FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA PROPAR

A SALA BEM TEMPERADA
INTERIOR MODERNO E SENSIBILIDADE ECLÉTICA

MARTA SILVEIRA PEIXOTO

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTORA EM ARQUITETURA

ORIENTADOR

PROF. DR. CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

PORTO ALEGRE, AGOSTO 2006

VOLUME I

FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA PROPAR

A SALA BEM TEMPERADA
INTERIOR MODERNO E SENSIBILIDADE ECLÉTICA

MARTA SILVEIRA PEIXOTO

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA PARA A OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE DOUTORA EM ARQUITETURA

ORIENTADOR
PROF. DR. CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

PORTO ALEGRE, AGOSTO 2006
VOLUME I

FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA PROPAR

A SALA BEM TEMPERADA
INTERIOR MODERNO E SENSIBILIDADE ECLÉTICA

MARTA SILVEIRA PEIXOTO

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA PARA A OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE DOUTORA EM ARQUITETURA

ORIENTADOR
PROF. DR. CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

PORTO ALEGRE, AGOSTO 2006

VOLUME II-IMAGENS

FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA PROPAR

A SALA BEM TEMPERADA
INTERIOR MODERNO E SENSIBILIDADE ECLÉTICA

MARTA SILVEIRA PEIXOTO

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA PARA A OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE DOUTORA EM ARQUITETURA

ORIENTADOR
PROF. DR. CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

PORTO ALEGRE, AGOSTO 2006
VOLUME II-IMAGENS

AGRADECIMENTOS

A meus pais, pelo que eles são e me ajudaram a ser; ao professsor, orientador e grande amigo Carlos Eduardo Comas, por infinitas coisas, entre elas um ótimo argumento. A todos os amigos e familiares que eu abandonei nestes últimos tempos, especialmente a Lucia Araujo, que segurou muitas barras.

A Alfonso Corona Martinez, Cláudia Cabral, Rogério Oliveira e Ruth Zein, que aceitaram julgar este trabalho.

Ao professor Cláudio Calovi, que me orientou no começo desta pesquisa; ao professor Carlos Martí Aris, que me recebeu tão bem em Barcelona.

À Faculdade de Arquitetura do UniRitter, ao Departamento de Arquitetura da UFRGS e à CAPES, pelo apoio fundamental.

A Anna Paula Canez, minha colega e amiga, sempre a postos. A Cláudio Araujo, Julio Collares e Sérgio Marques, que foram tão compreensivos com as minhas ausências e com quem a convivência é um prazer diário.

À colaboradora Karine Damásio e a Luciana Mariense, especialmente, que sempre participou do trabalho com muita dedicação; a Helena Moraes, pela ajuda fundamental.

A todos aqueles que, em algum momento, tomaram um pouco de seu tempo para me ajudar, como Andréa Pinto, Cairo Albuquerque, Eduardo Pizzato e Marcos Almeida.

RESUMO

A ambientação de interiores é uma dimensão fundamental da arquitetura moderna que está interessada no desaparecimento da fronteira entre interior e exterior, na continuidade espacial, na transparência, na redução das paredes e na flexibilidade dos espaços; tudo isto sob a regência de um espírito único e harmonioso, comandado pelo arquiteto.

Este trabalho, então, analisa as ambientações projetadas para os salões de algumas das casas consagradas produzidas entre 1930 e 1950, especialmente, e procura estabelecer as possíveis relações desta produção, entre contemporâneos e deles com seus antecedentes históricos. O ponto de partida é a constatação inicial de que há diferentes maneiras de tratar o assunto.

A inserção desta variável, ambientação de interiores, amplia o espectro de análise da arquitetura moderna, possibilitando uma visão mais abrangente e completa de sua produção, além de buscar e organizar o material relativo ao assunto. A opção pelo tema residencial é consequência da importância que ele asssume no período, estabelecendo-se como programa preponderante e valioso campo de experimentação de idéias. As casas são aquelas de uma elite, não apenas econômica, mas também cultural, disposta a patrocinar e identificar-se com a vanguarda arquitetônica, e o foco da análise recai nos ambientes socias e de representação.

ABSTRACT

The interior design is a fundamental dimension of modern architecture that is interested in the disappearing of the barriers between the interior and exterior, in the space continuity, in the transparency, in the reduction of the walls and in the flexibility of the spaces; all that under the regency of a unique and harmonious spirit, led by the architect.

This work, then, analyses the designs created for the rooms of some of the well-known houses produced specially between 1930 and 1950, and intends to establish the possible relations of this production among the contemporaries and from them with their historical antecedents. The starting point is the initial understanding that there are different ways of dealing with the presented subject.

The insertion of this variable, the interior design, extends the spectrum of the analysis of modern architecture, enabling a more including and complete vision of its production, and also searches and organizes the material related to the subject. The option for the residential theme is a consequence of the importance it takes in the period, establishing itself as a preponderant program and valuable field of experimenting of ideas. The houses are those from the elite, not only economical, but also cultural, willing to sponsor and identify to the architectural avant guard, and the focus of the analysis falls on the social and representative rooms.

ÍNDICE

VOLUME I

Introdução 1

Capítulo 1-**Ecletismo e outras misturas** 5

Capítulo 2-***Gesamtkunstwerk*, *zeitgeist* e coisas parecidas** 47

Capítulo 3-**1918-1930** 80

Capítulo 4-**1930-1950** 131

Começando a concluir 180

Bibliografia 194

VOLUME II

Imagens

Introdução

Tema

O título deste trabalho é "A sala bem temperada: interior moderno e sensibilidade eclética", e pretende, através da observação das salas das residências de vanguarda, feitas para a elite, investigar como é a ambientação de interiores moderna, entre as décadas de 1920 e 1960.

Ambientação de interiores, aqui, refere-se a um conjunto formado pela distribuição e desenho do mobiliário, tanto dos elementos fixos, quanto dos móveis, o projeto de iluminação, a escolha de tecidos de cortinas e estofamentos, a determinação das cores, texturas e materiais de revestimento das superfícies, da estrutura e das vedações e a escolha de todos os objetos que habitam a casa. Este é o tema específico. De uma maneira mais ampla, o trabalho pretende tratar de questões que estão por trás deste assunto. A primeira é a ampliação do espectro de análise da arquitetura moderna, através da inserção de outra variável, que possibilita uma visão mais abrangente e completa daquela produção.

Além do fato de que a maioria dos arquitetos do início do século XX alinha-se ao *gesamtkunstwerk*, a arquitetura moderna entende que o espaço deve ser um contínuo unitário, sem a separação entre exterior e interior, que os edifícios devem tornar-se transparentes, o máximo possível, e as paredes, desaparecer, junto com a compartimentação interna. Neste contexto, parece impossível que o arquiteto moderno não pense em ambientação de interiores. E a maioria faz isto, de fato.

São conhecidos vários projetos de Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe e Le Corbusier, entre outros tantos, em que a proposta não fica apenas na resolução do edifício. O fato é que a ambientação de interiores faz parte do projeto moderno, seja ela de autoria do arquiteto que projeta a casa, ou orientada por ele, pelo menos. Mais do que se encarregarem da ambientação específica de uma obra, vários deles agem como *designers* de produto, e também desenham linhas de móveis, independentes de qualquer edifício.

Apesar disso, mesmo sendo uma dimensão fundamental, tanto na elaboração do projeto, quanto para a experimentação do espaço arquitetônico, existe pouquíssimo material organizado sobre o assunto, além

de faltar a discussão crítica e sistematizada sobre a ambientação de interiores na arquitetura moderna. Os livros e periódicos de arquitetura pouco trazem a respeito; as publicações específicas são voltadas para o cliente, e não para o arquiteto; as escolas, há muito tempo, aboliram de seus currículos obrigatórios qualquer referência ao assunto; conseqüentemente, tampouco existe material nas bibliotecas.

Na realidade, há um certo preconceito, até, a respeito da questão. Pode ser um preconceito de gênero; pode ser relativo à figura do decorador, com quem os arquitetos já travam batalhas de disputa de mercado de trabalho, desde o século XIX; mas, o fato que resulta disso é a ignorância a respeito do assunto.

Por outro lado, é certo que a ambientação não é uma tarefa das mais fáceis no projeto residencial. A casa é o ambiente construído com o qual nos relacionamos mais estreitamente, o que faz com que o cliente seja um personagem muito presente e coloque-se, freqüentemente, como autor da ambientação de sua própria casa, ou como um participante ativo do projeto. Na arquitetura moderna isso se agrava, uma vez que toda sua abstração parece carecer de uma maior domesticidade. A adoração à imagem da máquina e à tecnologia favorecem a elaboração de fábricas, escritórios e monumentos, não de casas.

Delimitação

O foco da pesquisa recai sobre obras reconhecidas, de autores como Le Corbusier e Mies van der Rohe. A partir da constatação de alguma regularidade e da utilização de estratégias comuns, também é feita uma busca, tanto de possíveis antecedentes, quanto de filiações, daquela produção.

Para discorrer sobre a arquitetura moderna do século XX, é necessário retroceder um pouco. O trabalho começa com o entendimento a respeito de conceitos e atitudes identificadas como protagonistas do século XIX. Em seguida, concentra-se no gesamtkunstwerk e no *zeitgeist*, que caracterizam a virada do século XIX para o XX. O objetivo é conhecer essas arquiteturas e pensamentos, a ponto de reconhecê-los, ou não, na arquitetura moderna do século XX. É disso que tratam o primeiro e o segundo capítulo, amparados

em textos como os de Henry-Russel Hitchcock, Luciano Patteta e Peter Thornton.

Da década de 20 à 50 serão extraídos os exemplos a serem analisados, dentre obras e projetos bem conhecidos da arquitetura moderna, numa ordem cronológica que leva em consideração a data de finalização da obra, preferencialmente. Procuro identificar, em cada uma, a maneira como é proposta a ambientação. A análise vai tratar dos ambientes sociais das casas da elite, podendo usar outros exemplos que forem necessários e importantes.

O trabalho, portanto, está estruturado em duas partes. A primeira é de revisão a respeito dos antecedentes. Depois, a descrição e a análise dos projetos, das fotos dos projetos, dos discursos a respeito dos projetos, de uma maneira crítica. O interesse da pesquisa está em revelar as distintas formas de ambientação de interiores residenciais na arquitetura moderna, tentando detectar procedimentos comuns e sua relação, positiva ou negativa, com seus antecedentes.

Algumas hipóteses

É inquestionável que o movimento moderno transforma o repertório formal arquitetônico. E, pelo menos à primeira vista, assim como faz com a aparência externa dos edifícios, também modifica seus interiores. Não são apenas modificações estruturais ou de composição do espaço, como a fluidez e a transparência, a permeabilidade, as novas proporções ou o tratamento da luz. As casas modernas parecem modernas, em seu interior, de uma maneira geral; expressam uma novidade.

Tal fato, evidencia a participação desses arquitetos na ambientação das casas, desde a distribuição do mobiliário até a escolha de tecidos, tapetes, cortinas, objetos de arte, materiais de revestimento, chegando até ao desenho dos móveis e à escolha de objetos, frequentemente. A maioria dos clientes, além de dividirem as mesmas preferências estéticas, compactuam com este controle absoluto do autor da obra.

Desde os anos 60, investiga-se bastante a relação entre o discurso e a prática da arquitetura moderna, através da análise crítica de suas obras.

Trata-se de uma revisão que vem mostrando que o que era entendido como arquitetura moderna, uniformemente, é um universo bem mais plural do que parecia. O fato de que diferentes arquitetos, igualmente modernos, produzam arquiteturas diferentes, já está compreendido. Quanto à ambientação interna, a questão é quase desconhecida.

Hoje admite-se que a obra de Le Corbusier é de vinculação acadêmica, ao contrário do que parecia, na década de vinte e a partir da maneira como foi contada essa história, num primeiro momento. A tradição está presente em seu trabalho, aliada à consciência da necessidade da evolução, do progresso contínuo, próprio dos novos tempos.

No banco de imagens que serve de referência ao projeto corbusiano, além do automóvel, do navio, do transatlântico e do silo, existem casas turcas, mosteiros, templos, ruínas romanas e os cafés e estúdios da Paris do século XIX. Em seus interiores, como nos de outros seus contemporâneos ou seguidores, como Charles Eames, Lina Bo Bardi e Lúcio Costa, é comum encontrar peças de desenho moderno em convivência harmônica e proposital com mobiliário rústico, antigo ou comum, simplesmente.

Já Mies van der Rohe, assim como Rietveld ou Frank Lloyd Wright , além de projetarem tudo, fazem tudo dentro de uma mesma linguagem, um mesmo estilo; uma criação unitária e uniforme, onde uma ordem outorga, a cada objeto, seu lugar. Nos interiores de Mies van Der Rohe não existe espaço para o artesanal, nem para o improviso, assim como não existem vestígios óbvios do passado; todas as formas que ele usa compõem um conjunto intocável, em que uma rigorosa coreografia de mobiliário e objetos substitui as paredes que foram eliminadas. E estas são duas estratégias distintas, identificáveis em arquitetos contemporâneos.

O discurso moderno, sempre muito interessado em negar toda e qualquer ligação com o passado é, freqüentemente, desmascarado, por revelar uma prática apenas disfarçada, mesmo que habilmente, de ruptura. E é através das ambientações modernas que verifico quais e como as características do século XIX persistem na produção das ambientações da primeira metade do século XX, principalmente.

ECLETISMO E OUTRAS MISTURAS

Definições

A palavra ecletismo deriva do grego *eklektikós*, de *eklego*, que significa "escolher", presente também na origem de *legere*, ler, em latim. Ler, portanto conhecer e interpretar para escolher. O primeiro a usar o termo foi Diógenes Laércio[1], referindo-se à escola filosófica de Potamon de Alexandria, do século II a.C., que propõe apossar-se das melhores teses de vários sistemas, ao invés de construir um novo. A tendência manifesta-se com freqüência durante o período helenístico-romano, dos séculos IV A.C. a III D.C. Cícero, por exemplo, reúne doutrinas peripatéticas, estóicas e neo-acadêmicas. O termo marca também a assimilação do pensamento grego pelos primórdios do pensamento cristão. A filosofia renascentista também pode ser considerada eclética, especialmente os autores que, de alguma forma, tentaram conciliar as principais escolas de pensamento antigas, como as de Platão, Aristóteles e dos estóicos. Em 1830, o filósofo francês Victor Cousin adota o termo para designar o seu espiritualismo romântico, que procura explicitar e integrar as verdades do sensualismo, do idealismo, do ceticismo e do misticismo.

"Ecletismo é um método filosófico que consiste em retirar dos diferentes sistemas de pensamento certos elementos ou teses para fundi-los num novo sistema[2]." Nessa perspectiva, o ecletismo se aproxima do sincretismo, que tenta combinar vários sistemas eliminando os conflitos entre os mesmos. Outra definição acentua a manutenção da integridade dos elementos selecionados, independentemente de suas eventuais contradições. Segundo o dicionário Houaiss[3]

> o ecletismo é uma diretriz teórica originada na Antiguidade grega e retomada ocasionalmente na História do pensamento, que se caracteriza pela justaposição de teses e argumentos oriundos de doutrinas filosóficas diversas, formando uma visão de mundo pluralista e multifacetada.

---

[1] É historiador e biógrafo dos antigos filósofos gregos (200-250).
[2] JAPIASSÚ, Hilton, MARCONDES, Danilo. "Dicionário básico de filosofia".Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
[3] FRANCO, Francisco Manuel de Mello, HOUAISS, Antonio, VILLAR, Mauro de Salles. "Dicionário Houaiss da língua portuguesa". Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1096.

Já no dicionário Aurélio[4], ecletismo é definido primeiro como “reunião de elementos doutrinários de origens diversas que não chegam a se articular em uma unidade sistemática consistente”. Por extensão, como “posição intelectual ou moral caracterizada pela escolha, entre diversas formas de conduta ou opinião, das que parecem melhores, sem observância duma linha rígida de pensamento”. Num caso se destaca a incoerência, noutro, a flexibilidade.

Na arquitetura e nas artes plásticas em geral, segundo o mesmo dicionário Houaiss, o ecletismo é "tendência fundada na exploração e conciliação de estilos do passado, usual especialmente a partir de meados do século XIX, no Ocidente", enquanto estilo corresponde, no caso, a "conjunto de características da forma e dos motivos ornamentais que distinguem determinados grupos de objetos de acordo com a época e o modo de fabricação". O termo ecletismo é também aplicado à variedade de estilos que se torna corrente por volta de 1820 e abala a hegemonia do neo-classicismo, embora a tendência a reviver estilos de períodos passados se designe melhor como historicismo. Admitido que toda obra de arte é a combinação de uma variedade de influências, é o grau de disparidade aparente das influências que parece estar em causa.

Em *Architecture: 19th and 20th Centuries* (1958), Henry-Russel Hitchcock distingue um ecletismo de gosto dum ecletismo de estilo. O primeiro corresponde a diferentes estilos usados contemporaneamente (por diferentes arquitetos ou pelo mesmo arquiteto) mas cada edifício em um estilo. O segundo implica elementos de diferentes estilos usados juntos num só edifício. Em outras palavras, no ecletismo de gosto, o arquiteto escolhe, livremente, o estilo que mais lhe interessa num cardápio histórico e geográfico variado[5]. Em princípio, deveria então obedecer ao conjunto de regras do estilo escolhido, modelo a ser imitado, se não copiado. No ecletismo de estilo, a escolha se associa à manipulação. Aliás, mais do que

---

[4] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. São Paulo: Positivo livros, 2004.

[5] Conforme Alan Colqhoun, no artigo *Three kinds of historicism*, publicado em COLQHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1989, há três interpretações de historicismo: teoria, na qual todos os fenômenos são historicamente determinados; atitude que gira em torno da preocupação com a tradição do passado e prática artística que envolve o uso de formas históricas.

admitida, a transgressão às regras é incentivada. O ecletismo de estilo caracteriza-se pelo convívio como pela mistura e transformação de diferenças.

Hitchcock parafraseia uma nota de rodapé de livro de George Gilbert Scott, *On gothic architecture*, de 1857. Para esse autor, ecletismo de gosto significa escolher, para cada edifício, um estilo adequado para trabalhar, um ecletismo tipológico. Ecletismo de estilo seria o “verdadeiro” ecletismo, um ecletismo sintético, que toma emprestado tudo que se conhece de elementos de arte, de maneira a enriquecer, amplificar e tornar melhor o estilo que foi tomado como base. Em qualquer caso, porém, a dependência do passado dos ecléticos "verdadeiros" era similar à dos historicistas engajados num único *revival.*

Hitchcock

Atento mais às formas que às idéias por trás das mesmas, Hitchcock vê o ecletismo de gosto como característico da primeira metade do século XIX, mas observa que é tendência já ativa desde 1750, embora menos pronunciada. Entre 1750 e 1790 gesta-se uma reação ao barroco e ao rococó que Hitchcock prefere designar como classicismo romântico ao invés de como neo-classicismo, seguindo Giedion em *Spätbarocker und romantischer Klassizismus* (1922). A expressão deixa manifesta a ambigüidade do movimento, que persegue não o belo renascentista e acadêmico mas o sublime enunciado por Edmund Burke em 1756, em que se entrelaçam o sentido da eternidade, a nostalgia por um passado irrecuperável e a consciência crítica sobre a civilização contemporânea.

Gestado em Roma, mas predominantemente francês, o classicismo romântico inclui arqueólogos e antiquários excitados com a redescoberta das ordens gregas e a descoberta das ruínas de Pompéia e Herculano. Entre eles estão o Jacques-Ange Gabriel do Petit Trianon (1768) e os irmãos Adam da Syon House (1762-69) como o George Dance moço da prisão de Newgate (1770), o Ledoux do estilo Luís XVI como o Ledoux e o Boullée revolucionários. Hitchcock destaca entre os edifícios representativos do período a igreja Sainte-Geneviève (1755-90) de Soufflot, desconsagrada e transformada num Panteon secular, como o templo dórico grego em Hagley

Park (1758) de James Stuart, co-autor de *Antiquities of Athens* com Nicholas Revett.

Comenta o teatro em Besançon, as "barreiras" parisienses e as salinas reais em Arc-Senans de Ledoux assim como os seus projetos não executados, menos megalomaníacos que os de Boullée, mas partilhando o mesmo interesse por uma *architecture parlante* de simbolismo evidente. A contrapartida mas não a antítese desse classicismo é um movimento pitoresco de raiz inglesa, que afeta primeiramente o jardim e suas folias: templetes e torreões góticos convivem aí com pagodes exóticos, grutas, ninfeus e miniaturas de panteão, antecipando o Strawberry Hill de Horace Walpole (1747-92) e as cabanas da aldeia normanda de Richard Mique para Maria Antonieta perto do Petit Trianon (1783-85).

Entre 1800 e 1825, o classicismo romântico amadurece na Inglaterra nas mãos de John Soane e John Nash, enquanto Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine respondem pela correção do estilo Império; São Petersburgo cresce; Karlsruhe se expande; Thomas Jefferson faz Capitólio e Universidade na Virginia. Hitchcock enfatiza a supremacia francesa na formação profissional dos arquitetos, destacando a influência dos projetos de concurso na *École des Beaux-Arts* e das aulas de Jean-Nicolas Louis Durand, que avança a causa de um estruturalismo racional e utilitário para melhor educar seus alunos na *École Polytechnique*. Ex-aluno de Boullée, Durand dissocia geometria de materialidade. As elevações intercambiáveis que propõe são predominantemente de sabor italiano, mas incluem tanto colunatas de inspiração antiga quanto arcadas e abóbadas renascentistas e mesmo românicas ou bizantinas junto com pérgulas e balcões.

Para Hitchcock, o impacto de Durand é particularmente palpável na Alemanha de Leo von Klenze e de Karl Friedrich Schinkel. Este não era avesso a um neo-gótico ou a um *rundbogenstil* (estilo de arco pleno) a meio caminho entre o neo-românico e o neo-renascentista, nem a uma *villa* italiana romanticamente assimétrica, mas seu Altes Museum (1824-28), acessível por uma *stoa* de inspiração grega, é uma das obras-primas do período, junto com o Banco da Inglaterra e a Galeria de Arte de Dulwich (1811-17) de Soane e a Biblioteca Sainte-Geneviève de Henri Labrouste (1843-50). Esta é notável, entre outros aspectos, pela combinação da alvenaria exterior com a estrutura metálica da sala de leitura. A arquiteturização do ferro, em uso

crescente desde 1790, é efetiva, mas com menos impacto que a franqueza do Palácio de Cristal (1850) de Paxton.

Hitchcock observa que as preocupações estilísticas da primeira metade do século XIX tendem a mascarar o sucesso com que novos programas (terminais ferroviários, por exemplo) foram atendidos no período, com o uso ousado de novos materiais e novos tipos de construção. Contudo, os edifícios mais característicos do classicismo romântico europeu, depois de tantos símbolos de triunfo napoleônico ou anti-napoleônico (arcos, colunas e obeliscos em todas as metrópoles européias), são museus e bibliotecas, com propósitos educativos evidentes: programas novos mas que podem se erguer com métodos de construção consagrados e têm o uso de formas gregas e romanas justificado, se não exigido, por sua significação cultural- e, às vezes, pelo próprio conteúdo (como a Gliptoteca de Munique e o museu Thorwaldsen em Copenhague).

A preocupação com a monumentalidade é evidente. Em termos de aparência externa, a preferência é por formas geométricas simples e superfícies lisas, massas fechadas, isolamento dos edifícios como templos. A monocromia e mesmo monotonia caracteriza superfícies materialmente homogêneas, com o mínimo de detalhes em relevo. A expressão estrutural é direta. A impessoalidade e o internacionalismo de expressão dão um sentimento universalizado do período ao invés do sabor particular de uma nação ou uma região. De fato, o internacionalismo do movimento é notável. Até o Brasil entra no panorama: Hitchcock dedica algumas linhas ao trabalho de Grandjean de Montigny no Rio e de Louis Vauthier no Recife, destacando com ilustração o Palácio do Itamaraty de José Ma. Jacinto Rabelo.

Na Inglaterra, no campo pitoresco, a Fonthill Abbey (1795-1807) de James Wyatt entusiasma pela irregularidade de silhueta e pelo dinamismo das formas góticas. O exotismo oriental transparece nas formas bulbosas que Nash usa no Pavilhão de Brighton (1815-23). O cardápio inclui desde castelos, *cottages* com cobertura de palha e vilas italianas assimétricas, até um chalé suiço ou outro. Por volta de 1830, entretanto, o neo-gótico frivolamente pitoresco vai dar lugar a um neo-gótico arqueologicamente correto e em teoria (mas só em teoria) anti-pitoresco. Augustus Welby Pugin publica *Contrasts* no mesmo ano em que Charles Barry aprova seus planos para o Parlamento inglês (1836).

O *revival* gótico ganha momento com a construção de igrejas anglicanas, cuja irregularidade e variedade de silhueta, organização plástica complexa, decoração policrômica e diversidade de texturas (incluindo materiais quase rústicos) contrapõem-se aos ideais frios e claros do classicismo romântico, mas coloca-se em total sintonia com o pitoresco. Ao mesmo tempo, o movimento é apoiado por doutrinas funcionalistas e uma devoção à expressão honesta da construção- que Hitchcock vê como paralela à vertente mais racionalista do classicismo romântico, se não tributária da mesma.

De outro lado, para ele, o *revival* gótico atua como um solvente não só da rigidez e da convencionalidade do classicismo romântico como das mais velhas e profundas tradições clássicas revividas pela Renascença e mantidas por vários séculos. A falta de um solvente igualmente efetivo na Europa continental ajuda a explicar porque a revolução na arquitetura doméstica e comercial após 1850 é um fenômeno essencialmente anglo-americano.

Tudo isso posto, mesmo que carente da mesma convicção, o neo-gótico espalha-se pela França e pela Alemanha por volta de 1830. Tende a favorecer versões mais primitivas ou tardias do estilo que o *flamboyant* do século XIV, preferido por Pugin, mas retém as conotações conservadoras e nacionalistas, embora sem exclusividade: estilos híbridos de transição entram no cardápio. Hitchcock observa que o consenso de gosto europeu rompe-se no segundo quarto do século XIX, de maneiras distintas e em graus diferentes dependendo do país, em função de um nacionalismo crescente. Nas suas palavras “para ser romano ou grego ou mesmo italiano, não era necessário deixar de ser inglês ou francês ou alemão”. Por volta de 1840, a maioria dos arquitetos e seus clientes achava que “para ser Tudor era obrigatório ser inglês como para ser Francisco I era obrigatório ser francês”.

Entre 1750 e 1800, a maioria dos arquitetos trabalha com um estilo apenas. Entre 1800 e 1850 aumenta o número de profissionais que trabalha com um estilo de cada vez. Entre 1850 e 1875, o ecletismo de estilo triunfa junto com o ecletismo tipológico e essa colcha de retalhos estilística resulta mais do nacionalismo particularizador que do aumento concomitante do mero ecletismo de gosto. Entretanto, Hitchcock segue distinguindo dois campos

principais no período. Uma parte substancial da produção arquitetônica mais conspícua desse quarto de século enquadra-se no gótico maduro vitoriano, na Inglaterra, ou no neo-gótico tardio, alhures. Outra filia-se a um modo internacional Segundo Império. Seus programas eram mais indefinidos que no meio século precedente. O primeiro é muito menos aceito internacionalmente, nenhum é hegemônico como o classicismo romântico tinha sido. Apesar disso, os sinais óbvios de um ou outro, ou mesmo de ambos- a policromia externa e as mansardas, respectivamente- aparecem tanto em moinhos e blocos de habitação proletária como em grandes monumentos públicos.

O Segundo Império é uma modulação pomposa do *revival* renascentista, animado pelo desejo de efeitos mais ricos e plásticos. O interesse no barroco chega junto com a elaboração de composições tridimensionais pelo emprego de pavilhões no centro e nas pontas de edifícios, os últimos cobertos por mansardas retas, côncavas ou convexas dos lados. A massa é complexa, a silhueta quebrada, a tendência é cosmopolita e moderna. O edifício da Ópera, de Garnier, e o Palácio do Trocadéro, de Gabriel Davioud, onde há uma mistura de elementos islâmicos, medievais italianos e outras coisas originais, são bons exemplos dessa atitude. A tendência se exacerba após 1875, e Hitchcock pensa que cabe chamá-la de *Beaux-Arts*, em função do prestígio redobrado da escola parisiense até o final do século, mesmo que o interesse na construção em metal exposto reviva, culminando na *Galerie des Machines* e na torre *Eiffel* da Exposição Universal de Paris de 1889, antecedente do *Art Nouveau* linear antes que plástico, formas quase naturalísticas, influência oriental, linhas ondulantes, organização assimétrica. E rejeição ao historicismo

Na Inglaterra, em contrapartida, o neo-gótico financiado pela iniciativa privada triunfa em toda a linha, exceção feita ao edifício comercial e à habitação em fita. A igreja de *All Saints* (1850-59), de William Butterfield, é de policromia permanente, ecoando as recomendações do John Ruskin das *Seven lamps of architecture* (1849). Na Europa continental o equivalente mais próximo em popularidade e ubiqüidade é o *rundbogenstil*. Por volta dos 1860, a estridência do gótico vitoriano maduro se aplaca sem substituto à altura. Contudo, os temas novos e importantes da arquitetura dos 1870 e dos 1880 são anglo-americanos e têm por raiz o gótico vitoriano, não o segundo

Império, embora representem algo muito mais original que meras variações sobre aquele tema. Norman Shaw e Henry Hubson Richardson são os nomes a considerar. A arquitetura comercial e a arquitetura doméstica suburbana são os temas que vão desembocar diretamente na modernidade, via Frank Lloyd Wright e Charles Voysey, ou via *Art Nouveau*.

Hitchcock aproveita para observar que a história da arquitetura do século XIX compõe-se como uma fuga, na qual temas diferentes têm diferentes durações e em que novos temas se acrescentam mais rapidamente do que se descartam os velhos. Ao mesmo tempo, pensa as conquistas mais válidas e idiossincráticas do período desmentem-se quando se enfatiza demasiadamente uma diversidade superficial. A arquitetura clássica perde uma hegemonia secular, sem que "nenhuma das várias arquiteturas revividas tenha autoridade suficiente para desbancar as competidoras, ou para superar a arquitetura que se havia construído anteriormente", como salienta Peter Collins[6]. Mas, como diz Alan Colquhoun, em última instância, a característica distintiva do historicismo do século XIX é "a descrença no passado gerada pelo estudo do passado"[7].

Patetta

Luciano Patetta entende como ecletismo o conjunto das experiências arquitetônicas do período 1750-1900, da crise do classicismo até o começo do movimento moderno, explicitado como o arco de tempo que coincide com a consolidação do poder burguês, com os desenvolvimentos da civilização industrial, com o entrelaçar-se na cultura romântica de ideais nacionalistas, com o problema de uma produção de massa e com o aparecimento de uma nova figura de arquiteto, o profissional. *L'Architettura dell'Eclettismo* (1975) examina os *revivals* (neo-grego, neo-gótico, neo-renascença), exotismo (neo-mourisco, neo-chinês, neo-hindu) e novos ideais estéticos através dos instrumentos de difusão que documentam a passagem de uma problemática arquitetônica de elite para a de uma nova classe empresarial. Patetta apresenta em seqüência as influências da poética do pitoresco no

---

[6] COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950).* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1970, p.57

[7] COLQHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition: arquitectural essays 1980-1987*.3.ed. Cambridge:MIT, 1994. p.134.

paisagismo e nos *pattern books* para cabanas e casas de campo, o neo-grego e o neo-romano na cultura neoclássica, os exotismos no gosto burguês do Oitocentos e o medievalismo em vários países, concluindo com o neo-renascimento e os desenvolvimentos do projeto eclético entre 1850 e 1900.

Para Patetta, o "retorno ao antigo" fundamenta a cultura neo-clássica. Ele o entende como superação do vitruvismo e dos tratados renascentistas, de autoridade abalada pela descoberta da grande e até então insuspeita liberdade criativa dos artistas da Antigüidade. A reconstrução do universo ideal da civilização e da arte dos povos antigos (ainda que longínquos entre si historica e culturalmente como os egípcios, os etruscos, os gregos e os romanos) associa-se ao uso desse patrimônio hereditário como fonte de formas de todo novas e particularmente significativas a ser recuperado por uma sociedade nova e progressista. Por outro lado, a evidência das diferentes expressões e sistemas formais de cada um desses povos confere ao conceito de estilo um sentido inédito, detalhado por Quatremère de Quincy no *Dictionnaire Méthodique* (1832) como sinal das "diferenças de sistema, de gosto, de fisionomia entre os povos, os tempos ou os artistas da mesma época".

Diferentes abordagens daí decorrem. Uma é considerar os estilos do passado cada um na sua concreta unidade como meio de comunicação de idéias. Outra é dissociar um elemento da arquitetura do passado do seu contexto, injetando-o num organismo moderno (o pronaos dórico, por exemplo) ou tratando-o como objeto autônomo (a coluna dórica isolada como monumento). Uma terceira é tomar um monumento do passado (o templo grego, o panteon, etc.) por modelo ideal, replicando-o em outras tipologias. Enfim, parece lícito compor e manipular formas arquitetônicas extraídas de vários estilos do passado quando estes últimos apresentam características similares, como o dórico arcaico e o estilo egípcio.

Posto que todos os estilos são igualmente legítimos, mesmo os exóticos, o debate doravante se desenvolve sobre a conveniência de um estilo ou outro, sobre sua reposta a finalidades expressivas, ideológicas, racionais e até mesmo funcionais. Ocorre ainda a individuação de uma correspondência entre estilo e tipologia que se institucionaliza no século XIX: o estilo egípcio para os cemitérios, o clássico para os edifícios civis, o gótico para as igrejas, etc. O interesse em regras proporcionais abstratas é substituído pelo

interesse nos atributos singulares de cada estilo enquanto combinação exemplar de forças emocionais e conteúdos intelectuais: o concentrar-se da atenção por exemplo sobre as características da ordem dórica vai muito além da tradicional masculinidade reconhecida já por Vitruvio e pelos tratadistas.

Patetta evidencia duas vertentes projetuais que nascem desse novo horizonte cognitivo. Uma se organiza como imitação: assume os modelos da Antigüidade com a maior liberdade criativa, assimilando em forma exaltada a grande retórica romana, a severidade grega, a monumentalidade egípcia, o elementarismo etrusco. O conjunto de modelos antigos- templo, termas, arco de triunfo, panteon, mausoléu, pirâmide, zigurat, entram com Boullée, Ledoux, Gilly, Weinbrenner, Soane numa composição radicalmente nova, perdem os significados autônomos para assumir um inédito, justificando a interpretação como um filão autônomo fundado sobre o antigo, o da arquitetura revolucionária. Outra assume os mesmos modelos com zelo arqueológico, utilizando-os em réplicas fiéis, numa iteração passiva e sem nenhuma transformação. Vinculada à cópia, tem portanto os limites mais fugazes de um fenômeno de gosto, da práxis habitual de projeto subordinada ao mercado, antecipando o academismo neoclássico e o ecletismo de estilo.

Patetta não deixa, porém, de notar que a possibilidade evocativa coexiste no retorno ao antigo com o mais completo desinteresse funcional, citando com aprovação as palavras de Fontaine nos *Monuments de Paris*:

> Devemos reconhecer que as belezas e as perfeições da obra do século XV são mais adaptadas aos nossos usos que aquelas dos edifícios greco-romanos. (Os mestres do renascimento) apresentam nas suas obras uma infinita variedade sem recorrer a disposições bizarras e anormais, que nascem de uma paixão frequentemente exagerada pelas novidades; eles demonstram que a autêntica perfeição da arte consiste muito menos na descoberta de coisas desconhecidas que no emprego judicioso daquelas que a experiência e o bom gosto consagraram. (FONTAINE, apud PATTETA, 1975, p.36;38)

Fontaine reconhece “um tipo de perfeição” na arquitetura grega, mas adverte que o “abuso exagerado das belezas que a distinguem freqüentemente prejudicou a boa distribuição e a solidez dos edifícios modernos”. Depois de 1830, verifica-se em toda a Europa um distanciamento tanto no zelo arqueológico do neo-grego e do neo-romano como na adoção de modelos ideais. Segundo Patetta, o historicismo reflui pela influência concomitante de

três fatores: o firmar-se sempre mais radical nas escolas de arquitetura de uma tendência classicista renascentista; as polêmicas anti-acadêmicas e sobretudo anti-clássicas das correntes medievalistas e nacionalistas incluindo críticas à imitação passiva e arqueológica como as de Viollet-le-Duc: a consolidação do ecletismo tipológico e do relativismo cultural.

Patetta caracteriza a segunda metade do século XIX como o período de consolidação máxima do poder burguês, do incremento mais relevante do progresso científico-tecnológico e industrial. Em nenhuma outra época verifica-se uma dicotomia tão dramática entre o entusiasmo, a segurança a fé no progresso do mundo empresarial e a ambigüidade, a incerteza, a insatisfação dos intelectuais e artistas.

A crise dos arquitetos mostra duas faces: um pessimismo relacionado com a reivindicação de uma arquitetura nova e um otimismo e entusiasmo pela modernidade e pelo utilitarismo, pelas novas tipologias e pelos novos temas. Nunca antes de então os problemas práticos e pragmáticos tinham alcançado a mesma dignidade dos estudos históricos, estilísticos e estéticos. De outro lado, a escolha de um estilo acaba por reduzir-se a um problema de ornamentação, sob a qual é, às vezes, árduo reconhecer a pesquisa séria e inovadora. Enfim, Patetta se opõe à idéia de um estilo Segundo Império, assinalando que por trás da diversidade estilística há uma unidade advinda, mesmo no neo-gótico, de um único sistema, longamente aprovado, o renascentista. Para ele, a recuperação do sistema compositivo renascentista não é escolha exclusiva de um *revival* específico, mas o fundamento da composição de arquitetura durante todo o século XIX.

Winckelmann, Laugier, Quatremère, Semper

O termo “eclético” é primeiramente usado por Johann Joachim Winckelmann (1764), para caracterizar a arte dos Carracci, Agostino, Annibale e Ludovico, que tentam combinar em sua arte a linha de Miguel Ângelo, a cor de Ticiano, o claro-escuro de Corregio, a graça e simetria de Rafael. Winckelmann está interessado em comprovar a superioridade da arte grega, precursor na manifestação contrário tanto ao maneirismo e ao barroco quanto ao vitruvismo e aos tratadistas da Renascença. Marc-Antoine Laugier segue Vitrúvio na sua preocupação com a cabana primitiva, mas é anti-barroco e

anti-rococó. Seu *Essai sur l'Architecture*[8] (1753) afirma que a origem da arquitetura é uma cabana[9], formada por quatro suportes verticais, quatro vigas e uma cobertura em duas águas, toda feita de troncos de árvores, e que estes elementos transformar-se-ão, mais tarde, nas colunas, entablamento e frontão do templo grego. A cabana, que já era importante como uma referência histórica, torna-se um modelo presente para Laugier, batizada de cabana rústica[10]. A cabana é o modelo para o templo, um edifício no qual a fachada é um plano vazado, formado pelo alinhamento das colunas de apoio da cobertura; onde há peristílos, galerias; onde não há base, há continuidade e uma relação imediata entre o exterior e o interior do edifício. Aliás, Laugier admite uma origem idêntica, arbórea e natural para a arquitetura gótica. Para ele, mal grado os seus numerosos defeitos, esta é também sua beleza. A vulgaridade de sentimento não deve fazer ignorar a audácia dos perfis, a delicadeza das incisões, o caráter majestoso e a espacialidade encontradas em tantos exemplos do estilo.

> *...les proportions ignorées, les ornemens bisarrement configurés & puerillement entassés, n'offroient que des pierres en découpure, de l'informe, du grotesque, de l'excessif. Cette Architecture moderne a fait trop long-temps les délices de toute l'Europe...Disons la verité; avec des taches sans nombre, cette Achitecture a eu des beautés. Quoiqu'il régne dans ses plus magnifiques productions une pesanteur d'esprit & une grossiereté de sentiment tout-à –fait choquante: peut-on ne pas admirer la hardiesse des traits, la delicatesse du ciseau, l'air de majesté & de dégagement que l'on remarque dans certains morceaux, qui par tous ces endroits ont quelque chose de désesperant & d'inimitable.*[11]

O ensaio defende a redução dos elementos de arquitetura a um mínimo essencial: coluna, entablamento e frontão e considera que a beleza está na sua aplicação racional. Laugier reconhece que há uma preferência dos homens por viver em lugares fechados, o que torna necessário o

---

[8] LAUGIER,Marc-Antoine**.** *Essai sur l'architecture*, 1753, Paris.

[9] Laugier chega até a cabana por meio de um caminho retrocedente, que o leva o mais perto possível da origem dos tempos. A construção do abrigo, feita com troncos porque é inspirada no bosque, é descrita como um ato instintivo. Sua forma é o resultado lógico de demandas estruturais e funcionais e de uma boa relação entre o homem e a natureza. É ela, com quem o homem vive em harmonia, a base de suas formas.

[10] Sua denominação é "*la petite cabane rustique*", como aparece nas páginas 12 e 13 de seu ensaio.

[11] Ibid. p.4-5.

preenchimento do espaço entre as colunas[12]. Aí é que se inserem as paredes, enquadradas na categoria de *licences*, aquilo que é autorizado pela necessidade. Não considera sua dimensão plástica, mas apenas a tarefa de fechamento do abrigo, mas alerta para o fato de que toda a licença concedida implica em uma imperfeição, na impossibilidade de fazer melhor. O contraste com Alberti é significativo, porque este descreve[13] um abrigo em que o teto é sustentado pelos muros da fachada, não pelas colunas. Ele estrutura todo o sistema da arquitetura renascentista no muro. As pilastras e as colunas são usadas para criar a articulação da fachada; são artifícios de embelezamento, não elementos estruturais.

No final do século XVIII, quando não é mais possível falar apenas de um modelo ou de uma arquitetura em função de uma consciência histórica estimulada, Quatremère de Quincy formula a sua própria teoria das origens com base em três tipos essenciais, que são a caverna, a tenda e a cabana[14]. Mesmo que manifeste a sua preferência pelo modelo grego, dentro da tradição de Vitruvio e de Laugier, a visão tripartida de Quatremère de Quincy relativiza a supremacia de um ou outro estilo. Para ele, a forma arquitetônica não é fruto de um princípio universal e autônomo, mas de condições históricas e geográficas específicas. E é isso o que vai criticar em Laugier, o seu "uniformitarianismo". Quatremère de Quincy admite a diversidade e a importância das condições de tempo e lugar. Essa relativização limitada já é sinal dos tempos. Menos reticente, Sir Joshua Reynolds, presidente da Royal Academy of Arts, escreve, no sexto de seus *Discourses* (1774), que o pintor pode usar a obra dos antigos como "depósito de propriedade comum, sempre aberto ao público, do qual todo homem tem o direito de tirar qualquer material que lhe agrada".

A policromia é um assunto em pauta, na época. Stuart e Revett descreveram, verbalmente, os desenhos coloridos das antigüidades de Atenas, que eles encontraram em sua viagem de 1750; Quatremère de Quincy, em *Le Jupiter Olympien* (1815), comprova que a estatuária grega era pintada, em cores

---

[12] "*Il est vrai que le froid & le chaud lui feront sentir leur incommodité dans sa maison ouvert de toute part; mais alors il remplira l'entre-deux des piliers, &se trouvera garanti.*" (LAUGIER,1753, p. 12).

[13] ALBERTI, Léon Battista. L'Architettura (De re aedificatoria), editado por Paolo Potoghesi, traduzido por Giovanni Orlandi.2 vols., Milão, 1966.

[14] QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. *Dictionaire historique de l'architecture*, *2 vols.*, Paris 1832.

vivas e contratantes; Hittorff publicou imagens coloridas que reconstituíam as decorações policromáticas dos templos de Selinonte (1829). Apesar disto, até 1830, aceitava-se, sem discussão, o fato de que a arquitetura era monocromática e de que o uso da cor ameaçava a unidade e o equilíbrio do edifício. Gottfried Semper defende o contrário, afirmando que todos os elementos da arquitetura grega, inclusive as colunas, eram pintados de cores fortes.

Em 1851, Semper[15] publica *Die vier elemente der baukunst*[16], "Os quatro elementos da arquitetura". Depois de uma acirrada defesa da policromia, no quinto capítulo, que traz o mesmo título do livro, Semper expõe sua teoria geral e apresenta a sua própria versão a respeito da origem da arquitetura. Começa com a premissa de que a civilização grega não foi uma criação espontânea, mas a mistura de motivos e idéias culturais tirados de outros povos, arranjados de uma nova maneira. Em outras palavras, afirma que a cultura grega é um sistema eclético.

Em seguida, recusa os modelos de Quatremère de Quincy, dispensa as bases materiais e construtivas da arquitetura grega, ao contrário de Vitruvio e Laugier, e apresenta os quatro elementos que seriam, para ele, os geradores da forma arquitetônica: o lugar do fogo, o teto, o fechamento vertical e a plataforma do piso.

De acordo com a maneira como as diferentes sociedades desenvolviam-se, sob as influências do clima, do lugar, das relações sociais e das disposições culturais, as combinações entre estes quatro elementos modificavam-se; uns desenvolvendo-se mais, outros menos. Mas ele deixa claro que o elemento essencial, para os povos meridionais, é o "*umfriedung*", o cercado do fechamento vertical; atribui-lhe essa importância em conseqüência da capacidade que este possui de definir um mundo interno, separado e protegido do exterior, além da capacidade de proteger o foco espiritual e

---

[15] Gottfried Semper nasceu em Hamburgo, na Alemanha, em 1803. Além de ter sido um arquiteto de enorme sucesso na carreira, Semper foi um professor e teórico destacado. Suas idéias a respeito da policromia, da evolução dos estilos arquitetônicos e da manufatura são bastante conhecidas. Deixou uma herança acadêmica que dominou o pensamento das escolas de Dresden e Zurique, nas décadas finais do século XIX. Sua importância, na cultura alemã, chega a ser comparável à de Wagner, seu grande amigo.

[16] SEMPER, Gottfried. "*Die vier Elemente der Baukunst*". *Ein Beitrag zur vergleichenden Buakunde*, Brunswick 1851. Este texto foi publicado por Harry Mallgrave, em 1989, com o nome de "*The four elements of architecture and other writings*", pela Cambridge University Press, na cidade de Cambridge.

social da casa, que é o fogo. Semper coloca a configuração do espaço privativo e íntimo no maior grau de importância na arquitetura.

O elemento relativo à delimitação vertical do espaço, à fachada, seria a cerca, que não é a mesma coisa do que uma parede de alvenaria; é um fechamento, apenas. A partir da cerca o homem teria desenvolvido a manufatura têxtil, sua capacidade de tecer cestos, tecidos, esteiras ou tapetes. Tais cercados eram, inicialmente, resultado do entrelaçamento rudimentar de galhos e ramos vegetais. Mais tarde, evoluíram para a trama com junco e palha e, finalmente, para os fios trançados.

Nas regiões favorecidas pelo clima, usavam-se tapetes ou esteiras para delimitar e subdividir os espaços, antes mesmo da existência da parede de alvenaria. Por dedução, afirma que a fachada é um produto têxtil e a arquitetura, o ponto mais alto de um processo iniciado com a tecelagem. Reforça essa sua tese através do argumento de que a palavra *wand*, que é parede em alemão, tem a mesma raiz que *gewand*, que significa vestir pessoas ou revestir superfícies e materiais.

Semper considera o tapete, com toda sua exuberância decorativa, a verdadeira essência da parede, seja no papel de fachada ou de divisória interna. Quando surgiram os muros de pedra ou tijolos, por razões que não têm nenhuma relação com a criação de espaço, mas com segurança e permanência, os tapetes transformam-se em revestimento interno.

A utilização da parede de alvenaria teria feito com que a fachada, originalmente a cerca tramada, se desdobrasse em camadas distintas. À alvenaria, somam-se os revestimentos, internos e externos[17]. Os tecidos ficam no interior e são substituídos, mais tarde, pelos painéis rígidos de tecido, couro ou madeira. O exterior ganha a cobertura de materiais mais resistentes, como o reboco ou as placas, de pedra ou metal.

O paradigma de Semper, assim como o de Alberti, é o da caixa fechada. A parede de Alberti, porém, acumula as tarefas de delimitação do espaço e estrutura. Para Semper, é diferente; a parede seria apenas fechamento, em essência. Quando se torna também estrutura, deixa de ser um elemento simples para transformar-se em um conjunto, composto de diferentes camadas, com funções específicas. Seus limites podem tocar-se, suas

[17] Semper só admite o muro estrutural despido nas paredes de fundação.

bordas podem juntar-se ou encobrir-se, mas o extremo de uma camada denota o começo da outra. Não existe uma síntese, mas uma coexistência. Esse descolamento admite que os lados opostos da parede, exterior e interior, não sejam necessariamente iguais.

O modelo de Semper não é protagonizado por uma caixa fechada, simplesmente. Na verdade, é uma superposição de caixas dentro de caixas: a caixa dos revestimentos internos, a caixa da estrutura e a caixa dos revestimentos externos. E são os revestimentos que aparecem e expressam proporção, ritmo e caráter; enfim, a dimensão artística do edifício[18], além de desempenharem as funções pragmáticas de conforto e proteção. O muro estrutural, que não deve ser aparente, fica com um papel menor, na sua interpretação. No caso de Laugier, a ornamentação estava na estrutura, nas colunas.

Laugier propõe um modelo vazado, definido pelas colunas; o modelo de Semper é uma caixa fechada, delimitada por planos e superfícies. O primeiro é aberto e liga exterior e interior, diretamente. O segundo conforma dois universos distintos, que têm nos planos limítrofes, uma fronteira definida, que se desdobra em camadas especializadas. Para Semper a parede tem o papel fundamental de criar uma nova espacialidade, um mundo diferente e próprio, que é o interior; para Laugier, seria preferível que ela nem existisse.

Laugier defende a supressão, o uso de um mínimo de elementos, todos clássicos, evidentemente. Semper revela a fachada composta. Para ele, a origem da arquitetura monumental não estaria no fundamentalismo da cabana primitiva, mas na celebração festiva, coberta de decorações, drapeada com carpetes, adornada com guirlandas. Considera que o revestimento, ou aquilo que encobre, é mais importante para a arquitetura do que o muro de suporte.

O modelo de Laugier está nu, enquanto o de Semper é vestido. E esta roupa, além de proteção, também é um disfarce. O corpo nu é um só, como a verdade. As roupas, podem ser várias, uma para cada ocasião; podem ser trocadas; podem ser mais ou menos enfeitadas. Enfim, Laugier defende o neoclássico, um estilo definido que, como todos os estilos definidos, é

---

[18] No modelo vazado, de Laugier, esta é uma tarefa das colunas; em outras palavras, da própria estrutura.

reconhecível pela harmonia e unidade de suas partes. Semper é um eclético. Defende a parede e a parede serve de suporte para todo o tipo de ornamento.

A essência da parede, da maneira como Semper a descreve, é o tapete, que é "decorativo" em essência; sua importância decorre não apenas de ser fechamento, mas um fechamento com ornamentação. Esse modelo admite uma diversidade entre exterior e interior; torna-os independentes, um do outro. Esta é uma outra variável que entra na matemática de somar diferenças, que é o ecletismo.

Uma breve questão de caráter

Um dos critérios de escolha, entre um ou outro estilo, era a crença em trazer à tona os valores de determinada época ou lugar, através da adoção de sua arquitetura. "*Eclecticism depends on the power of historical styles to become the emblems of ideas associated with the cultures that produced them*."[19] Também podia ser uma adequação ao desejo do cliente, ou ao caráter do edifício, simplesmente.

Guadet, à frente da *Ecole des Beaux-Arts*, defende a liberdade de escolha dos alunos[20]. Esta liberdade e inclusão, ele diz, sempre foi a concepção filosófica generosa da escola. Apóia o uso da referência, e considera clássicas todas as arquiteturas que resitiram ao tempo. O arquiteto deveria escolher, através de sua sensibilidade, o caráter adequado.

De acordo com Le Camus de Mézières, todo o objeto possui um caráter que lhe é próprio, e que uma única linha ou contorno é suficiente para expressá-lo; uma fisionomia. Blondel associa caráter às sensações que transmite um edifício, como leveza, frio ou morbidez. A partir das idéias de Durand, no começo de 1800, vigora um entendimento de caracterização mais relacionado à função do edifício.

Quatremère de Quincy, discrimina três tipos de caráter:

---

[19] COLQHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1989. p.6

[20] Julien Guadet. *Éléments et Théorie de l'Architecture*. Paris: *Librarie de la construction moderne*, 1904, tome I, p.82.

> o caráter essencial, sinônimo de força e grandeza, um caráter distintivo ou de originalidade e um caráter relativo, sinônimo de propriedade e conveniência, demonstração de finalidade. O primeiro é apanágio da infância heróica da arte, egípcia e grega, e implica a aparência de solidez simples e imponente, majestosa, a regularidade e simetria, tudo o que se aproxima de uma idéia de unidade. O segundo é instrumento de classificação da fisionomia dentro da espécie, como a leveza chinesa face à solidez maciça egípcia, a graça e harmonia gregas face ao luxo e ao orgulho dos romanos. O terceiro se pode ensinar e expressar.[21]

Para Quatremère, o ornamento conta uso e significado do edifício; então o caráter pode ser atribuído pelo ornamento e nada evita que uma família de ornamentos, que é o estilo, tenha o mesmo poder. Estabelece uma relação entre ornamentação e utilidade.

> No fim do século XIX, a própria seleção do estilo já é estratégia de caracterização substantiva aos olhos dos patronos, clientes e arquitetos. Neste historicismo tipológico, a Idade Média se associa aos traços místicos e à religiosidade requerida pelas novas igrejas. O Renascimento proporciona os traços palacianos para os edifícios públicos em geral, o Classicismo pesado do coríntio romano tem o caráter solene apropriado para parlamentos, museus e ministérios. O Barroco ou os estilos orientais oferecem a festividade exigida pelos equipamentos de lazer.[22]

Assim como os edifícios eram construídos com o estilo mais adequado à sua finalidade, as salas começaram a ser ambientadas em estilos diferentes, também de acordo com seu caráter específico. A especialização programática gera uma hibridização interna.

A sala na casa

Para Mark Girouard[23], a organização das casas francesas e inglesas deriva de dois sistemas da época medieval: na França a casa era composta de

---

[21] COMAS, Carlos Eduardo Dias. Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos: a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Tese (doutorado) - Universidade de Paris VIII, Paris, 2002. vol.I. p. 35

[22] COMAS, Carlos Eduardo. Op.cit. p. 36.

[23] GIROUARD, Mark. *Life in the english country house*.New haven and London: Yale University press, 1978, e GIROUARD, Mark. *Life in the french country house*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf

salle e *chambre*, e na Inglaterra, de *hall* e *chamber*. No século XVII, no intervalo de 1630 a 1720, o período da casa formal, o *hall* inglês, que é uma peça pública importante para receber visitas de cerimônia e organizar banquetes, mantém-se, e o *chamber* divide-se em *chamber of state*, *chamber* e *closet*. O primeiro, que poderia ser chamado de aposento de estado, funciona como uma sala de visitas e antecede a peça mais íntima, onde está a cama, que é o quarto de dormir. O *closet* é o lugar de guardar valores.

Na França, a mudança acontece de forma um pouco diferente. O *chambre* é transformado numa estrutura mais complexa, igualmente, mas sua utilização é um pouco diferente. Passa a existir um conjunto formado de *antichambre, chambre* e *cabinet*, de modo que *chambre* ainda é o lugar de dormir e receber visitas e *antichabre* é apenas uma pequena sala de espera. O único lugar com um pouco mais de privacidade são os *cabinets*, que terminam por guardar valores pessoais e receber decorações caprichadas.

Loius Le Vau, que é um dos principais arquitetos da época, constrói Vaux-le-Vicomte (1656). Na entrada há um pequeno vestíbulo e daí a *salle*, ou *grand salon*. Blondel, em 1673, passou a denominar o *salon* de *chambre de parade*, para receber convidados importantes.

As casas têm uma organização tão rígida que o mobiliário fica junto às paredes e é carregado pelos empregados no momento de ser usado para refeições ou jogos de cartas. Por isto, as mesas eram de abrir, na maior parte das vezes.

Entre 1720 e 1770 a casa torna-se social. Havia muita mobilidade das cortes de diferentes países que viajavam por toda a Europa e paravam no caminho para descansar e fazer visitas. A elite usa a casa de campo para exibir-se, mostrar sua cultura e *savoir-faire*. Aumenta a qualidade interna de vida e aumentam os encontros sociais, tanto em quantidade de pessoas quanto em diversidade de entretenimento. As festas ficam muito grandes, com jogos de cartas, conversa e dança, terminando em uma refeição. Falta espaço e a casa formal não serve mais. Ao invés de um *hall* e um *salon* entre os apartamentos privados, agora era necessária uma série de grandes salas para receber.

Na Inglaterra o primeiro passo foi a abertura do apartamento de estado. Depois foi o aumento do número de salas do apartamento de estado; por fim,

foi preciso tirar a cama do apartamento de estado , que fica só pra receber. A maneira de dispor essas salas é em círculo, em volta de uma escada. Uma sala maior nesse circuito era a *drawing room*; antes havia o *state room* e o *dressing room*; depois, o *closet*. As casas mais sofisticadas tinham mais circuitos. Na França, algumas casas começam a separar mais claramente a parte social da outra, privada, em *appartments de parade* e de *commodité.*

O *salon* também era usado para refeições, mas toda a casa com alguma pretensão tinha uma sala só para isso. Na Inglaterra, depois da janta as mulheres iam para as *drawing rooms*. Nas casas maiores também havia um *parlour* para uso diário, como lugar de conversar e comer. Houve um maior desenvolvimento funcional e salas para usos diferentes podiam ter ambientações diferentes. Em algumas casas francesas, até uma forma diferente.

Entre 1770 e 1830, para Mark Girouard, vence a informalidade e passa-se a dar mais importância para as salas comuns. Aparecem salas com fins específicos, como refeições, cartas, conversa e dança, e isso resulta em um aumento do número de salas menores e com uso mais específico. Como uma sala de jantar torna-se apenas uma sala de jantar, a mesa fica no lugar, geralmente no centro da sala. Isso também significa que o mobiliário torna-se menos móvel do que na época em que os empregados carregavam cadeiras e mesas para colocarem-nas em uso naquelas salas que abrigavam múltiplas funções.

