

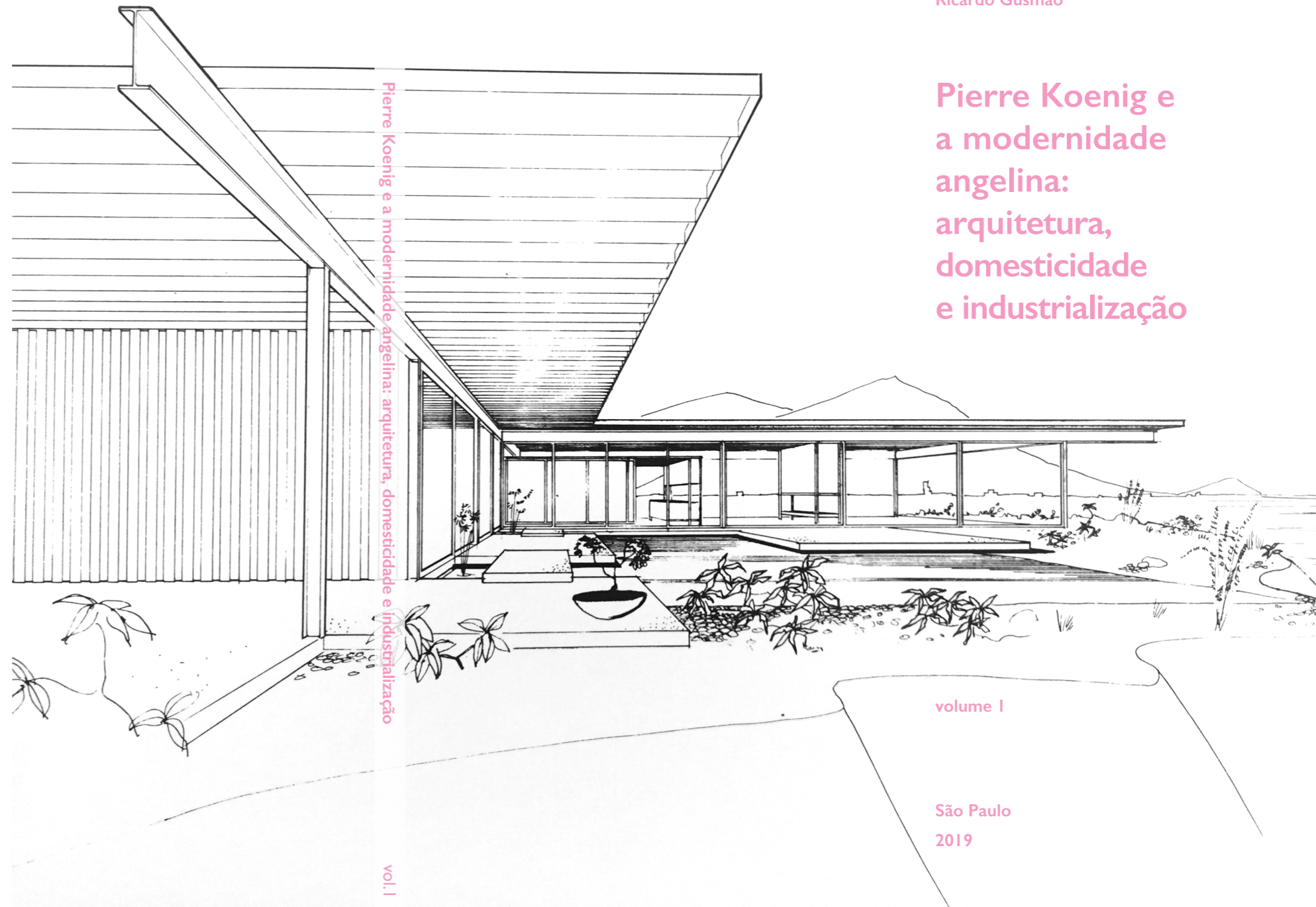
Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da Universidade
de São Paulo

Ricardo Gusmão

Pierre Koenig e
a modernidade
angélica:
arquitetura,
domesticidade
e industrialização

volume I

São Paulo
2019



Ricardo Gusmão

Pierre Koenig e a modernidade angélica: arquitetura, domesticidade e industrialização

vol. I

FAU USP

**PIERRE KOENIG E A MODERNIDADE ANGELINA:
arquitetura, domesticidade e industrialização**

**PIERRE KOENIG E A MODERNIDADE ANGELINA:
arquitetura, domesticidade e industrialização**

Ricardo Lopes Gusmão

Dissertação apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientação: Profa. Dra. Joana Mello de Carvalho e Silva

São Paulo, 2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

e-mail do autor: ricardo.gusmao@usp.br

Gusmão, Ricardo Lopes

Pierre Koenig e a modernidade angelina: arquitetura, domesticidade e industrialização / Ricardo Lopes Gusmão; orientadora Joana Mello de Carvalho Silva. - São Paulo, 2019.

2v.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

1. Arquitetura Moderna. 2. Califórnia. 3. Industrialização. 4. Domesticidade. I. Silva, Joana Mello de Carvalho, orient. II. Título.

Agradecimentos

À Luísa Amoroso e Sofia Gusmão, pela companhia, carinho e paciência nesta jornada (e em muitas outras). Aos meus pais José Roberto e Lirian, e ao meu irmão, Rodrigo.

À Joana Mello, pela cuidadosa, atenta e precisa orientação, cujo olhar foi essencial para este trabalho;

Aos amigos

Thiago Mendes, pelas preciosas conversas que me ajudaram a definir o rumo deste trabalho; Guido Otero, Luís Tavares, Apoena Amaral, Luis Pompeo e Pedro Vannucchi por todas as trocas ao longo do mestrado; aos queridos Marcelo e Jessica Eid, pelo acolhimento nas visitas às terras angelinas.

Aos funcionários da Biblioteca da FAUUSP e do Getty Research Institute.

Aos professores, Marta Bogéa, Helena Ayoub, Marcos Acayaba, Ana Castro e José Lira; aos membros da banca de qualificação Luciano Margotto e Monica Junqueira.

Ao arquiteto James Tyler, pela generosidade com que compartilhou sua experiência e vivência da arquitetura californiana; Barry Kauffman, que me recebeu e mostrou um pouco do lado pessoal de Pierre Koenig.

Resumo

A presente dissertação de mestrado se propõe estudar o arquiteto norte-americano Pierre Koenig, formado pela University of Southern California em 1953. Os projetos do início de sua carreira, dentre os quais destacam-se as duas residências realizadas dentro do *Case Study House Program*, foram amplamente divulgados e geraram imagens emblemáticas do modo de vida norte-americano no Segundo Pós-Guerra. Assim, tomando sua trajetória e obra como guia para compreender o desenvolvimento da arquitetura moderna californiana ao longo do século XX.

A partir da trajetória de Koenig, o trabalho estabelecerá paralelos entre sua produção e a de outros arquitetos atuantes no mesmo período, assim como sua relação com arquitetos que desenvolvem seus trabalhos na região de Los Angeles desde o início do século XX, olhando a complexidade da produção californiana no Segundo Pós-Guerra e mapeando as contribuições individuais para a formação de um movimento moderno específico. Dessa forma, o que se propõe não é estudar o arquiteto e sua obra isolados, mas entendê-los em um contexto mais amplo, a partir de contribuições de diferentes gerações de arquitetos que atuaram nos EUA e contribuíram para o movimento moderno, em especial para a reflexão, proposição e transformação de novos modos de vida na região do Sul da Califórnia. Os enfoques de análise da obra de Pierre Koenig, a partir dos quais se pretende construir as relações com arquitetos de gerações e tradições diversas, têm relação com as questões que orientaram e qualificaram a sua obra: o ensino e a formação dos arquitetos; a atuação profissional dos arquitetos; a relação entre arquitetura e indústria; a constituição de uma nova linguagem; as novas formas de morar e a constituição de um novo modo de vida, tipicamente norte-americano.

palavras-chave: Arquitetura moderna, Califórnia, industrialização, domesticidade.

Abstract

This Master's thesis aims to study the American architect Pierre Koenig, graduated from the University of Southern California in 1953, taking his trajectory and work as a guide to understand the development of modern architecture in California throughout the twentieth century. Earlier projects of his career, including the two residences within the Case Study House Program, were widely publicized and generated emblematic images of the American way of life in the Second Post-War period.

Departing from Koenig's body of work, this dissertation will establish links between his production and that of other architects working in the same period, as well as his relation with architects who have been working in the Los Angeles region since the beginning of the 20th century, looking at the complexity of Californian production in the Second Post-War period and mapping individual contributions to the formation of a specific modern movement. Thus, what is proposed is not to study the architect and his work alone, but to understand them in a broader context, from the contributions of different generations of architects who acted in the USA and contributed to the modern movement, in particular for the reflection, proposition and transformation of new ways of life in the region of Southern California. The analysis of Pierre Koenig's work, from which one seeks to build relationships with architects of different generations and traditions, is related to the issues that guided and qualified his work: the teaching and training of architects; the professional role of architects; the relationship between architecture and industry; the constitution of a new visual language; the new ways of living and the constitution of a new way of life, typically North American.

key-words: Modern architecture, California, industrialization, domesticity.

Sumário

Volume 1

Introdução	11
- Apresentação de Pierre Koenig	19
Parte I	29
- Pioneiros e imigrantes: tradições locais, novos modos de vida e cultura de vanguarda	30
- A segunda geração: laços e pontos de uma nova cultura construtiva	44
- O Segundo Pós-Guerra: domesticidade e a criação do American Way of Life	56
Parte II	89
- Koenig House	90
- Lamel House	96
- Bailey House (CSH#21)	102
- Stahl House (CSH#22)	119
Considerações finais	130
Bibliografia	133
Pierre Koenig - Obra Completa	138

Introdução

A Califórnia desempenhou um importante papel no cenário cultural dos Estados Unidos ao longo do século XX. De um estado periférico no início do século, tornou-se o centro cultural responsável por grande parte das imagens que divulgavam o modo de vida americano para o mundo a partir dos anos 1950. Dessa forma, se em um primeiro momento a Califórnia apresentava-se relativamente isolada, mas com potencial de atrair jovens talentos em um clima rico de novas possibilidades, em um segundo momento, já na metade do século XX, o estado se tornava um dos principais exportadores de imagens que propagandeavam e simbolizavam a ideia de prosperidade do *American Way of Life*.

Contrariando a visão hegemônica de prosperidade e coesão cultural da modernidade norte-americana, a historiadora Gwendolyn Wright (1984, 2008) argumenta que essa modernidade, assim como ocorreu em outras culturas, foi mais complexa, matizada por visões muitas vezes antagônicas de progresso. Wright aponta para a coexistência entre visões de futuro e de nostalgia do passado, em uma relação dialética constante que fundia tradição e modernidade já nos anos 1920, e que, mais tarde, no contexto da Guerra Fria, foi pautada por uma política de Estado calcada em todo um aparato propagandístico, cuja eficiência foi notável. Essas ambivalências aparecem também no campo da arquitetura em cada um desses momentos, nas obras dos chamados pioneiros da arquitetura moderna norte-americana, nos anos 1920, e daqueles que desenvolveram a sua produção em torno do *Case Study House Program* (CSHP) – um programa idealizado por John Entenza, editor da revista *Arts & Architecture*, de incentivo à produção de arquitetura moderna que surge no final da Segunda Guerra, em Los Angeles –, e que tem como um de seus principais expoentes o arquiteto norte-americano Pierre Koenig.

Esses dois momentos não devem, portanto, ser compreendidos de modo estanque. Afinal, se no Segundo Pós-Guerra a arquitetura desenvolvida pelo CSHP trouxe uma forte imagem de contemporaneidade, autores como Reyner Banham (2009) e Thomas S. Hines (1989) argumentam que as raízes deste movimento datam do início do século XX. Com base no movimento moderno europeu e americano, tal como ele

foi interpretado a partir da exposição *International Style* organizada, em 1932, por Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), o CSHP procurou incorporar à arquitetura moderna elementos da tradição angelina¹. Tal atitude revela como, nesse momento, no seio do movimento moderno, se procede um conjunto de revisões localistas, das quais fazem parte não só a arquitetura californiana, mas também a brasileira, finlandesa e japonesa. Revisões que se deram por meio do trânsito intenso de profissionais e como um dos resultados do conjunto de imigrações que ocorreram no entreguerras.

Dessa forma, a condição de relativo isolamento e o clima benigno do Sul da Califórnia no início do século atraiu sistematicamente imigrantes e refugiados em busca de um lugar onde novas possibilidades de atuação profissional e de modos de vida fossem possíveis. A distância da Costa Leste, mais europeizada, abrigava uma população mais livre de preconceitos e aberta a novas ideias, ao mesmo tempo em que o Estado fazia investimentos significativos para o desenvolvimento da indústria da construção civil e o reaquecimento do mercado imobiliário. Tal condição criou um ambiente propício para o desenvolvimento de uma arquitetura com características próprias, manipulando tanto referências europeias quanto locais e vernaculares, construindo, por meio desse hibridismo cultural, no sentido cunhado por Néstor Canclini (2013), uma vertente muito particular do movimento moderno que alcançou amplo reconhecimento internacional.

Estudos recentes sobre o impacto da produção norte-americana no Brasil deixam claro a importância que a arquitetura californiana teve no desenvolvimento da arquitetura paulista entre o final de 1940 e ao longo da década de 1950. Reconhecendo os avanços já realizados pela bibliografia sobre o tema (IRIGOYEN, 2005; CAMARGO, 2000; HORMAIN, 2012; SEGAWA; MAZZA, 1997; LIRA, 2011), e o extenso mapeamento já produzido principalmente a partir de grandes nomes da arquitetura norte-americana, como Frank Lloyd Wright (IRIGOYEN, 2000) e Richard Neutra (CRITELLI, 2015), esta dissertação pretende aprofundar o estudo da obra do

¹ Este termo, utilizado por autores como Banham (1989 e 2009) e Hines (1989 e 2010), se refere à região do Sul da Califórnia, mais especificamente Los Angeles e seus arredores, por apresentar um conjunto de características – em relação ao clima, geografia e cultura – que se assemelham e constituem uma identidade regional comum.

arquiteto Pierre Koenig, formado em Los Angeles no início da década de 1950. Por ser um arquiteto representativo da arquitetura do Segundo Pós-Guerra da região do Sul da Califórnia, ele é entendido neste trabalho como um guia que nos permite estabelecer relações com seu contexto e com outros profissionais atuantes no mesmo período.

Um dos principais elementos que orientaram a feitura deste trabalho foi a importância de olhar não apenas para a arquitetura, mas também para o contexto em que as obras foram produzidas, assim como os esforços empreendidos no desenvolvimento de uma obra de arquitetura. Tal perspectiva aponta para a necessidade de levarmos em consideração não apenas os arquitetos, mas também a constelação de agentes envolvidos na produção de uma obra, como os clientes, os construtores, os projetistas complementares, os industriais e membros da administração pública.

Deste modo, o foco desta dissertação é principalmente o trabalho de Pierre Koenig e suas referências, considerando os seus anos de formação (universitária e profissional) e o desenvolvimento do início de sua carreira. Intenta-se, assim, desenvolver um estudo mais aprofundado da obra do arquiteto, considerando as condições sociais, culturais e profissionais de sua produção e os diálogos com os arquitetos contemporâneos que atuavam nos EUA e lhes serviram de referência. A pesquisa busca também, por meio de Pierre Koenig, compreender as condições criadas em meados do século XX na Califórnia que possibilitaram a produção de uma vertente tão singular do movimento moderno, cuja referência pode ser percebida nos mais diversos continentes até os dias de hoje. Dessa forma, o que se propõe não é estudar o arquiteto e sua obra de modo isolado, mas de entendê-los em um contexto mais amplo, a partir de contribuições dos agentes indicados anteriormente e também de diferentes gerações de arquitetos que atuaram nos EUA e contribuíram para o movimento moderno, em especial para a reflexão, proposição e transformação de novos modos de vida. Apesar de algumas mudanças ganharem corpo no Segundo Pós-Guerra, elementos dessa transformação já estavam presentes no cenário de Los Angeles desde o início do século XX. Por isso, a retomada dessas referências passou a ganhar mais espaço na pesquisa, contribuindo para um entendimento mais contextualizado da

produção de Pierre Koenig que, a despeito de ter sido objeto de trabalhos anteriores, possibilita ainda outras análises.

O levantamento bibliográfico (McCOY 1975, 1984; BANHAM, 2009; HINES, 2010; WRIGHT, 2008, COLOMINA, 2007) nos mostra uma constelação de referências arquitetônicas da região do Sul da Califórnia que transformaram a formação e prática arquitetônica, em especial, a de Pierre Koenig. Essas referências, portanto, não se circunscreveram apenas aos projetos, mas também à formação que se realizou no início dos anos 1950, quando um conjunto de reformas e professores modificaram o ensino nas principais faculdades de arquitetura da região (ADAMSON, 2002). Assim, para uma leitura mais consistente da produção de Koenig, interessa pesquisar os arquitetos-professores presentes na universidade – em especial na University of Southern California (USC), onde Koenig se graduou. Vale apontar que, além do interesse pelos professores, colegas ou arquitetos que contribuíram para a formação de Koenig, a importância da investigação das universidades e do ensino da arquitetura no período reside também no fato de que Koenig foi professor da USC a partir de 1964, contribuindo para a formação de novas gerações de arquitetos, ao mesmo tempo em que sua atividade docente alimentava sua produção e vice-versa.

As monografias sobre o arquiteto se debruçam, principalmente, sobre seus projetos e sua biografia, estabelecendo algumas relações com outros arquitetos e com seu contexto. O esforço deste trabalho se deu no sentido de mapear estas referências e buscar construir uma leitura na qual diversas chaves analíticas convergissem para relacionar Koenig com sua formação, sua produção arquitetônica e docente, assim como sua clientela, sua indústria e seu contexto de produção.

Para amparar as descobertas feitas pelo estudo da bibliografia, foi realizado um levantamento documental no Getty Research Institute, em Los Angeles, onde foi possível pesquisar o acervo de Pierre Koenig em duas etapas: a primeira, em março de 2017 e, a outra, em abril de 2018. Apesar do convite do Centre Pompidou, em Paris, de receber o acervo do arquiteto, Koenig orientou sua família a deixar o material na cidade de Los Angeles, para que ele ficasse perto de suas obras. A doação desse material ao Getty Institute ocorreu após a morte do arquiteto em 2004 e, só recentemente, se tornou disponível ao público especializado.

O acervo é vasto e possui a catalogação dos projetos de toda sua carreira. Sua organização foi feita em três chaves documentais principais:

- projetos: desenhos técnicos, croquis e fotos das obras em andamento e concluídas, assim como projetos de calculistas complementares;
- documentos: correspondência com clientes, revistas, fornecedores e construtores, documentos de gestão de obra, como tabela de custos e organização de cronograma de obra;
- publicações: artigos, reportagens e entrevistas em revistas, jornais e outros periódicos que o arquiteto achou relevante catalogar.

Em função do escopo e dos objetivos da dissertação, a pesquisa no instituto se concentrou nos projetos residenciais de Koenig da década de 1950, percorrendo as entradas analíticas mencionadas anteriormente, de modo a ter uma visão geral da primeira década de atuação profissional do arquiteto, considerando, portanto, as relações com o contexto, o campo disciplinar e a clientela. A riqueza do corpo documental mostrou que seria importante para a pesquisa dedicar mais tempo ao arquiteto, numa tentativa de costurar o conteúdo dos diferentes tipos de documentos disponíveis no acervo e articular essas diferentes entradas analíticas.

Além disso, por meio do conjunto de desenhos dos projetos estudados, podemos perceber o aprimoramento de Koenig como arquiteto. Os desenhos ganham ao longo do tempo mais precisão no detalhamento e mostram como certas soluções arquitetônicas foram aperfeiçoadas de um projeto para o outro. Ele recuperou e desenvolveu soluções construtivas no decorrer de sua carreira e buscou a melhor otimização no emprego dos materiais industrializados para a construção de residências. Nesses projetos, percebemos também o controle que o arquiteto possuía de suas obras, produzindo desenhos relativos à arquitetura e também ao campo da engenharia, sendo estes apenas validados pelos engenheiros. Koenig produziu desenhos de fundação, estrutura metálica e instalações elétricas e hidráulicas com bastante fluência, demonstrando a importância de um olhar total para a obra de arquitetura.

Nas correspondências de Koenig com seus clientes e com construtores, percebemos também a sua proximidade com a construção dos projetos. Em alguns casos, ele se ocupava da organização do canteiro de obras e produzia novos desenhos

que visavam a praticidade e economia na construção. Outro aspecto relevante dessas correspondências é o papel de articulador que o arquiteto assumia frente aos clientes e as possibilidades de financiamento da construção, tanto na relação com a revista *Arts & Architecture* quanto com bancos e fornecedores de estruturas metálicas. Koenig também fazia parte ativamente dos processos de tombamento de algumas de suas obras, participando da construção do reconhecimento da importância de seu trabalho para a cultura arquitetônica local. Essas informações apontam o engajamento do arquiteto na construção efetiva de suas obras e também na sua publicização e promoção, indicando atividades que iluminam o exercício profissional dos arquitetos no período e que interessam para a investigação.

Analisando as fichas técnicas dos projetos de Koenig e os livros monográficos sobre sua obra, o nome James Tyler [i3] aparecia com recorrência. Tyler é um arquiteto formado na University of Utah, na década de 1950, que foi para a Califórnia trabalhar com Craig Ellwood, onde permaneceu como coordenador de projeto até meados dos anos de 1965 a 1977, quando o escritório encerrou suas atividades. Tyler também integrou o corpo docente da USC ao lado de Koenig e finalizou seus projetos em andamento a partir de 2004. No início de 2017, tive a oportunidade de entrevistar James Tyler, que trouxe um olhar mais pessoal da atuação de Koenig, seu método de ensino e de atuação profissional, assim como estilo de vida e personalidade. Tyler comentou também a relação de Koenig com seus clientes e com colegas arquitetos, especialmente sua rivalidade com Craig Ellwood. O olhar interno ao fazer arquitetônico da época trouxe uma nova perspectiva sobre o trabalho de Koenig, que também contribuiu para a mudança de rota do mestrado, inicialmente dedicado a pensar os diálogos entre a produção norte-americana e brasileira de arquitetura moderna.

