

A CASA MODERNA BRASILEIRA

No segundo encontro dos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM), em 1929, o arquiteto alemão Walter Gropius, ao discorrer sobre o tema da habitação, em conferência intitulada "Os fundamentos sociológicos para o alojamento mínimo", traçava um quadro evolutivo dos sistemas sociais: do clã tribal, passando pela família patriarcal até a consolidação do individualismo burguês na modernidade. Gropius, em sua análise, focalizava o desenvolvimento histórico da família, sobretudo, a partir do século XVIII, quando a estrutura patriarcal começava a perder o caráter de associação produtiva fechada e auto-suficiente, resultado da nova divisão do trabalho. Funções anteriormente sob sua guarda, como educação, manutenção e cuidado com a saúde, proteção dos idosos, passariam na sociedade moderna a ser assumidas pelo Estado. A produção artesanal então estruturada na unidade familiar começaria a se dissolver com a invenção da máquina e a

qual as unidades-em-série concebidas racionalmente atenderiam às necessidades coletivas da sociedade, procurando equilibrar as exigências quantitativas da produção com as exigências qualitativas da arte. Os programas enfatizados eram os de habitação coletiva aliados às pesquisas em prol da industrialização da construção. A habitação mínima de Gropius, assim como a "máquina de morar" corbusiana, eram representações ideais da morada moderna: genéricas, mas legitimadas pela força inquestionável do "espírito da época". Nesse cruzamento entre a "rigorosa" analítica das condições do presente e a projeção esperançosa do porvir, a casa moderna cumpriria a tarefa de informar e convencer uma sociedade ainda não integralmente preparada, da adequação, da necessidade, da inevitabilidade do Novo.¹

No Brasil, o protótipo desta "Habitação Moderna" foi lançado pelo arquiteto russo, recém imigrado, Gregori Warchavchik. A "casa modernista" foi

Jorge Machado Moreira, Residência Antonio Ceppas, Rio de Janeiro, 1951-8. Entendendo o projeto arquitetônico como uma iniciativa de caráter colaborativo, Moreira freqüentemente trabalhou com outros artistas e arquitetos, como neste projeto para uma residência particular, cujo painel no saguão da entrada foi projetado por Roberto Burle Marx (ver página ao lado).



A CASA MODERNA BRASILEIRA

No segundo encontro dos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM), em 1929, o arquiteto alemão Walter Gropius, ao discorrer sobre o tema da habitação, em conferência intitulada "Os fundamentos sociológicos para o alojamento mínimo", traçava um quadro evolutivo dos sistemas sociais: do clã tribal, passando pela família patriarcal até a consolidação do individualismo burguês na modernidade. Gropius, em sua análise, focalizava o desenvolvimento histórico da família, sobretudo, a partir do século XVIII, quando a estrutura patriarcal começava a perder o caráter de associação produtiva fechada e auto-suficiente, resultado da nova divisão do trabalho. Funções anteriormente sob sua guarda, como educação, manutenção e cuidado com a saúde, proteção dos idosos, passariam na sociedade moderna a ser assumidas pelo Estado. A produção artesanal então estruturada na unidade familiar começaria a se dissolver com a invenção da máquina e a conseqüente transformação do sistema produtivo pela indústria. O passo seguinte, previsto e celebrado por Gropius, seria a fase do "individualismo coletivo", em que necessidades individuais e coletivas se equilibrariam, culminando na desejável utopia construtivista, onde a habitação moderna estaria então totalmente naturalizada.

Atendendo aos imperativos de economia, higiene e eficiência, a unidade habitacional moderna - o *Standarte* - surgiria como um grande equipamento coletivo com espaços precisos, claros e equipados com uma série de sistemas técnicos para agilizar a vida do homem moderno. Tratava-se de uma visão da habitação do ponto de vista do urbanismo, no

qual as unidades-em-série concebidas racionalmente atenderiam às necessidades coletivas da sociedade, procurando equilibrar as exigências quantitativas da produção com as exigências qualitativas da arte. Os programas enfatizados eram os de habitação coletiva aliados às pesquisas em prol da industrialização da construção. A habitação mínima de Gropius, assim como a "máquina de morar" corbusiana, eram representações ideais da morada moderna: genéricas, mas legitimadas pela força inquestionável do "espírito da época". Nesse cruzamento entre a "rigorosa" analítica das condições do presente e a projeção esperançosa do porvir, a casa moderna cumpriria a tarefa de informar e convencer uma sociedade ainda não integralmente preparada, da adequação, da necessidade, da inevitabilidade do Novo.¹

No Brasil, o protótipo desta "Habitação Moderna" foi lançado pelo arquiteto russo, recém imigrado, Gregori Warchavchik. A "casa modernista" foi exposta ao grande público da cidade de São Paulo em 1929, como exemplar do novo modo de construir e morar. Além da pureza do volume prismático e da planta funcional, o arquiteto desenhou os interiores (armários, peças de mobiliário, acessórios) seguindo os padrões do desenho moderno bauhausiano. A polêmica gerada no grande público brasileiro em torno da Casa Modernista, com sua revolucionária proposta do habitar moderno, lembra o impacto causado pelas casas emudecidas e antimonumentais de Adolf Loos na Viena da década de 20.

Cabe, contudo, assinalar uma diferença histórica fundamental que de certo modo relativiza o princípio universalista de cunho iluminista que se







Walter Gropius, Conjunto Habitacional Törten, Dessau, 1926-30. Gropius deu expansão à idéia de padronização com estas unidades de habitação pré-fabricadas, encomendadas pelas autoridades locais, em um experimento urbanista para a classe trabalhadora (acima).

encontra na base do projeto moderno. Essa diferença reside no fato de que, no Brasil, o surto de desenvolvimento industrial e de crescimento urbano se produziu de modo tardio em relação ao da modernidade arquitetônica européia. O descompromisso com as exigências empíricas da produção industrial e com a pressão da crise habitacional desobrigou os arquitetos brasileiros das preocupações com os ideais da padronização. Pelo menos no período que vai de meados da década de 30, quando da penetração dos ideais da arquitetura moderna no país, até a década de 60, quando o surto de industrialização brasileira se constituiria de modo mais efetivo. Por isso o programa da casa brasileira manter-se-ia relativamente imune à pressão do processo de industrialização da construção e de seus imperativos econômicos, deixando caminho aberto tanto para a livre experimentação plástica, como para a conservação dos valores tradicionais associados ao abrigo, à proteção, à familiaridade, ao recato e ao intimismo.

Na maioria dos casos, os programas residenciais se tornariam espécies de laboratórios para inovações formais, construtivas e tecnológicas. Nesse caso, a residência – muitas vezes a do próprio arquiteto – funcionaria como uma espécie de modelo experimental das questões próprias à sua poética, ou, para usar uma analogia com a pintura, constituiria uma espécie de natureza morta da arquitetura. Tal modalidade de experimentalismo expunha, todavia, os impasses do fenômeno da modernidade brasileira: uns reagiam entusiasticamente ante a promessa de progresso

e esclarecimento; outros a aceitavam apenas parcialmente, ou seja, reconheciam os seus benefícios sociais inerentes, mas desconfiavam que o frenético ritmo do desenvolvimento técnico pudesse dissolver valores culturais consolidados.²

Este dilema define a primeira fase de nossa modernidade arquitetônica. De modo paradoxal, esse modernismo, desde o evento inaugural da “Semana de 22”, aspiraria, em suas diferentes expressões – artes plásticas, música, literatura, arquitetura – realizar o moderno, isto é, o universal cosmopolita, e, ao mesmo tempo, afirmar a singularidade de uma cultura irredutível aos fluxos exteriores.

Duas foram as conseqüências desse paradoxo no desenvolvimento da arquitetura moderna residencial brasileira: em primeiro lugar, a flexibilização dos modelos funcionalistas para a habitação (a “máquina de morar” corbusiana e a casa-mínima da Bauhaus); em segundo lugar, o estabelecimento de uma relativa permeabilidade entre a casa tradicional e a habitação moderna, tanto em termos de programa de necessidades, quanto de meios, elementos construtivos, hábitos e usos cotidianos.

Antagonismos em equilíbrio: a experiência da tradição na modernidade

O estudo sociológico mais completo do período sobre a questão do morar no Brasil é, sem dúvida, o livro *Casa grande & senzala* de Gilberto Freyre, publicado em 1933. Nele, o autor traça um minucioso painel das relações sociais no seio da família patriarcal brasileira, tomando como espaço privilegiado de observação o complexo casa

Gregori Warchavchik, Residência na Rua Santa Cruz, São Paulo, 1928-30. Com este projeto para um residência no novo estilo modernista, Warchavchik foi o primeiro a introduzir o Modernismo e o estilo de vida moderno ao Brasil (acima e à direita).



Gregori Warchavchik,
Residência na Rua Santa
Cruz, São Paulo, 1929-30.
Com este projeto para uma
residência no novo estilo
modernista, Warchavchik
foi o primeiro a introduzir
o Modernismo e o estilo
de vida moderno ao Brasil
(acima e à direita).

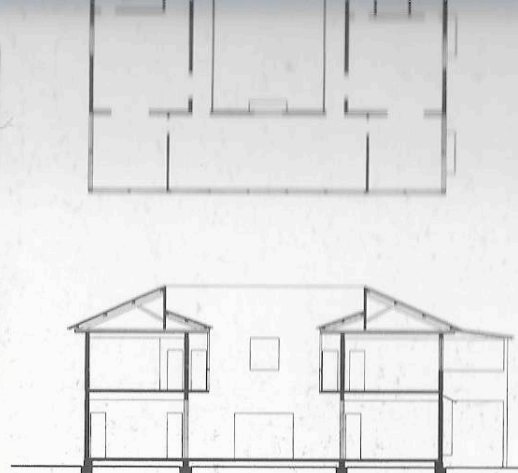


litavam apenas
ciam os seus
as desconfiavam
volvimento técnico
urais consolidados.²
ra fase de nossa
e modo paradoxal,
ento inaugural da
sua diferentes
úsica, literatura,
o, isto é, o universal
po, afirmar a
redutível aos fluxos

as desse paradoxo no
a moderna residencial
flexibilização dos
habitação (a
a e a casa-minima da
estabelecimento de



Lucio Costa, Residência Argemiro Hungria Machado, Rio de Janeiro, 1942. Corte e planta do primeiro andar (acima e no topo, à direita) mostrando o pátio central em torno do qual foram dispostos os dormitórios. Vista da fachada com sua longa faixa de janelas e brises verticais (acima, à esquerda).



grande/senzala. O texto de Freyre testemunha uma variedade de atividades desenvolvidas por escravos vivendo num contexto bastante próximo ao de seus amos. Para o sociólogo, os primeiros esforços civilizatórios na Colônia devem-se muito mais à sua organização familiar do que ao Estado português ou à Igreja, cujas presenças e ações teriam sido insuficientes para impor uma lógica alternativa de colonização. A persistência de quase quatro séculos desse regime, que tinha na família o seu centro, teria criado raízes profundas a ponto de influir diretamente na formação cultural do nosso povo.

Mais do que configurar relações de oposição entre senhores e escravos, Gilberto Freyre se detém justamente nas fronteiras fluidas entre estes domínios, ressaltando a variedade de intercâmbios que de um modo ou de outro passaram a constituir nossa formação cultural. Sexualidade, culinária, raça, religiosidade, arquitetura, exibem à luz de *Casa grande & senzala* uma plasticidade que faz com que, como afirma Ricardo Benzaquen,³ os antagonismos de classe e raça se equilibrem. Os germes da cultura brasileira estariam neste amálgama inesperado e, até certo ponto, incontrolável de esferas divergentes.

No plano da casa grande propriamente dita, o antagonismo se daria entre a casa avarandada, com ampla vista para paisagem, e pátio central, para onde os cômodos internos se voltam. Este "equilíbrio de antagonismos" resumiria o partido tradicional da morada tipicamente brasileira ao materializar um duplo movimento: abertura para o exterior, reclusão interior.

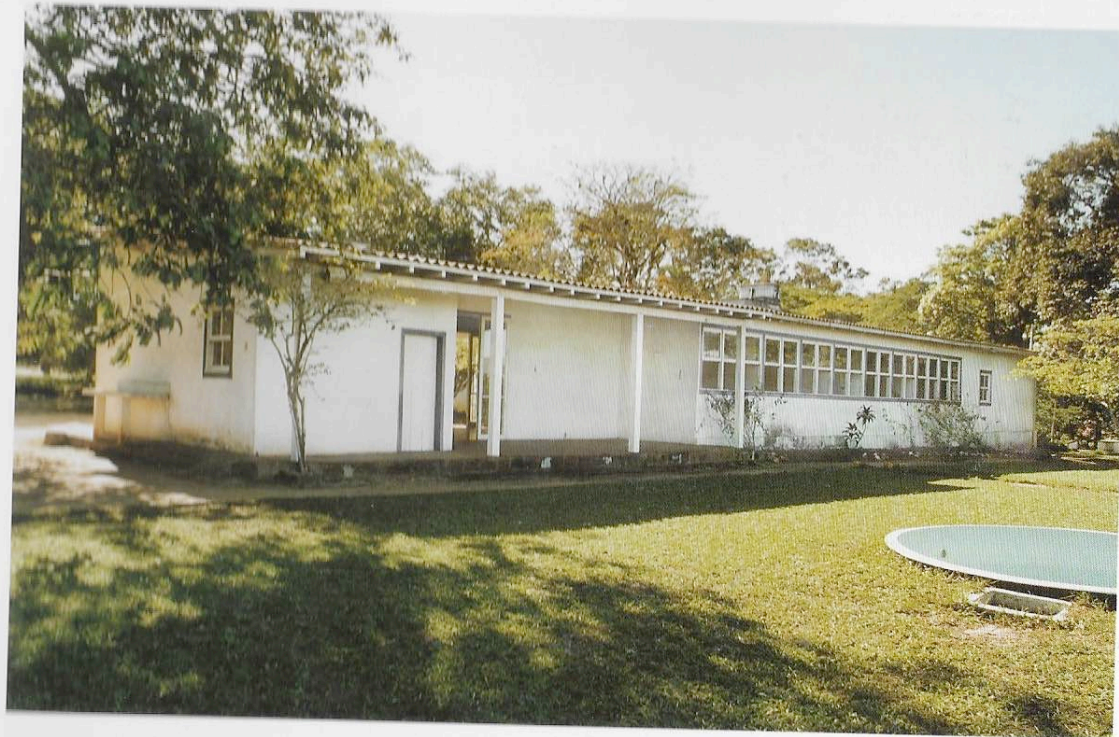
É claro que a casa da família patriarcal, apesar de sua coerência e praticidade, estaria ainda de certo modo atrelada à moral personalista e autoritária do chefe do clã e à legitimação do trabalho escravo. Superar estes traços de arcaísmo sem denegar o sentido cultural que advém dessa experiência do "espaço tropical" era o desafio imposto. A grande questão da arquitetura moderna brasileira seria, em resumo, conciliar as conquistas individuais e coletivas da sociedade democrática moderna com o sentido de reserva e interioridade presentes nestas formas domésticas. Esse trânsito entre tradição e modernidade confirmaria a hipótese esboçada acima acerca da plasticidade da cultura brasileira, sugerindo ser possível tornar-se moderno sem se perder a identidade cultural.

Esse ideal não era exclusivo de intelectuais como Gilberto Freyre. Outras esferas culturais partilharam dela, e não foi diferente o caso da arquitetura. O projeto nativista de Lucio Costa e de arquitetos a ele ligados buscava igualmente uma relação de continuidade com a tradição residencial brasileira, tal como defendiam intelectuais modernistas ligados ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Contrapondo-se ao princípio do contato aberto e explícito com o exterior, a característica fundamental dessa arquitetura, que via valor a ser recuperado nas casas coloniais, repousava justamente na relação ambígua que estabelecia entre interior e exterior. De um modo geral, as casas coloniais se desenvolviam ao redor de um pátio, recurso que permitia tratamento alternativo dos vãos que se abriam para fora. O uso freqüente de treliças e venezianas de madeira para

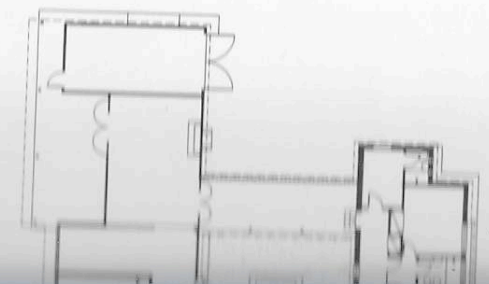


proteger as janelas e adicionado ao pátio introspectivo do espaço, consequentemente o telhado em águas suaves da forma.

Esses mesmos valores foram retomados posteriormente na obra de Lucio Costa, mestre fundado na calma e o silêncio da arquitetura de Machado (1942) no Rio de Janeiro, impressionantes. Por de esquina, Lucio Costa a casa recuada com movimento, localizar principal. Com o afastamento ficou reservada ao jardim, decisões fundamentais para o desejável isolamento do entorno urbano. Não a construção como um pátio interno, para o cômodos. Grandes para a unificação dos ambientes com o pátio no nível de ventilação cruzada; não correspondente a essa privacidade aos quadros pavimento a decisão de acesso duas janelas, e ambas voltadas para o arquiteto voltaria a ver rótulas e treliças de madeira para proteger vãos que



Lucio Costa, Residência Paes de Carvalho, Rio de Janeiro, 1944. A fachada principal (acima, à esquerda, e planta, abaixo) foi projetada como um longo bloco em face à paisagem. Duas portas permitem o acesso físico e visual ao pátio interno, em contraste com as janelas treliçadas projetadas para filtrar a luz (acima, à direita).



proteger as janelas e portas da residência, adicionado ao pátio, acentuava o aspecto introspectivo do espaço. O volume se tornava conseqüentemente mais velado, e a adoção do telhado em águas só fazia aumentar a quietude da forma.

Esses mesmos valores se expressariam posteriormente na arquitetura doméstica de Lucio Costa, mestre fundador da corrente nativista. A calma e o silêncio da residência Argemiro Hungria Machado (1942) no Rio de Janeiro são de fato impressionantes. Por se tratar de um lote urbano de esquina, Lucio Costa teria optado por implantar a casa recuada com relação à rua de maior movimento, localizando na rua secundária o acesso principal. Com o afastamento, a área livre à frente ficou reservada ao jardim. Com base nessas duas decisões fundamentais, Lucio Costa logrou o desejável isolamento da casa em relação ao entorno urbano. Não satisfeito, ele ainda definiria a construção como um bloco fechado ao redor de um pátio interno, para o qual se voltariam todas as

si só, já reservada e íntima, senão para problematizar a relação entre interior e exterior, cuja franca continuidade era um dos preceitos fundamentais da forma moderna da arquitetura?