A relação com a natureza torna-se fundamental, não apenas como vista, mas como contato físico, e as casas abrem-se mais no térreo. O grau de sofisticação era tão alto que era possível dar-se a esse luxo, ainda sob influência de Rousseau. De maneira semelhante, a convenção passa a ser vista de forma negativa por alguns grupos.

Lord Byron, com suas dívidas, relações incestuosas e bissexuais, torna-se um adorado símbolo da anticonvenção. Por este lado, na arquitetura, entra a valorização do que pode ser classificado como pitoresco, como a irregularidade, a assimetria, as salas de formas diferentes e o perímetro irregular do edifício.

Finalmente, entre 1830 e1900, a casa é moral. As elites sentiram-se obrigadas a ajustar sua imagem à moral da classe-média. Ficaram mais

sérias, responsáveis, religiosas e domésticas. O gótico, inclusive, é valorizado por sua relação com a religiosidade.

Existe muito mais conforto, como aquecimento e água corrente, e cada grupo que habita a casa tem uma área específica, para não haver conflitos. Estabelece-se uma rígida separação entre sexos, entre empregados e senhores e entre adultos e crianças. Para preservar de contatos indesejáveis todos que usufruem da casa ao mesmo tempo o corredor torna-se o eixo estruturador aonde as salas vão se conectando, sem uma ligação direta entre elas. A peça do centro e aquela da ponta ficam igualmente acessíveis, o que cria flexibilização e a diluição da hierarquia anterior. O corredor diminui as diferenças entre as parte, já que não existe um trajeto único. Girouard ressalta que esta setorização, de espírito vitoriano, é bem menor na França.

Peter Thornton[24], que divide os períodos de tempo em partes de cinqüenta anos, afirma que a grande casa barroca, entre 1620 e 1670, tem três partes distintas: a cerimonial, a da família e a de serviço; a da família divide-se no território do marido e o da esposa. A divisão dessas partes era mais em altura do que nos lados da casa. As crianças e os mais velhos viviam em quartos menores, no primeiro andar. Os empregados ficavam no sotão, acima dos estábulos; os criados pessoais acomodavam-se em algum lugar dos apartamentos dos senhores. A parte cerimonial estava organizada num *appartment de state*. O apartamento compreendia os aposentos de uma pessoa, geralmente. No caso do *appartment de state*, não, embora pudesse receber convidados ilustres, como o rei.

A *enfilade* era uma forma de distribuir as salas para causar mais impacto. Dispostas uma ao lado da outra, numa série, com a circulação entre elas acontecendo diretamente pelas portas que se sucedem alinhadas e revelam, nesta perspectiva, a existência da sala contígua[25].

O jantar era na *salle* ou no *great chamber*, que depois do jantar transformava-se em local de danças ou outro tipo de entretenimento. A *salle*

---

[24] THORNTON, Peter. *Autentic Decor-the domestic interior 1620-1920*. Londres: Seven, Dials, Cassel & Co, 2000.

[25] EVANS, Robin. *Translations from drawing to building and other essays*. London: MIT Press, 1997. Neste livro, Evans faz considerações importantes sobre este assunto, que merecem uma atenção. Evans afirma que a distribuição em *enfilade*, com interiores de grande individualidade, afasta qualquer noção de igualdade latente. Cada peça é um pequeno universo, com seu próprio cenário, uma caixa introvertida e com identidade própria. E as portas estreitas acentuam ainda mais o isolamento entre as partes do edifício.

à manger só aparece em 1640. A maioria das mesas ainda é de fechar e, assim como as cadeiras, eram colocadas nas paredes quando não estavam em uso. As cadeiras chegavam a formar barras decorativas nas salas.

No período entre 1670 e 1720, na França, o quarto é mais um lugar de receber. Não existe o lugar para o relaxamento, a não ser na privacidade de um *cabinet*. Os quartos ingleses eram um pouco melhores neste aspecto mas nesse mundo de formalidade, um lugar para esquecer-se da etiqueta era o máximo.

Os próximos 50 anos teriam assistido o surgimento do *appartment de commodité* e o *de société*, que abrigava a *salle de compagnie*, uma pequena sala para receber com maior intimidade e privacidade.

Entre 1770 e1820, Thornton destaca o livro de Camus de Mézieres, *Le Génie de l'Architecture*(1780), que devota grande parte do texto para tratar de distribuição. E ocupa-se muito das pequenas salas, que não são para cerimônia, o que demonstra um apreocupação crescente com o relaxamento e a privacidade. Robert Adam redecora Osterley Park (1760-1770) e afirma a necessidade de uma maneira mais relaxada e menos formal de viver. Tira o mobiliário da parede e coloca sofás e cadeiras de forma estudadamente desarranjada em volta das lareiras e no meio das salas, como se a casa estivesse em uso antes mesmo de ela ser habitada. Estes esquemas d*erangés* estavam longe de serem acidentais. Uma sala típica do vitoriano tardio é bem menos acidental ou descuidada do que pode nos parecer agora. Finalmente, entre 1820 e1870, a planta pitoresca ganha muita força, por facilitar a privacidade. As peças são de formas e tamanhos diferentes, ligadas pelos corredores, sem interconexão entre elas e sem um esquema geral de composição que dê unidade, nem à forma do edifício, nem a cada uma das partes; um tipo de concepção que dificulta a manutenção ou o controle das bordas do edifício.

Michael Dennis[26] descreve o hôtel barroco francês, de 1630-1640, como um edifício de quartos retangulares, em uma seqüência ainda não plenamente desenvolvida. Ressalta que os rituais sociais, em uma sociedade obcecada por hierarquia e aparência social, tinham um papel importante na distribuição

---

[26] DENNIS, Michael. *Court and Garden - from the french hôtel to the city of modern architecture.* Cambridge: MIT Press, 1986.

e no tamanho das casas. Distingue duas maneiras de organizar os apartamentos: em *enfilade*, as salas em fila, ou *massée*, organizadas em *clusters*, sendo que a primeira alternativa daria continuidade e grandeza para a seqüência de salas, enquanto a segunda possibiltaria mais flexibilidade na circulação.

O percurso começaria no *cour d'honneur*, daí para o vestíbulo, onde esperavam os empregados e podia haver pequenas refeições da família. Daí seguia-se a *salle*, que depois vira o *salon*. Depois, a *antichambre*, o *chambre* ou *chambre de parade*, uma grande sala quadrada com uma cama, de onde eram recebidas as visitas. Observa que a hierarquia das plantas começa a aparecer também nos cortes, dando origem aos mezaninos.

A marquesa de Rambouillet, uma importante personagem da época, organiza ela mesmo o *hôtel* Pisani, chamado depois apenas de *hôtel de* Rambouillet, para receber visitas. Projeta salas pequenas onde pudesse haver mais intimidade do que nas grandes salas de recepção da maioria das casas da elite francesa. Cria o *chambre à alcôve* ou *chambre à coucher*, uma alcova dentro do quarto, em que era possível dormir com maior privacidade, o que é um passo importante em direção ao conforto.

Dennis considera o *hôtel* Lambert um ponto decisivo na história do projeto do *hôtel* barroco. O uso de figuras variadas em cada uma das salas, as simetrias parciais e a exploração hierárquica dos *pochés* residuais revela todo o grau de sofisticação das plantas francesas. O *hotêl* rococó, do começo do século XVIII, desenvolve este esquema de grande variedade de tamanhos e formas das salas, geralmente agrupadas de três em três ou quatro em quatro, conectadas em *enfilade*. Considera todo o edifício um *poché*, uma área intersticial, organizado internamente em outros *pochés* menores, relativos às diferentes áreas de serviço, privada e social.
Também anota o surgimento do *appartment de société*, para a família e os amigos mais íntimos, e o *appartment de commodité*, para as indisposições ou assuntos domésticos. Em relacão ao hôtel neoclássico, observa que se torna mais comum a decoração refletindo o caráter do dono.

Por dentro da sala

Peter Thornton usa a mesma periodização, de cinquenta em cinta anos para falar a respeito da história das ambientações internas desde o século XVII até o XX. Segundo o autor, entre 1670 e 1720, como o *bedchamber* é usado como um lugar de receber, a cama é uma peça formal de mobiliário, a peça mais cara, desenhada pelo arquiteto nas casas mais importantes. A proporção da base, geralmente retangular, muda, assim como a presença e o formato das testeiras, de país para país.

O ofício de estofador era muito rudimentar até 1700, quando evolui consideravelmente. As cadeiras e os sofás estofados, como *canapés* e *fauteils de commodité*, criam um forte impacto. Também havia coberturas destacáveis para as poltronas, que eram utilizadas apenas em grandes ocasiões. Os franceses adotam as cadeiras com assento e encosto em palha em 1720, depois dos ingleses, e deixam-nas mais curvilíneas. Elas também eram cobertas, como as simples cadeiras de madeira, que são muito populares nessas época, principalmente por serem muito fáceis de movimentar.

Thornton ressalta que as coberturas e os estofamentos combinavam com o resto da ambientação nos círculos mais sofisticados, ao contrário do que acontecia nas casas populares, onde havia uma variedade de padrões pelo fato de serem compradas prontas ou em momentos diferentes. Na França era usada a tapeçaria como cobertura; na Europa central, o couro.

Os tapetes, que eram usados preferencialmente nas mesas, começam a descer para o piso no primeiro quarto do século XVIII. Entre 1720 e 1770, as paredes das salas eram cobertas por tapeçarias. Blondel orienta a troca dessas peças entre o inverno e o verão e recomenda que combinem com o resto da decoração.

Os tafetás de seda pintados entraram nas graças das melhores casas, como a de madame de Pompadour. Telas de tecido cobrem as paredes e as janelas eram tapadas pelas cortinas. Os tecidos das cortinas, dos painéis das paredes e das coberturas das camas deveriam ser iguais para produzir a unidade desejada.

Os franceses deixam seus pisos de madeira à mostra, enquanto os ingleses preferem os tapetes orientais tapando todo o piso e não descartam as

forrações. As cadeiras de palha saem de moda na Inglaterra, mas não na França. Mas, nas casas mais chiques, a poltrona *Louis Quinze*, com suas formas curvas e estofadas de assento e encosto, torna-se a grande protagonista, e nunca é imitada satisfatoriamente nos outros países. Por influência do neoclassicismo, foram introduzidas as pernas retas. Os estofamentos também tornaram-se retangulares, reduzindo bastante o conforto.

Conforme Thornton, as mudanças sociais e de costumes, principalmente no período pós-revolução francesa, modificam a organização dos móveis, dentro da casa. Há uma quebra de rigidez. O mobiliário fica mais leve, delicado, para que possa mover-se em direção ao centro das salas, quando necessário. É o final progressivo do *ring of chairs*, que altera a geografia interna das salas.

O *ring of chairs*, de acordo com Robin Evans[27], é um esquema centrífugo, que joga todo o mobiliário para a borda, para as paredes que delimitam a caixa, e deixa o espaço central vazio. Esse esquema era tão inflexível que, no desenho das elevações internas, aparecem sofás e cadeiras, e não apenas os elementos fixos, como as lareiras, os painéis e os adornos das paredes. É claro que essa é a situação das salas e salões de aparato, das peças de representação, para bailes ou recepções de caráter mais político. Há um único ambiente, com uma hierarquia muito forte.

Em um primeiro momento, deste processo de flexibilização, há móveis que estão junto à parede, mas que podem ser transportados, e pequenas ilhas, dispostas pela sala, principalmente em frente às lareiras. Em um movimento, agora centrípeto, a atenção está migrando das bordas para o espaço central, e o projeto deixa de ser tão plano, para ganhar volume.

A mudança do mobiliário, das bordas para o centro do espaço, separa o móvel da parede e permite que a casa se abra em direção à paisagem[28]. As paredes ficam mais despidas, e a maior parte dos relevos, frisos e nichos desaparece. O desenho dos móveis, assume uma importância maior, como peça independente, e não mais apenas um elemento integrante da parede. A

---

[27] EVANS, Robin. "*The developed surface*" in *Translations from drawing to building and other essays*. London: MIT Press, 1997, p. 195-231.

[28] Na renascença, a casa era bastante fechada e organizava-se voltada para o interior. A sobriedade de um edifico vinha da predominância dos cheios em relação aos vazios.

forma fica menos rebuscada e o fato das cadeiras não estarem mais sempre junto da parede, obriga o estofamento de suas costas.

No começo do século XIX, um novo estilo entra na moda, o estilo Império, em alusão ao período Imperial de Napoleão, que tem a pureza como sua característica mais evidente, principalmente em comparação ao Rococó[29]. A inspiração é clássica e usa-se muito bronze nos detalhes dos móveis; as poltronas multiplicam-se nos mais variados tipos, como a duquesa, a *chaise-longue*, a *causeuse* e outras tantas, de acordo com usos específicos. Também são criados muitos móveis de apoio à mesa, a fim de evitar-se a presença e o olhar dos criados.

O revestimento das paredes passa a ser a pintura decorativa, com motivos que variam das paisagens externas à imitação de materiais, como o mármore ou bronze. Há a alternativa do papel de parede, que se torna mais freqüente . Usa-se bastante uma barra apainelada, na altura de um peitoril, marcando a parte inferior das paredes. Os forros ganham maior destaque e também são pintados, com céus ou florestas, fazendo conjunto com a parede, de preferência.

Os ornamentos, de forros e paredes, eram de *papier- mâché*, ou em outros materiais moldáveis. Os pisos totalmente acarpetados tornam-se mais comuns, feitos com tapetes orientais ou mesmo europeus, principalmente na Inglaterra. Os franceses preferem deixar seus belos pisos de madeira descobertos.

A pintura também é utilizada nos móveis, a fim de que estes combinem com as cores das paredes. Também usava-se bastante a pintura preta, associada ao tempo, aos móveis antigos.

As flores naturais são outro recurso de cor e transformam-se em acessórios importantes numa ambientação. Tudo isso, com muito mais luz, graças ao uso das lâmpadas à óleo, bem mais potentes do que as velas[30].

Dos poucos elementos que vão contra a tendência ao despojamento são os estofamentos e as cortinas, que ficam muito mais trabalhados. Drapeava-se

---

[29] Le Camus de Mézieres considerava o Barroco e o gótico igualmente bizarros.
[30] O convívio em família e a vida social, depois do anoitecer, mudam de padrão, consideravelmente.

tudo, estofava-se tudo, usando sedas e brocados, principalmente[31]. E havia a preocupação de combinar os tecidos dos estofamentos dos móveis com o das cortinas, dos painéis das paredes ou as toalhas de mesa.

Por outro lado, a cada nova campanha, Napoleão trazia peças distintivas dos países visitados, como Egito e Itália, e fazia questão de incorporá-los à decoração de seus palácios. Além disso, aparecem outras influências, como a paixão de Josefina, sua primeira mulher, por cisnes, que transforma a ave em atributo decorativo. Os cisnes são usados como braços de cadeiras, encostos de sofás, os "*lit-de-repos*", ou sendo o braço único dos *recamier*, um pequeno sofá que recebe este nome em homenagem a madame Recamier, uma famosa anfitriã da época. Em paralelo a um movimento de simplificação evidente, havia outras interferências.

Nesta época, conforme Peter Thornton, o arquiteto firma-se como o regente intelectual de um conjunto de executores, que dialoga e interpreta os desejos do cliente, chegando a um denominador comum que inclua a sua vontade, por dentro e por fora da casa. Porém, quando não havia nada a construir, não se costumava contratar arquitetos para uma ambientação ou uma reforma. Neste caso, eram contratados os profissionais conhecidos como estofadores.

Eles podiam alterar significativamente o ambiente sem modificar nada da caixa, como uma simples troca de roupa. A aristocracia chega a ter um estofador em seu *staff* de empregados permanentes. Os estofadores também ofereciam um serviço completo de decoração, coordenando outros artesãos, sub-contratados. Eles projetavam os móveis, assim como os revestimentos e o restante da decoração.

Mas não era raro que, mesmo quando se contratava um arquiteto, o cliente chamasse também um estofador, para o trabalho de ambientação interna, mais especificamente. Tal situação gera um conflito entre as duas categorias, arquitetos e estofadores. Os dois grandes arquitetos da época, Percier e Fontaine, seguem o pensamento de Le Camus de Mézieres, e entendem que a decoração de interiores e o desenho de mobiliário estão intimamente

[31] Diziam as más linguas que era, de fato, uma moda inventada para salvar uma importante indústria francesa de seda.

ligados à arquitetura, de maneira que é impossível ignorá-los. Eles serão os mestres do estilo que influencia toda a Europa.

Na Inglaterra, nesta época, desenvolve-se o chamado estilo Império inglês, ou Regência, que é marcado pelo *revival* grego, principalmente. Além do mobiliário *en suite*, do uso de tecidos como chintz floreado, havia uma busca por novidades. Peças chinesas, hindus ou indianas entraram na moda, junto com elementos góticos ou tudor, estes últimos entrando por uma via nacionalista.

Os grandes salões são subdivididos em pequenos grupos, definidos pelo mobiliário. É uma profusão de mesas em frente aos sofás, mesas de apoio, cadeiras e poltronas. As salas ficam cheia de pequenos grupos de móveis, pensados para atividades diferentes. O fato de as peças de mobiliário serem leves e removíveis, não era uma novidade; a novidade residia no fato de serem muitas e de ficarem no meio da sala. Para completar, há, também, uma proliferação de objetos e a nova mania da coleção, que valoriza papéis, livros, bibelôs, curiosidades.

Cada sala assume um caráter diferente, adequados a seu uso específico e torna-se mais comum que cada uma delas tenha sua ambientação própria, do revestimento das paredes, ao tipo de mobiliário, de acordo com sua função. Na ala social, além das salas de jantar, de receber e dos salões, há bibliotecas, principalmente nas casas inglesas, salas de bilhar, salas para jogar cartas, salas de fumar, e o hall, que se transforma num espaço muito maior e mais representativo. Isso quer dizer que, lado a lado, pode existir uma biblioteca neo-gótica e um salão *Louis Quinze*, ao mesmo tempo, dentro do mesmo edifício.

A maioria das paredes são planos ininterruptos entre o roda forro e o rodapé, que era bem largo e espesso, para proteger a parede. Apenas nas salas muito altas, usava-se uma moldura, ao longo de todo o perímetro, na altura do encosto das cadeiras. As paredes mais elegantes eram cobertas por papéis de parede com desenhos exclusivos. Quando eram pintadas, usavam a técnica do estêncil para produzir padrões de bordas e cantos.

Os forros são quase sempre planos, e ganham cores mais fortes e escuras, assim como as salas de caráter masculino. Os estofamentos seguem fartos, assim como as cortinas. As persianas de enrolar viraram moda, pintadas ou

impressas, de preferência. Quanto aos tapetes, os orientais seguem sendo os preferidos; os ingleses e os holandeses, vem a seguir. Depois de alguma relutância, os franceses, que faziam pisos com trabalhos de madeira magníficos, sucumbem ao uso do carpete.

A marca do mobiliário da época é uma poltrona, apelidada de *crapaud*[32] que se juntou a conversadeiras, pufes e a toda a família de poltronas e cadeiras, para os mais diferentes usos. Quando fazem parte de um mesmo ambiente, esses móveis formam um conjunto de características semelhantes; um grupo. Quando há sofás, eles têm o mesmo desenho das poltronas, com outras dimensões.

O estofamento capitonê é moda, por volta de 1840, assim como os móveis de vime, que além de interessantes, são baratos. As cadeiras de braço, as poltronas e os sofás ficaram mais confortáveis e informais; e essa é uma mudança muito importante. O ponto de partida para o desenho do mobiliário, passa a ser o conforto.

Esta situação cria uma variedade na ambientação de uma sala, o possível convívio de poltronas mais graúdas, todas estofadas, com cadeiras de vime e poltronas de madeira, com estofamento apenas no assento e nas costas. É um tipo de variedade, neste caso de proporção, volume e materialidade. Mesmo que organizadas em *sets* diferentes, uma mesma sala passa a poder abrigar estas diferenças.

Mais outro ingrediente, em meados do século, é o interesse por móveis antigos, que torna-se uma febre, entre as classes mais ricas. Não era chique ter em casa um móvel com aspecto de recém-comprado. Ao contrário, eram bem quistos aqueles que mostravam sinais do tempo e de uso. Talvez por representarem história, passado, tradição. Numa época de tanto dinheiro novo, isto passa a ser uma distinção fundamental para os bem nascidos. Tais móveis são peças únicas, geralmente. Metem-se nos ambientes conformados por móveis de características semelhantes, quebrando a uniformidade do conjunto.

Esta é uma moda que migra, em seguida, de uma minoria rica para aqueles com menos recursos, mas algum bom gosto. Junto com ela, e quase com a mesma intensidade, a utilização de objetos exóticos, vindos de longe,

[32] Que é sapo, em francês; uma alusão à forma da cadeira, de corpo largo e pernas curtas.

também ganha adeptos. As pátinas, assim como os vernizes escuros, passam a ser mais usados na pintura dos móveis, por atribuírem um ar envelhecido e alguma falsa tradição, a móveis recém-comprados.

Nessa época já se usa a denominação de "decorador", que surge com ares de superioridade, na comparação com os estofadores. Mas, eles também não são tolerados pelos arquitetos. Por outro lado, a maioria dos arquitetos segue com uma velha postura, que desdenha a decoração interior, considerando-a efêmera e fútil, vitima das ondas passageiras da moda.

Em meados do século, há uma influência do pitoresco, vinda da Inglaterra, nesta flexibilização gradual da ambientação da casa. A assimetria, a naturalidade e a irregularidade sensibilizavam os ingleses, identificados com ambientes menos formais e convencionais. A vida doméstica torna-se mais prazerosa, mais voltada para os moradores permanentes, ao invés de para os visitantes ilustres.

É importante ressaltar que a arquitetura residencial inglesa está muito ligada ao campo, onde a atitude é menos cerimonial, em essência. Em relação ao mobiliário, além do fato de estar distribuído de maneira aparentemente aleatória, admitia-se que, numa mesma sala ou ambiente, os móveis não mais fizessem parte de um conjunto unitário. As diferenças que existiam entre as salas, aparecem no interior das próprias salas.

Na Inglaterra, esse é o período vitoriano. O estilo é caracterizado por um panejamento quase sufocante, o acúmulo de objetos, o uso de padrões fortes e a proliferação de ornamentação. Embora tenha tido rápida duração, com o apogeu próximo a 1895, é a imagem que fica do final do século XIX.

Os franceses continuam produzindo interiores bem mais próximos àqueles do século XVIII. A escritora americana Edith Wharton[33] reforça a defesa de interiores clássicos, no livro *Decoration of houses*, um sucesso que escreve com Ogden Codman[34], em 1897:

> *Americans architects are beginning to perceive two things that their french colleagues, among all modern vagaries of taste, have never quite lost sight: first that architecture and*

[33] Edith Wharton nasceu em uma família aristocrática novaiorquina. É uma mulher de gosto refinado, uma anfitriã perfeita de um grupo seleto de amigos, que tornou-se uma novelista de reputação internacional. Ela sempre teve um forte interesse pelas artes, reforçado ao longo de sua vida, através de suas viagens e relações com o meio artístico.
[34] Ele é arquiteto.

> *decoration, have wandered since 1800 in a labyrinth of dubious eclecticism, can be set right only by a close study of the best models.*[35]

Uma das vantagens evidentes da quebra da unidade é a econômica. Ella Roman Church alerta para o fato de que "o mobiliário combinado é caro e satisfaz aquelas pessoas com olho educado para a beleza simples, mas destrói uma variedade que é interessante".[36] Essa variedade também admite, além da diversidade de procedências, formas e valores, a ação do tempo e a interferência de múltiplos agentes.

Exterior x interior

No começo do século XIX, consagra-se um *patchwork* estilístico no interior dos edifícios, uma costura de pedaços heterogêneos que não perdem suas características ao juntarem-se com outros. As diferenças são justapostas, e essa proximidade é que traz alguma coesão para o conjunto. A casa, como um todo, é eclética, mistura estilos diferentes; cada uma das salas, vista separadamente, não, uma vez que em cada sala há um único *revival*, de um estilo apenas.

No final do século XIX é admissível misturar diferenças dentro de uma mesma sala, mesmo que fossem sutis como tecidos diferentes, tapetes diferentes dos estofados, poltronas de épocas diferentes, isto sem mencionar os objetos exóticos ou as antigüidades que quebravam a unidade de algum grupo. Essa maior liberdade facilita que a ambientação interna seja feita ao longo de mais tempo, pelo decorador, pelo arquiteto, por ambos, ou pelo dono da casa, inclusive.

A distinção entre a atividade do arquiteto e a do decorador fica facilitada à medida que se distinguem ambientação interna e arquitetura, de forma mais clara. Voltando ao raciocínio de Semper, quando se revelam duas caixas diferentes, uma interna e outra externa. Num modelo como o de Laugier, em que as fronteiras entre a parte de fora e de dentro do edifício são eliminadas parcialmente, é mais difícil fazer esta distinção.

---

[35] WHARTON, Edith; CODMAN Jr., Ogden. *The decoration of houses*. New York: Editora Norton, 1998, pag. 4.
[36] THORNTON, Peter. *Autentic Decor-the domestic interior 1620-1920*. Seven, Dials, Cassel & Co, Londres: 2000, p. 317

A divisão do edifício, em um exterior e um interior, foi possível, em parte, porque os recursos plásticos haviam se separado, consideravelmente, das técnicas construtivas, agora tratadas pela engenharia. E, desde a Renascença, a arquitetura preocupava-se menos com a construção do edifício do que com a forma, com o aspecto simbólico, com o tratamento dos estilos e da decoração.

No século XIX, a diversidade de estilos contribui para aumentar essa dissociação. Para Benevolo[37], a pluralidade dos estilos também muda a relação entre projeto e execução; ainda que a cultura do renascimento houvesse separado as funções, a diversidade de estilos, cada um com exigências expressivas diferentes, faz com que os executores trabalhem ora com um, ora com outro, e mantenham-se neutros entre muitos repertórios diferentes. Como a técnica é uma só, não pode dividir-se em tantas direções para seguir a pluralidade dos estilos. Portanto, o conceito de estilo vê-se limitado, considerado uma forma decorativa que se aplica sobre um esqueleto genérico. O arquiteto reserva-se esta parte, deixando o resto para o engenheiro. A totalidade do edifício transforma-se em uma soma de partes, que são a aparência externa, estrutura e interior, num processo analítico e de diferenciação.

O texto de Charles Blanc[38], em seu livro *Grammaire des arts du dessin*, de 1886, atesta a distinção que se faz entre ambientação interna e arquitetura. Para o autor, a primeira condição da beleza nas artes é a unidade. Mas, neste texto ele afirma que o interior do edifício não está sujeito às mesmas regras de unidade do exterior. Acredita que no interior reina uma beleza relativa, livre e sem regras fixas. Para justificar sua tese, força uma comparação com o corpo humano, que é simétrico e proporcional apenas por fora. Por dentro, além do cérebro, que tem duas metades, o estômago e o coração são únicos, sendo que o segundo ainda está fora de centro; no caso dos pulmões, um é maior que o outro.

Essa variedade anda no sentido contrário à coordenação geral do projeto e da obra. Multiplicam-se os livros sobre decoração, dedicados ao público, em geral; o assunto é do interesse do mesmo grupo que se preocupa com as

---

[37] BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
[38] Charles Blanc foi um crítico de arte que dirigiu o departamento de artes decorativas do Ministério de Interior, em Paris. Em 1881, publicou *Grammaire des arts décoratifs*. Seus textos tornaram-se amplamente conhecidos e influentes.

últimas tendências das roupas, da culinária e do comportamento à mesa. O arquiteto, com isto, perde terreno e prestígio; trabalho, em última análise.

Um assunto de gênero

"Arquitetura é a arte ou técnica de organizar espaços e criar ambientes para as mais diversas atividades humanas, visando também à determinada intenção plástica", define o dicionário Houaiss, mais uma vez. Não existe referência à decoração, e muito menos ao desenho de mobiliário, embora ambos aspectos sejam essenciais, tanto para o desenvolvimento das tais "atividades humanas", quanto para atender a alguma "intenção plástica". Mesmo as definições dos próprios arquitetos, referem-se apenas à caixa. E a palavra "arquiteto", no mesmo dicionário, significa um coordenador, aquele que comanda e organiza outros profissionais. Esses outros, categoria da qual fazem parte os artesãos, é que constroem o edifício e fazem os móveis, as cortinas, os painéis, os tapetes que revestem e vestem seu interior.

No século XVI, na Itália, o que distingue os arquitetos dos artesãos é um conhecimento mínimo da teoria da arquitetura clássica, capaz de colocá-los mais perto de seus clientes, que têm acesso à educação e à informação, e que os torna mais preparados para dirigir a construção das casas deles do que a maioria dos mestres-de-obras.

Entretanto, ao mesmo tempo em que Palladio não dá nenhuma indicação de como deve ser usado ou mobiliado um edifício, Giulio Romano projeta desde a caixa externa até o mobiliário e a coberta de mesa. Mesmo que poucos arquitetos estivessem dispostos a isto ou em condições, até, de exercer o controle total do projeto, o importante é que existe o entendimento de que a unidade é a condição essencial da beleza, o quê explica um desejo de todos, que é o de unificar a obra[39]. O arquiteto seria a figura capaz de garantir essa unidade.

No século XVII, quando a França toma o lugar de referência, como produtor artístico, o padrão italiano de qualidade interna dos edifícios já é conhecido pelas castas intelectuais de toda a Europa. O arquiteto é o responsável pelo projeto e pela construção do edifício, principalmente nos meios mais

[39] Esta noção, de que uma decoração unificada é desejável, não era clara antes de 1500, nem entre aqueles mais educados.

sofisticados, embora não interfira no trabalho dos artesãos contratados para executar a ambientação e a decoração interna. O papel de coordenador dessas equipes podia ser possível na Itália, mas ainda demoraria algumas dezenas de anos para ser uma realidade na França. Mesmo assim, o resultado final é de um conjunto harmônico, naturalmente, pelo fato de as partes serem executadas por profissionais criados dentro da mesma tradição.

No século XVIII são os estofadores que supervisionam o trabalho da ambientação interna, a atividade dos marceneiros, dos tapeceiros, etc. E já existe uma rixa entre eles e os arquitetos. Le Camus de Mézieres afirma que o mobiliário da casa deve ser projetado pelo arquiteto "e não por um estofador que deve limitar-se à execução dos desenhos". [40]

Os decoradores surgem no século XIX, com um *status* superior ao dos estofadores. Primeiro como amadores, mulheres de boa família, principalmente, como a Edith Wharton ou Elsie de Wolfe, que dividem seu bom gosto com seus amigos; depois é que há uma profissionalização maior. Mas também entra, com a nova classe, uma variável de gênero na equação.

Existe uma identificação da mulher com o artifício, enquanto a autenticidade é associada ao masculino; a tradição ocidental é esta. Soma-se a isso a ascensão da família burguesa, que traz a noção da casa como um domínio feminino, ao contrário do que acontecia na estrutura aristocrática. A mulher burguesa tem, entre seus afazeres, a tarefa de organizar e tornar agradável a casa, o refúgio de seu amado esposo, que trabalha fora e paga as contas. Ela deve educar-se para isso; desde aprender a bordar e cozinhar, até saber sobre decoração. Apesar da existência de uma estrutura de empregados para a execução desses serviços, o projeto é da dona da casa.

O fato de Percier e Fontaine serem, aparentemente, um casal, assim como o de Ogden Codman ser homossexual, apenas contribuem para aumentar a distinção que identifica a feminilidade com a decoração dos edifícios.

Mas, mesmo que esta não fosse, no século XIX, uma atividade associada ao gosto pessoal ou à caracterização de uma personalidade, e que houvesse critérios a seguir, os arquitetos sempre gozaram de maior prestígio e reconhecimento, como se a arquitetura fosse um assunto sério, e a decoração de interiores, pura futilidade.

---

[40] MEZIÉRE, Le Camus de. *Le Génie de l'Architecture*. Paris, 1780, p 111-113.

A *overdose*

Apesar das várias definições de estilo, que se modificam ao longo da história, em função do contexto ou da interpretação e do objeto a que se referem, um estilo se reconhece; apresenta características comuns a um grupo, a uma categoria referente ou à constância do trabalho de um indivíduo. A noção de estilo traz implícita a unidade, uma relação evidente e positiva das partes com o todo, e regras que precisam ser observadas.

Na arquitetura clássica, a unidade é considerada uma condição fundamental para a beleza. Através dela, identifica-se que cada componente está subordinado ao conjunto, mesmo que tenha alguma autonomia e individualidade. As partes e o todo são semelhantes, e formam uma unidade harmônica, chamada de *concinnitas*, por Alberti, e de *euritmia*, por Vitruvio. O ecletismo não tem essa unidade.

A composição eclética não tem regras absolutas. Refere-se à capacidade de conciliação e invenção, conseguindo associar, justapor e integrar elementos heterogêneos. As partes mantêm sua independência, sem a obrigação de produzirem um todo. Em síntese, o ecletismo é inclusivo e híbrido; não é puro. Talvez por isso, não é raro o tom pejorativo em referência a ele. Em síntese, o ecletismo é inclusivo e híbrido; não é puro. Talvez por isso, não seja raro o tom pejorativo em referência a ele, como se vê, desde em definições de dicionário, como uma do Aurélio, segundo a qual o ecletismo "se caracteriza pelas infiltrações de outros sistemas filosóficos e pela falta de originalidade e de coesão"[41], até pensamentos de personagens importantes. Charles Baudelaire é um daqueles que lhe faz críticas severas:

> *L'éclectisme, aux différentes époques, s'est toujours cru plus grand que les doctrines anciennes, parce qu'arrivé le dernier il pouvait parcourir les horizons les plus reculés. Mais cette impartialité prouve l'impuissance des éclectiques. Des gens qui se donnent si largement le temps de la réflexion ne sont pas des hommes complets; il leur manque une passion. Les éclectiques n'ont pas songé que l'attention humaine est d'autant plus intense qu'elle est bornée et qu'elle limite elle-même son champ d'observations. Qui trop embrasse mal étreint. C'est surtout dans les arts que l'éclectisme a eu les conséquences les plus visibles et les plus palpables, parce que l'art, pour être profond, veut une idéalisation perpétuelle*

[41] <www.priberam.pt>, acessado em julho de 2005.

> *qui ne s'obtient qu'en vertu du sacrifice, – sacrifice involontaire. Quelque habile que soit un éclectique, c'est un homme faible; car c'est un homme sans amour. Il n'a donc pas d'idéal, il n'a pas de parti pris; – ni étoile ni boussole.*[42]

É uma crítica à falta de paixão. E a paixão é o sentimento que o artista deveria transmitir, através de sua obra. Baudelaire coloca o ecletismo como uma atitude quase oportunista.

Walter Benjamin[43] usa a ironia para tratar dos interiores ecléticos:

> …uma sala de banquetes de César Borgia é aplicada ao interior de uma sala de refeições burguesa; uma capela gótica surge na pequena sala de estar da dona da casa; o escritório do dono da casa se metamorfoseia, por iridescências sucessivas, em quarto de príncipe persa.

Por outro lado, Victor Cousin, qualificava o historicismo, como uma atitude enganosa, pois ilude o espectador, o faz pensar que está diante de obras de outro tempo ou lugar, tamanha é a semelhança. Para ele, a alternativa, representada pela sua doutrina eclética, pelo ecletismo de estilo, desrespeita as regras dos estilos. Possibilita a criação de um outro, original e próprio de sua época, a partir da investigação de todos os estilos arquitetônicos, adaptando as suas características, para que não se anulem mutuamente, e sirvam às exigências do edifício.

Mas é claro que este pensamento não é compartilhado por todos. Na verdade, boa parte dos próprios ecléticos entende que não é possível criar uma arquitetura original a partir da combinação de elementos de épocas ou procedências distintas. Eles têm consciência do que consideram o "inadequado de sua arquitetura" e admitem a falta de um estilo que oriente a produção, e represente seu tempo e lugar. Também tinham a consciência de que trabalhar com o conhecimento de todo o passado fazia com que se pensasse menos no presente.

De uma maneira otimista, o ecletismo de estilo pode ser visto como uma evolução do ecletismo de gosto, que estimula a discussão a respeito de um

---

[42] Parte de "*Le Salon de 1846*", um de seus textos de crítica de arte.
[43] BEJAMIN, Walter. *Paris: Capitale du XIXe Siècle*. Paris: L'editions Cerf, 1993.

estilo novo, adequado ao seu tempo[44] e coloca-se como alternativa capaz de superar a disputa estilística do historicismo. Após uma fase analítica, de dissecação de várias arquiteturas, o ecletismo de estilo aponta para um caminho de reintegração, que admitiria pensar na construção de um sistema novo. As misturas tornam-se tão sutis e hábeis, inclusive incorporando novidades da engenharia, que quase não se identifica nelas, qualquer remanescência de passado. É o que acontece, pelo menos, com o observador comum.

O que fica

O que fica como característica mais representativa dos interiores do século XIX, principalmente no final, é a acumulação. É a cultura que César Daly chama de "*le besoin de luxe et de l'éclat*", a necessidade do luxo e da glória, que se opõe, explicitamente, à simplicidade que era vigente na virada do século XVIII para o XIX, associada à idéia de virtude, na concepção republicana.

Um dos aspectos que caracteriza um período no campo da decoração de interiores é, justamente, a densidade do motivo ornamental, que é mais sutil de se observar do que a decoração das paredes, o desenho do mobiliário utilizado ou das cortinas e tapetes. No final do período vitoriano, a tolerância ao excesso de objetos é muito grande, e quase generalizada.

Uma publicação inglesa da época, o periódico *The Builder*, em 1866, afirma que, depois de resolver o problema da fumaça na cidade de Londres, o mais importante é o uso moderado da ornamentação:

> *Moreover, the real confusion of styles which so many people believe to be typically Victorian did not became generally acceptable until 1880s–and even then it remained anathema both to the academically trained architect and to the reformers. By the same token, the confused clutter of furniture and knickknacks associated in most people's mind with high Victorian also only became widely fashionable after 1870s. There had been rooms, notably of woman, filled with*

[44] Afirmação de Cesar Daly, diretor da publicação *Revue de l'architecture,* que acreditava que o ecletismo, mesmo se não criasse uma nova arte, poderia ser uma ponte entre o historicismo e a arquitetura do futuro.

> *bibelots, small pictures and other ornaments since about 1920s, even though they where exceptional. But if one studies illustrations of such rooms, one often finds these objects are concentrated on a étagère or table–they are rarely everywhere, at first. The density increases in the 1840s but many rooms are still fairly bare even in the 1850s.*[45]

O ornamento não é nenhuma novidade. Já nos séculos XVI e XVII estava carregado de significações através das alusões mitológicas. Mas naquela época era patrimônio exclusivo dos ricos. As modas que se espalhavam rapidamente por toda a Europa, entre as classes dominantes, podiam demorar anos para transferirem-se da elite para a classe média, em um mesmo lugar. Com a Revolução Industrial, além de crescer o poder aquisitivo da burguesia, especialmente a partir de 1830, a informação torna-se muito mais acessível, para muitos.

De fato, o século XIX assiste a um processo gradual de aumento da profusão de elementos decorativos, somado à diversidade de estilos, além do aumento da quantidade do mobiliário, que agora se organiza de forma mais relaxada, deixando as salas quase intransitáveis. Culmina no que Mario Praz define como "*las decoraciones minuciosamente cuidadas, densas y fantasmagóricas do burguês do século XIX*."[46] Os tapetes ocupam todos os lugares, cobrem todo o piso, são pendurados pelas paredes e sobem pelos pés das mesas, dos pianos e das cadeiras. Os revestimentos de madeira e mármore são vestidos por veludos e tapetes. As cortinas são fartas e pesadas, isolando o mundo do lado de fora.

A casa, além de ostentação, também deve ser um refúgio. Seu interior é um universo próprio, uma caixa forte que protege um mundo privado. A noção de conforto, associada a relaxamento e informalidade, traduz-se, entre outras coisas, em uma maior irregularidade e assimetria. Desfazem-se os conjuntos de móveis, os ternos compostos por um sofá e duas poltronas; misturam-se estilos e origens. Proliferam os objetos dentro de casa. Dos mais variados tipos, procedências e finalidades, proliferam os objetos dentro de casa.

---

[45] THORNTON, Peter. Authentic Décor: The domestic interior 1620-1920. London: Seven Dials, 1993, p. 221

[46] PRAZ, Mario. *La personalidad del ambiente-sensibilidad artística y gusto ornamental.* A&V Monografías. Madrid: Arce, n.92, 2001, p.49.

Mas nem todos compartilham dessa mesma estética do excesso e da acumulação. Para Edith Wharton, os objetos deveriam complementar com "charme" a ambientação de uma sala, que é constituída pelas paredes e pelo mobiliário[47]. Esses objetos dividem-se em duas categorias: os objetos de arte, como quadros e vasos, e aqueles utilitários, como as lâmpadas, os relógios e os candelabros. Os bons objetos de arte dão a uma peça um toque de distinção e tornam o que ela chama de *knic-knac*, ou quinquilharias, desnecessário. Objetos ou ornamentos de má qualidade não fazem um cômodo mais confortável, pelo contrário. A vulgaridade é sempre mais barulhenta que a elegância. Sua opinião é reforçada pela afirmação de Robert Smirke: "*an excess of ornament is the symptom of a vulgar and degenerate taste.*"

A acumulação também perturba os higienistas, para quem ela significa sujeira; os artistas, que acreditam que o abuso do ornamento termina com a arte, e os moralistas, para quem a ostentação é inconveniente.

Talvez mais do que a quantidade, a qualidade das peças que superpovoam os interiores residenciais é duramente criticada. É uma cultura que produz muita falsificação, de objetos a ambientes. São réplicas de peças arqueológicas, de tapetes orientais, de móveis antigos; estufas de plantas tropicais, mantidas em altas temperaturas, em pleno inverno europeu, cabines de navio com jeito de casa ou o contrário, interiores residenciais que reproduzem as cabines, com direito à vista para o mar. Não é à toa que a palavra kitsch, do verbo alemão *verkitschen*, que significa algo como falso ou imitação, entra no vocabulário na metade daquele século.

> *El sentido de pérdida de autenticidad durante el eclecticismo del siglo XIX sigue a la de pérdida legitimidad de la imitación. Durante mucho tiempo había parecido legítima una imitación en tanto se veía como producto de una limitación. La limitación de algún modo contribuía a justificar lo primero, pues no pudiendo alcanzarse la magnificencia de materiales nobles y costosos, parecía legítimo poner en su lugar sustitutos que representaran un orden proveniente de la antigüedad. Si no podía disponerse de auténticas columnas de mármol o verdaderas piedras, estas podían representarse mediante un relieve en el revoque de cal, e incluso luego podían representarse mediante los frescos que adornaban los muros lisos de los interiores de las villas*

[47] WHARTON, Edith; CODMAN Jr., Ogden. *The decoration of houses*. New York: Editora Norton, 1998.

> *venecianas. Pero para el siglo XIX, esta representación ya no era vista como la sustitución de algo propio, sino como la imitación de algo ajeno. Ya no podía percibirse como representación de una tradición que de todos modos era propia, una ficción auténtica, sino como simulación, la ficción de unos atributos que pertenecen a otros pueblos y otros tiempos. Un siglo que ya no puede sentir como propios los signos de un orden que deja de creer universal. Y aquí universal implica también intemporal. Un siglo políglota, pero carente de su propia lengua.*[48]

Durante muito tempo a imitação não foi vista com maus olhos, em função da escassez de recursos. A dificuldade de acessar os materiais nobres e caros, parecia justificá-la. Mas, no século XIX, a imitação deixa de ser a substituição de algo inalcançável e passa a ser a imitação de algo alheio, uma ficção de outros povos e de outros tempos. E, muitas vezes, ironicamente, ultrapassava em qualidade, as limitações dos materiais originais.

A distinção entre classes diferentes é tão antiga quanto a humanidade, e as classes plebéias copiam a aristocracia, há séculos, num processo contínuo de busca pela igualdade de condições, ou pelas condições dos outros, simplesmente. É claro que a ascensão econômica da burguesia, o desenvolvimento da indústria e o crescimento do Estado moderno puderam dar maior legitimidade e condições aos desejos de ascensão social das classes trabalhadoras, a partir do final do século XVIII. Quando a estratificação social já não é mais tão estável, as reviravoltas do gosto multiplicam-se, e aumenta a necessidade de distinção. De fato, a concorrência incentiva a dinâmica da moda. Mas esse assunto não se resume à velha luta de classes.

Os ricos sempre fizeram a exibição de sua riqueza, como instrumento para a obtenção de respeito social; estima, mas também inveja. Ricos, mas sem qualquer herança significativa, que demonstre alguma tradição, é compreensível que os burgueses tenham a necessidade de acumulação de objetos, mesmo que sem muito critério. Por outro lado, também se entende o desprezo aristocrático a essas manifestações explícitas de exibicionismo.

De certa forma, a exposição universal de Londres é primeira grande demonstração do poderio burguês. Representa o congraçamento das

---

[48] DIEZ, Fernando. *Crisis de autenticidad, cambios en la produccion de la arquitetctura argentina 1990-2002.* Tese de doutorado. UFRGS-PROPAR, Porto Alegre, 2005.

nações, a inevitabilidade do progresso, as virtudes redentoras da indústria para o bem-estar social, um futuro risonho, divisado nos caminhos milagrosos da tecnologia. Até o fato de Paxton, um jardineiro, ter ganhanho a concorrência contra arquitetos importantes, foi uma demonstração do valor do esforço individual e do talento nato.

Por outro lado, a amostragem ampla e conjunta de tudo o que fabricava a indústria mundial evidencia a baixa qualidade de desenho de seus produtos. Assim como o próprio edifício da exposição, um enorme pavilhão envidraçado, com uma materialidade bem avançada, mas com formas clássicas tradicionais, os produtos expostos revelavam o mesmo antagonismo, entre forma e conteúdo. Os desenhos ainda eram próprios para o artesanato, não para a produção em série.

Como diagnostica Gottfried Semper, a indústria passou a produzir novas necessidades, ao invés de suprir as necessidades existentes. “Agora a necessidade e o prazer não são mais do que formas de dar curso às invenções”[49]. O catálogo de um fabricante de talheres da época, por exemplo, exibe uma diversidade de peças impressionante, quase uma para cada tipo de alimento. A indústria se fortalece, gerando a necessidade de mais consumo e investindo na noção do efêmero da moda. E moda é o culto às fantasias e às novidades.

A multiplicação de meios produz uma maior diversidade de soluções, o "caos", a que se refere Semper. Durante séculos, o problema das sociedades havia sido a escassez. Agora, paradoxalmente, é a abundância.

Enquanto a construção de um edifício é uma tarefa que demanda muito tempo e recursos, o universo interno da casa, tem muito mais flexibilidade. Assim, os interiores não tardam a sucumbir aos ditames da moda, e passam a mudar como conseqüência das freqüentes variações do gosto. Essas tendências passageiras invadem a arquitetura desde dentro. Tornam-se muito mais comuns as reformas internas dos edifícios, sem obra civil. A caixa interna se descola de seu envelope externo, explicitamente.

---

[49] Gottfried Semper, *Science, Industry, and Art* (1852) in MALLGRAVE, Harry, HERRMANN (eds.), *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge: Cambridge University Press., 1989, p. 130-167.

Numa observação mais cuidadosa, claro que com olhos do século XXI, o ecletismo que existe nos interiores do final do século XIX é bem mais sutil do que parecia, pelo menos no sentido da mistura de estilos, materialidades ou proporções. Quanto à multiplicação de móveis e objetos, ela é inegável. Mas, é fundamental frisar que esaa é uma tendência da burguesia de classe média, média alta. Para a elite, seja ela econômica ou cultural, como se vê nos textos de Edith Wharton, o despojamento continua sendo sinal de elegância. Ao mesmo tempo, é evidente que há uma popularização da arquitetura e da decoração de interiores, acessível em qualquer livraria, como imagens de revistas de figurino.

GESAMTKUNSTWERK, *ZEITGEIST* E COISAS PARECIDAS

A desintoxicação

O ecletismo, no final do século XIX, também sofria a rejeição que a elite, tanto a econômica quanto a artística, dirigia à cultura burguesa. Esta rejeição não foi acompanhada por nenhuma crítica mais explícita, social ou política, mas a afirmação do materialismo dialético e o avanço das idéias socialistas contribuiu para que ela acontecesse. O que aproxima todas as correntes que surgem, a partir daí, é o ataque ao *revivalism* do século XIX e a intenção de criar um novo estilo, que dispensasse todo e qualquer repertório formal dos estilos passados, ao contrário dos seus antecessores mais próximos. Tratava-se de uma idéia de unidade e de novidade.

Por outro lado, é inegável que o ecletismo havia criado as condições necessárias para que se começasse a falar em um estilo novo, de acordo com os novos tempos, o *zeitgeist*[1], para usar uma expressão adequada. O conceito de *zeitgeist* vincula-se a Johann Gottfried Herder e outros românticos alemães, mas é mais conhecida a sua relação com a filosofia da história de Hegel. Herder (1769) escreveu a crítica do trabalho *Genius saeculi*, de Christian Adolph Klotz, e introduziu a palavra *zeitgeist* como sinônimo de *genius saeculi*, do latim *genius*, espírito guardião, e *saeculi*, do tempo. Os românticos, habituados a reduzir o passado a essências, trataram o zeitgeist como um caráter histórico de fato, mais do que um mero instrumento conceitual.

O termo refere-se ao *éthos* de um grupo de pessoas que abrange uma ou mais gerações subsequentes que, apesar da diversidade de idades e nível socio-econômico, experimenta uma certa visão de mundo que é prevalente em um período específico de progressão socio-cultural. *Zeitgeist* é a experiência de um clima cultural dominante que define, principalmente no pensamento de Hegel, uma era na progressão dialética de um povo ou do mundo. De acordo com Hegel, o *zeitgeist* sempre se encarna num *volkgeist*

[1] Expressão alemã que significa o espírito de uma era e denota seu clima cultural e intelectual. Para Hegel,particularmente, é a vivência de um clima cultural que define uma era, na progressão dialética de um povo, ou do mundo todo.

(*volk* significa povo), que é personalizado por um herói individual. Uma vez que a missão do herói atinge o ápice, a história o abandona e o *zeitgeist* será transferido para outro *volkgeist*, onde outro herói vai emergir para completar a sequência que é a própria essência da história.

Sob este ponto de vista, a arquitetura só adquire significado como um reflexo, ou sintoma, de um estágio específico do desenvolvimento da sociedade. Identificando o espírito governante é possível caracterizar o estilo arquitetônico adequado. Essa é uma visão histórica que já inspirava o século XIX. O desejo de produzir um estilo com a cara de seu tempo é senso comum e já era um debate do ecletismo. O historicismo dos séculos XVIII e XIX apenas reproduziu outras épocas ou lugares e isto, para a maioria, não é suficiente. Mas persiste a dúvida de como essa nova arquitetura deveria parecer. Existem algumas alternativas. A maior parte delas, inspirada pelo conceito de *gesamtkunstwerk*, da arte total, em que diferentes formas de arte colaboram para a construção de uma obra única.

O uso deste termo, *gesamtkunstwerk*, é do compositor alemão Richard Wagner[2], que lhe atribui o sentido de uma performance que engloba música, teatro e artes visuais. Ele entende que na tragédia grega estas artes foram fundidas e critica a ópera da época, que enfatiza demais a música, em detrimento de uma maior dramaticidade. Literalmente, significa síntese das artes e é usado, desde então, especialmente pelos alemães, para descrever a integração de diversas formas de arte.

A descrição de Wagner do *gesamtkunstwerk* foi o primeiro passo, na arte moderna, para estabelecer um sistema teórico-prático para um casamento compreensível das artes. Na prática, propôs a unificação de música, dança, poesia, artes visuais e cenografia.

Em arquitetura, *gesamtkunstwerk*, ou desenho total, implica em projetar todos os detalhes de uma obra, que se torna maior do que a soma de suas partes. Em um edifício, isso significa não apenas desenhar plantas e elevações, mas considerar todo o detalhe, incluindo mobiliário, marcenaria, carpintaria, etc., assim como o entorno imediato, de maneira a criar harmonia no conjunto. O *gesamtkunstwerk* é a base do que Walter Gropius chamará, um pouco mais tarde, de arquitetura total, e é o que autoriza o arquiteto a

[2] Este conceito aparece em seu ensaio *Das Kunstwerk der Zukunft* , de 1849.

desenhar do objeto à cidade. Mas o *gesamtkunstwerk* também não tem "cara", ou melhor, pode ter várias "caras" diferentes. A questão fica em aberto.

Percier e Fontaine projetavam edifícios, ambientes internos, mobiliário e espaços urbanos, todos dentro do estilo Império; fizeram as reformas dos palácios de Fontainebleau, Strasbourg, Versailles, assim como da *rue de* Rivoli, com suas fachadas simétricas de arcadas; participaram também do projeto das pontes sobre o Sena. Na reforma do Louvre, desenharam o *Arc de Triomphe du Carrousel*, no pátio, e criaram o espaço de ligação com o palácio *des Tuileries*.

Na mesma época, na Alemanha, Karl Friedrich Schinkel consegue fazer sua primeira viagem de estudos com o dinheiro que ganha desenhando móveis e porcelana; mais tarde, seu trabalho é reconhecido a partir de um cenário que faz para a "A flauta mágica", de Mozart. Além de projetar diversos edifícios, *revivals* em diferentes estilos, ele é responsável pelo desenho de uma grande variedade de produtos industriais, na década de trinta; uma atitude que prenuncia o perfil do arquiteto *designer*.

No que se refere às formas, há a contribuição das inovações no campo técnico, assim como as novas possibilidades construtivas de alguns velhos materiais. Viollet-le-Duc é um dos pesquisadores que encoraja a investigação do desenho estrutural, a partir das possibilidades do ferro, por exemplo. Também está presente a inspiração que vem do *Arts&Crafts* inglês, através da qual, chegam as idéias de William Morris[3], principalmente, que defende a necessidade de qualidade, estética e moral, em todos os objetos de uso diário. O desenho dos objetos deveria dar prazer a ambas as partes, a quem produz e a quem usa, em uma perspectiva que coloca o *design* num patamar inédito de importância, equivalente ao da arquitetura.

Ele rejeita a ornamentação massificada e valoriza o *design* que expressa a realidade funcional, material e técnica. A distância entre o mundo da arte e o do desenho industrial diminui, e o artesanato volta a assumir um lugar de importância em sua linha de pensamento.

---

[3] Morris estava horrorizado com a ornamentação do período Vitoriano, especiamente sua eclética mistura de estilos. Além disso, criticava os produtos feitos pela máquina, em grande quantidade, com nenhuma função além de decorar.

Mas também a arte pura exerce uma forte influência sobre as formas arquitetônicas, naquele momento. A arte japonesa, dos pintores pré-rafaelitas[4] e pós-impressionistas[5], principalmente. Na década de 1890, a formulação estilística européia mais característica foi o *Art Nouveau* (mesmo que com outros nomes, em lugares diferentes), que pode ser considerado o primeiro estágio da arquitetura moderna na Europa, se arquitetura moderna for entendida, superficialmente, como a rejeição ao historicismo clássico. Com a perda de autoridade absoluta das formas clássicas antropomórficas, a natureza foi invocada como alicerce principal. Há uma mudança de "cara", embora o foco, dirigido aos aspectos formais e expressivos, mantenha a arquitetura à margem de maiores transformações tecnológicas.

O *Art Nouveau* populariza-se, não só em arquitetura, mas em diversas manifestações, a maioria mais ligada ao consumo cotidiano, como as artes gráficas, o desenho industrial e a moda. Durante seus pouco menos de vinte anos de existência, espalha-se por todo o mundo, apesar de alguma resistência inglesa e americana, resultante de nesses países considerarem-no um desvio mercenário e decadente do *Arts & Crafts*.

Dois dos principais representantes do *Art Nouveau* são belgas. Um deles é Victor Horta, autor da casa Tassel. Mesmo sem maiores inovações na distribuição e organização das plantas e cortes, a ambientação da casa, do *hall*, principalmente –uma das primeiras utilizações domésticas da estrutura metálica– de linhas orgânicas e sinuosas, que se espalham pelo mosaico de pastilhas do piso, pela pintura e papéis de parede, é impressionante e uniforme. Todos os objetos de dentro da casa estão desenhados no mesmo espírito, com formas e linhas semelhantes.

Henry van de Velde, seu conterrâneo, projeta sua residência, em 1895, onde também desenha o mobiliário, os talheres e até os vestidos para sua mulher usar dentro de casa, de acordo com o *gesamtkunstwerk*. Todas as partes são regidas pelos mesmos princípios, de linhas orgânicas e movimentadas, criando formas naturais abstratas. Ele acredita na utopia de que é possível mudar a sociedade através do *design*, ou do bom *design*, já que a feiúra

---

[4] Pré-rafaelistas são como uma "irmandade", uma escola de pintura que busca expressar idéias e emoções profundas. Seu ideal era criar uma forma de arte derivada diretamente da natureza e não das convenções de origem renascentista. A segunda fase pré-rafaelita é orientada ao artesanato.

[5] Uma derivação do Impressionismo, menos idílica e mais carregada do que ele emocionalmente.

seria capaz de corromper, não apenas os olhos, mas corações e mentes. Como vários de seus contemporâneos, inicia sua vida profissional fazendo interiores, mobiliário e artes aplicadas, para, só mais tarde, trabalhar com arquitetura.

Na mesma época, na Espanha, Antoni Gaudí é um arquiteto que se destaca no cenário do chamado Modernismo Espanhol, uma versão do *Art Nouveau* com influências regionais e ares muçulmanos. Mas seu objetivo é produzir uma arquitetura atemporal, sem vinculação a nenhuma moda passageira. A maior parte dos móveis que ele desenha é fixa; dura o tempo que durar a parede. No Palácio Güell, moradia de Eusebi Güell, em Barcelona, a maioria dos móveis são imóveis, como o sofá que tem o assento em mármore e o encosto de alabastro ou a base de um pilar que é desenhada como um banco, embutido, junto da *bay window*. E existe uma forte distinção entre os objetos móveis e os imóveis, que fazem parte dos muros da casa, ou é a casa mesma. As obras de arte ficam em uma galeria específica. No interior das salas estão as antigüidades, como trípticos, tapetes e mosaicos.

Es interesante comprobar como esta casa, de concepción ultramoderna, crea una atmósfera que encuadra perfectamente con las pinturas y tapices antiguos, de suerte que algunos visitantes han creído que tenia varios siglos de existencia, como si se tratara del delirio de un artista veneciano del siglo XV, diz o filho do dono da casa.[6] No conjunto, o moderno e o antigo compõem um todo unitário. O arco parabólico é o motivo dominante, o *leit motiv* do projeto, que é como uma sinfonia. O arquiteto se transforma em diretor único de todos os processos.