Outra entrevista fundamental para o desenvolvimento do trabalho foi realizada nesse momento. Durante a consulta ao acervo do Getty Research Institute, me foi recomendado que entrasse em contato com o enteado de Koenig, Barry Kaufman [i2], filho da segunda esposa do arquiteto, Gloria Kaufman Koenig. Barry Kaufman estava terminando o restauro da Koenig House #2 e me convidou para visitar a casa. A conversa com o enteado de Koenig também contribuiu para um olhar mais pessoal da

carreira do arquiteto a partir dos anos 1980. Com esse encontrou, ficou clara a importância de se ressaltar o papel de Gloria [Kaufman] Koenig, uma escritora e historiadora de arquitetura de relevância na cena norte-americana, que contribuiu ativamente para a retomada do interesse na arquitetura moderna americana. Ela é autora, entre outros, de livros monográficos sobre a obra dos Eames e de Albert Frey, publicados pela editora Taschen, e do livro *Iconic LA, Stories of LA's Most Memorable Buildings* (2000), publicado pela Balcony Press. No acervo do arquiteto, vemos que *Iconic LA* é parte da bibliografia do curso de História da Arquitetura Moderna Californiana, dado por Koenig, na USC, no final dos anos 1990.

Nas idas a Los Angeles em 2017 e 2018, visitei algumas das obras de Koenig que foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, podendo percorrer o contexto das residências, experienciar os espaços domésticos propostos e olhar para o estado de conservação das obras, o que foi de fundamental importância para o trabalho. Foi possível também visitar obras de outros arquitetos que se mostraram referências importantes para Koenig, em especial a Eames House, do casal Ray e Charles Eames, a Schindler House, do arquiteto Rudolph Schindler, e a VDL House, de Richard Neutra.

O corpo documental do acervo do arquiteto, as visitas à Califórnia e o estudo mais aprofundado da bibliografia relativa ao tema mostraram caminhos de investigações que deveriam aproximar a produção do arquiteto com a da região. Dessa forma, a proposta da dissertação é tomar a trajetória e a produção de Pierre Koenig não a partir de um enfoque monográfico, mas em relação a obra de outros arquitetos atuantes no mesmo período, assim como a de arquitetos pioneiros da região, desde o início do século XX. Essa análise nos permitiu investigar a formação de escolas de arquitetura que, a partir dos anos 1930, romperam com o modelo tradicional de ensino baseado nas Belas Artes para se engajarem de modo mais efetivo com o movimento moderno; a importância da presença de arquitetos imigrantes europeus que contribuíram para a formação de novas gerações de arquitetos comprometidos com o ensino e a prática da arquitetura moderna; e, por fim o desenvolvimento e a especificidade da arquitetura moderna norte-americana a partir da década de 1950.

A partir das obras de Koenig, pudemos atentar para o trabalho de seus antecedentes e também para seus contemporâneos, olhando a complexidade da produção californiana no Segundo Pós-Guerra e mapeando as contribuições individuais para a formação de um movimento moderno específico. Os enfoques de análise da obra de Pierre Koenig, a partir dos quais se pretende construir as relações com esses outros arquitetos de gerações e tradições diversas, têm relação com as questões que orientaram e qualificaram a sua obra: o ensino e a formação dos arquitetos; a atuação profissional dos arquitetos; a industrialização; a constituição de uma nova linguagem; as novas formas de morar e a constituições de um novo modo de vida, tipicamente norte-americano.

Esta dissertação de mestrado está organizada em dois volumes: o Volume 1 contém o texto e, o Volume 2, as imagens, de modo a criar narrativas paralelas que se complementam, mas que apresentam certa independência.²

No Volume 1, após a introdução, o trabalho se divide em duas partes, buscando costurar o olhar sobre a obra do arquiteto com duas escalas de aproximação. A primeira aborda o arquiteto com um olhar mais ampliado, tratando de explicar o contexto, a formação e as referências projetuais presentes na região do Sul da Califórnia. A segunda parte aproxima o olhar para estudar quatro obras de Koenig, realizadas nos primeiros dez anos de sua carreira. As obras são apresentadas em ordem cronológica de modo a facilitar a leitura de algumas constâncias e as transformações de sua abordagem e permitir a construção de algumas pontes de comparação entre os projetos.

O Volume 2 começa com uma linha do tempo dos projetos de Koenig, cuja lógica de organização e visualização parte de uma compilação de projetos feita pelo próprio arquiteto, chamada de “*Chronolog*”, encontrada em seu acervo. Após a listagem dos principais projetos, o Volume 2 contém imagens e documentos que se referenciam

² O livro *Domesticity at War* (2007), da historiadora Beatriz Colomina, inspirou este trabalho para além das referências teórico-metodológicas, mas também em seu projeto gráfico, que conta com dois volumes separados que permitem estas leituras independentes mas complementares de imagem e texto.

e apoiam a leitura do texto, favorecendo uma leitura cruzada entre texto e imagem. Nesse volume estão imagens [i] tiradas da bibliografia e fotos feitas pelo autor durante as visitas às obras em Los Angeles; e documentos do acervo [d], com fotografias, desenhos, correspondências e recortes de periódicos guardados pelo arquiteto. Esta diferenciação se deu para realçar o conteúdo do acervo para a leitura desta dissertação.

A ordem de leitura é livre, no entanto, fica a sugestão para que se faça uma leitura simultânea dos dois volumes para estabelecer relações mais claras e imediatas entre texto e imagem.

Apresentação de Pierre Koenig

Pierre Koenig [i1] nasceu em São Francisco em 1925, em uma família de classe média, com mãe e pai descendentes de franceses e alemães, respectivamente. Mudou-se para Los Angeles em 1939, no momento em que ingressaria no ensino médio. Saíndo da neblina de São Francisco, a imagem da Los Angeles ensolarada aparece nos relatos do arquiteto como uma marca de otimismo, como uma cidade que era “quente, ensolarada e colorida; tudo era novo e brilhante e limpo, especialmente a arquitetura” (KOENIG apud STELLE, 1998: 9).³

Aos 17 anos, se alistou no serviço militar, no *United States Army Advanced Special Training Program*, que prometia uma formação universitária rápida, condensando a formação universitária de quatro anos em dois. Em 1943, após cursar apenas um semestre na University of Utah, o programa foi cancelado e ele foi enviado para a escola de infantaria, na Geórgia. Após 16 semanas de treinamento básico, foi novamente transferido, desta vez para a *292nd Field Artillery Observation Battalion*, no Texas, onde recebeu o treinamento para ser um *flash ranging observer*, para localizar a posição das tropas inimigas e transferir essa informação para mapas. Em seu acervo, foi possível localizar o diário que escreveu nesse período, com desenhos dos mapas de

³ Tradução do autor. Texto original: “it was warm, sunny and colourful; everything was new and bright and clean, especially the architecture”

movimentos de tropas e algumas perspectivas de Paris, Londres e do navio ‘H.M.S. Carnorvan Castle’. [d1 a d8]

A atividade militar se efetiva quando ele vai, em 1944, para Londres e, em seguida, para a linha de frente na França e depois na Alemanha, retornando os EUA apenas em 1946. Também foi possível encontrar no Getty Research Institute um vídeo, criado e produzido por Koenig em 1997, apresentando o 292º batalhão em combate durante a Guerra, de 1944 a 1945. A sequência de imagens – explícitas e horripilantes, com cenas de campos de batalha e da libertação de campos de concentração – foi feita a partir de fotos de Koenig e de fotos enviadas por outros soldados, com quem ele se correspondeu⁴ e dialogou em reuniões de reencontro do grupo. Esse vídeo parece fazer parte de um esforço de Koenig de deixar seu percurso registrado para a posteridade, pois, na mesma época (final dos anos 1990), o arquiteto se dedicou a deixar suas obras, seus trabalhos acadêmicos, seu *curriculum vitae* e suas premiações de modo claro e organizado.

Após seu retorno ao Estados Unidos, ele tentou entrar na USC, aproveitando a bolsa de estudos cedida pelo exército, mas a lista de espera para ingressar na universidade era de dois anos, o que o fez optar pela graduação na Pasadena City College, onde ele estudou de 1946 a 1948. Foi na Pasadena City College que Koenig entrou pela primeira vez em contato com a revista *Arts & Architecture*. Em depoimento ao autor James Steele (STEELE; JENKINS, 1998), o arquiteto ainda se lembrava do impacto que a revista teve em sua visão de arquitetura, especialmente dos desenhos de uma casa na Flórida feitos por Paul Rudolf [i48] e dos desenhos de Ralph Rapson para a Greenbelt House [i49], um dos projetos de destaque do início do CSHP.

Após algumas tentativas (Koenig lembra que ficou um dia inteiro acampado na frente da sala do reitor), ele finalmente ingressou na USC. A universidade já estava com a reputação estabelecida como uma das instituições educacionais de arquitetura mais proeminentes da Califórnia, comprometidas com o ensino de arquitetura moderna. O departamento de arquitetura foi fundado em 1919, dentro do sistema de ensino da Belas Artes, o primeiro do Sul da Califórnia, que crescera rapidamente com a ajuda da comunidade arquitetônica de Los Angeles. Uma escola separada de arquitetura foi

⁴ As cartas que são de modo geral muito emotivas, também fazem parte do acervo.

organizada em 1925, e Arthur Clason Weatherhead, o primeiro reitor, foi acompanhado de cinco arquitetos praticantes, que serviam também como um comitê conselheiro. Tal aproximação da academia com a prática estabeleceu um paradigma de ensino que permanece até hoje na universidade e parecia interessar especialmente Koenig. Arthur Gallion, que assumiu a reitoria em 1945, concluiu a revisão do ensino baseado na Belas Artes em prol de outras práticas e referências de ensino da arquitetura.

Com a prosperidade econômica no Segundo Pós-Guerra e o grande crescimento populacional de Los Angeles, a USC estava comprometida a se tornar uma vanguarda na pesquisa de como o meio construído poderia reagir à crescente demanda habitacional, aliando uma visão social e humanista a uma abordagem pragmática frente à construção. Com professores como Richard Neutra, Raphael Soriano, Gregory Ain, Harwell Hamilton Harris e Garrett Eckbo, a USC já demonstrava a mudança de rumo e se consolidava como um polo de ensino alinhado à arquitetura moderna, em que a sensibilidade para com o entorno e com o clima eram de suma importância.

Foi nesse ambiente que Koenig ingressou para concluir seus estudos em arquitetura e onde passou a se dedicar à pesquisa de soluções construtivas racionais e econômicas com ênfase, desde o primeiro ano, na pré-fabricação. Koenig desenvolveu em seu trabalho uma metodologia projetual na qual a estrutura tem um papel importante na formação dos outros elementos da planta; tal método continuou sendo perseguido por Koenig ao longo de sua carreira de arquiteto e professor. Nos cadernos de aula de Koenig, foi encontrado um exercício de projeto no qual ele construiu uma narrativa em forma de fotomontagem que abordava o problema da habitação. Para o estudante, a melhor alternativa para o problema residencial seria o da habitação unifamiliar isolada no lote, que permitia uma boa qualidade dos espaços e o desejado contato com o meio externo. [d9 a d17]

Para Steele (1998), o tempo de Koenig na Guerra deixou algumas marcas, entre elas a disposição em aceitar riscos e perseguir ideais mesmo em condições adversas. A perseverança é uma de suas características mais consistentes. Um exemplo dessa faceta pessoal do arquiteto pode ser observado na construção de sua primeira residência em Glendale. Em 1950, então no terceiro ano do curso de arquitetura,

Koenig tem seu projeto para um edifício com estrutura metálica reprovado, o que o levou a decidir construir uma casa em aço para si mesmo, a **Koenig House #1 [d29 a d43]**, para provar que o esquema estrutural proposto funcionaria. Investindo todo o dinheiro que tinha na época, Koenig construiu sua primeira casa em Glendale, já com William Porush, seu professor e parceiro em muitas de suas futuras obras, como engenheiro estrutural. Koenigperseguiu, com muita perseverança, a simplicidade que o sistema estrutural em aço poderia trazer. Com forte influência da visão social embutida no movimento moderno que via na pré-fabricação uma alternativa para construir o maior número de habitações, no menor tempo e com mais economia. Como veremos a seguir, a Koenig House #1 é contemporânea com a publicação da Eames House e da casa no MoMA de Gregory Ain, que buscavam expandir o campo das possibilidades construtivas com o uso de componentes pré-fabricados.

Enquanto estava realizando o projeto de sua residência, ele foi trabalhar, no verão de 1950, com Soriano, arquiteto no qual encontrou um alinhamento de visões sobre arquitetura e estrutura. Ele preparou os desenhos de apresentação da Case Study House 1950, publicada em agosto do mesmo ano. Ambos buscavam levar as possibilidades da estrutura metálica ao máximo, otimizando o sistema para residências, buscando o melhor aproveitamento das peças de aço e do steel deck. O repertório de componentes que ele desenvolveu em seus primeiros projetos foi reelaborado pelo arquiteto ao longo de sua carreira.

Koenig se formou em 1952 e logo construiu três casas nos arredores de Los Angeles: a **Lamel House (1953)[d44 a d65]** também em Glendale, a Squire House (1953), em La Cañada, e a Scott House (1953), em Tujunga. A publicação da Koenig House #1 na revista *Arts & Architecture* de outubro 1953 com fotos de Julius Shulman – um dos mais aclamados fotógrafos da arquitetura moderna norte-americana, responsável pelo registro da maior parte das obras de Koenig – demonstra o alinhamento do arquiteto com a revista desde o começo de sua carreira. Na mesma edição da revista, foram publicados projetos de Mies van der Rohe (National Theater) e Paul Rudolph (a House for Florida), o que garantiu a Koenig uma rápida ascensão no início de sua carreira. Ao lado das fotos da casa, a revista publicou também duas fotos de Koenig: uma na qual o jovem estudante está debruçado sobre a prancheta e outra

em cima de uma escada, soldando as vigas de sua primeira casa. De alguma maneira, essas duas fotos sintetizam o que ele estava fazendo na época, aliando o projeto com a obra, e já demonstram um esforço nessa primeira publicação de construir uma imagem profissional de si mesmo. Na década de 1990, no curso de História da Arquitetura Moderna Californiana mencionado acima, o arquiteto chama Shulman para falar em algumas palestras e colaborar com a formulação do curso, como comprovam os documentos do acervo.

Apesar do rápido reconhecimento, Koenig lembra da dificuldade do início da carreira:

Quando comecei a trabalhar por conta própria, apliquei alguns valores muito rigorosos ao que eu faria ou não faria, não rebaixaria meus padrões, não importasse o quê. Eu morreria de fome primeiro – e muitas vezes quase aconteceu assim! Mas eu persisti, apesar de tudo. (KOENIG apud STEELE; JENKINS, 1998: 12)⁵

Para completar a renda, ele trabalhava como *freelancer* em alguns escritórios, entre eles o de A. Quincy Jones, um arquiteto, planejador e educador de muita relevância em Los Angeles, que, junto com seu sócio, Frederick Emmons, foi um dos escolhidos na segunda leva do CSHP, realizando o projeto para a CSHP #24, que não foi construída. O escritório de Jones também faz alguns projetos para o incorporador Joseph Eichler,⁶ um incorporador da região do Sul da Califórnia alinhado com a postura construtiva mais industrializada.

A partir da premiação na Bienal de São Paulo de 1957, quando o arquiteto já contava com um portfólio com grande número de casas de aço, ele começa a ser reconhecido e a fazer projetos de maior escala. Com a sua primeira residência para o

⁵ Tradução do autor. Texto original: “When I started working on my own, I applied some very strict values to what I was or wasn’t going to do, I wasn’t going to lower my standards, no matter what. I’d starve first – and very often it nearly worked out that way! But I hung in there, despite of everything”.

⁶ Sobre o incorporador e sua relevância no cenário californiano em meados do século XX, ver Adamson (2002).

CSHP, a **Bailey House ou Case Study House #21, de 1959 [d66 a d121]**, veio um reconhecimento de crítica e público que o colocou como um dos principais arquitetos californianos do Segundo Pós-Guerra. A casa foi entendida por John Entenza como um dos pontos altos do CSHP, como veremos adiante. Apenas um ano após a inauguração da CSH#21, Koenig realiza seu segundo projeto para o CSHP: a **Stahl House ou Case Study House #22 [d122 a d151]**, lhe deu um reconhecimento ainda maior e se tornou uma das imagens mais icônicas da arquitetura deste período.

Koenig conseguiu criar, por meio do desenho de sua estrutura metálica, uma relação harmoniosa com a natureza e com o entorno, assim como arquitetos da primeira metade do século, como os irmãos Greene e Schindler, haviam feito com estruturas em madeira. Para além de sua relação com o entorno, o arquiteto descreve a importância que o pensamento social teve em sua abordagem ao repensar os espaços domésticos:

A medida que a vida ao ar livre foi se tornando mais importante, sentimos que as casas deveriam refletir isso. O espaço ao ar livre tornou-se uma continuação do espaço interno; os edifícios desciam para o nível do chão para que o exterior pudesse dar continuidade ao espaço interno. O vidro foi usado para ampliar visualmente o espaço interior. As cozinhas foram reorientadas para que as refeições pudessem ser servidas diretamente da cozinha para o espaço externo. A garagem foi para a frente da casa e foram introduzidos abrigos de automóveis. A planta livre permitia a interação entre a família no mais alto nível, especialmente durante as refeições. Comer, brincar e trabalhar eram feitos no mesmo espaço, não mais em quartos individuais. A arquitetura era um estudo social muito mais do que é hoje. Agora é considerado um estudo de arte. Na época, a família

era a coisa primordial. (KOENIG apud JACKSON, 2007: 15)⁷

Conhecer os clientes e a família sempre foi uma parte muito importante do projeto para Koenig; argumentava que entrevistava os clientes da mesma maneira que os clientes o entrevistavam e que uma boa relação eles seria o primeiro passo para que uma boa arquitetura pudesse emergir.

O CSHP demandava que os clientes abrissem as portas de sua casa para visitação pública por seis a oito finais de semanas após a conclusão da obra (alguns arquitetos ficaram de fora do programa por não terem clientes dispostos a isso). As casas eram abertas totalmente equipadas com eletrodomésticos e mobiliário, representando o que havia de mais novo no campo do design; nenhum mobiliário antigo dos proprietários era permitido, a não ser com a aprova o do arquiteto e da revista. Fica clara a intens o da revista de, além de contribuir para a reorienta o do parque industrial norte-americano após a Guerra, de influenciar o gosto da classe média. Koenig lembra que:

[...] foi estipulado que o arquiteto deveria projetar, construir ou selecionar os móveis para as casas e que eles tinham controle total sobre os mobiliários. Em alguns, casos eu projetei os móveis, às vezes eu os selecionava e, outras vezes, tinha uma ajuda externa. Muitas vezes, as empresas de móveis, como a Knoll ou a Herman Miller, colocavam seus móveis na casa durante a exposi o pública e os clientes poderiam compr -las posteriormente a preço de custo. Geralmente, era o que acontecia. A maioria das pessoas não

⁷ Tradu o do autor. Texto original: *“As outdoor living became more important, we felt that houses should reflect this. Outdoor space became a continuation of indoor space; buildings moved down to slab-level so that the outside could continue the inside. Glass was used to extend indoor space visually. Kitchens were turned around so that meals could be served directly from the kitchen to the outdoors. The garage went to the front of the house and carports were introduced. Open-planning allowed interaction between the family at the highest level, especially during meal times. Eating, playing and homework were done in the same space rather than in individual rooms. Architecture was a social study then much more than it is today. Now it is considered an art study. At the time the family was the paramount thing”*.

tinha móveis modernos; muitas vezes, saíam de pequenos apartamentos sem muita mobília de qualquer tipo. As pessoas que se mudaram para as *Case Study Houses*, independentemente de quanto dinheiro tinham ou não tinham, vieram de apartamentos. As pessoas de hoje não percebem que, naqueles dias, uma casa com dois quartos e um banheiro era considerada uma casa normal. Se você tivesse mais do que isso, seria considerado rico. Essas casas, que tinham dois banheiros, eram consideradas muito grandes e luxuosas na época. (KOENIG apud JACKSON, 2007: 16)⁸

Desse modo, o arquiteto tinha que agradar a dois clientes de uma só vez, uma vez que a revista também participava ativamente da escolha do mobiliário. A revista trazia também o fotógrafo, os fornecedores de mobiliário e responsáveis pela divulgação da obra, muitas vezes demandando do arquiteto um grande esforço de coordenação dessas diversas frentes. Apesar de todo o reconhecimento decorrente da publicação de suas casas pelo programa, Koenig decidiu que apenas duas CSH eram suficientes, apesar de que outras obras poderiam se encaixar no programa. Para Steele e Jenkins (1998), ele talvez tenha pressentido que o programa estava começando a se afastar dos ideais iniciais na busca por uma casa que coubesse no bolso da família americana de classe média, uma vez que, a partir dos anos 1960, grande parte das CSH eram bem maiores, visando um público mais rico.

Quando o programa começou a enveredar para outro caminho, a carreira de Koenig também mudou de direção; o novo reitor da USC, Sam Hurst, que assumiu em

⁸ Tradução do autor. Texto original: “[...] it was stipulated that the architect should design, build or select the furniture for the houses and they had complete control over furnishing them. In some cases I designed the furniture, sometimes I selected it and other times I had help from outside. Often furniture companies, such as Knoll or Herman Miller, would put their furniture in the house for the duration of the public and the clients could buy it afterwards at cost. Usually they did. Most people didn't have modern furniture; often they were moving out of small apartments without a lot of furniture of any kind. The people who moved into Case Study Houses, no matter how much money they had or didn't have, all moved out of apartments. People today don't realize that in those days two bedrooms and a bath was regarded as a normal home. If you had more than that you were considered wealthy. These homes, which had two bathrooms, were thought of as quite large and luxurious at the time.”

1962, passou a chamar novos professores como Ralph Knowles, Robert Anderson e Richard Berry. Ele convidou Koenig a integrar o corpo docente da universidade em 1964, justamente no momento em que sua carreira profissional começou a passar por dificuldades. Isso levou o arquiteto a reduzir o tamanho de seu escritório e conciliar essa vida com a universidade, padrão que ele seguiria dali em diante.

Koenig perseguiu o argumento de que as construções de aço e vidro, montadas a partir de componentes pré-fabricados, eram respostas quase universais ao problema de moradia. Embora as casas do começo de sua carreira fossem consideradas *custom built*, elas também apontavam claramente para a ideia de protótipo. Com o tempo, foram se tornando mais flexíveis e adaptáveis ao seu contexto. O arquiteto via a industrialização como uma ferramenta que oferecia liberdade e oportunidade para fazer um novo tipo de arquitetura.