Se na residência Argemiro Hungria Machado a situação urbana se apresentava como condicionante, na residência Paes de Carvalho (1944), também no Rio de Janeiro, tais restrições não se verificavam, na medida em que a casa se situaria num terreno amplo e aberto, à beira de um exuberante lago. Procurando tirar máximo partido da vista para a lagoa, Lucio Costa disporia em ala extensa as dependências principais da residência (sala de estar, quartos, cozinha e serviços), reservando ao bloco anexo a área para hóspedes e para a capela. Um pátio aberto conectava os dois setores. A volumetria expansiva, composta pela conjugação de alas semi-independentes, denota o partido extrovertido e aberto dominante na arquitetura moderna brasileira do período. Porém, isso não é tudo. Apesar da assimetria, a casa mantém o sentido de equilíbrio, de harmonia,

patriarcal, apesar
estaria ainda de
rionalista e
legitimação do
traços de arcaísmo
que advém dessa
era o desafio
arquitetura moderna
utilizar as conquistas
de democrática
rva e interioridade
ricas. Esse trânsito
infirmary a
da plasticidade da
possível tornar-se
idade cultural.
e intelectuais como
culturais partilharam
arquitetura.
e de arquitetos
uma relação de
fiancial brasileira.

patriarcal, apesar
estaria ainda de
rsonalista e
igitimação do
traços de arcaísmo
que advém dessa
l' era o desafio
arquitetura moderna
ciliar as conquistas
lade democrática
rva e interioridade
sticas. Esse trânsito
onfirmaria a
a da plasticidade da
possível tornar-se
idade cultural.
de intelectuais como
culturais partilharam
a arquitetura.
sta e de arquitetos
te uma relação de
sidencial brasileira,
s modernistas
io Histórico e
intrapondo-se ao
plicito com o
mental dessa
recuperado nas casas
e na relação ambígua
exterior. De um
ie desenvolviam ao
permitia tratamento
iam para fora. O uso
ias de madeira para

Spina



proteger as janelas e portas da residência, adicionado ao pátio, acentuava o aspecto introspectivo do espaço. O volume se tornava conseqüentemente mais velado, e a adoção do telhado em águas só fazia aumentar a quietude da forma.

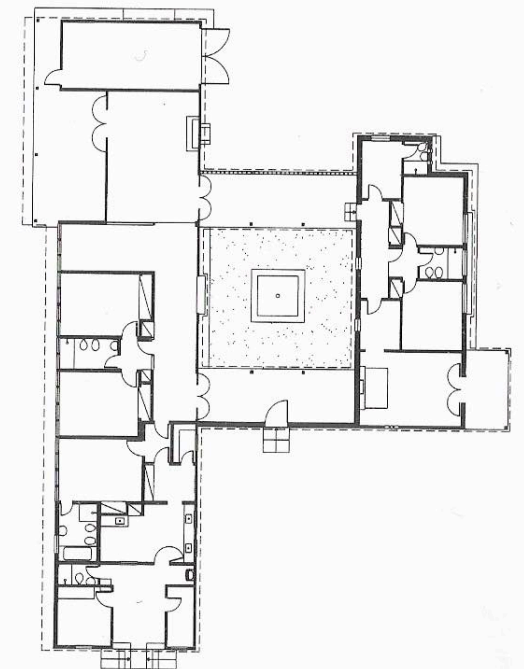
Esses mesmos valores se expressariam ulteriormente na arquitetura doméstica de Lucio Costa, mestre fundador da corrente nativista. A calma e o silêncio da residência Argemiro Hungria Machado (1942) no Rio de Janeiro são de fato impressionantes. Por se tratar de um lote urbano de esquina, Lucio Costa teria optado por implantar a casa recuada com relação à rua de maior movimento, localizando na rua secundária o acesso principal. Com o afastamento, a área livre à frente ficou reservada ao jardim. Com base nessas duas decisões fundamentais, Lucio Costa logrou o desejável isolamento da casa em relação ao entorno urbano. Não satisfeito, ele ainda definiria a construção como um bloco fechado ao redor de um pátio interno, para o qual se voltariam todos os cômodos. Grandes portas deslizantes permitiam a unificação dos ambientes de estar e de jantar com o pátio no nível térreo, garantindo assim a ventilação cruzada; no pavimento superior, o vão correspondente a esse mesmo pátio garantia privacidade aos quartos. É interessante nesse pavimento a decisão de abrir no corredor de acesso duas janelas, em posição oposta, mas ambas voltadas para o pátio. Após abri-las, o arquiteto voltaria a vedá-las com uma caixa de rótulas e treliças de madeira. Qual seria o sentido de proteger vãos que se abrem para uma área, por

si só, já reservada e íntima, senão para problematizar a relação entre interior e exterior, cuja franca continuidade era um dos preceitos fundamentais da forma moderna da arquitetura?

Se na residência Argemiro Hungria Machado a situação urbana se apresentava como condicionante, na residência Paes de Carvalho (1944), também no Rio de Janeiro, tais restrições não se verificavam, na medida em que a casa se situaria num terreno amplo e aberto, à beira de um exuberante lago. Procurando tirar máximo partido da vista para a lagoa, Lucio Costa disporia em ala extensa as dependências principais da residência (sala de estar, quartos, cozinha e serviços), reservando ao bloco anexo a área para hóspedes e para a capela. Um pátio aberto conectava os dois setores. A volumetria expansiva, composta pela conjugação de alas semi-independentes, denota o partido extrovertido e aberto dominante na arquitetura moderna brasileira do período. Porém, isso não é tudo. Apesar da assimetria, a casa mantém o sentido de reclusão, de introversão, não só pelos elementos de fechamento dos vãos – as treliças –, mas sobretudo pelo modo como o pátio articula o espaço, atraindo os ambientes para o núcleo. Esse sentido de centralidade é o que explica a decisão do arquiteto por fechar esta área descoberta, de um lado por um alto muro e do outro, por um ripado de madeira; superfície tênue, é verdade, mas fechada o suficiente para resguardar o interior.

Repetiam-se os elementos característicos reapropriados da arquitetura colonial (telhado, assoalho de pranchas, balaustradas, treliças

Lucio Costa, Residência Paes de Carvalho, Rio de Janeiro, 1944. A fachada principal (acima, à esquerda), e planta (abaixo) foi projetada como um longo bloco em face à paisagem. Duas portas permitem o acesso físico e visual ao pátio interno, em contraste com as janelas treliçadas projetadas para filtrar a luz (acima, à direita).



protegendo os vãos) convivendo com o partido funcional moderno, com suas formas límpidas e ascéticas. Aparecia também uma citação explícita à casa grande do senhor de engenho: a capela aderida à residência. Se as caixas de rótulas dos vãos da residência Argemiro Hungria Machado lembram o face-a-face das janelas dos sobrados coloniais em meio a ruas estreitas, a capela aqui é remissão direta ao protótipo máximo da habitação brasileira: a casa de fazenda.

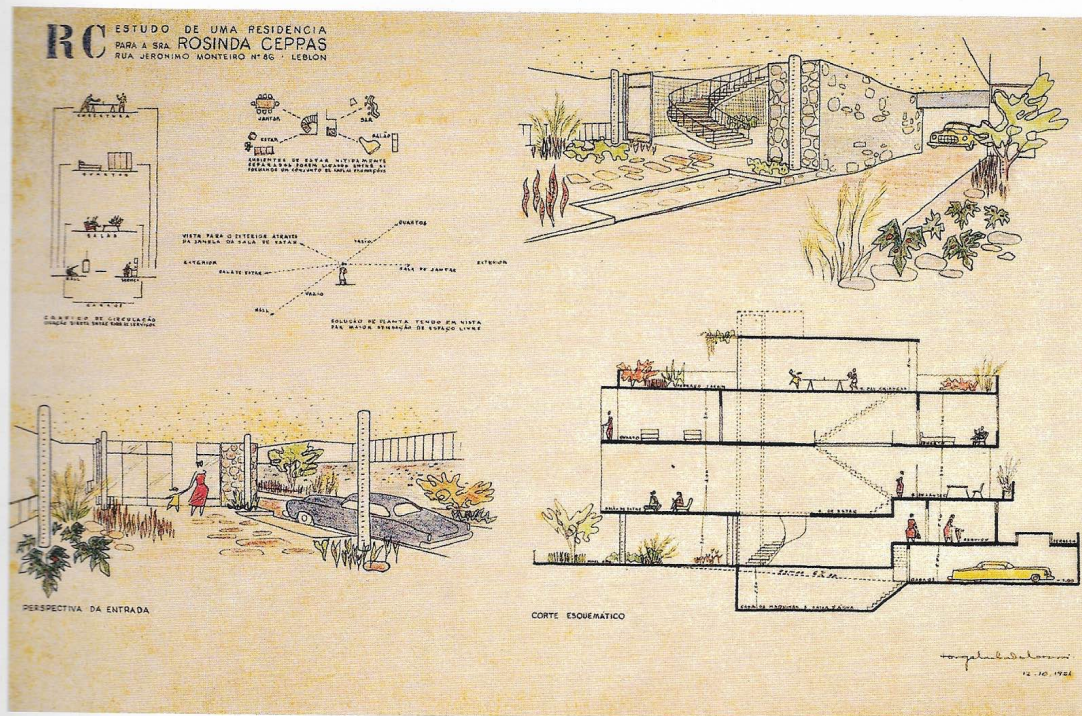
A racionalidade plástica da casa funcional

Apesar do impacto inicial da arquitetura internacional de Warchavchik, a adesão ao ideal da vida moderna por parte da vertente racionalista dos arquitetos brasileiros não resultou, tal como no racionalismo europeu, em soluções como a do ascetismo germânico ou o purismo francês. Do mesmo modo como nos demais programas, a solução para a residência unifamiliar proposta pelos mais proeminentes arquitetos brasileiros, entre os quais Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Álvaro Vital Brazil, Rino Levi, Oswaldo Bratke e Lina Bo Bardi, se-guiu a tendência de enfatizar a dimensão plástica das formas, sem, contudo, negar a verdade funcional.

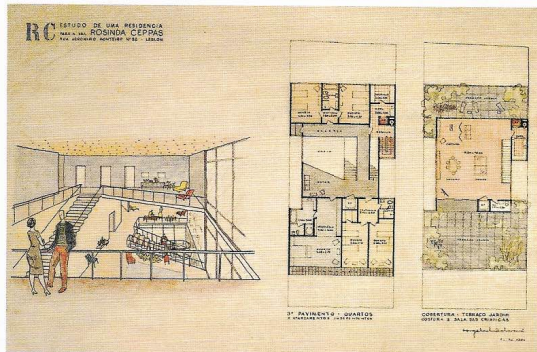
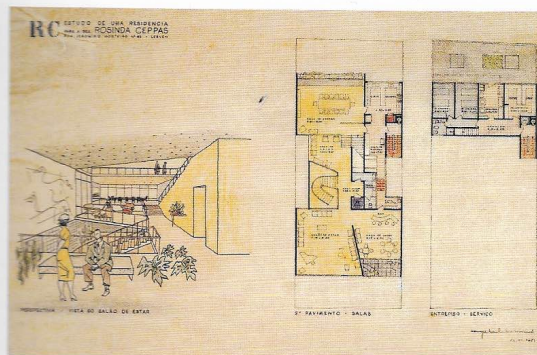
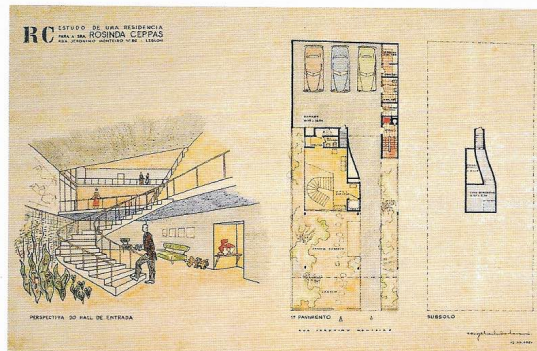


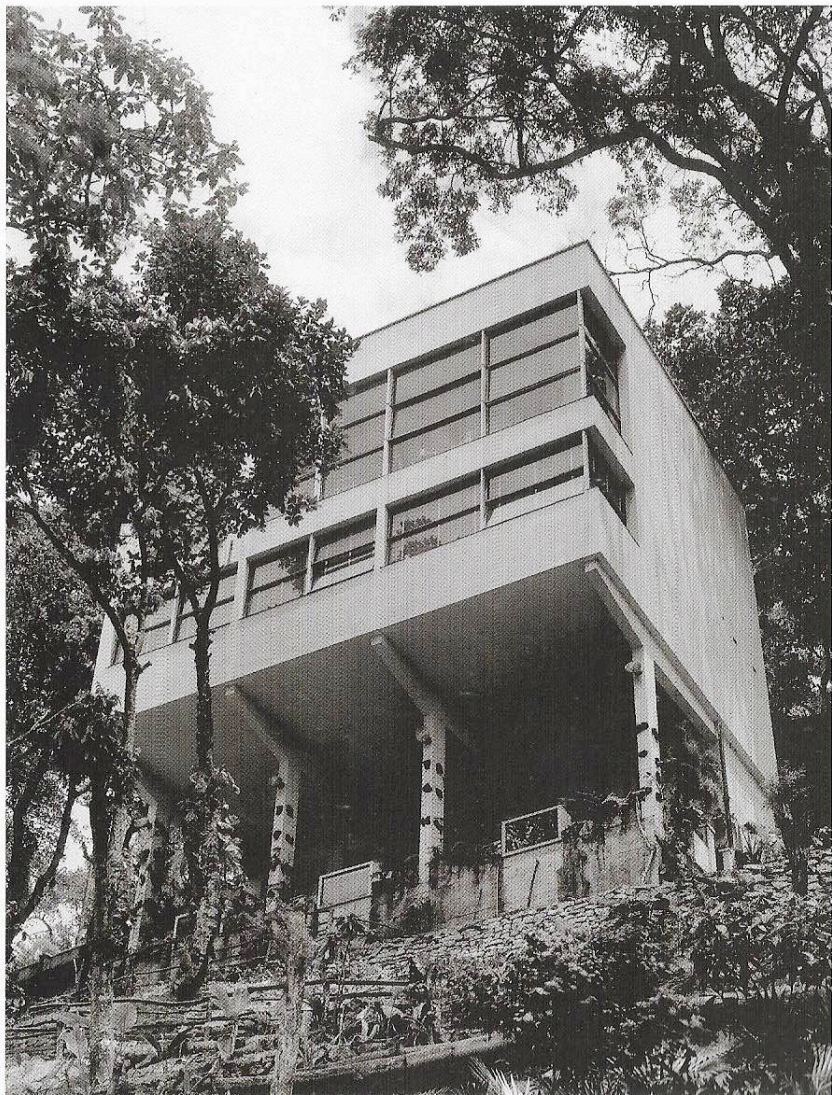
Um dos produtos mais apurados da equação entre forma, função e tecnologia foi a residência Antonio Ceppas (1958), projeto de Jorge Machado Moreira na cidade do Rio de Janeiro. Desenhada para um casal com cinco filhos, a residência ficava inserida num lote urbano estreito e profundo, o que levaria o arquiteto a colar o edifício às divisas. O vazio que constitui o *hall* de entrada é o principal estruturador espacial: seu vão começa no térreo e alcança o terceiro pavimento. Nessa faixa central da residência, o arquiteto localizaria com precisão e cuidado os diversos acessos (social, íntimo, de serviços, de lazer), estabelecendo uma rede de circulação engenhosa e ao mesmo tempo funcional, sem que a diversidade prejudicasse a unidade e o dimensionamento dos ambientes principais. Esse agudo ajuste entre dinâmica funcional e estabilidade espacial é o que melhor caracteriza essa obra.

A variedade com que foram exploradas as potencialidades do espaço interno, onde cada planta possui característica própria, não encontraria, a princípio, rebatimento na equilibrada e sintética fachada principal. Tratada como um todo compacto, a fachada fica definida por um enfático retângulo de base, subdividido em planos diferenciados que

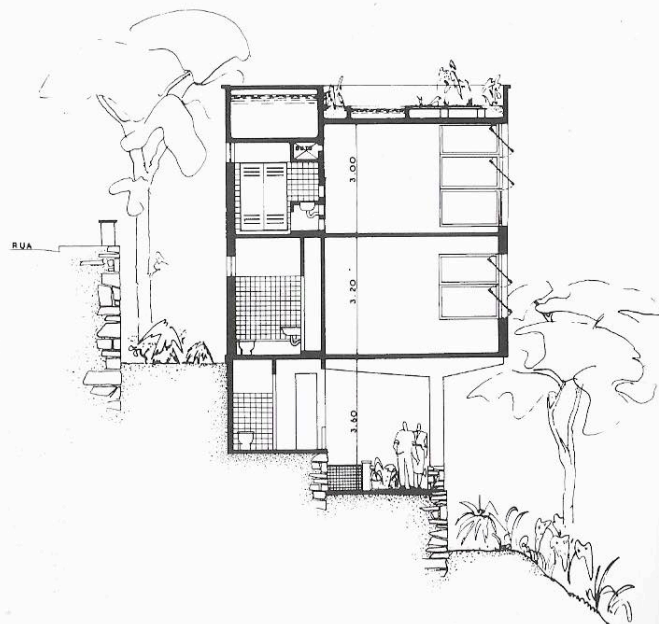


Jorge Machado Moreira, Residência Antonio Ceppas, Rio de Janeiro, 1951-8. O principal dispositivo espacial neste projeto é o vazio do *hall* do térreo que alcança o terceiro pavimento, como se pode ver nos quatro estudos nesta página. O arquiteto estabeleceu uma rede de circulação engenhosa e funcional (ver o diagrama e corte, acima). A fachada protegia o dinamismo do espaço interior com um plano sintético de *brise-soleil* (ver página ao lado).





Álvaro Vital Brasil, Residência Álvaro Vital Brasil, Rio de Janeiro, 1940. Elevada em *pilotis*, a casa foi adaptada ao terreno evitando a necessidade de desmatar a vegetação circundante (acima, à esquerda e corte, no topo à direita). A sala de estar possui vistas para as montanhas e para a baía de Guanabara (acima, à direita).



vedam os pavimentos intermediários, ficando complementado pelas partes recuadas do térreo e do terraço. Solto e avançado, o plano frontal é o elemento dominante da composição, tendo sua unidade enaltecida pelo modo como se dispõem os elementos de vedação. Com habilidade, Jorge Moreira rompia com a previsibilidade da fachada - tradicionalmente dividida em fatias horizontais marcando a separação dos andares - ao criar uma desproporção entre a horizontalidade da linha das janelas e a altaverticalidade dos brises. Fica

Ainda com foco na vertente racionalista da arquitetura brasileira, à análise da residência Ceppas poderia muito bem se seguir o estudo da casa que Álvaro Vital Brasil construiu para si no Rio de Janeiro em 1940, dada a semelhança de partido e de solução volumétrica, mas por ora nos deteremos na obra de Reidy.

