil em 1954-55". Considera que tal ambiente "não podia deixar de repercutir nas atividades profes-



sionais de Artigas"; e interpreta que, devido a isso, "logo ele sentiu necessidade de expressá-la em suas construções, propondo soluções radicais, onde os conflitos existentes na sociedade capitalista iam refletir-se por meio de oposições francas e pesadas. É nesse sentido que se deve interpretar sua passagem para um brutalismo que, sem dúvida alguma, muito deve ao brutalismo de Le Corbusier no plano formal, mas que, no plano da ação, visou objetivos bem diferentes"⁴⁸. Analisa então várias obras de Artigas, verificando seu percurso desde uma influência 'mais carioca' até obras como a Garagem de Barcos do Clube Santapaula (1961-63) que já considera ser 'cem por cento brutalista'. E por fim reafirma a qualidade de *chef de file* de Artigas de uma "escola paulista de ambições vigorosas, decidida a suplantar, no futuro, sua rival carioca no panorama brasileiro"⁴⁹.

Parece ser plausível não representarem essas afirmações de Bruand apenas uma sua opinião pessoal e exclusiva, mas tenham sido elas maturadas em conjunto com a opinião do próprio autor das obras que analisa - principalmente quando expõe a idéia da translação semântica entre ambiente político e formas plásticas. Em vários momentos do livro ressalta ter conversado com os arquitetos, em especial com Artigas, em muitas e diversas ocasiões, acerca de suas obras e pensamentos. Isso se revela claramente, por exemplo, quando Bruand indica com muita certeza 'razões' porque foram tomadas várias decisões de projeto - claramente são citações indiretas das palavras do arquiteto⁵⁰. De qualquer maneira, a interpretação de Bruand sobre a aproximação da obra de Artigas ao brutalismo, principalmente na versão corbusiana, deriva diretamente das análises formais e construtivas das obras do arquiteto⁵¹.



GARAGEM DE BARCOS DO SANTAPAU
IATE CLUBE, 1961
VILANOVA ARTIGAS E CARLOS CASCALDI

Se a análise do caso Artigas é feita por Bruand com razoável grau de clareza e propriedade, nas análises das obras e posturas de outros arquitetos paulistas, que ele engloba na rubrica 'Os discípulos de Vilanova Artigas', nem sempre o mesmo se deu: sem serem descabidas demonstram, em vários momentos, uma certa incompreensão das sutilezas e variações de posturas presentes no contexto da arquitetura paulista. Se bem Artigas pudesse legitimamente ser considerado uma liderança no debate e ensino da arquitetura paulista, desde os anos '50 até pelo menos o momento de seu compulsório afastamento da universidade em 1968, os arquitetos que Bruand elenca (pela ordem de Bruand, Joaquim Guedes, Carlos Millan, Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro, Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império), mesmo se em parte aceitassem essa liderança, não necessariamente eram de fato seus 'discípulos' em termos de intenções arquitetônicas e formais - com exceção talvez do trio Ferro, Lefèvre, Império, ligeiramente mais jovem que os demais (e assim mesmo mais por se contraporem do que por continuarem)⁵². Se há discípulos - e os houve - podem ser procurados em gerações de arquitetos ligeiramente posteriores, que "pegaram o bonde andando"⁵³. E não são 'discípulos' estes outros porque, se bem as características arquitetônicas de suas obras estejam mais ou menos próximas entre si, podendo legitimamente denominá-los, em conjunto, como participantes de uma mesma 'escola', não admitem diretamente uma relação de subordinação ao mestre mas, cada qual, um razoável grau de independência e variedade de abordagens.

Bruand considera todos estes arquitetos citados como pertencendo, de algum modo, também a um 'movimento brutalista local', embora com diferentes ênfases, aproximando Joaquim Guedes das posturas radicais austeras do brutalismo inglês; vendo em Carlos Millan o vocabulário corbusiano definido a partir da Unité de Marselha e das *Maisons Jaoul*; e embora dê o devido valor às obras de Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro claramente não as aprecia por considerá-las 'excessivas' e 'chocantes', "simbolizando uma concepção social nitidamente autoritária e uma recusa de concessões, bem na linha brutalista"⁵⁴; e finalmente encontra uma radicalidade brutalista total na obra de Sergio Ferro.

Apesar da eventual impropriedade parcial de algumas dessas análises parece-me



que o grande mérito de Bruand não é por ele dar a classificação de 'brutalista' a essa arquitetura paulista mas por ressaltar claramente que se trata de "um fenômeno importante e [que] não poderá ser desprezado, assim como seus homônimos europeus, de que ele não é, apesar das influências seguras, nem um simples reflexo, nem uma versão regional superficialmente adaptada"⁵⁵. Sua apreciação, nesse sentido, é bastante equilibrada, nem afirmando uma autonomia total dessa 'escola paulista', nem ignorando suas peculiaridades.

Embora Bruand seja o autor de mais peso e consistência no tema, a precedência histórica, ao menos por escrito, da aplicação do termo 'brutalismo' para a arquitetura de Vilanova Artigas pertence, salvo engano, a Bruno Alfieri⁵⁶, que comenta sua obra em um número da *Zodiac* dedicado à arquitetura brasileira. Alfieri percebe em Artigas um complexo e corajoso experimentalismo e atribui à sua obra uma aproximação "ao brutalismo inglês dos Smithson e do italiano Viganò, bem como aos mais variados fermentos criativos de quase todos os desdobramentos da arquitetura européia e americana"⁵⁷. Apesar da atitude interessada e elogiosa do texto de Alfieri, suas rápidas análises de algumas das obras de Artigas não convencem, pelo pendantismo e superficialidade das abordagens - embora sempre simpáticas e augurando pudesse Artigas desenvolver obras de porte para realizar plenamente seus dotes (o que de fato se deu logo a seguir a seu texto, embora sem nenhuma relação com seus auspícios).

A relativa debilidade da aproximação de Alfieri provavelmente fez mais mal do que bem a um debate conseqüente, já que se prestou facilmente a ser contestada indignadamente por quem ali enxergou justamente o viés de abordagem que Artigas queria evitar, qual seja, o de entender a obra paulista/brasileira como em continuidade natural e não crítica com o panorama internacional. Entretanto, a par da relativa insuficiência de Alfieri, a reação contrária é desequilibrada e um tanto histórica⁵⁸.

A CRÍTICA RADICAL NEGATIVA

Outra opinião que afirma existir um brutalismo paulista, mas que não está preocupada em abrir caminhos, que considera fechados, e concentra-se principalmente em "chatear"⁵⁹, é aquela expressa por Sergio Ferro no texto "Arquitetura Nova"⁶⁰. Trata-se, mais do que um texto crítico, de uma catarse. Ferro expõe como, na opinião dele, vinha se desenvolvendo, 'no ambiente paulista' a crença na arquitetura como base de um desenvolvimento social que, à altura em que ele está a escrever (1968), já teria sua falência demonstrada: "em tese, estavam prontos os instrumentos para organizar o espaço de um outro tempo mais humano", constatando a progressiva inviabilização dessa pretensão, "mas a consciência

CASA CUNHA LIMA, 1958-63
JOAQUIM GUEDES

CASA D'ELBOUX, 1962-64
CARLOS MILLAN

CASA NO BUTANTÁ, 1964-66
PAULO MENDES DA ROCHA E
JOÃO DE GENNARO

UNITÉ D'HABITATION, MARSELHA, 1947-52
MAISONS JAOUÏ, 1951-54
LE CORBUSIER



de sua inevitável frustração imediata e do desmoronamento do 'desenvolvimentismo' começou a tingi-las [as obras de arquitetura] de uma agressividade maior e a destruir o equilíbrio e a flexibilidade que possuíam enquanto se acreditavam exequíveis". Desse ambiente de frustração, basicamente política, resultaria então "nessa espécie cabocla de brutalismo (oposto ao brutalismo esteticamente europeu)"⁶¹. Todo o texto de Ferro é, em bloco, uma crítica negativa e milenarista. Incomoda e agride não porque não crê mas porque perdeu a fé, e isso lhe custa sangue, suor e lágrimas, como se verá na sua trajetória pessoal como militante político e como artista. O apodo de brutalismo, e ainda mais com o qualificativo 'caboclo', não quer ser uma análise mas sim uma denúncia, às vezes leviana, que não esclarece por exemplo em que e porque o brutalismo europeu seria 'estetizante' e o brutalismo 'caboclo' não, e que vê na busca formal paulista apenas um consumo superficial da indústria da cultura, um agregado questionável de valores feticistas e escapistas, esboçando cá e lá uma tentativa de análise semiológica⁶² que entretanto não chega a propor uma disciplina aprofundada de abordagem nesse sentido.

Já a arquiteta Marlene Milan Acayaba pode ser considerada uma autora importante e positiva no desdobramento de opiniões favoráveis ao debate da questão do brutalismo paulista através de opiniões que expressa em textos e entrevistas realizados pouco antes e depois do falecimento de Vilanova Artigas em 1985. A contribuição de Acayaba ao re-conhecimento da arquitetura paulista, em especial no livro "Residências em São Paulo 1945-1975" deve ser enfatizada: resultado de trabalho sistemático de pesquisa, vem servindo de base para outras abordagens mais aprofundadas em sentido conceitual, entretanto tributárias de seu pioneirismo no tema. A entrevista por ela feita com Sergio Ferro, e publicada em 1986, vai ajudar a esclarecer vários pontos vagos ou obscuros do panorama da arquitetura paulista dos anos '60.

BRUTALISMO CABOCLLO E A CABANA PRIMITIVA

Marlene Acayaba⁶³ descreve-se como uma discípula de Artigas cuja intenção é dar 'vida ao edifício' e 'corporificar seu projeto' - referindo-se, no caso, especialmente às idéias do mestre. Essa é sua força e, em certos momentos, sua fraqueza. "Há anos que ele [Artigas] preparava os arquitetos para assumirem tarefas socialmente mais importantes. Valorizar a casa [ou seja: como ela o faz em seu trabalho das Residências] era revelar a contradição imposta pelo cotidiano do arquiteto à sua formação"⁶⁴. Essa frase revela um mundo: a curiosidade da pesquisadora e seu desejo de ultrapassar limites estabelecidos se entrechoca com a dúvida quanto a possibilidade, que não deseja, de estar talvez contrariando as intenções do mestre. Na verdade dois mundos, entre os quais

Acayaba está a cavaleiro, aparentemente temendo abandonar fronteiras que já não sente mais como suas mas chamada, inevitavelmente, a fazê-lo.

Em seu texto "Brutalismo caboclo e as residências paulistas"⁶⁵, Marlene Acayaba recupera: a expressão 'brutalismo caboclo', de Sergio Ferro; a frase dos Smithson sobre sua alegada busca de afinidade com as formas da casa camponesa; a definição de Banham do Novo Brutalismo como um movimento inglês que corresponderia a uma nova concepção de arquitetura na qual a ética social é mais valorizada que a ética formal; as obras de Le Corbusier após 1946 (Unité de Marselha, Maisons Jaoul). Posto em seus termos esse panorama, tentará compreender como essa estética/ética (o brutalismo) se teria 'aclimatado entre nós'. Adianta a hipótese de que o termo 'caboclo' sugeriria uma aproximação da casa indígena, cujo caráter coletivo quer relacionar com o 'ideal de convívio comunitário' que vê na casa paulista brutalista. Conclui estabelecendo algumas características da arquitetura de São Paulo, denomina seus 'dez mandamentos' e outros de seus ideais, como a industrialização (os quais retomarei mais adiante).

Essa 'colagem' de fragmentos, talvez pela brevidade do espaço da publicação, se ressentida de uma superficialidade de abordagem que se evidencia em vários momentos. Toma demasiado seriamente um epíteto (caboclo) que como se viu⁶⁶, era pejorativo, e a tentativa de dar-lhe substância é curiosa, mas pouco sustentável se contraposta às obras da escola paulista, que nada tem de primitivas, ao contrário: são sofisticadas e elaboradas, eruditas e referenciadas. De novo se sente, aqui, um certo laivo do desejo de Artigas de nunca extrapolar além dos marcos da 'identidade nacional', propondo-se então, como saída, um 'retorno às origens' de maneira a validar quase miticamente o nascimento dessa arquitetura - à semelhança das posturas iluministas de autores como Laugier, que estão também interessados em renegar a tradição imediata (cultura, clássica) em busca de uma base natural, quase 'naive'. Quanto à frase dos Smithson sobre a influência da casa camponesa⁶⁷, no capítulo sobre o novo brutalismo tento analisar mais detidamente seu valor de manifesto mais do que de programa; permeados de palladianismo, de influências miesianas, de re-leituras críticas de Le Corbusier, tampouco podem os Smithson ser vistos como tendo baseado seu brutalismo exclusivamente nessa 'volta ao vernacular' exceto, longinquamente, enquanto intenção de concisão e contenção.

Quanto a Banham, a leitura cuidadosa de seu "New Brutalism: ethic or aesthetic?" mostra⁶⁸ que ele em absoluto postula uma ascendência do ético sobre o estético, mas revela-se suficientemente crítico em perceber que, apesar dos esforços dos



A CABANA PRIMITIVA, (1753)
SEGUNDO O ABADE LAUGIER

Smithsons e dele mesmo, o Novo Brutalismo configura-se de fato, e como não poderia quase deixar de ser, mais propriamente num 'estilo' do que numa 'causa'. Além disso os dois qualificativos - ética 'social' e estética 'formal', não são de fato empregados por Banham, que sempre se refere à ética e à estética sem adjetivos. E se Acayaba os incorpora ao discurso o faz por um deslizamento advindo de uma clara influência do pensamento político-arquitetônico de Vilanova Artigas, presente no meio ambiente paulista sempre de maneira difusa, mas pesada.

Talvez haja nesse texto o desejo de validar a questão do brutalismo paulista através da refocalização parcial de seus termos de maneira a tentar embasá-lo com uma visão de cunho nitidamente nacionalista. Vale com certeza pela intenção - mas infelizmente não é possível aceitá-la totalmente como saída consistente.

Na sua dissertação de mestrado a arquiteta Maria Luiza Sanvitto⁶⁹ faz uma análise compositiva de 17 casas paulistas selecionadas a partir do livro "Residências..." de Marlene Acayaba concentrando-se nas que podem ajudar a configurar um melhor entendimento da arquitetura do brutalismo paulista; um resumo de seu trabalho foi publicado como artigo na revista Projeto⁷⁰. Seu trabalho parece ser, até agora, a análise mais ampla, correta e sistemática no sentido de estabelecer um vínculo entre obra e discurso no seio do brutalismo paulista. Entretanto, a autora não se detém particularizadamente na justificação do uso do termo brutalismo aplicado a essa arquitetura, uma vez que aceita-o de princípio como o mais adequado para denominá-la, e valida-o *en route* com base na análise formal e compositiva das obras e dos princípios éticos que parecem animá-las.

Trata-se, de fato, do caminho mais simples e direto: retomar a coisa em si. Parece-me que agora é possível fazê-lo de maneira mais despejada e buscar verificar quais seria as características dessa 'escola paulista' e em que medida se relacionam, ou não, com o brutalismo corbusiano e/ou o brutalismo inglês.

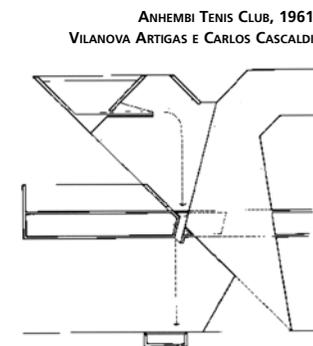
DEPOIMENTOS DA 'ARQUITETURA PÓS-BRASILIA'

A caracterização de uma 'escola paulista' começa a ser feita a partir de fins da década de '70, inicialmente de maneira vaga, como a percepção de uma alteridade, como a constatação de que já não era mais possível falar da 'arquitetura brasileira' como uma unidade⁷¹, e que certamente havia a presença, desde há algum tempo, de caminhos divergentes, ou ao menos diferentes. O fato de antes de 1976-8 não se ter constatado e debatido, mais explicitamente, por escrito, essa outra arquitetura (considerando-se que já se haviam realizado obras de grande repercussão pelo menos desde 1968) deve-se em parte à pouca tradição 'intelectual' dos arquitetos brasileiros em geral, paulistas em particular, e em

parte pela real dificuldade de haver quaisquer debates em face da situação política extremamente repressiva instaurada com a ditadura militar (a partir de 1964). Nesse panorama estagnado foram fundamentais como quebra de gelo e abertura de caminhos os depoimentos promovidos pelo IAB/RJ em 1976/77 visando "um primeiro esforço sistemático de romper esse isolamento e falta de debate, pretendendo re-avaliar a arquitetura brasileira recente"⁷². Nesses depoimentos podem ser colhidas algumas frases soltas muito significativas, e mesmo algumas contribuições razoavelmente coerentes de como se poderia entender essa 'escola paulista'.

No depoimento de Edgar Graeff, *en passant*, alguém cita o termo 'escola paulista'. Graeff, como bom professor, e apesar de ser o entrevistado, pergunta: "Como é que ela se caracteriza?". Responde Claudio Taulois: "São os grandes vãos, espaços trabalhados, aspectos formais, o concreto usado com muito vigor"⁷³. No seu depoimento, Flavio Marinho Rêgo tem uma visão pouco simpática dessa arquitetura paulista, mas destaca seu caráter de 'grupo': "Eu acho a arquitetura do Artigas e do grupo do Paraná muito parecidas. É o que se chama arquitetura de vontade. É um grupo se unir, se sentir forte como grupo e, por vontade, impor uma determinada forma que não é uma forma espontânea, não é uma forma nossa, da necessidade local. [...] É uma arquitetura imposta, uma arquitetura autoritária"⁷⁴.

Marcelo Fragelli, pela mais privilegiada posição de ser um arquiteto carioca que desde há algum tempo trabalhava em São Paulo, ao ser questionado quanto ao deslocamento do centro de interesse da arquitetura brasileira, do Rio de Janeiro para São Paulo, arrisca algumas opiniões: "[Claudio Taulois:] É mais ou menos aceito por todo mundo que antes de Brasília o centro da arquitetura no Brasil era no Rio de Janeiro, onde estava o grupo mais forte, que produzia mais. E que depois, por coincidência, passou para São Paulo. [...] Mas como esta arquitetura feita em São Paulo se relaciona com o resto do Brasil, ou com o Rio de Janeiro? [Marcelo Fragelli:] Eu acho que a arquitetura de São Paulo se desenvolveu mais porque ela teve mais campo de experiência. [...] Eu sinto que existe, inclusive, um certo estilo paulista de resolver arquitetura, hoje em dia. Existe uma preocupação estrutural muito grande, que dá um certo caráter à arquitetura de vanguarda paulista [...] Mas é bom, porque sinto que é uma expressão resultante da verdade do prédio, do sistema construtivo. [...] O sistema é quase um estilo com uma grade estrutural, sobre quatro ou seis apoios, e pendurando outras coisas. [Claudio Taulois:] Isto não teria sido uma continuação do que era feito? [Marcelo Fragelli:] Eu não sinto muito [isso], não. Eu teria que pensar mais, analisar. Não



sinto muita continuidade. [...] Uma certa procura de despojamento, de essência da coisa. Conduzindo a uma arquitetura mais direta, mais saída do método construtivo. Mais uma ligação de estrutura à busca da verdade. Paralelamente a isto também contribuiu a vitória do concreto aparente [...] Mas a busca da essência das coisas, o material verdadeiro, eu acho que foi conduzindo a uma outra linguagem”⁷⁵.

Apesar da vagueza e das dúvidas, já estão presentes nestes trechos isolados algumas das questões básicas da ‘escola paulista’. Primeiramente a consciência, nem sempre de bom grado, da diferença da arquitetura paulista em relação à tradição da ‘arquitetura moderna brasileira’ que tinha como foco os arquitetos da escola carioca. Depois, a característica mais evidente, qual seja o uso do concreto aparente; e ainda características menos óbvias, mas perceptíveis ao olhar não leigo, tais como um certo viés formalista, uma ênfase na elaboração dos espaços, a idéia de busca de uma essência de ênfase construtiva e estrutural.

A ARQUITETURA DE MODELO PAULISTA

O depoimento de Ruy Ohtake é o que mais se aproxima de uma tentativa de elaborar uma ‘teoria’ acerca dessa arquitetura paulista. “O início da década de 60 começa a marcar o aparecimento de uma geração nova de arquitetos, em São Paulo. Ao meu ver, esse fato está ligado à atuação de Artigas como arquiteto e professor. [...] Estamos conscientes de que a arquitetura em si não pode resolver os problemas sociais. Por isso acho correto propô-la como modelo, enquanto a estrutura social não for mais democratizada. [...] Enquanto a presente situação persistir, uma maneira de colocar nossa posição é propor nossos projetos liberando o solo [...] A generalização que essas soluções propõem é a liberação de todo o piso urbano, ficando o uso privativo unicamente na parte superior. Por isso, também é modelo. [...] As propostas arquitetônicas dessa geração procuram valorizar os espaços internos de uso coletivo, procurando obter plasticamente uma fluidez espacial. Com isso as áreas privativas e de serviço tem sido compactadas. [...] Os projetos procuram uma racionalização da construção. Apesar de o processo construtivo ainda ser artesanal na maioria dos casos, os projetos contêm um encaminhamento para a solução construtiva possível em pré-moldado e pré-fabricado. Digamos que é também uma ‘atitude de projeto’ [...] Penso que modelo só surge na história da arquitetura quando os arquitetos, ao se defrontarem com problemas de conhecimento

CASA BITTENCOURT,, 1959
VILANOVA ARTIGAS E CARLOS CASCALDI



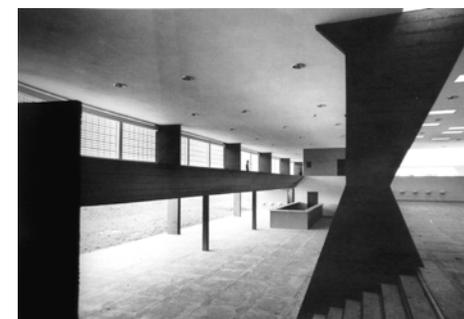
profundo de uma realidade, são capazes de criar uma nova metodologia, um novo modelo que traga em si a resposta adequada. [...] A essa generalidade que um projeto assim contém, chamo de modelo”⁷⁶.

Ohtake expõe a idéia de que essa ‘arquitetura paulista’ não se limitaria a propor uma nova linguagem, que ele parcialmente descreve, mas estaria além disso preocupada em propor uma nova organização social do espaço - questão sem dúvida fundamental entre os aspectos ‘éticos’ e ‘simbólicos’ propostos pela escola paulista. Entretanto, trata-se sempre de uma opinião pessoal, que não necessariamente era subscrita por todos os arquitetos, embora fosse bastante generalizada no discurso informal, e que Ohtake tenta aqui sistematizar.

Já se nota nessa coletânea de depoimentos algumas críticas à escola paulista, por exemplo contestando seu ‘apriorismo’, ou seja, o fato de que a forma é dada a princípio e não desenvolvida a partir das necessidades de programa e sítio. Essa crítica deve ser compreendida à luz dos debates das questões de ‘metodologia’ muito vigentes naquele momento da década de ‘70; sua relativa impropriedade reside em supor que a arquitetura possa prescindir de referentes formais e nasça unicamente de necessidades objetivas externas a seu fazer disciplinar⁷⁷. Por outro lado, a percepção de que se trata de uma linguagem coesa e com características próprias não é incorreta - sendo provavelmente mais perceptível, naquele momento, aos profissionais que, por não se filiarem à escola paulista, a viam com certo distanciamento. “Numa análise de obras recentes da arquitetura de São Paulo a gente percebe uma constante no uso de estruturas, de lajes ou de certos planos, independentes dos programas e da necessidade. Se é um clube, usa-se o mesmo partido estrutural. Se é uma casa, o mesmo partido. Se é uma escola ou uma estação rodoviária, também. A partir daí discutimos em seminário com alunos esse caráter formal da arquitetura paulista, na medida em que pretende ser um modelo”⁷⁸. A questão aqui em discussão talvez não seja o formalismo, mas a noção de ‘caráter’.

Conforme define Julien Guadet em “Elements et Theorie de l’Architecture” (1904) haveriam duas variedades de caráter: o caráter programático, que procura revelar a finalidade do edifício, ligado a seu uso; o caráter genérico, que se preocupa em representar a cultura, a época, o lugar. Como resume Sanvitto, “o que se pode verificar é que a expressão do uso na forma arquitetônica - o caráter programático -

GINÁSIO DE GUARULHOS, 1960
VILANOVA ARTIGAS E CARLOS CASCALDI



era um aspecto que não preocupava o Brutalismo Paulista. As mesmas formas arquitetônicas eram utilizadas em residências, escolas, bancos e clubes. Por outro lado, o caráter genérico tinha presença no ideário dessa corrente arquitetônica pelo vínculo que mantinha com os problemas sociais do país⁷⁹.

Em seqüência à publicação dos depoimentos do IAB/RJ em 1978 começam a surgir algumas análises mais sistemáticas da escola paulista, e que serão publicadas a partir de 1982⁸⁰. É desse ano a publicação do livro de Marlene Acayaba e Sylvia Ficher, "Arquitetura Moderna Brasileira", onde as autoras destacam a presença de 'tendências regionais após 1960' com certa ênfase na arquitetura de São Paulo, apresentando e descrevendo várias obras, pincelando questões genéricas presentes em todas elas, mas não chegando a fazer uma sistematização dessa arquitetura em termos de 'escola'.

CARACTERÍSTICAS DA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA

Possivelmente a primeira caracterização mais sistemática dessa arquitetura paulista está no subtítulo 'arquitetura de modelo' do texto "As tendências e as discussões do pós-Brasília"⁸¹, desta autora. O texto inicia alertando que a 'arquitetura paulista' não era uma tendência estanque, não se limitando apenas a arquitetos de São Paulo nem estando presente em todos os arquitetos paulistas; e que além disso já havia, a essa altura, influenciado arquitetos e obras de outras regiões do país. Define-se então um resumo de suas características construtivas, que seriam: "procura de horizontalidade; jogos de níveis quase sempre reunidos num bloco único, destacado do chão; tratamento cuidadoso de estrutura de concreto armado aparente; elementos de circulação têm função destacada: se internos, definem zoneamento e usos, se externos, sua presença plástica é marcante. A tecnologia empregada é a do concreto armado ou protendido, fundido in loco, utilizando lajes nervuradas, pórticos, pilares com desenho diferenciado, sempre com vãos livres e balanços amplos, sheds, grandes empenas de concreto usadas como quebra-sol ou plano de reflexão de luz, jogos de iluminação zenital/lateral, volumes anexos com estrutura independente. Nos memoriais os autores mostram-se preocupados com a flexibilidade de uso dos espaços e possível renovação na sua destinação; segundos eles, isso comparece no projeto através da modulação, previsão de amplos espaços cobertos, concentração de funções de serviço. Sua relação com o entorno é claramente de contraste visual, apesar de se proporem integrados com o sítio, pela facilidade de acessos"⁸². Considerava que essas características poderiam estar, em conjunto ou isoladamente, presentes em obras não pertencentes a essa 'corrente'; cuja especificidade estaria na "ênfase colocada em alguns aspectos, principalmente na constru-

FAU-USP, 1961-68
VILANOVA ARTIGAS



tividade da obra, na sua noção de edifício-modelo, voltado para si, embora aberto à participação do coletivo; e no rompimento com a tradição de leveza e transparência características da arquitetura brasileira"⁸³.

Tratava-se, sem dúvida, de uma arquitetura de tradição moderna: "A arquitetura moderna sempre se caracterizou por sua intenção 'exemplar', pelo didatismo; os grandes mestres pioneiros foram, além de arquitetos, professores e divulgadores das novas concepções. Dessa maneira, cada obra tendia a reforçar uma atitude de explicitação clara dos novos valores, chegando às vezes ao panfletarismo. É quase uma herança que se incorporou ao que se costuma chamar arquitetura. A arquitetura de 'modelo', na qual se inclui a chamada corrente paulista, continua em grande parte essa tradição mas enfrentando a contradição, atualmente muito mais evidente, entre a consciência e a não resolução dos problemas sociais e econômicos. Para ser exemplar, essa arquitetura necessita-se inserida num contexto coerente a si própria (daí a preferência pelo 'terreno ideal' e o 'cliente ideal', aqueles que não colocam empecilhos de nenhuma ordem, principalmente econômica). Sua utopia é normalizadora, quer estabelecer novas regras para a sociedade, para dentro destas poder encontrar seu lugar preciso. Uma vez constatado que a sociedade não se modifica pelo simples projetar ou construir, duas opções radicais se apresentam: ou não propor, o que foi assumido por boa parte de uma geração, ou propor o 'modelo'"⁸⁴.

Nesse texto se esboça também uma crítica dessa arquitetura: "É necessário salientar o caráter formalista da arquitetura que se pretende modelo, e sua tendência a repetir algumas soluções 'boas', uma certa rigidez e despojamento que a custo tentam justificar suas liberalidades, e soluções estruturais que procuram transparecer melhor desempenho ou maior ousadia mas que resvalam num virtuosismo exacerbado"⁸⁵.

Em outro texto, de 1985, além do nome 'brutalista' já comparecer na qualificação dessa arquitetura, são reto-

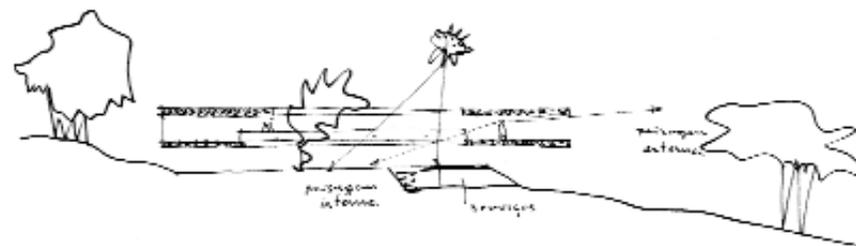


mas as definições de 1983 e precisadas algumas de suas características, ampliando-se o viés crítico das análises⁸⁶. Constatase que se trata de uma arquitetura que, havendo constituído um movimento estético-ético coerente, este de alguma maneira já se havia encerrado: “embora não exista mais uma arquitetura de modelo, hoje, isso não significa que suas características espaciais e construtivas não sobrevivam. Ao contrário, mantêm-se e espalham-se por outras regiões geográficas, com variações e adaptações. Além disso, representam a primeira tentativa sistemática e ampla de articulação de uma linguagem arquitetônica que não se filiasse diretamente à escola moderna carioca”, ressaltando haver a necessidade de se aprofundarem os estudos a respeito dessa arquitetura que podia ser considerada como uma “contribuição original à arquitetura brasileira e como repertório indispensável para a atuação e o conhecimento de seus caminhos atuais. [...] Não é tarefa simples sua necessária reflexão aprofundada, mas o caminho correto parece ser o de encará-la sem subterfúgios sentimentais”⁸⁷.

Essa breve análise parte da suposição de que se tratou de um movimento, possivelmente um ‘estilo’⁸⁸, restrito a alguns profissionais, por algum tempo, num espaço/tempo limitado - a despeito de sua ampla e vasta influência em outras regiões brasileiras. E que na essência seus pressupostos não pretendiam ser apenas construtivos ou espaciais, exceto enquanto espaço e construção servissem de veículo para aspirações sociais e políticas. O ‘modelo’ edificado seria a miragem da utopia de uma sociedade a edificar, a qual seria, de alguma maneira, invocada por essa arquitetura. Desse ponto de vista, conceitual, não se pode falar, a partir dos anos ‘80, da sobrevivência do brutalismo paulista como ‘arquitetura de modelo’⁸⁹.

MANDAMENTOS DA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA

É também do fértil ano de 1985 a análise de Marlene Acayaba na qual ela procura caracterizar o que chamou de ‘dez mandamentos’ da arquitetura residencial de São Paulo dos anos ‘60: “1. As casas serão objetos singulares na paisagem/ 2. A lógica da implantação será determinada pela situação geográfica/ 3. O programa será resolvido num único bloco/ 4. A casa se pretende modelo ordenador para a cidade/ 5. A casa será uma máquina de habitar/ 6. A casa será resolvida em função de um espaço interno próprio: o pátio, o jardim interno ou o vazio central/ 7. Volumes independentes conterão os espaços necessariamente fechados e definirão os espaços abertos/ 8. Internos ou externos, os espaços evoluirão um do outro/ 9. Os materiais serão genéricos e, se possível, industrializados/ 10. As relações sociais se darão sob uma nova ética”. Além desses ‘mandamentos’ adianta alguns ‘procedi-



CASA JAMES KING, 1972
PAULO MENDES DA ROCHA

mentos’: “A casa foi idealizada como produto industrial. Uma vez definida a estrutura, o resto foi pensado como componentes industriais: banheiros, cozinhas e serviços em espaços cerrados destacam o grandioso espaço social. As casas executadas em concreto armado, com a preocupação de que o trabalho não fosse camuflado, valorizavam assim o produto artesanal”; listando então alguns de seus ‘elementos de composição’: “Estruturas aparentes, dormitórios fechados apenas por divisórias, equipamentos como mesas, sofás e lareiras organizam espaços, enquanto instalações, materiais e cores, diretamente aplicados sobre eles, os caracterizam”⁹⁰.

Os ‘mandamentos’ exprimem constantes espaciais e formas presentes nas casas brutalistas paulistas, exceto os de número 4, 5 e 10, que pertencem à categoria de afirmações ideológicas genéricas. Chamei de ‘procedimentos’ e ‘elementos de composição’ a segunda parte dessa análise para enfatizar a questão, não presente textualmente em Acayaba, mas que me parece clara, de tratar-se também aqui da tentativa de delimitar um ‘estilo’.

Segawa também acrescenta, aos temas já vistos do ‘modelo’ e do concreto armado, algumas características desse ‘estilo’ (termo meu, não dele) quando aplicado numa habitação, ocasião em que, segundo ele, “se criticava padrões e valores tidos como ‘burgueses’. Condiçionadas pelas limitações do lote urbano tradicional, as casas implantadas em vizinhanças convencionais fechavam-se introspectivamente com empenas cegas, como que negando o entorno imediato e voltando-se para dentro, em volumes monoblocos (fiel ao instrumento do plano de massas ao nível urbano). Os interiores, todavia, eram admiravelmente abertos, com ambientes fluentes e interligados física e visualmente, muitas vezes abolindo hierarquizações de uso e convivência tradicionais. Os espaços comunitários eram valorizados; os recantos privados compactados”⁹¹.

Parece-me ser mais interessante, desde um ponto de vista metodológico, distinguir nessa análise fatos objetivos e constatáveis nas obras em si mesmas (condicionamentos urbanísticos dos lotes determinando as volumetrias, empenas cegas, volumes

únicos, interiores voltados para espaços abertos), dos atributos simbólicos que lhes são arbitrariamente apostos (crítica aos valores burgueses, introspecção para evitar a vizinhança convencional, negação do entorno, abolição de hierarquias, valorização do sentido comunitário) já que estes últimos não estão necessária e indissolvemente ligados às obras pois sua validação advém do ambiente político-ideológico que permeava sua criação, acerca do qual Segawa se faz portador em repetição absoluta, quando conviria relativizá-la contextualmente. Para exemplificar a necessidade dessa distinção pode-se tomar, rapidamente, um exemplo: o fato das casas serem muito fechadas e voltadas para dentro de si mesmas, enquanto garantiam suficiente abertura e fluidez espacial internas, pode muito bem ser analisado a partir da busca de uma arquitetura da luz matizada, controlada, em que a luz natural é tratada com o mesmo rigor com que se lida com a luz artificial, o que explicaria também a existência de planos de reflexão, zenitais e outros dispositivos de controle da luz natural⁹².

ENTRE A ARQUITETURA E O DISCURSO DA ARQUITETURA

Sanvitto elenca em sua dissertação outras características do brutalismo paulista, em especial das casas, tema em que aprofundou seu estudo; reproduzo aqui, das suas conclusões, aquelas que se prestam a uma maior generalização, não sendo específicas de certas obras isoladas:

“O Brutalismo Paulista foi um estilo no qual predominaram as linhas retas e o abstracionismo, e que utilizou a geometria e a estrutura para geração da forma. A doutrina desta arquitetura foi propagada enfaticamente por um grupo de arquitetos, ligados à intelectualidade de esquerda, entre os quais se destacou Vilanova Artigas. Proupunham a participação da arquitetura na

resolução dos problemas sociais do país, traduzindo formalmente seus ideais através dos partidos arquitetônicos adotados: o ‘prisma elevado’ e o ‘grande abrigo’ podem ser identificados como propostas para o problema da habitação. Por sua autonomia em relação ao lote, o prisma elevado estava ligado à idéia de modelo, como uma solução a ser repetida indefinidamente, uma vez que independia da forma planimétrica ou da topografia do lote. O ‘grande abrigo’ expressa uma tentativa de, com poucos elementos, resolver do problema habitacional de muitas pessoas. O ideal comunitário implícito nesta proposta tinha como respaldo o princípio do espaço unificado que, sob um mesmo teto, abrigaria várias pessoas. Bastava o espaço coberto. A compartimentação

RODOVIÁRIA DE JAU, 1973
VILANOVA ARTIGAS



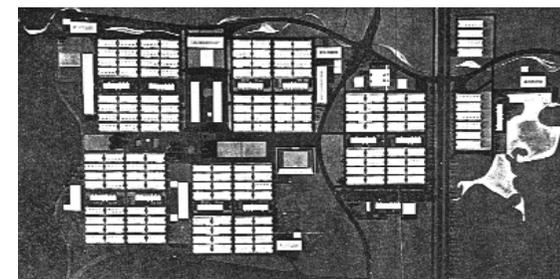
seria a mínima necessária. [...] Com poucos elementos, baixo custo e muita austeridade os arquitetos pretendiam resolver o problema habitacional do país. As preocupações sociais e políticas estavam acima das preocupações com beleza ou conforto. O projeto arquitetônico era também um projeto social, e a austeridade fazia parte de sua ideologia. O Brutalismo Paulista foi uma tendência que partia de um ideal defendendo uma postura ética para a sociedade. Foi messiânica e salvadora na medida em que propagou novas idéias em busca de um mundo melhor. O Brutalismo Paulista trabalhou com um conjunto de regras compositivas que ordenava as partes da edificação. Princípios como univolumetria, utilização de um núcleo ordenador, unificação espacial interna, continuidade interior-exterior e configuração de espaços por volumes fechados assim o demonstram. [...] O Brutalismo Paulista foi doutrinário assim como a Escola Carioca foi representativa⁹³.

Trata-se sem dúvida de um amplo esforço de sistematização, e que em absoluto se limita ao trecho aqui citado. Se há reparos a fazer é no sentido de que valeria à pena distinguir mais netamente discurso e obra; se é verdade que “cada tendência arquitetônica propaga e justifica sua produção por meio de uma teoria”⁹⁴, nem por isso é preciso ver sempre texto e arquitetura como um todo indissolúvel, sob pena de perder-se, ao menos parcialmente, a autonomia da crítica. Como esclarece magnificamente Francesco Dal Co: “a aparência da coisa, antes de revelar mecanicamente a ideologia de sua produção, existe simplesmente como o lugar onde sua absoluta autonomia do ato que a produziu é revelada [...] E assim ela só pode ser medida, lida, e conhecida, se é vista como autônoma a todas essas ‘realidades’ às quais a historiografia tradicional em geral, e a ideologia arquitetônica, em particular, sempre tentaram amarrá-la”⁹⁵.

ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA: PRECEDENTES NOTÁVEIS

Se existem em razoável quantidade análises descritivas das características da ‘arquitetura paulista’, ao se procurar traçar as possíveis influências que recebeu, aceitou e transformou, dentro do amplo marco das realizações da arquitetura contemporânea enquanto fato de cultura, encontra-se um panorama muito menos sistematizado. As referências são esparsas, fugidias, feitas quase à revelia dos protagonistas. Os motivos para tanto já foram sobejamente analisados acima. A seguir apresento as poucas fontes tex-

CECAP GUARULHOS, 1967
VILANOVA ARTIGAS, FABIO PENTEADO,
PAULO MENDES DA ROCHA
E EQUIPE



tuais que pude encontrar sobre o assunto. Sua exiguidade mostra que essa é tarefa a cumprir, não apenas por recolhimento de informações dos protagonistas, mas por sua 'invenção' ativa a partir das 'fontes' - as obras. O que deverá ser feito de maneira sistemática e cuidadosa, sem demasiada pressa de se concluir, de maneira a criar uma base firme e consistente.

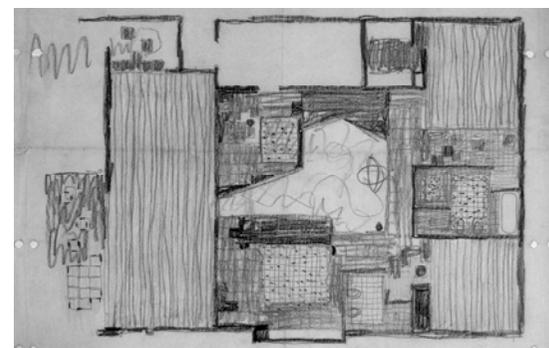
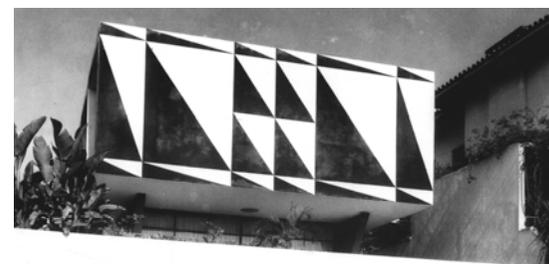
A influência da obra de Frank Lloyd Wright sobre a obra de Vilanova Artigas é bem conhecida⁹⁶, e o próprio autor a admite, com restrições - e com ela foi iniciado este capítulo. Além dessa Artigas admite, sem dar ênfase, outras influências: "assumi posições próximas da arquitetura chamada racionalista, ou posteriormente chamada 'corbusieriana', mas fiz isso com espírito crítico, meu próprio, sabendo que essas posições eram já oriundas de uma visão de mundo das quais homens como Corbusier, que as fundamentaram, não podiam participar"⁹⁷. Artigas admite também uma proximidade com os neo-concretistas, igualmente permeada de conflitos, pois considera que eles "levaram o abstracionismo à arte a seus extremos, à negação total possível da história [...] Eles não pretendiam com o fazer artístico a defesa de um ponto de vista, isto é, não passavam do plano da denúncia"⁹⁸. Mas de qualquer maneira se aproxima deles, seja por conta da 'política de união nacional', de 'frente ampla contra o imperialismo das Bienais⁹⁹, e essa aproximação é visível formalmente na obra da casa Rubens de Mendonça (1958), ou 'Casa dos Triângulos'. Artigas também fala de uma influência folk,¹⁰⁰ e numa influência pop¹⁰¹.

Aparte essas declarações esparsas de Artigas, pude encontrar apenas no depoimento de Joaquim Guedes ao IAB/RJ algumas afirmações acerca de suas referências arquitetônicas, em determinadas obras, e mesmo assim apenas aproximativas: "A igreja de



CASA FERREIRA FERNANDES, 1957
VILANOVA ARTIGAS

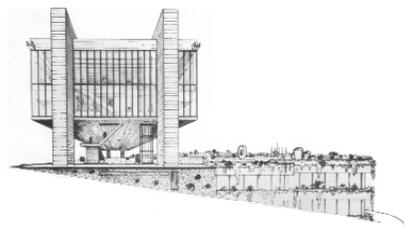
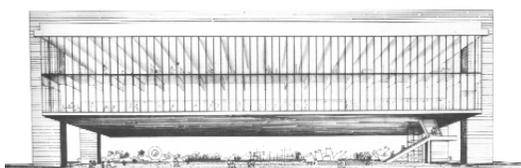
Vila Madalena (1957) deve ser contemporânea da publicação da primeira obra inglesa que fazia um uso semelhante do concreto, que foi a reforma do Teatro Old Vic, em Londres [...] O que me levou a ficar preso ao concreto e a tentar explorar as suas possibilidades e o seu mundo foi uma frase de Le Corbusier que dizia: 'Unidade de Marselha, a manifestação estética de um robusto, são e leal emprego do concreto armado. O material se colore com o tempo, reconstituindo o aspecto das massas rochosas das montanhas circundantes que lhe forneceram o aporte essencial do aglomerado'. Eu era estudante, então, em 1951, fiquei fascinado com esta idéia de poder reconstituir a pedra que eu quisesse [...] Uma outra situação construtiva que me apaixonou foi o problema do vidro e sua relação com o concreto [...] comecei a fazer alguns estudos que partiram da análise do que Le Corbusier teria feito no Convento de La Tourette. A partir daí fiz uma série de obras"¹⁰².



CASA RUBENS MENDONÇA, 1958
CASA ELZA BEROQUÓ, 1967
VILANOVA ARTIGAS

As evidentes semelhanças de partidos, técnicas, materiais, detalhes, etc, entre as obras dos arquitetos paulistas e obras de Le Corbusier não são surpresa: o mestre era de fato, em todo mundo, nos anos '50 - época de formação da maioria desses arquitetos, ou de re-orientação de sua linguagem, como é o caso de Artigas - conhecido, estudado e imitado em toda parte. E não apenas nas suas obras do pós guerra, pois é freqüente haverem re-leituras de toda a sua trajetória arquitetônica, o que era facilitado pela obsessão de Le Corbusier em publicar quase imediatamente todo seu trabalho. Mais sutil, menos admitida, é a influência de fontes advindas do brutalismo inglês, que certamente existem mas em muito menor grau de importância¹⁰³. Totalmente oculta e asolutamente não admitida por escrito em parte alguma é a influência de Mies van der Rohe, cujo rigor formal, contenção, ênfase no volume único, ênfase na estrutura certamente influenciaram a arquitetura brutalista paulista¹⁰⁴, mais no método que na forma.

Para terminar quero destacar uma das mais importantes figuras desse brutalismo paulista, à qual só tardiamente se deu o devido valor e importância, e sobre a qual não se encontra nenhum texto que indique sua pertinência à escola paulista: a arquiteta Lina Bo Bardi. Qualquer análise do brutalismo paulista que vier a ser feita com maior amplitude deverá sempre considerar sua contribuição. Como afirma Fuão, "indiscutivelmente Artigas e Lina Bo Bardi transfiguraram acentuadamente a linguagem do novo Brutalismo europeu ao ponto de inaugurar uma linguagem própria e peculiar"¹⁰⁵.



I.3.

PRECEDENTES NOTÁVEIS: LE CORBUSIER, MESTRE DA FORMA

É praticamente impossível falar da arquitetura do século 20 sem se referir de alguma maneira à obra de Le Corbusier, sem dúvida um dos mais importantes arquitetos da modernidade, a par de Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe. A arquitetura brasileira moderna é certamente tributária de sua colossal contribuição, que no caso da escola carioca ocorre de maneira absolutamente explícita, direta e referenciada¹. Sem deixar de ser óbvia e profunda, a influência corbusiana na arquitetura paulista ocorre inicialmente via a indireta contribuição da releitura carioca, cujas paradigmas são disseminados por todo país a partir dos anos '40, nas obras de seus epígonos e por aderência de arquitetos locais². Mas essa influência se dará também de forma mais direta³ pela assimilação da doutrina e repertório corbusianos expostos em publicações, e está presente de maneira evidente, a partir dos anos '50, na vertente brutalista da arquitetura paulista; embora esse fato, se bem que indiscutível, seja ainda hoje pouco aceito, sistematicamente estabelecido e devidamente fundamentado.

Vários são os motivos para essa diferenciação de posturas quanto à admissão declarada, ou não, da contribuição da obra corbusiana nas arquiteturas carioca e paulista. De um lado configura-se uma aceitação erudita e disciplinar dos princípios estilísticos da obra corbusiana por Lucio Costa, Oscar Niemeyer e demais arquitetos da escola carioca; de outro lado percebe-se a releitura sempre atenta dessa obra, da parte de Vilanova Artigas e vários outros arquitetos paulistas, mas apenas enquanto matéria de ensino e cultura, sem chegar a ser explicitamente aceita como guia e diretriz - apesar de, de fato, seu vocabulário, sistema formal e vários de seus princípios gerais serem apropriados⁴ pelos arquitetos paulistas. Há fortes razões para tanto que são de origem mais político-partidária que arquitetônica, as quais foram examinadas mais detidamente no capítulo anterior. Igualmente, pode-se aventar como fundamento nessa mudança de postura o distinto enfoque dado pelos dois grupos face à idéia de 'identidade nacional', conforme foi sendo compreendida em momentos sucessivos e âmbitos geográficos distintos, no Brasil, no período que vai da fundação da República Nova com a revolução de 1930, até a euforia do desenvolvimentismo dos anos 1956-60; datas que caracterizam o momento de nascimento da arquitetura das duas escolas, a carioca e a paulista.

IDENTIDADE NACIONAL, PARADIGMA EM TRANSIÇÃO

O Brasil de 1929, ano da primeira visita de Le Corbusier à América do Sul, e o Brasil de 1957, ano da criação de Brasília, são dois países muito distintos. O primeiro ainda é regido por uma aristocracia de origem rural que configura uma elite cosmopolita, bem pensante e bem informada, centrada no Rio de Janeiro mas cidadã

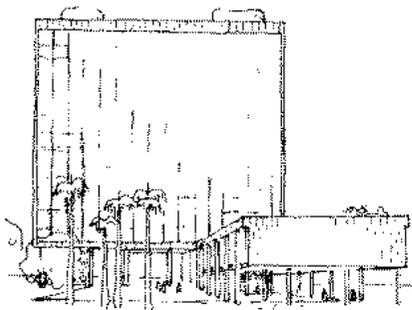
do mundo, que convive, como a ponta emersa de um iceberg, com uma massa de população provinciana e camponesa sob a qual já se faz sentir a pressão das imigrações estrangeiras, mas ainda caracterizada por vastas diferenças e incomunicabilidades regionais; nação que, no imaginário de sua intelectualidade, se mostra como um país cuja singular identidade repousa na sua tradição colonial, e embora ainda marcado por uma 'pobreza digna' anuncia a certeza num futuro pleno de recursos e potencialidades ainda inexploradas.

Uma geração depois o Brasil já é um país em acelerado processo de industrialização dominado economicamente por uma burguesia industrial com foco em São Paulo, onde o imigrante estrangeiro transformou-se em operariado e classe média em ascensão e o trabalhador rural torna-se migrante urbano lúmpen, fonte básica de mão-de-obra para a construção civil; um país que já estava perdendo sua inocência e se vê de maneira multifacética mas imatura: lugar excelente de um capitalismo selvagem; locus de uma economia dependente de macro-decisões globais; território da miséria urbana e rural.

Em ambos os casos se coloca, mas de maneira distinta, a necessidade de afirmação de uma 'identidade nacional', que terá importante conseqüências nas arquiteturas; e nesse sentido, Brasília será também um catalizador tanto de esperanças de futuro como de uma nova visão, 'passada a limpo' do que pode ser a identidade nacional⁵.

Como esclarece Carlos Eduardo Dias Comas, "a concretização material dessa arquitetura brasileira [carioca] é precedida e orientada por raciocínios muito específicos sobre a identidade da arquitetura", e ainda, "pode-se dizer também que a proposta de Lucio Costa com relação à identidade da arquitetura moderna não era mais que uma resposta elegante a duas questões que obcecavam as elites brasileiras dos anos 20: de um lado a afirmação da identidade da cultura nacional, de outro, a integração dessa cultura à modernidade internacional"⁶. Convive assim, no meio cultural dos anos '30 brasileiros, com foco na então capital Rio de Janeiro, a necessidade de afirmação da peculiaridade 'brasileira' a par da necessidade de 'atualização' e sincronização dessa realidade com a cultura arquitetônica netamente moderna, ou seja, segundo a interpretação de Lucio Costa, aquela de vertente corbusiana. De certa maneira esses objetivos foram reconciliados, e magistralmente, nessa arquitetura brasileira carioca: "na realidade, essa arquitetura pôde concretizar-se porque a animava um espírito ao mesmo tempo

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE,
RIO DE JANEIRO, 1937
LUCIO COSTA, OSCAR NIEMEYER,
JORGE MOREIRA, AFFONSO EDUARDO
REIDY, CARLOS LEÃO



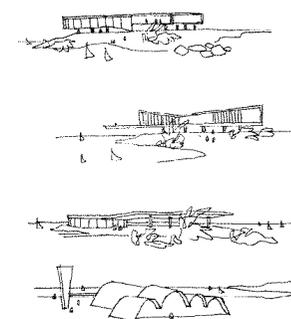
nacionalista e modernizador, universalista e respeitador de tradições, que coincidia com as aspirações de cultos funcionários da revolução de 30 e da ditadura de Getúlio Vargas"⁷.

Os tempos e os epígonos são outros, no caso da arquitetura paulista. Prossegue a obsessão ciosa e agora um tanto xenofóbica da identidade nacional, a qual é ainda mais forte no núcleo dos arquitetos ligados a forças 'progressistas', e que vão configurar a liderança e os principais quadros de uma 'escola paulista brutalista'. Mas agora a idéia de modernização, que prossegue sendo vista como necessária e inevitável, apresenta-se impregnada contraditoriamente da aguda consciência de sua conseqüência negativa - qual seja, a de que ela igualmente labora a favor das forças do 'imperialismo': a guerra fria estava no seu auge.

Isso afetará a arquitetura, igualmente, menos no seu fazer e mais no seu discurso: ambas facetas - nacional e universal - que na escola carioca eram um todo relativamente uníssono, agora se dissociam em opostos quase irreconciliáveis. Le Corbusier não deixava de ser o mesmo arquiteto cujas obras mestras seguem sendo estudadas e reconhecidas, servindo de ponto de partida para re-interpretações locais seguras e apropriadas. Mas Le Corbusier era igualmente visto como um agente das forças anti-nacionais: no texto "Le Corbusier e o Imperialismo", de 1951, Vilanova Artigas alerta que, "para os arquitetos progressistas do Brasil, a linguagem de Le Corbusier, neste livro [Modulor] é a linguagem do pior dos inimigos do nosso povo, o imperialismo americano. Cumpre-nos repudiá-lo"⁸. Essa pincelada no tema da 'identidade nacional' talvez já seja suficiente para compreender porque, no caso dos arquitetos paulistas, não era simples nem fácil uma admissão demasiado direta da evidente influência corbusiana.

Passados outros 50 anos, alteradas grandemente as regras do jogo político mundial, e ocorridas muitas outras vicissitudes na esfera da arquitetura brasileira, o Brasil de hoje - cujo panorama se apresenta em quadro complexo e próximo demais para ser descrito em poucas palavras - tampouco é o país dos anos '30 e '50; mas esse vínculo paulista com o tema da identidade nacional, elaborado sobre a base do conflito e não da conciliação, prossegue relativamente ativo e continua afetando indiretamente, e em parte por inércia, a ainda virtual inexistência de uma apreciação objetiva da contribuição corbusiana à essa arquitetura paulista; e até mesmo de outras contribuições não menos evidentes mas nem por isso não influentes, como se verá mais adiante no capítulo sobre Mies van der Rohe. E, se bem que a influência corbusiana nunca tenha sido negada de maneira radical, ao menos nunca é ressaltada e é quase sempre tratada de maneira indireta, favorecendo seu desconhecimento e olvido.

CASINO, YATCH CLUBE, CASA DO BAILE,
IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS,
PAMPULHA, BELO HORIZONTE, 1942
OSCAR NIEMEYER



PRESENÇA DE LE CORBUSIER NOS FUNDAMENTOS DA ARQUITETURA PAULISTA

Uma vez que a obra de Le Corbusier é vastíssima e sua contribuição artística e conceitual na configuração da arquitetura e urbanismo modernos, apesar da quantidade enorme de livros e estudos a respeito, ainda está por ser totalmente avaliada, seria vão pretender resumí-la efetivamente e em poucas palavras. O que se vai tentar aqui é apenas, e muito brevemente, buscar compreender tal contribuição na medida em que ela parece ter sido relevante para os arquitetos brasileiros, principalmente paulistas, a partir dos anos 1950, prosseguindo pelo menos até o princípio da década de '70. Nesse sentido, e com esse objetivo, talvez seja possível pontuar algumas hipóteses de trabalho que parecem fecundas e razoáveis:

1. Além da influência do padrão de ensino estabelecido pela Bauhaus, a moeda corrente na renovação do ensino de arquitetura em São Paulo a partir dos anos '50, quando os cursos de arquitetura se organizam de forma independente, se separando dos cursos de engenharia, foi certamente a doutrina corbusiana em geral e urbanística em particular. Os princípios do urbanismo moderno vinham já impregnando o ensino profissional desde os anos '30, e assim essa separação não configurou uma ruptura conceitual mas a consolidação de uma tendência, com a indireta reivindicação, por parte dos arquitetos, de sua precedência de atuação profissional nos temas urbanos em contraposição ao até então predomínio engenheiral na disciplina. Essa tendência ganha peso e relevância com o concurso de Brasília e com a fase dos 'planos diretores' a partir de início dos anos '60.

Assim, embora o tema desta dissertação se limite a questões mais edilícias que urbanas, parece importante rever rapidamente esse princípios urbanísticos corbusianos, até porque eles impregnam indelevelmente decisões formais de projeto - como por exemplo o recurso ao pilotis não apenas enquanto distinção entre estrutura portante e vedos mas igualmente como dispositivo desejável na implantação da cidade contemporânea.

2. A influência da arquitetura corbusiana sobre a escola paulista dos anos '50 a '70 não se limita às obras coetâneas de Le Corbusier - ou seja, àquelas concebidas e realizadas após a segunda guerra e que definem o que se poderia chamar de fase 'brutalista' do mestre -; mas abrange a totalidade de sua obra, revisitada de maneira ampla e livre. E isso se dá face à obra corbusiana ser apreendida por meio de fontes basicamente literárias, na leitura atenta de sua 'Obra Completa', consultada e apropriada na qualidade de tratado abrangente, tanto metodológico como formal.

Nesse sentido, parece importante rever a obra corbusiana de maneira abrangente, o que significa reconhecê-la e retomá-la

nas publicações sobre sua obra e idéias, principalmente aquelas que o próprio Le Corbusier fazia questão de promulgar, *pari passu*. Entretanto, não cabe fazer essa revisão de forma exaustiva, mas detendo-se tão somente nos pontos da doutrina e naquelas obras que parecem ter servido de catalizadores de uma releitura local profícua, que veio a transformar substantivamente preceitos e soluções em resultados originais e diversos.

3. Por outro lado, nem todas as obras da fase final da arquitetura corbusiana efetivamente influenciaram a arquitetura paulista brutalista; ou, ao menos, seus pressupostos não parecem ter tido uma presença significativa na obra dos seus epígonos; sendo mais relevantes, como fonte de precedência, as obras corbusianas que podem assumir valores mais prototípicos que expressivos. Assim, se de fato ocorre uma certa apropriação aleatória e citativa do repertório formado por certos elementos de arquitetura presentes na fase brutalista corbusiana - exemplificados no teto-jardim da *Unité* de Marselha, e em vários detalhes do Convento de La Tourette, etc - por outro lado não parece haver uma apropriação mecânica dos pressupostos individualistas e expressivos do mestre característicos dessa fase.

Nesse sentido, o desvio ao barroco e o isolamento campestre de Ronchamps parece ter tido pouca importância, no marco da escola paulista brutalista; enquanto parecem ter sido muito relevantes para a escola paulista as obras da fase corbusiana 'brutalista' que sugerem ou propiciam novas abordagens urbanas, enfatizam a exploração da idéia da estrutura deixada aparente como expressão de verdade construtiva, e abrem caminhos para uma compreensão da questão da habitação como tema coletivo.

4. Os exemplos da estrutura independente (Dom-ino) e da caixa portante (Citrohan) representam, no conjunto da obra de Le Corbusier, não mais do que caminhos distintos, possibilidades fecundas inseridas na amplitude, abrangência e variedade de suas propostas - mas jamais proposições excludentes.

Entretanto, ambos conceitos assumirão na escola paulista brutalista um valor dicotômico, e ganharão uma importância excepcional na medida em que servem de base para uma solução híbrida, que enfatiza e valoriza as questões de cunho construtivo e tecnológico, presentes em potência em Le Corbusier, mas efetivadas na arquitetura paulista de maneira distinta daquela presente na obra corbusiana, tendo sido provavelmente matizada pelas lições de estrutura e forma da tradição engenheiral paulista - as quais, por sua vez, encontram similaridades no desenvolvimento da obra miesiana, como se verá no próximo capítulo.

5. As obras da arquitetura paulista brutalista parecem privilegiar uma ênfase nas questões construtivas e tecnológicas e

uma opção quase exclusiva pelo concreto armado aparente. Por outro lado, a obra de Le Corbusier se caracteriza não pelo uso desta ou daquela técnica ou material mas pelas idéias, adaptadas às circunstâncias que sucessiva ou concomitantemente se apresentam⁹. Assim, embora as propostas de Le Corbusier sejam indissociáveis da criativa exploração dos novos materiais e técnicas de construção, este não é nunca seu enfoque exclusivo, ocorrendo sempre devidamente contrabalançado pelo seu idealismo formal.

Assim, ao considerar a obra de Le Corbusier como precedente notável da arquitetura paulista brutalista, não seria correto reduzir as análises às questões construtivas, tomando-se o cuidado de dar tanta ênfase ao caráter construtivo quanto ao formal. Reduzir a obra de Le Corbusier a um estrito racionalismo material seria atitude incorreta pois o mestre parece buscar sempre a síntese entre racionalidade e idealidade: com freqüência ele idealiza e sublima a estrutura submetendo-a à vontade criativa. E nisso, paradoxalmente, sua obra talvez não difira assim tanto da arquitetura paulista brutalista, menos pelo discurso, que nas obras.

6. Por fim, certos temas corbusianos serão analisados mais detidamente pelo potencial que parecem ter no sentido de configurar uma base sistemática para a compreensão dessa arquitetura paulista brutalista configurando, se não precedentes, ao menos subsídios para alguns parâmetros de análise. Nessa categoria estão certas generalizações presente na obra corbusiana, como os cinco pontos e a quatro composições, a idéia de moradia máxima contida no *Immeuble-Villa* e a de moradia mínima exposta em vários outros protótipos, entre outros

LE CORBUSIER: O 'PLANO' COMO SÍNTESE DA DOCTRINA E URBANISMO

A fonte básica de aproximação às idéias de Le Corbusier é, sem a menor dúvida, o livro 'Vers une Architecture' (1923), coletânea de textos publicados na revista 'L'Esprit Nouveau' (em 1920-21), configurando o que se poderia chamar de 'corpo de doutrina' do pensamento corbusiano em geral. Os livros 'Urbanisme' (1924) e 'Précisions sur un État Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme' (1930), com variados textos e obras, alguns deles depois incluídos também na 'Œuvre Complete' (1929) ajudaram a estabelecer os princípios urbanísticos corbusianos, reforçados ad nauseam com a ampla divulgação, posterior à segunda guerra, do texto da 'Carta de Atenas' (1934). Mas sem dúvida a fonte onde mais beberam professores, alunos e arquitetos foram os sete volumes da Obra Completa que abrangem seus trabalhos desde 1910 a 1965. À semelhança do que ocorreu, no mesmo período (anos '50/'60) em todo o planeta, esses textos e imagens foram lidos, relidos, destrinchados, apreciados em seus mínimos detalhes e aproveitados como matéria prima para

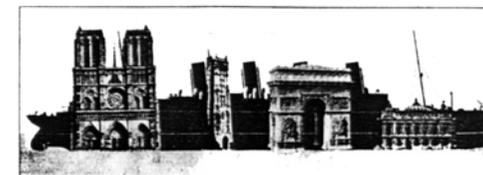
pensares e fazeres arquitetônicos locais - resultando em propostas sempre diversas, variadas, freqüentemente criativas, muitas vezes em resultados formais que o mestre sequer esperaria.

Distingo acima - embora apenas por interesse didático, já que evidentemente a obra de um criador é una e indissolúvel - três vertentes possíveis para reconhecê-la: a doutrina, o urbanismo, a arquitetura. Cujos elementos principais serão elencados rapidamente, para então nos determos com mais ênfase nas questões relativas ao sistema arquitetônico proposto por Le Corbusier. O qual, se configura prioritariamente um estilo pessoal altamente sofisticado, também é e foi sempre entendido, como o desejava o autor, como um guia genérico do fazer arquitetônico, que se pretende evidente em si mesmo pois que baseado em 'verdades fundamentais'; e que apesar disso não deixava de estar prenhe de tensões e contradições, características da forma artística corbusiana, o que aliás lhe dá essa capacidade intrigante de mostrar-se peneramente como fonte inesgotável de novas interpretações.

William Curtis considera ter sido 'Vers une architecture' "um dos mais influentes livros de arquitetura do século, combinando visão profunda, observação poética, idéias ricamente ilustradas e um confiante apelo a uma linguagem arquitetônica sintonizada com a era da máquina que Le Corbusier sentia erguer-se ao seu redor"¹⁰, e faz notar que além de advogar uma nova arquitetura e dar sugestões sobre sua aparência Le Corbusier também enfatiza ali o papel da tradição, que proveria exemplos e lições que poderiam ser aproveitados para propósitos atuais. Richard Etlin considera que o conceito de 'sistema arquitetônico' era de suma importância para Le Corbusier, e que é nesse sentido que se deve entender a palavra 'arquitetura' presente no título 'Vers une architecture'¹¹. Segundo ele, "uma arquitetura, tornou-se um modo curto para se designar a totalidade do sistema arquitetônico de uma cultura"¹², sendo esse equivalente idêntico ao já anteriormente estabelecido por Quatremère de Quincy no seu 'Dictionnaire historique d'architecture' (1832), configurando uma aceção que persiste durante todo o século 19 e início do 20.

Assim, o título 'Vers une Architecture' indicaria o desafio da criação de um sistema arquitetônico coerente com as técnicas construtivas, com as aspirações formais e plásticas atuais e ainda resgatando o valor simbólico do papel da arquitetura na cultura contemporânea, retomando uma importância que já havia sido dela, em tempos históricos outros.

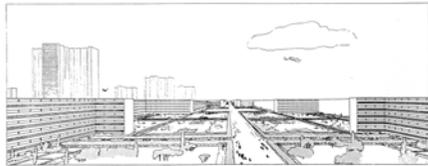
DES YEUX QUI NE VOIENT PAS...



Le paquebot Aquitaine. Cunard Line, transporte 3.000 personnes.



Une ville contemporaine. La « Cité », vue de l'entrée de « grande traverse ». À gauche et à droite, les plans des Services Publics. Plus au fond, les masses et contours de l'Assemblée des gratiers belges de l'Europe et d'Aut



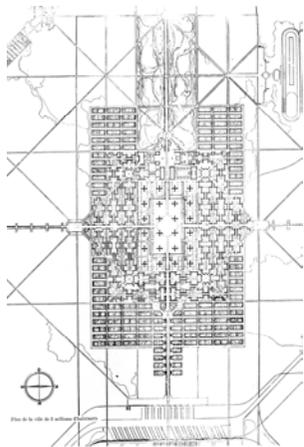
Une ville contemporaine. Une rue qui traverse les bâtiments à rebords et double étage. Les rebords forment une animation architecturale possible qui sera partie intégrante de la « ville ». Chaque fenêtre d'appartement est sur un deux mètres d'axe

Considerando o livro 'Vers une Architecture' um tratado arquitetônico moderno¹³, Etlin ressalta que, para Le Corbusier, os exemplos de harmonia obtidos através da proporção, do poder estético de formas prismáticas simples e da natureza da 'promenade architecturale', configurariam princípios de projeto que poderiam ser abstraídos a partir de exemplos tomados desde diferentes períodos históricos. O mesmo se daria com obras de engenharia: silos e fábricas ensinariam lições sobre a superfície; transatlânticos automóveis e aeroplanos davam exemplo de soluções para problemas bem colocados. Juntas, devidamente combinadas e transformadas, essas fontes da história e da engenharia

poderiam ajudar os arquitetos a obter o mesmo grau de acomodação funcional em temas como a habitação, transformada em 'máquina de morar'. Além de seu valor conceitual as imagens evocadas do passado e do presente passam também a ter um valor simbólico como representantes de uma nova cultura, e igualmente um valor icônico como imagens totais ou fragmentárias de 'objetos-tipo' que reaparecem em vários momentos em formas e detalhes da obra corbusiana¹⁴.

O livro 'Vers une architecture' inicia analisando exemplos trazidos, à maneira de bricolage, do mundo da história e do mundo moderno e vai progressivamente sendo ilustrado com exemplos extraídos da obra de Le Corbusier. Subtraindo-se de seu raciocínio progressivo, instigador e aliciante as diatribes contra a 'École de Beaux-Arts', ressalta-se então a idéia de 'plano', que fundamenta sua arquitetura e urbanismo; e o recurso ao traçado regulador como dispositivo de controle dessa ordem.

O plano define o domínio pleno da arquitetura e Le Corbusier vai apontar vários de seus dispositivos: a variedade e harmonia das formas, a reunião de imaginação e disciplina, a ordem, o ritmo, a simetria simples ou complexa (equalização, compensação, modulação), o equilíbrio; recorrendo à dimensão urbana para exemplificar seu conceito de plano através das utopias espaciais da Ville-Tourelle da Ville-Pilotis. O plano é condição necessária para se prosseguir na busca de 'uma arquitetura' porque "as bases construtivas antigas estão mortas"; e é condição suficiente, porque é "a chave dessa evolução"¹⁵ para uma arquitetura. Para Le Corbusier o plano é tudo: "fazer um plano é precisar, fixar as idéias. É haver tido idéias. É ordenar essas idéias para que se tornem inteligíveis, executáveis e transmissíveis"¹⁶.



Plan de la Ville de la Cité

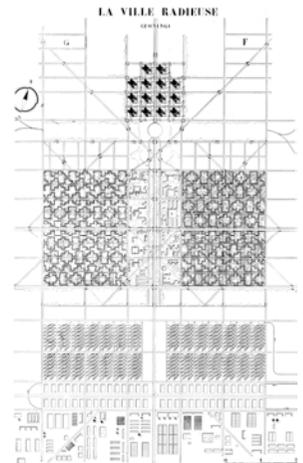
Embora a ordem já estivesse invocada como categoria fundamental do plano, Le Corbusier considera fundamental enfatizá-la em capítulo à parte dedicado aos traçados reguladores, valorizados como "seguro contra o arbítrio"; que não são receitas mas método, atestado e validado pelo uso histórico; e cuja "escolha e modalidades de expressão fazem parte integrante da criação arquitetônica"¹⁷. O traçado regulador serve também de vínculo com o passado, com a 'grande arquitetura', sendo exemplificado em obra primitivas e clássicas, mostradas em natural continuidade com obras de Le Corbusier como a *Villa Schwob* ou as casas Roche-Jeanneret.

No fim do livro, o Le Corbusier doutrinário é sucedido pela posição historicamente mais frágil do homem de seu tempo que enfrenta o embate político e, concomitantemente, o embate do profissional em busca de encargos. Percebe e proclama que as cidades cresceram sem controle, as pessoas precisam morar, e além disso a guerra proveu uma condição de arrasamento e necessidade urgente que de certa forma poderá ajudar a estimular a criação desse 'estado de espírito'; mas falta vontade política firme. E embora a questão seja premente e alguns políticos clamem em altos brados contra a falta de moradia, de fato nada se faz para viabilizar a casa em série - que é a resposta que Le Corbusier considera óbvia e inevitável face a esse status quo. E que poderia acontecer segundo muitos e variados protótipos propostos por Le Corbusier e expostos no capítulo das 'Maisons en Série': casas nascidas do esquema Dom-ino, casas Citrohan e Monol, edifícios *Immeuble-Villa*. Mas como não parecem bastar os argumentos construtivos e formais, no último capítulo Le Corbusier invoca uma terrível ameaça: 'Architecture ou Révolution'. A sociedade deseja a moradia, e se não a obtiver se rebelará; e só é possível atendê-la se as casas forem feitas em série. A revolução pode ser evitada, pela arquitetura.

O final apoteótico não é apenas um recurso de retórica. Anthony Sutcliffe faz uma interessante análise de como está presente na obra de Le Corbusier o tema do duplo significado da industrialização: de um lado ela é a bête noire promotora da ruptura das cidades e conseqüentemente, da relação cidade-campo; mas de outro poderá se transformar igualmente, se bem compreendida, na chave salvadora para reverter esse processo, e desde que seja adequadamente levada às suas últimas conseqüências. Le Corbusier rejeita a solução de se tentar retornar ao equilíbrio pela volta ao passado. Para ele, "a resposta ao enigma - o caminho para restaurar o ditoso estado de coisas destruído pela industrialização - não era reverter o processo, como William Morris



«PLAN VOISIN» DE PARIS 1925



LA VILLE RADIEUSE

desejava, mas aceitá-lo totalmente em termos de comportamento, atitudes e ordenamento do ambiente construído. Uma vez que o homem tomasse a iniciativa nesse sentido, ele encontraria os infinitos recursos que a civilização maquinista lhe permitira”¹⁸.

A consolidação dessa civilização maquinista é um ‘plano’, no amplo sentido concebido por Le Corbusier, e se configura cabalmente nos projetos urbanos, da *Ville Contemporaine* ao *Plan Voisin*, da *Ville Radieuse* à *Ville Verte*. Segundo Anthony Sutcliffe, esse projetos urbanos exibem uma potente combinação de quatro modos maiores de planejamento, que dão um caráter abrangente e universal às idéias corbusianas. “O primeiro modo seria a estética, nascido da ambição de criar um ambiente físico que fosse visual e emocionalmente satisfatório através da aplicação dos princípios da harmonia e balaceamento. [...] O segundo modo seria a habitação: não apenas desenhar moradias confortáveis mas acessos, entornos, amenidades e localização como parte crucial da criação de um ambiente vivencial satisfatório¹⁹. [...] O terceiro modo seria a eficiência, provinda do reconhecimento de que um melhor entorno urbano depende da prosperidade econômica das cidades, o que o faz devotar grande atenção ao transporte, à localização industrial, o projeto de áreas comerciais e outros aspectos da eficiência urbana. [...] O quarto modo seria a reforma social, o mais enigmático mas também o mais importante, já que subjaz nos outros três e provê a inspiração para a incessante propaganda de suas idéias. Ele se funda na sua confiança em que a reforma do ambiente físico seria uma das maiores, senão a maior, contribuição para a criação de uma sociedade ideal que proveria todos os pré-requisitos de uma completa felicidade e sentido de pertinência”²⁰. Esses modos se baseariam na total aceitação da grande cidade como o lugar possível da maior eficiência técnica, provendo substanciais benefícios sociais e culturais para seus residentes²¹.

Sendo os planos urbanos propostas grandiosas e completas, e embora nunca tenham sido realizados de maneira cabal, não se deve entretanto considerar que eles jamais tenham sido postos em prática; já que, de fato, até mesmo quando projeta uma pequena moradia particular Le Corbusier está não apenas, mas também, atendendo a questões circunstanciais - enquanto põe em prática concomitantemente, se bem que muitas vezes apenas simbolicamente, seus ‘planos’. Como esclarece Curtis, “se bem Le Corbusier nunca tenha construído a versão total de quaisquer de suas cidades ideais, seu espírito informa muito de sua produção posterior. Isso também era verdade para muitos outros arquitetos nos anos 1920 que aproveitavam oportunidades individuais como experimentos visando um todo maior”²².

Curtis de fato tem razão ao dizer que as propostas urbanísticas de Le Corbusier são, ao fim e ao cabo, uma ‘particular visão pessoal’, artística, não passível de ser compreendida correta e inteiramente quando não está firmemente agregada ao ‘plano’ que lhe dá corpo e vida. Mas nem sempre elas foram assim compreendidas, e com muita frequência foram apropriadas através do texto mais sintético da Carta de Atenas, que o próprio Le Corbusier toma a seu cargo escrever e fazer publicar, e cuja intenção precípua é generalizar e divulgar os paradigmas propostos pela *Ville Radieuse*²³ em prescrições que, talvez por amor à concisão, tendem ao dogmático. Breviário que se transformou, no pós-guerra, no calcanhar de Aquiles do mestre por onde facilmente se instalaram as cunhas de uma ácida crítica combatendo a excessiva simplificação dessas concepções urbanísticas, num processo que levou, por fim, ao colapso e encerramento dos CIAMs.

O tema é complexo e daria azo a longas digressões, que não serão feitas aqui²⁴.

OBRA COMPLETA: PROTÓTIPOS, GENERALIZAÇÕES E CIRCUNSTÂNCIAS

Se a doutrina exposta em *Vers une Architecture* tem certo sabor de época, mas ainda comove pela visão ampla do sentido da arquitetura que lhe é peculiar, e se o urbanismo corbusiano restou marcado menos pelo caráter de obra de arte total de seu ‘plano’ do que por uma leitura que tende a uma super-simplificação conceitual e formal, a obra do mestre - como ele a apresenta nos sete volumes da *Œuvre Complète*, segue surpreendendo pela inventiva, amplitude e capacidade de estabelecer soluções prototípicas. E ao mesmo tempo revela-nos a face absolutamente pragmática e circunstancial do trabalho corbusiano, inevitavelmente convivendo em paralelo das suas amplas generalizações. Mas embora as circunstâncias forçassem Le Corbusier a uma prática distinta das suas ambições urbanas reformadoras, “isso não o impediu de usar encargos individuais como laboratórios para dispositivos arquitetônicos de mais ampla relevância. A casa poderia até mesmo ser uma alegoria contendo o sonho de uma nova cidade em miniatura”²⁵.

Aqui será necessário restringir parcialmente o campo de análise, demasiado vasto, da obra arquitetônica de Le Corbusier. Assim, vai-se buscar verificar e analisar alguns dos princípios arquitetônicos genéricos da obra de Le Corbusier, e que comparecem expostos em pelo menos duas generalizações intencionais - os 5 pontos e as 4 composições -; e além disso, vai-se retomar mais atentamente as soluções corbusianas de caráter marcadamente prototípico; dentre as quais vai-se destacar as soluções Dom-ino e Citrohan.

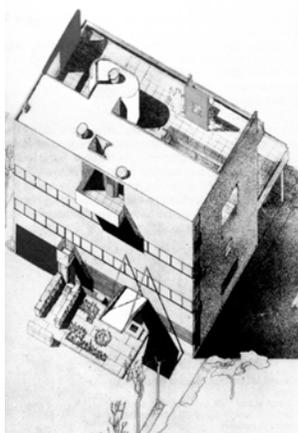
OS CINCO PONTOS: SISTEMA REITERATIVO E MANIFESTO COMPOSITIVO

É a partir da exploração e seguimento da idéia retórica de estrutura de máxima economia, que Le Corbusier vem explorando desde a proposição do sistema Dom-ino²⁶, que Le Corbusier enuncia a partir de 1927, por ocasião da abertura da exposição Werkbund-Siedlung Weissenhof em Stuttgart, Alemanha, onde realiza duas casas, os seus '5 pontos da Arquitetura Moderna'. Os quais "não tem nenhuma pretensão a não ser estabelecer que, no momento atual, um sistema arquitetônico coerente pode esclarecer, dora em diante, o trabalho da arquitetura"²⁷; e com essa 'despretensão' Le Corbusier anuncia, a modo de manifesto, os resultados de pesquisas e precisões que vinha desenvolvendo desde há uma década. Não obstante, como concordam a maioria dos autores, esses cinco pontos em si mesmo não são suficientes para uma explicação completa dessa nova arquitetura²⁸, não configurando um sistema arquitetônico completo.

Os cinco pontos (em sua versão Weissenhof) são, pela ordem de Le Corbusier: o pilotis, o teto jardim, a planta livre, a janela alongada, a fachada livre.

Os cinco pontos são uma extensão da proposta iniciada nas Maisons Dom-ino, sobre a qual se farão considerações mais detalhadas adiante; mas enquanto esta se apresentava como veículo passível de utilização eclética e variada, aqui a forma de seu emprego já está mais precisada em termos de linguagem e vocabulário. Note-se que a ordem dos pontos não segue uma ordem das razões cartesianamente baseada num enfoque meramente construtivo ou de desenvolvimento gradual do raciocínio de tipo científico: nesse sentido os cinco pontos são mais retoricamente reiterativos e redundantes que progressivos e geométricos.

A ordem de apresentação dos pontos parece indicar um sentido que nasce do urbano para o arquitetônico, retornando ao urbano. O pilotis e o teto jardim são aspectos particulares de generalizações contidas no plano urbanístico da *Ville Contemporaine*; a planta livre, posta como item central, indica um resultado e não uma causa - que seria, de fato, a independência entre estrutura e fechamento (a qual de per si bastaria para englobar os três últimos pontos, que lhe são apenas conseqüências possíveis, mas não necessárias); a janela alongada é um elemento arquitetônico de escolha, uma variante de fenestração que tanto poderia optar por panos totais de vidro como se restringir a vãos de menores dimensões (o que aliás Le Corbusier pratica, quando se apresenta oportunidade para tanto), e em quaisquer destes casos seguir possibilitando a leitura da independência entre estrutura e fechamento; esta e a fachada livre não se destinam apenas a reiterar a citada independência estrutural mas são mecanismos que se



enraizam no arquitetônico para transitá-lo ao urbano, configurando a membrana-envelope do edifício, nascida 'de dentro' mas que estebelece um 'dehors qui est toujours an dedans', ou seja, que levará em consideração, na sua configuração, o efeito causado na paisagem urbana ao seu redor²⁹.

Além desse sentido geral da ordem de exposição dos cinco pontos, convém deter-se um pouco mais em cada deles.

O pilotis, além de indicar uma filiação à um plano urbano mais vasto e de denotar a independência estrutural da construção tem um terceiro e importante significado: ele "dramatiza a casa individual como uma forma autônoma, absoluta e independente do solo onde repousa, universalmente aplicável na superfície da terra"³⁰. O próprio Le Corbusier enfatiza essa idéia ao afirmar numa das conferências de 1929, em Buenos Aires, que a Ville Savoye, então em construção, poderia ser perfeitamente reproduzida em qualquer parte, inclusive ali mesmo na América do Sul³¹.

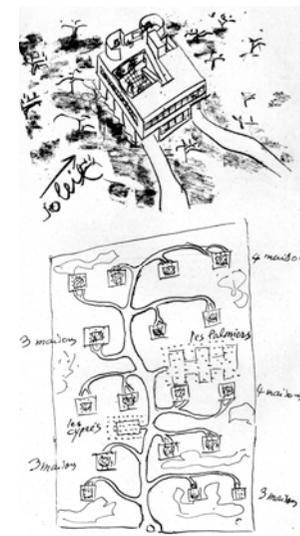
O teto-jardim é igualmente derivado, em princípio, da idéia-plano da cidade moderna que, tendo tomado da natureza a ela devolve, transformado, o solo de que se apropriou; e além disso tem evidente sentido simbólico de cunho moral e higiênico. Mas aqui também está presente uma nítida questão de ordem formal: o telhado inclinado acrescenta diagonais demasiado marcantes em contraponto à horizontalidade da construção e perturba uma volumetria que deseja tender para o cúbico; assim, sua eventual presença terá sempre um peso muito alto na economia interna das proporções. Note-se que, embora Le Corbusier ensaie desde as *Maisons Monol* (1920) propostas alternativas ao teto plano estas configuram ou curvas muito abatidas ou o telhado-borboleta com a calha central que igualmente elude a diagonalidade da cobertura.

A planta livre é o resultado evidente da independência entre estrutura portante e fechamentos, mas de fato, no uso efetivo que Le Corbusier lhe dá, "a planta livre é mais importante como base para a licença poética arquitetônica"³². Adiante, ao se analisarem as '4 composições', ficará mais claro como a questão posta pelo termo 'livre' é manipulada e relativizada segundo se deseje obter resultados formais distintos.

A janela alongada parece ser o ponto mais débil: porque não advogar, por exemplo, o envidraçamento total, que de fato esclareceria ainda mais didaticamente a noção de planta e fachadas livres? De novo parece tratar-se aqui igualmente de uma questão de composição e não numa ênfase absoluta numa coerência estrutural, ou derivar apenas da necessidade de maior ingresso de luz. A casa é uma máquina de morar, e afinal o morar só é pos-

OS CINCO PONTOS:
MAISON COOK, 1926
MAISON STEIN-DE MONZIE, 1936-7

VILLA SAVOYE, 1928-30
CROQUIS DE LE CORBUSIER EM "PRÉCISIONS..."



sível ao se assegurar a intimidade e a momentânea separação, mesmo que relativa, do restante da comunidade. Se bem Le Corbusier invista contra a *École* sempre que se lhe oferece oportunidade, não deixa de tratar a arquitetura segundo princípios clássicos, como por exemplo “des jeux architecturaux de pleins et de vides”³³. A janela alongada garante tanto um franco ingresso de luz (principalmente ao ser considerada em oposição às restritas aberturas possíveis na construção tradicional), mas garante também uma ênfase na horizontalidade da composição e na intercalação ponderada entre cheios e vazios, que parecem ser, estes sim, os objetivos deste ‘ponto’.

A fachada livre é novamente redundante, se analisada apenas considerando os cinco pontos como um mero desdobrar de uma postura tecnológica-construtiva - o que me parece evidente que eles não são, ao menos não apenas³⁴. A fachada livre pode ser entendida, de novo, contraposta à solução clássica de organização da fachada segundo uma simetria estrita, substituída por soluções mais flexíveis de simetrias balanceadas; ou ainda se contrapõe a soluções de fachada de superfícies indiferenciadas, de que Le Corbusier faz uso muito limitado³⁵, em prol de uma preocupação, de novo, do ‘fora que também é dentro’, e portanto chegando-se a resultados variáveis caso se trate de uma fachada frontal, posterior, para uma vista ou para outro edifício, para o norte ou para o sul.

Em suma, os cinco pontos não apenas não negam, como de fato reafirmam, o conceito de fachada - distinto da idéia de ‘elevação’, mero resultado mecânico das necessidades funcionais internas. Por outro lado, os cinco pontos revolucionam o entendimento do habitar como o ‘ped-à-terre’, ao abstrair a edificação de seu sítio pelo mecanismo do pilotis; e enfatiza a idéia albertiana da ‘casa como pequena cidade’ na vontade de satisfazer todas as necessidades humanas ‘higiênicas’ e de lazer na própria unidade arquitetônica. Em contraponto, a demonstração prática dos cinco pontos - as obras efetivamente construídas de Le Corbusier - revelam que essas idéias são sempre passíveis de adaptação, negação e parcial eliminação, jamais configurando receituário fixo, e sim doutrina norteadora.

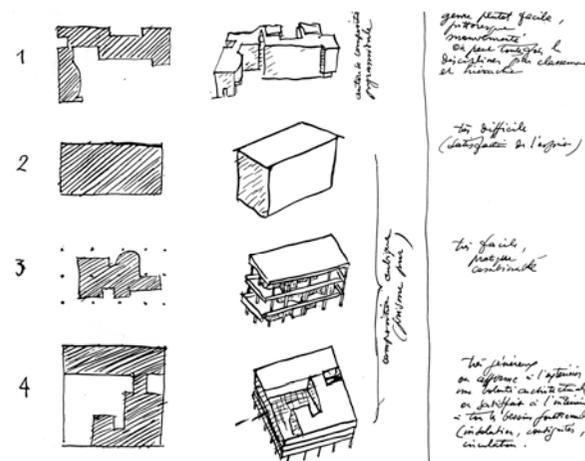
QUATRO COMPOSIÇÕES E UM ATO FALHO

Os 5 pontos englobam tanto elementos como princípios de composição, além de elementos isolados de arquitetura, como a janela alongada; mas em suma são propostos como um vocabulário/sintaxe de validade relativamente universal. Já as quatro composições, podem ser vistas como “o método que Le Corbusier emprega tanto para a organização do programa funcional como para a organização total do projeto”, quando “deliberadamente

reconhece a relação entre o livre desenvolvimento programático, de um lado, e os requerimentos da forma externa, de outro”³⁶. Mas, no caso dessa página singular de sua ‘Obra Completa’, Le Corbusier parece estar fazendo, mais do que uma exposição geral de princípios, uma retrospectiva de sua obra realizada - num recorte que não pode ser tomado como exclusivo ou singularmente exemplar sob pena de obscurecer, mais do que aclarar, seu método, ou métodos, de se chegar à solução arquitetônica. Comparado com a intenção precípua dos ‘5 pontos’, o grau de generalidade é aqui relativamente mais restrito - já que a amostra atém-se a uma seqüência historicamente datada, englobando apenas exemplos concretos e construídos: as casas Roche-Jeaneret (1923/4), Stein-de Monzie (1926/7), Baizeau-Cartago (1928/9) e Savoye (1929/31).

Feita a ressalva de seu menor grau de generalidade não deixa de ser interessante analisar essa página, e primeiramente convirá fazer sua literal transcrição. Le Corbusier apresenta quatro pares numerados de desenhos, colocando primeiro um contorno sombreado da planta e segundo uma rápida perspectiva axonométrica, a mão livre, do resultado volumétrico genérico da obra, acrescentando por fim comentários gerais ou específicos. O comentário da composição 1 define uma classe - ‘autoriza composição piramidal’ - e comenta a solução - ‘gênero mais fácil, pitoresco movimentado / pode-se todavia discipliná-lo por classificação e hierarquia’. As composições 2,3,4 pertenceriam a outra classe - ‘composição cúbica (prisma puro)’ - e recebem comentários independentes: 2 - ‘muito difícil (satisfação do espírito); 3 - ‘muito fácil, prático, combinável’; 4 - ‘muito generoso/ afirma-se no exterior uma vontade arquitetônica, se satisfaz no interior a todas as necessidades funcionais (insolação, continuidades, circulação)’. No pé de página, em tipografia miúda, acrescenta-se: ‘As 4 composições: 1) exemplo casa La Roche; 2) casa em Garches; 3) casa em Stuttgart; 4) Villa Savoye’.

Há aqui neste final um pequeno deslize, um ‘ato falho’, que comentarei adiante.



Les 4 compositions: 1) exemple maison La Roche, 2) maison à Garches, 3) maison à Stuttgart, 4) villa Savoye

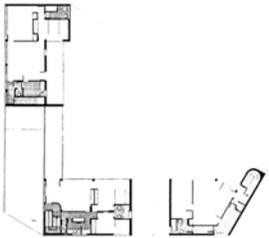
AS QUATRO COMPOSIÇÕES,
PÁGINA DA OBRA COMPLETA
LE CORBUSIER

A idéia de que a estrutura Dom-ino poderia ser empregada 'de infinitas maneiras', obtendo assim um alto grau de flexibilidade compositiva com um rigor conceitual e construtivo subjacente, está presente na sua concepção e desenhos exemplificadores que Le Corbusier inclui na Obra Completa, com data de 1914/15. Não é de estranhar portanto que na casa Roche-Jeanneret, uma de suas primeiras obras residenciais da fase parisiense (apenas precedida pela *Villa Vaucresson*, 1922 e contemporânea ao ateliê/casa Ozenfant, 1922), leve essa idéia de flexibilidade a um grau superlativo. As razões programáticas corroboravam: uma construção única em um terreno difícil e limitado, submetido a muitos gravames, atendendo a necessidades muito distintas de cada família.

Outras questões porém podem ser aventadas para ao se verificar melhor os motivos da opção pela composição de tipo 1. Ressalte-se por exemplo que, embora contando com um terreno muito mais amplo, os requerimentos de programa da casa Stein-de Monzie tem algumas semelhanças (duas famílias, restrições urbanísticas outras) - e afinal resultaram na solução oposta. Além disso sabe-se hoje, com a maior divulgação dos estudos preliminares e croquis das obras de Le Corbusier, que este havia tentado distintas e mesmo inversas soluções para cada um dos casos. Outras obras podem também fornecer algumas indicações conceituais. Quatro anos depois Le Corbusier realizará uma outra variação 'pitoresca', a *Villa d'Avray-Church* (1927-8), que guarda certo parentesco formal com a Roche-Jeanneret, e seu caráter de anexo de uma construção existente principal poderá oferecer uma sugestão sobre uma outra possível 'razão de ser' da composição de ambas. Também quase contemporânea, a proposta para os ateliês dos escultores Lipschitz-Mietschaninoff (1924), pode ser definida como vários volumes simples interligados por passarelas, o que pode colaborar com alguma sugestão para destrinchar o sentido dual e complementar das composições 1 e 2.

A idéia matriz que parece subjazer em todos esses casos citados é a ênfase na conexão e articulação, real ou virtual, (composição 1) de dois ou mais corpos relativamente simples (composição 2) - situação que comparece no desenho final da casa Stein-de Monzie de forma apenas residual. Se assim for, a solução 1 talvez não seja oposta à 2, mas apenas uma sua variante. Essa interpretação não

ATELIÊ LIPSCHITZ-MIETSCHANINOFF, 1924
VILLA D'AVRAY-CHURCH, 1927-8
ESTUDO, VILLA STEIN-DE MONZIE, 1926



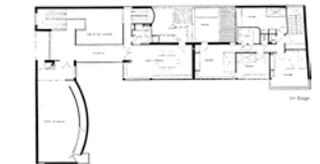
necessariamente conflita com sua separação em duas 'classes', como quer o autor, mas apenas indica que, embora os resultados de ambas sejam distintos, o processo criativo parece percorrer o mesmo caminho.

Retomando a composição 1: o conjunto da casa Roche-Jeanneret pode ser visto como formado por dois corpos, ou mesmo três, cuja configuração em princípio não está vinculada estritamente às áreas especificamente destinadas a cada um dos dois distintos proprietários. O primeiro volume tem três pavimentos e pode ser lido como uma construção frontal e única, com dois acessos - à semelhança da casa Stein-de Monzie, e como esta, também com uma projeção em balanço de apenas um lado. O segundo corpo tem dois pavimentos e desagrega-se, por sua vez, em dois volumes distintos, o primeiro contíguo mas ligeiramente retranqueado em relação ao corpo de três pavimentos, e conectado ao segundo volume de dois pavimentos por uma passagem que ocorre apenas no pavimento superior. Este segundo volume está disposto perpendicularmente ao primeiro, sendo o único que está sobre pilotis, tendo ademais uma fachada em curva convexa, e fechando a perspectiva visual da pequena rua de acesso ao conjunto.

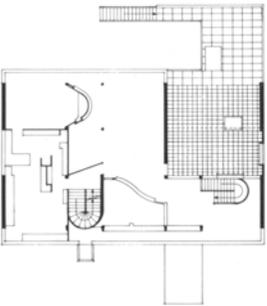
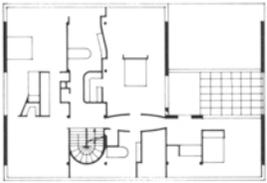
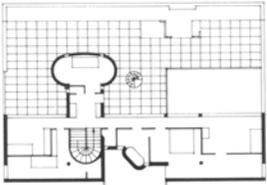
A solução nada tem de fácil e sua qualidade 'pitoresca' parece advir, possivelmente, do desejo de elusão do 'movimento' fazendo-o simular, como numa leitura urbana, a justaposição 'casual' e sucessiva de construções de diferentes proprietários; e cada uma delas é em si mesma uma pequena composição de tipo 2, exceto por acidentes menores como um balanço (que aparece na solução final para resolver melhor a área de um quarto), um pequeno recuo posterior para acomodar uma árvore existente, uma servidão de luz, ou um sutil embarrigamento - este, recurso para dotar de maior distinção um volume mais baixo, mas hierarquicamente importante, por abrigar a coleção de quadros cubistas e puristas do Sr. Roche. Nas demais obras citadas - a *Villa Church*, os ateliês dos escultores, e mesmo em estágios preliminares de estudo para outros lotes da Square du Docteur Blanche, a questão da conexão também é tornada explícita, de forma ainda mais taxativa, mesmo quando interligue efetivamente algo a nada. O tema está igualmente presente, de forma mais sutil, na casa Vaucresson e na *Petite Maison por Deux Artistes a Boulogne* (1926).

Essa breve análise parece indicar que, ao menos nos exemplos selecionados para ilustrar essas 4 composições, e possivelmente na maioria de seus trabalhos anteriores à 2ª Guerra, Le Corbusier parece priorizar a composição compacta, e quando ela não é possível em resultado simples ocorre em resultado composto de partes simples conectadas entre si. Parece haver a sugestão de

CASA ROCHE-JEANNERET, 1923



VILLA STEIN-DE MONZIE,
PROJETO FINAL, 1926-8



VILLA BAIZEAU-CARTAGO, ESTUDO, 1928



um método que busca trabalhar a variedade, a ser alcançada através de um certo grau, muito controlado, de fragmentação, seguido de recomposição das partes numa reunião totalizadora. Essa hipótese parece ser válida também, embora de outra maneira, para o caso das composições 3 e 4: nestas a fragmentação existe e é mesmo a razão de ser da exploração formal/estrutural da 'planta livre' - sendo porém devidamente contida e 'unificada', seja pela pontuação de uma malha colunar repetitiva e regular, seja por uma moldura rígida externa.

A composição 2, sendo uma situação limite nesse afã de unicidade, aparece entretanto, num exame mais detido, como um caso mais ambíguo. A *Villa Stein-de Monzie* pode ser lida como um volume netamente único, que não chega a se conectar com outro corpo hierarquicamente menos importante - como ocorria nas primeiras soluções estudadas para esse projeto -, mas que tem vestígios dessa intenção na fachada posterior. Mas essa composição também pode ser vista, não específica mas genericamente, de outra maneira totalmente distinta, quando anuncia um outra solução de composição muito presente na obra de Le Corbusier, mas que aparentemente escapa de ser demonstrada no croqui das '4 composições': trata-se da solução prototípica 'Citrohan' e/ou 'Immeuble Villa', e/ou demais variações do tipo 'caixa que contém um espaço interno parcial de pé direito duplo'³⁷. De certa maneira o tipo 'Citrohan' está contido parcialmente tanto na solução 2 como na 3, não estando cabalmente inserido em nenhuma delas.

Antes de prosseguir analisando a composição do tipo 'Citrohan' e suas variantes seria interessante retomar o 'ato falho'. A indicação tipográfica no pé da página das '4 composições' se equivocou: a solução 3 não é a 'maison a Stuttgart', mas a casa em Cartago³⁸.

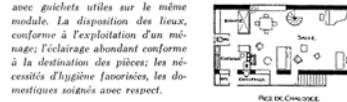
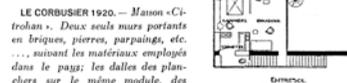
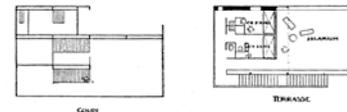
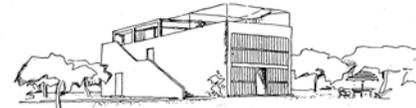
Mas supondo-se que fosse o projeto da Weissenhof de Stuttgart, a qual das duas soluções ali propostas poderia essa linha estar se referindo? De início parece tratar-se daquela que Le Corbusier denomina 'primeiro tipo', e que pertence claramente ao tipo Citrohan, agora sobre pilotis (que não ocorrem nas primeiras propostas dessa família). A outra casa, que Le Corbusier denomina 'segundo tipo' é possivelmente uma solução de transição e se trata de um exemplar singular que não se repete em outras casas corbusianas, embora compareça modificado em algumas propostas de unidades em edifícios 'redents'. Antes de retomá-la numa análise mais detida, é necessário verificar mais detidamente o caso das *Maison Citrohan*, de maneira a claramente distingui-las e poder verificar até que ponto esse 'segundo tipo' vai configurar uma solução radicalmente inovadora, um 'signo em transição' - destarte, muito próximo de certas soluções adotadas no arranjo

espacial interno das moradias paulistas, em especial de algumas casas do arquiteto Paulo Mendes da Rocha

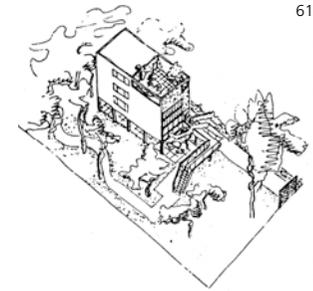
CITROHAN: DA CAIXA PORTANTE AO ECLIPSE DA PLANTA LIVRE

O caso das *Maison Citrohan* está sem dúvida entre as idéias mais férteis de Le Corbusier. Embora os desenhos iniciais mostrem uma casa isolada em meio ao verde trata-se igualmente de uma solução adequada a uma alta densidade urbana e a situações de contiguidade e justaposição freqüentemente mais presentes na cidade tradicional que num subúrbio disperso. Essa possibilidade está certamente contida na descrição da primeira Citrohan, ao Le Corbusier enfatizar haver uma "simplificação das fontes luminosas: uma só grande abertura em cada extremidade; dois muros portantes laterais; um teto plano acima; uma verdadeira caixa que pode ser utilmente uma casa"³⁹. Sua característica principal (além da idéia matriz de 'caixa') é permitir uma marcante contiguidade espacial interna através de um vazio vertical de pé direito total, ocupando em geral metade do volume da casa; sua característica secundária, mas muito relevante, é a disposição linear da escada posicionada ao longo e externamente a um dos

MAISON «CITROHAN» 1920

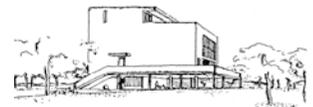


LE CORBUSIER 1920. — *Maison « Citrohan »*. Deux seuls murs portants en briques, pierres, parpaings, etc. ... suivant les matériaux employés dans le pays: les dalles des planchers sur le même module, des lignes les châssis de fenêtres d'usine avec gûichets utiles sur le même module. La disposition des lieux, conforme à l'exploitation d'un ménage: l'éclairage abondant conforme à la destination des pièces; les nécessités d'hygiène favorisées, les domestiques soignés avec respect.

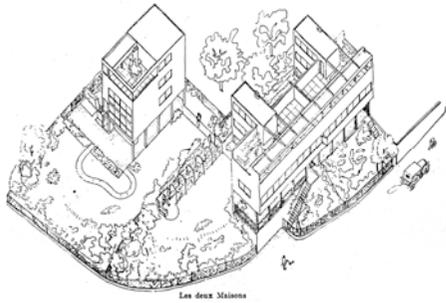


Villa à Paris

CITROHAN, PARIS, 1920-22
VERSÕES COM A ESCADA EXTERIOR
E COM A ESCADA INTERIORIZADA



Les plans d'une maison « Citrohan » 1922



DUAS CASAS PARA A WEISSEMHOF SIEDLUNG, STUTTGART, 1928
CASA 1, DE TIPO 'CITROHAN'

MAISON GUIETTE, ANVERS, 1926



muros laterais portantes - note-se que, mesmo quando a escada é posta 'para dentro' do volume total da casa, essa relação com a estrutura portante não se altera, como ocorre por exemplo no caso da casa Weissenhof 1.

Dessas características segue-se que, tanto do ponto de vista estrutural como formal a Citrohan parece se contrapor ao Sistema Dom-ino - mesmo quando eventualmente ela é elevada sobre pilotis, e o 'muro portante' se organiza de fato, como na Weissenhof 1, em pilares e paredes, distintos mas unificados plasticamente. De novo aqui não se trata de uma questão de estrita coerência estrutural, mas de aparência formal: como na 'composição 2' analisada acima, a casa Citrohan é uma 'caixa' muito vedada constituída por um paralelepípedo de proporção ~1:1:2, fechado nos quatro lados maiores (duas laterais, chão e cobertura) e aberto em dois lados menores (fachada frontal e posterior). Mas essa descrição simplificada serve apenas para estabelecer a idéia e não para efetivamente lidar com ela, pois ao ser aplicada de fato a solução Citrohan pode tolerar fenestrações nas laterais 'vedadas', o vazio de pé direito duplo pode estar sobre um pavimento de embasamento ou sobre pilotis, ou ainda ter acima dele um pavimento contínuo, as proporções gerais podem ser alteradas (mas quase sempre se distinguindo lado maior/lado menor), e até mesmo pode-se distorcer a regularidade do retângulo.

Além dos exercícios genéricos, ela chega a ser realizada, plena ou adaptadamente, em obras como o *Atelier/Maison Ozenfant* (1922); a *Maison Guiette* (1926) em Anvers, Bélgica; a *Maison Planeix* (1927) - uma solução muito curiosa onde se agregam dois ateliês para aluguel que são pequenos Citrohan justapostos, sobre os quais se dispõe a casa propriamente dita; a *Maison de M.X.* (1929) em Bruxelas. Um caso muito particular de exploração da verticalidade dos ambientes internos, intercalando alturas simples e duplas, e certamente tributário de alguns dos conceitos da Citrohan é o primeiro projeto da *Villa a Carthage* (1928).

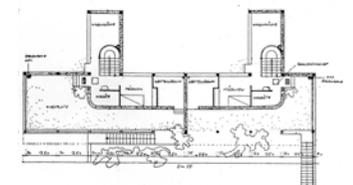
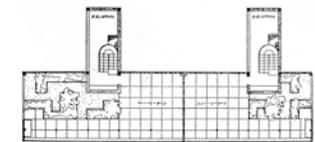
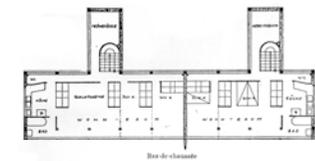
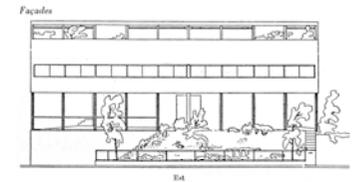
A casa de 'segundo tipo' da Weissenhof é, e não é, uma variação do tipo Citrohan. Le Corbusier esclarece na Obra Completa que esse "segundo tipo de casa persegue a mesma tese [daquela da primeira casa, de tipo Citrohan], mas sob uma forma diferente. A grande sala é obtida pelo eclipse das paredes móveis que são empregadas apenas de noite para fazer da casa uma espécie de sleeping-car. De dia, a casa é aberta de um lado a outro, formando uma grande sala; de noite, tudo o que concerne ao dormir

- os leitos, os painéis-armários - está à disposição, escondido em blocos localizados em cada célula"⁴⁰.

Apesar do que afirma o autor esta segunda casa é muito distinta da primeira, apesar das semelhanças. Ambas trabalham a idéia do espaço contínuo mas neste 'segundo tipo' ele não acontece verticalmente, como no Citrohan, e sim apenas horizontalmente, dentro de um estrito esquema Dom-ino de superposição de planos sucessivos e congruentes de lajes. Note-se que este 'segundo tipo' define não uma casa mas duas casas justapostas, de maneira a resultar numa unidade de fachada frontal muito horizontal, marcada pela janela alongada única, disposta sobre o vazio dos pilotis e o quase vazio emoldurado do teto-jardim. Cada uma das duas casas dispõe de circulação vertical própria por uma escada inserida em outro volume posterior, justaposto perpendicularmente ao corpo principal, e que também abriga uma área que pode ser de trabalho ou de desjejum, o que contribui para aumentar o volume a ponto de criar quase uma ala semi-independente. Mas aqui a proposta mais singular reside sem dúvida na idéia, que deve tanto à inspiração fornecida pela 'Cie. Internationale des Wagon-Lits' como pela tradição japonesa, do espaço contínuo absolutamente flexível, re-organizável por painéis volantes conforme o uso diurno ou noturno. Esse amplo salão único organiza, por sua vez, três faixas: a primeira ao longo da fachada junto da escada de acesso, muito estreita, destinada apenas à circulação noturna; a segunda em posição central onde estão os leitos, escamoteados de dia e de noite caracterizados em compartimentos pela disposição de portas e painéis de correr; e uma terceira faixa ao longo da fachada frontal, iluminada pela janela alongada, organizando a sala de estar, estando cozinha e banheiros acomodados ao longo de uma fachadas laterais cegas de menor dimensão.

Voltando à pergunta posta pelo ato falho: porque haveria algum interesse em relacionar a 'solução 3' com as duas, casas de Stuttgart, ou uma delas? A 'solução 2' claramente se aplicaria mais adequadamente às casas Citrohan, restando portanto a casa Weissenhof do 'segundo tipo' para possivelmente exemplificar a solução 3. Embora o desenho apresentado não autorize uma aproximação puramente visual entre ambas, parece haver certamente, na Casa de Cartago e na Casa 2 Weissenhof um mesmo padrão possível de 'signo em transição': trata-se, e aqui de fato, da idéia dos 5 pontos executada radicalizando-se de forma peculiar o conceito da independência entre estrutura e fechamentos. Na casa de Cartago desaparece a fachada (ou esta se torna absolutamente 'livre'), substituída pela sombra de varandas necessárias para matizar o excesso de luz - lição que Le Corbusier só vai compreender e

WEISSEMHOF SIEDLUNG, STUTTGART
CASA 2, VISTA E PLANTAS



aplicar na sua totalidade após sua viagem à América do Sul em 1929 e com os vários projetos na Algéria a partir dos anos '30, dando nascimento ao brise-soleil (que em algumas versões posteriores dos 5 pontos até mesmo substitui a janela alongada). Na casa Wesseinhof 2 desaparece a planta livre, da maneira como tradicionalmente Le Corbusier a entendia - basta examinar as plantas das casas Stein-de Monzie e Savoye para verificar que a liberdade era de criação, não de uso; e que uma vez definida a posição da parede, fosse reta ou sinuosa, ela ali devia permanecer tão fixa quanto um dos object-type das pinturas puristas. Na Weissenhof 2 essa idéia se transforma ao ponto de ruptura: não há mais de fato a 'planta livre'⁴¹ mas um novo conceito que fixa e determina faixas relativamente rígidas de ocupação em planta, e que apesar de pretender flexibilizar o uso de fato impõe à criação arquitetônica uma grande dose de rigor e construção formal⁴².

DOM-INO: CONFLUÊNCIAS CONSTRUTIVAS E PLÁSTICAS DO ESTILO INTERNACIONAL

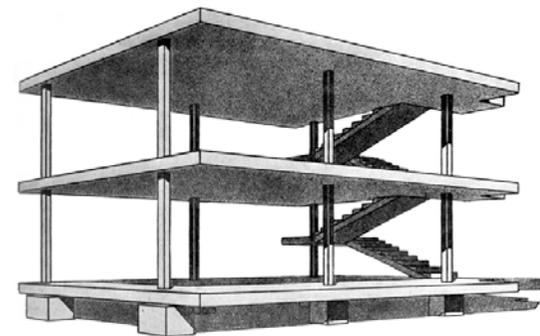
Se a solução Citrohan caracteriza-se pela forma-caixa externa, para cuja configuração é relativamente indiferente qual seja a solução estrutural adotada, o esquema Dom-ino nasce, ao contrário, de uma generalização conceitual precisa a partir de uma solução estrutural dada, sem uma forma final determinada, sendo portanto suporte universal que qualifica e proporciona o desenvolvimento da idéia de planta e fachada livres.

O esquema Dom-ino pode ser considerado, como esclarece Carlos Eduardo Dias Comas, um "ícone primordial" da arquitetura moderna: "Dom-ino é precisão sobre a estrutura independente: sistema de lajes paralelas repousando sobre fileiras paralelas de suportes e prolongando-se em balanço. As lajes são planas: vigas aparentes interromperiam a continuidade horizontal do espaço e comprometeriam a liberdade visível das paredes. Dom-ino proclama uma condição normativa que tem não só na horizontalidade mas também na regularidade e repetitividade como atributos [...] Dom-ino insinua uma sintaxe geométrica construtiva aberta a uma variedade considerável de possibilidades compositivas de interior e exterior"⁴³. O esquema Dom-ino reúne questões formais, construtivas, plásticas numa solução que busca a "predicação de uma independência funcional e formal entre vedação e estrutura possibilitada pela construção em esqueleto"⁴⁴. Comas realiza uma ampla análise do esquema Dom-ino e do seu significado na arquitetura brasileira carioca, quando é empregado seguindo suas regras, mas igualmente extrapolando-as em novas possibilidades.

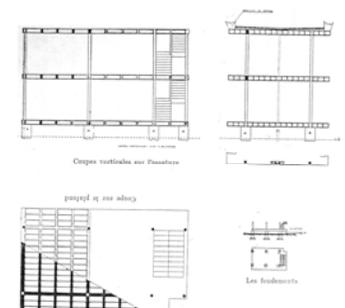
Entretanto verifica-se, num exame de cunho possivelmente mais engenheiril, que o esquema Dom-ino não pretende ser, apesar das aparências, uma proposta de pura racionalidade

estrutural / construtiva - talvez por ausência de meios e recursos, à época: a ausência virtual de vigas e o recuo dos pilares, somada ao emprego de laje mista, ao invés de colaborar para o desempenho estático dos balanços (como seria no caso de uma laje maciça), apenas complica sua efetiva construção; a escada apoiada apenas nos patamares de cada piso e disposta em ousado balanço no patamar intermediário não está ainda resolvida estaticamente; a solução de recolhimento central das águas pluviais é indicada em pontilhado no corte e obviamente não demonstrada na perspectiva, pela sua evidente inadequação com o restante da idéia; esses e outros detalhes demonstram um ainda alto grau de imaturidade estrutural-construtivo na proposta.

Porém nada disso de fato importa: trata-se, como afirma Le Corbusier na *Obra Completa*, de "um sistema de estrutura - ossatura - completamente independente das funções da planta da casa"⁴⁵. E como tal é fundamental propor uma planaridade absoluta das faces superior e inferior das lajes e ademais necessita-se que os pilares não fiquem na borda para não confundirem-se com o futuro fechamento do volume; e assim, toda a solução estrutural subordina-se a essa idéia de demonstração didática de independência entre os órgãos da edificação. Como enfatiza Paul Turner, dando seguimento ao raciocínio fundacional de Collin Rowe sobre o tema, "a única característica distintiva (e sem precedentes) do Sistema Dom-ino não é estrutural mas formal: suas colunas e lajes são completamente lisas - ou seja, as colunas não tem capitéis e mísulas, e as suas lajes não tem vigas expostas, as quais caracterizavam virtualmente toda a construção em concreto daquele período - por exemplo, aquela comumente usada pelo Sistema Hennebique [...] O sistema Domino, sem vigas ou capitéis seria difícil, senão impossível, de ser construído naquela época [...]"



DOM-INO, 1915-22
PERSPECTIVA E ESTRUTURA



MAISON EN SERIE POR ARTISANS, 1924
CITÉ UNIVERSITAIRE, 1925
MAISON LOUCHEUR, 1929
IMMEUBLE-VILLA, 1922

Todas essas dificuldades sugerem que as formas simples e lisas da laje e da coluna eram o resultado de uma decisão puramente formal ou estética - feita apesar de, e não por causa das considerações estruturais práticas [...] De um ponto de vista estrutural ou construtivo [o sistema Dom-ino] poderia não ser absolutamente simples; mas visualmente e conceitualmente ele era, e isso é o que Jeanneret decidiu que era o importante”⁴⁶.

Esse tema do esquema Dom-ino será retomado adiante no capítulo sobre Mies Van der Rohe, onde se procurará verificar em que medida este vai prosseguir enfatizando a planaridade das lajes mas se esforça por obter uma solução estrutural construtivamente coerente com essa premissa; primeiramente pela solução estrutural em exo-esqueleto, que promove uma quase total independência estrutural dos tetos, um ‘teto livre’ à maneira da ‘fachada livre’; posteriormente, substituindo o ‘teto plano’ pelo ‘teto homogêneo’, que revela a estrutura mas permite que se prossiga na livre disposição dos vedos e paramentos.

DOS PROTÓTIPOS À EXCELÊNCIA, DO INDUSTRIAL AO TRADICIONAL

Numa análise abrangente da obra de Le Corbusier destacam-se algumas soluções prototípicas que configuram em alguns casos verdadeiras famílias de projetos, embora em outros se mostrem como idéias que pouco prosseguimento tiveram. Em qualquer situação tratam-se, ao menos inicialmente, não de respostas a condições particulares mas de esquemas de projeto que nascem de vários e distintos apelos: da racionalização da estrutura para uma produção em série; da possibilidade de continuidade vertical dos ambientes internos da casa; da vontade de reunir em uma só solução as vantagens da moradia individual e da coletiva; da utilização de tecnologias de ponta ou da retomada de tecnologias tradicionais; da habitação mínima, etc.

Não seria o caso de analisar detidamente todas soluções prototípicas que Le Corbusier vai propondo no período de entre-guerras, e que são muitas. De fato ele tinha razão quando alegava, ao construir a Unité de Habitation de Marselha, que “era o edifício que desejava construir há 30 anos”. Não que ele já o tivesse pronto e totalmente definido, mas sua forma ideal já vinha sendo perseguida de muitas maneiras e assim sua realização circunstancial nada mais era que a materialização de um processo de pensamento estabelecido desde há muito.

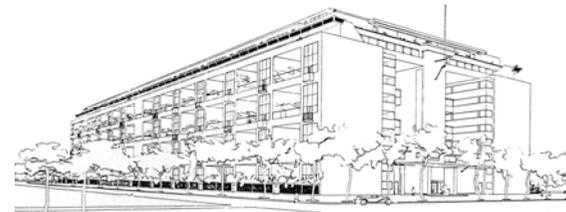
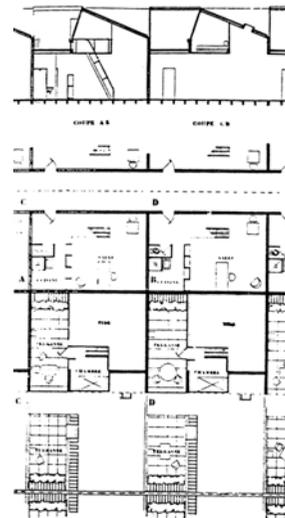
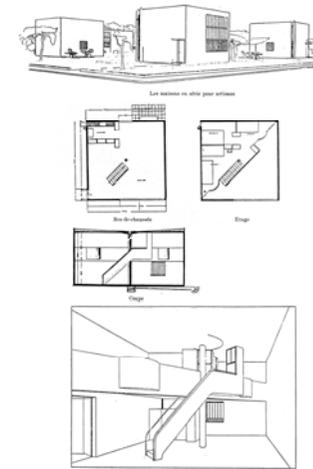
Uma listagem dessas propostas, pelo menos até 1929, incluiria: 1) o Sistema Dom-ino (1915); 2) as *Maison Monol* (1920) - podendo-se agregar nessa variante em teto curvo a *Maison d’Artiste* (1922) e talvez o caso singular da *Cité*

MAISON D’ARTISTE, 1922
MAISONS MONOL, 1920

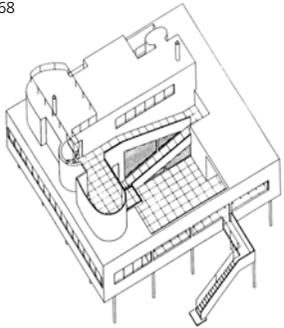


Maisons «Monol» (1920)

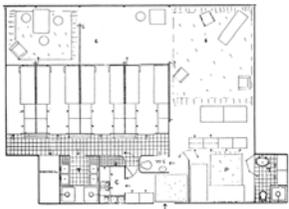
Universitaire por Étudiants (1925), e reminiscências na *Ma Maison* (1929); 3) o caso especial das *Maison en Serie pour Artisans* (1924): um cubo com pilar central que conduz as águas pluviais, talvez uma variante do sistema Dom-ino, com uma solução formalmente coerente para essa questão, até então não respondida; 4) as *Maison Minimum* (1926), espécie de sistematização a posteriori da experiência da Pessac (1925); 5) as *Maison Loucheur* (1929), curiosa combinação de estruturas metálicas e muro de pedra, aparentemente na tentativa de ‘acomodar’ politicamente conflitos provincianos que quase levaram a pique a experiência de Pessac, mas já anunciando o interesse que surgirá nos anos 1930 pelas técnicas construtivas tradicionais; 6) as *Maison Citrohan* (1920 e variantes, que serão a base para soluções de moradia mínima desenvolvidas nos anos ‘30 em diante; 7) o *Immeuble-Villa* (1922) e variantes, proposta de cunho urbano que busca conciliar a necessidade de concentração própria das grandes cidades de alta densidade habitacional com o desejo de perpetuar as vantagens da casa individual - proposição aparentemente irreconciliável à qual ele dá uma solução muito engenhosa, que nada tem a ver com propostas de habitação mínima - ao contrário, poderia ser entendida como uma ‘habitação máxima’.



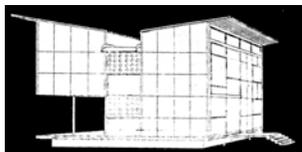
Un immeuble de 120 villas superposées



VILLA SAVOYE, 1928-30



PROPOSTA HABITACIONAL PARA A
VILLE RADIEUSE, 1930
APARTAMENTO TIPO PARA 7/8 HABITANTES
(14 M² POR HABITANTE)



Vue d'une maison préfabriquée et montée à sec



MAISONS MONTÉES À SEC, 1939-40
LOTISSEMENT DESTINÉ À LA MAIN-D'ŒUVRE AUX-
ILIAIRE, BARCELONA, 1933

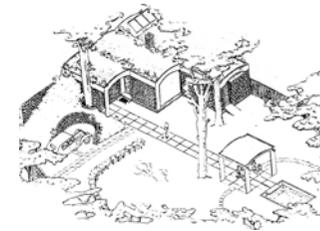
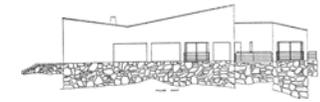
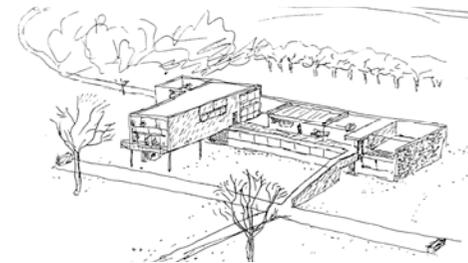
Uma das obras mais instigantes de Le Corbusier é sem dúvida a *Villa Savoye* (1928-30). Não se pode considerá-la, no desenvolvimento interno da obra corbusiana, uma proposta 'genérica'; ao contrário, a questão posta pela *Villa Savoye* não é a do protótipo, mas a da excelência. Entretanto, seu caráter nitidamente clássico ajudou a transformá-la muito rapidamente em um ícone de grande poder e alcance suscitando um sem número de análises, analogias, panegíricos, êxtases e mesmo terríveis indignações (no período em que a obra estava praticamente em ruínas, tendo sido posteriormente restaurada). Não sem fundados motivos foi reconhecida como "uma dos grandes monumentos históricos da arquitetura moderna"⁴⁷, e suas características elogiadas superlativamente: "seus elementos individuais - o piloti, a janela alongada, etc - como as colunas e os triglifos de um templo grego, foram elevados ao nível das 'soluções intemporais'; a abstração de suas formas implicam numa aspiração espiritualmente elevada para a arquitetura"⁴⁸. Assim, sem pretender resenhá-la, basta, para o interesse precípuo do conjunto das idéias expostas neste trabalho, ressaltar que seu caráter de casa senhorial de campo, isolada, em sítio elevado e desfrutando de amplas vistas a aproxima da bem estabelecida tradição das *villas*⁴⁹, tornando-a solução a ser eventualmente emulada quando circunstâncias semelhantes se apresentam.

As sete categorias de idéias prototípicas elencadas acima estão longe de esgotar a inventiva de Le Corbusier e sua infatigável capacidade de inaugurar novas propostas e retrabalhar antigas, modificando-as ao ponto de se transformarem em outra coisa. Nos anos 1930, e mesmo durante a mal-disfarçada 'chômage' que ele a contragosto sofreu durante a 2ª Guerra, o mestre prossegue dando à luz e reciclando idéias-tipo; as quais, nessa década e meia, se partem em dois temas aparentemente opostos: aqueles filiados à construção 'standard' segundo tecnologias contemporâneas e outros que revisitam a construção tradicional.

Até os anos '30 o tema da moradia mínima é tomado por Le Corbusier de maneira apenas oblíqua; mas, possivelmente cedendo à pressão do grupo dos CIAMS, o mestre sente-se chamado e quase constrangido a também contribuir no sentido elaborar estudos que são acompanhados, além de suas habituais considerações ideológico-poéticas, de cifras, tabelas e parâmetros concretos de dimensões médias por habitante - 14 m² no caso dos apartamentos 'redents' da *Ville Radieuse* ou da *Ville Verte*. É interessante notar a maneira como alguns desses estudos retomam a idéia de dormitórios à maneira 'wagon-lit', presentes na solução 2 de Weissenhof, corroborando assim seu sentido de 'casa-apartamento-mínimo'⁵⁰.

Ao mesmo tempo Le Corbusier começa a derivar, inicialmente atendendo questões circunstanciais, no sentido de incorporar no seu repertório arquitetônico uma revisão dos materiais tradicionais de construção; configurando obras como a *Maison Errazuris* (1930) no Chile, a *Villa Mandrot* (1930-1), a *Maison de Week-End* (1935), a *Maison aux Mathés* (1935), o projeto para uma casa de campo também denominado *Maison Jaoul* (1937). Não se trata porém de uma opção excludente: na mesma data ele realiza uma proposta para a *Résidence du Président d'un Collège près Chicago* (1935), em termos absolutamente modernos (com dois corpos perpendiculares superpostos, solução de grande interesse que não parece ter tido continuidade). Mas, talvez pela ausência de encargos durante a 2ª Guerra, Le Corbusier irá então desenvolver tais propostas alternativas dando-lhes um mais amplo caráter genérico, em estudos que fazem do quarto volume da *Œuvre Complète* um suceder de desenhos e projetos à procura de um cliente; e que incluem propostas como as *Maison Lannenmezan* (1940), as *Maisons 'Murondins'* (1940), e as *Constructions dénommées 'Transitoires'* (1944).

O cliente chega imediatamente ao fim da 2ª Guerra com a encomenda da *Unité d'habitation de grandeur conforme* (1º projeto, 1945). Para esse projeto concorrem, de uma ou outra maneira, todos os estudos realizados desde 1920, e nele se cristaliza com grande pujança a analogia, muito cara a Le Corbusier, de um edifício à maneira de um 'transatlântico' - entendido como uma unidade compacta mas de bom tamanho representativa da complexidade da vida urbana. Mas se a organização espacial das unidades e sua interconexão ali propostas não são propriamente uma novidade na obra de Le Corbusier a imagem do edifício certamente o é, face ao grande impacto do tratamento das superfícies com o concreto deixado aparente somado ao amplo emprego de brises. Embora ambos dispositivos já dispusessem de precedentes na obra corbusiana aqui eles são reunidos enfática e magistralmente.



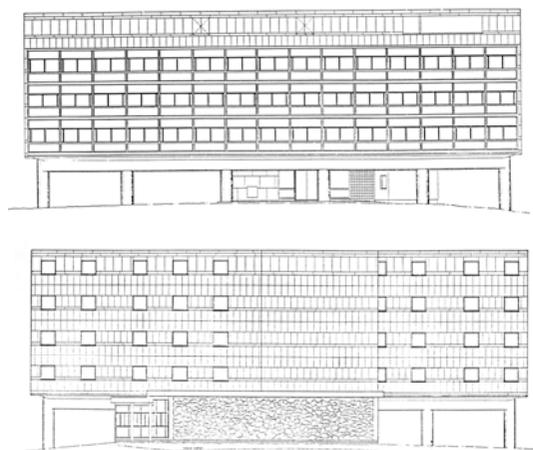
MAISON ERRAZURIS, CHILE, 1930
MAISON DE WEEK-END, 1935
MAISON AUX MATHÉS, 1935
MAISON LANNENMEZAN, 1940

RÉSIDENCE DU PRÉSIDENT D'UN COLLÈGE
PRÈS CHICAGO, 1935

PRIMÍCIAS DO CONCRETO APARENTE E DOS BRISES

O aparecimento na obra de Le Corbusier do concreto aparente como material de acabamento se dá no *Pavillion Suisse* (1930-2), onde é empregado apenas nos pilotis. Projeto executado pouco após seu retorno da viagem à América do Sul ele deve ser sempre considerado a priori, como ocorre em praticamente qualquer obra do mestre, como um fragmento do 'plano' da cidade contemporânea, efetivamente atendendo aos '5 pontos da Arquitetura Moderna'. A solução aqui, como na *Villa Savoye*, é clássica e equilibrada mas comparado com aquela, muito mais funcionalista, podendo-se distinguir claramente os volumes destinados separadamente a cada uma das diferentes atividades: o bloco linear extenso das habitações (organizado por sua vez em três faixas verticais, cobertura, corpo principal e pilotis vazado), o bloco anexo horizontal para os usos sociais, deste se destacando o corpo mais elevado que abriga as circulações verticais. A solução dada ao pilotis é claramente precursora daquela da *Unité d'Habitation*, embora a secção relativamente estreita do *Pavillion Suisse* permita quase um único apoio central, solução tentada nos primeiros desenhos mas que afinal se consolida em dois pilares retranqueados da borda da laje, cujo desenho é variável: colunas elípticas isoladas no trecho central de acesso ao edifício, reunidas num único volume com desenho de um M muito achatado ao se afastarem simetricamente do centro e por fim reunidas numa forma em nos apoios próximos das bordas do edifício.

PAVILLION SUISSE, 1930-2



No *Pavillion Suisse* ainda não há brises-soleil embora façam falta, termicamente falando. Estes vão aparecer pouco depois como resposta a condições climáticas que exigiam maior atenção à questão da insolação, mas ainda comparecem muito timidamente nas propostas para a Argélia e para casas em Barcelona; e de fato serão empregados na plenitude do conceito, pela primeira vez, no projeto do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, no qual Le Corbusier atuou como autor da proposta intermediária entre os estudos iniciais e o resultado final propostos pela equipe brasileira formada por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e Ernani Vasconcellos⁵¹. Em todos estes casos os brise-soleil são móveis, espécie de venetian blinds ou persiennes externos; Le Corbusier entretanto vai integrá-los como parte estável da própria concepção arquitetônica do edifício, possibilitando que a fachada seja não apenas uma superfície bidimensional de recobrimento mas, se necessário, um órgão espesso de transição entre exterior e interior de potencialidade plástica virtualmente inesgotável.

BRUTALISMO, BÉTON BRUT E A CRÍTICA DE BANHAM

A *Unité d'Habitation* construída em Marselha impressionou grandemente o panorama arquitetônico do pós 2ª Guerra não apenas pela proposta propriamente habitacional, pela implantação seguindo os pontos cardeais e não pela definição das ruas da cidade, pela tecnologia empregada para tornar cada habitação um 'mundo isolado' acusticamente - todas essas preocupações sempre presentes nas propostas coletivas de Le Corbusier (inclusive como resposta a soluções anteriores, não necessariamente de sua autoria, menos aptas e muito criticadas); mas, impressionou principalmente pelo 'béton brut' usado não apenas como material de construção mas como acabamento, transmutando limitações técnicas de execução em notável solução de grande força plástica.

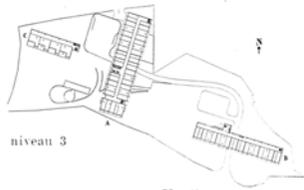
Reiner Banham, no seu afã de conceituar o 'Novo Brutalismo' a partir de raízes inglesas⁵² admite, aparentemente a contragosto, que o 'brutalismo' tem seu nascedouro na Unité de Marselha. Ele afirma que "a inovação crucial da 'Unité' não era sua escala heróica, nem suas originalidades na organização em secção, nem suas pretensões sociológicas - era mais do que qualquer outra coisa, o fato de que Le Corbusier abandonara a ficção pré-guerra de que o concreto armado era um material preciso, da era da máquina"⁵³.

Seu texto perde nesse trecho o foco ao forçar na ironia (ou despeito), impedindo-o de ver com maior isenção certas questões sutis, mas não menos importantes, da obra de Le Corbusier. A consideração de Banham é obviamente incorreta, em todos os sentidos: apesar de eventuais defeitos de execução devi-

dos mais à precariedades da época do que da coisa em si mesma, o concreto armado é de fato um material preciso e da era da máquina (tanto quanto, embora com outras características, as estruturas metálicas), principalmente quando usado como estrutura portante, garantindo a independência estrutural das demais partes da edificação destinadas a completá-la (ou seja, a proposição Dom-ino) - e até então Le Corbusier jamais pretendia utilizá-lo como material de acabamento 'preciso' (como o havia feito, por exemplo, Auguste Perret).

O restante da frase revela apenas uma má interpretação, intencional ou não, da obra de Le Corbusier (de resto já totalmente publicada quando da redação dessa análise de Banham, em 1966), que em 1945 não está preocupado com outras inovações além daquelas nas quais já vinha insistindo há pelo menos 30 anos, e não abandonara em absoluto suas 'pretensões sociológicas', ou nos termos de Le Corbusier, 'o plano'; e o concreto aparente, nesse marco, é tanto proposta como fruto de circunstâncias, que ele entretanto sabe aproveitar muito bem e com grande presteza, como aliás reconhece pouco depois Banham: "Le Corbusier em Marselha, sob a pressão das circunstâncias políticas e econômicas que o forçaram a abandonar a estrutura metálica original projetada para a 'Unité', reage com sua costumeira originalidade e agudo senso de momento"⁵⁴, empregando na estrutura o concreto aparente, explorado ao máximo nas suas potencialidades plásticas através da disposição, dimensão e material das formas.

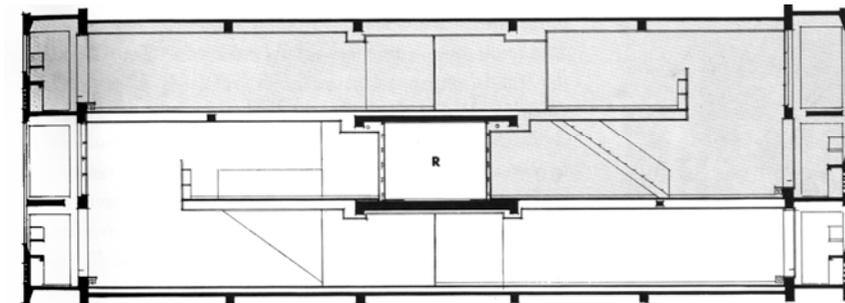
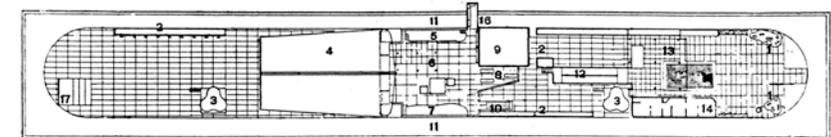
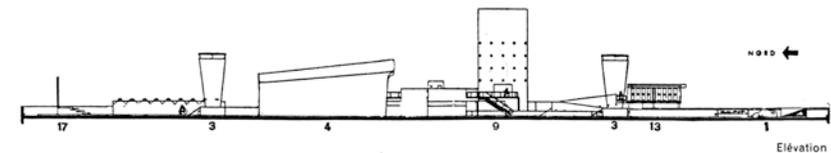
A planta do teto-terraço da *Unité* de Marselha é uma superlativa e hábil demonstração de um repertório já consolidado



de formas adicionadas a novas invenções, mais de textura e detalhes que de concepções gerais. Não é o caso de insistir na óbvia analogia com um deque de navio, mas fazer notar o quanto os pequenos e grandes pormenores desse jardim de pedra são evocativos e formadores de imagens de fundo de retina que servirão de estímulo para inúmeras citações em toda e qualquer parte do planeta.

Um tema que daria azo a outras longas digressões seria o efeito modelar dessa obra sobre a arquitetura das décadas seguintes. É possível, e mesmo provável, que vários glosadores, comentadores, organizadores de historiografias e professores de arquitetura tenham enfatizado com maior peso não as propostas propriamente tipológicas da *Unité d'habitation* - que nada mais eram que uma variante, entre as infinitas possíveis, de estudos corbusianos que nascem nas décadas de '20 e '30 - e tenham tomado,

UNITÉ D'HABITATION DE GRANDEUR
CONFORME, 1945-9, IMPLANTAÇÃO
PROJETO INICIAL, TETO-JARDIM, CORTE



com demasiada freqüência, a parte pelo todo, o edifício ao invés do conceito, o modelo ao invés do tipo. É também possível que Le Corbusier não se incomodasse muito, e até mesmo ficasse lisonjeado, em ser tomado parcialmente e ao pé da letra - pois apesar de sua genialidade era bastante humano como para alegrar-se com o fato de que, finalmente, estavam a lhe dar ouvidos, ou olhos que (quase) viam.

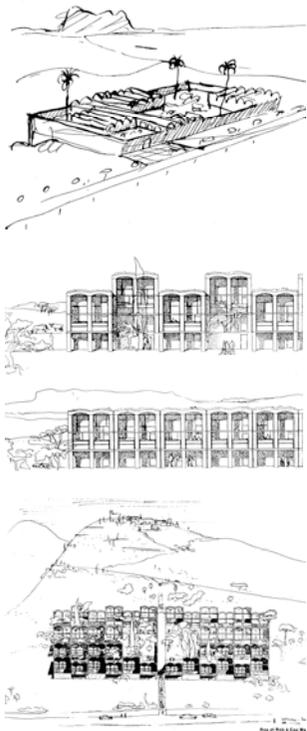
TRINDADE BRUTALISTA: MASELHA, JAUL, TOURETTE - E SANTOS MENORES

A partir desta obra todas as seguintes realizações dos seus últimos 20 anos de vida profissional de Le Corbusier são extensa e exaustivamente apreciadas e estudadas por arquitetos de todo o planeta, nem tanto pelo que são, e muito mais pelo que parecem ser; e ao invés de olhos de ver se desenvolve, nos discípulos assumidos ou não do mestre, uma certa afinidade a uma sensibilidade táctil que costuma ser expressa pela etiqueta 'brutalismo'. Termo muito difícil de definir sempre que se lhe tenta dar o significado de uma possível tendência arquitetônica minimamente consistente: quase tudo o que se consegue reunir, sob a égide do termo 'brutalismo', são obras com aparência assemelhada.

Mas ao invés de descartar-se o termo como inadequado, é possível que ele revele uma adequação paradoxal: não se trata de buscar uma harmonia interna entre obras de essências dispare, mas de se compreender que o que as reúne é não muito mais, mas substancialmente, seu aspecto externo superficial. Com essa abordagem garante-se conceitualmente a variedade em potência das obras ditas 'brutalistas'; e se assim for talvez não haja contradição em dar-se o título de 'brutalista' a resultados próximos, corretamente datados, mas que podem revelar, numa análise mais detida e cuidadosa, muitas diferenças conceituais enquanto composição, estrutura formal, intenção ética e moral. Conclui-se então que determinadas obras serão brutalistas, porque parecem ser.

Essa digressão parece necessária como intróito à breve análise a ser feita sobre as outras duas obras de Le Corbusier que configuram, em conjunto com a *Unité* de Marselha, a santa trindade inspiradora do brutalismo; a saber, as *Maisons Jaoul* e o Convento de La Tourette. Com a ressalva que, se essas três obras bastam para explicar quase tudo sobre o caráter 'superficial' do brutalismo, são insuficientes para configurar a extensão da influência corbusiana sobre as arquiteturas dos ramos brutalistas, dentre as quais a se destaca, no caso, a brasileira/paulista - que assimilou igualmente, e sorteadamente, muito mais de Le Corbusier do que apenas essa superficialidade pós-guerra, valendo-se igualmente da doutrina corbusiana configurada em outros períodos da obra do mestre.

RESIDENCE A L'INTERIEUR D'UN DOMAINE AGRICOLE, ÁFRICA DO NORTE, 1942
ST. BAUME, 1948
ROQ ET ROB. CAP MARTIN, 1949

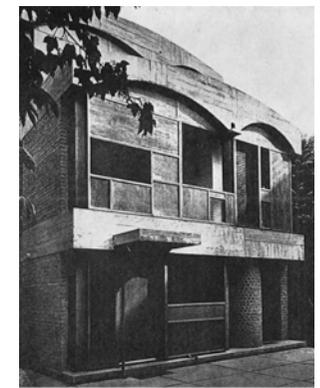
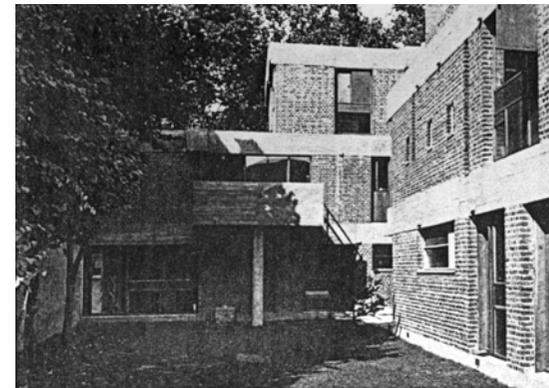


MAISONS JAUL: DA CIRCUNSTÂNCIA AO TIPO, DO CONCRETO AO TIJOLO

O tema das habitações com teto curvo consta em uma das sete linhas prototípicas de Le Corbusier identificadas mais acima, comparecendo, no período pré 2ª Guerra, na *Ma Maison* (1929), na *Maison de Week-end* (1935), e num projeto para uma *Résidence a l'interieur d'un domaine agricole* (1942), na África do Norte; sendo retomado no pós guerra em duas propostas não executadas: uma vila habitacional junto à delirante idéia de uma catedral subterrânea em St. Baume (1948) e no conjunto de casas Roq et Rob (1949) em Cap Martin, na Côte d'Azur, cujas plantas podem ser consideradas uma variante do esquema Citrohan. Esse tema acaba sendo de fato realizado, circunstancialmente, e com características um tanto diversas, no projeto das *Maisons Jaoul* (1951-4).