Apesar de uma cara de novidade, a casa revela um componente eclético bem forte. Em quatro salas consecutivas, em uma *enfilade*, a ambientação de cada uma delas é de um estilo diferente, como se fosse uma forma somatória de composição. Aliás, o conjunto de Gaudí é uma soma de imagens, como uma exposição, ou um cenário. Mas seu ecletismo está longe de qualquer preocupação historicista. Ele não se refere a estilos históricos, e sim ao "esplendor oriental" desse oriente imaginário europeu, sinônimo de todos os tesouros, todas as riquezas, todas as paixões. Não é a história como um sistema de dados, mas como carga simbólica. O resultado

---

[6] LAHUERTA, Juan Jose. *Antoni Gaudi, arquitetura, ideologia y politica.* Madrid: Electa Espana, 1992, pag.89.

é uma obra exótica; uma cultura visual cuja primeira condição é a soma de imagens acumuladas, todas elas expostas.

As casas Batlló e Milà, são casas burguesas, sem nada de principesco. O interior da casa Batlló tem um pátio central, com pé-direito total, que funciona como um poço de iluminação[7] e ventilação, onde estão a escada e o elevador. Todas as esquadrias, os pisos, os mosaicos, nas paredes e nos pisos, são projetados por Gaudí, nos mínimos detalhes. As formas são onduladas e orgânicas; as paredes são curvas, criando um espaço contínuo. Algumas das curvas parecem ossos, ou células, e cada uma é diferente da outra. Também as portas não são iguais, criadas mais como esculturas do que como elementos arquitetônicos. O forro do salão principal, de formas helicoidais em relevo, é o maior destaque da casa; foi executado por uma equipe de artesãos habilidosos, orientados por ele.

Na Casa Milà, que é um edifício de apartamentos, a planta também se organiza em volta de um poço. Nos espaços condominiais, principalmente no andar ocupado pela família Milà, há móveis projetados por Gaudí e executados pelos ebanistas Casas & Bardés, com pinturas murais de Alejo Clapés. Todo o edifício tem estrutura portante, de maneira que se pode mudar todas as paredes internas, sem problemas. Nos apartamentos, entre as salas de uso social, as esquadrias envidraçadas permitem que se veja de um lado a outro.

Existem diferenças evidentes entre o trabalho destes autores, mas também semelhanças que revelam a abrangência desta estética. Mas, apesar de ter se transformado em um estilo universal, o *Art Nouveau* está longe de ser uma unanimidade. No começo do século XX, sua linguagem era ainda mais criticada do que os desenhos clássicos.

Born in the U.S.A.

Fora da Europa, os Estados Unidos já estão surgindo como uma potência econômica. Apesar de sua relação autóctone com a Inglaterra, após o final da guerra civil, era moda a imitação da arquitetura produzida pela *Beaux-*

[7] A cerâmica azul que reveste o poço vai clareando, de cima para baixo, para compensar a diferença de luminosidade. As janelas que dão para o poço, vão aumentando de tamanho, pelo mesmo motivo.

Arts, principalmente no leste americano; em Nova Iorque, a dependência de Paris era evidente. O quê distanciava-se deste modelo eram manifestações isoladas. Henry Richardson é uma destas exceções.

Apesar de haver ido para Beaux-Arts, trabalhar com Labrouste, ele não usa as fórmulas clássicas da escola. Nas igrejas, adota o gótico vitoriano, que dominava a arquitetura religiosa americana; nos edifícios públicos, sua arquitetura torna-se um tanto românica, sem maior precisão; nas casas da cidade usa o tijolo de uma maneira muito interessante; as casas de campo são de madeira, *shingle style*.[8]

Em Chicago, há uma linha de descendência de Richardson; Sullivan e Wright, que trabalhou para este último, fazem parte dela. Uma das diferenças fundamentais, entre eles e os demais, seus contemporâneos, é que eles não são apenas coordenadores dos desenhistas; eles projetam todo o edifício, detalham tudo e sabem como construí-lo.

Para Frank Lloyd Wright, nascido em 1867, a Arquitetura é uma obra de arte total, onde todos os elementos deveriam ser derivados da idéia central do projeto e contribuir para a unidade do conjunto. Ele pensava em criar formas que fossem definidas e inalteráveis. Sempre que pôde, definiu a forma e a localização de todos os elementos, internos e externos, das casas que projetou. Em contrapartida, atacava a decoração, que era a inclusão de detalhes que não haviam sido originalmente previstos, na sua opinião. Criticava também os decoradores, e os clientes que não o entendessem.

Dava extrema importância para o interior, que chamava de espaço *within*, ou o espaço de dentro. E muitas vezes começa a projetar a partir daí e o tratamento desses planos, que configuram o espaço interior, são fundamentais em todos seus projetos.

A primeira obra completamente independente de Frank Lloyd Wrigt é sua própria casa, de 1889, em Oak Park. A fachada, marcada pelo telhado, tem a entrada à direita. A partir do *hall*, fica o estar, à esquerda, e em frente, a escada para o segundo pavimento; a cozinha está mais adiante. Dentro do estar, a lareira, com seu pequeno ambiente de estar específico, é um nicho agregado, logo na entrada, à direita. Em seguida, à esquerda, uma *bay*

---

[8] O termo *shingle style* foi popularizado por Vincent Scully, nos anos 50. O *shingle style* é, basicamente, o *Queen Anne*, usando a madeira como fechamento . Começa a aparecer em Boston, no começo da década de 1880.

window, em frente ao acesso para a sala de jantar. É uma estratégia que marca vistas diagonais, e não foca o centro do espaço.

As paredes são divididas em partes horizontais, marcadas por frisos de madeira. Na faixa superior, da altura das portas até o forro, a alvenaria é pintada de branco. Na altura dos olhos, há um outro friso, e a alvenaria é pintada de uma cor mais escura, dali para baixo. Nessa faixa aparecem alguns armários embutidos. As janelas vão até o forro, que também é branco. Ele é marcado por um desenho geométrico, que cria um quadrado central e quatro menores, nos cantos da sala de estar. No centro de cada um destes quadrados, há uma luminária. O piso é de madeira.

Na sala de jantar, acima da mesa, há um vitral, que funciona como uma clarabóia, e o piso é cerâmico. A sala de jantar e o espaço da lareira estão separados do estar por cortinas que correm em trilhos, colocados na verga do vão de abertura e funcionam como divisórias móveis.

Boa parte do mobiliário é embutido, colocado junto da parede. Há um sofá que ocupa quase toda parede da sala de estar. A lareira também está guardada por dois sofás, colocados frente a frente. Na sala de jantar, na barra inferior, na altura de um balcão, há uma faixa de um apainelado de madeira que esconde a calefação e que avança da parede, criando uma prateleira contínua, ao longo de todo o perímetro. As cadeiras, tanto as mais altas, da sala de jantar, quanto as mais baixas, da sala de estar, têm um desenho de uma série de barras verticais. A mesa da sala de jantar é de carvalho claro, como o resto da casa, em *Oak Park.* Os estofados são todos de mesmo tecido, um veludo verde. Apenas o piso da sala de jantar não é de madeira, mas de uma cerâmica avermelhada.

Toda a casa, em todos seus detalhes, é projetada pelo arquiteto, numa estratégia que reconhece partes separadas, que, por apresentarem a mesma geometria, criam um ambiente total unitário.

Em 1900, projeta uma de suas casas mais importantes, a casa Dana, que, na verdade, é uma ampliação. A volumetria da casa é bem fragmentada, com uma proporção horizontal, marcada pelos muros. A porta, em forma de arco, dá acesso ao vestíbulo, que está cerca de um metro abaixo do térreo da casa, mas tem pé-direito total. No centro desse espaço há uma escultura de Richard Bock, *The flower in crannied wall*. Subindo, chega-se ao *hall*, de pé-

direito duplo. Bem em frente ao eixo da porta de entrada há uma lareira; aliás, a primeira de uma série.

A partir daí, inicia-se um percurso circular, de salas interligadas. O acesso à sala de estar acontece por portas envidraçadas. Sua forma é a de um "T" e tem sua própria lareira, que é central e predominante. Seguindo, num movimento anti-horário, há outra sala de estar, mais íntima, que também está organizada em relação a uma lareira. Ambas tem pé-direito simples. A sala de jantar tem pé-direito duplo e, passando-se por ela,chega-se à esquerda do *hall* de entrada, concluindo-se o circuito. É uma sucessão de espaços contínuos, uma *enfilade*. Há apenas um corredor, que fica solto do volume principal e leva ao estúdio.

Os ambientes internos são marcados pelos frisos de madeira. Em geral, são faixas horizontais que dividem a altura das paredes. Na sala de jantar, também são pilastras, que subdividem as paredes do segundo pavimento, ou arcos, que reforçam a forma do forro. Entre as pilastras, há painéis revestidos de tecido, bordado com paisagens naturais. Todo o ambiente pode ser encerrado por cortinas de pano. O mobiliário solto repete o motivo de barras verticais paralelas. Além disso, há uma boa quantidade de mobiliário embutido nas paredes. Esse recurso, transformá-los em fixos, é bastante eficiente para evitar a interferência do cliente na disposição e escolha dos móveis, por paradoxal que pareça.

As esquadrias são tratadas como vitrais, com desenhos de vidros coloridos que repetem os motivos do mobiliário e a mesma coisa acontece com as luminárias. Enfim, todos os elementos da casa são projetados pelo arquiteto e são regidos por princípios comuns, o que garante a unidade e a identidade da casa. É possível reconhecer a casa, a partir de um detalhe do conjunto.

Na casa Willits, de 1901, é mais difícil encontrar a porta de entrada, que está numa lateral, e não no eixo de simetria do conjunto. Ela pode ser considerada a primeira de suas *prairie houses*. A planta da casa é cruciforme, como quase todas que se seguem. A partir da entrada, há um circuito, mais uma vez, que passa pela sala de estar e depois chega-se à sala de jantar, que fica no meio das árvores do terreno. No centro da planta, a lareira, que serve às duas salas.

A ambientação interna segue a mesma estratégia das anteriores e o destaque deste projeto é o forro da sala de jantar, onde uma grelha ortogonal de madeira é preenchida por vitrais coloridos. O encosto das cadeiras do jantar vão quase até o chão, dando a idéia de uma divisória, quando as cadeiras estão em volta da mesa.

Na casa Darwin Martin, de 1904, acontecem algumas modificações. A planta também é cruciforme e organiza-se em um percurso circular, que liga o *hall* à biblioteca, salas de estar e sala de jantar. No centro, a lareira, como sempre. A novidade são os nichos quadrados, compostos de quatro pilares, que servem para ocultar o sistema de aquecimento, para armazenar livros e outras funções de apoio. As paredes são de alvenaria de tijolo à vista, até a altura da verga das portas, quando passa uma barra de madeira. Ela marca o início de uma faixa superior, que às vezes já é um forro baixo; outras, uma saia do forro, numa cor mais escura. O mobiliário tem as mesmas listras verticais, mas aparece em maiores variações, em cadeiras da mesa de jantar, de aproximação, poltronas, etc.

Na Casa Robie, de 1907, Wright altera o esquema da planta. Aqui são dois retângulos, colocados em paralelo, ligeiramente deslocados um do outro. Na altura do terreno, está a entrada, que leva à sala de bilhar, à de jogos e outros espaços de apoio e serviço. Subindo-se, chega-se na parte social da casa. Acima, ficam os quartos. A sala de estar e a sala de jantar estão separadas pela lareira e pela escada que leva ao segundo pavimento. No estar, não existem paredes, praticamente. Ao longo dos dois lados maiores do retângulo que conforma a sala, existem janelas, de vitrais coloridos, com desenhos diagonais, principalmente. Entre elas, um estreito trecho de alvenaria. Naturalmente, a circulação é feita ao longo da fachada; no centro do espaço estão o mobiliário, os ambientes de estar, o que é um pouco diferente dos esquemas anteriores.

A casa se abre mais para o exterior e, paradoxalmente, o mobiliário segue voltado para dentro. O forro, próximo das janelas, é mais baixo, para esconder a calefação, mas também para demarcar a circulação. Nas faixas que coincidem com os intervalos de alvenaria da fachada, há um friso de madeira, que corre de lado a lado, terminando com luminárias, uma em cada ponta. O desenho do tapete também é de Wright, que segue igual na sala de jantar, assim como no forro; as mesas e as cadeiras são semelhantes às da

casa Dana, com exceção do detalhe dos pés da mesa. Todos os quatro elevam-se, acima da altura do tampo, e suportam candeeiros, feitos com vitrais de desenho semelhante ao das esquadrias, e prateleiras, para arranjos de flores. Desta forma, nem a iluminação nem os arranjos atrapalhariam a conversa de quem está à mesa.

Sachlichkeit

O livro *Um 1800*, do alemão Paul Mebes, de 1908, foi importante para afastar toda uma geração, dos países de língua alemã, do *Art Nouveau*. Ele propunha uma simplificação e uma re-classicização, que influencia Behrens e Gropius. Há também a forte influência de Hermann Muthesius[9], na produção alemã. Ele escreve muitos textos nos quais defende uma visão de cultura que é entendida como a unidade do estilo artístico, em todas as expressões da vida de um povo; uma expressão coletiva, sem a obrigatoriedade da expressão individual. Na busca do estilo do "nosso tempo", Muthesius não admite a possibilidade de continuar a discussão acadêmica de estilos do século XIX. A solução é o requerimento de uma autenticidade coletiva, que pode ser renovada no sentido de expressão única de determinada época da cultura de um povo. Quanto mais longe da individualidade artística, da moda do *Art Nouveau*, melhor. A contrapartida é o "*sachlichkeit* ", que definiria a forma.

O *sachlichkeit,* que é uma visão realista e pragmática, em que tecnologia e a utilidade são o mais importante, ocupa um lugar importante no discurso arquitetônico, em Viena, na virada do século. Não era uma oposição à inovação, mas uma reação ao que considerava-se os exageros do *Art Nouveau*. Otto Wagner, Adolph Loos e Joseph Hoffmann foram os líderes desta reação, que se expande, mais tarde, para Paris e Berlim.

Otto Wagner é o mais velho deste grupo. Seu assistente, Joseph Maria Olbrich, e seu pupilo, Joseph Hoffman, influenciados pelo grupo escocês "Glasgow 4", e pelos pintores austríacos Gustav Klimt e Kolomon Moser,

---

[9] Arquiteto que é enviado a Londres como embaixador cultural e técnico, que torna-se um fervoroso divulgador da obra de Makintosh. Ele tem uma forte influência nos arquitetos e *designers* alemães, do início do século XX até a primeira guerra, como professor, escritor e palestrante. Se identificava com o pragmatismo inglês, que se manifestava não apenas contra o *Art Nouveau*, mas contra qualquer estilo e ideologização dos princípios formais, favorecendo uma objetividade responsável, em toda as formas, direcionando-as para o simples e sólido.

fundam a Secessão Vienense, em 1897. O próprio Wagner, em seguida, adere ao movimento. Essa reação alimentava-se dos ideais do *Arts & Crafts*, de simplicidade e integridade, e de uma concepção abstrata do classicismo, como algo que tem a ver menos com as ordens e mais com os valores clássicos essenciais de simetria, clareza e proporção. Eles têm uma simplicidade e uma uniformidade quase militar. A racionalidade básica e a ordem estável ocuparam o lugar das linhas dinâmicas e dos efeitos curvos do *Art Nouveau*. O desenho torna-se geométrico e gráfico. Não tomavam natureza como modelo, mas podiam disciplinar a natureza.

Mackintosh cursou a Escola de Arte de Glasgow, um centro importante de decoração. Tornou-se, ainda no começo de sua carreira, um decorador. Seu trabalho alinha-se com o de seus contemporâneos do *Arts & Crafts*, no entendimento de que a decoração poderia evitar o artifício, sendo usada em um contexto apropriado, com propósitos simbólicos. Seus motivos favoritos eram flores, simbolizando o amor, e pombas, a paz.

Por outro lado, sua preocupação, mais estética do que com o virtuosismo artesanal, ou com a funcionalidade, distanciava-o dos demais. Também discorda dos artistas do *Art Nouveau*, que usam o ornamento por razões decorativas, exclusivamente. Compartilham a mesma ausência de influências historicistas, os mesmos motivos orgânicos, as mesmas curvas ondulantes e a mesma linearidade, porém Mackintosh tem uma forma mais estilizada, mais gráfica, mais austera, em suas formas retangulares.

Reconhecia a influência das artes japonesa, pré-rafaelita e celta, principalmente. Havia na Escócia, de fato, um *revival* céltico. A partir daí, criou uma linguagem identificável, de forte carga nostálgica e simbólica. Com o convite para participar de uma mostra em Viena, em colaboração a Josef Maria Olbrich, aproximou-se da Secessão. Muthesius observa que é notável a influência que ele deixa no vocabulário das formas produzidas em Viena, àquela época. Mais tarde, vai na direção de uma abstração geométrica maior. Depois de casar-se com Margaret, uma ex-colega da Escola de Arte, eles passam a trabalhar juntos e o papel dela é maior do que de uma simples colaboradora.[10]

---

[10] Ele próprio diz a ela "*that in all my architectural efforts you have been half, if not three-quarters of them*".

A casa Hill (1902-1903) é sua casa mais importante, uma bela demonstração de um trabalho de arte total. Logo na entrada, as paredes da biblioteca são cobertas por painéis de pinho escurecido. Depois, no *hall*, os painéis são intercalados, ritmicamente, formando listras, com colunas de reboco pintado. Na barra superior da pintura, há uma faixa de estêncil, um de seus desenhos abstratos mais conhecidos. Os móveis são de carvalho e as cores do estêncil se rebatem no desenho do tapete, que também é dele, criando um conjunto unitário.

Na chamada *drawing room*[11], composta por três ambientes distintos, as paredes internas são divididas, na altura, em três faixas. Nas duas primeiras, mais baixas, estavam a fenestração, o mobiliário, os estênceis, os quadros e a lareira. A barra superior dá continuidade ao forro, o que baixa sua altura, significativamente. A cor predominante é o branco, ao contrário da escuridão das salas anteriores. Um sofá fixo, colocado ao longo de toda a *bay window*, encobre o sistema de aquecimento existente. O perímetro que resulta dessa operação emoldura o espaço da sala, como um todo. Ele já havia usado esse recurso, de uma forte linearidade horizontal, na "casa do amante da arte", um concurso do qual ele participa, em 1900.

Mackintosh desenhou muitos móveis ao longo de sua vida. Desenvolveu um desenho de mobiliário que usava formas simples e geométricas, mas com proporções inusitadas, como espaldares de cadeiras exageradamente altos. Algumas destas cadeiras são peças famosas, reproduzidas até hoje. Os elementos ornamentais pintados eram feitos por sua mulher. Também criou estampas de tecidos e trabalhou bastante com *design* gráfico, no começo da carreira. Isto sem falar de seu talento como aquarelista.

Josef Hoffmann foi um aprendiz destacado de Otto Wagner, mas parece estar ainda mais próximo da escola de Glasgow. Assim como Mackintosh, o começo de sua carreira está ligado ao desenho de interiores, mais do que à arquitetura, tanto que ele é o fundador da *Wiener Werkstätte*[12], um centro importante na produção de objetos, no campo da decoração, em 1903. A

---

[11] A *drawing room* era uma sala de conversas para onde recolhiam-se as senhoras, após as refeições. Por isso, tem um caráter feminino. Como toda sala de visitas, ostentava mobiliário mais decorativo, mas com cores mais claras do que a sala de jantar, e com motivos florais, frequentemente.

[12] *Wiener Werkstätte* é a expressão alemã para "atelier vienense", uma empresa fundada em 1903 como uma associação de artistas e artesãos, trabalhando juntos na fabricação de objetos e utensílios domésticos com um bom desenho. As formas simplificadas, os padrões geométricos e um mínimo de decoração caracterizou os produtos da empresa.

partir de 1902, constrói muitas casas e dá um forte impulso em sua carreira como arquiteto.

Seu projeto de interiores para o Palácio Stoclet, de 1905, é pomposo, como se constata no *hall*, na sala de jantar e na sala de música. O *hall* tem o pé-direito duplo, delimitado por pilastras, revestidas com mármore cinza. As paredes também são revestidas de mármore, só que de tom amarelo dourado. O piso é de uma madeira do oeste da áfrica, o *padouk*, que tem uma cor alaranjada. Ele é coberto, parcialmente, por um tapete desenhado pelo próprio Hoffman. As paredes da sala de jantar são revestidas com o mesmo mármore do *hall* e, numa delas, há um grande mural de Klimt. O piso tem um desenho geométrico, de ladrilhos preto e brancos, com outro tapete desenhado por ele. O mobiliário é de couro preto, com nichos específicos para a prataria. O roda forro é uma vistosa moldura dourada.

A sala de música é revestida com mármore preto. O piso também é preto, de uma madeira de origem indiana, chamada no Brasil de teca, com incrustações de coral, formando um desenho geométrico. Aparecem molduras douradas, mais uma vez, e o mobiliário e o tapete são vermelhos. Ele projeta todo o edifício e usa a *Wiener Werkstätte* para fabricar a mobília, o papel de parede, os talheres, tudo. Existe uma unidade geral, na geometria, nas molduras, nos revestimentos, mas cada sala tem um caráter bem específico.

No mesmo caminho de reação ao *Art Nouveau*, filiado ao pensamento *sachlichkeit*, está Peter Behrens. Alemão de Hamburgo, ele é um autodidata que estudou pintura, inicialmente, e só mais tarde interessou-se por artes gráficas e aplicadas, área em que assume um papel de destaque na Alemanha, no final do século XIX. Só mais tarde é que entra no campo da Arquitetura.

Ele acredita que a arte de um povo tem mais a ver com sociedade e religião, com o *zeitgeist*, do que com tecnologia e entra em choque com o grupo vienense, na busca de uma vertente mais racionalista. Propõe uma outra forma de utilizar a linha, que é a esteriometria, empregada com a intenção de capturar as verdades da geometria e do espaço geometricamente definido.

Junto, considerava as exigências objetivas da construção[13].

Na primeira década do século XX, começa a trabalhar para a AEG[14], com artes gráficas. Cria um estilo unificado, através da organização geométrica e precisa da superfície. Em 1908 desenha o primeiro edifício para eles, um pavilhão de exposições. Torna-se responsável por tudo, desde a construção dos edifícios ao material gráfico publicitário e à montagem de feiras e exposições. Cria a identidade total da marca.

Ele não é o único a contribuir para o *design* do produto industrial, mas devota uma atenção muito especial à beleza específica da forma do produto industrial. Para Behrens, já que a indústria era uma realidade inevitável, a solução é colocar sua força tecnológica sob o controle das formas artísticas. Em 1907, funda com Hermann Muthesius, o *Deutscher Werkbund*, uma associação de arquitetos, *designers* e industriais alemães, um importante precursor da Bauhaus. Era menos um movimento artístico do que um esforço, patrocinado pelo governo, para integrar o artesanato às técnicas de produção industrial, a fim de colocar a Alemanha num patamar competitivo com a Inglaterra e os Estados Unidos. O lema *vom sofakissen zum städtebau*, "do estofamento do sofá à construção da cidade", demonstra sua amplitude de interesse.

Seu escritório tem um considerável volume de trabalho e atrai a atenção dos mais jovens, como Gropius, Le Corbusier e Mies Van der Rohe, que trabalham para ele, nesta época.

Edouard, para os íntimos

Le Corbusier, quando ainda era apenas Charles Edouard Jeanneret, ou Edouard, para os mais íntimos, tem um forte envolvimento com desenho de mobiliário e o projeto de interiores. Aos 17 anos, em La Chaux-de-Fonds, é admitido no novo *Cours Supérior d'art et decoration*, de Charles L'Eplattenier, uma versão local da importante escola da colônia de

---

[13] Constrói a própria casa, na Colônia das artes, Darmstadt, uma cidade das artes, patrocinada pelo grão-duque, onde projeta da estrutura aos talheres. Surpreendendemente, a casa é eclética. Cada peça tem um caráter diferente, conforme o uso. A sala de música é revestida de mármore vermelho e cinza, tem o piso de sete madeiras diferentes, forro dourado e portas de alumínio. As linhas são retas e as cores escuras. O motivo é a forma do diamante. Sala de jantar é mais clara, com móveis de linhas curvas.

[14] A sociedade geral de eletricidade, da Alemanha.

Darmstadt, na Alemanha, que formava seus alunos nas Artes Decorativas. No caso de Edoaurd, seu objetivo inicial era a decoração de relógios.

Nesse contexto é compreensível que ele não tenha nenhuma consideração pela Arte Clássica, que respeite o Gótico, profundamente, e que suas primeiras incursões no desenho de mobiliário e de interiores, em sua cidade natal, nos anos 1905, 1906 e 1907, estivessem sob forte influência do *Art Nouveau*. O primeiro trabalho de arquitetura de Charles Edouard que foi executado é a *villa* Fallet, de 1906, quando ele está com 19 anos. A casa, que é feita junto com o colega René Chapallaz, é muito ornamentada, em um estilo derivado do Jura regional, com seus motivos de árvores e flores estilizadas. A ornamentação cobre paredes, portas, madeiramento, balaustradas e frisos, dominada pela idéia da síntese das artes, do *gesamtkunstwerk*, como aquela promovida pelo *Art Nouveau*.

Quando volta a La Chaux-de-Fonds, em 1912, depois de quatro anos de muitas viagens, ele está diferente. Fica evidente que a influência de L'Eplatenier e de sua terra deixam de ser as únicas, ou aquelas hegemônicas, em sua formação e em seu trabalho. Disposto a iniciar sua carreira solo, tem em sua cidade natal uma clientela potencial, de famílias inter-relacionadas, de judeus ricos, fabricantes de relógios. São elas as dinastias Favre-Jacot, Ditisheim, Levaillant e Schwob, que vivem próximas, entre si, e perto de suas fábricas.

Em 1912, além da casa da família Favre-Jacot, faz o projeto para a casa de seus pais, uma das poucas obras, entre as mais de 20 realizadas nesse período inicial, que está fora do círculo judaico da cidade. Na primeira, utiliza barras verticais nas paredes internas, forradas de papel de parede com a mesma estampa das cortinas. A segunda, conhecida como *Maison Blanche*, marca o abandono do regionalismo, ou, pelo menos, de um regionalismo mais explícito e puro.

A aparência externa da casa Jeanneret é de uma massa cúbica branca, um volume controlado. Depois do vestíbulo está a ante-sala, onde há uma grande janela para o exterior, que é o campo, e da qual se enxerga, através das portas de vidro, a seqüência formada pelo salão, projetado para pequenos consertos, a sala de jantar e o jardim. Uma sala menor e a biblioteca complementam o espaço social do térreo.

As paredes do salão são cobertas por papel de parede floral[15] e o piso, por linóleo. O mobiliário foi completado aos poucos. Ele desenha o sofá e a caixa do piano de sua mãe, de maneira que combinem com os outros móveis comprados por ele, como as *bèrgeres à paille*[16], provavelmente do século XIX. Já a escrivaninha tem desenho seu, que equilibra elementos clássicos e formas modernas.

Em seguida, Charles Edouard começa a projetar móveis e remodelar interiores, para diversos ramos da família Ditisheim, como o *fumoir* de Hermann Ditisheim e a varanda, para Moïse Schwob. Em 1913, faz o projeto do pai e do irmão de Moïse, Salomon Schwob e Anatole Schwob.

Anatole contrata-o para remodelar o salão de seu apartamento, em um edifício neo-barroco. Neste mesmo edifício, também faz o apartamento de Salomon Schwob, todo com móveis comprados por ele, Charles Eoduard, em Paris. É nesta oportunidade, provavelmente, que conhece Marcel Levaillant, cunhado de Anatole. Em 1914, Levaillant, que ainda morava com os pais, chama-o para ambientar seu escritório.

Neste trabalho, Charles Edouard projeta uma escrivaninha que é, ao mesmo tempo, prateleira de livros e caixa de música. Os armários também são desenhados por ele, mas não as cadeiras; nesse caso, ele apenas as seleciona, nos estilos Diretório, Império e Restauração. Também recomenda ao cliente que fique com suas cadeiras vienenses, que pinte as paredes com uma cor que combine com sua saia inferior. Distribui todos os quadros do cliente, dentre eles uma gravura japonesa, que foi comprada e colocada numa moldura antiga. Mais tarde, em 1916 e 1917, ele irá desenhar outras peças para esse escritório, como uma luminária de piso e um divã.

Por volta de 1912, Edouard ainda entende cadeiras e mesas como formas *standard, types*, que não davam margem a modificações, ao contrário daquelas peças de armazenamento e exposição, que poderiam ser resolvidas a cada vez, para cada projeto específico. Há registros de várias cadeiras em seus cadernos de desenho, como se ele estudasse suas formas, querendo entender seu "funcionamento".

---

[15] RÜEGG, Arthur; VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier before Le Corbusier: applied arts, architecture, painting and photography, 1907-1922*. New Haven: Yale Press University, 2002., p. 242

[16] Nos cadernos de desenho de Charles Edouard aparecem essas cadeiras e outros móveis que ele chama de "móveis de fazenda", que ele admira por seu conforto, elegância e leveza.

Em 1914 ou 1915, começa a desenhar, por encomenda, conjuntos de cadeiras e sofás, os "ternos", como os do apartamento de Hermann Ditisheim, de 1915, com forte influência do estilo diretório francês. Seus móveis dessa época são projetados como um conjunto homogêneo, que está subordinado a uma idéia de arquitetura interior.[17] Nos armários de livros do *fumoir*, do mesmo apartamento, Charles Edouard levanta os móveis do chão, com pés curvados, semelhantes aos das cadeiras. São feitos de carvalho, estruturados por uma base, mais arquitrave e pilastras, com uma forma curva, nas extremidades. Nestas curvas esconde-se mais um compartimento, com prateleiras, que parece ter surgido apenas para justificar o uso da curva.

Charles Edouard começa comprando móveis de época ou reproduzindo-os, com pequenas alterações. Em seguida, passa a buscar uma maior pureza e sobriedade. Com o tempo, o uso seletivo que fazia de peças de mobiliário histórico, deu-lhe um leque de tipos, para preencher diferentes funções. Esta abordagem empírica, baseada em um processo seletivo, parece ser a precursora de sua posterior classificação de categorias de sentar, na qual cada função é representada por um móvel-tipo.

As peças de época foram sendo progressivamente substituídas pelos objetos-tipo anônimos; peças fabricadas que eram, por assim dizer, emblemáticas de sua função.[18] Mas, ao mesmo tempo que projetava móveis de parentesco neoclássico, buscava por móveis de fazenda para casa de seus pais, em La Chaux-de-Fonds, o que demonstra seu interesse pela produção comum. Sua atitude, que pode ser interpretada como eclética, revela-se no interesse por várias formas diferentes, ao mesmo tempo, e a seleção dos melhores.

Edouard também faz o apartamento do irmão de Hermann, Ernest-Albert. O projeto é menos elegante que o anterior. Apesar disso, a análise do móvel do quarto de Robert, filho de Ernest-Albert, para guardar livros e desenhos, uma peça bastante complexa, com um sistema para pendurar desenhos e plantas, que ele havia descoberto e registrado em desenhos, durante sua viagem à Alemanha, mostra uma grande semelhança com a fachada da *villa* Schwob, que projetará um ano depois, em 1916. As regras compositivas que

---

[17] Numa carta escrita a Salomon Schwob, em 1913, define seu apartamento como "um todo que se move em uma mesma direção".

[18] As peças de sentar, que ele desenha em 1928-1929, com Charlotte Perriand, foram, de fato, um desenvolvimento posterior dessa idéia de objetos-tipo.

ele emprega no desenho de mobiliário são similares às de sua arquitetura, como fica evidente nesse exemplo.

E este é seu último trabalho em La Chaux-des-Fonds, para o casal Camille e Anatole Schwob, que o chamam, mais uma vez, agora para projetar uma *villa*. Será, também, seu último trabalho como Charles Edouard Jeanneret. O contrato entre o arquiteto e o cliente dá informações interessantes sobre a natureza do trabalho, que inclui a "instalação de iluminação elétrica, a compra de mobiliário, papel de parede, cortinas e objetos, formando um todo unitário". [19]

A casa, uma das primeiras na Europa a usar estrutura de concreto armado, tem um *hall* de pé-direito duplo, com uma grande janela de dupla altura, na fachada voltada para a paisagem, e um balcão interno, no lado oposto à entrada. Nas laterais, duas salas de pés-direitos simples, a sala de jantar e a de jogos. Esse *hall* passa a repetir-se com freqüência, em sua arquitetura posterior. É o centro da casa, para onde se voltam todas as partes, tanto horizontal, quanto verticalmente.

Nas fotos é possível perceber um nicho em uma das paredes da circulação do segundo pavimento, com um desenho muito parecido com a planta baixa da casa. E o lustre da sala também, tem a mesma forma, como se a planta fosse um "motivo", que se repete em diversas escalas e papéis[20].

Várias das paredes estão cobertas com papel de parede, inclusive na parte íntima. Em relação ao mobiliário, sua preferência por móveis neoclássicos, naquele momento, permite-lhe aceitar o mobiliário pertencente à maioria de seus clientes, e os Schwobs tem peças de bastante valor. Além isto, Charles Edouard é mandado a Paris para visitar o *showroom* das fábricas internacionais de mobiliário.

Esta freqüência de idas a Paris é uma outra maneira que Charles Edouard encontra para expandir seu repertório visual. Ele solicitava à maioria de seus clientes que o autorizassem a passar um bom tempo atrás de peças em

---

[19] FAVRE,Maurice. "*Le corbusier in an unpublished dossier and little-known novel*" In: *Le Corbusier before Le Corbusier: applied arts, architecture, painting and photography, 1907-1922*. New Haven: Yale Press University, 2002, p.296, nota 30.

[20] Na foto de um dormitório, que ocupa a parte curva da planta, as vigas perpendiculares, que não tem nada a ver com a forma da peça, podem ter sido uma boa razão para Le Corbusier pensar em usar a laje de caixão perdido, onde este problema desaparece.

galerias, antiquários e lojas de móveis, e assumia, regularmente, o duplo papel de comprador e de consultor.

Os interiores dos edifícios e das reformas que Le Corbusier fez em La Chaux-de-Fonds eram bem coloridos. Na *villa* Schwob, na época da reforma de Andrée Putmann, em 1987, foram encontradas pistas de um colorido inesperado. Além do *ultramarine* dos nichos, do amarelo vivo dos armários embutidos e cortinas, e do ocre das paredes, com molduras rosa, também havia uma graduação de tons de cinza, em salas contíguas. Esta estratégia, do uso das cores para demonstrar a hierarquia dos espaços, tomava a tradição clássica como ponto de partida, e era o oposto da extrema individualidade dos quartos, com diferentes padrões de papéis de parede.[21] São critérios diferentes para a parte íntima e social da casa; nesta última há mais controle e formalidade.

Desde cedo ele tinha um talento intuitivo para reconhecer tendências e processá-las a sua própria maneira. Cultura, folclore e indústria, essas eram as categorias em que ele classificou, retrospectivamente, suas experiências de formação.

Ludwig Mies

Mies van der Rohe nasceu em Aachen[22], na Alemanha, com o nome de Ludwig Mies. Sua formação foi a da escola de artes e ofícios de sua cidade natal, onde ficou até os 16 anos, quando o pai deixa de lhe pagar os estudos. Como havia aprendido a desenhar, emprega-se como desenhista em uma fábrica de *stucco*.

> *We made drawings the size of an entire quarter of a room ceiling, which we could then send on to the model makers. I did this every day for two years. Even now I can draw cartouches with my eyes closed.*[23]

Ironicamente, Ludwig Mies produziu boa parte dos revestimentos renascentistas das casas da época, de Aachen. Mudou-se para Berlim, com

---

[21] RUEGG, Arthur (ed*). Le Corbusier polychromie architecturale*. Basel: Birkhauser, 1997.
[22] Aachen foi a capital do Império de Carlos Magno, o primeiro grande estado unificado da Europa Central e foi o centro cultural do Ocidente na Idade Média. No final do século XIX, mesmo não sendo mais uma capital importante, viveu uma fase de grande crescimento, que dura até a primeira Guerra Mundial, apoiada na indústria têxtil.
[23] SCHULZE, Franz. *Mies van der Rohe : a critical biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

19 anos, em 1905, para trabalhar em um escritório de arquitetura que selecionou-o por um anúncio de jornal.

Mais tarde, consegue um lugar precioso, no escritório de Bruno Paul, que é um dos mais destacados profissionais no desenho de móveis e de interiores, na Alemanha, naquela época. Assim como outros tantos artistas de vanguarda, Bruno Paul estava abandonando o *Jugendstil*, uma das versões do *Art Nouveau*, em direção às formas mais simples e racionais. À medida que prospera, aproxima-se da produção de arquitetura e Ludwig assume um papel importante no estúdio, apresentando mais experiência em construção do que qualquer outro componente da equipe. Provavelmente, herança dos tempos de infância, ao lado do pai.[24]

Em 1906, Mies projeta a sua primeira casa, para Alois Riehl[25]. Ele não havia construído nada, até aquele momento, mas sente-se completamente capaz, a ponto de negar a ajuda oferecida por Bruno Paul.

A casa Riehl é um volume retangular, de alvenaria de tijolos rebocados, coberta por um telhado de duas águas, muito inclinado; uma imagem bem convencional, semelhante à outras tantas pequenas *villas* da região. A fachada só não é completamente simétrica pela existência de uma varanda, em um dos lados, voltada para a vista de um lago. São dois pavimentos, de plantas bem compartimentadas. No segundo andar, ficam os quatro dormitórios. No térreo, os ambientes sociais da casa. Os serviços ficam em um pavimento abaixo, que surge em função do desnível do terreno, acessível por baixo da varanda.

O térreo está organizado em volta de um *hall* central, o *halle*, que é uma sala grande e bastante formal, a peça representativa da casa, que, além de ser ponto de distribuição, funciona para receber convidados e para pequenos jantares. As paredes são apaineladas, até a altura do marco da porta, onde há um friso de arremate. Dali para cima, aparece a alvenaria, que é rebocada e pintada. O desenho desse painel, da mesma cor da parede (e que parece prenunciar uma abstração que vai se concretizar alguns anos depois), uma malha xadrez, sem ênfase em nenhuma direção, achata a proporção da sala,

---

[24] Seu pai, Michael Mies, tem uma marmoraria e é lá que ele, o mais moço de quatro irmãos, irá tomar seu primeiro contato com o mundo das construções, das pedras e de seu beneficiamento.

[25] Filósofo, conselheiro do governo e professor catedrático da Universidade Friedrich-Wilhelm, de Berlim.

que parece mais baixa do que é, de fato. O piso de madeira é coberto, parcialmente, por um tapete, colocado no centro da peça. Em cima do tapete, há uma mesa redonda e, acima dela, um lustre pendente. Na borda da sala, encostadas contra a parede, estão algumas cadeiras, dispostas em um *ring of chairs*.

No *halle*, na parede à direita da entrada, há uma lareira, revestida de cerâmica vitrificada preta, tapada por um quadro de madeira, que é uma grelha vazada, quadrada. O painel da parede, que é uma malha xadrez, a estereotomia dos azulejos e a quadrícula da tampa da lareira partem do mesmo motivo, trabalhado em dimensões e materiais diferentes, e configuram caixa interna do *halle*, um ambiente regrado e sóbrio, sem nenhum excesso decorativo.

Em volta dele, há duas peças contíguas com pé-direito mais baixo, separadas apenas por cortinas. São um nicho para refeições mais íntimas e um estúdio, para a senhora Riehl, ambas junto da varanda. Outro estúdio, bem maior, é para o senhor Riehl, e está ao lado do estar da família, no extremo oposto.

No final da obra dos Riehl, em 1908, Mies consegue entrar para o estúdio de Behrens, um dos escritórios mais destacados da Europa, mas se afasta em seguida, entre 1909 a 1910[26], em função de um desentendimento com um colega[27]. Neste período faz outros dois projetos sozinho. Um é para o concurso do monumento em memória a Otto Bismarck, e o outro é uma casa, para Hugo Perls, um advogado apaixonado por Schinkel e pela arte contemporânea, que adorava receber intelectuais e artistas. O monumento não é construído, mas a casa, sim, inaugurando um período em que produz várias casas para de colecionadores de arte.

A casa Perls é um volume retangular, de dois pavimentos, com um telhado bem mais suave do que o da casa Riehl. A fachada da frente é simétrica, com uma *loggia* ao centro, por onde se entra na casa. A planta compartimentada, tem a sala de jantar no centro da casa. Dos lados, estão o

---

[26] É exatamente o período em que Le Corbusier vai frequentar o estúdio e, por isto, eles não se conhecem neste momento

[27] Não fica claro com qual colega. Quem suspeita é Franz Schulze, como afirma em seu livro *Mies van der Rohe: a critical biography*.

escritório e a biblioteca-sala de música. No outro sentido, no lado oposto à *loggia*, fica a escada.

Mies projeta até os detalhes do interior da casa. Uma das poucas imagens internas mostra um nicho, com um forro em forma de arco, com uma janela tripartida e, abaixo dela, a saída da calefação, com dois bancos laterais. O desenho da tampa da calefação é formado de barras verticais, de secção cilíndrica e quadrada, alternadamente. O aspecto geral dessa imagem é de um ambiente clássico e sóbrio. Para a sala de jantar, Perls encomenda, a Max Pechstein[28], a pintura das paredes e do forro, sem a aprovação de Mies.

Ele retorna para o escritório de Behrens, onde fica por mais oito meses, aproximadamente, trabalhando como assistente direto no projeto da Embaixada Alemã, em São Petesburgo. Nessa mesma época, Behrens recebe o casal holandês Kröller-Müller, dono de uma formidável coleção de obras de arte, que estava interessado em construir uma casa de campo. Behrens aceita a encomenda e recruta Mies para ajudá-lo na tarefa. De maneira um pouco repentina, num estágio bem desenvolvido do projeto, a senhora Kröller-Müller começa a desentender-se com Behrens e ele desconfia de seu próprio assistente. O final desta história acontece em 1912, quando Mies deixa o estúdio, ao mesmo tempo que os Kröller-Müller resolvem dar-lhe o projeto da casa. Após inúmeras idas e vindas, a casa não é construída.

Neste ano, Mies abre seu próprio escritório e, um ano depois, casa-se. A sua próxima encomenda é uma casa, finalizada em 1913, para o engenheiro Ernst Werner que, como Perls, gostava de receber intelectuais e artistas. A planta da casa tem a forma de um prisma retangular. O volume é marcado por um vasto telhado de quatro águas, que já cobre todo o segundo pavimento. A entrada fica no centro da fachada. Na fachada virada para o jardim, o eixo de simetria é marcado por um volume perpendicular, de dois pavimentos, com frontão triangular.

Mies desenha a marcenaria e alguns móveis e auxilia na compra do mobiliário da casa. A sala de jantar, de inspiração Bidermeier, é desenhada por Mies. É uma mesa circular, rodeada de cadeiras estofadas. Junto à parede, há um sofá e uma cristaleira, um de cada lado de uma porta. Sob a

[28] Um significativo pintor expressionista alemão.

mesa, o tapete tem o desenho de um círculo, no centro. Acima da mesa, um lustre pendente. A cortina da janela, as cadeiras e o sofá usam o mesmo tecido. O da pantalha do lustre não é igual, mas tem motivos semelhantes, como um *composée*.

Em 1915 conhece o casal Urbig, por intermédio dos Riehl. Fritz Urbig era um banqueiro importante e sua esposa desejava um projeto aos moldes da arquitetura de Schinkel. Mies a satisfaz, inteiramente. A casa tem uma planta retangular, com dois pavimentos cobertos por um telhado de quatro águas. O único volume que sai fora desta caixa é a sala de jantar, que avança sobre o jardim e é coberta por um terraço. A fachada principal, com janelas francesas em todo o térreo, emolduradas por pilastras, é simétrica, com a entrada marcada pelo arco da porta, que é coberto por um balcão, com gradil de ferro.

Também são poucas as imagens internas que existem, mas o que se vê é um interior formal e pomposo, quase palaciano. As molduras e os trabalhos de gesso, os revestimentos apainelados, os arcos, as esquadrias, todos os elementos são de inspiração clássica. Apesar do aspecto convencional de sua arquitetura desse período, Mies ousava um pouco mais nos interiores, o que não acontece nesta casa.

De qualquer forma, estes exemplos revelam que a arquitetura produzida por Mies, nesse período, envolvia, em maior ou menor grau, o projeto total da casa, tanto da caixa interna, dos painéis de revestimento, das esquadrias e elementos fixos, quanto dos móveis, das cortinas, dos estofados e dos objetos de decoração. Também é possível notar um tratamento diferenciado entre a caixa externa e a interna. Com exceção da casa Urbig, Mies começa a modernizar sua arquitetura, a partir de dentro.

Aquele Loos de Semper

Adolph Loos29 discorda da maioria de seus contemporâneos famosos, em questões fundamentais, frequentemente. Critica tanto o Art Nouveau, quanto a Secessão Vienense, chegando a fazer ataques personalizados aos

[29] Nasceu em Brno, em 1870, época em que a cidade pertencia à Áustria. Em 1890 começa a estudar Arquitetura, na Escola Politécnica de Dresden, onde fica até 1893. Neste ano viaja aos Estados Unidos e volta para Viena, três anos mais tarde, para estabelecer-se como arquiteto.

integrantes dessas correntes. É bem conhecida a sua frase debochada, a respeito do trabalho de Van de Velde, "*I will tell you that the time will come when the furnishing of a prison cell by Professor Van de Velde will be consider a aggravation of sentence*"[30], assim como sua opinião a respeito de Hoffmann, que considera seu maior inimigo. Ao contrário, em muitos aspectos, seu pensamento aproxima-se ao de um autor de uma geração anterior à sua, Gottfried Semper.

Na verdade, uma parte de Gottfried Semper renasce no discurso de Adolph Loos. Em dois de seus ensaios, ambos de 1898, Loos reconhece a influência de Semper em seu pensamento. Um deles é *Glas und Thon*, "Cristal e Argila", em que trata da relação entre a forma artesanal e a funcionalidade, principalmente. Em outro, *Das Prinzip der Bekleidung*, "O princípio do revestimento", Loos parte dos princípios básicos semperianos e adota os seus próprios elementos fundamentais.

Da mesma forma que Semper, vê a estrutura como uma coadjuvante necessária, que serve para suportar as paredes. Estas últimas é que são as verdadeiras protagonistas da arquitetura, capazes de criar o abrigo, verdadeiramente. Ele prioriza, então, o cercamento, a delimitação do espaço, como fazia seu antecessor. A construção estaria baseada no teto mais o cercamento vertical, feito de tecidos ou peles, e na armação construtiva que sustenta ambos. Mas, em primeiro lugar, está o revestimento; depois, vem a estrutura. É o predomínio da superfície. Dessa maneira, estabelece uma separação entre a construção e a expressão do edifício.

O revestimento, que ele também acredita ser originário da arte têxtil, dá dimensão simbólica à arquitetura e faz a associação com a idéia de vestimenta. A manta é o detalhe arquitetônico original, como são os tapetes, no discurso de Semper. Loos entende a arquitetura como o envelope do corpo, ou uma roupa, mas não admite a confusão entre revestimento e material revestido. O revestimento não pode fingir uma natureza que desvirtue a realidade, assim como uma roupa, ou uma máscara, se adapta à figura que cobre, mas mantém sua autonomia formal. Nenhum material pode assumir a forma de outro, assim como estrutura e revestimento não precisariam estar em acordo. Para ele, devem-se justapor as lógicas

---

[30] FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture a critical history.* London: Thames and Hudson, 1980, p. 96.

diferentes, mas não sintetizá-las. Loos não admite ou faz tatuagens, mas caixas. Esse raciocínio analítico, que mantém a integridade das partes, reaparece em outros planos de seu pensamento.

Ele opõe-se à adoção da versão arquitetônica do conceito wagneriano de *gesamtkunstwerk*, quase um consenso àquela época. No projeto doméstico, principalmente[31], acredita que a ambientação de interiores não é uma tarefa própria dos arquitetos, e sim dos clientes. O interior pertence ao arquiteto só até a fachada. Dali em diante, é do dono da casa. Isto mostra como ele reconhece esta diferença entre interior e exterior.

Na verdade, o tema do interior parec interessá-lo bastante. O doméstico, principalmente. O envelope externo de suas casas procuram aparentar simplicidade, em oposição a interiores muito sofisticados, tanto espacial quanto materialmente. "*The house does not have to tell anything to the exterior; instead all its richness must be manifest in the interior*."[32] O muro é o elemento que, além de configurar o espaço, modula a opacidade da caixa e gradua a privacidade da casa. O morador, ao mesmo tempo que é protegido do exterior, é separado dele, através do muro. O interior não é apenas o universo, mas também a caixa protetora do homem privado. As janelas de suas casas, todas difíceis de acessar, são meras fonte de luz, e não pontos de conexão entre o exterior e o interior. "O homem culto não vai olhar para o fora", ele diz a Le Corbusier.

Desenha cada uma das partes da casa com um caráter específico, e não se opõe à utilização de móveis e objetos de diferentes procedências. É o que Kenneth Frampton descreve como uma *bricolage* da maneira anglo-saxônica de viver :

---

[31]"*El pobre publico! No puede ni siquiera amueblar por sí mismo su vivienda. Si lo hiciera resultaría de ello un buen barullo. El publico no entiende de esto. La vivienda de estilo, esta adquisicion de nuestro siglo, exige un saber y un poder fuera de lo corriente. Pero no siempre habia sido así. Hasta princípios de nuestro siglo no se conocian estas preocupaciones. Los muebles se comprabam en el ebanista, los tapizados al tapicero, las lámparas al metalista, etc. No tenian unidad? Tal vez. No se hacia caso a este tipo de consideraciones. Por aquel entonces, las casas se amueblaban de igual modo que hoy se viste. Los zapatos se adquieren al zapatero; al sastre, la maericana, los pantalones y el chaleco; a los camiseros, camisas, cuellos y puños; al sombrerero, sombrero; al tornero el bastón. Ninguno destes artesanos conoce alos demás y, sin embargo, todas las cosas concuerdan. Porque? Porque todos trabajan en el estilo del año 1898. Y así, los artesanos de la industria de la vivienda, en epocas pasadas, también trabajaban en un mismo estilo, en el estilo de la época, es decir en el moderno.*" *Interiores Un preludio (5/06/1898)*. In: LOOS,Adolf. Ornamento e delito y otros escritos.Barcelona: G.Gili, 1972.

[32]LOOS, Adolf. *Heitmat Kunst(1914).* In: LOOS, Adolf.Ornamento e delito y otros escritos.Barcelona: G.Gili, 1972, p. 233.

> *…an interior of Persian rugs and parquet floors, of chesterfield sofas and Heppelwhite chairs, of humburgs and bentwood hat stands, of belted tweed coats and brick inglenooks, of yachting blazers and Havana cigars. The home of gentlemen; the interior of discreet eclectic assembly in witch each object exhibits clearly its independent origin.*[33]

Tanto a disposição, lado a lado, de salas de estilos diferentes, quanto o rompimento com os conjuntos, formado por móveis de mesmas características, são procedimentos já vistos, a partir de meados do século XIX. Isto significa que a atitude de Loos é eclética, tanto neste aspecto, quanto na diversidade de tratamento exterior-interior.

Dentro da caixa, o espaço é contínuo, fluente e interconectado, mesmo que cada parte tenha suas próprias características formais. O *raumplan*[34], que é um sistema de relações proporcionais específicas para cada espaço, revela a hierarquia que organiza as partes, de maneira sofisticada. Mas, cada sala é uma sala, com sua especificidade; mesmo muito mais vazada, é um percurso, como uma *enfilade* em três dimensões.

> *My architecture is not conceived in plans, but in spaces (cubes). I do not design floor plans, facades, sections. I design spaces. For me, there is no ground floor, first floor etc.... For me, there are only contiguous, continual spaces, rooms, anterooms, terraces etc. Stories merge and spaces relate to each other. Every space requires a different height: the dining room is surely higher than the pantry, thus the ceilings are set at different levels. To join these spaces in such a way that the rise and fall are not only unobservable but also practical, in this I see what is for others the great secret, although it is for me a great matter of course. Coming back to your question, it is just this spatial interaction and spatial austerity that thus far I have best been able to realize in Dr Müller's house.*[35]

A arquitetura de Loos é volumétrica, sem dúvida, como ele próprio afirma. Mas não se pode esquecer que os planos, responsáveis pela conformação desses espaços, são aqueles revestimentos que ele considera os elementos fundamentais da Arquitetura. Daí o tratamento especial das superfícies internas de suas casas. Tanto é que chegam a transformar-se em mobiliário. Fixados nas paredes, surgem sofás, armários, estantes. Loos afirma que

---

[33] FRAMPTON, Kenneth. *Transformations of the interior.*In Progressive Architecture nº 11, New York: 1973, p. 110-117.
[34] Raumplan é um termo introduzido por Heinrich Kulka, um dos pupilos de Loos, e é usado apenas em referência ao seu trabalho. A tradução literal seria planta espacial.
[35] Adolf Loos, registro de uma conversa em Plzeň (Pilsen), 1930

tudo aquilo que é fixo é matéria do arquiteto; do marceneiro, o que é móvel. Na teoria, esse discurso liberta o cliente do controle absoluto do arquiteto. Na prática, sobra pouco espaço sobre o qual intervir, pois ele trata de fixar tudo o que pode, como é possível observar nas casas que constrói.

Loos normalmente usa descidas bruscas entre salas diferentes, apainelados de madeira, pisos de parquê, tapetes orientais. Além disso, adapta formas reconhecidas e testadas de mobiliário, como a poltrona *knieschwimmer*, que ele usa em diversos interiores, nos anos 20.

A Vila Karma é a primeira residência projetada por Loos. É uma reforma, na realidade, que começa em 1903 e fica em obras até 1906. Quem executa a obra é outro arquiteto, Hugo Ehrlich, que introduz algumas modificações no desenho inicial. Loos propõe um volume que envolve a casa original, em três de suas fachadas, e que assume a transição entre o interior e o exterior. Pelo lado de fora, a casa é muito simples. Uma caixa discreta, de cobertura plana, com um cilindro em uma de suas esquinas. As fachadas são diferentes e revelam a hierarquia de sua posição no terreno.

No interior, ao contrário, a casa é bastante sofisticada, e nem um pouco unitária. O *hall* de entrada é oval, com um piso de mármore preto e branco, xadrez, e as paredes são revestidas de mármore de um tom avermelhado, com os veios bem marcados. O forro é de pastilhas douradas, com um vazio no centro, de onde se enxerga o pavimento superior, que é coberto por uma clarabóia. Essa luz chega até o térreo.

As paredes do corredor que leva aos salões são rebocadas e pintadas de branco. O forro é marcado por vigas de madeira escura, contra um fundo branco. A entrada, à direita do hall, é igualmente marcada pelo contraste entre as cores da madeira do mobiliário fixo e das vigas, e do reboco. A sala de jantar tem piso como o do hall, xadrez. O revestimento das paredes, de mármore claro, vai até a altura das portas, onde termina com uma amarração horizontal, contínua e espessa, como uma marquise. A profundidade da parede é aproveitada com prateleiras e espelhos. O forro é revestido por chapas metálicas escuras, com fixação aparente, e a iluminação é feita por cinco *plaffoniers*, colocados junto à laje; nas áreas mais privadas a luz é indireta.

Os diferentes lugares da casa são tratados de maneira diferente. Mudam os

revestimentos, muda a iluminação, muda o caráter. Este procedimento é tão forte que um único ambiente, o da biblioteca, chega a ser organizado em espaços diferentes, específicos para ler, escrever, descansar ou trabalhar. O piso é de mármore e o forro de madeira, num desenho geométrico, em toda ela. As estantes intercalam mármore rajado e madeira, no ambiente de leitura, em frente a uma fita de janelas contínuas. A escrivaninha de trabalho é desenhada para a casa, ao lado de uma janela menor.

Como bem ilustrou Colin Rowe, a estrutura em aço, com o aumento das superfícies envidraçadas e a diminuição dos suportes, liberou as fachadas de expressarem a estrutura e as tradicionais analogias antropomórficas. Conseqüentemente, não seria mais necessário narrar uma tradição clássica que, com suas colunas, capitéis e frontões, esteve por séculos associada à concepção da fachada.

Estas mudanças levaram à seguinte questão: as fachadas devem representar intenções estéticas, ou devem ser deixadas livres, como a expressão de uma nova tecnologia construtiva? Com o movimento moderno, a segunda alternativa pareceu sair vitoriosa, mas esse conflito entre representação e produção é muito mais complexo e continuou como um tema importante durante o século XX. Intimamente associado a este problema encontra-se outro, também provocado pela modernidade, que foi o combate ao ornamento. Adolf Loos foi um dos autores que nos legaram importantes reflexões sobre a ornamentação e o ato de revestir fachadas.

Retomando um pensamento de Gottfried Semper, Loos argumenta que o ato de vestir a arquitetura (*bekleidung* em alemão, *cladding* em inglês) é tão velho quanto a criação de uma estrutura arquitetônica. Em tempos imemoriais, quando se procurava prover um espaço habitável, criava-se primeiro uma estrutura qualquer e cobria-se com o que estivesse à mão: folhas, peles de animais ou têxteis. Assim, as paredes teriam vindo depois e geralmente refletiriam em sua superfície padrões típicos de materiais mais antigos.

Loos mostra, pois, que os arquitetos de sua época inverteram o processo na medida em que criavam uma parede e depois pensavam como essa seria decorada ou vestida. Além disto, eles não criavam espaços mas seções de paredes, que, por sua vez, formavam os cômodos. A partir de tais

constatações, procurou estabelecer princípios para revestir paredes e fachadas. Em síntese, Loos pregava uma honestidade no trato dos revestimentos e dos materiais, que deveriam ter suas qualidades expostas e valorizadas. No entanto, caso fosse necessário revestir um material, defendia que o revestimento não imitasse, de forma alguma, o material a ser revestido: a madeira poderia ser pintada de qualquer cor, exceto a da cor da própria madeira, da mesma forma que uma parede de tijolos não poderia ser revestida por algo imitando tijolos.