Seguindo a mesma idéia de equacionar beleza plástica com verdade funcional, a residência Carmem Portinho (1950), de Afonso Eduardo Reidy, também no Rio de Janeiro, tem na transparência das formas



quase uma habitação-estúdio, dependência. Em termos formais, a linguagem moderna e sua razão geométrica trapezoidais. Especialmente a interiorização e a exterioridade da forma funcional resultam em formal, como se pod



Álvaro Vital Brasil, Residência Álvaro Vital Brasil, Rio de Janeiro, 1940. Elevada em *pilotis*, a casa foi adaptada ao terreno evitando a necessidade de desmatar a vegetação circundante (acima, à esquerda e corte, no topo à direita). A sala de estar possui vistas para as montanhas e para a baía de Guanabara (acima, à direita).

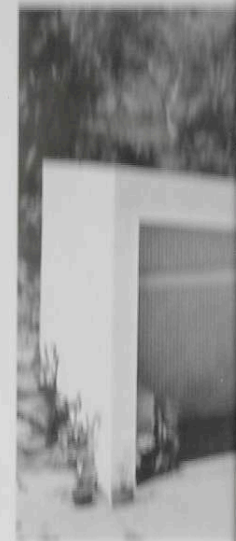


vedam os pavimentos intermediários, ficando complementado pelas partes recuadas do térreo e do terraço. Solto e avançado, o plano frontal é o elemento dominante da composição, tendo sua unidade enaltecida pelo modo como se dispõem os elementos de vedação. Com habilidade, Jorge Moreira rompia com a previsibilidade da fachada – tradicionalmente dividida em fatias horizontais marcando a separação dos andares – ao criar uma desproporção entre a horizontalidade da linha das janelas e a alta verticalidade dos brises. Fica evidente a apreensão da lição corbusiana de se tratar a fachada efetivamente como um plano pictórico.

Do mesmo modo como a unidade da fachada é alcançada por meios complexos, a complexidade da planta, por maior diversidade que contenha, apresenta aquela mesma serenidade que habita a fachada. Percebe-se, dessa maneira, um mesmo raciocínio integrando coisas diferenciadas – plano e elevação – numa unidade sintética e inteligente. O apuro técnico e tecnológico, somado à precisão dos espaços e a pureza da forma, conferem à residência Ceppas a condição de produto da modernidade por excelência.

Ainda com foco na vertente racionalista da arquitetura brasileira, à análise da residência Ceppas poderia muito bem se seguir o estudo da casa que Álvaro Vital Brazil construiu para si no Rio de Janeiro em 1940, dada a semelhança de partido e de solução volumétrica, mas por ora nos deteremos na obra de Reidy.

Seguindo a mesma idéia de equacionar beleza plástica com verdade funcional, a residência Carmem Portinho (1950), de Affonso Eduardo Reidy, também no Rio de Janeiro, tem na transparência das formas o seu princípio básico. O projeto desta pequena residência procurou atender às necessidades de uma proprietária de perfil bastante definido. Dinâmica, ativa, moderna, não conformada com o que ditavam as convenções sociais, a Dra. Carmem Portinho foi uma das primeiras personalidades femininas de destaque num campo convencionalmente dominado por homens, que é a engenharia. Em síntese, tratava-se de uma mulher que seguia sua vocação, debitando valor no trabalho. Antes de qualquer coisa, um perfil típico do metropolitano que necessita de um lugar de privacidade para se recuperar do desgaste da vida moderna. O programa resultaria estritamente das necessidades de sua única moradora, configurando



quase uma habitação de estudo, dependência. Em termos formais, a linguagem moderna, sua razão geométrica, trapezoidais. Especialmente a introversão plástica de Carmem Portinho afi exterioridade da forma funcionais resultam de formal, como se pode áreas de serviço e gar proprietária. Tal setor níveis na implantação se diretamente no solo encosta ancorada por cada setor correspond e, finalmente, na planta das duas áreas, como Contudo, a mais clara trabalho de Reidy da Costa se localiza no u em Costa ele tinha a familiar, em Reidy exclusivamente funci



racionalista da
da residência Ceppas
estudo da casa que
ra si no Rio de Janeiro
e partido e de solução
leteremos na obra

equacionar beleza
il, a residência Carmem
luardo Reidy, também
parência das formas
o desta pequena
s necessidades de uma
definido. Dinâmica,
da com o que ditavam
armem Portinho foi
des femininas de
cionalmente dominado
ia. Em síntese, tratava-
ua vocação, debitando
alquer coisa, um perfil
ecessita de um lugar de
do desgaste da vida
ia estritamente das
radora, configurando



quase uma habitação mínima: sala, quarto, cozinha, estúdio, dependência de empregada e garagem.

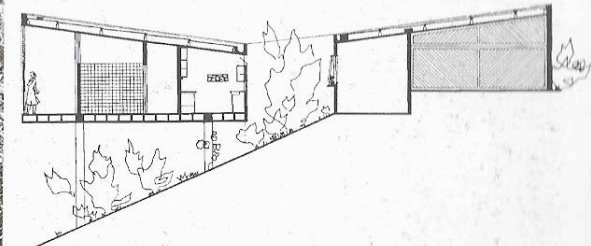
Em termos formais, prevalece a abstração da linguagem moderna, assentada na evidência de sua razão geométrica: a junção de dois prismas trapezoidais. Especialmente se comparada à introversão plástica de Lucio Costa, a residência Carmem Portinho afirma de modo decidido a exterioridade da forma. As discriminações funcionais resultam de rigoroso planejamento formal, como se pode notar na separação das áreas de serviço e garagem da ala reservada à proprietária. Tal setorização é anunciada em três níveis: na implantação, onde parte da casa assenta-se diretamente no solo e outra avança sobre a encosta ancorada por *pilotis*; na volumetria, na qual cada setor corresponde a um prisma trapezoidal; e, finalmente, na planta, pela disposição ortogonal das duas áreas, como se fossem os braços de um L.

Contudo, a mais clara diferença que separa o trabalho de Reidy daquele realizado por Lucio Costa se localiza no uso do pátio interno: enquanto em Costa ele tinha a função de incentivar o convívio familiar, em Reidy esse elemento assumiria um papel exclusivamente funcional – o de prover iluminação

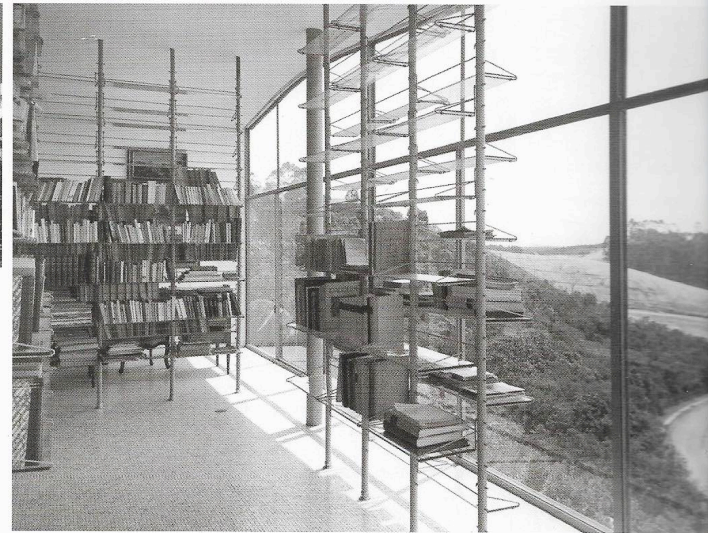
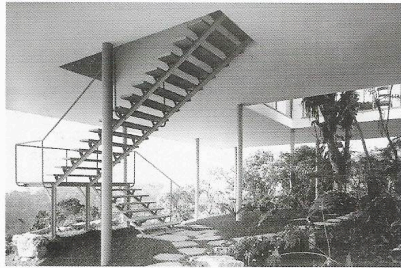
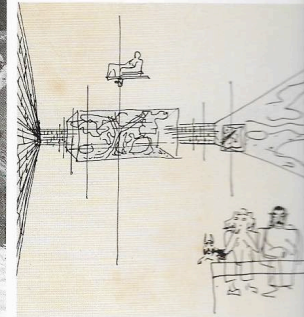
e ventilação aos cômodos que o circundavam além de, assim como nas demais estratégias acima descritas, atuar como área de separação entre espaços díspares. Nessa nova configuração, o pátio sequer se colocaria como área utilizável da residência, já que era inacessível aos seus moradores.

Já na casa que construiu para si e seu marido Pietro Maria Bardi, entre 1949 e 1951, em São Paulo, a arquiteta Lina Bo Bardi estabeleceu um partido próximo à solução empregada na residência Carmem Portinho. Novamente, a construção seria implantada no alto de uma encosta, sendo as partes social e íntima assentadas sobre pilotis e a parte de serviços colocada diretamente sobre o solo. Essa casa ficou conhecida como “Casa de Vidro”, devido ao envoltório transparente que veda o conjunto da biblioteca, estar e jantar, intencionalmente concebido como uma galeria aberta para abrigo da coleção de objetos de arte e local de estudo do casal, também envolvido no projeto do Museu de Arte de São Paulo.

A sensação de esvaziamento do volume é reforçada pelas esbeltas colunas de aço, pelos recortes nas lajes relativos ao vão da escada, e pelo vazio de iluminação. Tudo se resume aos dois planos do piso e cobertura, suspensos por diagramáticos

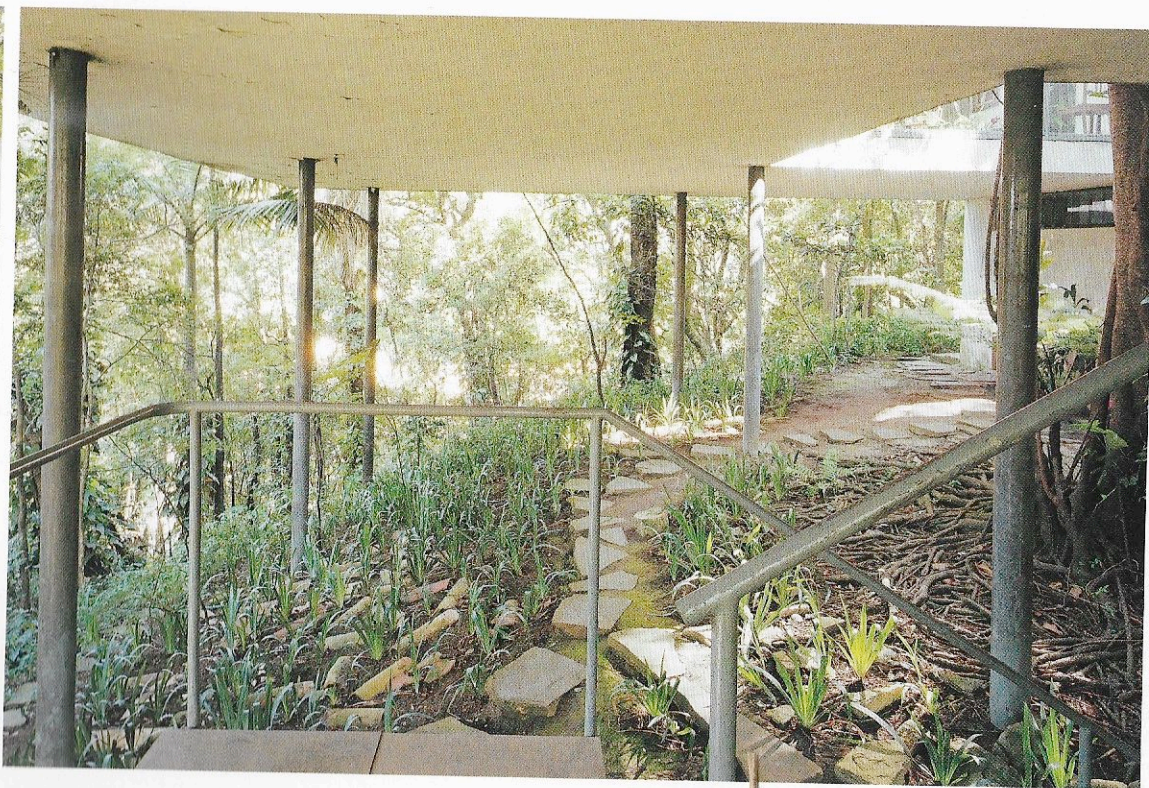


Affonso Eduardo Reidy,
Residência Carmem
Portinho, Rio de Janeiro,
1950-2. Projetada em dois
volumes separados ligados
por uma rampa de madeira
e um corredor coberto
(ver corte, acima à direita), o
acesso à casa se faz pelo
nível da rua (acima, à
esquerda). A fachada de
vidro de 13 metros de largura
foi projetada de modo a tirar
o melhor proveito da
paisagem ao redor (no topo).





Lina Bo Bardi, Casa de Vidro, São Paulo, 1949-51. Em seu primeiro projeto construído no Brasil, Lina Bo Bardi enfatizou o relacionamento entre arquitetura e natureza. A entrada fica embaixo do volume principal envidraçado (ver página ao lado, à esquerda, acima e abaixo) abrindo-se para a sala de estar, onde vistas da paisagem predominam sobre o interior (ver página ao lado, à direita, acima e abaixo). Fotos mais recentes dos anos 1990 mostram vistas do pátio central a partir do interior (acima, à esquerda) e da sacada (acima, à direita), a maturidade da vegetação é digna de nota.

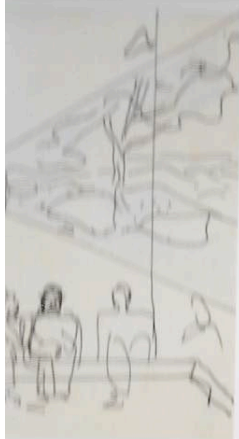


pilotis. Porém, à total transparência dessa sala-mirante⁴ contrasta a compartimentação fechada e regular dos quartos e serviços, com aberturas mínimas voltadas para o lado oposto. Um longo e estreito pátio separa estes dois setores, cumprindo um papel também similar ao pátio funcional de Reidy.

A particularidade destes dois programas residenciais – casa-apartamento para uma profissional emancipada, e casa-ateliê para proprietários ligados à área cultural – não inviabiliza, porém, que ambas evidenciem certas noções comuns que orientam a relação entre público e o privado na sociedade moderna. Ritos de convivência coletiva e exigências de abrigo e intimidade individual são não só respeitados, mas, sobretudo equilibrados em formas elegantes e econômicas. O ideal de sociabilidade fundado nas relações de transparência é consoante à crença moderna, verdadeiramente democrática, de princípios universais, sem que seja, contudo, abolida a

espécie de conciliação entre natureza e cultura, uma pacificação das diferenças, daí a sensação hedonística de bem-estar que se experimenta nesses ambientes. Tal desejo de interação faz com que o sentido de abertura e transparência predomine. Do ponto de vista plástico, prevaleceria o gosto pela combinação inventiva dos volumes, pela concatenação de curvas e diagonais às retas, e pelo tratamento desprendido dos planos de vedação.

O partido dominante organizaria o programa de necessidades em alas distintas, segundo os critérios de insolação, ventilação e circulação. Cada setor – social, íntimo e de serviços – receberia configuração volumétrica singular, principalmente pelo tratamento plástico dado aos planos de cobertura. O volume extenso com cobertura invertida, cujo modelo era a casa Errazuriz (1930), de Le Corbusier, transformaria-se em solução de vários projetos brasileiros, como a casa de



Lina Bo Bardi, Casa de Vidro, São Paulo, 1949-51. Em seu primeiro projeto construído no Brasil, Lina Bo Bardi enfatizou o relacionamento entre arquitetura e natureza. A entrada fica embaixo do volume principal envidraçado (ver página ao lado, à esquerda, acima e abaixo) abrindo-se para a sala de estar, onde vistas da paisagem predominam sobre o interior (ver página ao lado, à direita, acima e abaixo). Fotos mais recentes dos anos 1990 mostram vistas do pátio central a partir do interior (acima, à esquerda) e da escada (acima, à direita); a maturidade da vegetação é digna de nota.

pilotis. Porém, à total transparência dessa sala-mirante⁴ contrasta a compartimentação fechada e regular dos quartos e serviços, com aberturas mínimas voltadas para o lado oposto. Um longo e estreito pátio separa estes dois setores, cumprindo um papel também similar ao pátio funcional de Reidy.

A particularidade destes dois programas residenciais – casa-apartamento para uma profissional emancipada, e casa-ateliê para proprietários ligados à área cultural – não inviabiliza, porém, que ambas evidenciem certas noções comuns que orientam a relação entre público e o privado na sociedade moderna. Ritos de convivência coletiva e exigências de abrigo e intimidade individual são não só respeitados, mas, sobretudo equilibrados em formas elegantes e econômicas. O ideal de sociabilidade fundado nas relações de transparência é consoante à crença moderna, verdadeiramente democrática, de princípios universais, sem que seja, contudo, abolida a liberdade individual.

Habitando a paisagem

A flexibilização dos modelos funcionalistas para a residência teve desdobramentos diversos. Além de se pretender produto tecnológico e esteticamente avançado, a casa moderna brasileira demonstraria incomum vocação para interagir com a exuberante natureza tropical.

Esta afetividade entre arquitetura e paisagem não deixa de representar a proposição de um modo alternativo, por certo mais pacífico e civilizado, de interagir com a natureza, após quase quatro séculos de exploração colonial predatória. Ela configura uma

espécie de conciliação entre natureza e cultura, uma pacificação das diferenças, daí a sensação hedonística de bem-estar que se experimenta nesses ambientes. Tal desejo de interação faz com que o sentido de abertura e transparência predomine. Do ponto de vista plástico, prevaleceria o gosto pela combinação inventiva dos volumes, pela concatenação de curvas e diagonais às retas, e pelo tratamento desprendido dos planos de vedação.

O partido dominante organizaria o programa de necessidades em alas distintas, segundo os critérios de insolação, ventilação e circulação. Cada setor – social, íntimo e de serviços – receberia configuração volumétrica singular, principalmente pelo tratamento plástico dado aos planos de cobertura. O volume extenso com cobertura invertida, cujo modelo era a casa Errazurriz (1930), de Le Corbusier, transformaria-se em solução de vários projetos brasileiros, como a residência de Juscelino Kubitschek (1943) que Oscar Niemeyer construiu na Pampulha, e a própria residência Carmem Portinho.