O projeto nasce circunstancialmente face a limitações de material e mão de obra e do fato de que "a construção privada estar fora de custo hoje em dia", o que faz com que Le Corbusier "decidisse recolocar no canteiro os materiais mais elementares, os mais usuais: o tijolo, a telha plana, as abóbadas ditas 'catalãs' em tijolos cerâmicos aparentes (abóbadas feitas sem fôrmas), os tetos recobertos de vegetação"⁵⁵. Se a aparência interna dos ambientes é mais suave, contrastando paredes revestidas e pintadas de branco, o cinza relativamente limitado das vigas de concreto aparente e a cor quente dos tijolos cerâmicos das abóbadas, entretanto restrita aos tetos, os exteriores se mostram mais monilíticos do que de fato são pois, apesar de contrastar-se concreto e tijolo, as juntas das feiras de tijolos não são tomadas e sua superfície contínua está emparelhada com a superfície do concreto; o resultado é contínuo, rugoso e 'mal acabado', oferecendo um marcante contraste

MAISONS JAUL, 1951-4

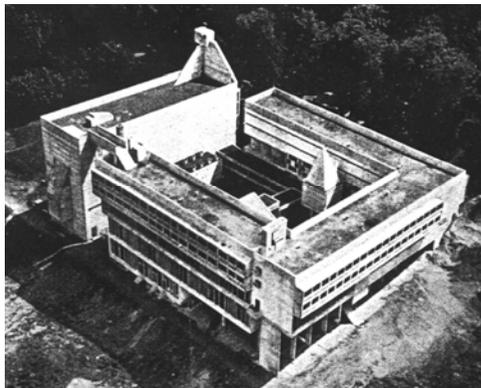


CARPENTER CENTER FOR VISUAL ARTS,
1961-4, CAMBRIDGE

CONVENTO DE SAINT-MARIE DE LA TOURETTE,
1957-60



Coupe sur le nouveau couvent



com a extrema precisão dos vidros, ligeiramente recuados do plano das fachadas portantes, dispostos com caixilharia muito discreta, limitada apenas à moldura geral ou a alguma trave vertical; ressaltando-se a virtual ausência das quinas nos perímetros das casas, o que revela a menor espessura das paredes das fachadas menores, condizente com sua qualidade não estrutural, e sugere um modo taxativo de 'interromper' o volume essencialmente linear da casa.

Segundo Banham "o uso na Jaoul de técnicas de construção cruas e primitivistas foi um choque aos hábitos construtivos sofisticados"⁵⁶; James Stirling, comentando-as em um artigo "admite que era perturbador encontrar as casas Jaoul a meia milha de distância do Champs Elysées". Se essa aparente regressão nos ideais na 'era da máquina' era chocante para parte dos europeus pode igualmente ter parecido ser um sopro de ar fresco para arquitetos de outras partes do planeta. Mas também nem sempre, nem necessariamente. Como em qualquer obra de Le Corbusier, aquilo que é eventual e circunstancial pode sempre ser tomado como prototípico, à semelhança do que ocorreu, por exemplo, com a *Villa Savoye*. Uma leitura literal (e superficial...) da imagem das *Maisons Jaoul* pode ter resultado, em alguns casos de obras que as emularam, na corroboração de situações limítrofes, servindo de base para um certo grau de retrogradação tecnológica e de radicalização pessimista⁵⁷.

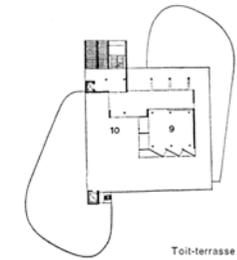
LA TOURETTE E CARPENTER CENTER: TRADIÇÃO, REVISÃO, INVERSÃO

Essa mesma questão do 'mal feito' comparece, em grau distinto, no Couvent de Sainte-Marie-de-La-Tourette (1957-60) - que é outro dos ícones brutalistas de eleição. Trata-se aqui, de novo, de circunstâncias de orçamento, mas igualmente de uma busca deliberada de ascetismo e concisão. Mas além dos aspectos visuais e superficiais se destaca a questão do 'deslocamento de conceitos', conforme apontado por Allan Colqhoun. Colqhoun esclarece que "a obra de Le Corbusier difere da maioria de seus colegas arquitetos modernos pela extensão com que faz referência à tradição arquitetônica ou a exemplos de edifícios existentes. [...] Entretanto, em seu trabalho Le Corbusier refere-se constantemente à tradição seja invocando seus princípios e adaptando-os a novas soluções ou por abertamente contradizê-los de tal maneira que algum conhecimento da tradição é necessário para se entender sua mensagem arquitetônica. A

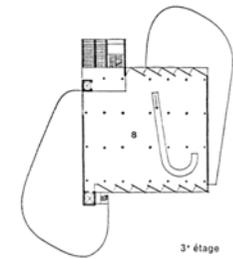
modificação ou contradição de trabalhos tradicionais é um *leitmotiv* constante em seu trabalho"⁵⁸. Colqhoun afirma que esse 'deslocamento de conceitos' ocorre de diversas formas na obra corbusiana, e em seu artigo se concentra em duas delas: quando os elementos da 'alta' tradição são radicalmente transformados em condições alheias ao seu uso normal; quando elementos pertencendo a uma tradição fora, daquela da 'alta' arquitetura são assimilados na arquitetura e lhes é dado um significado simbólico que não haviam tido até então.

O Convento de La Tourette, até por seu programa, se prestou amplamente a esse deslocamento de conceitos. Nele Le Corbusier retoma a planta tradicional dos conventos dominicanos e a utiliza de maneira jamais vista, em parte por efeito do aproveitamento do terreno escarpado. O esquema de construções em volta de um pátio é mais perceptível no ingresso do edifício, que é acessado praticamente pelo seu nível mais alto; mas essa reminiscência do pátio convencional não ocorre enquanto plano contínuo, que inexistente, sendo necessário dispor de passarelas que o cruzam, passagens interligando as alas superpostas ao vazio. Dessa forma, a uma planta superior de perímetro muito regular, sucedem-se e vão sendo acrescentados acidententes e complementos à medida em que se desce aos pavimentos inferiores.

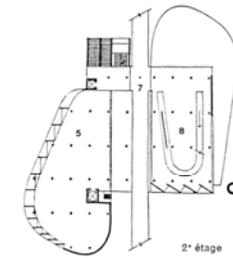
O mesmo se dá, com formas outras e invertidas, no *Carpenter Center for Visual Arts* (1961-4) em Cambridge: o último pavimento apresenta uma forma pura quadrada (a modo de um pátio interno, no caso destinado a exposições) à qual, a medida em



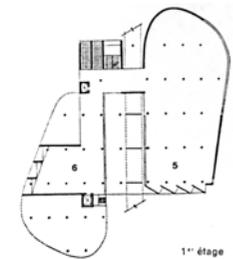
Toit-terrace



3^e étage



2^e étage



1^{er} étage

que se vai descendo aos níveis inferiores, se agregam as duas formas curvas peculiares, espelhadas segundo um eixo diagonal; os perímetros então se reorganizam de forma a que nos níveis inferiores quase se apagam os vestígios do quadrado superior que de fato coordena e organiza a composição. Note-se - como questão relevante - que no caso do *Carpenter Center* não há um terreno em declive que aparentemente justifique a opção da leitura 'de cima para baixo'; e como não há, Le Corbusier o inventa, com o recurso das rampas de acesso/cruzamento; o que parece indicar que se trata, como aliás sempre no mestre, de mais uma nova via de exploração formal. Cujo contraste e deslocamento, no caso de Cambridge, também se dá em relação ao entorno, cuja configuração é alterada por não ser seguida de maneira óbvia, mas paradoxalmente compreendida e respeitada, por contraste.

Em ambos, Tourette e Carpenter, Le Corbusier emprega uma série de detalhes que culminam sua pesquisas arquitetônicas, estendendo seu já fértil vocabulário, como esclarece Curtis: "Pode-se reconhecer [em La Tourette] o velho tema de Le Corbusier da caixa sobre pilares, mas desmembrado e rearranjado em uma espécie de composição colagem na qual os 'objects trouvés' introduzem acidentes em 'stacatto'. Mais do que isso, La Tourette foi ainda baseada nos '5 pontos de Nova Arquitetura' (sic), mas o número e o tipo de elementos arquitetônicos havia aumentado. Em vez de apenas pilotis cilíndricos, haviam também agora piers direcionais; em vez de finos planos de estuque dos primeiros trabalhos, robustas paredes; em vez de panos de vidro ou janelas alongadas, haviam agora os brise-soleil, ondulatoires (pés direitos de concreto posicionados ritmicamente de acordo com o Modulor⁵⁹), e *aérateurs* - aberturas verticais, espécie de painéis com persianas de madeira inseridos nas membranas de fenestração"⁶⁰.

Curtis também considera o Carpenter Center como "um rico amálgama de várias fases prévias da evolução de Le Corbusier. Era como se as formas 'acústicas' de Ronchamp tivessem se cruzado com a atitude elemental face à estrutura manifestada em seus primeiros trabalhos (o esqueleto extremamente puro de lajes muito planas e pilotis inequivocamente relembrando o esquema Dom-ino) ou como se a planta livre tivesse sido virada do acesso de maneira a que as amplas curvas pudessem relacionar-se com o entorno de muitas e dinâmicas maneiras"⁶¹.

DETALHES E EXCEÇÕES: SUPERFÍCIES, BRISES E ABÓBADAS

Não é o caso aqui de analisar todas as obras corbusianas do pós 2ª Guerra, mas, como já foi dito, apenas de resenhar aquelas que parecem ter tido maior influência para uma determinada arquitetura, brasileira e paulista, que acontecerá nos anos 1955/75. Realizações de extrema importância no conjunto da obra de Le

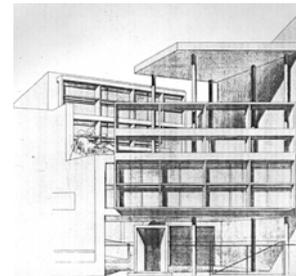
CHAPELLE DE NOTRE-DAME DU HAUT,
RONCHAMP, 1950-5



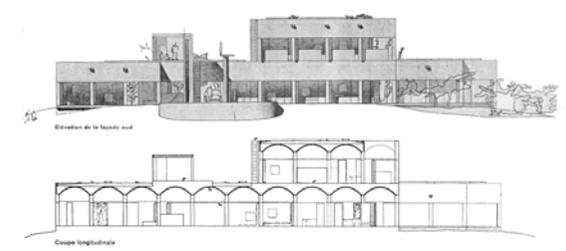
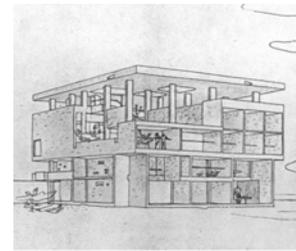
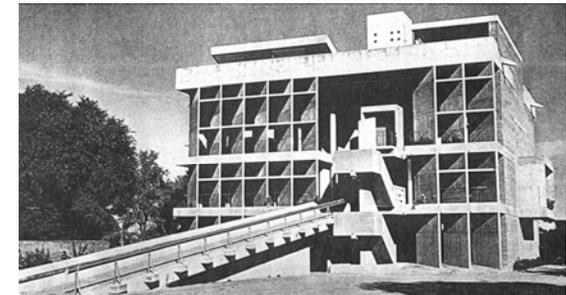
Corbusier, como por exemplo, o *Chapelle de Nôtre Dame du Haut*, Ronchamp (1950-5), talvez pela sua excessiva peculiaridade, podem ser vistas mais como contraposição do que como corroboração dos temas da arquitetura brutalista paulista - sem deixar, é claro, de ter alguma influência 'superficial', isto é, nos modos de tratamento das superfícies.

Embora com interesse também secundário para o caso podem ser aqui elencadas algumas das casas projetadas após 1945, com comentários oportunos. A casa do Dr. Curutchet (1949), em La Plata, Argentina faz uso extenso dos brise-soleils não apenas como elemento de sombreamento efetivo de fachadas mas como elemento auto-portante para configuração de um plano vertical de uso 'urbano', semi-independente do corpo principal do edifício. O tema dos *brises* é também reiterado em quase todas as obras realizadas em Chandigarh e também naquelas de Ahmedabad como o *Millowner's Association Building* (1954), e a *Villa Shodan* (1952); nesta ele retoma alguns temas que tem como precedente o primeiro projeto para a *Villa a Carthago*, entre os quais o do teto flutuante, além de vários outros elementos de seu vocabulário, como as rampas e os espaços de pé direito duplo, misturando a idéia mais fechada de caixa com paredes portantes com o esquema

CASA DO DR. CURUTCHET, LA PLATA, 1949
MILLOWNERS ASSOCIATION, 1954
VILLA SHODAN, 1952
MAISON SHARABBAI, 1955
AHMEDABAD



Maison à La Plata



de estrutura independente a la Dom-ino. Nas *Maison du Peón* (1951-4) em Chandigarh e na *Maison Sharabbai* (1955) em Ahmedabad Le Corbusier retoma o tema já exercitado nas *Maisons Jaoul* das abóbadas de berço com tijolos cerâmicos, mas ao menos na Sharabbai não mais totalmente descansando em alvenarias, a redução na dimensão dos apoios, agora em concreto permitindo uma maior flexibilidade espacial no arranjo dos ambientes, embora ainda garantindo uma marcação bastante definida da estrutura no resultado arquitetônico, com o interessante detalhe das plati-bandas retas que definem exteriormente a casa, eludindo as curvas da cobertura e enfatizando a horizontalidade das fachadas.

Um tema tão vasto como a análise das obras de Le Corbusier nunca consegue acabar, apenas ser interrompido. Para finalizar, vale relembrar um comentário de William Curtis, simpático mas verdadeiro: "Mais do que apenas uma coleção de trabalhos individuais Le Corbusier legou um universo de formas, idéias, imagens, sagas, cidades, visões de futuro e perspectivas do passado. [...] Como qualquer criador de paradigmas, ele alterou as bases dos futuros discursos. Mal haverá algum arquiteto notável do século vinte que não tenha se baseado no seu exemplo, e há muitos outros que simplesmente deram por certas as suas descobertas"⁶².

1.4.

PRECEDENTES NOTÁVEIS: MIES VAN DER ROHE, MESTRE DA ESTRUTURA

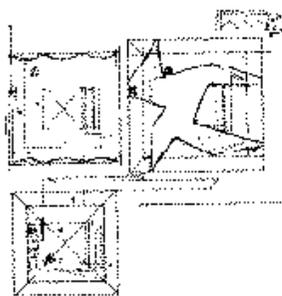
Se não há dúvidas de que a arquitetura brasileira moderna na vertente da escola carioca seja tributária da contribuição corbusiana, sua possível aproximação com a obra de Mies van der Rohe, embora menos debatida, é também aventada em algumas observações que aparecem pontualmente em alguns textos de Carlos Eduardo Dias Comas. O que não há, e para que venha a haver encontra-se talvez um ainda maior grau de resistência do que no caso corbusiano, é qualquer análise da obra miesiana como precedente notável para a escola brutalista paulista; exceto também em alguns apontamentos de Comas.

Essa quase total ausência é ainda mais surpreendente por saltar aos olhos as afinidades entre ambas arquiteturas com suas evidentes ênfases nos temas da estrutura e do volume único, certamente fundamentais na obra miesiana em especial na fase americana, e presentes de maneira primordial e sistemática na arquitetura paulista brutalista. Não havendo porém ainda quaisquer estudos mais sistemáticos sobre o assunto - e nem mesmo a concordância geral tácita, mas não explícita, como se dá no caso da influência corbusiana - urge evitar a simples extração de afirmações e objetos tomados fora de contexto para provar uma possível aproximação¹, sob pena de chamar os fatos a dar 'falso testemunho'. Mas mesmo buscando ter esse 'caveat' como divisa, prossegue sendo necessário arriscar-se ao mar borrascoso das possibilidades plausíveis.

ARQUITETURA BRASILEIRA E MIES VAN DER ROHE: PONTO E CONTRAPONTO

Num primeiro momento a arquitetura moderna brasileira carioca parece ser antitética em relação à obra miesiana, como opina Comas ao analisar os projetos de Pampulha, 1942: "Quer em termos de elementos de arquitetura, elementos de composição ou de partidos, Oscar [Niemeyer] se compraz na multiplicidade e diversidade, em flagrante oposição à arte do Mies, transplantado para Chicago nos [fim dos] anos 30"²; em compensação, Comas ressalta que, nas obras cariocas, "a paleta de revestimentos é extensa e em muitos momentos mais afim com o luxo de art deco italiano ou construção de Mies que ao purismo branco das villas de Le Corbusier"³, ou igualmente, que "o gosto dos arquitetos brasileiros pelos materiais está mais próximo de Mies do que de Le Corbusier"⁴. Mas o distanciamento formal entre Niemeyer e Mies irá se alterar nas décadas seguintes, e não será apenas porque "como Mies, Costa e Niemeyer permaneceram fiéis à leveza nos anos '50, enquanto Le Corbusier explorava a senda brutalista"⁵.

No imediato pós guerra, paralelamente ao desenvolvimento dessa arquitetura brasileira, se amplia em toda parte a influência miesiana. A casa Farnsworth foi projetada em 1946 e



MUSEU DE CARACAS, 1954
OSCAR NIEMEYER

CASA DE CANOAS, 1953
OSCAR NIEMEYER



mostrada na Bienal de São Paulo de 1951 junto com os apartamentos Lake Shore Drive e a casa de vidro de Philip Johnson. Niemeyer e Johnson compareceram e se encontram durante o evento, como está registrado nos 'Writings' de Johnson⁶. Segundo este, Niemeyer lhe haveria dito estar enjoado dos brise-soleil e que não os usaria mais.

Coincidência ou não, a partir do segundo projeto de Niemeyer para os edifícios do Parque do Ibirapuera⁷, elaborado provavelmente entre 1951 e 1952, na obra da Casas de Canoas, 1953, e no projeto do Museu de Caracas, 1954, Niemeyer vai progressivamente alterando sua linguagem num sentido, como ele mesmo afirma, de uma "simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos. Passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se expressem por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original"⁸.

Essa declaração, exemplificada nas obras citadas e outras subsequentes, configura uma tendência cuja maturidade ocorre nos edifícios de Brasília, indicando, segundo Comas, "um certo cansaço com a arquitetura de planos e o começo de um movimento no sentido de uma arquitetura de massas ou efeitos de massas"⁹. Comas avança uma hipótese plausível para se situar essa mutação ao afirmar que "as casas de vidro de Mies e Johnson devem ter impressionado Niemeyer, tanto com base em suas qualidades arquetípicas como enquanto demonstração que faziam da capacidade do vidro de gerar massas pela reflexão, apesar de sua transparência. A Casa de Canoas pode ser considerada uma resposta a Mies [...] Seguir-se-ão os palácios de Brasília, e a estes pode-se certamente chamar de caixas de vidro com peristilos"¹⁰.

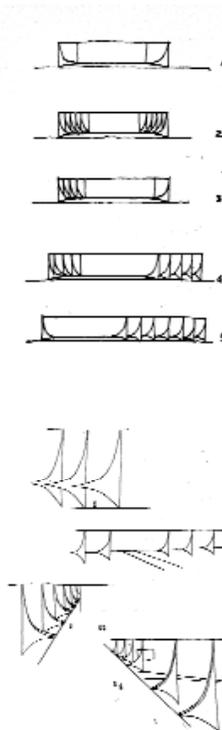
Outra hipótese interessante adiantada por Comas refere-se à possível causa oculta das críticas recebidas por Oscar Niemeyer em meados da década de 50: "é mais do que provável que o exemplo de Mies seja a referência encoberta nas críticas à arquitetura moderna brasileira; entre elas causou celeuma no país a do suíço Max Bill que tachou a obra de Oscar de caprichosa, individualista e barroca, emblemática de uma atitude frívola e perdulária"¹¹. Em contraposição Comas esclarece, invocando o depoimento de Lucio

Costa, que a diversificação formal dos edifícios da escola carioca, longe de ser arbitrária, é corolário natural da lógica do decoro e da caracterização programática - enquanto para Mies a questão do caráter programático é evidentemente secundária ou inexistente: "a arte do Mies americano é a arte de geometria, tipicidade, impessoalidade, medida, proporção e repetição rítmica. [...] um conjunto de obras que agora [após Chicago] se comanda por um desejo de unidade platônica; as inflexões que as particularizam são escassas e sutis, quase indiferentes a programa e sítio. Corbusier continua operando com regra e exceção; para o Mies de Chicago a regra é soberana"¹².

Mas apesar dessas diferenças iniciais a arquitetura de Oscar Niemeyer irá de alguma maneira derivar, ao longo dos anos '50, no sentido da gradual perda do foco na questão da caracterização programática em favor de uma busca de simplificação, que poderá ser creditada a uma possível influência miesiana, sendo certamente muito visível na lógica do desenvolvimento interno de sua obra; e que se dá precisamente nesse momento, de maneira que, já em Brasília, "Oscar Niemeyer não se preocupa [mais] com a caracterização do programa, mas só reconhece situação enquanto espaço abstrato"¹³.

A crítica de Max Bill - feita, não casualmente, no ambiente das escolas de arquitetura de São Paulo¹⁴ - é demasiado datada e de curta visão para valer a pena retomá-la minuciosamente. Entretanto ela sinaliza um clima de descontentamento que não deve ser tão rapidamente descartado até por ser representativo de um certo espírito de época: de um lado, assinala um grau elevado de 'internacionalismo' e 'homogeneidade' presentes nos parâmetros de julgamento e imediatamente aceitos nas idéias arquitetônicas então vigentes (e que mesmo que de fato não ocorram são reais enquanto expectativa); de outro lado, acusa uma, ao menos aparente, desconformidade local com esses parâmetros¹⁵.

A arquitetura paulista, que está também prestes a nascer como tendência autônoma nesse mesmo e preciso momento, labora igualmente sobre o tema da tipicidade e da unidade; e nesse sentido ela se aproxima da contribuição miesiana. Como esclarece Comas, "a escola carioca herda de Mies a materialidade, a sensibilidade pelos materiais nobres, devendo a composição a Le Corbusier; enquanto a escola paulista herda a composição de Mies, mas a taticidade da obra se baseia no Le Corbusier do pós segunda guerra"; nesse sentido, "a escola paulista poderia ser vista como uma reação formativa à arquitetura do Rio de Janeiro, impulsionada pelo exemplo de Mies van der Rohe em sua fase norte-americana", embora Comas considere que, amplo senso, "a influência miesiana é sentida em ambas [escola carioca e paulista]"¹⁶.



PALÁCIOS DE BRASÍLIA, 1957
OSCAR NIEMEYER

ARQUITETURA PAULISTA E MIES VAN DER ROHE: RETICÊNCIAS E AFINIDADES

De posse dessas tênues evidências seria interessante poder contar com a âncora de apreciações de época, ou posteriores, acerca dessa possível influência - ou que ao menos glosassem, embora indiretamente, essa clara sincronicidade. Não as há; ou há muito pouco; mas o que há é extremamente significativo para se compreender as razões nada casuais dessa ausência.

Apesar da obra de Mies van der Rohe ter sido exibida na secção de Arquitetura das Bienais de Arte de São Paulo de 1951 e 1953, somente em 1955 é publicado na revista *Habitat* aquele que é possivelmente o primeiro artigo de algum intelectual paulista sobre a sua obra, escrito pelo arquiteto e professor Luiz Saia¹⁷. Por algum motivo a coordenação editorial considerou necessário aditar um alerta, pouco antes do início do texto, nos seguintes termos: “*Habitat* apresenta neste número ampla informação sobre a vida e obra de um dos mais eminentes e discutidos arquitetos contemporâneos: Mies van der Rohe. Que arquitetos e leigos tirem, tanto do artigo do arquiteto Luiz Saia como do conteúdo das páginas subsequêntes, as conclusões ou ensinamentos ou façam as contestações que melhor lhes aprouverem”. O aviso atrai a atenção pela singularidade: é como se se estivesse anunciando um produto algo perigoso, e por isso a casa se exime da responsabilidade sobre seu uso ou abuso.

O texto de Saia é também reticente. Inicialmente considera ser “difícil situar a posição de Mies van der Rohe no quadro da arquitetura contemporânea, pois a irrecusável excelência da técnica da sua obra e a importância da pesquisa estética representada por seus trabalhos sugerem que se faça tábula rasa de considerações que importem em restrições ao arquiteto”¹⁸. E quais seriam essas restrições? Saia considera que Mies “tem mantido uma inatacável linha profissional e ética, fruto visível de uma inflexível orientação, que apura a qualidade dos seus trabalhos, com evidente prejuízo da quantidade”; em outros termos, embora considere respeitável a correção e excelência das obras miesianas, percebe que sua contribuição resulta necessariamente de exceção; mas não é esse o principal óbice. Saia faz então sua afirmação crucial: apesar de tudo isso, e nem por isso, “há, no momento, qualquer coisa de errado na obra e na vida deste grande arquiteto. Esse senão, esse malestar, é que precisa ser esclarecido”.

A compreensão desse ‘mal-estar’ local não se refere a uma crítica do que são a obra e a pessoa de Mies, que são elogiadas e apreciadas devidamente; mas, ao que efetivamente ambas, obra e pessoa, não são. Saia - e certamente pode-se tomá-lo como digno representante da escola paulista - considera que “o que há de fundamental e específico no fenômeno profissional con-

temporâneo [é] a posição do arquiteto ante os problemas sociais em desenvolvimento para cuja solução a contribuição do arquiteto é cada vez mais fundamental”.

Nesse sentido, e segundo sua ótica, Mies decepciona: “o exclusivismo da atenção de Mies para os velhos problemas da arte de projetar edifícios sonégam a sua inteligência e sua grande capacidade técnica de outras questões profissionais de um âmbito de trabalho de maior significação”. De fato Mies não é, nem pretende ser, um um paladino das questões sociais, ou como ele mesmo afirmava, “não sou um reformador. Não quero mudar o mundo, quero expressá-lo. Isso é tudo o que quero”¹⁹. Além disso, era homem calado, mesmo taciturno, e não se dá ao espetáculo das declarações generalizantes de grande efeito, embora apreciase aforismos de sabor zen; nesse sentido difere do show-off típico dos demais próceres de modernidade arquitetônica, como aliás esclarece de Saia logo a seguir: “Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, embora se possa não concordar com sua filosofia, saudosita num, pretensamente racionalista noutro, e em ambas reacionária, não se pode negar que mantêm os pés no mundo, participando intensamente da vida contemporânea. Talvez por isso a obra deles é mais simpática, embora não apresente o mesmo esmero técnico e mesma pureza”.

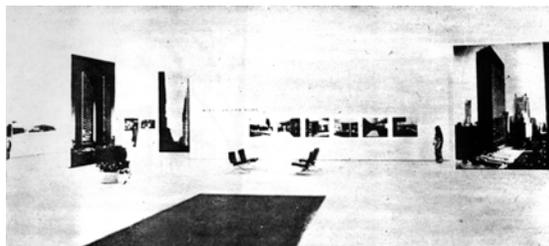
Essa afirmação é muito significativa ao valorizar, ou ao menos considerar preferível aceitar a contradição entre o falar e o fazer como erro mais palatável que a dureza seca de quem não pretende ser mais do que é, mas o é de maneira quase perfeita - o que aliás só faz acentuar uma reação de ‘antipatia’. Ora, sendo ‘simpatia’ “a ação recíproca das coisas entre si ou sua capacidade de se influenciarem umas às outras”²⁰, a antipatia seria o inverso, e portanto uma relação antipática tenderia a impedir a influência mútua. Assim, se os seres humanos e suas obras não fossem complexos e contraditórios, seguir-se-ia com certeza a virtual impossibilidade de qualquer influência miesiana sobre essa arquitetura paulista. Mas sendo como são, vida e arquitetura, nada está ainda necessariamente estabelecido, e até mesmo, como diz a sabedoria popular, pode-se desconfiar de quem desdenha, quer comprar. Não fosse esse, desafortunadamente, um desdém ideologicamente muito fincado, num momento histórico de grandes polarizações.

Em outros termos, parece aos arquitetos paulistas, aqui fielmente representados por Saia, que certos arquitetos modernos europeus, ao se transplantarem ao solo norte-americano e aceitarem viver e trabalhar sob a égide de sua realidade “estão, como está Mies, Gropius e Neutra, etc, irremediavelmente umbelcados à atual classe dominante e sem a menor perspectiva de futuro [...] apenas, os arquitetos europeus chamados agora a servir

não se limitam a vender os projetos ao gosto do príncipe: vendem-se a si mesmos. E dão com isso um exemplo de degradação profissional tão mais lamentável quanto a medida do próprio valor propiciaria uma positiva possibilidade de contribuir para a formação de equipes de arquitetos capazes de influir na solução dos problemas da sociedade”, como finaliza Luiz Saia seu texto, em tom de franca censura.

Seria engano ver nesse sermão apenas uma diatribe politicamente datada ou objeção exclusivamente particular do autor ou de seu meio. Também Collin Rowe reconhece claramente que a obra miesiana da fase americana suscita, de fato, uma violenta questão de ordem conceitual por apresentar um claro desvio em face da ortodoxia da arquitetura moderna. Para tanto Rowe tenta precisar, com sua peculiar ironia, o que seria a ‘teoria ortodoxa’ do movimento moderno; considerando que ela não é fácil de identificar, pois “é aparentemente algo menos que uma doutrina consistente mas algo mais do que uma corpo de princípios”. Mas nota que ela nasce de um espírito de época que veria “a sociedade contemporânea como doente, condenada, desintegrada, caótica, enquanto a sociedade do futuro seria integral, sã, organicamente diferenciada e ordenada”; e que assim o mundo estaria esperando pela grande regeneração onde “a arquitetura moderna emerge nem tanto como o resultado de uma mudança de visão, mas como o resultado de uma mudança de âmago (of heart)”. Nesse panorama o arquiteto moderno surge como “um tipo de Siegfried ou de São Jorge. Ele se torna a figura heróica que, estranhamente absolvido da corrupção contemporânea, é o matador dos dragões ecléticos que são símbolo [dessa sociedade], sendo o protagonista não apenas da arquitetura, mas da revolução social”. Claro que Rowe não deixa de estocar não o dragão, mas o santo, ao dizer por fim que “essa era uma fantasia imponente”²¹.

Em outros termos, a arquitetura moderna não era, ou ao menos havia pretendido não ser, um estilo e sim uma causa. A constatação de que de fato era um estilo, cuja perfeição técnica



SALA DA EXPOSIÇÃO MIES VAN DER ROHE NA V BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO, 1959

poderia ser perfeitamente apropriada pelo status quo ‘degradado’, e só restava ao arquiteto vender-se ao príncipe, como apontava Saia; ou mesmo a constatação de que, longe de combater o ecletismo, a obra miesiana era neo-clássica e neo-palladiana, como apontava Rowe - segue-se que tudo isso era, de fato, naquele momento de meados dos anos ‘50, um osso muito duro de roer.

Mies visita São Paulo²² em 1958, e no ano seguinte ocorre uma grande exposição de sua obra, organizada por seu escritório, na Bienal de Arte de São Paulo de 1959. Nessa ocasião a revista Habitat publica, de autoria provavelmente de Geraldo Ferraz, uma apreciação prenhe de comentários superficiais e contraditórios tratando mais da própria exposição do que da obra miesiana, onde ele elogia o Mies da torre de vidro de 1919 mas afirma que “dentro da realidade norte-americana a escala humana foi abandonada e o Mies van der Rohe dos últimos tempos é um dos homens que se coloca na ordem do que pede a cidade em que o o arranha-céu é predominante”²³.

Só quatorze anos depois há uma outra pequena nota editorial escrita pelo arquiteto Eduardo Corona, desta feita anunciando o falecimento de Mies van der Rohe²⁴, onde o autor demonstra ainda estar sob o efeito da proscricção local sobre o Mies de Chicago, embora admita apreciar o Mies europeu: das 55 linhas do elogio fúnebre, a fase americana merece apenas escassas 10 linhas, a maioria delas para falar de sua atividade como professor (e não como arquiteto das obras do campus) do IIT, mencionando muito rapidamente em duas linhas apenas o Seagram Building como obra ‘muito imitada’ e o Convention Hall como obra ‘infelizmente não construída’. Não é acidental a escolha desta última referência, como se verá mais adiante. Exceto pelas manifestações de Saia, Ferraz e Corona, e pela publicação de um par de textos traduzidos a partir de revistas ou livros americanos ou alemães, pouco mais que nada há de precedente bibliográfico, no marco da arquitetura brasileira, acerca de Mies van der Rohe²⁵.

Mas uma vez que não há pegadas no local pode-se tentar usar o instrumento por excelência do detetive: a dedução - fechado em seu quarto, devaneando em presença de seu cachimbo, esse personagem vai primeiro destrinchar mentalmente os acontecimentos - que se apresentam de princípio cruamente desordenados, eivados de observações pessoais das testemunhas; por seu esforço consegue tornar clara e lógica a seqüência dos eventos, selecionando dentre a massa de fatos aqueles realmente relevantes; e de posse dessas análises chega então finalmente à desvendar o mistério. O problema com essa imagem é que o detetive sempre acerta porque o autor da novela é onisciente - o que não é dado ao pesquisador ser.

PRESEÇA DE MIES VAN DER ROHE NOS FUNDAMENTOS DA ARQUITETURA PAULISTA

Primeiramente deve-se ressaltar que as obras dos mestres da modernidade nunca são apenas uma resposta concreta a um sítio, cliente e programa, mas são igualmente, e com a mesma importância, demonstrações didáticas sobre a arquitetura apropriada aos novos tempos. Como afirma Collin Rowe, “um edifício de Mies, como um edifício de Le Corbusier, seja ou não bem sucedido, é sempre uma afirmação sobre o mundo e nunca simplesmente uma afirmação sobre si mesmo”²⁶. Esse caráter ao mesmo tempo proselitista e pragmático da arquitetura dos mestres da modernidade tem reflexos evidentes na obra dos demais arquitetos do século, de qualquer parte, e pode ser aceito como um platitude genérica haverem influenciado todo mundo.

No entanto, talvez seja possível uma aproximação mais precisa entre a arquitetura paulista brutalista e a obra miesiana - e nesse sentido é possível pontuar algumas hipóteses de trabalho que parecem fecundas e razoáveis:

1.A arquitetura da escola paulista brutalista insere-se num marco social pragmático e mercantilista, de substrato engenheiro e construtivo, e pode ser considerada uma resposta moderna, brasileira e apropriada ao espírito da época e a essas realidades locais sempre ciosas de e sobre-valorizando a questão ‘econômica’. Embora as duas únicas faculdades de arquitetura paulistas existentes até os anos ‘60 tenham sido também influenciadas pelo ensino acadêmico, há forte presença do ensino politécnico na formação dos arquitetos paulistas, de maneira diferenciada em relação aos seus contemporâneos cariocas.

Apesar da evidente influência de Le Corbusier na escola paulista brutalista, já discutida anteriormente, o vínculo corbusiano com o academicismo - mesmo que de contestação e ruptura - não encontra similar da mesma relevância no ambiente paulista. Já a formação arquitetônica essencialmente pragmática de Mies van der Rohe guarda certo paralelismo com a realidade paulista. No substrato íntimo das decisões projetuais miesianas sempre é possível encontrar a questão da racionalidade na formulação da estrutura, no uso dos materiais e no processo de construção, todos em amplo senso; enquanto a questão da forma, sem dúvida muito relevante também para Mies, jamais tem precedência exclusiva. O mesmo poderia ser dito da arquitetura paulista brutalista, e mesmo da arquitetura paulista em geral. Dessa maneira, a similaridade ou afinidade entre as arquiteturas miesianas e do brutalismo paulista, se talvez não configurem aproximações tão evidentes ao nível da forma, certamente ao menos parecem existir ao nível do método.

2. A questão da ‘verdade estrutural’ foi assunto bastante

debatido e de muita importância no meio cultural arquitetônico da arquitetura paulista brutalista. O tema tem conotações éticas, muito disseminadas no ambiente arquitetônico internacional da época (anos ‘50-’70); mas tem também um substrato estético e construtivo importante. Note-se que, sendo a ‘verdade’ categoria transcendente, sua busca consistente em fatos contingentes do real está provavelmente fadada à incompletude e incongruência; sendo possivelmente substituída, na prática, e em especial na prática arquitetônica, por aproximações relativas de cunho simbólico. Além disso, embora a obra de arquitetura não possa ser, filosoficamente falando, ‘verdadeira’, ela poderá sem dúvida ser ‘clara’, evidenciando pressupostos construtivos, funcionais e tecnológicos, com ênfases variadas em cada um desses termos ou em todos eles.

A clareza estrutural e a adequação estática/estética no uso dos materiais parecem ser objetivos comuns compartilhados tanto pelas obras miesianas como pelas obras da arquitetura paulista brutalista. Ambas também investem na busca estética da homogeneidade, com reflexos na paleta restrita de materiais na ênfase do caráter genérico em detrimento do caráter programático do edifício.

3.A arquitetura do ‘estilo internacional’ se estabelece tendo como pressuposto normativo a laje plana e seus suportes pontuais como dispositivos que garantem a planta livre, conforme esclarece e analisa Collin Rowe a partir dos exemplos corbusianos e miesianos consolidados ao redor de 1929. Ao mesmo tempo, Rowe detecta que Mies estava derivando para outras possibilidades ao perceber em suas obras uma progressiva rigidização do esquema de planta livre, como acontecia no projeto da biblioteca do IIT. Talvez para superá-la, Mies van der Rohe vai progressivamente abandonando: a)primeiramente a pontuação colunar, substituída por uma estrutura em exo-esqueleto que garante grandes vãos e portanto mantém o teto liso e a liberdade no arranjo das plantas; b) posteriormente abandonando até mesmo a planaridade das lajes, substituída pelo teto homogêneo em grelha estrutural, mantendo a planta livre mas conceitualmente, e com resultados, muito distintos daqueles postulados em 1929.

Na arquitetura brasileira da escola carioca, como bem esclarece Comas, o esquema Dom-ino está presente e é exercitado de maneira a criativamente explorar suas inerentes possibilidades, realizando até mesmo soluções inauditas dentro de sua lógica básica. Diferentemente, a arquitetura paulista brutalista deve ser entendida e analisada, à semelhança da ‘derivação’ miesiana, como igualmente favorecendo a substituição da pontuação colunar pela busca de grandes vãos, e a substituição do teto liso pelo teto homogêneo em grelha uni ou bi-direcional. Para precisar me-

lhor esse ponto, parece ser importante verificar mais detidamente como se dá essa transição conceitual na obra miesiana, possivelmente iluminando, igualmente, as opções arquitetônicas da arquitetura paulista brutalista.

4. Alguns outros temas presentes na vida e obra miesiana - como a idéia de repetição em contraponto à idéia de reprodutibilidade e a idéia de vanguarda em contraponto com a idéia de radicalidade - parecem igualmente repercutir ou encontrar afinidades na arquitetura paulista brutalista. A noção de 'modelo', da maneira como é desenvolvida por alguns dos epígonos da arquitetura paulista brutalista, repercute parcialmente a noção de repetição; igualmente, a idéia de 'radicalidade' está sem dúvida presente na arquitetura paulista brutalista, que entretanto, jamais se vê ou proclama como sendo 'de vanguarda', exceto do ponto de vista estritamente tecnológico.

5. Todos os pontos acima enfatizam a noção de aproximação e de afinidade entre Mies van der Rohe e a arquitetura paulista brutalista, ao nível metodológico mais que de aproximação formal. Entretanto, algumas obras miesianas podem ser consideradas precedentes notáveis de outras tantas obras da arquitetura brutalista paulista, desde que a análise considere-as relativamente abstraídas de suas qualidades acessórias, concentrando-se nas suas qualidades essenciais. Em especial, a busca miesiana do "bloco único, quando ele já não é, de maneira alguma, aquele 'prisma puro' ao qual Le Corbusier havia expressado sua devoção"²⁷, conforme acentua Collin Rowe, tem evidente valor de precedente para a arquitetura paulista brutalista.

O PENSAMENTO MIESIANO: ARQUITETURA, ESTRUTURA, CONSTRUÇÃO

Inicialmente seria interessante retomar rapidamente certos conceitos básicos presentes no pensamento criativo miesiano, já que a ênfase desta análise e aproximação com a arquitetura brutalista paulista se dará principalmente pelas similaridades e afinidades de método.

Longe de ser um escritor prolífico e doutrinário como Le Corbusier, Mies van der Rohe se notabilizou por ser mestre taciturno, que preferia aforismos a discursos. Entretanto, seus poucos escritos são muito significativos se tomados, adequadamente, ao pé da letra. Por outro lado, para a exegese de seu pensamento criativo tem colaborado tanto autores mais próximos a Mies e que são de alguma maneira seus discípulos, ou ao menos forte simpaticizantes, como Peter Carter; como autores críticos da categoria de Francesco Dal Co que, concentrando-se no reconhecimento interessado da biblioteca miesiana realiza judiciosas e eruditas análises sobre o pensamento do mestre. Ambos tem em comum reafirmarem a permanência dos paradigmas conceituais da obra

miesiana ao longo de toda sua trajetória profissional, não reconhecendo mudança significativa nos períodos europeu/norte-americano do mestre, ao menos em termos conceituais, considerando não haver nem ruptura, nem mesmo uma pretensa mudança de tom, na obra miesiana, que lhes é vista como um continuum, reconhecível a partir da demonstração de suas 'invariantes filosóficas': "Através de toda obra de Mies van der Rohe há uma consistência de orientação que, numa análise final, aponta para o próprio cerne de sua filosofia. O princípio gerador de sua direção tem três aspectos: primeiro, que a arquitetura está relacionada com a época, sendo, em sua manifestação mais alta, a expressão das forças que conduzem e sustentam essa época; em segundo, que a arquitetura é uma linguagem que tem a disciplina de uma gramática; em terceiro, que a 'estrutura' é a lei inerente da arquitetura, sua gramática e disciplina. A esses três aspectos Mies agrega suas importantes características pessoais de investigação objetiva e de interpretação poética"²⁸.

Francesco Dal Co faz uma erudita exposição justificando de maneira muito engenhosa o argumento da permanência, em Mies van der Rohe, de uma mesma orientação unitária ao longo de sua obra; análise cujas sutilezas se perderiam totalmente num resumo apressado, ou em qualquer resumo. De seu texto valeria à pena, entretanto, retirar uma importante precisão referente ao uso do termo 'arquitetura' quando este é empregado referindo-se à obra e pensamento de Mies, como o faz Carter acima - o qual certamente também está consciente, e mesmo propõe precisão semelhante em seu texto; mas não tão belamente explicitada como quando ela é feita à italiana.



CASA RESOR, WYOMING, 1938
MIES VAN DER ROHE

Dal Co ressalta que Mies sempre fazia questão de distinguir entre 'arquitetura' (cujo sentido é similar nas línguas latinas e em inglês), de 'baukunst' (literalmente, arte do construído), fazendo notar que não havia em inglês (nem há, aparentemente, nas línguas latinas) uma tradução literal do termo alemão. Como esclarece Dal Co: "Mies parece aludir precisamente à diferença contida no termo *areté*²⁹, fazendo de *baukunst* uma expressão espiritual, uma prática liberada da servidão da necessidade. 'Arquitetura', por outro lado, interpretaria a prevalência da função, da conjunção mecânica de formas e necessidades através do projeto, a limitação da experiência dentro dos horizontes impostos pela necessidade. 'Arquitetura' seria mero 'naturalismo', a manifestação de um *laissez aller* Nietzscheano. *Baukunst*, por contraste, é uma arte espiritual, um exercício virtuoso da invenção através da observação de sólidas leis e costumes, e ao mesmo tempo é desafio intelectual, perigosa transgressão. *Baukunst* evita o novo em favor do bom, para usar as palavras que Mies parece ter extraído de uma belíssima passagem de Nietzsche"³⁰. A partir dessa distinção feita por Mies, cujas origens Dal Co rastreia nas leituras do arquiteto, este estende seu significado de maneira a abranger uma compreensão filosófica da questão da liberdade no marco da obra miesiana: "se para Mies a 'arquitetura' é a expressão da dimensão naturalística do projeto, *baukunst* é, ao invés, a manifestação da pertinência do espírito e da liberdade que ele exercita dentro da lei. Essa liberdade nada tem a ver com o arbítrio; ela implica em persistência, aderência a regras, a escolhas claras e bem orientadas"³¹.

Por outro lado, o próprio Carter precisa o sentido que Mies dá ao uso do termo 'estrutura', conforme também citado acima. Ele explica que Mies considerava "o princípio da ordem estrutural tão básico e necessário para a arquitetura [leia-se: *baukunst*] como é para uma planta ou para outros seres viventes. 'Estrutura' nesse sentido pode ser considerada como parte da natureza da arquitetura. Estrutura é aqui a expressão filosófica da construção"³²; portanto, não deve ser entendida apenas como parte da construção, mas como seu arcabouço conceitual. Ou como explicava o próprio Mies aos seus alunos, "na língua inglesa vocês chamam indiferentemente tudo de estrutura. Na Europa, não fazemos assim. Chamamos uma cabana de cabana e não de estrutura. Por estrutura temos uma idéia filosófica. A estrutura é o todo, de cima a baixo, até o último detalhe - com as mesmas idéias. É isso que chamamos de estrutura"³³.

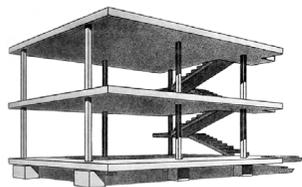
Quanto à questão posta indiretamente por Saia do desvio, ou ao menos desinteresse, da persona norte-americana de

Mies pela proposta reformadora e messiânica da modernidade, Dal Co oferecerá também uma interessante interpretação.

Segundo ele, Mies seguiria as idéias de Romano Guardini, autor de sua declarada predileção. "Como Guardini, Mies acredita que a era moderna industrial e socialmente avançada tem uma profunda necessidade de ordem. Essa necessidade brotaria dos mecanismos que governariam o pulso do mundo - o 'segundo mundo' na terminologia de Guardini - que é dominado pela técnica e pelos processos de standardização. [...] Esse mundo é aquele anunciado pela geração de Nietzsche, da qual Guardini e Mies fazem parte, um mundo artificial que perdeu sua coordenação e lascou em muitas partes, as quais, devido à sua falta de interconexão, laceram o homem e criam uma extrema anarquia"³⁴. Nesse sentido, o esforço de dar forma à arquitetura, de maneira sistemática e ordenada, sem concessões ao arbítrio, mas entendendo a Liberdade criadora no marco da Necessidade, é certamente uma maneira de combater esse caos do mundo; do ponto de vista de Mies ele não estava, em absoluto, apenas indiferentemente aceitando a cooptação degradante das forças sociais que regem 'este mundo', mas exercendo plenamente seu ofício no sentido de se contrapor à tendência caótica, que será combatida pela radicalidade de sua ação profissional: "em face do 'caos' Mies não aceita o papel de observador isento [...] Seu distanciamento das coisas, e portanto, do 'novo', é uma escolha consciente que visa determinar a exata distância na qual os olhos podem focar a 'verdade', a 'essencialidade dos fatos'. O pensamento de Mies, como o de Guardini, não é nostálgico, mas lucidamente desiludido"³⁵.

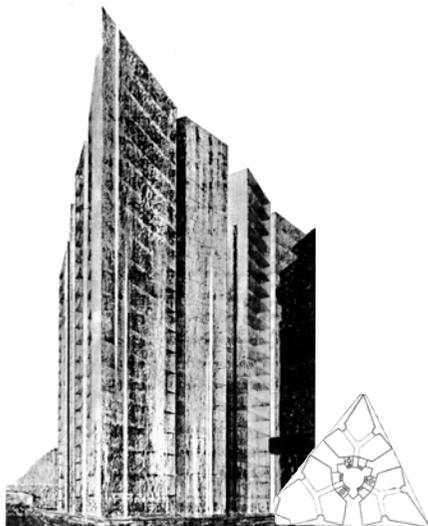
Se se aceitar esse raciocínio poder-se-ia dizer que, longe de ter renunciado ao papel profético da modernidade, de fato Mies se colocaria, embora na sua maneira discreta, como um paladino da ordem e da perfeição em meio a um contexto em que a banalização era a regra; portanto a seu modo ele combate o dragão, e o faz da única maneira que sabe fazer, ou seja, fazendo arquitetura. Ainda aqui a arquitetura tem, em potência, um papel messiânico³⁶, potencializado pela sua atuação como professor, da Bauhaus ao IIT.

Esclarecida, ou ao menos contraponteadada pelas opiniões contrárias, a questão da dicotomia Europa/América na obra miesiana, e compreendida sua postura como passível de estar e permanecer éticamente afinada aos ideais transformadores da modernidade, seria interessante rever algumas de suas propostas arquitetônicas - com destaque para sua transição do 'estilo internacional' a outros paradigmas talvez mais afeitos à questão da sua busca de mestria da estrutura³⁷.



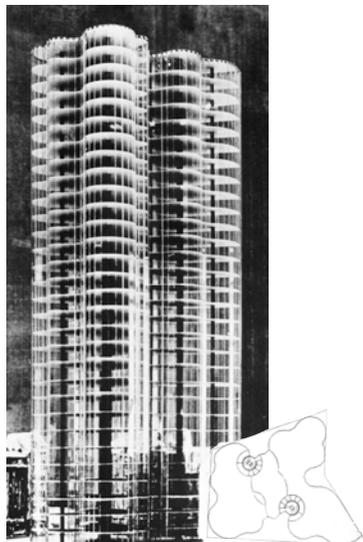
ESQUEMA DOM-INO, 1915-22
LE CORBUSIER

TORRE EM FRIEDRICHSTRASSE
1º PROJETO, 1919
2º PROJETO, 1921
MIES VAN DER ROHE



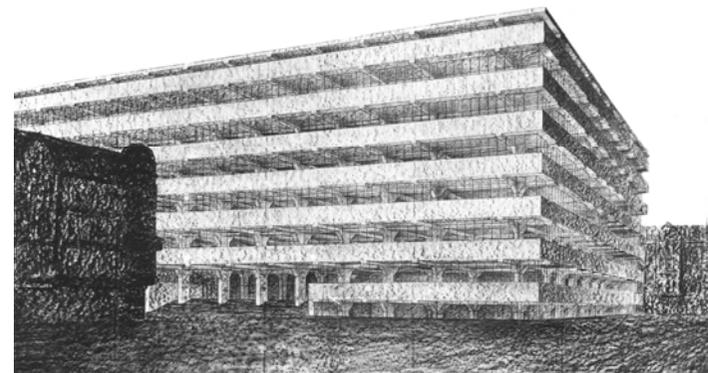
DA PONTUAÇÃO COLUNAR AO EXO-ESQUELETO, DA PLANTA LIVRE À PLANTA GENÉRICA

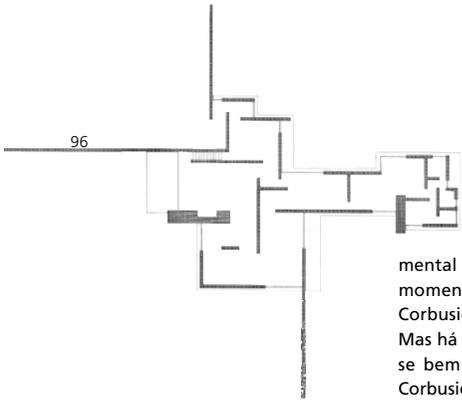
Collin Rowe encarece ser a questão da pontuação colunar somada à planaridade do teto o traço de união arquitetônico entre os dois mais importantes próceres da modernidade: “tanto Mies como Le Corbusier subscrevem o que pode ser considerado um fato, e é que ambos reconhecem e aceitam o que é certamente uma condição normativa dos edifícios do século vinte - a laje plana e seus suportes pontuais”³⁸. Collin Rowe está se referindo ao sistema Dom-ino de Le Corbusier, 1915-22, e suas derivações; quanto a Mies, certamente essa afirmação caberá, no espírito genérico que Rowe lhe dá, não já as primeiras obras de sua carreira de arquiteto no imediato pós guerra, como as Torres de Friedrichstraße (1919, 1921) e o Edifício de Escritórios em Concreto (1922), contemporâneas de Dom-ino, mas certamente sim aos apartamentos da Weissenhof Siedlung de Stuttgart, 1927, e magistralmente, no Pavilhão de Barcelona, 1929; e, igualmente, na casa Tugendhat, em Brno, 1928-30. No Pavilhão de Barcelona, como descreve William Curtis, “a delgada laje de cobertura era apoiada delicadamente em oito colunas cruciformes de aço cromado: uma concepção que recorda o esqueleto Dom-ino, mas com apenas um pavimento de altura. Embora algumas paredes sejam de carga, a idéia expressa era a da independência dos planos-paredes de seu tradicional papel de suporte”³⁹.



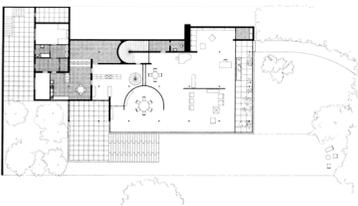
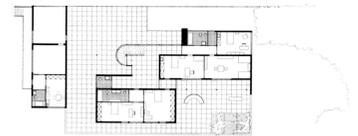
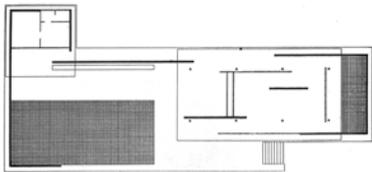
Sem pretender retomar integralmente a elaborada análise de Rowe, pode-se citá-la aqui, rapidamente, em algumas de suas conclusões. Segundo ele, “nos edifícios de Mies e Le Corbusier, circa 1929, as colunas agem como a pontuação de um espaço estendido horizontalmente, e que, particularmente em Mies, se caracteriza por uma qualidade neutra em corte”. Rowe insiste em que “deve-se notar que, no geral, o espaço do Estilo Internacional era um sistema que tendia a proibir qualquer exibição das vigas; e mais, que uma vez que a superfície superior da laje necessita ser plana, parece mais do que certo de que a superfície inferior da laje deveria apresentar planos ininterruptos. Essa restrição parece ser uma dedução que se seguiria à concepção da liberdade da coluna - já que a a coluna livre mal poderia assumir um relacionamento explícito com as vigas que poderia ter de estar suportando sem levar a uma compartimentação do espaço e portanto a alguma violação da liberdade da planta. De fato, o aparecimento das vigas só poderia tender a prescrever posições fixas para as partições; e uma vez que essas posições fixas estariam em linha com as colunas era portanto essencial, se a independência entre partições e colunas devesse ser assumida com alguma eloquência, que a parte inferior da laje se expressasse como uma superfície horizontal ininterrupta”⁴⁰. Rowe verifica que ambos criadores consideraram como básica essa idéia da ‘planta livre + teto liso’ mas a tratam de maneira distinta: “provavelmente Mies proveu a transcrição mais literal desse delicado e complexo sistema de lógica; e por comparação, Le Corbusier parece ter sido menos leal aos princípios que ele afirmava. Pois onde as distinções de Mies entre as funções de suporte e fechamento são conceitualmente imaculadas as de Le Corbusier parecem ser quase perfunctórias”⁴¹.

EDIFÍCIO DE ESCRITÓRIOS EM
CONCRETO, 1922
MIES VAN DER ROHE





CASA DE CAMPO EM TIJULOS, 1923

PAVILHÃO DE BARCELONA, 1929
CASA TUGENDHAT, 1928-30

Collin Rowe de fato tem razão ao ressaltar como fundamental esse tema, e além disso em constatar que ele define um momento máximo de aproximação de ambos criadores, Le Corbusier e Mies (na arquitetura como fisicamente), circa 1929. Mas há que se notar que, para Mies, essa aproximação parece ser, se bem que mais rigorosa, mais circunstancial do que para Le Corbusier. Antes do período do Pavilhão de Barcelona - tanto nas torres de Friedrichstraße como no edifício em concreto -, a questão da planaridade das lajes somada à não exposição das vigas parece não ter sido tão radicalmente necessária, como se pode constatar numa análise mais detida daqueles projetos, nos quais admite-se e não se escondem as vigas, mesmo quando havia oportunidade simples para fazê-lo. Também posteriormente ao 'circa 1929' Mies irá progressivamente alterando essa relação plasticamente 'purista' com a planaridade. Aliás, o tema da possibilidade inerente da obra de Mies vir a extrapolar essa planaridade em outras soluções está igualmente presente em Rowe; e deve-se notar que o texto de Rowe é de 1956-7, e portanto ele ainda não havia presenciado o que sucederia nas obras do último decênio da trajetória de Mies, quando a questão da solução do grande vão toma prioridade fazendo desaparecer, ao menos nessas últimas obras, a necessidade conceitual desse 'espaço do estilo internacional', conforme estabelecido por Rowe.

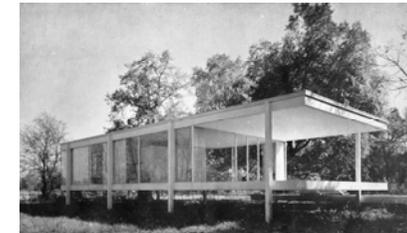
Mas em 1929, de fato Mies está assumindo esse espaço pontuado / planarizado. E o faz com uma muito maior liberdade na disposição das 'partições' do que aquela que Corbusier se dava, já que este coloca o 'volume puro' igualmente como meta ideal, o que não parece ser o caso, por exemplo, nas obras entre 1927, até no máximo 1942, de Mies. As quais podem ser representadas idealmente pelo Pavilhão de Barcelona, e pela casa Tugendhat⁴² (1928-30), num ápice. Após o qual Mies começa pouco a pouco a modificar seu desenho centrípeto, através de dispositivos que vão contendo-o em limites mais definidos: "ao longo dos primeiros anos '30 Mies foi progressivamente simplificando sua sobre-extendida maneira de 1929-31; nas suas casas pátio ele já é levado a uma retração dos planos que antes escapavam de sob as lajes. Mas apesar dessa simplificação ele ainda retém um certo desejo pelo volume algo pitorescamente frouxo, e será somente em Chicago que o bloco único irá aparecer - quando ele já não é, de maneira alguma, aquele 'prisma puro' ao qual, quinze ou vinte anos antes, Le Corbusier havia expressado sua devoção"⁴³

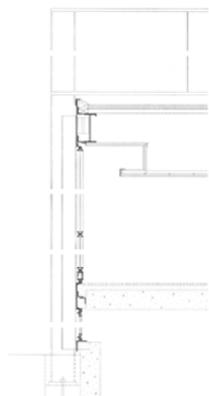
O último projeto a tratar os espaços, mas agora

apenas os internos, à maneira 'pitoresca' é o Museu para uma pequena cidade, 1942. Nos edifícios do IIT, e chegando-se até mesmo a um auge de cristalização no projeto não construído para a sua Biblioteca, o bloco se consolida e a coluna perde seu caráter de independência explícita em relação aos muros; e isso acontece, inclusive, porque agora, "aparentemente pela primeira vez, [a coluna] está amarrada ao sistema de vigas, e essas vigas marcam posições definidas dos paramentos, e a maior parte desse paramentos já saltaram para essas posições". Como esclarece Rowe, "o conceito dessa nova coluna era igualmente mais estrutural e mais clássico que aquele da revolucionária e plástica coluna dos anos '20. [...] A expressão estrutural e espacial agora prometiam tornar-se mais integradas do que antes; mas o espaço, e assim toda a sua abertura, prometia tornar-se mais rígido"⁴⁴.

O único reparo que se poderia fazer a essa análise absolutamente correta de Rowe é que essa não talvez não seja uma 'nova coluna', se se considerarem como relevantes as soluções empregadas nos três projetos de 1919/21/22. Mas ele tem razão ao perceber que essa concepção, nem tão nova, caminharia para a abertura de um outro campo, então insuspeitado, de possibilidades, 'quase' atingido por Mies na obra da Biblioteca do IIT: "o edifício da Administração e Biblioteca é algo como um sinal de alerta apontando em duas ou possivelmente três direções; e por volta de 1946, na casa Farnsworth e no Restaurante Drive-in, a mais congenial destas parece ter sido escolhida. Com uma considerável expansão dos vãos entre apoios, pela expressão do edifício como uma única célula estrutural, a ossificação do espaço que a nova coluna parecia ameaçar poderia ser evitado; e pela externalização da viga a planaridade 'ideal' da subsuperfície da laje podia ser preservada. Mas ela podia sê-lo apenas ao preço de esvaziar o interior, tanto quanto possível, de compartimentações"⁴⁵.

Esse esvaziamento interior pode também ser compreendido segundo outro ângulo de abordagem, de cunho paradoxalmente 'programático'. Segundo Peter Carter no livro "Mies at Work", o mestre considerava a questão da conformidade entre forma e função como relativa, já que a função pode variar e de fato varia no tempo, e que a forma, uma vez rigidamente estabelecida, não pode ser facilmente modificada; por isso, Mies "escolhia o sistema estrutural de acordo com a magnitude dos requerimentos funcionais tomados como um todo, e não segundo as necessidades individuais e específicas. E como ele estava convencido de que o princípio da flexibilidade era um princípio moderno,

CASAS PÁTIO, 1931-8
MUSEU PARA UMA PEQUENA CIDADE, 1942CASA FARNSWORTH, 1945-50
RESTAURANTE DRIVE-IN, 1945-6



CROWN HALL, IIT, 1950-6
DETALHE EM CORTE DA FACHADA

ele fixava apenas o essencial nos seus edifícios, assim permitindo grande flexibilidade e liberdade tanto nos lay-outs iniciais como nas futuras modificações⁴⁶.

Com base nessa postura, que Carter chama de 'aproximação morfológica à acomodação da função', Mies considerava haver "três tipos específicos de edifícios: o edifício alto com estrutura esqueleto; o edifício baixo com estrutura esqueleto; e o edifício de um pavimento em vão livre"⁴⁷. Os exemplos elencados no livro de Carter mostram que, de fato, o primeiro e o segundo caso são variantes de uma mesma solução, que Rowe certamente chamaria de 'pilar ritmado + planta livre' - embora a liberdade estivesse aqui cada vez mais magneticamente atraída pela linha das vigas. Já o terceiro caso corresponde à solução 'outra', discernida por Rowe, mas que até então só tinha como exemplos obras de dimensão relativamente modesta; Rowe cita apenas, e convenientemente, a casa Farnsworth (que pode ser incluída tanto no caso 2 como no 3), e o Crown Hall. Mas Mies já havia então experimentado a solução do vão interno absolutamente livre, ao menos do ponto de vista estrutural, em obras de amplas dimensões, no projeto para o Teatro Nacional de Mannheim, 1952-3; e voltará a fazê-lo em várias obras posteriores à análise de Collin Rowe.

DA PLANARIDADE DAS LAJES À HOMOGENEIDADE FORMAL E ESTRUTURAL

O enfoque de Collin Rowe se concentra na planaridade do teto e pontuação colunar como paradigmas irrecusáveis, e destaca e recorta na obra miesiana os exemplos que parecem mostrar um esforço para manter esse paradigma a todo custo, apesar de estarem se alterando os parâmetros em jogo, seja pela 'ossi-ficação' do sistema viga/pilar/partições, seja pela eliminação da pontuação dos pilares e maximização e exteriorização das vigas e pilares ao corpo propriamente dito do edifício. Entretanto, a volúpia do grande vão irá fazer desaparecer, ou ao menos, a tornar desimportante, essa questão em particular, em favor de outro tema, certamente aparentado. Em obras como o Convention Hall, 1953-4, o Edifício Bacardi de Santiago de Cuba, 1957, e a Nova Galeria Nacional de Berlim, 1962-8, a amplitude do espaço interior obtido pelo grande vão eclipsa a necessidade de um teto liso em favor da preferência por um teto homogeneamente organizado, o que, numa vasta escala, dá no mesmo. Essa questão merece um estudo mais detido.

A 'homogeneidade' parece ser uma meta constante na obra miesiana, e não é algo secundário nos edifícios em aço e vidro da fase pós-Chicago, ao contrário: boa parte da celeuma levanta-se acerca do famosíssimo perfil 'falso' sobreposto ao perfil 'verdadeiro' da coluna portante (revestido para atender as normas de

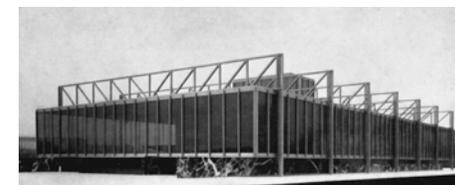
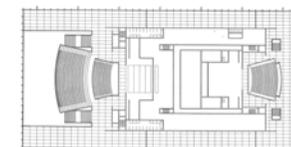
incêndio), advém dessa necessidade puramente conceitual de homogeneidade. O chamado perfil 'falso' - que comparece aparentemente pela primeira vez no Alumni Memorial Hall, IIT (1945), mas que toma outros significados e fama inaudita nos edifícios 860-880 Lake Shore Drive (1948-51), - é sempre explicado como resultando apenas de uma questão de expressão simbólica da estrutura, ou como um manifesto retórico que anunciaria externamente a verdade da estrutura disposta no interior. A questão simbólica e didática sem dúvida está presente, mas de fato Mies apenas declarava que, sem esses perfis externos 'decorativos' "o edifício não ficava bem"⁴⁸. Basta olhar a foto dos dois edifícios gêmeos da Lake Shore Drive e imaginá-los sem, especificamente, os perfis que não se posicionam sobre os caixilhos e sim sobre algum pilar, para verificar a razão do 'ficar mal': ao invés do ritmo absolutamente constante das verticais seria produzido um tempo forte (coluna) seguido de três fracos (caixilhos), solução aliás clássica, mas não homogênea. Não se trata aqui portanto conceder ao Mestre a oportunidade de um 'divertissement' incoerente, ou de entender o 'perfil falso' como "uma capitulação ocasional em favor da subjetividade [embora] seus admiradores insistissem obstinadamente em que [Mies] era o mais puro dos racionalistas"⁴⁹. A questão é bem outra, muito mais de ofício, e certamente soberanamente mais de desejo; e, na ordem das razões miesiana de fato não há nem incoerência, nem diversão, mas busca de homogeneidade.

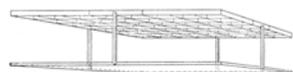
Sem fugir do tema da homogeneidade, mas voltando aos edifícios em grande vão, são necessárias outras precisões. Nos primeiros exemplos de projetos desse 'tipo morfológico', conforme definição de Carter, apud Mies, a viga externa portante superior é empregada apenas num sentido, conformando uma solução que se poderia chamar de estruturalmente não homogênea, definida por pórticos paralelos que vencem o vão menor de um edifício de planta retangular de proporção ~2:1 no Crown Hall (39.3x72.05m) e exatamente 2:1 no Teatro de Mannheim (80x160m), pórticos esses repetidos 4 vezes no primeiro caso e 7 vezes no segundo caso, com diferentes luzes e alturas, mas similares proporções; em ambos os casos há balanços longitudinais nas duas extremidades, em vãos que correspondem a 1/3 da distância entre os pórticos. No Crown Hall o espaço interno é homogeneamente contínuo e praticamente sem repartições, contrapondo-se ou ignorando a unidirecionalidade da estrutura portante superior, à semelhança da casa Farnsworth e do Restaurante Drive-in, incluindo-se portanto na 'solução congenial' conforme acima exposta por Collin Rowe. Já o Teatro de Mannheim, embora



EDIFÍCIOS 860-880 LAKE SHORE
DRIVE, CHICAGO

TEATRO NACIONAL DE MANNHEIM, 1952-3

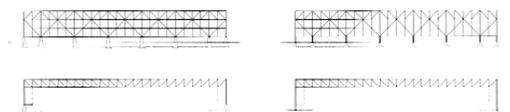




CASA 50'x50', 1950-1
MAQUETE E PERSPECTIVA DA ESTRUTURA

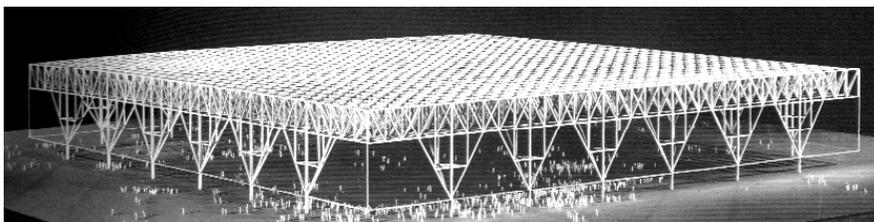
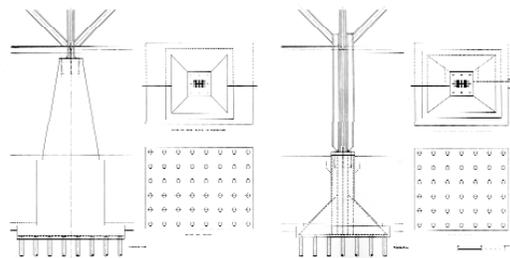
as maquetes se esforcem para não demonstrá-lo, não tem nem pode ter um interior ôco pois dispõe de dois teatros e vários equipamentos de apoio; mas essas irregularidades são concentradas no miolo da construção através da disposição de um amplo vazio ao modo de varanda ou galeria fechada ao redor de todo o perímetro, aliada à disposição dos demais incômodos no embasamento, cujo perímetro é recuado, e cuja face é revestida externamente com mármore à maneira de um plinto de pedra, colaborando para 'soltar' o volume superior visualmente tornado único.

A questão da homogeneidade, inclusive do ponto de vista estrutural, já estava presente, de alguma maneira, na proposta da Casa 50'x50' (1950-1), uma versão miesiana das casas usonianas, cuja cobertura em grelha era apoiada em apenas quatro colunas periféricas e centralizadas. Mas é finalmente, no projeto para o nunca realizado Convention Hall (1953-4), que a questão da homogeneidade chega à estrutura de maneira total e grandiosa - até



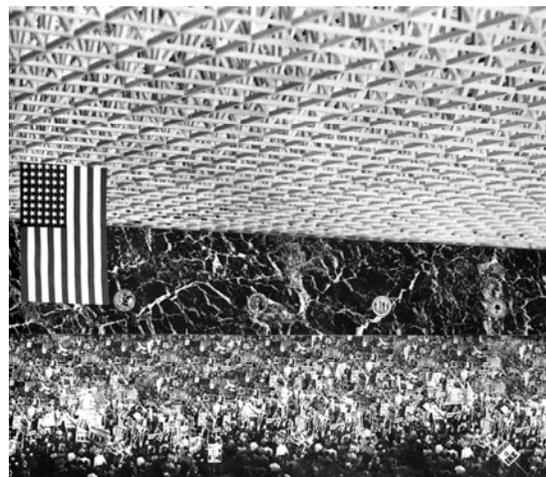
245-244. Convention Hall, Chicago. Coluna per-eisem.

245-246. Convention Hall, Chicago. Selo per-eisem.



porque as questões dimensionais atingem ali um limite quase fantástico, já que o edifício tem planta quadrada com 235.8m de lado e não dispõe de nenhum pilar interno. Para resolver estruturalmente esse desafio foram feitos vários estudos dimensionais, entretanto sem variar as premissas básicas de indiferenciação desejada para esse espaço, e expressas tanto na forma quadrada da planta quanto no fato de agora as treliças que conformam as vigas, com altura de quase 10m, serem dispostas perpendicularmente, nos dois sentidos. Poder-se-ia dizer que, neste caso, posta a estrutura, estava o edifício. Assim, não se admira que o arquiteto paulista Eduardo Corona lamentasse que esta obra não tivesse sido construída.

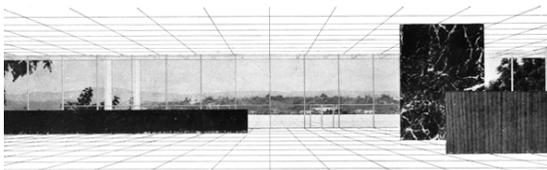
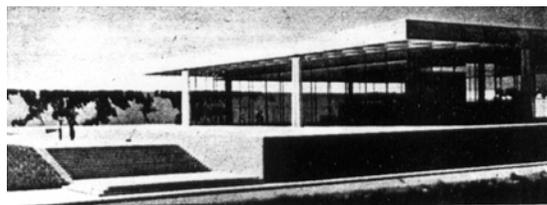
A solução é tão 'evidente' em sua perfeição, simplicidade e ousadia estrutural que o trabalho da arquitetura, uma vez a estrutura superior definida, quase resvala para o meramente decorativo, em termos: os pilares admitem soluções distintas conforme sejam propostos em concreto ou em aço; mas em compensação, os fechamentos são tão livres como os de uma embalagem, e se foram experimentadas apenas soluções cuja finalização ainda mantém e enfatizam o desenho subjacente da estrutura não se segue que outras infinitas soluções, enfatizando por exemplo, e ao contrário, a continuidade das superfícies, não pudessem ser tentadas. O mesmo se aplica, igualmente, aos estudos para os forros internos, que aliás poderiam nem mesmo existir, como mostra uma fotomontagem do interior lotado de convencionais.



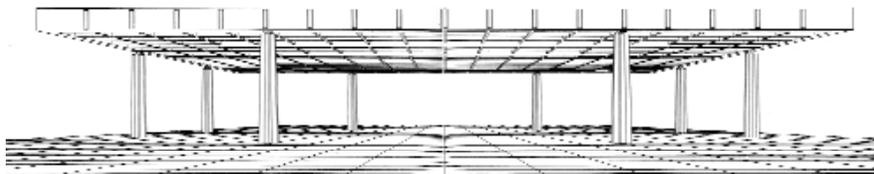
CONVENTION HALL, CHICAGO, 1953-4
IMPLANTAÇÃO, DETALHES, MAQUETE
PERSPECTIVA INTERNA

Não tendo sido executada - tratava-se mais de uma exploração conceitual do que uma obra com cliente factual -, essa idéia será proposta de novo, mas agora concretamente, num projeto singular em toda a carreira de Mies, em mais de um sentido: o edifício de escritórios da Bacardi em Santiago de Cuba (1957), infelizmente nunca realizado, uma vez que logo a seguir os ventos políticos mudaram de direção tornando-o um fato incômodo para todos os envolvidos. É pena, pois se trata sem dúvida de uma das mais perfeitas obras de Mies, precedente e experimento inicial para a elaboração de seu canto de cisne, a Nova Galeria Nacional de Berlim (1962-8), e sem a qual esta não se explica totalmente em sua solução.

O edifício Bacardi de Santiago de Cuba tem planta quadrada com 54m de lado e 7 m de altura livre interna, sendo definido por uma cobertura conformada por uma grelha estrutural de vigas com 1.5m de altura dispostas a cada 3m e apoiadas em 8 pilares dispostos no perímetro do quadrado, dois de cada lado, criando balanços de 15m e um vão central de 24m. O sítio era



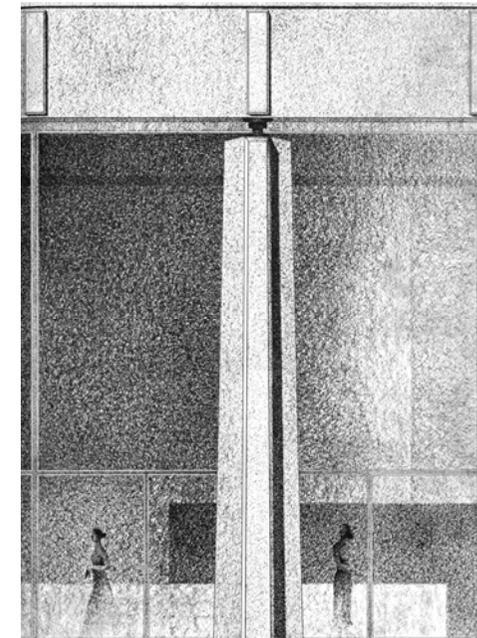
EDIFÍCIO BACARDI, SANTIAGO DE CUBA, 1957



movimentado e em declive, e a implantação dessa perfeição mandálica implicava também na criação de um embasamento, parcialmente aproveitável. Não foi possível, nas publicações disponíveis, obter mais dados sobre os fechamentos, mas é evidente o apuro da solução dada aos apoios dessa grelha de cobertura, quando Mies retoma com toda força a coluna em cruz, apenas parcialmente sugerida mas de maneira não tão esbelta e altaneira, em uma das soluções de pilares estudadas para o projeto do Convention Hall.

Resta ressaltar, a respeito desse projeto, um outro divino detalhe: a altura das vigas que conformam a grelha estrutural da cobertura varia, sutilmente, atingindo 1.5m de altura apenas na borda, mas de fato tendo ~1.65m no perímetro interior recuado de 3 módulos e ~1.8m no perímetro interior recuado de 5 módulos, ou seja, alinhado com a posição das colunas. Possivelmente o peso do concreto e a ousadia dos balanços desaconselhava uma solução mais afeita ao desejo de homogeneidade, qual seja, igualar a altura de todas as vigas para necessidade estática da mais alta delas; igualmente, a borda da laje perderia parte de sua leveza. Interessante notar que a solução adotada - mais para pirâmide maia de ponta cabeça do que para a clássica forma tronco-piramidal recomendada para estruturas do tipo para-sol com apoio central e balanços - permite manter a visualização do resultado, se não de fato, ao menos de direito, como horizontal e homogêneo.

Embora em Berlim o sol tropical estivesse a milhares de quilômetros de distância, praticamente a mesma solução foi adotada para o projeto da Nova Galeria Nacional (1962-8), mas agora em aço, e agora perfeitamente homogênea. Vale a pena rever a descrição de Curtis: “Mies van der Rohe vislumbrou um templo de aço e vidro sobre um pódio - uma espécie de santuário da arte moderna. O efeito principal vem da maneira como os suportes de aço foram cuidadosamente proporcionados e espaçados de maneira a sugerir uma versão atual das colunas clássicas enquanto a vasta cobertura de aço em balanço evocava a idéia de entablatura. A grelha retangular da cobertura recordava alguns desenhos de Schinkel para treliças ou encofrados simplificados. No inte-



rior a prévia noção miesiana de um espaço abstrato ‘universal’ foi reafirmada”⁵⁰. Neste caso, como em Cuba, o embasamento serve não só para regularizar o sítio garantindo a planaridade do pavimento nobre e mesmo um ‘ao redor’ de aproximação controladamente seu, como situa no pavimento inferior a maior parte do acervo do museu, ao abrigo conveniente da luz natural, que nem por estar-se em altas latitudes não deve ser igualmente evitada na exposição de obras de arte; e apesar da luz ser matizada, no pavimento nobre, pelo grande recuo da linha de vidro das fachadas, este foi destinado à exposição preferencial de esculturas e de poucas outras obras.

As dimensões do edifício seguem exatamente as mesmas proporções do Bacardi de Santiago de Cuba, um pouco agrandadas pelo emprego de um módulo de 3.6m e não de 3.0m como naque-



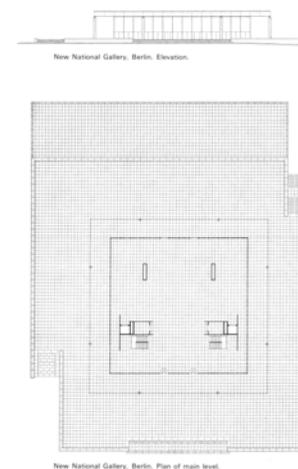
le. Assim, a planta quadrada tem 64.8m de lado e 8.4m de altura livre interna, sendo definido por uma cobertura conformada por uma grelha estrutural de vigas com 1.8m de altura dispostas a cada 3.6m e apoiadas em 8 pilares dispostos no perímetro do quadrado, dois de cada lado, criando balanços de 18m e um vão central de 28.8m. A coluna tem desenho igualmente semelhante, mas é relativamente mais esbelta e regular, a ponto de quase não se perceber a ligeira variação dimensional entre o topo e a base de sua secção cruciforme. Além disso, e como maravilha tecnológica, a cobertura foi inteiramente realizada no piso e erguida, juntamente com os pilares, de uma só vez em, todo um dia de trabalho, sob o olhar mudo e concentrado do autor⁵¹.

Nesta última obra significativa de Mies não mais cabe o raciocínio do ‘teto liso’, já substituído pelo teto homogêneo; além disso, atinge a congruência quase total entre a ‘verdade’ e a ‘clareza’ estrutural, nem sempre juntas nas obras miesianas.

A distinção entre verdade e clareza parece ser muito importante, e sua não compreensão tem levado algumas vezes a mal-entendidos acerca da ‘honestidade’ das propostas, estruturais/arquitetônicas miesianas. Nas palavras de Mies, “Meu conceito e aproximação ao Seagram Building não foi diferente de qualquer outro edifício que eu possa construir. Minha idéia, ou melhor, a ‘direção’ em que vou é por uma clara estrutura e construção - isso se aplica não a qualquer problema mas a todos os problemas arquitetônicos que eu abordo”⁵². Certamente Mies está preocupado com a verdade, mas também reconhece-a inefável, e sabe que sua revelação humana e sublunar nem sempre ocorre casada à congruência absoluta de todos os atos. O tema da revelação da Verdade aplicado às soluções estruturais deu azo a muita interpretação distorcida, já que a estrutura nunca é nem pode ser ‘verdadeira’ do ponto de vista estritamente filosófico: mesmo submetida às ineludíveis leis da estática e às propriedades inerentes aos materiais empregados, ela é sempre escolha, e portanto fruto em última instância da vontade estética; dentre as virtudes teológicas ela parece estar mais próxima da Beleza, termo da tríade que



NOVA GALERIA NACIONAL, BERLIM, 1962-8



também comparece no triângulo Vitruviano. Embora, para Mies, como para gregos e latinos, Beleza seja Proporção.

Logo a seguir, no mesmo depoimento, Mies aborda outra de suas questões conceituais básicas, a idéia do abandono da noção de caráter programático em favor da noção de caráter genérico: "Estou, de fato, em completa oposição à idéia de que um edifício específico deva ter um caráter individual - ao invés disso, um caráter universal que foi determinado pelo problema total que a arquitetura deve empenhar-se em resolver"⁵³. Esse conceito remete imediatamente à idéia de repetição, que se poderia contrapor à idéia, mais comum na modernidade, de reprodutibilidade; vale a pena distingui-las claramente.

VERDADE E CLARIDADE, REPETIÇÃO E REPRODUTIBILIDADE

Comentando a questão da 'clareza', Dal Co afirma que "a clareza formal que resulta [das obras de Mies] é em alguns casos espantosa, e é intocada pela dúvida quando, pela virtude de sua radicalidade, é forçada a confrontar o problema da repetição"⁵⁴. Dal Co considera que, nesse particular, a obra de Mies se distancia do tema da reprodutibilidade: "Mies contrapõe reprodutibilidade a repetição. Repetição é escolha - radical, solitária decisão. Reprodutibilidade é uma expressão do 'mecanismo naturalístico'; é a assumpção de um estado de necessidade; e é motivada pela prevalência do útil. É, numa palavra, 'arquitetura'. Repetição, de outro lado, é a dissolução das aparências que velam a miséria que a reprodutibilidade mistifica. Os aspectos repetitivos exibidos com desesperada coragem nas últimas obras de Mies requerem meios apropriados e técnicas refinadas. Não há lugar neles para nenhuma nostalgia, embora esteja muito claro para Mies que nenhuma inovação pode ser feita quando os laços com a tradição foram rompidos"⁵⁵. Ressalte-se que Dal Co entende a relação de Mies com a tradição de maneira nada mecanicista, pois considera que a questão não é descobrir na obra miesiana influências e identidades, a todo custo apostas, o que configuraria apenas uma banalização; para ele, a postura de Mies em relação à tradição é paradoxal - mas resumir aqui o argumento complexo seria, de novo, perder sua essência⁵⁶.

A noção de repetição e de clareza também afastam a obra de Mies da idéia de vanguarda, embora a aproximem da idéia de radicalidade. Mies está preocupado com a duração, e não se presta em absoluto ao papel de rompedor de barreiras, mas ao

PROJETO PARA O CAMPUS DO IIT, 1939-41



papel talvez mais difícil do consolidador de posições atingidas. Para tanto, sua radicalidade se alia, surpreendentemente, ao conservadorismo. Mies esclarece esse tópico da aliança entre opostos ao ser questionado acerca da proposta (ou plano diretor formal) que havia feito para a futura organização e progressiva construção do campus do IIT (1939-41), e se não receava que os primeiros edifícios construídos iriam ficando desatualizados à medida em que se construíam novos edifícios: "Isso não me preocupa. O conceito não vai ficar desatualizado por dois motivos. É radical e conservador ao mesmo tempo. É radical ao aceitar as forças de sustentação de nosso tempo, de direção científica e tecnológica. Tem um caráter científico, mas não é ciência. Usa meios tecnológicos mas não é tecnologia. É conservador na medida em que não está apenas preocupado com a função mas também com a expressão. É conservador porque é baseado nas três leis da arquitetura: Ordem, Espaço, Proporção"⁵⁷.

QUESTÕES PARA REFLEXÃO E DEBATE

A escola paulista brutalista reflete, como não poderia deixar de ser, os debates internacionais de sua época, mesmo e quando esses debates não necessariamente se apresentavam de maneira explícita e discursiva, naquele momento, mas se configuravam 'de fato' nas obras de arquitetura. Certamente nesse sentido pode-se nela encontrar aproximações com a obra e o pensamento miesiano, uma vez que contribuição miesiana é vasta, e certamente de alguma maneira está presente em seja bem o que for que diga respeito à arquitetura deste século.

Mas, se o ineditismo da abordagem não facilita, de momento, uma reflexão mais aprofundada, espera-se ter sido possível compreender que, mais que fortuita, essa aproximação parece conter questões relevantes para uma necessária reflexão e debate. É possível que a tarefa dedutiva, acima proposta, de vinculá-la à arquitetura brutalista paulista, não tenha ainda atingido totalmente seus objetivos. Mas algumas das noções miesianas aqui expostas certamente repercutem no interior desta outra arquitetura, até porque, assim como Mies, o brutalismo paulista também está em busca do essencial.

1.5.

NOVO BRUTALISMO E ARQUITETURA PAULISTA: APROXIMAÇÕES E DISTÂNCIAS

Ao comentar o pluralismo de tendências dos anos 1970 William Curtis afirma, no livro “Modern Architecture Since 1900,” que “tanto quanto o ‘Novo Brutalismo’, [também] o pós-modernismo foi mais um vago aglomerado de aspirações (ou pelo menos, de rejeições) do que um projeto detalhado de um bem definido estilo”¹. Embora mais interessado em uma história geral das obras de arquitetura do que numa história aprofundada das idéias as permeiam, Curtis percebe com muita clareza, não desprovida de fina ironia, a vaga aura intelectual que sempre matiza a apreciação das obras ditas brutalistas - e que foi, de uma maneira mais engajada, denominada “ética do brutalismo” por outro consagrado autor, Reyner Banham.

Essa relativa dificuldade em se conceituar com clareza e recortar com nitidez os limites do chamado ‘brutalismo’ torna-o um conceito camaleônico, passível de tingir-se de variadas colorações segundo a intenção e ângulo de abordagem. Essa maleabilidade ou ausência de precisão, além de uma insuficiente distância histórica, parecem ter sido fatores básicos na proposição, realizada por Yves Bruand, aproximando o Novo Brutalismo inglês e a arquitetura paulista protagonizada por Vilanova Artigas a partir de fins dos anos ‘50.

Bruand considera que o brutalismo englobaria “duas tendências essenciais” distintas: o brutalismo de Le Corbusier e o brutalismo inglês. Para ele, o brutalismo corbusiano resumia-se ao uso do concreto armado aparente conjugado a uma plástica nova que rompia com o funcionalismo estrito; enquanto o brutalismo inglês não se ater a nenhum material determinado mas à vontade de retomar certos princípios das vanguardas dos anos 20, somada a um desejo de austeridade e recusa de subterfúgios, configurando um método cujos resultados individualistas não refletem um capricho pessoal mas uma base de rigor doutrinário. Afirma que “o brutalismo de Le Corbusier e o brutalismo inglês não tem nenhum ponto em comum, exceto o gosto pelo emprego dos materiais no estado bruto, e nem se trata dos mesmos materiais”. Mesmo assim, Bruand quer perceber certa similaridade entre ambos, e faz dessa conexão a ponte que os ligaria com a escola paulista brutalista, e em especial a obra de Vilanova Artigas: “contudo, ambos expressam um desafio tingido de violência, uma revolta contra os usos estabelecidos e os regulamentos que entravam o progresso, uma segurança quanto o caminho a seguir e uma vontade de impor esse caminho [...] Ambos recolocam [essa] questão, embora de maneira oposta; e da paixão que os anima surgiu uma linguagem áspera, decidida, que pode ser reencontrada na versão brasileira”².

Tanto na avaliação que faz de ambos ‘brutalismos’, quan-

to na aproximação que realiza com a arquitetura paulista, a análise de Bruand seria passível de reparos e precisões. O interesse em retomá-la, entretanto, recai menos em comprovar ou negar seus termos e mais no fato de Bruand ser ainda um dos poucos comentaristas da arquitetura paulista brutalista; e assim, já que a possível influência corbusiana já foi analisada anteriormente, parece também importante verificar mais detidamente se de fato há ou não influências ou similaridades entre a tendência brutalista inglesa dos anos '50 e '60 e a arquitetura paulista brutalista que lhe é quase contemporânea. Porém, face à insuficiência da análise de Bruand parece ser mais profícuo não aceitá-la ou contestá-la mas retomar-se com algum vagar o Brutalismo inglês, examinando-o mais detidamente.

E se isso for feito, provavelmente se encontrarão mais dessemelhanças que aproximações entre o Novo Brutalismo e a escola paulista, apesar de efetivamente compartilharem certos temas, mas sempre de maneira muito distinta. Como roteiro de trabalho dessa análise, buscamos pontuar algumas hipóteses:

1.Rever os fundamentos do 'Novo Brutalismo' é tarefa necessária para aclarar certas incorreções de interpretação muito disseminadas no meio arquitetônico brasileiro/paulista³, entre elas a de que essa tendência teria configurado apenas, ou predominantemente uma ética - quando a resposta de Banham à pergunta que ele coloca no título de seu trabalho realiza a conclusão contrária, a de que teria sido principalmente uma estética - desentendimento que é, de certa maneira, intencionalmente promovido pela maneira como Banham organiza seu livro. De qualquer forma, a negação ou obliteração, mesmo que subreptícia, da dimensão estética em favor da dimensão ética da arquitetura do 'Novo Brutalismo' de Banham aproxima-o, nesse sentido, com o discurso semi-inarticulado da arquitetura paulista brutalista, que vai realizar a mesma elipse.

2.De qualquer maneira, não se pode negar ter havido no 'Novo Brutalismo', ou em suas obras, ou na intenção projetual de seus autores, um substrato ético importante. O que é questionável é estabelecer que uma mesma ética animou a todas as obras 'brutalistas' inglesas e, por extensão, todas as obras 'brutalistas' realizadas em toda parte do planeta. E se a arquitetura inglesa do 'Novo Brutalismo' e a arquitetura paulista brutalista foram, de certa forma, igualmente lideradas por 'angry young men' - como parece entender Bruand, citando o caso de Vilanova Artigas - o motivo da zanga de ambas não é necessariamente o mesmo, nem política nem arquitetonicamente falando.

3.Apesar dos esforços de Banham de apresentar o 'Novo Brutalismo' inglês como tendência original, nativa e autônoma,

este de fato pode ser definido com mais precisão, no âmbito dos anos '50, como um 'cluster' formado por algumas relativamente poucas obras, propostas principalmente pelo casal Alison e Peter Smithson, ou pelo jovem James Stirling, as quais eruditamente buscaram revisar precedentes notáveis, fornecidos basicamente por Mies van der Rohe e por Le Corbusier, adaptando-os ao humor e à realidade inglesa amplo senso.

Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que o brutalismo inglês é também releitura e revisão da obra dos mestres, reposicionando seus pressupostos em sua própria realidade, e assim assemelha-se no método, como primo nem tão distante, à arquitetura paulista brutalista - que igualmente tem presente em seu bojo essa revisão dos precedentes notáveis dos mestres da modernidade, havendo portanto não propriamente influência entre ambas, mas similaridade de percurso.

Mas essa aproximação é falsa: nada há de tão próximo entre a maneira deliberada com que os Smithson e Stirling, em reação ao provincianismo local, vão em busca de novos padrões internacionais, neles se apoiando para realizar outras tantas obras que são também citações comentadas, eruditas e referenciadas, de um lado; e a maneira canhestra com que Artigas se esforça por negar uma inserção demasiado imediata com o panorama internacional, e que de fato não se dá senão apenas enquanto interpretação secundária, que antropofagicamente se apropria, tornando próprio, vários insumos advindos dessas fontes notáveis, nunca com ânimo de simples citação e, muito menos, de comentário crítico. Se a distância dos precedentes torna essa arquitetura paulista brutalista menos erudita e mais provinciana, em compensação permite-lhe um maior grau de liberdade na manipulação dos precedentes e, por extensão, maior 'originalidade'.

4. De qualquer maneira, se o Novo Brutalismo inglês usa o recurso ao precedente criticamente revisado, a intenção precisa de seus epígonos ao fazê-lo é proporcionar a retomada do impulso criativo e vanguardista dos primórdios do Movimento Moderno, que eles crêem estar sendo diluindo em mediocridades modernas; estão indignados, querem polemizar e contestar a geração que imediatamente lhes antecede e que está no poder, a qual consideram traidora dos ideais modernos. Esse ambiente cultural arquitetônico permeado de antagonismos difere totalmente daquele que serviu de base à arquitetura paulista brutalista, que em absoluto se propõe negar a tradição moderna brasileira imediatamente anterior - ao contrário, esforça-se em afirmar sua continuidade, mesmo quando já não é mais possível deixar de ver as grandes diferenças que as separam.

Mas essa distinção entre ingleses e paulistas também é

parcialmente falsa: subjaz na arquitetura paulista brutalista um descontentamento mal disfarçado com os rumos da arquitetura brasileira moderna, e em especial com a arquitetura carioca, e embora essa oposição nunca passe de um rumor abafado ela explica e justifica em parte seu não desejo de debate aberto e divulgação explícita de seus pressupostos e rumos.

5. Apesar dessas diferenças e aproximações contraditórias certamente podem ser percebidos alguns paralelismos entre o brutalismo inglês e o paulista do ponto de vista estilístico. Assim, pode haver algum interesse no reconhecimento das características arquitetônicas do primeiro, de maneira a colaborar na informação de uma análise crítica do segundo.

Entretanto, poder-se-á alegar que não há paralelismo, mas precedência, já que as mais conhecidas obras desse 'Novo Brutalismo' antecedem de quase uma década as obras iniciais da arquitetura paulista brutalista. Mas essa interpretação também é polêmica.

É necessário distinguir o 'Novo Brutalismo' enquanto construção historiográfica realizada por Reyner Banham e o 'brutalismo' inglês enquanto tendência arquitetônica consistente e influente em seu meio e internacionalmente. O primeiro engloba menos de uma dezena de projetos e obras de alguns autores, valorizados em determinadas publicações internacionais mas praticamente sem nenhuma influência no meio ambiente arquitetônico inglês até fins dos anos 50. O segundo engloba obras já do fim dos anos '50 e bem entrados nos anos '60, que é quando o núcleo estético das propostas do 'Novo Brutalismo' se dissemina, parcialmente se dilui e vem a configurar uma 'maneira' que se tornará o vocabulário corrente da arquitetura inglesa nos anos '60/'70 - entretanto esnobada por Banham, ao dizer que o 'Novo Brutalismo' já havia acabado quando escreveu seu livro em 1966.

É questionável que essa 'vanguarda' do Novo Brutalismo tenha efetivamente operado como precedente da arquitetura paulista, já que além de ser representada por muito poucos exemplos, a maioria deles de fato promove releituras miesianas ou corbusianas - sendo, estes sim, os precedentes notáveis da arquitetura paulista brutalista, e não as variantes inglesas também nascidas de sua influência.

BRUTALISMO: ÉTICA, SENSIBILIDADE, ESTÉTICA

No capítulo "Extension and critique in the '60s", Curtis procura rastrear a progressiva fragmentação das tendências arquitetônicas após certa hegemonia, nos anos 1950, de um "Estilo Internacional" que se consolidara em produções espalhadas em várias partes do planeta⁴ Em contraposição a essa aparente unidade comparece cada vez com maior peso a consciência da mul-

tipicidade moderna e o próprio Banham, em seu livro "Theory and Design in the First Machine Age" (1960), ajuda a "revelar a complexidade teórica dos primórdios do movimento moderno"⁵; e posteriormente a esse livro Banham vai editar a obra que ainda é uma referência básica no tema do brutalismo, "New Brutalism, Ethic or Aesthetic?" (1966)⁶.

Reverendo as análises de Banham nesse livro e mesmo a obra de outros autores sobre o tema, é possível levantar dúvidas quanto à coerência e consistência do estatuto filosófico-ético do brutalismo; mas não há como negar ter havido, com que nome queira-se-lhe dar, uma certa 'nova sensibilidade' que marca um período relativamente amplo e não totalmente distinto em seus contornos, mas que permeia a década de '50, triunfando na de '60, tornando-se retoricamente reiterativo e encerrando-se quase bruscamente nos anos 1970; sensibilidade 'brutalista', essa, "talvez manifesta na direta expressão dos materiais, na separação de peças e elementos, na acentuação das torres de serviço e circulação, na superposição da geometria nas plantas, e no entrelaçamento dos espaços nas secções. Nos detalhes havia insistência na "coisa em si", enquanto o clichê daquele período era a superfície de concreto armado aparente, conseguida com a ajuda de fôrmas de madeira bruta. No marco dessas amplas convenções vários modos, significados e níveis de qualidade foram alcançados. O concreto aparente pôde significar num caso um arcaísmo, em outro a desolada realidade urbana e num terceiro a erosão natural"⁷.

Certamente o livro "The New Brutalism...", ao empreender a construção teórica a posteriori do Novo Brutalismo, é também um dos melhores guias para conhecer suas características, descontando-se sempre o fato de ter sido o autor parte interessada e atuante em todo o processo de sua invenção e desdobramentos posteriores e não apenas um observador externo, como ele aliás faz questão de anotar⁸. Banham admite que a fonte estilística do Novo Brutalismo é Le Corbusier, em especial na obra das *Maisons Jaoul* em Paris e da *Unité d'Habitation* em Marselha, mas afirma que sua origem "como movimento" é inglesa, bem como sua "ética por trás da estética"⁹. E não deixa de demonstrar um certo desânimo e fazer uma autocrítica ao perceber que todo o discurso de validação dessa ética pouca vigência teve de fato, e que afinal o Novo Brutalismo foi nada muito além de uma estética. Reconhecendo que, "sendo eu um não-arquiteto, esperar que ele pudesse ser outra coisa foi uma atitude naíve"¹⁰.

Talvez o Novo Brutalismo tenha sido ambas coisas, ética e estética, embora qualquer estudo mais aprofundado sobre o tema leve inevitavelmente a conceder evidente prioridade para sua face estética, amplamente generalizada como 'estilo' e empregada sem

DIAGRAMA: CRESCIMENTO DAS CIDADES
EBENEZER HOWARD, 1898

NEW TOWNS
STEVENAGE, 1946; CRAWLEY, 1947;
BASILDON, 1949

necessariamente se aceitar tais princípios teóricos/conceituais.

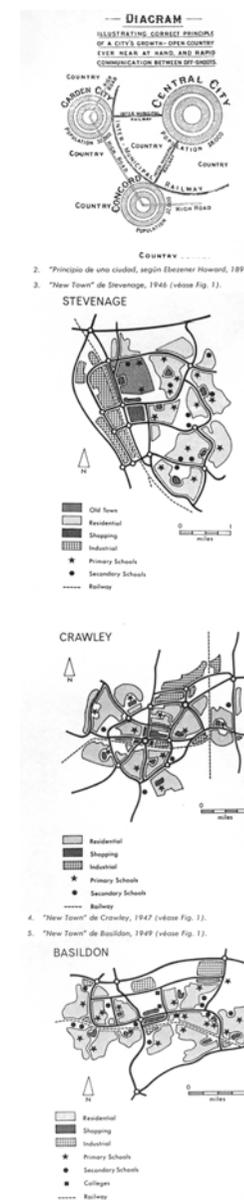
Quanto às questões estéticas o Novo Brutalismo não escapou, nem poderia, de tornar-se um conjunto de 'fórmulas' ou uma 'maneira'. O que não impede aceitar que, se nem todos aqueles que se abrigaram sob o agregado de suas características formais e ético-simbólicas são criadores originais, entre estes e a massa de repetidores acríticos pode-se encontrar de permeio 'seguidores inteligentes' que demonstraram uma "coerência que vem da consistência e de um inatacável exercício dentro dos limites de um dado estilo"¹¹. E por isso mesmo tornou-se "um estilo, 'uma arquitetura', uma 'expressão idiomática', um 'estilo vernacular', uma estética suficientemente universal como para expressar uma grande variedade de nuances, mesmo se tendo perdido algo de seu fervor moral que iluminara suas primeiras pretensões de ser uma ética"¹².

Ultrapassada a questão de ordem de avaliar a importância relativa e limitada do alcance ético do Novo Brutalismo face da importância ampliada geográfica e historicamente de seu alcance estético-estilístico, poderia ser interessante realizar uma breve análise do ambiente conceitual e político-econômico da Inglaterra e seus reflexos nos caminhos arquitetônicos no imediatos pós 2ª Guerra, de forma a tentar compreender melhor em que medida suas aspirações conceituais podem ser, ao menos parcialmente, advindas da peculiaridade da situação britânica.

DAS NOVAS CIDADES AO NOVO BRUTALISMO

Josep Maria Montaner considera que a arquitetura britânica do pós-guerra tem duas facetas inter-relacionadas e de igual interesse: o novo brutalismo e as novas cidades; mas que seria necessário "em primeiro lugar, ressaltar o interesse da experiência da construção de novas cidades"¹³. De fato está na compreensão da arquitetura praticada nas 'New Towns', inspirada no chamado novo empirismo, a chave para compreender a reação crítica dos então jovens arquitetos Alison e Peter Smithson, no início dos anos 1950, e que fundará o chamado Novo Brutalismo.

Royston Landau define em poucas palavras o estilo da arquitetura habitacional das novas cidades ressaltando sua evolução ao longo dos anos '40 no sentido de acomodar-se ao extenso programa de construção de moradias. "Foi um estilo coerente, especialmente se se levar em conta a grande quantidade de arquitetos que se responsabilizaram por ele, e suas características mais comuns foram os tetos inclinados, as paredes portantes de tijolos (frequentemente rebocados na face exterior), embasamentos de madeira pintada e às vezes pequenos balcões. O panorama era pintoresco e habitualmente mostrava grande respeito por árvores e plantas. O estilo das moradias era de inspiração sueca,





ALTON EAST HOUSING, 1953-56
LONDON CITY COUNCIL ARCHITECT'S
DEPARTMENT

embora também tenha sido influenciado pelas 'normas edilícias' governamentais, pelo limite máximo de custo, pelos materiais e métodos tradicionais de construção e por uma aproximação geral possível ao projeto que foi denominada pela [revista inglesa] 'Architectural Review' de 'Novo Empirismo'¹⁴. Sua validação conceitual, se devia muito às idéias do urbanismo moderno da Carta de Atenas, fundava-se com mais profundidade nas idéias urbanísticas de Ebenezer Howard e na tradição inglesa do Pintoresco, revalorizada naquele momento por estudos e artigos de Nikolaus Pevsner e outros autores que defendiam-no como o 'modo verdadeiramente inglês' de manifestação artística; influência reiterada por autores que buscavam definir um método pintoresco de desenho urbano, cujos princípios foram afinal consolidados no livro "Towscape" de Gordon Cullen (1954).

Para Charles Jencks, a cena arquitetônica britânica ao longo dos anos '50 poderia ser definida por oposições de idéias e formas resumidas em termos como "novo empirismo / novo brutalismo", "único / repetido", "arte / serviço social", "indeterminado / simbólico"¹⁵. Porém não se trata agora da velha "batalha dos estilos", revisitada: como afirma Robert Maxwell, de maneira geral "essas etiquetas foram inventadas para identificar novos movimentos que desejavam resolver o dilema moral posto pelo reconhecimento da forma [arquitetônica] como voluntariosa e ambígua: o Novo Ecleticismo, o Novo Humanismo, o Novo Empirismo e finalmente o Novo Brutalismo"¹⁶. A estas definições deve-se acrescentar também, pela vigência que teve e por ter sido o alvo direto da nova geração crítica, o 'People's Detailing' - definido por Banham como a tentativa de criar um equivalente inglês da arquitetura do realismo socialista proposta na Rússia pelos seguidores de Zhdanov, e que era então, nos anos '40 e início dos '50, a doutrina dominante na equipe de arquitetos 'comunistas ou companheiros de viagem' pertencentes aos quadros do London City Council, órgão responsável pelo desenho das novas cidades¹⁷.

Sem aprofundar demasiadamente na explicação dessas etiquetas, pode-se afirmar com Maxwell¹⁸ que todas essas correntes de alguma maneira desejavam responder à pergunta, certamente ética, de como 'a sinceridade' poderia ser cultivada metodologicamente de maneira a manifestar-se inequivocamente nas obras de arquitetura. Como afirma Jonathan Glancey, "a arquitetura moderna foi tanto uma cruzada moral quanto uma forma de construir. Era vista como moralmente boa porque não dizia mentiras"¹⁹. Nesse sentido, todas as correntes presentes na arquitetura e no debate teórico inglês daquele momento, e acima elencadas, partem de convicções genuínas, se bem que dispares, acerca de qual deveria ser o caminho a trilhar em prol dessa sin-

ceridade arquitetônica - e sem dúvida o Novo Brutalismo terá essa questão como seu lema central.

O panorama arquitetônico inglês do imediato pós guerra foi nesse sentido um campo fértil de experimentação especialmente porque partia de uma aceitação a priori, naquele momento, das bondades da arquitetura moderna, o que absolutamente não era uma opinião generalizada na Inglaterra nos anos '30, e como se sabe, tampouco o será depois dos anos '80 (mas isso já são outras histórias). Entretanto, nesse interregno de uns 40 anos o triunfo moderno da arquitetura britânica pareceu ser completo. Um observador pouco simpático com a arquitetura desse período, como é Jonathan Glancey, faz no entanto uma adequada sinopse do seu desenvolvimento, a seguir resumida²⁰.

A guerra produziu na Inglaterra uma perda de mais de 2 milhões de moradias e a necessidade desesperada de sua reconstrução, que foi apoiada por programas governamentais com ênfase na pré-fabricação realizados entre 1946-49; o governo socialista que chega ao poder em 1945 empenha-se nesse sentido, dando continuidade aos planos para as cidades novas que já vinham sendo desenvolvidos antes do fim da guerra. "Jovens arquitetos, apoiados nas idéias de Le Corbusier e numa visão romântica do socialismo, acreditaram que a arquitetura poderia começar de novo do início, livre do ônus da história e precedentes"²¹, com a providencial ajuda do estrago feito pelas bombas alemãs. Some-se a isso a situação de racionamento, falta geral de materiais de construção e o controle estatal do processo com regras bastante estritas e estava dada a condição social para o desenvolvimento de algumas das idéias modernas em arquitetura. Segundo Glancey, os primeiros resultados foram aceitos e compreendidos como uma arquitetura de espírito democrático, especialmente no programa de construção de uma considerável quantidade de escolas. Um relativo desafogo das constricções do pós-guerra e o desejo de reafirmar a "potência" inglesa desembocam, em 1951, na criação de edifícios mais elaborados e de maior porte como o Royal Festival Hall²², e exemplo de equilibrado tom clássico, e do conjunto de obras do Festival of Britain²³, de derivação romântica, revelando o gosto inglês pelas formas caprichosas e sentimentais. Ali a "arquitetura moderna foi empregada como um grande e divertido jogo para um público ansioso por alguma cor, diversão e excitação após anos de guerra, austeridade, ovos em pó, pré-fabricados e cupons de racionamento"²⁴.

Apesar dessa exceção floreal a arquitetura

FESTIVAL OF BRITAIN, 1951, LONDRES
SIR HUGH CASSON

ROYAL FESTIVAL HALL, 1948-51, LONDRES
ROBERT MATTHEW



moderna desse período de fato parecia bastante pobre, formal e conceitualmente, pouco mais do que uma arquitetura tradicional desprovida de ornamentação, o que era acentuado por uma simplicidade que derivava não apenas das dificuldades econômicas mas em grande parte da ausência de uma base histórica e de uma gramática bem estabelecida.

Nesse ambiente correto, mas morno, vai acontecer a reação de jovens arquitetos com conexões generacionais com os literatos e dramaturgos da época cognominados em bloco de 'angry young men'. Se aquele modernismo aguado das cidades novas não tinha força e substância, da mesma fôrma "o grato populismo do *Festival of Britain* era rechaçado contundentemente por Alison e Peter Smithson, os primeiros defensores do ethos brutalista"²⁵, como assinala Kenneth Frampton. Landau complementa que a reação dos Smithson era "contra a psicologia do melhor-possível e contra o a-formalismo e o pintoresquismo do Novo Empirismo"²⁶. Ou ainda, como relata Banham, "a jovem geração, vendo essas obras [*Festival of Britain*, etc] tinha a depressiva sensação de que por esse caminho se escapava da arquitetura moderna, cujos puros dogmas estavam sendo dissolvidos por políticos e compromissos que haviam perdido a coragem intelectual"²⁷.

Mas não se tratava apenas de um simples conflito generacional, pois houve também decerto "uma oposição à arquitetura da burocracia, contra a qual se perfilam em fim dos anos '50 múltiplas tendências", como argumenta Manfredo Tafuri, que faz uma análise bastante concisa e sofisticada desse panorama, buscando como sempre decifrar a face por trás da máscara: "o novo problema, sobretudo, era como plasmar um ambiente que soubesse sugerir e estimular um uso social de posturas simbióticas entre forma e vitalismo existenciais, sem ignorar a riqueza presente nas novas tecnologias e numa exploração do 'novo imaginário' criado pela variabilidade, mutabilidade e casualidade metropolitana". E complementa logo adiante: "se tratam de teses, mais do que de resultados"²⁸. O que é sem dúvida ainda mais verdadeiro se se tomar como paradigma inicial do Novo Brutalismo apenas a rarefeita e formalmente não-coerente obra arquitetônica dos próprios Smithson.

REPERTÓRIO, MÉTODO E SIMBOLISMO NO NOVO BRUTALISMO INGLÊS

Saltando por sobre a curiosa mas pouco relevante questão da origem primária do nome "brutalismo", este principia a manifestar-se "enquanto movimento" como reação ao panorama inglês e desejando estabelecer novas bases "absolutas e sem compromisso, [...] padrões deliberadamente não provincianos, a partir de figuras de relevo internacional, [...] como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Philip Johnson (ainda na fase miesiana), Alvar

Aalto e Ernesto Rogers"²⁹. Validando essa rota Banham busca para a nova tendência pontos de contacto sincrônicos e diacrônicos e o estabelecimento de nexos, às vezes tênues, com fontes tão distintas como o expressionismo abstrato de Jackson Pollock, o neo-palladianismo de Collin Rowe e as primícias do que viria a ser a pop-art dos anos '60.

De fato, em seus primórdios, e ao menos na obra dos Smithson, que declaradamente se auto-denominam expoentes do 'Novo Brutalismo', não se trata ainda de um repertório fechado de formas mas de uma necessidade de experimentação e abertura de fronteiras. Como esclarece Maxwell, "o trabalho dos Smithson, sempre premeditado, sempre muito pensado, reflete uma preocupação contínua com idéias e lugares. Na busca de autenticidade eles não pretendem responder ao programa mecanicamente, mas antes fazer de seu direito de intervir, um princípio moral. Por isso circundam o problema da forma, buscando liberar o programa em um conteúdo transcendental. Essa busca torna cada novo projeto imprevisível: uma visão superficial poderia mesmo sugerir que eles mudaram de direção muitas vezes [...] em [atitudes de] aparente contradição"³⁰. Willian Curtis resume esse modus operandi afirmando que "os Smithson rejeitaram qualquer declaração [em prol] de uma estética fechada a favor de uma estética da mudança"³¹.

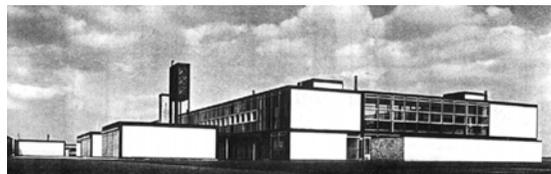
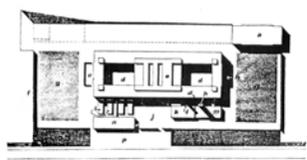
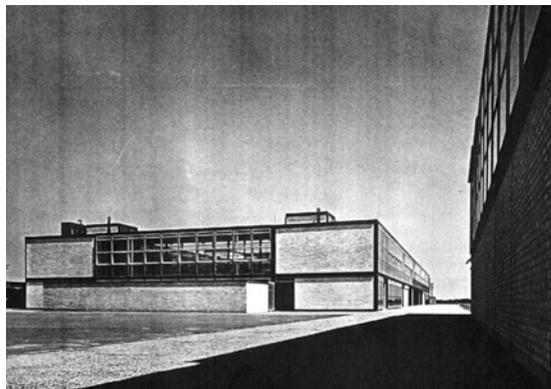
Para definir o território e limites formais do Novo Brutalismo Banham destaca inicialmente a óbvia e fundamental influência de dois mestres: Le Corbusier e Mies van der Rohe³². Depois elenca e analisa algumas obras do panorama inglês que vai decidindo, às vezes um tanto arbitrariamente, incluir nas hostes brutalistas³³. Por fim, elenca obras não inglesas que, de uma forma ou de outra, compartilham com o Novo Brutalismo certas afinidades de vocabulário e sintaxe e um mínimo de discurso e, bom crítico de arquitetura como era, só arrebanha ao redil as que também são, por acréscimo de graça, muito boas arquiteturas.

O primeiro e certamente mais polêmico caso é a Escola Secundária em Hunstanton, Inglaterra (1949-54), dos arquitetos Alison e Peter Smithson, reunindo idéias neo-palladianas que sem dúvida devem algo aos artigos de Collin Rowe com o emprego extenso do aço como material de construção quase único, em evidente referência a obras como o Alumni Memorial Hall (1945-47) no campus do ITT em Chicago, Estados Unidos, do arquiteto Mies van der Rohe. Jencks considera que "a ordenação formal é acadêmica, tanto palladiana como miesiana, mas a atitude subjacente é ascética e literalista: tijolos são tijolos, aço é aço e nunca serão uma metáfora; exceto se for brutalista"³⁴. Montaner ressalta que a Escola de Hunstanton "encabeça uma longa lista de obras que nos anos cinquenta desenvolveram as características dessa

arquitetura chamada neo-brutalista, com a exposição contundente dos materiais por suas qualidades inerentes e a expressão de cada um dos elementos técnicos”³⁵. Já Banham considera que “a simetria do plano e dos padrões das elevações não devem ser vistas como os objetivos maiores do projeto, mesmo se os arquitetos estivessem cheios de idéias Wittkowerianas ou Palladianas. A clareza formal, com a insistência no quase total envidraçamento das áreas úteis, deve ser vista como parte de uma determinação de tornar a concepção total do edifício evidente e compreensível. Nenhum mistério, nenhum romantismo, nenhuma obscuridade sobre funções e circulação, [...tendo sido] considerado o ‘mais verdadeiro edifício moderno’ da Inglaterra”³⁶.

Banham realiza aqui um deslizamento teórico que se tornará, de certa maneira, a marca de fábrica do brutalismo: a vontade do discurso em deprimir a arquitetura enquanto resultado construtivo e formal através da anexação e supervalorização de valores simbólicos adstritos a cada um dos atos e decisões projetuais; por exemplo, a óbvia e deliberada simetria e a composição formal-geométrica clássicas seriam irrelevantes uma vez que passam a ser apenas veículos, de valor intrínseco quase negado, para

ESCOLA SECUNDÁRIA EM HUNSTANTON,
INGLATERRA, 1949-54
ALISON E PETER SMITHSON



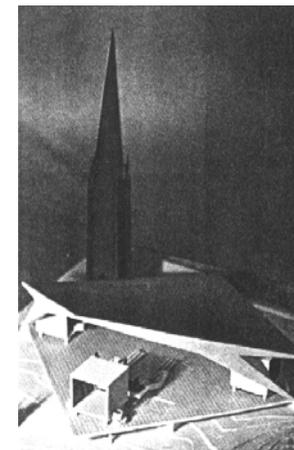
identificação entre procedimentos construtivos e valores morais/éticos. Não que esses valores não estivessem, de fato, no pensamento dos autores, já que os reiteram em seus discursos, o que talvez leva Tafuri, reconhecendo o valor retórico dessa obra, considerar ser ela “mais um gesto polêmico conta o empirismo arquitetônico corrente do que um edifício coerente com aquelas premissas arquitetônicas”³⁷.

Trata-se evidentemente de um gesto, ‘uma tese’, cujas repercussões internacionais talvez tenham excedido a importância que lhe foi dada localmente, em seu momento: numa resenha da arquitetura britânica editada em 1959, se bem tenha sido ela incluída não recebe nenhum destaque - e o texto ainda faz questão de esclarecer que suas características, apesar de pouco comuns naquele momento, são também compartilhadas por várias outras obras, fazendo vista grossa para a distância de quase uma década entre o projeto dos Smithson e a posterior realização de outras obras assemelhadas (que aliás não se chega a declarar quais são)³⁸.

A Escola de Hunstanton foi a primeira e única obra em aço dos Smithson, que proporão outros projetos com variados materiais mais ou menos avançados tecnologicamente, mas sempre ‘de tese’, como uma casa urbana no Soho (1952), a casa Sugden em Watford (1956), ou o concurso para a *Coventry Cathedral* (1951); mas é no concurso para o conjunto habitacional Golden Lane (1952) que o casal de arquitetos realiza uma proposta que, se bem não tenha sido selecionada como ganhadora e portanto não construída, serviu de elemento fecundante para um sem número de obras inglesas e internacionais ao criar uma versão revista - e que se quer melhorada - da *Unité d’Habitation* de Marselha, de Le Corbusier.

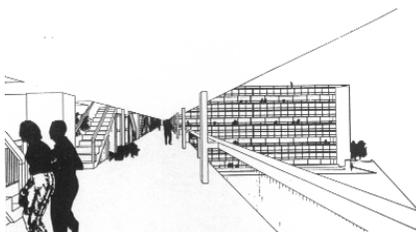
Segundo Banham, embora o projeto ganhador (de Chamberlin Powell e Bon) escapasse da rotina do ‘People’s Detailing’ numa solução correta e elegante, o projeto dos Smithson, como o de outros jovens arquitetos da época, era mais radical. “O radicalismo estava na tentativa de compreender o projeto como a proposta de um ambiente completo para os seres humanos e não apenas a provisão de um certo número de dormitórios, salas, cozinhas e assim por diante, embaladas numa composição arquitetônica aceitável”³⁹.

Para Curtis, no esquema do projeto de Golden Lane a aceitação do protótipo proposto pela Unité pode ser percebida pelo uso dos corredores como ruas de acesso elevadas. “A rua-deque tentacionava encorajar encontros casuais, e era uma tentativa bastante abstrata de resgatar a tradicional vida operária nas ruas e calçadas”⁴⁰. Como esclarece Landau, citando os Smithson, esse projeto carregava “um conceito de comunidade que haveria de



CASA SUGDEN, WATFORD, 1956

CONCURSO PARA A
COVENTRY CATHEDRAL, 1951
ALISON E PETER SMITHSON



CONCURSO PARA O CONJUNTO HABITACIONAL
GOLDEN LANE, 1952
ALISON E PETER SMITHSON

CONJUNTO HABITACIONAL ROBIN HOOD
GARDENS, LONDRES, 1969-75
ALISON E PETER SMITHSON



construir-se com o apoio de diversos níveis de associação numa tentativa de obter a 'identidade'. O princípio de identificação do homem com seu ambiente era a base do projeto. [...] Uma vez que as ruas haviam se tornado antiquadas com a crescente intensificação do tráfego motorizado [...] foi introduzido o conceito de uma cidade em múltiplos níveis com ruas aéreas. Assim, o caminho para a residência seria algo mais do que um simples vínculo entre as moradias pois se tornaria um lugar de reunião⁴¹. Essas idéias, como foi dito, serviram de inspiração para inumeráveis outros projetos, mas os Smithson só conseguiram construí-las de fato muitos anos mais tarde, mesmo depois do livro de Banham, no conjunto habitacional Robin Hood Gardens (1969-75) em Londres⁴².

Montaner opina que "o peculiar e marginal papel que no contexto social britânico se outorga aos intelectuais, mais concretamente àqueles arquitetos mais intelectuais e menos produtivistas, que quase nunca gozam de encargos oficiais é uma das razões que explicam porque os Smithson nunca gozaram de suficiente credibilidade como para converter-se em líderes ou representantes da arquitetura britânica"⁴³. Seja esse ou não o motivo da produção relativamente pequena dos Smithson, para caracterizar adequadamente o Novo Brutalismo Banham sente necessidade de apoiar-se em outras e diversas obras.

Após uma longa digressão sobre as *Maisons Jaoul* de Le Corbusier ele introduz então um projeto que, aparentemente um tanto a seu mau grado, constituirá de fato uma das imagens mais marcantes do Novo Brutalismo: os apartamentos Ham Common (1958), em Londres, dos arquitetos James Stirling e James Gowan, que segundo Landau "chegaram a ser um protótipo do Brutalismo inglês"⁴⁴. Parece-me que as reticências de Banham em apresentá-los advêm não apenas porque os autores rejeitam parcialmente a etiqueta brutalista⁴⁵, mas porque parece incomodá-lo o fato da dupla Stirling&Gowan demonstrar um apreciável "grau de destreza com os requintes do estilo" embora julgue que isso "não é necessariamente uma desvantagem para um arquiteto". Trata-se, é claro, de uma mistura de crítica e admiração que sinaliza de maneira divertida uma faceta peculiar do caráter inglês⁴⁶ somada a um certo esnobismo do intelectual 'puro' pelas criações 'de compromisso' - ou como concede Banham, "se ele [o arquiteto] conscientemente trabalha em um programa que pede uma solução ideal para um determinado tempo e lugar, não se poderá esperar

que ele aplique apenas um mesmo estilo para todos edifícios"⁴⁷, resultando portanto na filosofia do 'estilo da ecomenda', como a definia o próprio Stirling.

James Stirling havia introduzido as *Maisons Jaoul* ao público inglês em um artigo na *Architectural Review*⁴⁸ e evidentemente aprendeu de sua visita a elas muitas das lições aplicadas nos apartamentos Ham Common. Com algumas diferenças profundas que são, no parecer de Banham, "muito sutis para serem registradas apenas nas fotografias - e é que Ham Common é 'arrumado' enquanto Jaoul é casual e 'desarrumado'"⁴⁹. Essa diferença seria fundamental não porque agregasse ou tirasse valor relativo da fonte original de inspiração, mas principalmente porque não a repetia servilmente, o que permitia a Banham clarificar a diferença entre "o Brutalismo como estilo criativo e como mera imitação de Le Corbusier"⁵⁰.

Não se creia que Stirling fizesse porém objeções ao Brutalismo exceto pela postura pragmática de recuar empregar um nome feio que poderia repelir futuros clientes. Arquiteto de grande envergadura intelectual, discípulo de Collin Rowe, muito erudito e com um gosto refinado pela citação (que irá exercer com cada vez mais soltura em sua obra madura), segundo Curtis "ele sentia a necessidade de recarregar a arquitetura moderna britânica e de enriquecê-la pelo contacto com outras tradições"⁵¹.

BRUTALISMO ALÉM DOS MUROS E A DEFINIÇÃO À ITALIANA

As demais obras citadas por Banham abrangem um período que vai de 1956 a 1966 e incluem as facetas 'tijolos', depois 'tijolo+concreto' e por fim 'quase-só-concreto+vidro', nessa ordem de data e exposição, sendo estas últimas mais freqüentes fora da Inglaterra em exemplos suíços e franceses, com uma exceção chilena, outra norueguesa, outra sueca, um Van der Broek & Bakema, um primeiro Ungers quase holandês na composição, umas obras japonesas e poucos e seletos exemplos italianos, dentre os quais se destaca uma obra de Vittoriano Viganò. Mais discutível seria a inserção da famosa creche de Aldo Van Eick, a Moradia de estudantes casados de Yale de Paul Rudolf, assim como era questionável ter somado Louis Kahn na parte inicial do livro, às influências primárias do brutalismo, junto e no mesmo pé que Le Corbusier e Mies van der Rohe.

Por fim, seria interessante realizar uma possível sùmula das características formais-conceituais do Novo Brutalismo, extraídas dessa colagem de exemplos que se estendem até meados dos anos 60 e cujas bases conceituais haviam sido lançadas no início dos anos '50. O próprio Banham evita fazê-lo por si mesmo, e prefere citar o italiano Renato Pedio, que na oportunidade da apresentação na revista *L'Architettura* da obra *Istituto Marchiondi*,

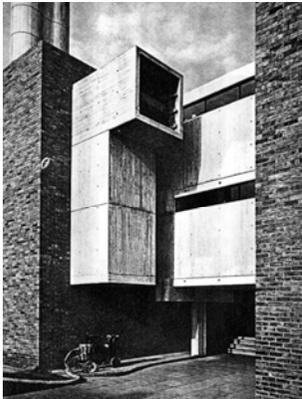
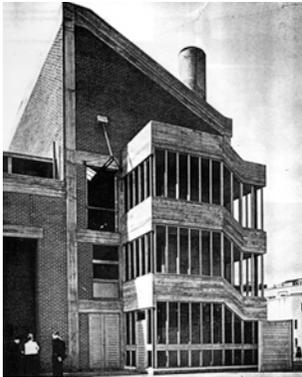


MAISONS JAUL, PARIS, 1954-54
LE CORBUSIER

HAM COMMON, LONDRES, 1958
JAMES STIRLING E JAMES GOWAN



AMPLIAÇÃO DO TEATRO 'OLD VIC', LONDRES, 1958, ISRAEL E ELLIS LYONS
 CHURCHILL COLLEGE, CAMBRIDGE, 1964
 SHEPPARD, ROBSON & PARTNERS
 CONJUNTO HABITACIONAL EM ROEHANPTON, 1959, LCC



do arquiteto Viganò (1959) declara:

"O brutalismo, de acordo com o crítico inglês Reyner Banham, significa, em arquitetura:

- 1.o edifício como uma imagem visual unificada, clara e memorável;
- 2.clara exibição de sua estrutura;
- 3.alta valorização de materiais brutos, não tratados.

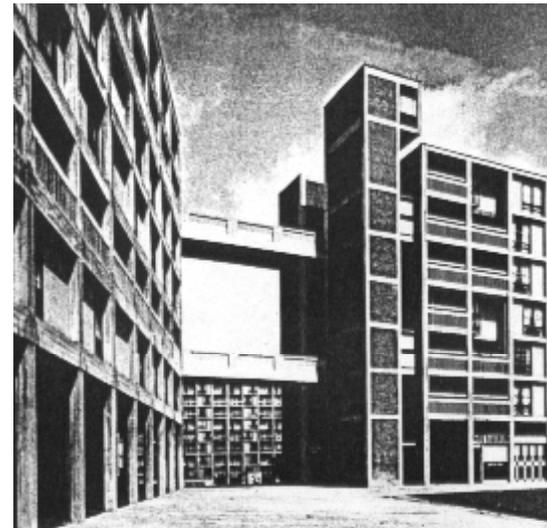
Outra definição alternativa: superfícies limpas e virgens; volumes pesadamente corrugados, mas de simplicidade prismática; serviços expostos à vista; zonas de cor violenta. O brutalismo é portanto um gosto por objetos arquitetonicamente auto-suficientes, agressivamente situados em seus entornos; é uma energética afirmação da estrutura, a vingança da massa e da plasticidade sobre a estética das caixas de sapato; ele deseja aproveitar (com base em estudos históricos mas fora de categorias acadêmicas) as lições da Arquitetura Moderna despojadas de todas desculpas literárias. É um método de trabalho, certamente não uma receita para poesia. E se, de um lado seu poder polêmico agora parece reduzido (especialmente fora de sua Inglaterra nativa), sua forte base moral, por outro lado, destila a mais significativa essência da agora longa história da Arquitetura Moderna. Essa castidade moral, esses padrões rigorosos de conduta em face do mundo; essa coragem e



espírito revolucionário, podem trazer de volta para um verdadeiro sentido as relações entre arquitetura e sociedade, atualmente obscurecidas por um revivalismo nostálgico"⁵².

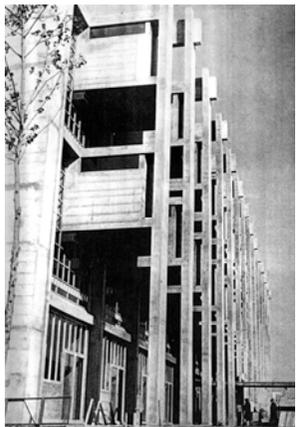
Se Banham não se pronuncia diretamente é talvez porque suas considerações desejam partir de premissas programaticamente anti-estilísticas. Ao longo do livro ele discute, consigo próprio, entre o desejo de afirmar uma ética e uns procedimentos, mas sente-se impotente para fazê-lo radicalmente porque constata, a cada passo, a evidente predominância da reprodução de imagens, repetição de fórmulas e criação de um 'estilo'. Tenta, ao menos, salvar a possibilidade de ter havido um "período heroicamente ético" do brutalismo netamente inglês, que teria acontecido desde algum momento após a reação contra os edifícios do *Festival of Britain* (1951) até 1956; período, aliás, que se caracteriza pela escassez ou quase ausência de obras que pudessem ser coerentemente chamadas de brutalistas.

Mas... "então viram as Maisons Jaoul, e o vácuo de um significado arquitetônico foi dramaticamente preenchido. A história posterior do Novo Brutalismo tem muito menos a ver com as proposições teóricas dos Smithson do que com o desenvolvimento e permutações do estilo inventado por Le Corbusier para essas 'duas-casas-num-pódio' em Neuilly. Elas 'se tornaram' o



CONJUNTO HABITACIONAL PARK HILL, SHEFFIELD, 1953-7, LCC
 CASA ALDER, ROTHRIST, SUIÇA, 1958
 ATELIER 5
 INDÚSTRIA EM THUM, SUIÇA, 1960
 ATELIER 5





INSTITUTO MARCHIONDI, MILÃO, ITÁLIA, 1959
VITTORIANO VIGANÒ

Brutalismo [...] e se tornaram o padrão comum pelo qual o Brutalismo de outros edifícios podia ser avaliado” e conclui, mesmo com um certo honesto desconsolo, que “o trabalho de um grande estabelecido mestre claramente prevaleceria sobre as teorias de jovens iniciantes ingleses, especialmente quando o mestre era quem havia posto o conceito de ‘brut’ em circulação”⁵³.

ESTILO E CAUSA, ÉTICA E ESTÉTICA

Finalmente, o Brutalismo é admitido como tendo sido, de fato, um estilo. E um estilo que tinha tudo para disseminar-se, como de fato se deu, por tratar-se de “um estilo da ‘estética de galpão industrial’, um estilo economicamente adequado aos requerimentos arquitetônicos de uma sociedade orientada para a economia”⁵⁴, e que no uso comum internacional “liberou as insinuações urbanísticas e tecnológicas e reduziu-se a uma etiqueta estilística relacionada em grande medida com o tratamento das superfícies dos edifícios”⁵⁵. Perdía-se o método, a ciência da conduta, a ‘ética’, e o que é pior, ao menos para Banham, é que se atingiam os fins mas nem sempre com coerência - nem que fosse, ao menos, uma coerência de ordem formal.

A questão posta por Banham é apenas parcialmente justificada e tem por base o desejo, mais moral do que ético, de conduzir a arquitetura pelo bom caminho, apimentada com uma pitada de orgulho nacional - e só não é ‘naíve’ porque o autor é demasiadamente cômico da realidade para permitir-se um entusiasmo bitolado ao qual ele jamais resvala. Mas essa consciência de si não é, absolutamente, um apanágio do brutalismo internacional, ao contrário: trata-se, ainda agora, de um movimento cujas obras encontram-se “espalhadas pelo mundo e apenas semi-reconhecidas enquanto produto desse movimento específico”⁵⁶ - o que certamente é uma afirmação ainda mais válida para a realidade brasileira.

ACERCA DOS CONCEITOS DE TIPO, MODELO, ESTRUTURA FORMAL

A arquitetura paulista brutalista não tem, ou teve até o momento, um corpo doutrinário propriamente estabelecido que aclarasse e comentasse seus pressupostos conceituais e analisasse suas obras enquanto tentativas de configurar arquitetonicamente esse núcleo de idéias e conceitos. Ademais, a reticência de seus epígonos e discípulos em aceitar o qualificativo de ‘escola’ ou qualquer outro que indicasse haver ou ter havido certa coesão interligando obra e pensamento de determinados arquitetos num determinado lugar e momento - e que aqui estamos denominando arquitetura paulista brutalista -, dificultou ou impediu essa construção historiográfica. Assim, embora muitos dos pressupostos presentes nas obras propriamente ditas dessa ‘escola’ possam ser revelados, revistos e analisados a partir de seu atento reconhecimento pragmático, o domínio das idéias que as permearam mantém-se entretanto mais nebuloso e sujeito a menor precisão, uma vez que pouco há a respeito que tenha sido escrito por seus próprios protagonistas ou por eventuais comentadores autorizados.

Algumas das idéias presentes nessa arquitetura foram extensamente comentadas no capítulo 1.2; mas parece ser necessário precisar alguns pontos e termos que foram muito frequentemente utilizados pelos arquitetos da escola paulista brutalista. E um dos mais importantes sem dúvida é o conjunto de idéias e conceitos que permeia o uso, e aceção que é dado por esses arquitetos, ao termo ‘modelo’, empregado extensamente no ensino, e constando formalmente em alguns textos escritos.

A mais consistente contribuição nesse sentido parece ter sido a de Ruy Ohtake, já comentada anteriormente¹, que aqui retomamos brevemente: “Estamos conscientes que a arquitetura em si não pode resolver os problemas sociais. Por isso acho correto propô-la como modelo, enquanto a estrutura social não for mais democratizada[...] Penso que o modelo só surge na história da arquitetura quando os arquitetos, ao se defrontarem com problemas de conhecimento profundo de uma realidade, são capazes de criar uma nova metodologia, um novo modelo que traga em si a resposta adequada [...] A essa generalidade que um projeto assim contém, chamo de modelo”¹.

Essa precisão sobre o termo ‘modelo’, enquanto ligado aos pressupostos, à visão de mundo e à utopia militante dos arquitetos e da arquitetura paulista brutalista, levanta vários pontos de interesse para discussão:

1. Em primeiro lugar, subjaz uma certa decepção com a constatação de que “a arquitetura em si não pode resolver os problemas sociais” indicando, por absurdo, que na verdade se desejava e se acreditava que ela o fizesse, e que ainda seria possível que ela o viesse a fazer. Essa relação ambígua com a realidade

encontra evidente paralelo na atitude de Le Corbusier, já comentada no capítulo 1.3, e expressa claramente no livro 'Vers une Architecture'. Para o mestre, a arquitetura além de ser pura criação do espírito, também era ferramenta para a mudança da realidade social e urbana, e o fato de ela 'ainda' não ser aceita como tal indicava apenas um despreparo das forças sociais e não uma deficiência do arquiteto. A frase de Ohtake demonstra tanto uma convicção nas verdades de cunho corbusiano como um certo desencanto pragmático; e o fulcro da frase é a palavra 'enquanto': os arquitetos, e suas arquiteturas, preparam-se, 'enquanto' não chega o momento adequado, para essa realidade ideal futura, e isso de alguma maneira deve ser expresso em suas obras.

2. Ao usar o termo 'modelo' para designar essa arquitetura que ensaia e invoca uma situação futura mais adequada, está-se ao mesmo tempo inventando-lhe uma nova acepção e fazendo uso, mesmo que um tanto deslocado, de suas acepções tradicionais. Como se verá mais adiante, a idéia de 'modelo' adquiriu nos dois últimos séculos um sentido relativamente estático, de algo a ser literalmente 'copiado', enquanto a idéia de 'tipo' foi adquirindo um sentido de invariante dinâmico-progressiva, de algo que, tendo certa fixidez, é entretanto passível de alteração no tempo/espço, já que sua estaticidade se limita a questões relativamente elementares.

Na acepção que lhe dá a arquitetura paulista brutalista, a palavra 'modelo' não é congruente com nenhuma das definições mais clássicas de tipo e modelo mas extrai de ambas um meio termo, uma posição intermediária. Primeiro, ela se assemelha ao conceito de 'tipo' por ser resultado de sedimentação e experimentação continuados em uma dada realidade, no caso a brasileira e paulista. Depois, ela se assemelhará ao conceito de 'modelo' na medida em que esse tipo se cristaliza em um repertório de formas, elementos e modos de organização que progressivamente se rigidizam em 'fórmulas'. Por outro lado, não é nenhum dos dois, já que de fato esse 'modelo' da arquitetura paulista brutalista nada mais é que um estilo - que Ohtake chama de 'uma nova metodologia', e 'a generalidade que um projeto contém'.

3. Essa aparente confusão conceitual não o é na medida em que, ao se estudar mais detidamente os conceitos de tipo e modelo, se verifica que estes, longe de terem tido sempre apenas uma acepção e significado ao longo do tempo, de fato tem sido empregados de distintas maneiras, sendo muitas vezes substituídos por termos mais precisos ou específicos, outras vezes assumindo conotações genéricas; e nesse sentido, a acepção que lhe é dada pela arquitetura da escola paulista brutalista pode ser considerada uma das suas possíveis variantes, efetivamente empregada em um

determinado ambiente arquitetônico, concorrendo para a complexidade da história das idéias.

Nesse sentido, será interessante retomar mais pormenorizadamente os conceitos de tipo, modelo e estrutura formal, não só para precisar essa questão, como para servir de base e subsídio para as análises arquitetônicas que serão feitas na segunda parte deste trabalho.

TIPO E MODELO, DO ILUMINISMO AO PÓS-MODERNO

É muito conhecida e citada a definição de tipo de Quatremère de Quincy², de fato um verbete do seu dicionário histórico de 1832 mas que já comparecia desde em 1788 em outros de seus escritos. Segundo ele 'tipo' vem do grego 'typos' que significa modelo, matriz, impresso, molde, figura em alto ou baixo-relevo; e que seu sentido pode ser técnico - ao ser aplicado em artes mecânicas, como na palavra tipografia - ou pode ser, mais comumente, entendido em sentido metafórico. Embora 'tipo' seja também usado vulgarmente como sinônimo de 'modelo', Quatremère de Quincy fará uma nítida diferenciação entre ambos conceitos. Ele afirma que a palavra 'tipo' apresenta menos a imagem de uma coisa a ser copiada ou completamente imitada que a idéia de um elemento que pode por si mesmo servir de regra para o modelo; assim, o modelo seria um objeto a ser repetido tal e qual, enquanto o tipo, ao contrário, é um objeto a partir do qual cada artista concebe distintas obras de arte. "Tudo é preciso e dado no modelo; tudo é mais ou menos vago no tipo" - é a frase que resume sua definição. Que não se limita a uma questão filológica mas tem um objetivo conceitual bem preciso: segundo ele, incorrem em erro tanto aqueles que, em arquitetura, negam a validade da idéia de tipo não aceitando regras e se abandonando à vaguidade da fantasia, como aqueles que, numa visão curta e de mente estreita, aceitam a idéia de tipo mas confundem-na com a de modelo e portanto com uma imitação servil que destrói o sentimento e o espírito da idéia de tipo - que seria, de fato, a da 'imitação imaginativa'.