Seu artigo mais conhecido é *Ornamento e crime*, publicado em 1908 e comumente interpretado como um ataque feroz ao ornamento. Na verdade, Loos não estava defendendo a extinção completa do ornamento. Ao condenar o nativo polinésio que se tatua, não estava recriminando culturas primitivas ou não-européias. Segundo Loos, quando uma cultura evolui, ela gradativamente abandona o uso do ornamento de objetos utilitários. O ornamento, como entendido no século XIX, não deveria servir mais para alegrar nossas vidas, pois é um desperdício de dinheiro, material e esforço humano. Loos argumenta que o desejo dos arquitetos de reviver estilos estava fazendo fracassar a habilidade de criar um estilo novo para a sua época. Se cada época tem um estilo, a sua também deve ter um. Loos defende, de fato, um ornamento adequado à sua época. A maioria, equivocadamente, entende este discuros como uma pregação a favor da ausência completa de ornamentos.

Um assunto de mulheres, para mulheres

O *gesamtkuntwerk* não deixa de ser uma estratégia importante de reserva de mercado, num universo em que começam a proliferar agentes diferentes e interessados no comando, na execução de uma obra. O decorador de interiores é mais um a concorrer com o estofador e o arquiteto. No final do século XIX, quem faz decoração são mulheres de boa família e bem educadas, geralmente; o conhecimento do assunto vem do berço.

A pioneira, Edith Newbold Jones Wharton, nasceu em uma aristocrática família de Nova Iorque, em 1862. Foi educada em casa, por governantas francesas, com acesso à extensa biblioteca de seu pai. Bem jovem, começou a escrever, o que foi considerado, por sua família, um hábito impróprio para

uma mulher de sua classe social, uma excentricidade a ser ignorada. Depois de casada, escapa para a Europa, o que a inspira a escrever sobre arte, arquitetura e jardins.

Este interesse se reforça quando ela contrata o amigo, o arquiteto e *designer* Ogden Codman, para reformar uma de suas casas de verão. Ela constata que divide com ele o desgosto pelo excesso suntuoso do gosto vitoriano e a concordância de que a decoração interior pode ser simples. Eles escrevem o livro *The Decoration of Houses,* publicado em 1897.

Nesse livro, denunciam as práticas decorativas vitorianas, como as cortinas pesadas, os móveis em exagero, além de excessivamente estofados, e as floreiras de flores artificiais. Detalhando a evolução do desenho clássico, da Renascença ao neoclassicismo do século XVIII, Wharton e Codman tentaram descrever, racionalizar e organizar o gosto. Oferecendo recomendações práticas e teóricas sobre o projeto de interiores, eles pregam que a decoração de um ambiente deve ser tratado como um braço da arquitetura, e com tanta importância quanto a própria arquitetura.

Propõem a criação de ambientes baseados na simplicidade, nos princípios clássicos de desenho, como simetria, proporção, e harmonia. São treze capítulos, que apresentam exemplos práticos, em peças específicas. O livro tornou-se um popular e influente texto de decoração.

Em 1902, Edith Wharton desenhou uma casa para ela mesma, em Lenox, chamada *The Mount,* onde teve a chance de implementar suas idéias sobre arquitetura, interiores e jardins. Situada em uma encosta, a mansão tem 32 salas. O térreo tem uma seqüência simétrica de sala de estar, sala de jantar e biblioteca. Uma escada palladiana abre para os jardins; tudo, sempre, simétrico. A combinação de grandiosidade com um desenho apropriado, criou uma casa afrancesada, de muita sofisticação e elegância. É uma versão concreta do livro *The Decoration of Houses*, que não inspirou apenas esta casa, mas serviu para revolucionar o pensamento americano sobre como um ambiente poderia ser projetado e deu um incentivo importante para a profusão da profissão de decorador. Elsie de Wolfe é a primeira mulher profissional, na decoração de interiores.

Ela era nova-iorquina, também de boa família, mas foi educada em Edimburgo, onde começou a freqüentar a sociedade inglesa. Com a morte de

seu pai, vê-se obrigada a mudar de vida e trabalhar. Começa a fazer cenários e, depois, torna-se decoradora, quando já está perto dos quarenta anos.

Suas credenciais para entrar nesse universo são sua educação e um belo grupo de amigos ricos e poderosos. Faz um bom número de apartamentos da elite de Nova Iorque, mas seu primeiro projeto mais importante é o Colony Club, em 1907, o primeiro clube social de mulheres, na cidade.

Elsie de Wolfe muda os interiores americanos da época, que eram vitorianos, em sua imensa maioria. Os papéis de parede densamente decorados, as cortinas fartas de veludo, a madeira escura, os muitos bibelôs e o mobiliário francês e inglês, do século XVIII, foram substituídos por ambientes mais despojados, sem excesso de decoração e bem iluminados; as paredes, com papéis em um padrão delicado, e os móveis, em menor número e pintados em cores claras.

Escreveu os livros *Good housekeeping*, *Delineator* e, principalmente, *The house in good taste*, todos bem importantes e influentes nos interiores das casas americanas. A partir deste último, de 1913, é quando ela se torna claramente anti-vitoriana, o que a distinguia dos demais decoradores da época, além do fato de ser uma mulher.

Aprovava o uso de objetos que se complementassem, numa mesma sala, sem, necessariamente, fazerem parte de um mesmo conjunto. Chegou a dizer que as cadeiras de uma mesma sala de jantar não deveriam ser iguais. Preferia a pintura ao papel de parede, assim como as reproduções aos originais em mal estado, ou sem valor. Outras de suas recomendações comprovam um agudo espírito prático: sempre ter uma *drawing room* separada da sala de estar, ter escrivaninhas em todas as salas, usar *chintz* ou brocado floral, nos tecidos, pintar a marcenaria, ter vários recursos diferentes de iluminação artificial e usar mobília, tapetes e cortinas claras, em peças menores. Para as mulheres, especialmente, recomendava a existência de ambientes separados para a sala de vestir, a sala com as roupas, o banheiro, o quarto e o *boudoir*. Todas elas com muitos espelhos.

Adorava receber convidados em seu apartamento[36], um dos mais bem freqüentados da sociedade local, e faz disso uma arte. Muito competente no ofício da autopromoção, sempre assegurava a presença da revista Vogue, em suas recepções, que divulgava o que havia sido servido e quem estava. Como conseqüência, todas as mulheres seguiam o "estilo Elsie".

Elsie de Wolfe é uma referência na criação de tendências na decoração de interiores e na chamada "arte de viver". Cria o personagem, da mulher bem nascida e pouco convencional, que funde a atividade da decoração com moda e colunismo social. E é isto que caracteriza a decoração de interiores, no século XX.

A maioria dos arquitetos é adepta do *gesamtkunstwerk,* que não é um estilo em oposição ao ecletismo reinante: é uma maneira de pensar que acredita na necessidade do controle do projeto e da produção da arquitetura, como um todo, não apenas do edifício, mas de seus exteriores, interiores e também dos objetos que o ocupam; o arquiteto faz tudo.

Le Corbusier e Mies van der Rohe, antes de começarem a produzir aquela arquitetura que os tornará mundialmente reconhecidos, projetam ambientes internos, móveis e papéis de parede, dentro deste espírito. Já a cara nova, do *zeitgeist* do momento está em processo de gestação, de um parto que anuncia-se no final da primeira guerra mundial. Mas os ingredientes que vão eliminando elementos desnecessários, ornamentação excessiva, e que buscam uma relação mais estreita com a funcionalidade, a objetividade e as potencialidades das novas tecnologias, mesmo que isto ainda fosse boa parte de fantasia, já estão entrando nesta equação.

[36] É ela que introduz os *dinner parties*, jantares mais íntimos, assim como as *cocktail parties*, em Nova Iorque. Também é dela a invenção do *pink lady cocktail*.

1918-1930

FRANÇA

Le Corbusier: da La Roche-Jeanneret ao lago

É compreensível que uma das questões que mais preocupem a Europa pós-guerra seja a habitação. Logo após sua chegada em Paris, no final de 1916, já como Le Corbusier, Charles Edouard desenvolve projetos teóricos que dão seguimento a idéias surgidas anteriormente, na *maison Dom-inó*, como solução para a moradia em série. A partir desse esquema, elabora os projetos das casas Monol (1919) e Citrohan (1920).

A aparência geral dessas casas evidencia uma mudança de repertório formal evidente em seu trabalho, mas a observação mais atenta detecta algumas contradições. Ou, pelo menos, algumas curiosidades. Na perspectiva externa da casa Monol, por exemplo, há uma cortina e um vaso, que aparecem junto à janela aberta, que são dignos da mais corriqueira imagem da casa tradicional, e revelam o descompasso existente entre a imagem exterior e aquilo que surge do interior da casa.

Mesmo que as propostas teóricas nas quais Le Corbusier estivesse trabalhando fossem direcionadas a habitação operária e a construção de casas em série ou planos de cidades, ele começa a construir, em Paris, no começo da década de 20, para uma elite intelectual, como seu amigo Ozenfant, ou Georges Besnus–um leitor da revista *l'Esprit Nouveau*, que fica impressionado com a maquete da casa Citrohan que vê no *Salon d'Automne* (1922) . Sua clientela, é de uma classe média intelectualizada e relacionada com o universo da arte, seja em sua produção ou simplesmente no consumo.

A *villa* Berque (1921-23) merece uma rápida referência por ser o projeto de uma extensão. Apesar de que não existirem registros muito claros a respeito, os poucos desenhos que ficaram revelam uma situação interessante: a formulação de uma proposta integrada ao caráter do edifício existente, que é uma pequena casa clássica. Mesmo já adepto do repertório formal moderno, Le Corbusier mimetiza com o estilo original da casa e propõe interiores que

são como uma atualização do estilo clássico.[1] Numa perspectiva interna colorida, onde identificam-se cores fortes e contrastantes, nos diferentes planos, as cortinas recolhidas destacam-se da parede e parecem colunas, enquadrando os grandes vãos das aberturas.

Em 1923, projeta a *villa* Besnus, em Vaucresson, uma casa modesta, que começa do zero, e três casas-estúdio, em Paris, que são a de Ozenfant, num lote em meio a outros tantos estúdios, e outras duas, para os escultores Lipchitz e Miestchaninoff. Os clientes são artistas, prioritariamente; gente com posições estéticas definidas, mas modestos recursos financeiros. Neste mesmo ano, Le Corbusier inicia, com Jeanneret, o projeto da *maison* La Roche-Jeanneret, uma de suas obras mais importantes, concluída em 1925.

Esta casa é, na realidade, um par de residências contíguas, contidas em um terreno único, num bairro de moradias de Paris. O partido é um "L". A partir da frente do terreno, corre um bloco, ao longo de seu comprimento, que se encontra com o outro, perpendicular, junto ao fundo.

As duas unidades são bem diferentes. A primeira, desde a rua, é a casa de Albert Jeanneret, irmão de Le Corbusier, violinista e compositor, noivo de Lotti Raaf. A segunda é de um banqueiro solteiro, dono de uma bela coleção de obras de arte, para quem a casa deveria servir para exibir seus quadros e para receber amigos[2]; a de Jeanneret tem um programa doméstico, mais convencional e menor. A divisão entre uma casa e a outra não coincide com a articulação entre as duas partes. Na verdade, o volume transversal é quase todo ocupado apenas pela galeria do senhor La Roche.

A casa Jeanneret organiza-se verticalmente, com a parte social no térreo e com uma planta mais compartimentada; os dormitórios ficam em cima e, no último pavimento, no final do percurso, há um terraço jardim. Os móveis são escolhidos ou desenhados por Le Corbusier. Ele usa peças tradicionais, mas as cadeiras de assento de palha são trocadas pelas Thonet, objetos comuns da indústria. Repete as poltronas da Maple, como as de Levaillant, em frente à lareira, e usa bons tapetes artesanais, de origem africana.

---

[1] Uma atitude semelhante àquela que já foi comentada, dos arquitetos da renascença, que quando intervinham em edifícios pré-existentes, quando necessário, cediam ao gótico, em nome de uma unidade do conjunto do edifício.

[2] Marcel Casa Fuerte é um outro colecionador de esculturas e *objets d'art*, que contrata Le Corbusier neste período, em1924, mas que, depois de muito trabalho, desiste do projeto.

Não aparece mais o terno de estofados, como nas casas de La Chaux-de-Fonds. Aliás, não é só o terno que desaparece. Não há um sofá, nem um ambiente maior, organizado para mais do que duas pessoas; nem na sala. A maneira de compor o ambiente interno é criar uma constelação de objetos, obras de arte e algumas peças de artesanato, e colocá-las ocupando o espaço central, contra um fundo colorido, como se fossem modelos numa foto posada, ou em um quadro de natureza morta.

Os móveis soltos, desenhados por ele, restringem-se a mesas com tampo de madeira, apoiado em pés de ferro polido, com aparência de aço. Do mobiliário embutido fazem parte armários, prateleiras e estantes. Na sala de jantar aparece um armário-divisório que ele seguirá usando freqüentemente. A lareira é um elemento importante, nas duas casas; afastadas das paredes, funcionam como articulação entre ambientes diferentes.

Na casa La Roche, existe espaço para um percurso mais longo e mais teatral. Já no *hall*, de pé-direito triplo, acontecem vários episódios, como a entrada rebaixada por uma ponte, que corre no pavimento superior, junto à fachada de vidro, ou o pequeno balcão que se debruça no meio do espaço da entrada, como um púlpito. Os planos de parede são compostos livremente, como numa pintura, sem maiores compromissos como muro. De fato, o *hall* não é um lugar de permanência. O encaminhamento leva para a galeria, no segundo pavimento. Antes dela, logo após a escada, há um mezanino debruçado sobre o *hall*. A galeria é um espaço amplo, de pé-direito duplo e com uma parede curva de onde sai a rampa para o último pavimento, a parte mais íntima, onde estão a biblioteca e o dormitório, apelidado de "quarto cubista".

Os planos das paredes de toda a casa são revestidos com reboco e pintados. E alguns destes planos são desenhados como mobiliário, como o peitoril do mezanino, que é aproveitado, simultaneamente, como uma estante; na lateral das janelas do jantar, um plano de alvenaria esconde as cortinas recolhidas. Aliás, as cortinas, do *Grands Magasins du Printemps*[3], são fundamentais, já que não há nada, como persianas ou venezianas, em nenhuma das janelas, das duas casas.

---

[3] O grande magazine parisiense, daquela época.

Além do percurso, o uso de várias cores diferentes nas paredes, junto do branco predominante, funciona para deixar a casa ainda mais movimentada. O critério de escolha de cada tonalidade está relacionado com a quantidade de luz que a parede recebe, ou com motivações estéticas exclusivamente. A cor também é utilizada para marcar arestas e diferenças de planos perpendiculares. O preto aparece como um contorno, muitas vezes, ou na parte interior dos nichos. O branco, para desmaterializar as paredes, como no *hall*.

Le Corbusier considera a cor um fator fundamental e já vinha trabalhando o tema, desde a *villa* Schwob, em seus últimos tempos como Edouard. Usa a cor tanto para camuflar quanto para destacar planos ou objetos, fazer fechamentos ou limitar os espaços, conforme a necessidade; o branco é usado para dar continuidade espacial. Como ele mesmo diz: "*Entièrement blanche la maison serait un pot à crème*".[4]

A proposta original[5] do mobiliário da galeria é semelhante à da casa Jeanneret. Na parede há um trilho, para pendurar os quadros e permitir modificações com mais facilidade. Do meio da parede da rampa, sai um pequeno console, para o destaque de um quadro, ou a colocação de uma escultura. As portas metálicas são da fábrica Ronéo, que produzia arquivos e móveis para escritórios.

Tanto a Ronéo como o *Grands Magasins du Printemps*, fornecedor das cortinas, são anunciantes da revista *l'Esprit Nouveau*. Mas não vai muito além disto o emprego de produtos industriais em sua obra. A prática fica bem distante do modelo teórico e ainda traz algumas complicações.

A decisão de usar portas de ferro, por exemplo, tem uma conseqüência grave.

> *The treatment originally proposed for the interior walls–brick with plaster panels–turned out to be insufficiently rigid to hang the brittle metal doors, so that several walls had to be refaced in concrete. Secondly, the doors, when they arrived, turned out to require repair and adjustment to fit the door jambs.*[6]

---

[4] LE CORBUSIER. *Almanach d'Architecture Moderne.* Paris: Connivences, 1926, p. 146.
[5] Alguns anos mais tarde, em 1928, a galeria será redecorada por Le Corbusier e Charlotte Perriand.
[6] BENTON, Tim. *The Villas of Le corbusier 1920-1930.* New Haven and London: Yale University Press, 1987, p. 65.

Le Corbusier seleciona e determina posição dos quadros nas paredes da casa[7] e deixa espaços vazios, para que apareça um pouco da arquitetura, como um contraponto, e para controlar a densidade de quadros. Assim ele tenta evitar também a imagem do colecionador, tão relacionada ao acúmulo característico das casas burguesas do final do século XIX.

A iluminação é feita por luminárias com um desenho bem elementar; são apenas lâmpadas com uma haste, horizontal ou pendente. Na galeria, onde seria necessário iluminar melhor as obras, há um cabo, com três lâmpadas, distribuídas ao longo de sua extensão; mas La Roche não fica nem um pouco satisfeito com este sistema.

Em 1925, Le Corbusier abre uma brecha em suas encomendas para fazer um projeto um tanto diferente daquilo que vinha produzindo. É uma segunda casa para seus pais[8], dessa vez em Corseaux, na Suíça, na beira do lago Leman[9]. É uma obra quase mínima; uma pequena caixa, baixa e estreita, marcada pela grande janela em fita, que acentua, ainda mais, a horizontalidade do edifício. O mesmo acontece com o teto plano, que avança sobre a porta do jardim. E a casa interessa por isto, pela forma como lida com a falta de espaço e de recursos, fora da cidade, em um projeto para um cliente específico, que dá toda liberdade ao arquiteto.

A planta é um retângulo, de 4m x 15m. Em uma ponta está o dormitório de hóspedes, na outra estão o dormitório principal, o banheiro e a cozinha. No desenho e na escolha do mobiliário há uma investigação sobre o tema do *objet-utile.* Há muitas prateleiras, armários e nichos embutidos, aproveitando ao máximo a parede como um equipamento. Os móveis soltos são objetos bem funcionais e simples, projetados por ele, como a mesa da sala, que é uma prancha vertical móvel, ou objetos tradicionais e comuns, como as *bèrgeres à paille*, compradas por ele. As paredes são rebocadas e pintadas em cores diferentes, em tons de azul, verde, ocre, preto e branco. O forro é branco; o piso é cerâmico. A casa tem uma iluminação artificial bem pontual,

---

[7] Ozenfant discorda de Le Corbusier na disposição dos quadros e este é um dos primeiros atritos que leva ao rompimento entre eles.
[8] A primeira havia sido a de Le Chaux-de-Fonds
[9] REICHLIN, Bruno. "*Un petit maison sul Lago Lemano-La controvérsia Perret-Le Corbusier*" in Lotus 60, Roma,1988.

intimista, que vem de pontos das paredes, ao contrário da luminosidade uniforme e generosa da luz do dia.

No jardim, aparece um elemento que Le Corbusier usará pelo menos outra vez, de maneira semelhante, na *villa* Savoye. É uma janela aberta em um muro externo, enquadrando a paisagem. Neste caso, o lago com os Alpes ao fundo. Fixado no muro, bem no meio da abertura, um tampo funciona como uma mesa; uma maneira de transformar o espaço externo em um interior descoberto.

Le Corbusier: o edifício e o texto

Depois da La Roche, Le Corbusier tem outra encomenda residencial de peso, a casa de Mongermon (1925), diretor da Voisin automóveis e fabricante de aviões, anunciante da revista *l'Esprit Nouveau,* e que vem a ser um importante patrocinador do pavilhão da revista. A casa não sai do papel, em função de problemas com o terreno. Ao mesmo tempo, o poliédrico Le Corbusier constrói Pessac, separa-se de Ozenfant, publica o livro *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, traduzido para o português como "A Arte Decorativa", e projeta, com seu primo Jeanneret, o pavilhão *l'Esprit Nouveau*.

Este pavilhão faz parte da exposição *des Arts décoratifs et industriels modernes*, que ocorre em Paris, em 1925. A exposição, patrocinada pelo poder público, promove a aliança entre arte, indústria e artesanato e introduz uma novidade, que é a mostra de artes decorativas modernas. A idéia inicial da mostra é possibilitar o surgimento de uma arte verdadeiramente popular, uma nova colaboração entre o artista, o industrial e o público. Mas na verdade, pretensões políticas e comerciais ofuscam a intenção original, em proveito da chance de criar uma grande vitrine para o luxo e a sofisticação, onde o governo procura regenerar a França economicamente deprimida do pós-guerra e restaurar a autoridade do gosto francês.

A exposição, realmente, marca seu tempo. Ela dá seu nome a um estilo, o "estilo 1925", que mais tarde será chamado de *Art Deco*.[10] Sua particularidade é ter consagrado as artes decorativas sem as belas artes,

---

[10] O termo Art Deco foi criado em 1966, quando aconteceu a mostra retrospectiva *Les Années '25*, do *Musée des Arts Décoratifs*, em Paris, que homenageava a mostra *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes.*

diferentemente de outras mostras, como a de 1900. Ela exclui, então, os edifícios definitivos, a arquitetura, propriamente dita, e são construídos vários pavilhões, representando diferentes países, cidades francesas, editoras e revistas importantes. Le Corbusier projeta o pavilhão da sua revista, *l'Esprit Nouveau,* e também apresenta uma proposta urbana, o plano Voisin. Seu objetivo é mostrar que a arquitetura abrange desde o desenho do mais prosaico objeto doméstico, até a cidade, como prega o *gesamtkuntwerk*, e que a indústria moderna é capaz de equipar a casa com móveis e utensílios mais baratos e bonitos do que aqueles da arte decorativa.[11]

O pavilhão *l'Esprit Nouveau* é uma simulação da casa ideal moderna. O projeto é uma caixa, de dois pavimentos. Como em seus projetos teóricos, as fachadas laterais são fechadas, caracterizando o edifício como parte de uma fita, como se houvesse uma série, na qual ele estivesse inserido. O quadrado da planta é formado por um "L" fechado, mais um terraço, aberto e coberto. Na parte da frente do "L" fica a sala de estar, de pé-direito duplo, que é perpendicular à fachada e iluminada por uma janela ampla. Na transversal, no fundo, estão a cozinha e o dormitório de serviço. No segundo pavimento, o dormitório principal e o *boudoir*[12], que se abrem para o vazio da sala. Acima da cozinha, o segundo quarto e o banheiro. Todo o "L" se abre para o terraço, de dupla altura.

Mas é no conteúdo desta caixa que estão as maiores novidades, em relação ao próprio Le Corbusier. O mobiliário escolhido é constituído de objetos comuns, como ele descreve no livro *Almanach d'Architecture Moderne*: "No pavilhão tentava-se o arranjo de uma residência com elementos de mobiliário *standard*, não feitos para uso de uma exposição de arte e para um público em busca de algo mais, mas os fabricados pela indústria, encontráveis no comércio, sem nenhum caráter de arte."[13] São poltronas de madeira vergada da Thonet[14], poltronas de couro da Maple, mais uma vez, e tapetes *berbères*.

---

[11] Isso é tomado como provocação pelos organizadores, que reservam ao pavilhão uma localização quase inacessível. É preciso que Charles Monzie, ministro da educação, intervenha para resolver a questão.
[12] O *boudoir* segue parte da planta.
[13] LE CORBUSIER. *l'Almanach de l'Architecture Moderne.* Paris: Connivences, 1926, p. 145.
[14] "Colocamos no Pavilhão do Esprit Nouveau tanto quanto nos hotéis, como em pequenas casas populares, a poltrona Thonart, de madeira vergada; certamente a mais banal como a melhor marca de cadeira. E acreditamos que esta poltrona, em milhares de exemplares faz

As cadeiras Maple são o que Le Corbusier chama de *objet-type*, que ganham legitimidade e reconhecimento sem esforço, pela propriedade de seu desenho e pelo tempo de uso. Aliás, considera a poltrona inglesa de couro, perfeita, é como se fosse uma extensão do corpo; não existiria nada melhor do que ela, para sua finalidade específica.

Além disso, projeta os *casiers standard*, que são armários modulados retangulares, parecidos com caixas, e que podem ser agrupados e compostos de diversas maneiras, chegando a formar paredes inteiras, divisórias. Feitos de madeira e com os pés metálicos[15], substituem escrivaninhas, penteadeiras, balcões, guarda-roupas e todo o tipo de móvel de guardar objetos e transformam-se na inovação mais importante da obra. Le Corbusier chama-os de equipamentos e, com isso, declara o fim do mobiliário; o que existe são estas ferramentas.

Quando estão fechados, os *casiers* não revelam nada sobre sua utilidade; são todos iguais. Quando estão abertos, sua função é revelada de maneira evidente: saltam gavetas, abrem-se caixas, baixam-se tampos. Mas, mesmo que sua finalidade seja o armazenamento, os *casiers* funcionam, também, como divisórias; pode-se dizer que não são móveis, exatamente, mas uma versão moderna do *poché*.

Como acontece em suas últimas casas, Le Corbusier dispõe o mobiliário de uma maneira que não cria ambientes para grupos. Sempre são lugares para uma ou duas pessoas, no máximo. Além de eliminar o terno, o arranjo do mobiliário parece ser posado, mais uma vez. Não existe nenhum sofá; as poltronas não estão uma em frente à outra; são colocadas em relação a um observador externo, àquele que vê a "cena", mas não faz parte dela. A reunião burguesa, representada pelo ambiente composto de vários assentos voltados um para o outro, e concretizada na sala de "visita", desaparece das salas corbusianas.

No terraço há cadeiras metálicas que aparecem nos ambientes externos criados por Le Corbusier, frequentemente. É uma peça das mais comuns, de autor desconhecido, de desenho semelhante ao das cadeiras de madeira

---

parte da mobília de casas do continente europeu e americano em seu aspecto sempre agradável e sua característica de formas suscetíveis de se harmonizar com o corpo." LE CORBUSIER, op. cit., p. 145.

[15] Que passam a impressão de ser demasiado esbeltos para suportar o peso visual da parte fechada.

vergada da Thonet.[16] Os móveis já consagrados, que seleciona, junto dos *casiers*, desenhados por ele, formam um conjunto, como um quadro de natureza morta, que muda de lugar constantemente, de acordo com o uso e com o movimento das pessoas.

Além do contraste entre os objetos comuns ou tradicionais, e os equipamentos projetados, é possível identificar outros, como oposições de proporção, volume ou materialidade. É o caso das pesadas poltronas estofadas de couro, ao lado de outras, delicadas, em madeira vergada; ou dos tapetes artesanais sobre pisos industrias e polidos. Mais do que na composição de um grupo de elementos, no desenho de um único objeto aparece o mesmo recurso, como é o caso dos *casiers*. A magreza dos pés metálicos que suportam os paralelepípedos fechados, e aparentemente pesados, é provocativa e revela o deleite que sente Le Corbusier em expor antagonismos.

Na escolha dos elementos de arquitetura, manifesta a mesma intenção de utilizar peças produzidas pela indústria. A escada é de tubo metálico, mesmo material das portas, produzidas pela indústria Ronéo. E também há os objetos que são distribuídos pelo edifício, fazendo o papel de peças decorativas. São diferentes tipos, de diferentes procedências, agrupados nas categorias de cultura, folclore e indústria, como ele mesmo organizará, mais

---

[16] *Designer: anonymous; Production: approx. 1865 approx.1870-75; Manufacturers: possibly Societe des Hauts Fourneaux et Fonderies du Val d'Osne, Paris or Eisenmöbel-Fabrik Schorndorf, Württemberg; Measurements: H 78.5; W 50.5; D 49 cms, seat height 40 cms; Materials: round steel bars, sheet iron.*
Iron has been used in furniture construction ever since the invention of forges. By the end of the 18th century, cast iron furniture was being produced in large quantities thanks to more advanced iron smelting technology, and thus began to find increasing use in gardens and parks. During the mid-19th century, furniture made of slender, bent iron rods came into fashion in the trend-setting city of Paris. The decisive advantage of bent iron furniture was not only that it was much less expensive and lightweight than cast-iron models, it was also easy to mold three-dimensionally, and, like bentwood furniture, could be produced in a wide variety of styles and patterns at low cost. While the iron chairs with their vertical cross struts initially took after the Windsor chairs in terms of shape, during the second half of the 19th century they began to incorporate the curved forms that adorned the back-rests of the bentwood chairs. The model shown here draws on the style of the Thonet chair No. 4.
There were obvious advantages to iron furniture; it was inexpensive and absolutely impervious to weather. Simple, hygienic furniture was produced for hospitals and offices, camp beds and stretchers were manufactured for niilitary purposes, while models with ornamental back-rests were preferred for outdoor cafes and private gardens, or as auxiliary seating. The iron furniture was the most popular in the country of its purported origin, France. But metal was rejected as a material for fashionable interior designs - until 1925, that is, when Marcel Breuer came up with the idea for his B 3 club chair, a design which made tubular steel the epitome of avant-garde aesthetics. Informações fornecidas pelo *Vitra Design Museum*, por e-mail.

tarde. São potes de laboratório, peças de artistas modernos[17], antigüidades. *"But in this way he succeeded in resolving the fundamental antithesis between tradition and innovation-unlike the exponents of a modernist movement that found its sole justification in the idea of progress."*[18]

Le Corbusier vai além da montagem puramente ideológica. De um lado ele desenvolve uma linha de "equipamentos"; de outro, seleciona objetos peculiares, que criam uma composição, como a das suas pinturas. Para isso, é essencial o auxílio da policromia. Le Corbusier e Jeanneret vão desenvolvendo uma paleta de cores que ajuda a reunir os vários objetos do interior, e os coloca em destaque, em relação às superfícies que encerram o espaço. "Perseguimos a busca da policromia destinada a manifestar a idéia de luminosidade que é a base de nosso estilo arquitetônico...psique da cor, fisiologia das sensações; vermelho, azul, amarelo…sensações determinadas. Sombra, penumbra, luminosidade, idem. Pode-se compor arquitetonicamente sobre estas bases."[19]

O livro *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* é uma coleção de artigos, da revista *L'Esprit Nouveau*, inspirados e escritos em protesto à exposição da qual ele havia participado. O estilo predominante na mostra, o "estilo 1925", é um dos alvos principais do ataque. Os textos revelam um Le Corbusier declaradamente hostil ao decorativo, comprometido com o móvel *standard*, econômico e de uso cotidiano, como aqueles que ele havia usado na sua obra. Livro e edifício, na verdade, fazem parte de um mesmo episódio.

Ele alerta sobre algumas tendências perigosas que vê emergirem no projeto de arquitetura, de interiores e no desenho industrial. O perigo está em tornar-se super-decorado. Faz uma crítica forte à acumulação de móveis e objetos característica do final do século XIX e ao excesso, que seriam inadequados aos novos tempos. Além disto, apesar de reconhecer que há peças antigas interessantes, "fabricadas sob os reinados dos grandes reis", considera que estão perdidas no meio de um amontoado de quinquilharias e peças sem nenhum valor.

---

[17] Obras de Juan Gris, Jaques Lipchitz, Fernand Léger e Ozenfant.
[18] VON MOSS, Stanislaus, RÜEGG, Arthur (ed.). *Le Corbusier before Le Corbusier-applied arts, architecture, painting, photography, 1907-1922.* New Haven and London: Yale University Press. p. 128
[19] LE CORBUSIER. *l'Almanach de l'Architecture Moderne.* Paris: Connivences, 1926, p. 146.

A adequação da forma à utilidade criaria um outro tipo de prazer, diferente daquele proporcionado pela ostentação. Para atingir este objetivo, os objetos podem, e devem, incorporar noções de racionalização e padronização. E Le Corbusier também insiste na distinção entre objeto de arte e objeto de uso. É necessário separar a arte, uma "emoção desinteressada", dos objetos utilitários e da arte decorativa. A arte é necessária, a decoração, não; além de não casar com o espírito contemporâneo. Os objetos de uso têm seu valor relativo a sua utilidade.

As artes decorativas, que eram caras e incomuns nas épocas passadas, devido à sua qualidade artesanal, haviam perdido valor adaptando-se às características da produção em série, enquanto os objetos sem decoração tornaram-se preciosos, porque revelavam a qualidade de sua confecção. O lixo precisava ser super decorado, para disfarçar suas imperfeições.

Ele afirma, na verdade, que ser moderno é ser discreto e despojado, e que os melhores desenhos são os mais simples. Faz a apologia dos produtos livres de decoração, com um desenho voltado para nada além da utilidade, como os móveis metálicos dos escritórios, as cabines de navio, as malas de viagem, cheias de compartimentos específicos. Outro exemplo que usa são as peças articuladas, que adaptam-se aos movimentos e à escala humana. Enfim, o modelo perfeito para o *design* moderno seria encontrado nas técnicas e na lógica industrial.

O livro também aborda a cor e o folclore. Ao contrário dos anos anteriores, Le Corbusier enaltece o branco. A arquitetura moderna seria possível apenas em branco, e não apenas por uma preferência estética; atribui à cor qualidades morais, como honestidade, verdade e pureza, que reinterpretariam a essência da arquitetura. A cor também encarna a imagem da higiene e da limpeza. Tudo o que é impuro, impróprio e ordinário seria evidenciado contra um fundo branco.

Inspirado pela arquitetura vernacular do mediterrâneo e dos países árabes, declara a brancura não apenas como símbolo do século XX, mas de toda a civilização. Havia encerrado o tempo em que trabalhar com o branco era comparado, por ele, a criar um "pote de nata".

O folclore entra no texto como uma referência à tradição, ao produto anônimo, produzido e aprimorado ao longo do tempo e atingindo sua

configuração ideal neste processo. Esse folclore merece toda a sua consideração; não o outro, das peças obsoletas, ressuscitadas pelos que tem "preguiça" de criar.

Loos em Paris

Em 1926, após tratativas que haviam começado uns dois anos atrás, Le Corbusier começa as obras da casa Planeix. Em função de dificuldades financeiras e de frequentes ausências do cliente, Antonin Planeix[20], a obra é concluída apenas em 1928. A casa é outro de seus projetos para artistas, onde se repetem algumas das soluções usadas na casa de Ozenfant, como a cobertura do gênero fabril com iluminação zenital, o estúdio de pé-direito duplo e o programa misto de residência e *atelier*. Ocupando toda a largura do terreno no térreo, há dois pequenos apartamentos duplex para alugar, e a garagem. No pavimento de cima, a parte residencial do proprietário, de dois dormitórios, com sala e serviços; acima, o *atelier*. A circulação vertical é feita por uma escada externa.

O interior é de paredes rebocadas e claras, com aquela redução e simplificação de desenho dos elementos que já era característica; o piso, em contraste, é de cerâmica escura. A iluminação é feita com lâmpadas colocadas diretamente na laje. Na sala da casa, os pilares e vigas da estrutura salientam-se, recuados do plano envidraçado da fachada. A abertura chega até a altura do peitoril, onde prateleiras ocupam toda sua extensão. No lado oposto, um armário é a parede divisória com o quarto principal. Os marcos, e alguns nichos do armário, destacam-se por sua pintura preta.

Há algumas semelhanças entre esta casa e uma obra que Loos constrói em Paris, em 1926, encomendada por Tristan Tzara, um escritor francês de vanguarda, um intelectual destacado, que será um dos fundadores do dadaísmo. É a oportunidade que Loos esperava para estabelecer-se na cidade.

Apesar de não ser a proposta inicial, o programa também, como na Planeix, irá incluir uma área para aluguel, além da casa do cliente. Neste caso, um

[20] Ele é um escultor de monumentos funerários.

atelier e um outro apartamento, independentes. Em um terreno não muito largo, o resultado é um edifício alto, de cinco pavimentos, que ocupa toda a frente do terreno. Tzara mora do terceiro pavimento para cima.

A fachada da casa é uma colagem de diferentes materiais de revestimento e uma mistura de soluções clássicas e modernas, como a simetria, a tripartição e o grande buraco da fachada. Já o interior é bem mais despojado do que o da *villa* Karma, por exemplo. Ao contrário de suas casas vienenses, aqui as paredes são revestidas com reboco pintado, principalmente. O recurso das diferenças de altura de piso e da manutenção da laje plana de forro aparecem no andar social, onde ficam duas salas, uma maior e outra menor, o jantar e um escritório.

Na sala maior, os pilares e uma saia contínua são revestidos com placas de madeira, com fixação aparente. O forro, onde há dois globos pendentes, é pintado de branco, e tem uma borda em todo seu perímetro. Numa extremidade da sala há uma lareira, flanqueada por sofás fixos. Na outra ponta, uma mesa com dois bancos. O restante dos móveis está colocado junto às paredes, deixando a maior parte do espaço central, vazio. A sala de jantar fica acima do estar e há uma cortina de separação entre elas. Suas paredes são rebocadas e coloridas. O forro é branco, como o do escritório, onde as paredes são claras. Todo o interior parece ser, de fato, um pano de fundo contra o qual serão colocados os móveis italianos antigos, os rústicos franceses, a coleção de arte africana e os quadros surrealistas do cliente, de artistas como Hans Arp e Max Ernst, dispostos pelo autor do projeto, a pedido do dono da casa.

Em relação ambientação de interiores, as casas Tzara e Planeix são bem diferentes. Loos, antes da guerra, não dividia com Le Corbusier o gosto por mobiliário derivado dos estilos Diretório ou Bidermeier, embora ambos fossem avessos ao *Art Nouveau*. E, para Loos, em meados dos anos vinte, a idéia de mobiliar uma casa com peças extraídas de escritórios, ou usar portas metálicas, parecia absurda.

Existem alguns cruzamentos possíveis entre a obra de Loos e Le Corbusier, por esta época, principalmente no aspecto externo dos edifícios. A composição da fachada da casa Planeix antecipa características da casa

Moller, de Adolf Loos, contemporânea das casas Cook e Stein, de Le Corbusier. Internamente, a história é outra.

Le Corbusier: a dupla Cook e Stein

Depois do pavilhão *l'Esprit Nouveau*, a casa Guiette, construída na Bélgica, foi a encomenda mais importante de Le Corbusier, no que se refere à mobiliário. O cliente encomenda, explicitamente e desde o começo, o desenho dos móveis. Mas, infelizmente, depois de um corte de orçamento, apenas três peças são executadas: uma escrivaninha, que é uma placa sobre uma perna metálica, um apoio do jantar, semelhante a um *buffet*, e um armário embutido, na copa.

O projeto da casa Meyer (1925-1926) não chega a ser construído e parece ser uma variante do pavilhão *l'Esprit Nouveau*. O que se conhece da casa, principalmente, é a série de desenhos que acompanham uma descrição escrita, que Le Corbusier envia à Sra. Meyer. O conjunto deles monta uma seqüência, como uma estória em quadrinhos, encenando um percurso pela casa. Os interiores aparecem sempre mobiliados. Os móveis assemelham-se aos do pavilhão, de cadeiras Thonet e poltronas Maple, sem a criação de ambientes para grupos maiores. Nas perspectivas aparecem objetos de uso cotidiano, como potes, cinzeiros e almofadas, criando a atmosfera de um lugar habitado.

Diferente das casas La Roche-Jeanneret, Lipchitz-Miestchaninoff e Ternisien, a casa inaugura um novo período em suas obras residenciais, com um volume mais abstrato.[21] A primeira delas a ser realizada (1927) é a de William Cook, um jornalista americano que é casado com uma francesa, e vive em Paris.

O terreno fica no meio da quadra. Depois dos pilotis do térreo, onde estão as garagens e serviços, vem o andar dos dormitórios, invertendo a hierarquia habitual. Só no terceiro pavimento chega-se na parte social, com pé-direito duplo, e de onde se vai para o terraço, com a biblioteca. Esta disposição parece ter lógica.

---

[21] Uma versão do projeto é apresentada alguns anos mais tarde para uma cliente de Buenos Aires, Vitoria Ocampo, mas a casa não será construída por Le Corbusier.

O percurso vertical acontece por uma escada de dois lances, com patamar curvo, que leva até a sala. Daí para o terraço é preciso trocar, para outra menor, de um lance só, que leva ao terraço, de onde se vê o *Bois de Bologne*, na ponta dos pés, como uma recompensa. Para passar, de uma escada à outra, é preciso cruzar metade da sala, do centro da casa até a fachada do jardim. Na subida, enxerga-se todo o espaço do estar.

O mobiliário é composto parte por móveis projetados por Le Corbusier e Jeanneret, executados pelo marceneiro deles, o senhor Louis, que já havia trabalhado na *maison* La Roche-Jeanneret. São peças fixas, colocadas junto às paredes, ou sendo, elas mesmo, divisórias entre um ambiente e outro; a outra parte é a dos móveis soltos, pertencentes à família. Basicamente cadeiras, que eles dispõem, como sempre, sem nenhuma intenção de configurar ambientes de estar. Os tapetes marroquinos, tampouco, mantém alguma relação com o mobiliário. A iluminação é muito simples, de lâmpadas fixadas na laje, diretamente. As cortinas são de algodão ou linho branco e as paredes também são brancas. As fotos dos interiores da casa revelam, em alguns detalhes, como na presença do manequim de madeira, o fato de serem posadas. Neste caso, é mais uma direção de arte, produzida para a fotografia, do que uma ambientação, de fato.

A *villa* Stein (1927) já parte de uma montagem programática original. A casa foi projetada para ser compartilhada entre duas famílias, a de Madame de Monzie, dona do terreno, e o casal Stein. As suítes eram privadas e o *hall*, a sala de estar e a sala de jantar, eram divididos. Além disso, há a parte de serviço, a garagem, um quarto de hóspedes e um apartamento de zelador. A entrada da casa é pelo pavimento de serviço, de onde se sobe para o social, por duas escadas. Uma delas é mais íntima e vai até os quartos. A outra, faz parte do percurso do visitante, e chega na sala de estar. Nesse pavimento há um grande terraço, parcialmente coberto, que ocupa quase todo um quadrante do retângulo da planta, parecido com o esquema do pavilhão *l'Esprit Nouveau*. Algumas das paredes internas são curvas, guiando o deslocamento, desviando o olhar.

O senhor Stein[22] era um importante colecionador da obra de Matisse e a senhora Monzie, ex-esposa do ministro da cultura, Anatole Monzie, possuía

[22] Irmão da escritora Gertrude Stein.

uma boa coleção de quadros, esculturas, antiguidades e mobiliário renascentista de valor. Talvez por isto, apesar de todo seu esforço, Le Corbusier não consegue aprovação para projetar os móveis da casa[23] e parece não ficar muito satisfeito. Tanto é que, nas fotos que são publicadas em suas *Obras Completas*, as salas da casa estão vazias. Apenas no terraço há um grupo das mesmas cadeiras metálicas usadas no pavilhão do *l'Esprit Nouveau*, em volta de uma mesa.

Nas fotos onde aparecem os móveis dos moradores, a disposição das peças está, visivelmente, posada, mais uma vez. Há várias cadeiras, junto a mesas de apoio ou de trabalho, em posições insólitas, para dizer o mínimo. Cadeiras em volta da mesa, viradas em direção à janela, tapetes orientais colocados de forma aleatória, em relação ao mobiliário. Quando a foto é tirada de outro ângulo, os móveis aparecem em lugares diferentes. A cada foto, uma outra direção de cena.

A policromia não existe mais, tampouco. As paredes da casa são rebocadas e pintadas de branco. O forro também é branco; fica quase imperceptível o limite entre um e outro. O piso é de cerâmica e o rodapé é mínimo.

Poucos elementos de arquitetura funcionam como mobiliário fixo; resumem-se a alguns dos peitoris, que são aproveitados como prateleiras. A iluminação é feita por pontos fixos, pequenos *plafonniers* de vidro. Há um processo notável de redução de elementos internos, como rodapés, rodaforros, guarnições e todo o tipo de molduras.

Sob a influência de Charlotte Perriand

Em 1927, Le Corbusier, sempre interessado na produção de moradias em série, pelo menos no plano teórico, participa da Exposição de Weissenhof[24] como convidado de honra de Mies van der Rohe. Os alemães, que já produziam móveis metálicos, desde a cadeira de Marcel Breuer, de 1925,

---

[23] A *villa* Stein muda de dono no final de 1935. Nesta oportunidade, Le Corbusier irá propor algumas alterações, como uma lareira, e um projeto de mobiliário para a casa. Há desenhos desta data, com os móveis desenhados por Charlotte Perriand, que então já trabalhava com Le Corbusier. Estes desenhos aparecem em várias publicações e criam uma certa confusão, pois não são da época do projeto e tampouco foram executados.

[24] Dois anos antes, na cidade operária de Pessac, ele já havia exercitado suas idéias a respeito do tema, numa da raras oportunidades em que testa a combinação variável de casas *standards*, na prática.

fazem sucesso na mostra exibindo linhas inteiras. Isso é o suficiente para forçar Le Corbusier a pensar no assunto, pelo menos.

Ele decide mobiliar as suas duas casas, em Weissenhof, com móveis metálicos, desenhados por ele. Mas, outros projetos tomavam todo o seu tempo e ele consegue desenhar uma cama, apenas. As outras peças utilizadas foram copiadas do pavilhão *l'Esprit Nouveau*. Em razão disto, não é de se estranhar que procure alguém específico da área de *design* para trabalhar com ele. É aí que Charlotte Perriand entra em sua vida. Le Corbusier havia lhe recusado um emprego[25], pouco tempo antes, mas volta atrás, depois de ver seu trabalho no *Salon d'Automne*, em Paris, o *bar sous le toit.*

Ela começa desenhando móveis para a complementação e mudança na ambientação da galeria da *maison* La Roche, em 1928, e para a casa Church, projeto iniciado em 1927, e fica responsável pelo desenho de mobiliário e pela escolha dos revestimentos de todos os trabalhos do escritório. Incrementa o uso do metal, aproveitando seu potencial industrial, e sua entrada na equipe, onde permanece durante dez anos, faz uma diferença notável. Eles trabalham juntos para criar edifícios onde não haja dissociação entre o interior e a forma externa, e desenham as famosas poltronas, que depois foram produzidas pela Cassina, de tubos de aço, com uma variedade de alternativas de estofamentos, incluindo couro de vaca e de cavalo.

Para a casa La Roche, Charlotte Perriand desenha a mesa fixa da galeria, com tampo de mármore polido e com pé metálico, em forma de "V". Abaixo da mesa é colocado um piso cerâmico preto, e o restante do piso de madeira é trocado por borracha cor de rosa. A luminária pendente, uma calha de metal de forma triangular, também é feita nessa reforma, em substituição ao precário sistema inicial[26], e um *casier* substitui um armário embutido, abaixo da rampa. Os móveis de tubo metálico, desenhados por Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, não são feitos para a casa, embora os protótipos tenham sido fotografados em seu interior.

---

[25] Aos 24 anos, em 1927, Charlotte Perriand vai ao estúdio de Le Corbusier e pede emprego como *designer* de móveis. "*Ici on ne brode pas de coussins*", ele respondeu. RÜEGG, Arthur (ed.).*Charlotte Perriand Livre de Bord 1928-1933.* Basel-Boston-Berlim: Birkhäuser, 2004. p.15.

[26] La Roche nunca gostou da iluminação da casa, que achava insuficiente.

O Sr. La Roche não gosta da *chaise longue* e compra a *fauteuil basculant* e a *grand confort*, apenas em 1930, depois do *Salon d'atomne*, de 1929. Mas, um divã é desenhado para o nicho, perto da lareira. Tem os pés de tubos cilíndricos, que suportam um assento feito de um quadro de madeira e palha, como das cadeiras Thonet.

Antes de Charlotte Perriand, Le Corbusier mobiliava suas mostras e edifícios com móveis selecionados, cuidadosamente, como as cadeiras Thonet, e as versões compactas das *club chairs*, da Maple. Também desenhava equipamentos, como ele chama as peças do pavilhão *l'Esprit Nouveau*, e móveis, desde os tempos de La Chaux-de-Founds. Este mobiliário, mesmo que fosse em estilo Império, já era organizado em tipos, muito semelhantes àqueles que ele desenvolve e descreve, mais tarde, no livro *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*[27].

Já as peças moduláveis e os *standards*, conceitos com os quais Le Corbusier trabalha nos anos 1915 e 1920, estabelecem numa forte relação entre arquitetura e equipamento. No interior, a utilização deste equipamento como divisória, no lugar das extintas paredes, lhe confere um papel fundamental. E este é um trabalho que Le Corbusier experimenta na fase anterior à Charlotte Perriand. Ele direciona suas investigações à funcionalidade, atrelada à estética. Sua definição de uma casa, nesta época, é de um espaço único, compartimentado por armários ou prateleiras, ao invés de paredes, uma idéia que foi inspirada pelos móveis da fábrica Ronéo, e pelos baús e malas, da fábrica Innovation. A maior mudança em sua obra, pós-Charlotte Perriand, é a criação de uma linha de móveis, independente do edifício, com um estilo moderno.

O projeto da *villa* Church (1927-29) é feito para um casal americano, Barbara e Henry Church. É uma remodelação de três pré-existências, em uma grande propriedade, na ville-d'Avray. A *villa* A, para hóspedes, foi construída sobre as fundações dos antigos estábulos. Na *villa* B, um pavilhão clássico, foi aproveitado como sala de música e biblioteca. No pavilhão C, o mais nobre deles, um pequeno *château* do século XIX, perto dos estábulos, uma série de inovações foram colocadas. O pavilhão da biblioteca, especialmente, é um bom exemplo de integração entre novo e antigo. As paredes internas do

---

[27] São *besoins-types,* ou necessidades-tipo, *meubles-types,* ou móveis-tipo, e *objets-membres humains*, ou objetos-membros humanos.

térreo, todo rusticado externamente, são demolidas para abrigar a sala de música, e a biblioteca foi instalada no piso “moderno”, logo acima. O seu interior é a primeira obra feita inteiramente pelos três: Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret e Le Corbusier.

A chegada é pela escada, olhando para um grande painel envidraçado, na fachada. Gira-se à esquerda e chega-se na sala, que tem a planta retangular. De costas para a chegada, uma lareira auxilia o mobiliário na conformação de alguns ambientes.

As paredes aparecem coloridas nos desenhos e o uso da cor é confirmado no discurso de Charlotte Perriand. A correspondência da época, ao contrário, afirma que as paredes novas são totalmente brancas[28]. O piso é de cerâmica brilhante. Um armário de livros ocupa toda a maior parede da sala. São portas de correr de aço pintado e alumínio natural, colocadas entre lâminas de concreto. Na parede perpendicular, da fachada externa, um espelho, colocado acima da altura do peitoril, provoca a ilusão de que o armário continua. No meio do painel de espelho há uma janela, emoldurada por um quadro maciço de parede, como um *passe-partout*. O conjunto todo é bem cenográfico. Mas, o mais importante, é o mobiliário.

Há uma *chaise longue basculante*, uma *fauteuil grand confort* e duas *fauteuil à dossier basculant*, além de uma mesa com um tampo de vidro, apoiado em tubos metálicos; é este tubo metálico que cria a unidade entre os móveis, formando um *set* de desenho moderno. É a primeira vez que mostra aquele mobiliário, desenhado em conjunto com Perriand e Jeanneret. Neste projeto não aparece mais o móvel comum, não há mais tapetes orientais. Há o mobiliário fixo, colocado junto às paredes, mais os móveis projetados por eles. A arquitetura e o desenho do mobiliário seguem uma mesma linguagem, e o conjunto do edifício torna-se mais unitário.[29]

A biblioteca da casa é como se fosse uma vitrine do *design* moderno, onde todas as peças, a *fauteuil grand confort*, a *fauteuil à dossier basculant* e a *chaise longue*, produzidas pela Thonet, estão expostas. Mas, continua não havendo ambientes conformados pelos móveis; é como se eles estivessem

---

[28] RÜEGG, Arthur (ed.).*Charlotte Perriand Livre de Bord 1928-1933.* Basel-Boston-Berlim: Birkhäuser, 2004, p. 29.

[29] A semelhança entre a estrutura da *grand confort* e o balcão da casa Besnus, por exemplo, é maior do que da poltrona com qualquer outra peça da linha de móveis.

ali, apenas para a foto. Aliás, em fotos diferentes, estas cadeiras estão colocadas em lugares diferentes. O chapéu de Le Corbusier é o único objeto ordinário que tenta conferir um clima doméstico à cena, que mais parece um *show-room*, do que um lugar real.

A sala de jantar, no pavilhão dos hóspedes, é uma sala retangular, com um balcão embutido, com portas de correr de alumínio, colocado na altura do peitoril, da grande janela horizontal. Acima da janela, uma sanca contínua produz iluminação indireta. O piso é de lajota cerâmica escura; as paredes e o forro, pintados de branco. A mesa e as cadeiras, as *fauteils pivotants*, de Charlotte Perriand, são de 1928. Abaixo da mesa há um tapete claro e discreto, assim como a luminária, acima da mesa.

A casa é publicada no começo de 1930, mas a divulgação dos móveis começa um ano antes, no *Salon des artistes décorateurs,* o *Salon d'Automne*, de 1929. Esta linha de móveis metálicos é aquela até hoje ainda reconhecida e vendida a preços de objetos de arte, diga-se de passagem. Nela também é possível identificar, mesmo que haja um aspecto unitário predominante, os contrastes que caracterizam, continuamente, sua obra; seja a mistura de épocas distintas, de proporções incomuns, de texturas ou procedências diferentes.

A *fauteuil à dossier basculant* é uma versão metálica, com acabamento niquelado, de uma cadeira colonial de couro e madeira[30]. O estofamento do protótipo da casa Church era em cetim, mas versões em bezerro ou lã, aparecem no Salão. A *chaise longue basculante* tinha uma estrutura de material idêntico, mas com estofamento de pelo de cavalo, desde o início. A pelo e o metal, que causam sensações e alusões muito diferentes, formam um par, no mínimo, inusitado.

A *fauteuil grand confort*, em couro de bezerro marrom, é uma versão da poltrona da Maple, tão usada por Le Corbusier. Neste caso, o contraste é protagonizado pela esbeltez da estrutura, que contém, bravamente, o pesado paralelepípedo estofado.

Na mostra, o *Salon d'Automne*, o projeto desenvolvido pela equipe é de um apartamento moderno de luxo, de 90m^2. Uma faixa é ocupada pela cozinha,

---

[30] O cliente de Marcel Levaillant tinha uma destas em sua coleção quando contratou Le Corbusier, nos tempos de Le-Chaux-de-Fonds.

banheiro e quarto; o retângulo restante, é o espaço único da sala. Como a regra dos interiores de Le Corbusier, não há um ambiente maior dominante. O mobiliário é disposto de forma dispersa. Há duas poltronas, próximas de uma mesa alta, como uma mesa de escritório, uma poltrona de costas para o armário que faz divisa com a cozinha, uma *chaise longue* à sua frente, ao lado de uma mesa de jantar, com três cadeiras. O forro é alto na sala e rebaixado, na faixa da cozinha, banheiro, dormitório, com placas de um material translúcido. O piso é de placas quadradas, claras e foscas, e as paredes são brancas.

A linha de móveis aparece completa, e também há os *casiers métalliques*, desenhados por Perriand, que funcionam tanto como divisórias, quanto como prateleiras. São a versão atualizada em metal, dos *casiers* do pavilhão *l'Esprit Nouveau*, de 1925. As portas são de metal brilhante, espelho, vidro ou madeira. A dimensão dos *casiers standard*, de 75cm x 75cm e de 150cm x 75cm, é mantida mas a profundidade mudou de 37,5cm para 55cm. Também deixaram de ser fechados para transformarem-se em um esqueleto tridimensional.

As cadeiras são feitas com armação de tubo metálico, com estofamento em couro, assim como os pés da mesa, que tem tampo de vidro. A *chaise longue basculant*, a *fauteuil à dossier basculant* e a linha pivotante, de cadeira e banqueta, começaram a ser produzidas pela Thonet. A *fauteuil grand confort*, que foi exposta em tamanho grande e pequeno, não entrou em linha de produção, em função do alto custo. As camas são complementações da linha de móveis, criada especialmente para o salão.

Se não fosse a presença de algumas peças de época colocadas na ambientação, como a máquina de escrever, seria fácil confundir esse apartamento com um projeto contemporâneo. Assim como na *villa* Church, não há obras de arte modernas e todos os móveis, de alguma forma, são ajustáveis à situações específicas, enfatizando seu caráter funcional; a cama tem rodízio e uma nova versão da poltrona *grand confort* foi criada, para ajustar-se ao usuário, quando estivesse em uso. O banheiro é aberto, entre as duas zonas de dormir. O toalheiro fica sobre a cabeceira da cama e o vaso e o lavatório, contra o fundo brilhante dos *casiers.*

A cozinha é mínima e parte da organização do ato de cozinhar, em diferentes passos, aplicando as teorias de Frederick Taylor[31], originalmente desenvolvidas para a indústria. Esta é a fundamentação teórica de seus projetos de habitação mínima, nesta época. É importante salientar que no apartamento do *Salon d'automne*, com 90 m^2 para duas ou três pessoas, a "taylorização" não é uma necessidade e, sim, uma opção, um estilo; sinônimo de modernidade.

Eilleen Gray

Num mundo ainda predominantemente masculino, além de Charlotte Perriand, outra mulher começa a destacar-se no universo arquitetônico parisiense. Ela é Eileen Gray, já conhecida por seus interiores e seus objetos em laca quando decide construir. Em 1924 ela começa o projeto de uma casa de praia para ela e Jean Badovici, a "E.1027"[32], que será construída em seguida, de 1926 a 1929, em Roqueburne, perto de Mônaco.

O terreno é uma encosta rochosa, de difícil acesso, à beira-mar. A vista é maravilhosa e o partido, em forma de um "L", reconhece isso. O lado maior, voltado para a vista, é quase totalmente aberto para uma varanda. Há um trecho fechado com uma cama para hóspedes, e um banheiro. No lado menor fica o quarto principal, com um terraço próprio, voltado para o leste, e a cozinha. Uma escada helicoidal leva ao pavimento abaixo, onde está o quarto de hóspedes e o de serviço. A casa tem características próprias das casa mediterrâneas, como os terraços e as peças abertas, como a cozinha de verão.

O projeto é total, da casa aos mínimos detalhes, passando pelo mobiliário. Apesar de não ser muito grande, a estrutura permite que a sala seja um espaço único, claro e fluído, com as compartimentações desenhadas pelo mobiliário. As portas para a varanda, que funcionam como uma gaita, podem ser abertas completamente, criando uma sensação de continuidade. Há uma foto onde aparece um tapete no lado de fora, com uma mesa de chá, como se não houvesse distinção entre exterior e interior

---

[31] Frederick W. Taylor era um engenheiro mecânico, cujos textos sobre eficiência e organização, publicados em 1911, foram muito difundidos e discutidos.