Nenhum arquiteto, contudo, explorou mais esse partido compositivo do que Sérgio Bernardes. A residência Jadir de Souza (1951) e a casa de campo de Lota de Macedo Soares (1953), ambas no Rio de Janeiro, articulam volumes prismáticos de forma trapezoidal, obtendo uma composição funcionalmente legível, plasticamente vivaz e interativa com o meio circundante.

Este modo de organizar o programa visando uma composição de volumes múltiplos, remete à primeira das tipologias descritas por Corbusier no



Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, Rio de Janeiro, 1953. Vistas do pavimento superior com a piscina e a laje de concreto curvilínea (acima, à esquerda), a cozinha (no topo, à direita) e o pavimento inferior (acima, à direita).



livro *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (1930): a composição pitoresca. A impulsiva sensualidade e aderência desse partido contrariavam o mestre franco-suíço, que demonstrava clara preferência pela quarta tipologia, considerada a síntese das três anteriores: a forma exterior pura combinada ao interior de livre composição, cujo modelo é naturalmente a vila Savoye (1929). Os projetos dos brasileiros, comparativamente ao tipo preferido de Le Corbusier, apresentavam um evidente decréscimo de carga idealística em favor de uma interação imediata com a paisagem. O livre movimento sobre o território, a dilatação incontida da forma, a expansão confortável sobre uma superfície desimpedida, exprimem esse sentimento de bem-estar com a disponibilidade vital oferecida pelo território livre do Novo Mundo. Gozar a geometria na paisagem, eis o característico desses projetos.⁵

Nos casos dos arquitetos mais ligados à tradição racionalista, como Reidy, Moreira, Lina Bo Bardi e Vital Brazil, a liberdade plástica se equilibrava com as necessidades funcionais. Quanto mais esse equilíbrio se esgarçava, mais idealizada ia se tornando a relação idílica com a paisagem.

É o caso da arquitetura de Oscar Niemeyer, como se pode ver no conjunto de edifícios da Pampulha, em Belo Horizonte, entre 1942 e 1943. Se nestes edifícios a força do desenho do arquiteto se cravava imediatamente na matéria plástica do concreto,⁶ gerando uma espacialidade exteriorizada, no caso das residências, o arquiteto brasileiro parecia mais condescendente com as especificações do programa de necessidades. Isso não quer dizer que Niemeyer recuasse em defesa de uma atitude funcionalista, cuja crítica estava formulando justamente neste momento.⁷

Pode-se dizer que, ao defrontar-se com o problema da residência, Niemeyer adotaria uma atitude próxima à de Lucio Costa, projetando os espaços a partir de um claro sentido afetivo. Daí a sua opção de acatar a escala singela e as sugestões de repertório das casas nativistas de Costa,⁸ como o fez na primeira residência que construiu para si, em 1942, e na residência Francisco Peixoto (1943), em Cataguazes, Minas Gerais.

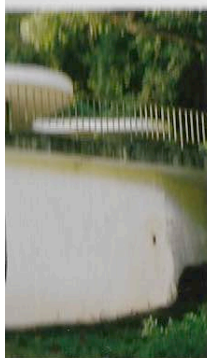
Tudo leva a crer que Niemeyer associava a casa a valores domésticos do bem-estar, ao sentimento de tranqüilidade e repouso que a morada emana. No entanto, a reserva silenciosa do lar para



Niemeyer não significa obscuridade; ao contrário, abertura. Na célebre Casa das Canoas, também moradia própria, com grande habilidade inerente à planta moderna tradicional.

A primeira vista, a cobertura plana e sinuosa pousada num vasto platô e florestas. A forma livre presença mínima de muros, duas paredes soltas de concreto à direita, a sala de estar e sala de jantar. Todo o revestimento de vidro, à exceção da posição oposta ao estuário, é plena, como se a vaza de platô atravessasse a casa abaixo, até encontrar o rio.

A casa, no que concerne aos elementos arquitetônicos, se resume a um piso de granito e laje de concreto luminosos que vibram com a luz. A laje funciona como um



Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, Rio de Janeiro, 1953. Vistas internas e externas da sala de estar e da pedra ao redor da qual foi projetada (acima e no topo).

Niemeyer, como os da Pampulha, 1943. Se nestes arquiteto se cravava do concreto,⁹ riorizada, no caso leiro parecia mais cações do não quer dizer ia de uma atitude ormulando

ar-se com o ar adotaria uma a, projetando os lido afetivo. Daí a gela e as sugestões s de Costa,⁹ como construiu para si, o Peixoto (1943),

r associava a casa tar, ao sentimento i morada emana. lo lar para

Niemeyer não significaria fechamento e obscuridade; ao contrário, ela implicaria luz e abertura. Na célebre Casa das Canoas (1953), também moradia própria, o arquiteto combinaria com grande habilidade o sentido de abertura inerente à planta moderna e o intimismo da casa tradicional.

À primeira vista, a casa se reduz a uma laje de cobertura plana e sinuosa apoiada sobre colunas, pousada num vasto platô cercado por montanhas e florestas. A forma livre da laje é soberana, dada a presença mínima de muros de fechamento, no caso duas paredes soltas de curvatura ampla definindo, à direita, a sala de estar e, na outra extremidade, a sala de jantar. Todo o resto é vedado por grandes panos de vidro, à exceção da pequena cozinha, em posição oposta ao estar. A sensação de abertura é plena, como se a vazão de espaço que corre do platô atravessasse a casa e continuasse floresta abaixo, até encontrar o mar distante.

A casa, no que concerne aos elementos arquitetônicos, se resume a duas entidades básicas: piso de granito e laje de cobertura, ambos planos luminosos que vibram em meio ao verde dominante. A laje funciona como uma grande marquise, indo

além do perímetro definido para o interior de modo a protegê-lo da insolação excessiva, e constituindo também uma área de varanda, que serve tanto como extensão da sala de estar, quanto como área de convivência junto à piscina. Esta, por sua vez, de contornos sinuosos, reenfaz a forma orgânica da cobertura, comunicação que o arquiteto faria questão de reafirmar com o rochedo de granito preservado que nasce na piscina e adentra a residência.

Dentro da casa, o rochedo anuncia com sua inclinação descendente a escada de acesso ao pavimento inferior, no qual se localizam os quartos e a sala de leitura. O desenho da planta ajusta-se ao corte da topografia, contrastando vivamente com a disposição livre do andar de cima. Essa divisão entre o público e o privado no programa residencial não chega a constituir novidade, como vimos nas casas de Reidy e Lina Bo Bardi. O inusitado nesta residência é que algo deste silencioso resguardo que prevalece na parte íntima parece penetrar suavemente as áreas reservadas ao convívio social. Apesar do pano de vidro que envolve o térreo operar uma continuidade com o exterior, o sentimento de privacidade é preservado. O plano



curvo da sala de estar proporciona intimidade, mas não inviabiliza a fluência com os demais ambientes. Na realidade, a casa como um todo exala uma atmosfera cativa, ajustada estoicamente às necessidades de seu morador, daí as modestas dimensões dos cômodos, a pureza do arranjo, a presença mínima de equipamentos domésticos. Luxúria, desperdício e gratuidade não combinam com esta residência.

A chave para este ajuste harmonioso entre o dentro e o fora é sem dúvida a implantação inteligente. A clareira aberta é cercada pela vegetação espessa dos morros ao redor, e a via de acesso localiza-se em nível superior. Para se chegar à casa, percorre-se um caminho longo e sinuoso até o platô. A moradia fica, desse modo, completamente isolada; por isso, apesar da transparência do volume, prevalece o sentimento de proteção. Na verdade, nesse espaço tudo é interior; o papel de vedação cabe exclusivamente aos elementos naturais. É lícito dessa forma afirmar que a casa não se resume à edificação: ela compreende o conjunto formado pelo platô, jardim, piscina, rocha de granito, marquise flutuante sobre ambientes internos. O arquiteto punha tudo em contato

íntimo, estabelecendo permutas incessantes entre os elementos de arquitetura e os elementos naturais. Se é correto falar de uma tradição da casa brasileira que opera essa simbiose entre edifício e paisagem – que remonta à casa do colono dos primeiros séculos –, esta residência de Oscar Niemeyer representa o exemplo mais concreto dessa tradição lírica.

Antagonismos em desequilíbrio: política e poesia da casa brutalista

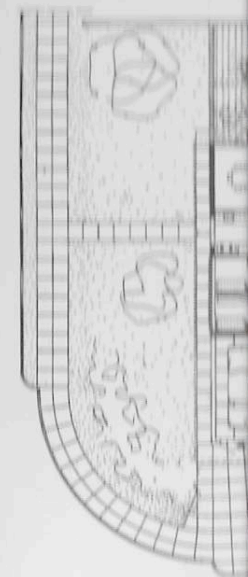
Após a novidade trazida por Gregori Warchavichik na segunda metade da década de 20, três arquitetos teriam papel fundamental na consolidação da casa moderna em São Paulo a partir de 1940: Rino Levi, Oswaldo Bratke e Vilanova Artigas.

Os projetos desses arquitetos trouxeram à tona um fundo comum de experiência do fenômeno urbano, tanto como *locus* de uma nova sensibilidade, como de uma nova lógica de produção e circulação de mercadorias. As respostas de Levi e Bratke eram, pode-se dizer, mais pragmáticas e técnicas, enquanto as de Artigas tendiam mais para o ideológico e o poético.

Casas como a que o arquiteto construiu para si entre 1944 e 1946, e também a residência Milton



Rino Levi, Residência Milton Guper, São Paulo, 1951-3. Este projeto dá as costas para a rua (ver fachada acima, à esquerda e planta, na página ao lado), direcionando-se para o jardim interno, unido à sala de estar por uma pérgola (ver página ao lado, acima e embaixo, à direita).



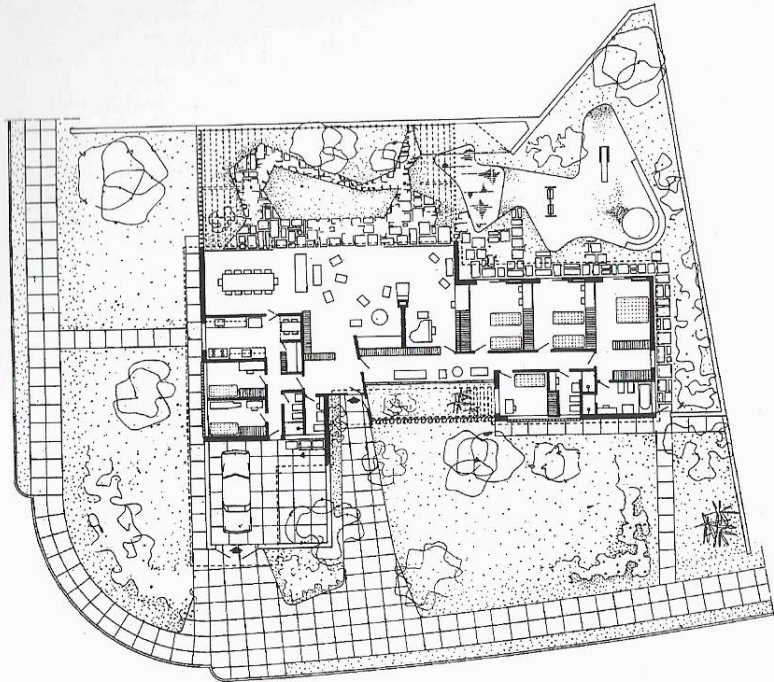


Oscar Niemeyer, Residência Milton
 Siqueira, São Paulo, 1961-3.
 Este projeto dá as costas
 para a rua (ver fachada
 acima, à esquerda e planta,
 na página ao lado),
 direccionando-se para o
 jardim interno, unido à sala
 de estar por uma varanda
 (ver página ao lado, acima
 e simbasas, à direita).





avi, Residência Milton
São Paulo, 1951-3.
rojeto dá as costas
rua (ver fachada
à esquerda e planta,
planta ao lado),
mandando-se para o
interno, unido à sala
ar por uma pérgola
égina ao lado, acima
aíxo, à direita).





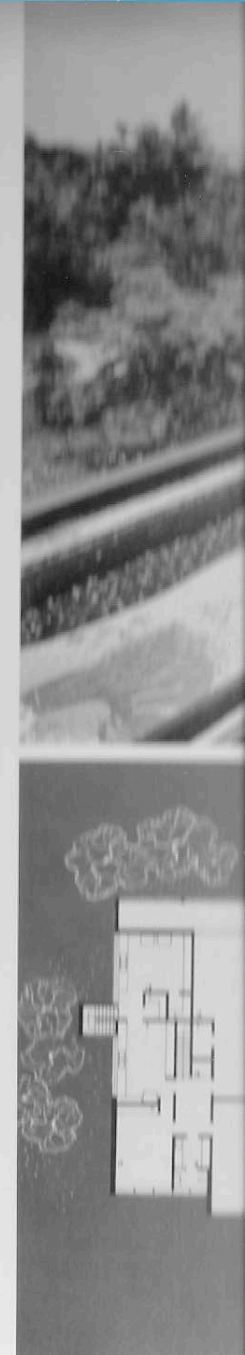
Oswaldo Bratke, Residência Oscar Americano, São Paulo, 1952. O projeto baseou-se em uma rede dinâmica combinando espaços vazios e espaços construídos (ver página ao lado, abaixo à esquerda). Vista (acima) e detalhe da fachada leste (ver página ao lado, acima à direita) com terraço (ver página ao lado, acima à esquerda). O piso da fachada noroeste possui mosaicos desenhados por Lívio Abramo (ver página ao lado, acima à direita).

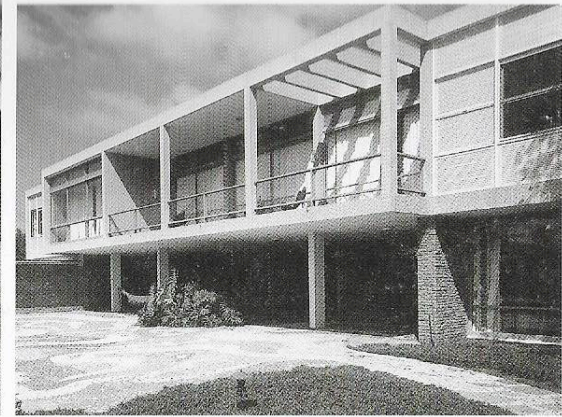
Guper (1953), ambas em São Paulo, revelam as dificuldades e os desafios que Rino Levi teve de enfrentar, impostos sobretudo pelas dimensões exíguas e pela forma irregular dos lotes de esquina com que trabalhou. Em ambos os casos, o arquiteto alterna áreas verdes com partes construídas da residência, procurando criar pátios exclusivos a cada setor que compunha o programa. Com isso, a idéia da "planta em alas" expande-se pelo terreno, de modo semelhante ao partido dominante na arquitetura carioca, enquanto os jardins passam curiosamente a cumprir função inversa: em vez de ensejarem a continuidade entre arquitetura e paisagem, funcionam como barreiras que protegem e isolam a casa da rua.

A preocupação de Oswaldo Bratke era de natureza construtiva. As casas que o arquiteto projetou na década de 50, como a sua própria residência (1951) e a residência Oscar Americano (1952), ambas em São Paulo, são paradigmáticas deste procedimento. Elas apresentam uma modulação nítida que se resume a uma grade espacial, composta por pilares e vigas, lajes e pisos suspensos, definindo simultaneamente a planta e a volumetria da residência. Uma vez lançada a

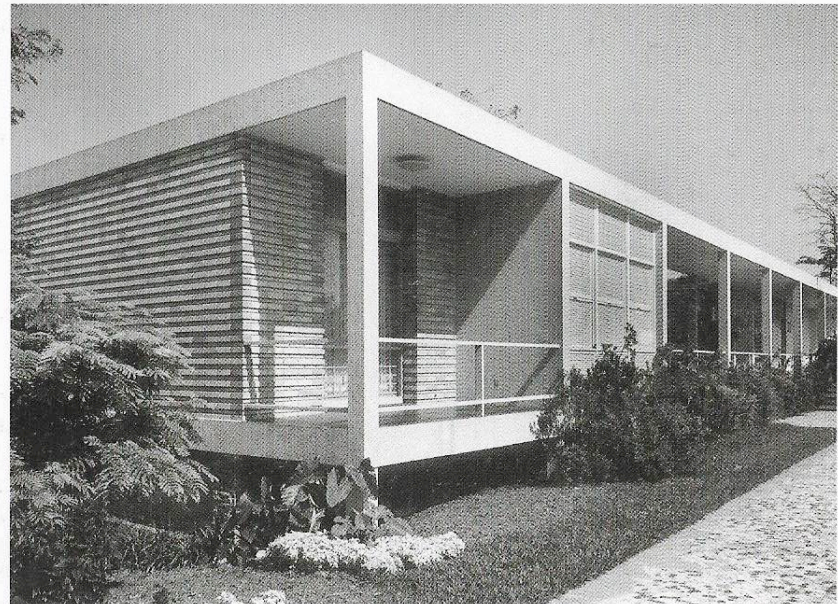
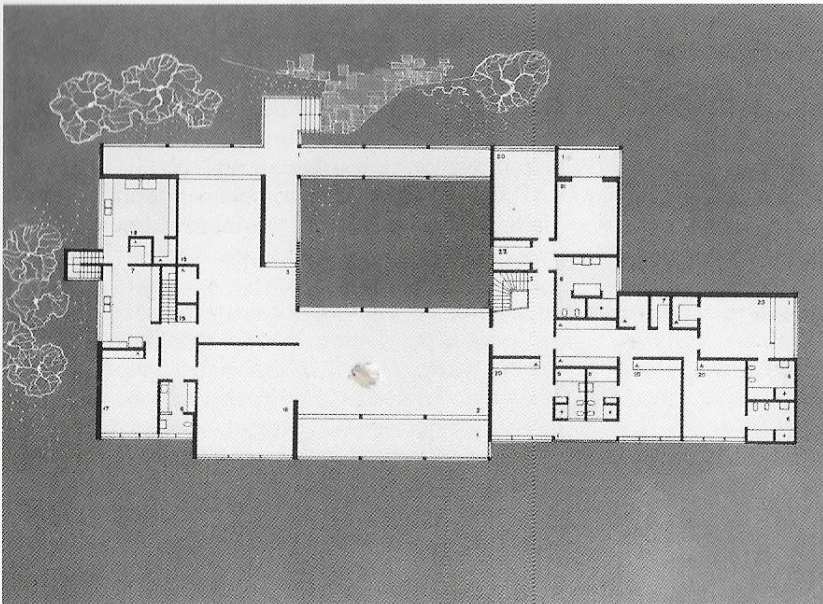
estrutura independente, todo problema passa a resumir-se aos planos de fechamento, que obedecem a uma estrita lógica ditada pelo programa de necessidades. Os espaços internos distribuem-se de modo disciplinado mas flexível, com destaque para o jardim interno. Um cuidado extremo é dedicado aos problemas de ventilação e insolação. Seguindo uma impecável lógica planar, o arquiteto desfila uma variedade de recursos na definição dos planos de fechamento. O resultado é um espaço residencial rico de efeitos de luz e sombra, arejado e confortável; numa palavra, profundamente adequado ao clima e à paisagem locais. Com este método projetual, o arquiteto consegue conjugar, tal como Jorge Moreira, regularidade e flexibilidade na mesma equação, solucionando, com destacável economia de meios, as exigências da racionalização da construção sem qualquer prejuízo para as necessidades internas. Por fim, tal arquitetura demonstra que padronização não é necessariamente incompatível com flexibilidade e riqueza plástica.