A idéia de tipo não se restringe nem se inicia historicamente com a definição de Quatremère de Quincy uma vez que está presente, de uma ou outra forma, nos tratadistas que lhe precederam; mas vem sendo freqüente e periodicamente retomada desde meados do século 18, assumindo a cada revivescência distintos valores, atitudes e modos de aplicação.

Anthony Vidler em seu ensaio "The Third Typology"³ reconhece ter havido nos últimos 250 anos pelo menos duas, e deseja caracterizar uma terceira, maneiras de se entender o conceito de 'tipo'; e afirma que as três maneiras, embora sejam em certo sentido aparentadas - ao retornar o foco da teoria

aquitetônica para o problema da forma - guardam entre si diferenças notáveis e mesmo radicais.

A primeira tipologia seria, segundo Vidler, aquela desenvolvida pela filosofia racionalista do Iluminismo e formulada inicialmente pelo Abade Laugier em 1753, proposta como base natural da criação arquitetônica e podendo ser reconhecida na idéia da 'cabana primitiva', paradigma dessa primeira tipologia, fundado na crença da ordem racional da natureza e tentando estabelecer uma 'verdadeira e científica origem do abrigo'. O tipo seria assim, como também o define Ribard de Chamoussé em 1783, "as primeiras tentativas do homem de comandar a natureza tornando-a propícia às suas necessidades, conveniente aos seus usos e favorável ao seus prazeres; aos objetos perceptíveis da Natureza que o Artista escolhe com justeza e raciocínio de maneira a, ao mesmo tempo, iluminar e fixar o fogo da sua imaginação, eu chamo de arquétipos"⁴. Vidler considera que "uma tão específica noção de tipo, compartilhada tanto pelos teóricos simbolistas como pelos materialistas, não se refere simplesmente a uma questão estática e classificatória mas a um princípio ativo, um modo de criação em si mesmo, cuja aplicação deveria purificar a arquitetura dos abusos (em especial os do rococó), restaurando no presente o germe da ordem futura"⁵. Essa crença no papel normalizador do 'tipo' será compartilhada, de uma ou outra maneira, por vários pensadores do século 19, mesmo aqueles que advogavam para ele diferentes 'origens' eruditas - seja nas ordens greco-romanas, seja nos valores ético-constructivos do gótico⁶.

A segunda tipologia, ainda segundo Vidler, resultaria da necessidade de confrontar a questão da produção industrializada de massa a partir do fim do século 19, e teria sido muito claramente estabelecida por Le Corbusier quando ele propõe que o modelo da criação arquitetônica deveria fundar-se no próprio processo de produção. "Embora em princípio o Movimento Moderno também tenha feito apelo à natureza, isso se dá mais de maneira analógica do que como premissa ontológica, e vai portanto referir-se especialmente à natureza dos novos desenvolvimentos da máquina"⁷. Essa segunda tipologia seria então uma tipologia dos objetos de produção massiva, sujeitos a uma 'quase-Darwiniana' lei de seleção do mais apto. Para Vidler, tanto a primeira como a segunda tipologia tinham como firme a sua crença, primeiro na racionalidade da ciência, mais tarde na produção tecnológica, e procuravam dar corpo às formas mais progressistas de seus momentos históricos - e a missão da arquitetura seria conformar-se a, e eventualmente coordenar, essas formas como agentes do progresso. Além disso, em ambas, a arquitetura feita pelo Homem era comparada e legitimada por uma outra

'natureza', exterior à arquitetura propriamente dita.

Vidler sugere então que uma terceira tipologia estaria surgindo no momento em que se começam a questionar certas premissas do Movimento Moderno e se renova o interesse nas formas e modos das cidades pré-industriais, voltando-se a valorizar a questão da tipologia na arquitetura. Mas neste caso seu atributo fundamental não se relacionaria com uma natureza abstrata ou uma utopia tecnológica, e sim tendo a cidade tradicional como locus das suas preocupações: seria a cidade quem proveria o material para classificações tipológicas, e as formas dos seus artefatos proveriam as bases para operações de re-composição. "Esse conceito da cidade como o lugar de uma nova tipologia nasce evidentemente de um desejo de enfatizar a continuidade da forma e da história contra a fragmentação da produção pelas tipologias elementais, institucionais e mecanicistas do passado recente"⁸ - a saber, do urbanismo moderno -, numa espécie de 'ontologia da cidade' extremamente radical na medida em que nega quaisquer utopias sociais e definições positivistas progressistas da arquitetura.

Evidentemente Vidler está se referindo em especial ao pensamento de autores italianos entre os quais Aldo Rossi tem um papel de destaque. Em seu livro "A arquitetura da cidade" Rossi também retoma e comenta a definição clássica de Quatremère de Quincy, extraíndo dela, porém, novos entendimentos. Para ele o 'tipo' será a personificação de determinadas constantes que pressupõem "conceber o fato arquitetônico como uma estrutura que se revela e é reconhecível no próprio fato. Se esse algo, que podemos chamar de elemento típico, ou simplesmente tipo, for uma constante, poderá ser encontrado em todos os fatos arquitetônicos. Também é, por conseguinte, um elemento cultural e, como tal pode ser procurado nos diversos fatos arquitetônicos; a tipologia torna-se assim, amplamente, o modelo analítico da arquitetura, podendo ser identificada melhor ainda no nível dos fatos urbanos. A tipologia se apresenta, pois, como o estudo dos tipos, não ulteriormente redutíveis, dos elementos urbanos, tanto de uma cidade como de uma arquitetura. (...) Enfim, podemos dizer que o tipo é a própria idéia da arquitetura, aquilo que está mais próximo da sua essência."⁹.

Essa 'terceira' tipologia, como lhe denomina Vidler, não postularia diretamente, como as duas anteriores, um conjunto de regras para a transformação e criação dos objetos, mas constituiu-se basicamente em um instrumento de análise de precedentes históricos que tem como foco uma situação cultural muito precisa, mas que é generalizada de maneira relativamente arbitrária: a da cidade européia, mais especialmente a italiana, mais especial-

mente ainda na configuração que consolida até fins do século 18. Embora servindo para retomar a discussão da cidade tradicional em contraponto com o processo de tábula rasa do urbanismo moderno, tema que já vinha sendo perseguido desde o pós segunda guerra por outros grupos de interesse dentro do debate arquitetônico, como foram os integrantes do Team X, as limitações dessa tipologia urbana rossiana se revelam na sua aplicação imediata como base para o processo criativo de novas arquiteturas, e em especial na própria arquitetura de Aldo Rossi. Se reinaugura, com evidente interesse, a idéia de que os princípios da arquitetura estão contidos na cidade, abrindo perspectivas de estudo fundamentais para uma revisão crítica do Movimento Moderno, entretanto, “o extremo silêncio e autonomia das imagens de Rossi acerca dos tipos contidos e englobados graficamente na cidade ideal levanta a questão de sua relação com a realidade - a sociedade real - e conseqüentemente a questão de sua atualização e contextualização. Os tipos, segundo Rossi, comunicam-se somente consigo próprios e seu contexto ideal. Tornam-se apenas mudas e remotas recordações de um passado mais ou menos perfeito, um passado que pode ter mesmo nunca existido”¹⁰. Ampliando o sentido dessa crítica à chamada ‘terceira tipologia’, Rafael Moneo esclarece que a ênfase na morfologia tende a reduzir a tipologia exclusivamente ao campo da análise urbana - e que essa não é, em absoluto, a única forma de revivescência e renovação de interesse no ‘tipo’, e portanto, não pode ser tomada como a sua única definição válida.

TIPOLOGIA E MÉTODO CRIATIVO EM ARGAN

A partir dos anos 1960 haverá, também dentro do marco de uma retomada da origem do conceito de tipo, novamente tendo como base a definição de Quatremère de Quincy, propostas que irão atingir outros e importantes significados, e que se podem atribuir ao menos indiretamente à também conhecida interpretação mais pragmática da idéia de ‘tipo’ elaborada por Giulio Carlo Argan.

No seu texto de 1962 sobre a tipologia da arquitetura Argan inicia reconhecendo haver, no marco da arquitetura moderna, uma difusa rejeição da validade do conceito de tipologia arquitetônica, principalmente por parte de “muitos críticos modernos [cujo pensamento] depende, de alguma forma, de uma filosofia idealista”¹¹. Argan reconhece que haveria razão em contestar a noção de tipo se ela for pensada apenas enquanto uma abstração ideal que servisse de padrão fixo absoluto para quaisquer produtos artísticos individuais; verifica ser inegável que o tema das tipologias arquitetônicas tem sido, ao longo dos últimos séculos, formulado e divulgado em tratados teóricos e no trabalho de famosos arquitetos; e assim conclui ser legítimo ao menos pos-

tular a tipologia como uma questão a se examinar - tanto no processo histórico da arquitetura como no processo de pensamento e trabalho de certos arquitetos.

Para Argan há uma óbvia analogia entre a tipologia arquitetônica e a iconografia, o que remeteria à investigação sobre a da origem do ‘tipo’ ou seja, a levantar como básica a questão de precedência entre simbolismo e tipo, levando-se ao exame sobre, se o conteúdo simbólico existe anteriormente à criação do ‘tipo’ - e portanto o determina - ou se, ao contrário, é somente uma dedução subsequente ao estabelecimento desse ‘tipo’. Para ultrapassar esse impasse Argan retoma literalmente a definição de Quatremère de Quincy, nela destacando a noção de que “tudo é vago no tipo”. Essa generalidade do tipo - que portanto não pode afetar imediatamente o desenho dos edifícios ou sua qualidade formal - também explicaria sua geração, a maneira como o tipo seria formado.

Segundo Argan, o “tipo” nunca é formulado a priori mas sempre deduzido a partir de várias instâncias, seu nascimento dependendo da existência de uma série de edifícios que tenham entre si uma óbvia analogia formal e funcional. “Em outras palavras, quando um ‘tipo’ é determinado na prática ou na teoria da arquitetura, ele já tem existência enquanto uma resposta a complexas demandas ideológicas, religiosas ou práticas, que surgem em uma dada condição histórica de qualquer cultura. No processo de comparar e superpor formas individuais de maneira a determinar o ‘tipo’ as características particulares de cada edifício individual são eliminadas e somente permanecem aquelas comuns a cada unidade da série. O ‘tipo’ é portanto formado através de um processo de redução de variantes formais complexas, a uma raiz formal comum”¹².

Em seu texto Argan está preocupado não apenas como o valor do tipo como ato do conhecimento mas igualmente como método de criação: toda a sua análise se encaminha no sentido de verificar as relações possíveis entre os aspectos inventivos e tipológicos do processo criativo, considerados desde sempre como intrinsecamente entrelaçados: “o aspecto inventivo sendo apenas o mero trato entre as demandas da real situação histórica através da crítica e ultrapassagem de soluções passadas, depositadas e sintetizadas esquematicamente no tipo”¹³. Ao concentrar-se no processo formativo da tipologia Argan estabelece algumas definições básicas. O tipo, como resultado necessariamente a *posteriori*, seria formado por um processo de redução das complexas variações formais de maneira a atingir uma raiz formal, que não pode ser confundida com uma grelha estrutural neutra, mas se manifesta como a “estrutura interior da forma ou o princípio que

contém a possibilidade de variações formais infinitas e mesmo da ulterior modificação do próprio tipo”¹⁴. Essa característica garante a sua flexibilidade e inventividade, bem como sua possibilidade de mudança.

Além disso, as séries tipológicas surgiram não a partir de relações físico-funcionais dos edifícios e sim com base em suas configurações formais. Estendendo essa definição, Argan vai propor três categorias de tipologias formais arquitetônicas: a primeira relacionada com a completa configuração do edifício; a segunda com seus principais elementos estruturais; e a terceira com os elementos decorativos. Essa classificação segue o processo de trabalho do arquiteto - forma, estrutura, tratamentos superficiais - e serviria de guia tipológico para o arquiteto acompanhar/verificar o andamento do processo de concepção do edifício. Dessa maneira, conclui Argan, “o trabalho de projeto de qualquer arquiteto tem seu aspecto tipológico; seja porque o arquiteto conscientemente segue, ou deseja partir de um ‘tipo’; seja no sentido de que cada edifício é uma tentativa de produzir um outro ‘tipo’”¹⁵.

Argan não nega a história: ao contrário, tenta incorporá-la ao processo produtivo de maneira não mecânica, como base a partir da qual dá-se a criação arquitetônica; para ele, “é da experiência histórica que o ‘tipo’ é sempre deduzido”. Mas é na superação e sublimação dessa história que se produz a obra de arte: “ao reduzir as obras de arte precedentes ao ‘tipo’ o artista liberta-se do condicionamento de uma forma histórica dada e neutraliza o passado; [...] aceitando a definição de Quatremère de Quincy, pode-se dizer que o passado não mais surge ao artista-criador como um modelo condicionador.”¹⁶ Ficaria assim claro que a posição do artista vis-à-vis a história tem dois aspectos, o tipológico e o da definição formal: o artista assume um determinado tipo (cuja escolha denota um julgamento próprio de valor ideológico) e realiza a definição formal, transformando-o e adaptando-o.

TIPOLOGIA VERSUS METODOLOGIA

A principal contraposição à idéia da tipologia como caminho do processo criativo está na idéia de metodologia, tema extensamente desenvolvido especialmente nos anos 1960/70, paralelamente à revivescência do conceito de tipo, porém mais palatável aos paradigmas mais ortodoxos do movimento moderno. Um autor crítico como Oriol Bohigas chega a afirmar que “a introdução da indagação metodológica foi o descobrimento mais profundo do movimento moderno”¹⁷. Bohigas refere-se, comentando, a um dos editoriais escritos por Ernesto N. Rogers na revista *Casabella* intitulado “Metodologia e tipologia”, para dar a definição de ambas. Segundo sua exegese, a primeira postularia ser a forma de cada objeto determinada a partir de alguns dados concretos, particu-

lares, individualizados (geralmente baseados nos diversos tipos de função), elaborados segundo um método que pretende ser incontrovertidamente seguro e científico; a segunda proporia a forma como uma adaptação àquele caso particular de uns arquétipos, uns “modelos essenciais normativos”, que admitiriam ser usados validamente em uma relativa variedade de circunstâncias.¹⁸

Reconhecendo a ojeriza do Movimento Moderno ao conceito de tipo - inicialmente devido à luta aberta travada contra os estilos, entendidos como esquemas formais apriorísticos e sem qualquer vigência contemporânea; depois pela importância dada à vocação funcional do desenho entendido como resultado direto de necessidades particulares, o que aparentemente inviabilizaria a tipificação -, Bohigas entretanto relembra que de alguma maneira a noção de tipo é reintroduzida no Movimento Moderno “em atos de fé e proclamações polêmicas a favor da tipificação e da repetição levando, no extremo, a uma clara posição a favor da tipologia, embora com uma formulação aparentemente distinta da tradicional porque se apoia, mais do que em razões semânticas, em considerações produtivas”¹⁹. No caso, mais do que “tipo” trata-se do conceito de “protótipo” que propõe a idéia de reproduzibilidade, entendida no sentido de standardização.

A contraposição metodologia/tipologia estaria assim presente no Movimento Moderno convivendo ambos seus termos de maneira polarizada e alternada, conforme as circunstâncias de discurso, com certa tendência à ênfase na postura metodológica. Bohigas aponta então o “calcanhar de Aquiles” da metodologia: sua pretensão à total objetividade científica. “Para que o método seja científico e não somente um novo disfarce das intuições (...) desenvolveu-se toda uma preocupação geral pelos métodos analíticos, pelas redes de relação, pelo uso de computadores no processo de criação da forma”²⁰, destacando em especial os trabalhos de Christopher Alexander, “Notes on the synthesis of form”, e de Christian Norberg-Schultz, “Intentions in Architecture”. De qualquer maneira, afirma Bohigas, por mais desenvolvidos que sejam os estudos realizados no sentido da total objetivação do processo criativo a partir de bases programáticas e funcionais, na criação arquitetônica de fato, e mesmo anteriormente ao estabelecimento das “pautas programáticas”, já existe “uma predisposição a uma proposta formal, e até mesmo uma adequação a uma tipologia já mais ou menos pré-estabelecida” - até porque o programa nunca existe, em arquitetura, de per si, mas não passa de requerimentos variados e mesmo desconexos até o momento em que se dá a forma: “o programa só existe depois de ser mais ou menos formalizado”. Assim, o chamado “salto no vazio” da criação (uma vez atendidas as questões programáticas e funcionais) se

daria “num vazio que em geral não é tão vazio assim”²¹.

Nessa afirmação Bohigas está claramente referindo-se (embora não o cite diretamente no texto) às considerações de Allan Colquhoun expressas no texto “Typology and Design Method”²². Colquhoun afirma que “a literatura da arquitetura moderna está repleta de afirmações acerca de que, após todas as necessidades operacionais conhecidas serem satisfeitas, ainda há uma ampla área de escolha antes de se chegar à configuração final”²³, o que denotaria a insuficiência da doutrina do “determinismo bio-tecnológico” como base exclusiva do processo de formalização da arquitetura, podendo-se concluir que “uma doutrina puramente teleológica das formas tecnico-estéticas não se sustenta, [...] já que] a configuração à qual o arquiteto chega precisa ser o resultado de uma intenção, e não meramente o resultado de um processo determinístico”²⁴. Na doutrina do movimento moderno a saída comumente utilizada para ultrapassar esse impasse é o recurso à noção oposta, que afirmaria derivar a criação formal “da livre operação da intuição criativa, que por sorte estaria ao alcance de todos os mortais uma vez que o gênio não seria nada mais do que a “intuição bem treinada”, conforme afirmação de Lázló Moholy-Nagy²⁵.

INTUIÇÃO E TRADIÇÃO: DOIS LADOS DA MESMA MOEDA

Entretanto, ao invés de definir a questão metodológica e a questão tipológica como termos antitéticos excludentes, Colquhoun vai concluir que de fato ambos são aspectos indissolúveis de um mesmo processo, oculto e negado pelo corpo de doutrina embestado no Movimento Moderno, numa tensão não resolvida entre duas idéias aparentemente contraditórias: o determinismo bio-tecnológico de um lado e a livre expressão, de outro. “O que parece ter acontecido é que, ao dar nova validade às demandas funcionais como uma extensão da natureza do modo de operar criativo da arquitetura, um vácuo foi deixado onde havia anteriormente um corpo da prática tradicional; todo o campo da estética, com seus fundamentos ideológicos e crença no ideal de beleza foi afastado e tudo o que ficou em seu lugar foi um expressionismo permissivo, a liberdade total do gênio que, malgrado nossa ignorância, reside em todos nós”²⁶.

Colquhoun sugere então - com base em algumas afirmações de Tomás Maldonado, mas de fato invertendo seu sentido de negativo a positivo - que, longe do salto intuitivo se realizar sobre um vácuo, de fato a intuição trabalha sobre um substrato cultural dado. Assim, “a área de pura intuição deve necessariamente se basear em um conhecimento de soluções passadas aplicadas a problemas relacionados, onde a criação é um processo de adaptação de formas - derivadas seja de necessidades passadas

seja de ideologias estéticas passadas - às necessidades do presente”²⁷.

Essa importante conclusão de Colquhoun faz retomar novamente o interesse pela questão da tipologia. Segundo ele, a provável origem da exclusão da tipologia pela teoria arquitetônica moderna poderia, ao menos parcialmente, ser encontrada na teoria geral da expressão vigente em princípios do século 20 e que teve provavelmente uma forte influência no Movimento Moderno (teoria essa que foi bastante analisada, criticada e mesmo refutada por E.H.Gombrich)²⁸. De fato, haveria uma relação muito próxima entre a teoria puramente funcionalista ou teleológica, conforme descrita por Colquhoun, e a teoria expressionista, conforme definida por Gombrich. Segundo Colquhoun, “ao insistir no uso de métodos de projeto analíticos e indutivos o funcionalismo deixa um vácuo no processo de criação da forma que é preenchido pela ‘intuição’ destituída de dimensão histórica, pode chegar espontaneamente nas formas que seriam equivalentes às operações analíticas/indutivas fundamentais”²⁹. Esse procedimento, que postula uma espécie de relação onomatopáica entre formas e seu conteúdo, eliminando quaisquer subjetividades, reduz a forma a um reflexo das condicionantes e necessidades e define de fato uma estética reducionista destituída de valores que estão comumente associados à obra de arte - a qual nunca é apenas um valor de uso mas sempre carrega um valor de intercâmbio dentro de um sistema de representação social de uma dada cultura. O procedimento funcionalista estrito seria, senão francamente naïve, ao menos certamente ignorante de um importante setor da nossa imaginação relacionado com a capacidade de comunicação em um meio social. Enfim, segundo Colquhoun, “a ampliação de leis genéricas é um necessário ingrediente da forma; mas não é suficiente para determinar sua configuração final”³⁰.

A questão da dicotomia entre a criação ex-nihilo e a criação como resultado mecanicista é também analisada por Carlos Eduardo Dias Comas que repõe como prioritária, não só para a compreensão do processo de criação arquitetônica, como na formulação de uma pedagogia adequada ao ensino de projeto, a noção de repertório - consequência natural do conhecimento histórico no campo arquitetônico; retomando, embora empregue outros termos, o conceito de tipo. Comas considera que “conhecimento de soluções arquitetônicas e conhecimento de problemas arquitetônicos são duas faces da mesma moeda”³¹, se contrapondo tanto à idéia do “partido como resultado da instituição do gênio criador do arquiteto, operando sem qualquer referência ao passado da arquitetura”, quanto a “teoria do determinismo operacional e tecnológico [onde] o partido [seria] a consequência

inevitável da correlação lógica entre na análise dos requerimentos operacionais do programa e a a nálise dos recursos técnicos disponíveis”. Este segundo caso é insustentável já que “materiais, construção e tecnologia facilitam opções ou as tornam inviáveis, mas nunca a determinam”, e que, além disso, “todo programa implica não só requerimentos operacionais mas também requerimentos expressivos ou simbólicos”. Quanto à primeira hipótese - a da prevalência exclusiva do ‘genio criador’ - Comas faz notar que, “mesmo aceitando que a intuição desempenha papel relevante na concepção de partido, é muito improvável que ela brote de um vazio, subitamente iluminado. Pode-se sustentar que se trata de intuição educada pela experiência e observação de soluções progressas de projeto de edificações e seus componentes, de conjuntos de edificações e de espaços abertos”³².

A questão da geração da solução arquitetônica partiria assim, segundo assinala Comas, primeiramente do conhecimento de realizações concretas e singulares; depois, pelo conhecimento, ainda que inicialmente vago, da ‘estrutura formal’ dessas realizações, que é definida como “os elementos e as relações geométricas que caracterizam [as realizações concretas], as especificações técnico-construtivas envolvidas, os atributos figurativos que apresentam”. A partir dessa base seguir-se-ia o “reconhecimento de estruturas formais típicas, subjacentes à multiplicidade das realizações arquitetônicas concretas e singulares [...] e ao mesmo tempo, saber da situações e propósitos a que estão culturalmente associadas, os tipos de problema a que são aplicáveis”³³.

Embora endossando a idéia da imitação, depurada através do conhecimento de estruturas formais típicas, como base da concepção do partido, Comas em absoluto advoga a reprodução acrítica, inclusive por que “todo partido arquitetônico pressupõe um sítio e é por ele determinado”, o que já de per si garantiria a impossibilidade da imitação literal, ou, para usar a terminologia de Quatrèmere de Quincy, o recurso ao modelo; e igualmente, “todo programa apresenta demandas e oportunidades operacionais e expressivas”; e assim todos esses fatores - estruturas formais sugestivas (sejam genéricas, sejam do próprio repertório daquele criador), sítio, programa, expressão simbólica - passam a interagir num processo dialético, onde o escrutínio e a análise crítica ajudam a detetar e corrigir com vistas à depuração da solução arquitetônica a adotar. “A própria compreensão das interações entre as variáveis de programa e sítio dificilmente se faz sem recorrer ao lançamento e avaliação iterativos de hipóteses quanto à geometria do partido, quanto à sua materialização técnico-construtiva, quanto à coordenação entre esquemas geométricos e esquemas técnico-construtivos[...] Por analogia, a forma deriva de

si mesma, tanto quanto de programa, sítio ou técnica”³⁴.

DESCREVER, ENTENDER, CRIAR: MONEO E A TIPOLOGIA

Levantar a questão da tipologia não seria então apenas uma aposta ideológica, eventualmente contrária à essência do próprio Movimento Moderno, mas nasceria da vontade de lidar com a questão mais ampla e premente da “natureza do trabalho arquitetônico em si mesmo”, conforme define Rafael Moneo, que afirma: “responder [às questões da tipologia] será, para cada geração, a redefinição do que entende como a essência da arquitetura, e uma explicação de todos os problemas que lhe seguem”³⁵. Essa parece ser a tarefa, igualmente de âmbito histórico, que se propõe Rafael Moneo em seu texto sobre o tema da tipologia, em análises bastante precisas que vão muito além de uma necessidade postuladora ou proselitista ao descortinar um panorama bastante amplo e crítico, permeado sem dúvida por um certo pessimismo, porém com insenção de ânimo na verificação das sucessivas variações do tema da tipologia nos últimos dois séculos e meio - isenção e críticas notáveis pela sua precocidade e pouco freqüentes em arquitetos que, como Moneo, estão profundamente envolvidos na prática do fazer.

Para Moneo a questão da tipologia recoloca a questão de que objeto seria uma obra de arquitetura; o que por sua vez faz retornar o conceito de tipo. De um lado, a obra de arquitetura é uma entidade em si mesma, única, irrepetível, singular e portanto irredutível a qualquer classificação, mesmo se nela possam ser reconhecidas relações estilísticas com outras obras - o que não implica em perda da singularidade do objeto. Por outro lado, a obra de arquitetura pode ser vista como pertencendo a uma classe formada por objetos caracterizados por alguns atributos gerais comuns e que não somente se repetem mas freqüentemente são criados especialmente para serem repetidos, o que negaria sua unicidade. Deste ponto de vista, uma obra de arquitetura pode ser definida por suas características formais e expressará problemas que vão da produção ao uso, e que permitem sua reprodução.

O tipo seria assim um conceito que descreveria um grupo de objetos caracterizados pela mesma estrutura formal; não é um diagrama espacial ou a média de uma listagem mas a define-se pela possibilidade de agrupar-se objetos que retêm certas similaridades estruturais inerentes.

Entretanto, segundo Moneo, “a arquitetura - ou o mundo dos objetos criados pela arquitetura - não é apenas descrito pelos tipos, mas também produzido por eles. Se essa noção puder ser aceita, pode-se entender como e por que o arquiteto identifica seu trabalho com um determinado e preciso tipo. Ele é inicialmente ‘capturado’ pelo tipo porque é a maneira como o arquiteto

conhece; depois ele age sobre o tipo, podendo destruí-lo, transformá-lo, respeitá-lo. Mas ele começa pelo tipo. O processo de projeto é uma maneira de trazer os elementos de uma tipologia - a idéia de uma estrutura formal - ao estado preciso que caracteriza a obra individual"³⁶.

Prosseguindo, seria necessário precisar o que se entende por estrutura formal; Moneo vai fazê-lo por meio de uma série de oposições. Primeiro trazendo o conceito de *gestalt*, mas sem reduzir a idéia de tipo a uma estrutura formal simplesmente abstrata ou geométrica; segundo buscando conectar a estrutura formal com a realidade, fazendo-a derivar de preocupações que vão da atividade social às técnicas construtivas. Por fim, considerando que tanto a realidade como a abstração geométrica estão igualmente presentes ao considerar-se que um determinado edifício terá uma posição precisa na história. Essas considerações levariam ao conceito de "séries tipológicas" que seriam geradas a partir do relacionamento entre os elementos que definem um conjunto de mesma estrutura formal. Que por sua mútua interação poderão acabar gerando a transformação do tipo, sempre e quando elementos substanciais de sua estrutural formal são modificados.

Assim, longe de ser entendido como um "mecanismo congelado", o conceito de tipo conforme definido por Moneo implica necessariamente na idéia de mudança ou de transformação. O tipo poderia ser entendido como "o marco dentro do qual a mudança opera, um termo necessário para a continuidade dialética requerida pela história, (...) uma forma de negar o passado bem como de olhar para o futuro"³⁷.

Após essas definições iniciais Moneo faz um amplo histórico da idéia de tipo, desde sua explícita formulação por Quatremère de Quincy, verificando como esse conceito é modificado e mesmo transtornado por J.N.L.Durand; prossegue verificando a rejeição da idéia de tipo pelo movimento moderno, sendo substituída por três atitudes distintas: a da forma-espaco (Mies van der Rohe), a do protótipo (Le Corbusier) e a do método (funcionalismo). Verificando então a falência do movimento moderno em usar o tipo em termos urbanos, verifica sua retomada pelos italianos, em especial Salverio Muratori e Aldo Rossi, de um lado, e por Argan, de outro. Moneo realiza então o que pode ter sido possivelmente uma das primeiras críticas radicais não apenas da obra mas igualmente dos conceitos de Rossi, verificando sua incomunicabilidade, empregando as definições de Colquhoun para ressaltar a necessidade da inteligibilidade e comunicação das formas arquitetônicas. Por fim, conclui de maneira padaroxal: o tipo como estrutura formal desapareceu, tornou-se simulacro de si mesmo, e

não pode mais definir a confrontação entre a ideologia interna e as constrictões externas, já que a estrutura formal agora tem como base apenas a si mesma.

Entretanto, essa necessidade de autonomia não necessariamente é impeditiva, mas poderá ser, ao contrário, a base para uma revisão do papel da crítica e da teoria. Segundo Francesco Dal Co³⁸, torna-se necessário reconhecer história, crítica e projeto como distintas práticas que pertencem ao campo da arquitetura mas com modos autônomos de operação, questões próprias e objetos determinados - e mais, que cada uma delas necessitar estar suficientemente 'desprendida' do seu objeto de maneira a dar-se conta amplamente de seu próprio potencial.

E essa talvez seja a intenção profundamente presente na tarefa a ser ealizada na segunda parte deste trabalho.

NOTAS: I.1.

ARQUITETURA BRASILEIRA, ESCOLA CARIOCA, ESCOLA PAULISTA

- 1
Comas, Carlos Eduardo Dias. "Uma Certa Arquitetura Moderna Brasileira: experiência a reconhecer". *Arquitetura Revista - FAU-UFRJ*, nº5, 1987, p.22
- 2
Idem, *ibidem*
- 3
Comas, Carlos Eduardo Dias. "Lucio Costa: da atualidade do seu pensamento". *AU* nº 38, outubro/novembro 1991, p.70
- 4
Idem, p.25
- 5
Sobre o pensamento e a obra de João Batista Vilanova Artigas já vem sendo realizadas algumas dissertações de mestrado e/ou estudos aprofundados; temos conhecimento das seguintes:
Bucci, Angelo. "Anhangabaú, o Chá e a metrôpole". Carvalho Jr., José Mario Nogueira de. "Prática de arquitetura e conhecimento técnico".
Castro, Maria Beatriz. "Vilanova Artigas: modernité ethique, traditions esthetique". Correa, Maria Luiza. "Artigas: da idéia ao desenho". Ficher, Sylvia. "Subsídios para um estudo do Conjunto Habitacional Zezinho de Magalhães". Nascimento, Myrna de Arruda. "A tecitura da rede: arquitetura como inter-linguagens". Thomaz, Dalva Elias. "Uma olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira". Está em curso também dissertação de mestrado de Adriana Yrigoyen.

NOTAS: I.2.

BRUTALISMO, ESCOLA PAULISTA: ENTRE O SER E O NÃO SER

- 1
—."Fragmentos de um discurso complexo. Depoimento de Vilanova Artigas a Lena Coelho Santos" [in] Projeto nº109, São Paulo, abril 1988, p.94
- 2
Algo semelhante ocorre ao se buscar conceituar a possibilidade de uma 'escola paulista' - embora, talvez por ser expressão mais vaga, esta segunda fórmula receba menos repúdio do que desprezo. Cf., por exemplo, o artigo de Katinsky, Julio Roberto. "Arquitetura Paulista. Uma perigosa montagem ideológica" [in] *AU* nº17, São Paulo, abril/maio 1988, p.66-71
- 3
Longe de ser hipotético, esse é todo o argumento de base de textos como, por exemplo: Artigas, Rosa Camargo e Silva, Dalva Thomaz. "Sobre brutalismo, mitos e bares (ou de como se consagrar uma impropriedade)". *AU* nº17, São Paulo, abril/maio 1988, p.61-63.
- 4
Mas não necessariamente para seus êmulos e muitos de seus 'alunos' e 'discípulos', que freqüentemente repetem de maneira acrítica as palavras do mestre, talvez mais pela fidelidade literal à sua figura carismática, de importância cultural incontestável, do que por uma perfeita identidade de convicções, que de resto é historicamente impossível
- 5
Fuão, Fernando Freitas. "Brutalismo, a Última Trincheira do Movimento Moderno", comunicação inédita apresentada ao III Seminário Docomomo Brasil, "A Permanência do Moderno", São Paulo, 8-11 dezembro de 1999. Sem numeração de páginas.
- 6
"Os Caminhos da Arquitetura Moderna" [in] Artigas, João Batista Vilanova. "Caminhos da Arquitetura". São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1981, p.61-77
- 7
Artigas, *op.cit.*, p.63
- 8
Idem, p.77
- 9
Santos, Lena Coelho, *op.cit.*, p.93
- 10
Idem, *ibidem*
- 11
Amaral, Aracy. "As posições dos anos 50. Entrevista de Vilanova Artigas a Aracy Amaral".

[in] Projeto nº109, São Paulo, abril 1988, p.97
 12
 Idem, ibidem
 13
 Artigas, op.cit., p.77
 14
 Santos, Lena Coelho, op.cit., p.93
 15
 “Uma falsa crise” publicado originalmente na revista Acrópole nº319, São Paulo, julho 1965, e republicado em Artigas, op.cit., p.99
 16
 Por exemplo:
 “Nos meus primeiros projeto wrightianos decidi que eu mesmo calcularia os telhados para ver a forma que resultaria”, entrevista Pini, em Alberto Xavier, p.189. “A aproximação com o Wright veio da leitura da obra dele, da posição dele como arquiteto”, esclarecendo que essa aproximação relacionava-se com o panorama de aproximação tecnológica ao fazer arquitetônico dos anos ‘40; ou quando o autor declara, afiliando-se às formas sem deixar de questionar a coerência ideológica: “assumi posições próximas da arquitetura chamada racionalista, ou posteriormente chamada ‘corbusieriana’, mas fiz isso com espírito crítico, meu próprio, sabendo que essas posições eram já oriundas de uma visão de mundo das quais homens como Le Corbusier, que as fundamentaram, não podiam participar”. Ambas citações em Santos, Lena Coelho, op.cit., p.9417 Fuão, op.cit
 18
 Entrevista com Artigas, 1984: “O Sr. mantém a mesma compreensão marxista da história, o mesmo idealismo? — Se me chamam de idealista, concordo inteiramente. Mas não saberia dizer como deve ser um materialista competente nesta época que aí está”. Depoimento publicado na revista Construção em São Paulo, São Paulo, nº1910, 17 setembro 1984 e republicado em Xavier, Alberto. “Arquitetura Moderna Brasileira. Depoimento de uma geração”. Pini: Asbea: Fundação Vilanova Artigas, São Paulo, 1987, p.100
 19
 Que os há, ou houve; mas não pude encontrar suas opiniões por escrito, salvo engano, em parte alguma
 20
 Katinsky, Julio Roberto, op.cit., p.70
 21
 Diz Kant: “a maneira é uma espécie de contrafação que consiste na imitação da originalidade em geral e, portanto, em afastar-se dos imitadores

na medida do possível, sem, todavia, possuir o talento de ser exemplar por si só [...] O precioso, o rebuscado, o presumido, que querem distinguir-se do comum, mas carecem de talento, parecem-se com os modos de quem escuta a si próprio ou se move como se estivesse em cena” (Crítica do Juízo, §49)
 22
 Depoimento de Abrahão Sanovicz sobre a Escola Paulista [in] AU nº17, abril/maio 1988, p.56
 23
 Depoimento de Ruy Ohtake sobre a Escola Paulista, idem, p.57
 24
 Sanovicz, idem, ibidem
 25
 Ohtake, idem, p.58
 26
 Em: Segawa, Hugo. “Arquiteturas no Brasil. 1900-1990”. Edusp, São Paulo, 1998.
 27
 Niemeyer, Oscar. “Depoimento”. Modulo, Rio de Janeiro, nº9, fevereiro 1958, p.3-6. Republicada, seguindo-se comentário de Vilanova Artigas, João Batista. “Revisão Crítica de Niemeyer” na revista Acrópole, São Paulo, julho 1958
 28
 Niemeyer, Oscar. “Considerações sobre a Arquitetura Brasileira”. Modulo, Rio de Janeiro, fevereiro 1957, p.5-10
 29
 Niemeyer, op.cit. (1958), p.5
 30
 Idem, p.4-5
 31
 Segawa, op.cit., p.143
 32
 Niemeyer, Oscar. “Forma e Função na Arquitetura”. Módulo, Rio de Janeiro, nº21, dezembro 1960, p.3-7. Não obstante seu conteúdo, esse mesmo trecho é citado por Segawa, p.143, para afirmar o contrário
 33
 Todas as citações em Artigas, “Revisão Crítica de Niemeyer”, op.cit.
 34
 Amaral, Aracy, op.cit., p.97
 35
 Idem, ibidem
 36
 “As coisas que o Oscar faz não são a mesma coisa que as casas que eu propus realizar. [...] Elaborei tudo isso aqui absolutamente sozinho” [in]

Amaral, op.cit., p.101
 37
 Segawa, op.cit., p.144
 38
 Idem, p.148. Arriscaria uma hipótese, que não cabe desenvolver aqui mas que é facilmente verificável a partir de análise geral da obra de Niemeyer, que ao contrário: teria sido a ascensão e consolidação dessa arquitetura paulista a influenciar Niemeyer, mas somente a partir de 1968, a buscar na questão da estrutura a definição da forma plástica, propondo então obras que claramente enfatizam a estrutura, mas sempre um pouco além do ponto médio de equilíbrio funcional. De fato, as primeiras obras de Niemeyer em que a estrutura e a intenção arquitetônica parecem nascer juntas acontecem a partir de 1968 com a Sede da Mondadori e o Centro Musical da Barra (e com o encontro entre Niemeyer e Pier Luigi Nervi). A respeito, ver a excelente cronologia da obra de Niemeyer presente no livro de Botey, Josep Maria, “Oscar Niemeyer”, Gustavo Gili, Barcelona, 1996
 39
 “Por extensão, pode-se chamar Escolástica toda filosofia que assuma a tarefa de ilustrar e defender racionalmente uma determinada tradição ou revelação religiosa”. Abbagnano, Nicola. Dicionário de Filosofia. Editora Mestre Jou, São Paulo, 1970, p.326
 40
 Segawa, op.cit., p.150
 41
 Trata-se do texto-homenagem a Carlos Millan apresentado na sala especial dedicada ao arquiteto por ocasião da 8ª Bienal de São Paulo, em 1965; republicado na revista AU nº17, abril/maio 1988, p.78. O trecho em questão é: “As últimas residências que construiu em São Paulo revelam uma tendência para o que a crítica, em especial a européia, chama de brutalismo. Um brutalismo brasileiro, por assim dizer. Não creio que isto se justifique de todo. O conteúdo ideológico do brutalismo europeu é bem outro”. Artigas tem toda razão: não se justifica uma identificação literal. O que não impede uma aproximação, que ele mesmo acaba de fazer.
 42
 Segawa, idem, ibidem
 43
 Há cópia do original francês na biblioteca da FAU-USP. Me permito aqui uma pequena recordação auto-biográfica: esses exemplares eram um assun-

to quase ‘clandestino’, e portanto atrativo para uns poucos alunos que sabiam de sua existência, quando cursei a faculdade e os li pela primeira vez, em 1976. A notícia de sua existência passava oralmente entre colegas; mas não me recordo desse trabalho ser jamais referido pelos professores, naquele momento, exceto em indignadas expressões de repúdio chauvinista.
 44
 Bruand, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. Editora Perspectiva, São Paulo, 1981, p.295
 45
 Bruand, idem
 46
 Idem, idem
 47
 Cf., por exemplo, Lemos, Carlos A.C. “Arquitetura Brasileira”. Melhoramentos:Edusp. São Paulo, 1979, p.158
 48
 Bruand, op.cit., p.296
 49
 Idem, p.305
 50
 Uma hipótese mais ousada, embora ainda sem base documental, é a de que Artigas, longe de estar contrariado com as interpretações de Bruand de fato as alimentou, mesmo que indiretamente. Essa ‘angulação formal’, para usar uma expressão de Artigas presente na entrevista a Aracy, era sem dúvida algo que ele não podia permitir a si próprio, face às circunstâncias já expostas. Mas era bastante ‘professor’ para fazer Bruand vê-las com maior clareza
 51
 Bruno Alfieri, como se verá adiante, faz as mesmas afirmações no número da Zodiac dedicado ao Brasil. Não vale a pena porém saber quem as fez primeiro, já que se trata de um meio muito restrito e interconectado, e certamente Alfieri e Bruand trocaram idéias uma vez que o número da Zodiac coincide com a estada de Bruand no Brasil
 52
 Sergio Ferro, em 1986, expressou sua crença na sua qualidade de ‘herdeiro’ de Artigas: “No fim da vida deles, na última vez que nos vimos, um mês ou dois antes de sua morte, quase que a gente se disse, um ao outro, que havia uma enorme continuidade entre o que ele queria fazer numa determinada época que era radical e o nosso radicalismo. Acho que somos os herdeiros de verdade, muito mais que o outro grupo”. [in] Acayaba, Marlene. “Reflexões sobre o Brutalismo Caboclo.

Entrevista de Sergio Ferro a Marlene Acayaba". Projeto nº86, abril 1986, p.70. Parece-me que essa filiação é discutível. Sem entrar no mérito das possíveis afinidades pessoais, trata-se de uma visão questionável: realizar Artigas apenas 'na sua radicalidade' é o que ele, Artigas, aparentemente nunca desejou. As posturas de Ferro nesse e noutros textos se transformaram, como bem lembra Hugo Segawa (op.cit, p.156), em "palavras de ordem contra o projeto, isto é, a defesa do 'não projeto'". Mas justamente Artigas havia descartado essa rota no texto 'Caminhos da Arquitetura', ao considerar inadequada a opção de "abandonar os mistérios de arquiteto e se lançar na luta revolucionária" (Artigas, op.cit., p.77)

53
"Nossa geração, enfim, pegou o bonde andando. Era uma época maravilhosa, como disse. Quando começamos a trabalhar isso tudo já estava sistematizado, ao contrário do que aconteceu com outras gerações. Cada um de nós, dentro desse panorama, procurou absorver essa linguagem e desenvolvê-la através de seus [nossos] projetos". Sanovicz, op.cit., p.56

54
Bruand, op.cit., p.315

55
Idem, p.319

56
Alfieri, Bruno. "João Vilanova Artigas: pesquisa brutalista". *Zodiaco* nº 11, Milão, maio 1960, p.97

57
Idem, ibidem

58
"O crítico cosmopolita é bem informado e conclui: não há nada autêntico ao sul do Equador", Artigas, Rosa e Silva, Dalva, op.cit., p.61

59
Conforme declara em "Reflexões sobre o Brutalismo Caboclo", op.cit. p.68: "[Marlene Acayaba:] Por que você falou numa espécie cabocla de brutalismo? Se naquele momento era uma crítica, hoje essa nomeação não revela uma atitude transformadora? [Sergio Ferro:] Cabocla naquela época era para chatear, para agredir".

60
Ferro, Sergio. "Arquitetura Nova" [in] *Arte em Revista*, nº 4. Centro de Estudos de Arte Contemporânea. São Paulo, agosto 1980. P.89-94. Texto original de 1968.

61
Idem, p.91

62

Ferro, p.91 e seguintes

63
Acayaba, Marlene Milan. "Vilanova Artigas, amado mestre". Projeto nº76, junho 1985, p.50-54

64
Acayaba, op.cit., p.51

65
Acayaba, Marlene Milan. "Brutalismo caboclo e as residências paulistas". Projeto nº73, março 1985, p.46-48

66
Ver nota 59

67
Uma interessante seleção de extratos de textos dos Smithson aparece na página editorial da revista *Architectural Design* de janeiro de 1955, incluindo frases como, por exemplo: "It is the revenge of materials - a realization of the affinity which can be established between building and man - which is at the root of the so-called New Brutalism". Ou ainda: "What is new about New Brutalism among Movements is that it finds its closest affinities, not in a past architectural style, but in peasant dwelling forms. It has nothing to do with craft. We see architecture as the direct result of a way of life". Soltas de seu contexto essas frases parecem dispersas e de um non-sense inglês; elas tampouco são imediatamente compreensíveis, no interior de seus discursos, sem a ajuda de alguma exegese.

68
Como será demonstrado no capítulo 1.5, cujo argumento resumo aqui: "Ao longo do livro ele [Banham] discute, consigo próprio, entre o desejo de afirmar uma ética e uns procedimentos, mas sente-se impotente para fazê-lo radicalmente porque constata, a cada passo, a evidente predominância da reprodução de imagens, repetição de fórmulas e criação de um 'estilo'".

69
Sanvitto, Maria Luiza Adams. "Brutalismo Paulista: uma Análise Compositiva de Residências Paulistas entre 1957 e 1972". Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1994

70
Sanvitto, Maria Luiza Adams. "Brutalismo Paulista: o discurso e a obra". Projeto nº207, abril 1997, p.92-97

71
"Na arquitetura talvez se tenha perdido o valor como unidade, mas será que essa expressão

unitária vai ser recuperada um dia? Eu também me pergunto se será importante recuperar essa unidade ou ter um pensamento mais aberto que aceite a diversificação". Conde, Luiz Paulo. [in] *Arquitetura Brasileira após Brasília/Depoimentos*. IAB/RJ. Rio de Janeiro, 1978, p.26

72
Zein, Ruth Verde. "As tendências e as discussões do pós-Brasília". Projeto nº53, julho 1983, p.75-85

73
Arquitetura Brasileira pós Brasília/Depoimentos, op.cit., p.146

74
Idem, p.167

75
Idem, p.318-319

76
Idem, p.339-351

77
Essa questão, cuja correta compreensão tem de fato grande importância na possível caracterização de uma 'escola' ou um 'estilo' será mais amplamente discutida adiante, no capítulo 1.6.

78
Conde, depoimentos, p.353.

79
Sanvitto, 1994, op.cit., p.115

80
Análises em geral partindo de levantamentos mais amplos e genéricos que buscavam realizar um panorama da arquitetura brasileira recente. Cito, por inevitável, o trabalho que se pode considerar pioneiro, que realizei em co-autoria com José Luiz Telles dos Santos, "Arquitetura Brasileira - Tendências Atuais", ganhador do Prêmio Henrique Mindlin de 1979 (FIESP/Instituto Henrique Simonsen), e publicado, ligeiramente resumido, como "Arquitetura Brasileira Atual" na revista Projeto nº 42, julho/agosto 1982, p.106-159.

81
Zein, Ruth Verde. "As tendências e as discussões do pós-Brasília". Projeto nº53, julho 1983, p.75-85. O não uso do termo 'brutalismo' naquele momento deve-se a que não me considerei estar, então, suficientemente adiantadas minhas pesquisas sistemáticas sobre o tema; e assim só vim a empregá-lo em texto de 1985, como se verá adiante. Me parecia necessário esse excesso de zelo face às divergências existentes, e então muito mais candentes, quanto à correção e propriedade do termo brutalista aplicado à escola paulista. Por

outro lado, a definição 'arquitetura de modelo',

cunhada por Ohtake e acima referida, prestava-se bem a demonstrar a especificidade dessa arquitetura. Note-se que, naquele momento (fins da década de '70 / início dos anos '80) as características formais-construtivas da arquitetura paulista 'brutalista' haviam influenciado arquitetos em todo o país, como se pode verificar simplesmente ao se folhear meus artigos de 1982 e 1983 (já citados) - o que de alguma maneira deixava momentaneamente menos clara a especificidade da escola paulista, a qual se caracterizava não somente por suas características estéticas como por seu forte viés ético/simbólico. Quanto ao termo brutalismo aplicado à arquitetura da escola paulista, espero nesta oportunidade superar de uma vez por todas os pruridos a respeito de seu emprego - o qual, e agora estou absolutamente certa disso, é mais do que justificável

82
Zein, 1983, op.cit., p.81

83
Idem, ibidem

84
Idem, ibidem

85
Idem, p.82

86
Zein, Ruth Verde. "Sacudindo a poeira mas valorizando o patrimônio". Projeto nº75, maio 1985, p.47-61

87
Zein, 1985, op.cit., p.57-8

88
Estilo, segundo o Dicionário de Filosofia, op.cit., p.356, é: "O conjunto de caracteres que diferenciam das outras uma determinada forma expressiva. [...] Hegel considerou demasiado restrita essa concepção e incluiu no Estilo também as determinações que derivam para a forma expressiva das condições próprias da arte de que se trata [...] Em todo caso, o Estilo seria uma certa uniformidade de caracteres, encontrável em um determinado domínio do mundo expressivo. Segundo Lucien Blaga, 'O Estilo se nos revela como uma unidade de formas, de acentos e de atitudes dominantes em uma complexa variedade formal e de conteúdos'; esse autor também insistiu na extensão do fenômeno do estilo a todo o mundo da cultura. Mas às vezes viu-se no Estilo 'o momento de invenção, que não é invenção formalista de palavras ou de signos, mas de idéias'"

89
Essa delimitação de campo será fundamental para,

em um futuro que espero não seja remoto, prosseguir-se no estudo da arquitetura brutalista paulista 'de modelo'

90
Acayaba, Marlene. Março 1985, op.cit., p.48

91
Segawa, op.cit., p.151

92
Sanvitto, 1994, op.cit, p.111-117

93
Sanvitto, 1997, op.cit., p.92

94
Dal Co, Francesco. "Criticism and Design" [in] *Oppositions Reader*. Princenton Architectural Press, New York, 1998, p.157

95
Mas pouco ou nada sistematizada. Felizmente está em curso de finalização a dissertação sobre o tema escrita pela arquiteta Adriana Irigoyen, em vias de ser apresentada no curso de pós graduação em arquitetura da Escola de Engenharia de São Carlos da USP, e que tratará amplamente do tema

96
Santos, Lena Coelho, op.cit., p.94

97
Aracy, p.97

98
Cf, a respeito a entrevista a Aracy Amaral, op.cit., p.97-100

99
—. "Vilanova Artigas". Instituto Lina Bo e P.M.Bardi:Fundação Vilanova Artigas, São Paulo, 1997, p.76 (sobre a casa José Ferreira Fernandes, 1957). Infelizmente os organizadores do livro não tiveram o cuidado de explicitar as fontes de cada uma das declarações que acompanham as apresentações das obras. Como se pode constatar, em alguns casos elas foram transladadas de textos ou depoimentos de Artigas que não necessariamente se referem àquela mesma obra. Nesta referência ao folk não cheguei a encontrar a fonte original da declaração de Artigas, que possivelmente não é da mesma data que a obra ao qual está associado no livro, e esse não é um detalhe menor

100
Na Casa Elza Berquó, "Vilanova Artigas", op.cit., p.138. O comentário anterior se aplica aqui também. No caso específico, Artigas reitera o viés pop dessa casa em entrevista realizada em 1984, cf. Xavier, op.cit., p.194

101
Arquitetura Brasileira pós Brasília/Depoimentos, op.cit., p.203-205

103
Basta comparar o conjunto habitacional INOCOOP de Joaquim Guedes e as proposta do Robin Hood Gardens do casal Smithson para verificar que, aparte as diferenças, o parentesco é bem plausível. Para citar apenas um exemplo.

104
Acerca da 'sobre-estrutura', cf. declaração de Sergio Ferro: "Lembro de certas aulas, onde o Artigas falava da estrutura considerando que se podia e devia em certos casos exagerar alguns detalhes, alguns pilares, não no sentido de enganar, mas, ao contrário, para tornar ainda mais explícita a estrutura real, o comportamento real dos materiais. Era quase uma mentira ética, uma mentira didática".

105
Fuão, op.cit.

1
Lucio Costa, em 'Razões da Nova Arquitetura', 1930, considera ser Le Corbusier o 'gênio' da nossa época, e que aos arquitetos brasileiros caberia adaptar localmente sua contribuição transcendental: "em determinadas épocas, certos arquitetos de gênio revelam-se aos contemporâneos desconcertantemente originais (Brunelleschi no começo do século XV, atualmente, Le Corbusier); isto apenas significa que neles se concentra em um dado instante preciso - cristalizando-se de maneira clara e definitiva em suas obras - as possibilidades, até então sem rumo, de uma nova arquitetura. Dai não se infere que, tendo apenas talento, se possa repetir a façanha: a tarefa destes, como a nossa - que não temos nem um, nem outro - limita-se a adaptá-la às imposições de uma realidade que sempre se transforma - respeitando, porém, a tripla que a mediunidade dos precusores revelou". (Em: Lucio Costa: Sobre Arquitetura. CEAU, Porto Alegre, 1962, p.24)

2
Cf. Hugo Segawa: "Essas migrações internas [de arquitetos] transcendem o mero sentido de deslocamento de profissionais em busca de oportunidades melhores. Esse trânsito de profissionais pelo país simboliza uma troca e enriquecimento de valores que, como sementes ao vento, vão desenvolver novas atitudes em outras paragens [...] Essas migrações caracterizaram um processo de transferência de conhecimento e tecnologia [...] Nesse sentido, o arquiteto foi um grande agente de modernização". "Arquiteturas no Brasil. 1900-1990", Edusp, São Paulo, p.134

3
Carlos Eduardo Dias Comas considera que a arquitetura carioca "não possui nenhum elemento escatológico em seu substrato mítico e tampouco tem correspondência alguma com a dimensão trágica de Le Corbusier depois de 1945, o Corbusier de Romchamps, La Tourette e Chandigarh". [in] "Uma certa arquitetura moderna, experiência a reconhecer", *Arquitetura Revista*, UFRJ, nº5, 1987, p.26. E no entanto, essa influência está totalmente presente na arquitetura brutalista paulista.

4
Conforme o triplo sentido atribuído por Cristián Fernández Cox ao termo "apropriado": apropriado enquanto 'adequado' ao aqui e agora da realidade de cada situação; apropriado enquanto 'tornado próprio', aberto às contribuições que nos chegam, após passarem por nosso crivo 'digestor';

e apropriado enquanto 'próprio', adequado às condições estritamente particulares de nossas realidades. [in] 'Regionalismo Crítico o Modernismo Apropriada?', Taller America, Santiago, 1987.

5
"Brasília seria agora - em uma conciliação final - a prova da superação do passado colonial e uma lição de competência do país jovem e dinâmico. Realização perfeita de igualdade, fraternidade e liberdade, cidade ideal sem conflitos de classe, concretizaria no Novo Mundo a utopia futurista do Velho Continente". Ficher, Sylvia. "Brasílias". [in] *Projeto/Design* nº242 abril 2000, p.49

6
Comas, 1987, op.cit., p.22 e 24

7
Idem, ibidem

8
Artigas, João Batista Vilanova. "Le Corbusier e o Imperialismo" [in] *Caminhos da Arquitetura*, São Paulo, LECH, 1981, p.59

9
De fato, se as novas estruturas de concreto armado lhe servem de mote, a partir de 1915, para o estabelecimento de princípios arquitetônico genéricos, com a mesma facilidade Le Corbusier adapta seus pressupostos seja quando propõe o uso de estruturas metálicas, ou quando retoma e transubstancia o uso de materiais e técnicas tradicionais (em ambos os casos, desde os anos 1920).

10
Curtis, William. "Modern Architecture since 1900". Londres, Phaidon, 1996, p.168

11
Etlin, Richard. "Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: The Romantic Legacy". Manchester e Nova York, Manchester University Press, 1994, p.13

12
Idem, p.14

13
Idem, p.183 e seguintes

14
Etlin ressalta, por exemplo, a aproximação formal entre o acesso da Maison Cook e o aeroplano Goliath Farm; op.cit., p.194.

15
Le Corbusier. *Vers une Architecture*, p.48

16
Idem, p.145

17
Idem, p.51

18
Sutcliffe, Anthony. "A Vision of Utopia: Optimistic

Foundations of Le Corbusier's Doctrine d'urbanisme". [in] Walden, Russel (ed). The Open Hand. Essays on Le Corbusier. Cambridge, MIT Press, 1977, p.229

19
Curtis enfatiza o papel de Patrick Gueddes no entendimento da cidade e da habitação em termos amplos: "Era raro a habitação ser entendida como um elemento de um amplo todo, e a própria complexidade da cidade industrial tornava difícil imaginar a totalidade. [...] Gueddes foi menos importante por quaisquer das imagens particulares ou planos que ele possa ter concebido do que pela sua atitude total. Para ele, a habitação humana deveria ser entendida em muitos níveis, inclusive nos processos biológicos". Curtis, op.cit., p.246

20
Sutcliffe, p.218

21
Idem, p.219

22
Curtis, p.249

23
Como sumariza brevemente François Choay - aliás à semelhança de vários outros autores: "O 4º congresso [do CIAM] ocorreu em Atenas, levou à formulação e adoção de princípios que revelam a influência de Le Corbusier, e que posteriormente ele edita e desenvolve anonimamente durante a ocupação alemã. Eles foram publicados em 1942 com o nome de Carta de Atenas, um breviário do urbanismo contemporâneo". Choay, Française. "Le Corbusier". Nova York, George Brazillier, 1960, p.12

24
Uma delas diz respeito à notável sobrevivência, inquestionada, da Carta de Atenas como parâmetro de pensamento da cultura arquitetônica brasileira até bem tardiamente, chegando a ser tomada como matéria didática, sem ser submetida sequer às críticas do Team X, até mesmo em finais dos anos 1970, em várias escolas brasileiras. Com exceções, poucas.

25
Idem, ibidem

26
As análises sobre a questão da proposta Dom-ino estão presentes em muitos autores, praticamente todos parafraseando a precisão inicial de Collin Rowe apresentada no texto "Neo-Classicism and Modern Architecture II", republicado em "The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays",

Cambridge, MIT Press, 1982, p.139-158. Cf. por exemplo, Turner, Paul. "Romanticism, Rationalism and the Domino System" [in], The Open Hand, op.cit, p.15; e os artigos de Carlos Eduardo Dias Comas, citados mais abaixo

27
Le Corbusier et Pierre Jeanneret. "Obra Completa", vol.1, p.150

28
Cf. Von Moos, Stanislaus. "Le Corbusier, Elements of a Synthesis". Cambridge and London, MIT Press, 1979, p.71; Hebly, Arjan. "The 5 Points and Form" [in] Raumlplan versus Plan Libre. Delft, Delft University Press, 1991, p.47; Curtis, William, (1996), op.cit., p.176; Etlin, Richard, op.cit., p.17, entre outros.

29
Em Vers une Architecture, p.154, subtítulo e corolário: "En résumé, dans les spectacles architecturaux, les éléments du site interviennent en vertu de leur cube, de leur densité, de la qualité de leur matière..."

30
Moos, op. cit., p.71

31
Le Corbusier. "Précisions sur un État de L'Architecture et de L'Urbanisme". Paris, Les Éditions G.Crès, 1930, p.138

32
Moos, op.cit., p.73

33
Précisions, p.136

34
Em compensação, considerar que Le Corbusier a incluiu apenas para chegar "ao número cinco, já que as ordens clássicas contra as quais ele se batia, eram também cinco", como afirma Moos, p.74, pode ser divertido mas é explicação totalmente insuficiente

35
Por exemplo, e apenas relativamente, em edifícios de interesse mais público como o Asilo do Exército da Salvação em Paris e o Clarét, em Geneva.

36
Hebly, op.cit., p.47

37
Que vários autores são unânimes em considerar ter nascido de uma interpretação muito pessoal de Le Corbusier sobre uma de suas mais marcantes experiências pessoais-criativas ao longo de quase dez anos de viagens: o mosteiro de Certosa em Ema, na Toscana, Itália.

38

Sabe-se que a casa finalmente construída em Cartago é bem distinta daquela que Le Corbusier idealiza inicialmente - um projeto muito engenhoso que ele tenta infrutiferamente fazer ser aceito pelo cliente; o qual praticamente exigiu, em croquis próprio, a alteração da proposta para aquela finalmente realizada, e que em absoluto é incompatível com os cinco pontos já então propostos

39
Obra Completa, vol.1, p.31

40
Obra Completa, vol.1., p.150

41
Essa questão será aprofundada no capítulo 1.4, referendando-a nas análises de Collin Rowe.

42
Essa idéia se repete na 'unidade biológica: a célula' de 14 m2 por habitante, congresso Ciam de Bruxelas, 1930, publicada no livro "Ville Radieuse" e num projeto para um imóvel para locação em Stuttgart, 1928/9, publicada na Obra Completa, volume 1

43
Comas, Carlos Eduardo Dias. "Lucio Costa: da Atualidade de seu pensamento". [in] AU n° 38, p.70

44
Comas, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura Moderna, estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro". [in] AU n°26, p.94

45
Obra Completa, vol.1., p.22

46
Turner, op.cit., p.36-7.

47
Blake, Peter. "The Master Builders". Nova York e Londres, WW Norton, 1996, p.63

48
Curtis (1996), op.cit., p.285

49
Cf. Ackerman, James. "The villa: form and ideology of country houses". Princeton: Princeton University Press, 1990.

50
Le Corbusier. "The Radiant City". Nova York, Orion Press, 1967 (publicação original em francês de 1933), p.146

51
A respeito ver artigo de Comas, Carlos Eduardo Dias. "Protótipo e Monumento: um Ministério, o Ministério" [in] Projeto n° 102, agosto 1987, p.136-149, e sua revisão mais recente sobre o tema em

"Modern Architecture, Brazilian corollary". AA Files n°20, Londres, 1999, p.10-20

52
Ver, sobre o tema, o capítulo "Novo Brutalismo, ética e estética", na seqüência

53
Banham, Reyner. "The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?". Nova York, Reynold Publishing, 1966, p.16

54
Idem, ibidem.

55
Obra Completa, vol.5, p.173. Como se sabe, é incorreto o emprego do termo 'abóbada catalã' para esse tipo de construção, a qual se aplicaria de fato às abobadilhas; neste caso, trata-se de uma abóbada de berço abatida.

56
Banham, op.cit., p.86

57
Essa referência, embora não seja possível continuá-la aqui, poderá eventualmente ser mais amplamente analisada tomando-se como base a obra de outros arquitetos paulistas que também são elencados na corrente brutalista, tais como Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império.

58
Cf. Colqhoun, Allan. "Displacement of Concepts in Le Corbusier". [in] Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change. Cambridge, MIT Press, 1995, p.51-66, p.51

59
Ou mais precisamente, com a série Fibonacci.

60
Curtis, 1996, p.424

61
Idem, p.436

62
Curtis, 1997, p.22

1
Esse perigo é apontado de maneira muito elegante e dialética em um interessante debate entre Hyrcanian Woods e Collin Rowe acerca das análises deste último sobre a obra miesiana. Rowe toma seus cuidados ao generalizar, alerta, sem esquecer de deixar os verbos no subjuntivo, que "working generalizations [are of convenience] in order to permit few ideas to be deployed; and although such generalizations will scarcely respect the thickness of texture which is present in the most elementary situation, if they are understood to be no more than implements they might still do some rough justice to the facts"; enquanto Woods, numa análise mais circunstanciada da obra miesiana, conclui que "understanding depends on acknowledging the complexities of a particular situation. I saw that statements become vulnerable when they are removed from the context within which they were originally made. Used in isolation, they are rendered meaningless - or, what amounts to the same thing, can be declared to contain any meaning a user wishes them to possess". Cf. Collin Rowe, 'Neo-Classicism and Modern Architecture I' [in] *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, Cambridge, Mit Press, 1995, p.122; e Hyrcanian Woods, carta a Collin Rowe editada em 'Mies and the Highrise - Recent Correspondence on History, Ideology, and Succession' [in] Zukowsky, John (org). "Mies Reconsidered: His career, Legacy and Disciples". New York, Art Institut of Chicago+Rizzoli, 1987, p.66.

2
Comas, Carlos Eduardo Dias. "A legitimidade da diferença". [in] AU nº55, agosto/setembro 1994, p.50

3
Idem, p.49

4
Comas, Carlos Eduardo Dias. "Niemeyer's Oasis, a Brazilian Villa of the Fifties". *Arquine* nº 3, primavera 1998, p.48

5
Idem, p.49

6
Johson, Philip. "Writings" Nova York, Oxford University Press, 1979, p.236. Citado por Comas, op.cit., p.54

7
O primeiro projeto ainda remete às formas advindas do repertório de origem corbusiana; um desses edifícios abrigará a segunda Bienal, em 1953

8
Niemeyer, Oscar. "Depoimento". *Modulo*, Rio de Janeiro, nº9, fevereiro 1958, p.4-5

9
Comas, op.cit., p.53

10
Idem, ibidem. Entretanto, como esclarece Comas em outro texto, "parte da debilidade do Niemeyer de Brasília se pode creditar à adoção, como partido típico, de caixas de vidro veladas por peristilos exóticos. Oscar não se despreocupa com a caracterização de proograma, mas só reconhece situação enquanto espaço abstrato.". AU nº 55, op. cit., p.52

11
Comas, AU nº 55, p.51

12
Idem

13
Idem, ibidem

14
Max Bill já conhecia e frequentava a cidade pelo menos desde 1950, quando o MASP organizou uma exposição de sua obra. Sua interferência nos debates locais certamente não tem nada de casual, mas reflete uma parcela do ambiente cultural paulistano que se degradava, elegantemente, entre os organizadores das Bienais e os organizadores do Masp

15
De certo modo pode-se considerar o momento de meados dos anos '50 como um ponto de inflexão no panorama da arquitetura moderna, no mundo como no Brasil; e que se caracterizaria por um certo sentido aparente de condensação e aproximação máxima de posturas, posterior a uma afirmação e consolidação, e imediatamente anterior à sua dispersão e questionamento. Cf. Zein, Ruth Verde. "O futuro do passado, ou as tendências atuais". Projeto nº104, outubro/1987, p.87/114

16
Entrevista com Carlos Eduardo Dias Comas em outubro de 1996, transcrição não revisada.

17
Até onde pude pesquisar, trata-se do primeiro artigo publicado nas revistas brasileiras sobre Mies Van der Rohe

18
Saia, Luis. "Mies Van der Rohe". *Habitat 22*, maio junho 1955, p.1e 2. Todas as citações seguintes de Luiz Saia referem-se a esse artigo.

19
Em entrevista aos estudantes da Architectural

League; citado por Schultze, Franz. "Mies van der Rohe - Uma biografia crítica", Madri, Herman Blume, 1986, p.279

20
Abbagnano, Nicola. "Dicionario de Filosofia", São Paulo, Mestre Jou, 1970, p.868

21
Rowe, Collin. "Neo Classicism and Modern Architecture II" [in] *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*. Cambridge, Mit Press, 1995, p.123

22
Recentemente retomada na IV BIA, Bienal Internacional de Arquitetura, 1999-2000, em exposição organizada por Fernando Vasques.

23
Ferraz, Geraldo. "Ludwig Mies Van der Rohe", *Habitat* nº56, setembro/outubro 1959, p.16

24
Corona, Eduardo. "Mies Van der Rohe (1886-1969). Acrópole nº364, agosto 1969, p.12

25
Não foi possível pesquisar o material da própria Fundação Bienal, cuja recuperação certamente acrescentará outras informações ao tema

26
Rowe, Collin. , op.cit., p.141

27
Rowe, op.cit., 144

28
Carter, Peter. "Mies Van der Rohe. An appreciation on the occasion, this month, of his 75th birthday". *Architectural Design*, fevereiro 1961, p.95

29
O termo grego areté significa "mérito ou qualidade nos quais alguém é excelente; excelência do corpo; excelência da alma e da inteligência [...] A areté indica um conjunto de valores (físico, psíquicos, morais, éticos, políticos) que forma um ideal de excelência e de valor humano para os membros da sociedade, orientando o modo como devem ser educados e as instituições sociais nas quais esses valores se realizam", conforme definido em Chauí, Marilena. "Introdução à História da Filosofia". Vol.1. São Paulo:Brasiliense. 1994, p.343.

30
Dal Co, Francesco. "Excellence: The Culture of Mies as seen in His Notes and Books". [in] Zukowsky (org). "Mies reconsidered: His Career, Legacy and Disciples". Nova York, Art Institute of Chicago + Rizzoli, 1987, p.72. Grifos e itálicos do autor

31
Idem, p.73

32
Carter, op.cit., p.96. A idéia da estrutura inerente a todos os seres animados ou inanimados tem origem nos estudos científicos de Goethe e estava vigente na virada do século no pensamento de vários autores de cultura alemã, como por exemplo, Rudolf Steiner.

33
Citado por Carter, op.cit., p.97

34
Dal Co, op.cit., p.76

35
Idem, p.80

36
Parece-me porém que essa possibilidade só será melhor compreendida, no sentido exposto por Dal Co, apenas a partir da década de 80. Antes disso ele será, nos anos 50, de um lado incensado e imitado e de outro lado desconsiderado como um tráfugo vendido ao capitalismo; nos anos 60, é cada vez mais identificado, e execrado, com a encarnação do pai castrador; nos anos 70 é deliberadamente esquecido, sua obra considerada como oferecendo possibilidades pouco férteis para a exploração conceitual, numa crítica que vê nele apenas a unidimensionalidade resultante de uma ausência de complexidade e contradição. Foi necessária toda uma geração cruzar o deserto para revê-lo e saudá-lo como anunciador de uma terra prometida minimalista; e agora sua busca do graal da ordem é re-invocada, não porque as gentes se importem lá muito com o caos, mas apenas por que querem candidamente 'cultivar o seu jardim'.

37
"Master of Structure" é o título que dá Peter Blake ao apartado sobre Mies Van der Rohe em seu livro *Master Builders*, Nova York e Londres: WWNorton, 1996.

38
Rowe, op.cit., p.155

39
Curtis, William. "Modern Architecture since 1900". Londres: Phaidon, 1996, p.271

40
Rowe, op.cit., p.143

41
Idem, 144

42
Cf. Curtis, op.cit., p.308

43

Rowe, op.cit., 144
 44
 Idem, p.147-8. Grifo meu.
 45
 Idem, p.148
 46
 Carter, Peter. "Mies Van der Rohe at work".
 Londres: Phaidon, 1999, p.37
 47
 Idem, ibidem
 48
 Citado por Schulze, op.cit., p.251
 49
 Idem, ibidem
 50
 Curtis, op.cit., p.517
 51
 Cf. Schulze, op.cit., p.320-1
 52
 Carter, 1961, op.cit., p.115. Grifo meu.
 53
 Idem, ibidem
 54
 Dal Co, op.cit., p.80
 55
 Idem, ibidem
 56
 Cf. Dal Co, op.cit., p.80-2
 57
 Carter, 1961, op.cit., p.106

NOTAS: 1.5.

NOVO BRUTALISMO E ARQUITETURA PAULISTA: APROXIMAÇÕES E DISTÂNCIAS

1
 Curtis, William. "Modern Architecture since 1900".
 Phaidon, 3ª edição revista e ampliada, Londres,
 1996, p.602, no original: "Like its predecessor 'the
 New Brutalism', postmodernism was more a vague
 cluster of aspirations (or, at any rate, reflections)
 than a blueprint for a clearcut style".
 2
 Bruand, Yves, op.cit., p.295
 3
 Ver notas 65 e 67 do capítulo I.2.
 4
 O fenômeno da (ao menos aparente) convergên-
 cia de tendências arquitetônicas nos anos 1950 foi
 analisado brevemente, no caso específico do
 Brasil, em meu texto "O futuro do passado, ou as
 tendências atuais" [in] revista Projeto nº 104, São
 Paulo, outubro/1987, p.87-114. "Vinte anos depois
 [do edifício do Ministério da Educação, portanto
 em 1957] já há uma arquitetura moderna
 brasileira consolidada e reconhecida no panorama
 mundial. Ainda uma vez, vale o mesmo raciocínio:
 uma arquitetura é apenas um modo de simplificar
 o amálgama de várias linhas justapostas. Só que
 dessa vez elas não tendem para uma convergência
 e selecionamento, como aparentemente ocorreria
 em 1937, mas indicam divergências potenciais
 que, pela proximidade e similaridade momen-
 tânea ainda não revelam as direções variadas dos
 seus vetores, só constatáveis claramente num
 momento posterior onde confortavelmente nos
 instalamos. Mas de fato há um traço comum em
 todas elas [as tendências]. Seja na linha mais
 'tradicional' (corbuseriana, carioca), seja na obra
 de arquitetos que buscam influências interna-
 cionais outras (Aalto, Le Corbusier das Maisons
 Jaoul, Mies Van der Rohe, etc.), seja no 'brutalismo
 paulista', então incipiente, ou nos primórdios
 entre nós das torres do estilo internacional corpo-
 rativo dos anos '50, todos estão convencidos das
 bondades da cidade moderna para fazer face ao
 'caos' urbano".
 5
 Curtis, op.cit., p.550
 6
 Banham, Reyner. "New Brutalism, Ethic or
 Aesthetic?". Karl Krämer Verlag, Stuttgart, 1966,
 p.134
 7
 Curtis, idem, ibidem. Ou no caso brasileiro, sim-
 bolizando a vontade de autonomia cultural e
 econômica através da tecnologia nacional de
 ponta no setor construtivo

8
 Banham, op.cit., p.134
 9
 Idem, ibidem
 10
 Idem, p.135
 11
 Banham, idem, p.89. O autor utiliza essa definição
 ao comentar, no capítulo "O estilo brutalista", o
 trabalho de autores como os suíços Atelier 5, o
 conjunto habitacional londrino Roehampton,
 obras como o aeroporto Gatwick, e mesmo a
 unidade de vizinhança Quinta Normal em
 Santiago, Chile, de autoria de Bresciani, Valdés,
 Castillo e Huidobro
 12
 Idem, ibidem.
 13
 Montaner, Josep Maria. "Después del Movimiento
 Moderno". Gustavo Gili, Barcelona, 1993, p.72-3
 14
 Landau, Royston. Nuevos Caminos de la
 Arquitectura Inglesa. Editorial Blume, Barcelona,
 1969, p.23
 15
 Jencks, Charles. "Movimentos Modernos em
 Arquitetura". Martins Fontes, Lisboa, 1985, (1ª
 edição inglesa, 1973), p.227
 16
 Maxwell, Robert. "New British Architecture".
 Thames and Hudson, Londres, 1972, p.15
 17
 Banham, op.cit., p.11
 18
 Maxwell, op.cit., p.16
 19
 Glancey, Jonathan. "New British Architecture".
 Thames and Hudson, Londres, 1989, p.11
 20
 Glancey, op.cit., p.13-18
 21
 Idem, p.14
 22
 De autoria do LCC Architect's Department, coor-
 denação do arquiteto Robert Matthew
 23
 Vários edifícios, como o "Lion and Unicorn
 Pavillion", de R.D.Russell e Robert Goodden; ou o
 pavilhão "Sea and Boats", de Sir Basil Spence; ou
 o "Discovery Dome" de Ralph Tubbs, etc
 24
 Glancey, p.16
 25

Frampton, Kenneth. "História crítica de la archi-
 tectura moderna". Gustavo Gili, Barcelona, 1987
 (1ª edição inglesa 1985), p.267
 26
 Landau, op.cit., p.24
 27
 Banham, op.cit., p.13
 28
 Tafuri, Manfredo e Dal Co, Francesco.
 "Architettura Contemporanea/II". Electa Editrice,
 Milão, 1979, (edição original, 1976), p.331
 29
 Banham, op.cit., p.13-14
 30
 Maxwell, op.cit., p.12
 31
 Curtis, op.cit., p.531
 32
 Comentada mais extensamente nos capítulos
 anteriores deste trabalho.
 33
 É interessante notar que, pelo menos no caso de
 uma delas, que segundo Banham encarnaria em
 grau máximo o brutalismo, os autores declara-
 damente renegam essa filiação - caso dos aparta-
 mentos Ham Common, de James Stirling e James
 Gowan. De fato, aqui a distinção é sutil: Stirling
 afirma não ser brutalista sua obra por se tratar de
 um resultado de circunstâncias, e não de uma
 busca ideal genérica; em suma, rejeita a ética, mas
 faz bom uso da estética. Não foi essa a primeira
 vez em que Banham adota obras arquitetônica-
 mente interessantes, mesmo se critica ou faz vista
 grossa para sua inacuidade em preencher os re-
 quisitos conceituais que ele mesmo preceitua
 como corretos. Alan Colqhoun faz uma severa
 crítica desse "jetinho" no texto em que faz uma
 resenha crítica do livro de Banham "Theory and
 Design in the First Machine Age" questionando
 Banham: "é curioso como, tendo admitido que
 certos edifícios são obras magistrais, Dr.Banham
 possa rejeitar aquelas místicas sem as quais eles
 não poderiam ter vindo à existência. Fica-se a
 imaginar sob qual critério ele julga ser uma obra
 magistral, e por que casuismos ele pode ser capaz
 de demonstrar que um edifício é simultaneamente
 uma obra magistral e um fracasso". (Publicado em
 Colqhoun. Alan. "Essays in Architectural
 Criticism", IAUS/MIT Press, New York, 1995, p.21)
 34
 Jencks, op.cit., p.238, legenda da fig.152
 35
 Montaner, op.cit., p.73

36
Banham, op.cit., p.19
37
Tafari, op.cit., p.332. As 'premissas' a que se refere Tafari nesta passagem são aquelas acima citadas, cf. nota 28
38
Trevor Dannat. "Modern Architecture in Britain". B.T.Batsford, Londres, 1959, p.117. Banham também se queixa de que, apesar de ter sido elogiada pela *Architectural Review* não foi incluída na coleção de slides sobre obras inglesas organizada por J.M.Richards (um dos editores da *Review*), e que era usada pelo British Council para conferências oficiais fora da Inglaterra, cf. Banham, op.cit., p.19
39
Banham, op.cit., p.42
40
Curtis, op.cit., p.444
41
Landau, op.cit., p.29
42
Apesar de seu interesse intrínseco não incluirei aqui outra das famosas obras do casal Smithson, qual seja o conjunto de três edifícios para o jornal *The Economist*, na city de Londres, cuja relação com o brutalismo inglês já é sem dúvida mais remota, como reconhece inclusive Banham, aproximando-se entretanto do outro polo de suas preocupações, expressas nas noções de "urban structuring" e nas críticas feitas por eles, enquanto integrantes do Team X, ao urbanismo moderno da Carta de Atenas
43
Montaner, op.cit., p.76
44
Landau, op.cit., p.37
45
Ver nota 33
46 Presente em expressões "understatement" como "not so bad" para se dizer que na verdade se está muito bem
47
Banham, p.87
48
Publicado em setembro 1955
49
Banham, op.cit., p.88
50
Idem, ibidem
51
Curtis, op.cit., p.534

52
Banham, op.cit., p.127, apud *L'Architettura*, fevereiro 1959
53
Idem, p.85
54
Idem, p.89
55
Idem, p.75
56
Jencks, op.cit., p.244

1
Ohtake, Ruy. *Arquitetura Brasileira pós Brasília/Depoimentos*. IAB/RJ. Rio de Janeiro, 1978, p.339-351
2
Dictionnaire Historique de l'Architecture, Paris, 1832; reproduzido na revista *Oppositions* n°8, primavera 1977, com comentário de Antony Vidler, e republicado em *Oppositions Reader*, Princeton Architectural Press, New York, 1998, p.618-620.
3
Publicado em *Oppositions* n°7, inverno 1976, e reproduzido em Nesbitt, Kate (ed). "Theorizing a new agenda for architecture and theory 1965-1995". Princeton Architectural Press, 1998, p.260-263
4
Citado em Vidler, Anthony. "The idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830". Publicado em *Oppositions* n°8 e republicado em *Oppositions Reader*, op.cit., p.441
5
Idem, *Oppositions Reader*, p.443
6
Rafael Moneo fará com mais precisão o estudo das transformações dessa idéia de tipo após Quatremère de Quincy mostrando como a fundamental distinção entre tipo e modelo será profundamente alterada a partir de J.N.L.Durand, com a introdução da idéia de composição e a de repertório de partes, de tal maneira que a conexão entre tipo e forma praticamente desaparece em favor de um método baseado numa geometria genérica de eixos superpostos a uma grelha quadriculada
7
No texto "The third typology" [in] "Theorizing...", op.cit., p.261
8
Idem, ibidem
9
Rossi, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Martins Fontes, São Paulo, 1995, p.26/27
10
Moneo, Rafael. On Typology [in] *Oppositions* n°4,
11
Argan, Giulio Carlo. On Typology of Architecture. [in] "Theorizing...", op.cit., p.242-246
12
Idem, p.243
13
Idem, p.246. A rigor essa maneira de compreender a noção de tipo não se encaixa em nenhuma das

"três tipologias" definidas por Anthony Vidler, cujas explicações históricas acerca dos dois primeiros "tipos", e em especial do primeiro, são profundas e eruditas, mas cujo entusiasmo pelo estabelecimento de uma terceira "onda" tem mais de proselitismo do que de constatação histórica; de fato, seu texto foi concebido como um editorial da revista *Oppositions* n°7, com marcante caráter de estabelecimento de uma postura/ posição, mais do que uma análise histórica fundamentada, como nos estudos que faz das duas primeiras "tipologias".
14
Argan, idem, p.243
15
Idem, p.244
16
Idem, p.245
17
Bohigas, Oriol. "Metodologia y tipologia" [in] *Contra una arquitectura adjetiva*. Ed.Seix Barral, Barcelona, 1969
18
Note-se que a definição de tipo usada por Bohigas, a partir de E.Rogers, se enquadraria num ponto intermediário entre as definições de tipo e modelo de Quatremère de Quincy
19
Bohigas, op.cit., p.97. Note-se que se trata da "segunda tipologia" na definição de Anthony Vidler
20
Idem, p.98
21
Idem, p.101
22
Publicado em "Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change", The MIT Press, Cambridge and London, 1985, p.43-50
23
Op.cit., p.45
24
Idem, p.46
25
Citado por Colqhoun, idem, p.46
26
Idem, p.46
27
Idem, p.47
28
Citado por Colqhoun, idem, p.48: Gombrich, E.H. "Meditations on a Hobby Horse",
29

Idem, p.49

30

Idem, p.47

31

Comas, Carlos Eduardo Dias. "Ideologia Modernista e Ensino de Projeto Arquitetônico: Duas Proposições em Conflito" [in] Projeto arquitetônico. Disciplina em crise, disciplina em renovação. Projeto, São Paulo, 1986, p.36

32

Idem, p.34-6

33

Idem, p.36-7

34

Idem, p.38. As considerações de Comas dão natural seguimento à questão posta por Argan referente ao modo como o 'tipo' trabalha e se consolida, tanto na elaboração de um saber disciplinar quanto no processo criativo, embora não empreguem a denominação 'tipo', preferindo precisá-la através das expressões esquema formal e estrutura formal, afinando-se portanto com as precisões feitas por Moneo, e que serão comentadas mais adiante.

35

Moneo, op.cit., p.23

36

Idem, p.23. Grifo do autor

37

Idem, p.27

38

No artigo "Criticism and Design" [in] Oppositions Reader, op.cit., p.155-170, e comentado no "Post-Script" de Anthony Vidler, idem, p.171-175

PARTE II
AS CASAS DE PAULO MENDES DA ROCHA

“L' architecture est une recherche patiente”

Le Corbusier

“Parece-me que o que é dinâmico é a sucessão de modelos:
um modelo não tem que ser eterno. A evolução se faz
de um modelo para outro. Chegar a um modelo único que se
adapta eternamente não é uma perspectiva dinâmica,
pelo contrário, é uma visão totalmente estática e imutável.
Isso não me faz ver nenhuma forma, dá a idéia de um caos total.
Não se trata de uma adaptação ad perpetuum do modelo.
A transformação acontece de um modelo para outro;
e cada modelo deve ter uma clara intenção”

Paulo Mendes da Rocha

(Debate sobre a Cecap)

II.1.

POR QUE PAULO MENDES DA ROCHA? BREVE BIOGRAFIA CIENTÍFICA

A segunda parte desta dissertação prossegue na investigação das características da escola paulista segundo um ângulo de abordagem totalmente distinto, pois irá se concentrar na obra residencial de um dos seus mais importantes arquitetos: Paulo Mendes da Rocha. O recorte proposto, embora limite drasticamente a análise, visa permitir que ela se desenvolva de maneira aprofundada, vertical, num marco nitidamente formal-arquitetônico. Evidentemente, as casas do arquiteto, e mesmo sua inteira obra, apesar de apresentarem em si mesmas um excepcional interesse de estudo não são suficientes como amostragem para se ter um panorama completo da arquitetura paulista. Entretanto, essa insuficiência poderá ser paulatinamente suprida em nossos estudos posteriores, bem como em estudos paralelos de outros autores, considerando-se ainda que a maioria dos estudos já realizados vem se concentrando sobre a obra, também paradigmática, de João Batista Vilanova Artigas.

Este recorte parte da certeza de que, embora não falte na trajetória profissional de Mendes da Rocha obras de grande porte e importância, e que certamente valeria a pena estudar mais aprofundadamente, é na questão da habitação onde sem dúvida se encontram algumas das suas mais importantes contribuições à arquitetura brasileira, pela qualidade e radicalidade de seu trabalho. Aliás, boa parte da produção da chamada escola paulista brutalista concentra-se nas residências, sempre consideradas fértil campo de experimentação. Comparecem na obra residencial de Mendes da Rocha, e com muita clareza, alguns dos temas caros à escola paulista, quais sejam a idéia de casa-apartamento, a identidade entre estrutura e volumetria edificada, a preferência pelos espaços coletivos na definição do arranjo dos ambientes da casa, e outras características que se pretende estudar mais detidamente, embora no âmbito desta dissertação a abordagem ainda vá se restringir mais aos rudimentos de uma análise do que a conclusões acabadas. De qualquer maneira, estas sequer seriam inteiramente possíveis uma vez que se está abordando a obra de um criador que continua em pleno e fecundo exercício de sua capacidade profissional.

FIEL A SI MESMO: A COERENTE TRAJETÓRIA DE MENDES DA ROCHA

Mendes da Rocha é hoje um dos arquitetos de maior destaque do panorama brasileiro. Sem dúvida um arquiteto moderno pela sua formação, por seu temperamento, por suas obras, assim tem se mantido: no marco das grandes verdades modernas aprendidas em seu momento áureo. Tendo iniciado brilhantemente sua carreira no fim dos anos '50 realizou obras notáveis pela sua singeleza e ousadia. Os anos de chumbo mergulharam sua trajetória, como a de muitos contemporâneos seus, num compasso de

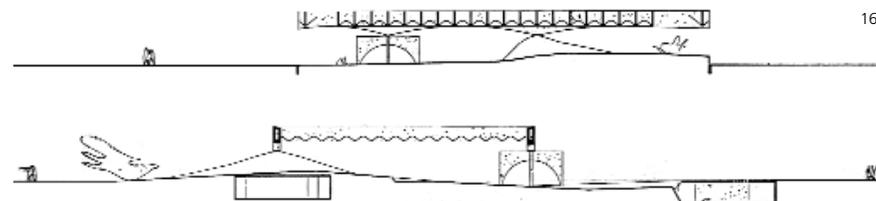
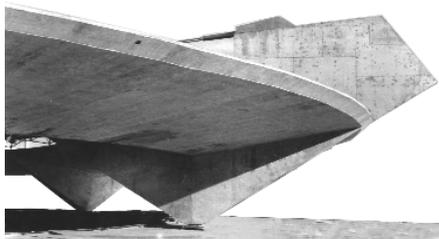
espera, quando entretanto não deixa de produzir e experimentar. Se não há nenhuma evidente descontinuidade formal ou conceitual na sua trajetória parece-me, entretanto, haver em sua obra uma sutil transformação, a partir do projeto do Museu da Escultura (1987-92). É o mesmo arquiteto, com a mesma linguagem, mas algo de imponderável se altera, mais na sua obra que no seu discurso: sem alinhar-se com os debates formais e conceituais da crise da modernidade, passa a permitir-se cada vez mais uma complexidade explícita que, se bem estivesse sempre presente em sua obra, transparece agora de maneira mais evidente.

Formado em arquitetura pela Universidade Mackenzie em 1954, o arquiteto Mendes da Rocha notabilizou-se desde o início de sua trajetória profissional pela qualidade de seus trabalhos, cuja abrangência inclui uma ampla variedade de temas, em uma centena de obras realizadas. Convidado por João Batista Vilanova Artigas para ser seu professor assistente ingressou em 1960 como docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, tendo sido afastado dela, por motivos políticos (juntamente com Artigas e Jon Maitrejean) no período de 1969 a 1983, quando retorna graças à anistia; em agosto de 1998 torna-se professor titular da FAU-USP, poucos meses antes de se retirar devido à aposentadoria compulsória. A par de sua atividade acadêmica sempre teve intensa atuação em órgãos de classe e associações culturais ligadas à arquitetura. Participou e venceu diversos concursos nacionais e internacionais e tem realizado conferências e participado em seminários e *workshops* no Brasil e no exterior. Sua obra vem sendo publicada em revista nacionais e estrangeiras e recebendo, nos últimos anos, uma ampla consagração internacional.

Com apenas três anos de formado, Mendes da Rocha vence um concurso nacional para o projeto do Ginásio de Esportes do Clube Paulistano (1957-61) com uma proposta audaciosa reunindo concreto e tirantes de aço, aliando rigor de concepção e fluidez espacial e requalificando a idéia de espaço público que é trazido, sem solução de continuidade, ao interior do edifício. Premiada na Bienal Internacional de Arte de São Paulo, essa obra do então jovem arquiteto marca o início de uma carreira profissional e de ensino que, apesar de sustada em parte pelas vicissitudes da política ditatorial que se instala no país nos anos 60, nunca chega de fato a ser estancada.

Assim é que, vencedor também de um concurso nacional, foi construído em 1970 seu projeto para o Pavilhão do Brasil na Exposição Mundial de Osaka, Japão, impondo-se pela qua-

GINÁSIO DO CLUBE PAULISTANO, 1957-61

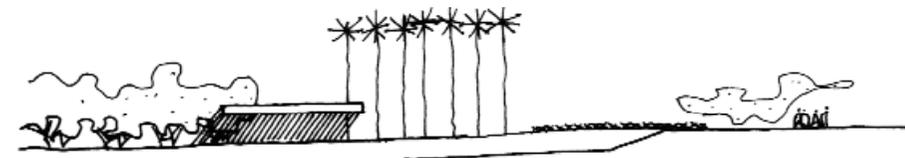


PAVILHÃO DO BRASIL NA FEIRA MUNDIAL DE OSAKA, 1969-70

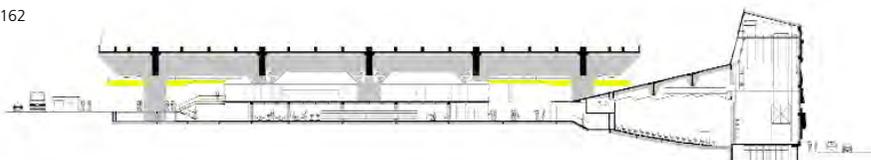
lidade e arrojo tecnológico, combinados a uma simplicidade advinda de um grande refinamento e elaboração conceitual: trata-se “apenas” do chão de Osaka que se eleva suavemente para sustentar, em três pontos, uma ampla cobertura que fornece a desejada sombra, destacando um quarto apoio em forma de duplo arco, enquanto as instalações subterrâneas atendem ao programa expositivo e administrativo. Novamente a economia de meios é posta a serviço de uma visão urbanística que faz do objeto arquitetônico não um protagonista, mas a conseqüência natural da necessidade de indicar o lugar de abrigo, tema que o arquiteto abordará outras e tantas vezes, de variadas maneiras.

É talvez também o caso do Museu Brasileiro da Escultura (1987/92), situado num terreno de esquina num dos mais prestigiados bairros residenciais de São Paulo e que se encontra atualmente rodeado de áreas em plena transformação especulativa, na dinâmica febril das cidades latino-americanas. A proposta é de novo a recriação do lugar: aproveitando sabiamente a nem tão grande declividade do terreno, as superfícies são trabalhadas de maneira a definir espaços que dão continuidade ao domínio público, abrigando o museu no nível inferior mas demarcando poderosamente a sua presença com um pórtico-viga, de pouca altura para não afrontar o entorno de casas, emoldurando a paisagem e qualificando a presença do novo equipamento.

MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA, 1987/92



As intervenções mínimas, com um grau de inteligência máximo, são a marca de várias de suas obras, destacando-se entre as mais recentes a refuncionalização da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993-98) e o Centro Cultural FIESP (1997-98), ambas intervenções em edifícios existentes onde, no caso da Pinacoteca, se acrescenta à construção eclética de tijolos do princípio do século apenas a cobertura de três pátios internos e algumas pontes que vencem os vazios que estes criavam no percurso dos visitantes. No caso do Centro Cultural da FIESP trata-se de uma intervenção nos



CENTRO CULTURAL FIESP, 1997-8

NOVA PINACOTECA, 1993-98



EDIFÍCIO JARAGUÁ, 1984-88



níveis inferiores de acesso a uma pretensiosa e reiterativa torre dos anos 60 situada na Avenida Paulista, centro financeiro e de negócios de São Paulo, que se define pela eliminação de um trecho de laje, liberando uma ampla área de grande altura voltada para a fachada da avenida que é requalificada como espaço semi-público de transição - operação que faz vir à luz, como afirma Mendes da Rocha, as qualidades naturais do edifício (até então ocultas e necessitando da vara de condão do olhar interessado do arquiteto); que então acrescenta, com parcimônia e inegável cuidado, uma nova estrutura metálica quase miesiana que abriga a nova biblioteca e os espaços, encaixados com gentileza em meio à pesada estrutura existente. Na Pinacoteca nada é modificado, mas tudo é transformado; na FIESP, demolir foi tão importante quanto construir, e ambos os fatos se dão com precisão cirúrgica.

Embora Mendes da Rocha não tenha realizado um grande número de edifícios altos, os exemplares de sua autoria são sem dúvida excepcionais pela capacidade de questionar um tema tão passível de ser abordado de maneira pouco imaginativa, na fácil repetição tediosamente acrítica, que ele supera com galhardia. Seja no edifício de escritórios Keiralla Sarhan(1984-88), onde a idéia da disposição assimétrica e aparentemente desbalanceada dos elementos verticais e a aposição de brises horizontais não alinhados aos pavimentos-tipo assegura uma leitura intrigante do objeto arquitetônico conferindo-lhe uma qualidade urbana inusitada, seja no edifício de apartamentos Jaraguá (1984-88), onde uma secção inteligente assegura ao usuário a bifrontalidade das fachadas, desejo nascido da implantação urbana, e que se realiza na arquitetura como aprimoramento de uma solução construtiva que enfatiza de maneira radical o conceito de independência estrutural.

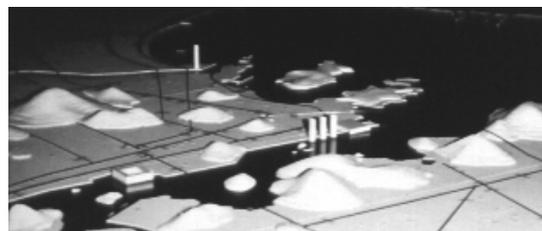
Mendes da Rocha é também autor de algumas pequenas obras primas, que se bem nascidas sempre de uma leitura atenta do lugar onde se inserem - seja uma movimentada avenida comercial em São Paulo, seja os amplos horizontes das colinas da cidade serrana de Campos de Jordão - se constituem em resultados arquitetônicos, surpreendentes e fascinantes em seu manejo das formas e dos materiais, entretanto nada óbvios: necessitam do olhar interessado que, adentrando e percorrendo as construções, veja nelas o esforço acumulado da sabedoria que se manifesta pela absoluta ausência de exagero ou pretensiosidade, e adequação seja à mundanidade do consumo, seja à transcendência do espaço sagrado - como é o caso da Loja Forma (1987-92) e da Capela de

São Pedro (1988-90), em Campos do Jordão.

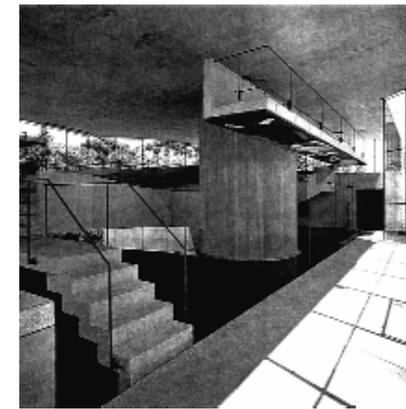
Uma rápida resenha das obras do arquiteto Paulo Mendes da Rocha não poderia deixar de mencionar seus projetos envolvendo intervenções urbanas de grande porte, mesmo que ainda não realizados, onde o arquiteto combina a visão ampla de quem busca compreender a história não como fatalidade, mas como possibilidade de mudança sem renunciar à escala das proposições concretas, como é o caso do Projeto Baía de Vitória (1993), que não se limita apenas às grandes generalizações. Nos anos 1970 Mendes da Rocha realiza uma série de projetos e estudos de urbanização.

Embora marcados pelo viés do “planejamento urbano” característico daquele momento, as análises e propostas gerais, promovidas com o auxílio de equipes interdisciplinares, são sempre complementadas com o desenho de edifícios e espaços urbanos efetivos, não só por convicção e temperamento do arquiteto, mas igualmente para postular um “efeito-demonstração” do que essas idéias urbanas poderiam gerar na escala do usuário, num entendimento concreto da conformação da paisagem urbana que de certa maneira se contrapõe ao uso exclusivo de índices e zoneamentos abstratos como únicos instrumentos de controle urbanístico. É o caso do projeto para o Concurso Urbano em Santiago do Chile (1972), a Reurbanização da Grota da Bela Vista em São Paulo (1974) a Proposta de Urbanização do Rio Cuiabá (1979).

De outro lado, não faltam na trajetória do arquiteto Mendes da Rocha algumas experiências de projetos de reciclagem de edifícios históricos. A primeira delas, de 1976, foi o projeto para transformar o conjunto dos monumentos remanescentes da Real Fábrica de Ferro São João do Ipanema em Sorocaba, SP (com vários edifícios do século 19) no Centro Nacional de Engenharia Agrícola, filiado ao Ministério da Agricultura; no ano seguinte, foi a vez do projeto de reciclagem da Casa das Retortas, em São Paulo (1977).



PROJETO BAÍA DE VITÓRIA, 1993



CAPELA DE SÃO PEDRO, 1988-90

JÓQUEI CLUBE DE GOIÁS, 1963
 ESCOLA JARDIM CALUX, 1972
 PAVILHÃO DE OSAKA, 1969-70



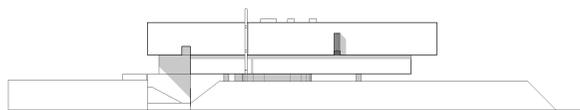
De maneira mais oblíqua - pois se trata de uma obra inteiramente nova - se poderia incluir no tema a Capela de São Pedro, junto ao Palácio do Governador em Campos do Jordão, SP (1988). Não se trata de uma reciclagem, mas o caráter de anexo de um edifício existente (se bem que de medíocre qualidade arquitetônica) é levado em consideração de maneira fundamental na definição do partido.

Se a questão da definição estrutural dos edifícios aparece como o tema mais enfático de grande parte de suas obras até os anos 70 - veja-se, por exemplo, o Ginásio do Clube Paulistano (1957), a Sede do Jockey Club de Goiás (1963), a Residência Masetti (1970), ou a Escola Jardim Calux (1972) -, em outras tantas obras a intervenção no lugar é que de fato define o partido, mesmo que a ênfase estrutural esteja de alguma forma sempre presente, como parece ser o caso no projeto para o concurso do Clube da Orla em Guarujá (1963), o Hotel em Poxoréu, MT (1971) e mesmo o Pavilhão do Brasil na Expo'70 em Osaka (1969).

A fluidez espacial conseguida em grande parte de seus projetos, seja intervindo aparentemente pouco, seja criando com rigor espaços de grande concisão, comparece também, embora em outra clave, nas obras residenciais do arquiteto Mendes da Rocha. Poder-se-ia falar desse tema relacionando-o à sua série de casas - mas estas apresentam outras questões, também de interesse, e que serão muito mais detidamente analisadas adiante. Por agora desejo ressaltar a idéia de "série" como conceito adequado numa definição genérica de sua obra de âmbito residencial.

As obras residenciais do arquiteto Mendes da Rocha podem ser entendidas como uma série, já que elaboram e retomam, constante e incessantemente, alguns temas arquitetônicos - estruturais, construtivos, espaciais, ambientais etc -, empregando uma paleta bastante restrita de materiais e seguindo alguns "partidos" básicos que se desdobram em variações aparentemente ilimitadas mas restritas, pois formalmente sempre próximas e identificáveis como elementos componentes de uma linguagem bastante pessoal. Definem-se assim com muita clareza, na sua obra residencial, alguns dos temas caros à escola paulista, quais sejam o volume único, a idéia de casa-apartamento, a identidade entre estrutura e volumetria edificada, e outros mais que se pretende identificar e analisar mais detidamente.

A noção de série pode também ser aqui empregada, senão como intenção prévia, ao menos como resultado constatável *a posteriori*, uma vez que uma de suas últimas obras residenciais, a Casa Gerassi (1989-91), parece ser a realização do sonho de uma de suas primeiras casas, a sua residência no Butantã (1964). Trata-se do conceito de casa-apartamento, de um único piso, elevado do solo, repetível e multiplicável: a casa no Butantã, de fato duas casas iguais e vizinhas, e a escada de acesso, independente, poderia sugerir uma proposta prototípica de superposição, aliada à sistematização do processo produtivo, sugerindo enquanto desejo a possibilidade futura de pré-fabricação. Na casa Gerassi esses ideais reaparecem quintessenciados, mas ainda presentes, paradoxalmente atingidos ao ter sua construção executada, de fato, com elementos pré-fabricados, mas com um detalhamento sutilmente refinado, tirando proveito da contínua experimentação, ao longo de um quarto de século, de variações e experimentações circunstanciadas de outras tantas casas por ele desenhadas, sempre sem perda do ideal utópico que as anima, seja ao nível do objeto arquitetônico, seja como proposta de uma urbanidade revisitada.



CASA MENDES DA ROCHA, 1964
 CASA GERASSI, 1989-91

II.2.

UNIVERSO DE PESQUISA: CRITÉRIOS DE SELEÇÃO E APRESENTAÇÃO

Embora o enfoque desta dissertação seja tentar compreender melhor o que possa ter sido a arquitetura paulista brutalista, certamente sua caracterização enquanto matéria de debate só poderá ser trabalhada e aprofundada de maneira mais rigorosa uma vez definido o período histórico determinado em que se situa, o qual não é permanente nem infindo. Ao contrário, só é possível a postulação de uma 'escola' em um tempo relativamente curto, pois tanto antes como depois é provável e freqüente que seus criadores e epígonos estivessem percorrendo distintos caminhos.

Esse período, no caso da arquitetura paulista brutalista, situa-se possivelmente entre 1955 e 1975, sem que estas datas definam limites estanques, conforme já examinado na primeira parte deste trabalho. Entretanto, para se obter uma confirmação mais sistemática e uma maior segurança em relação à precisão dessas datas, parece ser necessário examinar a obra de cada um de seus protagonistas e mesmo de seus principais discípulos, verificando datas, períodos, fases, aproximações etc. Para tanto, inicialmente é conveniente não definir as datas limítrofes de pesquisa de maneira demasiado estanque; posteriormente, uma vez melhor estabelecidas as características e propostas comuns daquilo que se poderia denominar uma 'escola', poder-se-á confirmar uma datação mais precisa e correta para esse núcleo de aproximação.

Com esse preciso enfoque buscou-se efetuar o levantamento e estudo, segundo parâmetros arquitetônicos, das obras projetadas pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha (realizadas em parceria com João de Gennaro até 1967), tomando como universo de trabalho, de princípio, toda a sua trajetória profissional. Entretanto, com vistas a melhor circunstanciar uma efetiva compreensão de seu trabalho e ainda de se obter um maior rigor conceitual nas análises a serem realizadas, sentiu-se a necessidade de definir um recorte mais preciso do universo de pesquisa, de maneira a se obter um maior grau de homogeneidade no material a selecionado para a pesquisa, não apenas quanto às fontes, como em relação à sua preparação para apresentação na dissertação.

Esse recorte foi conseguido através da decisão de se elaborar uma análise mais detida dos projetos residenciais de Mendes da Rocha, realizados entre 1958 - data do primeiro registro completo de um projeto residencial - a 1995 - data da última casa por ele projetada quando do início desta pesquisa.

Também aqui a obra de Mendes da Rocha nos oferece um panorama instigante: sem jamais repetir-se, certamente o autor labora sobre temas reiterados e periodicamente retomados, não necessariamente numa cronologia progressiva - não há progresso em arte - mas possivelmente em fases não sucessivas, parcialmente superpostas, a partir de temas de interesse que são explorados

segundo enfoques sempre renovados. Ressalve-se que se trata de uma característica peculiar dessa obra e desse artista - e não necessariamente dos arquitetos da escola brutalista paulista em geral.

Foram incluídos no universo de pesquisa não apenas os projetos residenciais efetivamente construídos mas igualmente aqueles não executados - já que a ênfase da análise pretende recair sobre a criação arquitetônica. Assim, as eventuais vicissitudes de sua realização prática, embora relevantes como caracterização de seu momento cultural, histórico e tecnológico, não são *de per se* suficientes para descartar as propostas que permaneceram não concretizadas.

Sempre que foram encontradas duas soluções de projeto distintas, para o mesmo cliente/terreno, ambas foram incluídas como propostas autônomas; e é até possível que revelem momentos importantes ou mesmo uma mudança de inflexão no pensamento e obra do autor.

Foram incluídos no universo de pesquisa tanto projetos que chegaram a ser desenvolvidos até um nível complexo de detalhamento (construídos ou não) quanto aqueles dos quais há apenas um registro, eventualmente incompleto, a nível de estudo preliminar e/ou anteprojeto; destes, foram mantidos para análise final apenas aqueles cujos elementos obtidos fossem suficientes para configurar claramente a proposta arquitetônica. Também foram incluídas na listagem geral de obra, que inclui um total de 53 casas, aquelas que, embora constando do currículo do arquiteto, não foi possível localizar o material relativo a elas em seus arquivos.

Para maior clareza de apresentação, as listagens nas quais constam tabelas de áreas, periodizações e classificações propostas incluem apenas os exemplos efetivamente analisados, excluindo-se portanto as obras com material insuficiente ou não encontrado, resultando num universo determinado de 44 casas, configurando 32 casas urbanas e 12 casas de praia/campo.

Deve-se ressaltar que o interesse desse levantamento de obras não foi o de obter, como produto final, um inventário completo e acabado, que sequer seria possível. Portanto não se pretende, nem parece ser relevante para a análise que se tem em vista, determinar minuciosamente e exaustivamente uma listagem contendo a totalidade da obra do arquiteto, residencial ou não, embora se tenha tomado todo cuidado para registrá-la, num primeiro momento, o mais amplamente possível. O mesmo se dá com a datação das obras: o interesse da análise apontava para uma correta compreensão do momento de sua elaboração, e essa data foi cuidadosamente pesquisada, dentro das limitações acima apontadas. Todas essas listagens referentes às casas são apresentadas logo a seguir, e as listagens mais gerais da obra completa do

arquiteto são apresentadas nos anexos.

Optou-se por redesenhar em padrão CAD todas as obras listadas no universo de pesquisa e das quais foi encontrado material suficiente para tanto, de maneira a se obter uma maior homogeneidade no material de análise e apresentação, e cuja precisão dimensional, embora não tenha sido de momento objeto de um interesse analítico mais amplo, poderá servir como base para outras pesquisas futuras. Os projetos foram redesenhados em escala 1:100 e serão apresentados aqui em escala 1:250 (casas urbanas) e 1:500 (casas de praia/campo).

Paralelamente a esse trabalho realizou-se o levantamento e sistematização das informações bibliográficas existentes sobre o arquiteto, tarefa que foi bastante facilitada pelo fato de já existirem trabalhos nesse sentido e por estar seu arquivo bastante bem organizado.

Uma vez organizado o universo total de pesquisa foi necessário, por razões práticas, restringir novamente a amostragem, que se apresentava ainda bastante ampla. Foram selecionadas então as 32 casas urbanas que possuíam material de análise suficiente para sua compreensão e foram redesenhadas em CAD. As casas não urbanas - de praia/campo - embora representem um segmento significativo da obra do arquiteto, principalmente a partir dos anos 80, não foram analisadas detidamente neste trabalho, embora tenham sido incluídas sumariamente em um dos capítulos, com algumas breves considerações. O recorte é certamente arbitrário, mas a arte é longa, e a vida é breve.

ETAPAS DE TRABALHO REALIZADAS PARA A ORGANIZAÇÃO DO UNIVERSO DE PESQUISA

1. LEVANTAMENTO E SISTEMATIZAÇÃO DAS INFORMAÇÕES GRÁFICAS
 - 1.1. LEVANTAMENTO DO CURRÍCULO COMPLETO DE OBRAS DO ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA
 - 1.2. LISTAGEM DAS OBRAS RESIDENCIAIS, INCLUINDO PROJETOS REALIZADOS OU NÃO E MESMO POSSÍVEIS VARIANTES DO MESMO PROJETO; ORGANIZAÇÃO POR DATA.
 - 1.3. VISITA, QUANDO POSSÍVEL, AOS PROJETOS EFETIVAMENTE EXECUTADOS, COM DOCUMENTAÇÃO DO SEU ESTADO ATUAL
 - 1.4. RE-DESENHO DE TODOS OS PROJETOS (EXECUTADOS OU NÃO) EM PADRÃO CAD PARTIR DOS DESENHOS ORIGINAIS DO ARQUITETO (EXECUTIVOS, OU ANTEPROJETOS, NO CASO DAS OBRAS NÃO REALIZADAS)
2. LEVANTAMENTO E SISTEMATIZAÇÃO DAS INFORMAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS
 - 2.1. LEVANTAMENTO DA BIBLIOGRAFIA EXISTENTE ACERCA DO ARQUITETO E DE SUAS OBRAS
 - 2.2. SELEÇÃO E CÓPIA DA BIBLIOGRAFIA REFERENTE AOS PROJETOS RESIDENCIAIS
 - 2.3. LEVANTAMENTO E SISTEMATIZAÇÃO DA BIBLIOGRAFIA DE APOIO AO TEMA
3. ANÁLISE ARQUITETÔNICA DO UNIVERSO DE OBRAS SELECIONADAS
 - 3.1. ANÁLISE DE CADA UM DOS PROJETOS HABITACIONAIS ATRAVÉS DE TEXTOS E DESENHOS
 - 3.2. PROPOSIÇÃO E ANÁLISE CRÍTICA DE UMA PERIODIZAÇÃO TEMPORAL DO UNIVERSO DE OBRAS, SEGUNDO AS CARACTERÍSTICAS REVELADAS PELAS OBRAS
 - 3.3. PROPOSIÇÃO E ANÁLISE CRÍTICA DE UMA CATEGORIZAÇÃO FORMAL DO UNIVERSO DE OBRAS, SEGUNDO AS CARACTERÍSTICAS DE PARTIDO REVELADAS PELAS OBRAS.

LEGENDAS/QUADRO DE ÁREAS

AT	ÁREA DO TERRENO
PC	PROJEÇÃO DA COBERTURA
PI	PAVIMENTO INFERIOR [SUBSOLO OU EMBASAMENTO]
PT	PAVIMENTO TÉRREO PL: PILOTIS
PS	PAVIMENTO SUPERIOR
AC/U	ÁREA CONSTRUÍDA ÚTIL

VOLUMETRIA

T	TÉRREO
M	MEZANINO
1P	1 PAVIMENTO
2P	2 PAVIMENTO
/PL	SOBRE PILOTIS
TJ	TETO-JARDIM
E	EMBASAMENTO

CRONOLOGIA

1. ENSAIOS GERAIS: 1958-1960
2. ENSAIOS CONSOLIDADOS: 1961-1964
3. TIPOS CONSOLIDADOS: CASA-APARTAMENTO SOBRE PILOTIS
1963-1965: TEMA PAULISTA, EMPENAS FECHADAS E SOMBRAS ABERTAS
1972-1989: SOLOS EM TOM MAIOR E VARIAÇÕES SOBRE O COMPACTO
4. TIPOS CONSOLIDADOS: CASA-APARTAMENTO SOBRE PILOTIS
1964-1978: VARIAÇÕES SOBRE A CAIXA, TELÚRICA OU ELEVADA
5. TIPOS CONSOLIDADOS: COMPOSIÇÕES COMPLEXAS
1976-1979: CORPOS SUPERPOSTOS INTERCONECTADOS:
6. PRAIA/CAMPO: VOLUME COMPACTO
1961-1984: TRADIÇÃO PALLADIANA E INVENÇÃO BANDEIRISTA
7. PRAIA/CAMPO: VOLUMES INTERCONECTADOS
1981-1995: FRAGMENTAÇÃO E DIÁLOGO INVENTANDO O LUGAR

TIPO ESTRUTURAL

- A
ESTRUTURA PORTICADA DE CONCRETO
APOIOS INDEPENDENTES E RECUADOS DO PERÍMETRO
- B
ESTRUTURA PORTICADA DE CONCRETO
APOIOS INDEPENDENTES E COINCIDENTES COM O PERÍMETRO
- C
MUROS PORTANTES PERIFÉRICOS E LAJES NERVURADAS
- D
MUROS PORTANTES PERIFÉRICOS
APOIADOS SOBRE PILARES E LAJES NERVURADAS
- E
MUROS PORTANTES PERIFÉRICOS E LAJES NERVURADAS
COM PILARES ESTRUTURAIS INTERMEDIÁRIOS
- F
MUROS PORTANTES PERIFÉRICOS E LAJES NERVURADAS
COM MEZANINO EM ESTRUTURA INDEPENDENTE
- G
MUROS PORTANTES NÃO PERIFÉRICOS
APOIADOS SOBRE PILARES E LAJES NERVURADAS
- H
ESTRUTURA CONVENCIONAL DE CONCRETO E ALVENARIA
- I
PILARES, VIGAS E LAJES PRÉ-FABRICADOS EM CONCRETO

ARQ. PAULO MENDES DA ROCHA
LISTAGEM GERAL DAS CASAS

DATA	PROPRIETÁRIO	CIDADE	TUBO	OBS.
1958/1	VIRGILIO LOPES DA SILVA	SÃO PAULO SP	17	MAT.INSUF
1958/2	GAITANO MIANI.1	SÃO PAULO SP	17	
1958/3	FABIO MONTEIRO DE BARROS	SÃO PAULO SP	16	
1960/1	JOSÉ RAUL BRASILIENSE CARNEIRO	SÃO PAULO SP	N/C	S/MAT
1960/2	BOLIVAR FERRAZ NAVARRO	SÃO PAULO SP	15	
1961/1	GAITANO MIANI.2	SÃO PAULO SP	17	
1961/2	HELOÍSA ALVES DE LIMA E MOTTA	ILHABELA SP	GAV	
1962/1	CELSO SILVEIRA MELLO	PIRACICABA SP	15	
1963/1	BENTO ODILON FERREIRA	GOIANIA GO	16	
1964/1	FRANCISCO MALTA CARDOZO.1	SÃO PAULO SP	20	
1964/2	FRANCISCO MALTA CARDOZO.2	SÃO PAULO SP	20	
1964/3	CAMARGO	RIO DE JANEIRO RJ	N/C	S/MAT
1964/4	SILVIO ALBANESE	SÃO PAULO SP0	19	
1964/5	LUIZ GONZAGA E LINA CRUZ SECCO	SÃO PAULO SP	21	
1964/6	PAULO MENDES DA ROCHA	SÃO PAULO SP	21	
1968/1	MARIO MASETTI	SÃO PAULO SP	19	
1970/1	FERNANDO MILLAN	SÃO PAULO SP	20A	
1970/3	NABOR RUEGG	GUARUJÁ SP	GAV	
1971/1	G. DE CRISTÓFARO	SÃO PAULO SP	14	
1972/1	JAMES FRANCIS KING.1	SÃO PAULO SP	18	
1973/1	IGNACIO GERBER	ANGRA DOS REIS RJ	N/C	S/MAT
1973/2	CHÁCARA DOS BAMBUS		GAV	
1973/3	LIGIA/NEWTON ISAAC CARNEIRO JR.	SÃO PAULO SP	52/53	
1973/4	DALTON MACEDO SOARES	SÃO PAULO SP	22	
1973/6	MARCELO NITSCH.1	SÃO PAULO SP	18	
1973/7	MARCELO NITSCH.2	SÃO PAULO SP	18	
1973/8	ARTEMIO FURLAN	UBATUBA SP	GAV	

ARQ. PAULO MENDES DA ROCHA
LISTAGEM GERAL DAS CASAS

1974/1	ARLINDO CARVALHO PINTO	SÃO PAULO SP	38	
1975/1	PAULO/LUCIA FRANCINI	SÃO PAULO SP	GAV	
1976/1	ANTÔNIO JUNQUEIRA DE AZEVEDO	SÃO PAULO SP	47	
1977/1	SEVERO GOMES	SÃO PAULO SP	50	
1978/1	CARLOS EDUARDO PEREIRA CORBETT	SÃO PAULO SP	49	
1978/2	HELENA OMETTO	SÃO PAULO SP	50	
1978/3	CASA NA PRAIA	ILHABELA, SP	GAV	
1978/4	SILVIO ANTÔNIO BUENO NETTO.1	CATANDUVA SP	54	
1978/5	SILVIO ANTÔNIO BUENO NETTO.2	CATANDUVA SP	54	
1979/1	ALEXANDRE HONORÉ THIOLLIER Fº	SÃO PAULO SP	51	
1979/2	RODOLFO A. DE LARA CAMPOS	SÃO PAULO SP	50	
1981/1	JAMES FRANCIS KING.2	GUARUJÁ SP	GAV	
1981/2	HAIYIM CHODIK	SÃO PAULO SP	32	MAT.INSUF
1982/1	MAURICIO THOMAZ BASTOS	GUARUJÁ SP	GAV	
1983/1	CARLOS EDUARDO F. MONTENEGRO	JAÚ SP	N/C	S/MAT
1984/1	MARIA ALICE E ARMANDO CAPUANO	S.SEBASTIÃO SP	GAV	
1984/2	MARCATTO	GAUECA, SP	GAV	
1989/1	ANTÔNIO GERASSI NETO	SÃO PAULO SP	89	
1990/1	ALFREDO LUPATELLI	GUARUJÁ SP	GAV	MAT.INSUF
1995/1	MARIO MASETTI	CABREÚVA SP	GAV	
SD/1	EDMUNDO DE FREITAS.2	SÃO PAULO SP	14	
SD/2	EDMUNDO DE FREITAS.2	SÃO PAULO	14	
SD/3	ROBERTO SELMI-DEI	GUARUJÁ SP	GAV	
SD/4	ADOLFO LEIRNER	GUARUJÁ SP	14	
SD/5	JOSÉ MOURA GONÇALVES	SÃO PAULO SP	14	MAT.INSUF
SD/6	SALVATORE MORISCO	SÃO PAULO SP	14	MAT.INSUF
SD/7	MARIO DEDINI OMETTO	SÃO PAULO SP	14	MAT.INSUF

ARQ.PAULO MENDES DA ROCHA
LISTAGEM DAS CASAS / AREAS m2

CASA	PROPRIETARIO	AT	PC	PI	PT	PS	ACU
1958/2	GAITANO MIANI.1	1215	245	0	115	243	358
1958/3	FABIO MONTEIRO DE BARROS	525	177	0	185	159	344
1960/2	BOLIVAR FERRAZ NAVARRO	451	177	0	126	135	261
1961/1	GAITANO MIANI.2	1070	256	0	129	237	366
1961/2	HELOISA A. DE LIMA E MOTTA	7500	389	0	211	0	211
1962/1	CELSO SILVEIRA MELLO	1422	360	0	222	281	503
1963/1	BENTO ODILON FERREIRA	0	419	0	PL + 36	289	325
1964/1	FRANCISCO MALTA CARDOZO.1	587	266	0	176	201	377
1964/2	FRANCISCO MALTA CARDOZO.2	587	385	0	PL + 23	220	243
1964/4	SILVIO ALBANESE	591	336	136	270	0	406
1964/5	LUIZ E LINA CRUZ SECCO	830	336	0	PL + 36	257	293
1964/6	PAULO MENDES DA ROCHA	760	336	0	PL + 23	256	279
1968/1	MARIO MASETTI	734	299	80	PL	241	322
1970/1	FERNANDO MILLAN	627	362	141	255	208	604
1970/3	NABOR RUEGG	445	196	0	128	0	128
1971/1	G. DE CRISTÓFARO	703	356	71	252	0	323
1972/1	JAMES FRANCIS KING.1	2574	441	67	PL + 2	279	348
1973/2	CHÁCARA DOS BAMBUS	818	196	0	139	0	139
1973/3	LIGIA/NEWTON CARNEIRO JR.	3218	1066	0	132	498	630
1973/5	DALTON MACEDO SOARES	662	319	208	155	0	363
1973/6	MARCELO NITSCHKE.1	653	233	0	253	62	315
1973/7	MARCELO NITSCHKE.2	654	274	0	200	0	200
1973/8	ARTEMIO FURLAN	383	216	0	160	0	160
1974/1	ARLINDO CARVALHO PINTO	2500	715	0	PL+56	454	510
1975/1	PAULO/LUCIA FRANCINI	1646	426	PL	292	0	292
1976/1	A. JUNQUEIRA DE AZEVEDO	1407	633	0	444	156	600
1977/1	SEVERO GOMES	1085	586	0	269	308	577

ARQ.PAULO MENDES DA ROCHA
LISTAGEM DAS CASAS / AREAS m2

1978/1	C.EDUARDO PEREIRA CORBETT	372	138	PL + 30	105	96	231
1978/2	HELENA OMETTO	2467	530	208	521	0	729
1978/3	CASA NA PRAIA	0	196	0	132	0	132
1978/4	SILVIO A.BUENO NETTO.1	1805	1045	0	720	0	720
1978/5	SILVIO A.BUENO NETTO,2	2048	563	0	467	261	728
1979/1	A. HONORÉ MARIE THIOLLIER	588	358	0	304	192	496
1979/2	RODOLFO A. LARA CAMPOS	1500	774	0	585	374	959
1981/1	JAMES FRANCIS KING.2	1123	582	0	352	0	352
1982/1	MAURICIO THOMAZ BASTOS	616	166	0	130	0	130
1984/1	M.ALICE /ARMANDO CAPUANO	0	236	0	153	149	302
1984/2	MARCATTO	960	359	0	359	241	600
1989/1	ANTÔNIO GERASSI NETO	582	216	0	PL + 9	216	225
1995/1	MARIO MASETTI	0	346	0	299	0	299
SD/1	EDMUNDO DE FREITAS .1	682	245	0	178	181	359
SD/2	EDMUNDO DE FREITAS.2	633	296	0	236	161	397
SD/3	ROBERTO SELMI-DEI	3277	867	0	395	203	598
SD/4	ADOLFO LEIRNER	0	294	0	PL	163	163

ARQ. PAULO MENDES DA ROCHA
CASAS: CLASSIFICAÇÃO / ANÁLISES

DATA	PROPRIETARIO	CRONOLOGIA	TIPO ESTRUTURAL	VOLUMETRIA
1958/2	GAITANO MIANI.1	1	C	2P
1958/3	FABIO MONTEIRO DE BARROS	1	H	2P
1960/2	BOLIVAR FERRAZ NAVARRO	1	H	2P
1961/1	GAITANO MIANI.2	2	E	2P
1961/2	HELOÍSA A. DE LIMA E MOTTA	6	H	T
1962/1	CELSO SILVEIRA MELLO	2	C	2P
1963/1	BENTO ODILON FERREIRA	3	A	1P/PL
1964/1	FRANCISCO MALTA CARDOZO.1	2	E	2P
1964/2	FRANCISCO MALTA CARDOZO.2	3	A	1P/PL
1964/4	SILVIO ALBANESE	2	A	1P/E
1964/5	LUIZ E LINA CRUZ SECCO	3	A	1P/PL
1964/6	PAULO MENDES DA ROCHA	3	A	1P/PL
1968/1	MARIO MASETTI	4	D	1P/PL
1970/1	FERNANDO MILLAN	4	C	2P
1970/3	NABOR RUEGG	6	C	T
1971/1	G. DE CRISTÓFARO	4	D	2P/PL
1972/1	JAMES FRANCIS KING.1	3	A	1P/PL
1973/2	CHÁCARA DOS BAMBUS	6	B	1P/PL
1973/3	LIGIA/NEWTON CARNEIRO JR.	3	A	1P/PL
1973/5	DALTON MACEDO SOARES	4	E	2P
1973/6	MARCELO NITSCH.1	4	F	T+M
1973/7	MARCELO NITSCH.2	3	B	T
1973/8	ARTEMIO FURLAN	6	A	T
1974/1	ARLINDO CARVALHO PINTO	4	G	1P/P
1975/1	PAULO/LUCIA FRANCINI	4	C/D	1P/E
1976/1	A. JUNQUEIRA DE AZEVEDO	5	E+B'	2P+1P
1977/1	SEVERO GOMES	5	E+B'	1P+TJ

ARQ. PAULO MENDES DA ROCHA
CASAS: CLASSIFICAÇÃO / ANÁLISES

1978/1	C.EDUARDO PEREIRA CORBETT	4	D	2P/PL
1978/2	HELENA OMETTO	4	D	1P+M/PL
1978/3	CASA NA PRAIA	6	H	T
1978/4	SILVIO A.BUENO NETTO.1	5	C+B'	1P+TJ
1978/5	SILVIO A.BUENO NETTO,2	4	E	2P
1979/1	A. HONORÉ MARIE THIOILLIER	5	C+B'	2P+1P
1979/2	RODOLFO A. LARA CAMPOS	5	B'+E+G	2P+1P
1981/1	JAMES FRANCIS KING.2	7	C+B'	1P/3...
1982/1	MAURICIO THOMAZ BASTOS	6	A	T
1984/1	M.ALICE /ARMANDO CAPUANO	6	C	2P
1984/2	MARCATTO	7	E=C'	2P+1P
1989/1	ANTÔNIO GERASSI NETO	3	I	1P/PL
1995/1	MARIO MASETTI	7	G	1P+1P
SD/1	EDMUNDO DE FREITAS.1	2	B	2P
SD/2	EDMUNDO DE FREITAS.2	2	B	2P
SD/3	ROBERTO SELMI-DEI	7	B+E	1P/3...
SD/4	ADOLFO LEIRNER	6	D	1P/PL

As 44 casas projetadas pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha a seguir apresentadas foram organizadas a partir do seu desenho em base CAD e de cuidadosa e pormenorizada descrição substantiva de cada uma, produto que foi denominado ‘ficha de descrição’ e inclui elementos gráficos e textuais. No processo de análise e redação dessas fichas foram realizados vários estudos, desenhos e croquis que, embora não tenham sido apresentados aqui, foram imprescindíveis para a compreensão de cada projeto em seus traçados reguladores, características formais, estruturais, arquitetônicas. As casas serão então apresentadas seguindo uma periodização cronológico-tipológica que define fases não necessariamente sucessivas, ou seja, que podem e de fato se superpõem no tempo.

A grande homogeneidade e qualidade da totalidade dos exemplos apresenta certa dificuldade conceitual para uma periodização desse tipo. Inicialmente, parece haver quase que apenas uma fase em sua obra, ou seja, fase nenhuma, mas um contínuo perene. Eventualmente, talvez se pudesse detectar alguns exemplos preliminares conceitualmente menos consolidados mas igualmente de interesse, mas apenas até 1961, ou seja, muito cedo na sua carreira profissional. De fato, um exemplo como a casa Celso Silveira de Mello (1962/1) já pode ser considerada como de alto grau de amadurecimento, coerência e clareza de proposta.

Entretanto, esse universo posterior a 1961 admite, numa segunda leitura, uma certa precisão, *a posteriori*, que pode ser definida a partir do exemplo da casa do arquiteto e sua gêmea-vizinha (1964/4 e 1964/5), configurando a “casa-apartamento sobre pilotis”, incluindo outros exemplos um pouco anteriores ou posteriores, caracterizando um importante ponto de inflexão ao explorar uma senda muito determinada e coesa; estando entre os exemplos mais divulgados e conhecidos da obra do arquiteto,

Uma verificação mais pormenorizada dessas casas do universo após 1964 revela que estas podem ser melhor compreendidas se agrupadas em dois temas, algumas vezes semelhantes em termos de resultados espaciais, mas conceitual e estruturalmente distintos, quando a ênfase recai na estrutura porticada genérica (à maneira Dom-ino) ou quando a ênfase recai nos grandes muros portantes (à maneira Citrohan. Ou, em outros termos, se poderia distinguir, embora nem sempre precisamente pois as variações e hibridizações são freqüentes, os espaços ‘sanduíche’ dos espaços ‘megaron’, para utilizar a terminologia talvez vaga, mas muito útil, de Collin Rowe. Quanto à sua organização programática, todos esses exemplos poderiam ser incluídos na categoria genérica de ‘casas apartamento’, face priorizarem a compactação dos ambientes de uso em um único pavimento, quase sempre elevado sobre

pilotis. Quanto à organização formal, a grande maioria das casas estabelece um padrão configurado por duas fachadas opostas/abertas e duas outras opostas/fechadas, exceto por alguns exemplos que, à maneira da Villa Savoye, organizam aberturas variadas para todos os quadrantes.

A partir de meados dos anos ‘70, a experimentação com diferentes combinações desse dois tipos básicos (Dom-ino/Citrohan) dá início a um terceiro tipo de abordagem de projeto, qual seja a proposição de dois corpos distintos e superpostos de variadas maneiras, cada qual podendo ser, isoladamente, enquadrado em uma das soluções anteriores, como será analisado mais adiante.

As casas de praia/campo, sendo mais simples e relativamente despreziosas, não enquanto arquitetura, mas enquanto espaço de fruição mais relaxado e lúdico, apresentam a oportunidade para outros tantos exercícios que, se podem ser considerados como variações das casas urbanas, ganham outras características próprias. Nestas casas pode-se notar igualmente dois tipos básicos: aquelas compactas e aquelas compostas por vários corpos interconectados.

Face às considerações acima, decidiu-se propor um entendimento da obra residencial do arquiteto Paulo Mendes da Rocha segundo duas grandes fases: um período inicial, de 1958 a 1964, de ensaio de soluções inicialmente experimentais e logo a seguir mais maduras; e um vasto e amplo período de 1964 até hoje onde, onde comparecem pelo menos 3 diferentes estratégias de abordagem do projeto, ou ‘partidos’, nas casas urbanas, e 2 diferentes estratégias de abordagem do projeto, ou ‘partidos’, nas casas de praia/campo. Se bem que haja certa preferência temporal na escolha de cada um desses vários tipos, isso não se dá de maneira excludente ou estanque, em absoluto. Ou seja, o arquiteto livremente retoma, reelabora e resgata propostas e idéias que já comparecem, em potência, ou desenvolvidas com outras características, em outros momentos de sua trajetória profissional.

Definiram-se assim, no total de 44 casas analisadas, sete momentos cronológicos/tipológicos e, dentro desses, há lugar para variações e hibridizações, como será analisado adiante.

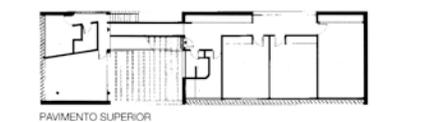
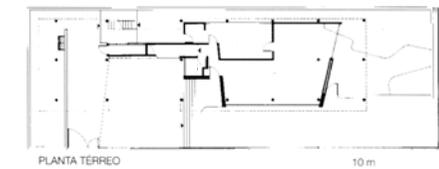
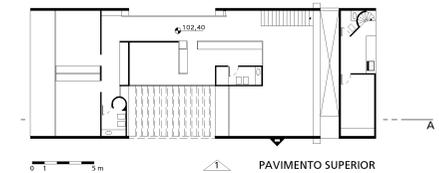
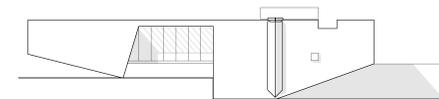
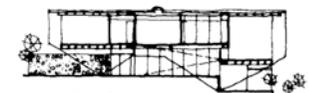
As primeiras casas concebidas pelo arquiteto podem ser consideradas, à luz de toda a sua trajetória posterior, como ensaios preliminares, cada qual com um interesse específico na exploração de distintos territórios conceituais.

O primeiro projeto para a casa Gaetano Miani (1958/2), embora se trate apenas de um estudo preliminar, é muito significativo se comparado a algumas contemporâneas de João Batista Vilanova Artigas, como a Mario Taques Bittencourt (1959); mas seu interesse está principalmente naquilo em que a proposta difere da abordagem do mestre. A elevação apresentada nos remete à leitura de um volume extenso, conformado por duas áreas de interesse nas extremidades conectadas por uma área intermediária de vazio e de circulação. Tal solução comparece nas obras de Artigas desde 1946, e tem seus exemplos mais taxativos talvez nas casas Heitor de Almeida, 1949 e Geraldo Destefani, 1950, e Oduvaldo Viana, 1951. Nestas, a ligação se dá preferentemente por rampas, e assim a organização espacial dos dois setores opostos se diferencia por meios-níveis, quase como patamares estendidos dessas rampas, que de fato estão formal e conceitualmente muito presentes na geração dos espaços.

Embora a casa Gaetano Miani.1 sugira em sua elevação esse mesmo tipo de abordagem, de fato o corte e as plantas revelam algo distinto. Cada pavimento apresenta-se em apenas uma única cota de nível; dois terços da área do pavimento térreo está desocupada, configurando uma quase solução em pilotis; não é a casa que se acomoda ao terreno, mas este que é artificialmente trabalhado para acomodá-la - solução essa também presente na obra de Artigas, mas quase sempre de maneira multi-terraceada e não, como neste caso, em camadas superpostas. Na casa Gaetano Miani.1 essa modelagem do sítio serve principalmente à finalidade de horizontalizar ainda mais o aspecto geral da solução, e ao mesmo tempo, soltá-la do chão - enquanto as casas de Artigas preferencialmente pesam sobre o solo.

A solução tripartida dada à distribuição dos ambientes dessa casa será, num sentido mais genérico, muito freqüente na obra de Mendes da Rocha; enquanto o esquema especificamente proposto aqui, em que a porção central é francamente habitável e não apenas vazio de conexão e circulação, será também retomado em obras posteriores, tanto na proposta final para a Gaetano Miani

CASA MARIO TAQUES BITTENCOURT, 1959
VILANOVA ARTIGAS E CARLOS CASCALDI
CASA GAITANO MINANI.1, 1958
ELEVÇÃO, PAVIMENTO SUPERIOR
PAULO MENDES DA ROCHA
CASA HEITOR DE ALMEIDA, 1949
JOÃO BAPTISTA VILANOVA ARTIGAS



(1961/1), embora muito mais compactada, como nas casas Sylvio Albanese (1964/4), G.de Cristófaró (1971/1) e Helena Ometto (1978/2). A variante em que, no esquema tripartido, a área central é privilegiada como vazio, eventualmente contando com passarela de circulação superior, também comparecerá em várias outras casas, como se verá na análise da casa Celso Silveira de Mello (1962/1).

A casa Fabio Monteiro de Barros (1958/2) é possivelmente uma das primeiras a ser efetivamente construída, o que talvez explique sua solução mais convencional enquanto volumetria, que entretanto atende plenamente ao padrão construtivo de alta qualidade comum na cidade de São Paulo naquele momento, e que pode ser verificado na obra residencial de arquitetos como Oswaldo Bratke ou Rino Levi, e mesmo na grande maioria das obras então construídas e publicadas como exemplos de soluções boas e modernas, mas não necessariamente radicais. O interesse desta casa, assim sendo, se concentra mais na proposta compositi-va e no arranjo espacial dos ambientes do que no seu aspecto externo, sem entretanto desmerecê-lo.

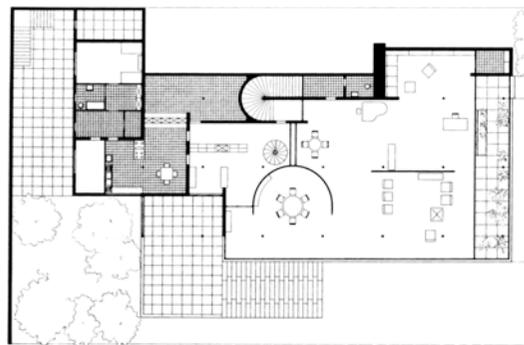
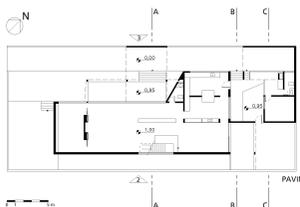
A cuidadosa observação das plantas revela algumas propostas muito interessantes, a começar pela sala em ambiente único de 6 x 21m, praticamente em continuidade com a área da cozinha, cujo precedente notável talvez seja a casa Tugendhat de Mies van der Rohe, e tendo os seus vários usos zoneados pela aposição de eventos como um armário/móvel que cria um anteparo visual no acesso da casa, paralelo à a escada de acesso ao pavimento superior; o móvel/lareira; o armário/copa - todos sugerindo um caráter de elementos acidentais mais do que de paredes portantes, que são ou não. Por outro lado é interessante notar a não congruência exata dos pavimentos inferior e superior, aqui ainda muito controlada por uma solução construtiva convencional, mas

cujas possibilidades criativas serão exploradas radicalmente apenas vinte anos depois (ver obras da 'fase' 5). Este talvez seja o único exemplo de casa do autor de composição 'mondrianesca', remetendo possivelmente a uma releitura das obras miesianas clássicas como o Pavilhão de Barcelona e as casas-pátio.

A casa Bolívar Ferraz Navarro (1960/2) vai explorar, como outros exemplos dessas etapas preliminares, uma grande variabilidade na locação das cotas de nível dos pisos e na altura dos pés-direitos. Na fase 3 essa propos-

CASA FABIO MONTEIRO DE BARROS, 1958
PAULO MENDES DA ROCHA

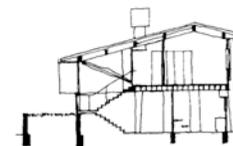
CASA TUGENDHAT, BRNO, 1930
MIES VAN DER ROHE



ta quase desaparece, substituída por um espaço 'sanduíche' mais homogêneo, onde cada pavimento tem sua cota de piso mais rigidamente fixada; mas essa possibilidade de variação nunca desaparece de maneira total, sendo retomada de maneira mais discreta na 'fase' 4, por exemplo em casas como a Helena Ometto (1973/3), Fernando Millan (1970/1), Paulo e Lucia Francini (1975/1). Note-se que, embora havendo diferenciação nas cotas dos pisos de cada pavimento entretanto não há, nesta casa, o recurso ao pé-direito duplo, que só vai comparecer nas soluções de 'vazio' interno, algumas poucas vezes à maneira Citrohan, outras à maneira pátio-impluvium, ou, muito freqüentemente, apenas como uma surpresa localizada, excepcional.

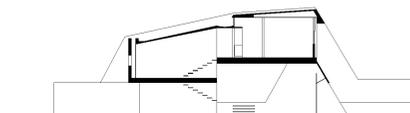
As plantas da casa Bolívar Ferraz Navarro serão pouco fecundas enquanto protótipo de futuras soluções do arquiteto, em sua solução nitidamente espiralada e centripeta, que será retomada de outra maneira na casa Gaetano Miani.2, e depois disso só encontrará similar muito distante, vago mesmo, na casa Antonio Gerassi, onde, apesar desta ter apenas um pavimento útil, sua compactação vai recuperar algo desse movimento em torno de um centro. Em compensação, a solução dada aos muros portantes será amplamente explorada, em outros exemplos futuros, certamente com mais ousadia - pois neste caso ela se propõe ainda discreta, com a presença de um muro portante intermediário, e ainda por ter a solução, aqui, um caráter mais visual que efetivamente estrutural - como de resto sucede, em outros termos, com a casa Baeta, 1956, de Vilanova Artigas, cujo perfil chanfrado parece ter tido aqui alguma importância na delineação do desenho dos muros, embora estes sejam também rigorosamente, em ambos os casos, o resultado das disposições e alturas internas dos ambientes.