Com as mudanças na sociedade ao longo da segunda metade do século XX, os problemas enfrentados por Koenig também mudam, assim como sua arquitetura. As soluções horizontais dos primeiros projetos deram espaço para construções mais verticalizadas, mas continuaram atreladas à pesquisa sobre os potenciais da construção em aço. Observamos essa tendência tanto em suas obras que criaram espaços de convívio mais introspectivos sem tanto contato com o meio externo (como a Koenig House #2) quanto nas adições que o arquiteto realizou em seus próprios projetos. Desses projetos, podemos destacar a Seidel House, de 1960, que ganhou duas adições – uma, em 1984, e outra, em 1994 –, que comprovam a flexibilidade do sistema construtivo desenvolvido por Koenig e são testemunha de uma mudança de direção nas relações espaciais propostas pelo arquiteto.

Após anos de poucos projetos, a exposição no *Los Angeles Museum of Contemporary Art* (MoCA), de 1989, chamada *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, para a qual Koenig colaborou intensamente promovendo a reconstrução de uma réplica da CSH #22, trouxe novamente um interesse pelo seu trabalho e pela arquitetura californiana do Segundo Pós-Guerra. Como sendo um dos últimos arquitetos vivos do CSHP no lançamento da exposição, ele se via como responsável por manter viva a agenda social e os valores do projeto moderno para novas gerações. Seu trabalho prático e de educador estão intrinsecamente ligados e, a

partir da década de 1990, seu reconhecimento e prestígio voltam à tona. Ele ganhou novos prêmios, pelo conjunto de sua obra e por restauros de seus próprios projetos, que, felizmente, tiveram novos proprietários interessados em recuperá-los. Faleceu em Los Angeles, em 2004; trabalhou como arquiteto e professor até o final de sua vida, defendendo (e expandindo) as possibilidades dos mesmos princípios que havia elaborado desde o início de sua jornada.

Parte I

A ideiação da casa moderna norte-americana dos anos 1950 foi sintetizada em grande medida pela obra que Pierre Koenig construiu na Califórnia. Alguns críticos argumentam que essa produção começou com a presença de dois arquitetos vienenses naquela região, Rudolf Schindler e Richard Neutra, interessados em fundir os princípios do modernismo europeu com referências locais eruditas ou populares (WRIGHT, 2008; BANHAM, 2009; HINES, 2010). Ela, contudo, foi resultado de um longo processo de elaboração cultural iniciado ainda na virada do século XIX para o XX, e que contou com a participação não apenas desses dois arquitetos imigrantes, como de outros estrangeiros que atuaram na Costa Oeste em outros campos do conhecimento – artes plásticas, literatura, fotografia, cinema e ciência (BAHR, 2007) – e de profissionais locais, norte-americanos, cuja produção inspirou esses arquitetos antes mesmo de se mudarem para os EUA. Nesse sentido, a arquitetura moderna californiana se afirma como uma vertente muito particular do movimento moderno, cujo interesse recai justamente na intensidade e potência de seu hibridismo cultural, fruto da manipulação de referências diversas que foram se decantando ao longo do tempo e reverberaram na obra de Koenig. Por isso, interessa a esta primeira parte do trabalho recuperar a produção dos arquitetos norte-americanos do início do século XX, a contribuição estrangeira de Schindler e Neutra, como o trabalho da “2ª geração” de arquitetos modernos de Los Angeles, como os também imigrantes Gregory Ain e Raphael Soriano. A partir dessa recuperação trataremos, ainda de modo geral, da produção californiana de arquitetura dos anos 1950, estabelecendo relações com instituições culturais e políticas que se formaram no contexto da Segunda Guerra Mundial e de reestruturação da produção industrial norte-americana, com especial ênfase para o *Case Study House Program*.

Pioneiros e imigrantes: tradições locais, novos modos de vida e cultura de vanguarda

Os arquitetos do Sul da Califórnia já desenvolviam, desde os últimos decênios dos oitocentos, um corpo de trabalho denso e diversificado do restante dos EUA, cujo reconhecimento alcançou a Europa. O mais famoso deles é o arquiteto Frank Lloyd Wright, cuja obra ficou conhecida do outro lado do Atlântico com a publicação, entre 1910 e 1911, do livro *Studies and Executed Buildings of Frank Lloyd Wright*, mais conhecido como *The Wasmuth Portfolio*, editado pelo alemão Ernst Wasmuth. Foi por meio dos dois volumes que compõe o livro com obras produzidas por Wright entre 1893 e 1909, que Schindler e Neutra, ainda estudantes na Technische Universität Wien [Universidade Técnica de Viena], entraram em contato com a obra do arquiteto, acalutando a intenção de visitarem os Estados Unidos, país admirado por um de seus professores, o renomado arquiteto Adolf Loos.

Encorajado por Loos, Schindler foi o primeiro a chegar em solo Americano, em 1914. Instalado inicialmente em Chicago, o arquiteto vienense começou a trabalhar no escritório de Ottenheimer, Stern & Reichert, participando, entre outros, do projeto “I Am” Temple (1916). Três anos após sua chegada, Schindler finalmente conseguiu contato com Wright, que lhe ofereceu um espaço de trabalho em seu escritório em Chicago para finalizar os projetos que estava desenvolvendo. Em seguida, Wright o convidou a participar do projeto para o Hotel Imperial (1913-1923) a ser construído em Tóquio.

Entre 1917 e 1919, na ausência de Wright – que passava grande parte do tempo no Japão, e ainda atendia a encomendas no sul da Califórnia, para onde se transferira em 1917 –, Schindler coordenou os trabalhos do escritório de Chicago e de Taliesin East, em Winsconsin. Entre 1919 e 1920, o arquiteto vienense se transferiu para Los Angeles, a pedido de Wright, para supervisionar o mais emblemático dos projetos residenciais que então desenvolvia: a **Hollyhock House [i11 a i14]** em Olive Hill, também conhecida como Barnsdall House (1916-1921), feita para Aline Barnsdall, a excêntrica herdeira de Theodore Newton Barnsdall, proprietário de uma grande

companhia de petróleo; dentre outras atividades, ela investiu no teatro e se envolveu com o movimento feminista norte-americano.

O projeto desenvolvido por Wright reagia ao clima quente e seco do Sul da Califórnia e fundia referências clássicas, notadamente as sintetizadas na planta da Villa Madama (1518-1525), a idealizada pelo arquiteto renascentista Rafael, e as pré-colombianas, como as construções presentes no sítio arqueológico de Uxmal, no México, em especial no Nun's Quadrangle (c. IX). O arquiteto também recupera as paredes inclinadas de seu projeto de 1918 para a Yamamura House no Japão e continua a pesquisa por simplificações construtivas a partir de poucos elementos padronizados que, nesse caso, terão como desdobramento construções em blocos de concreto pré-moldados, como a **Ennis House (1924) [i15]** e a **Alice Millard House (1923). [i16]**

O diálogo acima mencionado é notável tanto no eixo de ligação da sala de estar com o pátio e seu desdobramento em forma de anfiteatro quanto no tratamento das fachadas inclinadas com motivos decorativos. Esses motivos decorativos em baixo relevo no concreto armado foram desenvolvidos a partir da flor preferida de Aline Barnsdall, chamada *hollyhock*, e se repetem não apenas na fachada da casa, mas também em algumas partições internas e no mobiliário.

Na Hollyhock House, vê-se também o atendimento ao pedido de Aline Barnsdall para uma “meia casa em meio a um jardim”, que se reflete no pátio interno fechado em três lados definidos pela ala dos quartos e da cozinha e acessado pela Loggia, que funciona como uma rótula que organiza e distribui os fluxos da casa. O pátio garante um espaço ao ar livre de escala mais íntima e se abre para a vista do parque adjacente em apenas um dos seus lados através de um anfiteatro externo.

Apesar de guardar algumas semelhanças com as Prairie Houses, em especial no sentido expansivo da planta e dos volumes, a casa aponta uma nova direção no trabalho de Wright, tanto em termos estéticos quanto construtivos. Nesse sentido, parecem ter contribuído também para essa mudança as referências às construções de adobe, típicas da região, especialmente presentes na obra de **Irving Gill [i6 a i10]**, arquiteto que, segundo o historiador Jorge Francisco Liernur (2008), foi um dos

primeiros a produzir uma arquitetura que colocava uma relação não só com a produção indígena local, mas também com a arquitetura das missões jesuíticas espanholas.

Além de pertencer a mesma geração de Wright, Gill também trabalhou como desenhista para Louis Sullivan, sendo um dos pioneiros da arquitetura moderna da região. Mesmo sem uma educação formal em arquitetura, ele desenvolveu projetos de volumetria simples e sem adornos, incorporando elementos das construções das missões jesuíticas e dos *Pueblos* indígenas como as grandes superfícies lisas nas fachadas, o teto plano, as pérgolas e os pátios. As primeiras obras de Gill chamam a atenção por sua simplicidade volumétrica e o tratamento sem adorno de suas fachadas. [i7] Gill foi também um dos primeiros entusiastas do uso do concreto armado em residências, desenvolvendo técnicas de pré-moldagem de painéis, cuja aplicação sugeria uma geometria ortogonal, condizente com a morfologia das construções tradicionais locais (CURTIS, 1999: 96-97), características que fizeram com que ele fosse, muitas vezes, comparado com Adolf Loos. Apesar de sua aparência externa sóbria, seus projetos também apresentavam uma aguda sensibilidade para os interiores graças ao uso de painéis de madeira, cuja referência se perceberia nos primeiros trabalhos de Neutra em Los Angeles. [i6]

Nessas obras, Gill também respondia sensivelmente a questões como o clima, a topografia e a vegetação, sem abrir mão de um avançado aparato tecnológico, por exemplo, o sistema de aspiração a vácuo embutido nas paredes da **Dodge House [i6 e i8]**, que visava facilitar não apenas a construção, mas também a manutenção e os trabalhos domésticos (BANHAM, 2009). Vale pontuar também que em seu sistema construtivo de painéis pré-moldados, composto por paredes inteiriças [i9 a i10], o arquiteto embutia instalações elétricas e hidráulicas, com a mesma intenção de racionalizar e facilitar não só a manutenção, mas também a construção do edifício. Esse investimento a um só tempo simbólico e técnico marcaria a produção moderna norte-americana da Costa Oeste, cujo sincretismo se configuraria como uma proposta alternativa ao cosmopolitismo da Costa Leste dos EUA (LIERNUR, 2008). Seja como for, o fato é que Gill inspiraria não apenas Wright, mas outros arquitetos da região, como **Schindler [i17 a i32]**. Tal inspiração é evidente em um de seus primeiros projetos em solo americano, a **T. P. Martin House [i19]**, que ficou só no projeto, no

Novo México. Nela, Schindler se apropria das construções Taos e seu uso de tijolos de adobe, que ele conhecera em viagem à região, em 1915.

A experiência o qualificava a acompanhar a Hollyhock, cujo projeto é, inclusive, posterior ao seu. A precedência e o fato de que Schindler desenvolveu o projeto da residência Barnsdall num momento em que Wright permanecia mais no Japão do que nos Estados Unidos, aliada a estudos mais recentes sobre o acervo de Schindler, tem levado alguns historiadores, como David Gebhard (1980) e Banham (2009), a apontar a influência que o jovem aprendiz viria a ter na obra do mestre Wright.⁹

Ademais, é possível supor que a proximidade com ideias mais libertárias sobre o morar e as relações familiares, comungadas com sua esposa, Pauline Giblin, com quem se casara em 1919, talvez tenha facilitado o diálogo com a excêntrica feminista Aline Barnsdall. O fato é que, Barnsdall entrou em conflito com Wright, a quem acusava de não corresponder à sua expectativa na Hollyhock, a despeito da intermediação de Schindler. Provavelmente, por isso, solicitou a ele, e não ao grande arquiteto norte-americano, o projeto de um anexo à sua residência em Los Angeles, o Studio-Residence A (1920), o que levaria Wright a criticar o antigo colaborador, responsabilizando “a falta de experiência do arquiteto responsável” por alguns problemas de construção após a obra da residência principal ter sido finalizada. Schindler construiria, ainda na mesma propriedade, o Garden Wall and Landscaping (1924) e a Wading Pool and Pergola (1925), esta última em parceria com Neutra (GEBHARD, 1980). A experiência, sem dúvida, contribuiu para o desenvolvimento da residência que construiu para si em Los Angeles.

A **King’s Road House [i19 a i29]**, construída entre 1921-22, ao sair do escritório de Wright, deveria atender à família do arquiteto e a de outro jovem casal, Marian e Clyde Chase. A casa é a síntese da filosofia arquitetônica de Schindler, expressa em um conjunto de artigos mencionados a seguir, e dos ideais de sua esposa, Pauline, que sonhava com um bangalô “próximo a uma cidade movimentada, que deverá ser tão aberta quanto o coração de algumas pessoas, para amigos de todas as

⁹ Para maiores informações sobre a formação de Schindler, seus trabalhos na universidade de Viena e a relação com a obra de Wright, ver Gebhard (1980).

classes e tipo” (GIBLIN apud BAHR, 2007: 153).¹⁰ Ela queria que a casa fosse um espaço tão democrático quanto a Hull-House, uma instituição social de Chicago, dirigida por Jane Adams, para a qual colaborou como professora de música, ao lado de outros intelectuais engajados, “onde milionários e trabalhadores, professores e iletrados, o esplêndido e o ignóbil estão constantemente reunidos” (BAHR, 2007: 153).¹¹ Pauline, portanto, colaborou para o desenvolvimento do projeto, conceituando com Schindler o sentido primeiro de sua residência-abrigo, apontando, mais uma vez, o papel importante que teve na trajetória do arquiteto.

Mas, além dessa experiência, Pauline contribuiu para a idealização da casa a viagem de acampamento que os Schindler e os Chase realizaram juntos pouco tempo antes. Ambas vivências enfatizavam a celebração da vida comunitária junto à natureza, algo que se revela no programa e no arranjo nada ortodoxo dos núcleos familiares residentes. A princípio, sem crianças ou pais, os jovens casais dividiram sua moradia em um ambiente de experimentação, aberto ao clima ameno da Califórnia, numa clara alusão ao tema do abrigo primitivo. Segundo o próprio Schindler, “o tema preenche os requisitos básicos de um acampamento: uma parte traseira protegida, uma frente aberta, uma lareira e um telhado (SCHINDLER apud GEBHARD, 1980: 48).¹²

Quando Schindler e o engenheiro Clyde Chase começaram a obra da casa conjugada na King’s Road (a 1500 m de distância da Stahl House, nas encostas de Los Angeles), as terras a Oeste de Hollywood ainda não estavam ocupadas. Mas a perspectivas – principalmente para construtores e arquitetos – eram otimistas quanto ao seu potencial de crescimento. A população de Hollywood era de 36 mil em 1920, e passou para 235 mil em 1930, acompanhando o período de expansão econômica e cultural pelo qual passava a Califórnia (WRIGHT, 1984).

No início do projeto da residência na King’s Road, Schindler e sua esposa, Pauline, teriam ficado muito próximos do casal Lovell, algo que também deve ter contribuído para a sua ideação. A proximidade provavelmente foi motivada por ideais

¹⁰ Tradução do autor. Texto original: “near a crowded city, which shall be open just as some people’s hearts are open, to friends of all classes and types”.

¹¹ Tradução do autor. Texto original: “where millionaires and laborers, professors and illiterates, the splendid and the ignoble meet constantly together”.

¹² Tradução do autor. Texto original: “this theme fulfils the basic requirements for a camper’s shelter: a protected back, an open front, a fireplace and a roof”.

naturalistas por eles compartilhados. Afinal, Phillip Lovell era um quiroprata, com um diploma pela Universidade de Kirksville, em Missouri, que defendia métodos naturais de cura e prevenção de doenças, com ênfase em exercícios, sauna, banhos de sol, sono ao ar livre e vegetarianismo. Tais propostas orientavam a sua ação a frente do Physical Culture Center que ele dirigia, sendo divulgadas na coluna “Care of the Body” de sua autoria, publicada no *Los Angeles Times* (GEBHARD, 1980; BAHR, 2007). Lovell acreditava em uma educação mais livre para as crianças e queria que ele e sua família se alimentassem de tudo o que era “moderno”. Essas ideias, como a paixão de Lovell pela luz natural, iam ao encontro dos ideais de Schindler, como fica claro na série de seis artigos que o arquiteto publicou na coluna de Lovell, em 1926, dedicados à relação entre arquitetura e saúde – tanto física quanto mental – e a importância da casa na saúde do ser humano. Nesses artigos, Schindler revela muitos dos preceitos que orientaram o projeto da King’s Road House:

[...] nossos quartos descerão perto do chão e o jardim se tornará parte integrante da casa. A distinção entre interior e exterior desaparecerá. Nossa casa perderá o aspecto de frente-fundo. Deixará de ser um grupo de antros, alguns maiores para efeito social e alguns menores (quartos) para reunir a família. Cada indivíduo vai querer uma sala privada para amparar sua vida. Ele vai dormir ao ar livre. Uma sala de trabalho de jogos, em conjunto com o jardim, satisfará as necessidades do grupo. (SCHINDLER apud GEBHARD, 1980: 47)¹³

Schindler abordou o terreno de 30 m x 60 m na King’s Road como sendo seu universo particular, criando nele suas próprias referências de paisagem. Contando com

¹³ Tradução do autor. Texto original: “[...] our rooms will descend close to the ground and the garden will become an integral part of the house. The distinction between indoors and outdoors will disappear. Our house will lose its front and back door aspect. It will cease being a group of dens, some larger ones for social effect, and a few smaller ones (bedrooms) in which to herd the family. Each individual will want a private room to gain a background for his life. He will sleep in the open. A work-and-playroom, together with the garden, will satisfy the group needs”.

a rapidez de crescimento das plantas e árvores no Sul da Califórnia, o arquiteto pensou nos espaços externos com a mesma facilidade que construiu as paredes de concreto, e as portas deslizantes de madeira e tecido da casa, integrando as áreas internas e externas. Dessa forma, participando ativamente do programa doméstico da casa, os espaços externos foram divididos em diferentes pátios que se conectam e ampliam os espaços internos. Cada casal tinha seu próprio jardim, como entradas independentes e áreas reservadas a hortas, pomares e jardins.

A planta [i21] é organizada por meio da composição de três “L”, um para os Schindlers, outro para os Chases, e um terceiro para a garagem e o quarto de hóspedes. A cozinha serve como a rótula que articula essas três partes e é o principal espaço de uso compartilhado dos moradores. Tal disposição tem também motivações práticas e, num certo sentido, feministas, garantindo uma melhor distribuição das tarefas domésticas das mulheres residentes por meio de espaços e vivências compartilhadas e, ao mesmo tempo, espaços reservados para cada família ou membro externo.

Poderíamos fazer uma aproximação entre a cozinha projetada por Schindler e as cozinhas de Koenig em seus projetos para o *Case Study House Program* (CSHP). Em ambos projetos, Koenig pensa a cozinha em relação ao meio externo, mas também articulada e integrada aos espaços sociais, visando, assim, maior praticidade em seu uso. Os moradores poderiam observar e participar do que acontecia nos espaços de convívio enquanto realizam tarefas domésticas. Vale ressaltar que a clientela de Koenig nessas residências também possuem alguns pontos de aproximação com o casal Schindler. O ativismo social de Pauline poderia achar uma correspondência com o trabalho de Walter Bailey, proprietário da CSH #21, um acadêmico que pesquisa as questões de discriminação racial nos EUA.

Os espaços cobertos refletem a visão de Schindler sobre os espaços privativos de cada habitante da casa. Ele não trabalha com cômodos, mas zonas, denominadas nas plantas com as iniciais de cada morador. Ele e sua esposa ficaram com o “L” na parte sul do terreno. No espaço de Schindler ficava também o estúdio, onde morou e trabalhou durante toda sua vida. Sua esposa ficou com a parte central e os Chase com o “L” ao norte do lote.

Nenhum “quarto de dormir” foi pensado no projeto, pois a proposta era que nos dias quentes, os moradores dormissem em “*sleeping baskets*” nos espaços ao ar livre localizados no andar superior sobre as duas entradas. Pensados como “tendas de dormir”, esses espaços eram abertos ao clima e cobertos apenas por uma lona, o que conferia alguma intimidade a eles, ao mesmo tempo em que estabelecia uma sutil conexão entre os casais que poderiam se ver e se escutar a noite. Tal atitude de projeto reflete o arranjo não ortodoxo do núcleo familiar residente, aproximando-se da experiência de acampamento já mencionada.

Os espaços internos se abrem para jardim por meio de portas deslizantes de madeira e fechamento em tecido, que, durante os meses de verão, podiam ser inteiramente removidos. Protegidas por beirais, as portas deslizantes poderiam ser abertas de modo a integrar os espaços internos e externos que foram construídos no mesmo nível, facilitando ainda mais sua ligação. Para reforçar o ideal de vida ao ar livre, os dois espaços externos principais contavam com lareiras que, com a mesma estrutura, se voltam tanto para dentro quanto para fora da casa. Dessa forma, nota-se que o desenho dos espaços externos teve a mesma atenção que os internos, conformando o que, para Banham, seria um

[...] sistema de pátios-jardins interligados, ladeados por espaços de morar que tinham frentes de vidro abertas e costas quase fortificadas feitas de painéis de concreto, é um exercício modelo na interpenetração de espaços internos e externos, uma adaptação brilhante da tecnologia de construção simples para as necessidades de conforto ambiental locais e suas possibilidades, e talvez o habitat doméstico mais discreto e agradável já criado em Los Angeles. (BANHAM, 2009: 164)¹⁴

¹⁴ Tradução do autor. Texto original: “[...] system of interlocking Garden-courts, flanked by living spaces that had open glass fronts and almost fortified backs made of tilted-up concrete slabs, is a model exercise in the interpenetration of indoor and outdoor spaces, a brilliant adaptation of simple constructional technology to local environmental needs and possibilities, and perhaps the most unobtrusively enjoyable domestic habitat ever created in Los Angeles”.

Podemos ainda notar a importância do elemento da lareira para Schindler e em como ela, de alguma forma, faz referência à concepção de Frank Lloyd Wright do fogo como o coração da casa (ÁBALOS, 2002). Além de ser um dos elementos fundantes de um abrigo, as lareiras ajudam a organizar tanto os espaços internos quanto externos, configurando-se como elementos importantes na definição dos lugares de convívio doméstico que abrigavam idealmente não apenas a família, mas também os amigos, como queria Pauline. Nota-se, no desenho da planta da casa, que a lareira que une os dois “L” dos casais se encontra exatamente no centro do lote. Isso poderia ser visto como um acaso, não fosse a importância simbólica que a presença do fogo tinha para Schindler e o destaque especial que essa lareira tem ao ser a única construída com elemento metálico da casa, com sua coifa fabricado em chapa de cobre. As outras lareiras da casa são feitas de modo a se abrirem tanto para o espaço interno quanto para o espaço externo, reforçando o ideal de vida ao ar livre que fundamentou o projeto da residência. Veremos, mais adiante, esta estratégia da lareira que se volta para dentro e para fora no projeto de Soriano.