A arquitetura de Vilanova Artigas mostrou-se, como no caso de Rino Levi e Oswaldo Bratke, igualmente atenta tanto à circunstância urbana do





problema passa a
mento, que
ditada pelo
espaços internos
nado mas flexível,
erno. Um cuidado
mas de ventilação
ecável lógica planar,
de de recursos na
mento. O resultado
efeitos de luz e
numa palavra,
o clima e à paisagem
ual, o arquiteto
orge Moreira,
nesma equação,
economia de meios,
da construção sem
sidades internas.
tra que padronização
atível com



ligas mostrou-se,
waldo Bratke,
nstância urbana do



Sobrados, Mariana, Minas Gerais. Esta rua de sobrados é um típico exemplo de arquitetura urbana do século XVIII, um modelo seguido em alguns casos até à metade do século XX.

projeto, quanto aos seus aspectos construtivos. O diferencial que a sua obra começava a impor era o caráter crítico e incisivo das proposições arquitetônicas, a ponto de questionar até mesmo o estatuto e a função social do arquiteto.

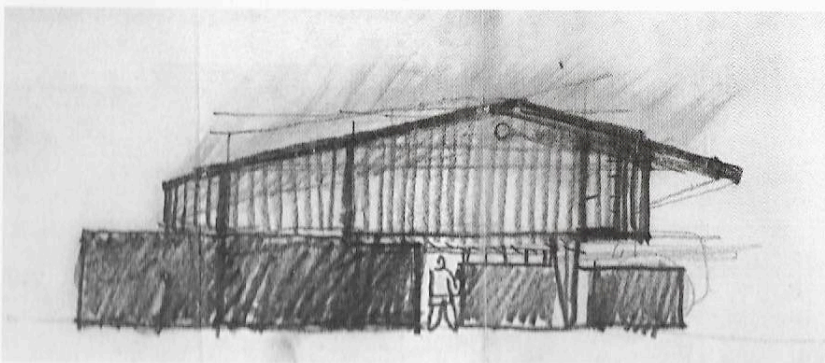
Enquanto a maioria dos arquitetos do Rio mantinha uma postura que se poderia, no limite caracterizar como apolítica, neutra e técnica, voltada para o bem-estar coletivo e para a projeção de uma cultura afirmativa e auto-suficiente, porém contando com o providencial apoio do Estado Novo, Artigas, por sua vez, declarava abertamente seu engajamento político. Arquiteto comunista, sua prática não dissociava arte e política. Talvez seja por isso que com ela se tenha iniciado um processo crítico que colocaria em questão o uso, o valor, o tipo e o programa da residência burguesa.

A modernização técnica, de acordo com Artigas, apresentava sempre altos custos sociais; por essa razão o arquiteto não nutria nenhum tipo de otimismo acrítico ante o ideal de progresso inerente à modernidade. Por outro lado, do passado colonial viria uma herança de violência e exploração predatória de uma sociedade patriarcal e escravagista. Para Artigas, a casa burguesa do seu

tempo mantinha muito dessa nefasta herança, daí seu empenho em rever criticamente a hierarquia dos espaços, a distribuição do programa, a implantação no lote, a setorização funcional e os preceitos estilísticos da residência burguesa. Até por volta de 1940, a típica residência paulista abastada era o sobrado, implantado de modo centralizado, obedecendo passivamente a legislação municipal e seguindo de modo submisso as tendências ecléticas vigentes. Para Artigas, esse modelo estava completamente ultrapassado; no entanto, seus moradores insistiam em manter tal padrão, daí, por extensão, a crítica do arquiteto brasileiro à vida “estagnada e inerte”, a ponto de comparar seus habitantes a “vegetais”.⁹ A imagem era extensível aos construtores, arquitetos e incorporadores imobiliários.

Apesar do arquiteto ter se empenhado, desde o início da década de 40, na proposição de uma nova divisão dos espaços da casa, visando a integração dos ambientes, é somente na Casa Baeta (1956) que o partido de Artigas se define com clareza. Aí, o arquiteto experimenta pela primeira vez a solução que se tornaria sua marca: a grande cobertura unitária formada pelo teto e as

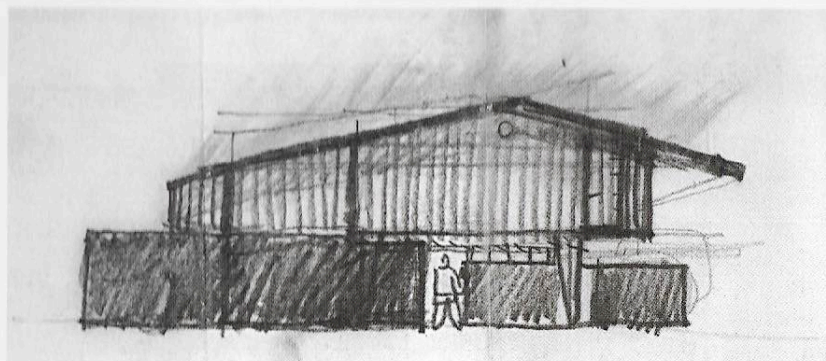
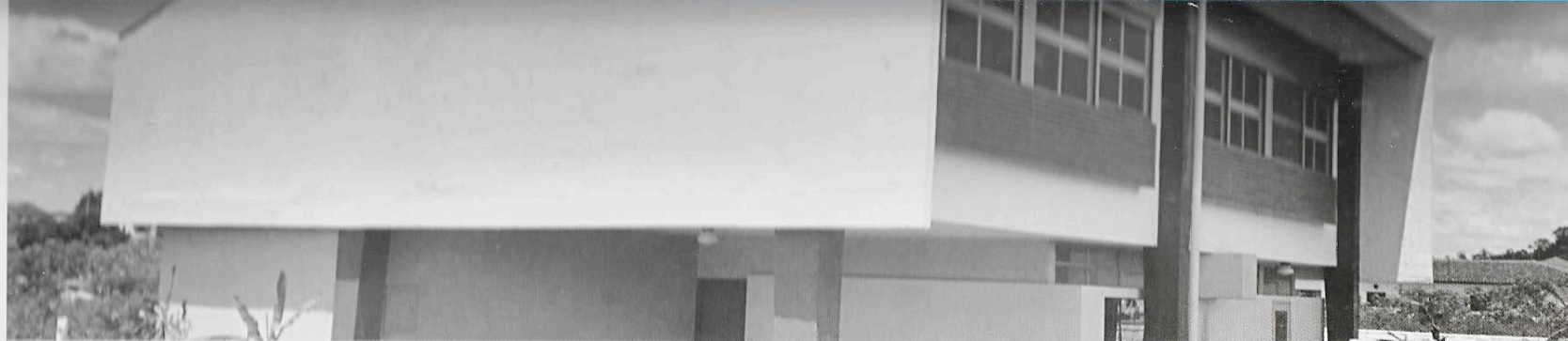
João Batista Vilanova Artigas, Casa Baeta, São Paulo, 1956. Esboço mostrando a solução estrutural (acima), vista da fachada (abaixo) e a sala de estar (abaixo).



João Batista Vilanova Artigas, Casa Baeta, São Paulo, 1956. Esboço mostrando a solução estrutural (acima), vista da fachada cega paralela à rua (topo) e a sala de estar (abaixo).



efasta herança, dal
nente a hierarquia dos
rama, a implantação
e os preceitos
ssa. Até por volta
lista abastada era
e centralizado,
distação municipal
as tendências
esse modelo estava
o entanto, seus

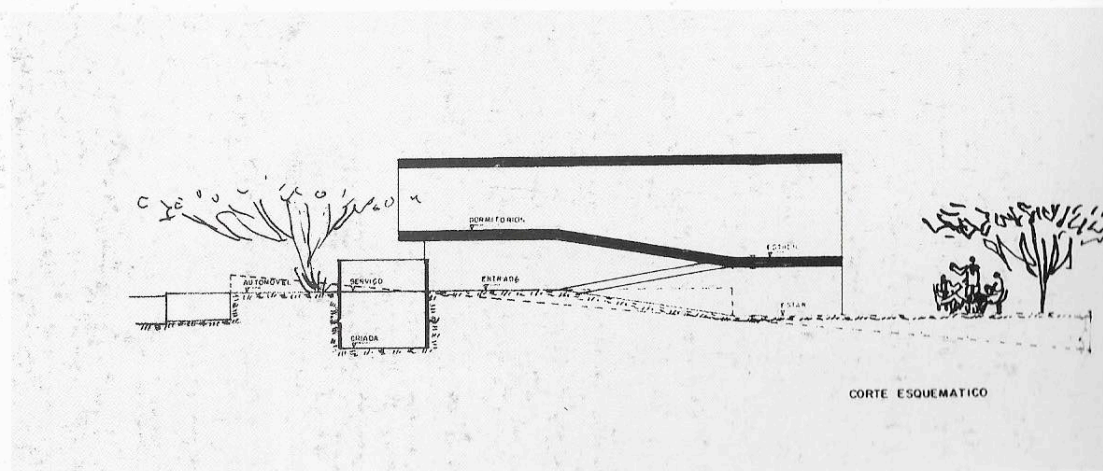
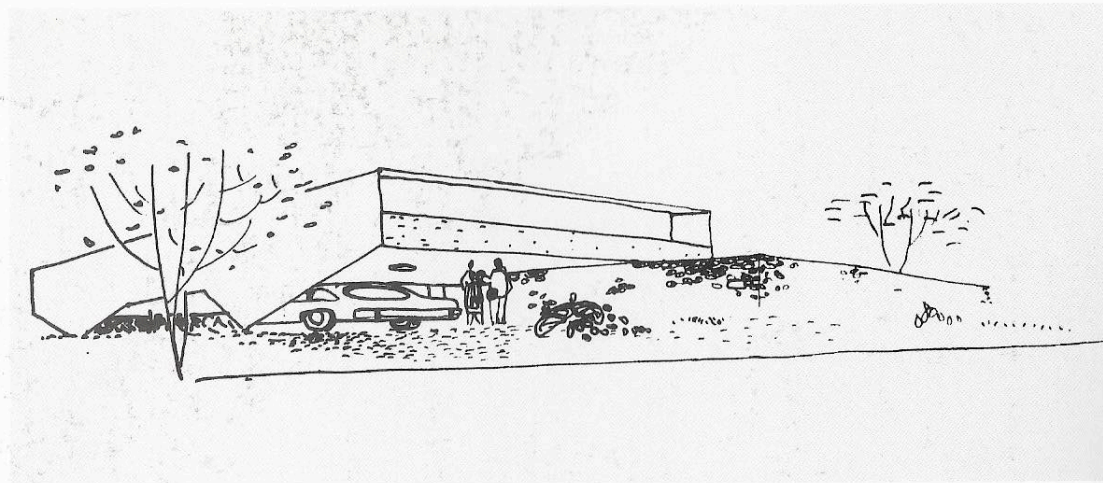


João Batista Vilanova Artigas, Casa Baeta, São Paulo, 1956. Esboço mostrando a solução estrutural (acima), vista da fachada cega paralela à rua (topo) e a sala de estar (abaixo).



efasta herança, daí
ente a hierarquia dos
ama, a implantação
a os preceitos
sa. Até por volta
sta abastada era
o centralizado,
gislação municipal
is tendências
esse modelo estava
o entanto, seus
tal padrão, daí,
sto brasileiro à vida
comparar seus
em era extensível
corporadores

penhado, desde
posição de
a casa, visando a
nente na Casa Baeta
se define com
nta pela primeira
i marca:
ada pelo teto e as



João Batista Vilanova Artigas, Residência Taques Bittencourt, São Paulo, 1959. O sistema estrutural (ver perspectiva, no topo, e corte, acima) permite que todas as atividades sejam reunidas num espaço único organizado em volta do pátio interno, que recebe iluminação proporcionada por abertura na laje de cobertura.

empenas de concreto, elemento apoiado, nesse caso, por seis pilares. Sob o abrigo dessa estrutura sintética, os espaços internos fluem uns nos outros, diferenciando-se em níveis distintos, como no setor de estar, ao qual se acopla, após um lance de escada, o escritório. A divisão do espaço é legível sem a necessidade de se levantar paredes divisórias, cerceadoras da intercomunicação entre os ambientes. Como as aberturas (portas e janelas) acompanham o sentido longitudinal do lote, ou seja, abrem-se para as divisas laterais, a frente da casa é definida pela grande empena de concreto e pelo vão da garagem. Pelo exterior, portanto, não há o menor indício da vida fluente que se desenvolve aquém desses planos opacos. Ampliar o interior e reagir ao exterior constitui o partido poético do arquiteto.

A série de inversões dos espaços da tradicional casa burguesa alcança a na residência Taques Bittencourt (1959) ponto de inflexão máxima. A grande cobertura se afirma como estrutura

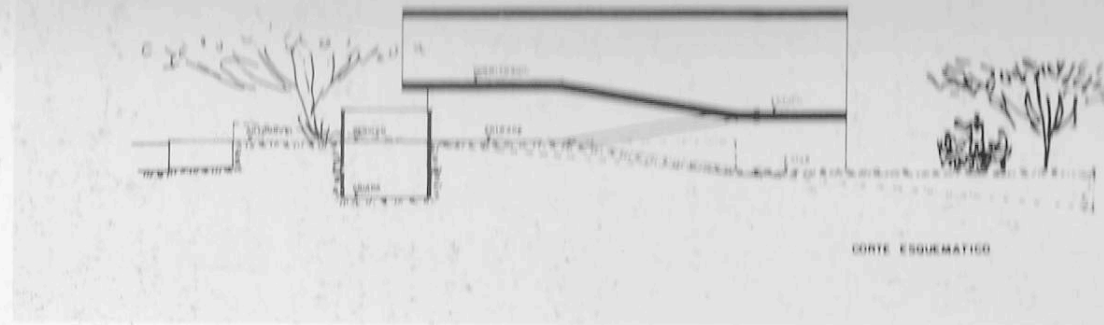
setores, cujos ambientes limítrofes para ele se voltam.

O *continuum* espacial se impõe na mesma medida em que o exterior era afastado desse retificado e salutar interior. A negação da cidade implicava também negação das barreiras simbólicas e físicas expressivas da lógica da especulação imobiliária e do caráter exploratório do capitalismo. Em contraste, o partido de Artigas buscava incrementar os espaços de convivência. Por isso, a solução da grande cobertura sobre espaços intercomunicantes se repetiria também em outros programas, mais notadamente nas escolas, como é o caso da célebre Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Evidentemente, o sentido político implicado na proposição destes ambientes interativos era o de negar a prática do uso do espaço como mercadoria ou propriedade privada, e a sua conseqüente alienação da esfera dos interesses públicos.



ideológicos do Projeto preceitos empre- de 1956.

O brutalismo de Artigas por arquiteto Milan, Pálio Pentead sobretudo Paulo Her tanto a postura crítica do mestre. A forma e de avançada técnica mobilização do terra interiores, foram ali exploradas. Por outro política de Artigas em Plano Império e nos mais contundentes. E destacou-se a resolu- "artigo de base", a re- profusão do mero canora ao estatuto



João Batista Vilanova Artigas, Residência Taques Bittencourt, São Paulo, 1959. O sistema estrutural (ver perspectiva, no topo, e corte, acima) permite que todas as atividades sejam reunidas num espaço único organizado em volta do pátio interno, que recebe iluminação proporcionada por abertura na laje de cobertura.

empenas de concreto, elemento apoiado, nesse caso, por seis pilares. Sob o abrigo dessa estrutura sintética, os espaços internos fluem uns nos outros, diferenciando-se em níveis distintos, como no setor de estar, ao qual se acopla, após um lance de escada, o escritório. A divisão do espaço é legível sem a necessidade de se levantar paredes divisórias, cerceadoras da intercomunicação entre os ambientes. Como as aberturas (portas e janelas) acompanham o sentido longitudinal do lote, ou seja, abrem-se para as divisas laterais, a frente da casa é definida pela grande empena de concreto e pelo vão da garagem. Pelo exterior, portanto, não há o menor indício da vida fluente que se desenvolve aquém desses planos opacos. Ampliar o interior e reagir ao exterior constitui o partido poético do arquiteto.

A série de inversões dos espaços da tradicional casa burguesa alcança a na residência Taques Bittencourt (1959) ponto de inflexão máxima. A grande cobertura se afirma como estrutura fundamental da construção, na medida em que as empenas laterais descem até o solo, convertendo a estrutura trilitica (o sistema viga-pilar-viga) em pórtico estrutural, no qual as partes não mais podem ser decomponíveis, pois se trata agora de peça única. Assegurado o domínio da superfície disponível por esse invólucro primordial, o arquiteto passa a dispor o espaço interno.

De saída, ele opera uma provocativa inversão ao situar quartos, cozinha e área de serviços na frente do lote, reservando aos fundos os espaços de convivência. A sensação de amplificação e interligação espacial é ainda mais acentuada pela introdução de um jardim interno entre estes dois

setores, cujos ambientes limítrofes para ele se voltam.

O *continuum* espacial se impõe na mesma medida em que o exterior era afastado desse retificado e salutar interior. A negação da cidade implicava também negação das barreiras simbólicas e físicas expressivas da lógica da especulação imobiliária e do caráter exploratório do capitalismo. Em contraste, o partido de Artigas buscava incrementar os espaços de convivência. Por isso, a solução da grande cobertura sobre espaços intercomunicantes se repetiria também em outros programas, mais notadamente nas escolas, como é o caso da célebre Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Evidentemente, o sentido político implicado na proposição destes ambientes interativos era o de negar a prática do uso do espaço como mercadoria ou propriedade privada, e a sua conseqüente alienação da esfera dos interesses públicos.