[32] E, de Eilleen, 10, do J de Jean, que é a décima letra do alfabeto, assim como B é a segunda, e G, a sétima.

A maioria das paredes internas são rebocadas e pintadas de branco. No andar de chegada, as divisórias internas não vão até o forro, como se fossem biombos, e não paredes. Na sala há um grande mural, onde está escrito "*invitation au voyage*". Essas inscrições, tipo estênceis, repetem-se em outros lugares. Na porta de entrada está escrito, graciosamente, "*défense de rire*" e no tapete da sala, aparece a palavra "*centimètre*". O piso predominante é a cerâmica, coberta com vários tapetes, com desenhos abstratos e coloridos.

O mobiliário embutido e aquele que compartimenta espaços, constituem um capítulo importante desta obra. Conformando o *hall* de entrada, que está do lado oposto da vista, há um armário para casacos, feito de alvenaria, com tramos curvos e peças de tubo de aço. Na sala, o centro é quase vazio. Perto da divisa com o banheiro há uma cama, ou um grande pufe retangular, que é o foco da sala. É um estofado que pode ser usado para dormir, descansar ou ler, por uma, duas ou mais pessoas. Também é um estúdio e um lugar de entretenimento, público ou privado. Há uma mudança de papéis, dependendo do uso.

Perto desta cama há uma poltrona, com três gomos cilíndricos horizontais, estofados. Os tapetes, que estão no meio da sala, não conformam um ambiente, em relação aos móveis, mas entram com uma textura contrastante com o piso cerâmico.

Na parede da fachada de entrada, está fixada uma mesa de apoio que, junto com outras peças semelhantes que se encontram pela casa, constituem um outro capítulo importante desta obra, as várias mesas e cadeiras de tubo metálico, desenhadas por ela. A mesa E-1027 é a mais conhecida destas peças, mas existem outras tantas, como a que se desdobra, para aumentar de tamanho, ou a que é coberta de cortiça, para evitar muito ruído, sem falar em outra, com um braço pivotante. As bases são de aço cromado, tem formas assimétricas e aparentemente instáveis. Mas não são; é apenas uma provocação estética.

Quase não há portas. Os espaços se encadeiam, sucessivamente. Quando existem portas, elas se recolhem ou desaparecem. E por toda a casa há móveis que são mais do que móveis, são como "*transformers*". Um braço que se aproxima, uma altura que regula, um tampo que duplica. E o

mobiliário fixo é mais do que fixo, é uma parede-útil. Um armário que é uma parede, ou uma parede que é um lugar de guardar.

Os projetos de todas as peças desta casa são orientados o conforto. Elas são apropriadas para as diferentes posições de sentar, relaxar, comer, tendo em vista a compacidade, a versatilidade e a praticidade, nos mínimos detalhes. Mesmo usando materiais modernos, a imagem industrial é driblada com recursos de desenho e materialidade. Ela usa materiais de texturas e caráteres contrastantes, como alumínio, aço, madeira, cerâmica e cortiça, além de investigar novas aplicações de materiais, como a placa perfurada de metal e a celulóide transparente.

A questão dos opostos não é apenas uma atitude intuitiva, em Eileen Gray. Ela escreve sobre o assunto para a revista *L'Architecture Vivante*, com o título *L'Eclectisme au Doute*, em 1929. O texto critica a pobreza dos padrões franceses do luxo, assim como a pobreza dos *standards* modernistas, de mecanização e higiene. Defende a convivência simultânea do excesso e da ausência, criando uma unidade, diferente destas outras.

Nesta época, Gray passa a integrar a *Union des Artistes Modernes*, a UAM. Ela exibe as plantas da E-1027 na mostra de 1930, da UAM.

A *maison de verre*

Pierre Chareau, decorador e arquiteto de interiores, sai da *Société des Artistes Décorateurs* para ser um dos fundadores da *Union des Artistes Modernes*, junto com Francis Jourdain e Mallet-Stevens. O grupo era formado por arquitetos, decoradores, artistas gráficos, desenhistas de jóias, de tecidos ou vidro, marceneiros e artistas, que tinham em comum o desejo de desenvolver a estética moderna, em todas as aplicações do *design.* Entre eles estavam, além de Eilleen Gray, Le Corbusier, Charlotte Perriand, Jean Cocteau e André Gide.

Chareau ganha muita publicidade com a finalização da *maison de verre*, no começo dos anos 30, seu projeto mais conhecido, e com o surgimento da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, da qual faz parte do corpo editorial. A *maison de verre* é, ao mesmo tempo, a residência e o consultório do Doutor Dalsace, um ginecologista, executada em um contexto bem peculiar.

O sogro do médico havia presenteado o casal Dalsace com um *hôtel particulier*, em Paris, que seria demolido para a construção de uma nova casa. Por causa de um morador, não foi possível demolir todo o edifício e o projeto de Chareau teve que adaptar-se a essa nova situação. A solução encontrada foi a de manter o último pavimento, suportado por uma estrutura de aço, com uma escada de acesso independente, e construir a casa nova no espaço de baixo. Para chegar na casa de vidro, cruza-se por edifícios do século XVIII, que conduzem até um pátio interno com garagens, e daí tem-se acesso à casa, propriamente. Ela já nasce introspectiva, uma caixa interna, sem relação direta com a rua.

Chareau ocupa os dois andares do antigo *hôtel particulier*, com três pavimentos. No térreo fica o consultório. No segundo ficam as peças de uso cotidiano, e no terceiro, os quartos. A casa tem uma base que é a área do trabalho, um terceiro andar, que é a área da família, e um segundo, que faz a intermediação entre eles e é, por sua vez, dividido em duas partes, à direita e à esquerda. À esquerda existe a privacidade do *boudoir*, uma sala mais íntima, ligada ao quarto do casal por uma escada retrátil, além da cozinha, e a sociabilidade da sala de jantar. O lado esquerdo é o lado da dona da casa. À direita ficam a sala de visitas e o escritório, espaço público e privado do dono da casa. Tanto na vertical quanto na horizontal, há sempre uma dualidade. Aliás, dualidades ou ambigüidades é o que não falta neste projeto.

A obra é uma possibilidade para Chareau experimentar sua paixão por novas técnicas e materiais, que são deixados em seu estado natural, sem nenhum tipo de tratamento ou revestimento, preferencialmente. A casa tem uma natureza modular e componentes *standards*, que revelam seu interesse na industrialização. A estrutura é de aço. Os planos de fachada, na frente e nos fundos, são de tijolos de vidro, um material que era utilizado apenas em edifícios industriais ou de exposições, que funcionam como um véu, que admite a entrada de luz, sem permitir um contato visual entre exterior e interior. Além das portas, as únicas aberturas na fachada são algumas faixas de janelas que se projetam, e as lâminas basculantes de ventilação, na sala.

O interior é todo determinado por Chareau, até os objetos. No térreo, a recepção do consultório ocupa um lugar central de distribuição; tem portas pivotantes de estrutura metálica e vidro que se abrem para um corredor que dá para a fachada voltada para o jardim. Como há uma faixa de janelas de

abrir colocadas em meio ao tijolo de vidro, é possível fazer a circulação de ar. Na espera, um sofá estofado está ao lado de cadeiras tubulares. O consultório tem pé-direito duplo, piso de borracha, e o mobiliário de ébano é o mesmo que já havia sido apresentado por ele no *Salon d'Automne*, de 1919.

A proporção criada pela altura, somada aos grandes planos de tijolo de vidro e ao mobiliário austero, resulta em um ambiente despojado e um pouco inóspito. A divisória para a sala de exames, que tem o pé-direito simples, é móvel e, dentro da sala de exames, há outra divisão interna, móvel e curva, para troca de roupa. A escada principal, que leva ao segundo pavimento, é separada da área do consultório por portas de vidro translúcido e chapas de metal perfurado, uma curva e outra plana. Sem corrimão nem fechamentos verticais, ela é delgadíssima e chega de frente para a fachada de tijolos de vidro, e contra a luz, o que causa um forte impacto.

A sala de visitas é um espaço imponente, de pé-direito duplo, mais uma vez. O piso segue sendo de borracha e o mobiliário desenhado por ele, ocupa o centro do espaço. Há sofás e poltronas estofados, mesas de apoio em madeira, um piano de cauda, uma tela colocada sobre um cavalete, um biombo, algumas cadeiras metálicas.

Os sofás de veludo, com assento e encosto de tapeçaria, baseada num desenho de Jean Luçart. O sofá foi desenhado, nitidamente, para ser usado como um tipo de *chaise longue* dupla. Em função de seus contornos, duas pessoas podem ficar frente a frente, facilitando a conversa, como se fosse um descendente do *canapé à confident*. As poltronas, de encosto alto, também são estofadas em veludo.

Duas das paredes que conformam a sala têm dupla altura: a da fachada, de tijolos de vidro, e outra, com uma imensa estante de livros, onde uma escada metálica de correr, possibilita o acesso à parte mais alta; as demais, revelam os dois pavimentos. O topo da laje entre os pisos é pintado de branco, e funciona como um friso horizontal. A divisória do terceiro pavimento, que se volta para a sala, é formada por um peitoril de chapa metálica perfurada e pintada de preto, com iluminação embutida, e suporta uma faixa composta de armários rasos de madeira, intercalados com uma estanteria da mesma chapa metálica. Os pilares metálicos, com grandes parafusos aparentes e

uma enorme carga de modernidade, não deixam de ser parte importante do "mobiliário fixo" da sala.

Na sala de jantar, que fica um pouco abaixo do estar, o conjunto das cadeiras é antigo. Uma bandeja, suspensa por trilhos fixados no forro, traz os pratos da cozinha. Uma das paredes é uma solução parecida com a da circulação do terceiro andar. São armários rasos, de madeira, da altura de um peitoril alto, usados para guardar a roupa de mesa. O piso é de parquê e continua pelo corredor que leva à cozinha, indicando um caráter de maior intimidade. A iluminação é indireta, feita por luminárias móveis, fixadas na parede, que projetam a luz no forro.

Atrás da sala de jantar, fica o *boudoir*. O piso volta a ser de cerâmica preta. Os móveis são: um divã, algumas poltronas estofadas e mesas de apoio. Num desnível no piso, mais perto da fachada de fundos, uma escada retrátil liga, diretamente, com o quarto do casal, no terceiro pavimento. A fachada é encoberta por cortinas, claras e leves.

Do outro lado, o escritório separa-se da sala com portas de correr. No extremo oposto, voltado para a fachada de tijolos de vidro, dos fundos da casa, cortinas correm em um trilho metálico fixado no forro, possibilitando o fechamento do vão que se abre, como um mezanino, acima do consultório. O peitoril de aço perfurado é usado como estante para livros. A escrivaninha é de metal e madeira; as poltronas, de madeira revestida com couro, do gênero *club chairs*. Tapetes soltos e espessos encobrem parte do piso de cerâmica preta. No terceiro pavimento estão os três dormitórios[33], ligados por um corredor que é, na verdade, uma galeria, com armários nas duas laterais.

No lado que faz divisa com os quartos, o armário ocupa toda a altura, todo fechado. No lado que volta-se para a sala, há chapa metálica perfurada, até a altura de peitoril. Daí para cima, são intercalados vãos com prateleiras, do mesmo material, e outros fechados, em madeira clara. Mesmo sem fechar completamente, a privacidade fica assegurada. Entre o peitoril e os módulos de prateleira ou armário há uma linha de iluminação, que cria um efeito de luz indireta para a sala.

---

[33] No dormitório do casal há um banheiro completo. Nos outros dois, existem lavabos, dentro do espaço do quarto, fechados por divisória curva de chapa metálica translúcida, pivotante. Junto com a divisória, giram também os bidês. Estas divisórias são baixas e descoladas do piso, como se fossem biombos.

Outra característica marcante é a luminosidade da casa, apesar da difícil circunstância inicial. Os blocos de vidro e os painéis perfurados são os responsáveis por esta parte. A iluminação artificial é feita por luminárias que ele mesmo desenha, de parede, forro ou de mesa, que proporcionam uma luz indireta, predominantemente. Na maioria, são peças móveis.

Na verdade, além do encerramento do envelope externo, que é muito fechado, proliferam elementos móveis pela casa. Na parte íntima, até os bidês são giratórios. A mobilidade parece ser uma fixação do arquiteto. Grande parte do mobiliário tem alguma parte móvel, assim como divisórias e painéis corrediços, biombos e cortinas.

As instalações foram projetadas de maneira que a condução da calefação é feita pelos planos horizontais, abaixo do piso, e os dutos de energia e telefonia, corriam por tubos verticais. As paredes ficam livres de instalações, o que facilitava qualquer mudança. Toda a casa, na verdade, potencializa os artifícios mecânicos. Além disto, os revestimentos, as soluções construtivas, a nudez dos encaixes e o tratamento das instalações, reforçam uma estética inspirada na máquina, como era desejo de Le Corbusier. Aliás, Le Corbusier, que acompanha atentamente a construção da casa, vai usar o bloco de vidro logo em seguida, no edifício para o exército da salvação e, mais tarde, num programa doméstico, a *maison* Clarté.

A última de uma série

A *villa* Savoye, iniciada em 1929, e finalizada em 1931, é o grande projeto da fase de Le Corbusier, da qual fazem parte as casas Cook e Stein. O térreo da casa, uma caixa quadrada, solta em um terreno gramado, equilibra espaços abertos, a área dos pilotis, e fechados, onde estão as garagens, os serviços e o *hall* de ingresso. Do *hall*, uma rampa leva ao primeiro pavimento. Nele estão todos os aposentos da casa, salas, cozinha, quartos, banheiros e um terraço, que ocupa quase um terço da planta. Acima, a laje da cobertura é aproveitada como um solário.

A rampa de dois lances é o elemento central da casa, geométrica e conceitualmente, e dá uma atmosfera cerimonial ao percurso. Ela sobe ao lado do terraço, que é contíguo à sala de estar. Este é um lugar ambíguo, um terraço descoberto, tratado como espaço interno, delimitado pelas paredes

da fachada. Estas paredes são esburacadas como as da sala, apenas sem os vidros. A mesma mesa usada na casa de seus pais, no Lago Leman, junto de uma abertura do muro, num espaço aberto, é usada aqui. O exterior é tratado como espaço interno; ele é mobiliado, até.

A casa usa policromia, embora menos que a La Roche-Jeanneret. Ele usava regras, com a de nunca colocar a mesma cor em duas paredes adjacentes, de uma mesma sala. O branco é predominante nas paredes e em todo o forro. O preto é usado nas portas de metal e nas molduras, guarnições e rodapés, do térreo e da rampa. Uma das paredes da sala é rosa, e na parte íntima, principalmente nos quartos, há ainda mais cores. O piso é cerâmico, de cor ocre.

A sala é organizada em duas partes principais, uma de estar, junto à lareira, e outra de jantar, junto à copa. No estar, aparece um ambiente de leitura, em frente à fachada de vidro que dá para o terraço, e uma área de jogos, protagonizada por uma mesa de *bridge*, que fica próxima da fachada sudoeste. A mobília é escolhida pelo estúdio de Le Corbusier, já que a família recusa-se a aceitar os móveis desenhados por ele, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret.

O ambiente, como já havia se tornado regra, é bem pouco mobiliado e não há a configuração de espaços generosos de conversa ou permanência. Na foto de época da sala, além da mesa de *bridge*, há três poltronas, uma mesa de apoio e um pequeno tapete, em toda a sala. Uma luminária comprida, metálica, semelhante àquela colocada quando foram feitas alterações na casa La Roche, corre ao longo de toda a sala, pendurada na laje. A iluminação resultante é geral, e não focada em algum lugar ou objeto específico.

A sala é envidraçada para o terraço, que mesmo sendo um lugar descoberto, é tratado como um interior, como uma outra peça. O muro não tem a altura de um peitoril; é mais alto, como uma fachada, com direito a mesma janela corrida da sala de estar, inclusive. Em um trecho desta janela aparece um tampo, assim como na casa do lago de seus pais, anos atrás.

Quando Le Corbusier eleva a casa e coloca a parte social acima do terreno, o contato entre o interior e o exterior não pode ser direto, fisicamente. Isto acontece mesmo antes dos pilotis; na *maison* La Roche-Jeanneret, que

chega até o chão, já é assim. No pavilhão *l'Esprit Nouveau*, na villa Stein e na villa Savoye o terraço faz o papel de espaço aberto para onde volta-se o ambiente de estar; para onde é possível sair e estar sob o sol. Mas, ainda assim, é edifício, e não natureza.

Low Corbusier

No final dos anos 20, é possível identificar uma mudança no trabalho de Le Corbusier. Em 1929 ele começou o projeto da casa Errazuris, dentro de um espírito bem diferente das *villas* que marcaram a década. É uma casa de veraneio, projetada para o embaixador do Chile na Argentina, Matías Errazuriz Ortúzar[34], no balneário de Zapallar, no Chile. Um lugar onde, teoricamente, seria mais difícil dispor dos materiais ditos modernos. O próprio Le Corbusier vai ao local da obra uma única vez.

A proposta, que não foi construída, tem um volume principal, coberto por um telhado de duas águas invertidas, o chamado telhado borboleta. A sala ocupa todo este volume, no térreo. Uma rampa de dois lances, colocada ao longo da fachada da entrada, leva a um quarto, no mezanino. Coberto por um telhado mais baixo, na continuação da sala, há um "L", com cozinha, serviços, mais dois dormitórios e banheiros.

As perspectivas internas mostram uma parede de alvenaria de pedras, deixadas à vista, e a estrutura, que é de madeira aparente, de troncos roliços. O piso, representado na planta baixa e na perspectiva, é de pedra de desenho irregular. Por outro lado, aparece, na mesma perspectiva, uma grande abertura envidraçada para a vista do mar, assim como um delicado corrimão, acompanhando a rampa para o mezanino. Tendo sido possível projetar o grande plano de vidro e o corrimão metálico, não seria difícil a utilização de uma laje plana ou de outros tipos de alvenaria ou reboco. A localização da obra foi usada, mais como uma justificativa para o uso de materiais rústicos, do que tenha sido um condicionante real. Este fato fica ainda mais claro levando em conta que trata-se de um projeto. O lugar serve como desculpa, que inocenta Le Corbusier, de antemão, de uma possível

[34] Le Corbusier foi contratado pelo cliente, provavelmente, durante sua primeira viagem à América do Sul, em 1929.

acusação de deslealdade, aos princípios declarados em *Vers une architecture.*

1918-1930

EUROPA CENTRAL E HOLANDA

Rietveld: a casa Schröder

No começo dos anos 20, com a escassez de encomendas profissionais em uma Alemanha recém saída de uma guerra perdida, Mies investe nas suas relações sociais. Além de participar de exposições[35] e publicações, junta-se a um grupo de jovens de vanguarda, o *Ring*, em defesa da nova Arquitetura, e assume uma nova identidade, passando a chamar-se Mies van der Rohe. Rohe era o nome de solteira de sua mãe e "van der" lhe dava uma certa nobreza, que o berço havia negado.

Também volta a ocupar-se de um tema com o qual tem bastante familiaridade, que é a residência unifamiliar, mas num plano teórico, apenas. Entre 1923 e 1924 projeta as casas de campo, de concreto e de tijolo. É possível perceber a mudança de rumo em comparação às suas *villas* anteriores. Não há referências à espacilidade interna destas casas, muito menos a alguma coisa de ambientação, mas as transformações ocorridas na arquitetura de Mies, evidentes nestes projetos, são fundamentais no seguimento de sua carreira.

A casa de concreto é composta por volumes dispostos de forma assimétrica, em uma base elevada, sem uma hierarquia evidente, com telhado plano e aberta ao exterior por extensas janelas horizontais. A casa de tijolo usa os planos neoplasticistas, mas transforma-os, colocando uma dose de expressionismo, que vem do material. Mesmo que a planta se pareça com um quadro de van Doesburg, remete ao antecedente arquitetônico, que são os interiores de Frank Lloyd Wright, que Mies conhece desde de 1911, da exposição Wasmuth. Wright havia alterado a planta da casa tradicional,

[35] Em 1923 foi o unico convidado não-holandês a participar da exposição *de Stijl*.

destruindo os limites entre as peças, de maneira que o espaço de uma invadisse, sem impedimentos, o da outra. Mas, mesmo assim, as peças permaneciam existindo.

No projeto de Mies, as paredes auto-portantes, ao mesmo tempo em que configuram os espaços, direcionam o movimento, criando uma unidade espacial dinâmica. E algumas destas paredes avançam em direção ao exterior, rompendo com a noção de limite do espaço interno. De fora, a imagem da casa é de uma caixa fechada, mesmo quando aparecem os planos de vidro, que são representados como planos escuros. Por dentro, porém, a luz externa dissolve a parede envidraçada da fachada, que desaparece.

Ao mesmo tempo que pensa em uma arquitetura nova, como a das casas de concreto e de tijolo, Mies ainda constrói casas neoclássicas. Faz o que é aceito por seus clientes, restringindo a busca por outros caminhos, ao plano experimental. Apesar das características de sua prática profissional, escreve em um jornal de vanguarda da época: "*It's hopeless to try to use forms of the past in our architecture. Even the strongest artistic talent must fail in this attempt. Again and again we see talented architects who fall short because their work is not in tune with their age*."[36]

Enquanto Mies sente-se forçado a levar esta vida dupla, na Holanda, um dos países vizinhos da Alemanha, a medida que as teorias do neoplasticismo foram se consolidando, os artistas passaram, gradualmente, a investigar a dimensão espacial. Em 1919, Van Doesburg projeta uma casa que é mobiliada por Rietveld. Em 1921, Vilmos Huszar projeta uma sala. Em 1923, Rietveld projeta, com Huszar, um edifício temporário para um pavilhão de Exposições, em Berlim. Em 1924, Rietveld projeta a casa Schröder, para a decoradora Truus Schröder. É o projeto mais importante de Rietveld, além de ser uma das casas exemplares da arquitetura, do século XX. Ele desenha todos os elementos da casa, junto com sua cliente, que se tornará sua colaboradora freqüente, em projetos posteriores.

---

[36] SCHULZE, Franz. Mies van der Rohe, a critical biography. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Gerrit Rietveld[37] começou a vida trabalhando com o pai, que era joalheiro. Mais tarde, abre uma fábrica de móveis, ao mesmo tempo em que começa a estudar arquitetura, com Klaarhamer, um arquiteto que trabalhava com Berlage. Dos móveis que fabrica, ele tem uma preferência toda especial por cadeiras. Por volta de 1916 constrói uma aplicando as proporções e dimensões que havia aprendido com Klaarhamer. Em 1918, depois de entrar para o grupo que se reunia em torno do jornal *De Stijl,* fundado uma ano antes, simplifica o desenho, reduz o tamanho da cadeira e pinta-a com cores primárias. Ela foi batizada de *Red and Blue*.

O *De Stijl* se torna uma das mais importantes forças de vanguarda na renovação artística do século XX. Eles identificam o plano como o elemento plástico fundamental, a partir do qual se construirá a nova arte. O passo seguinte é a abstração, a negação do tema e de qualquer representação de formas naturais. Usando a linha reta, o ângulo reto, o retângulo, as cores primárias, amarela, vermelha e azul, e as neutras, branca, preta e cinza, os pintores do *De Stijl* criam uma sintaxe que é traduzida na teoria do neoplasticismo. A composição deveria ser reduzida a um mínimo de elementos fundamentais, em equilíbrio, que seria a versão moderna da harmonia clássica. Apesar de ser uma casa de dimensões modestas, a Schröder é uma das mais importantes obras da arquitetura moderna e é uma possível tradução arquitetônica das idéias neoplasticistas.

A casa tem dois pavimentos, de 60 m^2 cada, aproximadamente. A chegada acontece em um pequeno *hall*, com um lavabo e a escada. A partir dele, no sentido horário, há um pequeno escritório, depois outro maior, que foi ocupado por Rietveld, alguns anos. Passando por outro estúdio pequeno, chega-se no quarto de hóspedes. Por último, está a cozinha. No segundo pavimento, junto da saída da escada, que fica numa posição quase central, está a lareira. Este andar é um espaço aberto; as duas únicas áreas fechadas são a área do banho, e outra, com o vaso e um pequeno lavatório. Mas, todo ele pode ser subdividido por painéis móveis, de correr. Transforma-se, de uma ampla sala, em um espaço compartimentado, com três dormitórios, banheiro, sala de estar e sala de jantar.

---

[37] Nasceu em Utrecht, na Holanda, em 1888

As divisórias são “sanduíches” de madeira aglomerada, preenchidos com cortiça, para que sejam leves e manuseáveis. Essa distribuição, pouco comum, resulta de solicitações da cliente, que queria aproveitar a vista, sem perder privacidade, e ficar perto dos filhos. A solução de Rietveld, que desenha uma casa mutante, é uma simples idéia genial.

Rietveld pretende fazer as paredes externas em concreto, mas não consegue, em função do custo e da dificuldade. Elas são de alvenaria de tijolos, amarradas por vigas metálicas, rebocadas e pintadas. A estrutura do telhado e das lajes, assim como a das esquadrias, é de madeira. O concreto é usado apenas nos balcões. Além da fachada do segundo pavimento ser bem aberta, há uma zenital, acima da escada, que pode ser protegida, no horário mais forte do sol, por um alçapão de madeira. O resultado é de muita luz natural.

Desde a chegada da escada, ao olhar para trás, vê-se uma grande janela em “L”, que cria um efeito impressionante. Aliás, as janelas ocupam boa parte da fachada, acima da altura do peitoril, e são desenhadas para abrir até 90º, deixando o vão completamente aberto. Não há venezianas, mas persianas internas, de enrolar. Sem dúvida, a casa não deve ficar totalmente escurecida.

Na relação do espaço interno com a fachada, os panos de vidro tornam possível projetar a decoração interna no exterior e, ao mesmo tempo, trazem o ambiente externo para dentro da casa. O espaço é contínuo, visualmente, graças a essa transparência.

A ausência de vigas, somada às divisórias com toda a altura do pé-direito, garantem a total continuidade do espaço interno, quando os painéis estão abertos. Há poucas paredes nuas ou sem aproveitamento. O mobiliário, que é todo desenhado para a casa, assume a tarefa de configurar os espaços de uso, sendo, na sua maioria, fixo ou embutido. A linguagem dos móveis está em acordo com a arquitetura da casa, e fica difícil distinguir os elementos, como guarda-corpos, alvenarias e esquadrias, do mobiliário. A cor auxilia na criação deste efeito

O peitoril das janelas, por onde quase sempre corre uma prateleira, tem a altura equivalente à de um balcão. Com as janelas abertas, criam a sensação de uma sacada. Esta barra fechada é ocupada pelo sistema de calefação,

na maior parte, ou é aproveitada como mobiliário. Os materiais não são deixados a mostra. As alvenarias são rebocadas e pintadas, de cores primárias ou neutras, e o mesmo acontece com os móveis. O piso é revestido de linóleo colorido, branco, preto, cinza e vermelho, auxiliando na conformação de diferentes ambientes. O forro é todo branco e plano, interrompido apenas por trilhos coloridos, por onde correm as divisórias, com poucos pontos de iluminação. Há uma luminária com o mesmo espírito que orienta toda a casa e alguns pendentes muito simples, uma lâmpada com um disco de vidro. A iluminação é complementada com pontos de parede, igualmente discretos.

O uso das cores tem sua própria lógica. A continuidade de uma base neutra, em branco, preto e tons de cinza, é quebrada com toques de cores primárias, como o vermelho, o azul e o amarelo. Não há uma relação entre a cor e função, ou entre a cor e a posição. Tampouco há algum critério baseado em categorias. A cor pode ser todo um plano, apenas uma linha, meia parede, uma guarnição, um tampo de mesa, uma simples aresta. Parece que a única razão é artística, como se as decisões obedecessem, apenas, a uma motivação compositiva. Ou decorativa.

Além da própria arquitetura, a atitude do autor, de assumir o desenho total do edifício, obedecendo a uma concepção uniforme e uma continuidade do *gesamtkunstwerk*, mas com uma roupa diferente. Mais do que isto, não é só a imagem que se modifica. A concepção do programa é inovadora, assim como os planos de fachada, tratados como mobiliário, e a flexibilidade das paredes, que se deslocam até desaparecer, deixando todo o espaço integrado. O fato de que boa parte do mobiliário seja fixo, próximo das paredes externas, assegura a unidade do conjunto. Em resumo, as paredes são móveis e os móveis são fixos.

Gropius e a Bauhaus

A Bauhaus, que funciona em Weimar desde 1919, pretendia criar uma nova arquitetura para o quê Walter Gropius, seu diretor, considerava ser uma nova era: um tempo de pós-guerra, que deveria favorecer a simplicidade, antes de mais nada. Os produtos da escola, que reunia arquitetura, artesanato e artes, deveriam ser funcionais, baratos e adequados à produção

em série. Mas, tudo isto, sem perder as pretensões artísticas. A Bauhaus, então, abraçava a tecnologia e os novos materiais.

De fato, Gropius prega a mudança do processo artístico, mais do que a criação de um novo estilo. Declara que a arte deve voltar-se a sua origem artesanal, onde é possível aprender a lidar com os materiais. Este entendimento a habilitaria a desempenhar um papel no mundo do trabalho, a fazer parte da produção. Já o ideal do trabalho comunitário corresponde ao conceito de obra de arte unificada, a reunificação das disciplinas artísticas, como a escultura, a pintura e artes aplicadas, em torno de uma nova arquitetura.

Desde o início, a Bauhaus enfrenta alguma hostilidade. Os ataques, feitos através da imprensa e das discussões políticas, são ideológicos, mas também atingem os assuntos artísticos. Estes conflitos ameaçam a continuidade da escola, que é sustentada pelo estado e depende da alocação de subsídios aprovados pelo parlamento. No final de 1924, a situação torna-se insustentável e, em dezembro, foi declarada a dissolução da escola, prevista para abril de 1925. No início deste mesmo ano, começaram negociações, em várias outras cidades alemãs, que pretendiam dar continuidade à Bauhaus. Em março, o conselho municipal de Dessau, uma cidade mais liberal e industrializada, decide abrigá-la como uma escola municipal. As aulas começam em abril.

A mudança traz a necessidade de construção de um edifício para sediar a escola, mais uma casa para o diretor, ainda Walter Gropius, e três casas-duplas, que comportariam as famílias de outros seis professores[38]. O projeto é do próprio Gropius, mas também envolve Marcel Breuer, e a execução tem a participação efetiva das oficinas da escola. As casas, composições de volumes prismáticos brancos e despojados, são muito semelhantes. A do diretor é maior, com dois pavimentos. As casas-duplas são todas iguais e estão geminadas, além de especularmente, giradas a 90º.

No térreo da casa do diretor estão as salas de estar e de jantar, separadas por uma cortina fixada no teto; ambas abrem-se para uma varanda, coberta e até mobiliada, que corre em paralelo. Além da cozinha e da copa, os dois

[38] As duplas de professores eram Moholy-Nagy com Feininger, Muche com Schlemer e Kandinsky com Klee.

dormitórios também são embaixo; no primeiro andar fica um apartamento de hóspedes e alguns serviços; os outros estão no porão. A planta do térreo é um retângulo, por onde se entra fora do eixo; daí parte um corredor em direção à sala, que cruza com outro, perpendicular, entre a cozinha e os quartos. A entrada do corredor para a sala, também está fora do eixo.

A planta é de peças compartimentadas, mas oferece várias opções de circuitos diferentes, o que lhe dá maior permeabilidade. Para isto, não são raras as peças com mais de uma porta, até mesmo nos banheiros. Estas portas podem fazer parte de armários embutidos, que também fazem o papel de divisórias, muitas vezes. O desenho dos armários procura otimizar o espaço e organizar cada coisa em seu lugar, da forma mais próxima ao ideal possível. A marcenaria é pintada, produzida pelo ateliê de marcenaria; as luminárias são produzidas pelo ateliê de metais.

Marcel Breuer é quem desenha boa parte do mobiliário fixo, com ou sem a parceria de Gropius, além dos móveis soltos. Tanto as cadeiras quanto algumas banquetas e mesas são de estrutura metálica, uma marca do desenho de Breuer e da própria Bauhaus. Ele também faz o projeto das cores das paredes, junto com o atelier de pintura murária da escola, que na Bauhaus é considerado um aspecto bem importante da obra. São as cores, tons neutros, como preto, branco, marrom, cinza, bege e cromado, que na ausência de outros elementos decorativos, como molduras e barras, são usadas como recurso de diferenciação. As cores primárias são reservadas aos acessórios e objetos, que quebram a sobriedade dominante.

A presença de Breuer e dos ateliês não traz nenhum tipo de problema em relação à unidade da obra. Ao contrário, a Bauhaus estimula a construção coletiva, desde que haja uma única motivação e uma regência clara; o velho conceito do *gesamtkunstwerk*. A unidade seria alcançada através de um tema formal, pela repetição de suas propriedades em todas as partes do conjunto. Todo o detalhe de um espaço doméstico é governado por uma única idéia. E os ateliês da escola criam produtos com características formais semelhantes; das luminárias às cadeiras e aos papéis de parede. Gropius considera que o arquiteto é um coordenador, cuja tarefa é unificar os vários aspectos, formais, tecnológicos, sociais e econômicos, que surgem na elaboração de um edifício. E o edifício relaciona-se com a rua, a rua com a cidade e, finalmente, com a região e o país. A nova arquitetura estaria

destinada a intervir em uma escala muito mais ampla, do detalhe do objeto ao planejamento urbano.

As casas dos professores são bem menores, mas o espírito é o mesmo. No térreo estão a sala e o jantar, a cozinha e uma despensa. As cores, projeto do atelier de pintura murária da Bauhaus, são usadas para acentuar a diferenças entre os espaços. E são ainda mais fortes e contrastantes do que na casa do diretor. A maior parte dos móveis é realizada pelo atelier da escola, mas cada morador tem liberdade para interferir em sua própria casa. Ironicamente, Feininger usa móveis antigos para ambientar a sua. Já a de Moholy-Nagy, é difícil de distinguir da casa de Gropius, em função da semelhança da ambientação e do mobiliário.

Mies: Weissenhof e Lilly

É importante salientar a influência da Bauhaus na carreira de seus contemporâneos. Na Alemanha, terra de Wagner e do *gesamtkunstwerk*, existe o Gropius da "arte total" e existe a Bauhaus, com sua forte influência no universo doméstico, no desenho de edifícios, móveis e utensílios. Além da união entre todas as artes que ela incentiva, o fato da Bauhaus produzir móveis, luminárias, tecidos, roupa de cama e de mesa, enfim, grande parte do recheio da casa, abre os olhos de outros arquitetos a respeito do potencial deste filão, do desenho de mobiliário; não apenas móveis soltos, mas móveis independentes de qualquer edifício, independentes da arquitetura.

Além da cadeira de Mart Stam, e da Wassily, de Breuer, os ambientes expostos pelos integrantes da escola, em 1927, apresentam toda uma linha de mobiliário metálico, que causa um forte impacto, e induz outros personagens, como Mies van der Rohe e Le Corbusier, a criar a sua própria, para não perder projeção ou prestígio. Weissenhofsiedlung (1927), um pretensioso projeto de habitação social, é a grande oportunidade de Mies van der Rohe, e lhe ocupará um bom tempo.

Weissenhof é a mais importante das quatro seções que compõem a exposição *Die Wohnung*, "A moradia", mais uma das exposições organizadas pelo *Deutscher Werkbund*, mas que tem a pretensão de transformar-se na maior e mais importante de todas. O lugar é a cidade de Stuttgart, e o tema é a habitação moderna.

Já em sua concepção inicial, ao mesmo tempo que apresenta preocupações com economia, a exibição aposta na investigação formal, tipológica e tecnológica, desde a escala urbana até o desenho de mobiliário. Mesmo não sendo exatamente preocupado com a questão da moradia popular, já havia um precedente no currículo de Mies, o edifício *Afrikanischestrasse*, construído entre 1926 e1927, em Berlim. O projeto foi encomendado pelo município e torna-se um bom exemplo da arquitetura do *existenzminimum*.

Outro importante acontecimento tem um caráter mais pessoal. Durante o desenvolvimento das obras, Mies aproxima-se e torna-se amante de Lilly Reich, que já conhecia desde seu ingresso no *Deutscher Werkbund*. Ela é, talvez, a mulher mais importante de sua vida, já que de sua carreira, não há dúvida. Ela é inteligente, disciplinada, perfeccionista e muito trabalhadora, ligada ao desenho de roupas e tecidos. Quando eles se conhecem, ela já é membro da direção do *Deutscher Werkbund*, e é uma conhecida organizadora de exposições. Eles passam a trabalhar juntos, uma parceria que vai durar até a ida de Mies para os Estados Unidos.

Ela sempre manteve seu próprio escritório e o grau de sua interferência no trabalho de Mies, é nebuloso. Mas, para ele, a convivência com Lilly Reich é um aprendizado, principalmente no desenho de interiores. Com ela, ele se volta mais para a arte e o mobiliário, os revestimentos e o aspecto táctil dos materiais ganham uma importância que não tinham em seu trabalho, anteriormente.

Além da mostra principal, vários eventos paralelos acontecem pela cidade e Lilly Reich é encarregada da montagem de um deles, a Sala de Vidro. O lugar é um pavilhão único, projetado pelos dois. Estava dividido por planos de vidro, em sala de estar, sala de jantar e escritório. A planta é uma exploração da planta espacial dinâmica; a mais incisiva, desde a casa de tijolo. O forro é vazado, composto por uma série de lâminas que controlam a entrada de luz natural, única fonte de iluminação, com mecanismos modernos de operação. O piso é de linóleo, de cores diferentes, de acordo com a distinção das áreas, assim como os móveis.

São quatro poltronas de couro, dispostas em volta de duas mesas de centro, na sala. Na sala de jantar, há uma mesa, e no escritório, uma mesa de trabalho com uma cadeira em frente a uma prateleira de livros. As paredes

de vidro tem cores e graus de transparência diferentes. O único objeto figurativo é um torso feminino, de Wilhelm Lehmbruck[39], que está fechado dentro de uma caixa de vidro, inatingível. É o primeiro ensaio sobre a habitação nos novos tempos, e não deixa de ser uma prévia do pavilhão de Barcelona.

A fluidez da planta livre já existia na casa de tijolo, mas no Salão de Vidro os planos não são muros fechados, com o peso de uma alvenaria levantada artesanalmente. São painéis de vidro, transparentes, industriais e despidos.

Lilly Reich também decora um dos apartamentos do edifício, projetado por Mies, que era o maior da mostra. O próprio Mies ambientou dois destes apartamentos e, num terceiro, apresentou um sistema de divisórias móveis, onde apenas a cozinha e o banheiro eram espaços fechados, como na casa Schröder. Todo o restante do espaço, ficava aberto.

Outro acontecimento importante é que Mies desenha sua própria cadeira metálica e a coloca em seus apartamentos, em Weissenhof. Em 1924 Mart Stam havia construído um protótipo de uma cadeira metálica com uma estrutura em balanço, sem os pés traseiros e, em 1925, Marcel Breuer desenhou a Wassily; nos apartamentos de Weissenhof os integrantes da Bauhaus apresentam linhas inteiras de móveis de metal, com grande repercussão. O mobiliário, em pouca quantidade, leve e em acabamento reflexivo, é outro ingrediente que contribui na criação do espaço fluído. Mies percebe que não pode ficar para trás. Sua cadeira, chamada MR, é uma evolução do desenho de Stam, mas com uma estrutura curva que torna seu desenho bem mais elegante.

E surgem mais exposições. Ainda em 1927, a dupla Mies e Reich faz o Café do Veludo e da Seda, *Samt und Seide*, desta vez em Berlim, para uma mostra que tem a moda como tema, *Die mode der Dame*. É um espaço dentro da exposição, que funciona como lugar de estar e descanso do café. O projeto pode ser descrito como uma série de cortinas suspensas por tubo metálicos curvos. Os espaços conectam-se, demonstrando a maturidade de Mies na criação de espaço fluído e contínuo. O material a expor não se incorpora a um espaço previamente concebido. Ao invés disso, constitui, ele mesmo, o material arquitetônico que dá forma ao espaço. As texturas, cores

[39] Wilhelm Lehmbruck foi o mais importante escultor expressionista da Alemanha.

e brilhos dos materiais são usados para enriquecer as qualidades dos planos que limitam o lugar. As cadeiras são todas iguais, a MR. Estas experiências são como laboratórios onde Mies vai criando um repertório importante de soluções que ele utiliza em sua arquitetura.

Nos tempos da Weissenhoff, mesmo com a grande carga de trabalho que a mostra lhe impunha, Mies segue com outros encargos em paralelo, como a casa Wolf. O projeto é composto por paralelepípedos de tijolo à vista[40], com cobertura plana, assimetricamente dispostos. A planta do térreo é aberta, ligando interior e exterior, assim como as paredes da fachada, com grandes panos envidraçados, e uma série de terraços de pedra contribuem para eliminar os limites físicos da casa. Do *hall* de entrada sobe a escada para o segundo pavimento, onde estão os quartos, ou entra-se para a sala e a sala de jantar, que levam ao terraço.

Além de projetar a casa, Mies também desenha o mobiliário[41], com a colaboração de Lilly Reich, como é possível ver em fotos da família, que mostram mesas, cadeiras e armários em madeira, desenhados por eles.

Em 1927, depois de várias tentativas frustradas, Mies consegue finalizar e construir duas casas para a alta burguesia, a casa Hermann Lange e a casa Esters, de dois sócios, fabricantes de seda. As casas, projetadas simultaneamente, formariam um conjunto, simbolizando a amizade entre as duas famílias. Os projetos são em tijolo, inspirados na casa de campo de tijolo, semelhantes aos da casa Wolf. As casas são construídas com uma estrutura em aço e fechamentos de alvenaria de tijolo. Uma parede, em frente às duas casas, cria uma barreira entre a rua e os jardins, da mesma forma que as fachadas da frente são mais fechadas.

A casa Lange torna-se mais conhecida por ter sido escolhida por Phillip Johnson e Henry-Russell Hitchcock, para participar da exposição do Museu de arte moderna de Nova Iorque, onde Lange era patrono, e para ilustrar o livro *International Style*. Ela é compartimentada e tem todas aquelas peças das boas casas tradicionais, apesar de que sua função mais importante era

---

[40] O tijolo vai aparecer de novo, e ainda mais forte no monumento a Karl Liebknecht e a Rosa de Luxemburgo, de 1926. Mies projeta uma parede, um grande muro de tijolo, de inspiração neoplasticista. O resultado é bem forte, além de revelar o cuidado e o gosto de Mies com a materilidade.

[41] RILEY, Terence, BERGDOLL, Barry. *Mies in Berlin*. New York: *The Museum of Moder Art*, 2001-2002. p.202

abrigar a coleção de obras de arte do proprietário. Uma pequena entrada leva a um *hall* central, que dá acesso às salas do térreo e à escada. A compartimentação permite que Lange organize sua coleção em grupos diferentes. Nas paredes há trilhos metálicos, pintados na mesma cor, que possibilitam a troca dos quadros, com muita facilidade.

Na parte social, a maioria das paredes é branca. O piso é de parquê e os marcos, os rodapés e as caixas dos radiadores da calefação, que ocupam o lugar dos peitoris, são de carvalho. O forro é plano e pintado de branco; a iluminação é feita por *plafonniers* discretos, colocados na laje, diretamente. Para o mobiliário, Mies vai propor conjuntos de cadeiras de tubo metálico, em ilhas demarcadas por tapetes; Lange prefere usar os velhos móveis da família. Apenas na sala de jantar e na sala de estar de mulheres ele pode desenhar algumas peças de madeira, como mesas de apoio e prateleiras de livros.

Mies: o pavilhão de Barcelona

O apogeu da carreira européia do Mies, na Alemanha, acontece na metade de 1928. Em reconhecimento de seu trabalho para o *Deutsche Werkbund*, em Stuttgart, ele recebe o encargo da direção artística do departamento alemão na feira internacional de Barcelona, que seria em maio do ano seguinte, 1929. A representação da Alemanha na exposição era composta por uma série de mostras de maquinaria e produtos industriais, localizadas em um conjunto de palácios e um pavilhão dedicado à indústria elétrica. A encomenda de um edifício vem depois, em função da necessidade de criar um lugar para receber o rei e a rainha, na inauguração do evento. Mies foi encarregado do projeto.

Além de definidas as finalidades protocolares e de representação do país, não há um programa preciso para o projeto, fato que para um representante do *neue sachlichkeit,* transforma-o numa tarefa bem difícil. Mies tinha a seu favor o fato de que o governo de Weimar via na Arquitetura Moderna a possibilidade de criar uma nova imagem, distinta daquela da era imperial.

O pavilhão de Barcelona não é uma casa, mas é projetado como uma, com uma dimensão simbólica forte: é a casa da Alemanha em Barcelona. O esquema geral do projeto é resultado do desenvolvimento de idéias que

tinham aparecido nas casas de campo e no Salão de Vidro, que é uma investigação sobre a casa moderna.

Mies implanta o edifício sobre um pódio, acessível por uma escada que corre paralela à base. Em frente à escada, há um grande espelho d'água e girando à direita, 180º, entra-se no edifício. A cobertura é suportada por oito colunas, em forma de cruz, isentas dos planos verticais. Pela primeira vez, no trabalho de Mies, a estrutura está separada dos elementos que definem os espaços. A pessoa move-se entre duas superfícies horizontais, o teto e o piso, e o espaço intermediário divide-se com paredes leves, apenas divisórias. O desenho, as cores e a textura dos materiais destas paredes, como o ônix, o mármore e até o veludo vermelho da cortina, são tão marcantes quanto os tapetes de Semper. Mesmo o vidro, da forma como é utilizado, deixa transparecer ou a vegetação do exterior ou um outro plano de mármore, como se fosse um vidro impresso.

Não existe revestimento que cubra alguma parede, no pavilhão de Barcelona. Os painéis de mármores e ônix são as próprias "paredes-revestimento", isentos do papel de suporte do edifício. São estes painéis que trazem a dimensão "decorativa" do interior, mas não através de uma trama ou efeito artesanal, e sim, através de um desenho produzido ao longo de séculos, pela natureza.

A estrutura em forma de cruz, não deixa de esboçar uma idéia de fechamento, sugerida pelo canto. Paradoxalmente, o pilar é de aço inox, o que o torna quase invisível.[42]

Na planta baixa original não há mobiliário desenhado, mas, sem dúvida, ele faz parte da composição. Em alguns casos, os móveis são mais limites do que os próprios planos de parede. As cadeiras, as famosas "Barcelona", foram criadas para receber os reis da Espanha, Afonso XIII e sua esposa, que iriam à inauguração do edifício. E elas parecem desenhadas para estar em conjunto. E, em conjunto, são um limite; é como se estivessem contra uma parede que deixou de existir.

---

[42] Frank Lloyd Wright odiava aqueles pilares separados das paredes: *"Some day let's persuade Mies to get rid of those dammed little steel posts that look so dangerous and interfering in his lovely design"*. SCHULZE, Franz. Mies van der Rohe, a critical biography. Chicago: University of Chicago Press, 1985, p. 159.

Ao contrário da "MR", que rompe com uma lógica estabelecida, estas cadeiras usam uma estrutura que dá uma cara nova às tradicionais cadeiras com pés-tesoura, ou mesmo, à estrutura do cavalete. A mesma coisa acontece no estofamento, tipo capitonê, que é uma prática muito em moda no início do século XIX.

Além das cadeiras, foram desenhadas banquetas, dentro da mesma linha, e uma mesa, com tampo de vidro, e pés idênticos. Todo o estofamento é de couro de porco, branco[43]. O mobiliário do pavilhão de Barcelona está disposto como no esquema de *ring of chairs*, do século XVIII. O tapete preto, sobre o piso claro de mármore, é um outro tipo de limite. Em torno de seu perímetro desenvolve-se o ambiente, num esquema nada flexível.

As superfícies dos planos que conformam o pavilhão de Barcelona são polidas e reflexivas, em sua maioria. Mármore, ônix, vidro, aço e até os espelhos d'água. O contraponto é feito pelo veludo da cortina e a lã do tapete. Tanto que, para Josep Quetglas[44], o pavilhão não está construído com estuque, pedra e ferro, mas com reflexos. É um espaço virtual, de transparências e reflexos, de maneira que as superfícies verticais desaparecem. Como em uma bandeja, onde não há necessidade de bordas para que exista um limite, o pavilhão é fechado, definido a partir de seus planos horizontais, onde a linha vertical vai ser, sempre, tapada ou dissolvida.

Até o mobiliário é reflexivo. As cadeiras e banquetas Barcelona têm uma estrutura de aço inox, com estofamento em couro branco. A mesa de apoio é de vidro, com pés de aço. Assim como havia acontecido no Salão de Vidro, uma escultura, desta vez de George Kolbe[45] confere figurativismo, em um contexto super abstrato.

---

[43] O divâ desenhado com estofamento semelhante foi usado pela primeira vez em 1930, no apartamento de Phillip Johnson, em Nova Iorque.

[44] Quetglas, Josep. *El horror cristalizado-imagenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe.* Barcelona: Actar, 2001.

[45] Kolbe era um escultor que trabalhava em bronze, principalmente, modelando nus de proporções clássicas e também fazendo, algumas vezes, bustos de personagens conhecidos. Rodin e Maillol foram as influências mais importantes em seu trabalho.

A casa Tugendhat

Pouco mais de meio ano após sua inauguração, o pavilhão de Barcelona é demolido. Neste período, Mies já está envolvido no projeto da casa Tugendhat (1928-30), na cidade de Brno, na Tchecoslovaquia. A casa é para um casal tcheco que ele conhece por intermédio de outro cliente, Eduard Fuchs. Eles eram jovens recém-casados e o pai da noiva havia prometido uma casa em Brno, como presente de casamento. Apesar de serem mais tradicionais, haviam ficado encantados com o arranjo espacial e a transparência da ampliação da casa Perls-Fuchs.

O terreno é em declive e, junto da rua, foram colocadas as alas íntima e a de serviço. A parte social fica embaixo, dando para o jardim dos fundos. O exterior tem continuidade no *hall* da casa; não há variação de piso, nem de luminosidade, já que ele é todo de vidro. As plantas neste pavimento, porém, são mais compartimentadas e convencionais, atendendo ao programa. Ao contrário, o andar social é um grande espaço, com poucas divisórias internas, voltado para o jardim. O esqueleto estrutural independente, em aço inox, fica mais visível, neste caso.

Ao mesmo tempo em que o interior é fluído, fraciona-se pelo mobiliário fixo, por alguns planos de parede e pelos tapetes. Talvez o anteparo mais evidente seja a parede curva do jantar, uma versão em ébano das divisórias curvas de pano, do Café da Seda. Além de trazer intimidade através da forma envolvente, o material contrasta com a reflexividade dos vidros, aços e mármores polidos, predominantes. Os tapetes, estes são outro capítulo. O piso da sala é todo em linóleo, mas os tapetes que lhe encobrem, em frente à parede de ônix, de lã natural, e no estúdio, de lã marrom, não se juntam nem se confundem. Deixam uma borda vazia entre eles, que os isola e ajuda na configuração de espaços distintos. Como no pavilhão de Barcelona, o mobiliário é colocado em relação aos tapetes. A disposição destes elementos demarca as distintas áreas de atividade no salão principal. Assim como a madeira da sala de jantar, a lã também contrasta com a materialidade do conjunto.

Apesar dos vários pontos em comum, a planta desta casa é, ao contrário do pavilhão de Barcelona, contida por um limite físico, que é a fachada. Existe a transparência do vidro, mas não a permeabilidade entre interior e exterior. As

cortinas, de seda natural e veludo preto, no jardim de inverno, e de seda bege, na parede para o jardim, reforçam a idéia de fechamento. Além disso, na fachada elas eram iluminadas por lâmpadas *Hanning*, que reforçam a divisão ótica entre o vidro e o jardim, entre dentro e fora. As cortinas também aparecem como divisórias internas, suspensas por trilhos, que poderiam fechar qualquer dos sub-espaços, outra semelhança com o Café. Assim como no pavilhão de Barcelona, não se encontram simples paredes de alvenaria rebocada, no salão da casa. Mais uma vez, o revestimento é a própria parede.

Como no Salão do Vidro, há um jardim de inverno. A natureza se transforma em textura da parede de vidro, recortes de vegetação aderidos ao cristal, como o mármore do pavilhão de Barcelona. Mas, a textura predominante é a dos materiais reflexivos. A água é usada como um deles. Até o pé da luminária do escritório é cheia d'água, para criar efeitos reflexivos adicionais. Mies considera fundamental usar materiais preciosos nos despojados interiores modernos; detalhe, segundo ele, negligenciado por alguns arquitetos, como Le Corbusier.[46]

Além desta luminária de mesa, a iluminação da sala é feita por *plafonniers* fixos na laje, de dois modelos diferentes. Um deles é uma pastilha, e o outro pende uns 30 cm e tem um desenho um pouco mais sofisticado. Não são perceptíveis outras luminárias, sejam de mesa ou de piso, pelas fotos da época.

Além das cadeiras Barcelona e MR, revestida com couro ou palhinha, há cadeiras desenhadas especialmente para esta casa, que são a Brno e a Tugendhat. A primeira semelhante à MR, e a segunda à Barcelona; ambas com estrutura em aço, sem os pés traseiros. Mas todo o mobiliário da sala, de grande variedade, é projetado pelo estúdio de Mies e utiliza a mesma categoria de materiais e proporções, como as delgadas estruturas em inox e tampos de vidro ou mármore polido, criando um conjunto de mobiliário e objetos com um estilo uniforme, reconhecível e sempre muito delgado.

---

[46] TUGENDHAT, Daniela Hammer. *Ludwig Mies Van der Rohe-The tugendhat house.* Viena: Srpinger-Verlag, 2000, p. 41.

O projeto cria uma forte discussão a respeito de sua "domesticidade", encabeçada por Justus Bier[47], que afirma ser impossível viver naquela casa.[48]A própria família sai em defesa do arquiteto.

> *It is true that one cannot hang any pictures in the main space, in the same way that cannot introduce a piece of furniture that would destroy the stylish uniformity of the original furnishing-but is our personal 'life repressed' for that reason? The incomparable patterning of the marble and the natural graining of the wood do not take the place of art, but rather they participate in the art, in the space, witch is here art.*[49]

E, de fato, a família parece ter aproveitado a casa até ser obrigada a abandoná-la, com o começo da Guerra. Daniela Hammer-Tugendhat, no artigo *Living in Tugendhat house*, relata fatos que revelam o uso cotidiano da casa, como o uso que seus pais faziam das cortinas, para delimitar seu próprio espaço privado, sem excluir-se da totalidade, ao mesmo tempo.

Em outro trecho, Daniela conta um episódio bastante revelador, em que sua mãe fica muito assustada quando Mies avisa, repentinamente, que irá visitá-los. Isto porque ela havia colocado o piano em um dos quartos, num lugar que não era aquele previsto por ele. O fato é que os móveis, na arquitetura de Mies, são fixos, por paradoxal que pareça. Não são peças nascidas para mudar de lugar, como deve ser o móvel, essencialmente. Mesmo disfarçados de móveis, fazem parte da estrutura fixa do edifício, conceitualmente.

Mies determina tudo dentro da casa, não apenas a posição dos móveis. Ele encarrega-se desde a execução da parede de ônix, até o tampo de mármore de apoio do jantar. Chega a ir a Paris, especialmente, para buscar a chapa de ébano que coloca na parede curva de madeira. Além disso, conta com Lilly Reich na escolha dos tecidos e com Sergius Ruegenberg, no desenho de móveis.

---

[47] Justus Bier é um historiador de arte, que nasceu na Alemanha e mudou-se, na época da segunda guerra, para os Estados Unidos, onde vai se tornar professor titular, no departamento de belas artes da Universidade de Louisville, de 1937 a 1961, e diretor do Museu de Arte de Carolina do Norte, até 1970.
[48] Artigo na revista *Die Form*, n.6 (15/10/1931): 437-38.
[49] TUGENDHAT, Daniela Hammer, TEGELHOFF, Wolf (eds.). *Ludwig Mies Van der Rohe-The tugendhat house.* Viena: Srpinger-Verlag, 2000, p. 170.

Alguns objetos são incorporados na casa, posteriormente, como o torso de Wilhelm Lehmbruck, que havia sido usado no Salão de Vidro. Assim como no Salão, faz um contraponto figurativo em meio à abstração predominante.

A situação na Alemanha, na ascendência do nazismo, dificultou bastante o trabalho daqueles relacionados com a arquitetura moderna. Mies começou a passar por dificuldades profissionais. Então, em 1930 quando foi convidado para dirigir a Bauhaus, ele nem cogita uma resposta negativa.

Loos: Moller e Müller

No período em que Mies está envolvido com a casa Tugendhat, Adolf Loos faz as casas Moller (1927), em Viena, e a Müller (1930), em Praga, ambas cidades muito próximas de Brno[50], além do fato dos clientes serem do mesmo grupo, industriais ricos e progressistas[51]. A casa Müller é uma evolução natural da casa Moller. As fachadas diferem bastante, entre si, revelando uma hierarquia e a diversidade entre frente, fundos e laterais. A fachada da entrada é simétrica; a do jardim e as laterais, não. As paredes são panos brancos e lisos. As semelhanças com a casa Planeix (1926-28) são evidentes; há o mesmo volume projetado, em balanço, no centro da composição, assim como as mesmas proporções gerais. Porém, quando se ingressa na casa, não é possível fazer a mesma comparação.

O *raumplan* organiza a planta. O *hall* é o ponto de partida, por onde se ingressa no percurso, ao mesmo tempo em desnível e centrífugo, que conecta as diferentes partes da casa. A parte social tem a biblioteca, uma sala de estar, uma sala de música, a sala de jantar e um pequeno escritório. Na sala, voltada para a frente da casa, um sofá embutido dá as costas para a única janela, que não serve para se olhar para fora; é apenas uma fonte de luz.

A transição do teto para as paredes é sempre marcada com cores contrastantes. Ao contrário do exterior, o interior da casa é colorido e marcado pela diversidade de materiais. As paredes alternam reboco de diferentes cores e painéis de madeira. A sala de estar e de música é revestida de madeira até o forro. O mobiliário é todo embutido na parede,

---

[50] Menos de três horas de trem.
[51] Moller é produtor têxtil e Müller é dono de uma empresa de concreto armado.

deixando a sala vazia, principalmente no centro; uma organização bem formal. Uma mesa ocupa o centro da sala de jantar, que é revestida de madeira, num desenho geométrico. A biblioteca é toda revestida de madeira, com forro branco. A escrivaninha se coloca ao lado da janela, utilizada como fonte de iluminação natural, além da luminária de mesa. As paredes de madeira são profundas, aproveitadas com prateleiras de livros.