Se do ponto de vista do programa a casa propunha uma mudança radical do modo de vida, em alguns aspectos era um retrocesso em relação ao que estava se fazendo nos anos 1920, principalmente no que diz respeito ao uso de tecnologias de aquecimento, que começavam a se difundir como componente básico nas casas americanas do período e eram utilizados por Gill e Wright. O clima ameno do Sul da Califórnia também tem ocasionalmente picos de frio e de calor, mas Schindler, que certamente conhecia e dominava essa nova tecnologia, não se importava com os extremos e advogava em favor de um viver mais natural, por isso, projetava apenas para uma temperatura média, o que comprometeu a habitabilidade de algumas de suas obras e gerou desgaste entre ele e alguns de seus clientes.

A estrutura da casa, assim como sua ambientação, era composta por oposições. O piso de concreto e os painéis pré-moldados (*tilt-slab walls*) [i29] de concreto das paredes – que poderiam ser lidos como uma referência à obra de Irving Gill – eram experimentais e muito avançados tecnologicamente, especialmente para a Costa Oeste. Esses painéis de concreto eram unidos por pequenas frestas por onde a

luz passava, sugerindo uma tecnologia moderna, de produção maquinista, com seu ritmo aparecendo na casa toda. Após as primeiras desformas dos painéis, o arquiteto notou que a lona que protegia as formas deixava marcas aleatórias no concreto. Em vez de camuflar essas marcas, o arquiteto optou por deixá-las aparentes, revelando, apesar dos ideais maquinistas, o trabalho manual envolvido na construção dessas peças, o que, de certa forma, tornava cada painel único. Em contraste com as paredes pesadas de concreto de aparência sólida, mas rústica, estava o madeiramento da cobertura com sua surpreendente iluminação indireta na parte superior; as divisórias internas e as portas deslizantes de madeira, fechadas com tecido.

Se a tecnologia empregada na fabricação das peças de concreto estava associada com a obra de Gill, sua tectônica remetia também às construções tradicionais dos *Pueblos* e suas paredes inclinadas de adobe. Da mesma maneira, a referência para o uso da madeira, como o uso de tecido para seu fechamento, estava muitas vezes associada a uma clara inspiração japonesa. Tal referência pode ser percebida tanto na estrutura de cobertura quanto nas portas deslizantes, que favorecem a conexão com o exterior e dão à residência uma iluminação controlada. Esses contrastes e referências sugerem fortemente a noção de impermanência e de abrigo primitivo, temas que se tornarão recorrentes na obra do arquiteto. Como o próprio Schindler afirmava, a casa era “um casamento entre a caverna sólida e permanente e a tenda aberta e leve” (SCHINDLER apud GEBHARD, 1980: 48).¹⁵

Foi nessa casa que Neutra passou os primeiros cinco anos em Los Angeles. Como Schindler, Neutra concluiu seus estudos na Technische Universität Wien [Universidade Técnica de Viena], em 1918, trabalhando entre 1921-22 no escritório de Erich Mendelsohn, em Berlim, e participando como docente na Bauhaus por seis semanas, em 1930 (LAMPRECHT, 2010). As experiências, sobretudo no caso da Bauhaus, o aproximaria, segundo Banham (2009), da vanguarda do movimento moderno europeu, algo reconhecido no período, tal como se confirma em sua participação na exposição *International Style* organizada pelo MoMA, em 1932, por Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock. Nela, Neutra integra o conjunto de obras

¹⁵ Tradução do autor. Texto original: “a marriage between the solid permanent cave and the open light-weight tent”.

que construíram a imagem canônica do movimento moderno, uma imagem que não comportava expressões arquitetônicas como as desenvolvidas por Schindler.

É possível supor, contudo, que o interesse pela arquitetura norte-americana, a proximidade com Mendelsohn, cuja obra carrega um sentido expressionista, a vivência ao lado de Schindler e a atuação nos Estados Unidos tenha, com o tempo, temperado seu vanguardismo internacionalista. Seja como for, em 1923, já casado com Dione, Neutra emigrou para os EUA, instalando-se inicialmente em Nova Iorque e depois em Chicago, onde trabalhou brevemente no escritório Holabird & Roche. Ali, desenvolveu projetos de arranha-céus, entrando em contato com diversos arquitetos. Foi justamente no enterro de Louis Sullivan que ele conheceu Frank Lloyd Wright, cuja obra admirava. O contato, que contou com uma carta de recomendação de Schindler lhe rendeu o convite para trabalhar em Taliesin East, onde permaneceu por dois anos, até se transferir, em 1925, para a Califórnia, instalando-se na residência de Schindler na King's Road. [i32]

Neutra trabalhou no escritório de Schindler e com ele participou do concurso para a sede da Liga das Nações, em 1927. A parceria, contudo, não foi duradoura e se encerrou com atritos pessoais e profissionais que se aprofundaram quando Neutra decidiu fazer sozinho outra residência para Dr. Lovell, em Los Angeles. Para Schindler, Neutra teria roubado o cliente, ao que ele rebate, afirmando que Lovell não estava satisfeito pessoal e profissionalmente com Schindler desde o projeto de residência que realizara, entre 1922 e 1926, para o médico em Newport Beach.

A **Lovell House [d27 a d28]** ou “Casa de Saúde”, como foi apelidada a residência que Neutra idealizou por Dr. Lovell, foi a primeira residência de estrutura metálica dos Estados Unidos. Implantada em uma encosta próxima a Hollywood com uma ampla vista da cidade de Los Angeles, a estrutura independente em aço, que se lança a partir de uma fundação de concreto armado, se desenvolve em balanços sucessivos que se projetam em direção ao declive, adaptando-se ao terreno, sem modificá-lo, e construindo uma relação entre arquitetura e natureza. Uma relação diversa da proposta por Schindler em sua residência e na que realizou para o médico, pois propunha um outro tipo de integração entre espaços internos e externos, entre linguagem natural e arquitetônica. Igualmente inspirado pelos ideais naturistas de

Lovell, Neutra concebe espaços abertos à vista, ao ar e ao sol, internos e externos, que promoveriam o bem estar físico e psíquico numa síntese que ele depois chamou de biorealismo (WRIGHT, 2008: 100), porém, a partir de materiais industrializados e de ambientes menos diretamente vinculados ao solo, inclusive por conta das características topográficas do terreno. As peças metálicas vieram prontas da fábrica e foram montadas no terreno em apenas quarenta horas de trabalho; os rebites ficam a mostra e fazem parte da estética do edifício. O custo da obra foi de \$ 60.000, um valor muito acima da média do período (LAMPRECHT, 2010). Essa implantação antecipa não só uma solução recorrente de ocupação das encostas de Los Angeles, como um tipo materialidade e técnica que se afirma na região a partir do Segundo Pós-Guerra e que permite relacionar esse projeto com a Stahl House (1960) de Pierre Koenig, por seu embasamento de concreto e estrutura metálica que avança sucessivos balanços em direção à vista, e com a **Eames House (1949) [i55 a i67]**, por sua estrutura aparente e vigas treliçadas. Tais aproximações reforçam o argumento de que a ideação da casa norte-americana foi um trabalho coletivo, decantado por gerações de arquitetos.

A construção em aço e o detalhamento preciso se aproximam mais do caráter mecanicista da produção europeia do que a obra de Schindler. Para Curtis (1999), isso era decorrente do tempo a mais que Neutra ficou na Europa, o que teria aumentado seu repertório sobre os experimentos modernos ali desenvolvidos. A residência, contudo, não se limita a esse repertório, podendo ser entendida também como um híbrido, embora em outros termos, do *International Style*, com o organicismo de Wright e o aprendizado de Neutra na Califórnia ao lado de Schindler e Lovell. Essa casa foi motivo da primeira parceria entre Neutra e o fotógrafo Julius Shulman, que acompanha e registra o movimento moderno norte-americano de perto. [i34]

Ao contrário do que ocorrera na residência projetada por Schindler, Lovell se identificou com o projeto realizado por Neutra, contribuindo para a sua divulgação e reconhecimento. Além de tê-la enaltecido em sua coluna, Lovell organizou quatro visitas públicas, atraindo nos primeiros anos após sua construção mais de 15 mil visitantes interessados na obra do arquiteto, mas também em seus ideais sobre saúde e moradia. Segundo Gwendolyn Wright, a experiência teve um grande impacto sobre Neutra, e explicaria o cuidado que desenvolveu a partir de então com relação à

divulgação de seus projetos, o que teria contribuído certamente para o lugar que ocupou na cena arquitetônica e na historiografia como um dos arquitetos mais importantes de Los Angeles do século XX. Tal reconhecimento se afirma com a inclusão da Lovell House na exposição *International Style* do MoMA.

Para Banham, as duas casas Lovell demonstram a diferença entre Schindler e Neutra. A casa de Newport Beach mostra um arquiteto de formação europeia e influenciado pelo clima de liberdade da Califórnia e as tradições construtivas do Estado. Enquanto a casa em Griffith Park apresenta Neutra

como um arquiteto usando a oportunidade californiana de realizar um sonho europeu – a estrutura leve de aço, os painéis pré-fabricados, as varandas suspensas, o detalhamento mecanicista visivelmente avançado, os detalhes de ponta, parecem uma tentativa de realizar uma visão puramente europeia da arquitetura da Era da Máquina. Não tem o relaxamento que torna a arquitetura de Schindler tão fácil de digerir quanto qualquer outra em Los Angeles, mas tem a sensação nervosa da angústia criativa que faz os modernos europeus dos anos 1920 parecerem heroicamente inovadores. (BANHAM, 2009: 171)¹⁶

Tais diferenças explicariam, inclusive, porque a arquitetura de Schindler não foi bem aceita pela crítica da Costa Leste, como esclarece Gwendolyn Wright ao afirmar que

Hitchcock e Johnson ficaram desconcertados com seu equilíbrio idiossincrático de intuição, invenção e

¹⁶ Tradução do autor. Texto original: “as an architect using the Californian opportunity to make a European dream come true – the lightweight steel frame, the prefabricated panels, the suspended balconies, the conspicuously advanced mechanical specification, the edgy detailing, look like an attempt to realize a purely European vision of Machine Age architecture. It lacks the relaxation that makes Schindler’s architecture as easy to take as any in Los Angeles, but it does have the nervous feeling of creative angst that makes European modern of the twenties appear heroically innovative”.

intervenções sociais, recusando-se a ceder um lugar em sua lista de cânones, uma desfeita que feriu Schindler profundamente. Sua principal reputação permaneceu como a de um artista-arquiteto intrigado pelos planos efêmeros e volumes interligados, embora, na verdade, sua visão fosse muito maior. (WRIGHT, 2008: 97-8)¹⁷

As diferenças se expressam também na personalidade de cada um dos arquitetos. Se Schindler mantém o perfil misterioso e romântico, Neutra se apresenta como um profissional de sucesso, tornando-se uma figura proeminente entre os arquitetos modernos de Los Angeles, algo que acirraria as disputas entre os dois, levando Schindler a descrever Neutra como “um tipo ambicioso e estéril” e um “trapaceiro” (BAHR, 2007: 153).¹⁸ Hitchcock, contudo, muda sua leitura dos projetos de Schindler em seu prefácio no livro *Schindler* (1980), de David Gebhard, no qual admite – não despedido de remorso – que só veio a compreender a obra do arquiteto no final de sua carreira.

A despeito das diferenças, os dois arquitetos estrangeiros, cada um a seu modo, deixaram um legado não apenas por meio sua obra, mas também pelo convívio e pelo envolvimento na educação arquitetônica de gerações posteriores. De fato, a partir do final da década de 1930, adaptações regionais do idioma moderno se tornaram mais relevantes e apontaram mais caminhos do que as fórmulas elencadas pela exposição *International Style*. Assim, críticas foram feitas à exposição organizada por Johnson e Hitchcock, defendendo que, em vez de importar modelos europeus, o modernismo norte-americano poderia ser mais plural, sensível à mudança e à diversidade cultural que caracterizava o país. Como procuramos mostrar a produção, nos termos apontados por Wright, poderia ser assim definida: “hibridismo, em vez de pureza, parece ser a expressão apropriada para a cultura americana, amálgamas

¹⁷ Tradução do autor. Texto original: “Hitchcock and Johnson were put off by his idiosyncratic balance of intuition, invention and social interventions, refusing him a place in their canon, a slight that wounded Schindler deeply. His principal reputation remained that of an artist-architect intrigued by ephemeral planes and interlocking volumes, although in fact his vision was much larger”.

¹⁸ Tradução do autor. Texto original: “sterile go-getter type” e “racketeer”.

imprevisíveis de tradição e inovação, local e universal, pessoal e coletivo” (WRIGHT, 2008: 125).¹⁹

Nos anos 1930, portanto, o modernismo norte-americano continuou fortemente regionalista e a Califórnia continua a abrigar exemplos de criatividade excepcional, inspirados nas experiências progressas aqui recuperadas, que têm como foco principal as investigações sobre novas técnicas construtivas e modos de morar. Esse é o caso de Gregory Ain e Raphael Soriano, que estudaram e trabalharam com Schindler e Neutra e desenvolveram pesquisas próprias consistentes, em especial em relação às construções industrializadas. Esses arquitetos, que começaram a atuar a partir dos anos 1930, serviram de elo para a geração que se formou anos mais tarde, já na década de 1950, na qual se inserem Craig Ellwood e Pierre Koenig, e deram continuidade às premissas já presentes nas obras dos mestres do começo do século e que, por meio de incentivos de instituições culturais, de ensino e de programas de governo, encontraram novos espaços para refletir sobre o morar e desenvolver aproximações mais efetivas entre arquitetura e indústria no cenário da Costa Oeste dos Estados Unidos.

A segunda geração: laços e pontos de uma nova cultura construtiva

A partir dos anos de 1920, a pesquisa sobre a habitação nos EUA ganhou intensidade e passou a ser cada vez mais sistêmica. Diversos agentes participaram desses esforços de sistematização, dentro e fora do campo arquitetônico. Entre eles estavam pequenos grupos de pesquisa, como o *Architectural Group for Industry and Commerce* (1926-1927), criado por Schindler e Neutra, e o *Structural Study*, fundado, em 1932, por Buckminster Fuller. Havia também grandes iniciativas do governo, como o *Commerce Department* do presidente Herbert Hoover, que buscava uma padronização dos materiais de construção civil e o *Department of Agriculture's Forest Product Laboratory*, que também desenvolvia painéis de madeira laminada para construção civil, tecnologia

¹⁹ Tradução do autor. Texto original: “Hybridity rather than purity seemed the fitting expression of American culture, unpredictable amalgams of tradition and innovation, local and universal, personal and collective”.

amplamente pesquisada e utilizada pelos arquitetos californianos. Além das iniciativas do então diretor de pesquisa da revista *Architectural Record*, Robert Davidson, que se torna diretor da divisão habitacional da *John B. Pierce Foundation*, em 1931, supervisionando uma grande equipe de designers e sociólogos incumbidos de desenvolver uma pesquisa mais abrangente em experimentos de pré-fabricação no país, outras iniciativas buscavam expandir o mercado para construções “*ready-made*”, como o *Architects’ Small House Service Bureau*, fundado em Minneapolis em 1921, que produziu 250 projetos comercializáveis para residências, com estilo historicista, mas adaptáveis a diferentes climas, a um custo de \$ 6 por cômodo.

Essas iniciativas sofreram um refluxo no final da década de 1920, em virtude da crise de 1929, que levou ao desemprego, no começo dos anos 1930, a cerca de 90% dos arquitetos e engenheiros. O cenário do momento em que se formava a “Segunda Geração”²⁰ de arquitetos modernos da Califórnia teve, como veremos, um profundo impacto sobre o desenvolvimento de suas carreiras e de suas pesquisas sobre construção de habitações, tanto do ponto de vista técnico quanto espacial. Tal cenário foi revertido a partir dos mandatos do presidente Franklin Delano Roosevelt que, por meio do New Deal, alterou o curso da arquitetura moderna norte-americana, oferecendo diversos incentivos fiscais que impulsionaram a construção civil com projetos para infraestrutura, escolas, hospitais e moradias (WRIGHT, 2008: 110-111). Contribuiu para esta mudança e o desenvolvimento de novos materiais, métodos construtivos e produtos, o conhecimento produzido por universidades e entidades do governo.

O ensino de arquitetura nos EUA seguia o modelo das Belas-Artes justamente até o final dos anos 1930, quando começou a se transformar a partir de um conjunto de revisões de seus conteúdos e práticas didáticas que se desenvolveram até os últimos anos da década de 1950. Três universidades foram particularmente significativas no cenário norte-americano, duas delas dirigidas por arquitetos europeus emigrados para os EUA na década de 1930. A que foi dirigida entre 1937 e 1953 por Walter Gropius e contava também com a participação de Marcel Breuer como professor. O Illinois Institute of Technology (IIT), que recebeu outra figura importante da Bauhaus, o

²⁰ O termo foi cunhado por Esther McCoy em seu livro “Second Generation” de 1984.

arquiteto Mies van der Rohe, que foi seu diretor entre 1938 e 1958. E, finalmente, a University of Southern California (USC), que teve o arquiteto norte-americano Arthur Gallion como seu diretor entre 1945 a 1962. Apesar de menos conhecido que os últimos dois diretores, Gallion conseguiu reunir um grupo expressivo de arquitetos na faculdade, como Richard Neutra, e os arquitetos Harwell Harris, Gregory Ain e Raphael Soriano (ADAMSON, 2002; CURTIS, 1999).

O núcleo principal de pesquisa da UCS estudava a integração dos ideais da arquitetura moderna com referências regionais, impulsionando um processo que procurava humanizar a estética modernista. Essa busca dava continuidade à tradição moderna norte-americana encetada por arquitetos como Frank Lloyd Wright. Havia, nessa escola, um desejo de contribuir academicamente para esta tradição arquitetônica de modo a formular soluções construtivas rápidas e baratas, mas que respeitassem e tirassem proveito do clima ameno e da topografia da Califórnia. Isso levou a uma produção da arquitetura que inspirou e, ao mesmo tempo, atendeu aos novos desejos de uma vida doméstica que contemplava o grande crescimento da classe média e que, em alguma medida, já vinha sendo investigada por arquitetos como Richard Neutra e Rudolf Schindler desde os anos 1920 e 1930 naquela região (LAMPRECHT, 2004), além da série de iniciativas de desenvolvimento industrial que mencionamos acima.

Dessa forma, a USC e a arquitetura desenvolvida no Segundo Pós-Guerra em Los Angeles e em São Francisco aprofundaram a pesquisa de protótipos modernos de moradia, acreditando que o desenvolvimento tecnológico levaria a uma melhora na qualidade das construções e poderia resolver os problemas de falta de moradia, sem perder o vínculo com os valores de domesticidade locais. Para tanto, a escola e os arquitetos que dela participaram levavam em conta a identidade regional, o contexto social e a individualidade de cada cliente, criando um movimento genuíno californiano que, nas palavras do arquiteto Gordon Drake, que desenvolveu importantes projetos na Califórnia nesse período, era “universalmente moderno, mas sensível regionalmente” (ADAMSON, 2002: 88).

O desafio então colocado para os arquitetos norte-americanos nesse período – achar um equilíbrio entre as noções pessoais e tradicionais de moradia e as novas tecnologias – partia da observação crítica de que quando a construção residencial ficava

muito tecnológica e pouco expressiva do ponto de vista da linguagem, encontrava problemas de aceitação por parte da classe média. Nesse horizonte, muitas universidades daquele país atentaram para os potenciais efeitos massificantes que uma arquitetura estritamente técnica poderia trazer. Assim, a despeito da crença redentora da tecnologia – compartilhada inicialmente com os arquitetos europeus, especialmente com aqueles vinculados à Bauhaus que emigraram para os EUA e assumiram a liderança de algumas das mais importantes instituições acadêmicas no final dos anos 1930 – a partir das críticas à arquitetura industrial, começou-se a atentar para a importância dos valores tradicionais de domesticidade, propondo que os arquitetos não se tornassem indiferentes às “qualidades espirituais da forma, que ilumina a vida e dá sentido e dignidade” como defendia, por exemplo Joseph Hudnut, reitor da Harvard Graduate School of Design, em 1945 (ADAMSON, 2002: 87).

Foram especialmente essas três faculdades que se dedicaram a pesquisar uma nova síntese para os processos industriais na arquitetura doméstica e que, a partir de 1940, formam uma nova geração que se mostrou relevante no contexto da arquitetura moderna norte-americana a partir de estímulos diversos. Em Harvard, seguindo o método da Bauhaus de Gropius, a pesquisa avançou mais nos componentes padronizados industriais. Vale lembrar que o próprio Gropius e seu conterrâneo, Konrad Wachsmann – que mais tarde assume a diretoria do programa de doutorado Institute of Building Research da USC, com Pierre Koenig como seu assistente –, montaram, nos arredores de Nova Iorque, uma empresa de componentes pré-fabricados, a General Panel Corporation, que funcionou entre 1941 e 1949 (IMPERIALE, 2012). O IIT, por sua vez, desenvolveu, sob a direção de Mies, a pesquisa de integração dos espaços e de economia estrutural. Contudo, Adamson (2002) sugere que tanto Harvard quanto o IIT voltavam-se mais para o potencial da indústria e tinham o corpo discente composto por alunos de classe média alta, o que fez com que raramente fossem identificadas com um conteúdo mais social e/ou aberto às questões locais. Por outro lado, os alunos da USC eram, em sua maioria, de famílias de classe média e incorporaram em seus estudos a preocupação social de desenvolver sistemas construtivos de baixo custo e rapidez de montagem, mais afeitos às demandas

da clientela. Entre esses alunos, encontra-se Pierre Koenig, cuja obra, foco deste estudo, teve grande repercussão a partir dos anos de 1950.

Para Adamson (2002), a contribuição da USC se deu pelo fato de que Los Angeles não era, todavia, uma cidade internacional e, nesse sentido, suas conexões com a Europa e a origem do movimento moderno eram tênues. Do seu ponto de vista, isso pode ter favorecido os estudantes da universidade, pois a arquitetura da Europa no pós-guerra tinha perdido muito de seu frescor e inspiração durante a reconstrução dos países arrasados pela guerra. Desse modo, enquanto Gropius e Mies seguiam buscando uma solução que pudesse ser construída universalmente – embora em termos um pouco diversos dos ensaios na Europa, afinal eles não ficam alheios completamente ao contexto norte-americano –, a arquitetura da californiana deu vazão principalmente a clientes locais e, apesar da intenção de usar componentes estardatzados, era feita para atender a demandas individuais em um contexto específico. Tal possibilidade se deu, conforme Scully (2002), não só em função das condições indicadas por Adamson (2002), mas também pela força da arquitetura norte-americana, desde o seu momento inicial atenta às condições locais, atraindo, por conta disso, arquitetos como Neutra e Schindler no início do século XX. De toda forma, como bem aponta Banham (2009), esse processo de ajustar a construção ao seu contexto, trouxe qualidade experimental e certo grau de improviso muito sedutores para a arquitetura local. Essa qualidade pode ser percebida nas obras de Gregory Ain e Raphael Soriano, cujos impactos são visíveis no trabalho de Koenig e os resultados ecoam o aprendizado com as gerações anteriores.