As três casas incluídas nesta 'fase' parecem apontar para uma busca de caminhos, mais do que para o estabelecimento de propostas consolidadas, como aliás é natural tratando-se das primeiras obras do arquiteto; entretanto, vale lembrar serem contemporâneas do projeto e obra do Ginásio de Esportes do Paulistano, proposta de maturidade indiscutível. Trata-se talvez de uma questão de escala, pois a relativa limitação do programa residencial não favorecia, no ambiente paulistano de final dos anos '50, proposições de cunho marcadamente mais radical.



CASA BAETA, 1956
VILANOVA ARTIGAS E CARLOS CASCALDI

CASA BOLIVAR FERRAZ NAVARRO, 1960
PAULO MENDES DA ROCHA



OBSERVAÇÕES

Estudo preliminar, não executado. Há outro projeto para o mesmo cliente, aparentemente em outro terreno.

TERRENO

Terreno trapezoidal de esquina, basicamente plano, na cota 100.00, com comprimento ~45m e largura variando entre ~19 e ~35m aproximadamente. O volume da casa é retangular, com ~10 x 35 m, paralelo com três das divisas, afastado ~7 m da frente menor, ~4 m da divisa lateral, ~8m da divisa de fundos, e variável, mas nunca menos que ~4m da frente maior. A dimensão maior do retângulo é quase paralela à linha norte-sul, sendo o norte no sentido da frente menor do terreno.

DESCRIÇÃO

A casa se organiza em dois pavimentos. O pavimento inferior é implantado meio nível abaixo da cota do terreno circundante; essa característica é enfatizada na elevação, sugerindo uma disposição interna em meios níveis que de fato não ocorre. A planta configura três faixas paralelas à fachada menor, com uma quarta faixa correspondendo à edícula. No pavimento inferior na cota 100.00 a primeira faixa é deixada aberta, possivelmente servindo de abrigo de carros ou área de lazer; a segunda faixa estende-se além dos limites do perímetro da casa aproximando-se da frente maior e configurando um deque de acesso e recepção, com um pátio com pé direito duplo ocupando metade da sua área, coroado por uma pérgola; a terceira faixa abriga um ambiente único com estar e jantar, separados por painéis divisórios. A quarta faixa, que compreende a edícula e o pátio entre esta e o corpo principal da casa, interliga-se por meio de uma passagem coberta ao corpo principal e abriga um hall-despensa, lavabo e cozinha.

No pavimento superior, na cota 102.40, a primeira faixa está recuada do limite da cobertura e compreende dois dormitórios voltados para a fachada menor compartilhando um banheiro comum situado ao fim do corredor de acesso dos quartos, com abertura para a área em pátio pergolado. A segunda faixa abriga corredor de distribuição ligeiramente recuado da linha externa do

perímetro da casa e um terceiro dormitório-suíte, cujo perímetro avança parcialmente sobre a terceira faixa, abrindo-se para o pátio pergolado na fachada lateral. A terceira faixa abriga a escada de acesso ao pavimento superior em continuação ao corredor de distribuição, o restante da área configurando um estar íntimo em L, com aberturas tanto para o pátio pergolado como para o vazio de pé-direito duplo entre a terceira e a quarta faixas, configurando uma iluminação zenital. A quarta faixa abriga lavanderia e dormitório de serviço voltados para a fachada s-so, sem ligação direta com as demais áreas do pavimento superior.

ESTRUTURA

Sendo apenas um estudo preliminar, a estrutura não está total e claramente definida. A laje de piso do pavimento superior tem espessura mínima de 20cm, sem vigas, talvez indicando sua execução em sistema de laje maça tipo vigota+tijolo cerâmico; A laje de cobertura é indicada com espessura de 40cm, talvez numa representação simplificada de um sistema de vigas nervuradas, se se puder inferir tal solução pelas vigas reveladas no trecho em pérgola. Não há indicação de apoios intermediários nos ambientes da residência, o que indicaria que toda a carga vertical seria conduzida pelas paredes das fachadas laterais maiores. Entretanto, não há indicação clara de como seria transferida a carga da laje de piso do pavimento superior junto à segunda faixa, já que nesse trecho as plantas mostram uma nítida descontinuidade daquele muro-portante, configurando uma solução em dois volumes unidos por uma 'ponte'.

VOLUMETRIA

O acesso ao volume edificado de forma basicamente retangular se dá pela fachada extensa, 'lateral'. A configuração em quatro faixas, que pode ser percebida nas plantas e mesmo no corte, é tratada em um resultado tripartido na elevação, unificando as duas últimas faixas de maneira a não revelar a separação entre ambas, o que pode indicar ser a quarta faixa considerada não como uma tradicional edícula, separada do corpo da casa, mas como uma fenda iluminante num volume contínuo. Assim, o desenho dessa fachada lateral está em sutil e parcial contradição com a

volumetria funcional que ela envolve. O duto de ar de uma lareira é tratado, no desenho da fachada, à semelhança de uma dobra na superfície contínua desse muro contínuo e portante, e também ali se posiciona um volume alongado e baixo que corresponderia provavelmente a uma caixa d'água.

Embora não exista um desenho da fachada n-ne pode-se visualizá-la como uma abertura protegida pelas laterais e coberturas em projeção, configurando uma área de sombra. A sombra também está presente no pátio pergolado, e assim pode-se dizer que a sensação volumétrica do projeto remete à idéia de um jogo de muros e vazios sombreados. As aberturas envidraçadas são dispostas de maneira a configurar panos contínuos, onde aquelas que se voltam para as fachadas exteriores estão protegidas por venezianas, o que pode ser visto no dormitório voltado para o pátio, e deduzido nos demais dormitórios. Dessa maneira, as aberturas, que possivelmente seriam totalmente envidraçadas, estão dispostas apenas em lugares

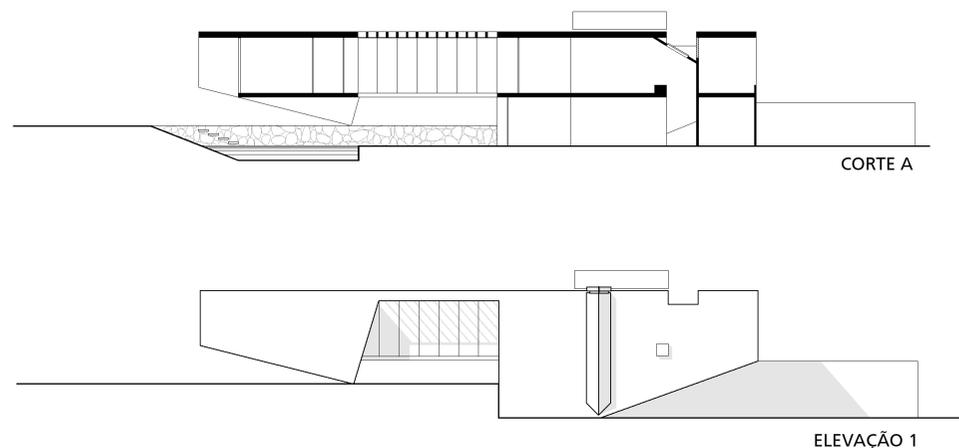
protegidos do olhar externo, voltadas para divisas internas ou para vazios iluminantes.

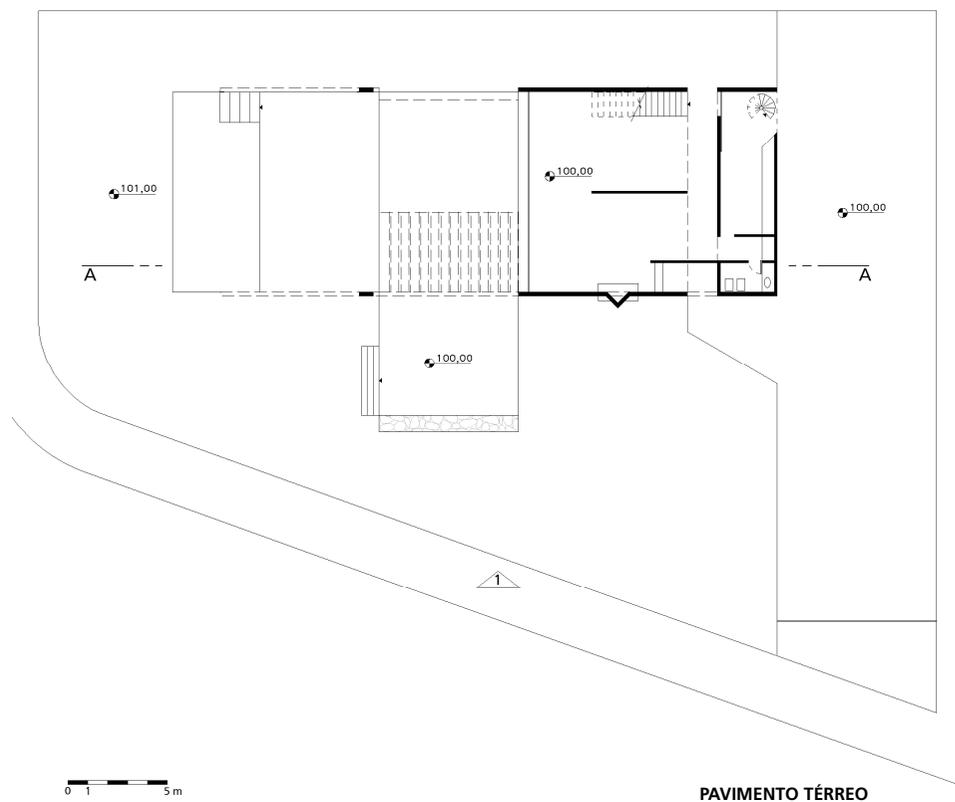
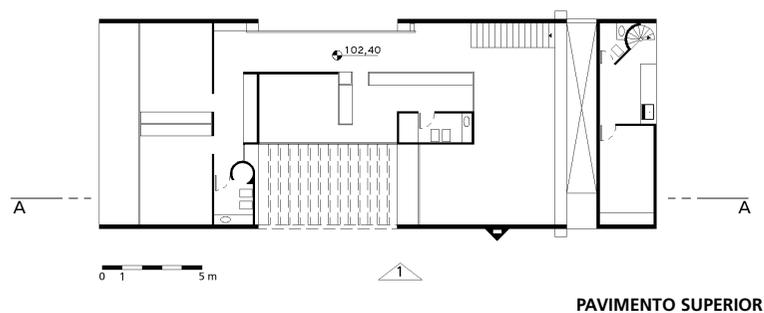
MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

Os desenhos originais sugerem, através de texturas de traço, dois tipos de piso: uma textura em dois sentidos, fechada, na área de abrigo de autos (talvez granito em paralelepípedos); faixas paralelas com 25 cm de espessura (talvez deque de madeira). No corte e elevação há indicação de uso de alvenaria de grandes pedras irregulares definindo pequenos muros de arrimo no setor semi-enterrado.

GEOMETRIA

Todos as plantas da casa seguem proporções baseadas no quadrado, retângulo áureo e retângulo L-L2, considerando-se inclusive as áreas de piso não cobertas. Na volumetria e fachadas essas proporções não são tão evidentes, mas procuraram obter, a partir das bases de geometria regular, um equilíbrio assimétrico e balanceado, tendendo para uma ênfase na horizontalidade.



**OBSERVAÇÕES**

Projeto executivo, realizado, não publicado.

TERRENO

Terreno retangular praticamente regular, com 15m de frente e 35m nas laterais, plano e elevado 1m em relação ao alinhamento, situado em loteamento com restrições contratuais; a linha norte sul é inclinada 45° no sentido horário em relação ao alinhamento, norte no sentido do alinhamento para os fundos.

DESCRIÇÃO

O volume principal da casa, em dois pavimentos, situa-se na cota 1.00m apoiado sobre o terreno natural, isolado e paralelo a todas as divisas; a ele se agregam uma marquise e uma pérgola que conectam parcialmente o volume principal às divisas do terreno. Uma edícula de serviço situa-se junto à divisa de fundos e lateral esquerda separada do volume principal por uma passagem descoberta.

Os dois pavimentos do volume principal se superpõem apenas parcialmente, sendo o pavimento inferior mais extenso e parcialmente mais estreito. O perímetro do pavimento inferior, na cota 1.00, pode ser descrito como um retângulo de 6.30x~21m recuado 6m do alinhamento e 6.70m da divisa esquerda, abrigando as áreas sociais num ambiente único organizado por divisórias, móveis ou meias-paredes; ao qual foi parcialmente superposto um quadrado de 5m de lado afastado 3m da divisa lateral esquerda e coincidente com a fachada de fundos do retângulo, destinado à copa-cozinha; uma forma triangular destinada a um lavabo conecta ambas figuras em seu ângulo interno de colisão. Ao pavimento inferior se agregam parcialmente outras formas retangulares: um terraço aberto coberto formado pela projeção excedente do pavimento superior, paralelo e de menor dimensão que o retângulo das áreas sociais; adjacente e perpendicular a este, uma marquise de acesso à casa; e um terraço pergolado adjacente à fachada de fundos e limitando com a divisa lateral direita.

O pavimento superior definido por um retângulo de 9x~17.5m superposto ao pavimento inferior na lateral direita e na fachada de fundos e recuado

~9m do alinhamento e 4m da divisa, abriga três dormitórios-suite; o perímetro do retângulo é parcialmente interseccionado pelo retângulo da marquise de acesso à casa no pavimento inferior resultando num terraço superior descoberto.

ESTRUTURA

O setor em balanço do pavimento superior apóia-se em pilares isolados sugerindo a posição das vigas transversais do pavimento superior num ritmo ~4.8/4.8/2.7/4.8m, da frente aos fundos; não há indicação aparente dessas vigas no forro do pavimento inferior, aparentemente absorvidas pela espessura do piso do pavimento superior (de 0.40m, possivelmente com vigas invertidas e preenchimento). Não há indicação de vigas no sentido longitudinal.

VOLUMETRIA

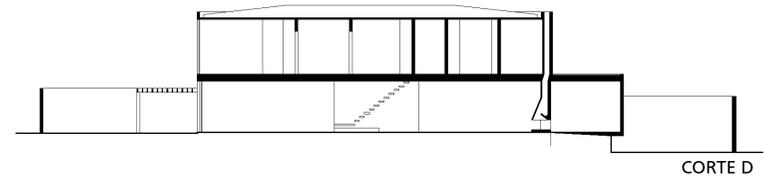
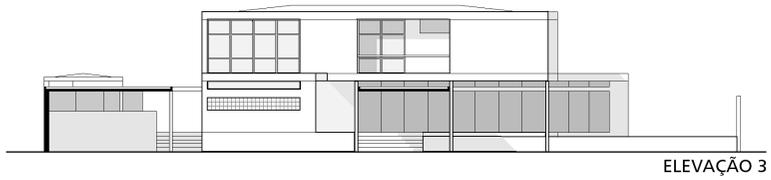
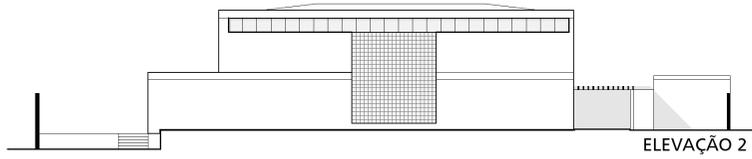
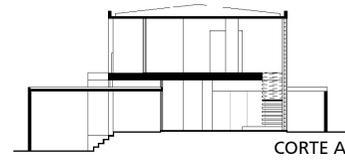
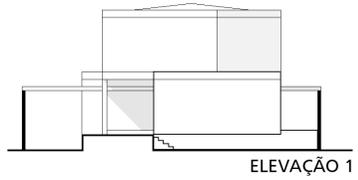
A fachada principal totalmente cega e a fachada voltada para a divisa direita praticamente cega, exceto por um rasgo vertical envidraçado junto à escada e a uma linha de caixilhos em posição alta no pavimento superior, dá a aparência de um volume fechado em dois lados concorrentes, com fenestrações variadas nos outros dois lados. A superposição parcial dos volumes cria uma área de sombra no pavimento inferior que destaca o pavimento superior como parcialmente independente. O telhado sobre a cobertura, em ângulo de inclinação bastante abatido, admite uma leitura próxima da casa em 'teto plano'.

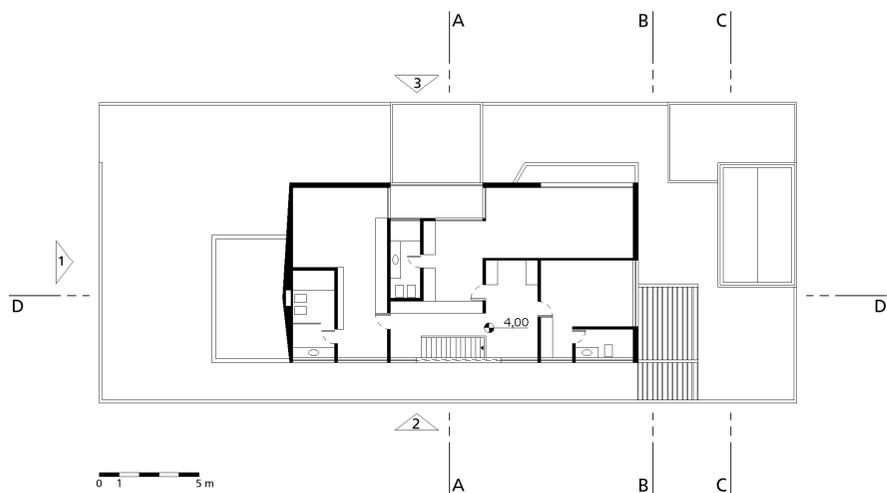
MATERIAIS, TEXTURAS E DETALHES

As lajes do pavimento superior e cobertura são aparentes; o desnível do terreno de 1m é marcado por muro de arrimo em pedra; no restante da casa é empregado revestimento sobre as alvenarias.

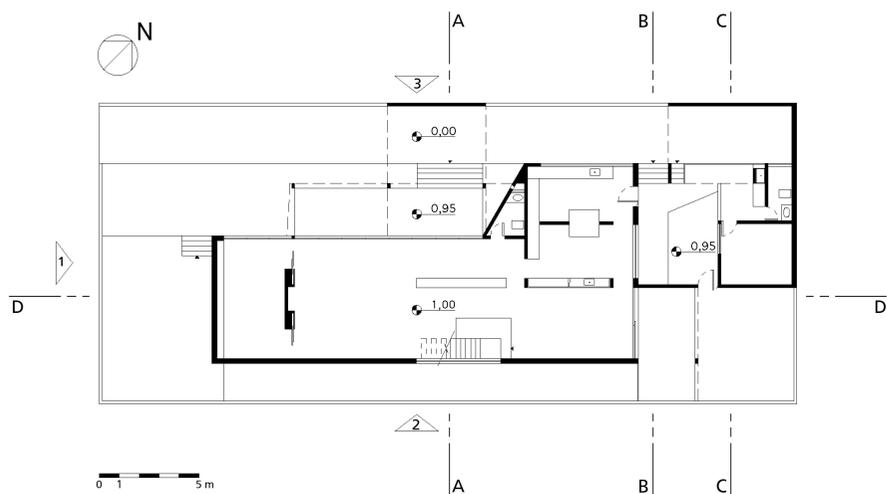
GEOMETRIA

Embora se possam verificar algumas bases geométricas a partir do quadrado e do retângulo L2, a geometria parece basear-se mais numa estratégia de equilíbrio e superposição parcial e dinâmica de algumas unidades retangulares e/ou quadradas definindo campos semi-abertos que são completados com linhas de força dispostas de maneira aparentemente aleatória, mas de fato organizando um sistema com rigor geométrico dinâmico e aberto.





PAVIMENTO SUPERIOR



PAVIMENTO TÉRREO

OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, realizado, publicado.

TERRENO

Terreno retangular de meio de quadra com 12.5 x 35m, praticamente plano, linha norte-sul inclinada 45° no sentido horário, norte do alinhamento para os fundos.

DESCRIÇÃO

A casa em dois pavimentos é implantada aproveitando a largura total do lote, sem recuos laterais, resultando em duas empenas cegas sobre as divisas e duas empenas abertas para o alinhamento e para os fundos; a construção atende a um recuo de frente de 4m.

A planta do pavimento inferior se organiza em duas faixas paralelas às divisas do lote, e a planta do pavimento superior, em duas faixas paralelas ao alinhamento do lote. Cada pavimento é implantado em duas cotas de nível: no pavimento inferior, 0.00/0.80m; no pavimento superior, 2.40/3.70m; resultando em quatro diferentes dimensões de pés-direitos: 2.10 / 2.50 / 3.30 / variável 2.10 >> 3.30m. Os ambientes se organizam em espiral ascendente anti-horária ao redor da escada central cujo primeiro tramo se inicia na segunda cota do pavimento inferior (0.80m), define um patamar na cota intermediária (2.40m) e atinge a cota final do pavimento superior (3.70m).

A faixa longitudinal sudeste do pavimento inferior (cota 0.00) organiza-se segundo um espaço contínuo que se diferencia verticalmente na variação dos pés-direitos, abrigo de autos, sala de estar, prosseguindo externamente em um pátio; os caixilhos de fechamento, que definem os distintos ambientes, foram projetados de maneira a permitirem sua quase total abertura e reapropriação do caráter de espaço único dessa faixa. A faixa longitudinal noroeste e áreas externas situam-se na cota 0.80m definindo dois setores: um englobando a área e dormitório de serviço voltados para os pátios coberto/descoberto limitados pela elevação dos muros de divisa; e outro engloba as áreas de cozinha (junto à divisa) e jantar (em ambiente central), ambas voltadas para o recuo de fundos.

No pavimento inferior a escada está posicionada

de maneira a ter uma presença mínima. Subindo até o patamar intermediário chega-se à faixa transversal paralela à fachada de frente, situada na cota 2.40 abrigo de banheiro com iluminação zenital e escritório iluminado pelo vão do pequeno recuo entre um pano contínuo em concreto que define a fachada e um caixilho de vidro, dele recuado 0.75m; nesse pano de fachada um rasgo quadrado permite, desde o escritório, a vista da rua. Essa faixa inclui também um espaço não utilizado, de cota ligeiramente mais elevada, conformando a cobertura das dependências de serviço, permitindo sua iluminação zenital e uma janela alta central iluminando a cozinha. Subindo-se o segundo lance da escada atinge-se a outra faixa transversal do pavimento superior paralela à fachada de fundos, na cota 3.30; um corredor com pé-direito de 2.00m dá acesso aos três dormitórios de pé-direito de 2.70m voltados para a fachada de fundos e dois banheiros em posição central, iluminados zenitalmente.

ESTRUTURA

Três linhas de muros longitudinais, sendo dois nas divisas laterais e um em posição central e paralelo aos outros, recebem as cargas verticais e definem vãos transversais de ~6>>7m vencidos por lajes maciças; entretanto, essa disposição é mais claramente perceptível apenas no pavimento inferior, já que a necessidade de compartimentação do pavimento superior em vários dormitórios torna essa definição menos taxativa.

VOLUMETRIA

O acesso ao volume edificado se dá de maneira frontal. O desenho especial dos muros de divisa proporciona uma leitura do volume da casa não de fato como um bloco isolado adocado às divisas, mas como uma volumetria única em continuidade com esses mesmos muros, de certa maneira 'estendendo' o volume longitudinalmente, ao menos na percepção possível pelos desenhos. Essa idéia faz contraponto com outras forças compositivas que se superpõem e parcialmente se contradizem. Na fachada de frente é disposto um pano de concreto que faz seu fechamento no nível superior, tanto da área útil do escritório como da área não utilizada de cobertura do serviço, enfatizando certa

horizontalidade transversal e um caráter de fechamento em relação à rua, diminuindo visualmente a altura da construção e sugerindo, através da sombra inferior resultante do vazio do abrigo de autos, a idéia de um volume elevado exento; a altura total do volume edificado só é atingida e claramente percebida na fachada de fundos, francamente rasgada horizontalmente pela caixilharia abaixo e por janelas do tipo 'Ideal' acima.

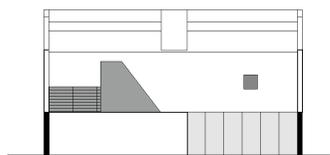
MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

Os muros revestidos e pintados fazem contraste com o pano de concreto que é apostado à fachada de frente e com a seqüência de caixilhos da facha-

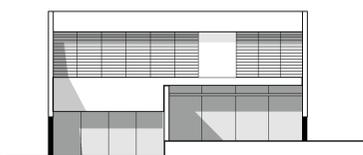
da de fundos. O uso de ladrilhos hidráulicos reforça a continuidade conceitual da primeira faixa longitudinal sudeste do pavimento inferior.

GEOMETRIA

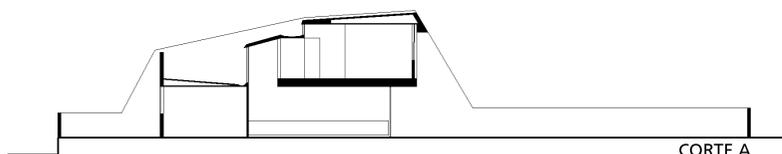
As plantas da residência têm geometria quadrada, com altura total $\sim L/2$; o recuo de frente somado à área da residência configura-se um retângulo $L/L2$; se se acrescentar também o pátio definido pela continuidade da faixa longitudinal sudeste configura-se um retângulo áureo; a altura maior da casa em relação à sua largura (fachada posterior) configura também um retângulo áureo.



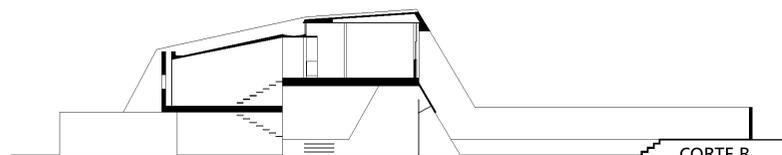
ELEVAÇÃO 1



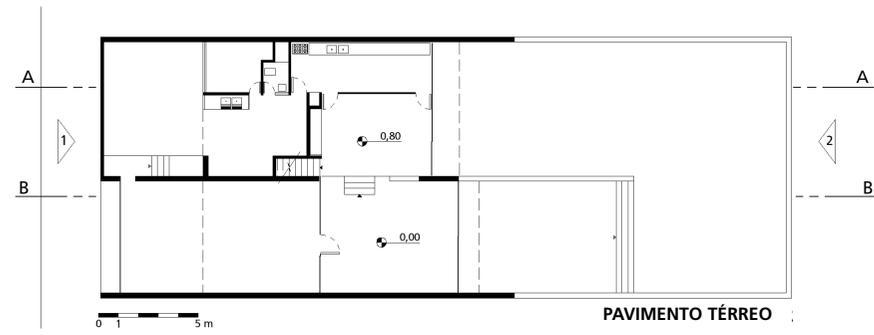
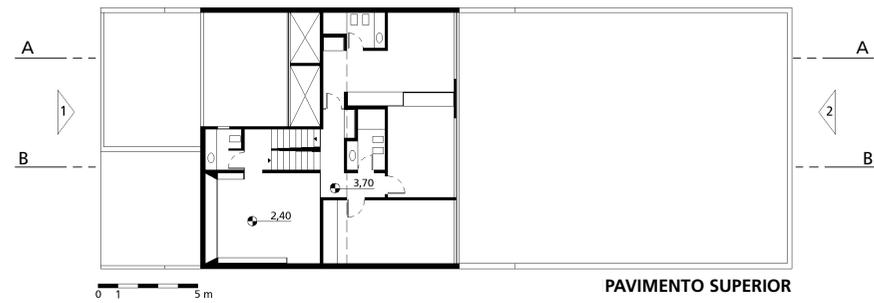
ELEVAÇÃO 2

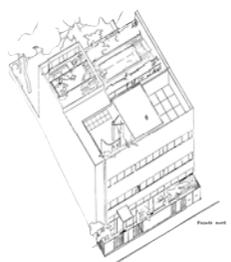
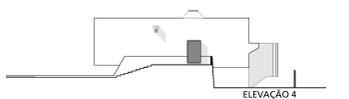
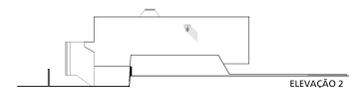
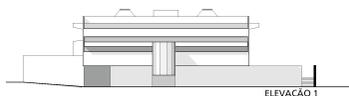


CORTE A



CORTE B

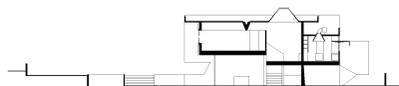


VILLA MEYER, PARIS, 1925/6
LE CORBUSIERCASA GAITANO MIANI.2, 1961
PAULO MENDES DA ROCHA

As seis casas incluídas nesta 'fase' prosseguem no ensaio de possibilidades formais e construtivas, agora somadas à franca exploração das possibilidades estruturais e plásticas do concreto armado deixado aparente e de dispositivos como lajes nervuradas, rasgos de iluminação zenital, *brises*, 'panos' de concreto. Os elementos de circulação vertical também ganham importância plástica-compositiva, sendo quase sempre exteriorizados e apensos ao corpo da casa e estruturalmente independentes; o mesmo se dá com elementos secundários como lajeiras; a circulação interna também é sobre-valorizada através de passarelas, amplos patamares intermediários e enfatizada pela iluminação natural, que entretanto é bastante mais controlada nos ambientes propriamente de uso.

A diferença principal entre esta fase e a seguinte - que também compartilha a grande maioria das características acima descritas - é o trabalho compositivo das fachadas e cortes, que aqui se mostram muito mais variados e elaborados, enquanto nas etapas posteriores haverá um certo refluxo na importância compositiva das elevações enquanto 'fachada'. Nas casas desta fase se poderia dizer que está presente com mais força certa tradição de pitoresco balanceado, filtrada por Le Corbusier, no sentido de tratar cada face do edifício segundo seus parâmetros específicos de uso, insolação, importância no contexto urbano e intenção plástica. Já os cortes são complexos e instigantes, e fundamentais para a compreensão do espaço proposto, enquanto nas fases seguintes, em especial na fase 3, as propostas tenderão a uma estratificação vertical mais homogênea.

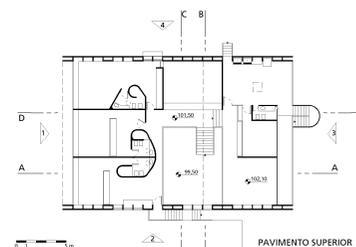
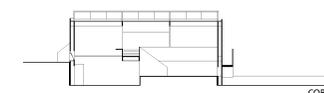
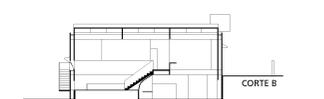
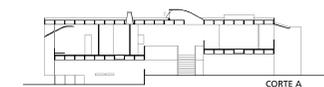
A casa Gaitano Miani.2 mostra, em relação ao primeiro projeto para o mesmo cliente, uma visível compactação e aproximação ao quadrado, sem ainda de fato propô-lo como meta, sendo mesmo virtualmente prolongado numa forma ideal retangular pelo pátio externo que prossegue na cota inferior da sala de estar, rebaixado em relação ao terreno. Como na casa Bolívar Ferraz Navarro (1960/2), a planta do nível inferior parece enfatizar as linhas paralelas aos muros portantes (apesar da nítida marcação entre pátio de acesso semi-privado e o restante da casa) enquanto no nível superior a disposição dos ambientes enfatiza a direção perpendicular, com a forte marcação das paredes que vencem o vão entre os muros portantes. Acresce que a variação nos níveis de piso e nos pés-direitos - com a minimização da altura da primeira



faixa de uso, de acesso e estacionamento, sob as áreas de cozinha e serviço - e a disposição centralizada da escada colaboram para tornar mais complexa a percepção espacial e formal, enfatizando também a sucessão em espiral anti-horária dos ambientes. O patamar central disposto na cota 2.37, ao não permitir que um dos dois domos zenitais ilumine a área de acesso à casa, colabora para eludir a simetria marcante da solução, mais perceptível em planta mas impedida em corte. Os temas acima explicitados, bem como a variabilidade no tratamento das fachadas, a disposição de gárgulas, canhões de luz e os recortes nos muros, tudo parece convergir para um desejo de elaboração minucioso e nada genérico, mais para uma solução circunstancial que para uma solução típica.

O tratamento geral dado às elevações sugere, pela criação de sombras nos lados 2 e 4, o ideal de uma casa concentrada no pavimento superior com o térreo liberado, prenunciando uma solução que será assumida de fato na fase seguinte. Outra característica que comparece aqui, e será depois muito freqüente, são os acessos dispostos de maneira a sugerir uma certa negação da frontalidade face a uma aproximação lateral e rotacionada.

A casa Celso Silveira Mello parece ser o exemplo mais acabado e perfeito desta fase, não só por sua geometria precisa, baseada integralmente no retângulo áureo, como pela clareza ampliada de sua solução - que desdobra temas que serão tornados típicos ao longo da trajetória do arquiteto: a solução em três faixas marcadamente distintas; paredes de estrutura efetivamente portante definindo a dimensão maior do volume retangular; regularidade do esquema estrutural em contraponto com a aparente aleatoriedade do posicionamento das aberturas zenitais - embora, neste caso, o grande rasgo zenital central controle com mão firme essa liberalidade; e a percepção espacial interna paradoxal obtida

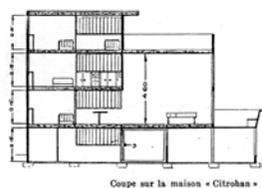
CASA CELSO SILVEIRA MELLO, 1961
PAULO MENDES DA ROCHA

pelo maior iluminamento do centro do que das bordas, ao modo de uma solução em pátio interno quintessenciado. Aqui ainda estão presentes as variações minuciosas nas cotas de nível dos ambientes e nos pés-direitos, em parte justificados pela topografia, mas em parte resultado do desejo, e não da mera necessidade.

A beleza clássica dessa casa nas suas plantas e organização dos espaços internos é cuidadosamente balanceada pela assimetria das elevações, que tomam temas funcionais internos ou necessidades não repetitivas como base para uma variação formal muito elaborada: pequenas seteiras de observação; a caixa d'água; escadas externas etc.

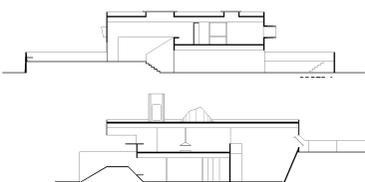
Os dois anteprojetos para Edmundo de Freitas, até pela sua condição de estudo não plenamente desenvolvido, demonstram um sabor mais genérico que as demais casas incluídas nesta 'fase', mas têm em comum a vontade de variabilidade espacial com ênfase na definição das seções verticais, parcialmente recordando o protótipo Citrohan; por outro lado, ensaiam soluções de planta bastante inusitadas, principalmente da Edmundo de Freitas,² experimentando com a mistura de setores que tradicionalmente se apresentam mais estanques (serviços/social/intimo). São possivelmente soluções de transição, já que os cortes/elevação se mostram próximos das soluções da fase 3 na ênfase da horizontalidade; por outro lado, a insinuação da possibilidade de uso de materiais rústicos, como alvenaria de pedra ou concreto ciclópico, o uso de taludes de terra como material de construção, mesmo que virtual, das fachadas, desvela uma vontade telúrica que terá um exemplo cabal na casa Dalton Macedo Soares (1973/5), e que será ensaiado com ainda mais liberdade em algumas casas de praia/campo, como a Maria Alice/Armando Capuano (1984/1), Marcatto (1984/2) e Masetti.² (1995/1).

A casa Francisco Malta Cardoso.¹ é um interessante caso de dois projetos absolutamente distintos elaborados, em seqüência, para o mesmo terreno/cliente, e que necessitam ser entendidos separadamente, sinalizando uma mudança conceitual importante: este primeiro projeto pode ser considerado uma variante próxima, na solução de plantas e fachadas, das pautas colocadas pela casa Gaitano Miani.²; enquanto o segundo projeto (1964/4) pertence integralmente à fase 3, precedendo ou sendo concomitante com a proposta realizada para a casa Mendes da Rocha (1964/5).

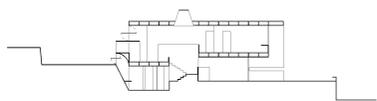


Coupe sur la maison « Citrohan »

CORTE DA MAISON CITROHAN
WEISSENHOF SIEDLUNG, STUTTGART, 1927/8
LE CORBUSIER



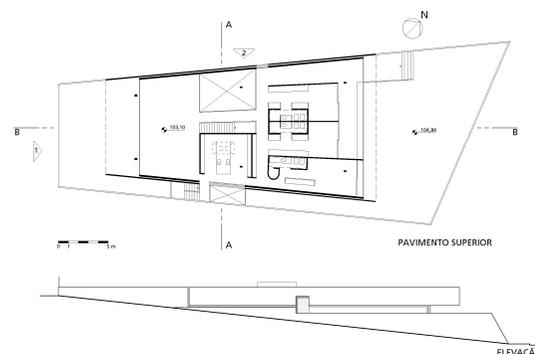
CASA EDMUNDO DE FREITAS 1 E 2, CORTES
PAULO MENDES DA ROCHA



CASA FRANCISCO MALTA CARDOSO.1, 1964
PAULO MENDES DA ROCHA

O terreno em forte acive coloca a questão do sítio e recebe duas respostas distintas. Neste caso, a casa se acomoda de maneira a tomar partido da topografia, em parte aliando-se a ela, em parte reinventando-a, num cuidadoso balé. Como se verá, a solução seguinte, e efetivamente realizada, é contrária e oposta. Esta casa parece mais feminina e acomodada, enquanto sua solução final será masculina e desafiadora.

A casa Sylvio Albanese é sem dúvida de transição, tanto poderia estar nesta como na seguinte fase. Sua planta pode ser considerada uma variante, em um pavimento, da casa Celso Silveira de Mello, abstraída a variação geométrica provocada pelo terreno trapezoidal e o embasamento de acesso favorecido pelo terreno em acive. Por outro lado, a aparência externa enfatiza os fechamentos extensos por paramentos verticais pendurados na laje, à maneira da fase seguinte. Nota-se entretanto que a integração de ambas as direções ainda não chegou a uma proposta íntegra, a conciliação que propõe não estando ainda totalmente confortável; a explicitação dos pilares de apoio na elevação frontal tampouco parece casar com o desejo, expresso na elevação lateral, da caixa auto-portante. Enfim, se a presença do tijolo deixado aparente colabora para calentar os ambientes internos, o conjunto parece menos perfeito, mais ensaio que solução. Esta será uma das poucas casas efetivamente térreas projetadas pelo autor, exceto pela Marcelo Nitsche.² (1973/7), que tampouco é solução cabal, embora perfeitamente apropriada na sua singeleza.



CASA SYLVIO ALBANESE, 1964
PAULO MENDES DA ROCHA

OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, realizado, publicado.

TERRENO

Terreno de esquina, ver Gaitano Miani.1

DESCRIÇÃO

A casa em dois pavimentos, está recuada de todas as divisas e organiza-se segundo duas empenas abertas e duas praticamente cegas paralelas ao alinhamento por onde se dá o acesso. As plantas definem três faixas paralelas às fachadas abertas, onde a faixa central iluminada zenitalmente assume o papel de elemento de conexão das outras duas. O recuo de frente de 6m é parcialmente ocupado por um depósito/garagem.

O pavimento térreo na cota 0.00 organiza espaços com diferentes pés-direitos: a faixa mais a oeste, com pé-direito de 2.00m, destina-se a abrigo de autos ou área coberta de serviços; na faixa central, a de posição central da escada define uma área de acesso, com 2.00m pé direito, e outra zona posterior, cujo pé-direito ocupa a altura total interna da edificação (6.22m); a faixa mais a leste é ocupada por sala e varanda, com pé-direito de 3.00m, voltadas para um pátio externo na cota 0.00.

O pavimento superior é acessado por escada interna situada na faixa central atingindo a cota 2.37 onde se situa a sala de jantar, com pé-direito de 3.85m; na mesma cota, na faixa mais a oeste, dispõem-se cozinha, lavabo e espaços de serviço, com pé-direito de 2.35m, também acessáveis por uma escada externa; por outra escada de menor dimensão tem-se acesso à cota 3.42 do pavimento superior, na faixa mais a leste, abrigando três dormitórios-suite com pé-direito de 2.80m, voltados para a fachada aberta, sendo os banheiros iluminados zenitalmente. A sala de jantar tem contacto visual com a de estar através da diferença de 0.63m entre a cota de seu piso e a face inferior da laje de piso dos dormitórios.

ESTRUTURA

O uso do concreto aparente nas paredes e lajes da casa praticamente identifica estrutura e volumetria; o uso de lajes maciças não ressalta o sentido principal de sua armação. Dois recortes realizados nas empenas de concreto das fachadas cegas soltam o volume superior indicando ou sugerindo

balanços nas fachadas leste/oeste. Essa idéia não comparece com a mesma clareza nas plantas, sugerindo estar a laje dos dormitórios apenas engastada nas empenas cegas laterais, vencendo o vão transversal total (~17m), exceto por um oportuno pilar central situado junto à escada central, mas sem um correspondente simétrico na fachada aberta leste. Já o muro que nitidamente separa a faixa central da faixa mais a oeste pode indicar que as lajes, além de se apoiarem nas empenas cegas laterais, também nele se engastam, sem haver porém qualquer apoio junto ao balanço da fachada aberta dos serviços.

A escada externa tem seus apoios estruturados de maneira independente do corpo principal; a escada central interna também está apenas apoiada no piso no seu início e na laje na cota 2.37, no seu fim, com o patamar intermediário em balanço. A laje de cobertura das faixas central e leste apresenta várias aberturas de iluminação zenital e uma viga-calha transversal aproximadamente em sua porção central. A laje de cobertura da faixa a leste situa-se em altura menor, criando um desnível entre ambas não imediatamente perceptível.

VOLUMETRIA

O acesso ao volume bastante compacto da casa se dá lateralmente pela sua fachada norte em empena cega; para quem visualiza a casa a partir do acesso ele é delineado de maneira a enfatizar a idéia de um volume superior parcialmente em balanço e um volume inferior mais destacado e menor, na fachada norte; enquanto na elevação oeste, também parcialmente visível desde o acesso, o pavimento inferior livre de pé-direito abaixo cria uma sombra profunda, destacando o pavimento superior como se fosse único, tendo sua horizontalidade reforçada por rasgos de iluminação extensos e pelo brise de proteção; entretanto, o posicionamento da escada externa não permite de fato essa visão global, exceto nos desenhos, desvelando apenas metade dessa fachada de cada vez. A elevação leste sugere a idéia de um pórtico formado pelas empenas laterais e a cobertura, enquanto a sua fachada retrocede, sombreada no pavimento superior pelo primeiro balanço da cobertura, e no pavimento inferior

ainda mais sombreada pelo recuo da caixilharia criando uma varanda; o referido recorte nas empenas laterais de concreto indica justamente a dimensão dessa área de varanda. A esse volume unitário se justapõem alguns poucos elementos, como o volume da lareira na fachada sul, a abertura sombreada de uma oportuna porta que dá acesso, desde a sala de jantar, ao pavimento elevado criado sobre a cobertura do depósito-garagem, e a escada externa na fachada oeste, destacada como objeto independente.

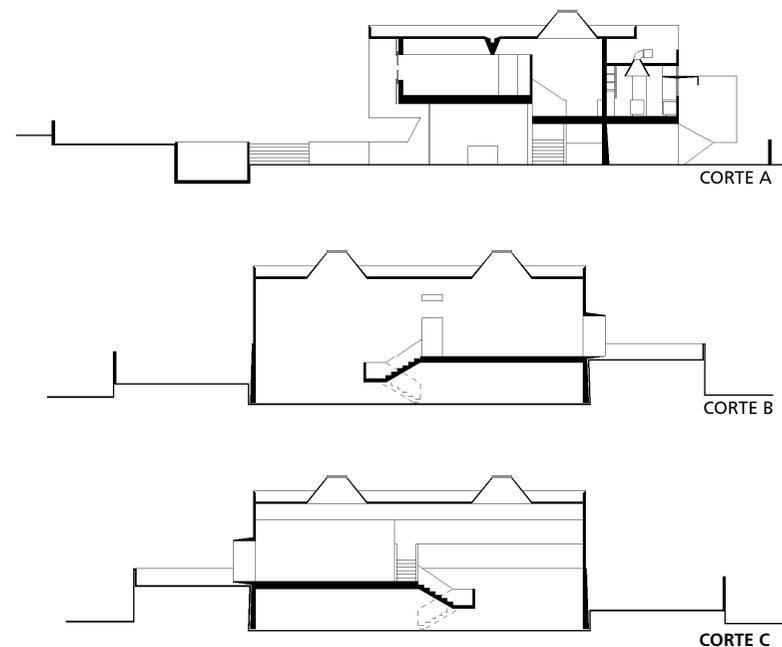
MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

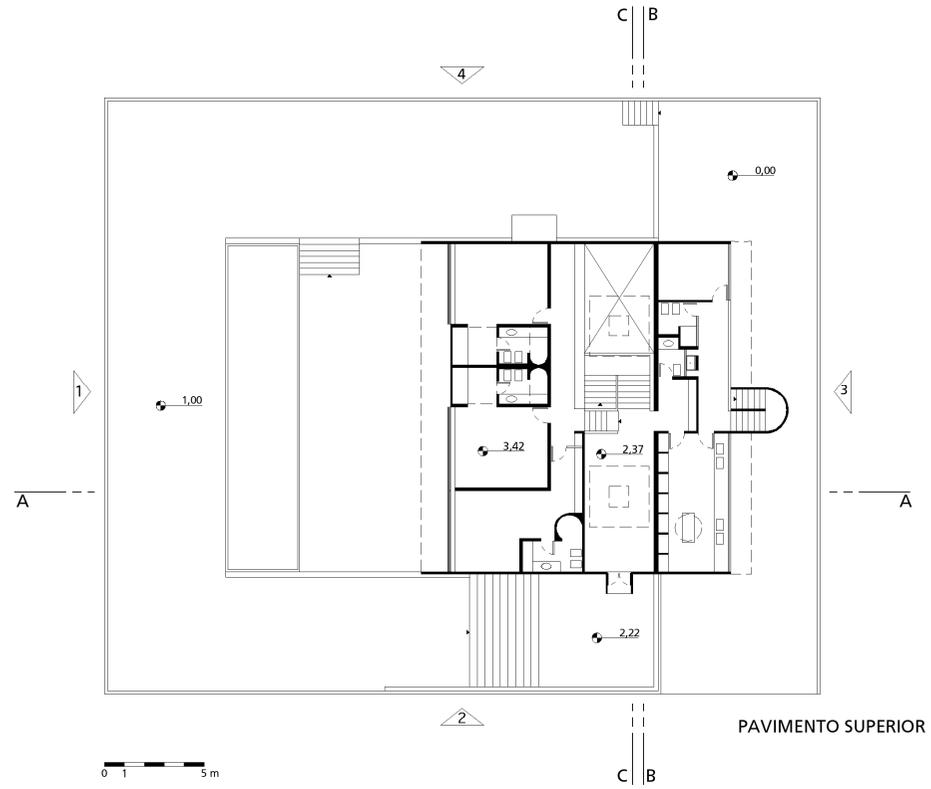
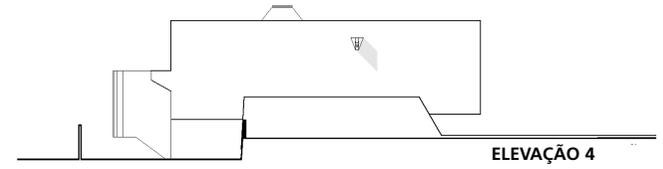
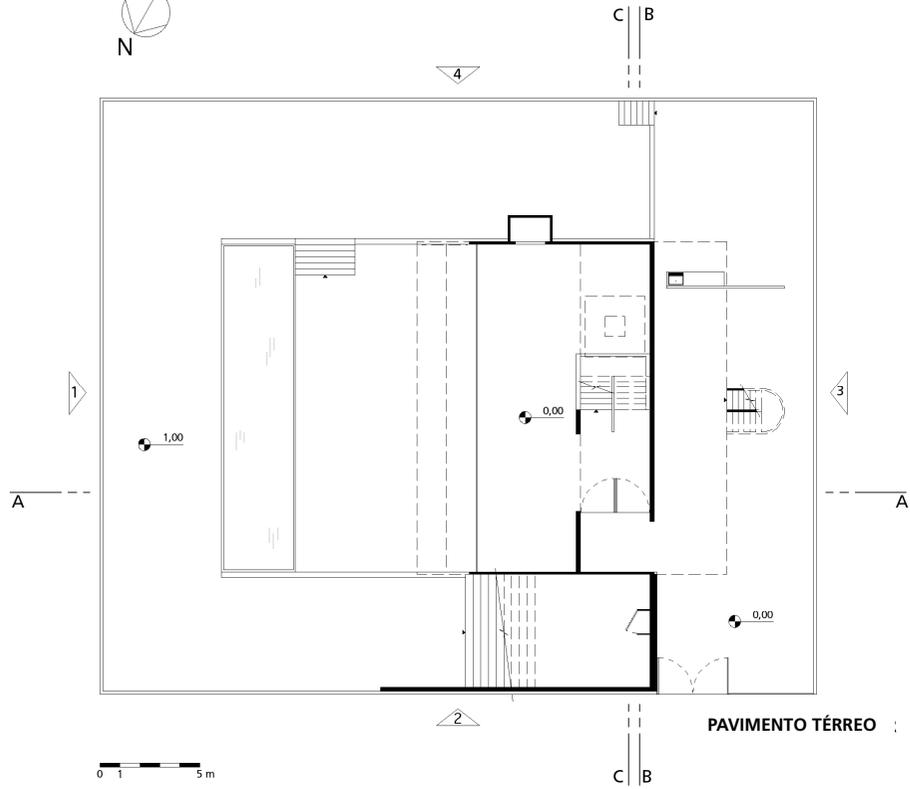
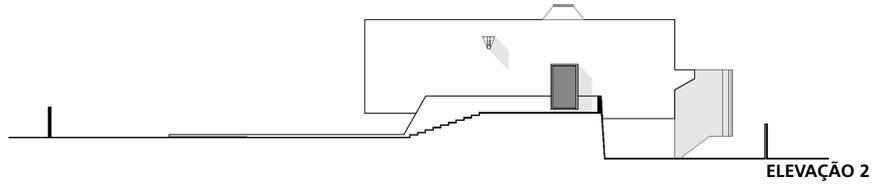
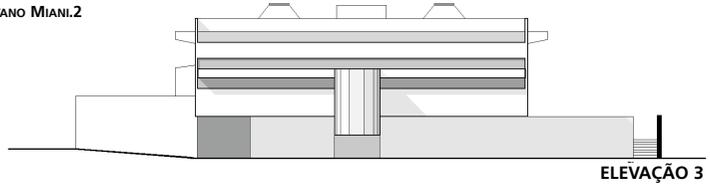
O extensivo uso do concreto aparente caracteriza os ambientes da casa em contraponto com algumas poucas paredes internas e forros de laje rebocados e com a caixilharia de vidro; os dois grandes domos de iluminação zenital situados na área cen-

tral da casa introduzem mais luz em sua porção interior central do que aquela admitida pelas fachadas abertas, enfatizando o aspecto de interioridade do partido adotado.

GEOMETRIA

A porção da faixa central que realiza o pé-direito total da casa parece ser a forma geradora das proporções de todos os ambientes, mas não há uma leitura clara e precisa das proporções, ou estas de alguma maneira perderam seu foco, aproximando-se, mas não realizando, efetivamente, uma geometria de base quadrada/retângulo áureo. A faixa transversal central e a posição da escada interna sugerem uma certa simetria que entretanto não predomina totalmente na definição dos ambientes.





OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, realizado, publicado.

TERRENO

Terreno triangular de perímetro em setor de círculo com aproximadamente 67° de abertura, raio variável de 43.50<49m configurando as divisas laterais e alinhamento na divisa curva com extensão de ~62m. O ponto mais alto da topografia do terreno (cota 100.00) se dá no encontro das duas divisas laterais, havendo uma queda regular de até 3m em direção à divisa do alinhamento. A divisa mais extensa é quase paralela com a linha norte-sul, sendo o norte no sentido dos fundos para o alinhamento.

DESCRIÇÃO

O volume da casa está isolado em relação às divisas, situando-se em paralelo e afastado de 5m da divisa mais extensa, com um recuo variável de no mínimo de 5m em relação à outra divisa e variável, com mínimo de 9m, em relação ao alinhamento. A cota de entrada da casa é quase na cota máxima do terreno, em plano mais elevado que a rua de acesso.

O volume da casa, em dois pavimentos, organiza-se em duas empenas laterais vedadas com algumas aberturas discretas e duas empenas menores abertas. As plantas definem três faixas paralelas às fachadas abertas, com larguras ~10/6/7m, a partir da elevação norte; as faixas externas organizam áreas avarandadas no pavimento inferior. A faixa central é mantida praticamente livre na extensão total do pé-direito dos dois pavimentos exceto pela escada e a passagem de ligação entre as duas faixas mais externas, sendo iluminada zenitalmente por um *shed* que percorre toda a extensão transversal da casa.

No pavimento inferior, a faixa mais a sul abriga o acesso e abrigo de autos na cota 99.50, com pé-direito de 2,10m, e a cozinha na cota 98.60, com pé-direito de 2,60m; o desnível entre ambos pode ser vencido por uma escada externa coberta pelo balanço do 2º pavimento; junto a essa fachada, fora da projeção da cobertura da casa, situa-se ainda uma escada externa de serviço. A cota do acesso mantém-se na porção oeste da faixa central até o limite da escada de acesso ao pavimento

superior e a uma pequena escada de acesso à faixa mais a norte, a qual abriga a sala na cota 98.60 com pé-direito de 2,40m. O setor mais a leste da faixa central na cota 98.60 abriga a sala de jantar e acomoda, sob o vão da escada, um lavatório. O percurso interno desde o acesso/abrigo passando pela sala até a cozinha se dá de maneira circular, descendente e sentido horário, ou, como alternativa, através de um lance mais estreito paralelo à escada central.

O pavimento superior é acessado desde a faixa central pela escada de um lance atingindo a cota 101.50, na faixa central, da passarela de ligação entre as duas faixas externas, nível que se prolonga pela faixa mais a norte onde um corredor-aberto voltado para o vazio da faixa central dá acesso aos três dormitórios-suítes de pé-direito de 3.00m voltados para a fachada, sendo os banheiros iluminados zenitalmente. Outra escada situada na passarela de ligação entre as duas faixas externas dá acesso ao pavimento superior da faixa mais a sul na cota 102.10, onde se situa um escritório aberto para a faixa central e para a fachada externa, além de lavanderia e dormitório de serviço; estes ambientes, com pé-direito de 2.40m, são também acessáveis pela escada externa e por um corredor-varanda junto à fachada sul.

Outras duas escadas externas pegadas às empenas laterais vedadas dão acesso ao terreno desde o pavimento superior. Na fachada leste, dois muros de arrimo perpendiculares às divisas e ao volume da casa definem um setor que é preenchido de terra de maneira a criar um piso-chão mais elevado em continuidade com a lavanderia, possivelmente para uso de serviço, ao qual se tem acesso por uma escada externa a partir da faixa mais a sul do pavimento superior. Na fachada oeste, outra escada externa liga a faixa mais a norte do pavimento superior à área de acesso da casa, na cota 99.50.

ESTRUTURA

A estrutura está claramente indicada e didaticamente caracterizada com o emprego de sistema de vigas nervuradas de concreto armado que organizam tanto as lajes como os muros portantes verticais. Dispostas a cada 1m (distância entre

eixos) as vigas de concreto constituem um contínuo vertical/horizontal/vertical, espécie de pórtico que se repete idealmente 24 vezes formando muros e cobertura (mais precisamente, 8 vigas, rasgo para o *shed* de amplitude equivalente ao espaço de duas vigas, 15 vigas, ver corte A), travados pela lajes de fechamento acima e abaixo (caixão perdido) e por duas vigas paralelas e regularmente espaçadas em relação às empenas laterais vedadas. O primeiro pavimento é formado na faixa mais a norte por 10 vigas e na faixa mais a sul por 8 vigas também travadas pelas lajes de fechamento acima e abaixo (caixão perdido). Também as empenas verticais nervuradas são fechadas por lajes nas duas extremidades, mas essa disposição em caixão perdido é adaptada, em vários momentos, com a supressão de trechos de lajes verticais permitindo a locação de armários, duto-chaminé da lareira, espaços para acomodar equipamentos domésticos, sendo algumas vezes vazado para permitir fenestrações. A escada de serviço na fachada sul tem estrutura independente; as demais escadas externas estão apoiados nos muros-empena estruturais.

VOLUMETRIA

O volume da casa enfatiza sua horizontalidade, acentuada pelos recortes praticados na laje de fechamento das empenas verticais nas duas extremidades sul e norte revelando assim as vigas verticais (ou pilares), mas sugerindo uma idéia formal de balanço e/ou independência de uma porção mais elevada do volume. Além desses recortes o volume regular da casa recebe uma série de incisões, perfurações e abas de proteção nas empenas vedadas dispostas de maneira controlada mas não absolutamente regular, eludindo a regularidade da solução estrutural. Na fachada norte, o balanço da cobertura em relação ao pavimento superior, de pé-direito maior e a profunda varanda no pavimento inferior, de pé-direito mais baixo, criam um visual escalonado invertido que enfatiza o pavimento superior como destacado e independente, simulando, para essa vista, a idéia de um volume erguido sobre pilotis; a mesma solução, com menos ênfase nas sombras face à orientação solar, ocorre na fachada sul.

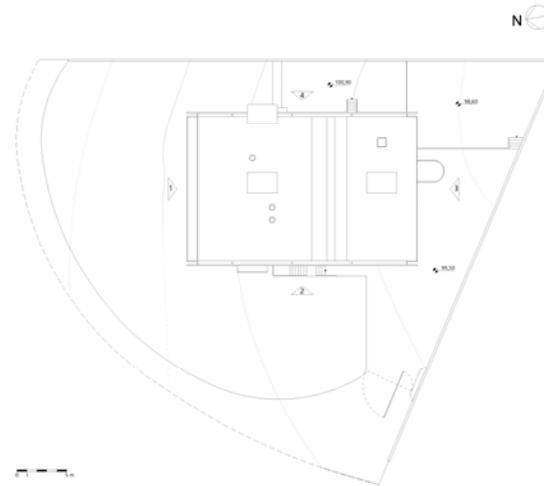
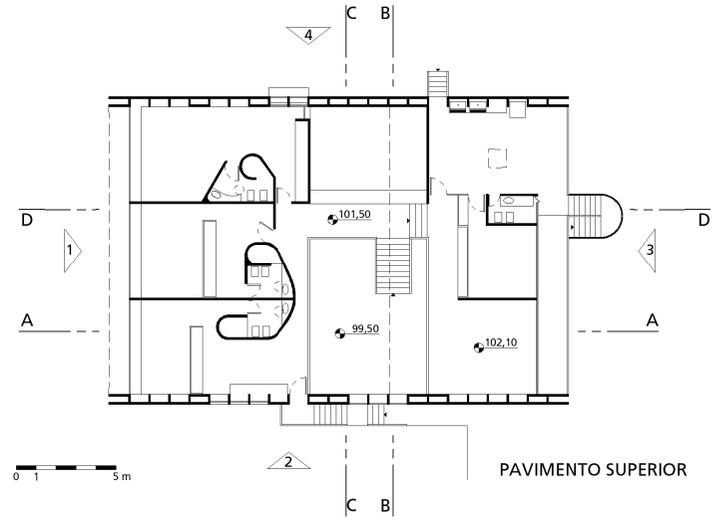
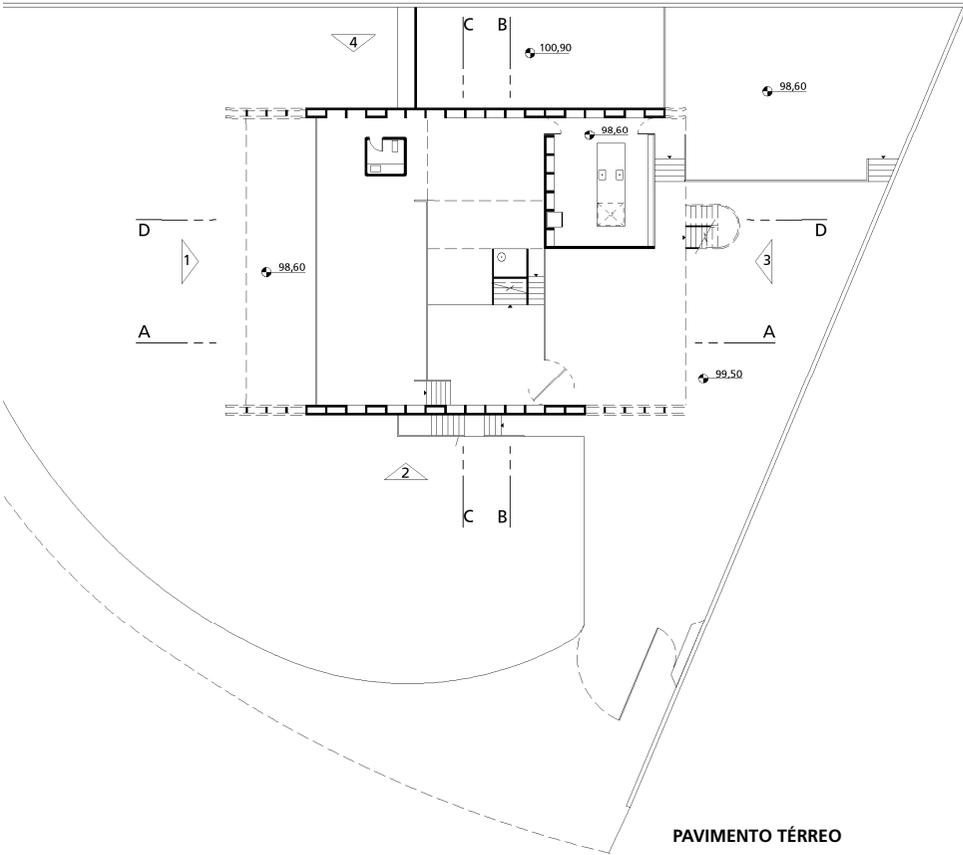
A unicidade do volume é também contraponteadada pelas diversas escadas externas que a ele se agregam, pelo *shed* superior e por um *brise* horizontal com seção encurvada que serve de proteção à insolação dos dormitórios. No espaço interno a profusa iluminação natural criada pelo *shed* que percorre toda a extensão transversal da casa na zona da faixa central cria a sensação de um vazio interior e a ventilação cruzada natural assim proporcionada enfatiza a idéia de pátio interior, para o qual se voltam varandas internas. A forma geometricamente determinada da volumetria é adotada em alguns momentos com o emprego de algumas paredes e elementos curvos usados parcimoniosamente.

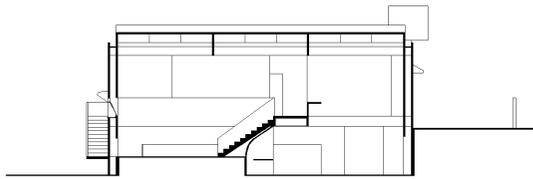
MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

A apreensão da volumetria é inseparável da apreensão estrutural da casa e das suas texturas e materiais construtivos através do uso predominante do concreto aparente em praticamente todos os paramentos, sejam ou não estruturais.

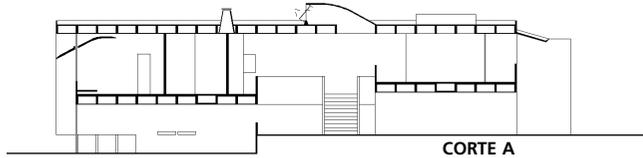
GEOMETRIA

Esta casa pode ser considerada de geometria perfeita: todas as suas proporções, inclusive aquelas de sua implantação no lote, e até o posicionamento e dimensionamento dos detalhes baseiam-se no quadrado, seu retângulo L2 e seu retângulo áureo, que definem todas as dimensões da casa, seja do corpo principal, seja dos elementos que a ela se anexam. A dimensão L, no caso, é tomada a partir do vazio ideal resultante do posicionamento das duas empenas verticais, as quais são consideradas uma espécie de superestrutura que abriga, sem participar diretamente, as proporções geométricas dos ambientes. As proporções verticais dos ambientes seguem também a mesma geometria regular.

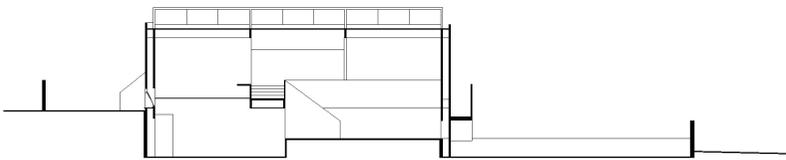




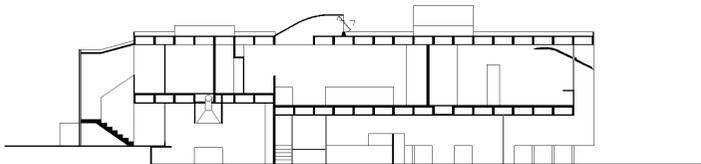
CORTE B



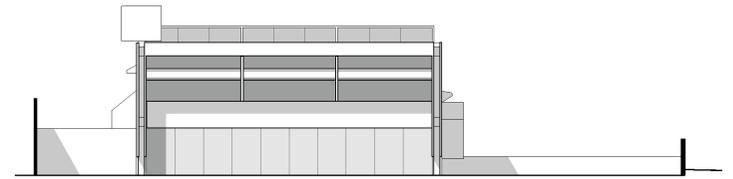
CORTE A



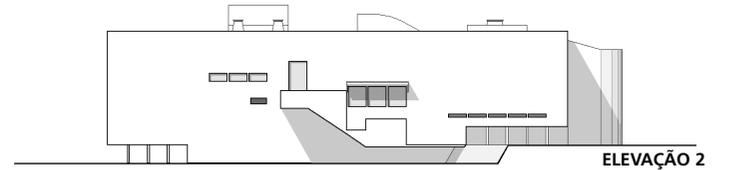
CORTE C



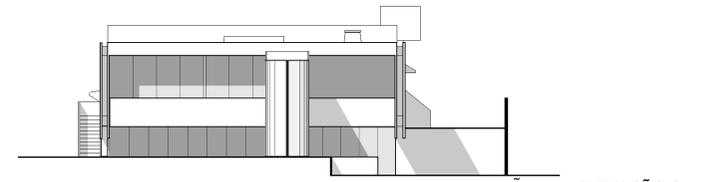
CORTE D



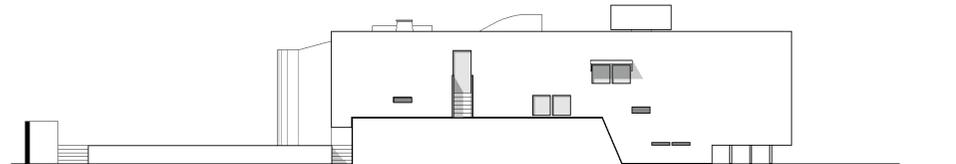
ELEVAÇÃO 1



ELEVAÇÃO 2



ELEVAÇÃO 3



ELEVAÇÃO 4

OBSERVAÇÕES

Estudo preliminar com apenas três desenhos, sem data. Há outro estudo para o mesmo proprietário, para terreno semelhante, mas com várias diferenças dimensionais entre ambos.

TERRENO

Terreno retangular regular de esquina com 32.30x21.9m, curva de concordância na esquina com raio -4m; não há indicações completas sobre a topografia, mas parece haver um desnível de ~1m entre as duas extremidades das divisas voltadas para o alinhamento das duas ruas, com o terreno possivelmente nivelado pela cota mais alta do alinhamento, ou ~1m acima desta. Não há indicação confirmada do norte, mas pela posição do sol no corte pode-se supor a linha norte-sul paralela, aproximadamente, à dimensão menor do terreno.

DESCRIÇÃO

A casa está recuada de todas as divisas, ~9m da frente menor, 3.5m da frente maior, 7m da divisa lateral menor e 4m da divisa lateral maior. A entrada se dá junto à cota mais baixa do alinhamento (-1.10), com uma rampa vencendo o desnível de acesso da casa na cota 0.00; a faixa do recuo junto ao acesso é mantida nessa cota, enquanto o restante da área livre do terreno parece estar definido na cota 1.10, eventualmente com taludes vencendo o desnível até as calçadas, ao longo das divisas de alinhamento.

O volume da casa, de formato aproximadamente quadrado, define duas empenas opostas vedadas, paralelas com as divisas maiores do terreno, e duas empenas mais abertas, e estabelece duas faixas de ocupação paralelas às empenas abertas, e uma faixa central mais estreita. A faixa junto à fachada posterior abriga dois pavimentos que definem, no pavimento inferior, área de acesso e cozinha/lavanderia, com pé-direito de 2.20/2.60m (face inferior da viga/face inferior da laje) e no pavimento superior cinco dormitórios voltados para a fachadas posterior, com pé-direito de 2.30/2.70m, sendo um dormitório-suite de maior dimensão e quatro dormitórios de mesma dimensão compartilhando a cada dois os banheiros, os quais são desmembrados em diversos compartimentos (chu-

veiro, sanitário, pia), de maneira que a área de circulação entre esses compartimentos compartilha a área de acesso e circulação dos dormitórios; esses banheiros são iluminados por aberturas zenitais na laje de cobertura. Entre essa faixa e aquela junto à fachada de frente, situa-se uma faixa mais estreita com as circulações horizontais entre os ambientes e dando acesso às circulações verticais, configurando no pavimento superior um balcão voltado para o vazio do pavimento inferior.

A faixa junto à fachada frontal abriga os espaços sociais, configurando um trecho com pé-direito duplo onde se situam as escadas e um trecho em dois pavimentos que abriga abaixo a sala de jantar e acima uma área íntima que dá continuidade ao balcão-varanda do pavimento superior. Essa faixa é aberta para a fachada de frente e protegida por um balanço da cobertura, havendo também um vão de iluminação zenital entre essa faixa e a central.

ESTRUTURA

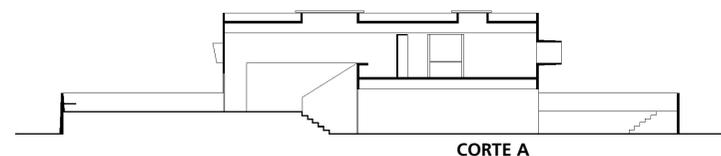
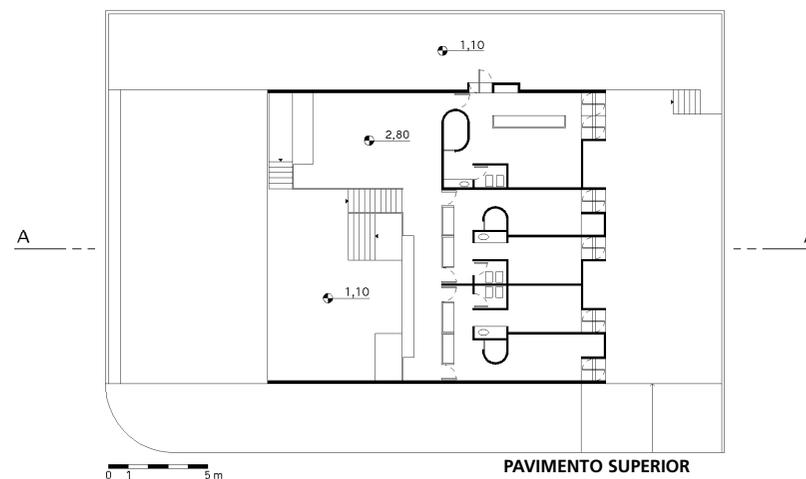
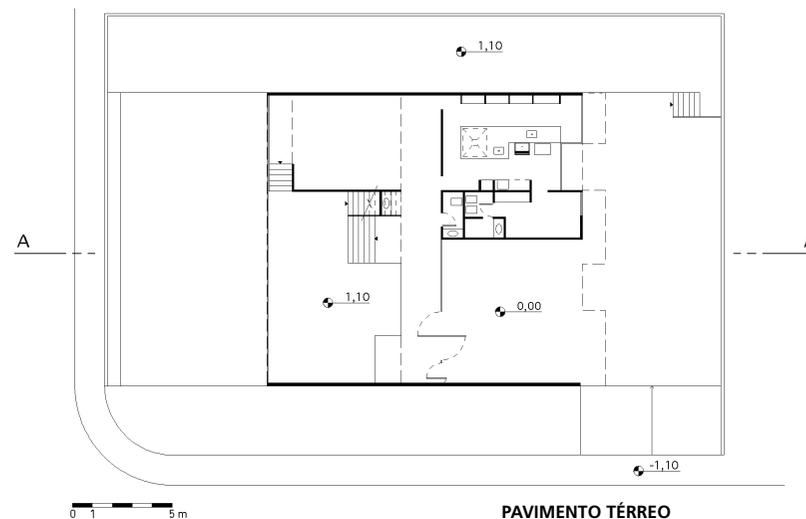
O corte mostra lajes e vigas de concreto, armadas no sentido longitudinal, ligando as duas fachadas abertas, sem indicação de vigas transversais intermediárias, exceto as de bordo; não há indicação de pilares nas plantas; as lajes possivelmente estariam apoiadas apenas nas empenas das fachadas vedadas.

VOLUMETRIA

Pode-se inferir dos elementos apresentados e de alguns riscos sem escala junto às bordas dos desenhos que a volumetria compacta do conjunto poderia ser trabalhada como um volume superior em balanço sobre o vazio da área de abrigo, contrariando parcialmente a idéia das duas empenas vedadas, mas há indicações insuficientes para maiores análises.

GEOMETRIA

A forma quadrada define as plantas, exceto pelo balanço da fachada de frente e os elementos em projeção na fachada posterior.

**CORTE A****PAVIMENTO SUPERIOR****PAVIMENTO TÉRREO**

OBSERVAÇÕES

Estudo preliminar com apenas quatro desenhos, sem data (possivelmente ~1964). Há outro estudo para o mesmo proprietário, para terreno semelhante mas com várias diferenças dimensionais entre ambos.

TERRENO

Terreno retangular de esquina com 31x21.2m, curva de concordância na esquina com raio de ~4m; não há indicações completas sobre a topografia, mas não parece haver desnível entre as duas extremidades das divisas voltadas para o alinhamento das duas ruas (cota 0.00), embora parte do terreno na faixa junto à divisa lateral menor esteja na cota 3.00, o que parece indicar ser ao menos parcialmente em aclive, ou originalmente plano e elevado em relação às ruas. Não há indicação do norte.

DESCRIÇÃO

A casa está recuada de todas as divisas, ~5m da frente maior (exceto pelos balanços da cobertura, cuja dimensão não está claramente fixada nos desenhos), ~4m da frente menor, 9.5m da divisa lateral menor e 2m da divisa lateral maior. O volume da casa define duas empenas opostas vedadas, paralelas às divisas maiores do terreno, e duas empenas mais abertas contrapostas e estabelece três faixas de ocupação paralelas às fachadas abertas. O acesso à casa se dá pela faixa mais próxima ao recuo de fundo, com pé-direitoduplo de 5.30/5.80m (face inferior da viga/face inferior da laje), iluminada por uma abertura alta já que a fachada é definida aí por um muro de arrimo contínuo e inclinado (~66°) no qual é praticada alguma abertura de maneira a atingir uma escada externa que dá acesso a essa parte mais elevada do terreno. Esse ambiente serve de zona de acesso aos dormitórios por uma escada em lance reto. A faixa central e a faixa próxima à fachada de frente distinguem-se mais claramente no pavimento inferior, enquanto no superior praticamente se fundem numa só. No pavimento inferior, a faixa central abriga um dormitório de serviço, um dormitório de maior dimensão, espaço para uma escada helicoidal, um corredor de acesso à faixa junto à fachada de frente, e outros dois dormitórios

idênticos e simétricos; todos com banheiro próprio; os dormitórios abrem-se para a terceira faixa, espécie de varanda comum limitada por um talude-mesa. No pavimento superior, a faixa junto à fachada de frente não está totalmente caracterizada como separada da faixa central, embora nela se organize a circulação, podendo-se considerá-las como uma única. A cozinha situa-se em posição central, fechada por paredes e iluminada zenitalmente, acessável pela citada escada helicoidal, e configurando a um lado a sala de estar, junto à escada em lance reto, com uma lareira em posição central e uma mesa-apoio junto à fachada, e de outro lado a sala de jantar, com uma mesa em continuação a uma abertura lateral de luz; este ambiente é também acessável por uma escada helicoidal desde a varanda dos dormitórios.

ESTRUTURA

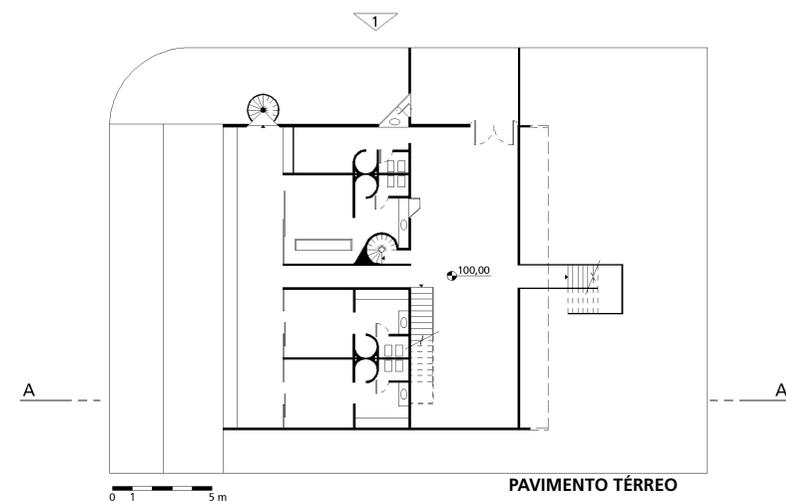
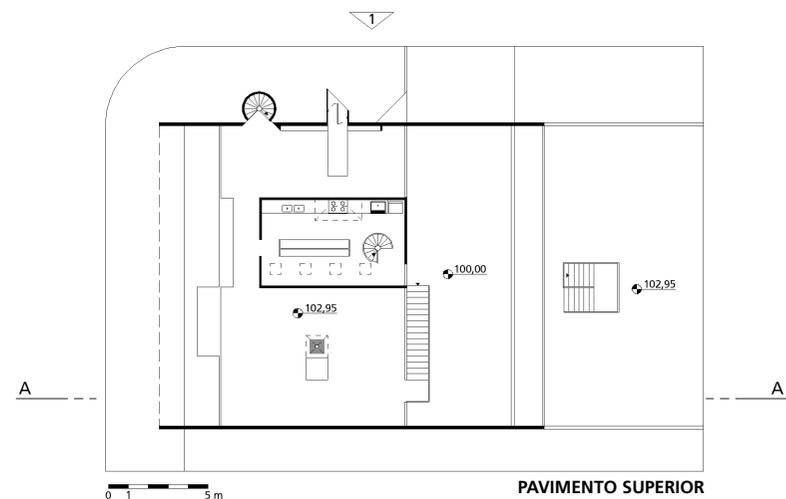
O corte mostra lajes e vigas de concreto, armadas no sentido longitudinal, ligando as duas fachadas abertas, sem indicação de vigas transversais intermediárias, exceto as de bordo; não há indicação de pilares nas plantas; as lajes possivelmente estariam apoiadas apenas nas empenas das fachadas vedadas; entretanto, o desenho de fachada mostra não se tratar de um plano vertical único.

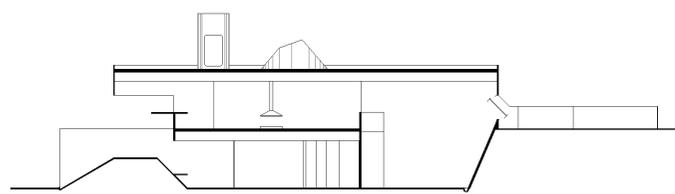
VOLUMETRIA

A volumetria do conjunto é indicada no corte, e principalmente na fachada, como um volume superior em balanço no sentido das fachadas abertas, sobre um volume inferior menor e ligeiramente mais recuado no sentido das fachadas vedadas, fazendo contraponto com um cilindro vertical que abrigaria a escada helicoidal externa e, possivelmente, uma caixa d'água na porção superior. O reforço na horizontalidade do resultado volumétrico é dado pelos desenhos dos muros de arrimo e taludes.

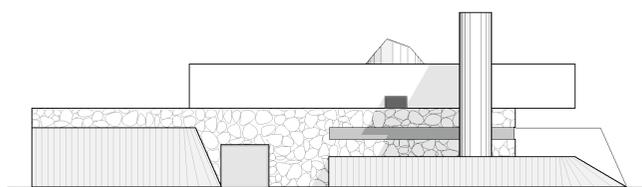
GEOMETRIA

A forma quadrada define a área útil das plantas, aproximando-se de um retângulo L/L2 se se considerarem os balanços da cobertura.





CORTE A



ELEVAÇÃO 1

OBSERVAÇÕES

Anteprojeto, não realizado, não publicado. Para o mesmo terreno e cliente foi realizado posteriormente outro projeto, construído (1964/2).

TERRENO

Terreno trapezoidal com frente de 19m, lateral direita com 26.7m, lateral esquerda com 32m, fundos com 21m, ângulo reto na concordância entre alinhamento e lateral esquerda; a cota do alinhamento é plana (100.00) e o terreno em aclave, subindo 1m na faixa inicial junto ao alinhamento e depois mais 5m até a divisa de fundos (total 6m, declividade média 20%). Linha norte-sul quase paralela ao alinhamento, norte no sentido da divisa esquerda para a direita.

DESCRIÇÃO

O volume principal da casa está isolado de todas as divisas, posicionado paralelo à divisa esquerda e dela afastado 3m, com recuo mínimo de frente de 5m, lateral 2m, fundos ~5m. Um abrigo de auto posiciona-se no recuo lateral esquerdo entre o volume da casa e a divisa, definindo um espaço aberto coberto na cota 101.00 de acesso à casa. O volume da casa, em dois pavimentos, organiza-se em duas empenas laterais vedadas com poucas fenestras voltadas para norte e sul e duas fachadas abertas frontal (leste) e posterior (oeste).

A planta do pavimento térreo define três faixas paralelas às fachadas abertas, mais uma faixa externa de varanda coberta pelo balanço do pavimento superior e da cobertura. O acesso social se dá pela faixa central, a qual se organiza em três áreas seqüenciais, sendo a primeira de recepção, com pé-direito de 2.5m; a porção central com um vazio vertical iluminado por um domo zenital na cobertura, abrigando as escadas de acesso à faixa junto à fachada de frente e ao pavimento superior e a última, junto à fachada norte, abrigando sala de jantar com pé-direito de 3.40m.

Desde o abrigo/varanda há também um acesso de serviço diretamente para a faixa junto à fachada de fundos, que abriga em seqüência lavanderia e cozinha com pé-direito de 2.50m; imediatamente junto ao acesso há uma escada externa que dá acesso, no patamar intermediário, ao pátio posterior organizado na cota 102.40, e no patamar

superior ao pavimento superior na cota 103.80. Ainda no pavimento inferior, a faixa junto à fachada frontal, na cota 101.9, define um espaço único para escritório e sala de estar com pé-direito de 2.50m; o piso da sua porção central prolonga-se como um deque até a divisa do alinhamento.

O pavimento superior organiza-se ao redor do vazio central da escada sendo definido em duas cotas. O nível 103.80, situado sobre a faixa inferior posterior e parte sul da faixa central, abriga uma sala-varanda e um dormitório de serviço; desde a sala-varanda tem-se acesso ao pátio posterior situada nesse mesmo nível.

O nível 104.7, situado sobre a faixa inferior frontal e a parte norte da faixa central, abriga quatro dormitórios, sendo duas suítes situadas junto às empenas laterais, com iluminação lateral pelas fachadas norte e sul e dois centrais compartilhando um banheiro com iluminação zenital.

Caso os pavimentos fossem agregados segundo a sua condição de abertura/compatimentação, poder-se-ia definir a casa como abrigando, sob uma cobertura genérica e ampla, três níveis: um embasamento semi-enterrado de serviço correspondente à faixa de fundos do pavimento inferior, na cota 101.00; um pavimento inferior 'público e aberto' nas cotas 101.90 e 103.80, englobando os vários espaços de uso social; e um pavimento superior na cota 104.70, ocupando parcialmente a área coberta total à maneira de um mezanino, destinado aos dormitórios.

ESTRUTURA

Não há indicações completas sobre a solução estrutural face tratar-se de anteprojeto, mas pode-se supor constarem lajes nervuradas tipo caixão perdido definindo a cobertura e os pisos do pavimento superior, e empenas laterais provavelmente estruturais; não há indicação de pilares intermediários no pavimento inferior, embora sua existência pudesse ocorrer embebidos em alguns dos paramentos indicados; ou é possível que a estrutura fosse ser apoiada apenas nas empenas laterais, vencendo o vão de 14 m sem apoios intermediários.

VOLUMETRIA

O volume se adapta ao terreno em aclave terra-

ceando-o em diversos patamares. As empenas das fachadas laterais tem seu desenho basicamente retangular ampliado irregularmente pela agregação de muros de arrimo que definem os perímetros dos vários patamares, e marcado por um rasgo horizontal, junto à fachada frontal, que destaca o pavimento superior sugerindo sua disposição em balanço.

As fachada frontal e posterior mostram-se mais compactas, vedadas apenas pelos caixilhos dos

diversos ambientes, e marcadas por faixas horizontais que definem, no pavimento superior da fachada frontal um peitoril-mesa contínuo a todos os dormitórios, e na fachada posterior de orientação oeste um *brise* horizontal que configura uma janela profunda acima e uma janela alta abaixo.

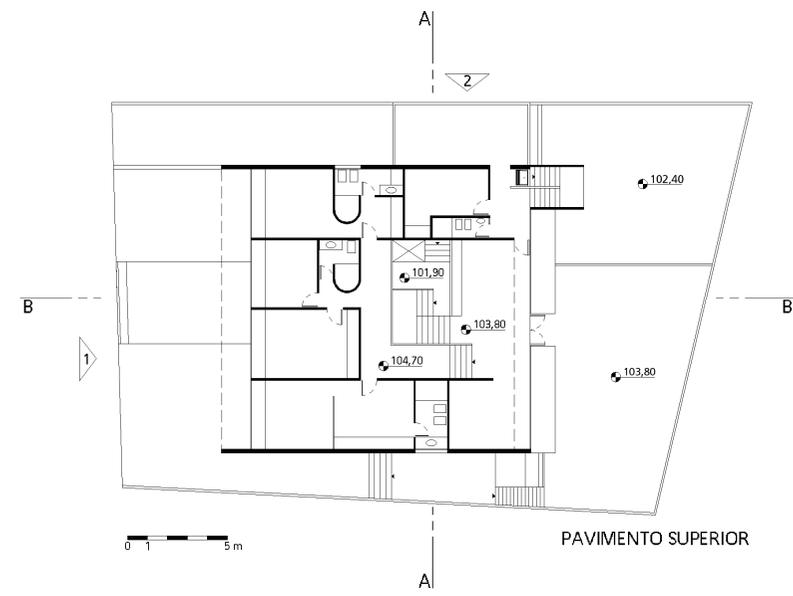
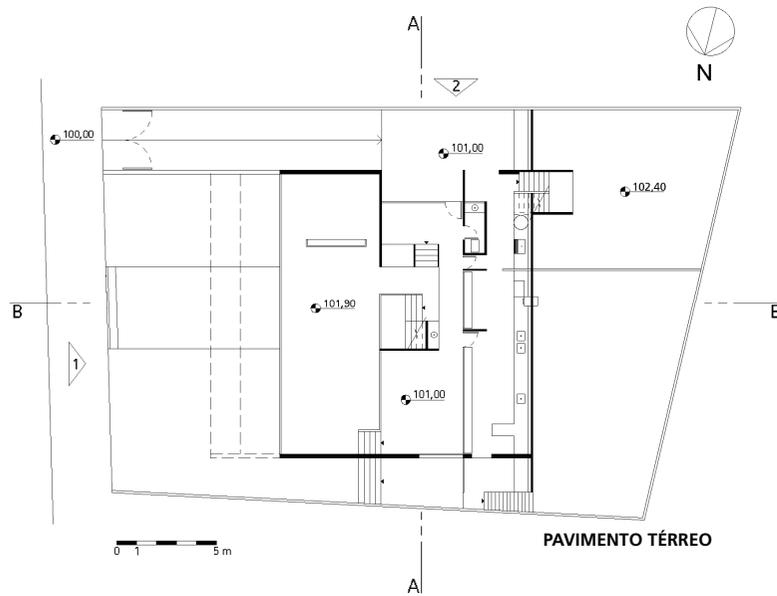
Note-se, no corte longitudinal, que a acomodação do volume da casa ao terreno organiza soluções de iluminação natural das áreas de serviço do pavi-

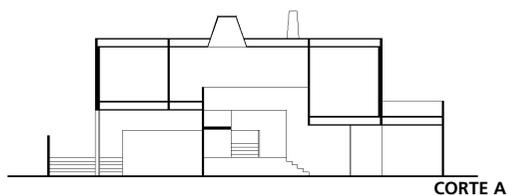
mento inferior, segundo um desenho quase em poço inglês ou janela alta. Note-se também que os espaços internos da casa contrapõem ambientes com uma disposição contínua e aberta e outros muito compartimentados.

GEOMETRIA

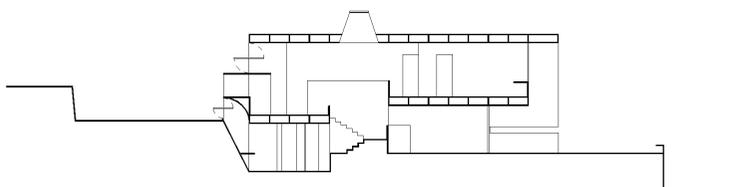
A geometria não transparece de maneira clara nos desenhos, mas pode ser melhor compreendida superpondo-se os ambientes dos pavimentos inferior e superior. Nota-se então certa simetria segun-

do um eixo central norte-sul que, entretanto, não é demasiadamente enfatizada e a definição de quatro faixas de dimensões idênticas, paralelas às empenas laterais; no cruzamento dessas faixas com as três faixas paralelas às fachadas de frente e fundos podem ser deduzidas relações geométricas baseadas no quadrado e no retângulo L2.

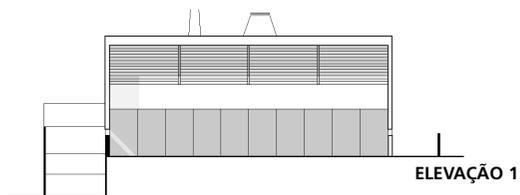




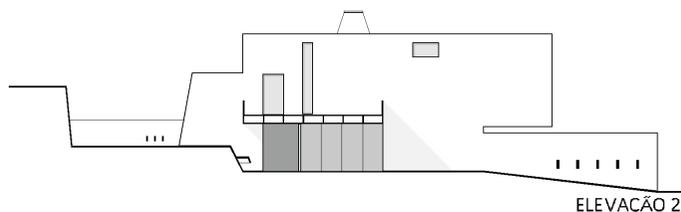
CORTE A



CORTE B



ELEVAÇÃO 1



ELEVAÇÃO 2

OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, realizado, publicado. Há algumas pequenas alterações entre o anteprojeto e o executivo na posição da varanda/sala de estudos, voltada para a fachada posterior, e na versão definitiva, para o espaço central iluminado zenitalmente.

TERRENO

O terreno tem forma trapezoidal irregular, com a divisa junto ao alinhamento ligeiramente curva, com 9.85m, abrindo para os fundos simetricamente à direita e esquerda, sendo a divisa direita mais curta, com 38.14m e a esquerda mais longa, com 44.80m, e a divisa de fundos não paralela à divisa do alinhamento, com 19.16m. A cota do alinhamento é plana (100.00) e o terreno em aclive de 4.75m (declividade média ~11%). A divisa lateral esquerda é adjacente a uma faixa de domínio da companhia de eletricidade. A linha norte-sul é praticamente paralela à divisa de fundos, norte no sentido da lateral direita para lateral esquerda.

DESCRIÇÃO

A casa consta de pavimento inferior em embasamento implantado na cota 100.70 ocupando a totalidade da largura do terreno, com recuo de frente mínimo de 8m e profundidade total de 20m, limitado por um muro de arrimo. Esse pavimento de pé-direito de 2.00m define duas faixas de ocupação, sendo a primeira junto ao acesso, destinada a abrigo de autos e a segunda, junto ao arrimo, definindo junto à divisa direita usos de serviço (dormitório, banheiro, lavanderia) e junto à divisa esquerda um vazio vertical de pé-direito duplo até a cobertura da casa, iluminado zenitalmente, onde se situa a escada isolada de acesso ao pavimento superior.

O pavimento superior na cota 103.10 está recuado 1.60m da divisa direita e 8m da divisa do alinhamento, exceto pelo balanço da cobertura que avança 3.35m sobre o recuo de frente, com recuo de fundo médio de 10.95m, e sem recuo na divisa lateral esquerda. Além das duas faixas de ocupação semelhantes às do pavimento inferior há uma terceira faixa voltada para a fachada posterior, totalizando uma extensão de 27m, incluindo

os balanços frontal e posterior da cobertura; os ambientes têm pé-direito de 2.70m.

Na primeira faixa junto à fachada frontal situam-se as salas de estar e jantar; a faixa intermediária é ocupada, no setor sobre a área inferior de serviços, pela cozinha, seguida de vazio de circulação vertical e por passarela sobre o vazio de pé-direito duplo ligando a primeira à terceira faixa. Em relação ao embasamento, esta faixa se amplia no pavimento superior, de maneira a abranger o espaço de uma varanda interna/corredor de distribuição dos três dormitórios-suite situados na terceira faixa, voltados para a fachada posterior; os banheiros têm iluminação zenital. Várias outras aberturas zenitais incrementam a iluminação dos ambientes situados na porção mais central do pavimento superior.

ESTRUTURA

A cobertura da casa tem formato trapezoidal com eixo central longitudinal de simetria, definida por um sistema de 12 vigas espaçadas regularmente cuja distância varia, de eixo a eixo, de 0.97m a 1.38m, numa configuração 'em leque', sendo travadas por outras três vigas transversais espaçadas de 10.5m com balanços de 3m, fechados com vigas de bordo nas duas extremidades, configurando uma estrutura regular apoiada em 6 pilares situados na intersecção das vigas transversais com a terceira viga longitudinal a partir de cada extremidade externa.

O piso do pavimento superior apóia-se parcialmente no terreno e, na área sobre o embasamento inferior, parcialmente em outra estrutura semelhante, de vigas nervuradas, interrompida no vazio de circulação vertical. Ao longo das duas laterais são dispostas duas vigas de bordo, quase da altura do pavimento superior, afastadas ~0.20m da grelha da cobertura, e na qual estão penduradas. Essa viga não realiza o fechamento interno dos ambientes, que se dá por uma parede alinhada com a última viga estrutural da malha descrita. A escada situada no vazio interno de circulação tem estrutura independente.

VOLUMETRIA

Graças a essas altas vigas laterais de fechamento a casa é lida externamente como uma caixa muito

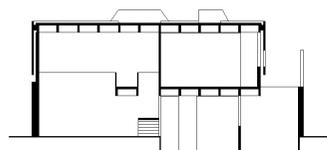
horizontal fechada nos dois lados mais extensos e aberta nas duas extremidades menores; sua altura um pouco menor que o pé-direito do pavimento superior evita que ela chegue até o piso, e sua separação dos paramentos internos de fechamento cria uma sombra entre ambos que ressalta a idéia de caixa elevada em balanço.

Os dois primeiros pilares situados na frente da casa e aquele situado no vazio vertical de circulação apresentam-se isolados, podendo ser apreciados

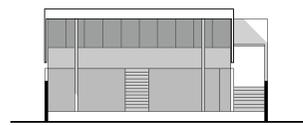
na sua altura total. É interessante notar que a distribuição dos ambientes nas três faixas descritas mostra-se geometricamente independente da estrutura da casa, sugerindo a idéia de planta livre sob uma superestrutura genérica.

MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

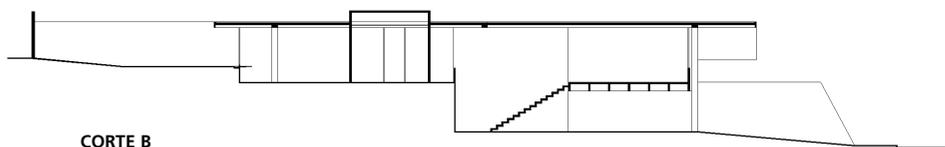
O uso do concreto deixado aparente caracteriza externamente a casa, sendo contraposto, nos ambientes internos, com o emprego de alvenarias de tijolos aparentes que definem as paredes de vá-



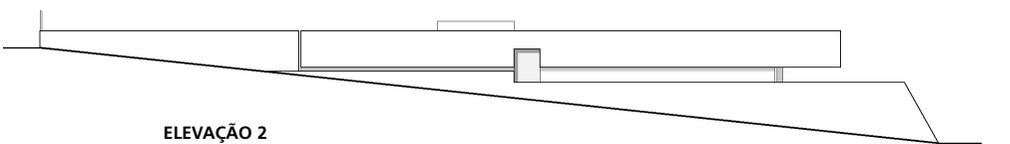
CORTE A



ELEVAÇÃO 1



CORTE B



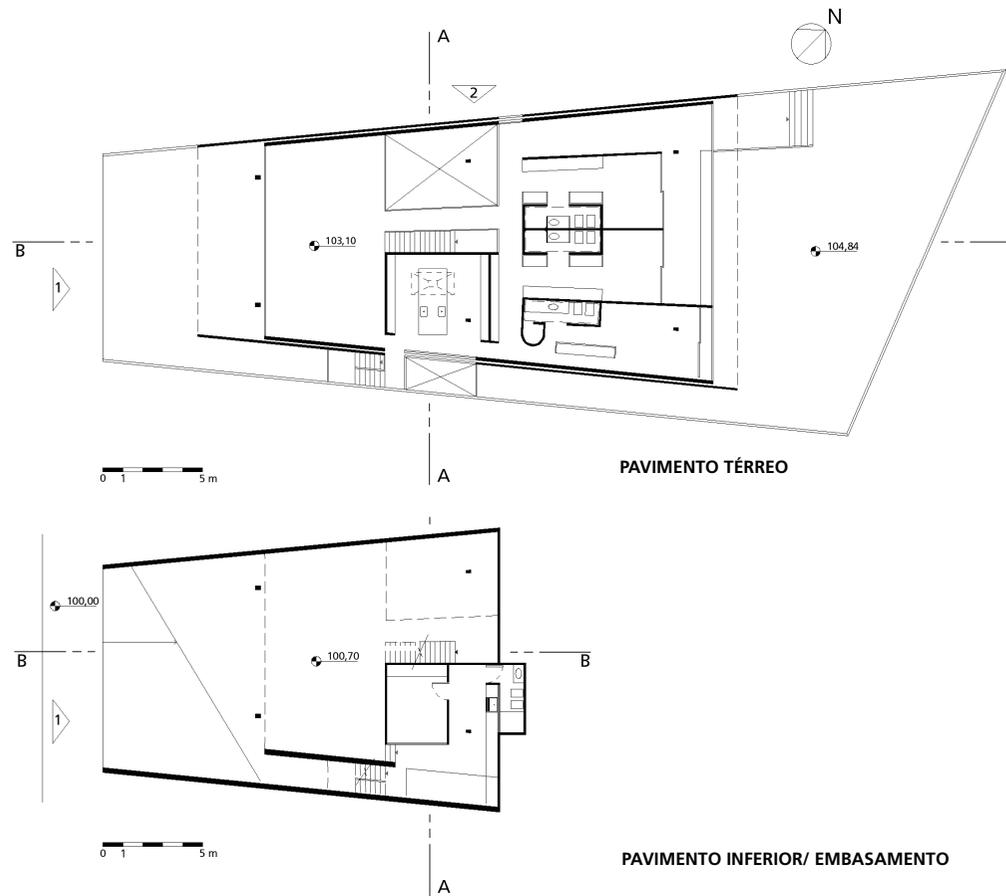
ELEVAÇÃO 2

rios ambientes. O tratamento da luz natural advinda de aberturas zenitais torna o interior da casa bastante iluminado configurando uma espécie de pátio interno coberto.

GEOMETRIA

A malha regular definida pela estrutura da cobertura regulariza o terreno irregular e define uma percepção mais retangular do perímetro em trapézio da casa, eludindo a situação em leque. Na

metade longitudinal da casa a largura se aproxima da dimensão de 12m, sugerindo uma regularidade de espaçamento em 1m das 12 vigas; se a planta for assim 'retificada' segundo essa dimensão média, o perímetro da cobertura define uma geometria perfeita baseada em dois retângulos áureos justapostos, de dimensão menor igual ao lado menor do perímetro da cobertura.



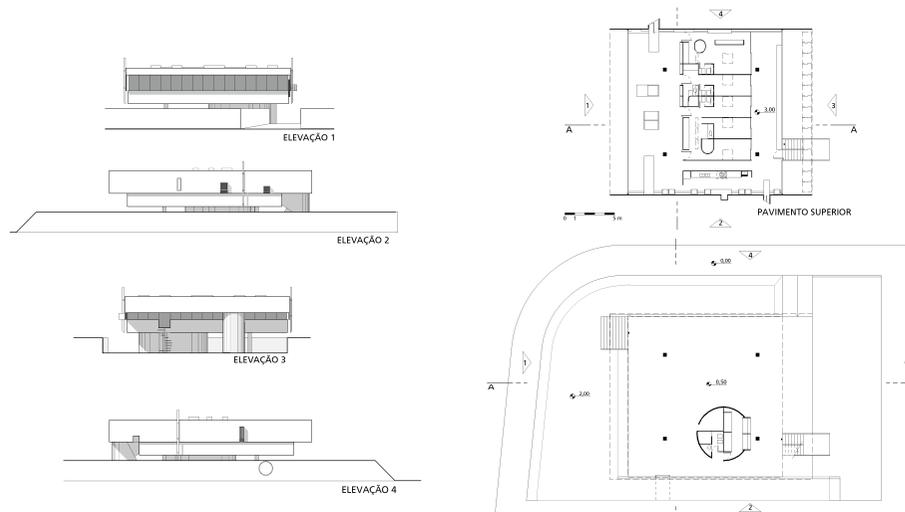
A partir de 1963/64 não há propriamente 'fases' no desenvolvimento dos projetos residenciais de Paulo Mendes da Rocha, verificando-se sua plena maturidade conceitual e construtiva, que de resto já ocorrera desde há algum tempo, muito precocemente em sua carreira. Entretanto, para o objetivo desta análise podem ser discernidas ênfases em determinados temas que, embora não sejam estanques no tempo, têm seguramente certa preferência e seqüência temporal, sendo eventualmente retomados a qualquer tempo face circunstâncias de programa, cliente, terreno ou mesmo ao arbítrio criador do arquiteto. E sem dúvida o tema por excelência, que percorre a grande maioria de sua obra residencial é a idéia de casa-apartamento, geralmente elevada sobre pilotis, em propostas de caráter mais prototípico ou mais circunstancial, mesclando-s, em cada caso, a diferentes aproximações estruturais e volumétricas.

Sob essa subrica foram incluídas nesta 'fase' oito casas, em dois grupos de quatro: o primeiro muito próximo e coerente temporal e formalmente; o segundo, disperso e intercalado com outras variações, que serão analisadas na 'fase' seguinte, mas que mantêm com as primeiras quatro casas uma relação formal/espacial/estrutural bastante próxima.

TEMA PAULISTA: EMPENAS FECHADAS E SOMBRAS ABERTAS

As primeiras quatro casas definem um núcleo muito próximo de propostas assemelhadas, de vocação prototípica, reali-

CASA MENDES DA ROCHA, 1964



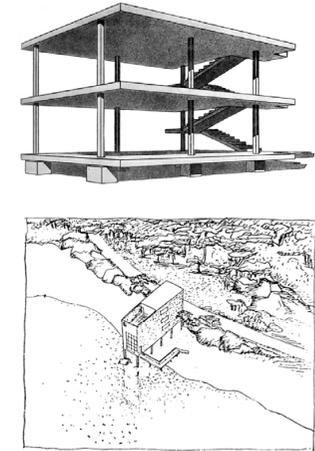
zadas em 1963-65, constituído pelas casas Bento Odilon Ferreira, Francisco Malta Cardoso.2, Paulo Mendes da Rocha e Lina Mendes da Rocha, todas variantes de uma mesma proposta, um tipo que poderia ser denominado 'casa-apartamento' à maneira paulista, onde o programa é acomodado em apenas um pavimento, disposto sobre pilotis abertos, usados como área de lazer e estacionamento. Suas características podem ser descritas de maneira genérica, para esses quatro exemplos: planta aproximadamente quadrada, com escadas exteriores de acesso, distribuição da ocupação interna em três faixas paralelas às fachadas mais abertas, por onde também se dão os acessos, protegidas por largos beirais planos, enquanto as outras duas fachadas são quase totalmente vedadas por paramentos suspensos da laje de cobertura, à maneira de platibanda ampliada e descendente; a estrutura se define por quatro pilares recuados do perímetro, vigas nervuradas e balanços de proporção $\sim 1/3/1$ dispostas em sentido paralelo às fachadas mais fechadas, travadas por duas vigas perpendiculares, com balanços de proporção $\sim 1/1.5/1$ em outro sentido.

A estrutura pode ser considerada, de certa maneira, uma variante do esquema Dom-ino, embora as fachadas mais vedadas favoreçam uma leitura não homogênea em lados abertos/ fechados enfatizando uma semelhança, mais visual que construtiva, com o esquema Citrohan - o qual será explorado, do ponto de vista estrutural, na 'fase' 4, cujos primeiros exemplos seguem-se no tempo imediatamente após estas quatro casas.

SOLOS E VARIAÇÕES SOBRE O TEMA

As outras quatro casas incluídas nesta 'fase' são realizadas ao redor do ano 1972/3: James Frances King.1, Ligia e Newton Isaac Carneiro Jr., Marcelo Nitsche.2, com um último exemplo do ano 1989, a casa Antonio Gerassi Neto; todas podem ser consideradas variantes da solução aventada pelas primeiras quatro casas, cada qual explorando um determinado viés dentre as infinitas possibilidades de flexibilização da matriz proposta.

Outras casas não incluídas aqui, mas sim na fase 4, de certa maneira também poderiam ser igualmente consideradas outras tantas 'variantes' matriciais da casa-apartamento sobre pilotis. Entretanto-as distinguem-se das casas agrupadas nesta 'fase 3' por alguns critérios fundamentais, e de caráter principalmente estrutural. Explicitamente, os exemplos da 'fase 3' são aqueles que mantêm uma clara independência entre estrutura portante e vedos, mesmo quando a solução formal proposta deixe essa separação menos evidente, seja fazendo coincidir paredes externas quase totalmente vedadas com o perímetro, seja alterando o número de pilares e afastando-os de maneira a fazê-los coincidir com o perímetro - mantendo balanços apenas em um dos sentidos e não

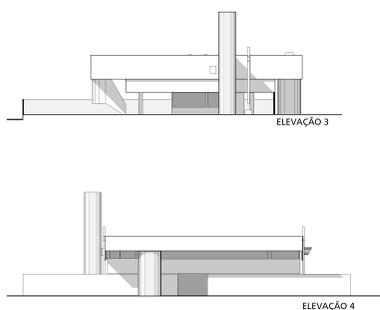


ESQUEMA DOM-INO, 1922
 LE CORBUSIER
 ESQUEMA CITROHAN, 1922
 LE CORBUSIER

em ambos -, seja variando a forma, de quadrada para retangular ou para combinações de ambas as figuras. Já os exemplos que, a rigor também estão enquadrados na mesma rubrica 'casa-apartamento', mas de fato vêm a conformar soluções de muros portantes, foram considerados em ítem à parte e incluídos na 'fase' seguinte.

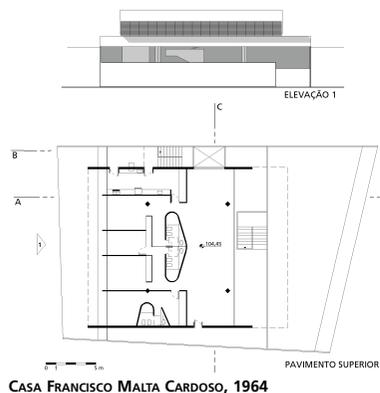
A casa Bento Odilon Ferreira, não construída, parece ter sido um importante ensaio, praticamente idêntico em planta à solução

CASA BENTO ODILON FERREIRA, 1964



à casa Edmundo de Freitas.2; com o emprego de elementos secundários para diferenciar cada fachada: note-se a disposição de duas escadas em fachadas opostas, uma centralizada e hierarquicamente mais importante, outra deslocada da simetria e de uso de serviços e a ênfase no contraponto vertical da torre de água cilíndrica tratada como volume independente. Aliás, o posicionamento da caixa d'água é sempre um tema de interesse nos projetos de Mendes da Rocha, que aproveita a sua singularidade para introduzir uma deliberada assimetria na composição e na solução estrutural.

A casa Francisco Malta Cardoso.2 é a segunda e definitiva solução proposta pelo autor para esse terreno/cliente: aqui, a topografia em aclave é tratada sem complacência, retificada e dominada; entretanto, essa opção produz como resultado no nível pilotis seu quase total fechamento, resultando numa aparência mais de embasamento ou pódio do que de pavimento livre. A geometria da planta também produz uma variação no esquema tripartido de distribuição dos ambientes, que aqui se vê quase transformado em apenas duas faixas, uma pública, voltada para o lado posterior do lote, uma privativa, voltada para a via pública. A solução proposta, terraceando o terreno em aclave, mas independentizando o volume construído dos limites do lote, como que se afastando da contingência do sítio. Posteriormente, uma situação semelhante será tratada de maneira mais radical, assumindo efetiva mas poeticamente a situação escavada, na casa Fernando Millan (1970/1).

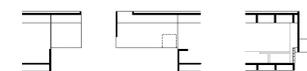
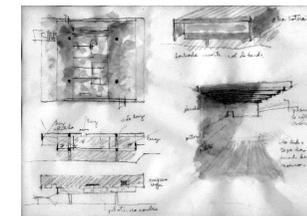


CASA FRANCISCO MALTA CARDOSO, 1964

A casa do arquiteto tem a singular característica de ser uma proposta 'gêmea', de duas casas que aparentam ser idênticas, e de fato o são em seus rasgos principais, mas que não deixam de valer-se de pequenas distinções para se fazerem peculiares, seja no

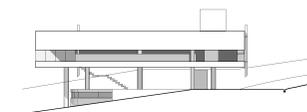
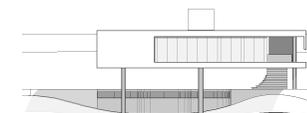
formato desigual dos lotes, seja na disposição de uma ou duas escadas, seja no arranjo dos ambientes internos, sutilmente distintos, resultando na variação das aberturas zenitais em cada caso. Nestas duas casas comparece uma solução ensaiada na Sylvio Albanese, e proposta também na Bento Odilon Ferreira, e menos claramente na Francisco Malta Cardoso.2, da 'fachada vedada permeável' conformada pelo deslocamento discreto entre o paramento em concreto pendurado na laje de cobertura, de altura quase total do pé-direito, e o muro inferior, apoiado na laje de piso, e da altura de uma bancada de trabalho. Esse dispositivo garante iluminação e ventilação controladas via essas fachadas aparentemente 'fechadas', sendo aproveitado criativamente para abrigar armários, apoios, aberturas em canhão de luz etc. É interessante notar que essa solução é ambígua e contraditória, do ponto de vista meramente estrutural, eludindo a idéia da 'geminção' das casas por justaposição imediata que, embora possível prototipicamente, tem seu possível conceito genérico infringido de maneira pragmática, já que de fato se tratam de casas isoladas das divisas. De qualquer maneira, há sempre outras aberturas nessas mesmas fachadas 'vedadas', geralmente com canhões de luz, mas eventualmente, nas soluções posteriores, até mesmo com janelas tradicionais, como no caso da casa Antonio Gerassi Neto.

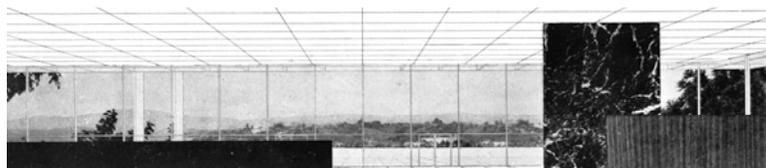
A casa James Frances King.1 pode ser considerada também uma casa de geometria perfeita, suas maiores dimensões possibilitando variações de grande interesse no esquema proposto pelas quatro primeiras casas. Em termos de implantação na paisagem é inevitável sua comparação com o precedente notável da Villa Savoye, da qual também se assemelha na disposição de um vazio interno retangular, não centralizado e mais próximo de uma das fachadas, que entretanto envelopam o perímetro quadrado de maneira contínua, mas também vazando-se oportunamente. Qualquer leitura que possa ser feita dessa casa é sempre necessariamente complexa, pela riqueza de sua concepção espacial, estru-



CASA MENDES DA ROCHA, 1964
ESTUDOS DE ANÁLISE
DETALHE DA FACHADA COM CANHÃO DE
LUZ
DETALHES DOS PARAMENTOS DE
VEDAÇÃO E SOMBREAMENTO

VILLA SAVOYE, 1929
LE CORBUSIER
CASA JAMES FRANCES KING.1, 1972
PAULO MENDES DA ROCHA





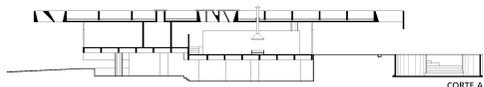
EDIFÍCIO BACARDI, CUBA, 1957
MIES VAN DER ROHE

tural e formal, que merece e possibilita uma análise muito cuidadosa e demorada. É interessante notar, por exemplo, que a homogeneidade estrutural, tendo sido rompida tanto por efeito do pátio vazado como pela disposição não simétrica de 8 pilares, é recuperada virtualmente por efeito das lajes com vigas em caixão perdido, garantindo uma planaridade interna que se aproxima do modelo Dom-ino, enquanto que os quatro primeiros exemplos, nesse sentido, se haviam afastado para uma solução mais 'miesiana' de exposição das vigas de maneira a conformar um teto não liso, embora homogêneo.

A solução em vigas invertidas também é empregada na casa Ligia/Newton Isaac Carneiro Jr., bem como a contraposição quadrado/retângulo, mas aqui ao revés: sob uma ampla cobertura retangular se abriga a área quadrada de uso privativo, restando amplos beirais-balanços, algumas vezes usados como varandas. As grandes dimensões desta casa, excedidas ainda mais pela ampla cobertura, levam a uma solução que atinge talvez o limite de extensão do conceito proposto no esquema 'casa-apartamento', necessitando empregar-se o recurso da ampliação dos vãos zenitais e o uso de pérgolas para se garantir uma iluminação natural adequada. Esta casa também apresenta como interesse para análise uma certa retomada da idéia de manipulação topográfica do sítio, presente em menor escala mas mesma abordagem, nas casas das fases 1 e 2. Aqui, o terreno é parcialmente aterrado para criar uma extensão do piso do pavimento superior, simulando ser este um 'térreo'. De certa maneira se poderia entender esse aterro como uma extrapolação do talude proposto como fechamento do lote nas casas Paulo e Lina Mendes da Rocha, mas aqui adquirindo um uso efetivo. Variantes dessa proposta ocorrerão em outras casas

como a Severo Gomes (1977/1), e na área de piscina das casas Silvio Antonio Bueno Neto.1 (1978/4) e Alexandre Honoré Marie Thiollier Fº (1979/1).

Se a casa anterior parece ser uma variante para maior, a casa Marcelo Nitsche.2 poderia ser uma variante do esquema casa-apartamento tendendo para uma minimização de área, no sentido de se obter uma proposta mais concisa - eventualmente dispensando o pavimento em pilotis.



CASA LIGIA/ NEWTON ISAAC CARNEIRO JR., 1973
PAULO MENDES DA ROCHA

Aqui o arquiteto retoma uma disposição espacial muito comum na cena paulistana, a da casa térrea em terreno estreito e longo, reelaborando-a de maneira a evitar corredores de circulação, e de permitir a maior porcentagem possível de área livre e aberta, obtendo uma área social com 4x18m que se prolonga pelo abrigo de auto e mesmo pela cozinha - tendo como precedente, na própria obra do arquiteto, a solução proposta para as casas Fabio Monteiro de Barros e Bolivar Ferraz Navarro (fase 1). Neste caso também o dispositivo da 'fachada vedada permeável' está presente, mas foi totalmente transformado: não se trata de um paramento apostado, mas da própria viga, que tem como dimensão de altura apenas o que de fato necessita estaticamente; e assim, permite aberturas variadas e mais amplas ao longo do que seria o resquício de uma 'fachada vedada', caso fosse analisada como uma variante dessa solução.

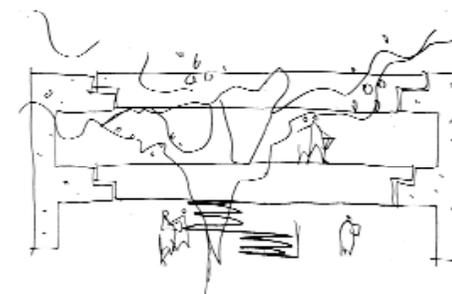
O último exemplo incluído nesta 'fase' é a casa Antonio Gerassi Neto que pode ao mesmo tempo ser considerada uma exceção e um protótipo realizado. As casas desta 'fase' foram, ao menos enquanto desejo e discurso, propostas inicialmente como soluções que admitiriam uma pré-fabricação, ou melhor dizendo, um certo grau de reproduzibilidade de seus componentes, numa busca que foi característica dos anos '60; mesmo assim, esse desejo comparece nos exemplos daquela década mais como possibilidade simbólica que como realização efetiva.

A casa Antonio Gerassi Neto entretanto realiza de maneira cabal essa idéia da pré-fabricação, pois que efetivamente construída com peças de concreto que são variantes dimensionais de outras usadas para projetos de maior porte como pontes e passarelas. Isso explica em parte não haver o recurso aos balanços, a posição periférica dos pilares e a ênfase nos vãos totais, que numa visão frontal remetem à idéia de luz máxima, contrabalançada pelo uso de menores dimensões entre apoios no sentido da profundidade, sem perda do resultado de grande clareza e limpeza visual. O equilíbrio proporcional do resultado obtido revela uma grande maestria, superando galhardamente, e com recursos muito sutis, o perigo de uma certa tendência para o pesado que resultaria do uso de vigas de grande altura (de mais da metade do pé-direito útil interno).



CASA MARCELO NITSCHKE.2, 1973

CASA ANTONIO GERASSI NETO, 1989
CROQUI DO ARQUITETO



OBSERVAÇÕES

Anteprojeto, não construído, não publicado.

TERRENO

Terreno plano, com três frentes, sendo duas para ruas e uma para viela, plano, na cota 100.00 em nível com a viela, enquanto as outras duas ruas são em declive suave até a cota 99.50.

DESCRIÇÃO

A casa organiza-se em um pavimento superior na cota 102.85 fechado em dois lados opostos e aberto nos outros dois lados, configurando um volume compacto apoiado em quatro pilares recuados dos limites da projeção ocupada, com pavimento inferior aberto, na cota 100.00. A cobertura com 20.14x21.2m avança 2,7m sobre a viela, configurando um beiral-balanço que protege o acesso; um volume cilíndrico que abriga uma escada helicoidal também se situa na viela, mas com acesso pelo interior do terreno; em relação às demais divisas, a cobertura está recuada das divisas em ~5m, ~8m e ~14.5.

A planta do pavimento superior define 3 faixas paralelas às fachadas abertas. As faixas junto às fachadas contínuas definem uma área aberta de beiral e um ambiente interno contínuo; na fachada para a viela trata-se de uma varanda para a qual se abrem os dormitórios, sendo parcialmente ocupada pelo compartimento da cozinha, e na fachada oposta configura-se uma sala extensa com vários ambientes, com acesso por outra escada também protegida pelo beiral. A faixa central com iluminação zenital dos ambientes é compartimentada em 5 dormitórios, sendo aquele junto à fachada com banheiro próprio e os demais compartilhando a cada dois um banheiro; os dormitórios estão separados do compartimento da cozinha situada junto à fachada por um corredor, o qual também conecta as duas faixas junto às fachadas abertas.

No pavimento inferior situam-se dois dormitórios de serviço com banheiros, organizados em compartimentos independentes, próximos à fachada onde se situa a torre cilíndrica da caixa d'água.

ESTRUTURA

A cobertura é definida por uma laje nervurada com vigas perpendiculares às fachadas abertas, e

com duas vigas transversais de travamento, apoiada em quatro pilares recuados dos limites da laje configurando as dimensões, no sentido transversal, 3.3/13.2/3.3m e no sentido longitudinal, 5/11.2/5m. Ao longo das duas laterais são dispostas duas vigas de bordo quase da altura do pavimento superior, afastadas ~0.20m da última viga nervurada da cobertura, e na qual estão penduradas. As escadas e caixa d'água configuram estruturas independentes, bem como os compartimentos de serviço situados no pavimento inferior. **VOLUMETRIA**

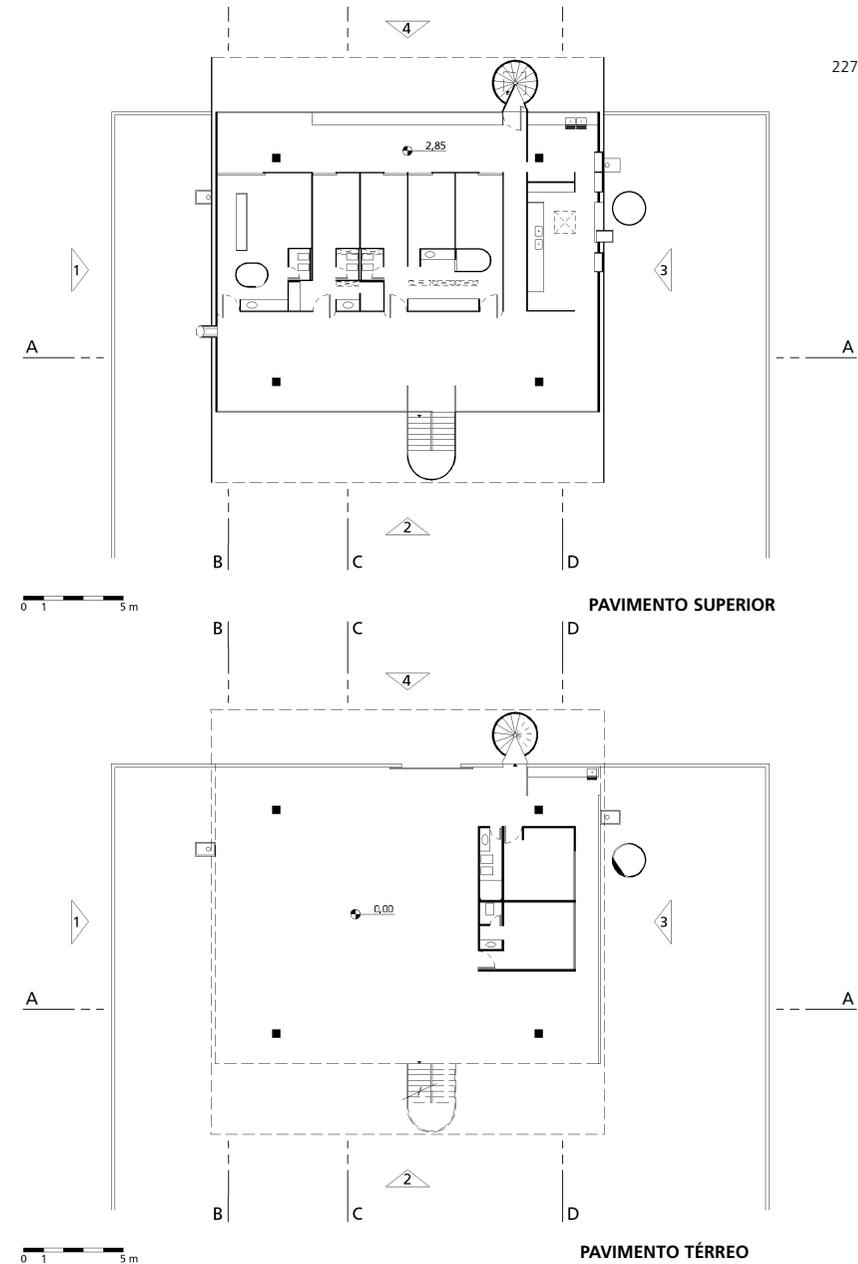
A casa consiste num volume elevado sobre pilotis, configurado por duas laterais opostas e fechadas e duas outras laterais opostas e abertas. Entretanto, essa leitura simples é contraponteadada na profundidade obtida pelos sucessivos beirais nas fachadas abertas, ou pelo pequeno recuo dos planos de vedação nas fachadas fechadas, que são perfuradas para a obtenção de várias outras aberturas; além dos muros de fechamento e da aposição de elementos justapostos ao volume principal.

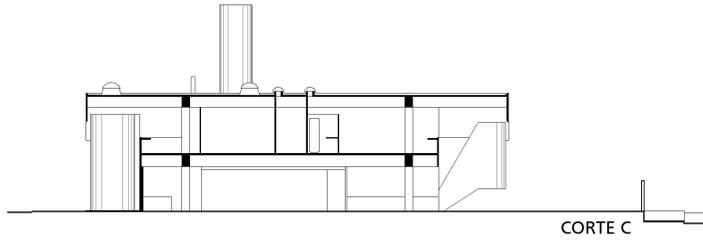
MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

O uso do concreto armado aparente como material portante e de vedação garante uma uniformidade de textura que colabora com o jogo de sombras profundas obtidas pelos amplos beirais e pelas faixas centrais mais iluminadas pelas aberturas zenitais.

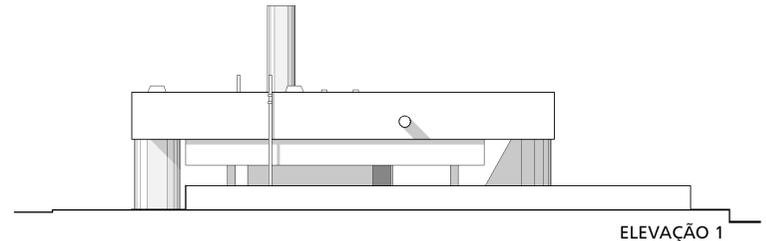
GEOMETRIA

Simetria no eixo transversal às fachadas abertas; proporção da faixa central compartimentada derivada do retângulo L/L2; distanciamento dos pilares configurando retângulos áureos.

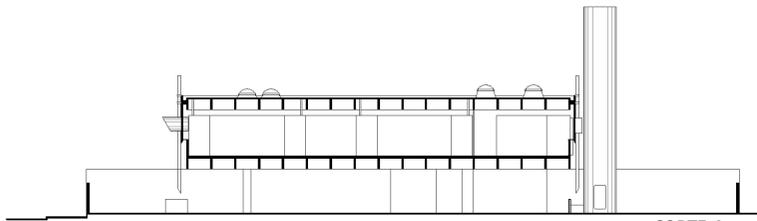




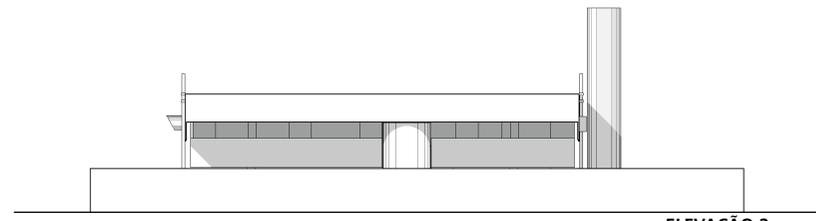
CORTE C



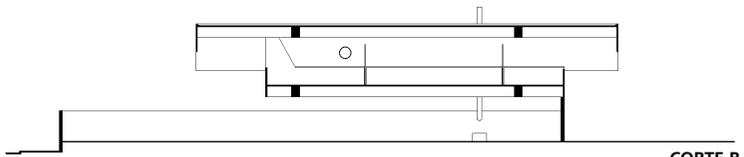
ELEVAÇÃO 1



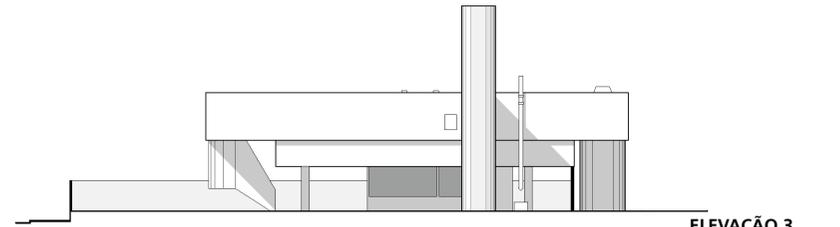
CORTE A



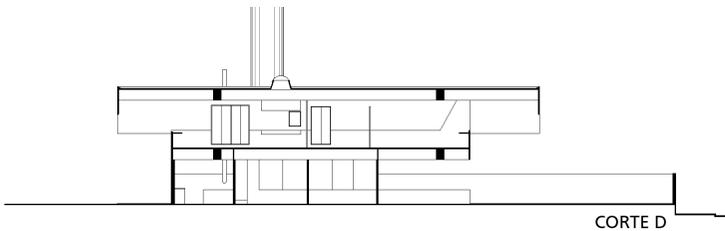
ELEVAÇÃO 2



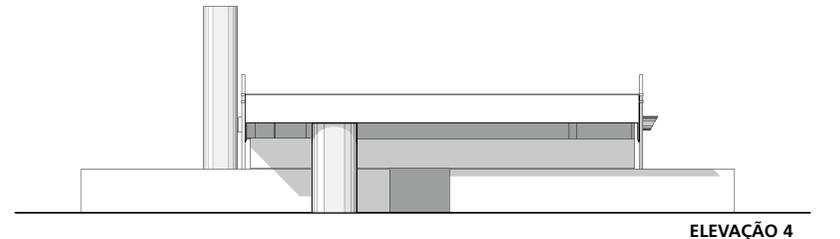
CORTE B



ELEVAÇÃO 3



CORTE D



ELEVAÇÃO 4

OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, realizado, publicado. Para o mesmo terreno e cliente havia sido realizado anteriormente outro estudo (1964/1). Há projeto de reforma realizado em 1978 alterando apenas alguns ambientes do pavimento inferior e acrescentando novas escadas.

TERRENO

Terreno trapezoidal frente com 19m, lateral direita com 26.7m, lateral esquerda com 32m, fundo com 21m, ângulo reto na concordância entre alinhamento e lateral esquerda; a cota do alinhamento é plana (100.00) e o terreno em acive, subindo 1m na faixa inicial junto ao alinhamento e depois mais 5 m até a divisa de fundos (total 6m, declividade média 20%). Linha norte-sul quase paralela ao alinhamento, norte da divisa esquerda para a direita.

DESCRIÇÃO

O volume da casa ocupa a totalidade da largura do terreno no pavimento inferior situado em cota 101.80, respeitando recuos de frente de 4m e de fundos de 8m, considerados no ponto médio; no pavimento superior o volume da casa atende também aos recuos laterais, posicionando-se em paralelo à divisa esquerda, com recuo de 2m, e na divisa direita com recuo variável de ± 2 m. O perfil natural do terreno é modelado de maneira a se obter um talude frontal até a cota do pavimento inferior, a qual é assim mantida em praticamente todo o terreno, resultando num muro de arrimo/talude na divisa de fundos. Uma escada junto à divisa esquerda e uma rampa com inclinação ~20% dão acesso ao nível do pavimento inferior; o pavimento superior é acessado a partir daí por duas escadas, uma situada junto ao recuo lateral esquerdo, e outra junto à fachada posterior da casa. O pavimento inferior é totalmente aberto e destina-se a garagem, tendo junto à divisa esquerda um compartimento independente para lavanderia, dormitório e banheiro de serviço. As demais atividades da casa concentram-se no pavimento superior, que configura três faixas de ocupação. Na fachada posterior, um amplo balanço da cobertura protege a escada de acesso e define uma varanda, seguido por uma faixa com

uma sala contínua ocupando toda a largura da casa e por vários compartimentos que ocupam a última faixa junto à fachada frontal. Nesta se dispõem 4 dormitórios, sendo dois com banheiro privativo e outros dois compartilhando outro banheiro, totalizando 3 banheiros em posição central e com iluminação zenital; entre os banheiros e a área do dormitório situa-se a área de vestir e armários. A cozinha é disposta em continuação à área dos dormitórios, junto à divisa esquerda da casa.

ESTRUTURA

A cobertura é definida por uma laje nervurada com vigas perpendiculares às fachadas abertas, com duas vigas transversais de travamento, apoiada em quatro pilares recuados dos limites da laje configurando as dimensões ~3.5/8.75/3.5m no sentido transversal, e ~6.5/8.5/6.5m no sentido longitudinal. O piso do pavimento superior é recuado em relação às fachadas frontal e posterior, mas avança lateralmente até apoiar-se nos muros das divisas laterais, configurando varandas, com um rasgo de iluminação no piso junto à divisa esquerda. Ao longo das duas laterais são dispostas duas vigas de bordo quase da altura do pavimento superior, afastadas ~0.20m da última viga nervurada da cobertura, e na qual estão penduradas.

VOLUMETRIA

Como o piso do pavimento superior ocupa a totalidade da largura do terreno, estando este e o piso inferior elevados em relação ao alinhamento da rua, numa percepção frontal a volumetria da casa tende à horizontalidade, com o pavimento inferior definindo uma ampla sombra sobre a qual se destaca o pavimento superior, aberto nas fachadas frontal e posterior e fechado nas laterais.

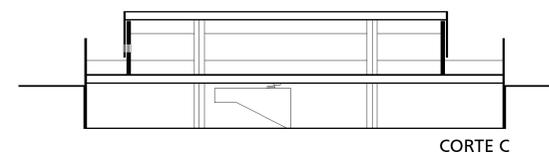
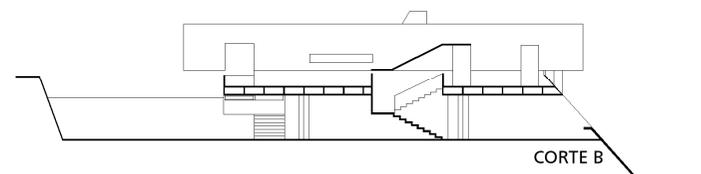
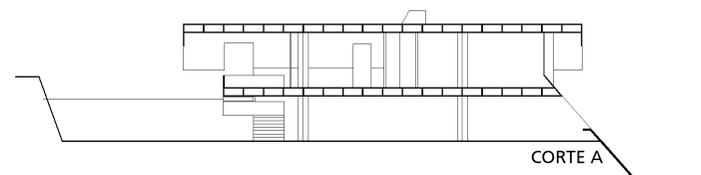
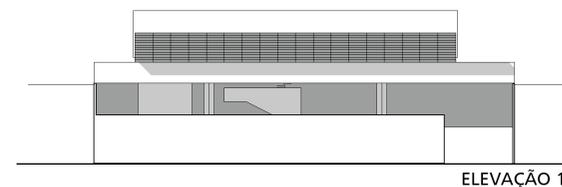
MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

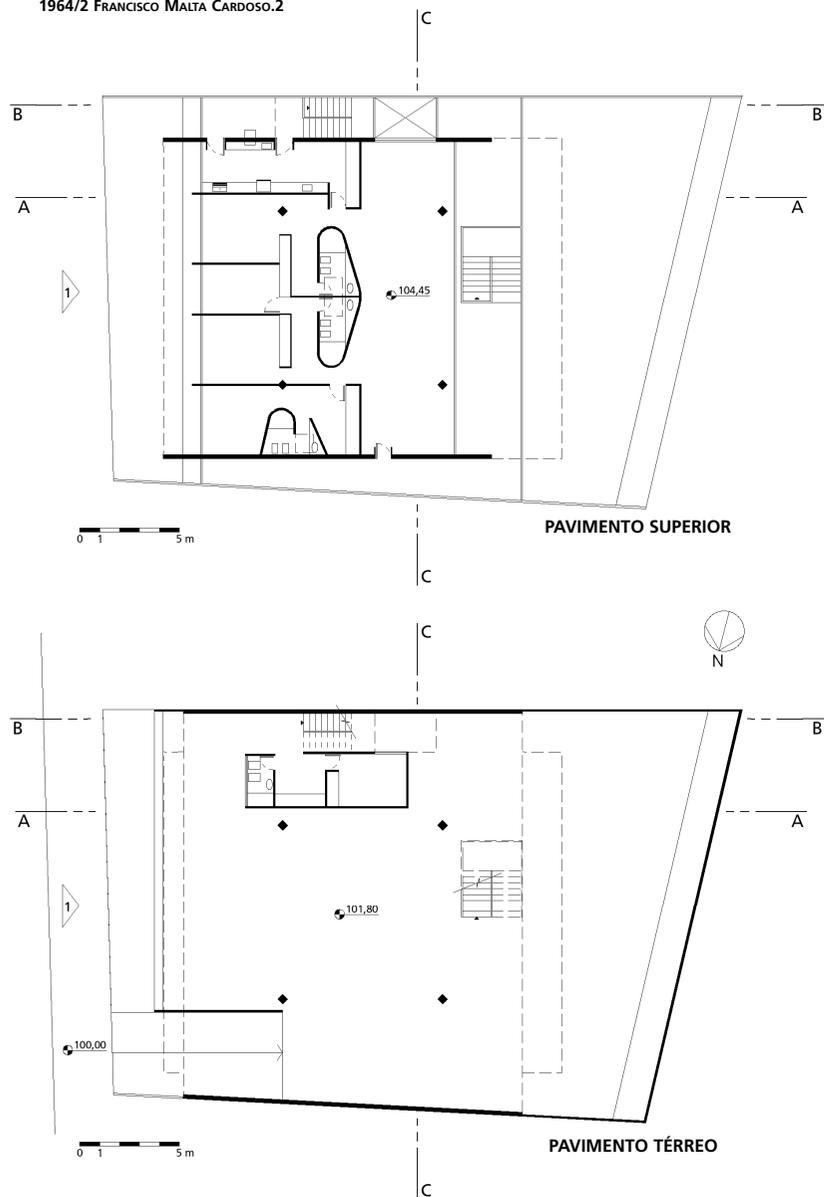
O uso do concreto armado aparente e do concreto celular aparente define a totalidade dos ambientes, que se observam bastante sombreados. As vigas de bordo das laterais são recortadas de maneira a configurar um desenho variado, em contraponto com a parede de fechamento da lateral, da qual se separam ligeiramente, criando uma zona de sombra que ressalta a horizontalidade do volume do pavimento superior

GEOMETRIA

A cobertura define dois retângulos áureos justapostos, correspondendo um à área da

sala/varanda/balanço posterior da cobertura e o outro, à área dos dormitórios/cozinha/balanço frontal da cobertura.



**OBSERVAÇÕES**

Projeto executivo, realizado, publicado. Duas casas idênticas e vizinhas, com algumas variações na distribuição interna dos ambientes, realizadas pelo arquiteto para sua moradia pessoal (esquina) e para moradia de sua irmã.

TERRENO

Três terrenos seqüenciais do loteamento City Butantã foram transformados em dois lotes que compartilham uma divisa comum de 35.67m. O lote de esquina tem 22.40m de fundos, frente maior com 26.06m, desenvolvimento da esquina em curva com 11.87m e frente menor com 15m; o outro lote tem 25.83m de fundos de em dois segmentos de 17.60 e 8.23m, divisa lateral de 38.21m, e frente de 19.13m. A linha norte-sul está inclinada em -45° em relação à divisa de fundos e apontando para a esquina, com o sentido norte nessa mesma orientação. O terreno foi quase totalmente nivelado na cota do alinhamento, plana, em relação ao qual tinha originalmente uma elevação de $-2m$; como testemunho dessa transformação foram deixados taludes que fazem às vezes de barreira junto ao alinhamento das duas frentes, interrompidos apenas por cortes para o acesso de autos.