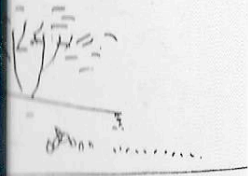
Distintamente do ambiente de otimismo das décadas de 40 e 50, cujo feito maior foi a construção de Brasília, os anos 60 deixaram os arquitetos face-a-face com o fenômeno da sociedade de consumo, com o acelerado surto de industrialização, com a tragédia política da Ditadura Militar, com os milhares de excluídos das grandes cidades brasileiras. Em suma: com as mazelas do atraso e do subdesenvolvimento, a forma crítica de arquitetura que advogava Artigas desde o início da década de 50 torna-se imperativa: não se podia, neste conturbado contexto, ser ingênuo ou apolítico. Nesse sentido, pode-se perceber certa sintonia das críticas do arquiteto brasileiro aos fundamentos

ideológicos do Projeto de Precatórios empresariais de 1958.

O brutalismo de Artigas seguiu por arquitetos Milan, Fábio Percebohn, sobretudo Paulo Mendes da Rocha, tanto a postura crítica do mestre. A forma avançada técnica e mobilização do terreno interiores, foram algumas exploradas. Por outro lado, a política de Artigas em Flávio Império e Rodolfo, mais contundentes, destacam-se a negação "artigo de luxo", a recusa profissional ao mercado, a censura ao esteticismo formalismo vigente. De Paulo Mendes da Rocha coletiva das casas de 50 era a crença na arquitetura "conhecimento" da realidade.

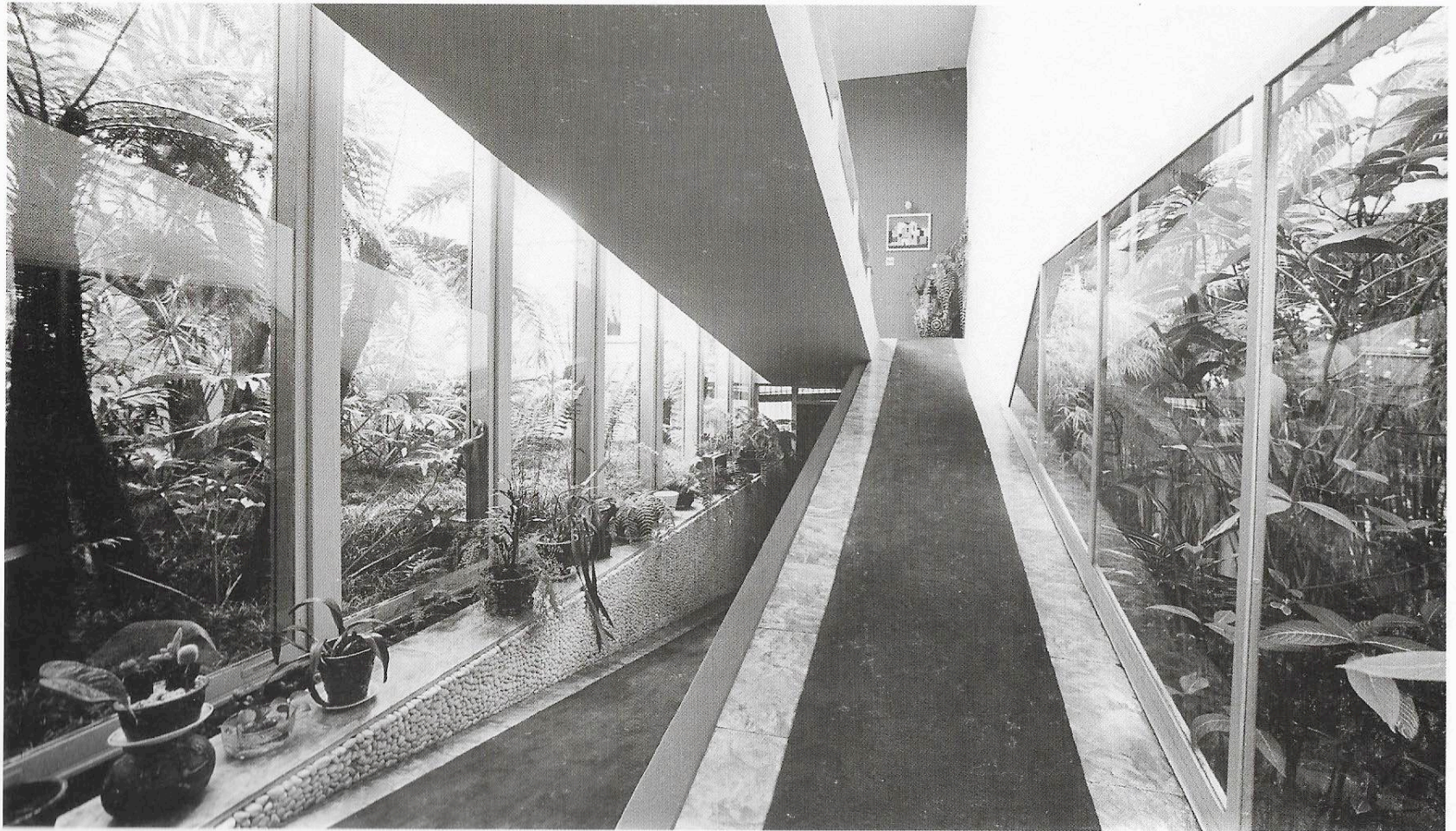
Menos direcionado do sistema produtivo, inevitavelmente a migração dimensão da política, e mantiveram-se contudo crítico do projeto.

Combinando lógica construtiva, Carlos Milanesi e na padronização



ESQUEMATICO

ofes para ele
põe na mesma
afastado desse
legação da cidade
as barreiras
da lógica da
aráter exploratório
o partido de Artigas
os de convivência,
obertura sobre
repetiria também em
amente nas escolas,
cidade de Arquitetura
de São Paulo (FAU)
o político implicado
as interativos era o de
ço como mercadoria
a consequente
des públicos.



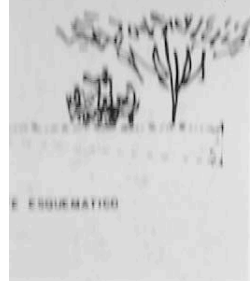
ideológicos do Projeto Moderno com a revisão de preceitos empreendida pelo *Team X* no CIAM de 1956.

O brutalismo de Artigas abriu vias que foram seguidas por arquitetos mais jovens – como Carlos Milan, Fábio Pentead, Eduardo de Almeida e, sobretudo Paulo Mendes da Rocha – que assimilaram tanto a postura crítica quanto o partido arquitetônico do mestre. A forma austera e compacta, o emprego de avançada tecnologia da construção, a mobilização do terreno, os amplos espaços interiores, foram algumas das características exploradas. Por outro lado, a radicalidade da crítica política de Artigas encontraria em Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre seus discípulos mais contundentes. Em comum entre os dois grupos, destacam-se a negação da arquitetura como mero "artigo de luxo", a recusa da adesão alienada do profissional ao mercado da construção civil, a censura ao esteticismo vago e autocelibrativo do

modulação rigorosa em planta e a uma racionalização das etapas da construção e das peças, estandardizadas ou pré-moldadas *in locu*, as casas de Milan apresentariam uma escala comedida, bem distante do anseio de se alcançar uma expressão estrutural enfática – por vezes apenas retórica. É esse, por exemplo, o caso da residência Antonio D'Elboux (1962-64), em São Paulo, de dois pavimentos assentados sobre pilotis num lote de acentuado declive. O volume é fechado por materiais que não ocultam sua condição. A estrutura em concreto aparente forma um diagrama de lajes, vigas e pilares, cujos vãos são preenchidos de formas diversas: paredes chapiscadas, esquadrias pré-moldadas de concreto com caixilho de ferro, planos de vidro e blocos vazados de concreto.

Esse modo de decompor a construção em seus elementos básicos, com vistas à padronização, é próximo do modo como procederia o arquiteto Joaquim Guades. Todavia, enquanto Milan tendia

João Batista Vilanova Artigas, Residência Taques Bitencourt, São Paulo, 1959. Rampas conectadas à alvenaria auto-portante levam aos níveis superiores proporcionando visadas para o pátio interno (acima).



profes para ele
põe na mesma
afastado desse
regação da cidade
as barreiras
s da lógica da
aráter exploratório
o partido de Artigas
ros de convivência,
obertura sobre
repetiria também em
amente nas escolas,
ildade de Arquitetura
de São Paulo (FAU-
lo político implicado
es interativos era o de
ção como mercadoria
a conseqüente
ises públicos.
de otimismo das
maior foi a construção
m os arquitetos face-
lidade de consumo,
strialização, com a
lilitar, com os milhares
des brasileiras. Em
so e do
crítica de arquitetura
início da década de
podia, neste
nuo ou apolítico.
per certa sintonia das
aos fundamentos



ideológicos do Projeto Moderno com a revisão de preceitos empreendida pelo *Team X* no CIAM de 1956.

O brutalismo de Artigas abriu vias que foram seguidas por arquitetos mais jovens – como Carlos Milan, Fábio Penteadó, Eduardo de Almeida e, sobretudo Paulo Mendes da Rocha – que assimilaram tanto a postura crítica quanto o partido arquitetônico do mestre. A forma austera e compacta, o emprego de avançada tecnologia da construção, a mobilização do terreno, os amplos espaços interiores, foram algumas das características exploradas. Por outro lado, a radicalidade da crítica política de Artigas encontraria em Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre seus discípulos mais contundentes. Em comum entre os dois grupos, destacam-se a negação da arquitetura como mero “artigo de luxo”, a recusa da adesão alienada do profissional ao mercado da construção civil, a censura ao esteticismo vago e autocelebrativo do formalismo vigente. Da “favela racionalizada”¹⁰ de Paulo Mendes da Rocha à experiência da construção coletiva das casas de Sérgio Ferro, o ponto comum era a crença na arquitetura como “forma de conhecimento” da realidade.

Menos direcionados para a redefinição global do sistema produtivo, cujo desdobramento seria inevitavelmente a migração da arquitetura para a dimensão da política, os outros discípulos de Artigas mantiveram-se contudo fiéis ao desenvolvimento crítico do projeto.

Combinando lógica da construção com moral construtiva, Carlos Milan investiu na economia de meios e na padronização. Por ater-se a uma

modulação rigorosa em planta e a uma racionalização das etapas da construção e das peças, estandardizadas ou pré-moldadas *in locu*, as casas de Milan apresentariam uma escala comedida, bem distante do anseio de se alcançar uma expressão estrutural enfática – por vezes apenas retórica. É esse, por exemplo, o caso da residência Antonio D’Elboux (1962-64), em São Paulo, de dois pavimentos assentados sobre pilotis num lote de acentuado declive. O volume é fechado por materiais que não ocultam sua condição. A estrutura em concreto aparente forma um diagrama de lajes, vigas e pilares, cujos vãos são preenchidos de formas diversas: paredes chapiscadas, esquadrias pré-moldadas de concreto com caixilho de ferro, planos de vidro e blocos vazados de concreto.

Esse modo de decompor a construção em seus elementos básicos, com vistas à padronização, é próximo do modo como procederia o arquiteto Joaquim Guedes. Todavia, enquanto Milan tendia para uma volumetria regular usualmente elevada sobre pilotis (herança evidente do Le Corbusier relido por Artigas), as formas de Guedes variariam caso-a-caso, conforme a circunstância. Consoante com seu método de extrair do contingente as razões do projeto, o arquiteto não se permitiu um vocabulário fixo.

Partindo de uma atitude fortemente analítica, Guedes destrinchava cada detalhe funcional, estrutural e inclusive cultural de tudo o que envolvia o ato de construir: a posição do arquiteto, as condições de viabilidade técnica e econômica, as particularidades do cliente, as especificidades do programa residencial. A sua arquitetura aparecia

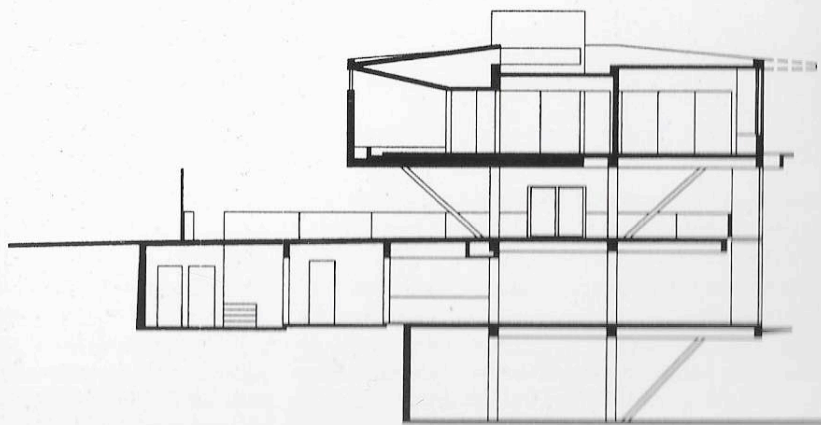
João Batista Vilanova Artigas, Residência Taques Bitencourt, São Paulo, 1959. Rampas conectadas à alvenaria auto-portante levam aos níveis superiores proporcionando visadas para o pátio interno (acima).



Joaquim Guedes, Residência Cunha Lima, São Paulo, 1958. Vistas da fachada noroeste (acima). O corte longitudinal mostra como a casa foi adaptada ao desnível do terreno (no topo, à direita).

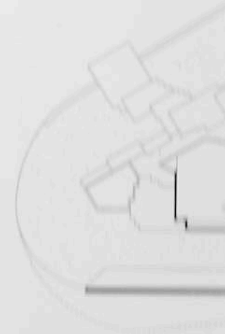
como uma resultante de pequenas soluções.

O grande desafio que se colocava era o de como manter a unidade do conjunto, evitando que a forma arquitetônica se transformasse num agregado desestruturado de fragmentos. A tensão expressiva em Guedes resultaria exatamente do confronto do circunstancial com o unitário. Quanto mais desafios impostos pela crescente complexidade do processo de projeto, maior o estímulo à invenção formal. Em seus melhores projetos, Guedes levaria ao limite tal tensão, como na residência Cunha Lima, realizada



ramificado e dinâmico. A posterior ampliação da cozinha deu origem a uma inusitada caixa em forma de pirâmide invertida, que serve também para recolhimento das águas do teto. Como se vê, cada problema específico parecia solicitar uma forma particular. Embora a volumetria mantenha a lembrança do retângulo, diversos episódios dispersos parecem a todo momento solicitar a atenção do espectador, quase a ponto de contrariar a força totalizadora da forma geral da casa.

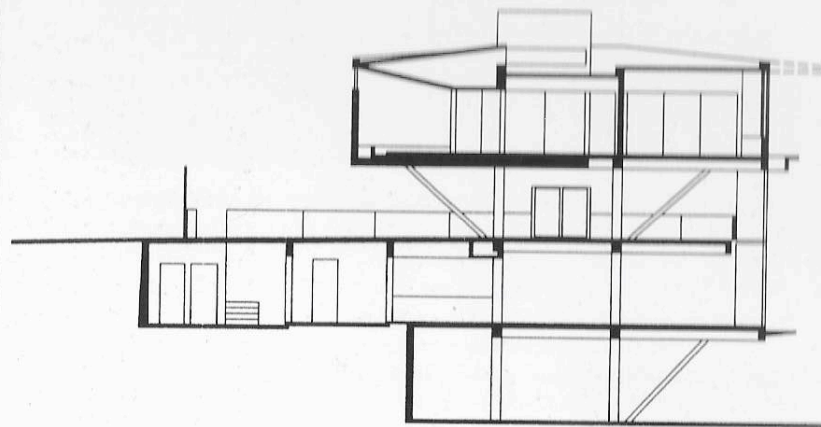
Na residência construída para o engenheiro



os acessos independ do pai, e, mais abaixo principal. Vista desta uma feição regular e um único pavimento seguir, quando se dei experimentar a suces se em amplitudes cre mais baixo, onde se e ambientes de estar b organizados em seq



Joaquim Guedes, Residência Cunha Lima, São Paulo, 1958. Vistas da fachada noroeste (acima). O corte longitudinal mostra como a casa foi adaptada ao desnível do terreno (no topo, à direita).



como uma resultante de pequenas soluções.

O grande desafio que se colocava era o de como manter a unidade do conjunto, evitando que a forma arquitetônica se transformasse num agregado desestruturado de fragmentos. A tensão expressiva em Guedes resultaria exatamente do confronto do circunstancial com o unitário. Quanto mais desafios impostos pela crescente complexidade do processo de projeto, maior o estímulo à invenção formal. Em seus melhores projetos, Guedes levaria ao limite tal tensão, como na residência Cunha Lima, realizada entre 1958 e 1963 em São Paulo.

O terreno com declive acentuado, juntamente com o programa de crescente complexidade – que previa, para além das dependências normais, espaço para escritório, adega, equipamentos e máquinas para piscina, sauna –, somado ao fato da incorporação posterior do terreno lateral, que fez crescer a cozinha e a área de serviços, contribuiu para que as soluções fossem geradas gradativamente, conformando-se ao pouco espaço disponível e à difícil topografia. Os quatro pisos apóiam-se em quatro pilares. Para vencer o balanço resultante, o arquiteto estruturou as lajes por meio de travas inclinadas, formando um sistema portante

ramificado e dinâmico. A posterior ampliação da cozinha deu origem a uma inusitada caixa em forma de pirâmide invertida, que serve também para recolhimento das águas do teto. Como se vê, cada problema específico parecia solicitar uma forma particular. Embora a volumetria mantenha a lembrança do retângulo, diversos episódios dispersos parecem a todo momento solicitar a atenção do espectador, quase a ponto de contrariar a força totalizadora da forma geral da casa.

Na residência construída para o engenheiro Waldo Perseu Pereira (1967-9), também em São Paulo, o arquiteto alcança o mesmo equilíbrio tenso da casa Cunha Lima, muito embora com um desenvolvimento volumétrico diferenciado, mais expansivo que o circunscrito volume do primeiro exemplo. O programa apresentava igualmente complexidades, pois, além do casal com filhos, ele deveria atender às necessidades do pai do proprietário, prevendo-se um apartamento com entrada independente.