De família polonesa judia, Ain faz parte da primeira geração nascida em solo americano. Ele nasceu na Pensilvânia, em 1908, e sua família mudou-se para Los Angeles, em 1911, quando tinha 3 anos de idade. Seu pai teve uma atuação política, contribuindo para a campanha de Job Harriman, candidato socialista à Prefeitura de Los Angeles, em 1911. É provável que esse engajamento tenha contribuído para promover o primeiro dos dois encontros que marcaram a trajetória de Ain e o direcionaram no sentido do movimento moderno: o primeiro foi o encontro com Schindler e, em um segundo momento, com Neutra; ambos na residência da King's Road. Com 17 anos, no final do ensino médio, Ain se encontrou com o Schindler e sua

esposa Pauline. O envolvimento do casal com o movimento socialista fez com que Ayn visse na arquitetura moderna um movimento de mudança da sociedade, contribuindo na sua escolha profissional. Coincidentemente, no primeiro estágio de Ayn, no *Department of Park and Recreation* de Los Angeles, ele trabalhou como desenhista no restauro da Director's House no *Barnsdall Park*, desenhado por Schindler, enquanto trabalhava para Wright.

A experiência aponta que, apesar da arquitetura moderna norte-americana ser fortemente consumida pela iniciativa privada, o setor público foi também um campo de atuação de arquitetos como Ayn e também Soriano, especialmente no início de carreira. Isto tem a ver com o fato de que no momento no qual se formou, Ayn enfrentou a crise dos anos 1930 e vivenciou os esforços do Estado para superá-la, como vimos anteriormente.

Nesse contexto, como já mencionamos, os arquitetos tinham um sentido de responsabilidade para com a construção, e, mais, para com o aprimoramento das técnicas construtivas, em especial no campo residencial. Como se viu, já em 1928, 53% das novas construções em Los Angeles eram de edifícios habitacionais, o que fazia da cidade, segundo a revista *Architectural Record*, uma região das mais promissoras em novos projetos de apartamentos (WRIGHT, 2008: 103). De fato, a Califórnia foi um dos lugares em que mais se desenvolveram alternativas para os conjuntos habitacionais, fruto de diversas iniciativas de financiamento na região que tinham como objetivo facilitar o acesso à moradia e contribuir para superar a crise de 1929.

Ayn [i40 a i43] se forma nesse contexto e a partir dessas motivações, quando se inicia a pesquisa em protótipos residenciais, pensando não apenas na unidade individual, mas principalmente no agrupamento de habitações. O arquiteto participa dessas pesquisas, segundo Gwendolyn Wright (2008), projetando para grandes incorporações habitacionais que investiram também em edifícios residenciais. Sua busca por soluções racionalizadas que atendessem o maior número de pessoas se desenvolve por toda sua carreira. Em seus projetos, Ayn testava banheiros que vinham prontos de fábrica, sistemas de vedação pré-fabricados e estruturas já furadas para facilitar as instalações elétricas e hidráulicas, certamente influenciado por Buckminster Fuller, o arquiteto que, do seu ponto de vista, mais teria contribuído para o uso de

componentes industrializados na arquitetura doméstica, mudando radicalmente a linguagem arquitetônica.

Mas seu pragmatismo e a busca por facilitar e viabilizar a construção muitas vezes o levaram a adotar soluções construtivas mais ordinárias como o sistema de *wood-frame* para estrutura e o *stucco* para revestimento. Isso se deu porque, ao contrário dos componentes idealizados por Gropius e Wachsmann, que previam a produção em série de componentes idênticos, ou mesmo as *Case Study Houses*, que lidavam basicamente com terrenos planos, a maioria das comissões de Ayn era para terrenos acidentados e irregulares, o que levou o arquiteto a adotar soluções facilmente customizáveis. Tal opção não era negada por Ayn que não escondia que seus projetos eram feitos de *wood-frame*, ao contrário de Neutra que, em algumas de suas obras, trabalhou para construir uma “aparência mecanizada”, como diria Banham (2009), por meio da escolha de cores e materiais que remetiam a elementos industrializados. Dessa forma, o arquiteto buscava extrair a expressão de seus projetos dessas técnicas mais ordinárias, incorporando alguns elementos do repertório que aprendera com Neutra e Schindler: as janelas em fita e as entradas de iluminação natural superiores, respectivamente; soluções que, ao mesmo tempo, respondia a sua atenção ao clima, sol, ventos e aos terrenos da Califórnia.

O segundo encontro se deu com Neutra em 1928 na mesma casa da King's Road, dois anos depois que Ayn se inscreveu na USC no curso de arquitetura em 1926, onde voltava a dar aulas e palestras como professor convidado. Ao elogiar a experiência de morar em uma casa moderna, Ayn se surpreende com a resposta de Neutra que afirma que só uma casa que usa componentes industrializados poderia ser verdadeiramente moderna. A afirmação marcou o jovem estudante que decidiu se inscrever no curso de Neutra na Academy of Modern Art em Hollywood sobre edifícios modernos. Na época, a Lovell House, de Neutra, estava em obras e era utilizada como um laboratório de estudos aplicados pelos alunos, antecipando a sua utilização como suporte de divulgação dos trabalhos do arquiteto e seu cliente, Dr. Lovell. Desse grupo de estudantes, surge um grupo de pesquisa coordenado por Neutra, em que, além das aulas, os alunos como Ayn, Soriano e Harwell Harris, desenvolviam seus projetos. Com este grupo, Neutra vê a oportunidade de mandar um

projeto para o III CIAM, realizado em 1930 em Bruxelas. Coordenado por Neutra, o trabalho foi, segundo McCoy (1984: 87), um dos “mais vitais e concentrados trabalhos de estudantes dos EUA”. Foi um gesto ousado, pois Neutra, que estava então com 33 anos e apenas um projeto realizado, o Garden Apartments feito com Schindler, era recém-licenciado e lecionava em uma escola pouco conhecida. Desse trabalho, nasceu o projeto teórico de Neutra *Rush City Reformed* [133], no qual Ain, Harris e Soriano participaram, dando continuidade aquilo que seria um curso intensivo de arquitetura paralelo, “3 anos em 1”, dado à noite após o horário comercial.

Neutra prepara vários conjuntos de desenhos e fotografias, cuidadosamente supervisionadas por ele para levar a Bruxelas, de onde partiria para uma viagem para a Europa e o Japão. Nos preparativos para a expedição arquitetônica, Neutra faz contatos com os arquitetos e editores, em busca de trabalho e de publicização de seus projetos e ideias. Tal atitude, desenvolvida a partir da vivência com o Dr. Lovell, serviu como lição aos estudantes, que, desde cedo, se tornaram atentos à importância de cuidar da divulgação de seus trabalhos. Não à toa, os primeiros projetos de Ain, Harris e Soriano já foram muito bem fotografados e publicados, o que comprovaria o aprendizado com Neutra em seu cuidado com a publicação de sua obra, cuidando da produção de desenhos, textos e fotografias que ele acompanhava e dirigia para as revistas de arquitetura de todo mundo, incluindo a revista *Pilotis*, produzida pelos estudantes do Mackenzie.

Após a partida de Neutra para a Europa e Ásia, Ain trabalhou intermitentemente com Schindler, que estava desenvolvendo projetos para moradias de baixo custo e chamava o jovem arquiteto para ajudar nos projetos de interiores. Na volta de Neutra, Ain voltou a trabalhar com o mestre, estabelecendo uma parceria que se estendeu até 1935 e extravasou o âmbito profissional, quando, em 1933, o casal Neutra se mudou para sua nova casa em Silver Lake e convidou Ain e sua esposa, Agnes Budin, para morar junto com eles. Não foram anos fáceis para os Ain que viveriam na sombra do casal Neutra e lidariam com a constante irregularidade no pagamento de seu trabalho no escritório, o que trouxe dificuldades ao casamento. No acervo de Pierre Koenig, foram encontradas cartas que o arquiteto trocou com Neutra e com John Entenza, acerca de um convite feito pelo mestre para que o então jovem

arquiteto viesse integrar a sua equipe como um *Associated Architect*. É possível que a experiência de Ayn tenha orientado a decisão de Pierre Koenig a não aceitar o convite de Neutra para trabalhar em seu escritório, preservando a sua individualidade profissional.

Após o desgaste na relação com Neutra, Ayn começou a carreira solo, em 1935, e, logo no início, propôs um novo desenho para o arranjo doméstico de seus projetos residenciais. Sua proposta buscava integrar os espaços da cozinha e sociais, empregando o chamado *playroom*, um espaço adjacente à cozinha, pensado para uma nova classe média em ascensão. O espaço permitia maior controle das crianças pela dona de casa, que não teria empregados domésticos. Ayn também projetou portas deslizantes no dormitório dos pais que se integrariam com a sala, continuando, em certa medida, a organização de Schindler em “zonas” multifuncionais ao invés de cômodos. Nesse sentido, é possível afirmar que a visão social de Ayn se refletia em seus projetos, tanto na construção, quanto na relação integrada dos espaços domésticos. Ainda que atuando na sombra de Schindler e Neutra no início de sua carreira, Ayn faz parte de um grupo de arquitetos, ao lado de Harris e Soriano, que contribuíram para a diversidade e substância da arquitetura angelina no período entre guerras.

Enquanto dirigia seu próprio escritório, com poucos projetos devido à deflagração da Segunda Guerra Mundial, Ayn foi chamado por John Entenza, em 1942, para trabalhar na fábrica The Plyformed Wood Company, que tinha em parceria com o Charles Eames e desenvolvia elementos de madeira laminada, cuja tecnologia ajudaram a desenvolver. Essa técnica foi levada ao extremo pelo casal Charles e Ray Eames, fazendo a moldagem em dupla curvatura, que se aplicaria com perfeição tanto ao desenho de mobiliário quanto de objetos para uso na recuperação de feridos da marinha durante a guerra, que, na opinião do historiador Jean-Louis Cohen, transita entre os campos do utilitário, do design e da arte. (COHEN, 2011). No início dos anos 1940, Ayn ganha uma bolsa de estudos do Guggenheim para estudar moradias de baixo custo, com indicação de Walter Gropius e Mies van der Rohe. O arquiteto faz cerca de vinte projetos residenciais para classe média, utilizando a madeira laminada na construção. Esse acúmulo de repertório certamente foi relevante para a carreira do

arquiteto que, em 1950, é chamado pelo MoMA de Nova Iorque para realizar o projeto de uma casa no jardim do museu [i42 e i43], que veremos adiante.

Como Ain, Raphael Soriano [i68 a i76] começou sua carreira na grande depressão dos anos 1930, tendo como principais interlocutores iniciais Neutra e Schindler. Com o primeiro, trabalhou voluntariamente no verão de 1932, colaborando, como Ain, para o projeto Rush City. A experiência com Neutra teria sido mais marcante do que o ensino na USC, onde estudava ainda segundo o sistema Belas-Artes. Na realidade, o papel na universidade e seu método de ensino só mudou no momento em que Soriano e outros arquitetos de sua geração integraram o seu quadro docente.

Depois de formado, trabalhou por alguns meses com Schindler, ganhando c\$ 50 a hora, mas desistiu e voltou para trabalhar como voluntário no escritório de Neutra. A saída foi motivada pelo fato de Soriano não entender os desenhos de Schindler, os quais ele classificava como complicados por não passarem de anotações para se levar para a obra. Nessa época, desenvolviam-se no escritório de Neutra projetos predominantemente com *wood-frame* e Soriano aprendeu a trabalhar com esse sistema, mas, ao contrário de Ain, disfarçando-o como fazia o mestre que pintava a madeira de modo a simular uma estrutura metálica.

Essas experiências o orientaram na construção das cinco casas que realizou nos primeiros dois anos de seu escritório, todas em *wood-frame*. O arquiteto, contudo, via na tecnologia o principal ponto da arquitetura e trabalhava continuamente para desenvolver um sistema de *steel-frame* que fosse mais rápido e econômico, que o *wood-frame*. Quando a tecnologia do *steel-frame* conseguiu se equiparar ao *wood-frame*, Soriano passou a investigar novos sistemas construtivos com metais ainda mais leves como o alumínio, chegando até a fazer um projeto para uma torre de mil pés com estrutura de alumínio. Para essas novas investigações, outros encontros e parcerias foram importantes.

O aprendizado com a construção metálica veio também depois de formado quando entrou em contato com o construtor Cassat-Griffin, engenheiro da Prefeitura de Los Angeles, onde Soriano vai trabalhar para terminar de pagar sua dívida com a USC. Afinal, como filho de uma família grega de classe média que emigrara sozinho aos 17 anos, em 1924, Soriano se via diante da necessidade de responder

individualmente por seus gastos. O que importa destacar aqui é que foi por meio do contato com este engenheiro que o arquiteto se aproximou da prática de construção em aço com baixo custo.

No fim de 1936, Soriano conheceu Fritz Ruppel que estava desenvolvendo um sistema de *steel-frame* chamado *Lattisteel*. Ele convenceu o engenheiro a fazer um projeto e adotar o sistema em uma fábrica em Michigan, mas ainda demoraria para que ele conseguisse usar o aço em construções residências. Isso se tornou um objetivo em sua carreira, somente alcançado a partir do trabalho com outra figura importante no desenvolvimento de seu pensar estrutural, o engenheiro de estruturas metálicas William Porush, na época professor da California Institute of Technology. Porush calculou todos os projetos residenciais de estruturas metálicas, realizados por Soriano no Sul da Califórnia, contribuindo para que, no final dos anos 1930, ele passasse a fazer obras de maior escala e ter mais reconhecimento.

Tal reconhecimento se expressa no prêmio alcançado, em 1943, quando ganhou o 3º lugar no concurso *Design for Postwar Living* [i71], organizado pela *Arts & Architecture*, no qual Ain era um dos jurados, como veremos adiante. O projeto é composto por peças de madeira laminadas de 10 pés x 48 pés, em perfil “C”, que permitiam que a casa fosse ampliada ao longo do tempo. A cozinha e os banheiros eram pré-fabricados em aço, em uma variação do sistema desenvolvido por Fuller para os banheiros da **Dymaxion House** [i35 a i37]. Essa referência ao trabalho de Fuller e sua colaboração com o manifesto da revista lançado em julho de 1944, como vimos acima, reforça mais uma vez o quanto o engenheiro foi uma referência importante para essa segunda geração de arquitetos norte-americanos.

Finalmente, em 1947, Soriano tem a oportunidade de testar, pela primeira vez, o sistema *Lattisteel* de *steel-frame* em uma residência. A **Katz House** [i70], em Van Nuys, publicada em dezembro de 1947 na *Arts & Architecture*, ressalta a raridade de se usar um *steel-frame* na construção de residências na época, mesmo com todas as suas vantagens.

Apesar de já estar afastado do escritório de Neutra e ter desenvolvido em seu escritório particular o conjunto de experiências acima, foi apenas a partir de 1949 que Soriano se distancia das referências do mestre e desenvolve com mais intensidade sua

própria linguagem e léxico construtivo, explorando a estrutura metálica composta basicamente por componentes de prateleiras, prontos da fábrica. É justamente nesse período que ele mesmo começa a se tornar uma referência para uma nova geração de arquitetos dos quais se destacam Pierre Koenig e Craig Ellwood, ambos trabalharam como desenhistas em seu escritório. Por isso, como já apontamos, ele parece ser de fato um elo importante entre gerações, como coloca Esther McCoy (1984), e se confirma nas anotações que compõe os cadernos de Koenig e em seus projetos, cujas soluções incorporam várias das soluções testadas por Soriano no projeto para o concurso *Postwar Living*. A referência também aparece nos primeiros projetos de Koenig, que incorpora diversos elementos empregados por Soriano para a sua **Case Study House 1950 [i73 a i76]**. A modulação da estrutura metálica adotada por Soriano nesse projeto foi reaproveitada por Koenig, assim como alguns componentes estruturais e de vedação, além de operações arquitetônicas, como recuo da fachada conformando varandas e o desenho dos acessos. Koenig também trabalhou com o mesmo calculista de Soriano, o engenheiro William Porush, seu professor na UCS, com quem iniciou uma parceria duradoura e cuja importância em sua carreira foi reconhecida pelo arquiteto, em 1999, em seu discurso na premiação da *Gold Medal Award* pelo American Institute of Architects (AIA).

A casa que Soriano fez para o incorporador e construtor Eichler, em 1955 [i72], traz diversos elementos que podem ser reconhecidos na CSH #21 de Koenig como a estrutura, vedação, cobertura e a lareira, presentes no primeiro projeto para a casa, confirmando a força e a continuidade do diálogo de Koenig com o mestre Soriano. Esse diálogo, contudo, nunca foi passivo, ou seja, não impediu revisões e mudanças por parte de Koenig que buscou constituir uma linguagem própria como veremos na segunda parte deste trabalho.

O léxico de Soriano era composto basicamente por componentes de prateleira que nem sempre ficavam à vista, como no caso das vigas e peças de cobertura que ficavam sobre o forro. Os únicos elementos aparentes explorados pelo arquiteto eram os já referidos pilares circulares e as vigas de borda, ao contrário do que faria o casal Eames em 1949 no projeto para sua própria residência, a Eames House, ou Case Study House #8. A atitude de deixar exposta toda a estrutura metálica marcaria um novo

momento na arquitetura californiana, cujo desenvolvimento ganhou novo impulso no Segundo Pós-Guerra, quando se desenvolveram nos programas, iniciativas e instrumentos para que os arquitetos utilizassem componentes industrializados em suas obras. Mas, além desse investimento, outros, de ordem cultural, foram desenvolvidos nesse período, ajudando na compreensão da obra de Koenig, sua produção, divulgação e valorização entre os anos 1950 e 1960.

O Segundo Pós-Guerra: domesticidade e a criação do American Way of Life

As dinâmicas geopolíticas mundiais passavam por grandes mudanças no Segundo Pós-Guerra. Apesar da vitória dos aliados, a Europa, devastada pelo conflito, atravessava um período de crise e de reconstrução, enquanto os Estados Unidos saíam como um novo centro mundial, tanto em termos políticos e econômicos, quanto técnicos e culturais (TOTA, 2000; LIERNUR, 1999). O país disseminava uma imagem de prosperidade para um mundo ávido por novidades e possibilidades de progresso e consumo, enquanto se preparava para mais uma outra guerra, dessa vez, uma guerra ideológica.

A Guerra Fria marcou a segunda metade do século XX e contou com a propaganda e a arquitetura como algumas de suas armas mais eficientes. O modo de vida e a casa moderna norte-americana, disseminados por consistentes esforços do governo e de instituições culturais, passaram a ser objeto de desejo para muitas famílias nos mais diversos países. A ideia da casa moderna norte-americana dos anos 1950, foi construída através de um longo processo de elaboração cultural que contou com contribuições das mais diversas áreas ao longo da primeira metade do século XX e teve na Califórnia, como vimos, algumas de suas manifestações arquitetônicas mais representativas do período (IRIGOYEN, 2005; COLOMINA, 2007).

É nesse contexto que se forma o arquiteto Pierre Koenig, cuja obra da Stahl House (CSH #22, 1960) retratada por Julius Shulman – importante fotógrafo da arquitetura moderna norte-americana, cujas imagens foram catalisadoras para processo de divulgação da produção arquitetônica no Segundo Pós-Guerra –, permanece até

hoje entre as mais publicadas no mundo, circulando em revistas especializadas de arquitetura, filmes e nos mais diversos tipos de propaganda. Circulação que, como testemunha seu acervo doado ao Getty Institute, foi cuidadosamente promovida e acompanhada pelo arquiteto que deixou uma lista com as aparições da casa em diversas mídias, revelando que também ele, como seus mestres, estava atento à publicização de seu trabalho. Curiosamente, notamos que, nos anos 1960, a casa foi intensamente publicada, e só volta a reaparecer como cenário de filmes e propagandas a partir da década de 1990. Isso poderia demonstrar, de algum modo, o ciclo de interesse que permeia essa arquitetura do Segundo Pós-Guerra: após a intensa divulgação nos quinze anos que seguiram a Guerra, o movimento parece perder força na década de 1970 com o desdobramento do Pós-Modernismo, e volta e ficar em voga nos anos 1990, quando as preocupações acerca de um certo *ethos* construtivo parecem ser retomados.

No período que interessa a essa pesquisa, momento em que Koenig produzia e alcançava reconhecimento, essa valoração tem o contexto analisado pela historiadora da arquitetura Beatriz Colomina:

A arquitetura do Segundo Pós-Guerra não foi simplesmente a arquitetura brilhante que surgiu após a escuridão da guerra. Foi a arquitetura agressivamente feliz que saiu da guerra, uma guerra que de qualquer forma estava em curso como a guerra fria. A nova forma de domesticidade acabou por ser uma arma poderosa. Imagens cuidadosamente orquestradas de felicidade doméstica foram lançadas em todo o mundo como parte de uma campanha de propaganda cuidadosamente orquestrada. (COLOMINA, 2007: 12)²¹

Para compreender a transformação do papel da arquitetura e do arquiteto nesse momento histórico, portanto, é importante analisar a atuação das instituições

²¹ Tradução do autor. Texto original: “*Postwar architecture was not simply the bright architecture that came after the darkness of the war. It was the aggressively happy architecture that came out of the war, a war that anyways was ongoing as the cold war. The new form of domesticity turned out to be a powerful weapon. Expertly designed images of domestic bliss were launched to the entire world as part of a carefully orchestrated propaganda campaign*”

culturais que apoiaram o movimento moderno naqueles anos 1950 e 1960. Poderíamos destacar dois agentes que contribuíram para a disseminação do idioma moderno na arquitetura em meados do século XX. Na Costa Leste, o MoMA de Nova Iorque teve um papel central na divulgação do movimento moderno, organizando uma série de exposições acompanhadas por casas construídas temporariamente em seu jardim, que contaram com o apoio de revistas populares e lojas de departamento. Na Costa Oeste, a *Arts & Architecture* lançou o **Case Study House Program [i51 a i54]** que, entre 1945 e 1966, promoveu 36 projetos de casas que foram, em grande parte, construídas. O programa contou com o apoio de fornecedores de estruturas metálicas e bens de consumo e visavam contribuir para a reorientação da produção industrial norte-americana, que, após um longo período de Guerra, preparava-se para focar sua produção no ambiente doméstico. Segundo Colomina, os programas do MoMA:

Redefiniram o papel da arquitetura, posicionando o fazer arquitetônico dentro de uma nova cultura do consumo e um novo culto à domesticidade. As casas expostas tornaram-se indistinguíveis do leque de produtos que eles expunham, a arquitetura doméstica foi absorvida por um fluxo de imagens e uma nova forma de domesticidade foi encontrada nestas imagens. (COLOMINA, 2007: 8)²²

Essas duas iniciativas estavam diretamente relacionadas com a Guerra. O programa do MoMA que exibia as casas modernas dava continuidade ao programa desenvolvido pelo museu durante o conflito mundial, enquanto o CSHP contava com o envolvimento da revista, dos arquitetos e da indústria para influenciar uma nova classe média em ascensão, que passava a ser entendida de um modo totalmente diferente, ou seja, não apenas como potencial consumidora, mas como um front de

²² Tradução do autor. Texto original: “These programs redefined the role of architecture, positioning it within a new consumer culture and a new cult of domesticity. As exhibitions houses became indistinguishable from the array of products they displayed, domestic architecture was absorbed into the flow of images, and a new form of domesticity was found within images”.

resistência e promoção do *American Way of Life*. O vínculo era tão forte que Colomina (2007) argumenta que a Segunda Guerra Mundial criou condições para o desenvolvimento da arquitetura moderna nos EUA, como a Primeira Guerra Mundial o fez na Europa, no primeiro caso, tirando ainda mais proveito das técnicas, materiais e modos de produção advindos da área militar.