DESCRIÇÃO

As duas casas estão recuadas de todas as divisas, dispostas paralelamente à divisa de fundos, e posicionadas à mesma distância da divisa comum a ambas. Foram atendidos os recuos obrigatórios do loteamento, a saber, 8m de fundos (considerando-se que o último 1m do beiral se organiza como pérgola, e assim tecnicamente não configura ocupação do recuo), 6m na frente menor no ponto médio da casa de esquina, posicionamento que é seguido pela casa gêmea que assim tem um maior recuo de frente face à forma trapezoidal do terreno; 2m até a divisa comum a ambas as casas; 4m no recuo da frente maior na casa de esquina e no ponto médio na lateral da casa gêmea. As casas têm um pavimento inferior com pé-direito de 2.0/2.45m (face inferior da viga/face inferior da laje) aberto e sombreado, servindo de abrigo de autos onde se situa um pequeno volume indepen-

dente com dormitório e banheiro de serviço. A cobertura com dimensão de 20.30x16.54m excede a área do pavimento superior configurando beirais planos e está apoiada, assim como a laje de piso do pavimento superior, em quatro pilares recuados do perímetro da projeção. O pavimento superior com pé-direito de 2.35/2.88m, que concentra quase todos os compartimentos da moradia apresenta-se recuado 1.80m na fachada de frente (noroeste) e 3.00m na fachada posterior (sudeste), sendo que o último 1m do beiral configura uma pérgola face à interrupção da laje de cobertura e prosseguimento apenas das vigas. As fachadas laterais são praticamente vedadas, exceto por algumas aberturas pontuais, e pelo vão entre o a meia-parede apoiada no limite da laje do piso e a abala lateral de proteção que pende da cobertura. Os ambientes são dispostos em três faixas paralelas às duas fachadas abertas, sendo a faixa central compartimentada de maneira a abrigar os dormitórios e banheiros, com iluminação zenital, bem como a cozinha junto à fachada lateral direita (sudeste); na casa de esquina são 5 dormitórios, e na casa gêmea, 4 dormitórios, variando também a dimensão e a posição do corredor que liga as duas outras faixas junto às fachadas abertas. A faixa junto à fachada de fundos sudeste, por onde se acede ao pavimento superior por uma escada, na casa de esquina, ou por duas escadas, na casa gêmea, abriga parte da cozinha e uma sala-varanda para a qual se abrem os dormitórios; a faixa junto à fachada de frente, noroeste, configura uma sala extensa com vários ambientes e alguns móveis fixos.

ESTRUTURA

A cobertura é definida por uma laje nervurada com vigas perpendiculares às fachadas abertas e com duas vigas transversais de travamento, apoiada em quatro pilares recuados dos limites da laje configurando as dimensões, no sentido transversal de 3.731/8.528/3.731m e no sentido longitudinal, 5.50/9.30/5.60m. Ao longo das duas laterais são dispostas duas vigas de bordo com 2.22m, afastadas 0.20m da última viga nervurada da cobertura, na qual estão penduradas. As escadas configu-

ram estruturas independentes, bem como os compartimentos de serviço situados no pavimento inferior. Todas as paredes divisórias internas não são estruturais.

VOLUMETRIA

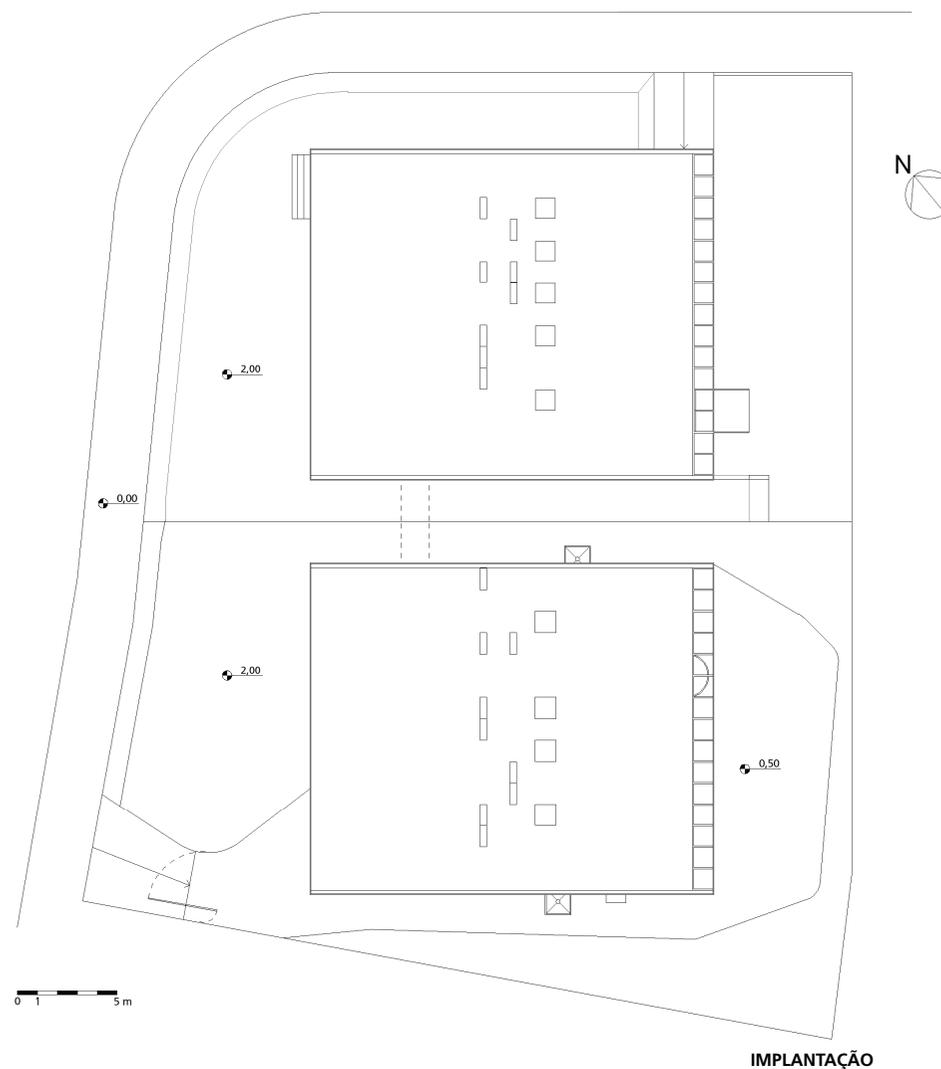
A disposição do talude quase contínuo junto ao alinhamento, de altura pouco menor que o pé-direito do pavimento inferior, cria uma sensação volumétrica, para quem olha a casa desde a rua, de um volume suspenso de apenas um pavimento, impressão favorecida pelo recuo dos pilares e pelas sombras criadas. Na casa de esquina a aproximação e acesso à casa se dá pela lateral, junto à fachada de fundos; na casa gêmea, o acesso se dá junto à divisa lateral direita; o crescimento da vegetação não favorece atualmente a percepção da continuidade formal das duas casas, que entretanto parece bem marcante nas fotos da época de sua construção.

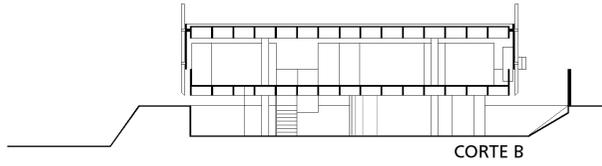
MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

O uso extensivo do concreto armado aparente na estrutura, vedos, mobiliário e acessórios caracteriza as casas, com algum uso de cor apenas nas meias-paredes laterais de bloco de concreto (um tom de violeta muito escuro). Todos os detalhes são organizados com o uso de concreto armado em painéis pré-moldados em canteiro ou executados diretamente em cada lugar apropriado, tais como mesas, planos de apoio, armários, boxes de chuveiros ou sanitários, pias, canhões de luz etc.

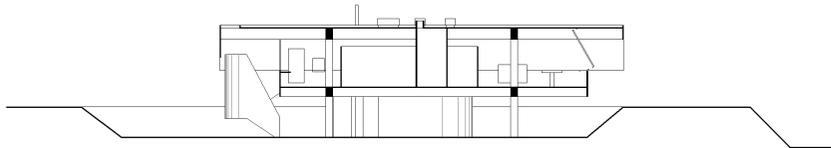
GEOMETRIA

A malha geométrica formada pelas vigas nervuradas cria uma regularidade e repetitividade longitudinal, que se contrapõe à disposição não simétrica das vigas transversais e dos pilares, às diferenças entre os balanços das fachadas abertas opostas e à disposição aparentemente aleatória das aberturas zenitais.

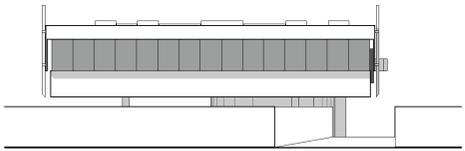




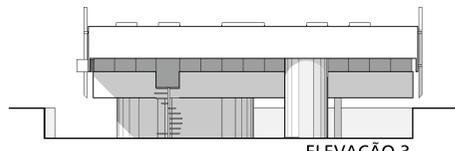
CORTE B



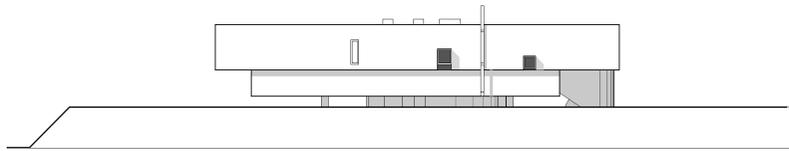
CORTE A



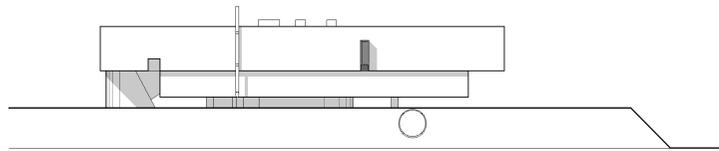
ELEVAÇÃO 1



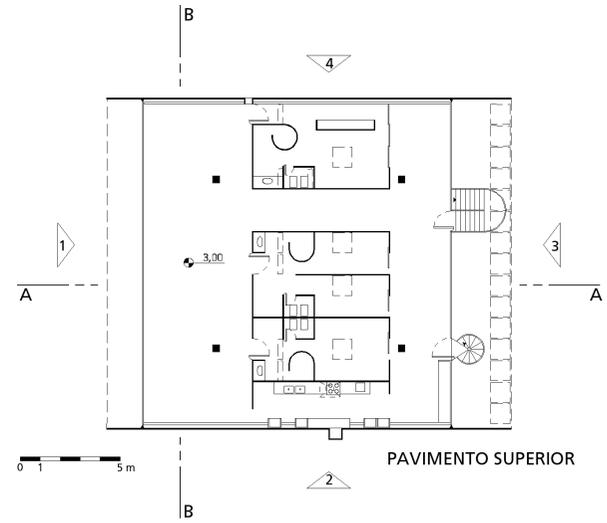
ELEVAÇÃO 3



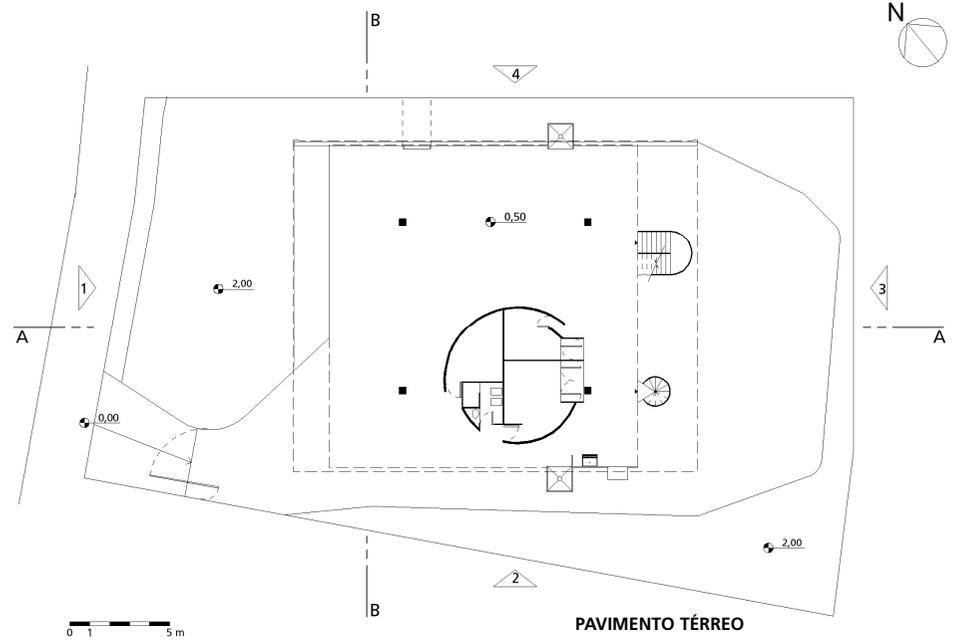
ELEVAÇÃO 2



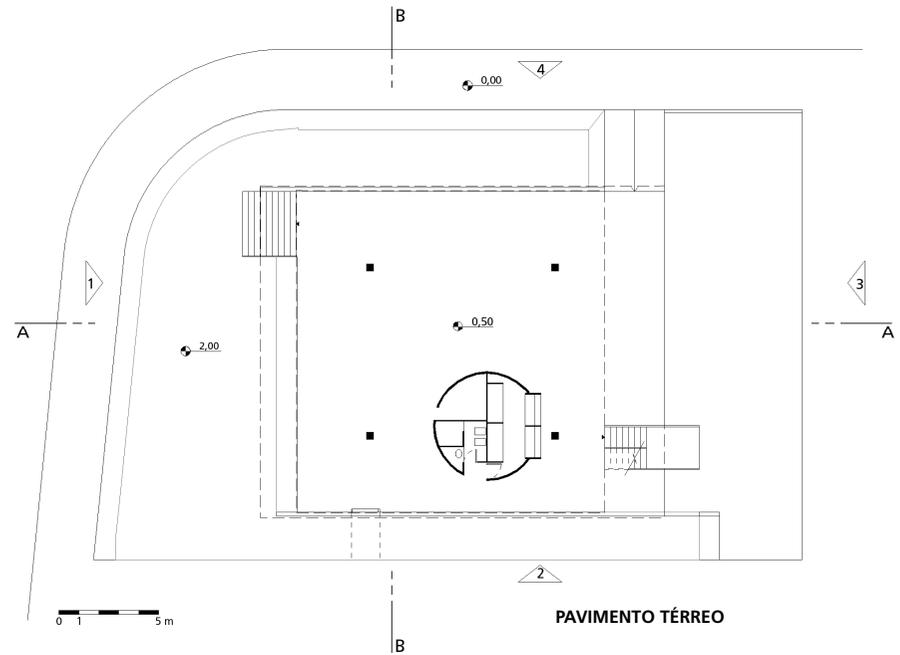
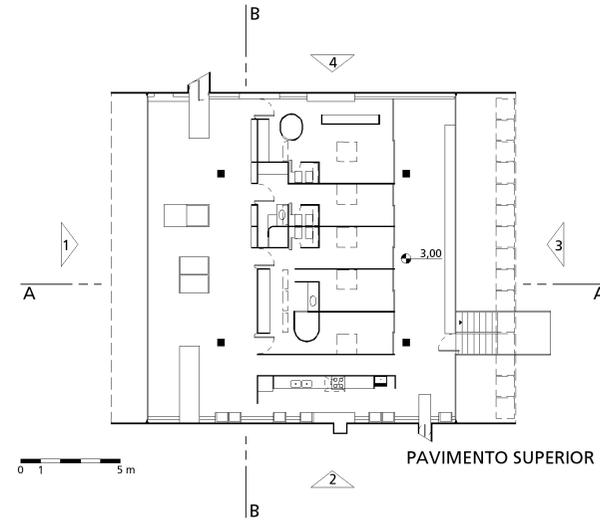
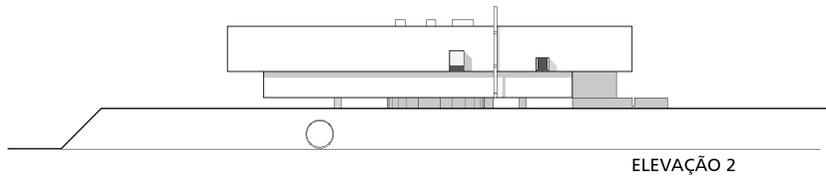
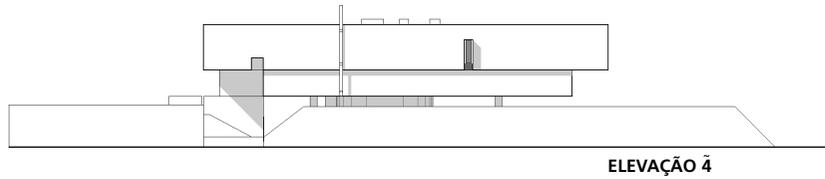
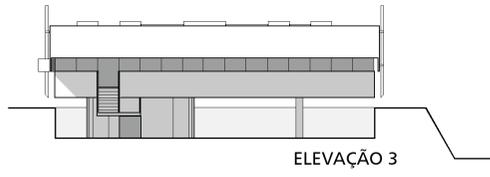
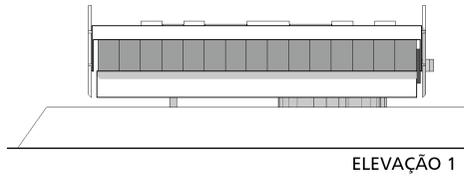
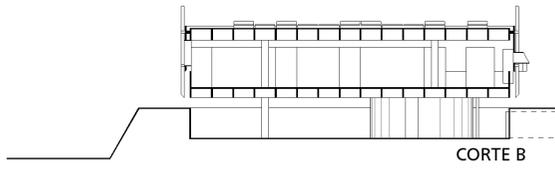
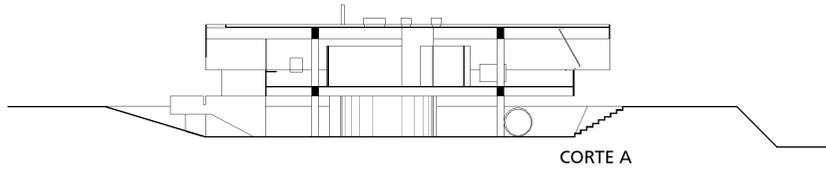
ELEVAÇÃO 4



PAVIMENTO SUPERIOR



PAVIMENTO TÉRREO



OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, construído, publicado. Para o mesmo cliente o arquiteto realizou uma casa de praia (1981/1).

TERRENO

Situado em um arruamento fechado de amplos lotes onde não é permitida a construção de cercas ou muros divisórios, o terreno em alíve tem formato trapezoidal tendo a divisa do alinhamento 40.45m iniciando na cota 80.00 no limite esquerdo e terminando na cota 83.50; a lateral direita, com 58.10m, inicia na cota 83.50 e termina na cota ~93.50; a lateral esquerda, com 67.50m, inicia na cota 80.00 e termina na cota ~95.00; a divisa de fundos, com 40.83m, inicia na cota ~93.50 na lateral direita e termina na cota ~95.00 na lateral esquerda. A linha norte-sul é paralela à diagonal do terreno partindo da divisa lateral direita/fundos para a divisa lateral esquerda/alinhamento, com o sentido norte dos fundos para o alinhamento.

DESCRIÇÃO

A topografia natural do terreno é preservada, exceto pela rampa de acesso junto à divisa lateral direita e por um terraço plano na cota 85.50 que toma uma faixa transversal do terreno de uma a outra divisa; nesse patamar se dá o acesso ao pavimento térreo/pilotis da casa. O volume em projeção da casa de planta quadrada com 21 m de lado está recuado do alinhamento 20.00m, da divisa lateral direita 6.00m, da divisa lateral esquerda 13.45m, e da divisa de fundos no ponto médio da casa 21.20m.

O pavimento térreo com pé-direito de 2.30m é totalmente aberto evidenciando as 8 colunas de apoio [P1 a P8], abrigando em seu perímetro a escada reta de acesso ao pavimento inferior semi-enterrado de apoio e serviço e a escada em dois lances, um reto e outro abrindo em curva um dos lados, que dá acesso ao pavimento superior, onde se concentram as demais atividades da casa.

O pavimento inferior semi-enterrado com pé-direito de 2.10m e área de ~67m² ocupa parcialmente o quarto inferior esquerdo da área de projeção da casa, situando-se na faixa entre as a colu-

nas P2 (central/noroeste) e P5 (central) e as colunas P3 (canto nordeste/noroeste) e P6 (central/nordeste), tendo formato aproximado de meia-lua sendo a corda paralela e afastada 10m da fachada frontal nordeste - em cuja faixa se situa a escada de acesso e um corredor de distribuição -, e o arco conformando parte do desenho curvilíneo do terraço na cota 85.50 - em cuja linha se dispõem os rasgos de iluminação dos compartimentos destinados a lavanderia, dormitório e banheiro de serviço e depósito.

A área do pavimento superior é conformada por um perímetro externo quadrado subtraído do vazio definido pelo perímetro interno retangular de um pátio de iluminação com a dimensão menor paralela à fachada frontal nordeste, situado entre as três colunas centrais P4,P5,P6 e as duas colunas laterais/sudeste P7,P8 sendo que a abertura no piso do pavimento superior tem dimensão ~8.00x12.00m e situa-se afastada 4.00m da fachada nordeste, 1.45m da fachada sudeste e 5.00m da fachada sudoeste, e a abertura na cobertura tem dimensão de 5.50 x 11.00m estando afastada 4.00m da fachada nordeste, 3.50m da fachada sudeste e 6.00m da fachada sudoeste.

A posição desse pátio e a distribuição dos ambientes conformam, no pavimento superior com pé-direito de 2.50m, 4 faixas de ocupação paralelas e a partir da fachada noroeste. A primeira faixa, correspondendo aos compartimentos dos dormitórios e banheiros, por sua vez define outras três sub-faixas. A primeira sub-faixa corresponde às aberturas da fachada, com 0.80m de largura, que conforma uma grelha com 7 painéis verticais posicionados alinhados às paredes de separação dos compartimentos, um painel horizontal contínuo formando uma mesa de apoio e outro painel horizontal inclinado formando um *brise*; uma segunda sub-faixa totalmente livre conformando uma varanda-circulação onde duas portas podem definir as três zonas de uso da terceira sub-faixa, correspondendo a dois dormitórios compartilhando um banheiro, outro dormitório e banheiro para hóspedes e dormitório principal com closet e banheiro.

A essa primeira faixa segue-se uma segunda destinada às salas de estar e jantar; por ela se tem acesso direto aos dormitórios; os ambientes voltam-se para o pátio interno de iluminação e para a fachada nordeste, onde se situa a área de acesso social da casa. A terceira faixa corresponde aos espaços descontínuos formados pelo hall de acesso social junto à fachada nordeste, pelo pátio/vazio de acesso e iluminação, e pela área de cozinha, lavanderia e lavabo junto à fachada sudeste. A quarta faixa pode ser considerada como uma complementação da terceira e corresponde a um corredor justaposto à fachada sudoeste ligando o hall de acesso social na fachada nordeste a um acesso de serviço junto à fachada sudeste.

ESTRUTURA

A estrutura da casa em concreto armado aparente é organizada por vigas sustentadas por 8 apoios, que no pavimento térreo configuram colunas cilíndricas de distintos diâmetros, dispostos segundo três eixos, na direção nordeste/sudeste, sendo o eixo (1) afastado 2.65m da fachada noroeste, contando com três pilares cilíndricos de $\varnothing 0.40m$ espaçados em balanços e vãos, desde a fachada nordeste para a sudeste, de 3.10/7.40/7.40/3.10m; outro eixo (2) em posição central, com três pilares cilíndricos de $\varnothing 0.50m$ espaçados em balanços e vãos, de 3.10/7.40/7.40/3.10m; e o outro eixo (3) afastado 1.15m da fachada sudoeste, com 2 pilares cilíndricos de $\varnothing 0.40m$ espaçados em balanços e vãos de 5.25/10.50/5.25m; no pavimento superior os pilares do eixo (1) são interrompidos e a sustentação vertical se dá através de colunas retangulares em posições ligeiramente deslocadas dos pilares, mas coincidentes com as paredes que definem os compartimentos de dormitórios/banheiros.

Vigas invertidas definem os limites dos perímetros externo e interno (pátio) e seguem a direção dos eixos (1/2/3,) ligando também transversalmente os pilares P3/P6 e P1/P4, prosseguindo até a viga de bordo da fachada sudoeste, P2/P5 e até a viga de bordo da fachada interna sudoeste voltada para o pátio; sobre as lajes e enchimento foram realizadas as lajes de piso; ao redor da abertura do

pátio interno há um muro de concreto em continuação à viga de bordo exceto na chegada da escada, a qual tem estrutura independente.

A laje da cobertura configura-se de maneira idêntica à do piso do pavimento superior, com variação para menor no vazio correspondente ao pátio; na fachada sudoeste a viga de bordo da cobertura sustenta uma viga-empena que desce fechando parcialmente o corredor de acesso social/de serviços da casa, numa altura externa total de 1.95m; sobre a cobertura é empregada uma camada de água para proteção da impermeabilização e melhoria do conforto térmico. A caixa d'água posiciona-se sobre o pilar P4. O pavimento inferior semi-enterrado em estrutura independente é definido por um muro de arrimo e pelas paredes portantes limitrofes.

VOLUMETRIA

As linhas curvas que definem os limites do terraço criado na cota 85.50, de largura mais estreita que a da casa, o posicionamento e forma do pavimento inferior semi-enterrado, o pavimento térreo totalmente aberto e o fato de três dos pilotis estarem situados além do terraço, prolongando-se até atingir uma cota inferior no nível natural do terreno, enfatizam a situação da casa como objeto que apenas toca o sítio, mantendo-o aparentemente intocado. A sombra criada pelo vazio do pavimento térreo contrapõe-se com as fachadas contínuas e horizontais definidas no pavimento superior.

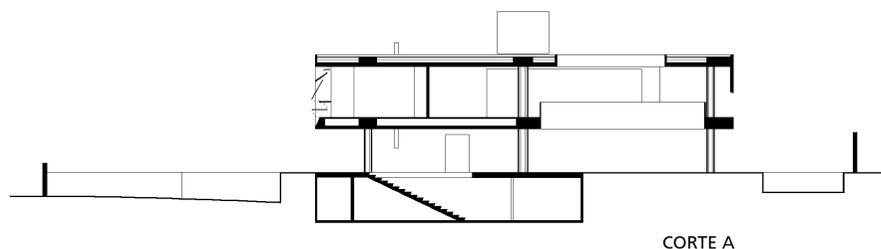
As fachadas opostas nordeste e sudoeste são simétricas, apresentando um ritmo de aproximadamente um quarto fechado e três quartos abertos; a fachada noroeste é vazada, com os vidros recuados deixando à vista o gradeamento do *brise* com ritmo horizontal ABABABAAB, enquanto a fachada oposta sudeste apresenta-se como uma varanda ou passarela externa muito fechada pelos panos de concreto. O pátio vazado cria um contraponto interior/exterior voltando para dentro tanto o acesso como as atividades sociais da casa, tendo a escultural escada de acesso como seu ponto focal.

MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

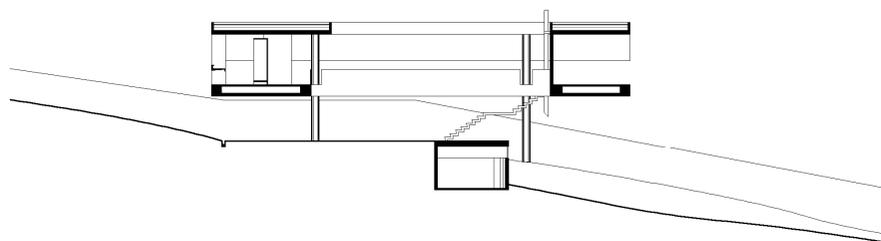
O uso do concreto amarelo aparente define a textura volumétrica da casa, em contraponto com a aplicação de cor (azul, vermelho) diretamente sobre sua superfície em algumas das empenas. O emprego de lajes invertidas complementadas pela laje de piso do pavimento superior dá continuidade e enfatiza a horizontalidade dos planos.

GEOMETRIA

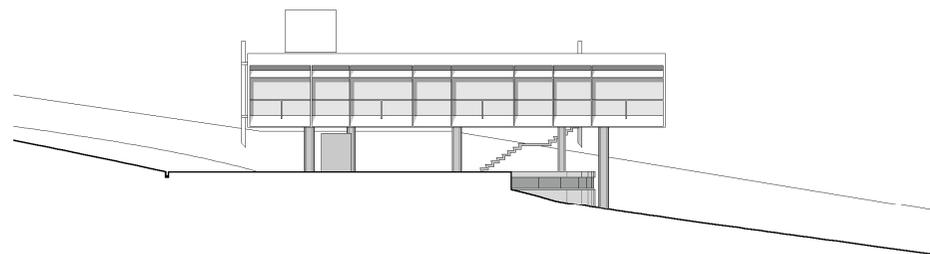
A casa pode ser lida como um quadrado formado por quatro quadrados menores, cuja dimensão L serve de base para o estabelecimento das demais proporções e posicionamentos de praticamente todos os vários elementos construtivos e de organização dos espaços da casa, com ênfase nas proporções L2, 1.618L (secção áurea).



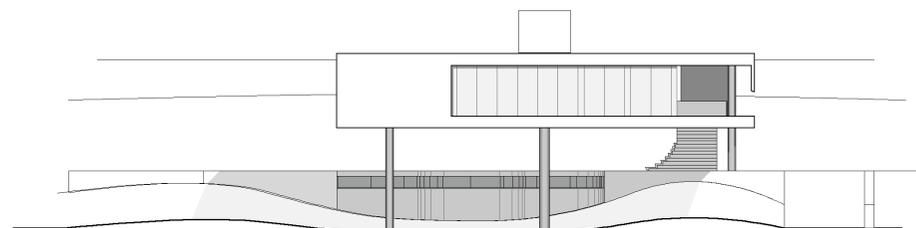
CORTE A



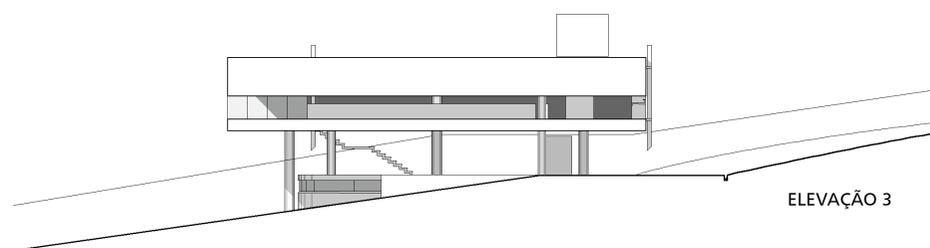
CORTE B



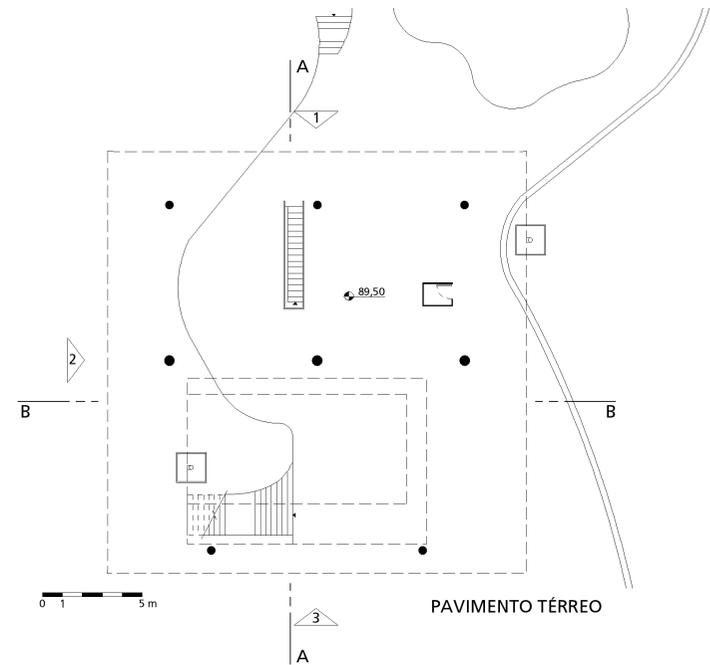
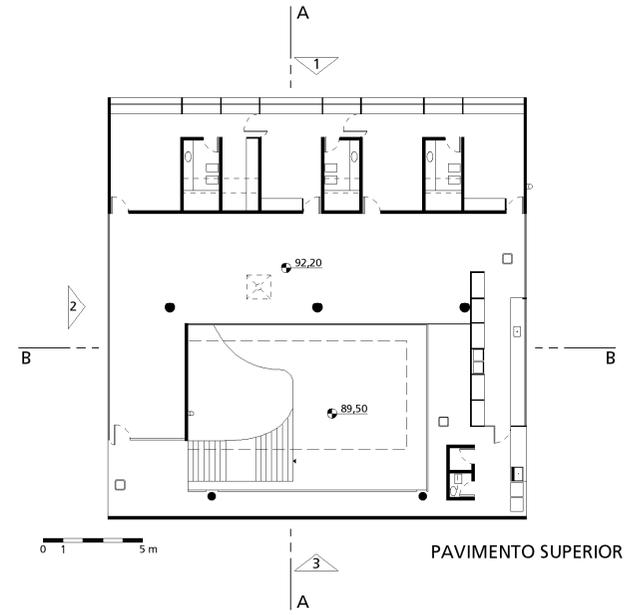
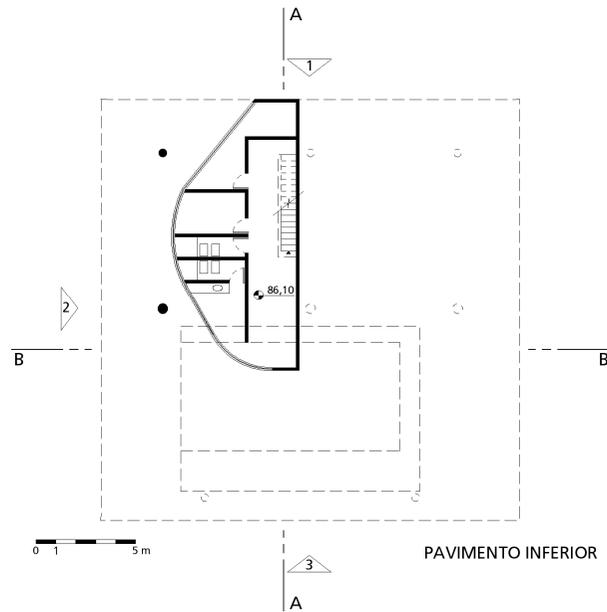
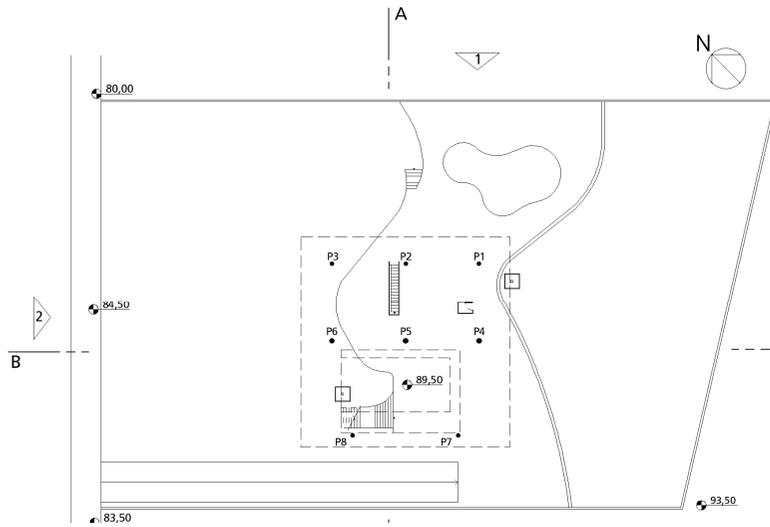
ELEVAÇÃO 1



ELEVAÇÃO 2



ELEVAÇÃO 3



OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, não construído, não publicado
TERRENO

Terreno em área próxima à represa do Guarapiranga, praticamente plano e com amplas dimensões, em formato retangular com um dos vértices posteriores chanfrado, medindo 45.00m no alinhamento, em suave aclive que inicia na cota 0.00 junto à divisa direita e termina na cota 1.30m junto à divisa esquerda; 74.80m na divisa lateral direita, a qual praticamente se mantém nivelada na cota 0.00; 59.00m na divisa lateral esquerda, em suave aclive que inicia na cota 1.30 junto ao alinhamento e prossegue até a cota ~1.60m junto à divisa de fundos; a qual se organiza numa linha quebrada, a partir da divisa lateral direita, com 30.00/8.40/14.50m, com a linha norte-sul inclinada 15° no sentido anti-horário em relação à divisa lateral direita, sentido norte dos fundos para a frente.

DESCRIÇÃO

A casa situa-se totalmente isolada das divisas, sendo definida pelos pavimentos térreo e superior de planta quadrada e uma cobertura retangular mais ampla recuada 15.00m do alinhamento, 11.50m da divisa lateral direita, 4.80m da divisa lateral esquerda e ~22.00 da divisa de fundos.

A casa é acessada por uma rampa iniciando no alinhamento próxima à divisa lateral direita e atingindo o pavimento inferior aberto, de perímetro quadrado definido pela projeção da laje do piso superior, em cujo quadrante nordeste situa-se o estacionamento coberto de veículos na cota 0.80, com pé-direito de 2.30/280m (face inferior da viga/face inferior da laje); o restante do pavimento térreo situa-se na cota 0.30, semi-enterrada, com pé-direito de 2.10/2.60m, sendo ocupado por um jardim coberto e escada de acesso ao pavimento superior no quadrante sudeste, e o lado leste ocupado pelo bloco das áreas e dormitórios de serviço e apoio, definindo um retângulo formado por paredes independentes. Ao longo da lateral sul do pavimento térreo situa-se o muro de arrimo de um aterro criado de maneira a dispor de áreas externas cobertas na cota 2.95, no nível do pavimento superior; dois compartimentos

para reservatório, adega e piscina são dispostos como vazios dentro dessa área de aterro.

O pavimento superior de planta quadrada tem seu piso parcialmente recortado junto ao canto sudeste de maneira a criar um vazio onde se situa a escada helicoidal de acesso ao pavimento superior desde o jardim coberto do pavimento inferior, e cujo patamar de chegada volta-se para o piso sobre o aterro, espécie de varanda aberta contígua à fachada sul, da qual se tem acesso também à piscina. Essa varanda também pode ser acessada por uma rampa que parte da área de estacionamento coberto, inflete e prossegue junto à lateral direita da casa, ou ainda por duas escadas desde o nível natural do terreno, ao longo do recuo lateral direito.

O pavimento superior é definido pela laje de piso quadrada exceto pelo recorte citado, afastada 19.925m do alinhamento, 15.00m da divisa lateral direita e 7.05m da divisa lateral esquerda, tendo como beiral plano a cobertura que avança 4.925m na fachada norte, sendo 2.00m como laje e o restante como pérgola aberta; 2.25m na fachada leste, 9.175m na fachada sul, sendo 6.60m como laje e o restante como um vazio complementado por viga de bordo; e 3.50m na fachada oeste. A cobertura apresenta também rasgo transversal de largura 3.25m aproximadamente em sua porção mediana, coberto por vidro de maneira a configurar uma iluminação zenital.

O piso do pavimento superior organiza-se na cota 2.95, com pé-direito de 3.20m junto à fachada sul, e na cota 3.65 com pé-direito de 2.50m junto à fachada norte. A conformação da cobertura e a distribuição dos ambientes organiza no pavimento superior 4 faixas de ocupação paralelas a partir da fachada norte. A primeira faixa com largura ~6.00m corresponde ao beiral parcialmente pergolado e varandas externas dos dormitórios. A segunda faixa com largura ~7.50m corresponde aos compartimentos para dormitórios e banheiros, definindo transversalmente 11 módulos ocupados, a partir da fachada leste, por dois dormitórios compartilhando um banheiro e uma rouparia ocupando 4 módulos; dois dormitórios cada qual com banheiro privativo ocupando outros 4 módulos; e

um dormitório principal com closet e banheiro privativo ocupando três módulos; todos os banheiros são iluminados zenitalmente por uma abertura zenital contínua.

A terceira faixa corresponde ao restante da área de piso do pavimento superior, abrigando as áreas sociais em um ambiente único separado transversalmente da área da cozinha pelo bloco formado pelas despensas e lavabo; essa faixa é caracterizada por três sub-faixas: a primeira situada na cota 3.65, onde uma varanda-corredor interna dá acesso aos dormitórios e organiza um remanso para ateliê junto ao acesso do dormitório principal; a segunda sub-faixa correspondendo à área iluminada zenitalmente, ocupada nas extremidades pelas escadas de acesso entre as cotas 3.65/2.95 e no centro pela área de jantar; e uma terceira sub-faixa correspondendo à cozinha, junto à fachada leste, à área de estar na porção central, e ao recorte na laje de piso junto às fachadas sul/oeste, cujo desenho é organizado de maneira a resultar numa área restante destinada à biblioteca, junto à fachada oeste. A quarta faixa corresponde à área de varanda externa junto à fachada sul, tendo a um lado as áreas fechadas do pavimento superior e de outro a piscina descoberta. Uma escada externa junto à fachada leste dá acesso à área da cozinha desde o nível natural do terreno, ao longo do recuo lateral esquerdo.

ESTRUTURA

A cobertura em concreto armado é organizada por vigas de 1.10m de altura, sendo três principais, com 0.50m de largura, dispostas longitudinalmente e apoiadas em 6 pilares (P1 a P6) cilíndricos com \varnothing 0.50m, complementadas pelas vigas de bordo longitudinais que se interrompem nas duas extremidades e na porção mediana onde ocorrem as pérgolas. O conjunto está espaçado de 5.00/9.35/9.35/5.00m no sentido transversal leste-oeste, e de 3.575/17.65/1.825m no sentido longitudinal norte-sul.

A disposição das vigas transversais, também de 1.10m de altura - exceto pela viga de bordo junto à fachada sul, com 1.80m de altura - organiza-se em modulação cujo ritmo é independente daqueles dos pilares de apoio, tendo a maioria das vigas

largura de 0.15m enquanto algumas delas, em geral de bordo ou organizando as áreas pergoladas, tem secção trapezoidal dispondo-se em posição reta ou inclinada.

A laje da cobertura é contínua e disposta em posição invertida, sendo prevista uma camada de água sobre ela para efeito de impermeabilização e melhoria do conforto térmico; sendo interrompida nas extremidades norte e sul e na porção mediana, criando portanto dois panos de laje independentes.

O piso do pavimento superior é organizado por vigas de 0.55m de altura; as quais são dispostas longitudinalmente no eixo dos pilares, com 0.50m de largura, e outras duas vigas com 0.15m de largura dispostas regularmente no intervalo intermediário, além das vigas de bordo com 0.15m de largura dispostas em balanços desiguais; no sentido transversal são 14 vigas são espaçadas regularmente distanciadas de 1.765m, configurando um balanço com duas vigas na fachada norte, um intervalo com 10 vigas entre as duas linhas de pilares e 1 viga em balanço na fachada sul. A laje desse piso é organizada em dois níveis nas cotas 3.65/2.95, assim como as vigas, criando-se vigas de transição da altura total do desnível ao longo da linha de separação dos níveis, que configuram também parapeitos de proteção.

O conjunto apóia-se não apenas nos pilares P1 a P8 mas em outros seis pilares cilíndricos (P9 a P12) de \varnothing 0.40m, configurando um espaçamento, no sentido longitudinal (norte/sul) de 3.575/5.25/7.15/5.25/1.825m e de 2.75/9.35/9.35/1.5m no sentido transversal leste/oeste. A escada helicoidal de acesso ao pavimento superior tem estrutura independente de concreto, bem como as demais escadas de acesso ao pavimento superior.

VOLUMETRIA

A volumetria da casa sugere um resultado bastante horizontal, reforçado pela presença da cobertura de amplas dimensões, originando um importante sombreamento que excede a área útil da casa e pela disposição parcialmente semi-enterrada do pavimento térreo em relação ao alinhamento, reforçado pelo aterro que conforma o piso da varanda no nível do pavimento superior.

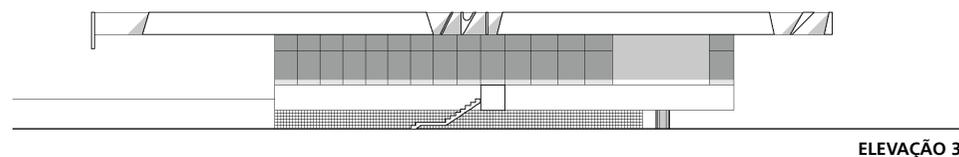
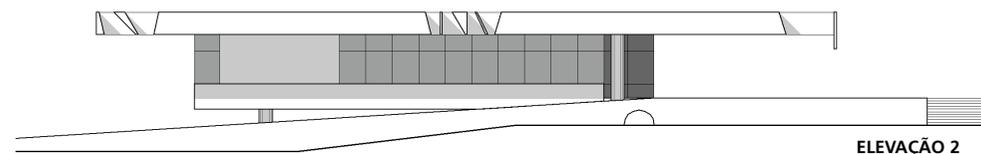
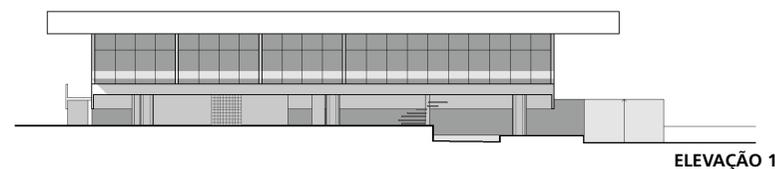
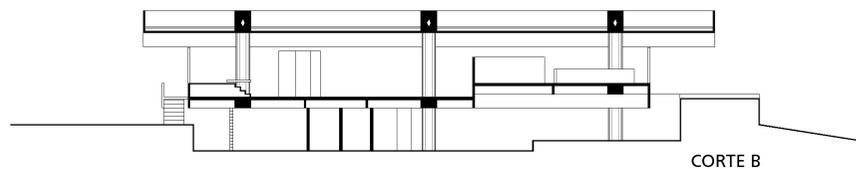
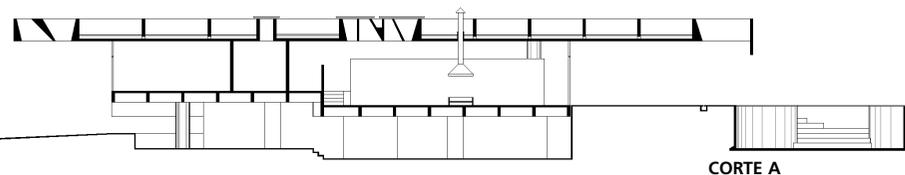
MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

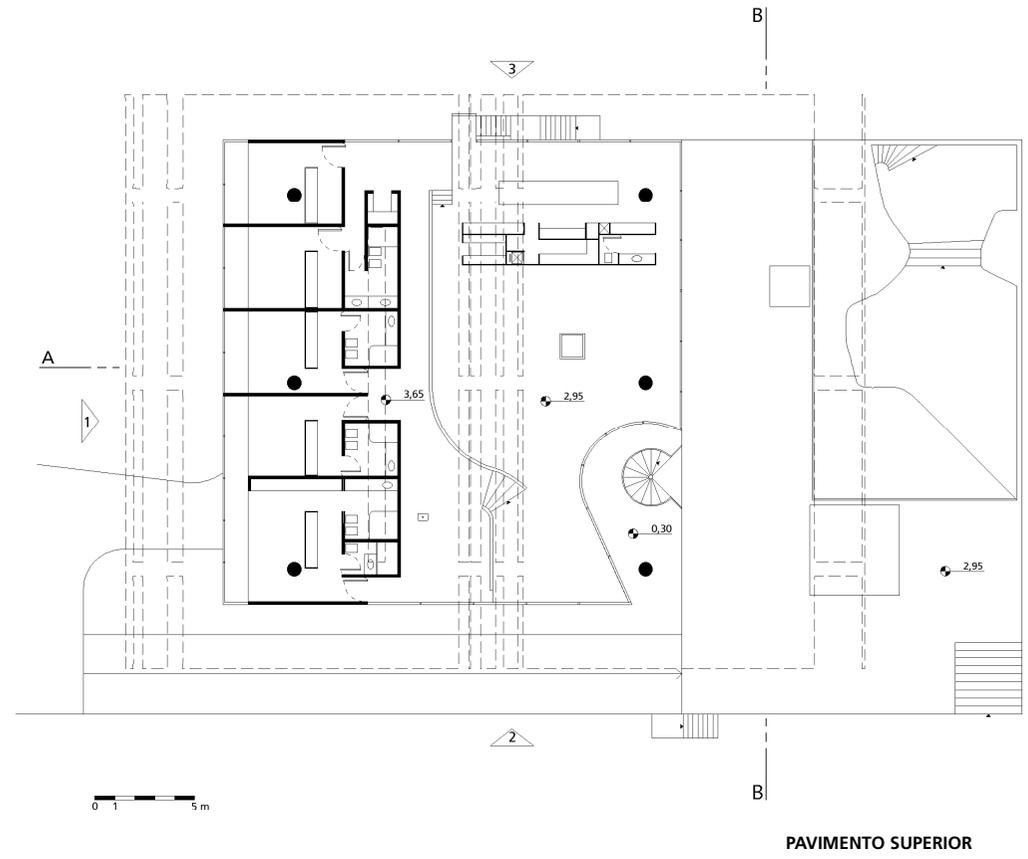
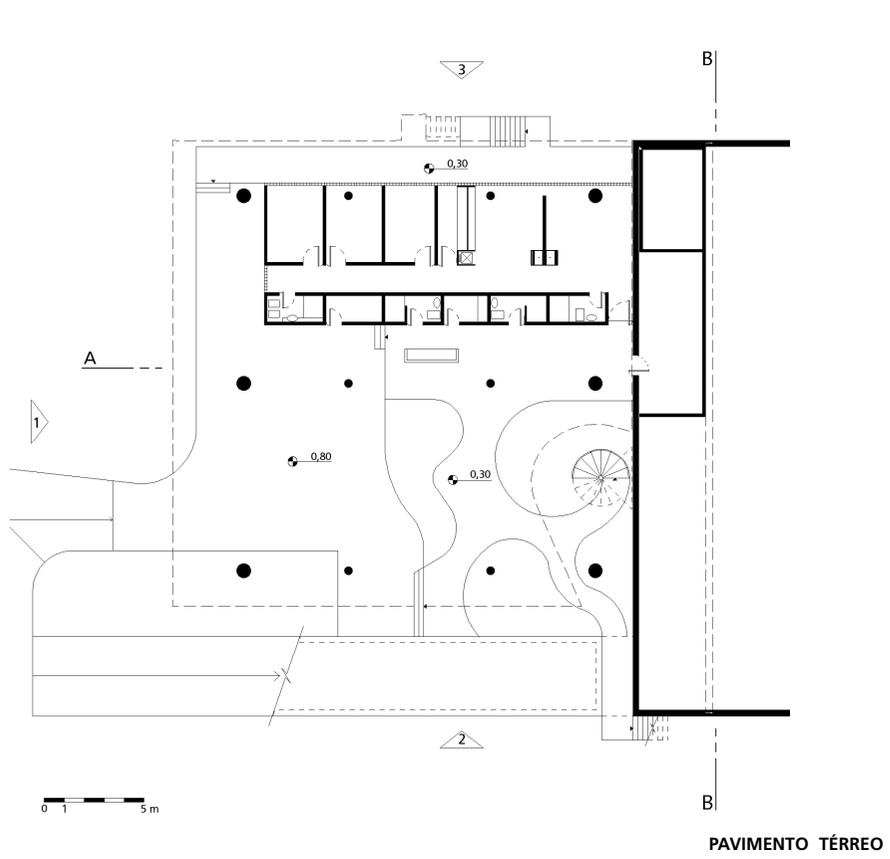
O uso do concreto aparente presente em toda a construção seria no entanto percebido exteriormente apenas pelas marcações horizontais da cobertura e piso do pavimento superior, já que as colunas são recuadas e os fechamentos são predominantemente em vidro. O rasgo central de iluminação zenital na cobertura concorreria para criar um efeito de "pátio" interno, em contraponto com as fachadas norte e sul mais sombreadas.

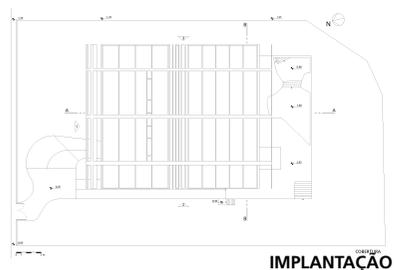
GEOMETRIA

Embora utilizando uma modulação regular na estrutura da cobertura, principalmente ao se considerar o sentido longitudinal norte-sul mas também, embora relativamente menos, no sentido transversal leste-oeste, essa regularidade apresen-

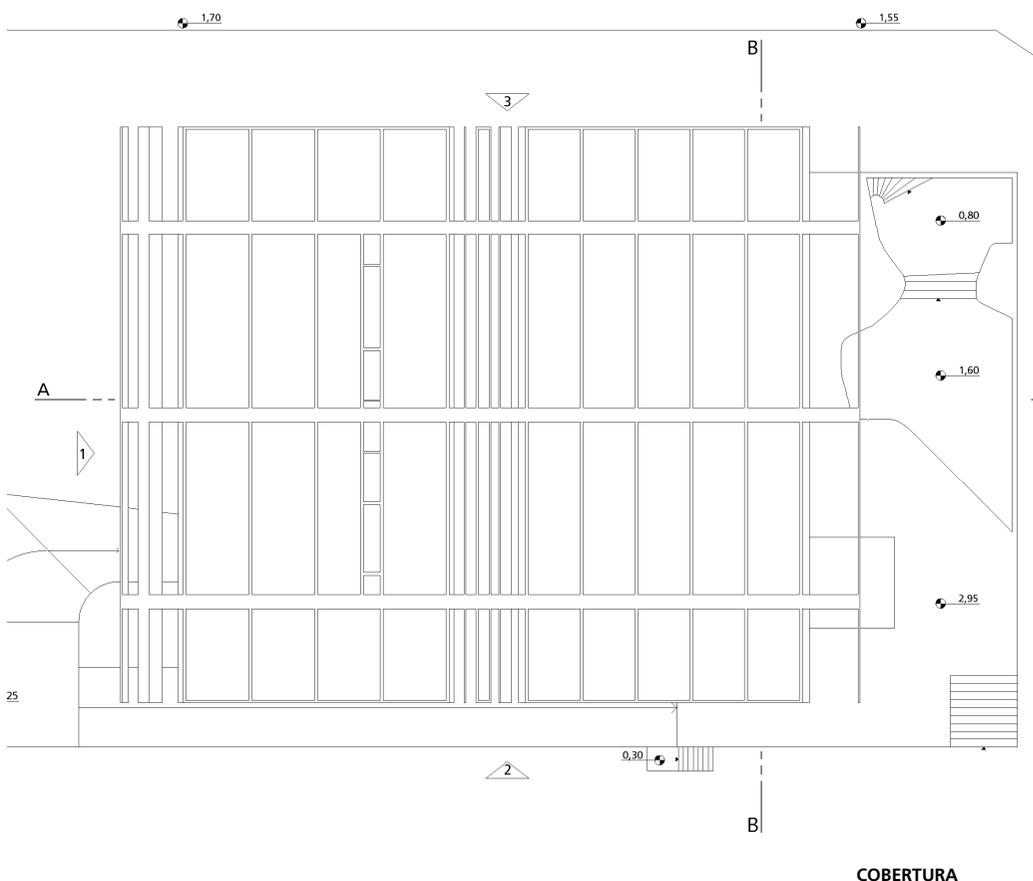
ta-se ligeiramente imprecisa, a partir de uma hipotética exatidão geométrica que partisse do quadrado formado pelo perímetro do piso do pavimento superior. Imprecisão que é reforçada pela não simetria, tanto longitudinal como transversal, dos balanços, bem como a não total coincidência na superposição dos planos da cobertura, pavimento superior e pavimento térreo. Se se considerar a cobertura abstraíndo-se a nervura longitudinal central e os balanços pergolados obtém-se um esquema de quatro quadrados, cuja lateral resulta numa proporção áurea que define a lateral do quadrado do pavimento superior; essas e outras relações de proporção podem ser também verificadas nos esquemas, sempre sem uma precisão total.







IMPLANTAÇÃO



COBERTURA

OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, construído, não publicado. Segundo projeto do autor para o mesmo terreno e cliente (ver 1973/6), com semelhante área construída mas agora para uso exclusivamente residencial, com solução arquitetônica e estrutural distinta.

TERRENO

Terreno plano, retangular irregular, divisa do alinhamento com 13.00m, divisa lateral esquerda com 48.20m, divisa lateral direita com 45.80m, divisa de fundos com 15.00m, linha norte sul na bissetriz do ângulo formado pelas divisas do alinhamento e direita, sentido norte da intersecção em direção ao centro do terreno.

DESCRIÇÃO

A casa é definida por uma cobertura plana de 9.40m por 25.00m definida por laje maciça apoiada em vigas periféricas e em quatro pilares dispostos simetricamente nas laterais extensas, dois pilares em cada lado; sob a qual se desenvolvem os ambientes da casa definidos por paredes independentes, recuadas do perímetro da cobertura, de 2.55m de altura correspondendo à face inferior da viga de cobertura.

Os ambientes se organizam em dois setores. Um primeiro setor abriga um dormitório de serviço iluminado pelo recuo lateral e banheiro e posiciona-se na extremidade frontal da cobertura junto à fachada lateral direita, ficando o lado esquerdo vazio e aberto destinado a abrigo de autos. Entre esse setor de serviços e o segundo setor destinado à casa propriamente dita há um espaço vazio destinado à lavanderia.

O segundo setor inicia-se a 5.40m do limite frontal da cobertura e estende-se até 1.50 m do seu limite posterior, configurando aí uma varanda coberta. Os limites frontal e posterior do setor maior são totalmente envidraçados. A primeira porção desse setor ocupa toda a largura da cobertura, definindo junto à lateral esquerda a área de ingresso da casa e cozinha. Seguem-se os demais usos dispostos segundo duas faixas longitudinais; aquela junto à fachada lateral esquerda é contínua e destina-se às salas de estar e jantar, contando com uma abertura iluminante na porção média da

parede que conforma a fachada lateral esquerda; a outra faixa, junto à fachada lateral direita, é compartimentada abrigando na porção média do bloco dois dormitórios com aberturas para o recuo lateral compartilhando um banheiro e um hall de acesso voltado para a sala; e na extremidade junto à fachada posterior outro dormitório com banheiro privativo e acesso junto ao caixilho da fachada posterior, o qual também serve de abertura iluminante para esse dormitório, além de outra abertura voltada para o recuo lateral, próxima ao acesso do banheiro.

O limite entre as duas faixas é definido por uma linha de armários voltados para ambos os lados; os banheiros são iluminados zenitalmente. O piso se prolonga externamente na área posterior da casa conformando uma área de lazer e terminando em uma piscina, de largura igual à da casa. Junto às divisas de fundos situa-se uma área murada mas aberta, retificando a forma irregular do terreno, destinada possivelmente a futuro recobrimento e uso como depósito e apoio.

ESTRUTURA

A laje de cobertura é formada por vigotas de concreto intercaladas com blocos cerâmicos e capa de concreto superior para consolidação e impermeabilização, com altura total de 0.36m, apoiada em vigas periféricas de altura 0.60m nas duas laterais menores, que se ampliam para 1.00m nas laterais maiores onde estão situados os quatro pilares de apoio, dispostos simetricamente dois de cada lado, definindo balanços e vãos longitudinais de 5.00/15.00/5.00m.

Sobre a laje de cobertura é disposta uma camada de água para efeito de impermeabilização e melhoria do conforto térmico. A caixa d'água elevada está apoiada no pilar situado em posição lateral direita/posterior. As paredes de fechamento são estruturalmente independentes, terminando sob a face inferior da laje de cobertura.

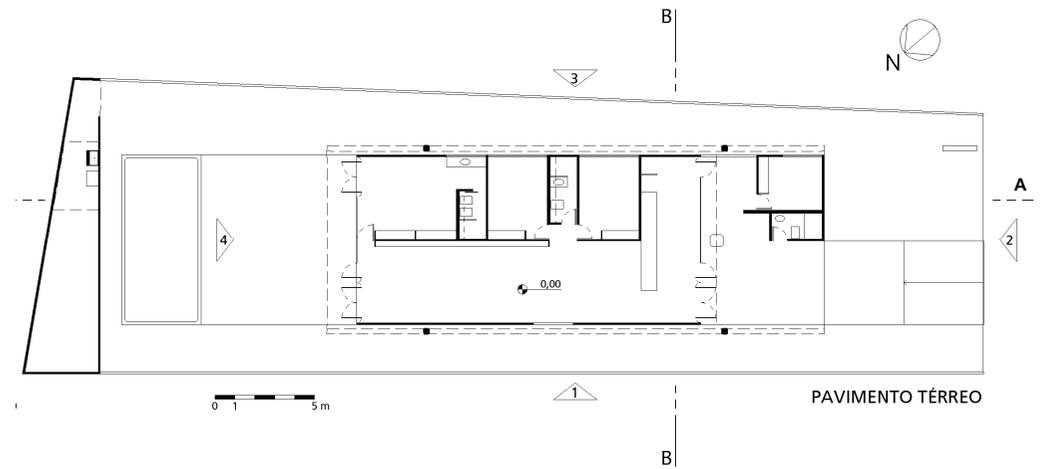
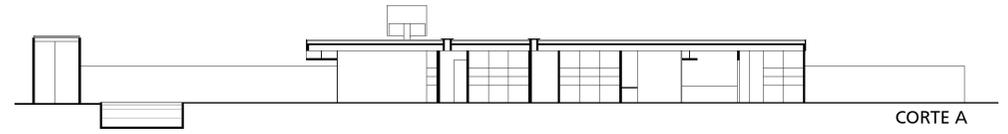
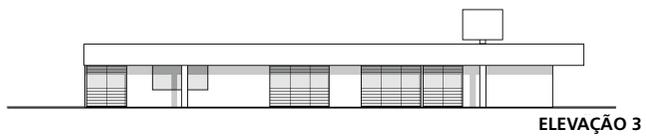
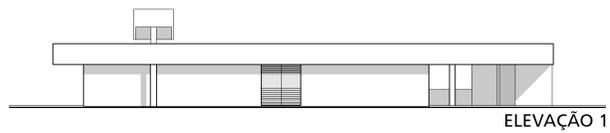
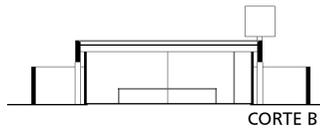
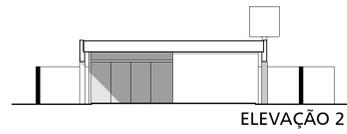
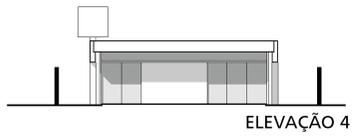
VOLUMETRIA

A horizontalidade da solução, cuja altura total atinge apenas 3.15m para uma extensão de 25.00m, resulta numa solução econômica e despreziosa de aproveitamento racional do lote estreito e profundo; o recuo das áreas úteis em relação à cobertura cria áreas de sombra-

mento mais presentes nas extremidades menores; o dimensionamento da estrutura e dos ambientes segue essa característica econômica, sendo apenas exata para as necessidades.

GEOMETRIA

Não encontradas relações geométricas relevantes, exceto que a volumetria total (sem a caixa d'água elevada) estabelece uma proporção 1:3:8.



OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, construído, publicado.

TERRENO

Terreno retangular irregular plano, divisa do alinhamento com 19.50m, divisa lateral direita com 31.30m, divisa lateral esquerda com 29.50m, divisa de fundos em linha quebrada, o primeiro segmento a partir da lateral direita com 2.25m, o segundo segmento até a lateral esquerda com 17.25m. A linha norte-sul está inclinada 45° no sentido horário em relação ao alinhamento, sentido norte do alinhamento para fora do lote.

DESCRIÇÃO

A casa consiste em um pavimento elevado sobre pilotis recuado de todas as divisas, de planta praticamente quadrada sustentada por 6 pilares situados externamente e posicionados simetricamente junto às fachadas laterais; sendo quatro em cada uma das extremidades e dois centrais; a construção foi executada em elementos pré-moldados de concreto.

O pavimento térreo com pé-direito de 2.20/3.30m (face inferior da viga/face inferior da laje) é deixado inteiramente livre, exceto pela escada de acesso ao pavimento superior conformando dois lances separados e paralelos de 1.00 e 2.00m de largura chegando a um patamar intermediário, e outro lance inflético de 1.00m de largura atingindo o pavimento superior iluminado por abertura zenital na cobertura; e por um bloco em estrutura independente contendo área de sanitário, armários, bancada com pia e equipamentos de lavanderia. A escada e esse bloco situam-se na metade do pavimento térreo mais próxima da fachada lateral esquerda, ficando a faixa central e a outra metade praticamente livres para o estacionamento coberto de autos. Junto à divisa de fundos situa-se a piscina de formato triangular cuja ponta penetra 2.50m sob a projeção do pavimento superior.

O pavimento superior com pé-direito de 2.60m contém todos os ambientes da casa organizados de maneira a ocupar a periferia da planta e com seus acessos voltados para a área central do pavimento, onde há uma espécie de pátio interno

coberto e iluminado zenitalmente por um vão quadrado rasgado na cobertura e que corresponde a um vão semelhante no piso do pavimento, o qual permite comunicação visual com o pavimento térreo, matizada pelo gradil de madeira a ele sobreposto, dando continuidade no piso e proporcionando ventilação natural.

Quatro ambientes principais dispõem-se ao redor desse pátio virtual, dispostos à maneira do arranjo de tatamis retangulares em um ambiente quadrado, restando portanto o quadrado central, ou à maneira de um quadrado subdividido em nove quadrados. A escada de acesso situa-se nos ambientes voltados para a fachada lateral esquerda e fachada frontal, e que incluem a área de cozinha, lavanderia e dormitório de serviço. Os ambientes voltados para a fachada posterior e fachada lateral esquerda incluem banheiro de serviço com acesso pelo ambiente descrito anteriormente e dois dormitórios-suite, sendo os banheiros iluminados zenitalmente. Os ambientes voltados para a fachada lateral direita e para a fachada posterior são ocupados pelo dormitório-suite principal, que se abre como os demais dormitórios para a fachada posterior, com *closet* e banheiro iluminados pela fachada lateral, e lavabo iluminado zenitalmente e voltado para o 'pátio' central; por fim, tem-se as salas de estar e jantar num ambiente único e em continuidade espacial com a zona central do pavimento, voltados para a fachada frontal e fachada lateral direita.

Alguns dos compartimentos descritos não são estanques, mas dão continuidade espacial aos ambientes contíguos, como é o caso da área de cozinha, separada da sala pelo vão da escada de acesso, o qual está recuado da fachada frontal de maneira a garantir sua integridade como elemento autônomo; é também o caso da área de banheiro e *closet* do dormitório principal, disposta como um elemento independente separado da fachada lateral direita, sugerindo um anexo que se integra aos ambientes das salas e do "pátio" central. Isso pode também sugerir uma leitura espacial alternativa às já acima propostas, qual seja compreender a distribuição dos ambientes

como partindo de uma área aberta e contínua, quadrada, disposta no ângulo entre as fachadas frontal e lateral direita, circundada por um L correspondendo às fachadas posterior e lateral esquerda, onde então se situariam os ambientes que necessitam ser compartimentados - exceto pelo volume 'isolado' do *closet* e banheiro do dormitório principal. Os três dormitórios voltam-se para a fachada posterior que é conformada por elementos de concreto tipo armário sobre os quais se estendem as janelas formando uma fita contínua.

ESTRUTURA

A estrutura da casa foi realizada com elementos pré-moldados disponíveis em mercado, aproveitando sua possibilidade de variabilidade dimensional. Foram empregadas colunas com mînsulas, onde se apoiam as vigas isostáticas, formando o esqueleto principal da construção, e lajes pré-moldadas definindo piso e cobertura do pavimento superior; os fechamentos independentes de blocos de concreto garantem a estabilidade do conjunto e definindo as fachadas laterais; elementos pré-moldados de concreto tipo armário organizam parcialmente a fachada posterior.

As 6 colunas de secção quadrada com L=0.50m dispõem-se em três eixos correspondendo à linha das fachadas frontal e posterior e a uma linha intermediária mediana, e em dois eixos paralelos e ligeiramente afastados das fachadas laterais. Três vigas de secção 0.25x1.45m dispõem-se vencendo o vão transversal de 14.50m, organizadas em três tramos reunidos por apoios tipo gerber, sendo dois tramos com 2.00/2.45m fundidos aos pilares e um tramo intermediário de 9.60/10.50m neles apoiado. Duas vigas de mesma secção dispõem-se vencendo os dois vãos longitudinais de ~7.00m entre os três pilares situados nas duas fachadas laterais, apoiadas em mînsulas justapostas aos pilares e encostando de topo nas vigas transversais. A laje organiza-se a partir de placas pré-moldadas vencendo o vão de ~7.00m entre as vigas transversais, que são recobertas com concreto moldado *in loco* de maneira a solidarizá-las formando o contrapiso; com vigas de reforço dos vãos inter-

mediários conformando os vãos da escada e ventilação de piso situados na área central do pavimento superior.

VOLUMETRIA

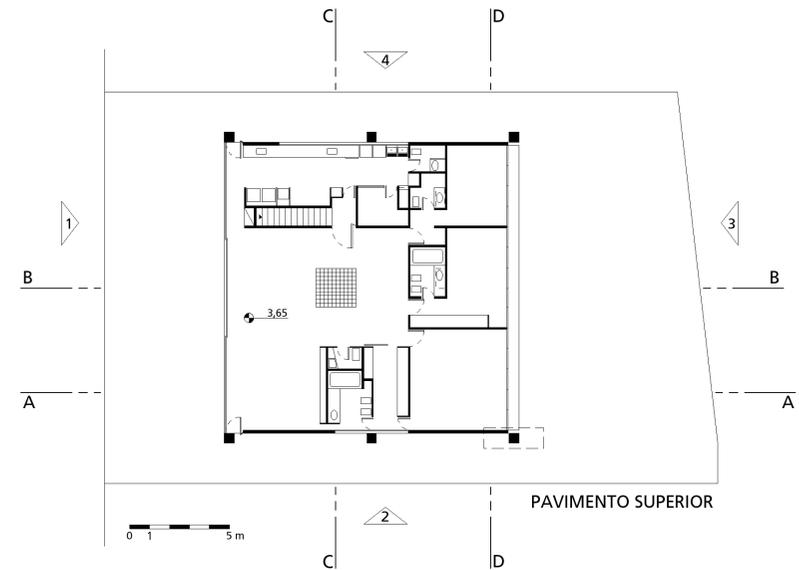
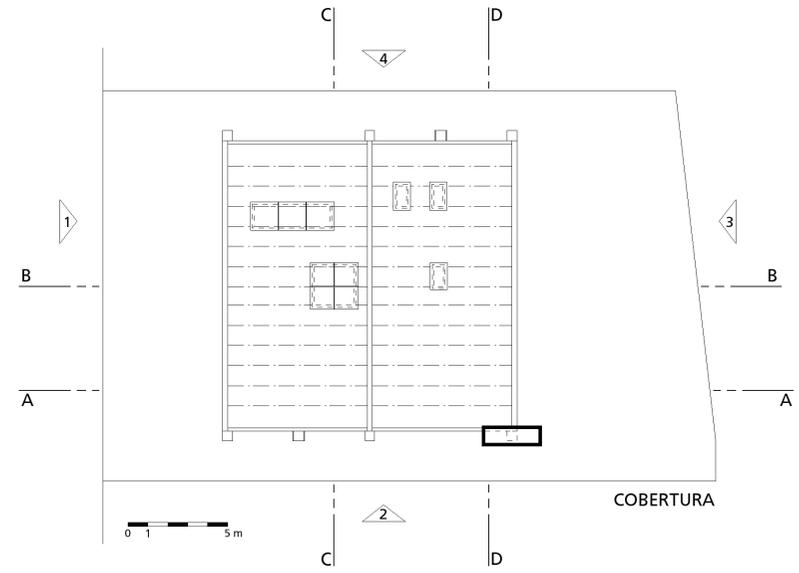
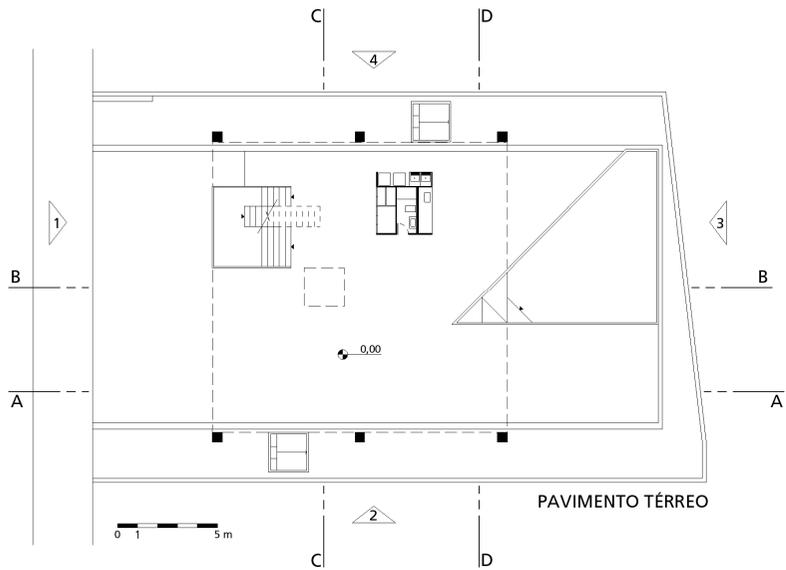
Cada fachada é tratada diferenciadamente: o vão da fachada frontal é inteiramente envidraçado; a fachada posterior é rasgada por janela horizontal contínua disposta sobre armários pré-moldados de concreto; as fachadas laterais se apresentam fechadas por blocos de concreto, exceto por recortes pontuais de fenestração.

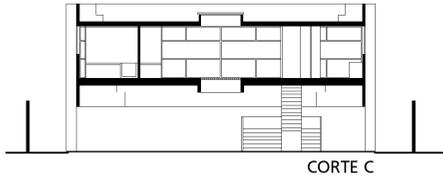
Embora a solução estrutural da casa seja externamente de marcante interesse, sua presença não é imediatamente percebida nos ambientes internos. As colunas estão fora do perímetro da área útil do pavimento superior e a posição invertida da laje de cobertura garante uma superfície superior tão lisa e contínua quanto o piso; a transparência de piso a teto da fachada frontal também não dá indicações da importância volumétrica das vigas de sustentação; as paredes laterais de blocos de concreto só demonstram a presença desse material externamente, sendo internamente revestidas. Tudo isso concorre para a criação de um espaço ideal, contínuo, indiferenciado, apenas separado por divisórias internas que, na área pública da casa, nunca tocam os limites de seu perímetro.

Embora as fachadas laterais tenham fenestrações estas são discretas; no caso da cozinha secundadas na função iluminante pela abertura da fachada frontal, e no caso dos ambientes voltados para a fachada lateral direita recebendo iluminação zenital de reforço; de tal forma, que se mantém em parte o conceito de duas fachadas preferencialmente fechadas voltadas para as divisas laterais e duas fachadas francamente abertas, voltadas para os limites frontal e posterior.

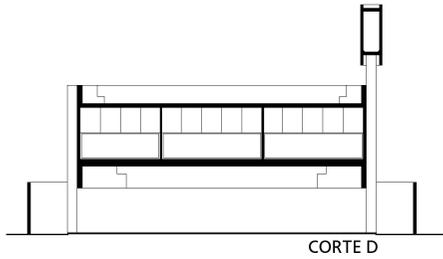
GEOMETRIA

O quadrado é o elemento predominante de definição geométrica, podendo ser lido segundo as duas possibilidades acima expostas: como formado por três 'tatamis' 2:1 ao redor de um quadrado central, ou como um L rodeando um quadrado 'social' situado no quadrante frontal/lateral direito.

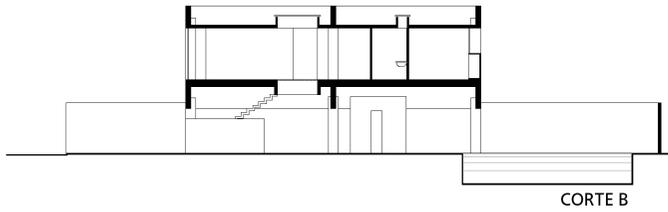




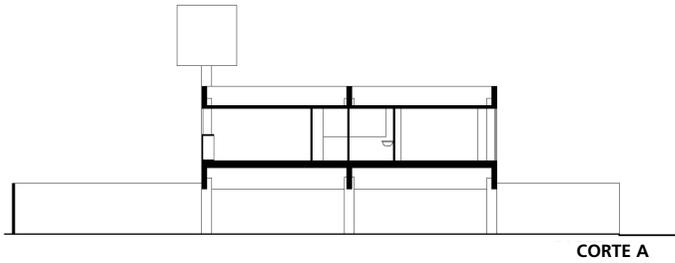
CORTE C



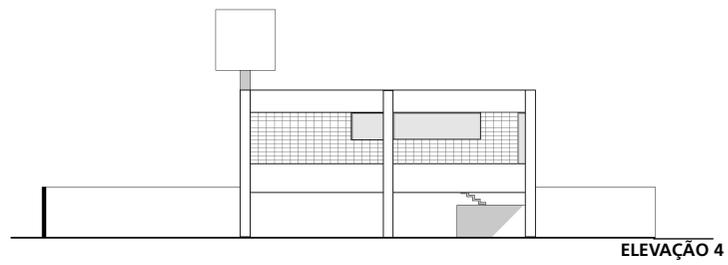
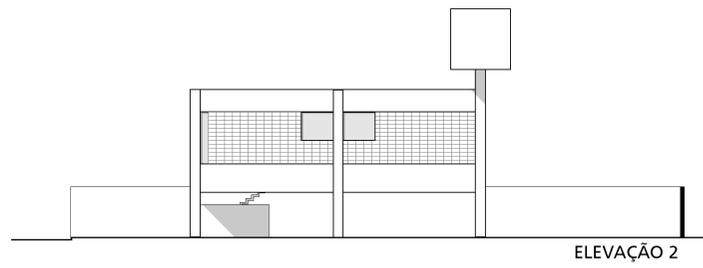
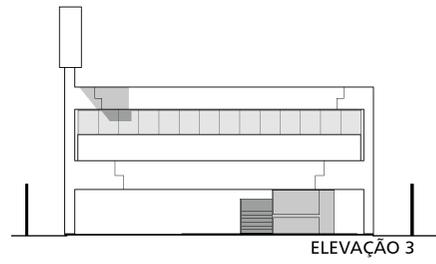
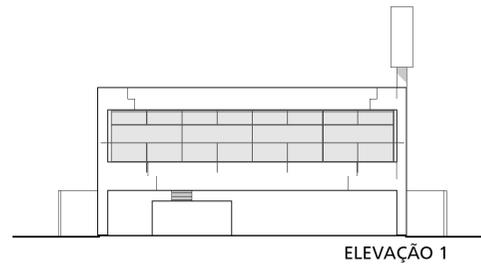
CORTE D



CORTE B



CORTE A



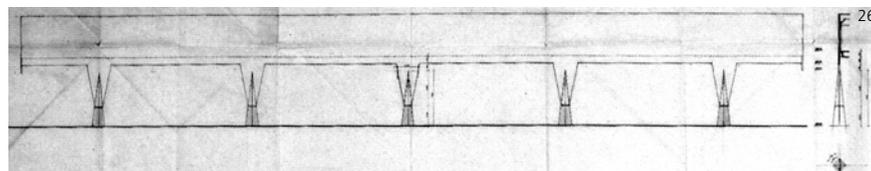
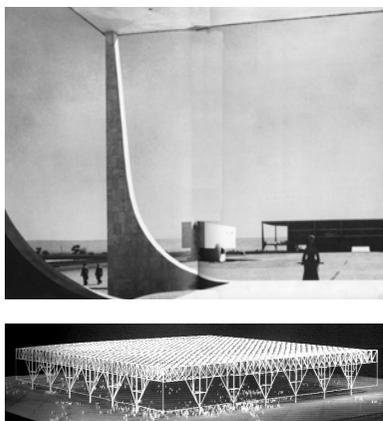
4. TIPOS CONSOLIDADOS: CASA-APARTAMENTO SOBRE PILOTIS
 1968-1978: VARIÇÕES SOBRE A CAIXA, TELÚRICA OU ELEVADA

A idéia de 'caixa suspensa' parece ter sido um tema de interesse na escola paulista, tendo sido essa idéia matriz desenvolvida numa grande variedade de exemplos, com distintas abordagens. Variadas influências confluem na formação desse tipo. Pode-se considerar que ele terá precedentes tanto sugestões corbusianas - a idéia de 'caixa' podendo ser considerada um desenvolvimento do protótipo Citrohan, principalmente enquanto volumetria e menos enquanto proposição construtiva integralmente coerente -; como influências miesianas - se considerar a 'caixa de vidro' do mestre alemão principalmente quando ela atinge seu acume na sua trajetória norte-americana, quando é reforçado seu caráter de volume compacto e auto-contido, exento e pousado na paisagem. Entretanto, essas referências ou afinidades sofrerão na arquitetura paulista uma extrapolação de materiais e resultados, em claros deslocamentos conceituais, adquirindo tonalidades e ênfases totalmente distintos e mesmo originais na sua peculiaridade.

Outro precedente notável da idéia de caixa - principalmente quando ela se apresenta envolvida por peristilo - são os palácios de Brasília de Oscar Niemeyer. Anteriormente neste trabalho já foi aventada a possível influência ou afinidade miesiana na obra de Niemeyer a partir do desejo que ele expressa, em meados dos anos '50, de chegar a obras cada vez mais concisas e volumetricamente elementares. Pode-se dizer que Niemeyer de certa maneira retoma o mote miesiano da caixa de vidro que exterioriza seus apoios e deles faz seu tema compositivo nos pavilhões de Brasília, mas igualmente que o arquiteto brasileiro realiza-os de forma absolutamente peculiar; por exemplo enfatizando, entre outras coisas, não a ênfase na construção/tectonicidade tipicamente miesianas mas sim ressaltando dualidades formais (fechado/ aberto, luz/sombra) e principalmente a plasticidade dos apoios, transformados ao ponto do ornamento - já que, do ponto de vista meramente construtivo, as colunas exteriorizadas dos Palácios Alvorada, Planalto e Itamaraty, de Brasília, carecem de importância estrutural.

Diferentemente, é justamente a ênfase na questão da concepção estrutural tomada como conceito primordial para a concepção arquitetônica que distingue e caracteriza a escola paulista brutalista. Demonstrando, nesse sentido em particular, maior proximidade com as propostas propriamente miesianas do que seria admissível aventar no caso de Niemeyer. Não se quer com isso afirmar que os 'peristilos' da arquitetura paulista sejam sempre e exclusivamente funcionais/estruturais, mas sim

PRAÇA DOS TRÊS PODERES, BRASÍLIA, 1957/60
 OSCAR NIEMEYER
 CONVENTION HALL, CHICAGO, 1953-4
 MIES VAN DER ROHE



que se esforçam no sentido de sê-lo - e isso pode ser exemplarmente compreendido no edifício da FAU-USP de Vilanova Artigas.

As casas do arquiteto Paulo Mendes da Rocha incluídas nesta 'fase' tem um excepcional interesse pelo fato de realizarem demonstrações variadas e criativas desse princípio da 'caixa', quase sempre, mas não necessariamente, 'elevada'. O qual, tendo sido retrabalhado por vários arquitetos paulistas, vai assumir em cada caso, e aqui também, os acentos peculiares que cada arquiteto, e em especial Mendes da Rocha, lhe acrescenta. Ressalte-se que, tratando-se de obras de dimensões relativamente modestas, nas quais se busca uma economia máxima de pontos de apoio, estas jamais chegam a aproximar-se da idéia de 'caixa com peristilo', figura que elas nunca são ou buscam ser.

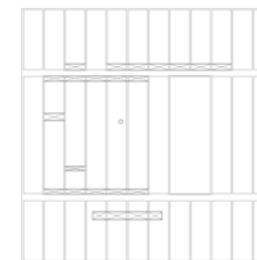
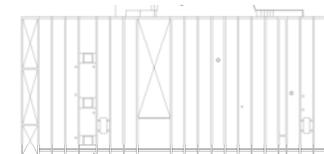
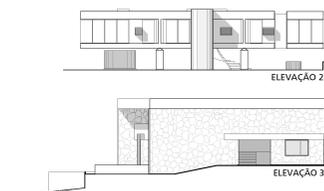
As nove casas incluídas nesta 'fase' empregam estruturas portantes murárias que por si só definem fortemente os limites da 'caixa'. Isso é feito segundo duas possibilidades construtivas distintas: a) muros portantes periféricos conformando os únicos apoios - solução empregada nas casas Fernando Millan, Dalton Macedo Soares e Sílvio Bueno Neto.2; b) muros portantes periféricos apoiados total ou parcialmente em pilares, assim 'suspendendo', ou melhor e mais corretamente dizendo, apoiando a 'caixa' - como nas casas Mario Masetti.1, Marcelo Nitsche.1, Arlindo Carvalho Pinto, Paulo/Lúcia Francini, Carlos Eduardo Pereira Corbett e Helena Ometto. Algumas vezes a casa inclui também estruturas complementares, além dessa estrutura murária, como nas casas Dalton Macedo Soares, Marcelo Nitsche.1, Sílvio Bueno Neto.2 - seja conformando mezaninos, seja servindo de apoio de lajes de piso; complemento esse sempre secundário que jamais chega a afetar a estrutura da cobertura.

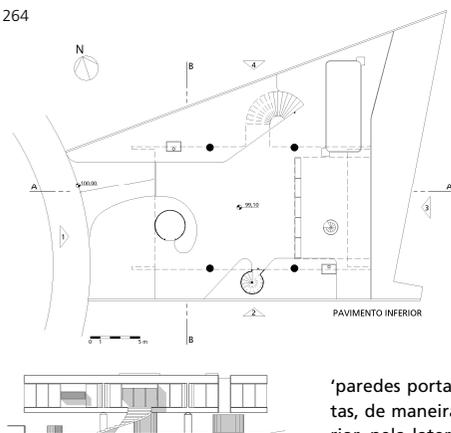
Cerca de metade das casas aqui incluídas - de fato, aquelas poderiam configurar propostas mais próximas de uma solução 'prototípica' característica dessa 'fase' - tem perímetro retangular, de proporção entre áurea e 2:1. A outra metade tende ao perímetro quadrado e vai sempre configura variantes especiais, como nas casas Dalton Macedo Soares - em resposta à exiguidade e forma esconsa do lote -; na casa Arlindo Carvalho Pinto - caso muito especial de hibridização da solução 'casa apartamento' com a solução 'caixa' -; na casa Carlos Eduardo Pereira Corbett - também uma solução híbrida não só com as casas da 'fase 3' como com aquelas da 'fase 5', compostas por dois corpos interconectados, e mesmo híbrida do ponto de vista estrutural -; e na casa Sílvio

FAU-USP, SÃO PAULO, 1961/68
 VILANOVA ARTIGAS

CASA MARIO MASETTI.1, 1968
 CASA DALTON MACEDO SOARES, 1973

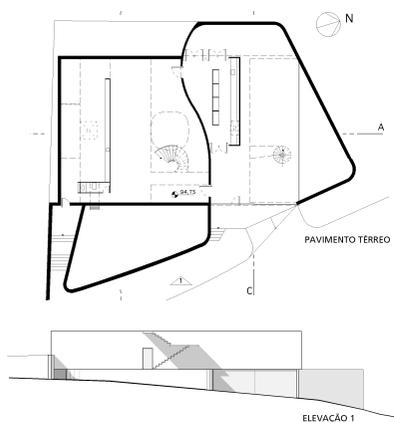
CASA LUVIA/PAULO FRANCINI, 1975
 CASA ARLINDO CARVALHO PINTO, 1974





CASA MARIO MASETTI, 1968

CASA FERNANDO MILLAN, 1970



Antonio Bueno Netto.2 - solução mais convencional, com precedente nas duas casas Edmundo de Freitas e, talvez o único exemplo desta 'fase' a aproximar-se, especialmente, do padrão de secção vertical definido pelo tipo Citrohan.

A casa Mario Masetti.1(1968/1) responde a um tema que vinha sendo perseguido pelas casas prototípicas da 'fase' anterior (das quais é quase contemporânea e um pouco posterior) ao transformar 'paredes vedadas' em 'paredes portantes'. Que neste caso admitem perfurações discretas, de maneira que o acesso se dá, diferentemente da fase anterior, pela lateral murária - mas sempre seguindo a estratégia de aproximação lateral rotacionada, como nas casas gêmeas (1964/5/6), e sempre mantendo a organização interna do programa segundo três faixas, de maneira bastante semelhante à da casa Francisco Malta Cardoso.2. Estas e outras características que esta casa compartilha com as casas da 'fase' anterior poderiam sugerir considerá-la de 'transição'; enquanto outras de suas características contribuem para transformar radicalmente sua idéia matriz, de fato inaugurando outra proposta. Entre as 'inovações' destaca-se o posicionamento periférico dos pilares, com amplos balanços em proporção 1:1:1 que acentuam a ousadia da solução construtiva, associados a um perímetro retangular de proporção 2:1. É notável, no caso, a solução de 'revestimento' proporcionada pelos painéis pré-moldados de concreto justapostos externamente às paredes-viga portantes, reforçando a idéia de muro mas eludindo em parte, ao menos visualmente, o peso inerente àquela solução estrutural.

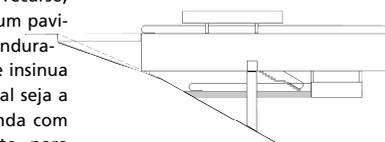
A casa Fernando Millan (1970/1) é uma solução de circunstância - o terreno de forte acive - somada a uma abordagem radical e poética. O arquiteto já havia experimentado anteriormente soluções mais preciosas de acomodação minuciosa da casa ao sítio, ou soluções mais substantivas de planarização e aposição de um objeto-casa autônomo. Neste caso, a radicalidade da 'planarização' do lote convive com uma aparente intocabilidade do mesmo, resultando numa solução sem fachada, sem elevações exteriores exceto a de acesso, esta mesmo recusando-se a ser muito mais do a continuação vertical do chão onde se apoia ou de onde se destaca. Trata-se de uma casa absolutamente introvertida onde o jogo da luz natural em pátios cobertos e descobertos revela um controle e domínio total sobre a luz e uma relação complexa com os parâmetros

'naturais' do sítio. Contemporânea do projeto do Pavilhão de Osaka (1969/70), esta casa, apesar do resultado distinto, mesmo oposto, demonstra similaridade quanto à estratégia, já testada anteriormente, mas que se tornará cada vez mais presente na obra de Mendes da Rocha, de priorização do lugar como base da concepção arquitetônica, de maneira configurar num grau aparentemente mínimo de interferência, de fato resultado de uma decisão inicial elaboradamente radical, cuja complexidade não se faz imediatamente evidente.

A casa G.de Cristóforo (1971/1) indica por um lado uma certa exacerbação do tema da diminuição dos pontos de apoio, que aqui se restringem a apenas dois; por outro lado, parece ser uma variante de um outro hipotético 'tipo' que explora certa influência de Artigas (como analisado na 'fase 1'), periodicamente retomado na obra do arquiteto, e que por motivos fortuitos nunca chega a se realizar plenamente - cujo exemplo mais acabado parece ser a casa Helena Ometto (1978/2). Em ambas há o recurso, sugerido pela topografia descendente, do acréscimo de um pavimento de menor dimensão junto à fachada posterior, 'pendurado' no corpo principal da casa. Na casa Helena Ometto se insinua também uma solução que estará presente na 'fase 5', qual seja a existência de um outro corpo construído, neste caso ainda com importância bastante secundária, oferecendo o mote para soluções de interconexão, neste caso passarelas de desenho sinuoso - proposta que naquele momento já havia alcançado sua maturidade e realização concisa na casa Antonio Junqueira de Azevedo (1976/1).

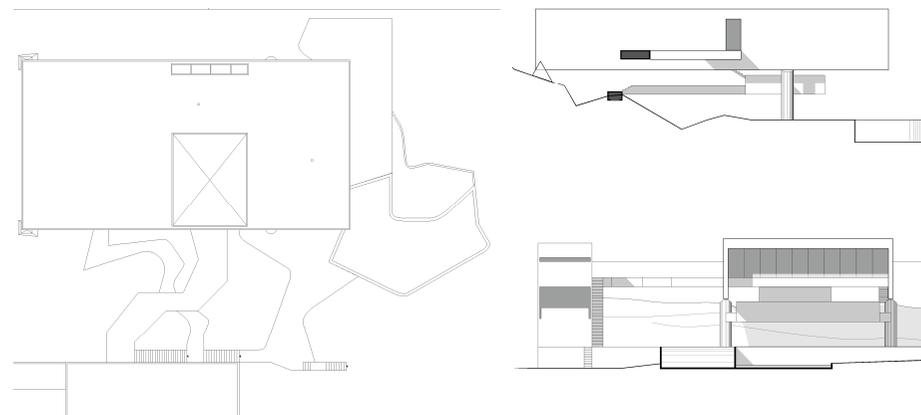


DETALHE DO PAVILHÃO DE OSAKA, 1970



CASA G.DE CRISTÓFARO, 1971

CASA HELENA OMETTO, 1978

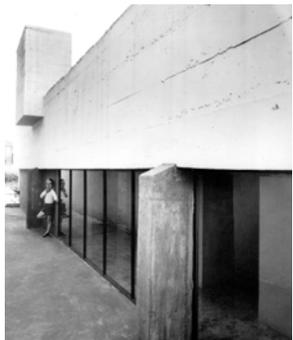




VILLA MANDROT, 1935, LE CORBUSIER

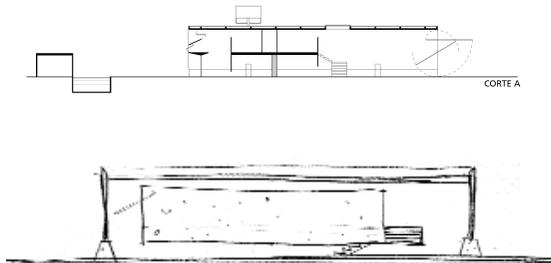
CASA TELMO PORTO, 1968
CASA IVO VITERITO, 1962
VILANOVA ARTIGAS

CASA MARCELO NITSCHÉ, 1, 1973
PAULO MENDES DA ROCHA



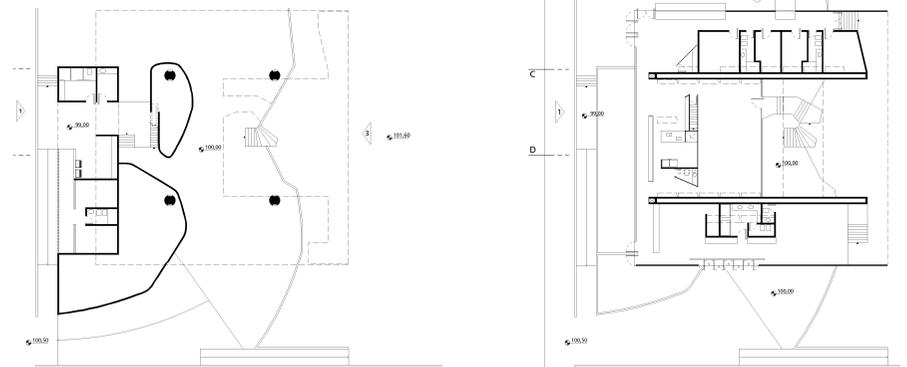
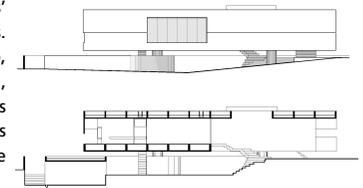
A casa Dalton Macedo Soares (1973/5) desvela um caminho que será explorado posteriormente também em residências de praia/campo, qual seja a experimentação com materiais tradicionais, em especial a alvenaria de pedra ou o concreto ciclópico, fazendo os muros portantes assumirem peso e presença; permitindo entretanto, ao serem associados ao uso de lajes nervuradas, vãos surpreendentes nas coberturas, assim indiretamente reforçando a idéia do concreto como uma 'pedra contemporânea', presente nas declarações de Le Corbusier sobre a *Unité d'Habitation* de Marselha; remetendo, igualmente, aos experimentos do mestre com materiais tradicionais, realizados a partir dos anos '30. Outra característica interessante da casa é o emprego de um número ímpar de pilares portantes da laje do piso do pavimento superior, aqui infringindo apenas discretamente a simetria geral - busca formal que tem exemplos de grande interesse na obra de Mendes da Rocha, como é o caso do projeto contemporâneo para a Escola Jardim Calux (1972).

A casa Marcelo Nitschê.1 (1973/6) é uma proposta não realizada para casa-ateliê onde a idéia de muro portante se associa com a de seu 'quase' apoio no piso, tema que também está presente, de outras maneiras, em várias casas de Artigas, como por exemplo a Ivo Viterito (1962); mas, diferentemente daquela, aqui essa parede-muro rasgada embaixo define com exclusividade a volumetria da casa. Inserida nessa 'caixa' e, sem tocá-la, é acrescentado um peculiar mezanino disposto sobre um único apoio - solução que relembra a casa Telmo Porto (1968) também de Artigas; mas em Mendes da Rocha a qualidade atormentadamente clássica de Artigas se transmuta em proposta inusitadamente clássica na sua tranquilidade e equilíbrio. Por outro lado, esta casa relembra com muita força a idéia Citrohan em sua concepção original de espaço de trabalho/ateliê que se adapta ao uso habitacional através da variação das alturas internas.

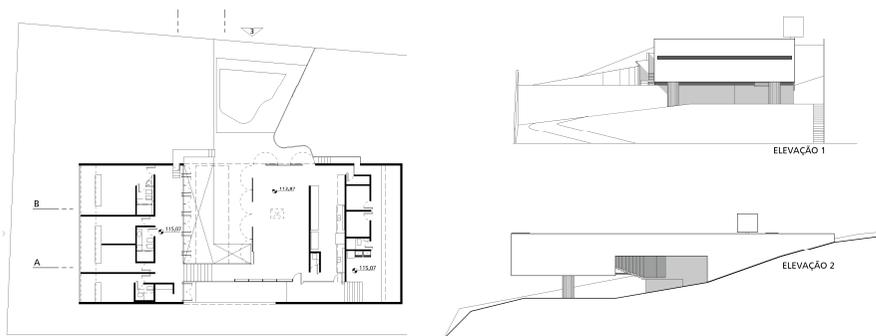


A casa Arlindo Carvalho Pinto (1974/1) é um caso híbrido de superlativo interesse. Aqui as paredes portantes como que 'migraram' para dentro da casa, permitindo que seu perímetro se apresente livre de apoios, retomando as características já presentes e analisadas na casa James Frances King.1. O peculiar arranjo dos ambientes em três faixas praticamente estanques atende às necessidades do cliente em termos de privacidade entre setor pais/ setor filhos e dá oportunidade para um exercício virtuoso de arranjo estrutural. A casa poderia ser lida como uma situação 'caixa' retangular, de perímetro em proporção áurea, conformando um 'miolo' que é então envolto por um quadrado mais amplo, assim configurando duas áreas excedentes que são como outras pequenas 'casas' estreitas e longas à maneira popular paulistana, e a ela geminadas. A profunda varanda central recorda soluções de sabor palladiano, influência aqui transmutada e quintessenciada pela sua presença, como referência mais próxima, nas casas bandeiristas paulistas dos séculos 17/18. As elevações retomam o trabalho compositivo das fachadas, como fora mais característico na 'fase 2', embora neste caso de maneira mais contida.

CASA ARLINDO CARVALHO PINTO, 1974



A casa Paulo e Lucia Francini (1975/1) é térrea e dispôs-se sobre um embasamento obtido pelo aproveitamento da situação em forte acive e pela definição da cota do piso térreo em dois patamares, a cerca de 5/7 m acima da via pública. Nesta variante a caixa apresenta-se íntegra exteriormente, mas interiormente apresenta-se bastante rasgada em sua porção média, definindo de fato dois setores quase estanques interligados por passarela e rampas que cruzam um pátio intermediário - enquanto outros dois pátios, nas duas extremidades, atendem a iluminação do setor íntimo e do

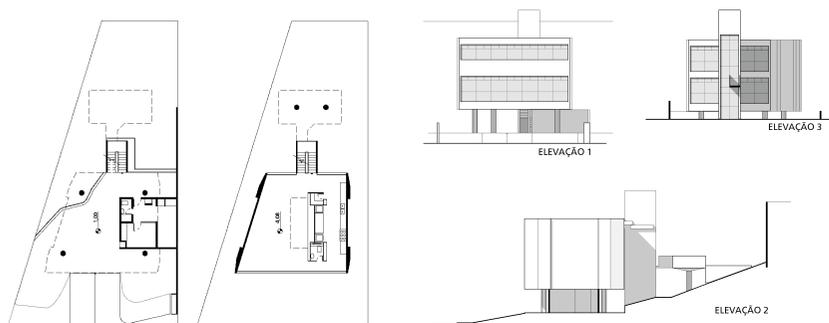


CASA PAULO E LUCIA FRANCINI, 1975

setor de serviços. As plantas revelam um desejo de contenção e interioridade, reforçado pelas elevações, em aparente contradição com o aproveitamento de um terreno relativamente generoso, enfatizando uma separação muito marcada do espaço privativo da moradia com relação ao seu derredor imediato.

Já a casa Carlos Eduardo Pereira Corbett (1978/1), em terreno igualmente em acive e bastante mais exíguo, a solução proposta abre-se francamente para o exterior, ao menos nas duas fachadas frontal e posterior, encarregando as duas outras fachadas das funções portante e de fechamento, retomando a idéia mais clássica de casa-apartamento, neste caso um duplex sobre pilotis. Mas trata-se também de uma variante híbrida, do ponto de vista estrutural e formal: importantes vigas de transição permitem que os pilares não se posicionem imediatamente sob as paredes-viga portantes mas recuem e se afastem do perímetro, assim reforçando certa semelhança com as casas da 'fase 3'. A solução peculiar

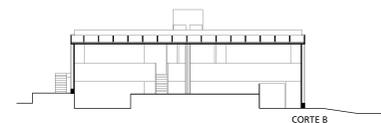
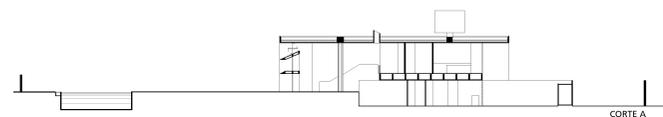
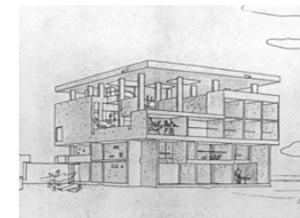
CASA CARLOS EDUARDO PEREIRA CORBETT, 1978



não nasce, aparentemente, de constricções de sítio ou programa, mas de uma vontade experimental que é facilitada pela dimensão relativamente compacta da casa. Seguindo a pauta da solução à paulista da 'casa-apartamento', a circulação vertical é exteriorizada servindo, outrossim, de conexão entre o corpo principal da casa e um anexo para deque e piscina, não uma construção habitável mas um piso elevado artificial em estrutura independente. Esta casa se aproxima da solução, que lhe é posterior, da casa Antonio Gerassi Neto (1989/1), sendo ambas de volume compacto, quadrado e elevado.

A casa Silvio Antonio Bueno.2 (1978/5) é a segunda solução para o mesmo cliente e terreno, aparentemente de interesse menos marcante que a primeira proposta (1978/4), cuja radicalidade é sem dúvida instigante. Essa comparação entretanto elude as qualidades inerentes desta solução, que se é de maior compromisso, não deixa de ter qualidades marcantes de espacialidade, retomando a variedade de alturas internas como acontecera tentativamente nas casas Edmundo de Freitas, a assimetria na disposição dos pilares internos portantes, e a insinuação de uma solução em dois corpos superpostos, que de fato não chega a se dar. Um outro detalhe interessante dessa casa são os brises de estrutura independente, seguindo as propostas abertas por Le Corbusier tanto na *Unité de Marselha* como em algumas obras realizadas na Índia.

VILLA SHODAN, AHMEDABAD, 1951/54



CASA SILVIO ANTONIO BUENO NETO.2, 1978

OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, realizado, publicado. O arquiteto realizou posteriormente para seu proprietário outros projetos, inclusive uma casa de campo (1995/1).

TERRENO

O terreno de formato trapezoidal tem frente curva com 15.30m na cota 100.00, lateral direita 33.65m, lateral esquerda com 41.50m e fundos em linha quebrada com -27.50/3.00/1.40m, e acentuação do declive, em especial na sua última porção. A linha norte-sul é tangente ao alinhamento em curva, com a direção norte no sentido da divisa esquerda para direita. O terreno foi parcialmente aterrado e recebeu um importante muro de arrimo e talude complementar na divisa de fundos.

DESCRIBÇÃO

A casa configura um retângulo de proporção 2:1 com o lado maior paralelo à divisa lateral direita e dela afastado 3.00m, atendendo um recuo de frente de 5.00m, recuo lateral esquerdo de 2.50m, recuo de fundos mínimo de 5.00, sempre sem contar o avanço de 2.40m do beiral plano nas fachadas de frente e posterior. O pavimento inferior situa-se na cota 99.10, com um acesso em declive com rampa de -18%, e apresenta-se totalmente livre, com pé direito de 2.10/2.53m (face inferior da viga/face inferior da laje) destinado à garagem. Na parte posterior do terreno há um subsolo com acesso por escada helicoidal situada na área de projeção do pavimento superior, na cota 96.45, com pé direito de 2.10/2.53m, destinado a dependências de serviço e lavanderia. O pavimento superior situado na cota 101.475, com pé direito de 2.40/2.82m concentra quase todos os compartimentos da moradia, sendo acessível na porção central do perímetro por uma escada em desenvolvimento curvo junto à fachada norte e por uma escada helicoidal junto à fachada sul, ambas bastante fechadas e com apenas algumas aberturas, enquanto as fachadas frontal oeste e posterior leste apresentam janelas contínuas em toda extensão. Uma faixa de iluminação zenital situada na porção central ocupa a totalidade da largura da casa configurando, por sua profusa iluminação, uma espécie de varanda ou longo pátio

interno, que limita de um lado com as portas de correr dos dormitórios e de outro com uma grande grelha de recolhimento das águas de lavagem dos pisos; os 4 dormitórios situam-se entre essa varanda central e a fachada de frente oeste, com os banheiros posicionados próximos à fachada externa; cada dormitório tem também um domo de iluminação zenital. Entre a faixa central e a fachada posterior leste situa-se uma sala única com vários ambientes; junto à fachada sul e apenas parcialmente separada da área da sala por uma divisória armário situa-se a área de cozinha.

ESTRUTURA

A cobertura é formada por uma laje nervurada por 21 vigas espaçadas a cada 1.213m posicionadas transversalmente às duas fachadas mais extensas, reunidas longitudinalmente por duas vigas principais de bordo e duas vigas intermediárias, definindo um espaçamento de 3.695/4.76/3.695m. A laje do pavimento inferior segue as mesmas dimensões mas com apenas 17 vigas, duas a menos simetricamente em cada extremidade, embora as vigas longitudinais de bordo se prolonguem de maneira a terem a mesma dimensão das vigas superiores. As duas lajes nervuradas são separadas e unidas, no seu perímetro longitudinal, por duas paredes-viga que admitem algumas interrupções na altura dos acessos e de algumas aberturas de janelas, configurando uma espécie de 'caixa' elevada, a qual se apóia em quatro pilares posicionados junto às laterais extensas, e espaçados de 7.90/8.491/7.90m, os quais minimizam as fundações a apenas quatro tubulões, exceto pelo arrimo e laje de cobertura do subsolo. As paredes-viga são complementadas, externamente, por painéis pré-moldados de concreto que seguem a modulação das vigas nervuradas e com altura do pé-direito de 2.40m (do piso à face inferior da viga).

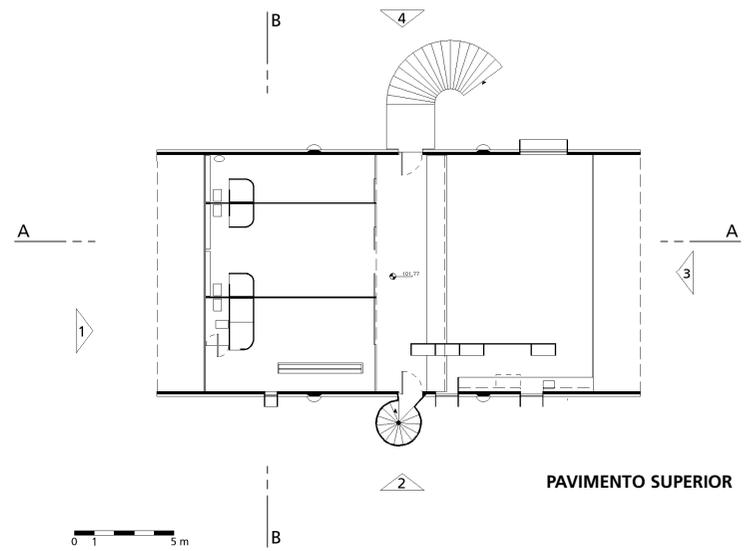
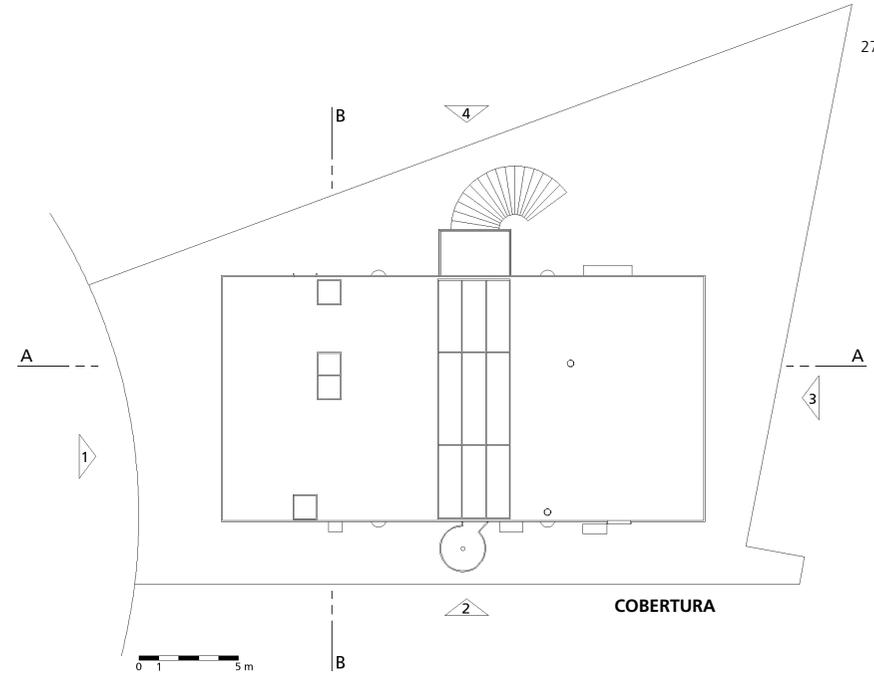
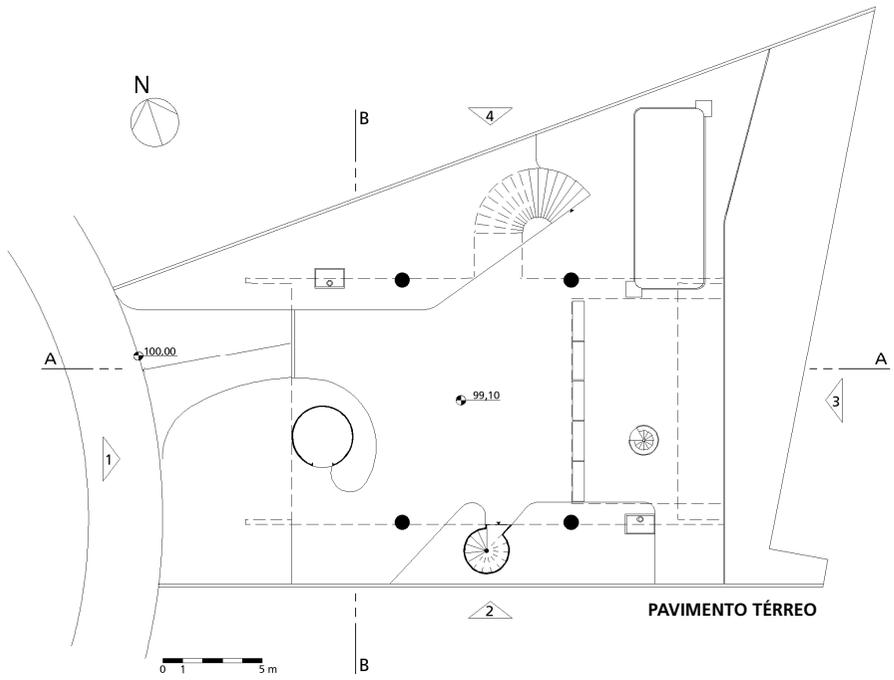
VOLUMETRIA

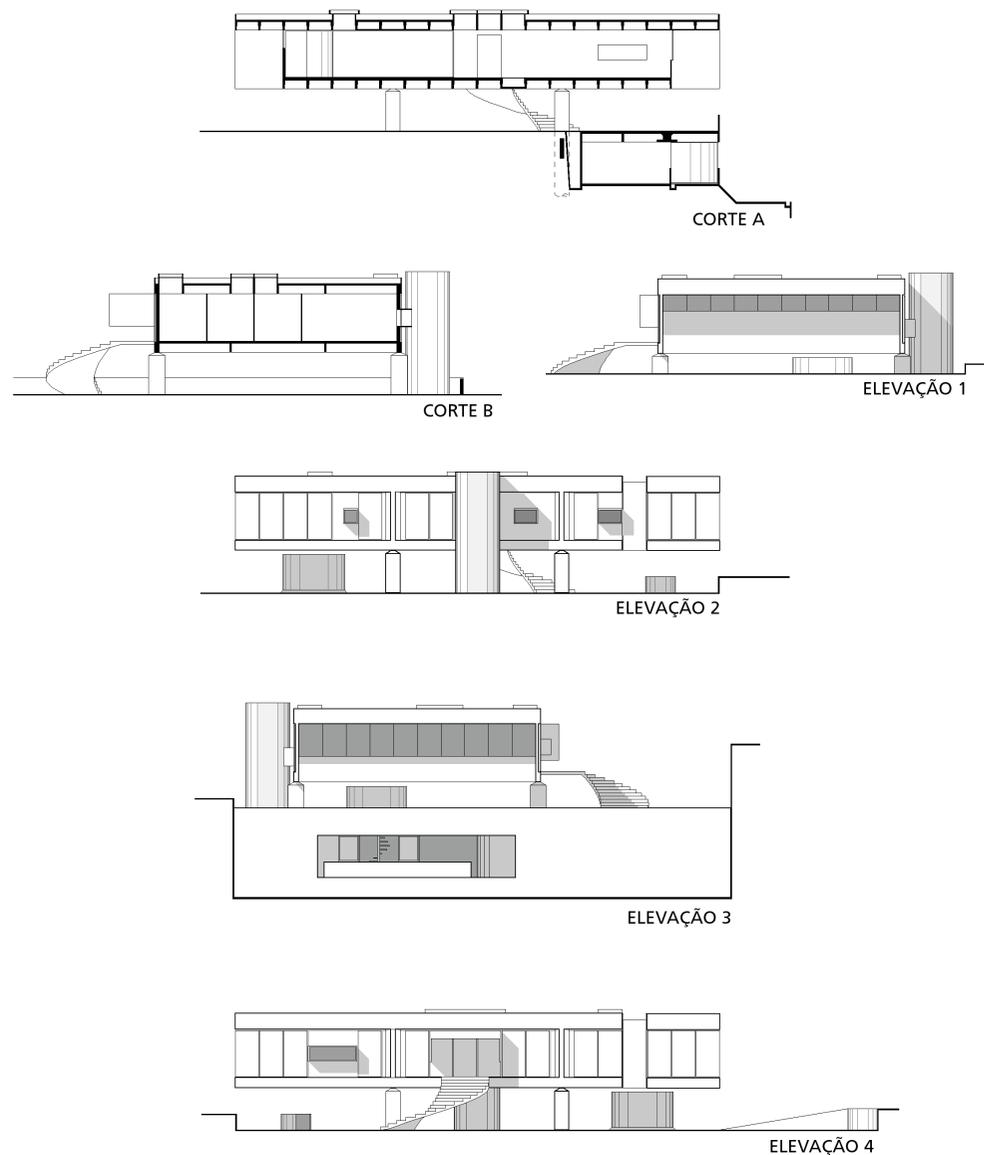
A idéia de 'caixa suspensa' configura nesta casa uma realidade física cuja aparência é enfatizada pelo tratamento dado aos detalhes, pelos amplos balanços que seguem um ritmo quase 1:1:1 e pelo desenho dos pilares cilíndricos com ponta afilada, enfatizando a idéia de independência entre o vo-

lume da casa e seus apoios. Embora a laje de piso do pavimento superior seja de menor dimensão, isso não é visível nas vistas laterais, o que mantém a integridade volumétrica desse conceito de caixa. **MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES**
O uso do concreto armado aparente é extensivo à estrutura e vedos, mas ambos distinguem-se didaticamente pelo tratamento distinto dado às texturas dos painéis de fechamento. O uso de um piso único nos ambientes internos indica tratar-se de fato de um espaço único, compartimentado apenas pelas portas-venezianas de correr que separam os dormitórios da varanda interna, pelos painéis de separação entre os dormitórios e pelo armário divisória entre sala e cozinha.

GEOMETRIA

As proporções da casa interpolam a geometria do duplo quadrado com um ritmo ternário definindo três retângulos áureos que conformam a dimensão total da cobertura e que definem as duas faixas simétricas dos dormitórios/sala-cozinha. A proporção entre o comprimento da caixa e sua altura é de 7:1. Uma análise cuidadosa revela haver uma total congruência entre todas as linhas de definição da estrutura, fechamentos, vedos internos e mesmo armários e detalhes, com as proporções geométricas básicas dos ambientes.





OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, construído, publicado.

TERRENO

Terreno em alicive, de formato trapezoidal, divisa do alinhamento em desenvolvimento curvo com 33.70m, iniciando na cota 93.30 no limite direito e terminando na cota 96.60 no limite esquerdo; a lateral direita, com 17.35m, inicia na cota 93.30 e termina na cota 97.32; a lateral esquerda, com 27.30m, inicia na cota 96.60 e termina na cota 100.00; a divisa de fundos, com 22.90m, inicia na cota 97.32 na divisa lateral direita e termina na cota 100.00 na divisa lateral esquerda. A linha norte-sul é aproximadamente tangente à divisa curva do alinhamento, com o sentido norte da esquerda para a direita.

DESCRIÇÃO

A casa é organizada em dois pavimentos e um subsolo ocupando parcialmente a faixa junto à divisa direita. O volume principal da casa ocupa um espaço escavado no terreno em alicive, sendo delineado por muros de arrimo e empenas elevadas que definem uma área coberta e um pátio descoberto. Esse volume é paralelo e recuado 3.40m da divisa de fundos, separado por uma distância variável de 0.50>1.00m da divisa lateral esquerda, recuado a uma distância variável do alinhamento, sendo máxima de 9.00m junto à divisa lateral esquerda e sem recuo ao aproximar-se da divisa lateral direita; e recuado numa distância variável da divisa lateral direita, sendo máxima de ~6.50m junto ao alinhamento e sem recuo ao aproximar-se da divisa de fundos.

Essa disposição do volume da casa cria dois espaços triangulares de recuo, um na frente, outro na lateral direita. O desenho do muro de arrimo faz com que parte do recuo de fundos seja incorporado ao pátio aberto do volume da casa, e outra parte seja mantida com a declividade natural do terreno. No recuo de frente foram abertas duas passagens de entrada, uma na faixa mais à direita do volume da casa, na cota natural 94.75, que é estendida para formar o pátio descoberto de acesso de autos e social e que corresponde ao nível do pavimento inferior; e outra passagem junto à divisa esquerda, já na cota 96.60, onde

uma escada externa dá acesso à cota 94.75 do pavimento inferior; o espaço intermediário entre ambas é murado e parcialmente ocupado por uma piscina com acesso pelo pavimento superior, na cota 97.52, no qual por sua vez se encontra uma escada externa de acesso à cobertura.

A porção triangular do recuo lateral direito foi escavada criando um talude que conforma um poço de iluminação para o pavimento inferior em subsolo situado na cota 91.70, com pé-direito de 2.50/3.00m (face inferior da viga/face inferior da laje) abrigando dependências de serviço e lavanderia, cujo acesso se dá desde o pátio de acesso, no pavimento térreo, por uma escada helicoidal - a qual se prolonga verticalmente de maneira a configurar também um acesso ao pavimento superior na cota 98.12.

O pavimento inferior é separado em dois por uma parede curva configurando na porção à direita a faixa descoberta e aberta do pátio de acesso e uma faixa coberta e fechada onde estão situados o acesso social da casa e a cozinha/sala de almoço, com pé-direito de 2.77/3.27m. A porção à esquerda dessa parede curva configura um pátio interno coberto com pé-direito duplo e rasgo de iluminação zenital, cujo uso é definido pelo autor como "jardim de inverno", onde se situa uma escada em desenvolvimento curvo de acesso ao pavimento superior. Mais à esquerda está uma faixa com pé-direito de 2.20/2.70m abrigando uma sala de estar/jantar separada por um extenso armário-painel de uma área de biblioteca; um lavabo posiciona-se próximo à parede correspondente à fachada de frente definindo outra área de acesso (em continuação à passagem junto à divisa esquerda) e chapelaria; a área da biblioteca volta-se para a um espaço de pé-direito duplo e iluminação zenital junto à parede que corresponderia à fachada lateral esquerda mas que, por estar totalmente encostada no terreno natural em alicive, define-se como um muro de arrimo.

A partir da escada curva do pátio coberto interno chega-se a uma passarela que dá acesso ao pavimento superior organizado em duas faixas independentes. Uma das faixas dispõe-se sobre a área das salas e biblioteca, na cota 97.52, com pé-

direito de 2.80/3.20m, e abriga 5 compartimentos-dormitório e um banheiro coletivo, com acesso por um corredor-varanda voltado para o pátio interno coberto e aberturas de iluminação/ventilação voltadas para o espaço de pé-direito duplo, com iluminação zenital junto ao muro de arrimo da divisa lateral esquerda. O corredor varanda também dá acesso à zona do recuo de frente onde se situa a piscina. A outra faixa situa-se sobre a cozinha e acesso e é delineada pela parede curva que no pavimento superior configura um para-vento de altura 1.30m sobre o piso, situado na cota 98.12, com pé-direito de 2.20/2.70m, e abriga um espaço aberto para escritório (onde chega a escada helicoidal situada no pátio descoberto de acesso, uma área fechada do banheiro e zona de vestir, e um espaço aberto para um dormitório; esses compartimentos voltam-se para o pátio interno coberto e apresentam aberturas discretas para o pátio externo descoberto.

ESTRUTURA

A cobertura é formada por uma laje com 18 vigas nervuradas com dimensão de 15m dispostas a cada 1m na direção -leste-oeste, apoiadas em empenas que são ora paredes-viga, ora muros de arrimo, travadas no sentido norte-sul por essas empenas laterais e por duas vigas longitudinais espaçadas de 4.45/5.45/4.45m, as quais se prolongam por ~2m, no sentido sul, após a última viga transversal nervurada, até atingir o muro de arrimo junto à divisa lateral esquerda, configurando assim a abertura zenital do espaço de pé-direito duplo junto ao muro de arrimo da divisa lateral esquerda; na cobertura também há um rasgo quadrado de cantos arredondados por onde se dá a iluminação zenital do pátio interno coberto.

O piso do pavimento superior é organizado por duas lajes apoiadas apenas nas paredes laterais situadas: uma na cota 97.52, com 8 vigas transversais; e outra na cota 98.12, com desenho curvo, com 5<8 vigas transversais; cada uma delas travadas longitudinalmente por 5 vigas espaçadas de (3x)2.225/3.225/(2x)2.225m.

A laje de cobertura do pavimento em subsolo/piso do pátio descoberto de acesso na cota 94.75 apóia-se em três muros de arrimo que conformam

seu perímetro e está estruturada por vigas dispostas a cada ~1.1 m na direção -leste/oeste. A parede paralela à divisa de fundos onde se apóiam as lajes tem altura dupla e conforma um muro de arrimo na sua porção esquerda, prosseguindo como empena-viga elevada apenas na altura do pavimento superior na porção direita, após cruzar o muro curvo que separa em duas as áreas da casa, e termina apoiada no muro de arrimo da divisa lateral direita.

A parede junto ao ao recuo de frente onde se apóiam as lajes define um muro de arrimo na porção do recuo junto à lateral esquerda, e prossegue de maneira independente, junto à lateral direita, como empena-viga elevada de altura correspondente ao pavimento superior; conformando assim uma fachada virtual, a qual delimita um pátio aberto que marca o acesso principal da casa.

VOLUMETRIA

Face à dimensão mais extensa do que profunda do terreno, a volumetria retangular da casa dispõe sua maior dimensão ao longo do alinhamento e divisa de fundos e a dimensão menor paralela com as divisas laterais. Essa disposição cria uma percepção rotacionada do volume, invertendo a habitual percepção da face menor como "frente" e da face maior como "lateral".

A situação em forte aclive do lote e a organização da casa como um volume que se acomoda à topografia fazem com que a volumetria da casa possa ser vista como parcialmente enterrada, desde a cota mais alta do terreno, ou como parcialmente aflorada, desde a cota mais baixa do terreno. A casa praticamente não tem aberturas extensas (do tipo 'janela') mas se apresenta como um volume bastante fechado e introvertido, com dois pátios (um descoberto, outro coberto), iluminada principalmente por aberturas zenitais, e com apenas algumas fenestranças discretas semelhantes a portas. A volumetria retangular faz contraponto com alguns elementos curvos, tais como a parede que divide em duas a área da casa, a escada principal, a escada helicoidal externa.

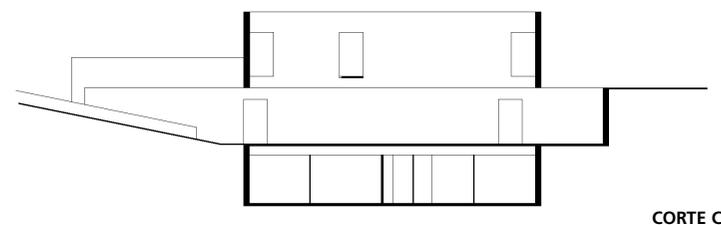
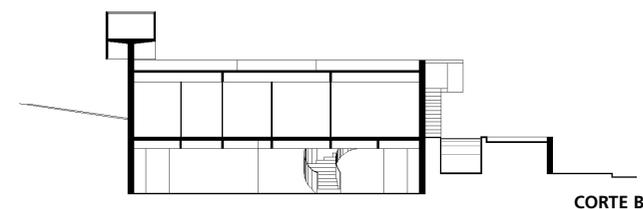
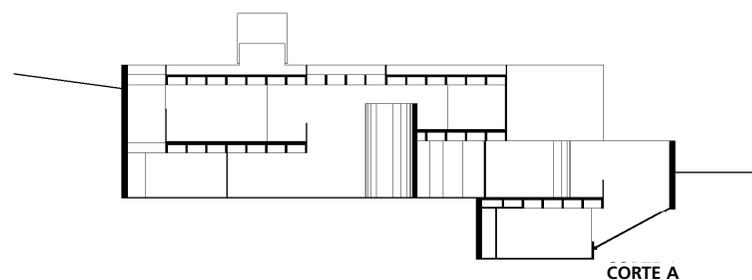
MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

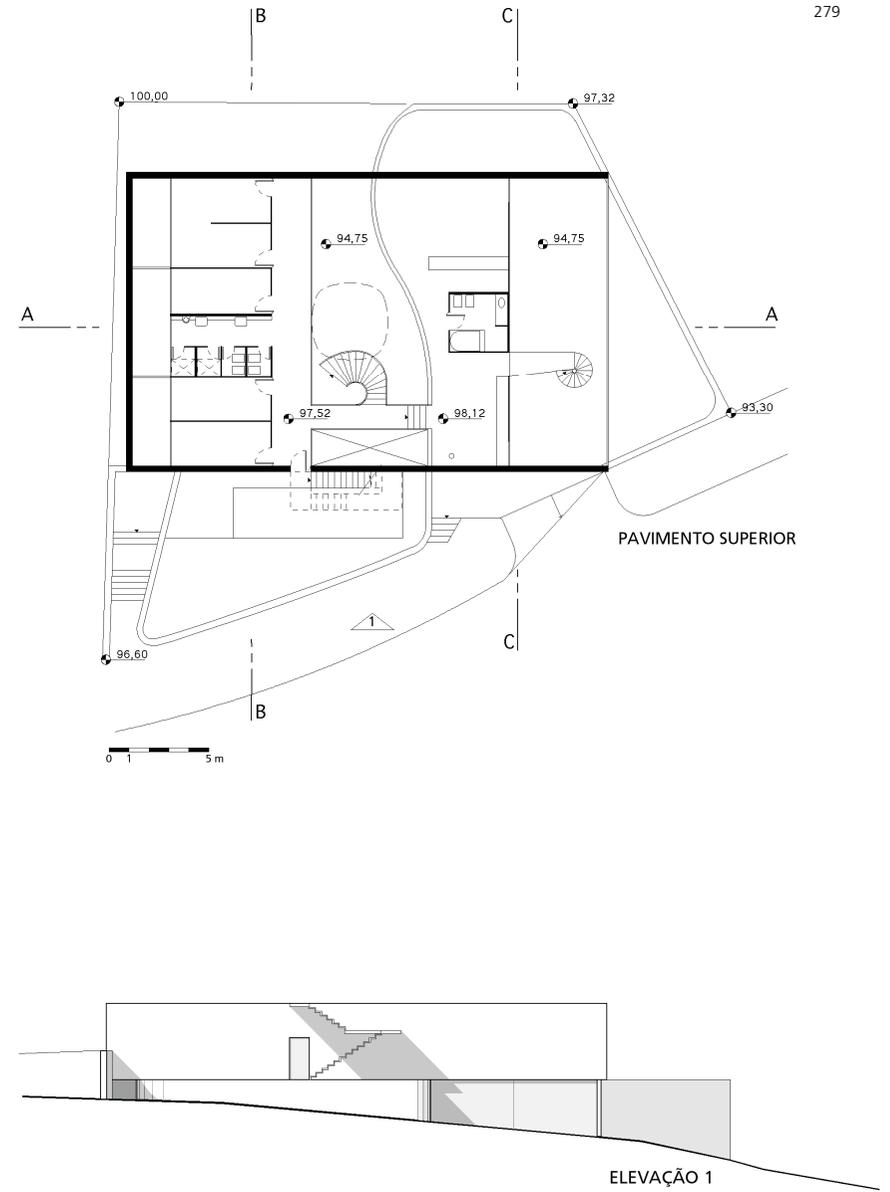
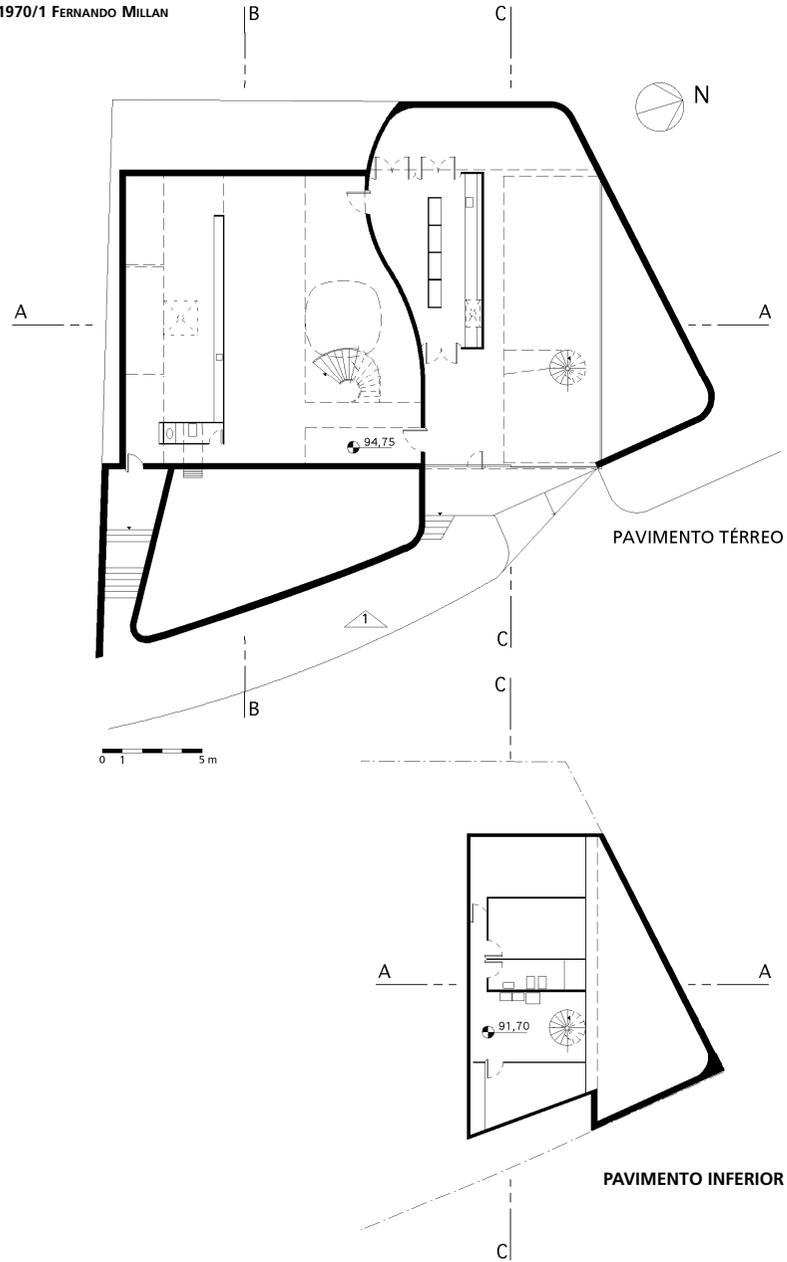
A combinação do concreto armado aparente em

todas as empenas e na estrutura e a profusa iluminação zenital dos ambientes caracteriza esta casa. O piso do pátio externo é em asfalto, dando um sentido de continuidade urbana do acesso privativo ao lote.

GEOMETRIA

O perímetro da casa definido pela planta do pavimento superior é um retângulo áureo, cujo quadrado de origem é a base dimensional das outras linhas geométricas de definição dos ambientes.





OBSERVAÇÕES

Estudo preliminar, não construído, não publicado.

TERRENO

O terreno tem formato trapezoidal com frente com 20.00m, lateral direita com 40.15m, lateral esquerda com 37.00m e fundos com 17.00m, com um desnível, desde o alinhamento até a divisa de fundos, de 21m (declividade ~50%). Não há outras informações sobre a localização do terreno ou sua orientação.

DESCRIÇÃO

A forte declividade do terreno faz com que o volume da casa fique quase totalmente abaixo do nível do alinhamento, situado na cota 100.50. O perímetro retangular da casa está recuado 8.50m do alinhamento, 2.50m da lateral direita, variável, sendo de 2.00m no ponto médio no recuo lateral esquerdo, variável, sendo 4.00m no ponto médio no recuo de fundos.

O acesso se dá pela cobertura, na cota 100.50, através de uma passarela independente, por onde possivelmente passariam pessoas e automóveis, havendo sobre a cobertura um abrigo com pé-direito de 2.00m, recuado 4.00m da linha da fachada frontal, com profundidade de 10m e tomando toda a largura da construção, protegendo também a escada de acesso para o 1º pavimento inferior.

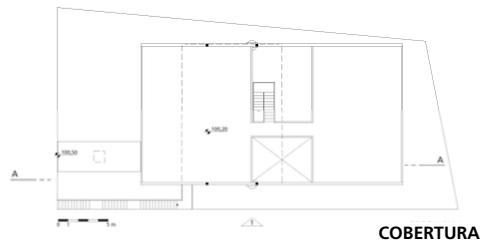
Este pavimento, na cota 97.40, com pé-direito de 2.30/2.75m (face inferior da viga/face inferior da laje) se define por duas empenas laterais totalmente vedadas e pelas fachadas de frente e posterior abertas, com um vazio central de iluminação por onde se dá a circulação vertical, definindo assim três faixas paralelas, a primeira junto à fachada frontal, protegida por um beiral de

2.00m, incluindo quatro dormitórios sendo um deles com banheiro privativo e os demais compartilhando outro banheiro; a segunda faixa inclui o vazio de iluminação, a circulação vertical, corredores e a cozinha; e a terceira faixa, junto à fachada posterior, com um beiral de 3.00m, definindo um único compartimento para sala com vários ambientes.

Junto à cozinha e à fachada lateral direita há uma escada de acesso ao 2º pavimento inferior que consiste em um piso na cota 94.80, com pé-direito de 2.00/2.50m, cujo acesso pode se dar também por uma escada externa vinda desde o alinhamento e prosseguindo por uma passarela; esse piso ocupa apenas a área correspondente à faixa junto à fachada posterior, mas com um recuo de 4.00 em relação ao perímetro externo posterior, e abriga dependências de serviço e lavanderia.

ESTRUTURA

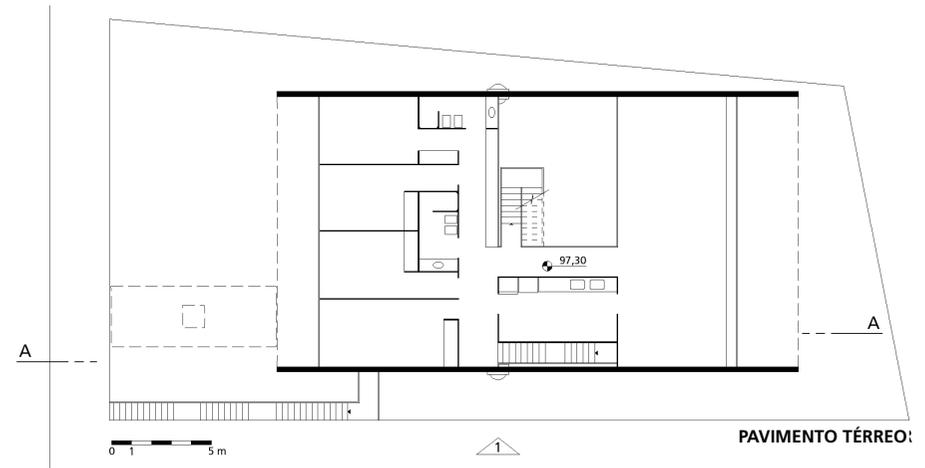
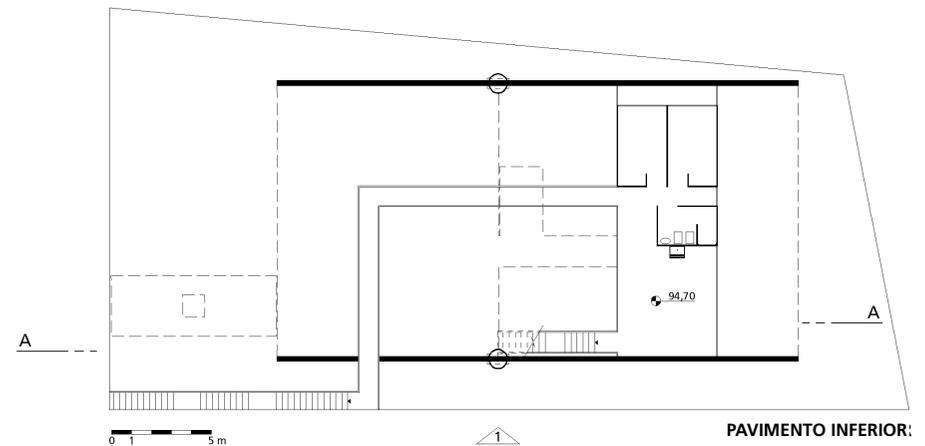
Embora não haja informações completas sobre a estrutura por se tratar de estudo preliminar, pode-se considerar a estrutura da casa como formando uma caixa que corresponde ao 1º pavimento inferior, onde as paredes-fachada laterais fazem às vezes de vigas de um pé-direito de altura, interligadas por vigas nervuradas e lajes, estando essa caixa apoiada em dois pilares situados sob as paredes-viga e possivelmente também fixada no ponto em que se apóia no terreno - embora isso não esteja claramente indicado, mas pode ser inferido por comparação com a casa 1978/2, que apresenta várias semelhanças com esta casa. O 2º pavimento inferior está atirantado nessa caixa, e tem seu piso estruturado por uma laje com vigas nervuradas. O pilar está apoiado na cota ~90.00.