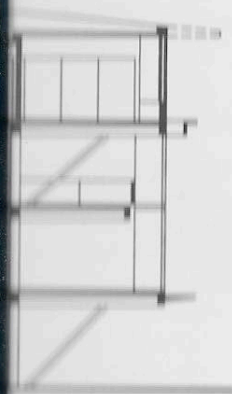
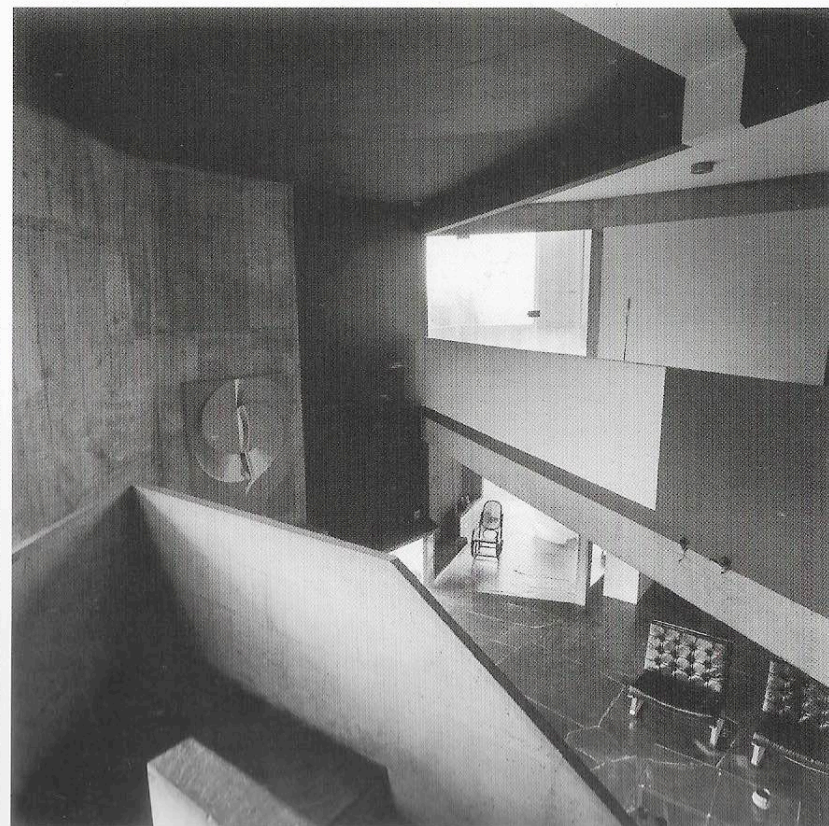
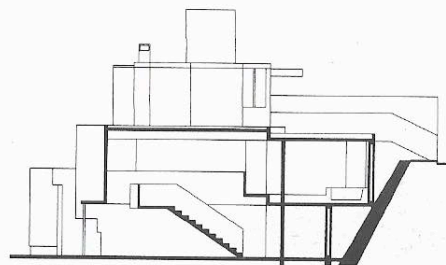
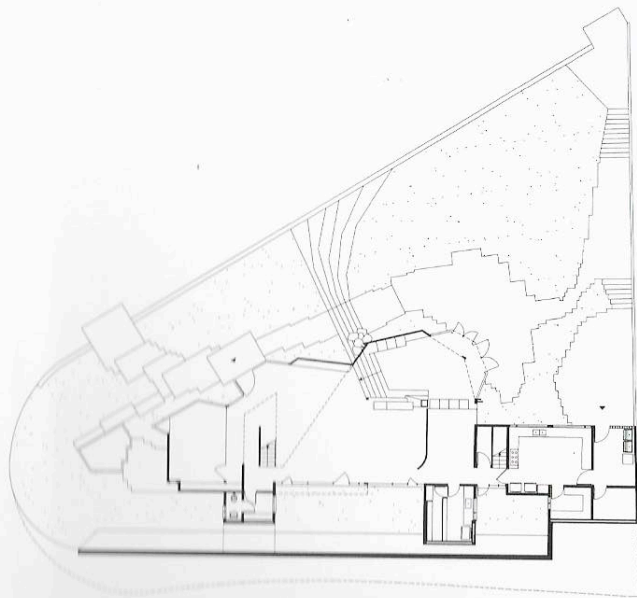
O lote de esquina sugeria um desenvolvimento dos volumes seguindo o declive que corria para o norte, acompanhando a rua detrás. Guedes localizou, no nível superior dessa via frontal,



os acessos independentes do pai, e, mais abaixo, principal. Vista desta uma feição regular a um único pavimento seguir, quando se des experimentar a sucessão em amplitudes crescentes, onde se organizados em sequência.

Este modo de desenvolvimento sugere a tipologia de Alvaró Siza pelo próprio arquiteto, a questão formal, o que método de Guedes, o diversos vocabulários Aalto, com sua busca desconsiderar as condições procedimento analítico.

Outro dado que influencia a definição do partido é o programa de necessidades do arquiteto denominava

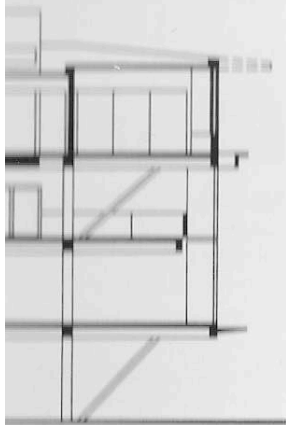


...ior ampliação da
...tada caixa em forma
... também para
... Como se vê,
...ta solicitar uma
...metria mantenha
...os episódios
...ento solicitar a
...o ponto de contrariar
...ral da casa,
...o engenheiro

os acessos independentes à casa e aos aposentos do pai, e, mais abaixo, a área de serviço e o edifício principal. Vista desta rua, a residência apresenta uma feição regular e horizontal, como se tivesse um único pavimento. Nada anuncia o que vem a seguir, quando se desce a escada e se começa a experimentar a sucessão de espaços desdobrando-se em amplitudes crescentes até chegar ao nível mais baixo, onde se encontra o conjunto dos ambientes de estar totalmente abertos e organizados em sequência radial.

seja, a consideração das particularidades de gosto, classe, necessidades psico-fisiológicas, visando à imersão do objeto arquitetônico no contexto social e territorial dos seus habitantes. Esta atenção antropológica dada ao contexto do cliente foi, por vezes, muito criticada por arquitetos mais ligados à idéia da arquitetura como projeto social. Contudo, para Joaquim Guedes, desconsiderar um dos dados do problema por razões ideológicas significaria corromper todo o processo de projeto que ele obstinada e rigorosamente procurava definir.

Joaquim Guedes, Residência Waldemar Perseu Pereira, São Paulo, 1967-9. Vista da fachada oeste (acima, à esquerda) e da sala de estar e mezanino (acima, à direita); planta do térreo (no topo, à esquerda) e corte (no topo, à direita).



posterior ampliação da
a inusitada caixa em forma
e serve também para
o teto. Como se vê,
parecia solicitar uma
a volumetria mantenha
(diversos episódios
momento solicitar a
uase a ponto de contrariar
ma geral da casa.
la para o engenheiro
(17-9), também em São
o mesmo equilíbrio tenso
o embora com um
trico diferenciado, mais
ecto volume do primeiro
esentava igualmente
n do casal com filhos,
essidades do pai do
um apartamento com

ria um desenvolvimento
leclive que corria para
rua detrás. Guedes
r dessa via frontal,



os acessos independentes à casa e aos aposentos do pai, e, mais abaixo, a área de serviço e o edifício principal. Vista desta rua, a residência apresenta uma feição regular e horizontal, como se tivesse um único pavimento. Nada anuncia o que vem a seguir, quando se desce a escada e se começa a experimentar a sucessão de espaços desdobrando-se em amplitudes crescentes até chegar ao nível mais baixo, onde se encontra o conjunto dos ambientes de estar totalmente abertos e organizados em sequência radial.

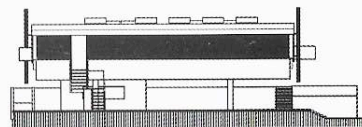
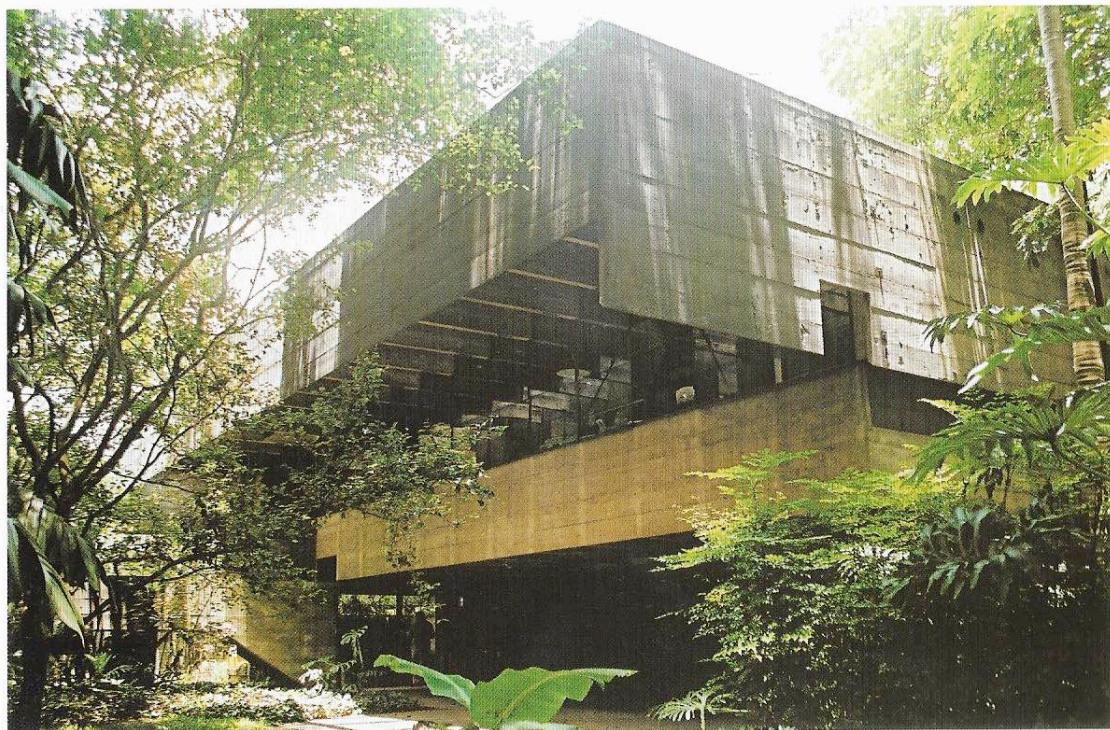
Este modo de desenhar a planta a partir das sugestões da topografia local lembra, certamente, a tipologia de Alvar Aalto, influência reconhecida pelo próprio arquiteto brasileiro. Mais do que a questão formal, o que importa é a flexibilidade do método de Guedes, que permite a assimilação de diversos vocabulários diferentes. O empirismo de Aalto, com sua busca de resolver o projeto sem desconsiderar as condições físicas do local é afirmado pelo procedimento analítico do arquiteto brasileiro.

Outro dado que interferia em igual medida na definição do partido da casa, para além do mero programa de necessidades, era aquilo que o próprio arquiteto denominava de "cultura do cliente", ou

seja, a consideração das particularidades de gosto, classe, necessidades psico-fisiológicas, visando à imersão do objeto arquitetônico no contexto social e territorial dos seus habitantes. Esta atenção antropológica dada ao contexto do cliente foi, por vezes, muito criticada por arquitetos mais ligados à idéia da arquitetura como projeto social. Contudo, para Joaquim Guedes, desconsiderar um dos dados do problema por razões ideológicas significaria corromper todo o processo de projeto que ele obstinada e rigorosamente procurava definir.

Em sentido inverso ao procedimento analítico de Joaquim Guedes, o ato projetual de Paulo Mendes da Rocha, como afirma Sophia Telles,¹¹ opera por condensação. Longe de ser minimalista, no sentido de um procedimento reducionista, o projeto de Paulo Mendes da Rocha surgiria sintético pela ação decisiva do partido: relacionar o plano da superfície com o plano da cobertura.¹² A consequência da presença ininterrupta da cobertura, na maioria dos casos uma estrutura de lajes nervuradas, é a concentração numa área comum de diversas atividades: estar, jantar, estudar, cozinhar. Daí a importância do mobiliário desenhado em concreto e das divisórias baixas para definir campos de usos.

Joaquim Guedes, Residência Waldemar Perseu Pereira, São Paulo, 1967-9. Vista da fachada oeste (acima, à esquerda) e da sala de estar e mezanino (acima, à direita). Planta do térreo (no topo, à esquerda) e corte (no topo, à direita).



Mais do que qualquer outro, o modo como o arquiteto fundiu com extrema inteligência peças de mobiliário à vedação é, na opinião de muitos, o caso máximo desta operação de condensação.

Na residência que construiu para si, em 1964 na cidade de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha fundiu mesas, armários e bancadas de concreto às empenas laterais, operação que por si destruiria a identidade da parede, interrompida ainda com aberturas horizontais de iluminação. A fusão mais inusitada é a da mesa de concreto da sala de estar, que se projeta a partir do vão da empena exatamente abaixo de uma janela. Tanto a parede quanto a janela aparecem deslocadas de suas posições tradicionais. Externamente, tais deslocamentos fazem da fachada a resultante de uma montagem de planos construtivos, aparentemente destituída de qualquer conotação antropomórfica.

Em termos percentivos, o que se vê é a

planta desta residência, sobretudo a posição centralizada dos quartos, ladeados pelas alas de estar/jantar, de um lado, e da galeria/escritório, de outro. As alas que circundam o núcleo dos dormitórios formam um circuito contínuo, assim como é contínua a passagem para os quartos, já que os planos divisórios, não alcançando o teto, não funcionam como paredes de separação. O ideal comunitário derivado de Artigas é evidenciado e radicalizado.

A maneira de implantar o edifício no solo também diferencia a operação de Paulo Mendes da Rocha. O volume retangular eleva-se sobre quatro *pilotis*, mas este movimento de suspensão é ocultado pelo talude que contorna a esquina, como um obstáculo a se interpor entre a rua e a casa. O curioso nessa operação de movimentar o plano da superfície é a aparente contradição que se estabelece com o princípio do *pilotis* carbusiano, cuja intenção original era reafirmar a forma plástica

Paulo Mendes da Rocha, Residência Mendes da Rocha, São Paulo, 1964-6. Vistas do nível da rua (acima, à esquerda) e da entrada (acima, à direita), planta do primeiro piso (embaixo) e elevação (no topo).

Paulo Mendes da Rocha, Residência Antonio Junqueira, São Paulo, 1976-80. Vistas do nível da rua mostrando a biblioteca e a parede de concreto (ver página ao lado, topo), o acesso à biblioteca (ver página ao lado, abaixo à esquerda) e uma vista lateral da biblioteca com o jardim (ver página ao lado, abaixo à direita).





Mais do que qualquer outro, o modo como o arquiteto fundiu com extrema inteligência peças de mobiliário à vedação é, na opinião de muitos, o caso máximo desta operação de condensação.

Na residência que construiu para si, em 1964 na cidade de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha fundiu mesas, armários e bancadas de concreto às empenas laterais, operação que por si destruiria a identidade da parede, interrompida ainda com aberturas horizontais de iluminação. A fusão mais inusitada é a da mesa de concreto da sala de estar, que se projeta a partir do vão da empena exatamente abaixo de uma janela. Tanto a parede quanto a janela aparecem deslocadas de suas posições tradicionais. Externamente, tais deslocamentos fazem da fachada a resultante de uma montagem de planos construtivos, aparentemente destituída de qualquer conotação antropomórfica.

Em termos perceptivos, o que se vê é a relativização das referências tradicionais do espaço euclidiano (horizontal, vertical, alto, baixo), na medida que os elementos arquitetônicos são retirados de sua situação habitual, tornando-se entidades com mais de um registro lingüístico, que varia de acordo com a função diferencial desempenhada no conjunto.

A condensação, por outro lado, pode produzir o efeito oposto – o da homogeneidade – como ocorre no caso do núcleo de quartos, verdadeiras alcovas com espaços longos e estreitos, quase repetitivos. De modo similar, a concentração da planta encontra rebatimento na volumetria sintética, predominantemente retangular.

Causou muito alarde na época a radicalidade da

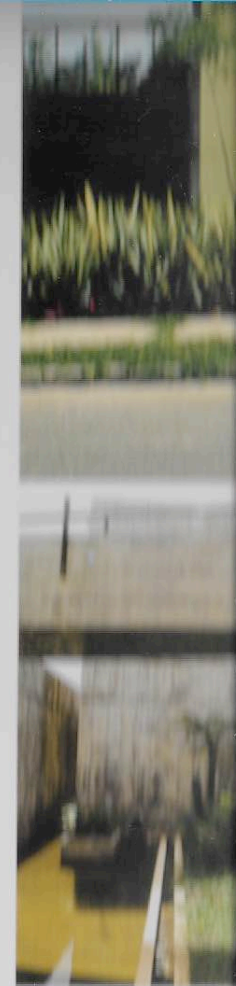
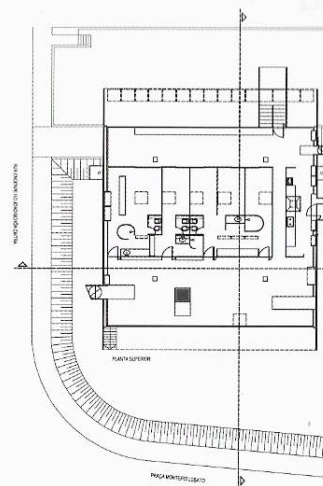
planta desta residência, sobretudo a posição centralizada dos quartos, ladeados pelas alas de estar/jantar, de um lado, e da galeria/escritório, de outro. As alas que circundam o núcleo dos dormitórios formam um circuito contínuo, assim como é contínua a passagem para os quartos, já que os planos divisórios, não alcançando o teto, não funcionam como paredes de separação. O ideal comunitário derivado de Artigas é evidenciado e radicalizado.

A maneira de implantar o edifício no solo também diferencia a operação de Paulo Mendes da Rocha. O volume retangular eleva-se sobre quatro *pilotis*, mas este movimento de suspensão é ocultado pelo talude que contorna a esquina, como um obstáculo a se interpor entre a rua e a casa. O curioso nessa operação de movimentar o plano da superfície é a aparente contradição que se estabelece com o princípio do *pilotis* corbusiano, cuja intenção original era reafirmar a forma plástica na paisagem, pelo ato físico de sua suspensão. Aqui, pelo contrário, o uso do talude traz à memória não o volume puro e abstrato da arquitetura, mas a superfície original – a pequena colina que existia antes do traçado urbano chegar.

Na residência Antonio Junqueira (1976-80), em São Paulo, a superfície do lote torna-se dado ativo do projeto, uma vez que quase toda a casa seria implantada abaixo do nível da rua. As lajes de cobertura aparecem quase como extensões do plano da via, não por acaso tornando-se tetos-jardins. Um único ambiente se elevaria – o da biblioteca, espécie de sobrevivente da construção tradicional. Em forma de pórtico estrutural, vedado

Paulo Mendes da Rocha, Residência Mendes da Rocha, São Paulo, 1964-6. Vistas do nível da rua (acima, à esquerda) e da entrada (acima, à direita); planta do primeiro piso (embaixo) e elevação (no topo).