O aspecto exterior da casa Müller é muito próximo a uma caixa, predominantemente fechada, com aberturas que parecem aleatórias; ou fruto de requerimentos internos. Neste caso não existe a simetria da casa anterior. Dentro da casa, o espaço é bastante complexo e sofisticado. O *raumplaun* organiza o percurso de subidas e descidas em direção a uma larga sala, nos fundos da casa.

Os pilares e a base das paredes desta sala são revestidos com mármore rajado, em tom de verde. Numa extremidade há uma lareira, revestida com tijolo à vista. Junto dela, está montado um pequeno ambiente de estar, com poltronas soltas. No extremo oposto, um outro ambiente em volta de uma mesa. Entre os dois, alguns móveis colocados contra as paredes, deixando um grande vazio central, num esquema próximo ao formal *ring of chairs*, mais uma vez. O forro é branco, com uma borda no perímetro. Quatro globos pendem do teto, dois em cada um dos ambientes das pontas. Ao longo da parede da fachada para o jardim, existem apliques de iluminação. A sala de jantar fica um pouco mais elevada do que o estar, com um forro de espelhos, fixado em uma estrutura quadriculada de madeira. A mesa está fixa no centro, com um tampo circular de mármore, sobre um pé de madeira.

O gabinete da dona da casa tem as paredes todas revestidas de madeira, num tom mais claro e amarelado, criando nichos com prateleiras, em quase todas as fachadas internas. Há também um sofá embutido, estofado com um tecido claro, floral. O piso é de carpete verde. A ambientação está de acordo com o programa da peça, que tem um caráter mais informal. Quanto a esta questão, vale a pena um pequeno comentário sobre o quarto do casal, mesmo que ele não seja objeto de análise. A decoração é chinesa e teria sido um desejo da senhora Müller, acatado por Loos. Segundo Jan Soukup[52],

[52] O arquiteto Jan Soukup formou-se pela Universidade Técnica de Praga (1970-76), onde também fez pós-graduação em renovação de monumentos (1988-91). Trabalhou na Stavoprojekt Plzen (grande escritório central de arquitetura e urbanismo de Plzen), sendo seu

Loos aceitava os desejos dos clientes, mas procurava adaptá-los ao seus conceitos. A forma final seria sua decisão. Ao contrário de seu próprio discurso, aliás, Loos decide tudo, na ambientação da casa.

Em relação ao mobiliário e aos objetos, desenha tudo que é embutido, o que não é pouca coisa, e seleciona os móveis soltos, inclusive antiguidades, como os sofás, que são de 1800, aproximadamente, de um arquiteto chamado Le Blond. Além disto, usa peças desenhadas por ele, que, na verdade, são reproduções de móveis existentes. Um exemplo é a poltrona Knieschwimmer, desenhada por Loos em 1906, e usada nesta casa. Ela é uma adaptação de uma cadeira do final do século XIX, produzido pela empresa inglesa Hampton & Sons. Segundo Soukup, Loos disse: "Porque eu faria novas coisas, quando as antigas funcionam bem?"

Loos era um pouco irônico em relação a Le Corbusier. Criticava sua falta de domesticidade, suas portas de ferro. Defende a elaboração da ambientação doméstica por parte do cliente. Mas, assegura a manutenção deste discurso através de algumas estratégias. Os revestimentos chamam tanto a atenção em seus interiores que tornam o resto secundário. Suas paredes não são um fundo neutro, ou apenas uma moldura para os objetos e móveis. Com todo aquele mármore rajado da casa Muller, quem olhará para os móveis e os tapetes?

Loos omite-se do projeto de mobiliário, muitas vezes, mas compensa esta atitude transformando todo o envelope interno da casa em mobiliário fixo; e esta casca, ele mesmo desenha. E esta omissão também é relativa. Ele seleciona objetos e redesenha peças consagradas. A diferença, em relação a Le Corbusier, é que ele não tem uma linha própria de móveis. Talvez falte uma Charlotte Perriand em sua vida.

Então

Quando Mies atinge o ápice de sua carreira européia, no final dos anos vinte, com os projetos do pavilhão de Barcelona e da casa Tugendhadt, estes

---

diretor em 1990-91. A partir daí montou escritório próprio. Atualmente Soukup é também diretor do Museu Diocesano de Plzen. Informação divulgada na palestra intitulada *Adolf Loos e a Villa Müller*, que realizou na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, no dia 21 de março de 2006.

edifícios já vem acompanhados de móveis, que se tornarão quase tão famosos quanto seus continentes, e com a vantagem de serem produzidos às centenas. É possível levar “um Mies” para casa. O fato é que, na sua arquitetura, os móveis tem um papel fundamental na configuração dos ambientes. Seu mobiliário não pode ser chamado de solto, exatamente; a posição de cada uma das peças é de uma precisão absoluta. E o conjunto, de muita unidade. Leveza, reflexão, fluidez e sofisticação são os ingredientes sintetizados na elaboração de um conjunto; um *set*.

Le Corbusier ao contrário, trabalha na criação de ambientes em que se junta uma espacialidade moderna a antiguidades, potes de barro ou simples cadeiras de ferro do século XIX; e onde, lado a lado convivem, peças pesadas e leves, curvas e quadradas, de autor desconhecido ou desenhadas pelo artista. O resultado é de uma delicada harmonia, mas não de síntese; ao contrário, cada objeto preserva sua individualidade, numa composição analítica.

Ao mesmo tempo que ele produz, com Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret, sua própria linha de móveis metálicos, faz os projetos da casa Errazuris, no Chile, e da villa Baizeau, em Cartago. Esta momento é interpretado como um ponto de mudança em sua carreira. Mas estas diferenças sempre estiveram presentes em seu trabalho, de uma forma ou de outra; em maior ou menor grau. É mais uma das manifestações do contraste, que é uma constante em sua obra. Pode estar em uma mesma sala, em dois edifícios que estejam sendo produzidos, simultaneamente, ou na textura da pele do bezerro, esticada pelo aço.

Os ambientes de Mies tem a marca da unidade; os de Le Corbusier, da mistura. Uma Alemanha perdedora, interessada na reconstrução, em unir forças para levantar o país, eliminando suas diferenças, pode ser uma contribuição de contexto. O temperamento de Mies, que não falava outro idioma e era avesso a viagens, outra, de caráter pessoal. Le Corbusier é um viajante assumido, o quê revela um curioso assumido; alguém que reconhece a diversidade; mais do que isto, é seduzido por ela.

1930-1945

Le Corbusier viajando para o mesmo lugar: de Mandrot e Beistegui

A casa Errazuris tem a justificativa do lugar: um balneário da América do Sul. No caso da residência para finais de semana de madame Hélène de Mandrot[1](1929-31), construída em Le Pradet, no litoral francês, o ambiente também é usado como argumento de projeto. A primeira proposta, do final de 1929, é de uma casa com estrutura metálica pré-fabricada, aos moldes das *maisons* Loucheur.

Estas casas (1929) são apresentadas como mais uma resposta para questões já investigadas anteriormente, como a industrialização, a *taylorização* e a organização da obra. O ingrediente que interessa, neste caso, é a parede de divisa entre as casas geminadas, que foi proposta em alvenaria de pedra bruta, de tijolos ou de aglomerado, que, sendo materiais "do país", poderiam ser construídos pela mão-de-obra comum, o que criaria uma aliança importante com o empresariado local[2]. Le Corbusier considera esta uma boa estratégia, mas não deixa de ser mais uma das misturas antagônicas do autor.

A proprietária não coloca nenhuma oposição ao projeto. A solução final é de alvenaria de pedra, estrutura em concreto e armação metálica nos panos envidraçados, e surge no mesmo ano do projeto da casa Errazuris, respaldada pela decisão à respeito do executor da obra[3]. O lugar, tanto como fonte de recursos materiais quanto humanos, é um determinante; para a arquitetura moderna da década anterior, essa era uma questão irrelevante. Neste caso, além da evidente questão da imagem, há uma adaptação tecnológica.

---

[1] Uma mulher muito rica e envolvida com o mundo artístico, que foi a *patronesse* e uma das fundadoras, junto com Le Corbusier e Sigfried Gideon, do primeiro CIAM (1928), realizado em seu castelo, em La Sarraz.

[2] No desenho publicado nas obras completas, a parede é de alvenaria de pedra, como a da *villa* de Mandrot.

[3] "*Aimonetti construit lourd et à ittalienne, mais il a de bons meteriaux pierre du pays*", escreve a proprietária aos arquitetos, em dezembro de 1930. Retirado do livro "*Helene de Mandrot et la Maison des artistes de la Sarraz*", de Antoine Baudin. Editora Payot Lausanne, Montreux, 1998.

A base da planta e o programa também são semelhantes aos da casa Errazuriz, embora o interior seja bem mais compartimentado. A planta é um "L" e a sala está em uma posição central, separando os serviços da parte íntima, que está no lado menor. O teto é plano, o que também altera bastante a espacilidade interna da casa.

A casa está assentada no terreno e as paredes da fachada são de alvenaria de pedra, predominantemente, o que cria uma imagem que contextualiza com a vizinhança. Dentro de casa, a alvenaria é rebocada e pintada de branco. As demais, são divisórias leves, algumas delas aproveitadas como prateleiras ou armários, como na maioria das *villas* dos anos 20. O piso é de cerâmica e o forro é plano. A lareira é de alvenaria de tijolos deixados à vista, mas a estrutura, que na casa Errazuriz é de uma madeira tosca, aqui é de colunas de concreto, rebocadas e pintadas.

A maioria do mobiliário, escolhido pela Sra. Mandrot, que também atuava como decoradora, é moderno e de qualidade, como as cadeiras de estrutura de tubo metálico, e uma mesa de refeições, com o tampo de vidro. Mas, as cadeiras do jantar são das mais tradicionais em casas de final de semana, de estrutura de madeira, com encosto e assento de palha. Perto delas há obras de artistas famosos, como Jacques Lipchitz, Paul Rabinowitch e Raymond Duchamp Villon.

O projeto coloca objetos, proporções e materialidades em oposição. A alvenaria de pedra, junto dos grandes panos envidraçados; a lareira de alvenaria de tijolos e a textura da parede de pedra, com o mobiliário de aço tubular; as cadeiras de palha, com as obras de arte. Reaparece em sua arquitetura, a evidente preferência pelos conjuntos inesperados. Aliás, talvez seja melhor dizer o contrário: é difícil encontrar projetos em que Le Corbusier não faz estas misturas, no tema doméstico.

Mas não é apenas com uma materialidade mais rústica, o flerte de Le Corbusier na virada entre as décadas de 20 e 30. O apartamento de Charles de Beistegui, um milionário cosmopolita e *bon vivant*, em plena Champs Elysées, no coração de Paris, é um caso diferente. Depois de cinco versões, o projeto definitivo tem três andares. A planta do andar principal é um "U", em torno do *hall* de chegada. A partir daí, no sentido horário, estão a biblioteca, a sala, a sala de jantar, o quarto e os serviços.

Tanto o quarto, quanto o jantar e a sala, dão para uma varanda, no mesmo pavimento. Por uma escada helicoidal interna, que sai do salão, e por outra externa, encostada no lado de fora da biblioteca, chega-se na parte mais alta do primeiro terraço de cobertura, que tem dois níveis. Este desnível corresponde às diferenças de altura entre a sala, com pé-direito maior, e o quarto e o jantar, que são mais baixos. Deste ponto é possível descer, algo em torno de um metro e meio, e chegar à parte mais baixa do terraço, ou subir outro tanto, por uma escada plissada e solta, e chegar a um segundo terraço, ainda mais alto, que está sobre a casa de máquinas do edifício e da clarabóia, que ilumina o *hall*, a cozinha e os banheiros do apartamento.

A biblioteca é toda acarpetada, e as paredes são ocupadas por prateleiras estreitas, abertas ou fechadas, alternadamente, pintadas na mesma cor clara. Entre as paredes e o forro, que são da mesma cor, há uma moldura discreta. A janela, de dupla altura e de caixilharia mínima, é protegida por uma cortina clara, igualmente. É uma peça unitária, de caráter moderno. No salão, que segue com o mesmo forro, carpete e tratamento das paredes da biblioteca, apenas sem os nichos das prateleiras, uma escada helicoidal, que se desenvolve em volta de uma coluna de vidro, leva ao terraço. Neste ambiente bastante comedido, o mobiliário escolhido pelo cliente é Rococó, o que cria um resultado surpreendente.

O terraço assemelha-se ao típico terraço-jardim corbusiano, num primeiro momento. Originalmente, havia sido projetado para ser uma quadra de críquete. No projeto final, o piso é de grama, como se tentasse reproduzir a natureza perdida. De fato, é um terraço-jardim, mas o peitoril tem mais de 1,5m de altura, deixando boa parte dos visitantes sem o privilégio da vista para o Arco do Triunfo, ou para a Torre Eiffel. Resta o céu. Contra o muro, há uma lareira que não é, sem sombra de dúvidas, um elemento natural. Tampouco funciona como lareira, na ausência da chaminé. Além disso, o desenho é de uma lareira Barroca.

Em algumas fotos aparece uma moldura de espelho, acima da lareira. Sem o espelho, diga-se de passagem, o que dá ainda mais o que falar. É um cenário onde uma série de elementos familiares, como a lareira ou a grama, está colocada em situação inusitada, ou estranha, como a escada externa de acesso ao terraço, que é travestido de interior, e o guarda-corpo alto demais,

que tapa uma vista espetacular. Isto é, a arquitetura é surrealista, e não apenas a ambientação do proprietário.

Como se não bastasse, o apartamento tem aparatos tecnológicos avançados incomuns, como divisórias e cercas vegetais acionadas eletricamente; uma tela de projeção de filmes que desce, enquanto um lustre de cristal sobe, para que não lhe tape a visão, e uma câmara escura em forma de telescópio, que é um volume curvo, solto no terraço. Ao mesmo tempo, e ironicamente, a iluminação é feita por velas.

É importante ressaltar o caráter do cliente, um colecionador de arte surrealista, com paixão por mobiliário excessivo, mas é evidente que Le Corbusier entra no jogo. "*Once again one sees Le Corbusier appropriate another position through attack and transformation, criticism and juxtaposition. Is this hypocrisy, or the poetic license granted to the creative?*"[4]

São conhecidas as explicações plausíveis para o fato de Le Corbusier manifestar mudanças em seus projetos, no final da década de 20. Carlos Eduardo Comas fala da depressão econômica, após o estouro da bolsa novaiorquina, em 1929, que teria abalado a "crença num darwinismo formal e tecnológico"[5]. Segundo Alan Colqhoun[6], sua perda de fé nas técnicas industriais seria consequência do insucesso na tentativa de envolver, tanto o governo, quanto as indústrias, no processo de produção massiva de habitação. Os sérios problemas que existirão com o pano de vidro do Exército da Salvação, em Paris, no começo dos anos 30, serão um outro alerta às limitações do modelo ideal do edifício moderno.

De qualquer maneira, as origens de Le Corbusier, ligadas ao regionalismo, quando era ainda Charles Edouard, são conhecidas. Mas o projeto do apartamento de Beistegui, vai numa outra direção, longe de valores locais, da rusticidade, do artesanato ou da tradição. É quase pura subversão, adicionada à ironia e repleto de paradoxos. Uma atitude mais preocupada com o lugar pode ser facilmente defendida; alguns dos delírios do

---

[4] JENCKS, Charles. *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2000, p. 204

[5] COMAS, Carlos Eduardo. Precisões Brasileiras-sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niermeyer, MMM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & cia. 1936-1945. Tese de doutorado. Paris: Universidade de Paris VIII, 2002. p. 87.

[6] COLQHOUN, Alan. "The Significance of Le Corbusier". In: *AeV Monografías de Architectura y Vivienda-Le Corbusier (I),*n 9. Madrid: S.G.V., 1987.

apartamento Beistegui justificam-se apenas pela vontade do criador. Mesmo sendo um exemplo único, esta é uma outra faceta que mostra Le Corbusier. Na obra de Mies, por outro lado, parece que não há nenhuma mudança mais evidente.

Vida de Mies

No começo da década de trinta, Mies investe boa parte de seu tempo na Bauhaus, na investigação e no aperfeiçoamento do conceito da casa-pátio, que ele próprio desenvolverá em alguns de seus projetos residenciais, ainda na Alemanha. Existem várias plantas, colagens e perspectivas de diferentes esquemas de casas-pátio, algumas de Mies, outras tantas de seus alunos, que dificultam afirmar datas e autorias. A idéia, essencialmente, é a criação de um muro externo, que isola o exterior e possibilita que a casa seja envidraçada para os pátios, sem perder sua privacidade. É uma maneira de trazer a casa de campo para dentro de um lote urbano, usando o muro como contenção do entorno, de forma a liberar o corpo da casa dessa tarefa de mediação.

Neste período, Mies constrói muito pouco. Entre outras coisas, faz o projeto de uma adição na casa Hencke e o projeto de interiores dos apartamentos Crous, Hess, Ruhtenberg, em Berlim, e o de Phillip Johnson, em Nova Iorque. Nenhum deles é um projeto memorável, mas no caso de Phillip Johnson, mais importante do que o projeto, será o início de uma relação entre os dois, que é fundamental para a carreira de Mies. Johnson está encantado com a obra de Mies e o contrata, ele e Lilly Reich, para renovar os interiores do apartamento de sua mãe, em Nova Iorque. A exposição de Berlim (1931), uma feira internacional sobre planejamento urbano, arquitetura, mobiliário e materiais de construção, instalada dentro de um grande e único pavilhão, irá reforçar ainda mais esta relação entre os dois.

Mies será o encarregado da seção que tratava da moradia moderna e é ele quem seleciona os participantes que projetarão as casas e os apartamentos, como havia feito em Weissenhof. Lilly Reich fica encarregada de produzir a mostra de materiais, além de um dos apartamentos. Para ele mesmo, reserva uma casa para um casal sem filhos, e um apartamento para um homem solteiro.

A casa é um volume baixo, com uma laje plana de cobertura suportada por uma estrutura independente, de 15 pilares cilíndricos de aço inox. Quase todas as paredes divisórias avançam de dentro para fora, assegurando a relação física entre interior e exterior. A mudança de piso, do basalto de fora para o linóleo interno, quebra um pouco essa continuidade. Apenas os banheiros e os serviços são peças fechadas. As paredes opacas são feitas de uma estrutura metálica revestida com compensados de madeira pintada de branco, com exceção do plano que ampara o ambiente de estar, que é de ébano, como aquele curvo, da casa Tugendhat. O tapete escuro, por sua vez, assemelha-se ao do Pavilhão de Barcelona. Os dois quartos, um para o marido, outro para a esposa, um com uma cama de casal e outro com uma de solteiro, são interligados e envidraçados para um pátio, que lhes dá privacidade. Neste pátio, há uma escultura de Georg Kolbe.

O percurso interno exige, como no Pavilhão, frequentes mudanças de direção. A organização espacial é feita pelo mobiliário, composto por poucas peças, todas desenhadas por ele, para projetos anteriores. A sala tem três cadeiras, entre Barcelona e Tugendhat, e no jantar a MR, que aqui aparece em vime e com uma pequena variação na altura. As fachadas envidraçadas são protegidas, internamente, com cortinas leves, na sala, e de veludo mais pesado e escuro, nos dormitórios. O tapete dos dormitórios é mais pesado, e há uma foto[7] onde aparece uma poltrona antiga. Coisa rara, principalmente se levarmos em conta que não há clientes envolvidos.

O apartamento, projetado para a mesma mostra, segue os moldes da casa, mas com o acréscimo de uma investigação a respeito de medidas mínimas, o *existenzminimun*. Uma existência que pode até ser mínima, mas é sofisticada, cercada por materiais como o jacarandá, couro e seda. O espaço social é um ambiente único, e há divisões internas no banheiro, na cozinha e no *closet.* A separação entre o quarto e a sala é feita por uma armário, que não chega até o teto. As paredes são brancas, como o forro. O piso é claro, de linóleo. O mobiliário, todo de sua autoria, está minuciosamente disposto.

Phillip Johnson e Henry Russell-Hitchcock escrevem críticas a respeito da exposição e ambos consideram a casa e o mobiliário do apartamento, feitos por Mies, os projetos mais interessantes da mostra. O estilo dominante em

---

[7] JONHSON, Philip. Mies Van der Rohe. Buenos Aires: Victor Leru, 1960, p. 93.

Berlim é a nova arquitetura, o mesmo da exposição que eles estão preparando para o início do ano seguinte, no museu de arte moderna de Nova Iorque. Mies será convidado a participar, aceita e ainda ganha um lugar de destaque na exposição. É seu primeiro passo em direção à América.

Depois da exposição de Berlim, em 1932, Mies entra em um concurso promovido por um cliente particular[8], o diretor da Academia alemã em Roma, Herbert Gericke, organizado pelo arquiteto Werner March. Sua proposta assemelha-se bastante à da casa de campo de tijolo. É uma série de pavilhões retangulares e alongados, conectados pelas pontas, ou por uma cobertura comum, com uma organização centrífuga de planta. A distribuição da casa é semelhante ao esquema da Tugendhat. O acesso pela rua chega ao pavimento, onde estão os dormitórios dos filhos e dos empregados. Abaixo ficam a parte social, os aposentos do casal e os serviços.

A sala é toda envidraçada, e nas perspectivas é difícil distinguir o exterior do interior da casa. Esta diferença é percebida em algumas das perspectivas, quando ele usa texturas de piso diferentes. Aliás, também na planta baixa ele diferencia os pisos e marca a diferença entre exterior e interior. Nas perspectivas internas, mistura móveis convencionais com os seus, o que não é comum; coloca uma poltrona antiga, junto da Barcelona. As antigas estão em frente a uma lareira; as modernas, em outro ambiente. Como de costume, há uma escultura no jardim.

Mies não recebe nenhum retorno, talvez pelo fato de que nenhum dos concorrentes tenha cumprido a solicitação do cliente, que era o projeto de um pequeno bangalô. No mesmo ano, 1932, Mies projeta sua última casa construída, antes de mudar-se para os Estados Unidos, solicitada por Karl Lemcke, um dono de gráfica, integrante do partido comunista, que queria uma casa tão pequena quanto possível, para os padrões burgueses. O programa era sala, gabinete, uma sala íntima, um dormitório principal, outro para hóspedes, e os serviços.

O projeto mostra uma mudança da organização centrífuga dos anos 20 para um esquema mais contido, focado em um pátio central, que caracterizará os anos 30. É uma casa modesta, formada por dois blocos em forma de “L”. O

[8] Havia outros três arquitetos concorrentes, um deles era Bruno Paul, seu ex-patrão.

halle-em alemão- separa, e articula, ao mesmo tempo, a sala e os serviços da ala dos dormitórios.

> O mobiliário foi todo desenhado por Mies e Lilly Reich, a maioria de madeira, estofada com couro. As linhas são retas e ângulos de 90º caracterizam as mesas e as prateleiras, enquanto as poltronas diminuem de tamanho. O aço está ausente e o vidro está limitado às portas da estante de livros.[9]

The International Style, a mostra

No final da década de 20, a arquitetura moderna ainda é uma exceção, aceita ou adotada por integrantes de uma fatia da sociedade, num grupo onde o fundamental não é o recurso financeiro, exatamente, mas uma certa educação estética e pretensão artística. Passados já alguns anos, o tempo da novidade, do desbravamento, é natural imaginar um período seguinte de afirmação e disseminação, tanto para outros lugares, quanto para outros públicos. A mostra de arquitetura realizada no Museu de arte Moderna, em Nova Iorque, em fevereiro de 1932, chamada *The International Style*, vai neste caminho. Os curadores são Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock; Alfred Barr é o diretor do museu. Eles conseguem concretizá-la muito em função do envolvimento e dos contatos ricos e poderosos de Johnson. Sem nenhuma motivação política ou ideológica, ele busca o apoio tanto de industriais, quanto da aristocracia, para influenciar a classe média americana a respeito do que ele julgava ser a boa arquitetura.

A mostra é organizada em três partes: "*modern architects*", incluindo maquetes, desenhos e fotos das obras de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, J.J.P.Oud, Walter Gropius, os irmãos Bowman, Richard Neutra e Raymond Hood; "*the extendt of modern architecture*", apresentando vários arquitetos, de diferentes lugares do mundo, influenciados pela vanguarda européia; e a parte chamada "*housing*" trata da habitação coletiva de caráter social, organizada por Lewis Mumford. Na galeria principal ficam as obras de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright e

---

[9] RILEY, Terence, BERGDOLL, Barry. *Mies in Berlin*. New York: The museum of modern, 2001-2002, p. 272.

J.J.P.Oud.[10] É uma decisão estratégica; o fato de o quarteto ser formado por um francês, um alemão, um americano e um holandês reforça o argumento dos curadores, de que o estilo é, de fato, internacional, e não apenas europeu.

Além disto, a organização da sala deixa outras pistas. Todas as obras que salientam-se do conjunto, apresentadas em maquete, são casas luxuosas, fato que não causa nenhuma estranheza, levando-se em conta o perfil dos curadores. São jovens muito bem nascidos, totalmente alienados das crueldades sociais contra as quais se insurgem os arquitetos europeus, pelo menos em tese. Para estes americanos, o modernismo é uma opção estética. As maquetes da *villa* Savoye e da casa Tugendhat, ambas européias, são destaque. Aliás, a preferência pelas obras européias é evidente.

Junto com a mostra é lançado o catálogo *The International Style: Architecture Since 1922,* editado por Jonhson e Hitchcock. Na verdade, o conteúdo da mostra e do catálogo não é o mesmo e revela diferenças importantes. As obras de Frank Lloyd Wright não aparecem no catálogo, onde ele é definido como um romântico individualista; por outro lado, a *villa* de Mandrot, que não está na mostra, aparece; mas Hitchcock admite, no prefácio da edição de 1966, que eles tiveram dificuldades de incluir a casa pelo fato dela violar os princípios do *International Style* recém criado por eles, principalmente por causa da parede de pedras.

Dos desenhos que aparecem no catálogo, menos da metade estava na mostra, assim como várias das fotos da mostra não estão no catálogo. Além disto, as fotos de uma mesma obra são diferentes, nos dois meios, em vários exemplos. E a seção “housing”, com curadoria de Lewis Mumford, é eliminada do catálogo. A ênfase é estética; o que havia começado com uma carga social bem forte, na Europa, é apresentado como estilo.

A mostra rodou o país e levou a arquitetura européia para uma vasta audiência na América; por outro lado, não ficou muita coisa de registro visual

[10] Discutiu-se muito a ausência de Gropius e a presença de Wright, neste grupo. Na escolha de um só alemão, Gropius perde o lugar para Mies; Wright entra, escolhido entre os quatro americanos, mas é apresentado como um arquiteto do século XIX, mais como um prescursor da arquitetura moderna.

do evento[11]. A publicação é que torna-se conhecida; é ela que introduz a vanguarda arquitetônica européia para um público maior; mais do que documentar, complementa a exibição e a supera.

Do outro lado do Oceano.

Cinco anos antes da exposição do MoMa, Gregori Warchavchik, um russo que havia chegado ao Brasil, em 1923, contratado por uma grande construtora, constrói para ele e sua esposa brasileira[12] a primeira casa moderna do Brasil, na Vila Mariana, em São Paulo. O projeto, a construção, a decoração, os móveis, as peças de iluminação, tudo é da autoria de Warchavchik. Apenas o jardim não é projeto seu, mas de sua mulher. A casa tem dois pavimentos, com uma planta, relativamente, convencional. À direita da entrada, que está no eixo da fachada, fica a sala de estar; em frente, a sala de jantar, e à esquerda, o estúdio. Acima do estúdio, e à esquerda da sala de jantar, ficam a cozinha e os serviços. No segundo pavimento, há quatro quartos e um banheiro.

Warchavchik tem dificuldade de encontrar os materiais adequados para construir a arquitetura "modernista" no Brasil. O teto plano é coberto com telhas coloniais, escondidas pela platibanda. Não existe madeira compensada para fazer as portas ou mão-de-obra para as janelas de ferro, grades, maçanetas, luminárias, e até os trilhos das cortinas. Como se não bastasse a prefeitura reprova o projeto e Warchavchik usa artifícios bem mais brasileiros do que russos, para sua aprovação.

O exterior da casa é revestido com reboco rústico de cimento branco, caolin e mica, assim como o estúdio. Ainda no estúdio, o forro é de esmalte prateado a duco. As cortinas, de veludo cor de tabaco, os móveis de embuia lustrados de preto brilhante. As cadeiras são estofadas com pele de bezerro. O quadro é de Lasar Segall. A entrada é pintada na cor verde limão, vermelho e branco. A embuia é lustrada, ao natural.

---

[11] O livro de Terence Riley, de 1992, *The International style: exhibition 15 and the museum of modern art*, publicado pela Rizzoli, conta a história de todo o processo de curadoria da mostra, e a descreve.

[12] Mina Klabin, filha de um industrial da elite paulistana.

A sala de jantar tem vários tons de cinza, prata, preto e branco. A sala de música é de uma cor azul clara, acinzentada, as cortinas são azuis e os estofados roxo-violeta e cinza. Os móveis são prateados ou lustrados de preto. As almofadas são laranja e abóbora.[13] O *lay-out* dos móveis da sala de estar, que está desenhado na planta, é como alguns dos esquemas já vistos nas obras de Le Corbusier. Não há um ambiente íntegro, de estar, mas vários pequenos grupos. Os móveis têm as linhas geométricas, e os ângulos bem marcados e, na sua maioria, são soltos, e não embutidos.

Em 1930, Warchavchik, com idéia de divulgar para a sociedade brasileira a sua arquitetura, inaugura um projeto conhecido como a casa modernista, localizada no bairro Pacaembu, em São Paulo, com uma grande exposição. Ao invés de apresentar a todos a casa vazia, abriu o espaço para a participação de seus colegas modernistas. Era possível visitar o interior da casa e as obras de literatura, aquarelas, postais, esculturas, tapetes, colchas, almofadas e luminárias de artistas modernos[14], que estão lá dentro. Apesar de toda a dificuldade encontrada, devido à falta de materiais adequados para a construção, acabamentos e mobiliário, Warchavchik não desanima e improvisa uma oficina nos fundos de sua própria casa, para atender às suas exigências.[15]

A casa modernista é uma casa manifesto, construída sem cliente definido, para demonstrar e propagar o que era a nova obra de arte total. É uma realização melhor sucedida que a anterior, pois encerra uma volumetria mais rigorosa, onde já comparece o uso do concreto armado, nas marquises e nas lajes. Sua organização espacial, porém, continua não trazendo inovações

---

[13] Extraído do relatório enviado por Warchavchik a Gideon, para o Congresso de Bruxelas, de 1930.

[14] Havia peças de coleções particulares, um bronze de Lipschitz, almofadas de Sonia Delaunay e Dominique, um tapete da Bauhaus, molduras de Pierre Legrain, além de peças de Tarsila, Lasar Segall, Gomide, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Anita Malfatti, Celso Antônio, Brecheret, entre outros. Ainda havia os livros de escritores como Manuel Bandeira, Graça Aranha, Augusto Meyer, Álvaro Moreyra, Mario de Andrade e Menotti del Picchia.

[15] Mario de Andrade escreve um artigo sobre a mostra, chamado "Exposição duma casa modernista", que sai no Diário Nacional, em 05 de abril de 1930, de onde vale a pena reproduzir um trecho: "Se eu possuísse uma casa moderníssima (é lógico, inteiramente revestida modernistamente que nem esta casa exposta), entre os móveis modernos da sala de visita eu colocava uma cadeira Luís XV…Uma cadeira Luís XV não é uma cadeira, é um objeto de arte e, como tal, pode decorar a nossa vida. Não tenho culpa se a gente daqueles tempos andou sentando em objetos de arte em vez de sentarem em cadeiras, mas carece lembrar que as duquesas e duques de então eram objetos de arte também…Mas está claro, eu havia de enfeitar a minha sala com uma cadeira Luís XV legítima e não com um 'falso'. O 'falso' pode ser muito bem feito e bonito, mas é um falso e a vida não é feita apenas de beleza…Entre um admirável Da Vinci falso, só os novos-ricos de todas as belezas exteriores preferirão o falso."

significativas. Sua planta coincide com o arranjo típico dos sobrados de classe média, largamente difundidos em São Paulo. Sua importância é conseqüência do fato de ter sediado a exposição, e da decorrente demonstração do princípio da integração entre arquitetura, artes plásticas e artes aplicadas.

São dois pavimentos. No térreo ficam as salas de estar e jantar, a cozinha, a garagem e o dormitório da empregada. No segundo pavimento, os três dormitórios e o banheiro. Na sala, os móveis são prateados, pintados a duco; os quadros são de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Lasar Segall. O tapete é da Bauhaus. As paredes são pintadas de verde claro e o forro, de marfim. Os estofados são de veludo violeta. A sala de jantar é revestida de placas de compensado de embuia natural, polida, e as cortinas são alaranjadas.

Em meados de 1931, Warchavchik é convidado por Lucio Costa, recém empossado como diretor da Escola Nacional de Belas Artes, para dar aulas. Em outubro do mesmo ano, monta a exposição "casa modernista do Rio de Janeiro", na casa da Rua Toneleros. É notável o apoio que recebe nos jornais cariocas.[16] Mesmo sendo de menores proporções do que a versão paulista, afinal nem os móveis tinham sido desenhados por Warchavchik, a exposição transformou-se no ponto de encontro de um grupo de arquitetos cariocas, liderados por Frank Lloyd Wright, naquele momento em visita à cidade.

A experiência na escola não dá certo mas, no final do ano, Warchavchik e Lucio Costa tornam-se sócios em uma empresa de arquitetura e construção. Juntos, eles constroem duas casas geminadas, na Rua Rainha Elizabeth, para Maria Gallo, uma vila operária na Gamboa, para Fabio Carneiro de Mendonça, um apartamento na cobertura do edifício de Manoel Dias e uma varanda para Julio Monteiro, ambos na Avenida Atlântica, e uma casa para Alfredo Schwartz, na rua Raul Pompéia.

Os dois organizam uma outra mostra, em janeiro de 1932, no apartamento de cobertura da Avenida Atlântica. Como na maioria das vezes, Warchavichik projeta tudo, e executa grande parte, nas suas oficinas, em São Paulo.

---

[16] Tanto em notas do "Correio da Manhã", quanto do "Jornal" e do "Diário de Notícias", o tom é de admiração e entusiasmo.

> Um corredor revestido de cerâmica azul leva do elevador ao apartamento. Uma porta de ferro e vidro abre sobre um hall cor de cinza, onde se destaca um quadro de Fernand Léger. Entra-se no gabinete de estudos, separado por cortinas cor de havana das outras peças do apartamento, formando um só ambiente, e ainda aumentado pelo grande terraço em toda a frente da moradia. Toda a parte social é de cor cinza pérola com as cortinas havana, e forrada de tapete cinza. No living, móveis de aço com estofo de pele de bezerro. No gabinete de estudos, móveis de madeira escura, os armários-biblioteca, fechados por portas corrediças de cristal; um globo preso junto a uma haste de metal branco distribui a luz. O corredor que separa a parte social dos dormitórios é todo envidraçado, lembrando um convés de navio, e é protegido por cortinas cor de laranja.[17]

Fazem ainda mais uma obra, no Cosme Velho, para Sylvia e Paulo Bittencourt. Após alguns problemas, nesta última obra, terminam a sociedade; mas o rompimento acontece também por razões arquitetônicas. Lucio Costa comenta:

> Mas acabou também porque, apesar de certa balda propagandista a que não estávamos afeitos, o trabalho escasseava e ainda porque o tal 'modernismo estilizado' que às vezes aflorava já não parecia– ao Carlos Leão e a mim– ajustar-se aos verdadeiros princípios corbuseanos a que nos apegávamos, desencontro este que culminou com os móveis de feição 'decorativa' da casa Schwartz– sofás com cadeiras articuladas, na mesma estrutura cromada, p.ex– quando já não havia aquela série impecável de cadeiras para as várias funções idealizada por Le Corbusier , Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret.[18]

O pensamento dos dois não é coincidente, de fato, como pode-se concluir através da observação das obras de Lucio Costa, além de seu discurso.

A casa Fontes

O projeto da casa Fontes (1930) tem duas versões distintas. Em um primeiro momento, Lucio Costa fez uma proposta eclética; depois, uma outra, moderna, marcando uma mudança de orientação em seu trabalho, motivada

---

[17]Descrição do apartamento publicada no jornal carioca "Correio da Manhã", de 06 de janeiro de 1932.

[18] COSTA, Lucio. Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 72.

não se sabe exatamente por que. Segundo Carlos Eduardo Comas[19], pode ser por influência de Burle Marx ou Ismael Nery, recém chegados de Berlim e Paris; pode ser pela leitura de *L'Esprit Nouveau*, *L'Architecture Vivante*, *Vers une Architecture*, *Moderne Bauformen*, do álbum da exposição de Weissenhof, do livro *Modern Architecture*, de Bruno Taut, e do primeiro volume de *Oeuvre Complète*, de Le Corbusier. Reafirma essa transformação em seu pensamento no episódio da ENBA, em dezembro de1930, quando é contratado para suceder José Mariano à frente da Escola, e se empenha em modificar seu ensino. Sua gestão dura pouco, mas resulta no "Salão de 31", onde se expõe, pela primeira vez, num evento oficial, obras de artistas modernos.

A versão eclética da casa Fontes tem dois pavimentos, compartimentados, com peças distribuídas em volta de um *hall* central, de pé-direito duplo. O volume é um prisma retangular, com telhado baixo de quatro águas de telhas portuguesas, acoplado, num dos lados menores, a uma ala curta, para serviço. A fachada de acesso, no lado menor oposto, e a fachada principal, no maior adjacente, apresentam composição tripartida e simétrica. A primeira tem sacada fechada com gelosia de madeira, ao centro, sobre pórtico carroçável saliente. A segunda, mostra, ao centro, sacada semelhante, sobre os três arcos plenos que limitam a varanda abobadada entre salão de estar e biblioteca, nas pontas.
A reentrância entre paredes sólidas perfuradas, cada uma por uma janela retangular, recorda uma *villa* palladiana. No aspecto plano, uma casa paulista bandeirante; na proporção, a fachada térrea da casa de engenho. Nada palladiana é a compartimentação interna, com muitas simetrias parciais, corredores reduzidos ao mínimo, e a carpintaria, de requintados detalhes coloniais.

O segundo estudo é um edifício de estrutura independente, com uma geometria de formas primárias, teto plano, janelas em fita, panos envidraçados e paredes leves de divisão interna. Os panos corridos de caixilharia de vidro e venezianas, em sintonia com o clima, adicionam à janela horizontal um elemento de arquitetura típico da casa brasileira colonial e imperial; janelas entre molduras salientes de alvenaria reinterpretam com

---

[19] NOBRE, Ana Luiza et al. Lucio Costa: um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.18.

proporções distintas o balcão e o muxarabi. O térreo, em parte vazado, gera varanda que é fragmento de pilotis e alusão ao pau-a-pique.

O espaço é fluído e os ambientes são configurados pelo mobiliário. Mas, esse mobiliário não é de desenho moderno. Lucio Costa parece concordar com o ponto de vista de Mario de Andrade. A casa é mobiliada, em sua maioria, com objetos e móveis coloniais, cadeiras, mesas, arcas e camas, que restam da primeira proposta. Muda a casa, a caixa, permanece o mobiliário, e dá-se, assim, esta interlocução entre modernidade e tradição, em seu trabalho.

As perspectivas mostram um interior bem despojado, sem rodapés, rodaforros ou molduras, com piso de placas quadradas, pilares internos cilíndricos e nus. Não há portas internas, e sim cortinas. E com taipá, como se fossem portas. Os panos de fachada são transparentes, em sua maioria, revelando a vegetação exterior. Divisórias de madeira aparecem, mais de uma vez, com textura semelhante à da casa Tugendhat, porém planas. Mas, essa não contemporaneidade não impede uma disposição formal dos móveis, sempre colocados contra a parede, de forma bem rígida. A casa não foi construída, mas importa pouco; a mensagem foi enviada. Porém, como diz o próprio Lucio Costa, as pessoas continuam a querer casas de “estilo”, e ele perde boa parte de sua antiga clientela.

Com a falta de trabalho, investe no projeto das “casas sem dono”, uma maneira de estudar a obra de mestres como Gropius, Mies e Le Corbusier, principalmente. São construções cúbicas suspensas por pilotis, com janelas horizontais, atestando a falta de obrigação estrutural das paredes externas. As casas, não muito grandes, têm plantas pouco compartimentadas, quase sem portas, ou até com cortinas, que aparecem novamente, na entrada dos dormitórios. Nas perspectivas, o mesmo despojamento da casa Fontes, mas com móveis de desenho moderno, como as cadeiras de tubo metálico, de Breuer, a espreguiçadeira, de Le Corbusier e Charlotte Perriand, a cadeira Barcelona e as luminárias da casa Tugendhat, de Mies van der Rohe. E essas peças aparecem, nos desenhos do autor, ao lado de moringas de barro, ou entre plantas de folhagem variada, nas áreas de transição entre exterior e interior da casa. Os tapetes são usados para configurar ambientes, mas mesmo que os móveis sejam mais leves do que os coloniais, eles continuam contra a parede, na maioria das vezes.

Em 1934, Lucio Costa participa do concurso para a vila operária de Monlevade, para os funcionários da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, ao mesmo tempo em que escreve “Razões da nova arquitetura”. O projeto é composto de edifícios públicos, de representação, que são a igreja, a escola, o clube, o cinema e o mercado, que se destacam do conjunto das casas, organizando-se em volta de uma praça central. As casas são agrupadas em duplas.

Na memória do projeto, Lucio Costa sugere o mobiliário a ser usado pelos moradores e propõe, a título de propaganda e educação dos futuros moradores da vila”, na inauguração, uma exposição de duas casas mobiliadas. Uma mobiliada com os móveis recomendados por ele; outra, com o

> ...mobiliário disparatado de que habitualmente se entulham as casas operárias, à imitação dos não menos entulhados interiores burgueses. A arrumação da *casa modelo* poderia ser completada com utensílios de uso doméstico econômicos e despretensiosos, vendidos no armazém local: esteiras ou tapetes de corda, linon com desenhos simples de pintas ou xadrez, louça *toda branca*, vasos de barro, etc., etc. Neste particular seria de toda a conveniência a administração da vila simplesmente *proibir* a venda, no referido armazém, de *setinetas*, *falsos brocados* e toda essa quinquilharia de mau gosto com que as indústrias baratas costumam inundar os subúrbios e o interior.[20]

Lucio Costa quer, realmente, interferir na ambientação interna de toda a vila operária.

Ainda nos anos 30, projeta uma série de casas, sobre as quais pouco se sabe de suas ambientações originais. Das casas de Maria Dionésia e de Genival Londres há interiores em desenhos perspectivos. Nas duas, as imagens mostram ambientes semelhantes aos das casas sem dono, despojados, com grandes panos envidraçados para o exterior, painéis divisórios de madeira, tapetes colocados como demarcadores de espaço e mobiliário de desenho contemporâneo.

Lucio Costa acredita que as características internacionais do estilo moderno corbusiano podem conviver com traços da arquitetura local. Na memória do

---

[20]COSTA, Lucio. Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.98.

projeto da cidade universitária do Rio de Janeiro, de 1936, ele afirma isto, como observa Carlos Eduardo Comas[21]. O lugar tem importância, além dos aspectos físicos e ambientais do projeto, como contexto cultural.

Os ateliês de Frida e Diego

Na mesma época em que Warchavchik está inaugurando a casa modernista, em São Paulo, o arquiteto Juan O'Gorman construiu uma casa, com forte parentesco corbusiano, para seu pai, na cidade do México. Como ele havia ocupado apenas a metade do terreno, vende a outra parte para o muralista Diego Rivera, com o compromisso de que o artista iria contratá-lo para fazer o projeto. E é o que acontece. Diego Rivera encomenda dois estúdios, lado a lado; um para ele, outro para Frida Kahlo.

O projeto, de 1931, tem muito do atelier para Ozenfant, que O'Gorman tinha visto, em *Vers une Architecture*. A escada helicoidal e o *shed* do telhado, são referências óbvias. Por outro lado, na implantação, há um muro verde, de cactos, que cria salas ao ar livre, como interiores a céu aberto, à maneira da cultura mexicana. Além disso, as cores das fachadas são o vermelho e o azul intensos, enquanto o interior é amarelo e verde. O azul é popular nas casas mexicanas, para afugentar os maus espíritos; o vermelho evoca uma pedra vulcânica tradicional da cidade do México. As esquadrais são avermelhadas. A estrutura dos edifícios é de concreto armado e os fechamentos coincidem com os planos da estrutura.

Internamente, a diferença entre fechamento e estrutura é marcada pela cor, já que as paredes são pintadas e a estrutura é deixada natural. As instalações estão expostas e, ao lado delas, ficam os objetos tradicionais do artesanato mexicano, que a dupla de artistas colecionava. Ao lado destas peças, que são muito grandes e coloridas, estão as obras de arte da dupla e as tubulações elétricas, num envelope despojado e moderno, criando um mistura peculiar e potente, de elementos heterogêneos.

Assim como na obra de Lucio Costa, neste projeto há uma influência estética estrangeira e objetos, ou gestos da tradição, aparecem simultaneamente, criando um produto diferente do que se vê na maior parte da arquitetura de vanguarda produzida na Europa. Ao mesmo tempo, estas miscigenações

[21]COSTA, Lucio. Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.186.

inusitadas de escala, de tempo, de procedência, de cores, texturas e acabamentos, são identificáveis em alguns dos interiores de Le Corbusier. Essa atitude não é monopólio de ex-colônias latino americanas, ansiosas por criar identidade, mas tampouco pode ser considerada uma característica da arquitetura do *international style.*

Le Corbusier *deshabillé*

Le Corbusier declara sua paixão pela diversidade em uma exposição, que ele mesmo monta, em seu apartamento, em 1935. A exposição chamava-se "Arte Primitiva". Todas as peças, pinturas, tapeçarias e esculturas, são selecionadas para criar efeitos complementares e contrastantes. Há um bronze vindo da África, uma amostra de cascalho da Inglaterra, uma estátua de Henri Laurens, uma tapeçaria e um quadro de Léger, uma cerâmica peruana e uma pintura do próprio Le Corbusier, todas elas próximas, uma da outra. Algumas das peças tentam sintetizar todos os períodos da arte, como uma reprodução de uma estátua grega, o *Moscophore*, cuidadosamente colorida, seguindo orientação dos arqueólogos.

> *La technique des groupments est enquelque sorte une manifestation de la sensibilité moderne dans la consideration du passé, de l'exotisme ou du présent. Reconnaître les "series", créer à travers temps et space des "unités", rendre palpitante la vue des choses où l'homme a inscrit sa présence.*[22]

Nesta mostra estão justapostos, deliberadamente, antigo e moderno. Sua vontade era reconhecer a série e criar uma unidade que trancenda tempo e espaço. Em busca destes fins, Le Corbusier cortou sequências temporais, coleções temáticas ou separações espaciais, conseguindo resolver a antítese fundamental, entre antigo e novo. Desta forma produz interiores com identidade, que é diferente da unidade da concepção clássica. Ao invés de uma síntese, ou um produto, ele compõe, expõe a soma das partes. Suas *assemblages* são heterogêneas, desde os tempos de Le Chaux-de-Fonds.

---

[22] BOESIGER, Willy; STONOROV, O. Le Corbusier & Pierre Jeanneret. Zurich: Editions d'Architecture, 1964. 3. Oeuvre complete: 1934-1939, p.140.

Mesmo na ambientação de seu apartamento, em Nungesser et Coli, para onde se muda em 1934, Le Corbusier contrapõe contrastes e paradoxos. Ele usa um seleto número de peças, como poltronas, pinturas, esculturas, tapetes e objetos, escolhidos mais por razões de ligação pessoal do que por uma questão de filiação estética. Usa cadeiras Thonet n• 9, um tapete de lã vermelha, na sala de jantar, outro de pele de cabra, feito de quadrados costurados (o mesmo usado no salão de outono de 1929). Em cima da lareira, ficam livros antigos encadernados, um bronze de Henri Laurens, um simples tijolo alveolar, e um pedaço de coral.

Na sala de estar, há uma espreguiçadeira e, na frente dela, uma mesa rústica, com um tampo que parece uma fatia de um tronco de árvore. Todos estes objetos estão dispostos de uma maneira simbólica, para relembrar a dualidade e a *mimesis* que existe entre os produtos naturais e os manufaturados. Mas há outros tipos de cruzamentos.

Dentro do dormitório há um bidê, ao pé da cama. Yvonne, sua esposa, não concorda nem um pouco com sua localização, tanto que ela tapa o bidê, com aquelas coberturas de tecido, usadas em eletrodomésticos. Aliás, não são raras as ironias dela a respeito da arquitetura do marido, apesar das tentativas dele, em agradá-la.[23] Ele coloca a cama a 85cm de altura, por exemplo, para que ela pudesse olhar pela janela, mesmo deitada, como ela gostava.

Quanto ao bidê, talvez a continuidade espacial seja a responsável pelo fato dele estar dentro do quarto. O desaparecimento das paredes internas, faz com que os equipamentos tenham maior liberdade e estejam em qualquer lugar. Além disso, há a questão da higiene e da limpeza, verdadeiros mitos da época, e a atitude consciente de Le Corbusier, de valorizar o objeto utilitário, como peça decorativa.[24] Na recém terminada *Maison de Verre*, Chareau havia colocado lavabos dentro dos dormitórios, como se fossem

---

[23] No livro *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, Charles Jencks transcreve algumas das passagens dela, que revelam seu desencanto: "*All this light is killing me, driving me crazy...A great event today: we brought upstairs, with great exertion, a large, homespun coach. All of a sudden everything took on an air of great comfort and calm, 'like other people houses'*."p.191-192. De fato ele tem dificuldades com a mulher. Ele diz à amiga Jane Drew que "*he felt he had wronged her" by 'keeping her in a drawer.' Perhaps because her taste was the opposite of his, 'a liking for fru-frus', not clear forms seen in a sunlight, and because she could not share his intellecual and architectural life, they lived in separate cultural spheres*."(p.193).

[24] Duchamp, em 1917, havia provocado fortes reações, colocando um bidê como uma obra de arte, intitulada *Fountain*.

apenas mais um armário ou uma peça do mobiliário. De qualquer maneira, não se pode deixar de notar que a louça de banheiro exerce um estranho fascínio em Le Corbusier.

Antes de viver neste apartamento, o mobiliário do casal era de móveis antigos, algumas peças Luís XIII, outras velhas, simplesmente. E Le Corbusier levou muito tempo arranjando este interior, como ele reconhece, em várias cartas.[25]

No mesmo ano da exposição, ainda projeta duas casas para finais de semana, que completam, com as casas Errazuriz e Mandrot, um grupo de "casas de férias" corbusianas. Uma é em Mathes e a outra, em Celle-St-Cloud. Ambas são construídas em alvenarias de pedra, que assentam sobre o terreno natural. Em Celle-St-Cloud, Le Corbusier usa uma cobertura de abóbada de concreto, como a da casa Monol, mas aplicada em uma situação muito diferente daquela proposta, para a habitação social. A casa é o "esconderijo-mínimo", solto no meio das árvores e coberto por uma espessa cobertura de grama, que a deixa quase semi-enterrada, como se quisesse camuflar-se. A parede externa alterna alvenaria de cascalho bruto e de tijolos de vidro, com panos fechados e uma grande abertura envidraçada. A estrutura é aparente, externamente, assim como o concreto[26].

A sala é conformada pelas duas naves maiores, que criam um quadrado principal. O quarto e as áreas molhadas, banheiro e cozinha, são volumes menores, anexos, que transformam o quadrado em algo parecido a um "L". No centro da sala, há um volume de tijolos à vista, com a lareira e uma bancada de apoio, que divide o espaço, virtualmente, em quatro partes. Esse tijolo é bem rústico, enquanto a alvenaria de pedras, internamente, é encoberta por painéis de madeira laminada, assim como as abóbadas do forro. A mesa de jantar é fixa, com pés que parecem super dimensionados, além dos armários embutidos na parede, da mesma madeira que o revestimento. As cores são fortes; uma foto ocupa um tramo de forro, como se fosse um papel de parede. A fotografia é uma outra forma de arte, diferente das chamadas "altas" artes, e a maneira como é utilizada, lhe confere um caráter quase utilitário.

---

[25] SBRIGLIO, Jacques. Immeuble 24 N.C. et appartement Le Corbusier. Basel: Birkhäuser, 1996, p. 50.

[26] Le Corbusier ironiza que os alemães constróem de uma maneira tão caprichada o concreto que nem parece ser concreto.

Os móveis são semelhantes aos do período pré-Charlotte Perriand[27], de cadeiras Thonet e tapete de pelo de vaca. São, aparentemente, de origem semelhante. Os contrastes se dão em categorias diferentes, como a dos planos de vedação ou dos revestimentos: o tijolo de vidro contra a alvenaria de tijolos rústicos, ou o cascalho contra o pano de vidro.

Em uma carta, Alejandro de la Sota[28] expressa sua admiração por essa capacidade de Le Corbusier: "Admirei sempre na obra de Le Corbusier seu *deshabillé*, essa perfeição de dentro, essa elegância impossível, tão ligada a essa imperfeição aparente." A imperfeição aparente, da qual ele fala, é o efeito que resulta das misturas que Le Corbusier cria, de maneira tão hábil.

The last call

Mies van der Rohe não parece ir por outro caminho. Em 1934, ele é encarregado da exposição *Deutches Volk/ Deutches Arbeit*, em Berlim. Depois de feito o trabalho, os nazistas omitem seu nome do catálogo da exposição, por considerarem a obra ofensiva. Depois disso, Mies parece dar-se conta, finalmente, de que ele não tem espaço naquela Alemanha. Com quase 50 anos, com o fechamento da Bauhaus (1933) e sem trabalho no escritório, passa a viver dos *royalties* da venda de seus móveis.

O projeto da casa de Margarete Hubbe (1934-1935) é uma variação da casa-pátio, no formato de um "T", dentro de terreno retangular, murado, o que conforma dois pátios internos. Dez pilares metálicos suportam a cobertura da ala social da casa, com o *hall* e as salas de estar e jantar, que fica numa posição central. A planta é livre, e apenas a divisória entre a sala e o jantar, onde está a lareira, é uma alvenaria mais pesada. Os ambientes são conformados pelo mobiliário, disposto de forma bem determinada.

---

[27] Ela sai do estudio de Le Corbusier em meados dos anos trinta, por falta de trabalho. Em 1940, junto com Jeanneret, Jean Prouve e George Blanchon, ela abre um escritório e, pelas próximas três décadas, segue projetando edifícios, interiores e mobiliário, inclusive com Le Corbusier, como a cozinha que cria para a *Unite d'Habitation*. Ela passa um período no Brasil, para onde vem casada com um alto funcionário da Air France. Chega a projetar uma das lojas da Empresa, na zona sul carioca.

[28] Alejandro de la Sota é um arquiteto espanhol, que tem uma forte atuação a partir de meados da década de 50.

Uma lareira é o foco, em um dos quatro ambientes da sala. A parede onde ela está, aparece na perspectiva, como uma alvenaria rústica de pedras[29], com uma poltrona, bem tradicional, ao seu lado. Aliás, o mobiliário das perspectivas é todo estofado e não há móveis de aço, aparentemente. Tanto a pedra, quanto os móveis mais pesados, seriam compreensíveis na obra de Le Corbusier. Na de Mies, adepto dos acabamentos sofisticados, das superfícies polidas e dos móveis num estado próximo da suspensão, soam bastante incomuns.

O peso desta alvenaria não é, com certeza, uma necessidade estrutural; sua utilização é uma opção estética; com uma textura marcante , ela desempenha um papel semelhante ao mármore do pavilhão, adaptado ao caráter doméstico. A casa não é construída.[30]

Quando completa 50 anos, Mies recebe o convite de um arquiteto americano que procura por um profissional capaz de liderar a escola de arquitetura do Instituto Armour de Tecnologia, que ele esta organizando, em Chicago. Apesar das dificuldades que está enfrentando na Alemanha nazista, Mies não tem interesse pelo cargo. Mais tarde recebe outras duas ofertas. A primeira, e mais tentadora, é o projeto da nova sede do MoMa, em Nova Iorque. A segunda, uma disciplina em Harvard. Como já havia acontecido outras vezes, nem o museu, nem Harvard saíram do plano dos desejos. Um pouco antes da segunda guerra mundial, Mies estava sem horizontes e preso na Alemanha, novamente.

A salvação chega pelas mãos de Alfred Barr, diretor do MoMa, que tenta proporcionar alguma compensação à frustração pela perda do projeto do museu, que ele havia prometido a Mies e recomenda-o para fazer a casa de veraneio do casal Resor (1937-41). Ele é dono de uma forte agência de propaganda, em Nova Iorque; ela é conselheira do museu, e executiva da agência do marido. Mies viaja para os Estados Unidos, em seguida, para conhecer o local, em Wyoming.

---

[29] A imagem é semelhante a da casa de Mandrot, de Le Corbusier, que já havia sido publicada no *International Style*, em 1932

[30] Mies ainda faz outro projeto baseado nos esquemas de casa-pátio, para Ulrich Lange, filho de Hermann Lange (1935); esta é rejeitada pela prefeitura de Krefeld, que desaprova as paredes despojadas de qualquer adorno e a laje plana de cobertura.

O terreno é atravessado por um curso d'água, e já havia sido feito um outro projeto, com um outro arquiteto, que colocava a casa como uma ponte, entre as duas margens. Esta, então, vira uma condição dos clientes, assim como a manutenção de uma ala de serviço, que já estava construída. Mesmo a contragosto, Mies segue este esquema inicial. No térreo ficam a garagem e toda a parte de infra-estrutura. Uma escada que parte de uma sala envidraçada leva ao segundo pavimento, chegando no *hall* envidraçado, que faz a divisa entre os dormitórios e a sala.

O pavimento de cima é uma barra, presa no chão pelas extremidades, com os dormitórios numa ponta e os serviços, na outra. No meio fica a grande sala, que é totalmente envidraçada, nos dois lados, para uma vasta e rústica paisagem americana. A estrutura é de bronze, inicialmente, mas depois, em função do orçamento, Mies propõe uma estrutura metálica, pintada.