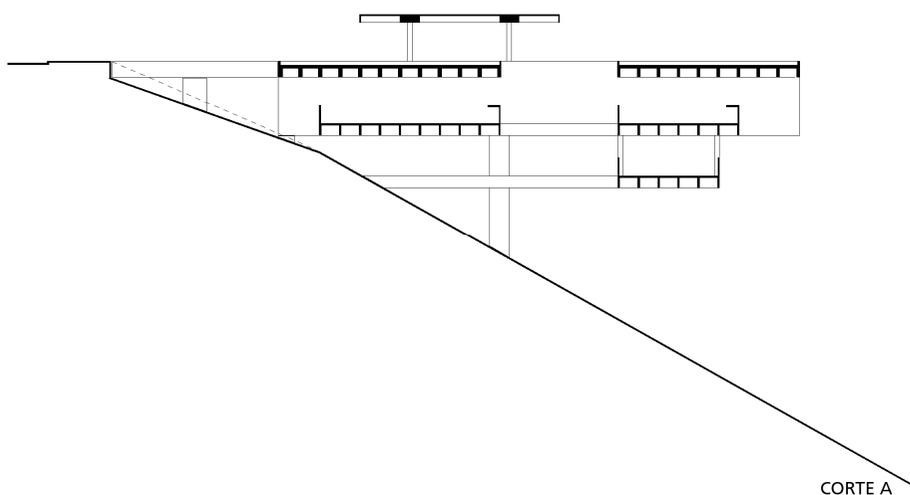
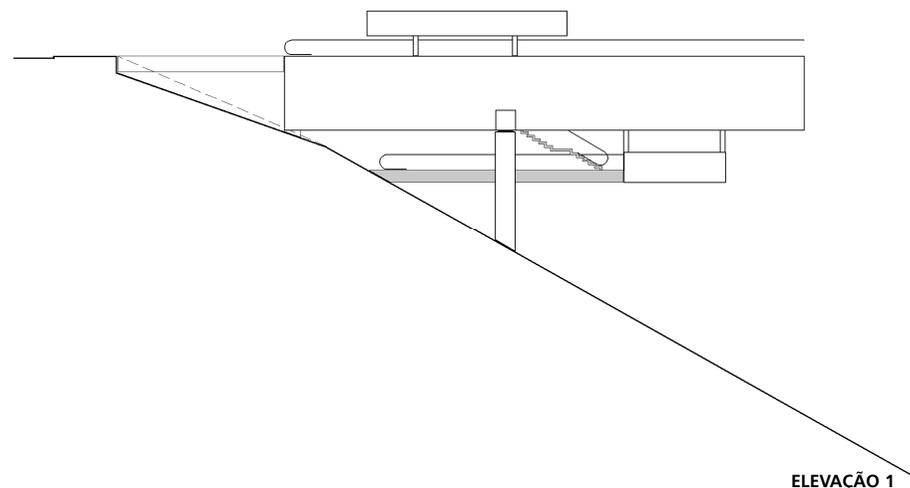
**COBERTURA****VOLUMETRIA**

A característica em declive do terreno proporcionaria uma leitura da casa como 'enterrada' em relação à rua, exceto pela leve cobertura-abrigo; vista desde uma posição inferior, se sobressairia a idéia de caixa apoiada sobre pilares centrais com balanços simétricos.

GEOMETRIA

A planta da caixa define uma proporção 2:1; a altura total dos pavimentos em relação ao comprimento da casa define uma proporção de 3:1; podem ser percebidas algumas definições de linhas de desenho a partir de proporções áureas.

**PAVIMENTO TÉRREO****PAVIMENTO INFERIOR**

**OBSERVAÇÕES**

Projeto executivo, construído, publicado
TERRENO

Terreno com formato de paralelogramo irregular, em declive de $\sim 20\%$, divisa do alinhamento com 25.40m iniciando na lateral direita na cota 0.00 e terminando na lateral esquerda na cota -0.50; lateral direita com 25.36m, fazendo ângulo de $\sim 110^\circ$ com o alinhamento, terminando na cota -5.50; divisa lateral esquerda com 29.80m, fazendo ângulo de $\sim 70^\circ$ com o alinhamento, terminando na cota -5.50; divisa de fundos com 24.30m, fazendo ângulo de $\sim 100^\circ$ com a lateral esquerda e $\sim 80^\circ$ com a lateral direita. Linha norte-sul perpendicular ao alinhamento, sentido norte do alinhamento para dentro do lote

DESCRIÇÃO

A casa é organizada em dois pavimentos, sendo um térreo situado em continuação ao nível da rua e um pavimento inferior implantado de maneira a aproveitar a declividade natural do terreno. O perímetro da cobertura está recuado 5.00m do alinhamento, 6.50m da divisa de fundos e 2.00m de ambas divisas laterais conformando um paralelogramo irregular semelhante ao perímetro do terreno.

A casa é caracterizada por duas paredes de alvenaria de pedra de espessura 0.80m na base e reduzindo até 0.60m no topo, conformando dois muros praticamente fechados, distanciados de 18.40m, paralelos com as divisas laterais, sendo a cobertura superior disposta entre ambos sem apoios intermediários.

O pavimento térreo com pé-direito de 2.50m é mantido aberto desde o alinhamento até a primeira metade da área coberta, sendo destinado a estacionamento na porção junto ao muro esquerdo na cota 0.00 e definindo na porção junto ao muro direito um pátio na cota -1.75m, interligados por uma escada externa parcialmente coberta; uma outra escada externa, desde esse pátio define um acesso de serviço para o pavimento inferior na cota -3.05.

Na faixa média do pavimento térreo é disposta uma caixilharia envidraçada contínua definindo os

usos da metade posterior do pavimento através de duas faixas de uso paralelas, com pé-direito de 2.50m. A primeira faixa conforma uma área de acesso na sua porção mediana, tendo à esquerda uma área de estúdio que se prolonga no corredor de acesso aos dormitórios e à direita as escadas de acesso a um nível intermediário na cota -1.75 destinado à biblioteca; seguindo-se outra escada de acesso ao pavimento inferior na cota -3.05, ficando a biblioteca com pé-direito de 4.25m. O desenho das áreas de circulação permite um pequeno vazio vertical junto ao muro lateral direito até o piso do pavimento inferior, resultando um trecho com pé-direito de 5.55m. A segunda faixa abriga três dormitórios-suíte voltados para uma linha contínua de caixilhos da fachada estando os banheiros em posição central e sendo iluminados zenitalmente. Há um rasgo para iluminação zenital do pavimento inferior na laje do piso do trecho destinado a estacionamento e um rasgo contínuo de iluminação zenital na laje de cobertura na área externa de acesso à casa, e ao longo da caixilharia de fechamento.

O pavimento inferior situa-se na cota -3.05 e tem pé-direito de 2.50m. Além do setor situado imediatamente abaixo das áreas internas do pavimento térreo, há outro localizado sobre o piso do estacionamento de autos, com possibilidade de acesso externo independente conforme citado, destinado a lavanderia, casa de máquinas, quarto e banheiro de serviço. Segue-se a faixa definida pelos dois caixilhos de fechamento, frontal e posterior, dispostos vencendo a distância entre os dois muros de pedra, organizando um espaço contínuo para estar e jantar na parte mediana e direita, separado por divisórias-armários e por um lavabo da área de cozinha, junto ao muro de pedra na fachada esquerda. Segue-se então na fachada posterior uma varanda coberta de pé-direito de 5.55 e largura 1.50, a partir da qual se estende o piso do pavimento inferior criando uma varanda descoberta onde se localiza a piscina; o perímetro desse piso retifica a forma esbocada das áreas fechadas da casa, alinhando-se perpendicularmente ao muro de pedra.

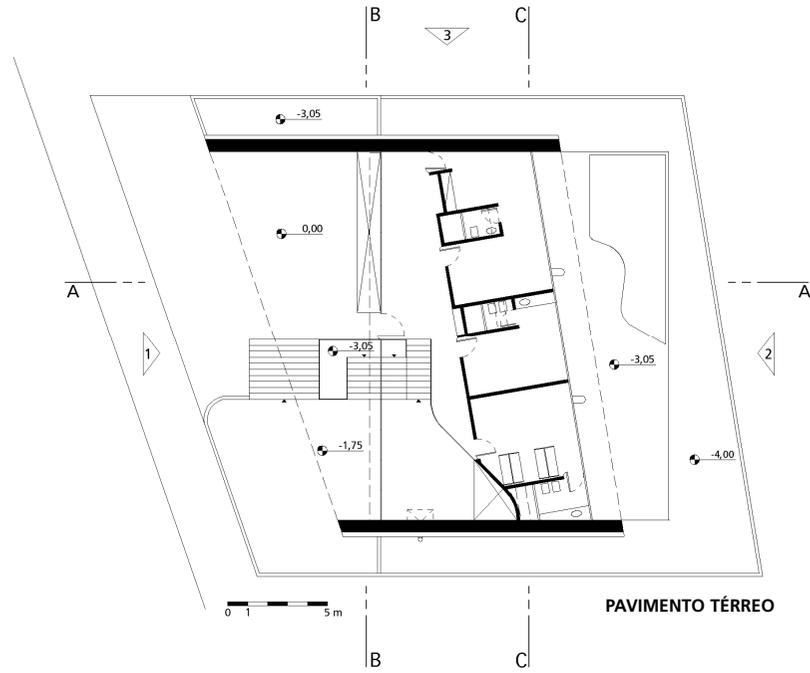
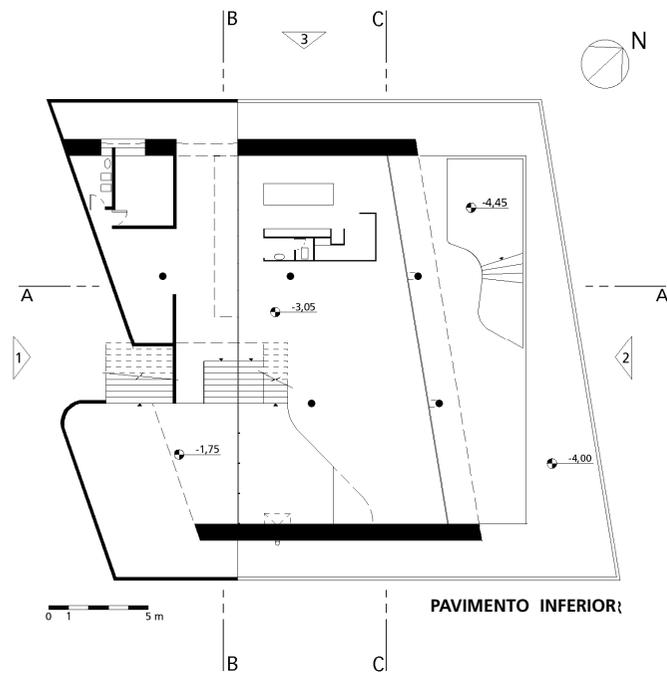
ESTRUTURA

Os muros de alvenaria de pedra servem de apoio para as lajes da cobertura e do piso do pavimento térreo, que são então engastadas nessas paredes, conformando nesse encontro vigas de largura igual ao do muro. A cobertura é conformada por vigas espaçadas regularmente dispostas de muro a muro, com vão de 18.40m, e por três vigas transversais, sendo a central de maior dimensão; a laje é invertida, e sobre ela é prevista uma camada de água para efeito de impermeabilização e melhoria do conforto térmico. O piso do pavimento térreo, além do apoio nos muros de pedra, conta com outros 5 pilares de apoio, espaçados regularmente a cada 6.40m nos sentidos longitudinal e

transversal, com seus eixos seguindo paralelamente à fachada posterior, sendo quatro pilares na área da casa propriamente dita, e outro pilar sob o piso do estacionamento. Muros de arrimo definem os limites da área de lavanderia e serviços e do pátio externo na cota -1.75m, bem como o apoio da área de piso externo do pavimento inferior.

VOLUMETRIA

Face à declividade do terreno a casa é percebida desde a rua como térrea, conformando uma ampla área de sombra face ao pronunciado recuo da caixilharia no pavimento de acesso. O amplo vão assim conformado garante um contraponto de leveza com o peso da alvenaria de pedra e o



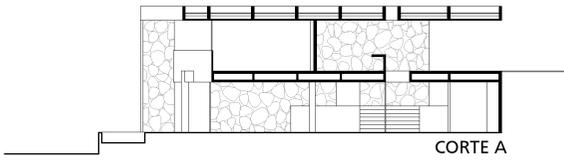
uso do concreto aparente. O sombreamento pelo recuo-varanda também se destaca na vista posterior da casa enfatizando em primeiro plano a moldura formada pelos muros e viga de bordo da cobertura, complementados pela ênfase na horizontalidade obtida pelo destaque da laje do piso do pavimento térreo cuja altura se amplifica numa viga-parapeito, em contraponto com dois dos pilares de sustentação do piso do pavimento térreo que se destacam externamente.

MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

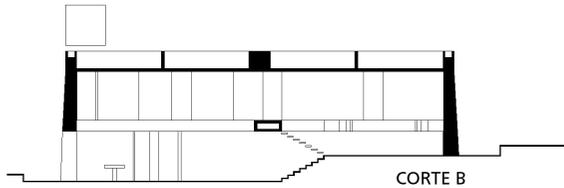
A textura da pedra marca sua presença nos espaços internos amplos, onde a sombra pronunciada faz contraste com o amplo envidraçamento dos ambientes.

GEOMETRIA

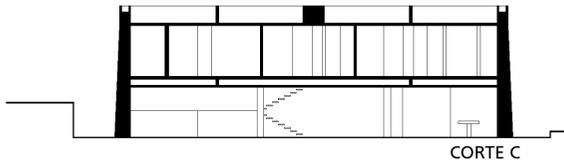
A forma irregular do terreno e a opção por atender exatamente aos recuos resulta num perímetro irregular que é sutilmente retificado pela regularidade na disposição dos eixos dos pilares que sustentam o pavimento térreo, conformando um quadrado virtual composto por 9 quadrados de 6.40m de lado, sendo os três quadrados posteriores destinados aos dormitórios acima e salas/cozinha abaixo, os quadrados central e central frontal definindo as áreas de acesso que intercalam simetricamente áreas especiais: à esquerda serviços e estacionamento, à direita pátio rebaixado em continuidade à biblioteca.



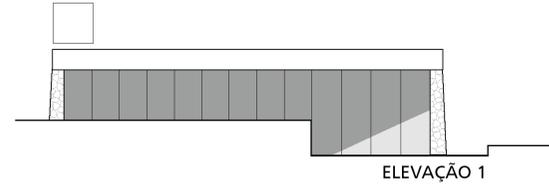
CORTE A



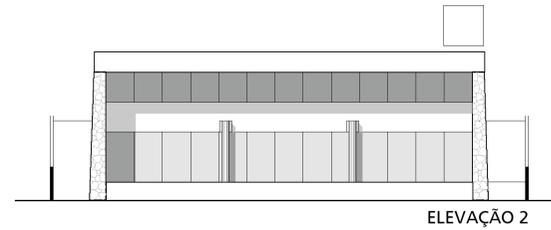
CORTE B



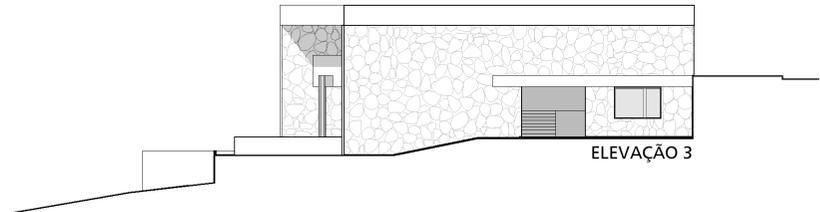
CORTE C



ELEVAÇÃO 1



ELEVAÇÃO 2



ELEVAÇÃO 3

OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, não construído, não publicado, para casa-ateliê de um casal de artistas. Para o mesmo terreno e clientes foi realizado e construído outro projeto para uso apenas de moradi, com a mesma implantação da construção no lote e diferente solução arquitetônica (1973/7).

TERRENO

Terreno plano, retangular irregular, divisa do alinhamento com 13.00m, divisa lateral esquerda com 48.20m, divisa lateral direita com 45.80m, divisa de fundos com 15.00m, linha norte-sul na bissetriz do ângulo formado pelas divisas do alinhamento e direita, sentido norte da interseção em direção ao centro do terreno.

DESCRIÇÃO

A casa-ateliê é definida por um volume único de pé-direito de 4.65m, com dimensão total de 25.00 por 9.40m recuado 8.00m do alinhamento, 2.00m da divisa lateral esquerda e mínimo de 2.00m na divisa lateral direita na altura do início do volume edificado e mínimo de 13.20m da divisa de fundos. Organiza-se em duas fachadas paralelas às divisas laterais, vedadas desde a cobertura até a altura de 0.74m do chão, permitindo uma faixa contínua de iluminação natural junto ao piso, vedada com vidro; e duas outras fachadas abertas paralelas ao alinhamento, sendo a frontal possivelmente fechada com portas basculantes atingindo a altura total do vão, enquanto a posterior é seccionada por dois brises de concreto tomando toda a largura da fachada sendo um deles uma laje de espessura mínima 0.05m e máxima 0.25m e largura 2.00m posicionada a 2.10m de altura e outra laje com 1.50m de largura disposta inclinada 45° com o bordo inferior a 3.10m de altura, resultando em três faixas contínuas envidraçadas.

Ocupando parcialmente a metade posterior do volume da casa-ateliê, situa-se um mezanino apoiado sobre um pilar central, definindo um espaço inferior com pé-direito de 2.10m e um espaço superior com pé-direito de 2.30m, afastado 1.00m da fachada esquerda, 1.50m da fachada direita e 4.26m do limite externo da fachada posterior; as laterais opostas do mezanino voltadas para as fachadas de frente e fundos são fechadas

por uma viga de bordo que sobe até a altura de 1.50m acima do piso do mezanino e desce até a altura de 1.00m do piso no lado voltado para a fachada de frente e até a altura de 0.50m do piso no lado voltado para a fachada de fundos. O acesso ao mezanino se dá por uma escada em dois lances, o primeiro com 1.50m de largura, seguido de patamar intermediário de mudança de direção, e o segundo com 1.00m de largura.

A organização da casa conforma quatro faixas de uso paralelas e em seqüência à fachada frontal. A primeira, ocupando aproximadamente um terço do comprimento total da casa, destina-se ao ateliê propriamente dito, sendo indicada a posição de uma mesa fixa quadrada de 2.00m de lado para plano de trabalho. Na segunda faixa, com aproximadamente 4.00m de profundidade, situa-se a escada de acesso ao mezanino, e é marcada por um rasgo transversal de iluminação zenital, que secciona em duas a laje de cobertura, definindo um espaço de transição entre a área de ateliê e aquela da casa propriamente dita.

A terceira faixa é caracterizada pela presença do mezanino, também ocupando aproximadamente um terço do comprimento total da casa, abrigando abaixo a área de cozinha e copa, e acima os dormitórios. A parte superior do mezanino é organizada de maneira a conformar um corredor de circulação em continuidade à chegada da escada, na lateral próxima à fachada direita, da qual se tem acesso primeiro ao conjunto de closet e dois dormitórios servidos por um banheiro e depois por outro dormitório-suíte; embora não hajam indicações precisas nas plantas pode-se supor que os banheiros contassem com iluminação zenital, enquanto os dormitórios e corredor voltam-se totalmente abertos para as fachadas laterais da casa. A quarta faixa, junto à fachada posterior, é ocupada pelo estar.

Junto à divisa de fundos, ocupando toda a sua extensão e afastada 11.50m da casa situa-se uma edícula de um pavimento e pé-direito de 2.10m abrigando lavanderia, dormitório e banheiro de serviço, com iluminação natural apenas zenital, com o muro voltado para a casa totalmente vedado. Encostado nesse muro situa-se uma piscina.

ESTRUTURA

A laje de cobertura é conformada por 10 vigas espaçadas de 2.50m dispostas no sentido do vão menor e complementadas por duas vigas de bordo e complementadas por duas vigas de bordo espaçadas de 1.25m; a laje invertida é disposta em dois panos independentes, conformando um vazio entre a 5ª e a 6ª viga, a partir da viga de bordo da fachada frontal; sobre as lajes é prevista uma camada de água para efeito de impermeabilização e melhoria do conforto térmico. A cobertura está totalmente apoiada em duas paredes de concreto de espessura 0.25m que conformam as fachadas laterais da casa e se interrompem a 0.74m do chão, as quais se apóiam em 4 pilares quadrados de secção 0.50m dispostos simetricamente 2 em cada fachada, conformando dois balanços e um vão intermediário, espaçados de 6.00/13.00/6.00m; as paredes se espessam no trecho junto aos pilares de maneira a assumir ali a dimensão do apoio.

A caixa d'água elevada está apoiada no pilar situado na fachada direita junto à fachada posterior. O mezanino é composto por uma laje maciça de espessura 0.25m apoiada em seu centro num pilar redondo de ϕ 1.00m, com vigas de bordo

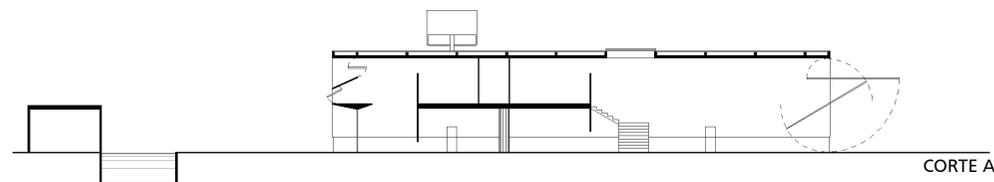
conformando parapeitos e indicando a separação dos vários ambientes da casa. São também de concreto os brises existentes na fachada posterior.

VOLUMETRIA

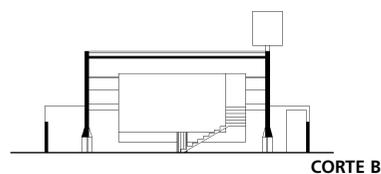
O contraste entre a quase total abertura das duas fachadas menores e o o quase total fechamento das duas fachadas maiores caracteriza a volumetria da casa, com o peso das paredes laterais sendo contestado paradoxalmente pelo rasgo de iluminação junto ao piso, efeito esse reiterado nas vigas de bordo do mezanino que fecham parcialmente os ambientes mas mantém uma continuidade total ao nível do piso.

GEOMETRIA

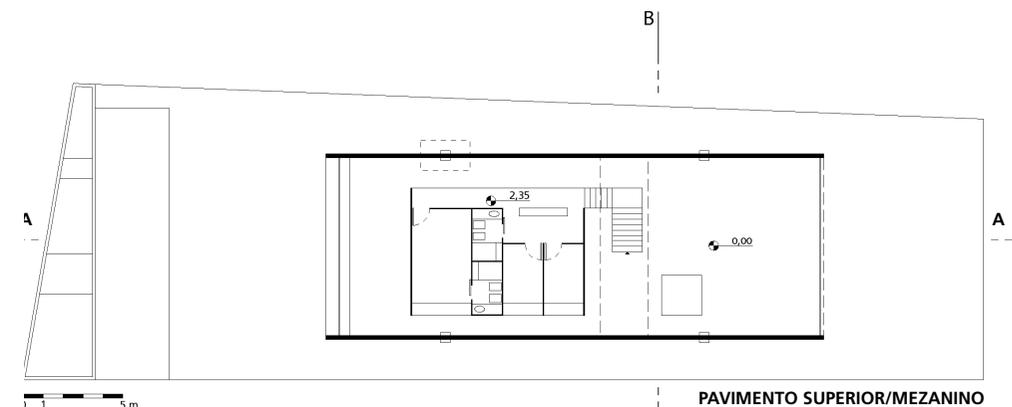
O perímetro da casa define um retângulo de proporção $L \times 2L2$; a lateral menor do mezanino mede $L2/2$, e a lateral maior é igual a L ; o pilar de apoio do mezanino está afastado L da fachada posterior. Os demais elementos parecem estabelecer uma série modular com base em 0.50m, que define as dimensões de pilares, vigas, escadas, brises, mesa de apoio, etc. A altura total de $H=5.00m$ define uma proporção 1:5 com o comprimento, enquanto a altura máxima atingida pela caixa d'água é igual a $H2$.



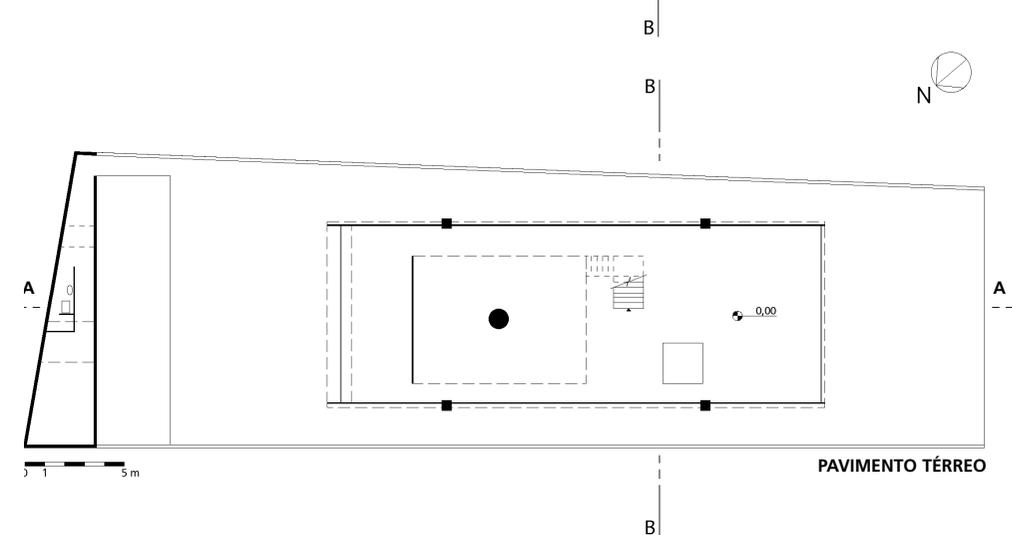
CORTE A



CORTE B



PAVIMENTO SUPERIOR/MEZANINO



PAVIMENTO TÉRREO

OBSERVAÇÕES

Projeto pré-executivo, não construído, não publicado

TERRENO

Não foram encontradas indicações precisas sobre a localização do terreno e suas exatas dimensões. As informações obtidas pelas plantas permitem considerar o terreno e seu alinhamento como planos ou quase planos, com dimensão aproximada de 50.00 por 50.00m subtraído de uma área de 10.00 por 10.00m junto à divisa lateral esquerda/de fundos; a linha norte-sul situa-se inclinada 30° no sentido anti-horário em relação ao alinhamento, sentido norte do alinhamento para a divisa lateral direita.

DESCRIÇÃO

A casa situa-se isolada de todas as divisas e consiste em térreo livre, evidenciando quatro colunas de apoio, parcialmente ocupado por um bloco de serviços de estrutura independente, com pavimento superior abrigando as demais atividades da casa e cobertura de planta quadrada com lado 25.40m recuada 6.00m do alinhamento, 10.00m da divisa lateral direita, 14.60m da divisa lateral direita e 18.60m da divisa de fundos.

O lote é acessado na porção do alinhamento junto à divisa lateral direita na cota 100.50, chegando-se à casa através de duas entradas, uma delas em rampa descendente que segue junto à divisa direita e inflete para o centro do lote de maneira a atingir a casa junto à fachada norte na sua porção média, organizando no pavimento térreo um estacionamento coberto para automóveis na cota 100.00; a outra entrada é também em rampa descendente seguindo junto ao alinhamento até sua porção média, atingindo a cota 99.00 e dando acesso ao bloco independente de serviços, cujo piso também está nessa cota.

Este tem seu perímetro definido por um retângulo de $\sim 6.10 \times 18.75$ m, recuado 2.15m do alinhamento, 11.10m da divisa lateral direita, o qual penetra 2.30m sob a projeção da cobertura da casa, e engloba área de serviço, lavanderia, vestiário, laboratório, e dois dormitórios compartilhando um banheiro. O bloco de serviços também pode ser acessado pelo pavimento térreo da casa, através

de uma escada vencendo o desnível entre este e a área de estacionamento, a qual se situa ao lado de outra escada em lance reto paralela à fachada leste e que dá acesso ao pavimento superior. A seguir situa-se ainda um compartimento em paredes curvas, envolvendo um dos pilares da casa, destinado a reservatório. Uma outra escada dá acesso à outra parte restante do pavimento térreo disposta na cota 101.60, que se estende por toda a porção posterior do lote conformando o nível do jardim e piscina, ao qual se tem acesso também por uma rampa junto à divisa lateral direita.

O piso do pavimento superior conforma um U, sendo o quadrado correspondente à projeção da cobertura recortado, na sua porção média, desde a fachada oeste até a área central, resultando num vazio vertical de ligação entre o térreo e o superior. O piso do pavimento térreo na cota 101.60, situado sob a cobertura, dispõe-se como patamar intermediário da escada em dois lances ou varanda coberta de acesso, ligando ao pavimento superior, com patamar de chegada na cota 103.05 que corresponde ao nível do piso do pavimento superior.

O pavimento superior se organiza em três faixas paralelas dispostas no sentido oeste-leste, muito marcadas e quase estanques face à organização estrutural da casa. A primeira faixa junto a fachada sul, com escada de acesso independente desde a varanda coberta junto à fachada oeste, engloba os compartimentos de quatro dormitórios intercalados com dois banheiros, todos iluminados zenitalmente e conectados por um corredor de circulação disposto ao longo da fachada sul, finalizando em uma área livre para ateliê junto à fachada leste.

A segunda faixa, em posição central, engloba na primeira metade a varanda no patamar 101.60 junto à fachada oeste, um vazio vertical desde a cota 100.00, onde se situa o segundo lance da escada de acesso iluminado por uma ampla abertura zenital, criando um pátio coberto e dando acesso à segunda metade, ocupada na porção central por uma sala de estar e jantar, e na porção junto à fachada leste pela copa, cozinha e lavabo; todos esses ambientes são providos de luz natural

por diversos focos localizados de iluminação zenital.

A terceira faixa junto à fachada norte, também com escada de acesso independente desde a varanda coberta junto à fachada oeste, engloba uma sala, compartimentos para banheiros e rouparia na porção central, iluminados zenitalmente e posicionados de maneira a garantir uma circulação junto à fachada norte, dando acesso a outro dormitório voltado para a fachada leste. Um corredor de circulação de largura mínima variável conecta as três faixas de uso do pavimento superior junto à fachada leste.

ESTRUTURA

A estrutura de concreto armado organiza-se a partir de 4 colunas cilíndricas com $\phi 1.10\text{m}$ dispostas formando um retângulo de $10.50 \times 12.50\text{m}$ recuado do perímetro quadrado da projeção da cobertura da casa, com balanços e vãos, no sentido de leste para oeste, de $7.45/10.50/7.45\text{m}$ e de norte para sul de $6.45/12.50/6.45\text{m}$. O esquema genérico de estruturação do piso e da cobertura do pavimento superior é definido por duas vigas com secção $0.75 \times 0.75\text{m}$, apoiadas nos pilares e seguindo seu eixo no sentido noroeste/sudeste, e duas vigas de bordo com secção $0.75 \times 0.15\text{m}$, paralelas às primeiras e finalizando os balanços das fachadas sudoeste e nordeste; enquanto, nesse mesmo sentido, são dispostas 13 vigas, incluindo as de bordo, espaçadas regularmente, com secção 0.75×0.15 . As lajes são invertidas e recebem, no piso do pavimento superior, uma outra laje de acabamento, e sobre a cobertura, uma camada de água para efeito de impermeabilização e melhoria do conforto térmico.

A partir da laje do piso do pavimento superior os apoios verticais em colunas são substituídos por duas paredes estruturais ou paredes-viga com altura total do pé-direito de 2.55m , com comprimento total de 21.00m , recuadas 2.20m das duas fachadas noroeste e sudeste, tendo 0.70m de largura total, sendo conformada por duas paredes de 0.15m e um vazio intermediário de 0.40m .

O esquema genérico das vigas e laje é transformado, no piso do pavimento superior, pela sua eliminação parcial criando um vazio de dimensão va-

riável no setor voltado para a fachada oeste e que se estende, no trecho central situado entre as paredes-viga, até a metade do pavimento. Na cobertura o esquema genérico das vigas e laje é modificado pela eliminação de uma das vigas na porção central no trecho entre as paredes-vigas, de maneira a criar ali um vazio de iluminação zenital. A laje de cobertura é também interrompida em vários trechos aleatórios para as aberturas de iluminação zenital dos diversos ambientes; e na fachada leste a viga de bordo da cobertura é ampliada verticalmente atingindo a altura total de 2.25m . As informações em planta indicam que possivelmente seriam também de concreto os fechamentos complementares das fachadas norte e sul.

VOLUMETRIA

A volumetria externa da casa não demonstra imediatamente a peculiar solução estrutural empregada. O afastamento dos pilares de sustentação da periferia do volume e a não ocupação do pavimento térreo ajudam a destacar o volume elevado, que se apresenta relativamente fechado. Essa qualidade tem sua revelação parcialmente contrariada pelo posicionamento do volume independente de serviços e pelos muros do alinhamento. As fachadas leste e sul apresentam um ritmo marcadamente horizontal, com as duas faixas externas em concreto ensanduichando uma faixa intermediária em vidro, enquanto as fachadas norte e oeste revelam um ritmo vertical tripartido, com as extremidades mais fechadas e uma porção central aberta, seja em vidro, seja como varanda reentrante. Não há indicação de posicionamento de volume superior de caixa d'água, o que enfatiza ainda mais o ritmo horizontal da volumetria. A volumetria muito regular é contraposta à irregularidade relativa do desenho dos pisos e da disposição de suas cotas de nível, bem como dos fechamentos de espaços de serviço no pavimento térreo.

MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

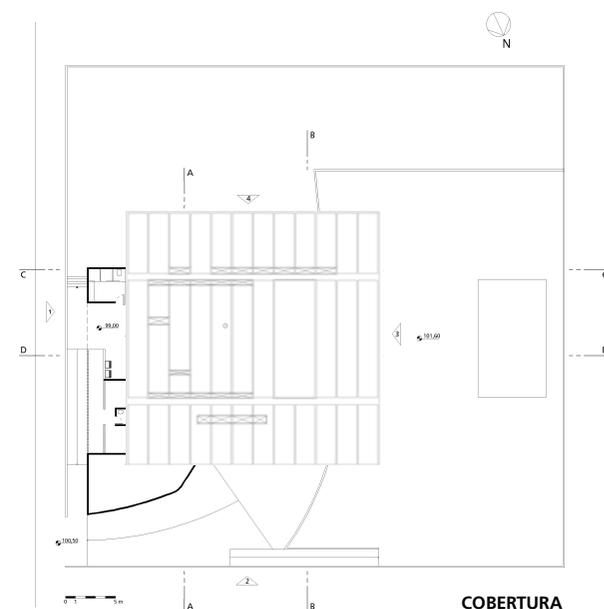
A presença das paredes-viga estruturais seguramente acentuaria a percepção do concreto armado aparente como o material predominante na configuração da casa internamente, apesar de sua

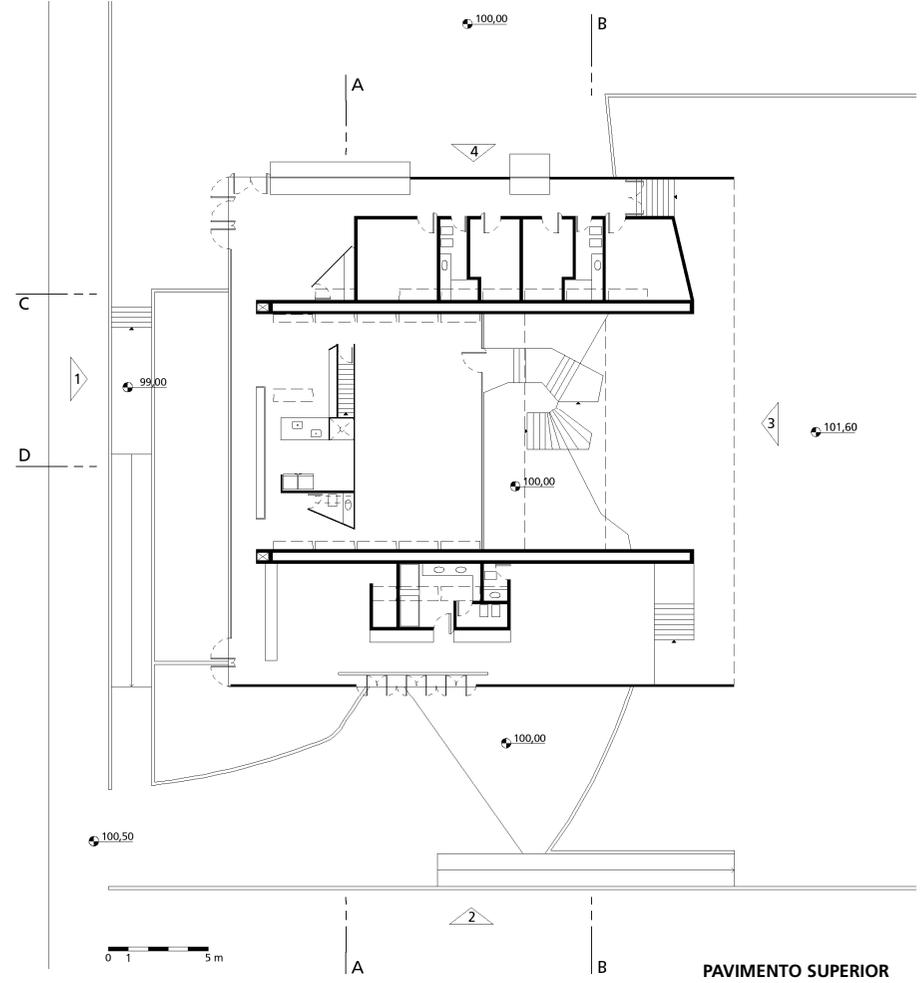
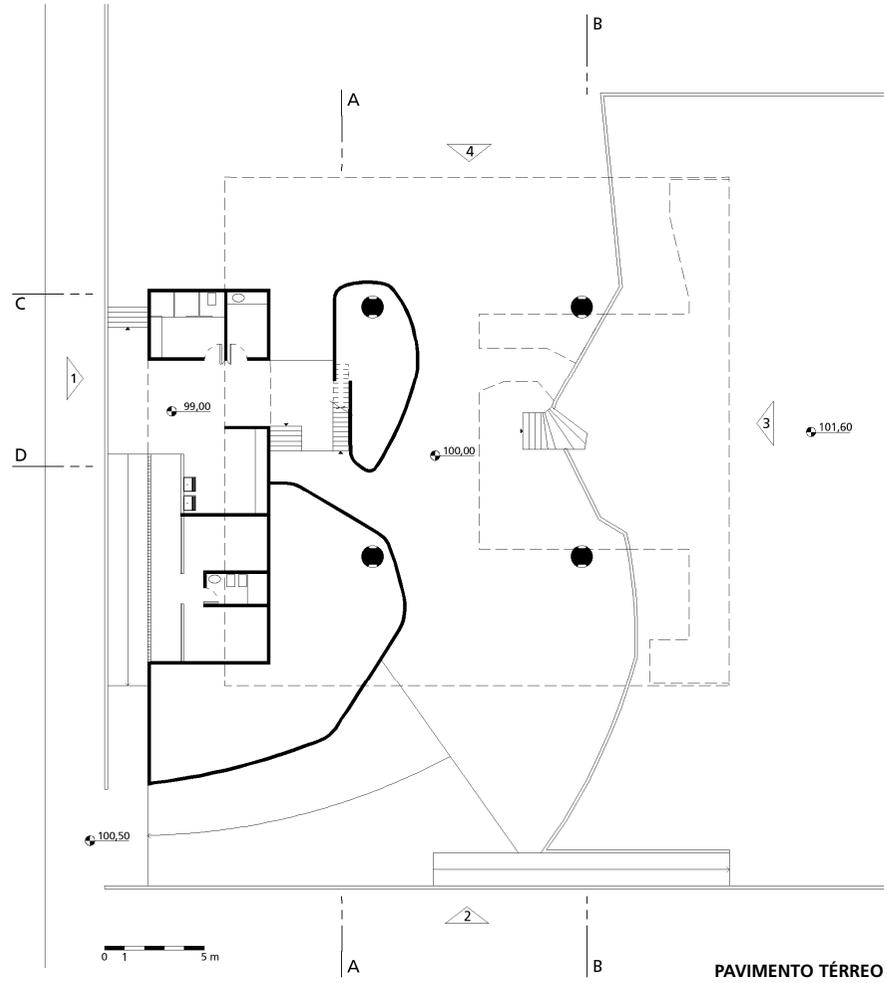
menor presença externa.

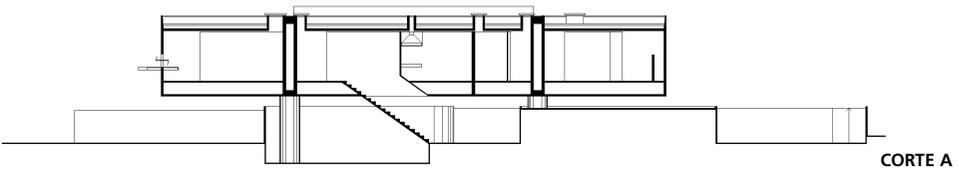
GEOMETRIA

A geometria do quadrado, presente na configuração da cobertura da casa, é contraposta ao posicionamento dos pilares configurando um retângulo quase quadrado. Esse deslocamento resulta de questões estruturais. Se a proporção do quadrado for definida segundo um módulo de 24L , as 12 vigas dispostas no sentido noroeste-sudeste estão espaçadas de 2L ; as vigas dispostas no sentido

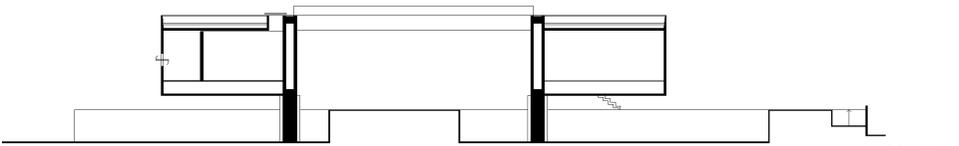
leste-oeste estão espaçadas de $6/12/6\text{L}$; entretanto, os pilares foram deslocados de maneira que, embora dispostos sob o eixo das vigas principais sudoeste-nordeste, ficassem em posição intermediária entre duas vigas noroeste-sudeste, de maneira a não simplificar o encontro de pilar e vigas, e assim o posicionamento dos pilares no sentido noroeste/sudeste configura uma proporção $7/10/7\text{L}$. As paredes-viga definem um retângulo de proporção áurea.



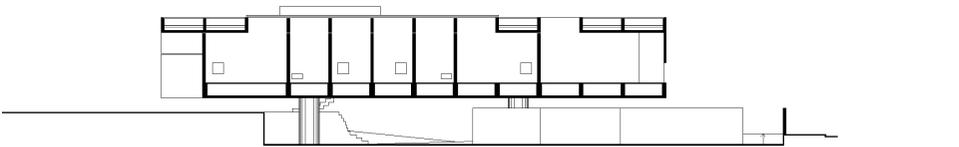




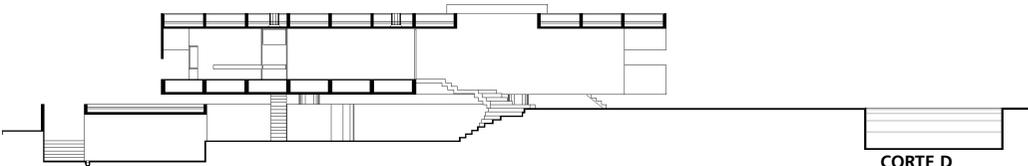
CORTE A



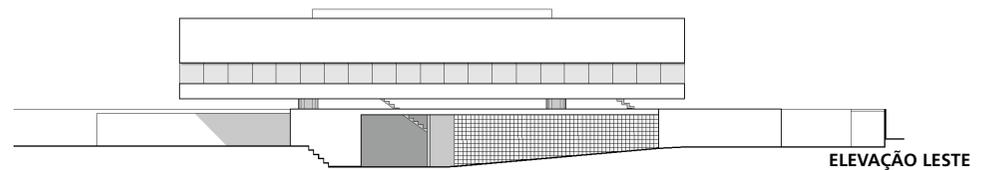
CORTE B



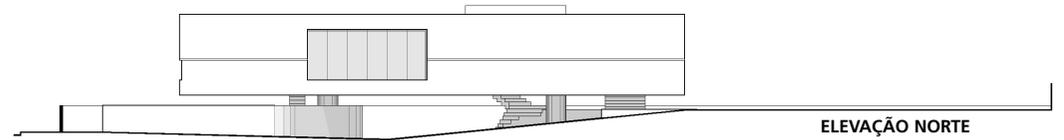
CORTE C



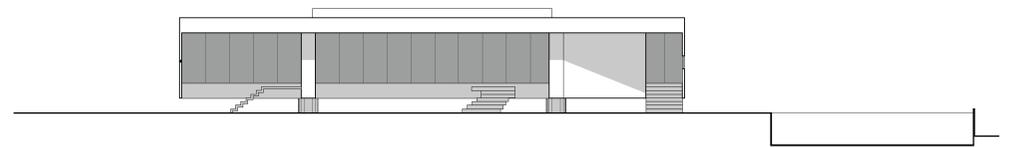
CORTE D



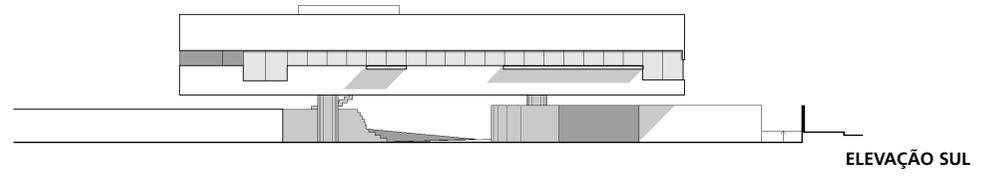
ELEVAÇÃO LESTE



ELEVAÇÃO NORTE



ELEVAÇÃO OESTE



ELEVAÇÃO SUL

OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, não construído, não publicado.
TERRENO

Terreno retangular irregular em acive de ~18%, divisa do alinhamento na cota 110.00 com 31.00m, divisa lateral direita com 58.00m terminando na cota ~120.00, divisa lateral esquerda com 57.00m terminando na cota ~120.00, divisa de fundos com 26.30m na cota ~120.00. Linha norte-sul aproximadamente paralela ao alinhamento.

DESCRIÇÃO

A casa se organiza em um pavimento térreo parcialmente apoiado no terreno, conforme níveis obtidos através de alguns cortes e aterros efetuados de maneira a situar a porção central do pavimento na cota 113.87 e as extremidades na cota 115.07, havendo ainda um nível inferior em pilotis na cota 102.00 conformando um embasamento que ocupa parcialmente a extremidade frontal da casa. O perímetro da cobertura está recuado 7.25m do alinhamento, 3.00m da divisa lateral direita, 20.00m da divisa de fundos e mínimo de 10.71m da divisa lateral esquerda.

O acesso ao pavimento inferior se dá por uma rampa para autos em desenvolvimento curvo partindo do setor mediano esquerdo do alinhamento e, ainda, por uma escada junto à divisa lateral direita; sua área de piso está recuada do perímetro de projeção do pavimento superior, destacando-se duas colunas ocas de grande secção, dispostas simetricamente, recuadas 5.82m da projeção frontal do perímetro e 2.00m das projeções laterais. O pavimento fica inteiramente aberto em três lados e destina-se a estacionamento de autos, terminando em um muro de arrimo sob a casa, junto ao qual está um espelho de água e um jardim; uma rampa situada junto à fachada lateral direita dá acesso ao pavimento térreo na cota 113.87.

A cobertura do pavimento térreo é contínua, mas o piso desse pavimento está organizado em três setores correspondendo a distintas cotas de nível. Na porção central, com pé-direito de 3.70m, situa-se a área de ingresso da casa pela rampa que vem do pavimento inferior, com acesso para a área de lavabo, despensa e cozinha, iluminada zenital-

mente por um rasgo contínuo da cobertura; e outro acesso para a área de estar e jantar, cujo piso se prolonga externamente conformando uma varanda interna e outra externa, e prosseguindo até atingir a divisa lateral esquerda configurando uma área aberta onde se situa a piscina. Esse piso é interrompido internamente de maneira a destacar-se da porção frontal da casa, situada em cota mais alta, criando um vazio pelo qual se pode também visualizar o estacionamento e o espelho de água na cota inferior. Nesse trecho, a cobertura é também parcialmente interrompida, configurando portanto um pátio descoberto.

A conexão entre a porção central e a porção frontal da casa se dá por um corredor que termina em escada, paralelo à rampa de acesso desse pavimento, organizando também uma biblioteca. A porção frontal da casa, situada na cota 115.07, com pé-direito de 2.50m, abriga 4 dormitórios voltados para a fachada frontal, sendo os dois das pontas com banheiro próprio e os dois centrais compartilhando outro banheiro; os banheiros são iluminados zenitalmente, e os dormitórios voltam-se para uma varanda descoberta, porém fechada pela fachada frontal contínua, vazada apenas por uma seteira a meia altura, estreita e contínua. O amplo corredor de acesso dos dormitórios configura uma área de estúdio que se volta para o vazio do pátio descoberto entre esse setor e a área de estar; na extremidade junto à fachada lateral direita situa-se um roupeiro e uma pequena varanda voltada para o vazio sobre a rampa de acesso, e na extremidade junto à fachada lateral esquerda há uma porta de acesso a uma passarela e escada que atravessa sobre o vazio da rampa de autos e chega ao pátio externo na cota 113.87.

A porção posterior da casa, situada na cota 115.07, com pé-direito de 2.50m, é acessada por uma escada situada na área de acesso da casa e por uma escada externa desde o pátio externo, e abriga lavanderia, banheiro e dois dormitórios de serviço voltados para um corredor de conexão e para um pátio descoberto fechado por um muro de arrimo.

ESTRUTURA

A cobertura retangular é formada por vigas ven-

midades, distanciadas segundo um ritmo básico entre eixos de 1.35m que é alterado para atender situações especiais. A partir da fachada frontal seguem-se: um vão descoberto de 1.65m da varanda dos quartos; 3 vãos em ritmo; outro vão descoberto de 1.65m onde se situam as aberturas zenitais pontuais dos banheiros; 3 vãos em ritmo; um vão parcialmente descoberto de 3.40m correspondendo ao pátio interno; 8 vãos em ritmo; um vão aberto envidraçado de 0.80m correspondendo ao rasgo iluminação zenital da cozinha; 3 vãos em ritmo; um vão final descoberto de 1.725m do pátio de serviço.

A laje da cobertura é invertida, prevendo-se uma camada de água para efeito de impermeabilização e melhoria do conforto térmico. As paredes correspondentes às fachadas laterais suportam o peso da cobertura e o apóiam-se diretamente no terreno, na porção posterior da casa, prosseguindo como vigas em balanço na porção central e frontal da casa; a porção frontal da casa tem piso de laje apoiado em vigas com 0.80m de altura,, sendo uma viga central transversal com 1.75m de largura e 5 vigas longitudinais e mais as vigas de bordo com 0.15m de largura. O balanço da cobertura, as paredes-fachada e a laje desse piso sobre o estacionamento apóiam-se nos dois pilares redondos e ocos de $\phi 1.00m$, situados no pavimento inferior no eixo da viga transversal mais larga.

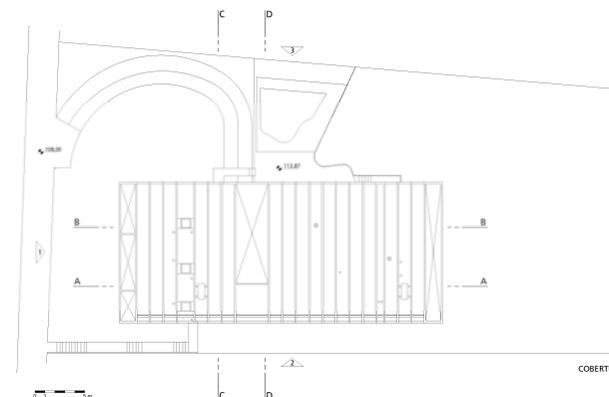
VOLUMETRIA

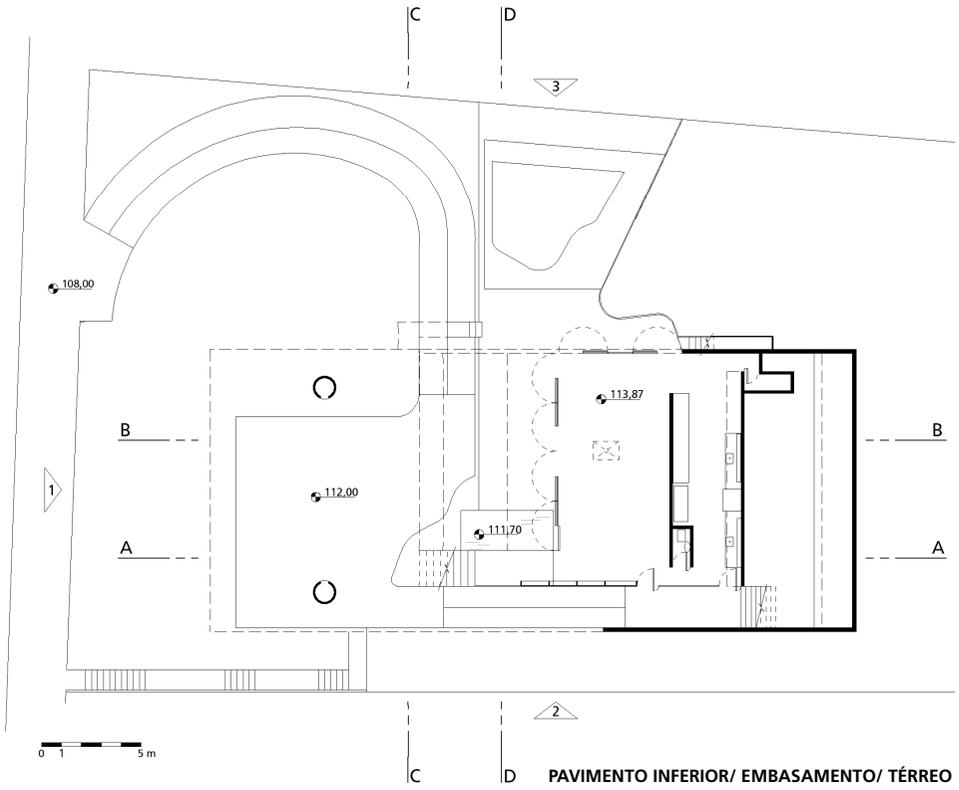
A volumetria externa da casa sugere a idéia de um volume único bastante fechado, parcialmente suspenso na sua porção frontal, semi-enterrado na sua porção posterior, e relativamente vazado na sua porção média, sendo o lado voltado para a fachada lateral direita ocupado por áreas de não permanência, como rampas e corredor de circulação, e o lado oposto parcialmente ocupado por uma varanda.

Contraopondo-se a essa idéia externa de volume fechado, a percepção interna é a de casa com três pátios, por onde se dá boa parte das iluminações naturais, sendo dois pátios junto às duas fachadas menores mas não diretamente perceptíveis externamente, e um pátio interno situado na porção central da casa; este pátio central e o relativo destaque entre a parte frontal e o restante da casa sugerem também uma leitura da casa como dois volumes separados situados em meios níveis e conectados por espaços de circulação.

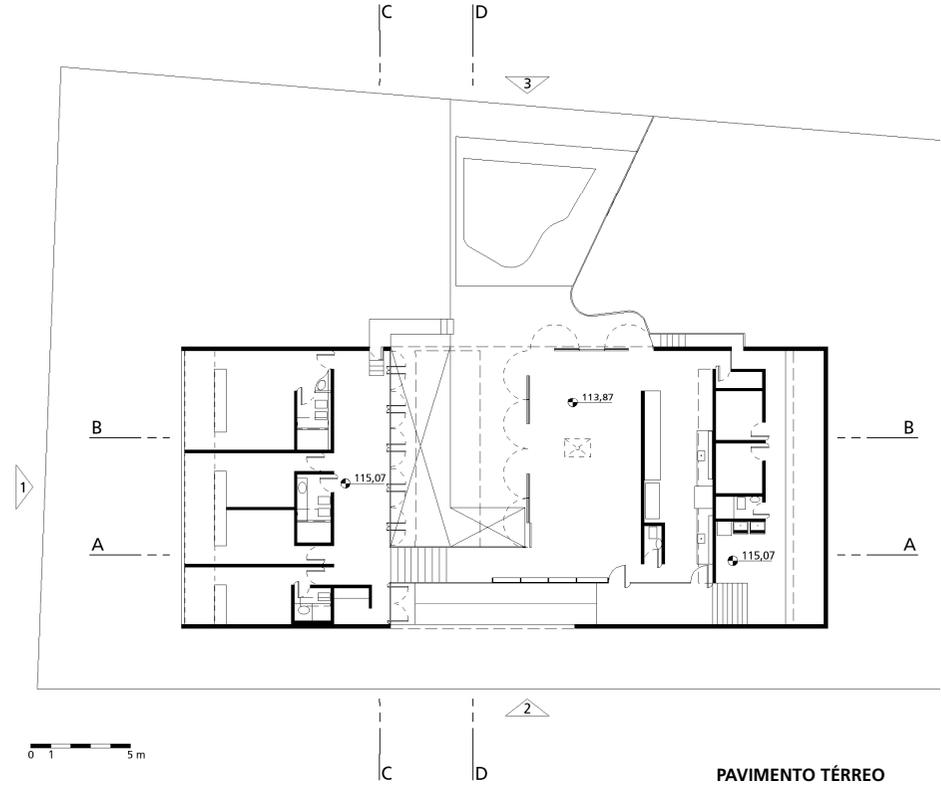
GEOMETRIA

O perímetro retangular da casa, descontando-se os dois pátios descobertos nas extremidades, tem proporção 1:2; algumas outras relações geométricas podem ser notadas, mas sem demasiada precisão ou recorrência.

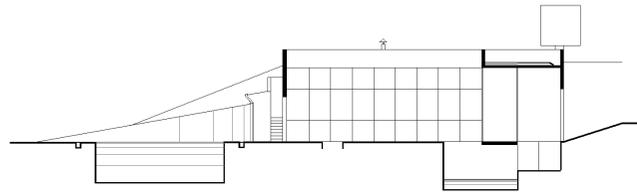




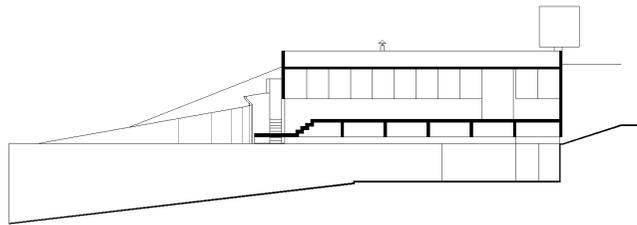
PAVIMENTO INFERIOR/ EMBASAMENTO/ TÉRREO



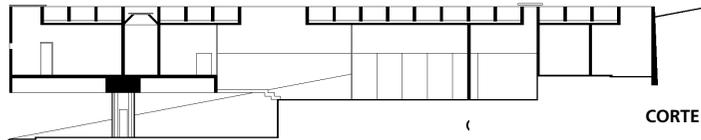
PAVIMENTO TÉRREO



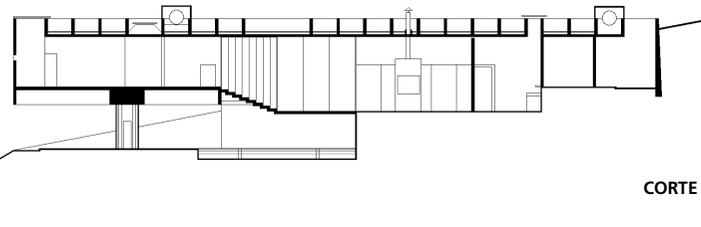
CORTE C



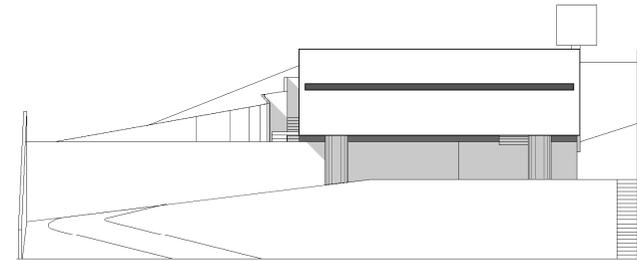
CORTE D



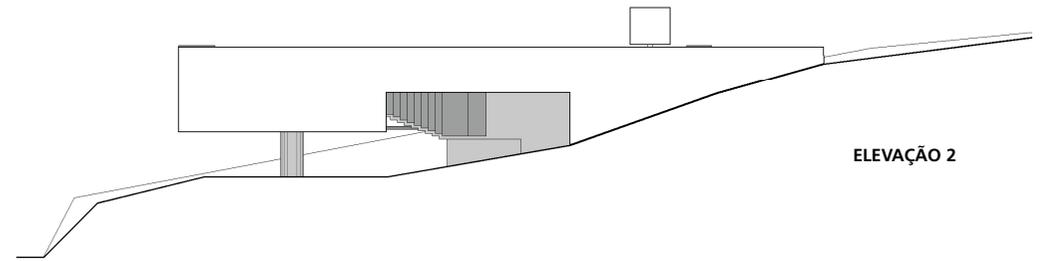
CORTE B



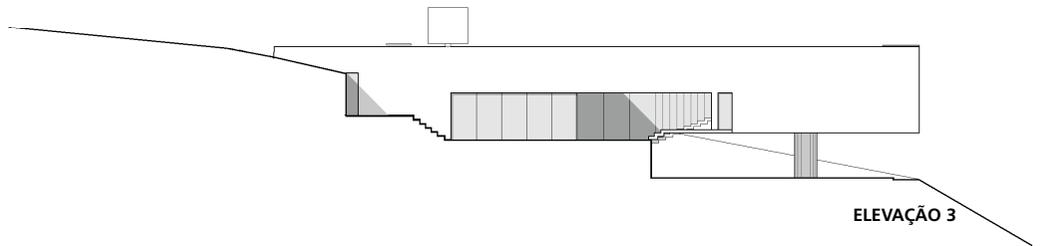
CORTE A



ELEVAÇÃO 3



ELEVAÇÃO 2



ELEVAÇÃO 3

OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, construído, não publicado.

TERRENO

Terreno trapezoidal irregular em alicive médio de 20% até 0.80m da divisa de fundos, seguindo-se um muro de arrimo de h=6.00m; divisa do alinhamento na cota 0.00 em dois segmentos formando um ângulo de -174° , iniciando junto à lateral direita com 12.50m e prosseguindo com 4.46m até a lateral esquerda; divisa lateral direita com 30.10m, em ângulo de -92° com o alinhamento e ângulo reto com a divisa de fundos, iniciando no alinhamento na cota 0.00 e terminando junto à base do muro de arrimo de fundos na cota 6.00, e no topo do muro de arrimo na cota 12.00; divisa lateral esquerda em ângulo de -77° com o alinhamento e ângulo de -107° com a divisa de fundos, com 31.50m, iniciando no alinhamento na cota 0.00 e terminando junto à base do muro de arrimo de fundos na cota 6.00, e no topo do muro de arrimo na cota 12.00; divisa de fundos com 7.60m, com muro de arrimo avançando 0.80m para o interior do lote, cota da base do muro 6.00, cota do topo do muro 12.00. A linha norte-sul faz ângulo de 30° , no sentido anti-horário, com o primeiro segmento do alinhamento a partir do vértice com a divisa lateral direita, sentido norte desse vértice para fora do lote.

DESCRIÇÃO

A casa consiste em um volume principal isolado das divisas do lote em dois pavimentos sobre térreo em pilotis, com a circulação vertical concentrada numa torre anexada à fachada posterior que dá acesso, no patamar intermediário entre o primeiro e segundo pavimento, a uma área posterior com deque e piscina. O volume principal está recuado 5.00m do alinhamento, 2.00m das divisas laterais e 15.10m da divisa de fundos e tem dimensão frontal de 11.25m, posterior de 8.15m, lateral direita de 10.00m, lateral esquerda de 10.47m. É definido por duas paredes laterais portantes e vedadas opostas, contrapostas às outras duas faces, frontal e posterior, totalmente abertas e envidraçadas; através de vigas de transição os dois pavimentos superiores se apoiam em quatro pilares recuados 1.35m dos limites laterais e 2.00m

dos limites frontal/posterior da projeção do volume superior.

O pavimento térreo em pilotis com pé-direito de 2.30/2.90m (face inferior da viga/face inferior da laje) situa-se na cota 1.00 sendo acessado por uma rampa de inclinação 20% a partir da porção média do alinhamento; dispõe-se totalmente aberto com sua porção esquerda destinada a estacionamento de autos, destacando-se as quatro colunas de apoio e um volume em estrutura independente com 5.10m de profundidade, recuado 7.45m do alinhamento, encostado na divisa lateral direita e com 5.80m de largura, abrigando dormitório e banheiro de serviço e lavanderia, parcialmente descoberto no trecho correspondente ao recuo lateral. Agregada à projeção da fachada posterior, situa-se a torre de circulação vertical com escada em dois lances infletidos e patamar intermediário que consiste no único acesso aos pavimentos da casa, e que chega até a cobertura.

O primeiro pavimento com pé-direito de 2.50m situa-se na cota 4.08 e define um espaço único destinado a estar e jantar, separado da área de cozinha, situada junto à parede da fachada lateral direita, por paredes divisórias conformando armários voltados para os dois ambientes, despensa e lavabo; um vazio na laje do piso do segundo pavimento situado em posição central permite uma comunicação visual entre ambos pavimentos e proporciona iluminação zenital por clarabóia situada na cobertura.

O segundo pavimento com pé-direito de 2.50m situa-se na cota 7.23 e engloba um setor central de circulação em continuação à escada de acesso e chegando até a fachada frontal, conformando dois patamares interligados por uma passagem junto a um vazio central iluminado zenitalmente, abrigando 3 dormitórios, sendo 2 situados junto à fachada lateral direita e voltados para as fachadas frontal e posterior, compartilhando um banheiro em posição central iluminado zenitalmente; e outro dormitório junto à fachada lateral esquerda com acesso no patamar escada, iluminado pela fachada posterior, em continuação com um banheiro em posição central iluminado zenitalmente e um *closet* voltado para a fachada frontal, que

também tem acesso pelo outro patamar de circulação junto à fachada frontal.

No patamar intermediário, entre o primeiro e segundo pavimentos, na cota 5.655 tem-se o acesso a uma área posterior com deque, afastada 1.70m da torre de circulação e a ela ligada por uma passarela, configurando um plano apoiado em dois pilares centralizados com 3.30m de profundidade e 6.30m de largura, o qual dá acesso à piscina com perímetro semi-enterrado apoiado no terreno natural.

ESTRUTURA

A cobertura da casa é formada por 7 vigas de secção 0.15x0.63m, seis delas paralelas à fachada lateral direita e a última formando o limite lateral esquerdo da cobertura, espaçadas de maneira a criar 6 vãos, a partir da lateral direita, de 1.40/1.40/2.65/1.60/1.60/1.60m, correspondendo às paredes divisórias dos ambientes situados no segundo pavimento, sendo os dois últimos vãos não retangulares face à forma irregular do perímetro da cobertura; e duas vigas transversais de secção 0.90x0.63m, paralelas às vigas de bordo de secção 0.15x0.63m que conformam os limites frontal e posterior da cobertura, espaçadas de maneira a criar três vãos de 1.40/6.90/1.40m. Além dessa estrutura básica situam-se algumas vigas de secção 0.10x0.63m que definem os perímetros das três clarabóias de iluminação zenital sobre os banheiros e sobre o espaço central de circulação do segundo pavimento. A laje da cobertura é invertida, recebendo sobre ela uma camada de água para efeito de impermeabilização e melhoria do conforto térmico.

As duas vigas de bordo da cobertura situadas nos limites laterais esquerdo e direito prolongam-se de maneira a constituírem paredes-viga de concreto que fecham as laterais dos dois pavimentos sobre o pilotis; seu perfil em planta pode ser descrito como uma parede de seção variável, iniciando com 0.15m na ponta, espessando até 0.40m no segmento de 1.40m seguinte, prosseguindo com essa espessura por outro segmento de 1.20m, voltando a ter a espessura de 0.15m até sua porção central e repetindo esse desenho simetricamente na outra extremidade.

O piso do segundo pavimento tem estrutura semelhante à da cobertura, exceto pela localização dos vãos que interligam esse pavimento e o pavimento inferior. Além disso, junto à fachada frontal situa-se uma viga-parapeito de 1.00m de altura em continuação à viga de bordo. Duas lajes conformam o piso e o forro, à maneira de um caixão perdido. O piso do primeiro pavimento segue também o mesmo esquema estrutural, mas sua laje é contínua, sem nenhuma perfuração.

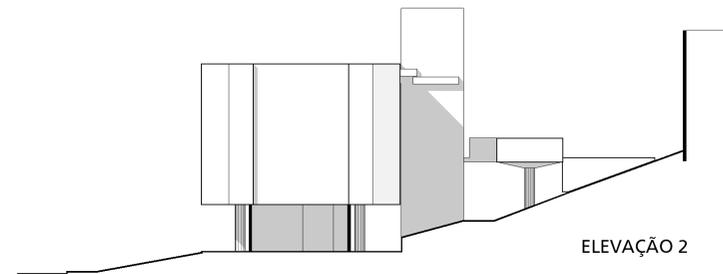
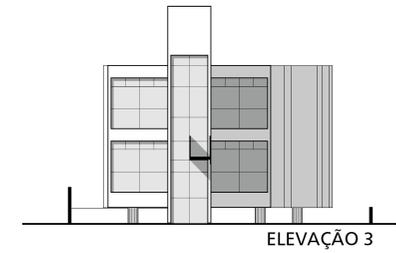
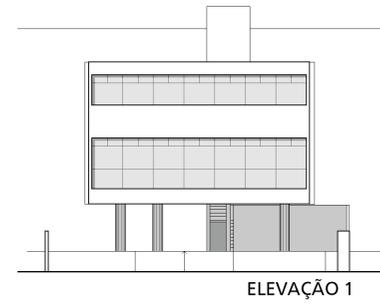
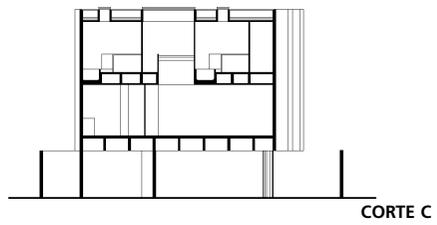
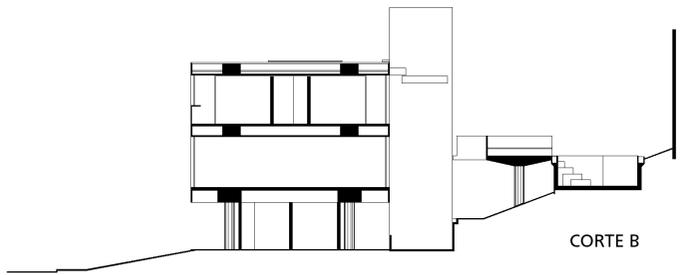
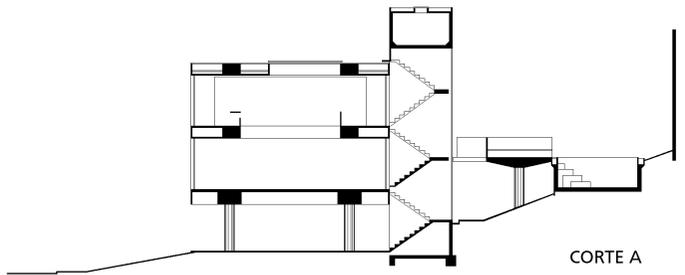
As paredes laterais de concreto servem de apoio e fechamento às três lajes da cobertura, segundo e primeiro pavimento, interrompendo-se nesta laje. As cargas são então suportadas por quatro pilares com $\varnothing 0.50m$ recuados da projeção das lajes 1.35m dos limites laterais e 2.00m dos limites frontal/posterior, configurando assim vãos e balanços de 2.00/6.00/2.00m no sentido longitudinal, 1.35/~8.23/1.35 no primeiro eixo transversal e 1.35/~6.36/1.35 no segundo eixo transversal. A torre de circulação vertical é em estrutura independente, apoiada nas duas paredes laterais e aberta de maneira a proporcionar os vãos de ligação com a casa e o deque, sendo encimada pela caixa d'água. A área do deque é conformada por uma laje cogumelo apoiada sobre dois pilares de $\varnothing 0.50m$ situados em posição central no vão menor de 3.30m e distanciados 1.80/2.70/1.80m no vão maior de 6.30m. A piscina é conformada por muros portantes parcialmente de arrimo, apoiados no solo.

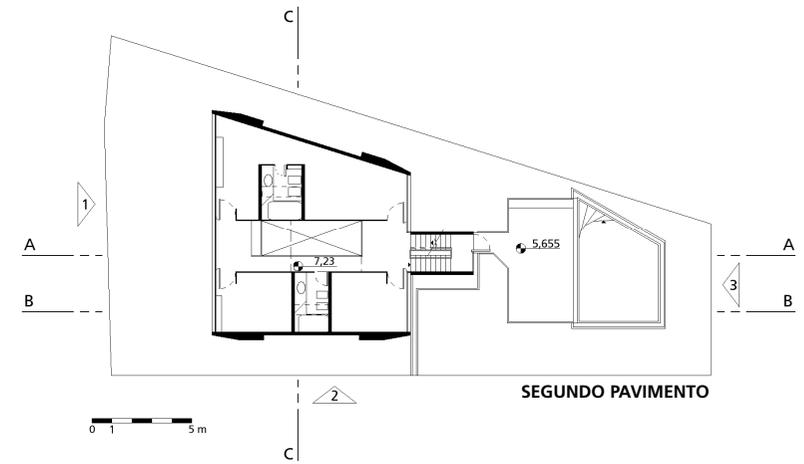
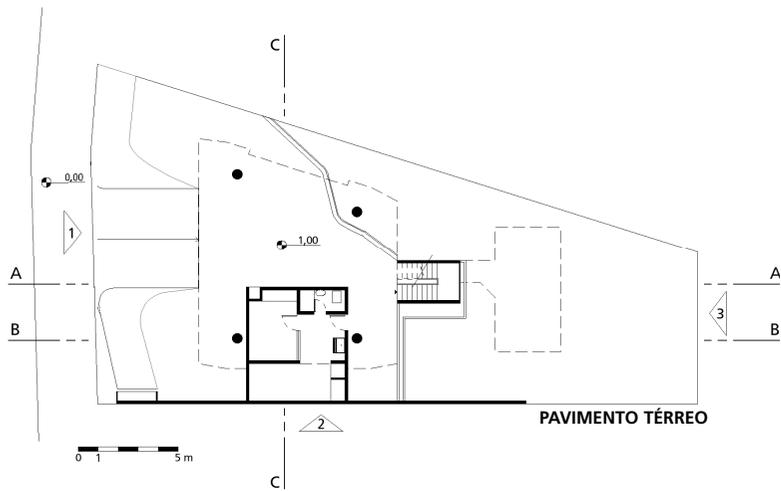
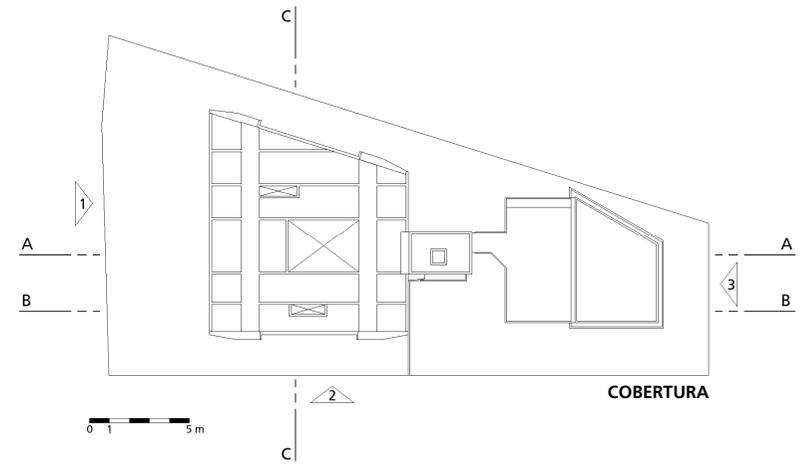
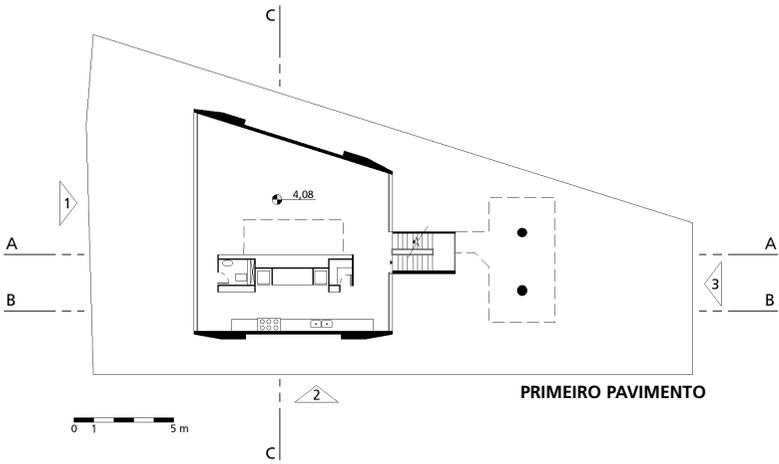
VOLUMETRIA

O volume quase cúbico da casa ressalta a contraposição entre as duas fachadas laterais totalmente vedadas e as outras duas francamente envidraçadas, fazendo contraponto com o afastamento dos pilotis da projeção superior sendo assim sombreados pela parte elevada, o que acrescenta certa ideia de leveza ao conjunto; a torre vertical, que ajuda a ancorar essa volumetria, situa-se em posição discreta em relação à via pública, não pesando demasiadamente inclusive quando vista no lado posterior da casa face a seu envidraçamento, que segue o esquema da casa com as duas paredes portantes vedadas voltadas para as laterais.

GEOMETRIA

Se a parede-viga esquerda for girada pelo seu centro, até conformar um ângulo reto, a planta do volume principal passa a delinear um quadrado.





OBSERVAÇÕES

Estudo preliminar, não construído, não publicado
TERRENO

Terreno retangular quase regular em declive de ~20%, divisa do alinhamento na cota 100.00 com 40.59m, divisa lateral direita com 61.10m iniciando na cota 100.00 e terminando na cota 87.50, divisa lateral esquerda com 60.79m iniciando na cota 100.00 e terminando na cota 87.50; a linha norte-sul está inclinada 45° no sentido anti-horário em relação ao alinhamento, sentido norte do alinhamento para dentro do lote.

DESCRIÇÃO

A casa consiste em um volume principal retangular com um pavimento térreo e pavimento inferior em mezanino isolado das divisas e conectado através de passarelas nos dois pavimentos com um volume retangular secundário com dois pavimentos situado junto à divisa lateral direita e recuado das demais divisas.

O volume principal retangular situa-se afastado 5.00m da divisa lateral esquerda, 8.00m da divisa do alinhamento, 17.60m da divisa de fundos e 18.75m da divisa lateral direita, sendo definido por duas paredes longitudinais maciças paralelas às divisas laterais com 0.35m de espessura, altura de 6.00m a partir da cobertura e comprimento de 35.50m afastadas entre si, criando um vão transversal de 16.15m e apoiadas em quatro pontos. Essas paredes são interligadas pela cobertura e pelo piso do pavimento térreo, situado em nível inferior ao do alinhamento; as fachadas frontal e posterior estão recuadas 2.60m da projeção da cobertura, sendo abertas e envidraçadas. As colunas de apoio posteriores servem também de apoio a um pavimento inferior em mezanino com dimensão longitudinal de 8.00m, afastado 18.65m da projeção frontal e 3.65m da projeção posterior do piso do pavimento térreo, com dimensão transversal de 14.25m, afastado 1.30m das projeções laterais do corpo superior.

O acesso ao pavimento térreo do corpo principal se dá pela área de estacionamento situada no volume secundário, à qual se chega por uma rampa com declividade de 10% desde o setor do ali-

nhamento situado junto à divisa lateral direita, vindo da cota 100.00 e chegando na cota 98.40. a partir dali segue-se por uma passarela suspensa entre o espaço que medeia os volumes secundário e principal, atingindo este na porção média de sua fachada lateral direita, e penetrando-o através de um rasgo com dimensão de porta, único momento de descontinuidade das duas fachadas laterais desse corpo.

O pavimento térreo com pé-direito de 3.00m, situa-se na cota 98.40 e tem seus usos organizados em três faixas paralelas a partir da fachada frontal. A primeira faixa abriga 4 dormitórios voltados para a fachada, cada qual com banheiro e *closet* privativo iluminados provavelmente zenitalmente, sendo dois com largura de ~3.40m e dois com largura de ~4.50m, seguindo-se uma galeria de circulação que ocupa toda a dimensão transversal do pavimento e dá acesso aos dormitórios. Essa galeria justapõe-se à segunda faixa de uso, que engloba a área de acesso da casa e corredor de circulação junto à fachada lateral direita, seguida de um vazio ou rasgo no piso de formato quadrado com lateral de 7.50m. Esse vazio e corredor são iluminados por uma ampla abertura zenital; segue-se, ainda nessa faixa, um corredor de acesso entre a galeria dos dormitórios e a terceira faixa, além da área de cozinha, despensa e lavabo que se conectam com a primeira e terceira faixas, e uma escada de acesso ao pavimento inferior junto à fachada lateral esquerda iluminada zenitalmente. A área da cozinha volta-se para o vazio superior da escada e aproveita indiretamente essa iluminação zenital.

A terceira faixa consiste num espaço único voltado para a fachada posterior envidraçada e destinado, a partir da fachada lateral esquerda, a jantar, estar e biblioteca, esta separada das anteriores por divisórias-estantes.

O pavimento inferior é acessado pela escada situada junto à fachada lateral esquerda do pavimento térreo que, após um patamar intermediário, inflete e prossegue já sobre a área desse mezanino inferior com pé-direito de 2.60/3.40m (face inferior da viga/face inferior da laje), situado na cota 94.85; o qual define um espaço único aberto,

à maneira de uma varanda, onde se situa a lavanderia na lateral direita e se dispõem três compartimentos voltados para a fachada posterior e destinados a dois dormitórios e banheiro de serviço. Esse pavimento é também acessado por uma passarela suspensa que prossegue sob o pavimento térreo, desce para a cota 94.25 e inflete em direção ao corpo secundário, configurando a partir daí uma passarela apoiada no terreno, que é modelado para sustentá-la, atingindo o corpo secundário, também na cota 94.25, através de um caminho sinuoso.

O volume retangular secundário com dois pavimentos tem dimensão longitudinal de 17.50m, afastado 12.50m da divisa do alinhamento, dimensão transversal de 5.350m, encostado na divisa lateral direita. O pavimento térreo com pé-direito de 3.00m, situado na cota 98.40 é atingido por rampa desde o alinhamento, e abriga estacionamento de autos e dependência do motorista com banheiro, iluminadas pela fachada posterior; uma escada externa situada junto à fachada lateral esquerda voltada para o espaço entre este volume e o corpo principal da casa e iniciando na passarela de interligação entre ambos, dá acesso ao pavimento inferior, com pé-direito de 4.00m, situado na cota 94.25.

Este pavimento abriga uma varanda semi-fechada voltada para a fachada posterior, sanitários e vestiários da piscina, sauna, ducha, casa de máquinas e reservatório de água. A escada de acesso a esse pavimento prossegue até atingir a cota 91.45 onde se situa um patamar de formato sinuoso que prossegue em direção ao volume principal e avança parcialmente sob sua sombra; em prosseguimento a esse patamar situa-se a piscina, parcialmente coberta pelo volume superior. A escada de acesso desde o volume secundário prossegue também até atingir a cota natural do terreno ~88.00. Exceto pelos volumes secundário, pelos patamares criados pelas passarelas de interligação e pela área de piscina/deque, o restante do terreno é deixado basicamente em sua conformação natural.

ESTRUTURA

O corpo principal da casa é organizado pela cober-

tura em grelha de vigas nervuradas em dois sentidos com altura 0.85m, e vigas de bordo com altura 1.00m, com laje sobre a qual se previu camada de água para efeito de impermeabilização e melhoria do conforto térmico, e laje de forro na altura inferior das vigas, criando um caixão perdido. O piso do pavimento térreo organiza-se de maneira estruturalmente semelhante à cobertura, sendo de menor extensão longitudinal. Ambos se apoiam nas duas paredes-viga com 6.00m de altura que conformam as fachadas laterais, as quais se apoiam em quatro pontos, sendo dois apoios em forma piramidal nas extremidades frontais das paredes e duas colunas posicionadas de maneira a criar um vão de 24.75m entre os apoios e um balanço de 10.25m na extremidade posterior. Estas duas colunas são também interligadas por uma viga de seção 0.80x1.00m, da qual nascem vigas perpendiculares em balanço para ambos os lados, e sobre as quais se apoia a laje do piso do pavimento inferior. O corpo secundário tem estrutura formada igualmente por duas paredes laterais de concreto, com lajes na cobertura e piso do pavimento inferior vencendo o vão transversal menor.

VOLUMETRIA

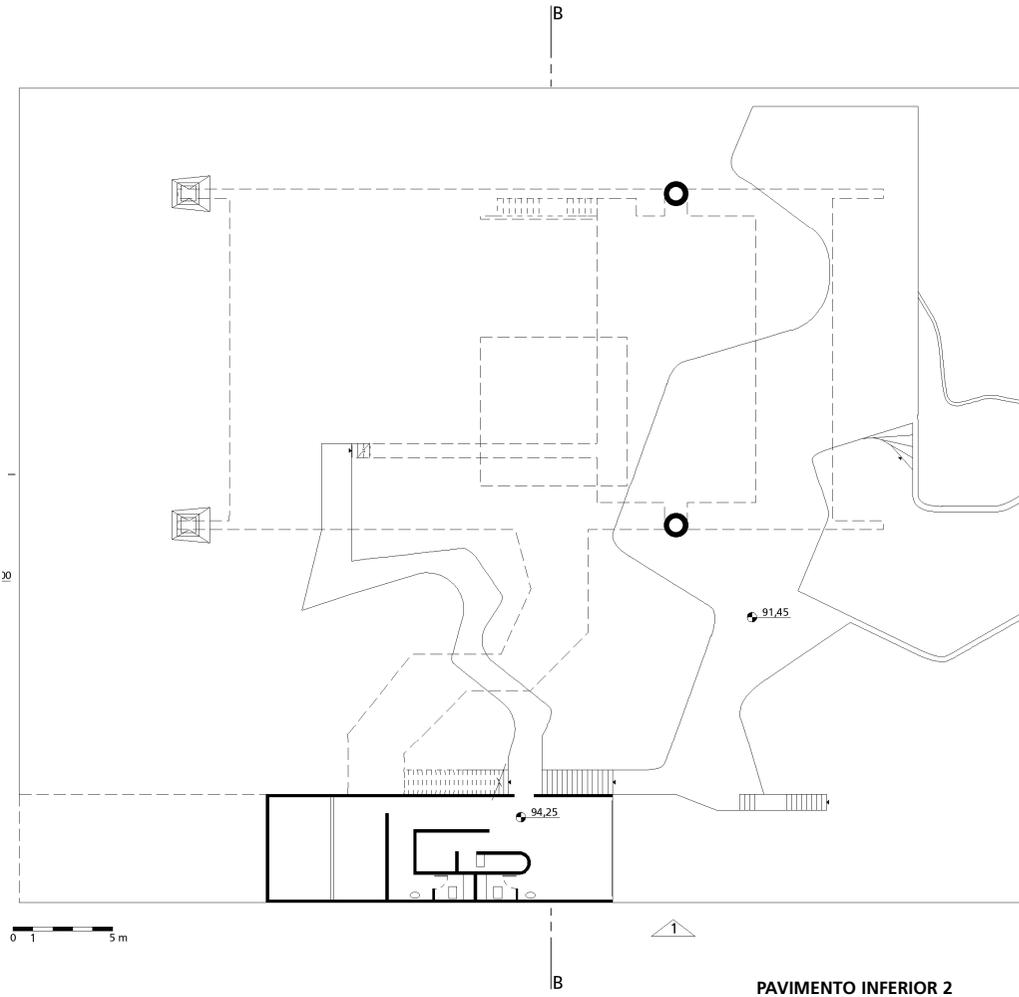
O corpo principal da casa conforma um volume que contrapõe as fachadas laterais extensas vedadas e as fachadas menores abertas, lançando-se horizontalmente e assim sobrelevando-se ao terreno, que prossegue com sua declividade natural semi-preservada; o que também permitirá a aposição de um mezanino inferior na sua porção posterior. Em contraste com esse corpo em "ponte", o corpo secundário ancora-se no terreno apresentando faces ainda mais vedadas. A distância entre ambos é vencida por passarelas suspensas ou apoiadas em trechos modelados do terreno, criando um pátio de permeio e favorecendo o diálogo entre ambos os volumes. O fato de a casa ser acessada apenas via o volume secundário tira-lhe a qualidade de mero anexo e, de fato, incorpora-o integralmente na sua compreensão total.

GEOMETRIA

A distância entre a fachada lateral direita do volume secundário, posicionada sobre a divisa, e a fachada lateral esquerda do volume principal é

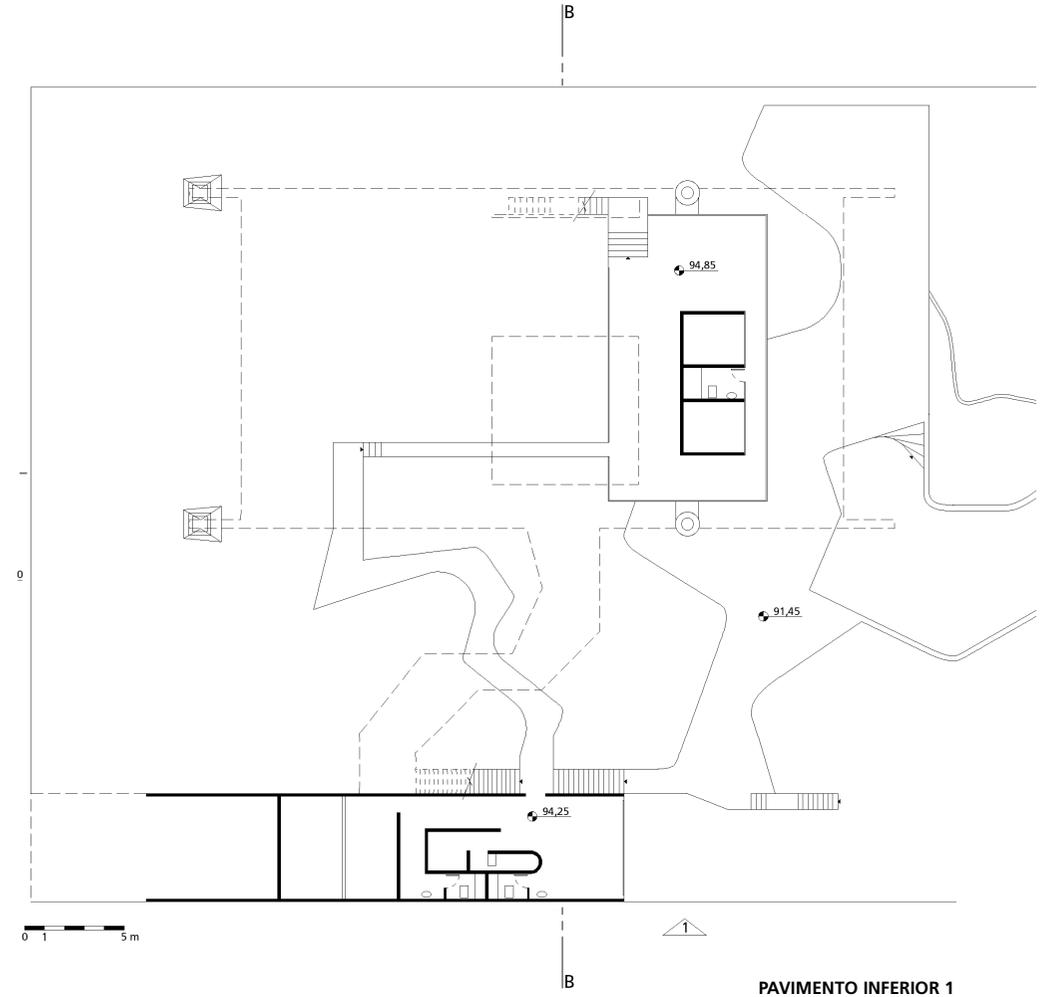
igual à dimensão das fachadas laterais do volume principal, conformando um quadrado virtual de ocupação, praticamente dividido ao meio, sendo a

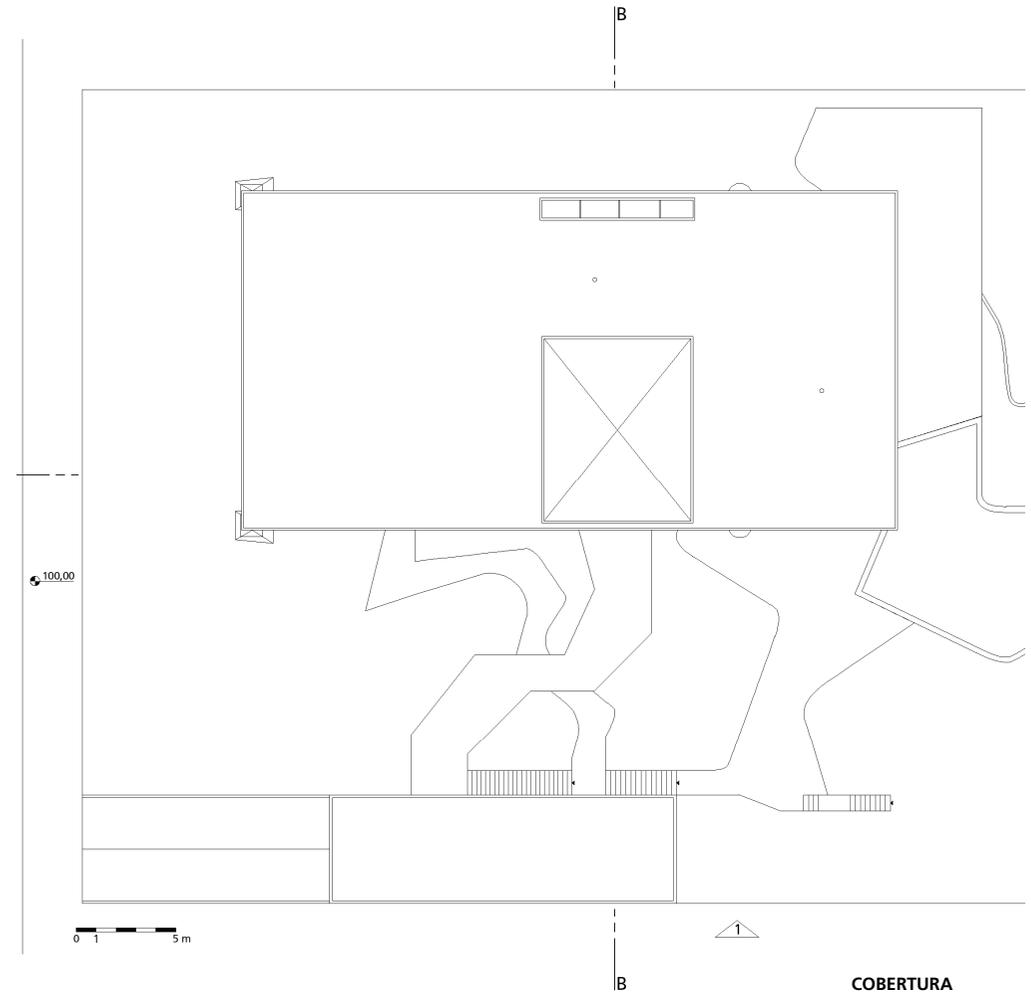
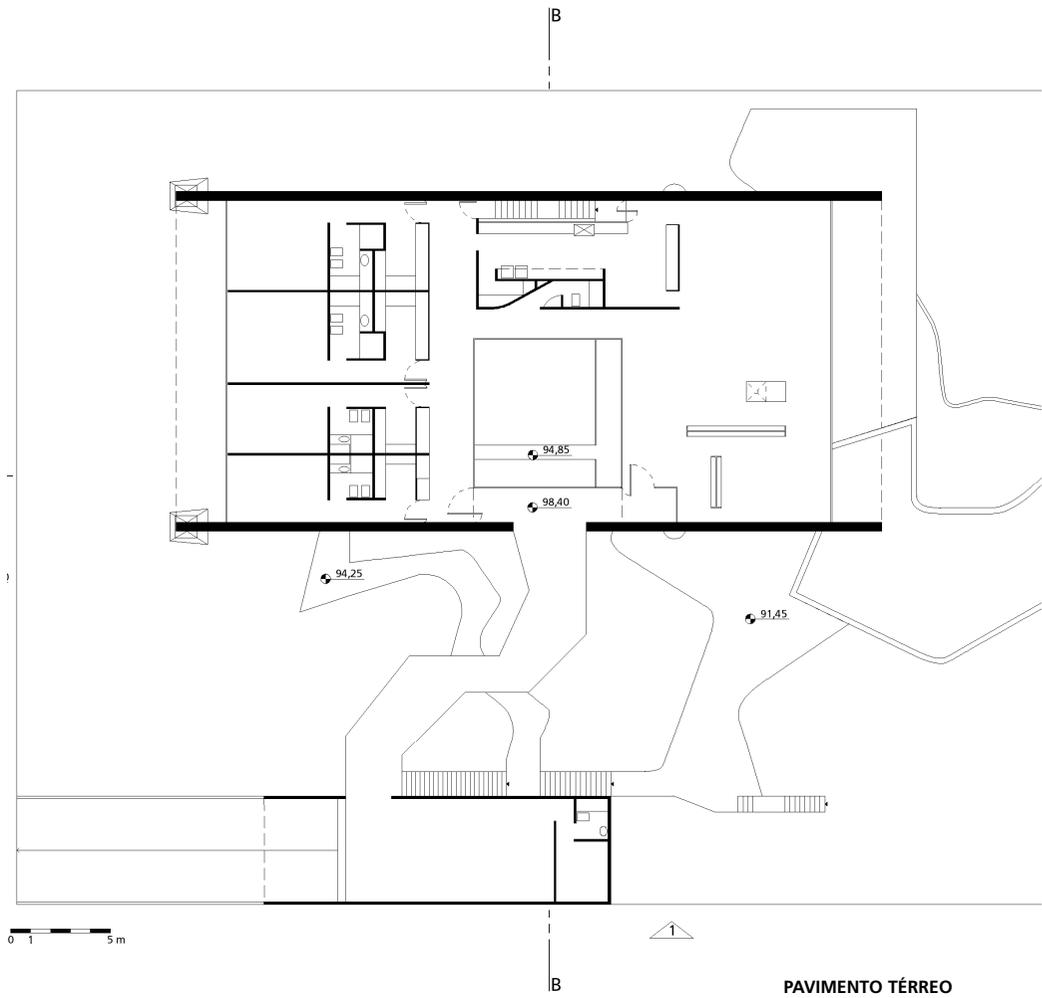
metade mais a oeste ocupada pelo volume principal, e a outra metade pelo vazio entre ambos e pelo volume secundário, cujo posicionamento

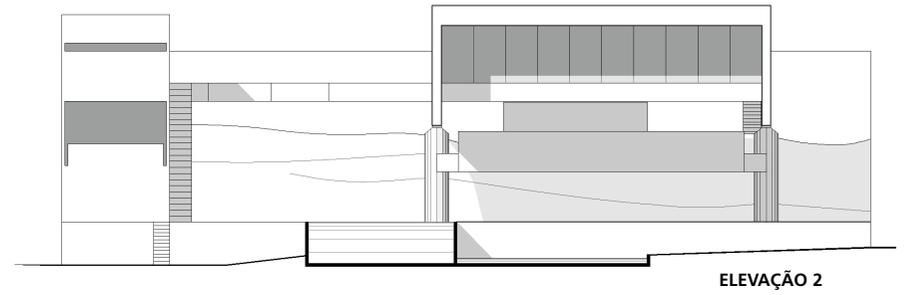
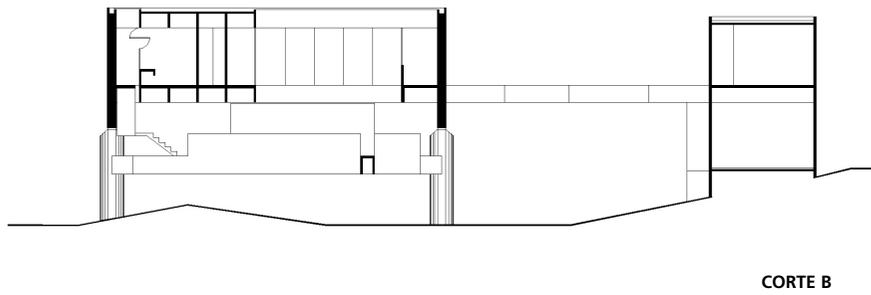
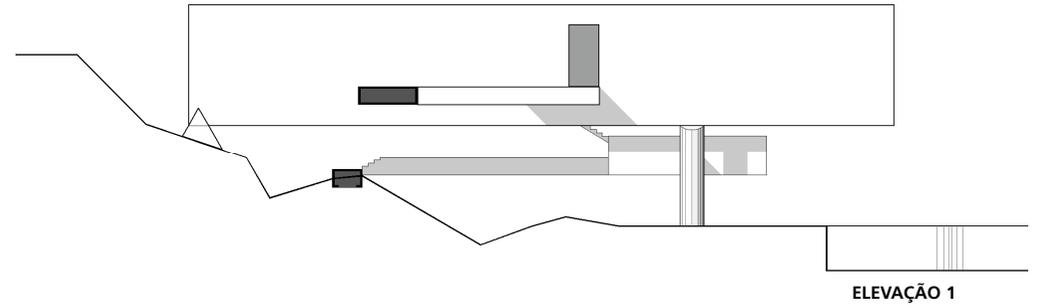
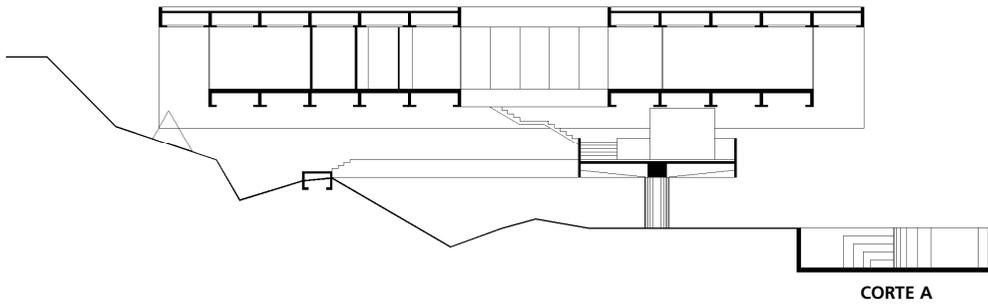


deslocado conforma outro quadrado virtual marcado por ele e pelas passarelas de interligação. Nos perímetros, o volume principal tem proporção

de aproximadamente 2:1, e o volume secundário proporção de 3:1, sendo a dimensão maior deste semelhante à dimensão menor do outro.







OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, construído, não publicado. Segundo projeto para o mesmo cliente; o terreno apresenta várias diferenças dimensionais em relação ao do primeiro projeto, não sendo de esquina, embora tenham área e formato semelhantes (ver 1978/4).

TERRENO

Terreno retangular irregular plano, divisa do alinhamento com 60.00m, divisa lateral direita com 29.50m, em ângulo de 101° com o alinhamento, divisa lateral esquerda com 31.50m em ângulo de 90° com o alinhamento, divisa de fundos em linha quebrada formando um ângulo de 161° entre os dois segmentos, o primeiro com 48.00m formando um ângulo de 93° com a divisa lateral esquerda, o segundo com 18.50m formando um ângulo de 95° com a divisa lateral direita. A linha norte-sul faz ângulo de 45° no sentido horário com o alinhamento, sentido norte do alinhamento para dentro do lote.

DESCRIÇÃO

A casa organiza-se em um volume de planta quadrada recuada 5.00m da divisa do alinhamento, mínimo de 4.50m da divisa de fundos, mínimo de 12.00m da divisa lateral direita e ~25.00m da divisa lateral esquerda, e se define por duas fachadas vedadas voltadas para as divisas do alinhamento e fundos e duas outras fachadas intercaladas abertas, organizando-se internamente em pé-direito duplo na metade da área junto à fachada lateral esquerda e em dois pavimentos na outra metade voltada para a fachada lateral direita. O terreno inicialmente plano na cota 100.00 foi modelado de maneira a assentar o pavimento térreo e jardins externos nas cotas 100.50 e 101.90, e um trecho de jardim junto à lateral esquerda na cota 102.73.

O acesso da casa se dá no alinhamento junto à divisa lateral direita por duas rampas com inclinação de 14% vindo da cota 100.00 e chegando na cota 100.50, a primeira para automóveis que, após ultrapassarem o muro de proteção do pátio de serviço infletem à esquerda para atingir a garagem situada no corpo da casa no ângulo das fachadas lateral direita e posterior; e a segunda

para pedestres mais próxima do muro que conforma a fachada frontal e chegando até o vão entre este e o muro de proteção do pátio de serviço, onde se dá o acesso. Não havendo muros divisórios, a casa poderia ser acessada também desde o alinhamento até o jardim lateral esquerdo, penetrando-se pela ampla fachada envidraçada junto ao espaço de pé-direito duplo.

O pavimento térreo consiste num espaço único, exceto pelos compartimentos das áreas de apoio e serviço, e se organiza em dois setores. O setor voltado para a fachada lateral direita situa-se na cota 100.50, com pé-direito de 2.50m e engloba, junto à fachada frontal, a galeria de acesso à casa; lavanderia e cozinha iluminadas diretamente pela fachada lateral direita e os compartimentos de lavabo, dormitório e banheiro de serviço, depósitos e copa situados em posição central iluminados indiretamente; além de garagem e vestibulo junto à fachada posterior.

O setor voltado para a fachada lateral esquerda define um espaço único organizado em quatro ambientes pela variação da cota dos pisos e altura dos pés direitos. Junto à fachada frontal situa-se a biblioteca na cota 100.50 com pé-direito de 6.30m, separada do ambiente seguinte por uma divisória armário com $h=2.50m$; em posição central e próximo ao setor de serviços situa-se a área de estar, na cota 100.50 e com pé-direito de 6.30m, organizada em uma ampla galeria de circulação, iluminada zenitalmente por um rasgo que atravessa toda a dimensão transversal da cobertura; ainda em posição central e junto à fachada lateral esquerda situa-se uma "varanda" fechada, na cota 101.90 com pé-direito de 4.90m, interligada por uma escada desde o estar e junto à divisória da biblioteca e por outra escada junto ao ambiente de jantar, situado próximo da fachada posterior e voltado para a fachada lateral esquerda, na cota 100.50 e com pé-direito de 6.30m. O piso dos ambientes voltados para a fachada lateral direita prolonga-se externamente, definindo um patamar mais alto na cota 101.90, que se prolonga até a área da piscina de formato triangular junto à divisa lateral esquerda, e dois recessos na cota 100.50 em prosseguimento à biblioteca e jantar; duas escadas

externas interligam esse vários patamares. A fachada envidraçada é protegida por brises de concreto conformados por dois apoios verticais e duas lâminas horizontais engastadas nesses apoios e nas paredes das fachadas murárias.

O pavimento superior é acessado pela escada que separa a varanda da área de jantar; ocupa apenas a metade lateral direita da casa, numa faixa de 10.00m de largura recuada 2.60m da projeção da cobertura na fachada lateral direita, e consiste numa galeria de circulação voltada para a área de pé-direito duplo, dando acesso a 4 dormitórios voltados para a fachada lateral direita, cada qual com banheiro e *closet* privativos em posição central iluminados zenitalmente, sendo três dormitórios com 4.20m de largura e o segundo dormitório desde a fachada posterior mais amplo, com arranjo diferenciado dos compartimentos, e 9.80m de largura. Esse pavimento pode ser acessado também por uma abertura na fachada posterior e escada externa; uma abertura simétrica na fachada frontal constitui nesta sua única fenestração.

ESTRUTURA

A cobertura da casa consiste em 17 vigas de concreto armado de seção de 0.10x0.75 dispostas regularmente, paralelas às fachadas frontal e posterior, duas vigas transversais com seção de 0.60x0.75m e duas vigas transversais de bordo de seção de 0.10x0.75 espaçadas de maneira a vencer vãos longitudinais de 6.00/11.00/6.00m, com laje invertida sobre a qual previu-se uma camada de água para efeito de impermeabilização e melhoria do conforto térmico. As vigas transversais apoiam-se nos seus extremos em pilares que formam parte da parede dupla de fechamento das fachadas frontal e posterior, de espessura de 0.50m, organizadas em dois muros de concreto de espessura de 0.10m e vão interno de 0.30m. As duas vigas transversais centrais têm também apoios intermediários, configurando dois vãos de 11.50m no sentido transversal, consistindo o apoio situado na metade próxima à fachada lateral esquerda numa coluna com $\phi 0.50m$ e altura de 4.90m correspondendo ao pé-direito total; e o outro apoio num pilar retangular com seção de

0.40x0.80m situado em meio às paredes que dividem os compartimentos do pavimento térreo e superior, e que se prolonga além da cobertura sustentando a caixa d'água elevada.

O piso do pavimento superior consiste em 9 vigas de seção 0.10x0.75m, dispostas paralelamente à fachada lateral direita, com duas vigas transversas formando parte das paredes duplas laterais e outra viga transversa intermediária apoiada no pilar de seção retangular que também sustenta a cobertura e em outro pilar retangular de seção 0.40x0.80m, situado em meio ao armário de apoio da copa; a laje invertida é preenchida e coberta por laje de piso.

Os brises situados na fachada lateral esquerda ocupam uma faixa de 2.00m e consistem em duas lâminas horizontais, uma paralela ao piso e dele distante 2.00/3.40m, e outra inclinada 30° em relação ao piso e dele distante 3.30/4.70m, ambas com espessura de 0.30m; em seção consiste em três vigas unidas por duas superfícies de espessura 0.075m de espessura e vazio interno de 0.15m. Essas lâminas têm comprimento total do vão da fachada (23.00m) e se apóiam nas paredes duplas das fachadas frontal e posterior e em dois apoios intermediários que configuram pilares perpendiculares à fachada com seção 0.15x2.00m, os quais não chegam até a cobertura, finalizando na altura da lâmina inclinada superior.

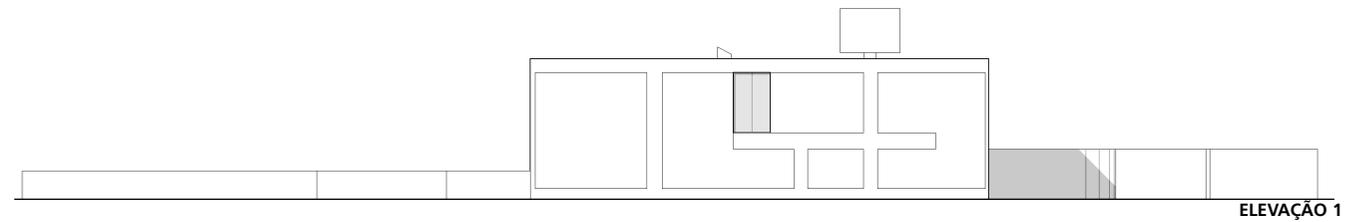
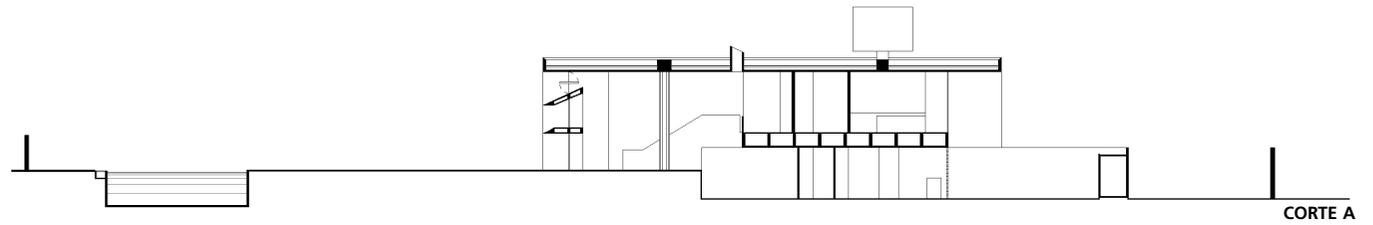
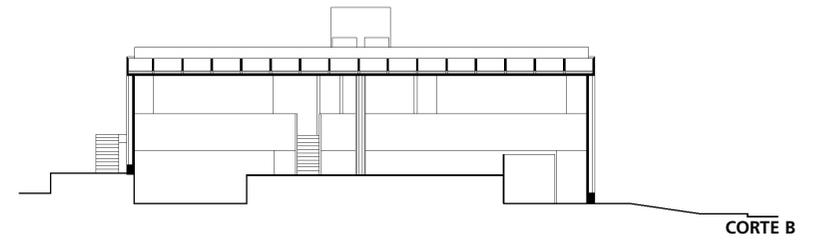
VOLUMETRIA

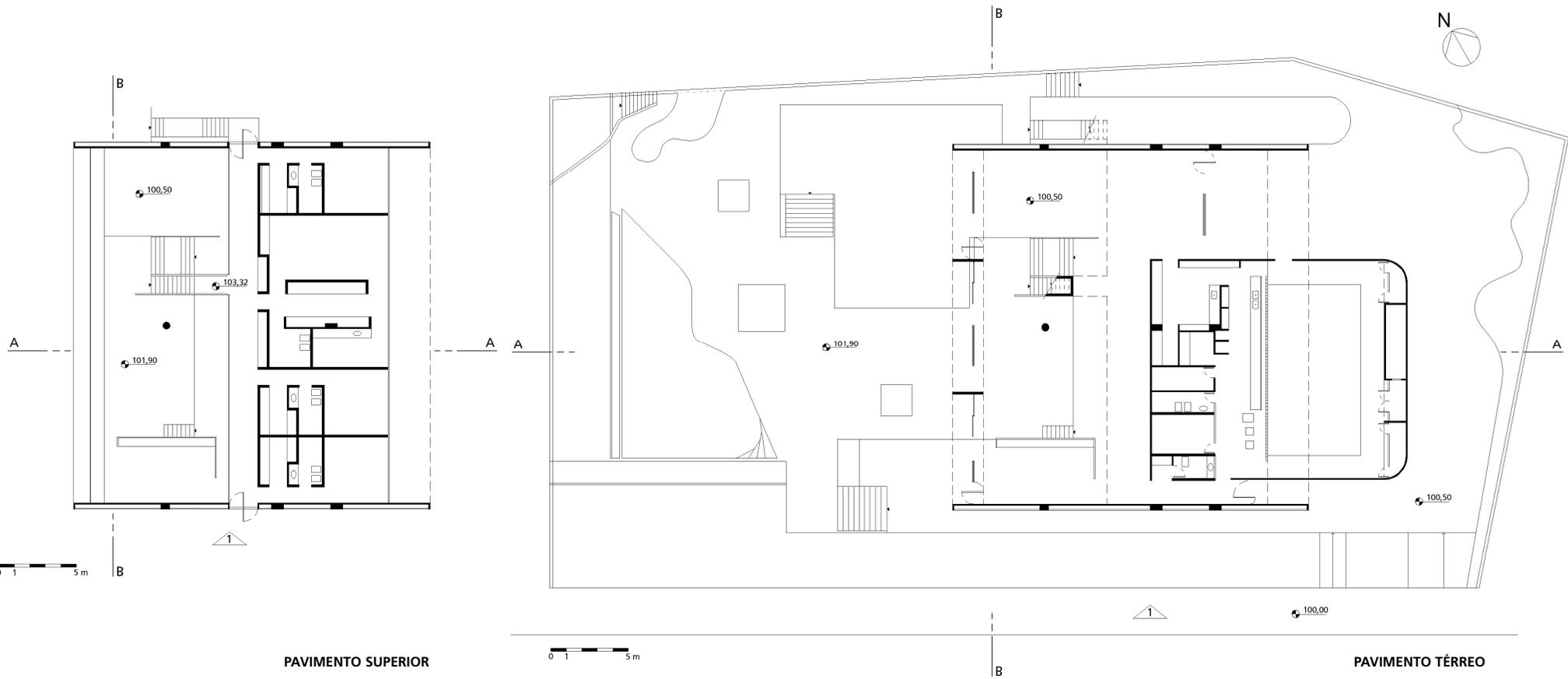
A volumetria da casa é compacta e massiva, posicionando-se de maneira a apresentar-se como quase totalmente vedada desde a rua, e criando duas áreas de sombra das fachadas abertas. No amplo espaço interno de pé-direito duplo destaca-se um dos apoios, uma coluna cilíndrica que vence a altura total, visualizada como apoio único uma vez que os demais pilares não são imediatamente perceptíveis. O pavimento térreo organiza-se praticamente em um só nível, exceto pela área da varanda coberta, de piso mais elevado; mas como este se prolonga configurando quase toda a extensão do jardim externo cria-se a sensação de estar o térreo semi-enterrado, embora de fato sobrelevado em relação ao alinhamento. A disposição da parede que define o pátio externo

descoberto de serviço dá continuidade virtual aos compartimentos de apoio e serviços, podendo ser lida como uma reminiscência de um volume de estrutura independente que penetrasse parcialmente sob a casa.

GEOMETRIA

A planta quadrada da casa de lateral L e a área quadrada dos compartimentos de serviço do pavimento térreo de lateral Q estão relacionados de maneira que o segmento áureo de Q é igual a L . O quadrado formado com a lateral do cateto maior da piscina (M) tem sua diagonal igual à lateral L ($M2=L$). O quadrado formado pelo cateto menor da piscina (N) tem sua diagonal igual a Q ($Q=N2$). O piso do pavimento superior, exceto por dois corredores junto às fachadas laterais, tem dimensão $N:2N$, e o dormitório principal tem dimensão quadrada com lateral N .





PAVIMENTO SUPERIOR

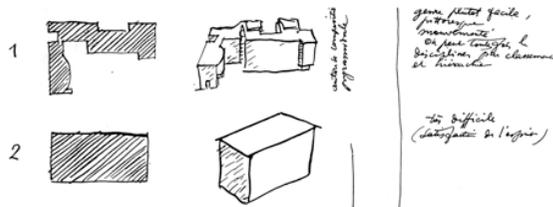
PAVIMENTO TÉRREO

A idéia da casa como 'máquina de morar' conforme exposta por Le Corbusier no livro 'Vers une Architecture', e a exemplificação visual desse lema por meio de objetos mecânicos produzidos em série, tais como carros e aviões, ou por objetos históricos únicos e irrepetíveis, como o Partenon (a máquina de emocionar) laborou fortemente no sentido de estabelecer a casa como metáfora de um mecanismo aperfeiçoado e perfeito, único e destacado, resultado de uma seleção 'natural' a partir de tentativas sucessivas, que progrediriam no sentido de maior eficiência, maior concisão e uma desejada economia de meios que se visa alcançar. Por outro lado, a evolução tecnológica igualmente veio a favorecer o agrupamento, em um único organismo, das variadas funções ligadas ao habitar - incorporando em seu seio as atividades que tradicionalmente não podiam estar ou não convinha que estivessem próximas, ou seja, aquelas que hoje chamamos de 'serviços', da água ao esgoto, do cozinhar ao higienizar. De qualquer maneira, tanto as premissas simbólicas quanto práticas do habitar adequado e correto para o Homem moderno, não impedem que o resultado - a moradia - seja composto de partes volumétricas distintas; mas estas tenderão a perder sua individualidade em favor de um todo, devendo o conjunto realizar uma unidade eficiente.

Já foi comentado, no capítulo sobre Le Corbusier, como as '4 composições' do mestre podem ser interpretadas também como um desejo de priorizar a composição compacta; e quando ela não é possível em resultado simples ocorrerá em resultado composto de partes simples conectadas entre si. Le Corbusier não se contenta porém com a concisão, mas busca sempre trabalhar a variedade através de um grau muito controlado de fragmentação, seguido de recomposição das partes, numa reunião totalizadora. Quase sempre isso ocorrerá internamente ao volume 'puro', exemplificado pela casa Stein-De Monzie - composição 'muito difícil' mas que traz 'satisfação ao espírito'. O que não o impede de experimentar soluções compósitas quando o porte da obra justifica, quando as necessidades do programa sugerem, ou quando bem lhe parece.

Ao mesmo tempo em que experimenta e atualiza, nos anos '30/40, materiais e soluções tradicionais como madeira, pedra, taipa, Le Corbusier também propõe uma obra singular - a 'Résidence du Président d'un Collège près de Chicago' (1935) - que reúne não só uma construção tecnologicamente atualizada como uma idéia de desdo-

AS QUATRO COMPOSIÇÕES
FRAGMENTO, COMPOSIÇÕES 1 E 2, DA
OBRA COMPLETA, VOLUME 1
LE CORBUSIER

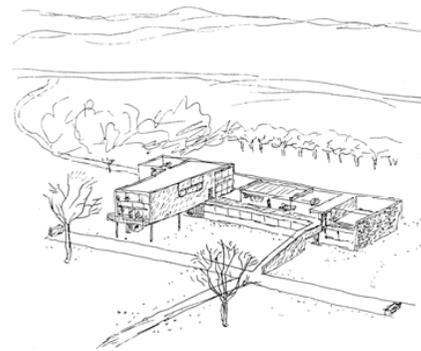


bramento de volumes muito distinta daquela (a Villa Roche-Jeanneret, 1923/4) incluída nas '4 composições'. Trata-se de uma casa isolada em meio suburbano, em sítio plano com paisagem montanhosa aos fundos; a vegetação de porte também faz parte da paisagem além da casa, enquanto na área de domínio da casa propriamente dita está presente apenas o gramado e duas árvores isoladas. A casa se compõe de dois blocos superpostos dispostos perpendicularmente. O inferior é horizontal e pousado no chão, de proporção entre ~1:4 e ~1:5, com três lados vedados e apenas uma das laterais extensas abertas, e abriga o dormitório do proprietário, três dormitórios de hóspedes, uma acesso e provavelmente as atividades de apoio e serviço; o teto jardim é fragmentado em quatro setores, definidos pela aposição de uma rampa de acesso que se estende perpendicularmente, fazendo *pendant* com o segundo volume também perpendicular, em dois pavimentos sobre pilotis. Este se apoia no volume inferior alongado e se lança à frente, numa 'caixa' à maneira Citrohan, e abriga áreas sociais, biblioteca e provavelmente o escritório pessoal do proprietário, que se volta para um pátio isolado disposto na extremidade do teto jardim do volume extenso, cujo correspondente simétrico parece ser um pátio de serviço na ponta oposta após a rampa de acesso, enquanto o setor intermediário do teto jardim dispõe de trechos cobertos para o descanso após o banho de sol.

Neste caso, os dois volumes não estão conectados de maneira 'movimentada e pitoresca', como na casa Roche-Jeanneret, mas mantêm cada qual sua 'composição cúbica' e sua individualidade, aproveitando sabiamente o resultado de sua interconexão de maneira a se obterem ambientações proporcionadas apenas pela sua inter-relação: tetos que se transformam em pisos, manutenção do pilotis vazado mas aproveitamento de térreo em contacto com o chão, certa independência estrutural combinando abaixo uma solução parte à maneira Dom-ino/5 pontos, parte em muros de alvenaria de pedra, como na contemporânea *Villa Mandrot*; e acima uma solução Citrohan sobre pilotis à maneira do Weissenhof Siedlung, mas provavelmente mais despejada, livre para abrigar apenas amplos espaços de uso mais coletivo - já que os espaços necessariamente compartimentados foram dispostos no volume inferior.

As cinco casas incluídas nesta 'fase', todas elaboradas num momento muito preciso de final dos anos '70, laboram sobre a idéia de dois volumes superpostos, relativamente autônomos e interconectados de distintas maneiras - nenhuma delas chegan-

RESIDÊNCIA "POUR UN PRÉSIDENT
D'UN COLLEGE PRÈS DE CHICAGO", 1935
LE CORBUSIER

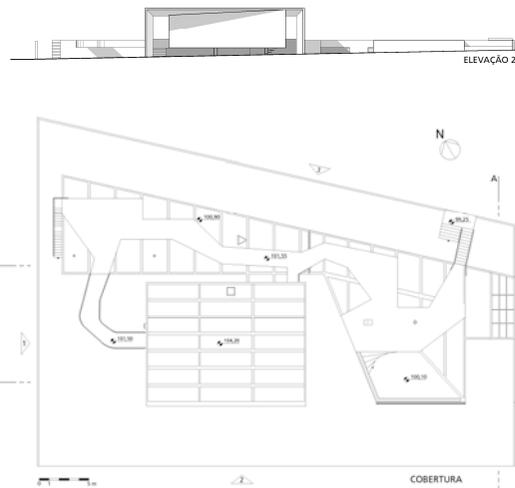


do, portanto, a poder ser isoladamente considerada como prototípica; mas todas são típicas, ou seja, pertencem a uma mesma classe formada por propostas que se caracterizam por determinados atributos gerais e estrutura formal comuns. Dessas cinco, quatro são bastante assemelhadas, em seus conceitos gerais: as casas Antonio Junqueira de Azevedo (1976), Severo Gomes (1977), Silvio Antonio Bueno Neto.1 (1978), Alexandre Honoré Marie Thiollier Fº (1979); a quinta, a casa Rodolfo Antonio de Lara Campos (1979), pode ser considerada um tipo híbrido.

Em comum, todas elas, ou ao menos as quatro primeiras, apresentam um volume inferior mais alongado, abrigando espaços compartimentados construídos por estrutura porticada relativamente convencional, e um segundo volume superior tendendo ao quadrado, com muros portantes sustentando a cobertura, definindo duas fachadas opostas muito vedadas contrapostas a outras duas fachadas abertas, sendo esta parte superior destinada a usos sociais, em geral não necessitando programaticamente de maiores compartimentações.

A casa Antonio Junqueira de Azevedo (1976/1) tira proveito do lote em declive para, numa primeira percepção urbana, sugerir uma casa restrita apenas ao volume superior; o qual, de fato, abriga somente uma biblioteca e pode ser funcionalmente considerado como um anexo, e não como corpo principal. Esse desejo de por em relevo um volume aparentemente

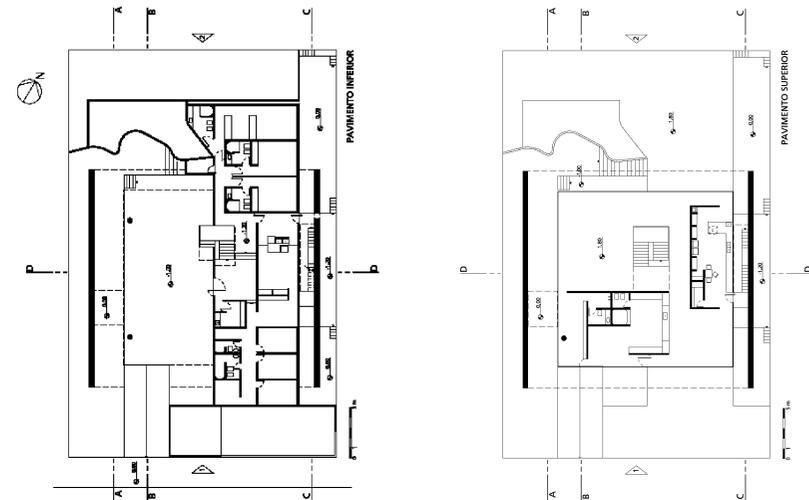
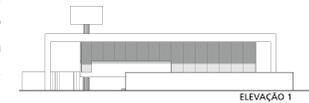
CASA ANTONIO JUNQUEIRA DE AZEVEDO, 1976



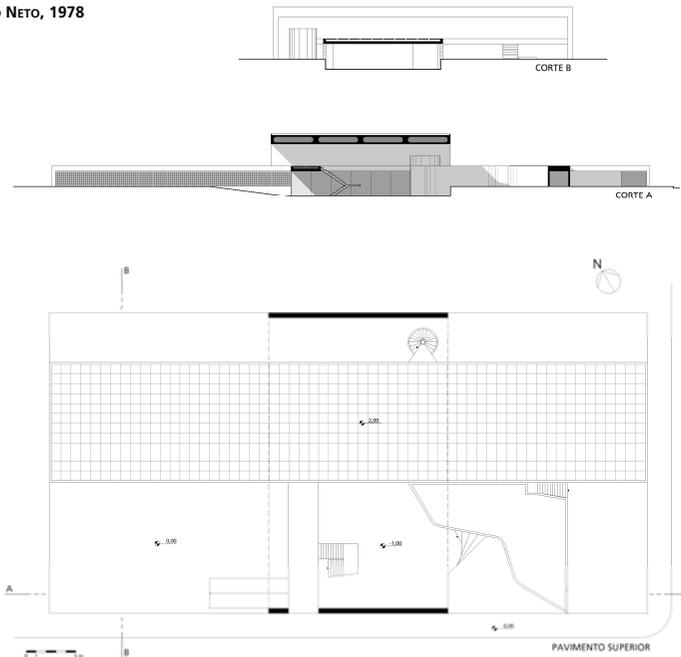
único e destacado é reforçado pelo teto jardim do corpo principal rebaixado, cuja exuberância tropical colabora na sugestão de se tratar apenas de um jardim, subtraindo a importância do corpo inferior enquanto volumetria construída. O recurso ao contraponto se desenvolve também nas plantas, que podem sugerir não dois, mas três volumes, de maneira que a forma trapezoidal que abriga atividades de serviço passa a dialogar com o volume exento da biblioteca, e suas figuras ideais quadradas giram de maneira a focalizar a mais ampla vista posterior do lote. É interessante notar também o tratamento dado aos interstícios entre os volumes que configuram pátios e jardins, com destaque para a passarela curva e suspensa que explicita a idéia de conexão - embora se trate aqui muito mais de um *tour-de-force* que de uma ligação efetivamente funcional.

A casa Severo Gomes (1977/1) situa-se em lote plano que é trabalhado de maneira a criar uma 'topografia artificial', através do discreto rebaixamento do piso inferior, em relação à rua, e a criação de um aterro frontal - fazendo, novamente, com que o volume superior seja percebido desde uma percepção urbana como único, eludindo quase totalmente a disposição em dois corpos. Assim, o corpo inferior é percebido como embasamento, situação também reforçada por um outro aterro posterior, que engloba piscina e deque, a serem usufruídos desde o pavimento superior, tratado como *piano nobile*.

CASA SEVERO GOMES, 1977

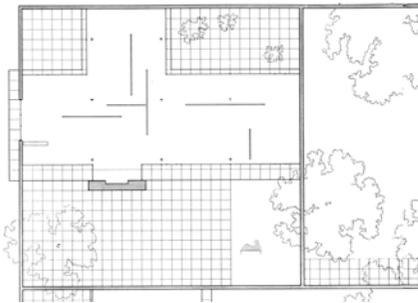


CASA SILVIO ANTONIO BUENO NETO, 1978



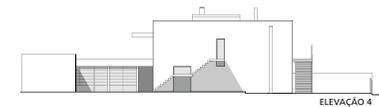
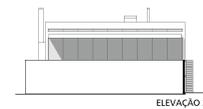
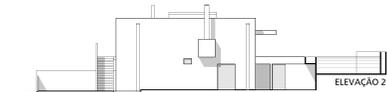
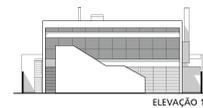
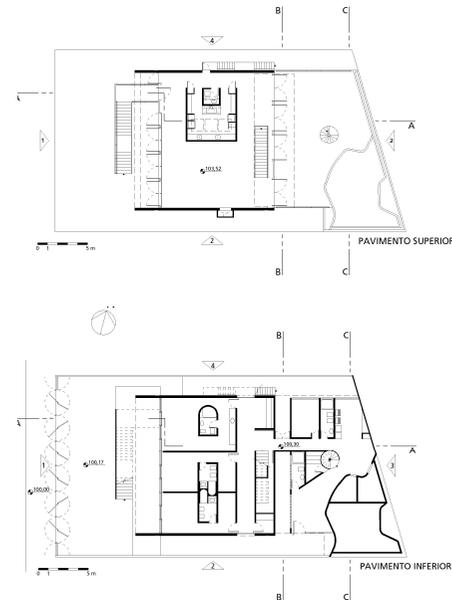
A casa Silvio Antonio Bueno Neto.1 (1978/4) mostra uma estrutura formal semelhante sem entretanto eludir o corpo inferior, que ganha sua devida importância ao abrigar de fato todas as atividades funcionais da casa, enquanto o corpo superior não

atende a usos definidos, mas apenas define uma ampla área de sombra - um teto-jardim para banhos de sol, desde onde se pode usufruir da piscina, construída de maneira a sua superfície coincidir com a do piso superior. A disposição bastante simétrica dessa casa, e o fato de se tratar de um estudo preliminar, ajudam a aproximá-la do que se poderia chamar de solução exemplar esquemática de interconexão de dois corpos distintos. Note-se, neste caso, como cada um dos quatro pátios conformados pelo cruzamento dos dois volumes assume distinto papel, seja privativo/público ou social/de serviço - à maneira das casas-pátio miesianas.

CASA-PÁTIO, 1932
MIES VAN DER ROHE

A casa Alexandre Honoré Marie Thiollier F° (1979/1) é um exemplo mais contido face às menores dimensões do lote, podendo ser compreendido de duas maneiras distintas: como um corpo inferior mais extenso e compartimentado, sobre o qual se dispõe um corpo elevado menor e mais aberto; ou ainda, face à fragmentação parcial do corpo inferior, também composto por duas partes interligadas, se poderia considerar tratar-se de um corpo principal de dois pavimentos unido a um corpo secundário em um pavimento - que entretanto não pode ser considerado como mero anexo, face sua área ser quase semelhante à do primeiro corpo. Em qualquer caso se enfatiza a idéia de separação e interconexão, que caracteriza os exemplos reunidos neste 'tipo'. Nesta casa também há, como nas anteriores, a inversão programática resultante da disposição das áreas compartimentadas abaixo, inclusive dormitórios; com isso se contraponto à solução corriqueira, em especial no meio paulistano, da casa 'em sobrado' onde os dormitórios sempre se situam no nível superior; ou ainda, escapando da solução compacta em 'casa-apartamento' à maneira paulista, onde todas as funções da moradia estão reunidas no pavimento superior.

CASA ALEXANDRE HONORÉ THIOLLIER F°, 1979



A casa Rodolfo Antonio de Lara Campos é um caso bastante mais complexo e híbrido, realizando em escala maior a fragmentação proposta pela casa Thiollier, qual seja, distinguindo claramente dois corpos, o primeiro térreo e de serviços, o segundo o da casa propriamente dita; mas este segundo corpo, pela maneira como ele é organizado estruturalmente, distingue taxativamente cada um dos seus pavimentos: enquanto o térreo é aberto e contínuo, e enfatiza, pelas paredes portantes que o delimitam, o sentido do eixo frontal-posterior, o superior é compartimentado e girado, enfatizando o sentido do eixo lateral esquerdo/direito, e com isso ganhando relativa autonomia formal em relação ao pavimento térreo. Que, em consequência, passa a poder ser compreendido como um todo unitário, ao qual o pavimento superior, enquanto volume distinto, foi sobreposto. A solução dada a esse

segundo corpo quadrado tem também certa similaridade com proposta estrutural presente na casa Arlindo Carvalho Pinto (1974/1), onde as paredes-viga portantes migram para o interior. Na casa Lara Campos essa solução é igualmente explorada, mas acrescentando-lhe o interesse suplementar da 'rotação' em 90° da estrutura inferior/superior, que é proporcionada pela relativa independência garantida pelo apoio dos muros em pilares recuados do perímetro; embora, de fato, estes tirem proveito estrutural também de outros apoios, embebidos nos muros portantes, e que configuram as fachadas laterais.

CASA RODOLFO A. DE LARA CAMPOS, 1979



OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, construído, publicado.

TERRENO

Terreno retangular irregular em declive médio de 13%, divisa do alinhamento com 48.06m inclinada 2%, iniciando na cota 100.60 no limite da divisa lateral direita e terminando na cota 99.69 no limite da divisa lateral esquerda; divisa lateral direita com 24.00m iniciando na cota 100.60 e terminando na cota 96.92 no limite com a divisa de fundos; divisa lateral esquerda com 34.72m iniciando na cota 99.69 e terminando na cota 95.27 no limite com a divisa de fundos; divisa de fundos com 49.19m iniciando na cota 96.92 na lateral direita e terminando na cota 95.27 na lateral esquerda. Linha norte-sul inclinada 23° no sentido horário a partir do alinhamento, sentido norte do alinhamento para dentro do lote.

DESCRIÇÃO

A casa é definida em dois corpos, sendo um deles retangular, compacto e com dois pavimentos, conectado a outro, irregular, estendido e com um pavimento. O corpo em um pavimento, com piso basicamente na cota 98.20, define-se por suas paredes limitrofes contínuas e seu perímetro pode ser descrito como a figura ideal resultante da adição pelas bases maiores de um triângulo e um trapézio, sendo o triângulo recuado 5.00m da divisa de fundos, 5.00m da divisa lateral direita, 2.50m da divisa lateral esquerda e aproximadamente 19.20m da divisa do alinhamento, e o trapézio justaposto ao vértice do triângulo próximo da divisa lateral direita estando recuado 5.00m desta, 6.25m da divisa do alinhamento na sua face frontal com dimensão de 8.95m e 19.20m na face posterior em contacto com o triângulo; a quarta face do trapézio segue a inclinação da linha norte-sul.

O corpo em dois pavimentos é definido por um paralelepípedo regular com 16.00m de frente e 12.35m de profundidade e 5.70m de altura, separado 0.80m do trecho triangular do corpo com um pavimento, estando recuado 6.00m da divisa do alinhamento, 21.00m da divisa lateral direita e 11.00m da divisa lateral esquerda; consiste em duas paredes portantes quase totalmente vedadas

paralelas às divisas laterais e em continuidade com a cobertura superior, e outros dois lados francamente abertos para o alinhamento e para o outro corpo de um pavimento; o nível térreo situa-se na cota 98.50 e o pavimento superior na cota 101.60, sendo este de planta aproximadamente quadrada, truncada, rotacionada e de menor dimensão.