Foi nesse contexto, portanto, que os EUA abraçaram com entusiasmo a arquitetura moderna por um breve período de 15 anos. O esforço de constituição de uma arquitetura moderna nesse momento se manifestou de maneira diversa da exposição no MoMA em 1932, a *International Style*. Um dos autores da exposição, Philip Johnson, reconhece em um prefácio do catálogo da exposição para a reedição de 1995, como ele e o co-criador da exposição, Henry-Russell Hitchcock, eram doutrinadores “evangelicais” a respeito do que estava certo e o que estava errado na arquitetura, tomando-se como referência o que se produzia na Europa a partir das ideias promovidos pelo Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (CIAM). Ainda segundo Johnson, apesar do olhar um tanto datado, a exposição ainda despertava interesse, pois a crença na tecnologia foi muito importante não só para arquitetos norte-americanos, mas também para os arquitetos europeus, especialmente aqueles vinculados à Bauhaus que emigraram para os EUA e assumiram a liderança de algumas das mais importantes instituições acadêmicas no final dos anos 1930, como se vimos anteriormente. Para Johnson, a presença desses imigrantes, entre eles Mies e Gropius, que assumiram posições de destaque nas principais universidades norte-americanas, deveria muito a essa exposição.

Já nesse período e, sobretudo nas décadas posteriores, surgem críticas à arquitetura industrial que, aos olhos de muitos daqueles que produziam nos EUA, assumiria características frias e impessoais. É justamente a partir desta avaliação crítica que se começou a atentar para a importância dos valores tradicionais de domesticidade, propondo que os arquitetos não se tornassem indiferentes, como já mencionamos, às “qualidades espirituais da forma, que ilumina a vida e dá sentido e dignidade” como defendia Joseph Hudnut, reitor da Harvard Graduate School of Design, em 1945 (ADAMSON, 2002: 87).

Tais críticas e esforço de revisão dos caminhos da arquitetura, estão presentes inclusive entre vanguardistas europeus, como Gropius que então lecionava na Faculdade de Arquitetura de Harvard e promovia uma nova abordagem do ensino associando essa nova arquitetura e a um novo estilo de vida. A mudança de atitude é visível, segundo Colomina (2007), no contraste presente nas fotos em que Gropius aparece ainda na Europa com Le Corbusier, ambos vestidos com roupas austeras e com semblante sério, e aquelas tiradas em sua casa em Massachusetts, em um ambiente e com roupas descontraídas. A mudança não é isolada, como nos explica Colomina (2007). Afinal, arquitetos e instituições norte-americanas participaram ativamente da mutação da figura austera e heroica do arquiteto moderno do começo do século para a figura alegre, leve, sensual, relaxada do arquiteto do Segundo Pós-Guerra.

Se na exposição de 1932 havia predominantemente ideias de modernismo importadas da Europa, a partir de meados do século XX, o MoMA olha com mais atenção para interpretações regionais do movimento moderno. Já durante os anos do conflito, o museu promoveu exposições de arte e arquitetura com exemplos dessas reinterpretações regionalistas da modernidade, como *Brazil Builds* (1942). Tal esforço, conforme pontua Liernur (2008), se deu em função de um conjunto intrincado de fatores que englobava desde iniciativas político-militares de aproximação dos Estados Unidos com alguns países cujo interesse passa por questões territoriais e econômicas estratégicas, até iniciativas culturais tanto para valorizar a produção contemporânea de arquitetura norte-americana quanto para que o país se firmasse como um polo de crítica de arquitetura, disputando a primazia europeia.

A visão militarizada do museu na defesa por um tipo de arquitetura moderna já estava presente, conforme aponta Alfred Barr, na exposição de 1932 como fica claro classificação da iniciativa por um dos curadores da exposição, Philip Johnson, como uma batalha por meio da qual se intentava fazer da arquitetura moderna de matriz europeia uma vencedora. Ao fim da Segunda Guerra Mundial, o propósito já não era o mesmo, embora a ideia de luta permaneça presente, englobando não apenas no campo artístico e arquitetônico, mas também vendedores de produtos de escalas variadas que incluíam agora também o design de objetos.

A postura do museu ao fim da Segunda Guerra Mundial ecoa, portanto, a relação entre arquitetura moderna e a Primeira Guerra Mundial. Nos tempos de guerra, o museu foi de certa forma ‘ocupado’ pelos militares: a instituição abrigava exposições e eventos voltados para os soldados, como festas, jantares e exibições de filmes. No segundo momento, vemos uma transição bem analisada por Colomina, do museu da guerra para o museu da domesticidade em tempos de paz e que expandia o seu campo de ação para fora dos limites eruditos, aproximando-se de revistas populares, como a *Ladies’ Home Journal* com a exposição *Tomorrow’s Small House* (1945).

As exposições realizadas não se destinavam apenas para arquitetos ou para o público especializado, mas para uma audiência muito maior. Os arquitetos que participavam dessas exposições não estavam produzindo somente objetos artísticos – tanto que estes projetos raramente constam em suas biografias – mas flertando, segundo Frampton (1978), com uma certa banalidade. Por isso, Colomina vai afirmar que

A exposição *Tomorrow’s Small House* foi o ponto de virada da guerra para a paz. A guerra não vai embora. Pelo contrário, é continuada no consumo de produtos produzidos em massa, derivados da tecnologia e eficiência militar. A reiterada tentativa do museu em produzir uma imagem idealizada da domesticidade do Segundo Pós-Guerra foi, de certo modo, uma campanha militar. (COLOMINA, 2007: 54)²³

Assim, para além de exposições que enfocavam a produção estrangeira, o MoMA vai desenvolver, a partir da década de 1940, mostras dedicadas aos arquitetos locais, como a exposição *Five California Houses* de 1943. A exposição foi patrocinada pela revista *Arts & Architecture* e trouxe projetos dos arquitetos John Ekin Dinwiddie e Albert Henry Hill, Hervey Parke Clark, Harwell Hamilton Harris, Richard Neutra e

²³ Tradução do autor. Texto original: “Tomorrow’s Small House was the turning point from war to Peace. War does not go away. Rather, it is carried out in the consumption of mass-produced spin-offs of military technology and efficiency. The museum’s sustained attempt to produce an idealized image of postwar domesticity was, in a way, a military campaign”.

William Wilson Wurster. Por meio de iniciativas como essa, notamos como a arquitetura norte-americana, em especial a californiana passou a se tornar um polo relevante de arquitetura moderna dentro e fora do país, impactando os rumos do debate moderno no campo profissional, inclusive na Europa.

De fato, após o fim da Guerra, especialmente no ano de 1949, parecia que estava tudo acontecendo: a Casa de vidro de Philip Johnson, a Farnsworth de Mies van der Rohe e a Eames House do casal Charles e Ray Eames marcaram o final da década de 1940 e apontavam para a consagração do movimento moderno em solo americano. Mais significativo que as obras em si, o momento marca também uma mudança no cenário mundial: se antes da Guerra as referências arquitetônicas vinham em grande medida da Europa, agora olhava-se atentamente para os EUA, que se afirmava cada vez mais como um polo de produção e de crítica no campo arquitetônico. O Segundo Pós-Guerra parece ter aberto uma nova fronteira para a difusão do modernismo. Nesses anos, o mundo viu uma extraordinária erupção de design inovador nos EUA, uma forma experimental de arquitetura moderna que chamava a atenção mundial. Após a Guerra, praticamente todas as universidades em solo americano ensinavam arquitetura moderna e o movimento ganha força e reconhecimento por um breve período; após quinze anos de consagração, logo viriam revisões críticas ao movimento moderno e a arquitetura voltaria sua atenção para outros campos operativos.

A arquitetura que então se ideava a partir dos EUA mesclava o elogio à indústria e à tecnologia com imagens de uma domesticidade cotidiana informal e bem-sucedida. A ansiedade em relação à guerra fria era mascarada por uma infinidade de imagens de prosperidade e controle de todos os detalhes domésticos e sorrisos permanentes. Nesse sentido, como aponta Colomina:

A arquitetura moderna fazia parte de um fascínio geral, tão atraente e colorido quanto os demais produtos da Boa Vida: os carros, os eletrodomésticos, a comida, os brinquedos, os móveis, os vestidos e os gramados. Era mais um objeto

bem-embalado e consumível – uma imagem desejável, boa o suficiente para comer. (COLOMINA, 2007: 6)²⁴

Se o êxito da indústria bélica norte-americana na guerra fortaleceu a crença de que soluções industrializadas poderiam colaborar para o desenvolvimento da construção civil – e na verdade, ao mesmo tempo, solucionar o problema da reestruturação do próprio parque industrial com o fim do conflito mundial –, também ganhou força em virtude de preocupações culturais e sociais contemporâneas com o objetivo de prover uma casa digna à população que então passava por uma nova onda de crescimento. Os processos industrializados foram tidos pelos dirigentes do país e arquitetos da época como a solução ideal para enfrentar estes problemas, ambicionando uma diminuição no tempo e no custo de construção de novas habitações, ao mesmo tempo que o parque industrial bélico encontrava outros campos de atuação frente ao final do conflito mundial (COLOMINA, 2007; ADAMSON, 2002).

Com o fim da guerra, a administração federal retomou os incentivos à construção de moradias. Somado ao *Federal Housing Association* (FHA), que financiava a construção por meio de empréstimos a longo prazo e com juros baixos, criou-se o *Veterans Administration*, que auxiliava ex-combatentes a construir uma casa. No pós-guerra, o número de famílias aumentou 24% e o ritmo de construção de moradias acompanhou o crescimento, mantendo um ritmo acelerado de produção de 1 milhão de novas moradias por ano durante a década de 1950. Ao mesmo tempo, a demanda por bens de consumo aumentava acima da expectativa, incentivando o crescimento da indústria, de empregos e de salários. Além de propor que um projeto moderno pudesse trazer um novo estilo de vida, a partir do fim da Segunda Guerra, os esforços também estavam centrados na ideia de que novos métodos construtivos poderiam trazer benefícios econômicos na construção em grande escala de habitações, ao mesmo

²⁴ Tradução do autor. Texto original: “Modern architecture was part of a general fascination, as attractive and colorful as the other products of the Good Life: the cars, the appliances, the food, the toys, the furniture, the dresses and the lawns. It was yet another well-packaged, consumable object – a desirable image, good enough to eat”.

tempo que fomentavam um setor da produção do país (WRIGHT, 1984; ADAMSON, 2002).

A historiadora Gwendolyn Wright argumenta que um dos principais motivos pelos quais as casas suburbanas seguiram o caminho moderno foi o desafio da produção em escala. O retorno dos soldados após a Segunda Guerra e o rápido aumento da população nos anos seguintes trouxeram o problema de se construir habitações de maneira rápida e econômica. Um construtor típico construía cinco casas por ano, enquanto que com as novas tecnologias de pré-fabricação e componentes industrializados os incorporadores, poderia chegar a produzir milhares de unidades, geralmente indistinguíveis umas das outras. Rapidamente, esse método construtivo ocupou 80% da produção de moradias norte-americanas, estando presente também entre os artefatos domésticos.

Wright pondera, contudo, que a despeito da adesão aos métodos modernos e industrializados de produção, tais residências não necessariamente seguiam a linguagem moderna. Assim, mesmo com fachadas tradicionais, as casas tinham em seu interior amenidades modernas, por isso, do seu ponto de vista, essa produção carregava em seu seio um certo grau de hibridismo cultural, mesclando tradição e inovação (WRIGHT, 2008).

A questão da linguagem, contudo, não deixava de ser um assunto controverso e disputado. Diversas instituições dos EUA promoveram o design da construção de habitações para classe média a partir do fim dos anos 1940, criando uma série de iniciativas e exposições, cujo tema era o projeto moderno para a habitação unifamiliar. Museus de arte moderna como o MoMA e o Guggenheim, os arquitetos, a indústria da construção civil, a mídia – tanto a popular quanto a especializada – e o próprio governo americano trabalharam em sincronia com o objetivo de fortalecer e difundir uma visão específica, norte-americana, de modernidade (COLOMINA, 2007). Todo um aparato propagandístico foi manipulado para difundir a arquitetura moderna doméstica no EUA. As revistas e livros de arquitetura, como os museus norte-americanos, tiveram uma importância fundamental para essa repercussão. Revistas como a *Architectural Forum*, *Architectural Record*, *Arts & Architecture* e *House Beautiful* propagandearam intensamente o design moderno e contribuíram ativamente para a

difusão e aceitação do novo modo de morar, apresentando novos bairros suburbanos, casas e objetos de consumo domésticos.

Tal divulgação alcança a Europa, como mostra Colomina (2007) com o exemplo da revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui* (1950), que mostrava um número expressivo de casas feitas em solo norte americano, com projetos de Marcel Breuer, Philip Johnson, Richard Neutra, Ralph Twitchel, Paul Rudolph, entre outros. A lista é extensa e carregada de nomes de arquitetos europeus que emigraram para os EUA, consistente com a visão de que o movimento moderno de vanguarda nos EUA deve muito ao fluxo de imigrantes. A revista não mostrava a Eames House (que só é publicada pela revista francesa em 1953), mas isso não foi um padrão europeu, pois a casa foi amplamente difundida em outros países da Europa, como a Inglaterra, onde seu impacto começaria, segundo Peter Smithson, “um tipo totalmente diferente de conversa” (SMITHSON apud BANHAM, 1989: 183).²⁵

O sucesso da residência do casal Eames foi tamanho que explica porque muitos acreditaram que o CSHP, a mais conhecida das iniciativas dos esforços de promoção da indústria e da arquitetura moderna norte-americana, teria começado em 1949, quando na verdade o programa teve início ainda em janeiro de 1945, alguns meses antes do fim da Guerra. De todo modo, o que interessa frisar agora é que a imagem da casa moderna norte-americana passou a ser idealizada como uma questão de identidade nacional, carregada de um forte sentido político materializado no famoso **Kitchen Debate (1959) [i50]** (COLOMINA, 2007: 54-55), mas presentes nas iniciativas que o antecederam.

No auge da Guerra Fria, a casa que vinha sendo gestada desde o final do conflito mundial – e mais especificamente a cozinha – passou a ser não só o grande campo de batalha, como a própria arma. Afinal, como bem aponta Colomina:

Os famosos experimentos da arquitetura americana do Segundo Pós-Guerra são secretamente organizados pelo trauma da guerra - o trauma da guerra que acabou de terminar e o trauma do fato de que, afinal, não havia

²⁵ Tradução do autor. Texto original: “a wholly different kind of conversation”.

terminado. Para entender essa extraordinária indefinição da cultura militar, da cultura da imagem e da cultura arquitetônica, a condição da casa do Segundo Pós-Guerra precisa ser dissecada. Uma imagem assombrada emerge, a domesticidade em guerra (COLOMINA, 2007: 56).²⁶

A reorientação cultural da guerra para domesticidade, para design de produtos e para uma “imagem consumível”, marca também uma mudança de produção em massa para consumo em massa. Um bom exemplo dessa mudança é a casa projetada por Marcel Breuer, em 1949, para o MoMA no primeiro Sculpture Garden [i38 e i39]. A construção contava com uma entrada independente e marcava um novo entendimento da arquitetura: de um objeto artístico isolado para um ambiente da boa-vida, um eficiente expositor de objetos de consumo mais do que uma forma de arte (COLOMINA, 2007).

A casa foi pensada para uma nova classe média emergente, para uma família ‘típica’ norte-americana, com um homem (o “*modern man*”, segundo Entenza) que trabalhava na cidade, mas morava nos subúrbios com sua mulher e dois filhos. A casa de Breuer foi acompanhada por uma exposição de produtos de design (“*The Good Design*”) e seu projeto foi disponibilizado para ser reconstruída nos subúrbios de Connecticut, New Jersey e New York. Assim, a casa não era um objeto único, mas um protótipo a ser reproduzido o quanto fosse necessário. Breuer desenhou também os interiores com aparelhos eletrodomésticos de última geração.

A nota oficial do MoMA dizia que o projeto de Breuer foi a primeira casa exposta, o que não é verdade, pois o museu já tinha construído a **Dymaxion Deployment Unit (DDU) [i35 a i37]**, de Buckminster Fuller, em 1941, chamada na época de Demountable Defense House, idealizada para uma família de seis pessoas. Sua execução no museu atrasou porque a ideia foi apropriada pelos militares durante a

²⁶ Tradução do autor. Texto original: “The bright experiments of postwar American architecture are covertly organized by the trauma of the war – the trauma of the war that just finished and the trauma of the fact that it had not really finished after all. To understand this extraordinary blurring of military culture, image culture, and architectural culture, the condition of the postwar house needs to be dissected, A haunted picture emerges, domesticity at war”.

Segunda Guerra, que ambicionavam produzir rapidamente os alojamentos necessários para os soldados. Em torno de mil unidades poderiam ser produzidas diariamente, a um custo de \$ 1500 e abrigando 24 soldados cada uma.

As tendas dos militares realizadas a partir da proposta de Fuller, nomeadas de Quonset Hut, foram colocadas na linha de produção em massa e seu sistema modular poderia ser rearranjado de infinitas maneiras. Cento e setenta mil unidades foram produzidas e entregues pelo mundo e várias voltaram após a guerra, comprovando a vocação de reuso do projeto. Além disso, o exemplo reforça o argumento de Colomina de que a experiência da guerra orientou e fomentou o trabalho dos arquitetos norte-americanos, lembrando do exemplo de Eames já citado, mas também do trabalho de Ellwood, que, durante seu serviço militar, trabalhou nos projetos de tendas para soldados que poderiam ser rapidamente montadas e desmontadas (MCCOY, 1968), ou mesmo projetos de Pierre Koenig.

A terceira casa construída no jardim do museu, em 1950, foi projetada por Gregory Ain [i42 e i43], arquiteto da segunda geração moderna da Califórnia. A casa também estava inteiramente mobiliada, incluindo dessa vez até o carro, mais especificamente, um jipe, que, segundo Peter Blake, o então curador de design e arquitetura do museu, era boa adaptação do jipe de guerra para o uso civil, mostrando, mais uma vez, os laços atados entre o armistício e a construção do *American Way of Life* (COLOMINA, 2007).

A colaboração com a revista *Woman's Home Companion* foi mais intensa nessa exposição do que com a de Breuer, o que, para alguns críticos como Eleanor Roosevelt, indicaria uma maior adesão e identificação do público com a residência de Ain, em detrimento da de Breuer que foi considerada muito cara e exclusiva (COLOMINA, 2007: 47). Os números de visitantes de algum modo reforçam o argumento: 70 mil pessoas visitaram a exposição da casa de Breuer e 300 mil na de Ain. Além disso, apenas duas casas de Breuer foram construídas após seu lançamento, uma em Chappaqua e outra em Princeton. A casa construída no jardim do museu foi comprada por Nelson Rockefeller (não exatamente o típico homem de classe média), e instalada como uma casa de hóspedes em uma de suas propriedades, o que atestaria seu elitismo. No caso de Ain, o que se sabe é que, após a exposição, as vendas da

Bloomington's de alguns produtos de cozinha duplicaram e a casa foi ostensivamente utilizada como pano de fundo para propagandas (as imagens divulgadas pela revista *Woman's Home Companion* recortavam a casa de seu entorno e a posicionavam em um meio suburbano [i43]); revistas e jornais divulgavam listas completas do mobiliário e eletrodomésticos, com preços e locais de venda dos produtos.

Esse conjunto de iniciativas, desenvolvidas na Costa Leste, como vimos, foram contemporâneas de outra, realizada na Costa Oeste, mais especificamente na Califórnia: o já mencionado *Case Study House Program*. Idealizado por Entenza [i47], editor da revista vanguardista *Arts & Architecture*, em 1945, o programa expôs 36 modelos de residência, das quais 22 foram construídas em 21 anos de existência. Tal feito foi possível porque, como contrapartida aos fornecedores que mobiliavam inteiramente a casa e aos fabricantes de estrutura metálica, um dos principais requerimentos para participação era deixar as casas abertas ao público por seis a oito semanas após a conclusão da obra. Como no caso dos programas promovidos pelo MoMA, o sucesso de crítica e público foi estrondoso, e mesmo maior: as seis primeiras casas receberam cerca de 400 mil visitantes e, algumas delas, continuam atraindo um número expressivo de visitantes até hoje, como a Eames House, do casal Eames, e a Stahl House, de Pierre Koenig.

O editor tinha a intenção com o programa de estimular a cooperação dos arquitetos com a indústria da construção civil e influenciar o então aquecido mercado da incorporação de habitações, como colaborar com a reorientação do parque industrial norte-americano que buscava novas fronteiras de atuação com o fim da Guerra. A criação e divulgação de protótipos experimentais proporcionava ao público e à indústria exemplos das potencialidades que uma arquitetura industrializada poderia trazer ao ambiente doméstico. Nesse sentido, o programa era uma resposta ao problema da escala de novas moradias necessárias no Segundo Pós-Guerra, incorporando as condições sociais e climáticas da Califórnia e o modelo de cidade com casas suburbanas isoladas no lote que contariam com a independência de circulação proporcionada pelo automóvel (MCCOY, 1962; WRIGHT, 2008).