A planta da sala é toda mobiliada e, mais uma vez, na ausência das paredes, o mobiliário configura os ambientes internos. Alguns deles são bem convencionais e simétricos, dentro de uma organização rígida, como costumam ser os espaços miesianos. Não há uma idéia de movimento mais elaborada, como em outras casas suas. É um projeto mais estático, que resulta em um vazio, no centro da sala. O mobiliário se concentra na borda, como nas antigas, até o século XVIII.

Além disso, o mobiliário que aparece nas perspectivas é composto por móveis de aspecto bem tradicional. Sofás e poltronas que chegam estofados até o piso, sem estrutura de aço aparente. Como na casa Hubbe, a alvenaria da parede onde está a lareira é de pedra, flanqueada por dois sofás. Também aparece, em uma das perspectivas, uma divisória interna de madeira, como a da casa Tugendhat, e um inusitado fechamento externo com madeira, no segundo andar, e pedra, no térreo. Talvez seja uma tentativa de ser mais "americano".

Mesmo depois de receber um simples telegrama, cancelando o trabalho, Mies revê seus desenhos e ainda cria uma segunda versão, de apenas um pavimento, mais refinada em suas proporções e materiais de acabamento, que hoje é mais conhecida do que a primeira proposta.

Em seguida, o Instituto Armour renova o convite, para que Mies dê aulas. Ele aceita, desta vez, com a expressa condição de poder alterar o currículo da

escola. Em agosto, volta para Chicago. Deixa, em 1938, a família, a amante, o escritório e a Alemanha. Sendo estrangeiro, sem nenhum domínio do inglês, num período pré-segunda guerra mundial, ele não conta com projetos de grandes edifícios. Vive do salário da escola e torna-se mais professor, do que arquiteto. Mora em um pequeno apartamento, num velho edifício neo-renascentista e não queria mudar-se para outro, mais moderno e espaçoso.

Antes da guerra

Em meados da década de trinta, Frank Lloyd Wright, com quase setenta anos, ainda está plenamente atuante e é o mais importante arquiteto americano. É nesta época que produz uma de suas obras mais importantes e uma das casas modernas mais conhecidas, a *falling water* (1934-1938). O proprietário da casa é Edgar Kaufman, dono de uma das maiores lojas de departamento dos Estados Unidos, em Pittsburgh. Ele encomenda a Frank Lloyd Wright uma casa para finais-de-semana, num vasto terreno, com um riacho típico das montanhas da região, chamado *Bear Run*.

Ao invés de construir numa posição baixa, como esperava Kaufman, Wright escolhe construir acima da queda d'água, e muito próximo a ela. A proposta dá seguimento a investigações anteriores de Wright, com terraços, horizontalidade marcada, grandes balanços, uma materialidade escultórica e plantas organizadas de forma centrífuga, abrindo-se para o exterior. Neste caso, mais do que abrir-se para ela, a casa está dentro da paisagem. Até confunde-se com ela, de alguma forma.

Mas, é importante observar que, com exceção da entrada, propriamente, as saídas da casa nunca chegam no terreno natural, e sim, aos terraços. Da mesma forma, a escada suspensa que desce da sala não é um espaço que dê continuidade ao ambiente interno. E ela conduz até a água, na maior parte do ano, o que também não caracteriza um contato franco com o terreno.

A entrada da casa é por um pequeno *hall* de paredes de pedra; à direita há um closet e, à esquerda, a sala, alguns degraus acima. Em diagonal com a escada, a porta do terraço aberto à paisagem captura a atenção de quem ingressa. No lado oposto ao terraço está a porta que leva à escada suspensa que desce para o terreno, no lado voltado para a ponte. Na diagonal da

escada, a lareira; à direita da lareira, a sala de jantar e a cozinha. Ao lado da entrada está a escada que leva aos outros andares.

O piso de todo este pavimento é de pedra irregular, protegido por um verniz de acabamento, que continua pelos terraços, dando uma idéia de continuidade. O aspecto brilhante dá a impressão de ser uma área molhada, o quê encaixa perfeitamente no ambiente natural. Em frente à lareira está a única diferenciação do piso, onde uma pedra do terreno foi deixada intacta[31]. Já o forro é descontínuo. A proporção do espaço é baixa, e o forro movimenta-se com sancas de iluminação indireta e luminárias embutidas que são quadros de madeira e vidro. Além disto, parte da sala é coberta por uma pérgola envidraçada. Mas não há uma correspondência maior entre os ambientes do mobiliário e os trabalhos do forro. Existe, sim, uma relação direta com as vigas, que são ocultadas pelo gesso.

Todas as paredes são de alvenaria de pedra, com uma esteriometria marcadamente horizontal. A caixilharia das janelas segue o mesmo princípio, dispensando os marcos laterais. As portas, ao contrário, distinguem-se por sua proporção vertical. A caixilharia avermelhada das janelas e portas é um contraponto à monocromia reinante na arquitetura da casa.

Incrustrados na parede, há armários, prateleiras, bancos, mesas, caixas com os radiadores de aquecimento e muitas molduras de madeira. O mobiliário é feito em madeira laminada, de um pinheiro americano, com os veios marcados. As lâminas são colocadas na vertical, nas portas, e na horizontal, nos armários, seguindo a mesma lógica das aberturas.

Todos os peitoris da sala são aproveitados como bancos, ou bancadas, de costas para a paisagem. O contato com o exterior é de quem circula pela casa ou está nos terraços, mas não de quem está sentado. Algo semelhante acontece na mesa de jantar, fixa e próxima da cozinha, sem vista para o exterior, mas aquecida pela lareira. Embora, tampouco esteja voltado para ela. Aliás, não há nenhum ambiente de estar em volta do fogo. As pedras ocupam este lugar.

Os bancos estão em balanço em relação ao piso, com assentos e encostos estofados em tecido claro. Atrás deles, ficam os radiadores e a iluminação. O aquecimento e a luz saem por cima dos encostos dos bancos.

---

[31] Uma sugestão do proprietário, acatada por Wright.

Há dois tipos de móveis soltos; uns bancos baixos, sem encosto e estofados, e várias mesas de apoio, retangulares ou quadradas. Só não são desenhados por Wright são as poltronas estofadas, de T.H. Robsjohn-Gibbings, as cadeiras do jantar e os móveis externos. As cadeiras propostas para o jantar, pelo arquiteto, haviam sido consideradas muito formais, pelo cliente; Wright, então, aprovou o uso de antigas cadeiras alpinas, italianas, de 3 patas. No exterior, são usados móveis de Van-Keppel Green, da Califórnia.

Wright mantém o mesmo procedimento que caracterizou suas casas anteriores, de projetar tudo, seguindo um motivo regente, como uma obra total. Mesmo assim ele aceita estas pequenas interferências do cliente; foi relutante, apenas, com um pedaço de tronco invertido, utilizado como um banco. Ironicamente, o motivo alegado foi sua instabilidade.

Dentro deste envelope projetado, o cliente interfere com almofadas coloridas, tapetes artesanais, objetos, quadros e folhagens que combinam com o ambiente de Wright, que considerava a decoração um aspecto importante da arquitetura, tanto é que cobra de seus aprendizes a tarefa de decorar, com folhagens e outros acessórios. E considera mais importante uma ambientação que combine com a arquitetura do que uma que se destaque dela.

Frank Lloyd Wright entende o projeto como um processo de desenho total, desde muito tempo. Ele produz casas onde define tudo, partindo de um motivo que orienta, desde o esquema geral, até o detalhe da cadeira. Na metade da década de trinta, é possível identificar algumas mudanças em relação às suas ambientações do início do século. Sem perder a sofisticação dos detalhes, seus acabamentos tornam-se mais brutos; as alvenarias são deixadas despidas. A pedra intacta, que brota do piso, em frente à lareira, mesmo que a idéia tenha partido do cliente, é prova disto.

Os seus ambientes tornam-se mais íntimos, resultado de uma materialidade mais natural, nos dois sentidos, tanto da natureza material, quanto de comportamento, ou de caráter; guardadas as devidas proporções, o clima interno da casa aproxima-se da típica cabana do pioneiro americano. Isto é, há referências tanto do lugar físico, da paisagem na qual ele coloca o edifício, quanto do ambiente cultural.

A *villa* Mairea

Bem longe de *Bear Run*, no projeto da *villa* Mairea, em Noormarkku, na Finlândia, também se identifica a presença do lugar, nas decisões do projeto. Alvar Aalto projetou a casa para Harry e Maire Gullichsen, um rico industrial casado com uma pintora. Além do fato da família Gullichsen ser uma das maiores dinastias industriais do país, e do casal possuir uma bela coleção de arte e objetos, Maire é co-fundadora da Artek, junto com Aalto e Aino, sua esposa.

Os clientes encomendam uma casa, ao mesmo tempo, moderna e finlandesa, para receber convidados e abrigar suas coleções. Tanto é que reprovam a primeira proposta de Aalto, por considerarem-na "pouco moderna". O projeto definitivo tem a parte construída com a forma aproximada de um "L", formado por um quadrado e um retângulo. Na diagonal oposta à junta entre as duas alas, externamente, há uma área com piscina e sauna que completa o conjunto.

A entrada da casa é um pequeno *hall*, com uma zenital circular, que leva a outro maior e aberto, ambos um pouco abaixo do nível do resto da casa. Em frente à porta, a parede do *hall* é baixa e curva, e nela fixam-se barras verticais de madeira, colocadas em intervalos diversos, que criam um filtro visual. A curva indica um encaminhamento diagonal, à esquerda, onde está a subida para o ambiente de estar. Este espaço tem uma forma próxima de um quadrado, que transforma-se com a sucessão de distintos episódios.

Seguindo na mesma diagonal que parte do *hall*, há uma escultórica lareira de canto, que organiza um primeiro ambiente de estar. Esta lareira acomoda-se contra a parede que rouba espaço da sala, criando um jardim de inverno, que abre-se para o exterior. Voltados para a frente da casa estão o segundo ambiente de estar e a biblioteca, que também é fechada, como o jardim de inverno. Estas duas peças, a primeira do dono da casa e a segunda, de sua esposa, ocupam dois quadrantes inversos, em diagonal, mais uma vez, e transformam o quadrado original.

Na articulação entre o quadrado e o retângulo está a escada que leva ao segundo pavimento, onde ficam os dormitórios e as salas mais íntimas. Logo adiante, uma ante-câmara, em frente a sala de jantar, é conformada pela

mesma parede curva do *hall* de entrada. O retângulo tem duas faixas de uso. A primeira é a sala de jantar que, como o estar da lareira, abre-se para o pátio interno; a segunda é constituída de serviços e áreas de apoio.

Enquanto o forro plano de lambri de madeira mantém-se uniforme, o piso demarca as diferentes áreas de uso da casa, variando entre ardósia, ladrilhos cerâmicos, madeira e carpete. O primeiro degrau da escada que sobe ao segundo pavimento é de madeira e os demais são de carpete, revelando a transição para a parte íntima da casa. O que prevalece é uma pedra vermelha, um tipo de ardósia, num formato regular e quadrado. Os degraus entre o *hall* e a sala são de madeira; no jardim de inverno, a pedra irregular cria uma continuidade com o exterior, para onde se abre. No ambiente de estar que está na diagonal com o a lareira, o piso é de madeira clara, e na biblioteca, é de carpete. Os tapetes colocados nos diferentes ambientes, que estão relacionados com a disposição do mobiliário, são claros, monocromáticos e artesanais.

Também é notável a variedade das paredes; há planos pintados de branco, rebocados ou não, paredes de tijolos à vista e divisórias de barras de madeira. Alguns materiais aparecem só uma vez, como o tijolo à vista do fundo do jantar, que destaca, pelo contraste, o branco do resto da parede; na perpendicular, uma janela cria um contato com a cozinha.

O recurso do contraste de cor ainda enfatiza a diferença entre os planos horizontais, mais quentes, e os verticais, predominantemente brancos. As divisórias entre a biblioteca e a sala seriam prateleiras móveis, inicialmente, que não chegariam a encostar no forro. Por razões acústicas, o cliente pede a Aalto que feche esta abertura. A solução criada é uma faixa de madeira e vidro, intercalados, numa forma ondulada, que ainda mantém uma entrada de luz natural bem cenográfica, em função das sombras que cria. Assim como no *hall*, a escada também é cercada de barras de madeira, colocadas em intervalos variados, dando um aspecto bem natural.

No estar há um certo equilíbrio entre planos fechados e envidraçados. Aliás, um equilíbrio diagonal, decorrente da inclusão das paredes fechadas da biblioteca e do jardim de inverno. Onde existem janelas, elas chegam até o forro e os peitoris são baixos, aproveitados como prateleiras ou floreiras. As cortinas das janelas são claras e leves.

A estrutura da casa não fica fora do tema da variedade. Os pilares metálicos são isolados ou duplos. Neste caso, são unidos com uma faixa de *rattan*, como um fuste. Apenas na biblioteca, o pilar é de concreto. Outro aspecto específico da biblioteca é uma ambientação mais carregada. As prateleiras transformam as divisórias em planos heterogêneos e mutáveis e é notável uma densificação de mobiliário. A iluminação, com um predomínio de luminárias pendentes, também prolifera, em função dos vários ambientes internos. Por fim, o peitoril da janela é mais alto do que os outros, para adequar-se à bancada de trabalho que está colocada contra ele. A fachada é consequência do arranjo interno do mobiliário.

Na ambientação da casa, há várias luminárias e móveis, como um carro-bar e diversas mesas de apoio, desenhados por Aalto e produzidos pela Artek. Junto deles, e em perfeita sintonia, a coleção de objetos de *design* e de arte internacionais e finlandeses, pertencentes aos proprietários. Não é no mobiliário e nos objetos que se criam maiores contrastes, pois, diferentemente dos móveis de tubo metálico, o mobiliário de Aalto, mesmo que com um desenho despojado e moderno, é caracterizado pela predominância dos materiais mais tradicionais, como a madeira.

Os proprietários da *villa* Mairea são, além de ricos, pessoas bem informadas e relacionadas com o universo artístico; pessoas com o perfil típico de quem lança moda. O fato de encomendarem uma casa finlandesa e moderna, ao mesmo tempo, embora ainda seja uma atitude avançada, pode indicar uma futura tendência.

O lado *B*

No começo da década de 40, a maioria dos países da Europa e dos Estados Unidos está envolvida com a guerra. No Brasil, Lucio Costa e um bom grupo de arquitetos está envolvido com o episódio do Ministério da Educação, já bem conhecido. Em 1937, ele desliga-se da direção do projeto do Ministério, e assume o papel de funcionário público, como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na SPHAN. Daí em diante segue-se um período com poucos projetos, mesmo que alguns deles sejam fundamentais, como o Hotel Park São Clemente, em 1944, o Parque Guinle, em 1948, além das residências Hungria Machado,

1942, a Saavedra, no mesmo ano, e a casa Paes Machado, em 1944. Há também, é claro, o plano de Brasília, de 1957.

A casa Saavedra é a residência de férias do Barão de Saavedra, nos arredores de Petrópolis, onde ele combina uma volumetria moderna, suspensa sobre pilotis, com elementos tradicionais, como venezianas e telhas-canal. Internamente, também, com balaustradas e forros, executados com materiais e desenhos tradicionais, além de móveis coloniais.

No Hotel acontece a mesma coisa. A tipologia é moderna, uma barra sustentada por pilotis, na encosta de um morro, em Nova Friburgo. A materialidade que dá corpo a essa tipologia, é da arquitetura tradicional. O aspecto geral do edifício, causa uma certa confusão. A que época, afinal, ele pertence? Quanto ao lugar, ao contrário, parece não haver dúvidas. Os elementos como o telhado de telhas de barro, os balcões de madeira treliçada, os muros de alvenaria de pedra, a estrutura de troncos roliços, e até o arejamento criado pelos pilotis e pela permeabilidade térrea do edifício, do avarandado, são soluções representativas dos climas tropicais e da nossa arquitetura colonial.

Internamente, a parte social do hotel é um espaço retangular, onde as duas paredes maiores são de alvenaria de pedra, em frente a um pano de vidro, uma oposição que se faz, frente a frente. O forro é madeira, com troncos roliços suportando um lambri escuro, e o piso é de tabuão de ipê. Os móveis não são coloniais ou antigos; são peças contemporâneas, anônimas, de uso comum nas casas de veraneio da época. O caráter da ambientação é de relaxamento, bem de acordo com o programa de hotel de férias.

1945-1960

O pós-guerra

Como afirma Carlos Eduardo Comas[32], depois da guerra, a liderança arquitetônica do Estados Unidos é indiscutível, frente a uma Europa envolvida na sua reconstrução. Mesmo assim, a América Latina mantém seu

[32] COMAS, Carlos Eduardo Dias; ADRIA, Miguel. La casa latinoamericana moderna – 20 paradigmas de mediados de siglo XX. México: G.Gilli, 2003.

protagonismo, junto a uma Escandinávia social democrata, com o reino Unido, Itália, Espanha e França em um segundo plano.

No México, Luis Barragan tinha se mudado de Guadalajara para a cidade do México havia uns dez anos, quando fez o projeto de Tacubaya (1947). É uma casa-estúdio, projetada para a Sra. Luz Escandón, num lote que era do próprio Barragán, num subúrbio da cidade do México, chamado Tacubaya. Mais tarde, Barragán decide morar na casa e faz algumas pequenas mudanças no projeto original, como aumentar a relação com o pátio. Aliás, a casa está sempre em transformação, durante todo o período em que Barragán vive nela.

Por fora, ela passa despercebida. Sua fachada é maciça, muito simples e austera, alinhada com suas vizinhas. As aberturas maiores voltam-se para o pátio dos fundos, que ocupa metade do terreno. Desde a rua, até a sala principal, há uma série de filtros, que hierarquizam os diferentes espaços e articulam a relação entre o exterior e o interior. Os limites, os pontos de articulação dos espaços e os planos em que a casa se comunica com o exterior, são fundamentais no projeto. A planta é bastante compartimentada e cada peça tem sua função específica.

As seqüências de passagens de um lugar a outro é que criam o "clima" da casa; dramatizam as mudanças perceptivas, de um estado de espírito a outro, do alto para o baixo, do fluído para o contido, do grande para o pequeno, mas também do interior para o exterior. E sempre são passagens nuançadas, nunca diretas.

Desde a porta, passa-se por um corredor estreito, mais uma meia dúzia de degraus que sobem para o *hall* de entrada, onde há uma pequena mesa de madeira, como um balcão, com uma cadeira. Abaixo delas, sobre o piso de pedra vulcânica, há um tapete que chega até as paredes, mas não ocupa toda a área da peça. O reboco de revestimento da parede é rústico, e não há rodapés ou rodaforros. O pé-direito é duplo, e recebe luz de uma janela alta. Pela esquerda, parte uma escada, da mesma pedra do piso e sem nenhum arremate, para os dormitórios. No alto da escada, um quadro dourado, que ele ganhou de Mathias Goeritz.[33]

---

[33] Um artista alemão que vivia no México, crítico das correntes funcionalistas da Arquitetura.

À frente do *hall*, há uma faixa que dá para o jardim, onde estão, da esquerda para a direita, a cozinha, o comedor, a sala de jantar, e, finalmente, à direita, passando por um corredor baixo, chega-se à sala de estar. Ainda mais à direita, separado da casa por uma única parede, fica o estúdio do arquiteto. Na faixa que dá para a rua estão a garagem, para dois carros, a entrada da casa e a biblioteca, também da esquerda para a direita. Na parte correspondente ao estúdio, ficam a recepção, a secretaria e o escritório.

Logo na entrada da sala há um biombo. A sala tem pé-direito duplo e forro com vigamento aparente de madeira; dela vê-se o jardim, através da janela, com sua caixilharia mínima, em forma de cruz. O piso é de madeira de pinho; as paredes, de reboco irregular. Na divisa com o estúdio há uma lareira, que é como um avanço do plano da parede, de toda a altura. Entre as paredes e o piso, não há rodapé.

O mobiliário é esparso. Em frente à janela há uma mesa quadrada e um móvel desenhado para expor gravuras, na forma de um tronco de pirâmide, sobre um pedestal. Há mais uma mesa baixa e uma poltrona. Separando a sala de estar da biblioteca, uma parede baixa, com um quadro de Orozco. Na biblioteca está a famosa escada flutuante, que leva a um pequeno depósito, do segundo pavimento. A biblioteca é iluminada pela janela alta, que salta na fachada. A parede de divisa com o estúdio é ocupada por uma grande estante de livros, que não vai até o teto.

A escada que sobe, a partir do hall, leva até um terraço, acima do andar dos dormitórios, que tem as paredes altas, da altura de um pé-direito. Ele é, para Barragán, um lugar fundamental de conjunção do céu e da terra, de deuses e mortais, como queriam os Astecas.

Algumas paredes da casa, tanto internas quanto do terraço, são pintadas em cores fortes, como aquelas usadas por Juan O'Gorman, e que tem um significado especial para os mexicanos, como o rosa forte, o amarelo e o terracota. Essas cores são trocadas por Barragán ao longo do tempo. Ele também colocou cortinas na janela da sala para o pátio, que não existiam inicialmente. Cortinas duplas, com altura simples, pelo lado de dentro, e dupla altura, pelo lado de fora. O jardim também se transforma em uma vegetação densa e graúda.

A maior parte dos móveis é desenhada por Barragán, como a cadeira Miguelito, de 1940, que aparece na sala, e outras, de palha e madeira. No desenho do mobiliário ele se inspira no aspecto simples e rústico dos móveis das fazendas mexicanas. Existe lugar para antiguidades e para o popular. Os poucos objetos escolhidos estão dispostos em função das suas qualidades formais e cromáticas, mas também pelo seu valor ético; são todos objetos com um desenho reduzido ao essencial. Essencial este, que é decorrente de uma tradição sedimentada ao longo de anos, dos objetos domésticos surgidos da mistura da herança hispânica com a indígena, e que alcança até alguma conotação religiosa.

A casa aparenta, à primeira vista, um certo estoicismo. São necessárias leituras mais demoradas para perceber a sofisticação disfarçada. É um outro exemplo de conjugação da universalidade do moderno com a especificidade do local; "*fruto de un acto de sincretismo entre la modernidad y la idiosincrasia mexicana*".[34]

The glass house

Quando acaba a guerra, mais de dez anos já haviam passado desde a exposição do *International Style*. Philip Johnson, depois de vários anos como diretor do departamento de arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, e como crítico e curador, resolve fazer arquitetura. Sua primeira obra é a casa de vidro, feita para ele mesmo, em New Canaan, Connecticut, que ficou pronta em 1949. A casa, originalmente, era composta de duas partes: uma caixa de tijolos, que é a dependência dos hóspedes, e uma caixa de vidro, que é a casa dele, propriamente. O terreno é muito grande e os edifícios estão dispostos no meio da paisagem natural. O acesso dos automóveis termina alguns metros antes da casa, forçando uma caminhada diagonal até o primeiro volume, que é a caixa de tijolos dos hóspedes, para depois seguir à caixa de vidro, que fica em um promontório.

A composição é um triângulo que estabiliza-se em uma escultura de Lipchitz[35], na posição oposta à da caixa fechada. A chegada na caixa de

---

[34] COMAS, Carlos Eduardo Dias, ADRIÀ, Miquel. La Casa Latinoamericana Moderna. México: GG/México, 2003.
[35] Esta escultura é retirada alguns anos depois, substituida por uma piscina circular.

vidro não é frontal, mas oblíqua. Mesmo assim, a casa, que é um retângulo de 10m x 17m, tem a entrada principal no centro de um dos lados maiores, assim como as outras três portas dos acessos secundários também estão no meio das fachadas. As três portas são as únicas possibilidades de abertura desta gaiola de vidro. A estrutura é metálica e está na borda, no mesmo plano dos panos de vidro; são três vãos nos lados maiores, e um apenas, nos lados menores.

Dentro das casas, à direita da entrada há um cilindro de tijolos, de 3m de diâmetro, que abriga o banheiro e a lareira. A caixa de vidro é um espaço único e apenas este volume cilíndrico chega até a laje. À esquerda, está a cozinha, que resume-se a um balcão em "L", solto, de costas para a fachada. A perna do "L" funciona para dificultar a visão da parte interna do balcão, para quem chega. Estes dois elementos, cozinha e banheiro, criam um *hall* e marcam um eixo de acesso, que leva ao ambiente de estar. À direita do estar, numa mesma faixa, está o quarto; à esquerda, o jantar.

O quarto, na verdade é uma cama que ganha privacidade com a presença de um armário que a esconde, e uma tela, colocada em um cavalete, que cria uma situação de entrada. Entre o estar e a mesa de jantar, uma folhagem alta faz o papel de divisória. À frente do quarto, junto da fachada de entrada, há um escritório. Ou melhor, há uma escrivaninha, resguardada da entrada pelo cilindro. À frente da sala, na situação especular à escrivaninha, fica a cozinha. Entre a cozinha e o jantar, apenas uma escultura. Sem divisões internas, os lugares da casa são definidos pelo mobiliário e outros elementos, exceto o banheiro.

O piso de toda a casa é de tijolos, colocados num desenho de espinha de peixe. No estar há um tapete cor de areia demarcando o ambiente, que tem uma disposição precisa dos móveis, de Mies van der Rohe, utilizados no pavilhão de Barcelona, na casa Tugendhat e no apartamento de Nova Iorque, do próprio Philip Johnson.

O armário entre a área de dormitório e o estar tem 1,80m de altura, permitindo que se mantenha a continuidade do teto. A tela no cavalete, que é de Poussin, cria uma proteção à entrada para o dormitório. Da mesma forma que a escultura de Elie Nadelman, do lado oposto, entre a cozinha e o jantar,

é um contraponto figurativos à abstração geral da casa[36]. O armário da cozinha, tem um pouco mais de um metro de altura, e no lado voltado para o jantar, abre-se como um bar.

Acima do balcão da cozinha há uma linha de *spots*, que são os únicos pontos de iluminação colocados no forro. Nos demais ambientes há abajures e luminárias ligadas em tomadas de piso, um acerto possível em função da disposição inflexível do mobiliário. Acima da laje, no lado de fora do edifício, há holofotes virados em direção à paisagem, e ao longo de toda a borda da laje de cobertura, há outros tantos, voltados para a fachada de vidro.

As fachadas são divididas, nos lados maiores, em três panos iguais, sendo que os do meio contém as portas, exatamente no centro. Nas laterais há dois vãos iguais, mais a porta, no centro. Na vertical há uma subdivisão, na altura do peitoril, composta de duas metades, em cada vão. Internamente, painéis verticais de pandano correm nas duas frentes maiores, que são leste e oeste. O trilho é inteiro, ao longo de toda a extensão das fachadas, mas os painéis, não. Ficam em um lado, ou no outro, alternadamente.

Na caixa de tijolos, além dos aposentos para os hóspedes, ficam equipamentos de apoio, como a caldeira de aquecimento. Em 1953, Philip Johnson reforma a casa; cria um forro de abóbadas no dormitório, usando um recurso de iluminação semelhante ao da casa de Soane, de luz zenital, entre parede e forro. Em 1962 constrói o pavilhão no lago. Em 1965, a pinacoteca; em 1970, o pavilhão de esculturas e, em 1980, um estúdio. Até 1993 ainda surgem novas construções dentro da propriedade. Fora os edifícios originais, cada uma destas obras tem uma estilo bem diferente da outra, criando um conjunto marcado pela diversidade. A carreira de Johnson é igualmente marcada por estas mudanças nada sutis, ao longo do tempo.

A casa nº 8

Em 1944, John Entenza organiza um concurso chamado "*Designs for a Post war Living*", e dedica um número inteiro de sua revista, a *Arts & Architecture*, para a divulgação dos resultados. O projeto cresce e torna-se, em 1945, o ambicioso programa das *case study houses*, determinado a implantar a

[36] O uso de esculturas figurativas é um recurso freqüente em Mies van der Rohe.

industrialização e promover os ideais do modernismo. O lugar é Pacific Palisades, na Califórnia. Entenza escolhe oito escritórios para concretizar o estilo de vida das famílias americanas no pós-guerra. A oitava casa é construída pelos Eames, Charles e Ray, para eles. Ao lado da sua casa, fazem uma outra, a nona, para Entenza.

O terreno é no topo de um morro, com uma vista maravilhosa para o Pacífico. Depois de uma primeira tentativa, em 1949 surge o projeto definitivo que, mais do que qualquer outro, usa elementos pré-fabricados e industrializados, ao invés dos naturais. A estrutura é de vigas treliçadas de aço, suportadas por pilares metálicos; as vedações são feitas com diversos materiais, como painéis metálicos industriais, fibrocimento, alumínio–nas cores azul, vermelho, ocre, preto ou revestido com folha de ouro, aplicada sobre uma capa de gesso–vidro, transparente ou translúcido, fibra de vidro e de madeira.

Encostada numa borda lateral do terreno, em meio à vegetação de eucaliptos, a casa tem dois volumes, um para a parte residencial, outro para o estúdio; entre os dois, há um pátio de ligação. Toda a composição é organizada por uma malha regular, que aparece nos planos horizontais e verticais da casa.

A entrada é no sentido da largura; em frente à porta está a escada para o segundo pavimento; à esquerda, a sala de pé-direito duplo, e à direita, a sala de jantar, junto da cozinha, e um depósito. Seguindo para a direita, está o pátio e, depois dele, o estúdio. Aqui a chegada é pela lateral dos serviços, como o banheiro e o quarto-escuro; depois é que está a sala principal, com pé-direito duplo. Acima dos serviços, há um depósito. No segundo pavimento da casa, há dois dormitórios, com quartos de vestir e banheiros.

Não há forro, internamente, expondo a telha e a treliça metálica que a suporta; o piso é de cerâmica clara. A parede cega, de lambri de madeira, é ocupada, parcialmente, por uma estante de livros. No lado que faz divisa com a cozinha, aproveitando o pé-direito mais baixo, há um sofá embutido, circundando a parede, num ambiente mais íntimo. A fachada envidraçada é protegida por cortinas de pano. Além disso, soltos pela casa, uma infinidade de objetos do casal, que é de colecionadores que também adoravam miniaturas.

No meio da sala, um tapete está na base da organização de um ambiente de estar, ao lado dos livros, escoltado por mais um par de cadeiras. Muitas peças, como tapetes e almofadas, são artesanais, de origem indígena; uma pele de tigre cobre o sofá. Espalhados pela casa, além da vista para a natureza que envolve todo o edifício, muitos vasos de folhagens.

O efeito provocado por todos esses elementos, "empacotados" dentro de uma caixa moderna, é o de um universo plural, de mistura. E muito doméstico, ao contrário da imagem que deve transmitir a casa vazia. Além do caráter, os objetos também modificam a proporção do espaço, deixando-o mais humana.

A ambientação do estúdio é mais contida, mais formal. O piso é de parquê e madeira, as paredes são pintadas numa mesma cor clara. O mobiliário é de procedência mais uniforme, de arquivos metálicos, mesas e prateleiras de madeira pintada e fórmica.

Os planos que conformam a casa estão organizados por uma armação modular, que admite infinitas combinações, de um número finito de elementos. Esse mesmo princípio será usado por Charles e Ray Eames na criação de outros artefatos, como mobiliário, por exemplo. Esse é um procedimento muito semelhante à arte total defendida na virada do século. O agenciamento do interior, ao contrário, segue uma orientação diferente. Mesmo que a caixa externa e mobiliário desenhado sejam peças constituintes de um conjunto, muitos outros objetos são colocados neste cenário para romper a unidade inicial.

Caixa de vidro, versão de Mies

Logo após a guerra, em 1945, Mies van der Rohe conhece Edith Farnsworth, uma jovem médica, pertencente à alta sociedade de Chicago. Ela pretende construir uma casa de fim-de-semana e contrata Mies para a tarefa. O ritmo do trabalho é bem lento. A construção inicia apenas em 1949, e termina em 1951. E termina mal.

O projeto é bastante radical para uma casa, mesmo que seja de fim-de-semana, e pode ser resumido em duas partes. A primeira é uma laje, um pouco elevada do terreno. A partir dela se sobe à parte principal, a casa,

propriamente dita, que é composta por duas lajes retangulares de concreto, uma de piso, ainda mais elevada do terreno do que a primeira, e outra, de cobertura. Ambas são suportadas por uma estrutura de aço, de oito pilares, com uma fachada de vidro que fecha uma área menor do que a das lajes, deixando um espaço aberto de transição, como uma varanda, junto à entrada da casa, que se dá pelo eixo longitudinal. Afastado das bordas da laje, numa posição quase central, estão os banheiros e a lareira, as únicas peças que são fechadas com material opaco que, neste caso, é a madeira. Esse núcleo divide o espaço em quatro ambientes, de formas e tamanhos desiguais. São a cozinha, oposta à sala com a lareira, e o dormitório, oposto à sala maior, onde é a entrada.

Ao mesmo tempo em que o projeto coloca a borda interior do edifício em permanente contato visual com o exterior, o inverso também acontece, e o interior é visto de fora. Nas vistas frontais, a transparência do vidro transforma o mobiliário e os outros objetos internos em elementos de fachada. Eles aparecem, desde o exterior, ou contra o fundo do painel de madeira, ou da própria vegetação, que envolve todo o edifício. As cortinas são o único meio de escurecimento da casa e, quando estão fechadas, mudam totalmente a percepção do volume, pois acabam com a possibilidade de atravessar o espaço interno com o olhar.

"Em meus edifícios interior e exterior são um, não podem separar-se; o exterior cuida do interior"[37] , diz Mies. E, neste caso, cuidar é ver, realmente, pois aqui, esta integração só acontece visualmente. A casa tem apenas uma porta de ligação com o exterior. Ao contrário do projeto do Pavilhão, a relação espacial entre exterior e interior, é mínima. A estrutura também é muito diferente daquela do pavilhão, ou das casas européias com estrutura em aço, porque está no perímetro do edifício, do lado de fora do vidro da fachada e das bordas das lajes.

O revestimento do piso é todo de mármore travertino, e as peças são selecionadas por Mies, que reduz as juntas ao mínimo possível. A estrutura de aço é pintada de branco e as divisórias do núcleo central são de uma

---

[37] Entrevista com Mies van der Rohe em dezembro de 1964, reproduzido por Katharine Kuh no artigo *"Mies van der Rohe, Modern Classicist".* In. *Saturday Review*, n•4, janeiro de 1965, pag. 22-23.

madeira chamada primavera, feitas por um marceneiro que ele traz da Europa, especialmente para isto. O armário, que cria uma espécie de ante-câmara para a área da cama, é de uma madeira mais simples e escura do que a das divisórias, e não chega até o teto.

O mobiliário desenhado na planta é bem abstrato. Mostra o armário, três poltronas, que parecem ser a Barcelona, duas mesas de apoio, outra de jantar e, além disso, não há uma cama, e sim dois divãs, aparentemente. Também aparece vegetação dentro da casa, o que é uma redundância, com tanto verde, completamente visível, em volta da casa. Não há tapetes, ao contrário da casa Tugendhat e do Pavilhão, onde funcionam como um delimitador de espaço, auxiliado pelo mobiliário. De fato, o mobiliário também está disposto de maneira bastante diferente, sempre voltado para fora, sem encerrar ambientes internos, como era nos casos anteriores.

A proprietária recusou-se a usar os móveis que ele havia proposto, assim como as cortinas que ele havia escolhido. E esta é apenas uma das tantas discordâncias que vão surgir entre cliente e arquiteto. A situação fica insustentável e chega até os tribunais. Ela acusa-o de ter estourado o orçamento e de ter dado muito pouca atenção à obra.

É claro que a casa tem problemas de privacidade e habitabilidade. As únicas aberturas ao exterior são a porta e duas janelas na parte inferior de um terço da fachada oposta à da entrada. Esta possível ventilação cruzada, mesmo junto com a ação das cortinas, não consegue resolver o calor do verão. O frio é compensado com o sistema de aquecimento, embutido na laje do piso, mas provoca uma condensação desagradável nos vidros da fachada. E quanto à privacidade, a organização centrífuga da planta torna difícil não pensar que estar na casa é como estar em uma vitrine, apesar da ausência de vizinhos no entorno .

Ele recebe críticas severas e decepciona-se com os clientes residenciais. Projeta uma casa “teórica”, chamada 50x50, que como o nome indica é um quadrado, com um núcleo fechado, fora de centro, onde estão dois banheiros e um depósito. Junto dele, mas abertos, estão a cozinha de um lado e uma lareira, no lado oposto. O esquema é igual ao da casa Farnsworth, praticamente, com um dormitório a mais. A planta é contínua no anel em

volta do centro, tendo apenas o mobiliário como marcação dos diferentes ambientes.

A estrutura tem quarto pilares, ao invés de 8, e eles estão na metade do vão dos planos de fachada, e não nas pontas. Criada para ser um protótipo, seu núcleo central e esqueleto poderiam ser utilizados em todas as casas. Apenas a parte fechada seria sempre igual e o restante poderia ser ambientado segundo as necessidades específicas de cada um. É claro que o esquema proposto por ele não seria aceito pelas famílias americanas, que sequer aprovaram um esquema semelhante para a casa de finais de semana de uma mulher solteira.

Caixa de vidro: versão *made in Brazil*

A casa de vidro, projetada por Lina Bo Bardi, para ela e o marido, é a sua primeira obra construída, em São Paulo, concluída em 1951. A casa fica no bairro do Morumbi, então quase desabitado, em uma encosta muito íngreme, e acomoda-se no terreno, mantido quase intacto, através dos magros pilotis do térreo. A chegada é por baixo. Na parte mais alta, atrás, ficam a garagem e um depósito, fechando o fundo da casa. Uma escada vazada, com um mínimo peitoril metálico, leva ao primeiro pavimento, onde se concentra a casa toda.

Essa planta é formada por um retângulo maior, um espaço unitário, que está ao lado de um “U”, de peças compartimentadas, organizadas em volta de um pátio. A escada leva em direção oposta à fachada. Girando à esquerda, um *hall* fica entre a saída da escada e um pequeno jardim interno: um buraco aberto, que permite a manutenção de uma árvore existente no terreno. Mais uma volta à esquerda, e chega-se na sala, com três de seus quatro lados envidraçados. Ela está organizada em quatro ambientes. A biblioteca, à esquerda da escada, em direção à fachada, o estar, a lareira e o jantar, no extremo oposto da biblioteca.

A cobertura é uma laje em duas águas, de pouca inclinação, rebocada e pintada, internamente; não há forro, desnível ou qualquer outra coisa. Nem pontos de luz. O piso da sala é de pastilhas azuis, e pode-se notar, em pontos estratégicos, a existência de tomadas de piso.

A fachada de vidro é liberada dos pilotis, também pintados de azul brilhante, que estão mais para dentro do perímetro da casa. Na parte compartimentada, os pilotis desaparecem dentro das paredes. Dentro da sala, uma cortina de pano leve protege a fachada maior, sudeste, e as duas laterais menores, nordeste e sudoeste. Os panos de vidro das esquadrias são de correr, abrindo como uma porta, até o chão. Mas não há peitoril de proteção.

As cortinas também são usadas como alternativa para dividir a sala de jantar das demais, assim como para encobrir os panos de vidro, em volta do pátio da árvore. Esses trilhos são os únicos elementos a romper a continuidade da laje.

Quase não há mobiliário fixo, ao contrário da maioria das casas da época. Até as prateleiras de livros, sem fundo e afastadas das paredes, mesmo fixadas no piso e no teto, não são embutidas, e admitem alguma permeabilidade visual.

Os móveis, alternam-se entre peças antigas de valor, móveis comuns da época e outros, de desenho contemporâneo, de diferentes autores e da própria Lina. Além dos móveis, há muitas obras de arte, por toda a casa, como estátuas barrocas e *cassoni* renascentistas, que convivem com peças de artesanato popular, artefatos coloniais, vasos *art nouveau* e potes de barro nordestinos. Estes objetos, de tão diferentes procedências, convivem, naturalmente, sem nenhum tipo de separação por ambientes, como nas *ensemblages* tradicionais.[38] Não existe uma síntese; cada peça mantém sua integridade, como objetos em um museu. Até os tapetes são colocados como peças em exposição, e não apenas como demarcadores de lugar. Por isso, nem sempre se relacionam diretamente com a disposição do mobiliário.

A casa é o projeto de uma estrangeira, onde há um casamento entre sua herança italiana, os valores da sua terra de adoção e a arquitetura moderna.

---

[38] Ao longo do tempo, o mobiliário da casa se multiplica e se diversifica, ainda mais. Aparecem quinquilharias, móveis desenhados pela arquiteta, objetos sem maior valor, que não o afetivo, e até algumas peças que até podem ser consideradas um tanto *kitschs*. O aspecto geral é semelhante aos ambientes de colecionador, do século XIX.

A casa Canoas

No Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer já possui um bom número de casas construídas em seu currículo e é o arquiteto mais destacado do Brasil. Ele projeta a casa Canoas para ele mesmo, em 1952-1953. A casa fica em São Conrado, no Rio de Janeiro, na estrada das Canoas. É um lugar alto, com uma vista impressionante, tanto dos morros, quanto do mar.

O edifício tem dois corpos, um exposto e outro camuflado. O primeiro é a parte social da casa; o segundo, a parte íntima. O corpo visível é coberto por uma grande laje de concreto, em uma forma amebóide. Abaixo da laje, fica a vedação, quase totalmente de vidro, que é outra ameba, diferente da cobertura. Apenas um pequeno trecho é opaco, de alvenaria. O conjunto resulta bem horizontal e transparente. Abaixo da vedação, uma base, que estende-se além do perímetro da cobertura.

A cobertura é plana e delgada, suportada por pilares de concreto que obedecem a uma terceira forma sinuosa, que não é coincidente nem com o desenho da borda da laje, nem com o plano da vedação. Os pilares, então, ora são externos, ora internos, o que acentua a idéia de permeabilidade do edifício. Não fica muito claro o que está dentro ou fora da casa. Outro elemento que colabora para criar essa sensação é uma pedra, um granito natural, que vem da piscina e entra casa adentro. A cobertura desenvolve-se em torno desta rocha, que participa tanto do interior da casa quanto da piscina. Da sala é possível descer para a parte íntima da casa, que é semi-enterrada e não aparece para quem chega. Ao invés de elevar o edifício com pilotis, Niemeyer o enterra.

No pavimento social está a sala, a sala de jantar, a cozinha e um lavabo. O piso é de cerâmica escura, coberto apenas por um tapete, de uma cor clara, no ambiente de estar. O forro é todo plano e contínuo, pintado de branco. Não há arremates horizontais, como rodapés ou rodaforros. A única interferência na integridade da laje é o ponto de luz, acima da mesa de jantar. No estar, a iluminação é feita por apliques de parede.

Tanto a laje, quanto o piso, estão no mesmo nível e têm os mesmos revestimentos, dentro e fora da casa. O quê sinaliza a mudança de lugar, são os trilhos das portas de correr dos acessos. Sequer existem cortinas, já que os balanços provocam sombreamento suficiente.

Um biombo curvo, que envolve a sala de jantar, lembra aquele da casa Tugendhat. Neste caso, é um ripado vertical, de madeira clara, que reveste uma alvenaria. Atrás dele, está a cozinha e, neste trecho, a fachada de vidro transforma-se em alvenaria, revestida e pintada de verde. Na sala, que está no extremo oposto da cozinha, o vidro é substituído por alvenaria, novamente, revestida com um painel de madeira curvo, pelo lado de dentro da casa, e pintada de verde, por fora. O efeito interno é semelhante ao do jantar, criando um equilíbrio entre as duas pontas da sala. O miolo do espaço fica mais vazio, reforçando a idéia de que a casa é permeável, penetrável. A própria forma convexa também é um gesto nesta direção, ao criar um espaço de chegada, como um *cour d'honneur*.

O espaço é único e os ambientes são demarcados pelo mobiliário e pelos planos verticais de madeira das duas pontas, do estar e do jantar. Os móveis antigos, que aparecem em algumas fotos, não são da época da conclusão da casa. Os móveis e as luminárias usados têm um desenho bem característico dos anos 50, mas não eram de Niemeyer, que começa a desenhar móveis apenas nos anos 70[39]. Antes disso, como no tempo da casa Canoas, quem faz os móveis para ele é Joaquim Tenreiro, principalmente.

Tenreiro, um exímio artesão da madeira que havia começado a trabalhar no Rio de Janeiro na década de 20, fazendo móveis de estilo, desde cedo critica o provincianismo da sociedade colonizada que só vê valor no que vêm de fora e nega a própria época. Desde a década de 40, propõe uma linguagem contemporânea e advoga a tese de que os móveis brasileiros deveriam ser formalmente leves. "Uma leveza que nada tem a ver com o peso em si, mas com a graciosidade, a funcionalidade dentro de seus espaços." A primeira vez que ele trabalha com Niemeyer é na casa de Cataguases, em 1942. A partir do projeto de Niemeyer, ele desenvolve todo o mobiliário.

Assim como os pilares, os móveis não se restringem ao interior da casa; alguns são colocados do lado de fora do vidro, ainda abaixo da cobertura, e transformam-se em mais um reforço da transparência do edifício. Mas, mais do que qualquer um dos móveis, a pedra, que é metade interna, metade externa, tem esse papel de amarração. E, com ela, entram terra, grama e vegetação sala a dentro. É a natureza, em estado bruto, compondo o

[39] Desenha cadeiras, poltronas, mesas, cadeiras de balanço, espreguiçadeiras e marquesas, utilizando, além da madeira, o couro e a palhinha para assento e encosto.

ambiente junto a panos envidraçados, pisos de cerâmica industrial e cadeiras de pé-palito.

Voltando ao princípio

A *unité d'habitation* de Marselha (1946-52), não é uma casa; tampouco é um projeto para a alta burguesia, como os anteriores. Mas, a *unité* é mais do que um edifício; é uma das propostas de habitação em série, de Le Corbusier, bem ao gosto do momento de pós-guerra europeu. A estrutura é toda de concreto, assim como as paredes divisórias entre as unidades, mas o concreto não aparece dentro de nenhum dos 23 tipos diferentes de apartamentos, que abrigam desde solteiros até famílias com 8 filhos. Uma camada interna de laminados de madeira reveste o interior, da sacada para dentro. As divisórias internas também são de madeira e, algumas delas, móveis. Ao mesmo tempo em que o exterior está se despindo, o interior ganha uma camada interna a mais, com uma materialidade de caráter doméstico.

No apartamento mobiliado, há o aproveitamento do espaço entre a divisória interna e a parede de concreto, com nichos e prateleiras. Há bastante mobiliário fixo, como os balcões divisórios entre a cozinha e a sala, ou o banco, feito de tábuas toscas, em frente à sacada. A maioria das cadeiras e poltronas havia sido desenhada por Charlotte Perriand, para produção em série, a preços razoáveis, ainda antes da guerra. Mas também aparece a velha cadeira de palha, que há tanto tempo acompanha Le Corbusier.

Esta estratégia, de independentizar a parede interna da externa, aproveitando o intervalo entre elas, repete-se em outras obras de Le Corbusier. Habituado a visitar a região, onde hospedava-se na casa E.1027, de Eileen Gray, decide construir uma cabana para ele e a esposa, em Cap Martin, em 1949. Pouco tempo antes, havia projetado um conjunto de casas de veraneio, na Côte d'Azur, chamado *Roq et Rob*, que não foram construídas. As unidades, proporcionadas a partir do *modulor*, são bem parecidas com a casa de veraneio em Celle-St-Cloud, com a mesma abóbada de cobertura, revestida de grama, como cavernas naturais, agrupadas em uma encosta, escalonadamente, como é a tradição no

Mediterrâneo. Sua casa é um pouco diferente. Ao invés de uma caverna, é um *cabanon*.

A paisagem é absolutamente imponente; a casa, por outro lado, é um discreto quadrado, de 3,66m x 3,66m, com 2,26m de altura, de acordo com as proporções do *modulor*. É um volume único, de madeira roliça, coberto por telhado de uma água, de telhas de fibrocimento. O protagonista é o Mediterrâneo. A caixa interna da casa é outra coisa. O espaço é único e mínimo, como uma cabine de navio, revestida de painéis pré-fabricados de madeira laminada de pinho, nas paredes e no forro. O piso é de tábuas de madeira. Os painéis do forro são coloridos, em cores vivas ou claras, em planos diferentes; as paredes são de madeira clara. Todos os espaços tem aproveitamento. As divisórias internas são usadas como armários e prateleiras; a janela aberta transforma-se em espelho para o lavatório. A maioria do mobiliário é fixo; os móveis são banquetas muito simples, como caixas.

Em uma das paredes há um mural, pintado pelo próprio Le Corbusier. Alguns dos motivos usados nesta pintura repetem-se na capa de seu livro *Poésie sur Argel*, de 1950, mesmo ano em que é convidado a desenhar tapetes, que também seguirão essas mesmas características. Le Corbusier considera a tapeçaria o "mural do nômade"[40], diz William Curtis. Por uma questão de ordem, deveria dizer que o mural é a tapeçaria do sedentário; é o que Semper pensaria.

Pode-se dizer que Le Corbusier decora seus edifícios desta forma. Em Chandigarh, no final da década de 50, talvez por ser na Índia, um lugar exótico e intocado, usará a tapeçaria. O pretexto para colocar 12 grandes peças dentro do edifício da Suprema Corte é a melhoria da acústica. Mas, como nos palácios medievais, elas trazem, com sua presença poética e simbólica, uma dimensão artística, além do conforto acústico. E a arquitetura integra as diferentes artes, como prega a arte total.

O fato de Le Corbusier construir esta casa, nos limites do terreno adjacente à casa E1027, da qual era um grande admirador, como uma plataforma de observação, é um tanto intrigante. Eilleen Gray constrói sua casa para ser

---

[40] CURTIS, William. *Le Corbusier: ideas y formas*. Madrid: Blume, 1987. (Coleccion maestros de la arquitectura),p. 166.

inacessível e invisível desde os arredores, como ela mesma confessa. A obra de Le Corbusier é um tanto invasiva, mesmo que, nesta época, Eilleen Gray já houvesse construído outra casa para ela, em Castellar (1934). Como observa Beatriz Colomina[41], o caso havia começado em 1938, quando Le Corbusier pinta alguns murais, nas paredes da casa, sem a autorização da autora, amiga sua. Para completar, ele deixa-se fotografar nu, pintando a casa. Eillen Gray jamais o perdoará, pelo que considera uma violência. Colomina, dramatiza, chamando a atitude de violação.

As casas Jaoul[42], de 1952-1953, estão em um contexto completamente diferente, em um lote retangular, nos arredores de Paris. São duas residências, para uma mesma família. O orçamento é reduzido, o que justificaria a escolha de materiais comuns, rústicos, em uma atmosfera bem característica da escassez de recursos, no pós-guerra. A alvenaria externa de tijolos não é rebocada, nem o concreto da estrutura da abóbada de cobertura, que Le Corbusier usa mais uma vez. Mas, ao contrário das vezes anteriores, como nas casas Monol, Mandrot, Celle-St-Cloud ou em Roq et Rob, não existe, em um subúrbio parisiense de classe média, a justificativa da paisagem mediterrânea ou da solução para a construção em série. A abóbada não é identificada como uma referência, naquele contexto.

As duas casas formam um “L”; a primeira, é paralela à rua; a segunda, transversal. O carro entra por uma faixa lateral, na divisa do terreno. As casas são relativamente pequenas, com plantas um pouco diferentes. A primeira tem as peças sociais no térreo, com espaço mais fluído e parte da sala com pé-direito duplo; no segundo pavimento, os dormitórios e banheiros. Há um terceiro pavimento com mais um dormitório. Na segunda casa, um pouco menor, o esquema é semelhante, mas não há o pé-direito duplo da sala.

As aberturas na alvenaria de tijolos das fachadas são preenchidas por esquadrias de madeira, janelas ou portas, ou planos inteiros, com parte em

---

[41] COLOMINA, Beatriz. *Battle Lines: E1027,* in: HUGHES, Francesca. *The architect: reconstructing her practice*. Cambridge: MIT Press, 1996.

[42] As casas Jaoul se parecem muito com um projeto de 1950, que Le Corbusier faz na beira do lago Contanza, na Suiça, para o recém aposentado professor Fueter, que morre antes de poder construir a casa. Fueter era professor de matemática, da Universidade de Zurique, e havia sido o grande incentivador da contratação de Le Corbusier para a construção do Pavilhão Suíço, em Paris, em 1930.

painel de madeira, e parte com esquadria. No interior, nas salas de estar, as paredes são rebocadas e pintadas em cores fortes, mas o concreto segue aparente. As abóbadas não são revestidas, tampouco, e o piso é de cerâmica clara, predominantemente. Existem alguns lugares com piso de parquê.

Uma boa parte de mobiliário é fixa, nas duas casas. São balcões, tampos, armários e bancos, de alvenaria, concreto e madeira; são volumes que também funcionam como divisórias, não chegando até o forro, mas dividindo os ambientes. Assemelham-se, conceitualmente, aos *casiers*, apesar de uma materialidade bem mais rústica, e uma proporção mais pesada.

A escada das duas casas é idêntica, com a base de concreto, e um delicado peitoril metálico, de poucas e precisas linhas curvas. Le Corbusier não desenha móveis para estas casas e, além das peças fixas, que dão uma primeira orientação, parece não ter interferido na escolha do mobiliário.

Os interiores da *villa* Sarabhai, em Ahmadabad (1955), são muito parecidos com os interiores das casas Jaoul. Na casa, solta em um parque de oito hectares, com apenas uma dezena de vizinhas, os condicionantes climáticos foram fundamentais para o projeto, estruturado em abóbadas de tijolo, sem revestimento interno, como as paredes, e com piso de cerâmica. Também neste caso, fora uma série de nichos e peças embutidas, Le Corbusier não desenha os móveis.

Mais do que uma mudança, os anos 30 marcam o retorno de Le Corbusier ao uso de um repertório de imagens e procedimentos de projeto mais ligados ao lugar, físico e cultural. Além disto, também é possível identificar a criação de uma arquitetura mais informal, no sentido de relaxada. Isto é uma mudança relativa à idéia de domesticidade. O luxo de meados da década de vinte é substituído por uma atmosfera mais caseira. É verdade que os clientes são outros; algumas das casas são para finais de semana, ou são construídas com uma forte limitação de orçamento. Mas, boa parte das casas para artistas ou das casas em série, investigadas há muito tempo por ele, sofrem as mesmas restrições financeiras; então, não é a falta de dinheiro que elimina o reboco das casas Jaoul. Tampouco pode-se dizer que é o lugar, senão estaríamos igualando os arredores de Paris à Ahmedabad.

Esta transformação não acontece apenas com ele. Em Frank Lloyd Wright também há uma mudança de materialidade, em direção ao produto de aparência menos severa. Mas nada disso implica em um projeto sem sofisticação. Ao contrário, pode-se até dizer que é mais *chic* este cenário despretensioso. No caso de Le Corbusier, para reforçar argumentos relativos ao caráter doméstico, há o reconhecimento das diferenças entre interior e exterior, na *unité*, onde o exterior é de concreto, sem nenhum revestimento e, no interior, existe uma segunda pele de madeira, também aproveitada como mobiliário. Como Loos havia afirmado anteriormente, a casa tem duas realidades muito diferentes, que são sua cara pública e a privada.

Já o projeto de Beistegui e a exposição, em seu apartamento, são demonstrações de outra característica, não menos importante, de seu temperamento artístico. Apesar da excepcionalidade de um episódio surrealista, pode-se dizer que o comum entre estes dois exemplos é, justamente, o confronto de diferenças, e que esta não é uma novidade. Os antagonismos e contrastes explícitos, em menor ou maior grau, são constantes na obra de Le Corbusier: peças tradicionais e de vanguarda, antigas e modernas, artesanais e industriais, raras e populares, leves e pesadas, curvas e angulosas. É possível ver algumas destas misturas também no Brasil, ou no México, onde há um sentimento que miscigena a admiração e o respeito à tradição, com a sedução inevitável dos novos tempos.

Neste 20 anos, Mies van der Rohe andou sempre por um outro caminho, num processo linear, com alguma graduação e muito pouca variação, cujo clímax, depois do estupendo começo representado pelo pavilhão de Barcelona e pela casa Tugendhat, é a casa Farnsworth. E sobre ela, justamente, a questão da domesticidade é tão discutida. Parece que para Mies, o espírito da época ainda é o tema mais importante; a idéia de moderno, associado à transparência, material e espacial; aos materiais polidos e sem revestimento; à redução de elementos; à abstração, no lugar da materialidade.

A outra característica evidente é a unidade. Adepto da concepção definida por Wagner, seu conterrâneo, como arte total, Mies projeta casas totalmente controladas por ele, e onde a uniformidade organiza o conjunto. A casa de vidro de Lina Bo Bardi pode ser comparada à Farnsworth, em muitos

aspectos, mas os interiores das duas são completamente diferentes. Mies não costuma fazer misturas, uma atitude que admite muitas caras diferentes. As casas de Frank Lloyd Wright, por exemplo, têm muito pouco em comum com as dele, como imagem, mas orientam-se segundo o mesmo princípio de controle de um projeto unitário.

Outro lado importante a observar é o do cliente. Na villa Sarabhai, onde Le Corbusier não faz a ambientação da casa, deixada a cargo da família, um dos filhos da proprietária diz que sua mãe escolheu as peças indianas, como estátuas de pedra de divindades e objetos religiosos de latão; ele, as obras de arte moderna, como gravuras de Roy Lichtenstein e um quadro de Joan Miró. Esta mistura, de alto nível, foi feita pelos proprietários, de uma forma consciente e organizada. Desde a escolha de Le Corbusier, um europeu conhecido mundialmente, até a inclusão de objetos tradicionais, da cultura local, misturados com arte moderna, também estrangeira, feita por dois agentes diferentes, mãe e filho, formam uma equação interessante, de mistura de culturas e idades.

O espírito da casa está perfeitamente expresso nas palavras de Mahatma Gandhi, esculpidas em pedra vermelha, no lado de fora da entrada: “ Eu não quero a minha casa encerrada em todos os lados e as minhas janelas cobertas. Eu quero as culturas de todos os povos pairando pela casa, tão livres quanto possível”. Parece que, para um certo tipo de cliente, mais do que ser completamente *chic*, esta miscigenação já começa a ser entendida como uma atitude politicamente correta.

COMEÇANDO A CONCLUIR

Nos séculos XVIII e XIX há uma mudança importante, de uma história de culturas sucessivas, para outra, de culturas simultâneas, resultante de um processo tanto natural quanto provocado. Além dos *revivals* assumidos, a superposição espontânea de períodos históricos cria a convivência de arquiteturas diferentes, em um mesmo lugar, num mesmo tempo. Em contrapartida, não existe a unanimidade de antes e a unidade estilística torna-se uma qualidade menos freqüente.