O acesso social da casa se dá por esse volume retangular, através de uma escada que vence o desnível desde o alinhamento, chegando ao seu pavimento térreo em pátio com pé-direito de 2.30m, coberto e aberto exceto por um hall quadrado envidraçado no canto direito posterior por onde se dá a conexão coberta entre os dois corpos, com degraus que vencem a diferença de nível entre os pisos; nesse hall situa-se uma escada helicoidal de $\varnothing 2.00m$ que dá acesso interno ao pavimento superior. Ainda nesse pavimento, na área externa, há outra escada de acesso ao pavimento superior em dois lances infletidos e patamar intermediário.

O pavimento superior com pé-direito de 2.45m tem o piso recuado dos limites da projeção da cobertura, conformando aproximadamente um quadrado truncado de 12.00m de lado rotacionado de maneira a ter a face externa frontal paralela à divisa de fundos, a face oposta voltada para o segundo corpo em desenho sinuoso, sendo ambas fechadas; enquanto as outras duas faces voltadas para as duas paredes de apoio da cobertura são totalmente envidraçadas. Junto à parede sinuosa situa-se um banheiro com iluminação zenital e um compartimento para arquivo. Da fachada envidraçada voltada para a divisa lateral direita chega-se a uma área externa de varanda coberta da qual se tem acesso à cobertura do corpo de um pavimento. Da fachada envidraçada voltada para a divisa lateral esquerda se tem acesso a um hall externo coberto que também serve de patamar de chegada da escada externa que vem do pavimento inferior; dali, através de um rasgo no muro portante com dimensão de uma porta, chega-se a uma passarela-ponte sinuosa e em balanço que dá acesso à cobertura do corpo em um pavimento.

A cobertura do corpo em um pavimento pode também ser acessada por uma escada em lance

reto com patamar intermediário, situada externamente ao corpo de um pavimento e junto ao recuo lateral esquerdo, e por outra escada em dois lances retos infletidos e patamar intermediário, situada no recuo de fundos junto ao recuo lateral direito. Sobre a cobertura sobrepõe-se um deque na cota 101.55, em desenho sinuoso que serve de belvedere e acesso à piscina em forma de paralelogramo, situada junto ao limite frontal do setor trapezoidal, cujo fundo situa-se na cota 100.10. O corpo em um pavimento pode ser acessado em sua porção central pelo hall social de acesso desde o corpo em dois pavimentos, estando situado na cota 98.20 e com pé-direito de 2.60m. À esquerda da entrada situa-se uma galeria de circulação com acesso para 3 dormitórios-suíte voltados para a fachada posterior. À direita da entrada situa-se a área social da casa, com hall de distribuição, lavabo, áreas de estar, jantar e cozinha, estas separadas por uma parede divisória.

Esse corpo pode também ser acessado por uma rampa com declividade de 22% e extensão de 12.65m situada no recuo lateral direito, descendo desde o alinhamento na cota 100.60 até a cota 98.00, chegando a um abrigo de autos coberto e iluminado por uma pérgola envidraçada junto à divisa lateral direita; dali se tem acesso à área da cozinha e à parte frontal do setor em trapézio, situada na cota 97.40, com pé-direito de 2.50m, imediatamente sob a área da piscina, englobando lavanderia, dois dormitórios e banheiro de serviço iluminados e ventilados pela fachada em elementos vazados. Por esse trecho tem-se acesso de manutenção para o reservatório de água enterrado situado no vazio entre esse setor e o corpo em dois pavimentos.

ESTRUTURA

A estrutura da cobertura do corpo de um pavimento consiste em 15 vigas com secção 0.20x0.70m e duas vigas de bordo com 0.15x0.70m, dispostas paralelamente às divisas laterais, espaçadas regularmente mas com pequenas variações na distância entre cada uma, além das vigas de bordo conformando o perímetro do corpo edificado e da piscina; e ainda com uma viga transversal com 0.35x0.70m, posicionada

paralelamente à divisa de fundos e aproximadamente entre a forma triangular e a forma trapezoidal, mas paralela à fachada posterior, e sob a qual se situam dois pilares exentos com \varnothing 0.35m. O restante da cobertura apóia-se em 20 pilares de secção retangular situados embebidos nas paredes divisórias periféricas; a laje da cobertura é invertida, e sobre ela previu-se uma camada de água para efeito de impermeabilização e melhoria do conforto térmico, além de áreas ajardinadas. Acima da cobertura dispõe-se um piso em concreto conformando um deque em desenho sinuoso na cota 101.55.

A estrutura do corpo retangular compacto consiste numa cobertura formada por 8 vigas de concreto longitudinais dispostas paralelamente à divisa do alinhamento e espaçadas regularmente a cada ~1.45m, sendo 7 delas com secção 0.25x0.75 m e aquela definindo o limite da fachada frontal com 0.50x0.75m; 4 vigas de concreto com secção 0.15x0.75m transversais às primeiras limitando o perímetro e definindo três vãos de ~5.15m; e laje invertida sobre a qual se previu uma camada de água para efeito de impermeabilização e melhoria do conforto térmico.

A cobertura apóia-se em duas paredes-viga contínuas de concreto posicionadas nos limites esquerdo e direito da cobertura, apresentando aparência externa maciça, mas sendo conformadas à semelhança de uma laje nervurada em caixão perdido colocada em posição vertical; cada uma delas é formada por 7 pilares de secção 0.25x0.80m dispostos em continuidade às vigas longitudinais e um último pilar de 0.15x0.70m disposto transversalmente, em continuação à viga longitudinal de bordo da fachada frontal; no espaço entre os 7 pilares dispõem-se duas paredes contínuas de concreto com espessura genérica de 0.10m que, na porção junto ao pilar mais frontal, infletem de maneira a terminar em ponta. As paredes recebem um reforço na espessura chegando a 0.20m, em posição diferenciada em cada uma delas, correspondendo ao ponto de engaste da viga longitudinal principal de apoio do piso do pavimento superior.

Além dessa viga, o piso do pavimento superior é

formado por 6 vigas de 0.20x0.80m em posição transversal, viga de bordo seguindo o contorno sinuoso e variável do piso e duas lajes formando um caixão perdido, e se apóia também em um pilar excêntrico situado entre as duas escadas de acesso ao pavimento superior.

A passarela-ponte se apóia na parede portante esquerda e avança em desenho sinuoso, desde esse pavimento superior, sem qualquer apoio intermediário, até apoiar-se na cobertura do corpo estendido em um pavimento.

VOLUMETRIA

A leitura externa da casa destaca o corpo retangular compacto que define seu acesso social no vazio inferior e onde sobressai a parede externa rotacionada da biblioteca, em concreto com acabamento colorido, de maneira que esse volume, que de fato se anexa ao corpo extenso e principal da casa (no sentido que abriga praticamente todas as suas funções), é visto externamente como o elemento principal do conjunto, o que é reforçado pela sua maior altura. O terreno em declive acentua essa impressão, já que a cobertura do corpo mais extenso apenas sobressai do nível da rua.

Esse corpo compacto mais elevado aparenta ser totalmente fechado graças à inversão na posição das faces fechadas (laterais) e abertas (frontal/posterior) do térreo e no pavimento superior (envidraçamento para as laterais e fechamento na frontal/posterior), sendo portanto iluminado quase indiretamente, o que convém ao seu uso de biblioteca.

O recuo posterior, contínuo e uniforme, funciona como um espaço de pátio privativo dos moradores para o qual se volta a maioria das atividades da casa, enquanto o recuo frontal variável, penetrando profundamente entre as divisas e entre os dois volumes que avançam no setor frontal, é tratado como um jardim quase público, ao menos na sua apreciação visual, já que sua natural declividade lhe garante certa privacidade.

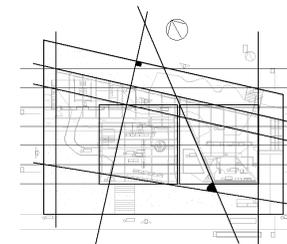
A passarela-ponte, não sendo a única possibilidade de acesso desde o volume compacto até a cobertura-belvedere do outro corpo da casa, destaca-se como elemento inusitado que pode ser apreciado desde a rua.

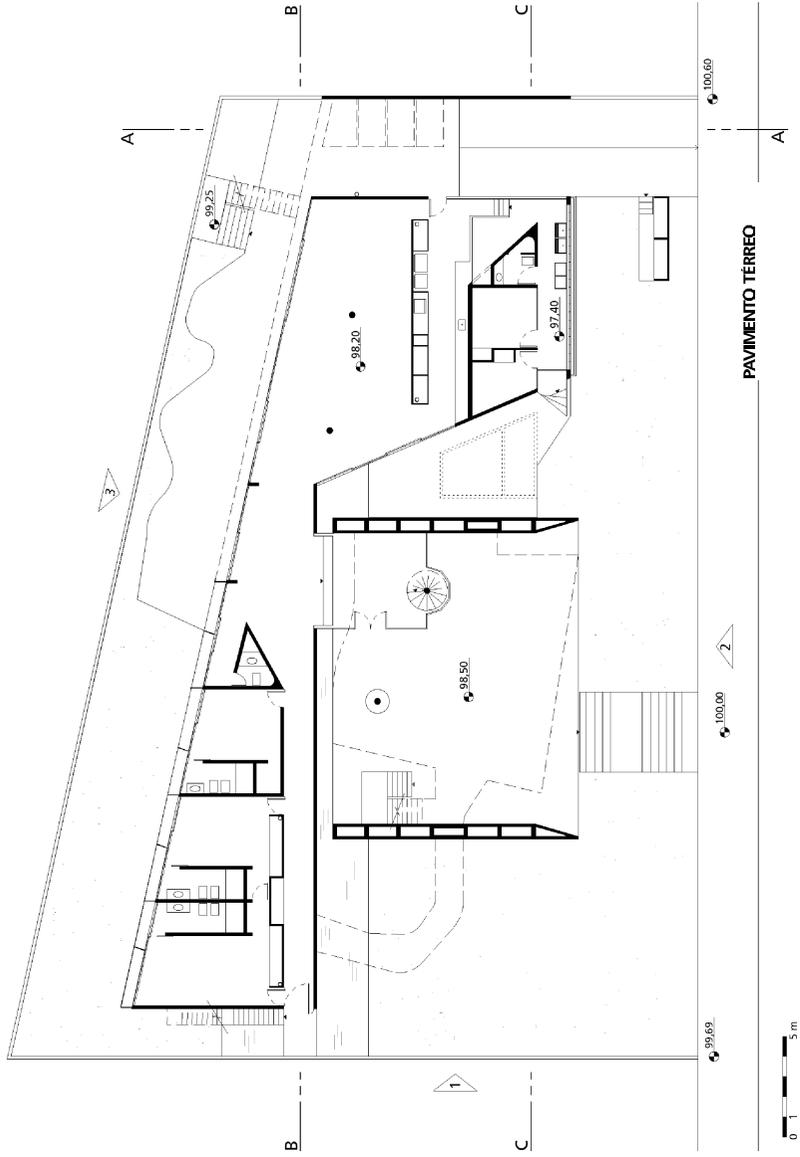
MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

O uso do concreto aparente em cor natural define todos os ambientes da casa, exceto por uma parede pigmentada em tom rosado pastel na fachada que corresponde à biblioteca; agregando-se à casa de maneira intensiva e muito presente a vegetação não ocorre apenas nas áreas não construídas mas igualmente sobre a laje de cobertura do corpo estendido em um pavimento, acentuando a idéia telúrica de seu posicionamento semi-enterrado, para quem o aprecia desde a rua.

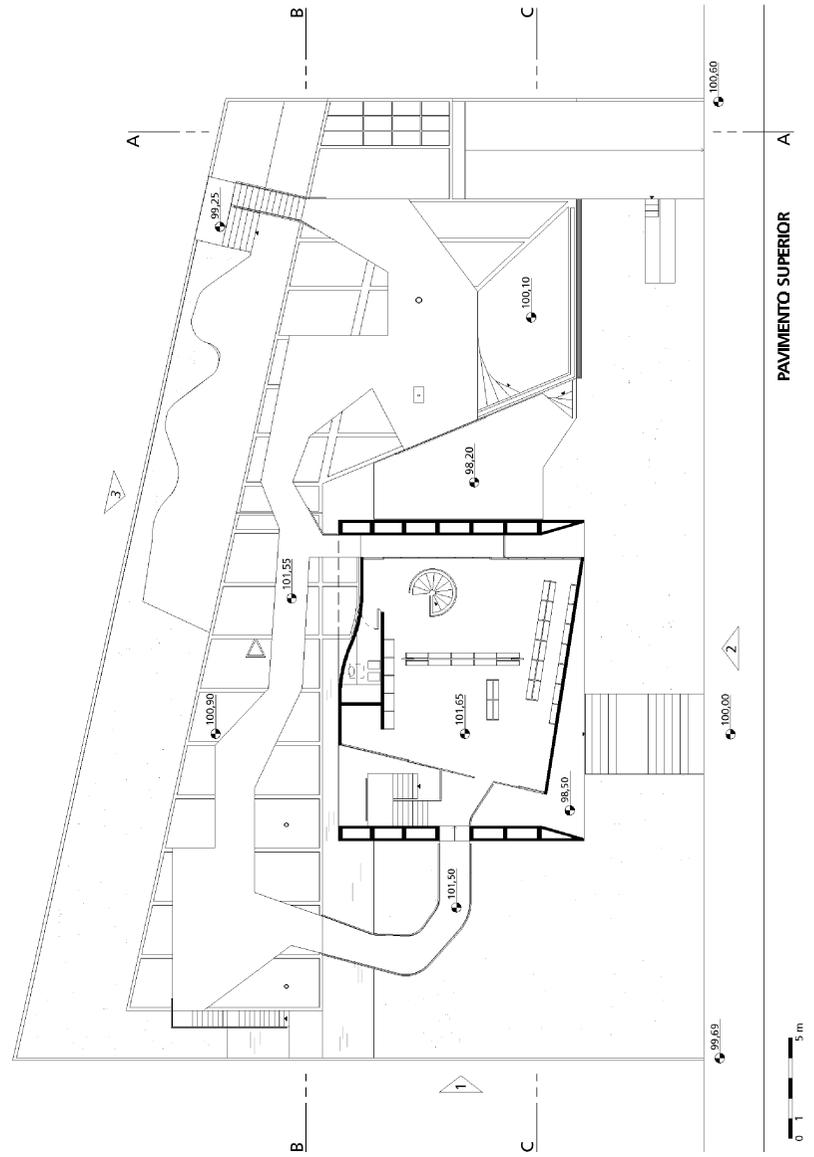
GEOMETRIA

As linhas principais de definição da planimetria da casa partem das faixas de recuo paralelas às divisas do lote, e a uma linha paralela à divisa do alinhamento passando pela intersecção entre as linhas de recuo de fundos e lateral direita. A estas se agrega um quadrado virtual de 16.00m de lado que inscreve a área do volume retangular compacto de dois pavimentos; este se repete definindo genericamente a área trapezoidal do outro corpo, cuja face irregular é definida a partir de um dos vértices do quadrado e seguindo a direção norte-sul. O piso rotacionado do pavimento superior do corpo retangular tem uma das suas laterais definida por uma linha perpendicular à divisa de fundo e sua frente definida a partir de um ângulo de 60° em relação à linha norte-sul que estabelece a fachada maior do trapézio. Esses eixos básicos servem de apoio ao menos para a definição dos volumes principais da casa, sendo perceptíveis também outras relações geométricas na definição do posicionamento de outros elementos secundários.

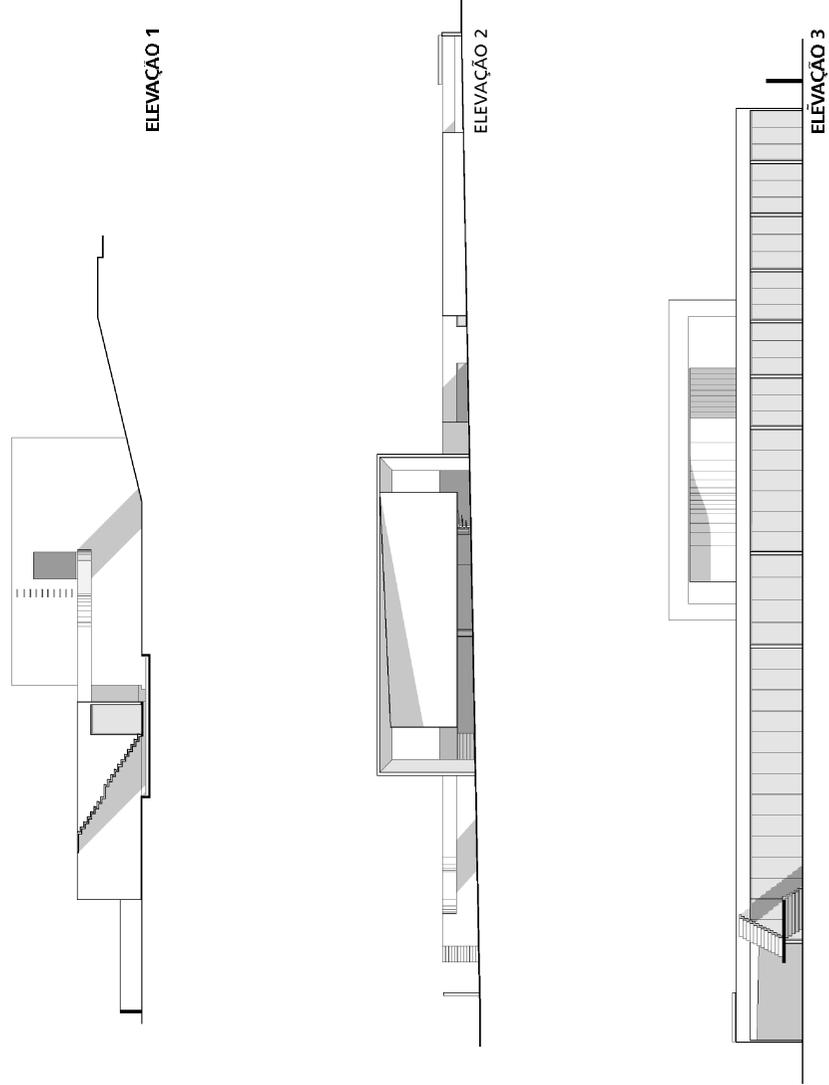
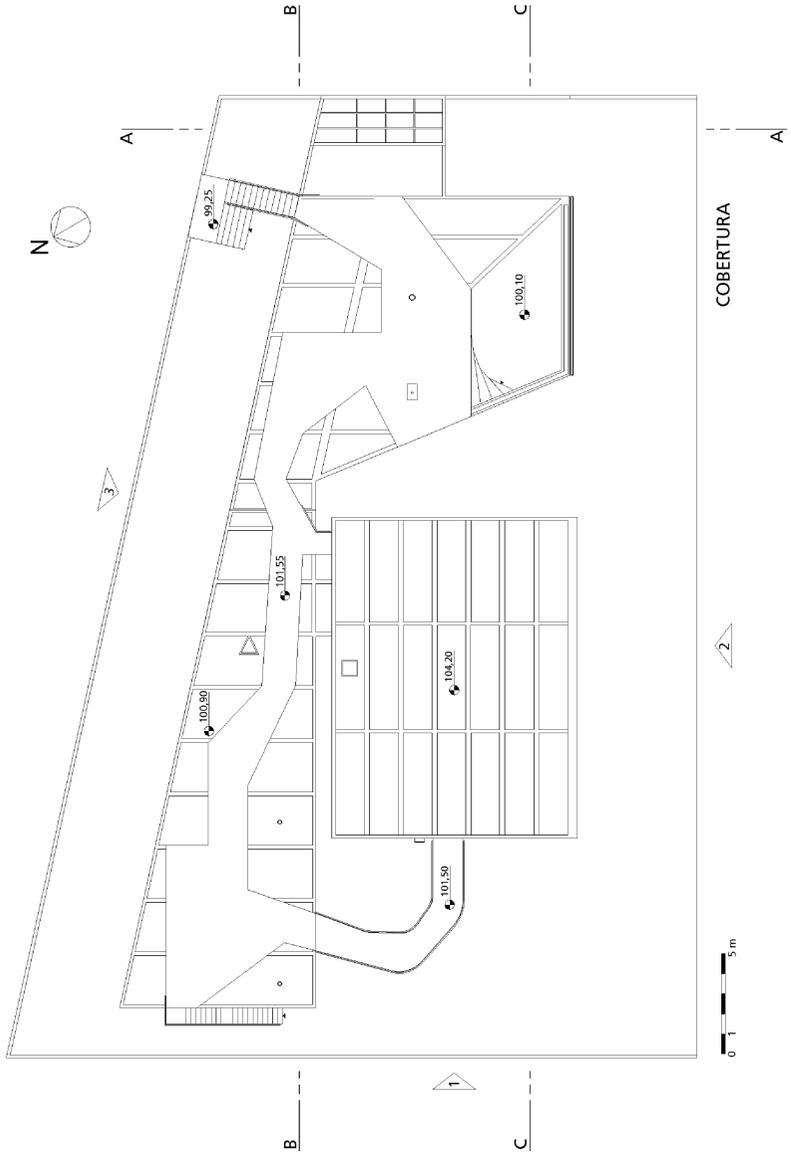


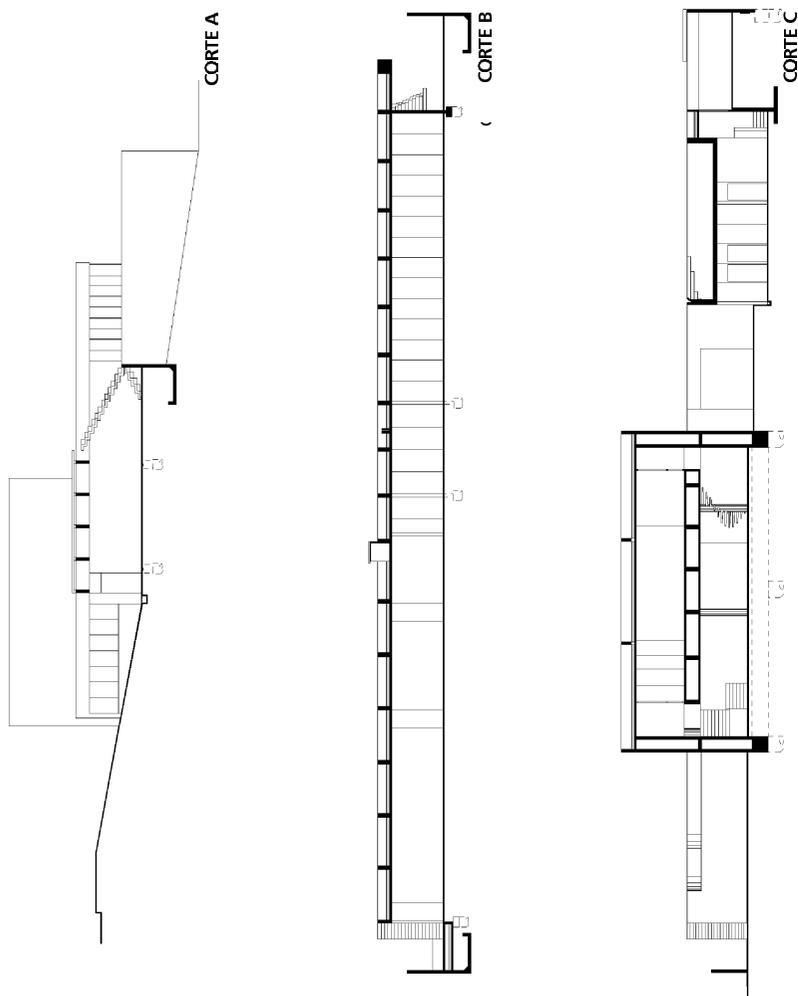


PAVIMENTO TÉRREO



PAVIMENTO SUPERIOR





OBSERVAÇÕES

Estudo preliminar, não construído, não publicado
TERRENO

Terreno retangular regular plano na cota 0.00, divisa do alinhamento e de fundos com 26.50m, divisas laterais com 40.50m, linha norte-sul inclinada 45° no sentido anti-horário em relação ao alinhamento, sentido norte do alinhamento para dentro do lote.

DESCRİÇÃO

O projeto parte da modificação da topografia do terreno por uma escavação que define o piso do pavimento inferior na cota -1.00/-1.20, complementada por dois aterros, ocupando parcialmente as áreas de recuo de frente e fundos, dispostos de maneira a proporcionar pisos externos na cota de nível 1.80, que corresponde à do pavimento superior. A casa é definida por uma cobertura superior quadrada, apoiada em dois muros paralelos e afastados das divisas laterais, e por um outro corpo mais estreito disposto transversalmente, em estrutura independente, paralelo e próximo à divisa lateral direita excedendo os limites da cobertura superior.

O pavimento inferior compreende 4 faixas de uso longitudinais paralelas a partir da divisa lateral direita. A primeira com 3.50m de largura é aberta, parcialmente coberta pela projeção da cobertura do pavimento superior e marcada longitudinalmente pelo muro de apoio dessa cobertura de espessura de 0.50m, dividindo o trecho onde ele se situa em duas faixas de 1.50m; seu piso dispõe-se na cota 0.00 exceto por uma interrupção na porção central junto ao muro de apoio da cobertura, disposta na cota -1.20, havendo duas escadas de acesso entre os dois níveis; compreende também uma parte de área de aterro junto à divisa do alinhamento, conformando a cota 1.80; há ainda uma escada reta em dois lances com patamar intermediário junto à face interna do muro de apoio da cobertura configurando um acesso de serviço ao pavimento superior.

A segunda faixa corresponde a um bloco fechado em estrutura independente com piso basicamente na cota -1.20, recuado 3.50m da divisa lateral direita, 5.00m da divisa do alinhamento, 5.00m da

divisa de fundos, limitando com aterros nessas duas extremidades, com comprimento de 30.50m e largura de 8.70m, exceto por uma ampliação em curva na sua extremidade posterior chegando até 11.40m.

Esse bloco é acessado pela terceira faixa de uso na sua porção central através de um hall na cota -1.00, com pé-direito de 2.30m, onde se situa uma escada de acesso ao pavimento superior e alguns degraus que dão acesso à cota -1.20 que define o restante do bloco, com pé-direito de 2.50m. A ala lateral mais próxima da divisa do alinhamento destina-se a depósito, casa de máquinas e banheiros voltados para o interior do lote e dormitórios de serviço voltados para o recuo lateral direito. Uma ala central é ocupada pela lavanderia, pela qual se chega ao recuo lateral no setor externo da primeira faixa situado na cota -1.20. Uma terceira ala situada mais próxima da divisa de fundos é ocupada por três dormitórios-suite voltados para o recuo lateral direito, com banheiros iluminados e ventilados indiretamente.

A terceira faixa corresponde na sua porção central a uma área coberta e aberta na cota -1.00 com largura de 9.00m destinada a estacionamento de autos, recuada 9.00m do alinhamento por uma rampa de autos que lhe dá acesso e recuada 12.50m da divisa de fundos, que nessa faixa é ocupada por uma área de circulação na cota 0.00 e escada de acesso às áreas externas posteriores do pavimento superior, pelo vazio da piscina e pelo aterro junto à faixa de recuo de fundos. No limite dessa faixa situam-se dois pilares de apoio da laje de piso do pavimento superior e uma escada de acesso à quarta faixa.

A quarta faixa tem 5.50m de largura sendo, à semelhança da primeira faixa, aberta e parcialmente coberta pela projeção da cobertura do pavimento superior, nesse caso definindo um pé-direito de 5.10m, marcada longitudinalmente pelo muro de apoio dessa cobertura, com 0.50m de espessura, que divide o trecho onde ele se situa em uma faixa interna de 3.00m e outra de 2.00m junto à divisa lateral esquerda; seu piso dispõe-se na cota 0.00, exceto na área do vazio da piscina e aterro junto à divisa de fundos.

O pavimento superior tem seu piso na cota 1.80 situado parcialmente sobre a cobertura do bloco fechado localizado no pavimento inferior e parcialmente sob uma laje apoiada nesse bloco e estendendo-se em direção à lateral esquerda do lote, apoiada na outra extremidade em dois pilares situados no limite entre o estacionamento de autos e a faixa junto à divisa lateral esquerda. O piso do pavimento superior prolonga-se externamente em áreas descobertas apoiadas parte na cobertura do bloco inferior e parte das áreas em aterro.

O pavimento superior é acessado pela escada em dois lances infletidos e patamar intermediário a partir do bloco fechado do pavimento inferior. Define-se por um espaço quadrado de 17.50m de lado cujos limites estão recuados da cobertura em 2.00m nas fachadas frontal e posterior, 1.50m na fachada lateral direita e 3.00m na fachada lateral esquerda, estando ao mesmo tempo recuado 9.00m da divisa do alinhamento, 3.50m da divisa lateral direita e 5.50m da divisa lateral esquerda e 14.00m da divisa de fundos.

Esse pavimento define um espaço único com pé-direito de 3.10m separado em quatro ambientes através do posicionamento de dois corpos semi-fechados limitados por paredes divisórias. No canto formado pela fachada frontal e lateral esquerda situa-se um corpo englobando os compartimentos do dormitório, voltado para a fachada fronta; área de vestir e banheiro em posição interiorizada, provavelmente com iluminação zenital; biblioteca voltada para a fachada lateral esquerda com acesso a um lavabo interiorizado provavelmente com iluminação zenital. Junto e voltado para a fachada lateral direita e em posição próxima à fachada posterior situa-se outro corpo englobando o compartimento da cozinha e uma despensa em posição mais interiorizada.

Esse dois corpos posicionados em L nos quadrantes frontal e lateral direito da área quadrada do pavimento superior definem duas outras áreas abertas; uma delas no canto formado pelas fachadas frontal e lateral direita conectando-se com a cozinha e com o acesso ao dormitório e destinada a sala de jantar; e outra junto às fachada posterior,

por onde se tem acesso à cozinha, e chegando até a fachada lateral esquerda, por onde se tem acesso à biblioteca, e destinada a sala de estar. A escada de acesso ao pavimento superior encontra-se nessa área, posicionada mais próxima ao compartimento da cozinha, separada desta por uma área de circulação, havendo outra área de circulação menor entre a escada e a parede do dormitório que configura um patamar de chegada da escada. A cobertura conforma uma superfície aproximadamente quadrada de 23.20m de largura, recuada 1.50m da divisa lateral direita e 2.00m da divisa lateral esquerda, e 21.50m de comprimento, recuada 7.00m da divisa do alinhamento e 12.00m da divisa de fundos, apoiada em dois muros paralelos às divisas laterais e totalmente aberta nas duas outras faces. Sua superfície externa superior situa-se na cota 5.60 e sua continuidade é interrompida pontualmente por pelo menos três aberturas de iluminação zenital, sendo uma delas junto ao muro de apoio direito e sobre a escada de serviço de acesso entre a lavanderia e a cozinha, tomando a largura entre o muro e a fachada dos pavimentos inferior e superior; outra sobre a escada de ligação entre os dois pavimentos, englobando inclusive a área do patamar de chegada; e uma terceira junto ao muro de apoio esquerdo, próxima da área da biblioteca, quadrada e tomando toda a largura entre o muro e a fachada do pavimento superior.

ESTRUTURA

Tratando-se apenas de um anteprojeto, a estrutura comparece nos desenhos apenas esboçada em duas dimensões principais, faltando maiores elementos para precisar algumas de suas características. A laje da cobertura com 0.70m de espessura, de concreto armado em caixão perdido, possivelmente nervurada ou com vigas intermediárias, com vão de 22.20m, interrompida pontualmente para permitir algumas aberturas zenitais; sendo apoiada apenas em duas extremidades paralelas às divisas laterais em dois muros contínuos, com 21.50m de comprimento e 0.50m de espessura, provavelmente de concreto armado, podendo ser ainda, à semelhança de outros projetos do autor, de concreto ciclópico ou pedra.

O piso do pavimento superior apóia-se parcialmente na cobertura do bloco inferior de estrutura independente e parcialmente em uma laje com 0.50m de espessura, provavelmente de concreto armado em caixão perdido, possivelmente nervurada ou com vigas intermediárias, que se estende desde esse bloco num vão de ~8.50m e se apóia em dois pilares de $\phi 0.50m$, separados de ~11.70m e configurando dois balanços de ~2.90m. Um dos pilares, aquele mais próximo à fachada frontal, prossegue ultrapassando o pavimento superior e a cobertura e serve de apoio à caixa d'água. Na fachada frontal junto ao compartimento do dormitório e nas fachadas lateral esquerda e direita as vigas de bordo da laje do piso do pavimento superior prosseguem formando um parapeito de $h=1.20m$.

O bloco inferior em estrutura independente tem cobertura de laje com 0.50m de espessura provavelmente apoiada nas paredes periféricas e nas paredes dos compartimentos internos. A piscina e as áreas de aterro ocupando os recuos frontal e de fundos são limitadas por muros de arrimo.

VOLUMETRIA

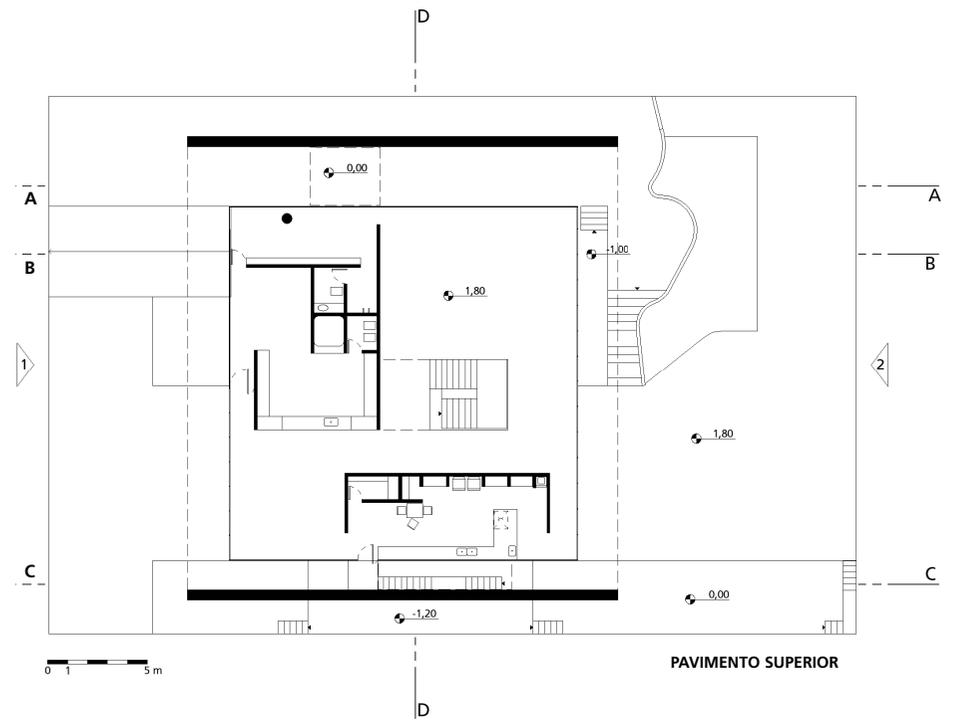
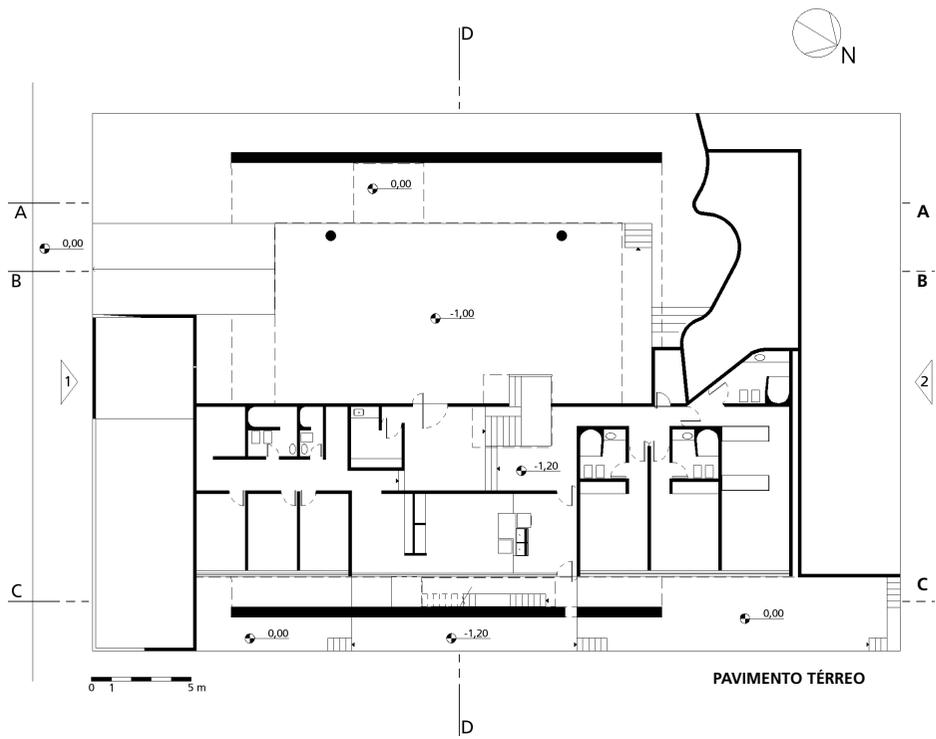
O pórtico formado pela linha dos muros de apoio e laje de cobertura conforma um marco que define o volume da casa conforme é percebido da

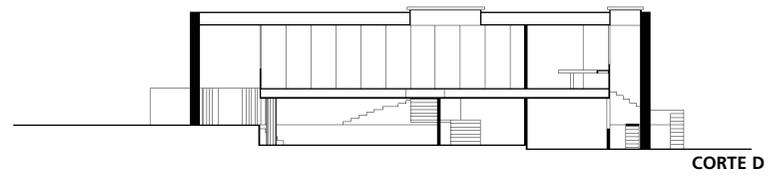
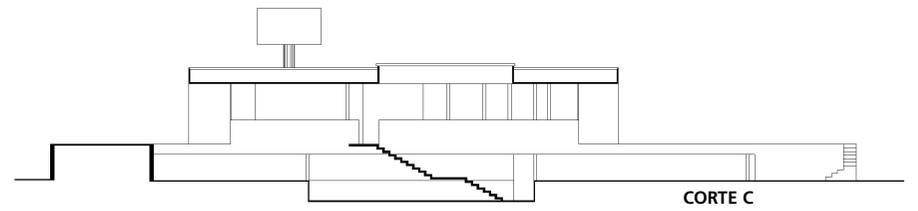
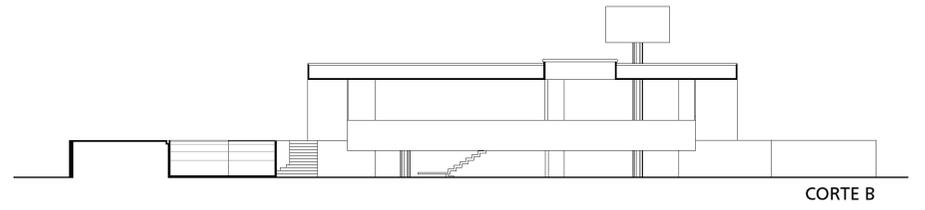
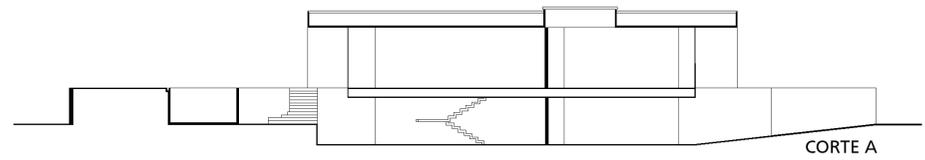
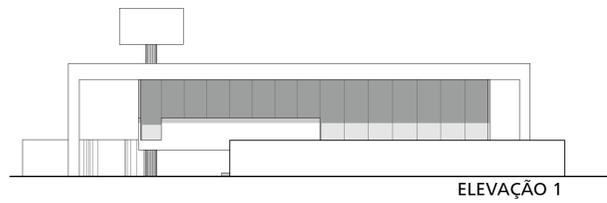
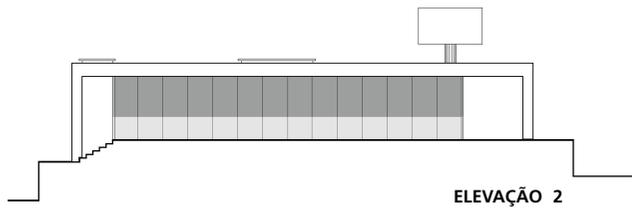
rua, estabelecendo uma ampla área de sombra sob a qual se abrigam os compartimentos de uso do pavimento superior, e um vazio de pé-direito duplo junto à lateral esquerda. O muro frontal, que também serve de arrimo para a área de aterro que provê a continuidade externa ao nível do piso do pavimento superior, elude a percepção da situação autônoma do bloco que abriga as áreas de moradia no pavimento térreo semi-enterrado, descortinando apenas um pavimento superior bastante envidraçado e vazado. Esse bloco independente também não é percebido como volume autônomo desde o pavimento superior, já que seus limites não estão claramente delineados face à continuidade dos pisos do pavimento superior, seja sobre as coberturas, seja sobre as áreas de aterro.

Assim, a percepção integral da casa não é possível senão de forma cinética e, assim mesmo, apenas é totalmente compreensível de maneira abstrata.

GEOMETRIA

Uma análise tomando como base a dimensão lateral da área quadrada do pavimento superior (2L) indica que o bloco do pavimento inferior tem dimensão L x P, sendo $P=2L+L2$; o quadrado cujo lado tem como dimensão a do muro de apoio de cobertura (2N) tem secção áurea $N*=2L$.





OBSERVAÇÕES

Estudo preliminar, não publicado, não construído. Divulgado na Bienal de Arquitetura de São Paulo, 1989. Para o mesmo cliente há outro projeto (1978/5).

TERRENO

Terreno retangular plano de esquina, frente e lateral menor com 30.00m, frente e lateral maior com 60.00m; não há indicação do norte, mas face ao posicionamento dos ambientes da casa possivelmente estaria situado no quadrante voltado para a lateral maior do terreno.

DESCRIÇÃO

A casa consiste em um corpo térreo com 12.00m de largura, recuado 5.00m da lateral maior e 13.00m da frente maior, com 60.00m de comprimento, ocupando toda a dimensão longitudinal do lote. Em posição transversal sobre esse corpo situa-se uma cobertura de altura total 6.20m apoiada em dois muros paralelos de 18.00m de largura situados cada qual sobre as divisas maiores do lote, recuada 20.00m da frente menor e 22.00m da lateral menor, com vão correspondendo ao comprimento de 30.00m, ocupando toda a dimensão transversal do lote. O posicionamento desses dois corpos que se cruzam e do volume triangular da piscina justaposto definem quatro pátios descobertos junto aos cantos do terreno, dois pátios cobertos e abertos situados na interseção dos dois volumes, descontada a área do corpo térreo, e um pátio coberto sobre essa área, ao nível da sua cobertura.

O acesso à casa se dá pelo o pátio descoberto situado entre a frente maior e a lateral menor do lote, através de uma rampa com declividade de 12.5% junto à divisa da frente maior, terminando no pátio coberto sob a projeção do corpo superior, com pé-direito de 5.20m. Outro acesso localiza-se no pátio descoberto, entre o volume elevado e a área da piscina, através de uma escada chegando também no mesmo pátio coberto.

O pavimento do corpo térreo tem pé-direito de 2.50m, situa-se na cota -1.00 e tem seus usos organizados em três faixas principais, a partir da divisa lateral menor. A primeira faixa engloba quatro dormitórios-suíte voltados para o pátio descoberto

situado entre as divisas laterais menor e maior, e galeria de circulação entre eles voltada para o pátio situado entre a frente maior e a lateral menor do lote; os banheiros teriam provavelmente iluminação zenital, e o dormitório junto à divisa possui também área de *closet*. A segunda faixa situa-se na porção central desse corpo térreo e se volta para os pátios cobertos pela projeção do corpo transversal, um pátio menor voltado para a divisa lateral maior e para o muro portante da cobertura transversal e um pátio maior por onde se dá o ingresso da casa, e consiste num ambiente único englobando as áreas sociais. A terceira faixa engloba áreas de cozinha e despensa, dormitórios e banheiro de serviço, lavanderia, voltados para o pátio descoberto situado entre a divisa lateral maior e a frente menor; lavabo e compartimentos para usos não especificados voltados para o pátio descoberto situado na esquina, junto às duas frentes do lote, o qual é parcialmente ocupado pelo volume conformado por seus muros de arrimo da piscina, de planta aproximadamente triangular, que define de um lado uma área de acesso social, e de outro um acesso possivelmente de automóveis.

A cobertura do volume térreo define uma área de de piso superior, na cota 2.00, parcialmente coberto na sua faixa central situada sob a projeção da cobertura transversal, com pé-direito de 2.20m. O acesso a esse piso superior se dá desde o pátio coberto de acesso por uma escada reta em dois lances infletidos e patamar intermediário, situada próxima do muro portante da cobertura superior, dando acesso a uma passarela que se estende desde esse muro, onde realiza um recorte, até o piso superior na coberturas do corpo térreo. Outro acesso se dá por meio de uma escada helicoidal de $\phi 3.00m$ situada junto à fachada da cozinha e sob o pátio coberto menor. Um terceiro acesso ao piso

superior, mas já na sua área descoberta, se dá por uma escada situada entre o corpo térreo e o muro de contenção da piscina. A linha d'água da piscina situa-se também na cota 2.00 e seu perímetro penetra parcialmente sob a área coberta.

ESTRUTURA

A cobertura superior consiste em 5 vigas transversais de concreto de secção I de altura 0.85m vencendo o vão de 30m fechadas por duas lajes criando caixões perdidos, contornada por uma viga de bordo de maneira a criar uma altura total externa de 1.00m, apoiada em dois muros situados nas extremidades menores da cobertura, não havendo indicação específica da natureza de seu material, que poderia ser concreto, concreto ciclópico ou pedra. O corpo térreo tem cobertura em laje de concreto com vigas de bordo de $h=0.50m$, laje invertida com 0.10m de espessura, possivelmente armada no sentido do vão menor, não estando indicado como seria feito o acabamento do piso superior; não há indicações precisas, mas provavelmente essa laje se apóia nas paredes divisórias dos ambientes internos.

VOLUMETRIA

Os dois volumes que compõem a casa contrapõem um bloco bastante fechado e mais baixo, sua pouca altura enfatizada ainda mais pelo rebaixamento do piso, e outro bloco totalmente aberto em duas direções e maciço nas outras duas, bas-

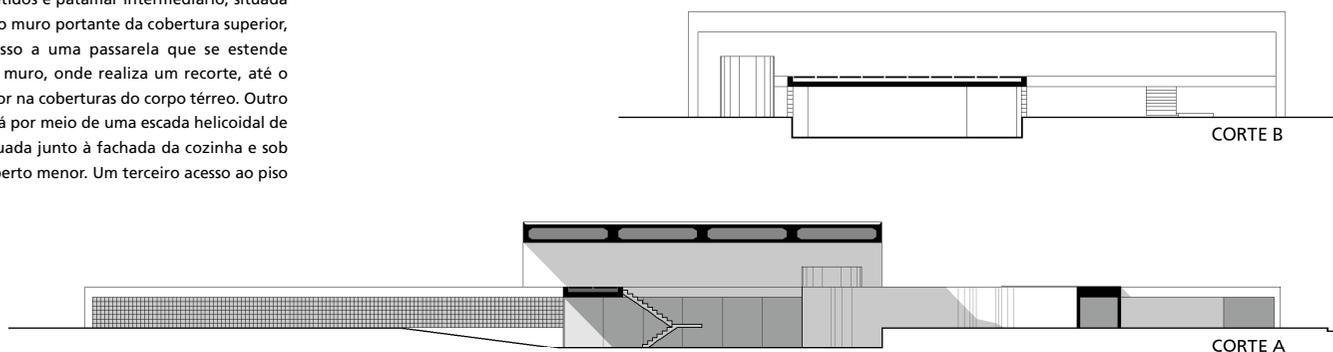
tante mais alto, sem configurar um espaço fechado mas providenciando uma ampla área de sombra com alturas diferenciadas. Pode-se considerar a piscina como um terceiro bloco, totalmente maciço, cujo posicionamento quebra a regular simetria dos outros dois volumes.

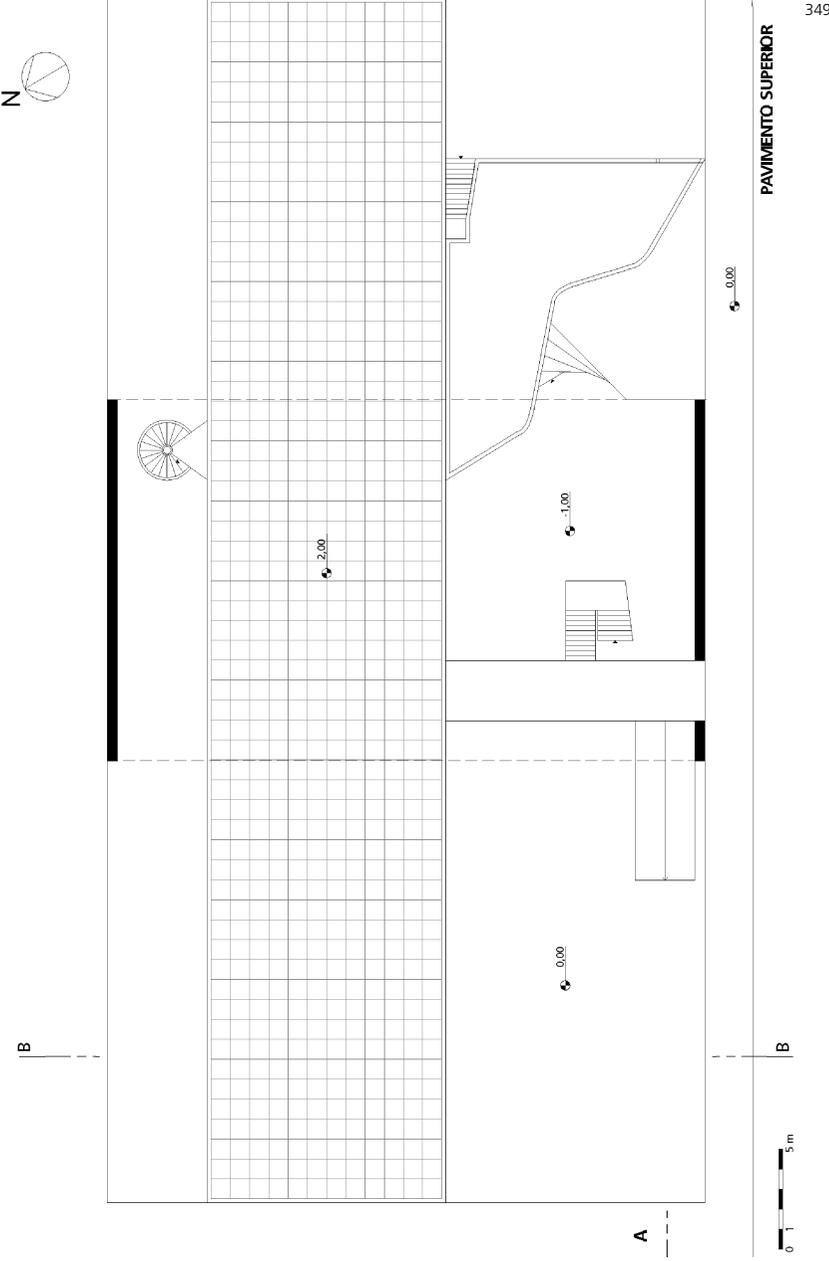
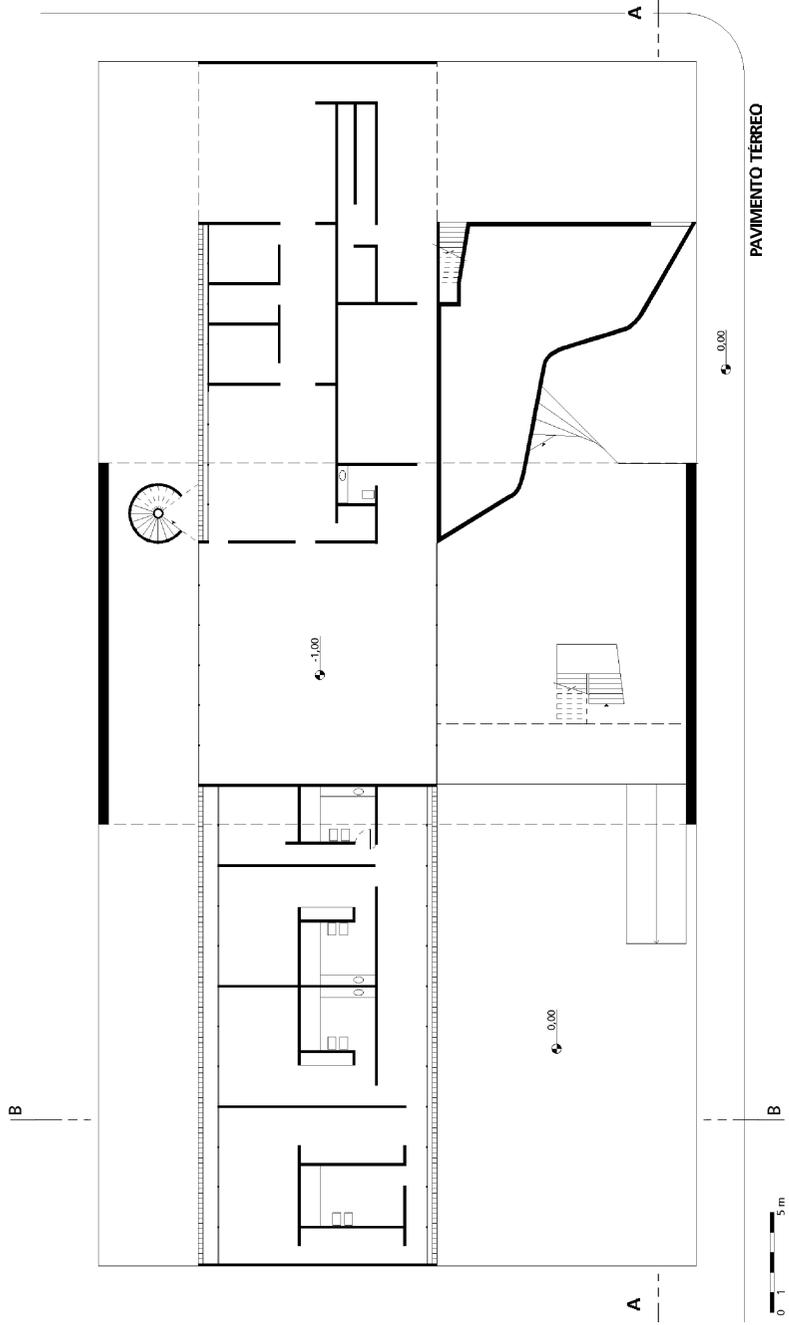
MATERIAIS, TEXTURAS, DETALHES

O uso de elementos vazados nas duas fachadas junto à faixa dos dormitórios e na fachada da cozinha e dormitórios de serviço cria panos verticais semi-abertos, contrapondo-se à total abertura ou completo fechamento dos ambientes.

GEOMETRIA

Um eixo de simetria divide ao meio o retângulo R:2R do lote e define o espelhamento da primeira e terceira faixas do volume térreo, as quais também definem retângulos r:2r, sendo $r=R/5$; o corpo transversal organiza-se num retângulo áureo A:A* ligeiramente deslocado mais à direita em relação ao eixo de simetria, desequilíbrio contrapontado pela posição da rampa de acesso. A área da piscina, inclusive a escada de acesso ao pavimento superior, está inscrita num retângulo de proporção L:L2, sendo a dimensão de sua lateral maior congruente com a lateral menor do retângulo áureo do corpo superior ($A=L2$). As diagonais dessas figuras definem também outros pontos de interesse das plantas. O corpo superior define uma proporção volumétrica 1:2:5, ou A/2:A:5A/2.26





OBSERVAÇÕES

Projeto executivo, não construído, não publicado, TERRENO

Terreno retangular irregular plano, divisa do alinhamento com 18.10m na cota 100.00, divisa lateral direita com 35.20m, divisa lateral esquerda com 29.80m, divisa de fundos com 18.89m. A linha norte-sul está inclinada -30° no sentido horário em relação ao alinhamento, sentido norte do alinhamento para dentro do lote.

DESCRIÇÃO

A casa consiste num pavimento térreo, recuado das divisas frontal e laterais e encostado na divisa de fundos, configurando dois blocos em seqüência interligados por uma passagem coberta e um pavimento superior de planta quadrada recuado de todas as divisas sobreposto em continuação ao primeiro bloco do pavimento térreo, de maneira a que a cobertura do segundo bloco lhe serve de pátio descoberto. O primeiro bloco é caracterizado por duas fachadas fechadas paralelas às divisas laterais e as duas fachadas frontal e posterior abertas, exceto quando imediatamente contraposta com o outro bloco do pavimento térreo.

O pavimento térreo, inclusive a projeção da cobertura, está recuado 8.00m da divisa do alinhamento, 2.00m da divisa lateral esquerda e mínimo de 2.10m da divisa lateral direita, e consiste num primeiro bloco de planta quadrada com lateral de 14.00m, com pé-direito de 2.50m, onde se situam 3 dormitórios-suíte voltados para a fachada frontal e recuados 2.40m da projeção da cobertura, com banheiros e *closets* em posição central ventilados indiretamente; segue-se um corredor de circulação que dá acesso aos dormitórios e à faixa junto ao limite posterior, abrigando um espaço para escritório junto à fachada lateral direita, voltado para o espaço intermediário coberto entre esse bloco e o bloco posterior; segue-se a escada de acesso ao pavimento superior sob a qual se acomodam uma área de depósito e rouparia e uma passagem coberta fechada entre os dois blocos.

O segundo bloco, com pé-direito de 2.50m, em continuidade espacial com o primeiro mas separado deste por uma faixa coberta e aberta, engloba

dormitório e banheiro de serviço e lavanderia junto à fachada lateral esquerda e voltados para esse recuo lateral; uma área de circulação em continuidade à passagem vinda do bloco anterior; alguns compartimentos em posição central destinados a sauna e banheiro da piscina junto a uma escada helicoidal de ϕ 1.80m de acesso ao pátio externo superior; uma área para jogos junto à fachada lateral direita e voltada para esse recuo lateral; e os compartimentos definidos por muros de concreto destinados a reservatórios e piscina, em formato triangular irregular, dispostos no ângulo formado pelas divisas lateral direita e de fundos.

No recuo lateral esquerdo junto à fachada do primeiro bloco situa-se uma escada de serviço em lance reto com patamar intermediário de acesso ao pavimento superior; no recuo de frente e junto à fachada situa-se uma escada social em dois lances retos com patamar intermediário de acesso ao pavimento superior; entre essa escada e a fachada recuada dos dormitórios, prolongando-se até a divisa lateral direita e parte do recuo lateral esquerdo, situa-se um espelho de água.

O pavimento superior, inclusive a projeção da cobertura, situa-se recuado 8.00m da divisa do alinhamento, 2.00m da divisa lateral esquerda, mínimo de 2.10m da divisa lateral esquerda e 7.80/12.90m da divisa de fundos e consiste numa área de piso recuada 2.40m da projeção da cobertura na fachada frontal e que se estende sobre a cobertura do bloco térreo posterior até a divisa de fundos, com a piscina no mesmo nível.

A área coberta, com pé-direito de 3.10m, consiste num ambiente único dentro do qual se inscreve uma área quadrada isolada das paredes limitrofes desse ambiente e destinada à cozinha, iluminada zenitalmente por três canhões de luz, atingindo na sua projeção o pé-direito de 4.10m; e lavabo, iluminado por clarabóia na cobertura. O posicionamento dessa área quadrada, mais próxima da fachada lateral esquerda, organiza junto a esta um corredor por onde se penetra na cozinha/lavabo e onde se dá o acesso social e de serviço desse pavimento; entre a área de cozinha e a fachada frontal situa-se o vestíbulo do acesso

social; entre a área de cozinha e a fachada posterior, e até o vão da escada interna de acesso ao pavimento inferior, situa-se a área de jantar; no restante da área, que corresponde à metade do piso situado entre as duas fachadas abertas e junto à fachada lateral direita, situa-se a área de estar; nesta, junto à fachada lateral, situa-se uma lareira cujo corpo conforma um volume externo adoçado à fachada.

A fachada frontal é sombreada por um *brise* conformado por uma viga de concreto de seção triangular que se estende entre e se apóia nos muros das fachadas laterais, com altura livre inferior de 2.10m. A fachada posterior é sombreada por um *brise* conformado por uma viga de seção retangular que se estende entre e se apóia nos muros das fachadas laterais, com altura livre inferior de 2.20m, a qual sustenta uma marquise formada por uma laje com largura de 4.00m em balanço para dentro e fora da projeção da cobertura superior.

ESTRUTURA

A estrutura dos dois blocos da casa é organizada de forma independente, embora em continuidade dimensional.

O bloco frontal consiste em cobertura e piso do pavimento superior vencendo o vão transversal e apoiados nas fachadas laterais em muros de concreto. A cobertura consiste em 11 vigas de concreto de seção 0.15x0.70m espaçadas regularmente vencendo o vão de 13.50m entre as duas paredes portantes laterais, com laje invertida de concreto que é recortada em alguns pontos para organizar iluminações zenitais, e sobre a qual previu-se uma camada de água para efeito de impermeabilização e melhoria do conforto térmico.

O piso do pavimento superior é organizado por 7 vigas de seção 0.15x0.70m espaçadas regularmente vencendo o vão entre as paredes portantes laterais, e interligadas por lajes de concreto em caixão perdido. Os muros portantes de apoio têm 0.25m de espessura, são contínuos e com alguns vãos discretos.

O *brise* da fachada frontal é conformado por uma viga de triangular de seção 0.65x0.65m apoiada nos muros portantes laterais; o *brise* da fachada posterior é conformado por uma viga retangular

de seção 0.70x0.60m apoiada nos muros portantes laterais, e sustentando uma laje invertida de largura 4.00m e balanços interno 1.30m e externo 2.00m, terminando em vigas de bordo de seção 0.10x0.40m.

O bloco posterior consiste em cobertura, que corresponde ao piso externo do pavimento superior, organizada em vigas de concreto de seção 0.10x0.70m espaçadas regularmente e vencendo o vão entre as duas fachadas laterais, que são abertas, apoiando-se em 7 pilares de seção 0.15x0.50m e no muro de concreto de desenho sinuoso que limita as áreas dos reservatórios e da piscina; as vigas são interligadas por laje invertida e recebem acabamento superior em laje permitindo a utilização da cobertura como piso. As escadas externas são em estrutura independente.

VOLUMETRIA

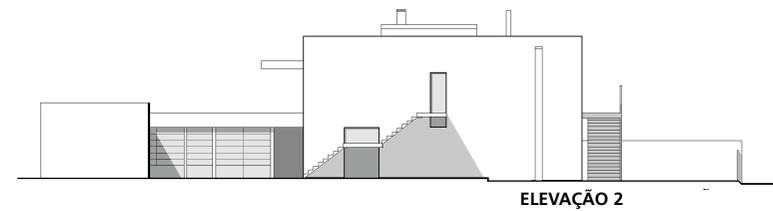
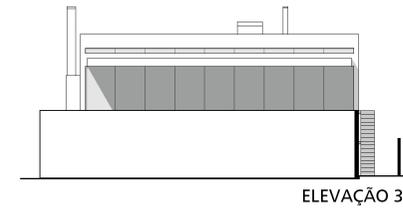
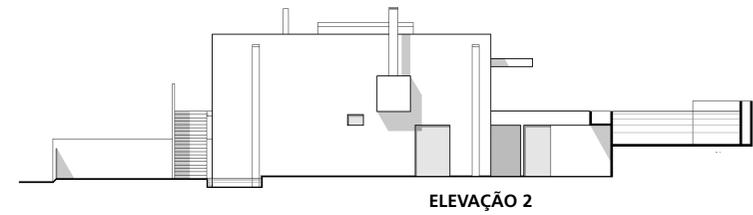
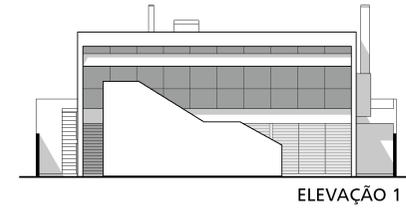
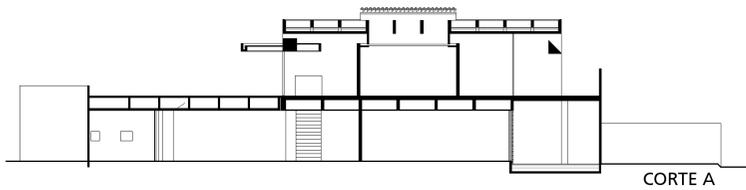
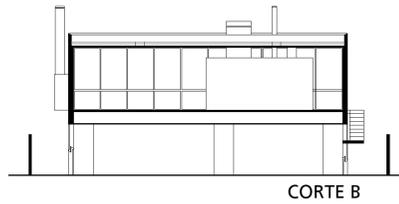
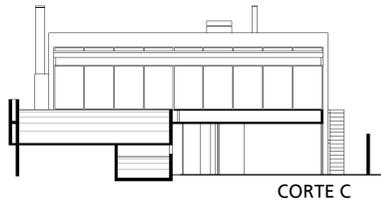
A volumetria percebida desde a rua, com o posicionamento da escada de acesso, o sombreado do pavimento inferior e a proteção da caixilharia dos dormitórios por *brise* externo tipo persiana metálica tendem a enfatizar a idéia de um pavimento suspenso, ou de um térreo sobre um embasamento, apesar de o terreno ser plano; o volume da escada social de acesso frontal faz um contraponto diagonal com a estabilidade horizontal da fachada. As dimensões do lote e sua ocupação quase total não permitem uma demonstração mais explícita da natureza quase totalmente vedada das fachadas laterais. O volume posterior inferior organiza-se como uma espécie de edícula junto ao recuo de fundos que tivesse se estendido até atingir o corpo principal da casa, sendo percebida como térrea para quem a observe em sua face posterior.

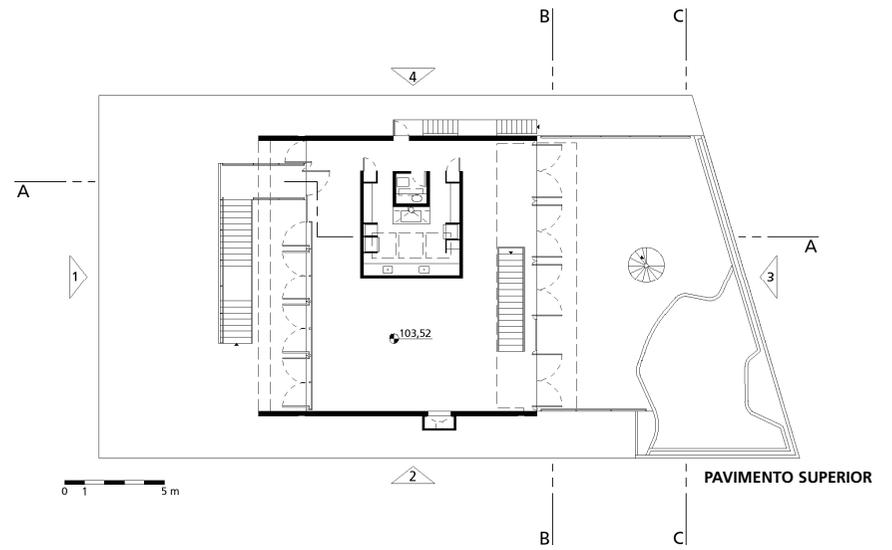
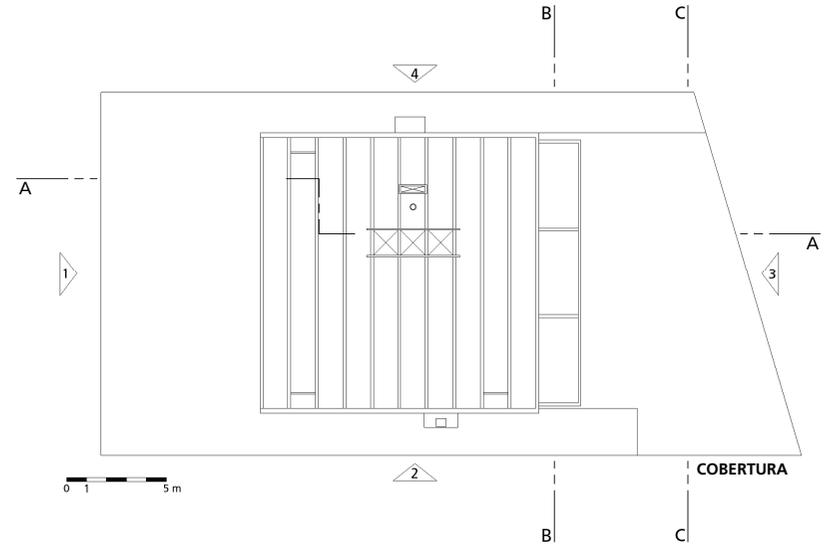
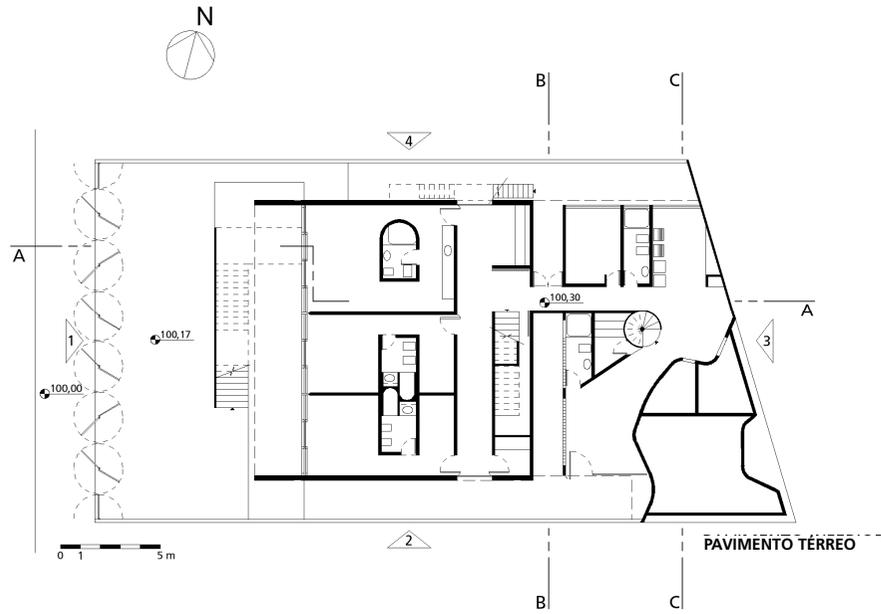
GEOMETRIA

A planta quadrada de lateral L do bloco principal da casa e a planta quadrada de lateral M do compartimento da cozinha definem as proporções da maioria dos elementos da casa. A área do pavimento térreo, de forma trapezoidal, tem sua lateral menor definida pela seção áurea de L, e sua porção maior, somada à faixa da escada de acesso frontal é igual a 2L. O quadrado que circunscribe a área da piscina tem lateral Q= M2; a lateral L,

exceto pelo estreito corredor entre a fachada posterior e a escada de acesso ao pavimento inferior, tem dimensão igual a 2M+M2. Outras relações

proporcionais, a partir destas, definem o posicionamento da maioria dos elementos geométricos da casa.





OBSERVAÇÕES

Anteprojeto, não construído, não publicado
TERRENO

Terreno retangular plano, com divisas do alinhamento e fundos com 25.00m, divisas laterais com 60.00m. Linha norte-sul inclinada ~30° no sentido horário em relação ao alinhamento, sentido norte do alinhamento para fora do lote.

DESCRIÇÃO

A casa consiste em dois corpos interligados por uma galeria de acesso, sendo o primeiro recuado do alinhamento e da divisa lateral direita e com um pavimento cuja cobertura é utilizada como área de lazer, e o segundo de planta quadrada, recuado de todas as divisas e com dois pavimentos, definido por duas fachadas laterais vedadas e as outras duas frontal e posterior abertas no pavimento térreo e por três fachadas vedadas, exceto a lateral direita, no pavimento superior.

O primeiro corpo, na cota 100.50, com pé-direito de 2.50m, está recuado 4.00m da divisa do alinhamento, que é fechado por um muro alto, e 1.50m da divisa lateral direita, tendo profundidade de 11.00m, sendo acessado por uma galeria coberta com 3.20m de largura desde a parte média da divisa do alinhamento, a qual divide esse corpo em dois setores, e se prolonga até atingir o segundo corpo em dois pavimentos.

O setor à esquerda da galeria engloba garagem de autos voltada para o pátio situado no recuo do alinhamento; junto à divisa lateral esquerda e em continuidade da área de garagem situa-se uma área de sanitário e armários; em posição central situam-se dois depósitos; uma área de refeitório de serviço, cozinha e copa organizadas em L ocupam na faixa voltada para o vazio entre esse corpo e o seguinte e um setor paralelo e justaposto à galeria de acesso e penetrando parcialmente sob o segundo, sendo iluminadas zenitalmente.

O setor à direita da galeria engloba um jardim descoberto na faixa de recuo do alinhamento, três dormitórios e dois banheiros de serviço voltados para a faixa do recuo lateral direito, sala de serviço e lavanderia em posição centralizada voltados para o jardim do recuo frontal. A cobertura desse corpo é aproveitada como mini-quadra de

tênis, podendo ser acessada por uma escada helicoidal situada no pátio definido pelo vazio entre os dois blocos voltado para a lateral direita.

O segundo corpo conforma uma planta quadrada de 22.00m de lado e está recuado 20.00m da divisa do alinhamento, 1.50m das divisas laterais e 18.00m da divisa de fundos e define duas paredes laterais portantes e totalmente vedadas voltadas para as divisas laterais, com o vão intermediário apoiado, no pavimento inferior, em quatro pilares isolados.

O pavimento inferior na cota 100.50 com pé-direito de 3.20m é definido por um ambiente único recuado das fachadas frontal e posterior de maneira a criar duas varandas, e tem seus ambientes organizados pelos vazios deixados após o posicionamento em U voltado para a fachada posterior, de dois compartimentos e um espaço de pé-direito duplo.

Um dos compartimentos situa-se paralelo e afastado ~2.50m da face interna da fachada lateral direita, em posição simétrica e afastado em relação às fachadas frontal e posterior desse bloco, com largura de ~1.70m; engloba ambientes para sauna e se volta para um jardim de inverno, situado entre esse compartimento e a fachada lateral direita, iluminado por uma clarabóia situada no piso do pavimento superior, em trecho onde a cobertura superior é interrompida.

Outro compartimento situa-se paralelo e afastado 5.00m da fachada frontal do bloco e 3.00m do volume da copa que avança sob esse bloco, com largura de 2.50m, e engloba lavabo, chapelaria e escada de serviço de acesso ao pavimento superior. Volta-se para o espaço intermediário entre esse compartimento e o volume da copa, organizando uma circulação de serviço entre ambos, a galeria de acesso e a sala de jantar. O espaço de pé-direito duplo com 5.40/6.35m de altura (face inferior da viga/face inferior da laje) situa-se junto às fachadas lateral esquerda e posterior, na cota 101.55m, destina-se à biblioteca e escritório e engloba a escada social de acesso ao pavimento superior, sendo iluminado zenitalmente por uma clarabóia na cobertura; seu piso, mais elevado em relação ao restante do pavimento térreo, prolon-

ga-se por uma varanda externa e parte do jardim situado no recuo posterior e no recuo lateral esquerdo.

Os demais ambientes do pavimento térreo situam-se nos vazios resultantes do posicionamento desses três compartimentos/ambientes. A galeria de acesso chega nesse bloco em posição aproximadamente central, encontrando parcialmente à sua frente o compartimento do lavabo/escada de serviço e uma área de acesso à área de estar e varanda, que ocupa a parte central do pavimento térreo, voltada para a fachada posterior, e cujo piso se prolonga organizando o pátio-jardim posterior, onde se situa uma piscina de formato sinuoso triangular; da galeria, e através da área de circulação entre a copa e o compartimento do lavabo/escada de serviço, chega-se à área da sala de jantar, situada entre as fachadas lateral esquerda e frontal, voltada para o pátio situado entre este bloco e o primeiro bloco.

O segundo pavimento é organizado em vários compartimentos definidos prioritariamente pelas paredes de fechamento das fachadas frontal, posterior e lateral esquerda, enquanto a fachada lateral direita situa-se recuada 4.50m do limite do pavimento inferior e 6.00m da divisa lateral direita. Duas paredes-viga intermediárias substituem os pilares do pavimento térreo; uma área quadrada de pé-direito duplo junto à porção central da fachada lateral esquerda constitui-se num vazio vertical sobre a área da biblioteca do pavimento térreo, com iluminação zenital, por onde se acessa o pavimento superior. Dessa forma, a área útil desse pavimento organiza-se em um U, na cota 104.50, com pé-direito de 2.50/3.45m (face inferior da viga/face inferior da laje) sendo dois braços paralelos às fachadas frontal e posterior, e uma faixa voltada para o recuo lateral direito.

Nesta faixa dispõem-se 4 dormitórios voltados para o recuo lateral direito, sendo 3 deles semelhantes, englobando *closet* e banheiro iluminados zenitalmente, com acesso por um corredor situado em posição central vindo desde a fachada frontal até atingir o último dormitório, que se estende de maneira a ocupar toda a faixa da fachada posterior, englobando 2 *closets* e 2 banheiros iluminados

zenitalmente. O corredor de circulação também dá acesso às escadas social e de serviço vindas do pavimento térreo, e à cobertura do primeiro, na cota 103.15, com uma escada que vence o desnível entre ambos. Junto à escada de serviço, e na área situada entre as fachadas frontal e lateral esquerda, situa-se um ambiente para ginástica com lavabo e uma área de lavanderia, com iluminação zenital.

ESTRUTURA

A estrutura do primeiro bloco não está totalmente desenvolvida nos desenhos existentes do anteprojeto, mas se verifica tratar-se provavelmente de cobertura em laje de concreto apoiada nas paredes divisórias dos ambientes, ou em pilares nelas embecidos.

A estrutura do segundo bloco define duas paredes portantes com 0.40m de espessura total correspondentes às fachadas laterais, sendo a fachada lateral esquerda com 7.70m de altura correspondendo aos dois pavimentos e a fachada lateral direita com 4.00m de altura, correspondendo à altura do piso do pavimento superior; o vão entre ambas é vencido genericamente por 4 vigas transversais com 4.50m de altura, situadas a 3.20m da cota 100.50 do piso do pavimento térreo, correspondendo à altura desde a laje de forro do pavimento térreo até a cobertura, duas delas situadas nos limites correspondentes às fachadas frontal e posterior e duas intermediárias, afastadas 5.50m das fachadas frontal/posterior, apoiadas cada uma também em dois pilares intermediários de 0.40m definindo vãos transversais de 7.75/6.5/7.75m, que correspondem ao espaçamento das vigas principais. As lajes desse piso e do forro do pavimento térreo conformam uma estrutura em caixão perdido. A viga parede interna mais próxima da fachada posterior é perfurada por um vão correspondendo à porta de acesso do dormitório principal; a viga interna mais próxima da fachada frontal se organiza em dois tramos, o primeiro contínuo e perfurado pelo vão correspondendo à largura do corredor de circulação do pavimento superior, e um trecho, após o limite da escada de serviço, em que prossegue apenas como duas vigas, uma correspondendo à estrutura do piso e outra da

cobertura do pavimento superior. O plano da cobertura e do piso do pavimento superior são interrompidos por clarabóias de iluminação.

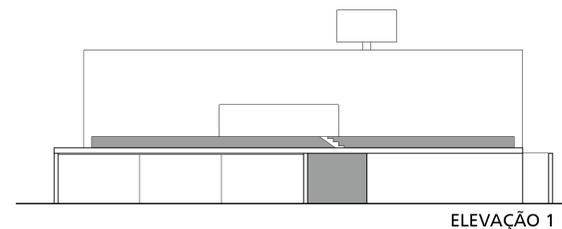
VOLUMETRIA

A volumetria da casa em dois corpos distingue um primeiro momento térreo e relativamente convencional, um espaço de transição correspondendo à galeria de acesso que se alarga para receber a área de copa, ponto de conexão entre o primeiro corpo de serviço e um segundo corpo das áreas sociais e íntimas da casa, de volumetria mais sofisticada. Neste, o pavimento térreo segue a organização em duas fachadas abertas, frontal e posterior, e duas outras fechadas, laterais; enquanto o pavimento superior é fechado por muros em três das fachadas, exceto aquela voltada para recuo lateral direito, embora prossigam as paredes portantes até o limite desse recuo lateral.

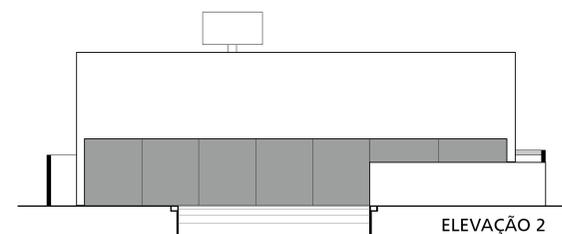
Considerando-se que a fachada lateral esquerda, embora fechada no pavimento superior, recebe uma faixa contínua de iluminação zenital correspondente à mesma largura de recuo da linha da fachada lateral direita no pavimento superior, pode-se definir a volumetria como resultado da rotação, embora com resultados parciais, do par oposto de fachadas abertas/fechadas. Esse giro se explica, do ponto de vista funcional, pela necessidade de maior iluminação natural para os dormitórios voltados para o quadrante norte.

GEOMETRIA

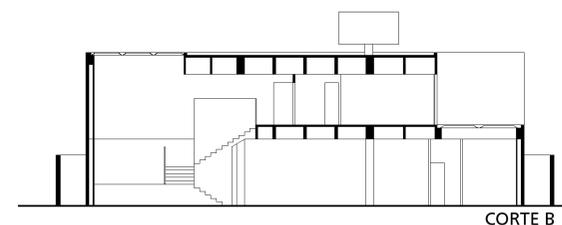
O primeiro bloco tem perímetro retangular de proporção $L:2L$, enquanto o segundo bloco tem perímetro quadrado de lateral $2L$; a área coberta de transição entre ambos, inclusive o trecho que avança sob o pavimento térreo do segundo bloco configura um perímetro quadrado menor situado em posição central em relação a um eixo de simetria longitudinal do terreno. O perímetro triangular da piscina se inscreve num quadrado de lateral P cuja diagonal é igual a $2L$ ($P=L/\sqrt{2}$).



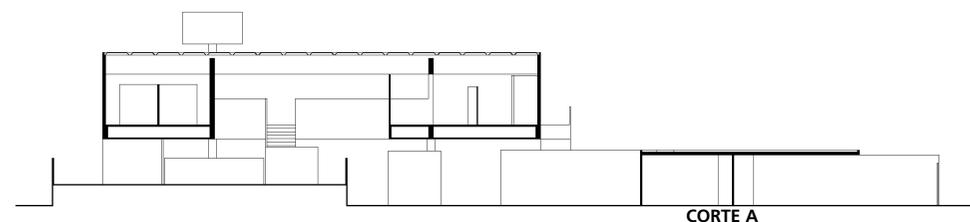
ELEVAÇÃO 1



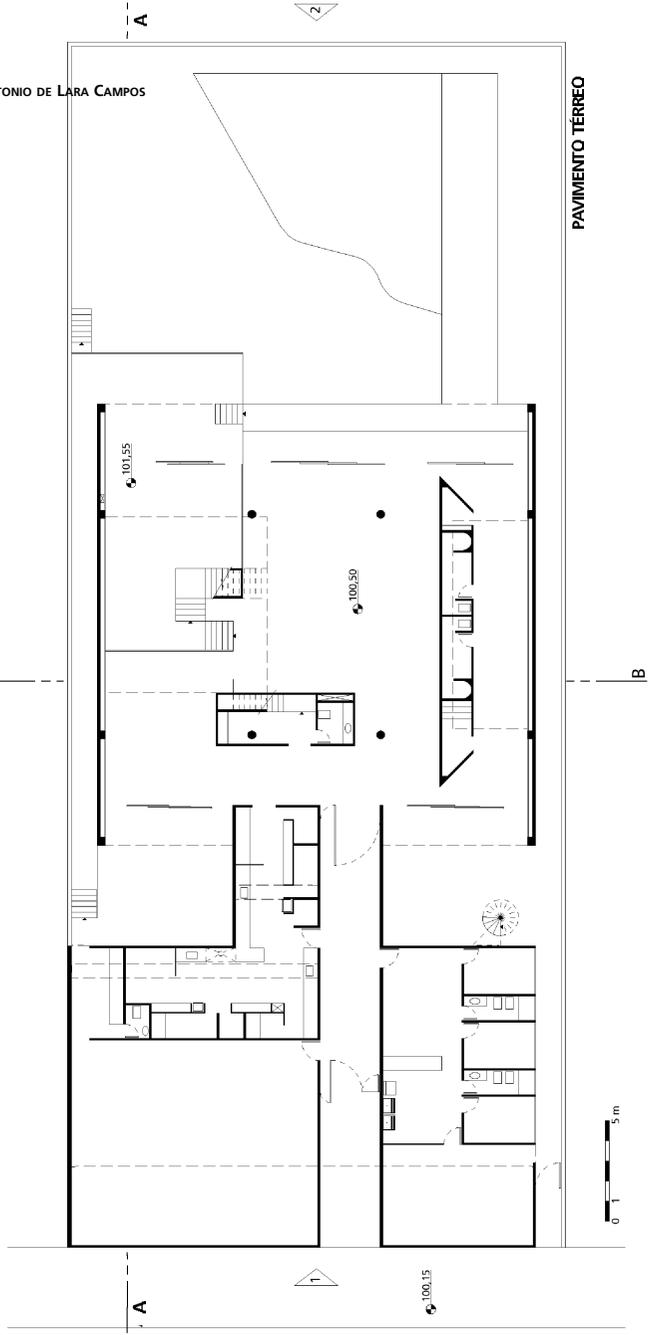
ELEVAÇÃO 2

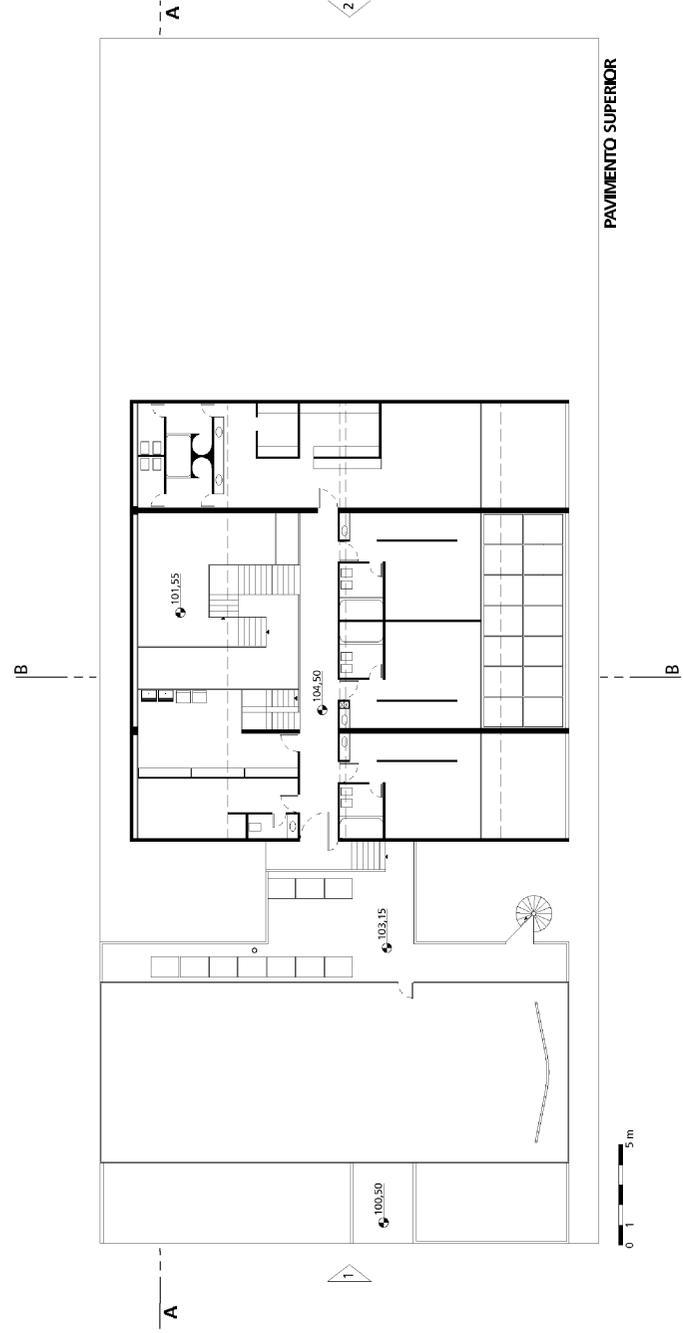


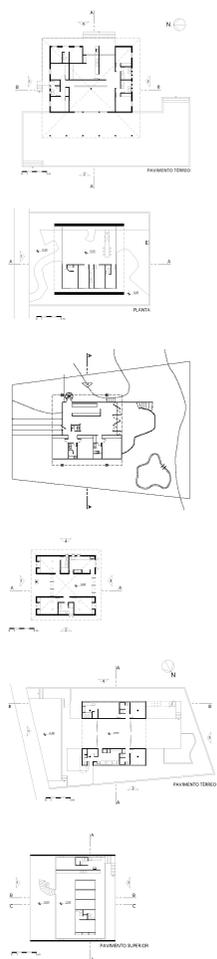
CORTE B



CORTE A







HELOISA ALVES DE LIMA E MOTTA (1961/2)
NABOR RUEGG (1970/3)
CHÁCARA DOS BAMBUS (1973/2)
CASA EM ILHABELA (1978/3)
MAURICIO THOMAZ BASTOS (1982/1)
ADOLFO LEIRNER (SD/4)

As casas de praia e campo representam uma interessante oportunidade de experimentação com materiais e programa face seu menor compromisso funcional, sua natural disposição ao lazer e divertimento, na melhor tradição das 'villas' e 'villeggiaturas', lugares de prazer e descanso onde, em compensação, o valor simbólico da moradia assume um papel ainda mais relevante.

As doze casas de praia/campo a seguir apresentadas, mais sumariamente, foram agrupadas segundo duas vertentes formais: aquelas que buscam abrigar todo o programa em um volume único e compacto, e aquelas que assumem um partido mais fragmentado, em vários corpos interconectados. Os exemplos serão apresentados em escala 1:500 e apenas como referência, já que não foram analisados mais detidamente. Entretanto podem ser adiantadas, sobre o conjunto, algumas considerações.

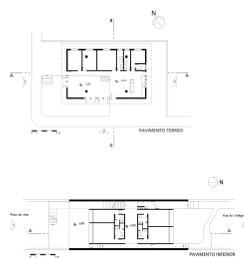
As oito casas de praia/campo 'compactas' apresentam, por sua vez, variantes formais distintas. As casas Heloisa Alves de Lima e Motta (1961/2), Nabor Ruegg (1970/3), Chácara dos Bambus (1973/2), Casa em Ilhabela (1978/3), Mauricio Thomaz Bastos (1982/1) e Adolfo Leirner (SD/4) têm planta quadrada, em um pavimento térreo, eventualmente elevado sob pilotis (Chácara dos Bambus e Adolfo Leirner); enquanto as casas Artemio Furlan (1973/8) e M. Alice e Armando Capuano (1984/1) têm planta retangular. Com a exceção das casas M. Alice e Armando Capuano e Adolfo Leirner, que experimentam soluções de arranjo de planta mais inusitados ou pouco usuais, as demais agrupam-se em dois partidos básicos: variações sobre o tema clássico do quadrado subdividido em nove quadrados - cujo precedente notável poderia ser a Villa Rotonda, de Palladio -; e a disposição em duas faixas paralelas, uma livre e social, a outra compartimentada e íntima - que no limite poderia ser considerada igualmente uma variante do esquema palladiano onde as três faixas foram reduzidas a apenas duas alas.

É inevitável a aproximação do esquema palladiano com a casa bandeirista paulista, já aventada por estudiosos como Aracy Amaral, justificando de certa maneira a opção pelo telhado em quatro águas presente em duas dessas casas; nas demais, a idéia da varanda reentrante está igualmente presente.

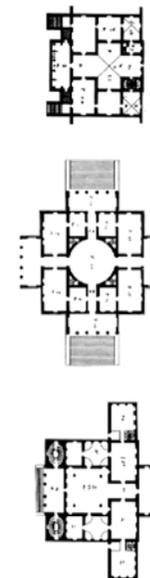
Alguns dos projetos retomam temas presentes nas casas urbanas, como a parede vedada permeável (Adolfo Leirner), a estrutura em muros portantes (Nabor Ruegg, M. Alice e Armando Capuano, este em alvenaria de pedra ou concreto ciclópico), o uso de aterros artificiais para organizar alguns dos ambientes sociais (Artemio Furlan, Chácara dos Bambus), a disposição dos ambientes em três faixas com os dormitórios interiorizados, à semelhança das casas gêmeas 1964/5 e 1964/6 (Adolfo Leirner).

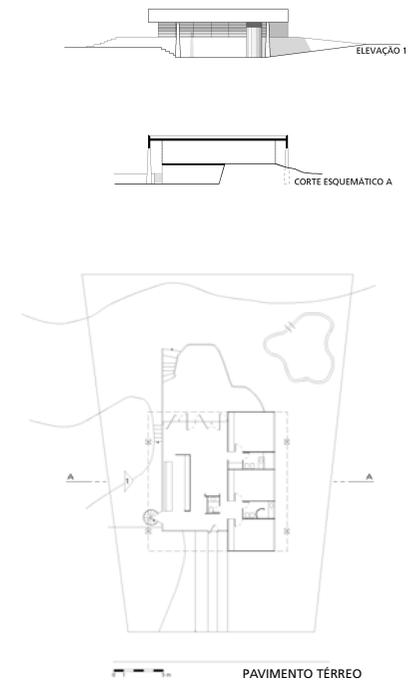
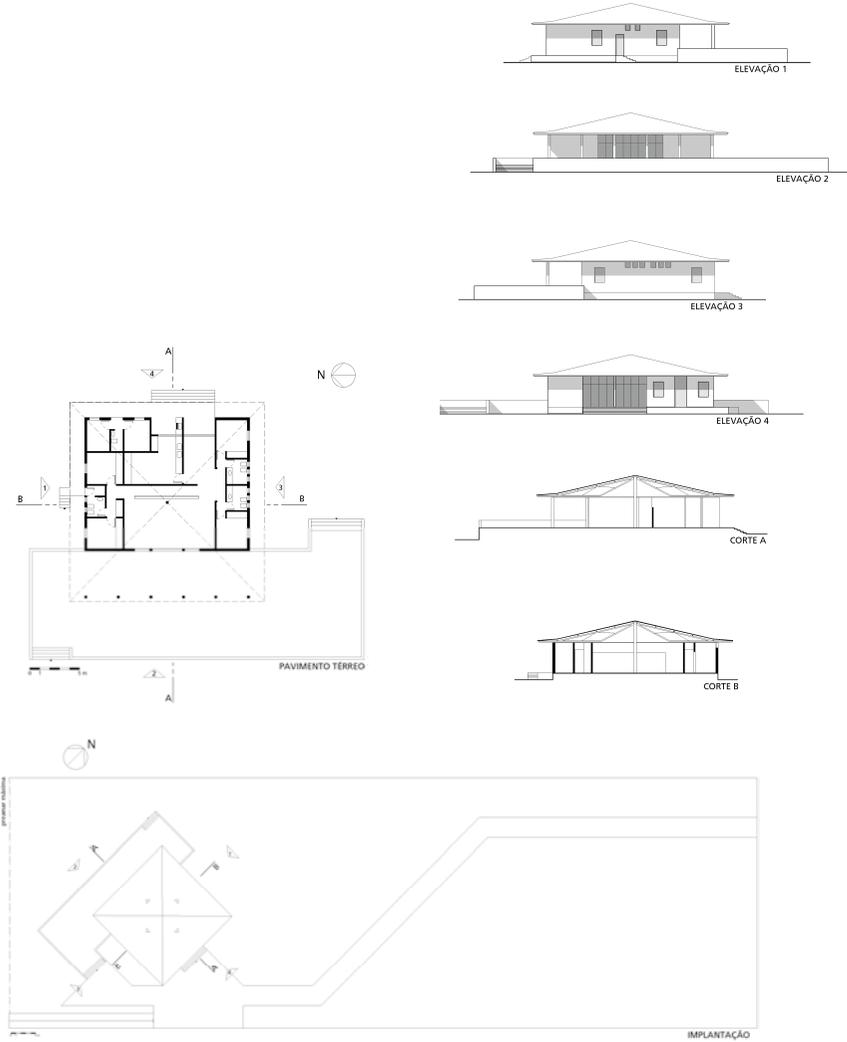
Desses exemplos, algumas soluções apresentam um interesse maior, seja pela maneira como empregam e quintessenciam a tradição. Como no caso da casa Mauricio Thomaz Bastos, onde o esquema palladiano é inteiramente transformado pela adoção de uma estrutura baseada em quatro pilares recuados do perímetro quadrado, sustentando a laje de cobertura transformada em teto-solário; esquema esse parcialmente contrariado pelos muros muito vedados nas duas laterais, mas que de fato, ao serem compostos por elementos vazados, seguem garantindo a integridade visual do conjunto sem prejudicar a iluminação e ventilação; ou ainda, o recurso à iluminação zenital pontual, disposta de maneira aparentemente aleatória, infringindo a rígida simetria, mas apenas na percepção luminica dos ambientes internos.

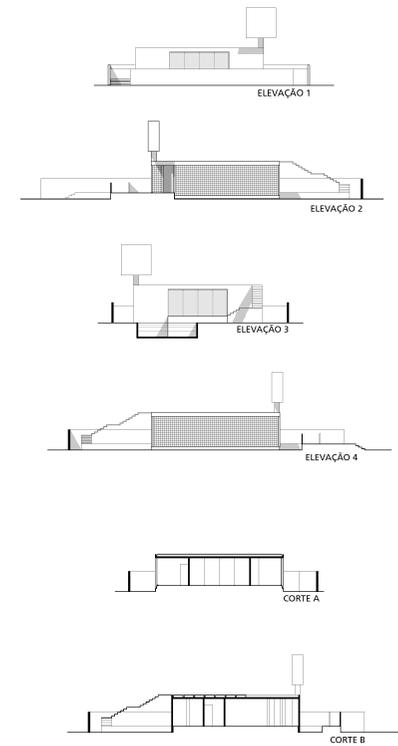
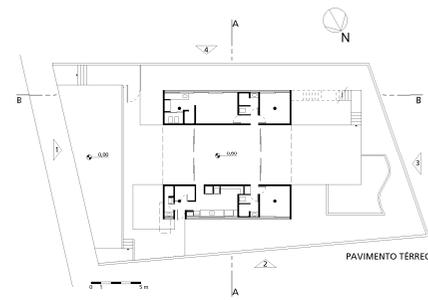
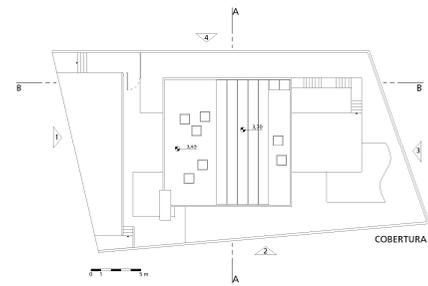
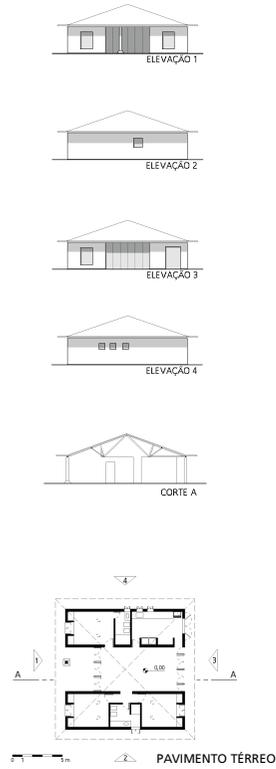
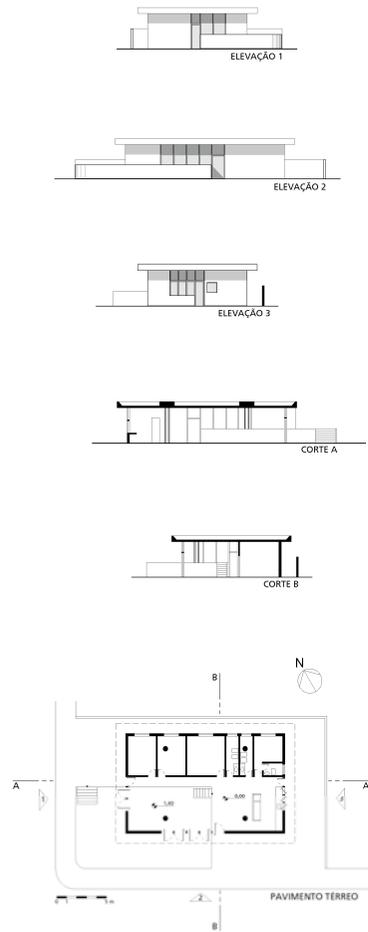
Outra solução de grande interesse parece ser aquela proposta para a casa M. Alice e Armando Capuano, que reúne vários dos temas urbanos desenvolvidos pelo arquiteto, num resultado de vocação prototípica: Num lote estreito e longo, voltado para a praia e para a rua posterior de circulação, os muros portantes definem fortemente o território do privativo, e junto com a cobertura proporcionam a grande sombra agradável e necessária, num ambiente aberto disposto sobre um pavimento inferior de embasamento. No qual, face ao seu relativo rebaixamento, os compartimentos dos dormitórios chegam a assumir uma relativa autonomia de uso, inclusive com acessos independentes.

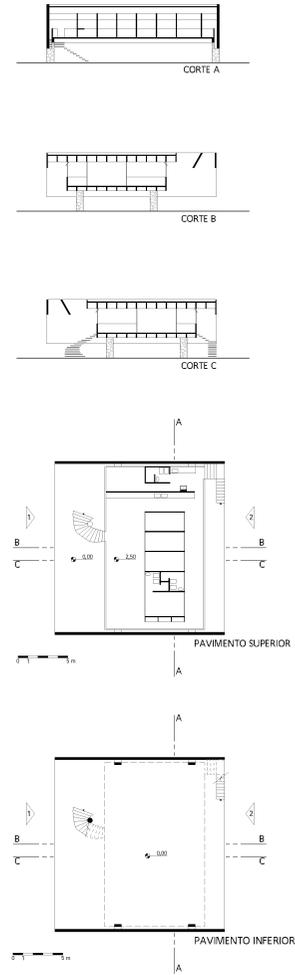
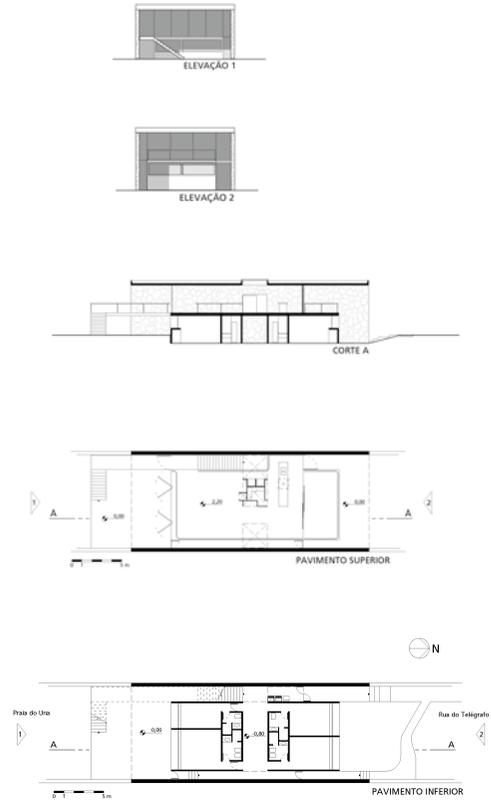


ARTEMIO FURLAN (1973/8)
M. ALICE E ARMANDO CAPUANO (1984/1)









As quatro casas de praia/campo reunidas neste item são casos peculiares, únicos e irrepetíveis, renunciando à idéia de protótipo - no sentido de que buscam compreender, com mais relevância, a idéia de lugar. Não se trata entretanto de uma abordagem 'contextual', já que o lugar aqui é também uma invenção, até mesmo podendo ser sítio plano ou aplainado, idealizado, evidentemente referenciado aos pontos cardeais e às contingências de acesso urbano, quando as há, ou de paisagem natural, quando é o caso; mas todas essas referências nunca são tomadas enquanto mimese ou subordinação. São lastros, mas o lugar que está pede para ser interpretado e 'inventado', na medida que a intervenção proposta lhe acrescenta ou desvela qualidades até então ocultas, ou mesmo inexistentes.

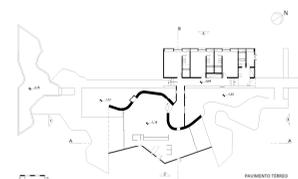
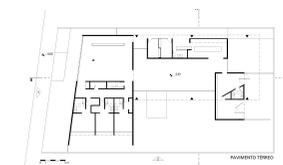
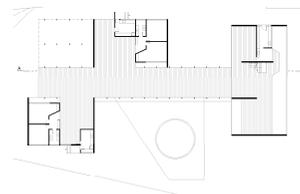
Isso se dá, nestas casas de praia/campo, pela fragmentação do programa de dois ou mais corpos, depois interconectados, valorizando a casa não apenas como objeto apostado ao terreno mas igualmente pelos interstícios e vazios externos que cria e pelos diálogos volumétricos e espaciais que promove, enfatizando a idéia de *promenade architectural* para atingir uma maior compreensão da proposta.

As casas James Frances King.2 (1981/1) e Roberto Selmi-Dei (SD/3) se assemelham no esquema de disposição dos elementos e de sua interconexão, configurando basicamente três volumes relativamente independentes, com maior marcação do elemento conector, no caso Selmi-Dei, e mais ênfase na integração/separação das instâncias sociais/intimas, no caso King.

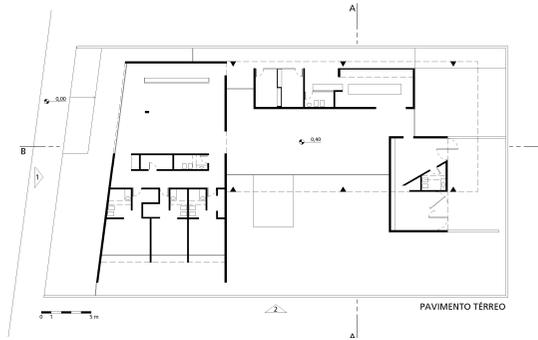
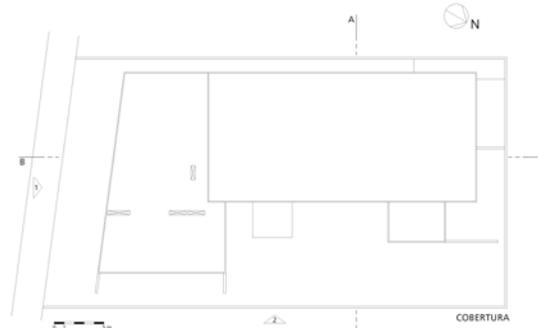
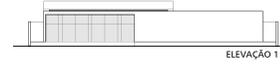
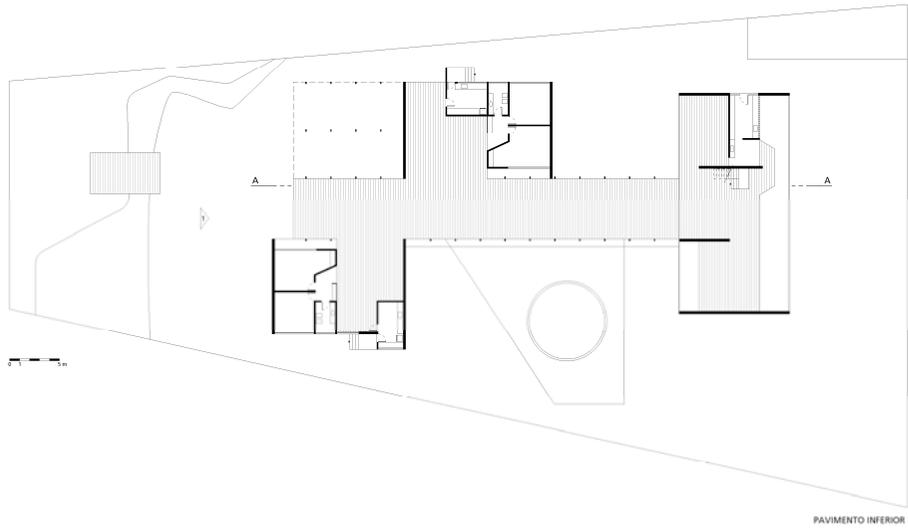
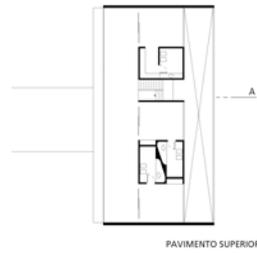
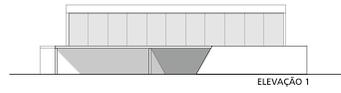
A casa Marcatto (1984/2) pode ser lida como um primeiro corpo, que reúne as necessidades prosaicas, portanto cúbico, compartimentado e contido; interligado a outro corpo, onde ocorre a vida social mais livre e relaxada, característica da moradia de lazer, assumindo talvez simbolicamente uma forma sinuosa; enquanto a contraforma do pátio interno adjacente serve-lhe de espaço externo privativo, na direção oposta a casa se abre às visuais e à instância do público.

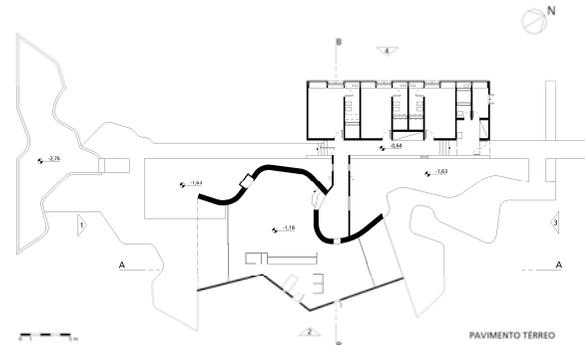
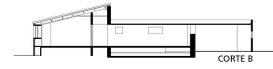
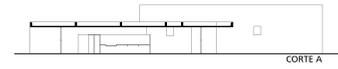
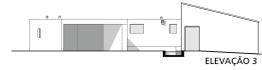
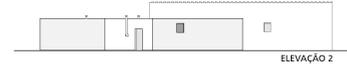
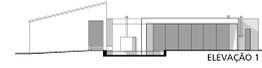
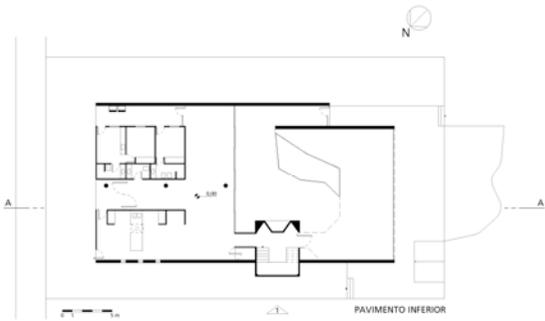
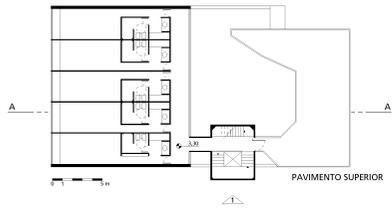
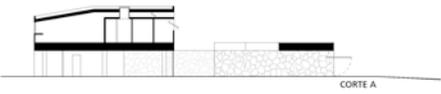
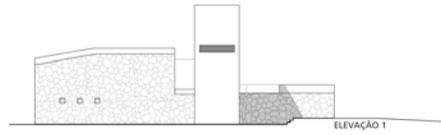
A idéia da configuração do social em espaços livres e sinuosos é igualmente elaborada na casa Mario Masetti.2 (1995/1). Não havendo praia, como nos casos anteriores, mas rodeando-a a paisagem tipicamente paulista de mar de morros, não há de fato um ponto focal exterior que seja mais relevante. Assim, a casa assume uma ampla liberdade de disposição e organização, que é resolvida ao se tomar como mote, para sua ordenação, o fio de água do ribeirão adjacente, disciplinado em piscina e espelho de água; conformando um eixo longitudinal. Ao qual se adota o volume simples em meia-água dos compartimentos íntimos, interligado por uma ponte-passarela com o pavilhão social, de forma mais

caprichosa, curvo de um lado e ziguezagueante do outro. Este pavilhão de lazer retoma o tema dos muros portantes com um arranjo inusitado, assimétrico até mesmo nos materiais - pedra de um lado, concreto de outro. A aparente aleatoriedade com que se delineiam os limites duros da água e da pedra está firmemente controlada por um traçado regulador geométrico que, entretanto, não se faz imediatamente evidente.



ROBERTO SELMI-DEI, S/D
JAMES FRANCES KING.2, 1981
MARCATTO, 1984
MARIO MASETTI.2, 1995





PARTE III
CONCLUSÕES

“Chegaram, em mês de maio, acharam,
na barriga serrã, o sítio apropriado, e assentaram a sede.
O que aquilo não lhes tirara, de coragens de suor!
Os currais, primeiro; e a Casa.
Ao passo que faziam, sempre cada um deles
recordava o modo de feitio de alguma jeitosa fazenda,
de sua terra ou de suas melhores estradas,
e o que queria remedar, com o pobre capricho
que o trabalho muito duro dá desejo de se conceber;
mas, quando tudo ficou pronto,
não se parecia com nenhuma outra, nas feições,
tanto as paragens do chão e o desuso do espaço sozinho
tem o seu ser e poder”.

João Guimarães Rosa

(Uma estória de Amor)

III.1.

CONCLUSÕES, PARTE I: SOBRE A ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA

Na primeira parte do trabalho procurou-se rastrear, coletar e analisar as informações bibliográficas disponíveis referentes à arquitetura da escola paulista brutalista, tanto em sua conceituação e delimitação temporal e formal, como em seus possíveis precedentes notáveis - cuja releitura pareceu ser importante no sentido de ampliar um reconhecimento sistemático de seus pressupostos.

Algumas das hipóteses de trabalho enunciadas naqueles capítulos são aqui retomadas, dispostas em forma de sinopse do trabalho realizado e organizadas à maneira de proposições, ainda tentativas e parciais, mas aqui plenamente assumidas como conclusões.

SOBRE A 'ESCOLA PAULISTA'

Sem que seja totalmente reconhecida como tal, nem mesmo por seus pares, e menos ainda a nível nacional e internacional, a escola paulista pode e deve ser considerada uma outra vanguarda da arquitetura brasileira, cuja afirmação principia a fermentar entre arquitetos de São Paulo nos anos '50, consolidando-se localmente nos anos 1960 e expandindo nacionalmente sua influência formal nos anos '70.

Essa arquitetura paulista brutalista não tem um corpo doutrinário explicitamente definido e estabelecido, que comente seus pressupostos conceituais e analise suas obras enquanto tentativas de configurar, arquetonicamente, esse núcleo de idéias e conceitos. Essa ausência, ou defasagem, se deve a vários motivos de ordem conceitual e política:

a) pela reticência de seus epígonos e discípulos em aceitar o qualificativo de 'escola', ou qualquer outro que indicasse haver ou ter havido certa coesão interligando obra e pensamento de determinados arquitetos, num determinado lugar e momento - fato que dificultou ou mesmo impediu essa construção historiográfica;

b) por terem seus criadores preferido ter suas obras entendidas e reconhecidas apenas, e quase exclusivamente, por seu discurso ético, e considerando seus pressupostos como não prioritariamente construtivos ou espaciais, exceto enquanto espaço e construção servissem de veículo para as aspirações sociais e políticas; propondo-se assim, não apenas como estética, mas principalmente como visão de mundo;

c) face à circunstância de, sendo seus membros arquitetos e professores atuantes, freqüentemente politicamente militantes nas esquerdas, ter sido seu *corpus* de idéias e formas transmitido sempre mais oralmente do que por textos.

Considera-se oportuno e necessário tentar-se superar esse desconhecimento, através do reconhecimento progressivo e sis-

temático da arquitetura da 'escola paulista', principalmente pelas suas obras, mas igualmente revendo de maneira ampla suas idéias e discursos; sempre no sentido de revalorizá-la, mas sem deter-se em face dos mesmos impedimentos que a mantiveram, até agora, subvalorizada.

Nesse sentido, considera-se primordial revisar sua contribuição estética, arquitetônica, formal e plástica, indissociável de suas propostas tecnológicas e construtivas e até mesmo de seus pressupostos éticos mas, possivelmente, tendo sobre estes a precedência de concepção - apesar de seu discurso oficioso afirmar o contrário.

Não se configurando numa tendência arquitetônica totalmente estanque em seus limites temporais e espaciais, a 'escola paulista' tampouco engloba o pensamento e o trabalho de todos os arquitetos atuantes em São Paulo, nem é totalmente exclusiva deles. Entretanto, as características construtivas e formais desenvolvidas pela 'escola paulista' podem ser constatadas e devidamente estabelecidas a partir de um estudo sistemático de exemplos pertencentes a um amplo universo de obras realizadas, principalmente na região de São Paulo, no período 1955-1975, como será detalhado mais adiante.

Essas mesmas características, ou ao menos parte delas, também podem ser encontradas, isoladamente ou de maneira genérica, na arquitetura brasileira de outros momentos, de outros estados e de arquitetos paulistas que não se filiam com absoluta congruência a essa escola, uma vez que a 'escola paulista', ao menos a partir de ~1965, passou a influenciar vários arquitetos que não necessariamente a ela se filiavam, pertencentes ou não a outras regiões brasileiras.

Assim, o que define a especificidade da 'escola paulista' não são apenas suas características formais e estruturais, elementos de composição ou seus materiais de eleição mas, principalmente, a ênfase colocada em aspectos como: racionalidade construtiva e clareza estrutural, apontando para uma meta futura, frequentemente simbólica, de pré-fabricação; a organização espacial privilegiando espaços contidos, voltados para si mesmos, entretanto propostos como abertos ao coletivo; na ênfase em postular suas realizações como paradigmas de uma realidade futura, mais de acordo com seus ideais sociais; e na sua aspiração exemplar, configurada através da concepção de soluções que, sendo isoladamente de grande interesse, se vêem ou preferem ser vistas como protótipos, ou mesmo modelos, que se prestariam a ser muitas vezes repetidos, uma vez que teriam alcançado um patamar, julgado adequado por seus pares e discípulos, de solução cabal.

Embora essa escola paulista brutalista se diferencie por

sua intenção paradigmática e 'modelar', e pelo fato de, historicamente, seus mestres e discípulos preferirem reconhecê-la mais por seus discursos que por suas obras, será necessário, caso se deseje contrapor à tendência latente de não-reconhecimento e não caracterização clara e distinta dessa 'escola paulista', referendar e basear quaisquer análises a serem feitas, sempre mais na obras em si mesmas, que nos discursos eventualmente a ela justapostos, por seus autores ou outros comentadores.

SOBRE O 'BRUTALISMO' E A 'ESCOLA PAULISTA'

A questão do qualificativo 'brutalista' ser ou não atribuível a essa 'escola paulista' não tem sido examinada, até o momento, de maneira minuciosa, já que tem sido sempre encarada tomando-se como *parti pris* a dúvida de ser lícito, ou não, se tocar nesse assunto; e, se for permitido, se será relevante. As razões para esse preconceito inicial são igualmente de ordem política, e não conceitual. Teme-se que, trazendo-se à baila o tema do 'brutalismo', isso levasse a uma formulação do debate sobre a arquitetura paulista em termos apenas formais e estéticos; mais que isso, teme-se que isso pudesse configurar uma admissão de 'dependência' integral dessa arquitetura em relação a fontes forâneas; e ambos os fatos (o debate formal/estético e a questão dos precedentes) são entendidos como caminhos politicamente indesejáveis.

Tal atitude desqualifica de imediato, por irrelevante, a possibilidade de se verificar se há ou não pontos de contacto disciplinares entre uma certa arquitetura que se fez em São Paulo nas décadas de '50 a '70 e os embates e tendências presentes no ambiente arquitetônico mundial da época, que justificassem uma aproximação (e não necessariamente uma identificação) entre essa arquitetura e o chamado brutalismo. Em seu lugar, põe-se a necessidade intransponível de validar politicamente a discussão, ou melhor, de invalidá-la. Em termos taxativos ou prescritivos, postula-se que qualquer outro viés de discussão, que não o da oportunidade política, não interessa

Essa abordagem, esse anátema ainda bastante presente no ambiente cultural arquitetônico paulista, lançou quase que um 'tabu' sobre o assunto. Tal atitude, além de seu vezo anti-científico e anti-intelectual, tem gerado como subproduto para-discursos pretensamente oficiosos que se autolimitam a abordagens de cunho rarefeitamente político, excluindo ou negando validade a qualquer outra linha de abordagem; atitude que, a longo prazo, tem viciosamente reforçado a não análise e não valorização da 'escola paulista'.

Coloca-se assim a necessidade, também aqui, da superação desses pseudo-impedimentos através de uma abordagem sistemática e minuciosa do tema. Inicialmente para rever os argu-

mentos pró ou contra o entendimento do tema do 'brutalismo' como relevante, ou não, para a escola paulista; posteriormente, com um melhor reconhecimento acerca de qual seria uma possível definição de 'brutalismo', para o caso. E finalmente, se ela se aplicaria de fato, ou não, à arquitetura da escola paulista.

A opinião contrária à postulação da questão do brutalismo se separa em três vertentes: a que se opõe ao tema em face da priorização da questão da identidade nacional, conforme defendida por Vilanova Artigas; as não-opiniões contraditórias e de tom negativo que preconizam a inexistência de estudos aprofundados sobre o tema do brutalismo, assinalando a impossibilidade ou desinteresse em se demorar sobre o assunto; e a negação pela ausência, que afirma não haver ruptura, mas simples continuidade, da arquitetura 'paulista' em face da 'carioca', entendendo ambas como aspectos pouco diferenciados de uma mesma arquitetura 'brasileira'.

No contexto político do imediato pós-2ª Guerra, a questão da identidade nacional se coloca como tema de grande relevância no debate intelectual das esquerdas. Vilanova Artigas vai procurar, em seus textos e reflexões, encontrar uma maneira viável e coerente de apoiar simultaneamente as aspirações políticas de 'independência' sem deixar de apoiar a 'arquitetura moderna', embora reconheça nela as marcas da opressão de classes. Como saída do impasse, propõe uma "atitude crítica em face da realidade", que não nega a arquitetura moderna mas, entre outras propostas, quer buscar "as raízes brasileiras do universo". Dessa maneira, torna-se inconveniente e mesmo incorreto, politicamente falando, aceitar-se mesmo a mera possibilidade da origem não local de conceitos e formas eventualmente presentes na arquitetura moderna brasileira, o que pareceria ser uma confissão de dependência. Entretanto, ao mesmo tempo Artigas vai reafirmar o estatuto de independência da busca artística em face de quaisquer injunções políticas, reivindicando para a arquitetura uma "liberdade sem limites no que tange ao uso formal".

Essa solução de compromisso, congenialmente política, se ancora nas contradições de um dado momento histórico, evitando sabiamente o confronto maniqueísta de negação da modernidade (universal, civilizatória e internacionalizante), sem entretanto renunciar à busca de identidade (local, cultural e nacionalizante), nem identificá-la com formas regionalistas ou vernaculizantes. Sem propriamente negar o 'brutalismo', de fato invalida *a priori* essa ou quaisquer outras discussões no gênero. Tal postura, se bem seja o resultado lógico de suas próprias premissas, tornou-se, desde um ponto de vista atual, anacrônica, uma vez retirada a base de disputa ideológica no marco da guerra fria que caracterizou o

período desde o após 2ª Guerra até a década de '80. Faltando esse solo firme das certezas antagônicas e excludentes, restou a perplexidade do mestre e a teimosia de alguns pretensos discípulos em manter, de maneira a-histórica, acrítica, estreita e sectária, uma visão de mundo que não mais é possível, e muito menos é satisfatória.

Outra vertente que nega a discussão do 'brutalismo' é configurada por variadas e desconexas não-opiniões contraditórias e de tom negativo que negam, *a priori*, o interesse em se demorar sobre o assunto. Tal atitude, carecendo de base científica mínima, repousando apenas em preconceitos e pré-concepções incoerentes, não pode ser aceita nem merece análise mais detida.

A terceira vertente a negar a relevância da questão do 'brutalismo' no debate sobre a 'escola paulista' é aquela que afirma não haver ruptura, mas simples continuidade, da arquitetura 'paulista' em face da 'carioca'; de fato, sequer aceitando plenamente o qualificativo de 'escola' para a arquitetura paulista. Hugo Segawa realiza a mais intrincada versão dessa postura de negação pela ausência ou de continuidade sem ruptura, negando o estatuto de coisa relativamente autônoma da arquitetura paulista, escapando parcialmente pela tangente do debate do 'brutalismo'. A argumentação enfeixada por Segawa, entretanto, não resiste a uma análise mais minuciosa, e apenas retoma afirmações esparsas de Artigas de maneira a tentar referendar escolasticamente uma oposição conceitual ao tema, em face da priorização da questão da identidade nacional.

As opiniões favoráveis a uma aproximação entre a questão do brutalismo e a escola paulista mostram-se freqüentemente frágeis, por dois motivos: de um lado ocorrem algumas abordagens demasiado genéricas, que apresentam certa incompreensão das sutilezas e variações de posturas presentes em meio ao contexto da arquitetura paulista, e que se bem tenham boa vontade em caracterizar essa arquitetura, pecam pela parcial superficialidade na maneira como o fazem. De outro lado, encontram-se algumas opiniões temerosas, que se acercam com curiosidade e desejo de ultrapassar limites estabelecidos, embora, por diferentes tipos de insuficiência, não cheguem a caracterizar adequadamente esse 'brutalismo' e/ou sua relação com a escola paulista, ao confundir de maneira simplista análises objetivas e palavras de ordem, qualificativos vagos e afirmações peremptórias, posturas éticas com atributos simbólicos, realizações estéticas com generalizações éticas etc.

Antes porém de ser possível completar a análise e verificar se o qualificativo 'brutalista' cabe ou não ser apostado à arquitetura da escola paulista, é necessário ultrapassar duas etapas

prévias: a caracterização arquitetônica dessa 'escola paulista' e a caracterização conceitual desse 'brutalismo'.

CARACTERIZAÇÃO ARQUITETÔNICA DA ESCOLA PAULISTA

Quanto a características construtivas e arquitetônicas da escola paulista (ressalte-se que a ordem de apresentação, a seguir, não tem necessariamente valor metódico ou hierárquico), pode-se afirmar:

- a) marcante preferência pela solução em monobloco ou em 'volume único' abrigando todas as atividades e funções do programa atendido;
- b) quando há mais de um volume, ou corpo, há uma clara hierarquia entre aquele principal e os demais, definitivamente secundários e apensos ou justapostos ao primeiro;
- c) relação com o entorno claramente de contraste visual, realizando a integração com o sítio basicamente através da facilidade proporcionada nos acessos, permitida quase sempre pela solução em 'volume único' destacado do chão;
- d) procura de horizontalidade, perceptível nas proporções gerais do edifício;
- e) concentração das funções de serviço, tendo os elementos de circulação grande destaque: se internos, definem zoneamento e usos, se externos, sua presença plástica é marcante;
- f) previsão de amplos espaços cobertos internos, muitas vezes associados a jogos de níveis, em soluções que sobrevalorizam o espaço comum interior de uso indefinido ou aberto;
- g) tratamento das elevações com poucas aberturas, ou com aberturas sempre protegidas por balanços da cobertura ou paramentos verticais, de maneira a criar profundas sombras, garantindo a privacidade dos ambientes internos; em alguns casos, opta-se radicalmente pela iluminação natural zenital, fechando-se quase totalmente as fachadas do volume edificado;
- h) a tecnologia construtiva empregada é a do concreto armado ou protendido, fundido *in loco*, utilizando lajes nervuradas, pórticos, pilares com desenho diferenciado, sempre com vãos livres e balanços amplos, *sheds*, grandes empenas de concreto usadas como quebra-sol ou plano de reflexão de luz, jogos de iluminação zenital/lateral;
- i) é freqüente o uso de volumes anexos ao corpo principal, apresentando estrutura independente;
- j) a estrutura de concreto armado recebe tratamento aparente cuidadoso, valorizando sua qualidade de manufatura, ou sua intenção conceitual de protótipo para uma possível futura pré-fabricação.

Essas características principais estão presentes em todos, ou quase todos os exemplos que podem ser incluídos na 'escola

paulista brutalista', ressalvando-se que cada autor terá suas próprias maneiras e características que podem ser acrescentadas a essas, ou algumas vezes, parcialmente a elas contrapostas.

Estas outras características, mais peculiares, são mais perceptíveis em análises mais detidas que levem em conta o arranjo das plantas, as soluções de zoneamento de usos e os arranjos internos de cada edifício. Não obstante, permanece uma grande semelhança e unidade nos resultados das obras em geral, reconhecível mais externamente, na sua aparência formal, no uso generalizado do concreto armado, algumas vezes protendido, deixado aparente, com tratamento assemelhado no seu acabamento, e na quase ausência de cor - colocada sempre de maneira a enfatizar um contraste pontual determinado.

Como já foi dito, essas características arquitetônicas e construtivas, *de per se*, não delimitam totalmente a 'escola paulista', mas devem ser compreendidas em conjunto com suas intenções conceituais e as ênfases de seu discurso. Essa distinção é importante: se as características acima podem, e afinal chegam de fato a configurar um 'estilo', para se definir uma 'escola' é necessário também haver, ou ter havido, certa confluência de pensamento e intenção.

Quanto às características conceituais da escola paulista (necessariamente mais vagas ou imprecisas, mas de extrema relevância, como esclarecido acima):

- a) ênfase na construtividade da obra, no didatismo e clareza de sua estrutura;
- b) ênfase na noção do edifício como protótipo, ou mesmo 'modelo', de uma solução que busca ser cabal para se tornar exemplar e, no limite, repetível;
- c) ênfase na idéia de pré-fabricação, muito poucas vezes realizada de fato nas obras desse período, mas vista sempre como horizonte conceitual próximo e necessário, para o qual essas mesmas obras serviriam de experimento;
- d) as ênfases no 'experimental' e no 'exemplar' levantam agudamente a consciência da necessidade de mudança social para a plena efetivação do ideal utópico dessa arquitetura; e como consequência indêbita, há um sentimento latente de frustração quando do acirramento da situação política após 1964;
- e) como consequência do exposto no item anterior, verifica-se, já em finais dos anos '60, e mais enfaticamente nos anos '70, uma certa 'exacerbação' das características formais e construtivas desenvolvidas até então;
- f) outra saída postulada, em face das contradições políticas, foi a radicalização e, finalmente, a negação da arquitetura;
- g) tanto a exacerbação quanto a negação estão presentes

como causas possíveis do encerramento da escola paulista enquanto tendência autônoma e peculiar, posteriormente a um período de desgaste de seus pressupostos e de dispersão de seus protagonistas, tanto do ponto de vista formal como conceitual.

CARACTERIZAÇÃO CONCEITUAL DO 'BRUTALISMO'

Vários autores de peso e renome encontram certa dificuldade ao tentarem conceituar com clareza e recortar com nitidez os limites do chamado 'brutalismo'. De fato ele é, ou se tornou, um conceito camaleônico, passível de tingir-se de variadas colorações segundo a intenção e o ângulo de abordagem. Além disso, mesmo a nível internacional, o 'brutalismo' jamais se reconheceu, e às suas obras, clara e especificamente como um movimento.

Mesmo a construção historiográfica realizada por Banham em 1966 - portanto posteriormente à maioria das obras passíveis de serem consideradas precursoras ou afirmadoras do 'brutalismo' - tampouco afirma-o como tendência arquitetônica claramente delimitada. Banham realiza constantemente em seu famoso livro "New Brutalism: ethic ou aesthetic?" um deslizamento teórico que se tornará, de certa maneira, a marca de fábrica do brutalismo: a vontade do discurso em deprimir a arquitetura enquanto resultado construtivo e formal através da anexação e supervalorização de valores simbólicos adstritos a cada um dos atos e decisões projetuais.

Nesta dissertação procurou-se rever os fundamentos do 'Novo Brutalismo' inglês apenas enquanto tarefa necessária para aclarar certas incorreções de interpretação muito disseminadas no meio arquitetônico brasileiro/paulista, entre elas a de que essa tendência teria configurado apenas, ou predominantemente, uma ética - quando a resposta de Banham à pergunta que ele coloca no título de seu trabalho realiza a conclusão contrária, a de que teria sido principalmente uma estética. Desentendimento que é, de certa maneira, intencionalmente promovido pela maneira como Banham organiza seu livro.

De qualquer forma, a negação ou obliteração, mesmo que sub-reptícia, da dimensão estética em favor da dimensão ética da arquitetura do 'Novo Brutalismo' de Banham aproxima-o, nesse sentido, do discurso semi-inarticulado da arquitetura paulista brutalista - que vai realizar a mesma elipse. Talvez o Novo Brutalismo tenha sido ambas coisas, ética e estética, embora qualquer estudo mais aprofundado sobre o tema leve inevitavelmente a conceder evidente prioridade para sua face estética, amplamente generalizada como 'estilo' e empregada sem necessariamente se aceitar tais princípios teóricos/conceituais.

Revedo as análises de Banham nesse livro e mesmo a obra de outros autores sobre o tema, é possível levantar dúvidas

quanto à coerência e consistência do estatuto filosófico-ético do brutalismo; mas não há como negar ter havido, com que nome queira se lhe dar, uma certa 'nova sensibilidade' que marca um período relativamente amplo e não totalmente distinto em seus contornos, mas que permeia a década de '50, triunfando na de '60, tornando-se retoricamente reiterativo e encerrando-se quase bruscamente nos anos 1970.

Segundo William Curtis, essa sensibilidade 'brutalista' se manifestaria na direta expressão dos materiais, na separação de peças e elementos, na acentuação das torres de serviço e circulação, na superposição da geometria nas plantas, e no entrelaçamento dos espaços nas secções. Ressalta que o clichê dessa arquitetura era a superfície de concreto armado aparente, conseguida com a ajuda de fôrmas de madeira bruta.

Reiner Banham, no seu afã de conceituar o 'Novo Brutalismo' a partir de raízes inglesas, admite, aparentemente a contragosto, que o 'brutalismo' tem seu nascedouro na *Unité d'Habitation* de Marselha, de Le Corbusier; a seguir, admite que as *Maisons Jaoul* deram o golpe de misericórdia na pretensão de se conceituar um brutalismo como tendência original britânica.

Tanto Marselha, como Jaoul, como Tourette, como Ronchamps, como praticamente todas as realizações dos últimos 20 anos de vida profissional de Le Corbusier, foram extensa e exaustivamente apreciadas e estudadas por arquitetos de todo o planeta, nem tanto pelo que são, e muito mais pelo que parecem ser; e ao invés de olhos de ver, terminou-se por se desenvolver, nos discípulos assumidos ou não do mestre, uma certa afinidade a uma sensibilidade tátil, que costuma ser expressa pela etiqueta 'brutalismo'.

A questão parece ser circular, e o brutalismo permanece um termo muito difícil de definir, sempre que se tenta conceituá-lo como uma tendência arquitetônica minimamente consistente: quase tudo o que se consegue reunir, sob a égide do termo 'brutalismo', são obras com aparência assemelhada.

Entretanto, ao invés de descartar-se o termo 'brutalismo' como inadequado, conceitualmente vago, ou inefável, é possível que ele revele uma adequação paradoxal, caso se possa renunciar, filosoficamente falando, à busca de uma harmonia interna entre obras de essências díspares e, ao invés disso, se buscar compreender que o que as reúne não é muito mais, embora sim substancialmente, que seu aspecto externo superficial.

Se for possível aceitar como válida essa abordagem garante-se conceitualmente a variedade em potência das obras ditas 'brutalistas'; e se assim for, talvez não haja contradição em dar-se o título de 'brutalista' a resultados próximos, corretamente

dados, mas que podem revelar, numa análise mais detida e cuidadosa, muitas diferenças conceituais enquanto composição, estrutura formal, intenção ética e moral, etc.

Conclui-se então que determinadas obras serão brutalistas, corretamente, porque parecem ser.

De qualquer maneira, valerá à pena destacar algumas das características internacionalmente apontadas como pertencentes ao 'brutalismo', retomando a explicação sumária, mas correta, de Curtis, e agregando-lhe as afirmações de Renato Pedio, citado por Banham. Dessa maneira, o brutalismo se caracterizaria:

- a) pela clara exibição de sua estrutura e direta expressão de materiais brutos, não tratados;
- b) pela separação de peças e elementos, com acentuação das torres de serviço e circulação, expostos à vista;
- c) pela superposição da geometria nas plantas, e no entrelaçamento dos espaços nas secções;
- d) pela superfície de concreto armado aparente, conseguida com a ajuda de fôrmas de madeira bruta
- e) pelo edifício como uma imagem visual unificada, clara e memorável;
- f) pelas superfícies limpas e virgens;
- g) por volumes pesadamente corrugados, mas de simplicidade prismática;
- h) pelo uso eventual de zonas de cor violenta;
- i) pelo gosto por objetos arquitetonicamente auto-suficientes, agressivamente situados em seus entornos;
- j) por ser um método de trabalho;
- k) por indicar uma certa castidade moral, configurada em padrões rigorosos de conduta em face do mundo com coragem e espírito revolucionário, desejando trazer um verdadeiro sentido nas relações entre arquitetura e sociedade.

As evidentes semelhanças entre as características apontadas acima e aquelas especificadas no subtítulo 'características da arquitetura paulista', adicionadas à assunção conceitual da idéia de 'semelhança' e 'aproximação' como mais relevantes, para o caso, do que a idéia de 'congruência' ou 'identidade', parecem permitir, legitimamente, acrescentar o qualificativo de 'brutalista' à escola paulista.

SOBRE ALGUNS PRECEDENTES NOTÁVEIS DA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA

Embora cada autor/arquiteto possa ter suas preferências e referências pessoais e particulares, advindas de fontes várias e com importância maior ou menor, pode-se considerar que a arquitetura paulista brutalista é tributária principalmente da contribuição de dois dos mestres da arquitetura moderna do século 20: Le Corbusier e Mies van der Rohe. O primeiro mais predominante-

mente quanto à forma, o segundo, mais predominantemente quanto à estrutura - embora não necessariamente nos materiais, mas sim nos procedimentos.

Ambas influências, corbusiana e miesiana, ocorrem nos anos posteriores à Segunda Guerra, tanto local como internacionalmente, com pesos e interpretações variados, não sendo o tema propriamente novo. Entretanto, em face da ojeriza local quanto à associação direta ou indireta de precedentes arquitetônicos em relação à arquitetura paulista - tema explicitado acima e amplamente analisado na dissertação - pareceu importante resgatar essa questão, examinando-se mais pormenorizadamente a obra destes dois mestres, delas recortando e destacando quanto fosse de interesse para uma melhor compreensão das bases arquitetônicas da arquitetura paulista brutalista.

A influência corbusiana na arquitetura paulista ocorre inicialmente via a indireta contribuição da releitura carioca, cujos paradigmas são disseminados por todo país a partir dos anos '40, nas obras de seus epígonos e por aderência de arquitetos locais. Mas essa influência se dará também de forma mais direta pela assimilação da doutrina e repertório corbusianos expostos em publicações; e está presente de maneira evidente, a partir dos anos '50, na vertente brutalista da arquitetura paulista.

Destaca-s, inicialmente, e até pelo fato de grande parte de os arquitetos da escola paulista brutalista serem professores, a influência da doutrina corbusiana em geral e urbanística em particular, a partir dos anos '50, no ensino universitário paulista, em continuação aos princípios do urbanismo moderno, que já vinham impregnando o ensino profissional desde os anos '30. Essa tendência ganha peso e relevância com o concurso de Brasília e com a fase dos 'planos diretores' a partir de início dos anos '60.