Com o fim da Guerra no horizonte, John Entenza organizou dois concursos através da revista *Arts & Architecture*, que de certo modo anteciparam o *Case Study*

House Program. O primeiro concurso, de 1943, chamado *Design for Postwar Living*, contava com um júri composto por Sumner Spaulding, Charles Eames, Richard Neutra, John Leon Rex e Gregory Ain – com a excessão de Ain, todos os membros do júri projetaram as primeiras casas pelo CSHP. O concurso buscava soluções com base na pré-fabricação e concedeu o primeiro prêmio para Eero Saarinen e Oliver Lundquist, o segundo lugar ficou com I. M. Pei e E. H. Duhart (alunos de Gropius em Harvard), e o terceiro lugar ficou com Raphael Soriano, cujo projeto descrevemos anteriormente. Na ata do júri, que consta na edição de agosto de 1943, Ain expõe sérias ressalvas com o projeto de Soriano; para ele, “a maior inovação dessa fantasia consiste em construir o teto e as paredes opostas em uma só peça. A vantagem é desconhecida, mas a desvantagem, em termos do transporte da fábrica ao canteiro, é enorme” (GOLDSTEIN, 1990: 22). Mas o júri, segundo Ain, achou que poderia ser uma boa propaganda para a pré-fabricação. Em julho de 1944, a revista lança um manifesto sobre a pré-fabricação, que aborda temas centrais no ensino de arquitetura da USC, como vimos anteriormente. O manifesto [i44 a i46], feito em colaboração com Charles Eames, Buckminster Fuller e Herbert Matter, enaltece a pré-fabricação como a melhor resposta à demanda habitacional e como esta tecnologia deveria estar a serviço da melhora da qualidade de vida da família norte-americana. Esse manifesto parece pautar em grande medida a abordagem do trabalho de Koenig, que descrevia a centralidade da família no pensamento arquitetônico, como vimos em sua citação na introdução. O segundo concurso, lançado em setembro de 1944, não teve muito fôlego de divulgação, mas colaborou na elaboração de um conteúdo editorial que garantiria a base para o lançamento do CSHP.

Esses concursos incentivavam os participantes a imaginar novas formas de morar para o trabalhador americano e sua família e, como nos casos analisados anteriormente, articularam agentes culturais, com empresários e a agenda político-econômica, que se definiu claramente a partir do fim do conflito mundial por parte dos Estados Unidos. Ademais, o período de guerra teria condicionado, como vimos, os moradores a respeitar as soluções mecanicistas, o que, para o editor da revista, teria criado as condições necessárias para aceitação da arquitetura moderna no país. O CSHP aprofunda essas experiências e pode ser entendido como um exemplo cabal de

como o conflito mundial influenciou tanto na busca por assimilar soluções e técnicas construtivas desenvolvidas na guerra para uso doméstico quanto na afirmação do discurso arquitetônico moderno. A indústria estava reciclando materiais e técnicas e os arquitetos, que já estavam envolvidos no desenvolvimento dos produtos militares, continuando a pesquisa sobre novas técnicas construtivas e suas aplicações no âmbito doméstico. Esse deslocamento da Guerra para a arquitetura pode ser vista no programa, em especial na importância central que teve no seu desenvolvimento e publicização a ideia da pré-fabricação.

A revista atuou tanto escolhendo terrenos e propondo programas para clientes hipotéticos, quanto identificando construções e projetos já realizados e incluindo-os no programa posteriormente. Conforme explicou Entenza no anúncio do CSHP, na edição da revista *Arst & Architecture* de janeiro de 1945:

[...] Nosso palpite é que, depois de todas as bruxas terem agitado o caldo, a casa que sairá dos vapores será concebida dentro do espírito do nosso tempo, usando, tanto quanto for possível, muitas técnicas e materiais nascidos da guerra, mais adequados para expressar a vida do homem no mundo moderno. [...] Esperamos que o CSHP seja entendido e aceito como uma tentativa sincera de não apenas prever, mas ajudar a dar alguma direção ao pensamento criativo sobre moradia, sendo feito por bons arquitetos e bons fabricantes, cujo objetivo comum é a boa moradia (ENTENZA, *Arts&Architecture*, janeiro de 1945)²⁷

²⁷ Tradução do autor. Texto original: “[...] our guess is that after all of the witches have stirred up the broth, the house that will come out of the vapors will be conceived within the spirit of our time, using as far as is practicable, many war-born techniques and materials best suited to the expression of man’s life in the modern world. [...] We hope it will be understood and accepted as a sincere attempt not merely to preview, but to assist in giving some direction to the creative thinking on housing being done by good architects and good manufacturers whose joint objective is good housing”.

Entenza escolheu para participar do programa alguns dos arquitetos mais talentosos que trabalhavam com o idioma moderno no Sul da Califórnia e trouxe mais do que alguns exemplares isolados, mas um consistente esforço de reinterpretação regional do movimento moderno. Podemos pensar que houve um certo deslocamento na escolha dos arquitetos do programa: Entenza começou por chamar arquitetos já consagrados e com uma linguagem estabelecida para trabalhar nas primeiras casas, como Richard Neutra, J. R. Davidson, Ralph Rapson, Sumner Spaulding e William Wilson Wurster, mas a partir da Eames House, passou a incluir projetos de arquitetos da segunda geração de modernos, como Raphael Soriano e arquitetos ainda mais jovens, que se formaram na década de 1950, como Pierre Koenig e Craig Ellwood (MCCOY, 1968; BANHAM, 2009; SMITH, 2006).

Dentre os arquitetos que participaram do CSHP, poderíamos ressaltar profissionais pertencentes a três gerações distintas que trabalharam continuamente desenvolvendo a pesquisa de construção com componentes e materiais industrializados, contribuindo para a consolidação da cultura arquitetônica de Los Angeles: o já consagrado arquiteto Richard Neutra foi quem realizou mais projetos no programa e pertence à primeira geração; Soriano e o Casal Eames da geração intermediária, seguidos por Pierre Koenig e Craig Elwood.

A escolha se deu, de um lado porque, como se viu, três destes arquitetos tiveram fortes vínculos com a USC: Neutra integrou o corpo docente e deu aula para Raphael Soriano, convidando-o para fazer um estágio em seu escritório. Depois de formado, Soriano abriu seu próprio escritório e se tornou um importante arquiteto de Los Angeles com uma contribuição significativa para o desenvolvimento da arquitetura moderna californiana, inclusive no âmbito da educação. Afinal, ele voltou para a USC como professor e ajudou a formar arquitetos de relevância como Koenig. De novo, como vimos, houve entrelaçamentos importantes entre os arquitetos entre gerações, instituições acadêmicas, culturais e econômicas, fundamentais para a compreensão da produção naquele espaço e tempo. Ellwood, que também trabalhou com Soriano como vimos acima, é um dos jovens arquitetos do programa e sua obra possui algumas possíveis aproximações com o trabalho de Koenig. A inclusão do casal Eames entre esses profissionais têm relação com o reconhecimento de que sua obra teve um

impacto decisivo no desenvolvimento do programa, na mudança do papel e da imagem dos arquitetos no período e na produção de Koenig. Como argumenta Banham (1989), a importância dada à Eames House não era pela casa em si, mas pelo sua capacidade de provocar uma discussão. Tal raciocínio é recuperado por Colomina:

A história da arquitetura não é simplesmente a história dos edifícios, mas o que fazemos desses edifícios: as teorias que temos sobre eles, as fotografias que tiramos, as conversas que temos. Boas instituições (publicações, museus, escolas e assim por diante) são aquelas que não apenas relatam tais conversas ou ensinam princípios já estabelecidos, mas, ao contrário, instigam novas conversas. Boa arquitetura é sempre uma provocação (COLOMINA, 2007: 27).²⁸

Como apontamos anteriormente, Soriano foi um dos mais importantes elos entre a nova geração de arquitetos que participa das CSH e a dos imigrantes como Richard Neutra e Rudolph Schindler que chegaram à Califórnia no início do século XX. A presença desses imigrantes na cena arquitetônica angelina, atraídos pelo trabalho de Wright, como de arquitetos da região como Irving Gill, foi decisiva para o desenvolvimento da arquitetura local (BANHAM, 2009). Para além dos aspectos já mencionados, interessa agora levantar quais as características fundamentais de suas obras e compreender como e porque elas reverberam com força na produção de Koenig.

As residências de Soriano eram compostas por um esqueleto mínimo, em sua maioria construídas em apenas um nível em um terreno plano e permeadas pela vegetação e pela paisagem da região. Os interiores eram despojados, compactos, eficientes e abertos à área externa, seguindo com a tradição local que sugeria um modo

²⁸ Tradução do autor. Texto original: “The history of architecture is not simply the history of buildings but what we make of those buildings: the theories we have about them, the photographs we take, the conversations we have. Good institutions (publications, museums, schools, and so on) are those that do not simply report such conversations or teach already established principles but, rather, instigate new conversations. Good architecture is always a provocation”.

de morar mais informal e descontraído tal como tinham ensaiado os pioneiros da arquitetura moderna californiana no início do século XX, em especial Frank Lloyd Wright, Schindler e Neutra. Curtis reconhece referências ainda mais distantes às já mencionadas na arquitetura local que poderiam identificadas na obra dos irmãos Greene [i4 e i5] pelo trabalho orientalizado da madeira e pela extensão dos espaços internos por meio de varandas em suas obras (CURTIS, 1999).

A casa de Soriano de 1950 para o CSHP, inaugura, ao lado da Eames House, uma nova direção no programa, no qual o aço é o principal sistema construtivo. Para McCoy (1962), Soriano marca a passagem da casa enquanto solução única e isolada para a ideia de protótipo. Sua arquitetura se apoiava firmemente na pesquisa modular, a partir da qual se desenvolveriam os outros aspectos da arquitetura. Segundo Soriano “planejamento modular é particularmente importante na construção metálica, no qual lógica e economia são geralmente idênticas. Truques são caros e perigosos” (SORIANO apud MCCOY, 1962: 73).²⁹

Sua pesquisa consistia em achar os componentes prontos de fábrica mais baratos e eficientes para sua função na obra. Uma vez que ele formulava uma solução construtiva e de detalhamento que resolvesse o problema, ele reproduziria a mesma solução em outros projetos, até que uma nova técnica construtiva o permitisse desenvolver novas aplicações. Tal atitude, na busca por uma modulação ideal e na sedimentação de soluções funcionais, o aproximaria do método de Koenig, que repete e reelabora seus detalhes ao longo de sua carreira. Em sua **Case Study House 1950 [i73 a i76]**, publicada em dezembro de 1950 na revista *Arts & Architecture*, Soriano trabalha com o engenheiro William Porush (que calculou grande parte de suas estruturas) e adota – como Koenig viria a adotar – a modulação de 10' X 10', com colunas metálicas circulares de 3 1/2" (8,89 cm) de diâmetro. A casa é configurada a partir de um retângulo de 20' x 80' (6,10 m x 24,40 m) e sua estrutura foi erguida em apenas um dia. O abrigo de automóveis está dentro desse volume, que conta duas aberturas em sua cobertura conformando dois pátios distintos: um próximo à entrada e outro próximo à cozinha e sala de jantar. Esse último pátio conta com uma lareira que

²⁹ Tradução do autor. Texto original: “modular planning is particularly importante in steel, where logic and economy are usually identical. Tricks are costly and hazardous.”

se volta tanto para dentro quanto para fora, recuperando a referência às lajeiras de Schindler. Outras características dessa obra que permaneceram com Soriano foram o recuo da fachada marcando a entrada e protegendo as aberturas da incidência de luz solar direta, o uso de aberturas piso-teto que permitem uma maior integração entre o espaço interior e o meio externo, e as partições internas, feitas em sua maioria com armários que vieram prontos da fábrica. Além de trabalhar com o mesmo engenheiro, esses elementos parecem ter servidos de base para a elaboração do léxico de Koenig, especialmente em seus projetos iniciais, no momento em que o jovem estudante trabalha com Soriano. As peças estruturais e suas dimensões são similares às empregadas por Koenig em suas Koenig House #1 e Lamel House, e o desenho dos pátios que conformam a entrada e espaços de estar ao ar livre se aproximam das soluções na Lamel House e da CSH #21, que veremos mais adiante.

Se as casas de Neutra e Soriano foram divulgadas com atenção e esmero próprios desses arquitetos e de Entenza, o certo é que nenhuma delas teve o sucesso e a publicação alcançado pela Casa Eames. Contribuiu, para isso, o conhecimento do público geral das obras de design de Charles e Ray Eames que já eram conhecidas dentro e fora dos EUA quando sua residência ficou pronta. Tal conhecimento tem relação, como aponta Jean Louis Cohen, com a importância dos projetos desenvolvidos pela dupla como as talas em madeira laminada para o auxílio dos feridos na Segunda Guerra Mundial, artefatos que atendiam às exigências dos equipamentos paramédicos ao mesmo tempo em que pareciam pertencer ao campo da escultura, como objeto artístico (COHEN, 2011: 60).

Como nas experiências já recuperadas acima, a produção artística e arquitetônica aproximava-se do pragmatismo militar, sem perder por completo a sua preocupação com a invenção e a beleza. Mas além disso, há outro aspecto comum aos Eames e aos arquitetos aqui analisados que era o vínculo deliberado com o mercado, daí a sua aproximação também com a indústria e, sobretudo, com a publicidade. Esse aspecto importante da produção local não passou despercebido por Alison e Peter Smithson que, como aponta Beatriz Colomina, faziam parte do Independent Group e estudavam as imagens produzidas pelos EUA no Segundo Pós-Guerra. No artigo de sua autoria, *"But today we collect ads"*, de 1956, o casal atentava para a força das

propagandas norte-americanas, que construía e revelavam um novo modo de vida através das imagens. Nesse sentido, Colomina avalia que a arquitetura e o design se apresentavam um novo modo de vida, mais do que um simples objeto artístico ou técnico isolado. Naquele contexto otimista dos anos 1950, a arquitetura moderna norte-americana se construía e se apresentava como um objeto de consumo sedutor, convincente e fácil de digerir. **A Eames House (CSH #8) [i56 a i63]** feita pelo casal entre 1945 e 1949 e publicada na edição de dezembro de 1949 da revista *Arts & Architecture*, sintetizou com maestria essa nova forma de pensar a arquitetura e o design que, como vimos, articulava-se também com um novo modo de morar. Esta síntese foi tão potente que Jean-Louis Cohen chegou a afirmar que ela foi “o primeiro manifesto arquitetônico a surgir em Los Angeles depois da guerra” (COHEN, 2013: 349).

A casa consiste em dois blocos programáticos: um destinado a morar e o outro a trabalhar, e foi a primeira casa do CSHP construída inteiramente com estrutura metálica. Para compreender a novidade que ela trazia, vale recuperar a comparação que William Curtis (1999) constrói em relação ao projeto da Farnsworth House construída no mesmo período (1945-1951) pelo arquiteto Mies van der Rohe. Enquanto a obra dos Eames foi executada com peças pré-fabricadas de “prateleira”, disponíveis na indústria da construção civil e deixadas aparentes, dispensando a utilização de forros, a idealizada por Mies seguia a busca por formas “puras e eternas”, sendo especialmente desenhadas e produzidas para a obra. Se a opção daria um certo grau de banalidade à residência, esta característica seria contraposta, e, portanto, superada pela composição irregular e sensível dos painéis de vedação em contraste ao rigor e modulação dos elementos estruturais.

Vê-se nessa atitude um jogo mais ativo entre disponibilidades técnicas locais e o projeto, cada uma das partes participando da concepção, sem que a ideia se impusesse à realidade concreta. De fato, o casal trabalhou com um número limitado de componentes, que permitiam múltiplos arranjos e soluções, concebendo a arquitetura como um exercício de restrição mais do que simples expressão individual. A casa é um bom exemplo desse rearranjo, usando as mesmas peças encomendadas para a versão anterior do projeto que, como apontamos, foram deixadas aparentes em sua

integridade, às quais, como veremos, o casal acrescentou apenas mais uma viga.³⁰ Esta atitude inspira as obras que Pierre Koenig desenvolveria a partir dos anos 1950, inclusive nos projetos realizados para o CSHP.

A estrutura assim construída assumia uma neutralidade que possibilitava múltiplos arranjos para que a vida tomasse os ambientes. Nesse sentido, a concepção do edifício se aproximou daquela empregada pelo casal para estantes que, como um pano de fundo, serviam como suporte e davam amparo a vida e seus objetos. Por isso, Colomina afirma que

O deslocamento dos Eames da arquitetura como uma forma de fechamento estável para um sistema de armazenamento leve, desmontável, infinitamente rearranjável, atuando como cenário para uma implacável domesticidade – um deslocamento que fascinava o mundo – foi apenas o primeiro passo para um deslocamento ainda mais radical em direção ao design de produto e à imagem consumível.
(COLOMINA, 2007: 31)³¹

Além de se inserir perfeitamente a nova concepção da arquitetura como objeto de consumo e modo de vida, no projeto, o casal propunha também uma nova forma de distribuição funcional da moradia que contrariava a organização tradicional do núcleo familiar. Para a historiadora Gwendolyn Wright, a distribuição do programa da casa, pensada para um casal que, trabalhava e morava no mesmo espaço, rompia com a divisão de papéis de gênero exagerados nas famílias tradicionais e apontava para novas possibilidades de organização da vida familiar.

O rompimento com os papéis clássicos de gênero também aparece no papel que Ray desempenhou no próprio projeto da casa. Inicialmente, o projeto da residência

³⁰ Existem questionamentos sobre essa afirmação. Ver Colomina, 2007: 91, nota 1.

³¹ Tradução do autor. Texto original: “The Eameses’ displacement of architecture from a stable enclosing form to a lightweight, demountable, infinitely rearrangeable storage system acting as the stage set for a relentless domesticity, a displacement that fascinated the world, was but the first step in an even more radical displacement into product design and the consumable image.”

fora desenvolvido por Charles Eames em parceria com Eero Saarinen [i55]. Os dois arquitetos haviam proposto um pavilhão único e solto do chão, construído a partir de duas treliças metálicas com grandes balanços e implantado transversalmente ao terreno. Tal implantação demandaria a remoção de eucaliptos existentes e ocuparia grande parte da vista para o oceano Pacífico. Ao término da guerra, o fornecimento dos componentes pré-fabricados estava comprometido, o que fez com que as peças metálicas chegassem no terreno apenas em 1948. Nessa altura, o casal havia “se apaixonado pelo terreno”,³² nas palavras de Ray que questionou a proposta original e propôs outra solução mais pertinente para o terreno. Com a compra de algumas vigas adicionais, o casal redefiniu o projeto, idealizando dois pavilhões assentados no chão que preservariam a vista e as árvores. Assim procedendo, em vez de um projeto em que a arquitetura fosse o centro das atenções, a casa se adequou ao terreno e à vegetação, integrando-se a paisagem e servindo ao intento de que ela operasse como um pano de fundo onde a vida e o trabalho preponderassem.

O primeiro projeto da casa, também conhecida como *bridge house*, foi publicado na edição de dezembro de 1945 da revista *Arts & Architecture*. A sua concepção se aproximava dos projetos de Mies, em especial da Casa de Vidro (1934) como bem lembra Colomina (2007), seguindo até o último detalhe os seus ensinamentos. Elevada do chão, fachada toda de vidro, móveis soltos no espaço, nas foto-montagens vemos a representação de uma figura isolada, o arquiteto demiurgo que olha o mundo enquadrado por uma estrutura horizontalizada que enquadra a paisagem. A participação de Ray rompe justamente com essa perspectiva. Mas esse rompimento foi motivado também pela visita que Charles fez a exposição organizada no MoMA em 1947 com cenografia de Mies van der Rohe.

Na exposição, Mies trabalhou uma sobreposição de escalas e por meio de grandes fotos fazia com que o visitante se sentisse dentro dos espaços por eles projetados, como se estivesse submerso. Contudo, Charles Eames aprendeu menos sobre os edifícios e mais sobre os arranjos dos objetos no espaço, algo que ele levaria para sua obra, na qual arquitetura-exposição-cenografia eram a mesma coisa. Para

³² Tradução do autor. Texto original: “fallen in love with the meadow”

Colomina (2007), a experiência orienta o projeto da Eames House e mais uma vez, o casal se apropria de algo da história da arquitetura e o transforma. Dessa forma,

A casa era uma exposição, um showroom, mas um tipo diferente de *showroom* daqueles do movimento moderno. O olhar múltiplo pertencia a um tipo completamente diferente de consumidor. Era o olho da sociedade consumista do pós-guerra. Enquanto Mies é famoso por seu comentário “Menos é mais”, os Eameses disseram que seu “objetivo é simplesmente obter o máximo do melhor para o maior número de pessoas para o mínimo”. (COLOMINA, 2007: 107)³³

Ao implantar os pavilhões no chão e preservar as árvores, o foco do projeto deixou de ser a casa enquanto objeto exterior e passou a ser o seu interior. Dessa forma, chão, parede e teto são tratados da mesma maneira, como suporte de objetos do cotidiano, reorganizados constantemente, conforme as mudanças da vida. Como bem define Colomina, “tudo se sobrepõe, movimenta e muda. A visão singular não mediada é substituída por um caleidoscopo de excesso de objetos” (COLOMINA, 2007: 102).³⁴ Assim, sem layout fixo, tudo era flexível, até as cores da fachada – que segundo Ray eram as mais baratas da loja no momento –, poderiam ser alteradas ao longo do tempo, embora isso nunca tenha se realizado, pois se constituíram como elementos fortes na imagem de arquitetura e domesticidade que ali construíram.

A casa rompia com a distinção entre designer e ocupante, permitindo a constante reorganização de seu espaço interno. A arquitetura não estava em uma imagem fixa necessariamente, mas na possibilidade de seu infinito rearranjo. Afinal,

³³ Tradução do autor. Texto original: “The house was an exhibition, a showroom, but a different kind of showroom from those of the modern movement. The multiple eye belonged to a completely different kind of consumer. It was the eye of the post war acquisitive society. While Mies is famous for his comment “Less is more”, the Eameses said that their ‘objective is the simple thing of getting the most of the best to the greatest number of people for the least”.