Paulo Mendes da Rocha, Residência Antonio Junqueira, São Paulo, 1976-80. Vistas do nível da rua mostrando a biblioteca e a parede de concreto (ver página ao lado, topo), o acesso à biblioteca (ver página ao lado, abaixo à esquerda) e uma vista lateral da biblioteca com o jardim (ver página ao lado, abaixo à direita).





11 Mendes da Rocha,
Biblioteca Mendes da Rocha,
Paulo, 1964-6. Vistas do
lote da rua (acima, à esquerda)
e entrada (acima, à direita),
planta do primeiro piso
(abaixo) e elevação
(oposto).

12 Mendes da Rocha,
Biblioteca Antonio Junqueira,
Paulo, 1976-80. Vistas do
lote da rua mostrando a
biblioteca e a parede de
cristal (ver página ao lado,
11), o acesso à biblioteca
(abaixo) e uma vista lateral
da biblioteca com o jardim
(abaixo) e uma vista
(abaixo).

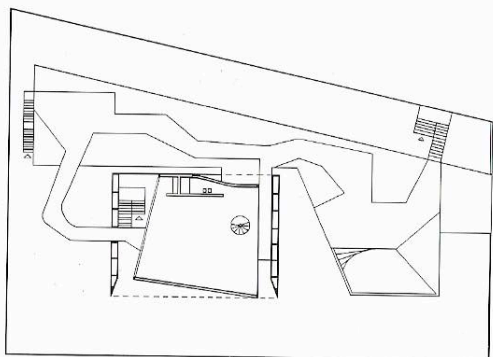
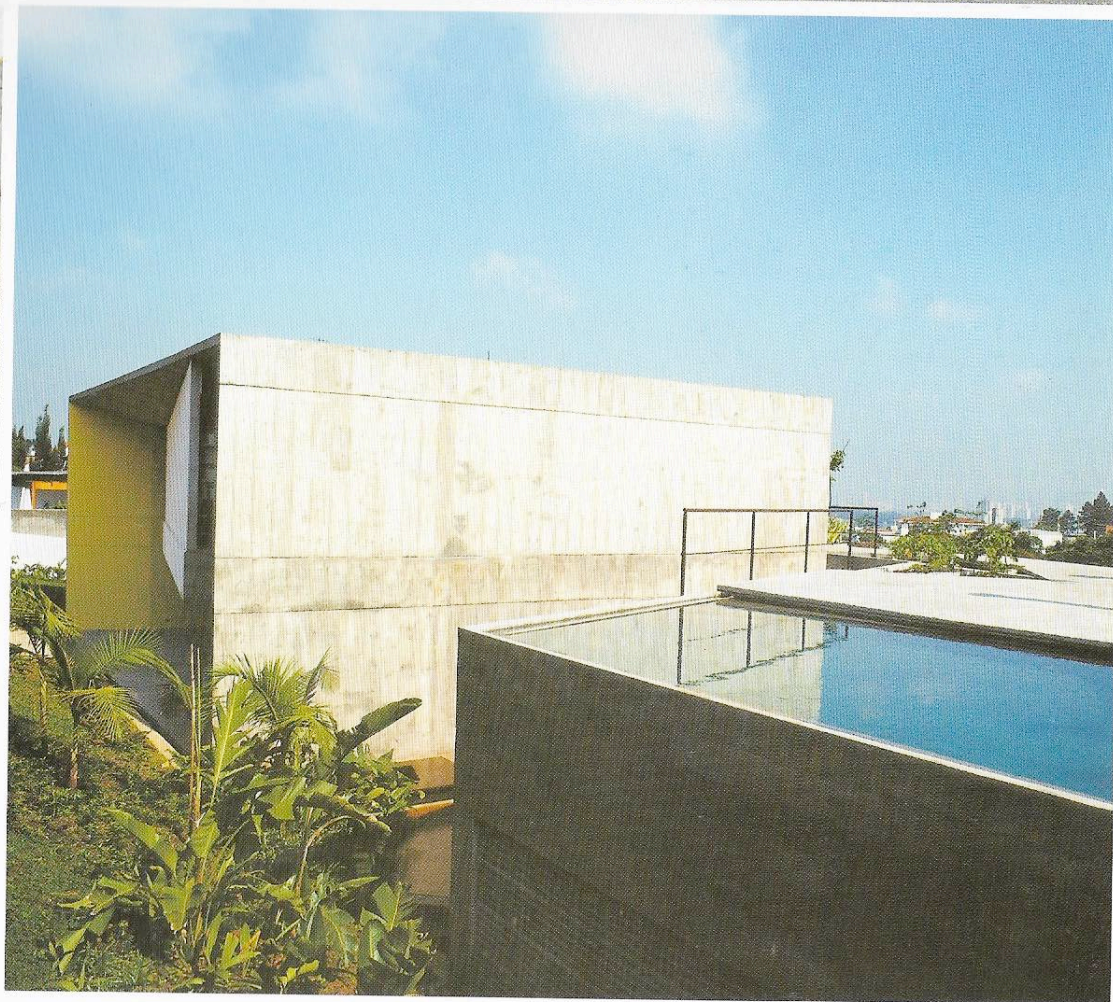


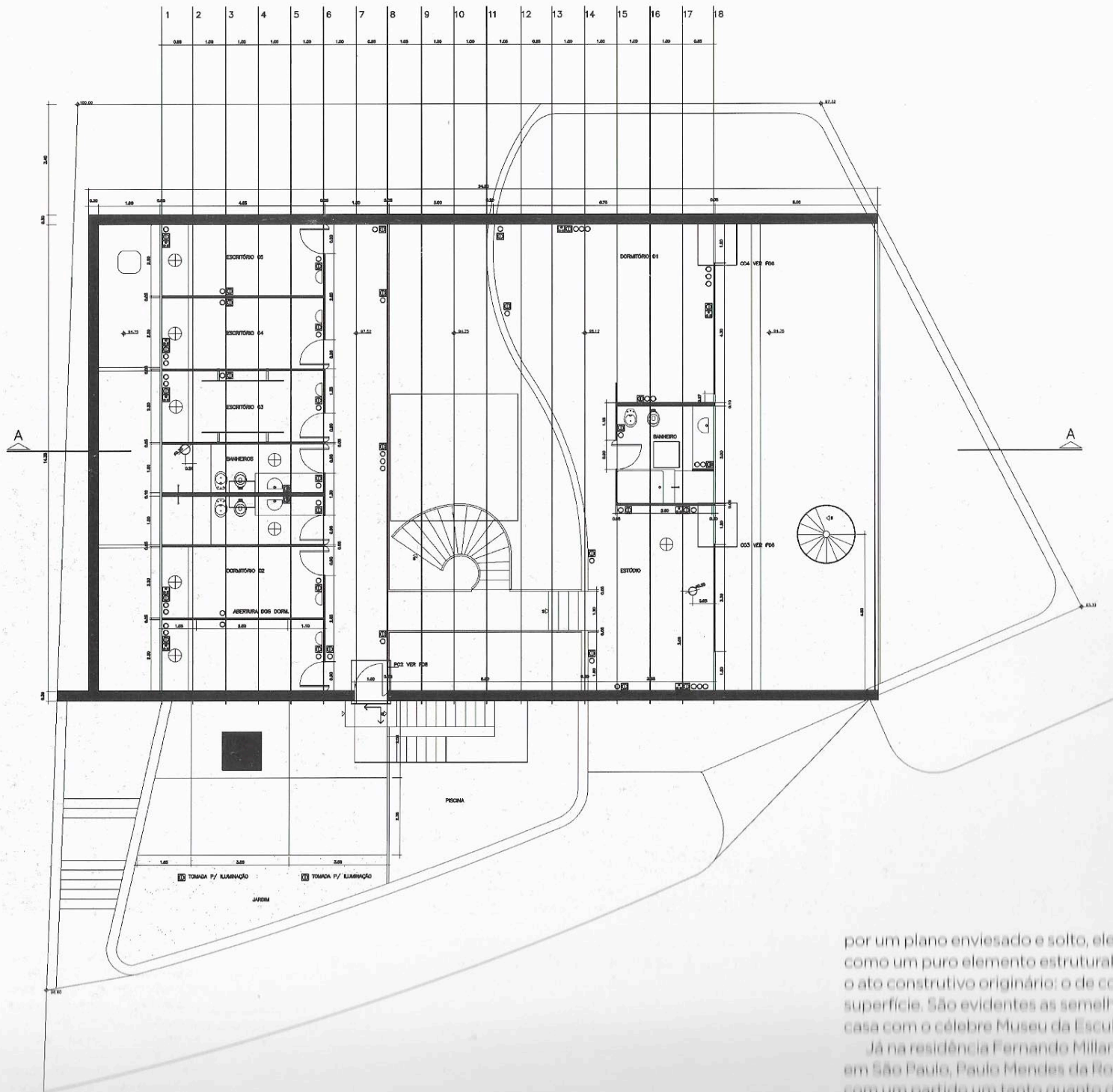


o Mendes da Rocha,
Iênia Mendes da Rocha,
Paulo, 1964-6. Vistas do
da rua (acima, à esquerda)
entrada (acima, à direita),
a do primeiro piso
baixo) e elevação
opo).



o Mendes da Rocha,
Iênia Antonio Junqueira,
Paulo, 1976-80. Vistas do
da rua mostrando a
iteca e a parede de
reto (ver página ao lado,
), o acesso à biblioteca
página ao lado, abaixo à
erda) e uma vista lateral
iblioteca com o jardim
página ao lado, abaixo
ita).





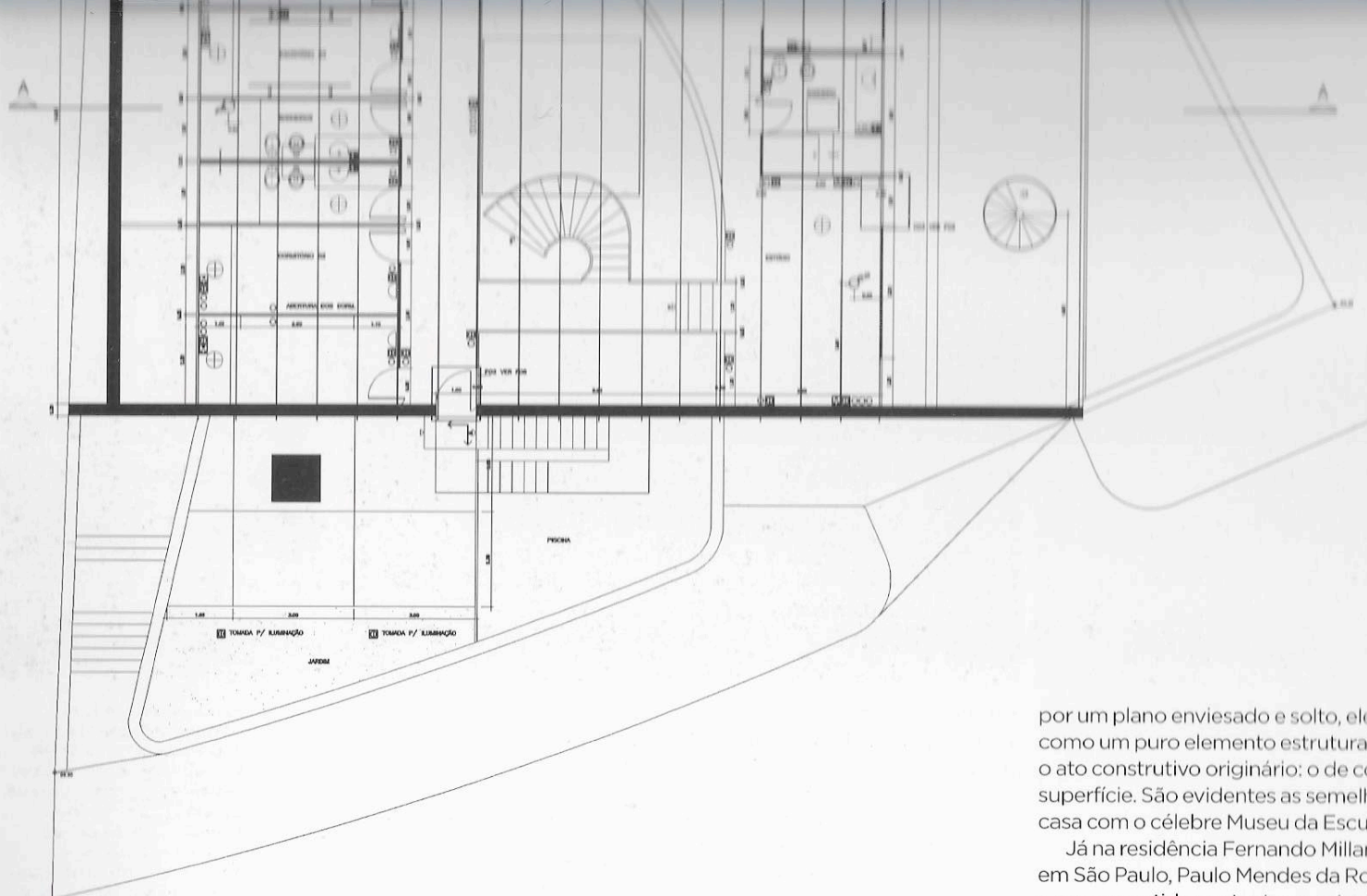
por um plano enviesado e solto, ele se ergueria como um puro elemento estrutural que faria reviver o ato construtivo originário: o de cobrir uma superfície. São evidentes as semelhanças desta casa com o célebre Museu da Escultura (1985-95)

Já na residência Fernando Millan (1970), também em São Paulo, Paulo Mendes da Rocha surpreende com um partido um tanto quanto distinto dos anteriores. Em primeiro lugar, o arquiteto cercou a totalidade do perímetro do lote; em seguida, foi imposta uma decisiva divisão no terreno,



volumes suspensos e espaço. Tal como na acima analisada, out dialética entre interior e exterior.

O efeito da luz carbanha os corpos volt presença, mas também os espaços referidos aos "jogos" e "curvas", os fatores



por um plano enviesado e solto, ele se ergueria como um puro elemento estrutural que faria reviver o ato construtivo originário: o de cobrir uma superfície. São evidentes as semelhanças desta casa com o célebre Museu da Escultura (1985-95)

Já na residência Fernando Millan (1970), também em São Paulo, Paulo Mendes da Rocha surpreende com um partido um tanto quanto distinto dos anteriores. Em primeiro lugar, o arquiteto cercou a totalidade do perímetro do lote; em seguida, foi imposta uma decisiva divisão no térreo, materializada por uma parede sinuosa que separava, no nível térreo, o pátio das áreas internas; finalmente, os quartos foram distribuídos em pavilhões suspensos conectados por uma passarela ponte. O inédito dessa idéia consistiu na inserção de volumes num espaço cercado, convencionalmente considerado como interno.

Inexistem nesta obra aberturas nas empenas; toda a iluminação advém do domus da laje de cobertura. O espaço mais espetacular é o da sala de estar, com seu pé-direito duplo, iluminado zenitalmente e delimitado pelo grandioso plano sinuoso de concreto. A escada curva que leva à passarela flutuante (elemento de ligação entre os



volumes suspensos do espaço. Tal como na obra acima analisada, outro diálogo dialético entre interior e exterior é criado por Paulo Mendes da Rocha.

O efeito da luz cambiante banha os corpos volumétricos, dando presença, mas também criando uma tensão entre os espaços que são referidos aos "jogos de volumes" de Le Corbusier, os fatores circulares e naturais fazem a cada instante o ambiente, corroendo a estabilidade dos volumes.

Como se vê, para Paulo Mendes da Rocha as casas são modalidades de uma arquitetura, um ato de criação que em xeque põe as noções habituais de implantação, interior e exterior, espaço e volume. Com tais operações cria-se um jogo auto-reflexivo que opera as operações essenciais da arquitetura.

A radicalidade dos projetos de Paulo Mendes da Rocha reside na sua abordagem daquela noção muito pro-



Paulo Mendes da Rocha, Residência Fernando Millan, São Paulo, 1970. Planta do primeiro pavimento (acima) mostra a parede sinuosa que separa o pátio das áreas internas, vista da sala de estar e clarabóia no vão central, com pé-direito duplo (acima, à esquerda) e acesso ao jardim na cobertura (acima, à direita).

volumes suspensos dos quartos) domina esse espaço. Tal como na própria casa do arquiteto acima analisada, outro raciocínio parece reger a dialética entre interior e exterior nos espaços de Paulo Mendes da Rocha.

O efeito da luz cambiante que desce do domus banha os corpos volumétricos ressaltando sua presença, mas também transformando continuamente os espaços que os envolvem. Assim, embora referidos aos “jogos de volumes sob a luz” de Le Corbusier, os fatores circunstanciais da iluminação natural fazem a cada instante renovar-se o espaço ambiente, corroendo conseqüentemente a pretensa estabilidade dos volumes.

Como se vê, para Paulo Mendes da Rocha, casas são modalidades de pensamento sobre a arquitetura, um ato de conhecimento que põe em xeque noções habituais sobre programa, implantação, interior e exterior, estrutura e vedação, vão e volume. Com tais deslocamentos, o arquiteto arma um jogo auto-reflexivo que interroga sobre as operações essenciais da disciplina.

A radicalidade dos programas residenciais de Paulo Mendes da Rocha se localiza na superação daquela noção muito presente na tradição da casa

brasileira, que a associa à dimensão psicológica da interioridade: núcleo de proteção e recolhimento contra as ameaças do exterior. O partido tomado por esse arquiteto implica a transformação do conceito de vida doméstica, e também daquilo que é comumente relacionado à dimensão do familiar, do próximo, do sentimental. Contudo, é ainda possível vislumbrar um certo grau de intimismo nessa obra: àquele associado à dimensão privada da consciência, e, por isso, pouco sugestivo à moral e aos hábitos convencionais de uso. Esta “habitação da consciência” reafirma a convicção do arquiteto, cujo ponto de origem pode ser localizado na obra de Vilanova Artigas, de que a arquitetura é, antes de tudo, uma forma de conhecimento.

Destituindo a casa de qualquer projeção psicologizante ou afetiva, Paulo Mendes da Rocha assume-a corajosamente como fato social, daí a sua aparência austera e impessoal. A essa altura, fica claro que para o arquiteto a dimensão pública não se refere simplesmente àquilo que ocorre no espaço exterior e aberto. Pública, no caso, é a legibilidade das relações daqueles que convivem e constituem a sociedade civil.