Verifica-se que a influência da arquitetura corbusiana sobre a escola paulista dos anos '50 a '70 não se limita às obras coetâneas de Le Corbusier - ou seja, àquelas concebidas e realizadas após a Segunda Guerra e que definem o que se poderia chamar de fase 'brutalista' do mestre -, mas abrange a totalidade de sua obra, revisitada de maneira ampla e livre. E isso se dá face à obra corbusiana ser apreendida por meio de fontes basicamente literárias, na leitura atenta de sua 'Obra Completa', consultada e apropriada na qualidade de tratado abrangente, tanto metodológico como formal; tendo essa obra servido de catalisadora de uma releitura local profícua, que veio a transformar substantivamente tais preceitos e soluções em resultados originais, diversos e apropriados.

Entretanto, nem todas as obras da fase final da arquitetura corbusiana efetivamente influenciaram a arquitetura paulista

brutalista ou tiveram seus pressupostos uma presença significativa na obra dos seus epígonos, sendo mais relevantes, como fonte de precedência, as obras corbusianas que podem assumir valores mais prototípicos que expressivos. Assim, se de fato ocorre uma certa apropriação aleatória e citação do repertório constituído por elementos e detalhes de arquitetura da fase brutalista corbusiana - exemplificados no teto-jardim da Unité de Marselha, em vários pormenores do Convento de La Tourette.

Por outro lado, não parece ter havido uma apropriação mecânica dos pressupostos individualistas e expressivos do mestre, característicos dessa fase. Nesse sentido, o desvio ao barroco e o isolamento campestre de Ronchamps parecem ter tido pouca importância, no marco da escola paulista brutalista, enquanto parecem ter sido muito relevantes para a escola paulista as obras da fase corbusiana 'brutalista' que sugerem ou propiciam novas abordagens urbanas, enfatizam a exploração da idéia da estrutura deixada aparente como expressão de clareza construtiva e abrem caminhos para uma compreensão da questão da habitação como tema coletivo.

A arquitetura paulista brutalista parece privilegiar uma ênfase nas questões construtivas e tecnológicas e uma opção quase exclusiva pelo concreto armado aparente. Já a obra de Le Corbusier se caracteriza não pelo uso de uma técnica ou matéria, mas pelas idéias, adaptadas às circunstâncias; embora seja indissociável da criativa exploração dos novos materiais e técnicas de construção, este não é nunca seu enfoque exclusivo, ocorrendo sempre devidamente contrabalançado pelo seu idealismo formal. Assim, ao considerar a obra de Le Corbusier como precedente notável da arquitetura paulista brutalista, não seria correto reduzir as análises às questões construtivas, tomando-se o cuidado de dar tanta ênfase ao caráter construtivo quanto ao formal.

Os exemplos da estrutura independente (Dom-ino) e da caixa portante (Citrohan) representam, no conjunto da obra de Le Corbusier, não mais do que caminhos distintos, possibilidades fecundas inseridas na amplitude, abrangência e variedade de suas propostas - mas jamais proposições excludentes. Entretanto, ambos conceitos assumirão na escola paulista brutalista um valor dicotômico e ganharão uma importância excepcional na medida em que servem de base para uma solução híbrida, que enfatiza e valoriza as questões de cunho construtivo e tecnológico, presentes em potência em Le Corbusier, mas efetivadas na arquitetura paulista de maneira distinta daquela presente na obra corbusiana; tendo sido provavelmente matizada pelas lições de estrutura e forma da tradição engenheiral paulista - as quais, por sua vez, encontram similaridades no desenvolvimento da obra miesiana.

Se não há talvez dúvidas, embora seja tema pouco debatido, de que a arquitetura paulista brutalista seja tributária da contribuição corbusiana, sua possível aproximação com a obra de Mies van der Rohe tampouco tem sido aventada. A quase total ausência de análises sobre o tema é ainda mais surpreendente por saltar aos olhos as afinidades entre ambas arquiteturas, com suas evidentes ênfases nos temas da estrutura e do volume único, certamente fundamentais na obra miesiana, em especial na fase americana, e presentes, de maneira primordial e sistemática, na arquitetura paulista brutalista.

Novamente, essa defasagem se deve a questões políticas. A pessoa de Mies, mais do que sua obra, colocava questões difíceis de serem aceitas no momento politicamente mais maniqueista dos anos '50; em especial face à sua aparente adaptação acrítica aos pressupostos capitalistas da sua nova pátria americana. Nesta dissertação procurou-se analisar mais detidamente esse tema, verificando-se haver vários autores de grande importância, tanto discípulos de Mies, como Peter Carter, como independentes e mesmo politicamente de esquerda, como Francesco Dal Co, que discordam da interpretação corrente que distingue 'dois' Mies, antes e depois de seu traslado aos Estados Unidos, tanto filosoficamente como arquitetonicamente. Entretanto, nos anos '50 essa dicotomia parecia real e taxativa, obstaculizando uma leitura mais tranqüila da obra miesiana e de sua evidente influência, inclusive na arquitetura paulista brutalista. Tentando-se, pois, superar essa defasagem, são apontadas a seguir algumas aproximações entre ambos, Mies e paulistas.

A arquitetura da escola paulista brutalista insere-se num marco social pragmático e mercantilista, de substrato engenheiral e construtivo, e pode ser considerada uma resposta moderna, brasileira e apropriada ao espírito da época e a essas realidades locais sempre ciosas de e sobre-valorizando a questão 'econômica'. Embora as duas únicas faculdades de arquitetura paulistas existentes até os anos '60 tenham sido também influenciadas pelo ensino acadêmico, há forte presença do ensino politécnico na formação dos arquitetos paulistas, de maneira diferenciada em relação aos seus contemporâneos cariocas.

Apesar da evidente influência de Le Corbusier na escola paulista brutalista, o vínculo corbusiano com o academicismo - mesmo que de contestação e ruptura - não encontra similar da mesma relevância no ambiente paulista. Já a formação arquitetônica essencialmente pragmática de Mies van der Rohe guarda certo paralelismo com a realidade paulista. No substrato íntimo das decisões projetuais miesianas sempre é possível encontrar a questão da racionalidade na formulação da estrutura, no uso

dos materiais e no processo de construção, todos em amplo senso; enquanto a questão da forma, sem dúvida muito relevante também para Mies, jamais tem precedência exclusiva. O mesmo poderia ser dito da arquitetura paulista brutalista, e até da arquitetura paulista em geral.

Assim, a similaridade ou afinidade entre as arquiteturas miesianas e do brutalismo paulista talvez não configurem aproximações evidentes ao nível da forma, mas certamente parecem existir ao nível do método.

A questão da 'verdade estrutural' foi assunto bastante debatido e de muita importância no meio cultural arquitetônico da arquitetura paulista brutalista. O tema tem conotações éticas, muito disseminadas no ambiente arquitetônico internacional da época (anos '50-'70), mas tem também um substrato estético e construtivo importante. Note-se que, sendo a 'verdade' categoria transcendente, sua busca consistente em fatos contingentes do real está provavelmente fadada à incompletude e incongruência. Assim, embora a obra de arquitetura não possa ser, filosoficamente falando, 'verdadeira', ela poderá sem dúvida ser 'clara', evidenciando pressupostos construtivos, funcionais e tecnológicos, com ênfases variadas em cada um desses termos ou em todos eles.

A clareza estrutural e a adequação estática/estética no uso dos materiais parecem ser objetivos comuns compartilhados tanto pelas obras miesianas como pelas obras da arquitetura paulista brutalista. Ambas também investem na busca estética da homogeneidade, com reflexos na paleta restrita de materiais e na ênfase do caráter genérico em detrimento do caráter programático do edifício.

A arquitetura do 'estilo internacional' se estabelece tendo como pressuposto normativo a laje plana e seus suportes pontuais como dispositivos que garantem a planta livre, conforme esclarece e analisa Collin Rowe a partir dos exemplos corbusianos e miesianos consolidados ao redor de 1929. Ao mesmo tempo, Rowe detecta que Mies estava derivando para outras possibilidades, ao perceber em suas obras uma progressiva rigidização do esquema de planta livre, como por exemplo no projeto da biblioteca do IIT. Talvez para superá-la, Mies van der Rohe vai progressivamente abandonando: a) primeiramente a pontuação colunar, substituída por uma estrutura em exo-esqueleto que garante grandes vãos e portanto mantém o teto liso e a liberdade no arranjo das plantas; b) posteriormente abandonando até mesmo a planaridade das lajes, substituída pelo teto homogêneo em grelha estrutural; mantendo assim uma 'planta livre' conceitualmente e com resultados muito distintos dos do 'estilo internacional'.

Na arquitetura brasileira da escola carioca, como

esclarece Carlos Eduardo Comas, o esquema Dom-ino está presente e é exercitado de maneira a criativamente explorar suas inerentes possibilidades, realizando até mesmo soluções inauditas a partir de sua lógica básica.

Diferentemente, a arquitetura paulista brutalista deve ser entendida e analisada, à semelhança da 'derivação' miesiana, como igualmente favorecendo a substituição da pontuação colunar pela busca de grandes vãos, e a substituição do teto liso pelo teto homogêneo em grelha uni ou bidirecional.

Alguns temas presentes na vida e obra miesianas - como a idéia de repetição em contraponto à idéia de reprodutibilidade e a idéia de vanguarda em contraponto com a idéia de radicalidade - parecem igualmente repercutir ou encontrar afinidades na arquitetura paulista brutalista. A noção de 'modelo', da maneira como é desenvolvida por alguns dos epígonos da arquitetura paulista brutalista, repercute parcialmente a noção de repetição, presente no corpus conceitual miesiano; igualmente, a idéia de 'radicalidade', como é posta por Mies, está presente na arquitetura paulista brutalista. Que, entretanto, jamais se vê ou proclama como sendo 'de vanguarda', exceto do ponto de vista estritamente tecnológico.

Todos os pontos acima enfatizam a noção de aproximação e de afinidade entre Mies van der Rohe e a arquitetura paulista brutalista, a nível metodológico mais que de aproximação formal. Entretanto, algumas obras miesianas podem também ser consideradas precedentes notáveis de outras tantas obras da arquitetura brutalista paulista, desde que a análise as considere relativamente abstraídas de suas qualidades acessórias, concentrando-se nas suas qualidades essenciais.

SOBRE O CONCEITO DE 'MODELO' NA ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA

Comparece na arquitetura paulista brutalista um claro desejo de propor suas obras não apenas enquanto resultado circunstancial de sítio, programa e cliente, mas igualmente buscando dotar cada realização de um significado transcendente, 'exemplar' - termo que, segundo o dicionário, significa "que serve ou pode servir de exemplo, de modelo". De fato, o termo 'modelo' foi empregado por alguns de seus epígonos para caracterizar essa ênfase; por esse motivo, por ter sido correntemente empregado no ensino até bem entrados os anos '80, e porque parece haver certa contradição entre o uso desse termo e a acepção que lhe é correntemente dada na recente teoria de arquitetura, pareceu importante examinar o tema mais detidamente.

Retoma-se aqui brevemente a definição de Ruy Ohtake: "Estamos conscientes que a arquitetura em si não pode resolver os problemas sociais. Por isso acho correto propô-la como modelo,

enquanto a estrutura social não for mais democratizada[...] Penso que o modelo só surge na história da arquitetura quando os arquitetos, ao se defrontarem com problemas de conhecimento profundo de uma realidade, são capazes de criar uma nova metodologia, um novo modelo que traga em si a resposta adequada [...] A essa generalidade que um projeto assim contém, chamo de modelo”.

Essa precisão sobre o termo ‘modelo’, enquanto ligado aos pressupostos, à visão de mundo e à utopia militante dos arquitetos e da arquitetura paulista brutalista, levanta vários pontos de interesse para discussão. Subjaz certa decepção que indica, por absurdo, que na verdade a arquitetura paulista brutalista desejava e acreditava no poder de transformação social da arquitetura - enfoque possivelmente de substrato corbusiano. O fulcro da frase é a palavra ‘enquanto’: os arquitetos, e suas arquiteturas, preparam-se, ‘enquanto’ não chega o momento adequado, para essa realidade ideal futura, e isso de alguma maneira deve ser expresso em suas obras.

Ao usar o termo ‘modelo’ para designar essa arquitetura, que ensaia e invoca uma situação futura ‘mais adequada’, está-se ao mesmo tempo inventando-lhe uma nova acepção e fazendo uso, mesmo que um tanto deslocado, de suas acepções tradicionais.

A acepção que é dada na arquitetura paulista brutalista ao conceito de ‘modelo’ não é congruente com nenhuma das definições mais clássicas de tipo e modelo mas situa-se, em relação a elas, em um meio termo, numa posição intermediária. Assemelha-se ao conceito de ‘tipo’ por se pretender resultado de uma sedimentação e experimentação continuados em uma dada realidade, no caso a paulista. Assemelha-se ao conceito clássico de ‘modelo’ na medida em que esse ‘tipo’ se cristaliza em um repertório de formas, elementos e modos de organização que progressivamente se rigidizam em ‘fórmulas’. Por outro lado, não é nenhum dos dois, já que de fato esse ‘modelo’ da arquitetura paulista brutalista nada mais é que um estilo - que Ohtake chama de ‘uma nova metodologia’, e ‘a generalidade que um projeto contém’.

Em aparente contradição a essa acepção, a idéia de ‘modelo’ foi adquirindo, nos dois últimos séculos, um sentido relativamente estático de algo a ser literalmente ‘copiado’, enquanto a idéia de ‘tipo’ foi adquirindo um sentido de invariante dinâmico-progressiva, de algo que, tendo certa fixidez, é entretanto passível de alteração no tempo/espço, já que sua estaticidade se limita a questões relativamente elementares.

Entretanto, ao empregar o termo ‘modelo’ com uma acepção distinta, a arquitetura paulista não está realizando uma

confusão conceitual. E isso na medida em que, ao se estudar mais detidamente os conceitos de tipo e modelo, se verifica que estes, longe de terem tido sempre apenas uma acepção e significado ao longo do tempo, de fato têm sido empregados de distintas maneiras, sendo muitas vezes substituídos por termos mais precisos ou específicos, outras vezes assumindo conotações genéricas.

Nesse sentido, a acepção que lhe é dada pela arquitetura da escola paulista brutalista pode ser considerada uma das suas possíveis variantes, efetivamente empregada em um determinado ambiente arquitetônico, concorrendo para a complexidade da história das idéias.

SOBRE O QUEBRA-CABEÇAS DE MIL PEÇAS

A arquitetura paulista brutalista é tema amplo e vastos seus limites. Neste trabalho, algumas peças desse quebra-cabeças parecem ter encaixado em seu lugar, começando a configurar uma imagem nítida que, entretanto, permanece incompleta.

III.2.

CONCLUSÕES, PARTE II: AS CASAS DE PAULO MENDES DA ROCHA

A segunda parte desta dissertação pretendeu prosseguir na investigação das características da escola paulista brutalista segundo um ângulo de abordagem totalmente distinto, concentrando-se na obra residencial do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Evidentemente, as casas do arquiteto, e mesmo sua inteira obra, apesar de apresentarem em si mesmas um excepcional interesse de estudo, não são suficientes como amostragem para se ter um panorama completo da arquitetura paulista.

SOBRE A DATAÇÃO DA AMOSTRAGEM ANALISADA

Embora o enfoque desta dissertação seja tentar compreender melhor o que possa ter sido a arquitetura da escola paulista brutalista, certamente sua caracterização só poderá ser aprofundada de maneira mais rigorosa uma vez definido o período histórico determinado em que se situa; e uma vez que a postulação de uma 'escola' sugere a definição de período temporal definido e relativamente curto. Esse período, no caso da arquitetura paulista brutalista, situa-se possivelmente entre 1955 e 1975, sem que estas datas definam limites estanques, conforme já examinado na primeira parte deste trabalho.

Entretanto, para se obter uma confirmação mais sistemática e uma maior segurança em relação à precisão dessas datas, parece ser necessário examinar a obra de cada um de seus protagonistas, e mesmo de seus principais discípulos, verificando em cada caso datas, períodos, fases, aproximações etc. Para tanto, inicialmente é conveniente não estabelecer de maneira demasiado estanque datas limítrofes de pesquisa para, posteriormente, uma vez melhor configuradas as características e propostas comuns daquilo da 'escola' paulista brutalista, confirmar uma datação mais precisa e correta desse núcleo de aproximação.

Nesse sentido, a seleção e recorte das obras a serem mais detidamente analisadas na segunda parte da dissertação não se limitaram ao período restrito, onde provavelmente ainda se pode considerar vigente a escola paulista brutalista, mas tomou como universo toda a obra residencial do arquiteto Mendes da Rocha, realizada entre 1958 - data do primeiro registro completo de um projeto residencial - e 1995 -, data da última casa por ele projetada quando do início desta pesquisa.

DEFINIÇÃO DOS LIMITES DA AMOSTRAGEM

Mesmo assim, o recorte proposto limita drasticamente a amostragem, se se considerar todo o universo de obras que podem ser incluídas na arquitetura da escola paulista brutalista. Considerou-se entretanto necessário, para esta segunda parte da dissertação, recortar e limitar o campo de análise, permitindo que ela se desenvolvesse de maneira mais aprofundada, vertical, num marco nitidamente formal-arquitetônico.

O recorte proposto parte da certeza que, embora não falte na trajetória profissional de Mendes da Rocha obras de grande porte e importância, na questão da habitação sem dúvida se encontram algumas das suas mais importantes contribuições à arquitetura brasileira, pela qualidade e radicalidade de seu trabalho. Arranca também da convicção de que ali certamente estão presentes boa parte dos temas caros à escola paulista, quais sejam a idéia de casa-apartamento, a identidade entre estrutura e volumetria edificada, a idéia de 'caixa' estrutural habitável, a preferência pelos espaços coletivos na definição do arranjo dos ambientes da casa, entre outros.

A SÉRIE DE CASAS DE MENDES DA ROCHA

O recorte proposto permite também considerar a obra de Mendes da Rocha ressaltando a idéia de 'série' como um conceito adequado para uma definição genérica de suas propostas de âmbito residencial. A noção de série, neste caso, deve ser entendida menos como uma intenção *a priori* do autor, mas sim certamente como resultado constatável *a posteriori*.

As obras residenciais do arquiteto Mendes da Rocha podem ser entendidas como uma série ao constantemente elaborarem e retomarem certos temas arquitetônicos, estruturais, construtivos, espaciais, ambientais etc., empregando uma paleta bastante restrita de materiais e insistindo em alguns 'partidos' básicos que se desdobram em variações aparentemente ilimitadas mas restritas, pois formalmente sempre próximas e identificáveis como elementos componentes de uma linguagem bastante pessoal.

Essa idéia pode ser exemplificada comparando-se uma de suas últimas obras residenciais, a Casa Gerassi (1989), e considerando-a, ao menos metaforicamente, como a realização do sonho de uma de suas primeiras casas, a sua residência no Butantã (1964). Trata-se em ambas do conceito de casa-apartamento, de um único piso, elevado do solo, repetível e multiplicável. A casa no Butantã já são, de fato, duas casas iguais e vizinhas; a escada de acesso, exterior ao corpo da casa, podendo sugerir a possibilidade de uma superposição; e a sistematização do processo produtivo sugerindo, enquanto desejo, a possibilidade futura de pré-fabricação. Na casa Gerassi esses ideais reaparecem, quintessenciados, paradoxalmente atingidos pelo fato de sua construção ter sido executada, de fato, com elementos pré-fabricados; mas agora o detalhamento apresenta-se sutilmente refinado, tirando proveito da contínua experimentação realizada ao longo de um quarto de século, nas variações e experimentações circunstanciadas de outras tantas casas desenhadas do Mendes da Rocha, sempre sem perda do ideal utópico que as anima, seja ao nível do objeto arquitetônico, seja como proposta de uma urbanidade revisitada.

AS ANÁLISES DAS CASAS DE MENDES DA ROCHA

Com os enfoques acima determinados buscou-se efetuar inicialmente o levantamento e estudo, segundo parâmetros arquitetônicos, do conjunto da obra projetada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha (realizadas em parceria com João de Gennaro até 1967), tomando como universo de trabalho, a princípio, toda a sua trajetória profissional. Posteriormente, com vistas a melhor circunstanciar uma efetiva compreensão de seu trabalho e se obter um maior rigor conceitual nas análises a serem realizadas, foi definido o recorte mais preciso do universo de pesquisa, restrito agora apenas à obra residencial, de maneira a se obter um maior grau de homogeneidade no material selecionado para a pesquisa; homogeneidade essa que se procurou potencializar na preparação do material para apresentação nesta dissertação.

As análises elaboradas sobre a série de 44 casas do arquiteto Paulo Mendes da Rocha restringiram-se, no âmbito desta dissertação, mais a um pinçar de temas de debate do que a conclusões acabadas - que sequer são possíveis ao se ter como marco a obra de um criador que continua em pleno exercício de sua capacidade profissional.

Para embasar essas análises realizou-se um reconhecimento, redesenho e detalhada descrição de cada uma das obras selecionadas. Procurou-se então agrupá-las de maneira a definir 'fases' cronológicas e/ou tipológicas, justificando-se em cada caso os critérios adotados.

Nesse sentido, a obra de Mendes da Rocha ofereceu um panorama instigante: sem jamais repetir-se, certamente o autor labora sobre temas reiterados e periodicamente retomados. Isso não se dá necessariamente segundo uma cronologia progressiva - não há progresso em arte - mas possivelmente em fases não sucessivas, parcialmente superpostas, a partir de temas de interesse que são explorados segundo enfoques sempre renovados. Ressalve-se que se trata de uma característica peculiar dessa obra e desse artista - e não necessariamente dos arquitetos da escola paulista brutalista em geral.

A grande homogeneidade e qualidade da totalidade dos exemplos apresentam certa dificuldade conceitual para a realização de uma periodização desse tipo. Inicialmente, parece apenas uma fase em sua obra - ou seja, fase nenhuma, mas um contínuo perene. Eventualmente, talvez se pudesse detectar alguns exemplos preliminares conceitualmente menos consolidados, mas igualmente de interesse - mas apenas até 1961, ou seja, muito cedo na sua carreira profissional. Entretanto, o universo posterior a 1961 admite uma certa precisão considerando-se haver um segundo período inicial de experimentação até aproximadamente 1964. A

partir de então, pode-se postular um certo contínuo de soluções consolidadas e muito amadurecidas, com variação apenas quanto às diferentes estratégias de abordagem de cada projeto, ou 'partido', definindo alguns 'tipos'. Embora haja certa preferência temporal na escolha de cada um desses vários 'tipos', isso não se dá de maneira excludente ou estanque, mas o arquiteto livremente retoma, reelabora e resgata propostas e idéias que já comparecem, em potência, ou foram desenvolvidas com outras características, em outros momentos de sua trajetória profissional.

A verificação pormenorizada das casas do universo após 1964 revela que estas podem ser melhor compreendidas se agrupadas em dois temas, algumas vezes semelhantes em termos de resultados espaciais, mas conceitual e estruturalmente distintos: quando a ênfase recai na estrutura porticada genérica (à maneira Dom-ino) ou quando a ênfase recai nos grandes muros portantes (à maneira Citrohan). Em outros termos, se poderia distinguir - embora nem sempre precisamente, pois as variações e hibridizações são freqüentes -, os espaços 'sanduíche' dos espaços 'megaron'.

Quanto à sua organização programática, todos esses exemplos poderiam ser incluídos na categoria genérica de 'casas-apartamento', por priorizarem a compactação dos ambientes de uso em um único pavimento, quase sempre elevado sobre pilotis. Quanto à organização formal, a grande maioria das casas estabelece um padrão configurado por duas fachadas opostas/abertas e duas outras opostas/fechadas, exceto por alguns exemplos que, à maneira da Villa Savoye, organizam aberturas variadas para todos os quadrantes.

A partir de meados dos anos '70, a experimentação com diferentes combinações desse dois tipos básicos (Dom-ino/Citrohan) dá início a um terceiro tipo de abordagem de projeto, qual seja a proposição de dois corpos distintos e superpostos de variadas maneiras, cada qual podendo ser, isoladamente, enquadrado em uma das soluções anteriores, como será analisado mais adiante.

As casas de praia/campo, sendo mais simples e relativamente desprezíveis, não enquanto arquitetura, mas enquanto espaço de fruição mais relaxado e lúdico, apresentam a oportunidade para outros tantos exercícios que, se podem ser considerados como variações das casas urbanas, ganham outras características próprias. Nestas casas pode-se notar igualmente dois tipos básicos: aquelas compactas e aquelas compostas por vários corpos interconectados.

Definiram-se assim, no total de 44 casas analisadas, sete momentos cronológicos/tipológicos e, dentro desses, há lugar para

variações e hibridizações, como será analisado adiante. São estes:

PERIODIZAÇÃO PROPOSTA / OBRA RESIDENCIAL DE MENDES DA ROCHA

1. Ensaios gerais: 1958-1960
2. Ensaios consolidados: 1961-1964
3. Tipos consolidados: casa-apartamento sobre pilotis
1963-1965: Tema Paulista, empenas fechadas e sombras abertas
1972-1989: Solos em tom maior e Variações sobre o compacto
4. Tipos consolidados: casa-apartamento sobre pilotis
1964-1978: variações sobre a caixa, telúrica ou elevada
5. Tipos consolidados: composições complexas
1976-1979: corpos superpostos e interconectados:
6. Praia/campo: volume compacto
1961-1984: Tradição palladiana e invenção Bandeirista
7. Praia/campo: volumes interconectados
1981-1995: Fragmentação e diálogo inventando o lugar

CLASSIFICAÇÃO ESTRUTURAL PROPOSTA

- A. Estrutura porticada de concreto
apoios independentes e recuados do perímetro
- B. Estrutura porticada de concreto
apoios independentes e coincidentes com o perímetro
- C. Muros portantes periféricos e lajes nervuradas
- D. Muros portantes periféricos
apoiados sobre pilares e lajes nervuradas
- E. Muros portantes periféricos e lajes nervuradas
com pilares estruturais intermediários
- F. Muros portantes periféricos e lajes nervuradas
com mezanino em estrutura independente
- G. Muros portantes não periféricos
apoiados sobre pilares e lajes nervuradas
- H. Estrutura convencional de concreto e alvenaria
- I. Pilares, vigas e lajes pré-fabricados em concreto

No universo das casas analisadas, as soluções estruturais adotadas são sempre de primordial interesse para a compreensão dos resultados formais e arquitetônicos. Entretanto, não há uma congruência total e imediata entre solução de partido arquitetônico e solução de partido estrutural, mas ambos admitem combinações distintas e variadas, embora certamente haja, como foi dito acima, uma primeira separação entre temas 'sanduíche' e temas 'megaron'. Foram listados nove tipos básicos de soluções estruturais adotadas nas casas analisadas.

SINOPSE DAS ANÁLISES DA PERIODIZAÇÃO TIPOLOGICO-CRONOLÓGICA

1. ENSAIOS GERAIS: 1958-1960

As primeiras casas concebidas pelo arquiteto podem ser consideradas, à luz de toda a sua trajetória posterior, como ensaios preliminares, cada qual com um interesse específico na exploração de distintos territórios conceituais.

As três casas incluídas nesta 'fase' parecem apontar para uma busca de caminhos, mais do que para o estabelecimento de propostas consolidadas, como aliás é natural tratando-se das primeiras obras do arquiteto. Entretanto, vale lembrar serem contemporâneas do projeto e obra do Ginásio de Esportes do Paulistano, proposta de maturidade indiscutível. Trata-se talvez de uma questão de escala - pois a relativa limitação do programa residencial não favorecia, no ambiente paulistano de final dos anos '50, proposições de cunho marcadamente mais radical.

2. ENSAIOS CONSOLIDADOS: 1961-1964

As seis casas incluídas nesta 'fase' prosseguem no ensaio de possibilidades formais e construtivas, agora somadas à franca exploração das possibilidades estruturais e plásticas do concreto armado deixado aparente e de dispositivos como lajes nervuradas, rasgos de iluminação zenital, *brises*, 'panos' de concreto. Os elementos de circulação vertical também ganham maior importância plástica-compositiva, sendo quase sempre exteriorizados, apensos ao corpo da casa e estruturalmente independentes; o mesmo se dá com elementos secundários como lareiras; a circulação interna também é sobrevalorizada através de passarelas, amplos patamares intermediários e enfatizada pela iluminação natural, que entretanto é bastante mais controlada nos ambientes propriamente de uso.

A diferença principal entre esta fase e a seguinte - que também compartilha a grande maioria das características acima descritas - é o trabalho compositivo das fachadas e cortes, que aqui se mostram muito mais variados e elaborados, enquanto nas etapas posteriores haverá um certo refluxo na importância compositiva das elevações enquanto 'fachada'. Nas casas desta fase se poderia dizer que está presente com mais força certa tradição de pitoresco balanceado, filtrada por Le Corbusier, no sentido de tratar cada face do edifício segundo seus parâmetros específicos de uso, insolação, importância no contexto urbano e intenção plástica. Já os cortes são complexos, instigantes e fundamentais para a compreensão do espaço proposto, enquanto nas fases seguintes as propostas tenderão a uma estratificação vertical mais homogênea.

3. TIPOS CONSOLIDADOS: CASA-APARTAMENTO SOBRE PLOTIS 1963-1989

A partir de 1963/64 não há propriamente 'fases' no desenvolvimento dos projetos residenciais de Paulo Mendes da

Rocha, verificando-se sua plena maturidade conceitual e construtiva, que de resto ocorre muito precocemente em sua carreira. Entretanto, podem ser discernidas ênfases em determinados temas que, embora não sejam estanques no tempo, têm seguramente certa preferência e seqüência temporal, sendo eventualmente retomados a qualquer tempo face a circunstâncias de programa, cliente, terreno ou mesmo ao arbítrio criador do arquiteto.

O tema por excelência que percorre a grande maioria de sua obra residencial é a idéia de casa-apartamento, geralmente elevada sobre pilotis, em propostas que assumem caráter mais prototípico ou mais circunstancial, mesclando-se e adaptando-se, em cada caso, a diferentes aproximações estruturais e volumétricas. Sob essa rubrica foram incluídas, nesta 'fase', oito casas, em dois grupos de quatro: o primeiro muito próximo e coerente temporal e formalmente; o segundo, disperso e intercalado com outras variações, que serão analisadas nas 'fases' seguintes, mas que mantêm com as primeiras quatro casas uma relação formal/ espacial/ estrutural bastante próxima.

TEMA PAULISTA: EMPENAS FECHADAS E SOMBRAS ABERTAS

As primeiras quatro casas definem um núcleo muito próximo de propostas assemelhadas, de vocação prototípica, realizadas em 1963-65, todas variantes de uma mesma proposta, um tipo que poderia ser denominado 'casa-apartamento' à maneira paulista, onde o programa é acomodado em apenas um pavimento, disposto sobre pilotis abertos, usados como área de lazer e estacionamento.

Suas características podem ser descritas de maneira genérica para esses quatro exemplos: planta aproximadamente quadrada, com escadas exteriores de acesso, distribuição da ocupação interna em três faixas paralelas às fachadas mais abertas, por onde também se dão os acessos, protegidas por largos beirais planos, enquanto as outras duas fachadas são quase totalmente vedadas por paramentos suspensos da laje de cobertura, à maneira de platibanda ampliada e descendente; a estrutura se define por quatro pilares recuados do perímetro, vigas nervuradas e balanços de proporção ~1/3/1 dispostas em sentido paralelo às fachadas mais fechadas, travadas por duas vigas perpendiculares, com balanços de proporção ~1/1.5/1 em outro sentido. A estrutura pode ser considerada, de certa maneira, uma variante do esquema Dom-ino, embora as fachadas mais vedadas favoreçam uma leitura não homogênea em lados abertos/fechados enfatizando uma semelhança, mais visual que construtiva, com o esquema Citrohan - o qual será explorado, do ponto de vista estrutural, na 'fase' 4, cujos primeiros exemplos seguem-se no tempo imediatamente após estas quatro casas.

SOLOS EM TOM MAIOR E VARIAÇÕES SOBRE O TEMA

As outras quatro casas incluídas nesta 'fase' são realizadas ao redor do ano 1972/3, com um último exemplo do ano 1989 (a casa Antonio Gerassi Neto). Todas podem ser consideradas variantes da solução aventada pelas primeiras quatro casas, cada qual explorando um determinado viés dentre as infinitas possibilidades de flexibilização da matriz proposta.

Outras casas não incluídas aqui, mas sim na 'fase 4', de certa maneira também poderiam ser igualmente consideradas outras tantas 'variantes' matriciais da casa-apartamento sobre pilotis. Entretanto, distinguem-se das casas agrupadas nesta 'fase 3' por alguns critérios fundamentais, de caráter estrutural.

Explicitamente, os exemplos da 'fase 3' são aqueles que mantêm uma clara independência entre estrutura portante e vedos, mesmo quando a solução formal proposta deixe essa separação menos evidente, seja fazendo coincidir paredes externas quase totalmente vedadas com o perímetro, seja alterando o número de pilares e afastando-os de maneira a fazê-los coincidir com o perímetro - mantendo balanços apenas em um dos sentidos e não em ambos -, seja variando a forma, de quadrada para retangular ou para combinações de ambas as figuras. Já os exemplos que, a rigor também estão enquadrados na mesma rubrica 'casa-apartamento', mas de fato vêm a conformar soluções de muros portantes, foram considerados em item à parte e incluídos na 'fase' seguinte.

4. TIPOS CONSOLIDADOS: CASA-APARTAMENTO SOBRE PILOTIS

1964-1978: VARIAÇÕES SOBRE A CAIXA, TELÚRICA OU ELEVADA

A idéia de 'caixa suspensa' parece ter sido um tema de interesse na escola paulista, tendo sido essa idéia matriz desenvolvida numa grande variedade de exemplos, com distintas abordagens. Variadas influências confluem na formação desse tipo. Pode-se considerar que ele terá como precedentes tanto sugestões corbusianas - a idéia de 'caixa' podendo ser considerada um desenvolvimento do protótipo Citrohan, principalmente enquanto volumetria e menos enquanto proposição construtiva integralmente coerente -, como influências miesianas - se considerar a 'caixa de vidro' do mestre alemão principalmente quando ela atinge seu acume na sua trajetória norte-americana, quando é reforçado seu caráter de volume compacto e autocontido, exento e pousado na paisagem. Entretanto, essas referências ou afinidades sofrerão na arquitetura paulista brutalista uma extrapolação de materiais e resultados, em claros deslocamentos conceituais, adquirindo tonalidades e ênfases totalmente distintas e mesmo originais na sua peculiaridade. Assim, a grande ênfase na questão da concepção estrutural, tomada como conceito primordial para a concepção

arquitetônica, é o que parece distinguir e caracterizar a escola paulista brutalista.

As casas do arquiteto Paulo Mendes da Rocha incluídas nesta 'fase' têm um excepcional interesse pelo fato de realizarem demonstrações variadas e criativas desse princípio da 'caixa', quase sempre, mas não necessariamente, 'elevada'. O qual, tendo sido retrabalhado por vários arquitetos paulistas, vai assumir em cada caso, e aqui também, os acentos peculiares que cada arquiteto, e em especial Mendes da Rocha, lhe acrescenta. Ressalte-se que, tratando-se de obras de dimensões relativamente modestas, nas quais se busca uma economia máxima de pontos de apoio, estas jamais chegam a aproximar-se da idéia de 'caixa com peristilo', figura que elas nunca são ou buscam ser.

As nove casas incluídas nesta 'fase' empregam estruturas portantes murárias que por si só definem fortemente os limites da 'caixa'. Isso é feito segundo duas possibilidades construtivas distintas: a) muros portantes periféricos conformando os únicos apoios; b) muros portantes periféricos apoiados total ou parcialmente em pilares, assim 'suspendendo', ou melhor e mais corretamente dizendo, apoiando a 'caixa'. Algumas vezes a casa inclui também estruturas complementares, além dessa estrutura murária, seja conformando mezaninos, seja servindo de apoio de lajes de piso; complemento esse sempre secundário, que jamais chega a afetar a estrutura da cobertura.

Cerca de metade das casas aqui incluídas - de fato, aquelas que poderiam configurar propostas mais próximas de uma solução 'prototípica' característica dessa 'fase' - têm perímetro retangular, de proporção entre áurea e 2:1. A outra metade tende ao perímetro quadrado e vai sempre configurar variantes especiais, em resposta também a situações circunstanciais.

5. TIPOS CONSOLIDADOS: COMPOSIÇÕES COMPLEXAS

1976-1979: CORPOS SUPERPOSTOS E INTERCONECTADOS:

A idéia da casa como 'máquina de morar', conforme exposta por Le Corbusier, e a exemplificação visual desse lema por meio de objetos mecânicos produzidos em série laborou fortemente no sentido de estabelecer a casa como metáfora de um mecanismo aperfeiçoado e perfeito, único e destacado, resultado de uma seleção 'natural' a partir de tentativas sucessivas, que progrediriam no sentido de maior eficiência, maior concisão e uma desejada economia de meios que se visa alcançar. Por outro lado, a evolução tecnológica igualmente veio a favorecer o agrupamento, em um único organismo, das variadas funções ligadas ao habitar - incorporando em seu seio as atividades que tradicionalmente não podiam estar ou não convinha que estivessem próximas, ou seja, aquelas que hoje chamamos de 'serviços', da água ao

esgoto, do cozinhar ao higienizar. De qualquer maneira, tanto as premissas simbólicas quanto práticas do habitar adequado e correto para o Homem moderno, não impedem que o resultado - a moradia - seja composto de partes volumétricas distintas; mas estas tenderão a perder sua individualidade em favor de um todo, devendo o conjunto realizar uma unidade eficiente.

As cinco casas incluídas nesta 'fase', todas elaboradas num momento muito preciso de final dos anos '70, laboram sobre a idéia de dois volumes superpostos, relativamente autônomos e interconectados de distintas maneiras - nenhuma delas chegando a poder ser isoladamente considerada como prototípica; mas todas são típicas, ou seja, pertencem a uma mesma classe formada por propostas que se caracterizam por determinados atributos gerais e estrutura formal comuns. Quase todas apresentam um volume inferior mais alongado, abrigando espaços compartimentados construídos por estrutura porticada relativamente convencional, e um segundo volume superior tendendo ao quadrado, com muros portantes sustentando a cobertura, definindo duas fachadas opostas muito vedadas contrapostas a outras duas fachadas abertas, sendo esta parte superior destinada a usos sociais, em geral não necessitando programaticamente de maiores compartimentações.

6.PRAIA/CAMPO: VOLUME COMPACTO

1961-1984: TRADIÇÃO PALLADIANA E INVENÇÃO BANDEIRISTA

As casas de praia e campo representam uma interessante oportunidade de experimentação com materiais e programa face seu menor compromisso funcional, sua natural disposição ao lazer e divertimento, na melhor tradição das 'villas' e 'villeggiaturas', lugares de prazer e descanso onde, em compensação, o valor simbólico da moradia assume um papel ainda mais relevante.

As doze casas de praia/campo apresentadas nesta dissertação de forma mais sumária, apenas indicativa, foram agrupadas segundo duas vertentes formais: aquelas que buscam abrigar todo o programa em um volume único e compacto, e aquelas que assumem um partido mais fragmentado, em vários corpos interconectados.

As oito casas de praia/campo 'compactas' apresentam, por sua vez, variantes formais distintas. Com a exceção de duas casas, que experimentam soluções de arranjo de planta inusitados ou pouco usuais, as demais agrupam-se em dois partidos básicos: variações sobre o tema clássico do quadrado subdividido em nove quadrados - cujo precedente notável poderia ser a Villa Rotonda, de Palladio -; e a disposição em duas faixas paralelas, uma livre e social, a outra compartimentada e íntima - que no limite poderia ser considerada igualmente uma variante do esquema palladiano

onde as três faixas foram reduzidas a apenas duas alas.

É inevitável a aproximação do esquema palladiano com a casa bandeirista paulista, já aventada por estudiosos como Aracy Amaral, justificando de certa maneira a opção pelo telhado em quatro águas, presente em duas dessas casas; nas demais, a idéia da varanda reentrante está igualmente presente.

Alguns dos projetos retomam temas presentes nas casas urbanas, como a parede vedada permeável, a estrutura em muros, o uso de aterros artificiais para organizar alguns dos ambientes sociais, a disposição dos ambientes em três faixas com os dormitórios interiorizados.

7.PRAIA/CAMPO: VOLUMES INTERCONECTADOS

1981-1995: FRAGMENTAÇÃO E DIÁLOGO INVENTANDO O LUGAR

As quatro casas de praia/campo reunidas neste item são casos peculiares, únicos e irrepetíveis, renunciando à idéia de protótipo - no sentido de que buscam compreender, com mais relevância, a idéia de lugar. Não se trata entretanto de uma abordagem 'contextual', já que o lugar aqui é também uma invenção, até mesmo podendo ser sítio plano ou aplainado, idealizado, evidentemente referenciado aos pontos cardeais e às contingências de acesso urbano, quando as há, ou de paisagem natural, quando é o caso; mas todas essas referências nunca são tomadas enquanto mimese ou subordinação. São lastros, mas o lugar que está pede para ser interpretado e 'inventado', na medida que a intervenção proposta lhe acrescenta ou desvela qualidades até então ocultas, ou mesmo inexistentes.

Isso se dá, nestas casas de praia/campo, pela fragmentação do programa de dois ou mais corpos, depois interconectados, valorizando a casa não apenas como objeto apostado ao terreno, mas igualmente pelos interstícios e vazios externos que cria e pelos diálogos volumétricos e espaciais que promove, enfatizando a idéia de *promenade architectural* para atingir uma maior compreensão da proposta.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PESSOAIS, A MODO DE FECHAMENTO

No âmbito profissional do arquiteto brasileiro, e mesmo no âmbito do ensino de arquitetura, há ainda dúvidas, explícitas ou não, quanto à possibilidade de se realizar pesquisa sistemática em arquitetura, ou de se tentar fundamentá-la de maneira 'científica'. Espero que este trabalho, mesmo se inicial, imperfeito e inacabado - pela força das circunstâncias do ato criativo, pois assim tenho a pretensão de considerá-lo -, possa também ajudar a confirmar a possibilidade efetiva de se estudar arquitetura, em alto nível, entre nós - como, aliás, já vem sendo feito por muitos outros colegas, empenhados, como eu, nessa mesma viagem.

PARTE IV
BIBLIOGRAFIA

- 1
_____. VILANOVA ARTIGAS. SÃO PAULO, INSTITUTO LINA BO E P.M.BARDI: FUNDAÇÃO VILANOVA ARTIGAS, 1997.
- 2
ABBAGNANO, NICOLA. "DICIONÁRIO DE FILOSOFIA". SÃO PAULO: EDITORA MESTRE JOURNAL, 1970.
- 3
ACAYABA, MARLENE MILAN. "BRUTALISMO CABOCLO E AS RESIDÊNCIAS PAULISTAS". PROJETO 73, MARÇO 1985.
- 4
ACAYABA, MARLENE MILAN. "VILANOVA ARTIGAS, AMADO MESTRE". PROJETO 76, JUNHO 1985.
- 5
ACAYABA, MARLENE. "REFLEXÕES SOBRE O BRUTALISMO CABOCLO. ENTREVISTA DE SERGIO FERRO A MARLENE ACAYABA". PROJETO 86, ABRIL 1986.
- 6
ACKMERMAN, JAMES. "THE VILLA: FORM AND IDEOLOGY OF COUNTRY HOUSES". PRINCETON: PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1990.
- 7
ALFIERI, BRUNO. "JOÃO VILANOVA ARTIGAS: RICERCA BRUTALISTA". ZODIAC 11, MILÃO, MAIO 1960.
- 8
AMARAL, ARACY. "AS POSIÇÕES DOS ANOS 50. ENTREVISTA DE VILANOVA ARTIGAS A ARACY AMARAL". PROJETO 109, SÃO PAULO, ABRIL 1988.
- 9
ARGAN, GIULIO CARLO. "ON TYPOLOGY OF ARCHITECTURE". [IN] NESBITT, KATE (ED). THEORIZING A NEW AGENDA FOR ARCHITECTURE AND THEORY 1965-1995. NEW YORK: PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS, 1998.
- 10
ARTIGAS, JOÃO BATISTA VILANOVA. "CAMINHOS DA ARQUITETURA". SÃO PAULO: LIVRARIA EDITORA CIÊNCIAS HUMANAS, 1981.
- 11
ARTIGAS, JOÃO BATISTA VILANOVA. "EM BRANCO E PRETO". AU 17, ABRIL/MAIO 1988.
- 12
ARTIGAS, JOÃO BATISTA VILANOVA. "REVISÃO CRÍTICA DE NIEMEYER". ACRÓPOLE 237, JULHO 1958.
- 13
ARTIGAS, JOÃO BATISTA VILANOVA. "LE CORBUSIER E O IMPERIALISMO" [IN] CAMINHOS DA ARQUITETURA. SÃO PAULO: LECH, 1981.
- 14
ARTIGAS, ROSA CAMARGO E SILVA, DALVA THOMAZ. "SOBRE BRUTALISMO, MITOS E BARES (OU DE COMO SE CONSAGRAR UMA IMPROPRIEDADE)". AU 17, SÃO PAULO, ABRIL/MAIO 1988.
- 15
BANHAM, REYNER. "NEW BRUTALISM, ETHIC OR AESTHETIC?". STUTTGART: KARL KRÄMER VERLAG, 1966
- 16
BLAKE, PETER. "THE MASTER BUILDERS". NOVA YORK E LONDRES: WW NORTON, 1996.
- 17
BOHIGAS, ORIOL. "METODOLOGIA Y TIPOLOGIA". [IN] CONTRA UNA ARQUITECTURA

- ADJETIVA. BARCELONA: SEIX BARRAL, 1969.
- 18
BOTEY, JOSEF MARIA. "OSCAR NIEMEYER". BARCELONA, GUSTAVO GILI, 1996
- 19
BRUAND, YVES. "ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL". SÃO PAULO: EDITORA PERSPECTIVA, 1981.
- 20
CARTER, PETER. "MIES VAN DER ROHE AT WORK". LONDRES: PHAIDON, 1999
- 21
CARTER, PETER. "MIES VAN DER ROHE. AN APPRECIATION ON THE OCCASION, THIS MONTH, OF HIS 75TH BIRTHDAY". ARCHITECTURAL DESIGN, FEVEREIRO 1961, P.95
- 22
CHAUÍ, MARILENA. "INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DA FILOSOFIA". VOL.1. SÃO PAULO: BRASILIENSE. 1994.
- 23
CHOAY, FRANÇOISE. "LE CORBUSIER". NOVA YORK: GEORGE BRAZILIER, 1960, P.12
- 24
COLQHOUN, ALAN. "ESSAYS IN ARCHITECTURAL CRITICISM". NOVA YORK: IAUS/MIT PRESS, 1995.
- 25
COLQHOUN, ALAN. "TYPOLOGY AND DESIGN METHOD". [IN] ESSAYS IN ARCHITECTURAL CRITICISM. MODERN ARCHITECTURE AND HISTORICAL CHANGE. NOVA YORK: IAUS/MIT PRESS, 1995.
- 26
COLQHOUN, ALAN. "DISPLACEMENT OF CONCEPTS IN LE CORBUSIER". [IN] ESSAYS IN ARCHITECTURAL CRITICISM. MODERN ARCHITECTURE AND HISTORICAL CHANGE NOVA YORK: IAUS/MIT PRESS, 1995
- 27
COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. "IDEOLOGIA MODERNISTA E ENSINO DE PROJETO ARQUITETÔNICO: DUAS PROPOSIÇÕES EM CONFLITO". [IN] COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS (ORG). PROJETO ARQUITETÔNICO, DISCIPLINA EM CRISE, DISCIPLINA EM RENOVACÃO. SÃO PAULO: PROJETO, 1986
- 28
COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. "MODERN ARCHITECTURE, BRAZILIAN COROLLARY". AA FILES Nº20, LONDRES, 1999, P.10-20
- 29
COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. "A LEGITIMIDADE DA DIFERENÇA". AU Nº55, AGOSTO/SETEMBRO 1994, P.50
- 30
COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. "ARQUITETURA MODERNA, ESTILO CORBU, PAVILHÃO BRASILEIRO". AU Nº26, P.94
- 31
COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. "LUCIO COSTA: DA ATUALIDADE DE SEU PENSAMENTO". AU Nº 38, P.70
- 32
COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. "NIEMEYER'S OASIS, A BRAZILIAN VILLA OF THE FIFTIES". ARQUINE Nº 3, PRIMAVERA 1998, P.48
- 33
COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. "PROTÓTIPO E MONUMENTO: UM MINISTÉRIO, O MINISTÉRIO". PROJETO Nº 102, AGOSTO 1987, P.136-149
- 34

COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. "UMA CERTA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA: EXPERIÊNCIA A RECONHECER". ARQUITETURA REVISTA - FAU-UFRJ, Nº5, 1987, p.22
35
CORONA, EDUARDO. "MIES VAN DER ROHE (1886-1969)". ACRÓPOLE Nº364, AGOSTO 1969, p.12
36
COSTA, LUCIO. "RAZÕES DA NOVA ARQUITETURA" (1930). [IN] LUCIO COSTA: SOBRE ARQUITETURA. PORTO ALEGRE: CEAU, 1962
37
CURTIS, WILLIAM. "MODERN ARCHITECTURE SINCE 1900". LONDRES: PHAIDON, 1996
38
DAL CO, FRANCESCO. "CRITICISM AND DESIGN". OPPOSITIONS 13. CAMBRIDGE, VERÃO 1978. REPUBLICADO EM HAYS, K.MICHAEL (ED). OPPOSITIONS READER. NEW YORK: PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS, 1998.
39
DAL CO, FRANCESCO. "EXCELLENCE: THE CULTURE OF MIES AS SEEN IN HIS NOTES AND BOOKS". [IN] ZUKOWSKY, JOHN (ORG). MIES RECONSIDERED: HIS CAREER, LEGACY AND DISCIPLES. NOVA YORK: ART INSTITUTE OF CHICAGO + RIZZOLI, 1987
40
DANNAT, TREVOR. "MODERN ARCHITECTURE IN BRITAIN". LONDRES: B.T.BATSFORD, 1959.
41
ETLIN, RICHARD. "FRANK LLOYD WRIGHT AND LE CORBUSIER: THE ROMANTIC LEGACY". MANCHESTER E NOVA YORK: MANCHESTER UNIVERSITY PRESS, 1994.
42
FERNÁNDEZ, CRISTIÁN. "REGIONALISMO CRÍTICO O MODERNIDAD APROPRIADA?". SANTIAGO: TALLER AMERICA, 1987.
43
FERRAZ, GERALDO. "LUDWIG MIES VAN DER ROHE". HABITAT Nº56, SETEMBRO/OUTUBRO 1959, p.16
44
FERRO, SERGIO. "ARQUITETURA NOVA". [IN] ARTE EM REVISTA: ARQUITETURA NOVA 4. SÃO PAULO: CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA. AGOSTO 1980. (TEXTO ORIGINAL DE 1968).
45
FICHER, SYLVIA. "BRASILIAS". PROJETO/DESIGN Nº242, ABRIL 2000, p.49
46
FRAMPTON, KENNETH. "HISTÓRIA CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA". BARCELONA: GUSTAVO GILI, 1987.
47
FUÃO, FERNANDO FREITAS. "BRUTALISMO, A ÚLTIMA TRINCHEIRA DO MOVIMENTO MODERNO". COMUNICAÇÃO APRESENTADA AO III SEMINÁRIO DO COMOMO BRASIL. SÃO PAULO, 8-11 DEZEMBRO DE 1999.
48
GLANCEY, JONATHAN. "NEW BRITISH ARCHITECTURE". LONDRES: THAMES AND HUDSON, 1989.
49
HAYS, K.MICHAEL (ED). "OPPOSITIONS READER". NEW YORK: PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS, 1998.
50
HEBLY, ARJAN. "THE 5 POINTS AND FORM". [IN] RAUMPLAN VERSUS PLAN LIBRE. DELFT: DELFT UNIVERSITY PRESS, 1991.

51
JENCKS, CHARLES. "MOVIMENTOS MODERNOS EM ARQUITETURA". LISBOA: MARTINS FONTES, 1985
52
JOHNSON, PHILIP. "WRITINGS". NOVA YORK, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1979.
53
KATINSKY, JULIO ROBERTO. "ARQUITETURA PAULISTA. UMA PERIGOSA MONTAGEM IDEOLÓGICA". AU 17, SÃO PAULO, ABRIL/MAIO 1988.
54
LANDAU, ROYSTON. "NUEVOS CAMINOS DE LA ARQUITECTURA INGLESA". BARCELONA, EDITORIAL BLUME, 1969.
55
LE CORBUSIER. "PRÉCISIONS SUR UN ÉTAT DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME". PARIS, LES ÉDITIONS G.CRÉS, 1930.
56
LE CORBUSIER. "THE RADIANT CITY". NOVA YORK: ORION PRESS, 1967 (PUBLICAÇÃO ORIGINAL, 1933).
57
LE CORBUSIER. OEUVE COMPLETE. CITAR CORRETAMENTE
58
LEMOES, CARLOS A.C.. "ARQUITETURA BRASILEIRA". SÃO PAULO: MELHORAMENTOS:EDUSR, 1979.
59
MAGALHÃES, SERGIO FERRAZ (COORD). "ARQUITETURA BRASILEIRA APÓS BRASÍLIA/DEPOIMENTOS". RIO DE JANEIRO: IAB/RJ, 1978.
60
MAXWELL, ROBERT. "NEW BRITISH ARCHITECTURE". LONDRES: THAMES AND HUDSON, 1972.
61
MONEO, RAFAEL. "ON TYPOLOGY". OPPOSITIONS 4, VERÃO 1978.
62
MONTANER, JOSEP MARIA. "DESPUÉS DEL MOVIMIENTO MODERNO". BARCELONA: GUSTAVO GILI, 1993.
63
NESBITT, KATE (ED.). "THEORIZING A NEW AGENDA FOR ARCHITECTURE AND THEORY 1964-1995". PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS, 1998.
64
NIEMEYER, OSCAR. "CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARQUITETURA BRASILEIRA". MÓDULO 7. RIO DE JANEIRO, FEVEREIRO 1957.
65
NIEMEYER, OSCAR. "FORMA E FUNÇÃO NA ARQUITETURA". MÓDULO 21. RIO DE JANEIRO, DEZEMBRO 1960.
66
NIEMEYER, OSCAR. "DEPOIMENTO". MÓDULO, RIO DE JANEIRO, Nº9, FEVEREIRO 1958.
67
OHTAKE, RUY. [DEPOIMENTO]. "ARQUITETURA BRASILEIRA PÓS BRASÍLIA/DEPOIMENTOS". IAB/RJ. RIO DE JANEIRO, 1978, p.339-351
68
QUATREMÈRE DE QUINCY. "DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE L'ARCHITECTURE". PARIS, 1832. REPRODUZIDO NA REVISTA OPPOSITIONS Nº8, PRIMAVERA 1977; REPUBLICADO EM OPPOSITIONS READER, PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS, NEW YORK, 1998.
69

ROSSI, ALDO. "A ARQUITETURA DA CIDADE". SÃO PAULO, MARTINS FONTES, 1995.
70

ROWE, COLLIN. "NEO-CLASSICISM AND MODERN ARCHITECTURE I". [IN] THE MATHEMATICS OF THE IDEAL VILLA AND OTHER ESSAYS. CAMBRIDGE: MIT PRESS, 1995.
71

ROWE, COLLIN. "NEO CLASSICISM AND MODERN ARCHITECTURE II". [IN] THE MATHEMATICS OF THE IDEAL VILLA AND OTHER ESSAYS. CAMBRIDGE: MIT PRESS, 1995.
72

SAIA, LUIS. "MIES VAN DER ROHE". HABITAT 22, MAIO JUNHO 1955 , p.1E 2
73

SANOVICZ, ABRAHÃO. [DEPOIMENTO SOBRE A ESCOLA PAULISTA]. AU 17, ABRIL/MAIO 1988.
74

SANTOS, LENA COELHO. "FRAGMENTOS DE UM DISCURSO COMPLEXO. DEPOIMENTO DE VILANOVA ARTIGAS A LENA COELHO SANTOS". PROJETO 109, SÃO PAULO, ABRIL 1988.
75

SANVITTO, MARIA LUIZA ADAMS. "BRUTALISMO PAULISTA: UMA ANÁLISE COMPOSITIVA DE RESIDÊNCIAS PAULISTANAS ENTRE 1957 E 1972". PORTO ALEGRE: FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, 1994. (DISSERTAÇÃO DE MESTRADO).
76

SCHULTZE, FRANZ. "MIES VAN DER ROHE - UNA BIOGRAFIA CRÍTICA". MADRI: HERMAN BLUME, 1986.
77

SEGAWA, HUGO. "ARQUITETURAS NO BRASIL. 1900-1990". SÃO PAULO: EDUSP, 1998.
78

SMITHSON, ALISON AND PETER. "THE NEW BRUTALISM". ARCHITECTURAL DESIGN, LONDRES, JANEIRO 1955.
79

SUTCLIFF, ANTHONY. "A VISION OF UTOPIA: OPTIMISTIC FOUNDATIONS OF LE CORBUSIER'S DOCTRINE D'URBANISME". [IN] WALDEN, RUSSEL (ED). THE OPEN HAND. ESSAYS ON LE CORBUSIER. CAMBRIDGE, MIT PRESS, 1977.
80

TAFURI, MANFREDO E DAL CO, FRANCESCO. "ARCHITETTURA CONTEMPORANEA/II". MILÃO: ELECTA EDITRICE, 1979
81

TURNER, PAUL. "ROMANTICISM, RATIONALISM AND THE DOMINO SYSTEM". [IN] WALDEN, RUSSEL (ED). THE OPEN HAND. ESSAYS ON LE CORBUSIER. CAMBRIDGE, MIT PRESS, 1977.
82

VIDLER, ANTHONY. "THE THIRD TYPOLOGY". OPPOSITIONS 7, INVERNO 1976. CAMBRIDGE. IAUS/MIT PRESS. INVERNO 1976.
83

VIDLER, ANTHONY. "POST-SCRIPT". [IN] HAYS, K.MICHAEL (ED). "OPPOSITIONS READER". NEW YORK: PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS, 1998.
84

VIDLER, ANTHONY. "THE IDEA OF TYPE: THE TRANSFORMATION OF THE ACADEMIC IDEAL, 1750-1830". OPPOSITIONS 8, PRIMAVERA 1977. REPUBLICADO EM HAYS, K.MICHAEL (ED). "OPPOSITIONS READER". NEW YORK: PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS, 1998.
85

VON MOOS, STANISLAUS. "LE CORBUSIER, ELEMENTS OF A SYNTHESIS". CAMBRIDGE E

LONDRES: MIT PRESS, 1979.
86

WALDEN, RUSSEL (ED). "THE OPEN HAND. ESSAYS ON LE CORBUSIER". CAMBRIDGE: MIT PRESS, 1977.
87

WOODS, HYRCANIAN. "MIES AND THE HIGHRISE - RECENT CORRESPONDENCE ON HISTORY, IDEOLOGY, AND SUCCESSION". [IN] ZUKOWSKY, JOHN (ORG). MIES RECONSIDERED: HIS CARREER, LEGACY AND DISCIPLES. NEW YORK: ART INSTITUT OF CHICAGO+RIZZOLI, 1987, p.66
88

XAVIER, ALBERTO. "ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA. DEPOIMENTOS DE UMA GERAÇÃO". SÃO PAULO: PINI, ASBEA, FUNDAÇÃO VILANOVA ARTIGAS, 1987.
89

ZEIN, RUTH VERDE E SANTOS, JOSÉ LUIZ TELLES DOS. "ARQUITETURA BRASILEIRA - TENDÊNCIAS ATUAIS". SÃO PAULO: FIESP/INSTITUTO HENRIQUE SIMONSEN, 1979. (PRÊMIO HENRIQUE MINDLIN 1979)
90

ZEIN, RUTH VERDE. "ARQUITETURA BRASILEIRA ATUAL". PROJETO 42, JULHO/AGOSTO 1982.
91

ZEIN, RUTH VERDE. "AS TENDÊNCIAS E AS DISCUSSÕES DO PÓS-BRASILIA". PROJETO 53, JULHO 1983.
92

ZEIN, RUTH VERDE. "O FUTURO DO PASSADO, OU AS TENDÊNCIAS ATUAIS". PROJETO 104, SÃO PAULO, OUTUBRO 1987.
93

ZEIN, RUTH VERDE. "SACUDINDO A POEIRA MAS VALORIZANDO O PATRIMÔNIO". PROJETO 75, MAIO 1985.
94

ZUKOWSKY, JOHN (ORG). "MIES RECONSIDERED: HIS CARREER, LEGACY AND DISCIPLES". NEW YORK: ART INSTITUT OF CHICAGO+RIZZOLI, 1987.

BIBLIOGRAFIA SOBRE PAULO MENDES DA ROCHA

DUAS CADEIRAS. ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, JANEIRO 1957, Nº 219, ANO XIX, PÁG. 110.

"DUAS POLTRONAS". NEUE MÖBEL, VERLAG GERD HATJE, STUTTGART, ALEMANHA - 1958 - Nº 4.

PROJETO PARA O PALÁCIO LEGISLATIVO DO ESTADO DE SANTA CATARINA, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, FEVEREIRO 1958, Nº 232, ANO XX, PÁG. 129-133.

PAULISTAS EM FLORIANÓPOLIS - NOVO EDIFÍCIO PARA A ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA, REVISTA VISÃO, 4 DE ABRIL DE 1958.

RESIDÊNCIA NO JARDIM PAULISTA, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, JANEIRO 1959, Nº 244, ANO XXI, PÁG. 142-146.

CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO, THE KOBUSNI, KENTIKU, JAPÃO, VOLUME XXXIV, 1961, NO VI.

EDIFÍCIO PARA FINS DE RECREAÇÃO, GINÁSIO COBERTO, GRANDE PRÊMIO PRESIDENTE DA REPÚBLICA, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, NOVEMBRO 1961, Nº 276, ANO XXIII, PÁG. 410-413.

GINÁSIO DO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO, REVISTA ARQUITETURA, ANO 1961, Nº 03, PÁG. 11-14.

PRÊMIO FICOU COM GINÁSIO, REVISTA VISÃO, 13 DE OUTUBRO DE 1961, PÁG. 64.

GINÁSIO COBERTO DO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO, MÓDULO, AVENIR EDITORA, RIO DE JANEIRO, 1962, Nº 27.

GINÁSIO DO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO, SEPARATA DA REVISTA ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, MAIO 1963, Nº 295, ANO XXV.

RESIDÊNCIA NO BROOKLIN, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, JULHO 1963, Nº 297, ANO XXV, PÁG. 247-249.

CONCURSO CLUBE DA ORLA, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, OUTUBRO 1963, Nº 300, ANO XXV.

JÓQUEI CLUBE DE GOIÁS, CONCURSO DE ANTEPROJETOS PARA NOVA SEDE SOCIAL, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, OUTUBRO 1963, Nº 16, PÁG. 3-7.

GINÁSIO DO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO, REVISTA ARQUITETURA, NOVEMBRO 1964, Nº 29.

CONCRETO APARENTE IMPÕE-SE EM PRAZO CURTO, DEPOIMENTO DOS ARQUITETOS VILANOVA ARTIGAS, SÉRGIO FERRO, PAULO MENDES DA ROCHA, JERÔNIMO BONILHA ESTEVES, JOAQUIM GUEDES, ENTRE OUTROS, O DIRIGENTE CONSTRUTOR, SETEMBRO 1965, Nº 11, VOL. I, PÁG. 45-50.

ARQUITETURA DE INTERIORES, RESIDÊNCIA PAULO MENDES DA ROCHA: A META É A UNIDADE DO EDIFÍCIO COM O SEU INTERIOR; DESENHO INDUSTRIAL: TOMADA DE CONSCIÊNCIA, 1 POLTRONA (DESENHO DE PMR), O DIRIGENTE CONSTRUTOR, MAIO DE 1966, Nº 07, VOL. I, PÁG. 33-59.

NÚMERO ESPECIAL SOBRE AS OBRAS DO ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA:

DEPOIMENTO

GRUPO ESCOLAR ANTÔNIO VILELLA JÚNIOR

GRUPO ESCOLAR DE VILA MARIA

EDIFÍCIO FÓRUM DA CIDADE DE AVARÉ

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E SOCIOLOGIA DA FACULDADE DE FILOSOFIA CIÊNCIAS E LETRAS

GRUPO ESCOLAR DO BAIRRO TABOÃO

GRUPO ESCOLAR DA VILA BAETA NEVES

GINÁSIO DO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO

JÓQUEI CLUBE DE GOIÁS

ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, AGOSTO 1967, Nº 342, ANO XXIX, PÁG. 15-39.

NÚMERO ESPECIAL SOBRE AS OBRAS DO ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA

CASA EM PIRACICABA

CASA NA GRANJA JULIETA, 1962

CASA NO JARDIM GUEDALA

EDIFÍCIO RESIDENCIAL, 1964

CASAS NO BUTANTÁ, 1964

EDIFÍCIO-SEDE, 1964

CASA NA MOOCA, 1964

UNIDADE DE HABITAÇÃO PRÉ-FABRICADA, 1967, TEXTO DE FLÁVIO MOTTA, PÁG. 17-45
ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, SETEMBRO 1967, Nº 343, ANO XXIX.

O CONJUNTO HABITACIONAL DE CUMBICA, POR EDUARDO CORONA, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, MARÇO 1968, Nº 348, ANO XXIX, PÁG. 12.

AGÊNCIA DE BANCO, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, MARÇO 1968, Nº 348, ANO XXIX, PÁG. 20-22.

RESERVATÓRIO ELEVADO DE URÂNIA, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, NOVEMBRO 1968, Nº 356, ANO XXX, PÁG. 15-17.

CASA DE CONCRETO (RESIDÊNCIA PMR), REVISTA CASA E JARDIM, Nº 156, ANO 1968, PÁG. 32-36.

PAVILHÃO DO BRASIL NA EXPO-70 - 1º PRÊMIO, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, MARÇO 1969, Nº 361, ANO XXXI, PÁG. 13-17

DEPOIMENTO DO ARQUITETO, THE JAPAN ARCHITECT, JANEIRO, 1970.

GRUPO ESCOLAR DO TABOÃO, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, JULHO 1969, Nº 365, ANO XXXI, PÁG. 26-28.

EXPO-70: PROGRESSO E HARMONIA PARA A HUMANIDADE, REVISTA ENGENHARIA, 1970, Nº 320, PÁG. 40-43.

ARQUITETURA BRASILEIRA PARA A EXPO-70, POR FLÁVIO MOTTA, PAVILHÃO OFICIAL DO BRASIL NA EXPO 70, OSAKA, JAPÃO, CONJUNTO HABITACIONAL ZEZINHO MAGALHÃES PRADO EM CUMBICA, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, FEVEREIRO 1970, Nº 372, ANO XXXII, PÁG. 25-34.

O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPO DE OSAKA: ARTE DE UMA ESTRUTURA SIMPLES E LEVE, REVISTA VEJA, EDITORA ABRIL, SÃO PAULO, 8 DE MARÇO 1970, Nº 80, PÁG. 39-41.

EXPO-70: O BRASIL E TALENTO, REVISTA MANCHETE, 23 DE MAIO 1970, Nº 944, PÁG. 134-136.

EDIFÍCIOS ESCOLARES: ESCOLA TÉCNICA DE SANTOS, COMENTÁRIOS, TEXTO DE PAULO MENDES DA ROCHA, ACRÓPOLE, EDITORA MAX GRUNEWALD, SÃO PAULO, JULHO 1970, Nº 377, ANO XXXII, PÁG. 35.

CONJUNTO HABITACIONAL ZEZINHO MAGALHÃES PRADO: CASA PARA 55 MIL FAMÍLIAS, PROJETO E CONSTRUÇÃO, FEVEREIRO 1971, Nº 03, PÁG. 41-43.

HABITAÇÃO HUMANIZADA NO CONJUNTO DE CUMBICA, O DIRIGENTE CONSTRUTOR, MAIO 1971, Nº 7, VOLUME VII, PÁG. 17-20.

UMA ESCOLA PARA HOJE: COLÉGIO ESTADUAL PRESIDENTE ROOSEVELT, REVISTA PROJETO E CONSTRUÇÃO, OUTUBRO 1971, Nº 11, PÁG. 31-35.

ARQUITETURA, UM LUGAR ONDE VIVER É SEMPRE CONVIVER/RESIDÊNCIA MÁRIO MASETTI, REVISTA CASA & JARDIM, EFEC EDITORA, SÃO PAULO, 1971, Nº 196, PÁG. 28-34.

PAULO A. MENDES DA ROCHA, DA ROCHA HOUSE, GLOBAL INTERIOR, A.D.A. EDITA, TOKYO, JAPAN, 1972, Nº 2, PÁG. 24-31. EDITED & PRESENTED BY YUKIO FUTAGAWA

PARA QUE O ARQUITETO POSSA ENFRENTAR O SEU PAPEL, POR PAULO MENDES DA ROCHA, O DIRIGENTE CONSTRUTOR, JANEIRO 1972, Nº 3, VOLUME VIII, PÁG. 63.

RESIDÊNCIA FRANCISCO MALTA CARDOSO, REVISTA CASA & JARDIM, EFEC EDITORA, SÃO PAULO, JUNHO 1972, Nº 209, PÁG. 20-26.

CONJUNTO RESIDENCIAL ZEZINHO MAGALHÃES PRADO, CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, SETEMBRO 1972, Nº 1282, ANO XXV, PÁG. 28.

PRESIDENTE ROOSEVELT: MAIS QUE UM COLÉGIO, UMA OBRA DE ARTE, SNIC - SINDICATO NACIONAL DA INDÚSTRIA DE CIMENTO, JANEIRO/FEVEREIRO 1973, Nº 01, VOLUME 2, PÁG. 16-18.

AS NOVAS MANEIRAS DE MORAR / RESIDÊNCIA PAULO MENDES DA ROCHA, REALIDADE, EDITORA BRIL, ABRIL 1973, Nº 85, PGS. 36-40.

PROJETO DE CENTRO CULTURAL NO CORAÇÃO DE PARIS: O QUE É NOSSO MAIS PERTO DE NÓS, POR FLÁVIO MOTTA, O DIRIGENTE CONSTRUTOR, MAIO 1973, Nº 7, VOLUME IX, PÁG. 58-64.

PAULO MENDES DA ROCHA, O CONSTRUTOR DO MÉS, BIENAL - BALANÇO DA ARQUITETURA MUNDIAL CONTEMPORÂNEA, CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, 4 DE JUNHO 1973, Nº 1321, PÁG. 35-36.

A PAISAGEM DENTRO DE CASA, RESIDÊNCIA JAMES FRANCIS KING, PROJETO E CONSTRUÇÃO, DEZEMBRO 1973, Nº 37, PÁG. 16-17.

ESTÁDIO SERRA DOURADA, GOIÂNIA, O DIRIGENTE MODERNO, JULHO/AGOSTO 1973, PÁG. 32-35.

GROTA DA BELA VISTA, COGEP - COORDENADORIA GERAL DE PLANEJAMENTO PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, 1974, Nº. PR. 073

PRÉDIO PARA EDUCAÇÃO INFANTIL EM SÃO BERNARDO, O DIRIGENTE CONSTRUTOR, JULHO 1974, Nº 7, VOLUME X, PÁG. 50-55.

O PAVILHÃO DE OSAKA VISTO PELO SEU AUTOR, SNIC - SINDICATO NACIONAL DA INDÚSTRIA DE CIMENTO, Nº 04, VOLUME IV, JULHO/AGOSTO 1975, PÁG. 30-31.

UMA CASA VOLTADA PARA SI PRÓPRIA, CASA E JARDIM, EFEC EDITORA, SÃO PAULO, 1975, Nº 245, PÁG. 32-34.

DOS RESIDENCIAS EN BRASIL, SUMMA, EDICIONES SUMMA, BUENOS AIRES, FEVEREIRO 1976, Nº 98, PÁG. 22-26.

PARQUE DA GROTA - REURBANIZAÇÃO DA SUB-REGIÃO DA GROTA DA BELA VISTA/MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP, MÓDULO, AVENIR EDITORA, RIO DE JANEIRO, 1976, Nº 42, PÁG. 53-67.

ARQUITETONICAMENTE SÃO VERDADEIROS MARCOS: CASAS PAULISTAS IMPORTANTES (RESIDÊNCIA JAMES FRANCIS KING), CASA VOGUE, CARTA EDITORIAL, SÃO PAULO, ABRIL 1977, Nº 23-A, PÁG. 94-95.

CENTRO NACIONAL DE ENGENHARIA AGRÍCOLA - CENEA, FAZENDA IPANEMA, IPERÓ, SP, MÓDULO, AVENIR EDITORA, RIO DE JANEIRO, JULHO/AGOSTO/SETEMBRO 1977, Nº 46, PÁG. 50-63.

FAZENDA IPANEMA: UM PROJETO HARMONIZA O NOVO E O ANTIGO, NOVO USO DO GASÔMETRO DE SÃO PAULO, UM EXEMPLO DE RESPEITO AO BEM CULTURAL, C.J. ARQUITETURA, 1978, Nº 19, ANO V, PÁG. 49-52.

RESIDÊNCIA DALTON DE MACEDO SOARES: SOLUÇÃO PERFEITA PARA ENCOSTA, POR HAYFA Y. SABBAG, CASA E JARDIM, EFEC, SÃO PAULO, 1980, Nº 307, PÁG. 70-74.

CALUX KINDERGARTEN - MODERN BRAZILIAN ARCHITECTURE, PROCESS ARCHITECTURE, TOKYO, JAPAN, 1980, Nº 17, PÁG. 52-53.

HOTEL TURISMO JUNTO À REPRESA POXORÉU, AB - ARQUITETURA DO BRASIL, DELFIM EDITORA, 1980, Nº 12, PÁG. 52-55.

TERMINAL RODOVIÁRIO DE CUIABÁ, POR MARCIA MAKUL, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, JANEIRO 1981, Nº 26, PÁG. 16-18.

A CASA DO ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA - RESIDÊNCIA NO BUTANTÁ, SÃO PAULO, MÓDULO, AVENIR EDITORA, MAIO 1982, Nº 70, PÁG. 56-57.

ROTEIRO DA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA EM SÃO PAULO - RESIDÊNCIA FERNANDO MILLAN, POR CARLOS LEMOS E EDUARDO CORONA, CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, SETEMBRO 1982, Nº 1805, ANO XXXV, PÁG. 22.

ROTEIRO DA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA EM SÃO PAULO/NÚCLEO EDUCACIONAL DO JARDIM CALUX/RESIDÊNCIA JAMES FRANCIS KING, POR CARLOS LEMOS E EDUARDO CORONA, CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, NOVEMBRO 1982, Nº 1815, ANO XXXV, PÁG. 33-35.

PAVILHÃO OFICIAL DO BRASIL EXPO-70 - OSAKA, JAPÃO, MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA - USP - SÃO PAULO, CONJUNTO HABITACIONAL DE CUMBICA, CECAP GUARULHOS, (IN) ARQUITETURA BRASILEIRA TENDÊNCIAS ATUAIS, POR RUTH VERDE ZEIN, EDIÇÃO ESPECIAL DE 10 ANOS, 1972/1982, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, 1982, Nº 42, PÁG. 126/124 /141.

A POESIA EM CONCRETO, POR RUTH VERDE ZEIN, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS LTDA., NOVEMBRO 1993, Nº 57, PGS. 44 E 45.

FOTO CASA PAULO MENDES DA ROCHA (IN) BRUTALISMO CABOCLIO E AS RESIDÊNCIAS PAULISTAS EM HABITAÇÕES UNIFAMILIARES, POR MARLENE MILAN ACAYABA, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS,

SÃO PAULO, MARÇO 1985, Nº 73, PÁG. 47.

ESTÁDIO MUNICIPAL SERRA DOURADA, GOIÂNIA, GO, MÓDULO, AVENIR EDITORA, RIO DE JANEIRO, JULHO 1985, Nº 86, PÁG. 83-85.

CAPELA DE SÃO PEDRO, EM CAMPOS DO JORDÃO, POR CECÍLIA RODRIGUES DOS SANTOS, (IN) ARCHITECTI, EDITORA TRIFÓRIO, LISBOA, JULHO 1989, ANO II, Nº 05, PÁG. 13-19.

MORAR NA ERA MODERNA, POR PAULO MENDES DA ROCHA, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, DEZEMBRO 1986, Nº 94, PÁG. 99.

OBRA, O ESPAÇO CRIADO E O DESENVOLVIMENTO DE GOIÂNIA, (FOTO TERMINAL RODOVIÁRIO DE GOIÂNIA), PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, DEZEMBRO 1986, Nº 94, PÁG. 77-81.

EXERCÍCIO DA MODERNIDADE, CASA EM CATANDUVA (COMO UMA NAVE MÁGICA), DEPOIMENTO DE PAULO MENDES DA ROCHA PARA JOSÉ WOLF, PROJETO CUIABÁ, MT /PAVILHÃO OFICIAL DO BRASIL, OSAKA, JAPÃO, AU - ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, OUTUBRO/NOVEMBRO 1986, Nº 08, ANOII, PÁG. 26-31.

NOTÍCIA: MUSEU DA ESCULTURA ENTERRA A IDÉIA DE UM SHOPPING NOS JARDINS, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, MARÇO 1987, Nº 97, PÁG. 118-119.

MORAR SEM DIVISÓRIAS, POR MARIA AMÁLIA BERNARDINI/FOTO CASA PAULO MENDES DA ROCHA, VEJA SÃO PAULO, EDITORA ABRIL, SÃO PAULO, 24 DE FEVEREIRO 1988, Nº 08, ANO 20, PÁG. 24.

MUSEU DA ESCULTURA BRASILEIRA, UTOPIA CONSTRUÍDA EM SÃO PAULO, OBRA PLANEJAMENTO E CONSTRUÇÃO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, MARÇO 1988, Nº 02, ANO 1, PÁG. 21-24.

MUSEUMS AND CULTURAL SPACES: INVENTION AND DIFFERENTIATION: MUSEUM OF SCULPTURE/RETORT HOUSE, POR RICARDO OHTAKE, (IN) BRAZIL PROJECTS, ORGANIZED BY P.S. 1, THE INSTITUTE FOR ART AND URBAN RESOURCES, SOCIEDADE CULTURAL ARTE BRAZIL, MAIO 1988, Nº 2, PÁG. 52/54.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP E PAVILHÃO OFICIAL DO BRASIL EXPO-70, OSAKA, UMA PEDRA NO CAMINHO, POR JOSÉ WOLF, AU - ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, ABRIL/MAIO 1988, Nº 17, ANO IV, PÁG. 51-53.
ARQUITETURAS NO BRASIL/ANOS 80: TERMINAL RODOVIÁRIO DE GOIÂNIA, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, NOVEMBRO 1988, Nº 116, PÁG. C-28, C-29.

ARQUITETURAS NO BRASIL/ANOS 80: EDIFÍCIO BAUHAUS, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, DEZEMBRO 1988, Nº 117, PÁG. D-11.

DEBATE: TENDÊNCIAS NA ARQUITETURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, DEZEMBRO 1988, Nº 117, PÁG. 165-166.

CRIATIVIDADE EM METAL E CONCRETO, LOJA NOBRE, MÉTODO EXECUTA PROJETO DE PAULO MENDES DA ROCHA, POR SILVÉRIO ROCHA, CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, SETEMBRO 1989, Nº 2171, ANO XLII, PÁG. 8.

UMA CASA NA LAGOINHA DE CONSTRUÇÃO CABOCLA, POR PAULO MENDES DA ROCHA, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, SETEMBRO 1989, Nº 125, PÁG. 21-24.

CAPELA DE SÃO PEDRO/CAMPOS DO JORDÃO, POR CECÍLIA RODRIGUES DOS SANTOS, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, DEZEMBRO 1989, Nº 128, PÁG. 52-55.

PROJETOS: "TERMINAL RODOVIÁRIO DE GOIÂNIA / TERMINAL RODOVIÁRIO DE CUIABÁ E JÓQUEI CLUBE DE GOIÂNIA", PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS LTDA., OUTUBRO 1990, Nº 135, PGS. 75-77.

MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA - MUBE - VISTO POR SOPHIA SILVA TELLES, AU - ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, OUTUBRO/NOVEMBRO 1990, Nº 32, ANO VI, PÁG. 44-51.

TERMINAL RODOVIÁRIO DE GOIÂNIA: A ARQUITETURA DOS ANOS 80 E AS TENDÊNCIAS DA NOVA DÉCADA, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, JANEIRO/FEVEREIRO 1990, Nº 129, PÁG. 121.

EDIFÍCIO KEIRALLA SARHAN /A ARQUITETURA COMO JOGO DE INSINUAÇÕES, POR PAULO MENDES DA ROCHA, PROJETO, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, MAIO 1990, Nº 132, PÁG. 35-37.

AQUÁRIO MUNICIPAL DE SANTOS: UMA PAISAGEM MARINHA, POR JOSÉ WOLF, AU - ARQUITETURA E

URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, JUNHO/JULHO 1992, Nº 42, ANO VI- PÁG. 42-47.

A CASA AÉREA, POR VITÓRIA GOMES (RESIDÊNCIA ANTÔNIO GERASSI), CASA VOGUE, CARTA EDITORIAL, 1991, Nº 04, ANO XV, PÁG. 66-69.

CONSTRUÇÃO SOB MEDIDA - PRÉ-MOLDADOS EM CONCRETO ARMADO AGILIZAM A OBRA E DISPENSAM O ACABAMENTO, POR ELIANA MEDINA (RESIDÊNCIA ANTÔNIO GERASSI), ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO, EDITORA ABRIL, S/JO PAULO, ABRIL 1992, Nº 04, ANO VIII, PÁG. 76-85.

CASA GERASSI, POR CECÍLIA RODRIGUES DOS SANTOS, PROJETO EDITORES ASSOCIADOS, SÃO PAULO, SETEMBRO 1992, Nº 155, PÁG. 62-65.

90 ANOS DE DESIGN EM NOVO ESPAÇO, POR MARIA HELENA ESTRADA, (LOJA FORMA), CASA VOGUE, CARTA EDITORIAL, SÃO PAULO, 1993, Nº 04, ANO XVII, PÁG. 24-27.

UM MUSEU DO MÓVEL CONTEMPORÂNEO, POR ETHEL LEON, DESIGN INTERIORES, RAL EDITORA, SÃO PAULO, 1993, Nº 37, ANO 6, PÁG. 70-71.

UMA CAIXA DE PAPEL, POR LEDA BRANDÃO, DESIGN INTERIORES, RAL EDITORA, SÃO PAULO, 1993, Nº 37, ANO 6, PÁG. 72-73.

ARTIGO SOBRE A OBRA DO ARQUITETO, POR JOSEF MARIA MONTANER, (IN) LA VANGUARDIA, MADRID, ESPAÑA, MARTES, 16 DE NOVIEMBRE 1993.

MINIMALISMO, POR JOSEF MARIA MONTANER, (IN) EL CROQUIS, MADRID, ESPAÑA, 1994, ANO II, Nº 62/63, PÁG. 17-18.

LA NORMA DE LO ESENCIAL: MUSEO BRASILEÑO DE ESCULTURA, POR HUGO SEGAWA, (IN) A & V MONOGRAFÍAS DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA, AVISA, MADRI, ESPANHA, 1994, Nº 48, PÁG. 30-33.

PAULO MENDES DA ROCHA, POR FLÁVIO MOTTA, (IN) ARTE - SOCIEDAD – REFLEXIÓN, ANAIS DA V BIENAL DE LA HABANA, CUBA, EDITORA TABAPRESS, MAYO 1994.

LOJA DE MÓVEIS EM SÃO PAULO UMA CAIXA DE SURPRESAS - AU -ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI LTDA., SETEMBRO 1993, Nº 49, ANO 9, PÁGS. 49-53.

MINIMALISMO: O ESSENCIAL COMO NORMA, POR JOSEF MARIA MONTANER, PROJETO, ARCO EDITORIAL, SÃO PAULO, JUNHO 1994, Nº 175, PÁG. 36-44.

VISIBILIDADE E CLAREZA DA FORMA, POR PAULO MENDES DA ROCHA, (LOJA FORMA), PROJETO, ARCO EDITORIAL, SÃO PAULO, JUNHO 1994, Nº 175, PÁG. 54-57.

OLHANDO PARA AS PAISAGENS, POR PAULO MENDES DA ROCHA, (PROJETO CONDOMÍNIO EDIFÍCIO JARAGUÁ), PROJETO, ARCO EDITORIAL, SÃO PAULO, JUNHO 1994, Nº 175, PÁG. 58-60.

A PRAÇA E A COBERTURA - PORTAL, POR PAULO MENDES DA ROCHA, (PROJETO PRAÇA PATRIARCA), PROJETO, ARCO EDITORIAL, SÃO PAULO, JUNHO 1994, Nº 175, PÁG. 63.

MINIMALISMO? TALVEZ UM ANACRONISMO, ENTREVISTA DE OTÍLIA FIORI ARANTES A RUTH VERDE ZEIN, PROJETO, ARCO EDITORIAL, SÃO PAULO, JUNHO 1994, Nº 175, PÁG. 81-83.

ANHANGABAÚ: UMA ARQUEOLOGIA DO FUTURO, POR ÂNGELO BUCCI, MEMÓRIA DESCRITIVA - PROJETO PATRIARCA VIVA O CENTRO, POR PAULO MENDES DA ROCHA, SÃO PAULO CENTRO XXI/ENTRE HISTÓRIA E PROJETO, ASSOCIAÇÃO VIVA O CENTRO, SÃO PAULO, 1994, PÁG. 40.

1º PRÊMIO BELGO-MINEIRA, MEMBRO DO JURI, PROJETO, ARCO EDITORIAL LTDA., SÃO PAULO, NOVEMBRO 1994, Nº 180, PÁG. 12.

MEMÓRIA DO ENCONTRO SÉCULO XXI- CATÁLOGO, PREPARATÓRIO DO SEMINÁRIO INTERNACIONAL (1994: SÃO PAULO), DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP - CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL, ASSOCIAÇÃO VIVA O CENTRO

CADEIRAS BRASILEIRAS, AU- ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, FEVEREIRO/ MARÇO 1995, Nº 58, PÁG. 33.

ARQUITETURA MODELANDO A PAISAGEM NO MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA, POR HUGO SEGAWA, PROJETO, ARCO EDITORIAL, SÃO PAULO, MARÇO 1995, Nº 183, PÁG. 32-47.

DOCUMENTO: PAULO MENDES DA ROCHA, A CASA NO ATLÂNTICO, POR SOPHIA SILVA TELLES, PROJETOS: GINÁSIO COBERTO DO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO/CASA PMR/LOJA FORMA/AQUÁRIO MUNICIPAL DE

SANTOS/PAVILHÃO DE OSAKA/MUSEU DE ARTE DE VITÓRIA/PRAÇA DO PATRIARCA - VIADUTO DO CHÁ /MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA - MUBE/CONDOMÍNIO EDIFÍCIO JARAGUÁ, AU - ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, JUNHO /JULHO 1995, Nº 60, ANO 10, PÁG. 69-81.

ARQUITETURA DA TRANSMODERNIDADE NA AMÉRICA LATINA, POR CRISTIÁN FERNÁNDEZ COX, 70 SAL-SEMINÁRIO DE ARQUITETURA LATINO-AMERICANA, PROJETO, ARCO EDITORIAL, AGOSTO 1995, Nº 188, PÁG. 32-46.

ARTIGO SOBRE A OBRA DO ARQUITETO, POR JOSEF MARIA MONTANER, (IN) MUSEOS PARA EL NUEVO SIGLO, EDITORIAL GUSTAVO GILI, BARCELONA, ESPANHA, 1995, PÁG. 90-91.

OBRA DE BRECHERET NA ABERTURA DO MUBE E "PRÊMIO ITEGRÉS - MEMBRO DO JURI", AU- ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, AGOSTO/ SETEMBRO 1995, Nº 61, ANO X, PÁG. 25- 28

CONCURSO ARQUITETO 2000 - PRÊMIO ITEGRÉS DE ARQUITETURA 1995, AU- ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, FEVEREIRO/MARÇO 1996, Nº 64, ANO XI, PÁG. 82- 106

NOÇÕES DE OUSADIA E AMPLIDÃO NUM SHOW-ROOM QUE CELEBRA O DESIGN MODERNO E CONTEMPORÂNEO, PAULO MENDES DA ROCHA ENTREVISTADO POR CLARISSA SCHNEIDER, CASA VOGUE, CARTA EDITORIAL, ABRIL 1996, Nº 1A, PÁG. 104-107.

UIA BARCELONA 96, ARQUITETURA, CULTURA OU ESPETÁCULO, AU- ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, AGOSTO/ SETEMBRO 1996, Nº 67, ANO XI, PÁG. 26- 31

3X 4 A FORMAÇÃO NECESSÁRIA DO ARQUITETO SÉCULO XXI, AU- ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, OUTUBRO/ NOVEMBRO 1996, Nº 68, ANO XI, PÁG. 66- 67

ARTIGO SOBRE A OBRA DO ARQUITETO, BY LARRY WAYNE RICHARDS, (IN) BRASIL NOW - UPDATE, ROYAL ARCHITECTURAL INSTITUTE OF CANADA (RAIC), JANUARY/FEBRUARY, 1996, Nº 19.4, PçG. 5.

MUSEU BRASILEIRO DE ESCULTURA, SÃO PAULO, SP, SALA DE EXHIBIÇÃO FORMA, SÃO PAULO, SP, REVISTA ARQUITECTURA, MEXICO, ENERO/FEBRERO 1996, PÁG. 60-67.

MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA, POR RUTH VERDE ZEIN, (IN) TOSTEM VIEW METROPOLITAN LANSCAPE MAGAZINE, JAPAN, MAY 1996, Nº 59, PÁG. 14.

MUSEO EN SAN PABLO, BRASIL: ESENCIA Y RETIENCIA, POR ADRIANA IRIGOYEN, (IN) REVISTA SUMMA+, BUENOS AIRES, ABRIL/MAYO 1996, Nº 18B, PÁG. 46.

BRASILE: MUSEO DI SCULTURA, ABITARE, EDITRICE ABITARE SEGESTA, MILANO, LUGLIO/AGOSTO 1996, Nº 353, PÁG. 128 A 134.

ANYBODY, POR CYNTHIA DAVIDSON, CONFERENCE IN BUENOS AIRES, JUNE 6-8, 1996 ANYONE CORPORATION, NEW YORK, 1996, Nº 14, PÁG. 5.

LOS AMIGOS DE LOS MUSEOS DEL BRASIL PARTICIPAN EN EL PROMOCIÓN Y ADMINISTRACIÓN DEL PATRIMONIO NACIONAL, CREACIÓN DEL MUSEO DE ESCULTURA BRASILEÑA, CRÓNICA DE FMAN, FEDERACIÓN MUNDIAL DE AMIGOS DE LOS MUSEOS, BARCELONA, 1996

"REGIONALE E COSMOPOLITA", CAPELA DE SÃO PEDRO, CAMPOS DO JORDÃO-SP, POR MARISA BARDA, COSTRUIRE, EDITRICE ABITARE SEGESTA, MILÃO, FEVEREIRO 1997, Nº 165 - PGS. 112-115

"MUSEE DE LA SCULPTURE DE SÃO PAULO", POR ARMELE LAVALOU, ENTREVISTA COM MARIA BEATRIZ DE CASTRO, GROUPE EXPANSIÓN S/A, ABRIL 1997, Nº 310, PGS. 40-43

BIENAL DE SÃO PAULO PONTO DE FUGA, AU- ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, DEZEMBRO/JANEIRO 1997, Nº 69, ANO XII, PÁG. 24

EVITANDO SOLUÇÕES CONVENCIONAIS, TERMINAL PAULISTA SE DESTACA PELA DESCONCERTANTE LEVEZA DA COBERTURA, PROJETO/DESIGN, ARCO EDITORIAL, ABRIL/97, Nº 207, PÁG. 40-45.

PAULO MENDES DA ROCHA NA DOCUMENTA DE KASSEL, AU- ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, ABRIL/ MAIO 1997, Nº 71, ANO XII, PÁG. 26

PAULO MENDES DA ROCHA NA FAUPOCCAMP, BOLETIM ÓCULUM, PUBLICADO PELO CENTRO DE APOIO DIDÁTICO - CAD DA FAUPOCCAMP, MAIO 1997, Nº 07, ANO 2, PÁG. 01

PAISAGISMO: RESIDÊNCIA JAMES KING, TEMPO VERDE, EDITORA E PUBLICIDADE RURAL, JUNHO 1997, Nº 153, ANO XX, PÁG. 10-11

RECICLAGEM DE GALPÕES INDUSTRIAIS RECEBE PROJETO DE SETE ESCRITÓRIOS DE ARQUITETURA. CONCURSO SESC TATUAPÉ, PROJETO DESIGN, ARCO EDITORIAL LTDA., SÃO PAULO, JULHO 1997, Nº 210, ANO XII, PÁG. 64- 67

ARQUITETOS EM VÍDEO, AU- ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, OUTUBRO/ NOVEMBRO 1997, Nº 74, ANO XII, PÁG. 19

CONGRESSO DE ARQUITETOS EM CURITIBA, AU- ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, DEZEMBRO 97/ JANEIRO 98, Nº 75, ANO XII, PÁG. 18

BRINCADEIRA ENTRE AMIGOS - FAZENDA CAVA, ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO, EDITORA ABRIL, SÃO PAULO, JANEIRO 1998, Nº 1, ANO 14, PÁG. 26 - 36

A REVOLUÇÃO DA PINACOTECA, REVISTA BRAVO, EDITORA D' AVILA COMUNICAÇÕES LTDA., SÃO PAULO, FEVEREIRO 1998, Nº 5, ANO 1, PÁG. 46- 53

AULA INAUGURAL NA FAU/USP, PROJETO DESIGN, ARCO EDITORIAL LTDA., SÃO PAULO, FEVEREIRO 1998, Nº 217, PÁG. 4

A VIRADA DA PINACOTECA, POR OSWALDO GUIMARÃES, REVISTA URBS, 53 EDITORA E CONSULTORIA EM COMUNICAÇÃO LTDA., SÃO PAULO, MARÇO 1998, Nº 6, ANO 1, PÁG. 20- 25

O NOVO MUSEU DE QUASE UM SÉCULO - PROJETO DA PINACOTECA, REVISTA INOVAÇÃO, EDITORA SEGMEN TO, MARÇO 1998, Nº 94, ANO VII, PÁG. 11

A NOVA- VELHA PINACOTECA REABRE SUAS PORTAS, AU- ARQUITETURA E URBANISMO, EDITORA PINI, SÃO PAULO, ABRIL/ MAIO 1998, Nº 77, ANO XIII, PÁG. 13

INTERVENÇÃO TÉCNICA DA TRANSPARÊNCIA, INVERTE EIXO E ACESSO E CRIA NOVOS ESPAÇOS COM FUNCIONALIDADE, PROJETO DA PINACOTECA, PROJETO DESIGN, ARCO EDITORIAL LTDA., SÃO PAULO, MAIO 1998, Nº 220, PÁG. 48- 53

"CASA DE SÍTIOCABREÚVA", POR RUTH VERDE ZEIN, ARQUINE S.A. DE C. V., MÉXICO, MAIO 1998, Nº 3, PGS. 16-29

DEPOIMENTOS DO ARQUITETO E PUBLICAÇÕES EM JORNAIS

VENCIDO POR UMA EQUIPE PAULISTA O CONCURSO DE ANTEPROJETOS PARA A ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SANTA CATARINA. FOLHA DA TARDE, 12 DE OUTUBRO, 1957

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SANTA CATARINA.FOLHA DA MANHÃ, 2 DE FEVEREIRO, 1958

JOVENS ARQUITETOS LAUREADOS NO CONCURSO DE ANTEPROJETOS DO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO. FOLHA DA MANHÃ, 29 DE MARÇO, 1958

CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO. O DIÁRIO DE SÃO PAULO, 06 DE ABRIL 1958.

UMA NOVA ARQUITETURA NAS OBRAS PÚBLICAS DE SÃO PAULO.O ESTADO DE S. PAULO, 17 DE JULHO 1960.

ELIMINA-SE ORNATO COM O EMPREGO DO CONCRETO EM SUA TEXTURA PRÓPRIA.O ESTADO DE S. PAULO, 29 DE JANEIRO 1961.

INTEGRAÇÃO ARQUITETÔNICA VALORIZA OS PROJETOS DA CIDADE UNIVERSITÁRIA. FOLHA DE S. PAULO, 18 DE ABRIL 1961.

PAULISTANO TERÁ O GINÁSIO MAIS ESPETACULAR DA AMÉRICA DO SUL. ÚLTIMA HORA, 23 DE MAIO 1961.

ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA NA BIENAL: GINÁSIO DO PAULISTANO É O GRANDE PRÊMIO DA BIENAL. FOLHA DE S. PAULO, 15 DE SETEMBRO 1961.

A ARQUITETURA BRASILEIRA NA BIENAL DO MAM DE SÃO PAULO. O ESTADO DE S. PAULO, SETEMBRO 1961.

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E SOCIOLOGIA DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DA USP. O CORREIO PAULISTANO, 15 DE SETEMBRO 1961.

GINÁSIO DO PAULISTANO, A MELHOR OBRA ARQUITETÔNICA NA VI BIENAL DE SÃO PAULO. O ESTADO DE S. PAULO, 15 DE SETEMBRO 1961.

A ARQUITETURA NA VI BIENAL DE SÃO PAULO. O ESTADO DE S. PAULO, 17 DE SETEMBRO 1961.

CRESCCE O CAMPO DE TRABALHO PARA OS ARQUITETOS BRASILEIROS. O ESTADO DE S. PAULO, 26 DE SETEMBRO 1961.

ENTREVISTA COM PAULO MENDES DA ROCHA. JORNAL DO BRASIL, 05 DE OUTUBRO 1961.

GINÁSIO COBERTO DO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO: GRANDE PRÊMIO DA ARQUITETURA. O CORREIO PAULISTANO, 8 DE OUTUBRO 1961.

APRESENTADO À IMPRENSA O GINÁSIO DO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO. O ESTADO DE S. PAULO, 18 DE OUTUBRO 1961.

GINÁSIO DO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO. O DAFAM, NOVEMBRO 1961.

NOVO CONJUNTO ARQUITETÔNICO PARA A CAPITAL DA REPÚBLICA. FOLHA DE S. PAULO, 13 DE MARÇO 1962.

INAUGURADO O GINÁSIO DO PAULISTANO, TORNEIO HOJE. O ESTADO DE S. PAULO, 27 DE OUTUBRO 1962.

DEPOIMENTO NA FAU-USP - CADEIRA DO V ANO, 06 DE SETEMBRO 1968

ARQUITETO DE SÃO PAULO VENCE CONCURSO PARA PAVILHÃO DO BRASIL EM OSAKA. FOLHA ILUSTRADA, 08 DE ABRIL 1969.

HUMANISMO VENCE CONCURSO PARA PAVILHÃO DE OSAKA. O CORREIO PAULISTANO, 18 DE ABRIL 1969

ARQUITETURA PREMIADA NASCEU DE UMA CANÇÃO. FOLHA DE S. PAULO, 21 DE ABRIL 1969.

OSAKA. JORNAL DO BRASIL, 30 DE AGOSTO 1969.

BRASIL EM OSAKA. JORNAL DO BRASIL, 11 DE JANEIRO 1970.

PAVILHÃO VAI CUSTAR CARO. O ESTADO DE S. PAULO, 19 DE FEVEREIRO 1970.

UM NOVO MUNDO EM OSAKA. FOLHA DE S. PAULO, 06 DE MARÇO 1970.

EXPO 70 MOSTRA O BRASIL, FOLHA DE S. PAULO, 07 DE MARÇO 1970.

JAPÃO ABRE FEIRA DE OSAKA. FOLHA DE S. PAULO, 14 DE MARÇO 1970.

O PAVILHÃO DO BRASIL NA FEIRA DE OSAKA. O ESTADO DE S. PAULO, 05 DE ABRIL 1970

EXPO 70 PAVILHÃO BRASILEIRO FOI FEITO PARA FICAR. FOLHA DE S. PAULO, 15 DE MAIO 1970.

SAIBA COMO É UMA EXPO E ENTENDA A REPRESENTAÇÃO EM OSAKA. FOLHA DE S. PAULO, 15 DE MAIO 1970.

TRÊS BRASILEIROS SÃO OS MELHORES DA DÉCADA. O ESTADO DE S. PAULO, 27 DE SETEMBRO 1970.

A ARQUITETURA BRASILEIRA VISTA DE ROMA. FOLHA DE S. PAULO, 16 DE OUTUBRO 1970.

SOLUÇÃO DEFINITIVA: MÓVEIS DE ALVENARIA. JORNAL DO BRASIL, 30 E 31 DE MAIO 1971.

PRÊMIO A BRASILEIRO. O ESTADO DE S. PAULO, 17 DE JULHO 1971.

O ROOSEVELT EM CASA NOVA. FOLHA DE S. PAULO, 22 DE MARÇO 1972

JOSÉ XAVIER FAZENDO PARA A CENPLA UMA DOCUMENTAÇÃO DAS OBRAS DO ARQ. PAULO MENDES DA ROCHA. FOLHA DE S. PAULO, 11 DE JULHO 1972.

NOVO PRÉDIO DO SENAC É UMA OBRA DE ARTE. CORREIO DE CAMPINAS, 15 DE AGOSTO 1972.

O ARTISTA RECLAMA PARTICIPAÇÃO. O ESTADO DE S. PAULO, 15 DE OUTUBRO 1972.

LEI DE ZONEAMENTO. PUBLICAÇÃO IAB -SP, MARÇO 1973.

UIA - PRÊMIO JEAN TSCHUMI. O ARQUITETO, MARÇO 1973.

BIENAL - ALGUMAS ANÁLISES SOBRE A IMPORTÂNCIA DESSA MOSTRA. O ARQUITETO , Nº 08, ANO I, 1973

JARDIM, CASA E GENTE - PROPOSTA DO ARQUITETO. O ESTADO DE S. PAULO, 26 DE SETEMBRO 1973.

É VIÁVEL O NOVO PARQUE DO IBIRAPUERA DE BURLE MARX. ÚLTIMA HORA, 23 DE ABRIL 1974.

O 'SERRA DOURADA' FICA PRONTO EM 75. A GAZETA ESPORTIVA, 12 DE JUNHO 1974.

RIO VÉO PROJETO DO BEXIGA. FOLHA DE S. PAULO, 10 DE DEZEMBRO 1974.

UM PARQUE NO MEIO DA BELA VISTA. O ESTADO DE S. PAULO, 10 DE DEZEMBRO 1974.

UM PARQUE NO MEIO DO BEXIGA? O ESTADO DE S. PAULO, 11 DE DEZEMBRO 1974.

O BEXIGA NÃO PEDE MUITO: SÓ NÃO QUER MAIS PROMESSA. FOLHA DE S. PAULO, 11 DE DEZEMBRO 1974.

COM MAIS ESPAÇO, O MAC SERÁ UM VERDADEIRO MUSEU. JORNAL DA TARDE, 5 DE NOVEMBRO 1975.

O HABITAT, O SOL E A MORADIA. A.E.A.C., NOVEMBRO /DEZEMBRO 1975.

O PROJETO MAC/USP - UM PRÉDIO E UMA PROPOSTA ESTÉTICA. O ARQUITETO, Nº 25, ANO III, JUNHO 1975.

ARQUITETOS VÊEM A TECNOLOGIA NA CONSTRUÇÃO. JORNAL DE BRASÍLIA, 19 DE SETEMBRO 1978.

NOSSO PRIMEIRO MUSEU DA ESCULTURA. O ESTADO DE S. PAULO, 04 DE FEVEREIRO 1986.

UM MUSEU DE ESCULTURA. O ESTADO DE S. PAULO, 11 DE FEVEREIRO 1986.

IDÉIA E DESENHO. FOLHA DE S. PAULO, FOLHETIM, 10 DE MAIO 1986.

PROJETOS ESTRUTURAIIS METÁLICOS. PERKROM, JUNHO Nº 06 1986.

MORAR NA ERA MODERNA. FOLHA DE S. PAULO, 13 DE SETEMBRO 1986.

YES, NÓS TEMOS DESIGN. JORNAL DO BRASIL, 17 DE SETEMBRO 1986.

A CIDADE COMO FÓRUM PARA O FUTURO. FOLHA DE S. PAULO, FOLHETIM, 22 DE JANEIRO 1988.

DOIS NOVOS PÓLOS CULTURAIS. JORNAL DA TARDE 1988.

OS ARQUITETOS DESENHAM O ROSTO DA CIDADE. O ESTADO DE S. PAULO, 22 DE AGOSTO 1989.

POLÊMICAS E PROPOSTAS NOS MISTÉRIOS DE UM MUSEU. O ESTADO DE S. PAULO, 14 DE NOVEMBRO 1989.

ROCHA QUER ARQUITETURA COM POESIA. DIÁRIO DO GRANDE ABC, 30 DE MARÇO 1990.

PLANO COLLOR PÔE EM RISCO SEDE DO MAC. FOLHA DE S. PAULO, 21 DE MARÇO 1990.

ARQUITETURA, PASSEIO TURÍSTICO POR SÃO PAULO. JORNAL DA TARDE, 14 DE OUTUBRO 1991.

SONHO POSSÍVEL, O TIETÊ SALVO PELA PRANCHETA DOS ARQUITETOS. JORNAL DA TARDE, 29 DE OUTUBRO 1991.

CASA DE LUXO DESCOBRE A CONSTRUÇÃO PRÉ-FABRICADA. FOLHA DE S. PAULO, 05 DE JANEIRO 1992.

UMA ARQUITETURA A SERVIÇO DO PRAZER. FOLHA DE LONDRINA, 02 DE JUNHO 1992.

COLOMBO DESEMBARCA NA PRAÇA RAMOS. O ESTADO DE S. PAULO, 12 DE OUTUBRO 1992.

MONTAGEM FAZ OMELETE COM O OVO DE COLOMBO. O ESTADO DE S. PAULO, 14 DE OUTUBRO 1992.

O TRIPTICO DE PUCCINI, NO PALCO DO MUNICIPAL. JORNAL DA TARDE, 16 DE NOVEMBRO 1992.

MUNICIPAL ENCENA PUCCINI A SEIS MÃOS. O ESTADO DE S. PAULO, 17 DE NOVEMBRO 1992.

OS TÉCNICOS ENSAIARAM AS TROÇAS DE CENÁRIO TANTO QUANTO OS CANTORES - UM SHOW DE ENGENHARIA. JORNAL DA TARDE, 20 DE NOVEMBRO 1992.

NOVO CENTRO COMEÇA COM REFORMA NA PATRIARCA. FOLHA DE S. PAULO, 20 DE MAIO 1993.

GALERIA PRESTES MAIA VIRA SHOPPING 24 HORAS. FOLHA DE S. PAULO, 28 DE MAIO 1993.

PINACOTECA GANHA MAIS ESPAÇO: MUSEU TERÁ COBERTURA EMBORRACHADA. O ESTADO DE S. PAULO, 27 DE JANEIRO 1994.

PINACOTECA RECEBE R\$ 4 MILHÕES PARA REFORMA. O ESTADO DE S. PAULO, 17 DE MAIO 1995.

BIENAL E PINACOTECA NA PRANCHETA DE PAULO MENDES DA ROCHA. JORNAL DA TARDE, 19 DE JULHO 1996.

PRÉDIO DA PINACOTECA SERÁ RESTAURADO. METRÔ NEWS NORTE, 01 DE OUTUBRO 1996.

ARQUITETO PARTICIPARÁ DE EVENTO EM KASSEL. O ESTADO DE SÃO PAULO, 01 DE MARÇO 1997

OBRA CONJUGA APURO TÉCNICO E RIGOR ESTÉTICO. O ESTADO DE SÃO PAULO, 01 DE MARÇO 1997

DOCUMENTA: EVENTO DISCUTE IDENTIDADE E ANTROPOFAGIA ENSAÍSTA FALA SOBRE DILEMAS DA ARQUITETURA. FOLHA DE SÃO PAULO, 12 DE JUNHO 1997

O FIM DA FARRA PÓS-MODERNA. JORNAL DA TARDE, 13 DE JULHO 1997.

DOCUMENTA COLOCA BRASILEIROS ENTRE MARCOS DA ARTE DO SÉCULO "NEOLIBERALISMO E NOVAS TECNOLOGIAS" CINCO BRASILEIROS ESTARÃO PARTICIPANDO DOS DEBATES EM KASSEL JORNAL DA TARDE, 18 DE JUNHO 1997

PINACOTECA TRANSFORMA-SE NO MUSEU MAIS MODERNO DO PAÍS COM INTERVENÇÕES DISCRETAS DO ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA E ALTA TECNOLOGIA JORNAL DA TARDE, 19 DE FEVEREIRO 1998

PINACOTECA REABRE COMO MUSEU DO FUTURO. O ESTADO DE SÃO PAULO, 25 DE FEVEREIRO 1998

PAULO MENDES DA ROCHA RECREIA A CIDADE. O ESTADO DE SÃO PAULO, 25 DE FEVEREIRO 1998

FAU, 50, DESENHOS E DESÍGNIOS, FUNDADA EM 1948, A FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA USP COMEMORA 50 ANOS COM AULA INAUGURAL DO ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA. FOLHA DE SÃO PAULO, 11 DE MARÇO 1998

A ARQUITETURA COM AÇÃO. O ESTADO DE SÃO PAULO, 9 DE MAIO 1998

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS EM TRABALHOS ACADÊMICOS

PROF. DRA. MARIA LUIZA TRONCONI
TESE JUNTO À FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DE ROMA.

BEATRIZ ARAÚJO LARA BARBERIS
MESTRADO PELA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1990.

SOPHIA SILVA TELLES
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS/
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO.
OBRA DE PAULO MENDES DA ROCHA, 3 VOLUMES, 1991.

MARIA ISABEL VILLAC
DOUTORADO PELA ESCOLA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITETURA DE BARCELONA
UNIVERSIDADE POLITÉCNICA DA CATALUNHA, 1997.

DENISE CHINI SOLOT
MESTRADO EM HISTÓRIA PELA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, 1997

ALEXANDRE PENEDO
ARQUITETURA MODERNA EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS, SÃO PAULO, 1997-
FUNDAÇÃO CULTURAL CASSIANO RICARDO
ESCOLA ESTADUAL SUELY A. MELLO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS EM LIVROS PUBLICADOS

JOSEP MARIA MONTANER
LA MODERNIDAD SUPERADA ARQUITECTURA, ARTE Y PENSAMIENTO DEL SIGLO XX. EDITORIAL GUSTAVO
GILI S/A., BARCELONA, 1997

YVES BRUAND

A MARGEM DO RACIONALISMO: A CORRENTE ORGÂNICA E O BRUTALISMO PAULISTA (IN) ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL. EDITORA PERSPECTIVA, SÃO PAULO, 1981.

SILVIA FICHER, MARLENE MILAN ACAYABA

TENDÊNCIAS REGIONAIS APÓS 1960 (IN) ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA. PROJETO EDITORES, SÃO PAULO, 1982.

ALBERTO XAVIER, CARLOS A. C. LEMOS, EDUARDO CORONA

ARQUITETURA MODERNA PAULISTANA. EDITORA PINI, SÃO PAULO, 1983.

ANTÔNIO AUGUSTO ARANTES

A CASA DAS RETORTAS (IN) PRODUZINDO O PASSADO. EDITORA BRASILENSE, SÃO PAULO, 1984.

MARLENE MILAN ACAYABA

RESIDÊNCIAS EM SÃO PAULO (1947 - 1975). PROJETO EDITORES, S. PAULO, 1986.

LIVROS PUBLICADOS

PAULO MENDES DA ROCHA (COLABORADOR)

A VIRADA DO SÉCULO, REFLEXÕES SOBRE A PASSAGEM DO MILÊNIO, MORAR NO SÉCULO XXI, PGS. 31- 35, EDITORA PAZ E TERRA/ EDITORA UNESP - SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA, 1987

PAULO MENDES DA ROCHA (COLABORADOR)

ARQUITETURA NOS TRÓPICOS - ANAIS DO PRIMEIRO SEMINÁRIO NACIONAL, PERSPECTIVAS DA ARQUITETURA BRASILEIRA - RECOMENDAÇÕES PARA UMA ADEQUAÇÃO AOS TRÓPICOS, PGS. 155- 161, FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO EDITORA MASSANGANA, RECIFE, 1985

MENDES DA ROCHA

COLETÂNEA DE OBRAS DO ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA.

COLEÇÃO DE CATÁLOGOS DE ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

ORGANIZAÇÃO E INTRODUÇÃO: M. ISABEL VILLAC. INTRODUÇÃO: JOSEP MARIA MONTANER.

EDITORIAL GUSTAVO GILI S.A., BARCELONA, 1996. EDITORIAL BLAU LTDA., LISBOA, 1996.

V.1.

RELAÇÃO DE OBRAS DO ARQUITETO PAULO MENDES DA ROCHA

1957

• PALÁCIO LEGISLATIVO
 ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS, SC.
 EM COLABORAÇÃO COM OS ARQUITETOS: PEDRO PAULO DE MELLO SARAIVA, ALFREDO S. PAESANI.

1958

• GINÁSIO COBERTO, PRAÇA DE ESPORTES, PISCINAS
 CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO
 RUA HONDURAS, 1.400, JARDIM AMÉRICA, SÃO PAULO, SP.
 • ESCOLA PRIMÁRIA (JARDIM DA INFÂNCIA)
 CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO
 RUA HONDURAS, 1.400 - JARDIM AMÉRICA, SÃO PAULO, SP.

1960

• CENTRO DE PUERICULTURA E ASSISTÊNCIA SOCIAL
 INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA DO ESTADO DE SÃO PAULO - IPESP
 SECRETARIA DA SAÚDE DO ESTADO DE SÃO PAULO
 PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE CEDRAL
 • GRUPO ESCOLAR ANTÔNIO VILLELA JÚNIOR
 SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO
 PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS
 • VOLKSWAGEN DO BRASIL/ BRASILWAGEN - INSTALAÇÃO DE AGÊNCIA
 AVENIDA PAULISTA ESQUINA COM A RUA PADRE JOÃO MANOEL
 EDIFÍCIO CONJUNTO NACIONAL, SÃO PAULO, SP.
 • BANCO BANDEIRANTES DO COMÉRCIO S/A INSTALAÇÃO DA AGÊNCIA - AUGUSTA
 RUA AUGUSTA, SÃO PAULO, SP.
 • RESIDÊNCIA JOSÉ RAUL BRASILIENSE CARNEIRO
 RUA DOM HENRIQUES, 103 - SÃO PAULO, SP.
 • RESIDÊNCIA FÁBIO MONTEIRO DE BARROS
 RUA ANTÔNIO GOUVEIA GUIDICE, 582 - SÃO PAULO, SP.
 • RESIDÊNCIA VIRGÍLIO LOPES DA SILVA
 SÃO PAULO, SP

1962

• GRUPO ESCOLAR DE VILA MARIA
 SECRETARIA DA EDUCAÇÃO E CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO
 PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO JOSÉ DOS CAMPOS
 • EDIFÍCIO DO FÓRUM DA CIDADE DE AVARÉ, SP.
 SECRETARIA DOS NEGÓCIOS DA JUSTIÇA DO ESTADO DE SÃO PAULO
 PREFEITURA MUNICIPAL DE AVARÉ
 • GRUPO ESCOLAR DO TABOÃO
 INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA DO ESTADO DE SÃO PAULO
 SECRETARIA DE EDUCAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO
 PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO BERNARDO DO CAMPO
 ESTRADA DO TABOÃO ESQUINA RUA ITÁLIA, SÃO BERNARDO DO CAMPO, SP.
 • BANCO LEME FERREIRA
 EDIFÍCIO DE COMÉRCIO DE ESCRITÓRIOS
 RUA MARQUÊS DE ITU, 266, SÃO PAULO, SP.
 • EDIFÍCIO-SEDE DA CONFEDERAÇÃO NACIONAL DA INDÚSTRIA
 BRASÍLIA, DF
 EM COLABORAÇÃO COM O ARQUITETO PEDRO PAULO DE MELLO SARAIVA.
 • FACULDADE DE ANTROPOLOGIA E SOCIOLOGIA DA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E
 LETRAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
 FUNDO DE CONSTRUÇÃO DA CIDADE UNIVERSITÁRIA DE SÃO PAULO
 CIDADE UNIVERSITÁRIA, SÃO PAULO, SP.
 • RESIDÊNCIA BOLIVAR FERRAZ NAVARRO
 RUA VAHIA DE ABREU, SÃO PAULO, SP.
 • RESIDÊNCIA CELSO VIEIRA MELLO
 PIRACICABA, SP
 • RESIDÊNCIA GAITANO MIANI
 SÃO PAULO

1963

• SEDE SOCIAL DO JOQUEI CLUBE DE GOIÁS
 AVENIDA ANHANGÜERA, GOIÂNIA, GO.
 • INSTALAÇÕES PARA AGÊNCIA DE VAPORES GRIEG - ARMADORES
 RUA AUGUSTO SEVERO ESQUINA RUA BARÃO DO RIO BRANCO, SANTOS, SP.
 • RESIDÊNCIA BENTO ODILON MOREIRA

GOIÂNIA, GO
 *RESIDÊNCIA FRANCISCO MALTA CARDOSO
 ALAMEDA FERNÃO CARDIM, 283, SÃO PAULO, SP.

1964
 *EDIFÍCIO RESIDENCIAL GUAIMBÉ
 SIVEL - SOCIEDADE IMOBILIÁRIA DE VENDAS E EMPREENDIMENTOS LTDA.
 RUA HADDOCK LOBO, 1.447, SÃO PAULO, SP.
 * RESIDÊNCIA CAMARGO
 RIO DE JANEIRO ,RJ
 *RESIDÊNCIA SÍLVIO ALBANESE
 RUA MANOEL VIEIRA DE SOUZA, 175, MOOCA, SÃO PAULO, SP.
 *RESIDÊNCIAS LUIZ GONZAGA DA CRUZ SECCO E PAULO MENDES DA ROCHA
 PRAÇA MONTEIRO LOBATO, 100 - BUTANTÃ, SÃO PAULO, SP.

1966
 *INSTALAÇÕES PARA AGÊNCIA DO BANCO DO ESTADO DE GOIÁS
 RUA TIMBIRAS, 484, SÃO PAULO, SP

1967
 *GRUPO ESCOLAR DA VILA BAETA NEVES
 PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO BERNARDO DO CAMPO

1968
 * CONJUNTO RESIDENCIAL ZEZINHO MAGALHÃES PRADO
 SECRETARIA DE HABITAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO
 CAIXA ESTADUAL DE CASAS PARA O POVO - CECAP
 EM COLABORAÇÃO COM OS ARQUITETOS JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS E FÁBIO DE MOURA PENTEADO.
 CUMBICA, GUARULHOS, SP.
 *COLÉGIO ESTADUAL PRESIDENTE ROOSEVELT
 FUNDO ESTADUAL DE CONSTRUÇÕES ESCOLARES - FECE
 SECRETARIA DA EDUCAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO
 RUA SÃO JOAQUIM, 228, BAIRRO DA LIBERDADE, SÃO PAULO, SP.
 *ESCOLA TÉCNICA, SÃO PAULO, SP.
 SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM INDUSTRIAL - SENAI
 EM COLABORAÇÃO COM OS ARQUITETOS JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS E FÁBIO DE MOURA PENTEADO.
 *ESCOLA TÉCNICA
 SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM INDUSTRIAL - SENAI
 RUA TEXEIRA DE MELLO - TATUAPÉ, SÃO PAULO, SP.
 EM COLABORAÇÃO COM O ARQUITETO MÁRIO VIOTTI GUARNIERI.
 *ESCOLA TÉCNICA
 SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL - SENAC
 RUA SACRAMENTO ESQUINA RUA 14 DE DEZEMBRO, CAMPINAS, SP.
 *RESERVATÓRIO ELEVADO DA CIDADE DE URÂNIA
 PREFEITURA MUNICIPAL DE URÂNIA, SP.

1969
 *PAVILHÃO OFICIAL DO BRASIL NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL EXPO 70
 MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES
 OSAKA, JAPÃO
 COM A COLABORAÇÃO DOS ARQUITETOS FLÁVIO L. MOTTA, JÚLIO KATINSKY, RUY OHTAKE,
 JORGE CARON, MARCELO NITSCHKE, CARMELA GROSS.

1970
 *FÁBRICA DE PRODUTOS GELADOS
 SOCIEDADE ALGODEIRA DO NORDESTE BRASILEIRO S/A - SANBRA
 RODOVIA PRESIDENTE DUTRA KM 9 - RIO DE JANEIRO
 *RESIDÊNCIA FERNANDO MILLAN
 AVENIDA CIRCULAR DO BOSQUE, 628, CIDADE JARDIM, SÃO PAULO, SP.
 *RESIDÊNCIA MÁRIO MASETTI
 RUA DR. MANUEL MARIA TOURINHO, 771, PACAEMBU, SÃO PAULO, SP.

1971
 *HOTEL DE TURISMO JUNTO À REPRESA DE POXORÉU, MT
 PREFEITURA MUNICIPAL DE POXORÉU
 ARQUITETOS COLABORADORES, HELENE AFANASIEFF, MARIA HELENA DE MORAES BARROS
 FLYNN

1972
 *NÚCLEO DE EDUCAÇÃO INFANTIL DO JARDIM CALUX
 PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO BERNARDO DO CAMPO
 *RESIDÊNCIA JAMES FRANCIS KING
 RUA ANGRA DOS REIS, CHÁCARA FLORA, SÃO PAULO, SP.
 1973
 *ESTÁDIO MUNICIPAL SERRA DOURADA, GOIÂNIA, GO.
 GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS
 AUTOR DO PROJETO: PAULO A. MENDES DA ROCHA, ARQUITETO CONTRATADO ESPECIFICAMENTE PARA O PROJETO COMO CONSULTOR PELA SERETE S/A ENGENHARIA.
 *PROJETO DA EXPOSIÇÃO DA I BIENAL INTERNACIONAL DE ARQUITETURA
 FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, BANCO NACIONAL DA HABITAÇÃO (BNH)
 EDIFÍCIO DA BIENAL, PARQUE DO IBIRAPUERA
 *EDIFÍCIO JUAPERI DE APARTAMENTOS RESIDENCIAIS
 FORMA ESPAÇO S/A. CONSTRUÇÕES
 RUA JUAPERI, 176 - SÃO PAULO
 *RESIDÊNCIA IGNÁCIO GERBER
 ANGRA DOS REIS, RJ
 *RESIDÊNCIA NABOR RUEGG
 DAS MARIMBAS - PRAIA DE PERNAMBUCO, GUARUJÁ, SP.
 *RESIDÊNCIA NEWTON ISAAC CARNEIRO JÚNIOR
 JARDIM GUARAPIRANGA, SÃO PAULO, SP.
 *RESIDÊNCIA DALTON MACEDO SOARES
 RUA OLEGÁRIO MARIANO, SÃO PAULO, SP.
 *RESIDÊNCIA MARCELO NITSCHKE
 SÃO PAULO, SP
 *RESIDÊNCIA ARTEMIO FURLAM
 CASA NA LAGOINHA, UBATUBA, SP.

1974
 *PARTICIPAÇÃO NO PLANO DE URBANIZAÇÃO E MELHORAMENTOS DO CANAL DO RIO JAÚ
 PREFEITURA DE JAÚ
 INTEGRANDO COMO CONSULTOR O QUADRO PROFISSIONAL DO GPI - GRUPO DE PLANEJAMENTO INTEGRADO
 *EDIFÍCIO PARA INDÚSTRIA MECÂNICA
 INDÚSTRIA DE TRANSMISSÕES NACIONAIS S/A. - TRANASA
 RODOVIA FERNÃO DIAS, GUARULHOS, SP.
 *ESTUDO PRELIMINAR DE REURBANIZAÇÃO DA SUB-REGIÃO DA GROTA NO BAIRRO DA BELA VISTA, SÃO PAULO, SP.
 PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
 COGEP - COORDENARIA GERAL DE PLANEJAMENTO DA PREFEITURA DE SÃO PAULO
 EMURB - EMPRESA MUNICIPAL DE URBANIZAÇÃO
 COM A COLABORAÇÃO DE: FLÁVIO L. MOTTA, ARQUITETOS JOSÉ CLÁUDIO GOMES, BENEDITO LIMA DE TOLEDO, KOITI MORI, KLARA KAISER; SOCIÓLOGA MARIA RUTH DO AMARAL SAMPAIO, MAESTRO SÁMUEL KERR

1975
 *EDIFÍCIO-SEDE DO MONTEPIO MUNICIPAL DO NOVO CENTRO ADMINISTRATIVO MUNICIPAL (CAM)
 PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
 EMPRESA MUNICIPAL DE URBANIZAÇÃO - EMURB.
 ARTERIAL OESTE, VILA GUILHERME, SÃO PAULO, SP.
 *MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
 UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
 FUNDO DE CONSTRUÇÃO DA CIDADE UNIVERSITÁRIA DE SÃO PAULO - FUNDUSP
 CIDADE UNIVERSITÁRIA, SÃO PAULO, SP.
 EM COLABORAÇÃO COM O ARQUITETO JORGE WILHEIM - JORGE WILHEIM ARQUITETOS ASSOCIADOS.
 *PARQUE HABITACIONAL DA CECAP
 SECRETARIA DO INTERIOR
 CECAP - CAIXA ESTADUAL DE CASAS PARA O POVO
 MUNICÍPIO DE ITATIBA, SP
 EM COLABORAÇÃO COM O ARQUITETO ALFREDO S. PAESANI.

1976
 *ESCOLA EM VILA MATILDE PARA 15 SALAS DE AULA.
 COMPANHIA DE CONSTRUÇÕES ESCOLARES DO ESTADO DE SÃO PAULO
 *CENTRO DE CONVENÇÕES E MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DE CAMPOS DO JORDÃO.
 SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DE ESPORTES E TURISMO

*CENTRO NACIONAL DE ENGENHARIA AGRÍCOLA DA FAZENDA IPANEMA.
CONJUNTO DOS MONUMENTOS REMANESCENTES DA REAL FÁBRICA DE FERRO SÃO JOÃO DO IPANEMA - EDIFÍCIO DE ARMAS BRANCAS
MINISTÉRIO DA AGRICULTURA
DEPARTAMENTO NACIONAL DE ENGENHARIA RURAL
DIVISÃO DE CONSTRUÇÕES E INSTALAÇÕES
SOROCABA, SP
*RESIDÊNCIA ANTÔNIO JUNQUEIRA DE AZEVEDO
RUA GUAONÉS, 144, JARDIM GUEDALA, SÃO PAULO, SP.

1977
*TERMINAL RODOVIÁRIO DE CUIABÁ
GOVERNO DO ESTADO DE MATO GROSSO
*CASA DAS RETORTAS
INSTALAÇÕES DOS SERVIÇOS ADMINISTRATIVOS E TÉCNICOS DA COMGÁS APROVEITANDO E RESTAURANDO OS REMANESCENTES HISTÓRICOS EXISTENTES
COMGÁS - COMPANHIA DE GÁS DE SÃO PAULO
AV.MERCURIO, SÃO PAULO, SP
*EDIFÍCIO-SEDE DA PRODUÇÃO INDUSTRIAL
FUNDAÇÃO BRASILEIRA PARA O DESENVOLVIMENTO DO ENSINO DE CIÊNCIAS - FUNBEC
RODOVIA CASTELLO BRANCO - KM 22 - BARUERI, SP.
*CENTRO UNIVERSITÁRIO DE RONDONÓPOLIS, MT.
GOVERNO DO ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA

1978
*RESIDÊNCIA OFICIAL DO GOVERNADOR
SECRETARIA DE VIAÇÃO E OBRAS PÚBLICAS
GOVERNO DO ESTADO DE MATO GROSSO
CUIABÁ, MT.
*RESIDÊNCIA CARLOS EDUARDO PEREIRA CORBETT
RUA DR. JESUÍNO DE ABREU, MORUMBI, SÃO PAULO, SP.

1979
*PLANO PILOTO DE URBANIZAÇÃO DAS ÁREAS DO RIO CUIABÁ, AVENIDA BEIRA-RIO, BAIRRO DO PORTO.
PREFEITURA MUNICIPAL DE CUIABÁ, MT
*RESIDÊNCIA SÍLVIO ANTÔNIO BUENO NETTO
RUA AVALÁ, CATANDUVA, SP.
*RESIDÊNCIA ALEXANDRE HONORÉ MARIE THIOLLIER FILHO
RUA LELIS VIEIRA, ALTO DE PINHEIROS, SÃO PAULO, SP.

1980
*CIDADE PORTO FLUVIAL NO TIETÊ
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
*RESIDÊNCIA JAMES FRANCIS KING
RUA DAS JABUTICABEIRAS, PRAIA DE PERNAMBUCO, GUARUJÁ, SP.

1981
*TERMINAL RODOVIÁRIO DE PASSAGEIROS
DEPARTAMENTO DE ESTRADAS DE RODAGEM DO ESTADO DE SÃO PAULO - DER AGUAÍ, SP
*TERMINAL RODOVIÁRIO DE PASSAGEIROS
DEPARTAMENTO DE ESTRADAS DE RODAGEM DO ESTADO DE SÃO PAULO - DER CARAGUATATUBA , SP.
*ESTÁDIO DISTRITAL DE RUDGE RAMOS
PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO BERNARDO DO CAMPO
SÃO BERNARDO DO CAMPO, SP.
*ESTÁDIO DISTRITAL DE RIACHO GRANDE
PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO BERNARDO DO CAMPO
SÃO BERNARDO DO CAMPO, SP.
*RESIDÊNCIA HAIYIM CHODIK
RUA SÚECIA COM AVENIDA 9 DE JULHO, JARDIM EUROPA, SÃO PAULO, SP.

1982
*CENTRO DE TREINAMENTO SENAI
CONESP - COMPANHIA DE CONSTRUÇÕES ESCOLARES DO ESTADO DE SÃO PAULO
FRANCA, SP
*RESIDÊNCIA MAURÍCIO THOMAZ BASTOS

GUARUJÁ, SP

1983
*EDIFÍCIOS RESIDENCIAIS
IMOBEL S/A. - URBANIZADORA E CONSTRUTORA
PRAIA DAS TARTARUGAS, GUARUJÁ, SP.
*RESIDÊNCIA CARLOS EDUARDO FERREIRA MONTENEGRO
JÁU, SP

1984
*EDIFÍCIO DE ESCRITÓRIOS KEIRALLA SARHAN.
BAUHAUS CONSTRUÇÕES E EMPREENDIMENTOS LTDA.
RUA LEOPOLDO COUTO MAGALHÃES JR., 132, SÃO PAULO, SP.
*EDIFÍCIO RESIDENCIAL CONDOMÍNIO EDIFÍCIO JARAGUÁ
RD ENGENHARIA
SÃO PAULO, SP

1985
*TERMINAL RODOVIÁRIO DE PASSAGEIROS DE GOIÂNIA
GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS
SUPERINTENDÊNCIA DE OBRAS E PLANO DE DESENVOLVIMENTO DE GOIÂNIA (SUPLAN), GOIÂNIA, GO
AUTOR DO PROJETO: PAULO MENDES DA ROCHA, ARQUITETO CONTRATADO COMO CONSULTOR PELO GRUPOQUATRO.
*EDIFÍCIO RESIDENCIAL GOLDEN HILL
CONSTRUTORA E INCORPORADORA FRESNO S/A.
ALAMEDA DOS AICÁS, SÃO PAULO, SP.
*AGÊNCIA BANCÁRIA
BANCO DO ESTADO DE SÃO PAULO S/A.
MARINGÁ, PR.

1986
* PROJETO DE CONJUNTO HABITACIONAL E URBANIZAÇÃO DA ÁREA DO ANTIGO HOSPITAL PADRE BENTO
COMPANHIA DE DESENVOLVIMENTO HABITACIONAL DO ESTADO DE SÃO PAULO
SECRETARIA ESPECIAL DE HABITAÇÃO - GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
GUARULHOS, SP.
*EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS
CONSTRUTORA YAZIGI LTDA.
RUA SALVADOR CARDOSO, SÃO PAULO, SP.

1987
*PROJETO DE UMA LOJA
FORMA S/A. MÓVEIS E OBJETOS DE ARTE
COLABORADORES: ARQUITETO ALEXANDRE DELIJAICOV, ARQUITETA GENI TAKEUCHI SUGAI, ARQUITETO CARLOS JOSÉ DANTAS DIAS, ROGÉRIO MARCONDES MACHADO.
AV. CIDADE JARDIM, 924, SÃO PAULO, SP.
*MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA
SOCIEDADE AMIGOS DOS MUSEUS E SOCIEDADE AMIGOS DOS JARDINS EUROPA E PAULISTANO
AVENIDA EUROPA - SÃO PAULO, SP.
*ESCOLA EM SANTO AMARO
SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL - SENAC
RUA DR. ANTÔNIO BENTO, 381/393, SÃO PAULO, SP.

1988
*CAPELA DO PALÁCIO BOA VISTA
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE EDIFÍCIOS E OBRAS PÚBLICAS - DOP
CAMPOS DO JORDÃO, SP.

1989
*RESIDÊNCIA ANTÔNIO GERASSI NETO
RUA CARLOS NORBERTO DE SOUZA ARANHA, 409 , SÃO PAULO, SP.

1990
*HABITACIONAL JARDIM SÃO LUÍS I
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
COMPANHIA DE DESENVOLVIMENTO HABITACIONAL E URBANO DO ESTADO DE SÃO PAULO - CDHU

SÃO PAULO, SP
 *CONJUNTO HABITACIONAL GENERAL SALGADO - A
 GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
 COMPANHIA DE DESENVOLVIMENTO HABITACIONAL E URBANO DO ESTADO DE SÃO PAULO -
 CDHU
 GENERAL SALGADO, SP
 *CENTRO A.A.A. XI DE AGOSTO
 ARQUITETOS COLABORADORES: ALEXANDRE DELJUAICOV, MIRIAM ELWING, PEDRO MENDES
 DA ROCHA,
 AV.PEDRO ALVARES CABRAL, SÃO PAULO SP

1991
 * E.E.P.G. JARDIM DOS CAMPEÕES E DELEGACIA DE ENSINO DE DIADEMA
 GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
 COMPANHIA DE DESENVOLVIMENTO HABITACIONAL E URBANO DO ESTADO DE SÃO PAULO -
 CDHU
 DIADEMA, SP.
 * AQUÁRIO MUNICIPAL DE SANTOS
 PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS
 SECRETARIA DE OBRAS E SERVIÇOS PÚBLICOS
 SANTOS, SP
 * E.E.P.G. JARDIM NOVO HORIZONTE II
 GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
 FUNDAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO - FDE
 CARAPICÚBA, SP.
 * E.E.P.G. JARDIM BANDEIRANTES
 GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
 FUNDAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO - FDE
 FRANCO DA ROCHA, SP

1992
 *PROJETO PRAÇA PATRIARCA /VIADUTO DO CHÁ
 ASSOCIAÇÃO VIVA O CENTRO
 SÃO PAULO, SP.

1993
 *PINACOTECA DO ESTADO, SÃO PAULO, SP
 GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
 SECRETARIA DO ESTADO DA CULTURA
 REMODELAÇÃO DAS INSTALAÇÕES E RECUPERAÇÃO DO EDIFÍCIO DA PINACOTECA PROJETO
 DE ARQUITETURA: PAULO A. MENDES DA ROCHA, EDUARDO COLONELLI E WELINTON RICOY
 TORRES, ARQUITETOS COLABORADORES: ANA PAULA PONTE, ELISA CRISTINA MACEDO,
 MIGUEL LACOMBE DE GOES,ADRIANA CUSTÓDIO DIAS,CELSO NAKAMURA, ELOISE SCALISE,
 ANDREA FERRETI MONCAU, MARINA GRINOVER E SÍLVIO OKSMAN
 *PROJETO BAÍA DE VITÓRIA
 ESTUDOS PARA REURBANIZAÇÃO DA ÁREA CENTRAL DA CIDADE.
 GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO
 SECRETARIA DE ESTADO DO DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO - SEDES
 VITÓRIA, ES
 *CENTRO KRAJCBERG DE ARTE E NATURA
 GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO
 SECRETARIA DE ESTADO DE AÇÕES ESTRATÉGICAS E PLANEJAMENTO
 INSTITUTO JONES SANTOS NEVES
 VITÓRIA, ES

1995
 *PROJETO PARA AS EXPOSIÇÕES: BIENAL FOTOJORNALISMO BRASILEIRO - 1990/1995
 - HISTÓRIA DE VER - OLIVIERO TOSCANI
 FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

1995
 *RESIDÊNCIA MÁRIO MASETTI
 FAZENDA DA CAVA, CABREÚVA, SP.

1996
 *TERMINAL RODOVIÁRIO FRANCISCO MOURATO
 COMPANHIA DE ENGENHARIA DE TRÁFEGO - CET
 SISTEMA INTEGRADO DE CORREDORES DE ÔNIBUS DA SÃO PAULO TRANSPORTES
 ARQUITETOS COLABORADORES: FERNANDO DE MELLO FRANCO, MARTA MOREIRA, MILTON

BRAGA.
 *TERMINAL RODOVIÁRIO PARQUE DOM PEDRO
 COMPANHIA DE ENGENHARIA DE TRÁFEGO - CET
 SISTEMA INTEGRADO DE CORREDORES DE ÔNIBUS DA SÃO PAULO TRANSPORTES
 ARQUITETOS COLABORADORES: ÂNGELO BUCCI, FERNANDO DE MELLO FRANCO, MARTA
 MOREIRA, MILTON BRAGA.
 *PROJETO DAS MONTAGENS DA XXIII BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO.
 FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO
 *ESTUDO PRELIMINAR DE AMPLIAÇÃO DA UNIDADE DE CAMPINAS.
 SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL - SENAC
 *CENTRO CULTURAL CIESP/FIESP/SESI
 PROJETO DE ATUALIZAÇÃO DOS ESPAÇOS NA ÁREA DOS ACESSOS PÚBLICOS E DAS ATIVI-
 DADES DE REPRESENTAÇÃO E APOIO NO SAGUÃO DO EDIFÍCIO LUIS EULÁLIO BUENO VIDIGAL
 FILHO
 SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA - SESI E CENTRO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DE SÃO PAULO
 - CIESP
 AVENIDA PAULISTA, 1313, BAIRRO CERQUEIRA CÉSAR, SÃO PAULO, SP.

1997
 *SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM INDUSTRIAL - SENAI
 ELABORAÇÃO DE PLANO DIRETOR DA PRAÇA ALBERTO LION, 100, CAMBUCI, SÃO PAULO, SP.
 ESTUDO PARA URBANIZAÇÃO E PAISAGISMO DAS DEPENDÊNCIAS DOS SETORES ADMINIS-
 TRATIVOS DO SENAI/SESI E DO CENTRO DE EXPOSIÇÕES E EVENTOS.
 * FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO
 PROJETO ARQUITETÔNICO DAS MONTAGENS DA III BIENAL INTERNACIONAL DE ARQUITETURA

1998
 * PROJETO POUPA-TEMPO / POSTO ITAQUERA.
 GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
 PRODESP- PROCESSAMENTO DE DADOS DO ESTADO DE SÃO PAULO
 ARQUITETOS: PAULO A. MENDES DA ROCHA, MILTON BRAGA, MARTA MOREIRA, FERNANDO
 DE MELLO FRANCO, ÂNGELO BUCCI
 SÃO PAULO, SP
 *PROJETO ARQUITETÔNICO DAS MONTAGENS DA XXIV BIENAL DE SÃO PAULO
 FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL / FACULDADE DE ARQUITETURA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ARQUITETURA BRASILEIRA, ESCOLA PAULISTA
E AS CASAS DE PAULO MENDES DA ROCHA

RUTH VERDE ZEIN

ORIENTADOR
PROF.ARQ. CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

SÃO PAULO E PORTO ALEGRE / JUNHO 2000