A noção de estilo está estreitamente ligada à unidade, uma relação evidente e positiva das partes com o todo, e a regras que precisam ser observadas. Através dela, identifica-se que cada componente está subordinado ao conjunto, mesmo que tenha alguma autonomia e individualidade.

A diversificação dos estilos relativiza a importância e o valor dos estilos e, ao longo de quase 150 anos, há um desfile de tendências, que parecem mudar a cada geração, em um espaço de 20, 30 anos. Nessa sucessão, é possível reconhecer um movimento de oscilação entre estilos mais e menos rebuscados. Em paralelo, há uma interiorização das misturas. Primeiro é a convivência de edifícios de estilos diferentes; depois, são salas diferentes, dentro de um mesmo edifício, e, finalmente, os ambientes diferentes, dentro de uma única sala.

A parcela mínima de unidade, nas casas, vai diminuindo; aliás, como também vão diminuindo as próprias casas, como regra geral. Esta equação, auxiliada pelo aumento do número de objetos e móveis, resulta em uma aparência facilmente interpretada pelos olhos da época como falta de controle. A ascensão econômica da classe burguesa agrava esse quadro. Com muito dinheiro e sem maior educação do “gosto”, tornam-se vítimas dos modismos passageiros, das falsificações e do desdém um tanto preconceituoso de uma elite esnobe, que segue uma tradição de projetos mais unificados. O entendimento é de que quem prefere o excesso é aquele burguês mal orientado, não o nobre ou o “bom” burguês.

O *gesamtkunstwerk* é utilizado como antídoto anti-ecletismo, no final do século XIX, conduzindo a bandeira do desenho total. Projetar tudo, o edifício,

o mobiliário e os objetos, significa controle, e controle tem uma relação direta com a unidade. No mínimo, é um facilitador. Parece resolvida a questão.

Muitas correntes estilísticas proliferam sob essa orientação, na virada do século XIX para o XX, mas o *gesamtkunstwerk* não é um estilo, é uma maneira de pensar e projetar. Falta-lhe uma "cara". Depois da primeira guerra, o *zeitgeist*, desempenha esse papel. Há um consenso, entre a vanguarda, de que esta "cara" que está faltando deveria ser extraída do espírito da época. Trata-se de uma época caracterizada, por esta mesma vanguarda, como um tempo universalista e impessoal

> ...entusiasta da velocidade, da produção em massa, dos aeroplanos, do concreto armado, da sociologia, dos banhos de sol, da maquinaria pesada, da vida frugal, das fábricas, dos silos, dos transatlânticos, da higiene e dos automóveis que serviram para criar sua própria imagem.[1]

Sob a denominação de *International Style*, Johnson e Hitchcok enquadram a arquitetura moderna como um estilo, uma proposta estética, sem aquela carga de conteúdo que tem na Europa. Desta forma igualam obras um tanto diferentes, como uma comparação entre as ambientações de Le Corbusier e Mies van der Rohe pode esclarecer.

No começo de sua carreira, Le Corbusier não projeta móveis, mas seleciona-os. Junta cadeiras tradicionais das fazendas francesas, de estrutura de madeira e assento em palha, gordas poltronas inglesas, estofadas de couro, e modelos da Thonet, comuns e leves, de madeira vergada. Mais tarde, quando projeta os *casiers*, adiciona-os a esta equação, com seus magros pés metálicos, suportando caixas graúdas de armazenamento.

A disposição desses móveis é outro capítulo importante. Ele elimina o terno tradicional e o uso do sofá; dificilmente monta ambientes para mais de duas ou três pessoas. Além disto, elas não poderiam conversar entre si, pois os assentos não estão orientados de maneira a criar o convívio ou a conversa "olho-no-olho". Tampouco os elementos de suas composições estabelecem algum diálogo. A localização dos tapetes, por exemplo, não tem nenhuma relação com os móveis. Seguindo essa lógica, a iluminação tende a ser geral, sem marcar lugares específicos.

---

[1] ROWE, Colin. "Manieirismo y arquitectura moderna y otros ensayos". Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978, p.129.

A reunião de todos esses aspectos cria uma impressão de naturalidade, como se o mobiliário fosse móvel, no sentido estrito da palavra, e não tivesse lugar definido. Sua posição estaria relacionada com sua utilização, e não com a montagem de um ambiente fixo ou de uma paisagem interna. Neste ponto é fácil aproximar seus projetos de sua pintura; a forma analítica como dispõe diferentes objetos dentro de casa é muito próxima à composição de suas naturezas mortas. Mas também é comparável ao que faz Robert Adam, em Osterley Park, onde se cria a sensação de que alguém recém saiu da sala, mesmo que ela ainda fosse desabitada; são os chamados esquemas *derangés*,

As ambientações de Le Corbusier abrigam diferenças unidas por outros critérios que não são a semelhança de materialidade, estilo, proporção ou origem; critérios que não são relativos à criação do que se entende, de maneira mais convencional, como unidade. Ele sempre teve um entendimento próprio sobre esta matéria, que não é, exatamente, compartilhado pela maioria de seus contemporâneos.

Quando Mies van der Rohe destaca-se internacionalmente, ele não apenas projeta móveis, mas projeta móveis de tubo metálico, que têm a “cara” do móvel de vanguarda. Em seguida, constrói o pavilhão de Barcelona e a casa Tugendhat, ambos reconhecidos tanto por sua arquitetura, quanto por suas cadeiras, produzidas até hoje.

A disposição dos móveis e objetos em seus edifícios é rigorosa. Os ambientes são configurados pelo mobiliário, em associação aos tapetes. O envelope e o conteúdo interno têm, em geral, as mesmas características de transparência, reflexividade, esbelteza e rigor geométrico que se vê na sua arquitetura; formam um conjunto marcado pela homogeneidade. Em alguns pontos, escolhidos estrategicamente, entra uma alteração de textura, de materialidade ou de cor, que cria um contraponto necessário.

Na década de trinta, a distância entre a obra dos dois fica ainda mais larga. Le Corbusier projeta a casa Errazuris e constrói a *villa* de Mandrot e o apartamento de Beistegui. O apartamento parece mais com um exercício de subversão, um episódio único, em que não falta uma ponta de ironia, principalmente em relação a aspectos tecnológicos do projeto, além das questões mais conceituais. Os outros dois indicam uma inflexão importante,

uma mudança de rumo, ou melhor seria dizer um retorno, em direção à valorização dos aspectos locais. Essa atitude revela um certo desapontamento em relação às possibilidades das novas tecnologias, como se confirma no seguimento de sua produção.

Durante toda a década de 30, a arquitetura residencial de Le Corbusier caracteriza-se por um caráter mais informal, com menos sofisticação nos acabamentos, ou mesmo, menos acabamentos e percursos glamorosos. Sem maiores traumas aparentes, depois da crise de 1929 e da Primeira Guerra, há uma desmistificação, ou uma desilusão; Le Corbusier distancia-se daquele modelo reverenciado na década anterior, de um mundo regido pela máquina, sem fronteiras, classes ou outras desigualdades. E reconhecimento de diferenças é algo que ele é plenamente capaz de fazer.

Mas também é fato que Le Corbusier nunca produziu, exatamente, aquela arquitetura uniforme que caracterizava a maior parte da produção moderna, no início do século. Apesar de uma breve interrupção, foi um adepto assumido da policromia, por exemplo. Suas ambientações domésticas com móveis de desenho moderno, fora o Salão de Outono de 1929, reduzem-se à *villa* Church, que é a reforma de uma casa antiga (que, maldosamente, pode-se dizer que é um *show room* de venda de sua recém criada linha de mobiliário), todos eles feitos com Charlotte Perriand, a moça das almofadas.

Raras vezes deixou de lado uma cadeira Thonet, uma poltrona Maple, a poltrona de palha ou as cadeiras de ferro de jardim. E usadas em uma mesma obra ou ambiente, o que é ainda mais importante. Isto sem falar na diversidade de texturas, na mistura de frascos de laboratório com pedras naturais, antigüidades ou obras de arte moderna.

A trajetória de Mies é bem diferente e parece ser a versão mais conhecida a respeito do assunto. Ele mantém uma continuidade e uma uniformidade notáveis ao longo de sua carreira. Entre a casa Tugendhat e a Farnsworth, além dos 15 anos de diferença e do lugar, muda muito pouco. Os terrenos são em continentes diferentes, o programa e a dimensão das casas não é igual, o esquema de organização de planta também; por outro lado, a proporção e a planaridade do espaço, a monocromia, a localização precisa dos móveis e dos tapetes e a relação direta entre ambos, são as mesmas; a ausência de paredes, a transparência das fachadas, a reflexividade dos

materiais, como o aço e o vidro, e o contraponto da madeira, idem. E há uma elegância e uma sofisticação, muito próximas da formalidade, que não se alteram nesses anos.

Esporadicamente, aparece uma parede de pedra junto a grandes *bergeres* estofadas, em uma perspectiva de uma casa não executada por ele, mas é só. Suas ambientações internas são muito parecidas, entre si, e ao longo do tempo. Além disso, não há uma preocupação maior relativa ao lugar, nem como um condicionante físico, nem cultural; as casas Tugendhat e Farnsworth, inclusive, geram uma discussão ferrenha, na época, sobre a adequação daquela arquitetura ao programa residencial. Pode-se dizer que Mies refugia-se no luxo, mais do que nos Estados Unidos. Além disto, desde os anos 50, começa a evitar as casas.

Independentemente da trajetória destes dois arquitetos fundamentais, a sensibilidade eclética vai, aos poucos e silenciosamente, tomando o lugar da pureza estilística do começo do século XX, até tornar-se uma atitude majoritária, nos anos setenta, como havia sido no final do século XIX. Um século depois, repete-se um mesmo processo, com novos ingredientes.[2]

OS ANOS 60

Américas: um pouco do Brasil

Como observa Carlos Eduardo Comas[3], há uma vitalidade importante da arquitetura doméstica produzida no continente americano entre 1960 e 1975. O desenvolvimento brasileiro se processa como um movimento coletivo, agora baseado em São Paulo. A construção de casas para uma *intelligentzia* de esquerda é praticamente o núcleo da escola, de acento brutalista, e a maioria dessa produção é na capital paulista. O tom nacionalista se mantém,

---

[2] Algo parecido acontece em relação ao desenho do mobiliário. As cadeiras de tubo metálico, que não são exatamente confortáveis, demoram algum tempo para serem aceitas pelo cliente comum. Depois, apenas no final dos anos 50 foi possível abandoná-las e assumir um desenho de aspecto mais relaxado. A poltrona Mole, por exemplo, de Sérgio Bernardes, que tem uma aparência de conforto e informalidade, foi projetada em 1957 e não fez sucesso imediato; o público custou a abandonar o estilo "funcional", entendido como a cara do móvel da época. Quando isto aconteceu voltou a ser admissível usar sofás, abandonados desde os anos 20, pelo menos pela vanguarda. Moderno de verdade, só sentava em cadeiras ou *chaises*.

[3] COMAS, Carlos Eduardo Dias, ADRIÀ, Miquel. *La casa Latinoamericana moderna*. México: GG/México, 2003, p. 23.

mas a idéia de um paraíso tropical é suplantada pela representação de um país rude, dependente e subdesenvolvido, que luta por sua autonomia. Estas características também estão presentes dentro de casa, como se pode observar, mesmo numa olhada mais rápida, em alguns poucos exemplos.

A ambientação interna da casa que Carlos Milan faz para seu irmão, Roberto (1960), na cidade de São Paulo, é rústica e despida. O piso é de lajota cerâmica; as paredes são de placas de cimento fundidas no local, e, no forro, aparecem os tijolos de enchimento da laje nervurada. A regra é o oposto a qualquer sofisticação de acabamento. Como a metade do perímetro é envidraçada para os jardins, a vegetação pode ser um dos poucos "revestimentos" presentes na casa, quando as cortinas estão abertas. Móveis como o sofá da sala, prateleiras e mesas, são peças da empresa Branco & Preto, fundada em 1952, que era do próprio Milan, em sociedade com Roberto Aflalo, Plínio Croce, Chen Hwa, Miguel Forte e Jacob Ruchti, com a intenção de desenvolver "uma linha mais contemporânea, mais ligada às intenções e necessidades do arquiteto" [4]. Representavam, para São Paulo, o mesmo que Tenreiro, para o Rio de Janeiro. Desde os anos 50, os móveis da Branco & Preto eram a marca registrada dos interiores modernos paulistas.

Mas não é só isto. Na sala há uma mistura de cadeiras leves, como a Barcelona, com um sofá pesado e escuro, sobre um tapete peludo. Espalhadas pela casa, muitas antiguidades e objetos que parecem ter saído de igrejas barrocas brasileiras, assim como peças do nosso artesanato; há também tapetes orientais pendurados no peitoril do mezanino. O arranjo da ambientação interna é bastante transigente, no que se refere a procedências, idades e formatos, semelhante ao que se vê na casa de Sérgio Bernardes, para ele e sua família (1961), na cidade do Rio de Janeiro. A fachada das salas de estar e jantar desta casa é completamente envidraçada, com uma espetacular vista para o mar. O piso é de pedra, a mesma que segue para a varanda de contorno, e as paredes são de tijolos à vista. A laje, sem nenhum revestimento, mostra o sistema misto de tavelas de cerâmica e vigotas de concreto. No estar, os assentos são cadeiras coloniais, com trabalho de palhinha, cadeiras de vime e pufes, junto a mesas leves de vidro. A mesa do

[4] Depoimento de Miguel Forte a Maria Cecília Loschiavo dos Santos, In: "Móvel Moderno no Brasil", São Paulo: Studio Nobel, 1995.

jantar é rústica, com cadeiras e um armário colonial. Distribuídas pela casa, há várias antiguidades barrocas.

Em outra casa de Milan, para Antônio D'Elboux (1962-64), o concreto da estrutura fica aparente nas salas e o reboco é de chapisco grosso branco, no teto e nas paredes. O piso é de acimentado vermelho. Na ambientação há poucos móveis; dentre eles, uma cadeira BKF, de Antonio Bonet, ao lado de um sofá e uma estante do mobiliário antigo luso-brasileiro, além de outras peças antigas, como relógios, um sino de bronze e um baú; o tapete é um couro de vaca.

Na casa de Paulo Mendes da Rocha, para ele mesmo (1964-66), a sala é um espaço único, retangular, com janelas corridas em toda a extensão da fachada voltada para o pátio. Entre os dormitórios e a sala, uma linha de transição é ocupada pelos banheiros e *closets*. O forro é a laje nervurada de concreto da cobertura, deixada aparente, e o piso é de tabuão. Há três ambientes, configurados por elementos ou mobiliário fixo. São eles o jantar e o escritório, nas pontas, e o lugar da lareira, no meio. As mesas são fixas, além de dois sofás, um de costas para o outro, feitos de placas de concreto armado de 3cm, com laterais que descem até o piso. O assento tem uns 20cm de altura, aproximadamente, e suporta o estofamento de tecido. A lareira também é em concreto; a coifa é um paralelepípedo e desce da laje sem encostar na base, que fica como uma bancada, entre o escritório e a sala. A altura dos sofás fixos, da bancada da lareira e dos peitoris é semelhante; no conjunto, esta marcação acentua a horizontalidade do espaço.

Quanto aos sofás, especificamente, a maneira como estão agrupados e o fato de serem fechados, nas laterais, transforma-os em um bloco pesado e estático, um paradoxo à própria casa, que parece não encostar no chão. Ao lado deles, as cadeiras de estrutura metálica e revestimento de tecido, com estrutura em balanço, que foram desenhadas pelo arquiteto, em 1955, para o edifício sede do clube Atlético Paulistano, de Warchavchik, parecem ainda muito mais leves do que já são. As luminárias pendentes são peças comuns, de alumínio pintado, distribuídas pelos diferentes ambientes. As cadeiras da sala de jantar, com uma mesa de concreto idêntica à do escritório, são de Arne Jacobsen, desenhadas em 1955. As cadeiras da copa são das mais comuns, de palha e estrutura de madeira.

Praticamente a metade da divisa entre os quartos e a sala é de prateleiras de concreto, abarrotadas de livros, que vão de cima a baixo. A disposição deles, de diferentes cores e tamanhos, é um contraponto informal à sobriedade do conjunto. Nas fotos da época, aparece uma outra prateleira, entre o escritório e a sala, que funcionava como uma divisória, entre os dois ambientes. A mesa do escritório está encostada na fachada lateral da casa, onde uma janela projeta-se para o exterior, com a mesma largura do tampo e logo acima dele, revelando uma forte integração entre o projeto do edifício e de seu mobiliário. Numa casa que impressiona pela força, este elemento é um contraponto importante, de uma certa delicadeza. Espalhados pela casa, objetos de artesanato popular e outros que poderiam ser classificados como objetos comuns, simplesmente, como a pequena cadeira de estrutura metálica e canudos plásticos, que é vendida em qualquer bazar.

A casa de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, para Elza Berquó (1965), tem duas partes, bem separadas; a maior, onde estão as salas de estar e de jantar, organiza-se em volta de um pátio central. A estrutura da casa é de concreto, coberta com laje nervurada, porém os pilares do pátio, que são isentos e centrais, são troncos de árvore, e, como outros aspectos, contribuem para criar uma confusão entre interior e exterior. Dentro do pátio, um jardim, colocado no mesmo plano do piso, repleto de vegetação e iluminado zenitalmente, passa a impressão de ser um pedaço do exterior, dentro de casa. Além disto, ainda há outros tantos vasos de folhagens espalhados pela casa. Os tapetes são orientais; além de peças de mobiliário dos anos 50, há cadeiras Thonet, móveis antigos e rústicos; entre eles, chama a atenção uma bancada, feita com uma grossa prancha de madeira, apoiada em uma peça de moinho; isto é, não é um móvel, mas uma peça de trabalho usada, tirada de seu contexto e transformada por um novo uso.

A casa de Waldo Perseu Pereira (1967), feita por Joaquim Guedes, está na ponta de um quarteirão, em um lote de forma triangular. A entrada e as áreas de estar voltam-se para os terraços e o grande jardim da frente. Estes ambientes são amplos e envidraçados, com um volume marcado pela geometria angulosa do mezanino. O piso é de ardósia irregular; a estrutura é de concreto aparente e os forros e as paredes são revestidos e pintados. Junto à lareira, há um sofá embutido, estofado em tecido claro. À sua frente, sobre um tapete de quadros de juta, há três cadeiras Bertoia; fechando o

ambiente, ao lado do pano envidraçado que dá para o jardim, uma rede das mais tradicionais. No ambiente que fica ao lado da escada que sobe para o mezanino, outro tapete de palha suporta um ambiente formado por cadeiras Tugendhat e da poltrona Mole[5], de Sérgio Rodrigues, em volta de uma mesa com tampo de vidro e pés metálicos, que parece ser da mesma linha de Mies van der Rohe. Em volta deste lugar, alguns grupos de vasos cerâmicos ficam pelo piso.

Na casa que Eduardo de Almeida projeta para Pedro Tassinari (1965), logo após a entrada, há um vazio, de onde uma escada sobe ao vestíbulo, que está no centro de organização do andar principal e de toda a casa. Ao lado da escada, um talude coberto de vegetação acompanha o desnível. A parede junto da escada é de alvenaria de pedra até a laje do pavimento superior. A partir daí, é rebocada e pintada de branco. A cobertura é de abóbadas de concreto aparente. A ambientação deste lugar de passagem obrigatória mistura dois grandes anjos barrocos, pendurados na parede, vasos cerâmicos artesanais e uma cadeira Bertoia, em frente a uma antiga escrivaninha. Além disto, há vários objetos antigos, como santos e candelabros. Na sala de jantar, a mesa é de tampo de vidro, suportado por pés metálicos, enquanto as cadeiras são antigas, luso-brasileiras.

Américas: um pouco dos Estados Unidos

A arquitetura moderna americana tem uma tradição ligada à concepção de ambientes unitários, tanto das *praierie houses*, de Frank Lloyd Wright, como também da arquitetura dos imigrantes, como Mies van der Rohe, Schindler ou Neutra, e até da casa de vidro de Philip Jonhson[6]. Já não é o caso de Eames, um colecionador de diferentes objetos, uma exceção, que não deixa de confirmar a regra de unidade, do cenário geral. Nos anos sessenta, a situação modifica-se, gradualmente. Charles Moore e Robert Venturi são dois dos personagens dessa história.

A primeira casa que Charles Moore faz para si mesmo, em Orinda, na Califórnia (1962), é um volume pequeno e único, de um só pavimento, de planta quadrada, coberto por um telhado de duas águas, solto em um terreno

[5] A cadeira é de 1957.
[6] Considerando-se apenas a primeira etapa, dos pavilhões de vidro e o de hóspedes.

muito arborizado. Internamente, duas edículas, de tamanhos diferentes, cada uma delas formada por quatro colunas toscanas de madeira, retiradas de um edifício antigo e que suportam um telhado piramidal, marcam o estar e a banheira. Acima delas há entradas de luz pela cobertura; neste ponto o forro é pintado de branco; no resto, há chapas de madeira natural.

O piso é de parquê claro e, sobre ele, no estar há um tapete artesanal. Apesar do fato de haver apenas uma peça fechada, que é o lavabo, a casa contém vários espaços diferentes em seu interior. Além das edículas, o mobiliário contribui para criar estes lugares. Perto da banheira, que pode ser fechada com cortinas leves, há uma cama de casal, encostada em uma prateleira que sobe até o telhado; atrás da prateleira, outra cama idêntica. Mesmo não aparecendo no desenho da planta, esta estante funciona como uma divisória. Nela estão fixadas quatro luminárias articuláveis, duas para cada lado.

Um sofá de couro, de linhas simples, chama a atenção, colocado bem próximo a uma poltrona medalhão, estilo Luís XV. Atrás do sofá, no canto ligado ao exterior, um piano de cauda. Mais do que trabalhar com um mobiliário eclético, as colunas, ou mesmo a própria edícula utilizada por Moore, são elementos de outra época, ou fazem referência a eles. Além disso, também é importante o fato de um dos espaços destacados ser um lugar de banho, o que é uma atitude explicitamente anti-convencional, mas que também não deixa de ter algum parentesco com o uso que Le Corbusier fez dos bidês, ou a relação da banheira com o dormitório, na *villa* Savoye; só que, neste caso, ganha em força dramática.

A casa Vanna, feita por Robert Venturi para sua mãe (1962), é marcada, externamente, pelo frontão superdimensionado, que sinaliza a simetria e a hierarquia da fachada. Internamente, o tratamento das paredes utiliza frisos, molduras e rodapés, no sentido contrário ao do reducionismo evidente na arquitetura moderna dos anos anteriores. Também há portas e janelas, ao invés de aberturas, divisórias móveis ou panos envidraçados. O piso da sala é de mármore e tabuão. As paredes são revestidas e pintadas, assim como o forro, na mesma cor. O mobiliário é bem tradicional e pode-se dizer que não há móveis de estrutura metálica, ou mesmo leve; os assentos não são em balanço e as cadeiras e as mesas têm todos os quatro pés.

O próprio arquiteto afirma que projetou a casa para combinar com os objetos de sua mãe, que eram algumas antigüidades e móveis de 1925, mas não o 1925 de Mies van der Rohe ou Le Corbusier; o 1925 da senhora Vanna e da maioria das donas de casa americanas. Não há móveis desenhados por Venturi, que só começa a desenhá-los vinte anos depois da construção desta casa. A iluminação é feita por abajures, na maior parte, mas, há uma reprodução de uma luminária usada, freqüentemente, por Le Corbusier, que é apenas uma lâmpada rosqueada, num suporte circular. Pode-se dizer que é empregada como uma referência ao passado; um passado mais próximo, mas passado, mesmo assim. Nos quadros expostos, há obras modernas.

A importância dessa maneira de fazer arquitetura e ambientação, identificada em Moore e em Venturi, naquele momento, pode ser avaliada pela afirmação do segundo: "*In those days interiors were expected to be purely modern. Although you could scatter some very old antiques about (and the Italians were masters at this), eclecticism was essentially out*". Ele mesmo considerava-se uma exceção.

Depois de fazer outra casa para ele (1963), em Sea Ranch, também na Califórnia, Moore projeta mais uma (1966), em New Haven, Connecticut. Na verdade é uma reforma de uma casa de cem anos, relativamente pequena, em um lote pequeno. Moore utiliza novamente as edículas, mas desta vez elas são três e funcionam para ampliar os espaços da casa. Ao invés de vazadas, são feitas com divisórias sanduíche de madeira; de fato, são como tubos de ligação vertical, que parecem grandes móveis, ou algo semelhante a *pochés*.

A mistura de épocas já nasce com o projeto, que tem uma casca antiga. Algumas partes do edifício são descascadas para mostrar a alvenaria original; elementos antigos, como capitéis, colunas e guarda-corpos são aproveitados em sua função original ou como objetos de decoração. Ao lado de quadros clássicos, colocados em molduras douradas, uma pintura realista, na parede da escada, chega a confundir o "espectador"; em algumas aberturas há uma caixilharia que se assemelha aos vitrais de Frank Lloyd Wright, assim como as aberturas de formas elementares e grandes dimensões, das paredes das edículas lembram a obra de Louis Kahn.

Há uma variedade de citações que fazem referência a diferentes arquiteturas, inclusive à moderna, que já é parte do passado, a estas alturas. A casa é como uma caixa de surpresas, que até pode ser considerada próxima do excesso.

EM DIREÇÃO AOS 70

Grays & whites

Em 1966, Robert Venturi formaliza a apologia dos contrastes, das diferenças e do cotidiano, no livro *Complexity and contradiction in architecture*. Ele elogia, justamente, os estilos proscritos pela arquitetura moderna: o maneirismo, o barroco e o rococó. Seu livro, essencialmente, vai em direção ao entendimento do que ele chama de descontinuidade na arquitetura.

Suas classificações incluem contradição, justaposição, ambigüidade, *both-and* e inflexão. A respeito desta categoria *both-and*, ele escreve;

> *I prefer 'both-and' to 'either-or,' black and white, and sometimes gray, to black or white. A valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus; its space and its elements become readable and workable in several ways at once.*[7]

Ele acredita que a arquitetura moderna “ortodoxa” é caracterizada pelo "*either-or*," em que um apoio, por exemplo, raramente é um fechamento.

Mas essa não é uma visão unânime, nem nos Estados Unidos. A produção americana, a grosso modo, estava dividida entre os *grays* e os *whites*. Os primeiros, Venturi, Moore e Stern, reagem contra o que consideram a arquitetura moderna ortodoxa. Criticam o funcionalismo, que seria mais um estilo do que uma realidade, e afirmam que os edifícios modernos eram alienados das realidades humanas e tecnológicas do mundo.

---

[7] VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1977.

Os *whites*[8], Peter Eisenman, John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathmey e Richard Meier, fazem projetos unitários, uma arquitetura purista, baseada em convicções neo-modernas. As peças brancas esculturais de Richard Meier criaram um vocabulário novo de projeto para a década de 80.

Conforme Comas, o êxito de "Linguagem da arquitetura pós-moderna", de Charles Jencks (1977), deixou claro a muita gente que a idéia de arquitetura moderna estava morta, imediatamente apoiada pela segunda crise do petróleo e pelas ambigüidades de "A arquitetura racional" (1978). Logo em seguida, percebe-se que não é bem assim, mas esta já é outra história.

FINALMENTE

A idéia de projetar conforme um *zeitgeist* não é absurda, de maneira alguma. O que o discurso moderno parece ignorar é que a sua época é de muitos espíritos diferentes e que qualquer ideal unitário ou de unanimidade é quase um delírio. Além disso, no próprio conceito de Hegel há um componente de transitoriedade. Para ele, o *zeitgeist* é personalizado por um herói individual que se troca por outro, à medida que o primeiro se esgota. O herói da década de 1920 não era exatamente alguém, mas a máquina. E o esgotamento também chega, pelo menos para alguns, como Le Corbusier.

A arquitetura moderna procurou responder ao ecletismo do século XIX com uma "faxina" estilística. O problema é que o século XX representa um contexto em que a atitude eclética, pode-se dizer, é inevitável. Está intimamente relacionada com a amplitude do conhecimento da história e da antropologia, com a própria história e com os processos de democratização da sociedade. Este contexto dificulta um senso comum, ou uma unidade. A impureza e a diversidade fazem parte daquela sociedade, em maior ou menor grau.

Mas é verdade, também, que Mies jamais sucumbe a essas liberdades, assim como Le Corbusier nunca adere à pureza estilística completamente.

---

[8] Este nome vem de uma exposição do MoMa, de 1969, organizada por Philip Johnson. Também há o grupo *New York Five*, Richard Meier, John Hejuk, Charles Gwathmey, Michael Graves e Peter Eisenman.

Fato, aliás, que não deixa de ser uma prova desse convívio de diferenças. Se compararmos os projetos de ambientação interna de Mies van der Rohe e Le Corbusier constatamos dois comportamentos opostos: Le Corbusier tem uma sensibilidade eclética evidente, enquanto Mies é um representante perfeito da unidade estilística.

É claro que esta é uma visão do século XXI, distanciada e habituada a conviver com misturas e heterogeneidades. A cultura atual é de simultaneidade de realidades, de constante superposição de acontecimentos particulares em estruturas globais. A partir deste olhar, o ecletismo que é praticado na ambientação interna do século XIX, não parece tão eclético assim, pelo menos no que se refere àquele das casas da elite que aparecem nos livros de Peter Thornton, Mario Praz, Monique Eleb ou Edith Warthon.

Sem nenhum exagero, é bem provável que as misturas de proporções, de materiais ou de procedências, como aquelas feitas por Le Corbusier, sequer fossem admitidas nos salões ecléticos do século XIX. Claro que são ecletismos diferentes; aquele, do século XIX, é um ecletismo estilístico. Este outro é uma atitude que tem prazer em juntar paradoxos e criar contrastes que tem pouca relação com o estilos, mas com as qualidades concretas ou simbólicas dos objetos.

LIVROS

ACAYABA, Marlene Milan. **Branco e Preto:** uma história de design brasileiro nos anos 50. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994

ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo 1947-1975**. São Paulo: Projeto, 1986.

ALDAY, Iñaki. “Inventar uma casa: arquitectura, ingenio y experimentacion em um entorno privado.” In: **Aprendendo de todas sus casas**. Sant Cugat: Ed. UPC, 1996.

ALBERTI, Léon Battista. POTOGHESI, Paolo (ed.). **L’Architettura (De re aedificatoria).** 2 v., Milão, 1966..

ALMANACH D'ARCHITECTURE MODERNE - Collection de L'Esprit Nouveau. Paris: Les Editions g. Crès et Cie, 1925.

ANDERSON, Stanford. ***Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century***. Cambrige: MIT Press, 2000.

ARQUITETURA na Bienal de São Paulo. São Paulo: EDIAM, 1951.

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Debates, 113)

BARDI, Lina Bo. **Casa de vidro**. Lisboa: Ed. Blau, 1951.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura:** o design do impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1994. (Coleção Pontos sobre o Brasil)

BARDI, Pietro Maria. **Excursão ao território do design**. São Paulo: Sudameris, 1986.

BARNABEI, Giancarlo; CAVADAS, Fernando Pereira. **Otto Wagner**. Barcelona: G. Gilli, 1984.

BARRAGAN, Luis. **Luis Barragan: 1902-1988**. México: Reverte Ediciones, 1996.

BAUDIN, Antoine. **Helene de Mandrot et la Maison des artistes de la Sarraz**. Montreux: Editora Payot Lausanne, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale du XIX siécle:** le livre des passages. Paris: Ed. Du Cerf, 1986.

BENTON, Tim. **The villas of Le Corbusier 1920-1930.** New haven and London: Yale University Press, 1987.

BLANC, Charles. **Grammaire des arts du dessin**. Paris: Librarie Renouard, 1886.

BLAKE, Peter. **Maestros de la Arquitectura:** Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright. Buenos Aires: V. Leru, 1963.

BLASER, Werner. **Mies van der Rohe: 6**. Barcelona: G.Gilli, 1987. (Coleção Estudio Paperback).

BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, H. **Le Corbusier 1910-1965**. Barcelona: G.Gilli, 1971.

BOESIGER, Willy. **Le Corbusier**. Barcelona: G.Gilli, 1977.

BOESIGER, Willy; STONOROV, O.. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret:** ouvre complete 1910-1929. Zurich: Editions D'architecture, 1964.

BOESIGER, Willy. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret:** ouvre complete 1929-1934. Zurich: Editions d'architecture, 1946.

BOESIGER, Willy; STONOROV, O. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret:** Ouvre complete 1934-1938. Berlim: Birkhauser, 1999.

BOESIGER, Willy; STONOROV, O.. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret:** ouvre complete 1938-194**6**. Berlim: Birkhauser, 1999.

BOESIGER, Willy. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret:** ouvre complete 1946-1952. Zurich: editions d'architecture, 1953.

BRAUND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

BROWNE, Enrique. **Casas Latino-americanas**. México D.F.:G.Gilli, 1994.

BROOKS, H. Allen. **Le Corbusier 1887-1965**. Milão: Electa, 1993.

BROOKS, H. Allen. **The Le Corbusier Archieves**. Nova Iorque: Garland Publishing; Londres: Fondation Le Corbusier, 1983.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. **Joaquim Guedes**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

CAPELLA, Juli. **Arquitecturas diminutas**- diseños de arquitecto en el siglo XX. Barcelona: Ed. UPC, 2000.

CARMEL-ARTHUR, Judith**. Antoni Gaudi**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CARTER, Peter. **Mies van der Rohe at work**. London: Phaidon, 1999.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAOL, Pierre. **A invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2002.

CERVER, Francisco Asensio. **Classic Furniture**. Barcelona: Atrium, 1998.

CHARLOTTE PERRIAND. Paris: Ed. Centre Pompidou, 2005.

CHARTIER, Roger. **História da vida privada, 3:** da Europa feudal à renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

COHEN, Jean-Louis. **Ludwig Mies van der Rohe**. Berlim: Birkhauser, 1995.

COLLINS, Peter. **Los Ideales de la arquitectura moderna:** su evolucion 1750-1950. Barcelona: G.Gilli, 1998.

COLOMINA, Beatriz. “The Split Wall: domestic voyeurism”. In: **Sexuality & Space**. Princenton: Princenton Papers on Architecture, p.73, 1992.

COLQUHOUN, Alan. **Modernity and the classical tradition:** arquitectural essays 1980-1987. 3.ed. Cambridge:MIT, 1994

COMAS, Carlos Eduardo Dias; ADRIA, Miguel. **La casa latinoamericana moderna –** 20 paradigmas de mediados de siglo XX. México: G.Gilli, 2003.

CORNOLDI, Adriano. **Architecttura dei luoghi domestice:** il projetto Del comfort. Milano: Jaca Book, 1994.

COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das artes, 1995.

COSTA, Lúcio; PAPADAKI, Stamo. **The work of Oscar Niemeyer**. Nova Iorque: Reinhold, 1951.

COSTA, Maria Elisa (org.). **Com a palavra Lúcio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

CURTIS, William. **Le Corbusier:** ideas y formas. Madrid: Blume, 1987. (Coleccion maestros de la arquitectura)

CURTIS, William. **Modern Architecture since 1900**. New Jersey: Pratice Hall, 1982.

DARLING, Elizabeth. **Le Corbusier**. Londres: Kliczkowski publisher, 2000.

DAZA, Ricardo. **Buscando a Mies**. Barcelona: Actar, 2000.

DENNIS, Michael. **Court and Garden** - from the french hôtel to the city of modern architecture. Cambridge: MIT Press, 1986.

DERIEUX, Mary; STEVENSON, Isabelle. **The complete book of interior decorating**. Nova Iorque: Greystone Press, 1949.

DE WOLFE, Elsie. **The house in good taste**. New york: the century company, 1913.

ELEB, Monique; DEBARE, Anne. **Architectures de la vie priveé: XVII-XIX siécles**. Bruxelas: AAM/Hazan, 1989.

ELEB, Monique; DEBARE, Anne. **L'invention de la habitation moderne:** Paris 1820-1914. Paris: AAM/Hazan, 1995.

ELIEL, Carol S. **Léspirit nouveau:** purism in Paris 1918-1925. Los Angeles: Los Angeles Country museum of art, 2001.

ESCRITT, Stephen. **Art Nouveau.** Londres: Phaidon Press, 2000.

EVANS, Robin. **Translations from drawing to building and other essays.** London: MIT Press, 1997.

FARO, Maria de Lourdes; PENTEADO, Hélio. **Oscar Niemeyer**. São Paulo: Almed, 1985.

FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.

FERRAZ, Marcelo Carvalho et al. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda**. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa.** 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FIELL, Charlotte; FIELL, Peter. **Charles Rennie Mackintosh.** Koln: Taschen, 1997.

FRAMPTON, Kenneth. **Hacia un regionalismo critico-seis puntos para una arquitectura de resistencia: "la posmodernidad".** Barcelona: Hall Foster Editor, 1985.

FRAMPTON, Kenneth. **Maison verre.** New Haven: Perspecta, n.12, 1969.

FRAMPTON, Kenneth. **Studies in tectonic culture:** the poetics of construction ninetieth and twentieth century architecture. Massachusets: MIT Press, 1996.

FRAMPTON, Kenneth; VELLAY, Marc. **Pierre Chareau architect and craftsman 1883-1950**. Londres: Thames and Hudson, 1985.

FRAMPTON, Kenneth; LARKIN, David. **The twentieth century American house: masterworks of residential architecture.** Londres: Thames and Hudson, 1995.

FRANCO, Francisco Manuel de Mello; HOUAISS, Antonio, VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FUTAGAWA, Yukio. **Pierre Chareau**. Tokio: A D A edita, 1998.

GANS, Deborah. **Le Corbusier**. Barcelona: G. Gilli, 1998.

GARNER, Philippe. **Eileen Gray:** design and architecture, 1878-1976. Koln: Taschen, 1993.

GAST, Peter-Klaus. **Le Corbusier:** Paris e Chandigarth. Berlim: Birkhauser,2000.

GASTON, Cristina. **Mies y la conciencia del entorno**. Barcelona: ETSAB, 1989.

GAUDÍ. **Hábitat, naturaleza y cosmos**: Gaudí. Madrid: Lunwerg, 2001.

GIROUARD, Mark**. Life in the english country house**.New haven and London: Yale University press, 1978.

GIROUARD, Mark. **Life in the french country house**. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2000.

GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds**. Nova Iorque: MoMA, 1942.

GOSSEL, Peter; LEUTHAUSER, Gabriele. **Architecture in the twentieth century**. Alemanha: Taschen, 1991.

GRAVAGNUOLO, Benedetto. **Adolf Loos**: teoria y obras. Madrid: Ed. Nerea, 1998.

GRESLERI, Giuliano. **Josef Hoffmann**. México: Ed. G. Gilli, 1983.

GUADET, Julien. **Éléments et Théorie de l'Architecture.** Paris: Librarie de la construction moderne, 1904.

GUISADO, Jesús Maria Aparício. **El Muro**. Buenos Aires: CP67, 2000.

HAMMER-TUGENDHAT, Daniela. "Living in Tugendhat House". In: **Ludwig Mies Van der Rohe:** the Tugendhat House. Viena: Springer-Verlang, 2000.

HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi. **Textos de Arquitectura de la Modernidad**. Madrid: Nerea, 1994.

HERRMANN, Wolfgang. **Gottfried Semper:** architettura e teoria. Milão: Electa, 1990. (Colecao Documenti di Architettura).

HERNANDEZ, Manuel J. Martin. **La invencion de la Arquitectura**. Madrid: celeste ediciones, 1997.

HITCHCOCK, Henry-Russel. **Arquitectura de los siglos XIX y XX**. Madrid: Manuales Arte Catedra, 1998.

HITCHCOCK, Henry Russell. **Modern Architecture: Romanticism and Reintegration**. Nova Yorque: Payson and Clarke, 1929.

HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip. **The International Style**. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1995.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

JENCKS, Charles. **Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture**. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2000.

JOHNSON, Eugene. **Charles Moore, 1949-1986**. NY: Ed. Rizzoli, 1986.

JOHNSON, Philip. **Mies Van Der Rohe.** Buenos Aires: Victor Leru, 1960.

KAUFFMANN, Emil. **De Ledoux a Le Corbusier:** origem y desarollo de la arquitectura autonoma. Barcelona: Coleccion Punto y Linea, G. Gilli, 1982.

KIPNIS, Jefrfey WHITNEY, David. **Philip Johnson la casa di cristallo**. Milano: Electa, 1996.

KLEIN, Dan. **In the Deco Style**. London: Thames e Hudson, 1991.

LAHUERTA, Juan Jose. **Antoni Gaudi, arquitetura, ideologia y politica**. Madrid: Electa España, 1992.

LAUGIER, Marc-Antoine. **Essai sur l'architecture**, Paris: Duchesne, 1753.

LE CORBUSIER. **A Arte decorative**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LE CORBUSIER. **La Construcción de l'immeuble Clarté.** CH-Lugano: Università della Svizzera- italiana. Barcelona: G. Gilli, 1999.

LE CORBUSIER. **Mensaje a los estudiantes de Arquitectura.** Buenos Aires: Ed. Infinito, 1983.

LE CORBUSIER. **Precisiones:** respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo**.** Barcelona: Ed. Poseidón, 1978.

LE CORBUSIER; REBOUÇAS, Ubirajara. **Por Uma Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1973. Tradução de: Vers une architecture.

LE CORBUSIER. **Sketchbooks, vol. 3 1954-1957**. Massachusetts: MIT Press, 1982.

LEON, Juan Miguel Hernández. **La casa de un solo muro**. Madrid: Ed. Nerea, 1990.

LLEO, Blanca. **Sueño de Habitar**. Barcelona: Fundacion Caja de arquitetos, 1998. (collecion arquithesis, 3)

LLIMARGAS, Marc. **Gaudí:** habitat, naturaleza y cosmos. Barcelona: Lun Werg Ed., 2001.

LIND, Carla. **Frank Lloyd Wright's furnishings**. São Francisco: Archetype Press, 1995.

LIND, Carla. **Frank Lloyd Wright's Dining Rooms**. São Francisco: Archetype Press, 1995.

LUPFER, Gilbert; SIGEL, Paul. **Walter Gropius (1883-1969)**: propagandista del nuevo diseño. Koln: Taschen, 2004.

LUSTENBERGER, Kurt. **Adolf Loos**. Barcelona: G.G., 1998.

MADDEX, Diane. **50 favorite rooms by FLW**. Londres: Thames and Hudson, 1999.

MALLGRAVE, Harry; HERMANN, Wolfgang. **The four elements of architecture and other writings**. Cambridge: Cambridge University Press., 1989.

MALLGRAVE, Harry Francis. **Gottfried Semper architect on the nineteenth century.** New Haven and London: Yale University press, 1996.

MARTINEZ, Alfonso Corona. **Ensayo sobre el proyecto**. Buenos Aires: CP67, 1990.

MASSILIA 2003. **Annuario de estúdios le corbusieranos**. Barcelona: Fundacion Cajá de Arquitectos, 2003.

MEZIÉRE, Le Camus de. **Le Génie de l'Architecture**. Paris, 1780.

MIES Van der Rohe: Arquitectura y Diseño en Stuttgart, Barcelona y Brno. Nova Iorque: Skira, 2001.

MIDDLETON, Robin. **The Beaux Arts and nineteenth century french architecture**. Cambridge: MIT Press, 1982.

MINDLIN, Henrique E. **Modern Architecture in Brazil**. São Paulo: Colibris, 1957.

MOLINARI, Luca. **100 capolavori dalla collezione del vitra design museum.** Milão: Skira, 1998.

MONTANER, Josep Maria. **Las Formas Del siglo XX**. Barcelona: G. Gilli, 2002.

MOORE, Charles; LYNDON, Donlyn; ALLEN, Gerald. **La casa:** forma y diseño. Barcelona: G. Gilli, 1975. Tradução de: The place of house.

MÜLLER, christian; Hecker, stefan. **Eileen gray**. Bcn: GG, 1993.

MUNZ, Ludwig; KUNSTLER, Gustav. **Adolf Loos:** pioner of modern architecture. Londres: Thames and Hudson, 1966.

NERDINGER, Winfried. **Walter Gropius Opera Completa**. Milano: Electa, 1985.

NEUMEYER, Fritz. **Mies van der Rohe la palabra sin artificio-** reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. Madrid: El croquis ed., 1995.

NOBRE, Ana Luiza et al. **Lucio Costa:** um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OHTAKE, Ricardo (ed.). **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

OYARZUN, Fernando Perez et al. **Le Corbusier y Sudamérica, viajes y proyectos**. Santiago: Ed. ARQ, 1991.

OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles Edouard. **Après le cubisme.** Paris: Édition des Commentaires, 1918.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

PAPI, Lorenzo. **Ludwig Mies van der Rohe**. Firenze: Sansoni, 1975. (col. Maestri del novecento, 24)

PATETTA, Luciano. **L'architettura dell'eclettismo :** fonti, teorie, modelli, 1750-1900. Milano: CittàStudi, 1991.

PERRIAND, Carlotte. **A Life of Creation**. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2001.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno:** de Willian Morris a Walter Gropius. São Paulo:Martins Fontes, 1980.

PFEIFFER, Bruce Brooks**. Frank Lloyd Wright Selected Houses 1**. Tokyo: A.D.A. Edita, 1991.

PHILLIPS, Ellen (ed.). **A aurora da humanidade**. Rio de Janeiro: Abril livros, 1993.(série História em Revista)

PINCHON, Jean-François. **Rob Mallet Stevens:** Architecture, mobilier, decoration. Paris: Philippe Sers/ Vilo Editeur, 1986.

PIÑON, Helio. **El sentido de la arquitectura moderna**. Barcelona: UPC, 1997.

PIÑON, Helio Pallares. **Reflexión histórica de la Arquitectura moderna**. Barcelona: Península, 1981.

PORPHYRIOS, Demetri. **Sources of Modern ecleticismo**. Londres: Academy editions, 1982.

PORTUGAL, Armando Salas. **Fotografias de La Arquitectura de Luis Barragán**. México: G. Gili, 1994.

PRAZ, Mario. **Histoire de la décoration d'intérieur**. Paris: Thames e Hudson, 1994.

PRAZ, Mario. **História ilustrada de la decoracion:** los interiores desde Pompeya al siglo XX. Barcelona: Noguer, 1965.

QUETGLAS, Josep. **El horror cristalizado**. Barcelona: Actar Publishers, 2001.

QUETGLAS, Josep. **Escritos Colegiales**. Barcelona: Achar, 1997.

RAGOT, Gilles; DION, Mathilde**. Le Corbusier em France**. Paris Electa, 1987.

REED.Peter. **Alvar Aalto 1898-1976**. Nova Iorque:MOMA, 1998.

RILEY, Terence; BERGDOLL, Barry. **Mies in berlin**. New York: The Museum Of Modern Art, 2002.

RILEY, Terence. **Frank Lloyd Wright architect**. Nova Iorque: MoMA, 1994.

RILEY, Terence. **The International Style**: exhibition 15 and The Museum of modern art. Nova Iorque: Rizzoli, 1992.

RISSELADA, Max. **Raumplan versus plan libre:** Adolf Loos and Le Corbusier 1919-1930. Amsterdam: Delf University Press, 1991.

ROWE, Colin. **The mathematics of the ideal villa and other essays**. Cambridge: MIT Press, 1976.

ROWE, Colin. **Manieirismo y arquitectura moderna y otros ensayos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

RÜEGG, Arthur (ed.). **Charlotte Perriand Livre de Bord 1928-1933**. Basel-Boston-Berlim: Birkhäuser, 2004.

RUEGG, Arthur (ed*).* **Le Corbusier polychromie architecturale**. Basel-Boston-Berlim: Birkhäuser, 1997.

RÜEGG, Arthur; VON MOOS, Stanislaus. **Le Corbusier before Le Corbusier:** applied arts, architecture, painting and photography, 1907-1922. New Haven: Yale Press University, 2002.

RYBCZYNSKI, Witold. **La casa**. Milano: Rusconi, 1989.

RYKWERT, Joseph. **A casa de adão no paraíso:** A idéia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

SAFRAN, Yehuda E. **Mies van der Rohe**. Lisboa: Editorial Blau, 2000.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil**. São Paulo: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SARNITZ, August. **Adolf Loos 1870-1933**. Köln: Taschen, 2003.

SBRIGLIO, Jacques. **Immeuble 24 N.C. et appartement Le Corbusier**. Germany: Fondation Le Corbusier, 1996.

SBRIGLIO, Jacques. **Le Corbusier:** La Villa Savoye. Paris: Birkhauser, 1999.

SCHILDT, Göran. **Alvar Aalto master works**. Londres: Thames e Hudson, 1998.

SCHULZE, Franz. **Mies van der Rohe :** a critical biography. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

SEMBACH, Klaus-Jürgen. **Henry van de velde**. Stuttgart: Thames e Hudson, 1989.

SOLA-MORALES, Ignasi de; CIRIRCI, Cristian; RAMOS, Fernando. **Mies Van der Rohe**: el pabellon de Barcelona. 2.ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

STEELE, James. **Charles Rennie Mackintosh- Sinthesis in form**. Londres: Academy Editions, 1994.

SUDJIC, Deijan. **Home:** the twentieth century house. Londres: Laurence King, 1999.

TAYLOR, Brian Brace. **Pierre Chareau-designer and architect**. Cologne: Taschen, 1998.

TEGETHOFF, Wolf. **Mies van der Rohe:** The villas and Country Houses. New York: MoMa,1985.

THORNTON, Peter. **Authentic Décor:** The domestic interior 1620-1920. London: Seven Dials, 1993.

THORTON, Peter. **The Italian Renaissance interior:** 1400-1600. New York : H.N. Abrams, 1991.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil**. New York: Rizzoli, 1994.

VENTURI, Robert. **Complejidad y Contradiccion en la Arquitectura**. Barcelona: G. Gilli, 1978.

WAGNER, Otto. **Otto Wagner**. Madri: H. Kliczkowski, 2002.

WARCHAVCHIK e as origens da arquitetura moderna no Brasil 1925 – 1940. Museu de Arte de São Paulo, 1971.

WESTON, Richard. **Alvar Aalto**. Londres: Phaidon, 1996

WHARTON, Elisabeth, CODMAN JR., Ogden. **Decoration of houses**. New York-London: W.W.Norton &Company, 1997.

WHITNEY, David; KIPNIS, Jeffrey. **Philip Johnson**: la casa di cristallo. Milao: Electa, 1996.

WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

WRIGHT, Frank Lloyd. **Frank Lloyd Wright: architect**. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

WRIGHT, Frank Lloyd et al. **Frank Lloyd Wright**: selected houses. Tokyo: A.D.A. Edita, 1997. v.1.

WRIGHT, Frank Lloyd et al. **Twentieth-century housesFallingwaterVilla MaireaEames House.** Miami: Phaidon, 1999. (Colecao Architecture 3s).

ZABALBEASCOA, Anatxu**. As casas do século.** Lisboa: Blau, 1998.

ZERBST, Rainer. **Gaudi, 1852-1926**: Antoni Gaudi i Cornet, uma vida na arquitectura. Koln: Taschen, 1992.

PERIÓDICOS

2G: Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, n.23/24, 2002.

Architecture and Urbanism a+u. Tokyo: a+u Publishing Co, n.92, maio 1978.

AU-Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Ed. Pini, n. 17, 1988.

AeV Monografías de Architectura y Vivienda – Le Corbusier (I). Madrid: S.G.V., n.9, 1987.

AeV Monografías de Architectura y Vivienda – Le Corbusier (II). Madrid: S.G.V., n.10, 1987.

AeV Monografías Monographs. Madrid: Arce, n.92, 2001.

BLETTER, Rosemarie Haag. “Mies y la transparencia oscura”. In: **AV Monographs**. Madrid: Arce, n. 92, p.58-73, 2001.

COLOMINA, Beatriz. “Intimacy and spectacle - the interiors of Adolf Loos”. In: **AA files.** Londres: Architectural Association, n.20, 1990.

COLOMINA, Beatriz. “La maison comme media”. In: **L'architecture d'aujourd'hui**. Paris: Groupe Expansion, n.320, p.42, JAN/99.

COLOMINA, Beatriz. In: **Architectural design**. Londres: Wiley Publishing inc., v.74, n.5, set/out 2004.

COLQHOUN, Alan. ”The Significance of Le Corbusier”. In: **AeV Monografías de Architectura y Vivienda – Le Corbusier (I)**,n 9. Madrid: S.G.V., 1987.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Arquitetura moderna estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro”. In: **Arquitetura e Urbanismo.** São Paulo: PINI, n. 26, p.92-101, 1989.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Da atualidade de seu pensamento”. In: **Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo: PINI, n. 38, p.69-74

COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Entre dois amores: o afeto que se amplia”. In: **Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo: PINI, n. 13, p.69-74, 1987.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Identidade Nacional, Caracterização Arquitetônica”. In: **Anales Del Cuarto Seminario de la arquitectura latinoamericana**. México: Tlax Cala, 1988.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a re-conhecer”. In: **Arquitetura Revista 5.** Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, p.22, 1987.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Protótipo e monumento, um ministério, o ministério”. In: **Revista Projeto**, São Paulo: Vincent W., n. 102, p.137-149, 1987.

FERNANDEZ-GALIANO, Luis. “Mies 'ad usum Delphini': 60 anos en 60 obras”. In: **AV Monografías Monographs,** Madrid: Arce, n. 92, 2001.

FRAMPTON, Kenneth. “The isms of contemporary architecture”. In: **Architectural Design** London: Academy Editions. julho-agosto, 1982.

FRAMPTON, Kenneth. “The transformations of the interior”. In: **Progressive Architecture**. Stamford: Penton, n.11, 1993.

GA Document Special Issue. Tokyo: A.D. A. Edita Tokyo, n.3, 1983.

GA: Global Architecture. Tokyo: A.D.A. Edita Tokyo, n.2, 1970.

GA: Global Architecture. Tokyo: A.D.A. Edita Tokyo, n.17, 1972.

GA: Global Architecture. Tokyo: A.D.A. Edita Tokyo, n.48, 1979.

GA: Global Architecture. Tokyo: A.D.A. Edita Tokyo, n.68, 2003

GA Houses. Tokio: A.D.A. Edita Tokyo, n.77, SET/2003.

GA Houses special. Tokyo: A.D.A Edita, masterpieces 1945-1970, 2001.

GA Houses Special: masterpieces 1945-1970. Tokio: A.D.A. Edita Tokyo, n.01, JUN/2001.

GIEDION, S. “Aspects de l’architecture aux etats units en 1953”. In: **L’architecture d’aujourd’hui**, n.50/51. Madrid: S.G.V., 1953.

GRASSI, Giorgio; ROMANELI, Marco: entrevista (29 fev. 1992). In: **Domus**. Milao: n.748, 1993., p. 80-83.

GUERRA, Abilio. “Lúcio Costa, Gregori Warchavchik e Burle Marx: síntese entre arquitetura e a natureza tropical”. In: **Revista USP**. São Paulo, USP, n. 53, p. 18-31.

MAHFUZ, Edson da Cunha. “Nada provem do nada”. **Revista Projeto**. São Paulo: Arco Ed.,n.69, p.89-95.

MAHFUZ, Edson da Cunha. “O clássico, poético, erótico”. In: **AU - Arquitetura & Urbanismo.** São Paulo: PINI, n. 15, p.60-68, 1987.

NORBERG-SCHULZ, Cristian. “La casa e il movimento moderno”. In: **Lótus**. Itália: n. 9

PERROT, Michelle. “Modos de habitar: la evolucion de cotidiano en la vivienda moderna”. In: **AV Monografías de arquitectura y Vivienda** – el espaço privado. N.14, 1988. p. 12-17.

PORPHYRIOS, Demetri. “The end of styles”**.** In: **Oppositions**. Cambridge: n.9, 1977.

REICHLIN, Bruno. “Le Corbusier e De Stijl”. In: **Casabella**. Milao: Magazine, n. 520/521, 1986. p. 100-108.

REICHLIN, Bruno. “Une petite maison sul Lago Lemano: La controversia Pret-Le Corbusier”. In: **Lotus international :** rivista di architettura. Milano: Electa Spa, n.60, p.58-83, 1988.

TESES

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões brasileiras :** sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos: a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Tese (doutorado) - Universidade de Paris VIII, Paris, 2002. 3 v

DIEZ, Fernando. **Crisis de autenticidad**, cambios en la produccion de la arquitectura argentina 1990-2002. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul-PROPAR, Porto Alegre, 2005.

ZEIN, Ruth Verde. A arquitetura da Escola Paulista Brutalista, 1953-1973. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PROPAR, Porto Alegre, 2005.

INTERNET

http://www.vsba.com/projectsfla/archive10.html

http://www.ocaiw.com

http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/arquitetura636.asp

http://almale.blogia.com/upload/20051125123042-barragan

http://xs944.x5.to/pics/05354/barragan.jpg

http:www.web.mac.com/ilsmith/iweb/portfolio

http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/imba/subbellas/museos/rivera1.html

http://gjoachim.club.fr/imagemx/san%20angel%20studio%20

http://www.photolog.parella.com/?p=19

http://www.geocities.com/soho/gallery/1618/juan2.html

http://www.maxzollia.com

http://www.kunsthaus.ch/ausstellungen/1999/mandrot/pradet.html

http://www.beyars.com/dbgfx/schmuck/b1-140-25955955-4-2jpg

http://www.ifa.de/kunst/nbi/pics/rietveld-schröder.jpg

http://www.basilisk.com/c/nn-imajj/chareaucut.jpeg

http://www.designmuseum.org/design/eileen-gray

http://www.irish-architecture.com/tesserae/000007/3-ige.html

http://www.irish-architecture.com/tesserae/000007/14-ige.html

http://www.designaddict.com/essais/corbu

http://www.artcurial.com/img/presse/design4.jpg

http://www.designaddict.com.essais/corbu

http://www.idearts.com/abc/guiette/g3b.jpg

http://www.galinsky.com/buildings/plainex/plainex2.jpg

http://www.gonzaga.edu/faculty/campbell/pics/whart.jpg

http://www.smb.spk-berlin.de

http://www.leet.leidenuniv.nl

http://www.bama.ua.edu

http://images.library.wisc.edu/arthistory/s/18/t/290426t.jpg

http://www.icar.poliba.it

http://image.www.rakuten.com.jp/crastina/img10621045867.jpg

http://www.glasgowarchitecture.com.uk/jpegs/hill-house-aw.jpg