³⁴ Tradução do autor. Texto original: “everything overlaps, moves and changes. The singular unmediated view is replaced by a kaleidoscopic excess of objects.

para Charles, a qualidade mais importante de um arquiteto seria a de ser um bom anfitrião no sentido de saber antecipar os desejos e as necessidades dos convidados. A afirmação tinha relação com o fato de que o casal, como analisa Colomina (2007), pensava que

A vida doméstica não poderia mais se dar por garantida. Ela se tornou uma forma de arte cuidadosamente construída e publicizada por uma indústria totalmente nova: uma forma de arte-terapia para uma nação traumatizada, uma imagem reconfortante da “boa vida” a ser comprada como qualquer outro produto” (COLOMINA, 2007: 91).³⁵

Vale lembrar que a atitude não era isolada, embora tenha sido tão explorada por eles a ponto de se tornar uma marca. Tanto Schindler quanto Soriano também se dedicaram a produzir móveis prontos de fábrica, buscando igualmente se inserir no mercado de design.

Essa nova concepção de arquitetura levou o casal a tratar as maquetes de seus projetos como brinquedos com os quais os clientes poderiam interagir e, assim, participar do processo de criação. O método foi empregado na casa produzida para os Wilder, cujo modelo detalhado colocava o expectador/cliente frente a um cenário, a partir do qual seria facilmente possível imaginar-se utilizando os espaços projetados. Para Charles Eames, “eu vi no mundo dos brinquedos uma atitude ideal para abordar os problemas do design, porque o mundo da criança não tem vergonha e constrangimento”³⁶ (COLOMINA, 2007: 97).

A experiência e imagem lúdicas não ficavam restritas ao cliente. Os arquitetos participavam ativamente delas, como se nota na foto que o casal produz celebrando a montagem da estrutura de sua casa, montada em apenas 16 horas por cinco homens. A

³⁵ Tradução do autor. Texto original: “Domestic life could no longer be taken for granted. It became an art form carefully constructed and marketed by a whole new industry: a form of art therapy for a traumatized nation, a reassuring image of the “good life” to be bought like any other product”.

³⁶ Tradução do autor. Texto original: “the world of toys he saw an ideal attitude for approaching the problems of design, because the world of the child lacks self-consciousness and embarrassment”.

pose do casal na foto tirada por Entenza [i58] lembra equilibristas de circo e mais do que isso, como aponta Colomina:

Quando eles atravessaram a corda bamba de aço antes que a tenda fosse erguida sobre armação, eles estavam lançando um intenso programa de construção através de brincadeiras festivas. Cada etapa da peça foi gravada, fotografada e divulgada para uma audiência internacional. (COLOMINA, 2007: 86-87)³⁷

A referência ao circo não é casual, na medida em que ele tinha uma importância grande para o casal, pelo prazer estético visual, a alegria e a celebração que o espetáculo proporcionava. Contudo, há que se notar que o que parece ser uma série de improvisos na verdade é uma série de movimento meticulosamente calculados. A imagem reforça a concepção que os Eames tinham da arquitetura como um “espetáculo teatral da vida cotidiana em andamento” (COLOMINA, 2007: 88).³⁸

Para Colomina (2007), a foto segue a tradição das fotos dos arranha céus de estrutura metálica em Nova Iorque e também das construções em *wood-frame* vernaculares do Centro-Oeste norte-americano [i59]. Mas, ao contrário das fotos tradicionais das construções onde apareciam apenas homens, no caso da Eames House, não são os construtores, mas os arquitetos e não são apenas homens, mas o casal que posa para a foto, o que indicaria uma nova perspectiva tanto no olhar sobre o trabalho quanto na organização do núcleo familiar.

A diferença na abordagem ao fazer arquitetônico fica evidente no contraste da foto de Mies olhando para a obra de sua Farnsworth. Apesar de algumas similaridades, essas duas fotos mostram a distância entre estas duas gerações e iluminam o novo papel do arquiteto que estava sendo construído no Segundo Pós-Guerra a partir dos EUA. A antiga imagem do arquiteto como um construtor heroico foi paulatinamente

³⁷ Tradução do autor. Texto original: “When they walked across the steel tightrope before the tent had ever been pulled up over the frame, they were launching an intense program of construction through festive play. Every stage of the play was recorded, photographed, and disseminated to an international audience”.

³⁸ Tradução do autor. Texto original: “ongoing theatrical spectacle of everyday life”.

substituída por um novo tipo de vanguarda, que transitava entre design de produto e design de imagem.

Se, na década de 1920, os arquitetos dominaram a imagem estática e começaram a absorver a lógica da cultura da imagem, os Eames foram além, dominando o fluxo contínuo de imagens.³⁹ Uma referência que parece ter sido importante para Charles alcançar esse controle foi o período que trabalhou com Billy Wilder na MGM, quando chegou na Califórnia em 1941, projetando e montado cenários para seus filmes, que seriam construídos em apenas uma noite.

Segundo Colomina, para pensar na arquitetura dos Eames, temos que considerar esta intimidade com o filme, que marca uma mudança radical com a produção vanguardista europeia e aponta para uma arquitetura como se saísse dos estúdios de Hollywood. Tudo nos Eames era pensado deste jeito, não apenas seus projetos e produtos, mas suas roupas e comportamento. A dupla se dedicava cuidadosamente à sua imagem, as suas roupas eram muitas vezes encomendadas a estilistas de Hollywood. Os Eames utilizavam essa qualidade cinematográfica em quase tudo que faziam.

Os Eames estavam atentos à mudança no papel do arquiteto, mas não estavam a sós. Outros arquitetos dos anos 1950 também participaram ativamente dessa transformação, construindo um modo de ser arquiteto que era completamente diferente do que para as gerações anteriores. Retomavam com bastante vigor um cuidado para com o registro e com a divulgação do trabalho presente na trajetória dos pioneiros da arquitetura, com destaque especial para Richard Neutra, mas assumiam, ao mesmo tempo e com mais radicalidade, que “as imagens se transformaram na matéria prima de seu ofício” (COLOMINA, 2007: 8).⁴⁰

Apesar das preocupações no fazer arquitetônico de Koenig se aproximarem mais do campo da engenharia, as suas obras sem dúvida contêm as características

³⁹ Le Corbusier também considerava o filme como o melhor meio para mostrar a arquitetura. Mas era mais sério e estático. Nos Eames é uma pluralidade de informações simultâneas, várias telas ao mesmo tempo (o olho de um espectador de televisão, mudando o canal constantemente). Pioneiros neste modo de ver e experts em comunicação, os Eames levaram *Glimpses of the U.S.A* para Moscow em 1959 (mesmo ano de kitchen debate) onde mostravam imagens e filmes, simultaneamente, em sete telas. Eles voltaram a utilizar a mesma técnica diversas vezes.

⁴⁰ Tradução do autor. Texto original: “Images had become the raw material of their craft”.

fotogênicas e sedutoras das residências que acabamos de analisar a partir da Casa Eames. Afinal, ele faz parte dessa geração que se dedicou ativamente aos registros e divulgação de seu trabalho na época e continuou com um dos traços relevantes da arquitetura angelina, buscando constantemente controlar a publicização de sua imagem e de suas obras. Koenig não só montou um cuidadoso cenário de domesticidade com sua arquitetura, mas também apareceu ele mesmo nas fotos, posando ao lado de modelos, simulando uma intimidade familiar e doméstica que falava ao mesmo tempo do modelo norte-americano de vida e de arquitetura que se queria exportar a partir de sua nação.

Por tudo que acabamos de comentar, pode-se afirmar, concordando com a bibliografia, que a Eames House foi de fato um ponto de virada dentro do CSHP. O que se nota é que a partir da sua realização, da década de 1950 em diante, as casas passaram a assumir um caráter mais experimental, explorando os limites da construção em aço e de peças industrializadas, dando corpo para a crença no desenvolvimento industrial do país (IRIGOYEN, 2005) e, ao mesmo tempo, encenando um novo tipo de domesticidade e de perfil profissional. Dois jovens arquitetos que iniciam suas carreiras justamente nesse período sintetizam bem a continuidade e as inovações introduzidas no CSHP e na produção norte-americana de modo geral: Craig Ellwood, que projeta três CSH (#16, #17 e #18), e Pierre Koenig, o mais novo arquiteto do programa, responsável por duas residências (CSH #21 e CSH #22).

Sem uma educação formal em arquitetura, **Craig Ellwood [i77 e i78]** se aproximou do mundo da edificação ainda durante a Segunda Guerra, quando trabalhou no Departamento de Construção, participando da montagem e desmontagem de habitações pré-fabricadas. Essa aproximação se manteve com o fim do conflito mundial por meio do trabalho em uma incorporadora. Nessa empresa, Ellwood envolveu-se com tarefas que consistiam em desenvolver orçamentos de obra, desenhar e supervisionar a construção. A incorporadora trabalhava com estruturas metálicas e tinha clientes como Neutra, Eames, Soriano entre outros, o que lhe abriu as portas para a arquitetura. Ao mesmo tempo, Ellwood reservava suas noites para estudar engenharia estrutural nos programas supletivos da UCLA. Quando enfim sentiu

confiança em seu domínio de projeto, orçamento e obra, abriu seu próprio escritório, em 1948.

Segundo Esther McCoy (1968), nos primeiros anos de sua carreira, o arquiteto utilizou apenas o que já havia aprendido, sem grandes inovações. Foi somente a partir do final dos anos 1950 que Ellwood passaria a incorporar mais elementos da arquitetura de Mies van der Rohe, como a rigorosa modulação e limpeza estrutural, o investimento em um detalhamento sofisticado e a busca por espacialidade mais fluida. Essa aproximação ganhou força com o ingresso no escritório de Ellwood, em 1965, de James Tyler, arquiteto formado na University of Utah que, como outros já mencionados, também foi convocado para ir à guerra, dessa vez na Coréia, em 1953. Contudo, em vez ir para o campo de batalha, foi escolhido para trabalhar no Departamento de Construções, o que mostra o alcance que a relação com a guerra teve na formação dos arquitetos norte-americanos.⁴¹

Ainda em Utah, Tyler havia trabalhado no escritório de John Sugden, um arquiteto formado em Illinois que trabalhou diretamente com Mies durante o projeto da *Farnsworth House*. A influência do mestre alemão no escritório de Sugden foi decisiva para a formação de Tyler, característica que interessou a Ellwood quando contratou o jovem arquiteto. O conhecimento minucioso da obra de Mies rendeu frutos para Tyler e contribuiu para sua evolução no escritório, onde atuou como coordenador geral até 1977, quando Ellwood se aposentou e o deixou encarregado de terminar os projetos em desenvolvimento, oferecendo-lhe o nome do escritório e os clientes. Apesar da oportunidade que este convite trazia, Tyler declinou a proposta e preferiu abrir seu próprio escritório.

A referência a Mies, contudo, não é a única a orientar os trabalhos de Ellwood, que, além do mais, desenvolve com o tempo uma linguagem própria. Analisando os projetos desenvolvidos para o CSHP, nota-se que seu trabalho se tornava cada vez mais sintético e elegante (MCCOY, 1968) que, ao mesmo tempo, carregava o sentido informal ensaiado pela Eames House.

Na entrevista, Tyler comenta que a melhor casa que Ellwood acredita haver feito é a Case Study House #17 [i79 a i82], lançada pela *Arts & Architecture* na edição

⁴¹ Essas informações foram colhidas na entrevista realizada pelo autor com Tyler em março de 2017.

de março de 1956. É uma casa maior que a média das casas lançadas pelo programa, com mais de 300 m², e que conta com uma ala para funcionários, característica atípica nas casas desse período na Califórnia, demonstrando que os clientes não eram a classe média que a revista ambicionava convencer. A casa tem o formato de um “U”, com a garagem em uma das extremidades, os espaços sociais na ala central e os dormitórios na outra ponta. Cada uma das áreas íntimas se abre para um pátio reservado, cujo perímetro é fechado com painéis de vidro translúcido sobre um requadro metálico, garantindo a privacidade dos espaços externos. A estrutura metálica é composta por pilares “H” de 4” (10,16 cm) e vigas “I” com 5” (12,7 cm), entre os pilares o arquiteto utiliza tijolos de barro e painéis de lambri de madeira, cuja materialidade contrasta com a estrutura e com os painéis de vidro. Em uma abordagem distinta de Koenig, Ellwood faz uso de estruturas mistas para garantir a esbelteza das peças metálicas aparentes: as paredes de tijolo são grauteadas e reforçadas com vergalhões para garantir maior estabilidade aos esforços sísmicos; e a estrutura metálica da cobertura é reforçada com barrotes de madeira [i81], ocultos sob um forro de madeira e de gesso. A sala e a cozinha se abrem para a piscina e para o jardim com portas deslizantes de vidro, garantindo uma boa conexão dos espaços internos e externos. Aqui, como nos trabalhos de Koenig, a estrutura metálica dita o ritmo e norteia a organização da casa, mas a obra de Ellwood se difere no uso misto de estrutura e em maior número de materiais de acabamento.

Além dos aspectos arquitetônicos já mencionados, Tyler nos traz um olhar de dentro do escritório de Ellwood, revelando a sua organização, relação com os clientes e colegas, além de um pouco da personalidade do arquiteto. Do ponto de vista da dinâmica do escritório, ele relembra que Ellwood trabalhava com vários arquitetos, deixando que alguns, como Tyler, desenvolvessem o projeto, preocupando-se mais com a imagem do edifício do que com sua organização funcional e programática. O arquiteto relembra também que Ellwood se empenhava para construir a imagem do escritório para os clientes e para a mídia, perseguindo novas comissões com muito empenho, mas que deixava em grande medida os projetos com os arquitetos mais experientes. Prova desta dinâmica está na revisão da autoria de um dos mais importantes edifícios de Ellwood, o **Art Center College of Design [i83 e i84]**,

construído em Pasadena, em 1976, com a inclusão de Tyler como co-autor do projeto.⁴² Mas as características que nos interessam mais enfatizar a partir de suas lembranças são as relativas à sua personalidade.

Tyler o descreve como alguém simpático e sedutor que “*could charm a bird out off a tree*”.⁴³ Sempre bem-vestido, com carros luxuosos e cercado de objetos de design de alto valor, Ellwood era casado com atriz de cinema charmosa como ele que pela imagem e estilo de vida conquistava clientes. A preocupação com a aparência, aliás, tinha esse sentido estratégico claro de angariar encomendas pelo escritório, uma estratégia que envolvia frequentar lugares específicos onde se encontrava a elite angelina. A estratégia não era individual, sendo empreendida por outros arquitetos do período, como Richard Neutra e Charles Eames, que muitas vezes tinham como parceiras de conquista as próprias esposas. Ellwood, ao que parece, contudo, destacava-se, sendo comparado por Tyler a uma estrela de Hoollywood.

A estratégia e seu sucesso, em alguma medida, segundo Tyler, incentivava a rivalidade que existia entre Ellwood e Koenig, afinal, ambos eram da mesma geração e disputavam a mesma clientela. A disputa, contudo, envolvia um outro tipo de atitude por parte de Koenig. Diferentemente de seu antagonista, Koenig trabalhava sozinho na maioria dos casos, controlando todo o processo desde os primeiros esboços até a sua construção. Sem apelar apenas para o tipo de sedução dos grandes astros do cinema, Koenig tinha uma personalidade mais retraída e menos fascinante, aproximando-se mais da figura de um Gary Cooper, enquanto uma figura quieta mas forte. Sua estratégia, afinal, era investir em uma argumentação técnica sobre as vantagens das construções mais industrializadas e as qualidades do projeto, a maioria deles destinados a clientes que eram menos abastados do que os atendidos por Ellwood.

A postura *cool* do arquiteto, contudo, não significou um descuido em relação à sua imagem. Ao contrário, Koenig seguiu a atitude de certo modo inaugurada por Neutra e radicalizada pelos Eames de cuidar com esmero da divulgação de suas obras, procurando controlar a produção de fotografias e textos, sua circulação e publicização. Ademais, parte dessa divulgação envolvia a sua presença nas fotos, como autor da obra

⁴² Para maiores detalhes sobre a dinâmica interna ao escritório de Craig Ellwood, ver Hines (2010), que conta com depoimentos de Tyler e de outros colegas.

⁴³ Trecho da entrevista com Tyler, em março de 2017.

e também referência para o novo estilo de vida que ela ensitava. Envolveu, além disso, o esforço de Koenig em escrever a própria história da arquitetura norte-americana, construindo para isso um lugar específico de destaque. Tal esforço foi desenvolvido anos depois, já na década de 1990 – em um período que coincidiu com a volta do reconhecimento de sua contribuição para o campo arquitetônico – quando ele passou a dar mais aulas de história da arquitetura, priorizando a trajetória do modernismo californiano, como fica claro em seus programas de aulas encontrados em seu acervo. Nessa trajetória, ele dava destaque para as obras do período entre guerras, como pudemos ver em suas anotações de aula, e foco especial no CSHP, programa que, como fica claro em seu agradecimento a John Entenza premiação da *Gold Medal Award* pelo *American Institute of Architects* (AIA) em 1999, que teve uma importância crucial em sua carreira. Ganhar um prêmio pela AIA, alias, tinha um significado especial para o arquiteto que dedicou grande parte de seu tempo na organização do instituto a partir de 1971, quando foi eleito para o College of Fellows. Tal importância é reforçada pelo fato de que deste momento em diante ele passa a assinar Pierre Koenig F.A.I.A., relevando o papel que a instituição assumiu para o arquiteto e a sua representação profissional.

O historiador Neil Jackson, responsável pelo segundo livro monográfico sobre Koenig, indica três vezes o arquiteto para ser nomeado um *Honorary Fellow* do *Royal Institute of British Architects* (RIBA), em 1996, 1998 e 2000, tendo sucesso na última tentativa. Nas últimas duas indicações, o historiador pôde contar com a contribuição de Norman Foster, que escreve uma breve carta, corroborando os argumentos de Jackson e discorrendo sobre a importância de Koenig para a arquitetura. Foster ainda escreve o prefácio do livro de James Steele, ressaltando a importância do arquiteto angelino na história da arquitetura.

Mas, voltemos ao CSHP e aos laços que nos ajudam a compreender a produção de Koenig e o seu reconhecimento profissional. Pierre Koenig se formou arquiteto pela USC em 1952 e podemos reconhecer na sua formação e trajetória profissional, indícios das mais diversas contribuições, dos ensinamentos da universidade às visões de modos de morar desenvolvidos na região ao longo da primeira metade do século XX. Antes de se formar, Koenig passou por três

universidades: a University of Utah, onde se matriculou na School of Engeneering, em 1943, mas seus estudos foram interrompidos, porque, no mesmo ano, ele foi recrutado para cumprir o serviço militar até 1946, como Flash Ranging Observer, de onde retorna com premiações de três estrelas de batalhas. Seu trabalho consistia no mapeamento das tropas inimigas a partir de seus disparos. No retorno, com uma bolsa de estudos do exército, ele foi para a Pasadena City College, onde permanece de 1946 a 1947, e só então foi para a USC, onde se formou, em 1952, tirando a licença cinco anos depois, em 1957.

Durante esse longo período de formação, em 1950, ainda estudante na USC, Koenig desenvolveu o projeto de sua própria residência em Glendale, nos arredores de Los Angeles, que veremos com mais profundidade na segunda parte deste trabalho. Ele encarou o projeto como uma pesquisa que seguia os ensinamentos da escola e propôs uma construção simples a partir de peças industrializadas, com uma planta compacta e ampla conexão entre o interior e o exterior. Uma vez concluída, a residência de Koenig tornou-se o cartão postal do fabricante da estrutura metálica para a divulgação das possibilidades do uso deste material na construção doméstica, outro caminho corrente de publicização de seu trabalho. **[d38 e d39]**

Enquanto realizava o projeto de sua residência, Koenig fazia um estágio, no verão de 1950, com Raphael Soriano, que na época tinha quatro projetos de residências com estrutura metálica em andamento: duas na fase final de obra e duas ainda na etapa de desenvolvimento de projeto. Koenig preparou os desenhos de apresentação da *Olds House* **[i74 e i76]**, que entrou para o programa como *Case Study House* de 1950 e seus desenhos foram amplamente divulgados pela revista *Arts & Architecture* de John Entenza.

A experiência não só abriu portas para o jovem arquiteto, como veremos, como marcou a sua formação e atuação profissional. Assim, além de assimilar este tipo de desenho na concepção e, sobretudo, divulgação de seus projetos, Koenig se dedicou, como professor da USC entre 1964 e 2004, período em que esteve vinculado a universidade, aos estúdios de projetos e representação gráfica. Tais atividades, vale insistir, tiveram importância fundamentais não apenas na academia, mas também no cotidiano do escritório. Em seu acervo o arquiteto demonstra a intenção de lançar dois

livros: um sobre os seus desenhos de perspectiva e o papel que esta forma de representação desempenhou em seus projetos; e um segundo livro sobre a elaboração de seus detalhamentos, relacionando-os com a produção de outros arquitetos contemporâneos. Numa tentativa de se aproximar desse desejo, esta dissertação conterá, no Volume 2, grande parte dos desenhos de perspectiva e detalhamento encontrados em seu acervo.

A precisão das linhas finas pretas e o contraste no tratamento das superfícies dos desenhos realizados por Koenig para a residência de Soriano despertaram o interesse de Entenza por conseguir representar a clareza da estrutura metálica e tornaram-se a porta de entrada de Koenig para a revista. A partir desta aproximação, Koenig executa duas casas dentro do CSHP: a Bailey House (CSH #21), de 1959, e a Stahl House (CSH #22), de 1960. Essas duas residências se converteram em imagens emblemáticas do modo de vida angelino. A foto de Julius Shulman da sala da CSH #22 completamente aberta para a trama ortogonal quase infinita da cidade de Los Angeles foi uma das imagens mais difundidas do movimento moderno californiano. **[d142]**

Essas obras, como outras, são devedoras da trajetória do conjunto de arquitetos aqui mencionados. Arquitetos que construíram coletivamente um caminho alternativo para o movimento moderno a partir dos Estados Unidos, cuja vertente californiana viria a se tornar um estandarte do *American Way of Life*. Na próxima parte desta dissertação, analisaremos como esse caminho foi desenvolvido especificamente por Pierre Koenig e quais os diálogos que ele estabeleceu com as experiências e o contexto aqui recuperado a partir de seus projetos.

Parte II

Era minha intenção, quando comecei a carreira, de fazer uma arquitetura anônima para pessoas comuns: de criar casas que eram melhores do que as feitas por qualquer um antes de mim – construídas do modo mais econômico e rápido usando o aço e todos os novos materiais que a indústria tinha a oferecer. (KOENIG apud STEELE, 1998: 8)⁴⁴

Neste capítulo, serão estudados quatro projetos de Pierre Koenig à luz dos elementos contextuais vistos na primeira parte desta dissertação. Os projetos serão analisados com diferentes enfoques, olhando para o cliente, a relação de Koenig com a indústria, com as tradições construtivas da região e seu esforço para publicar seu trabalho.

Os projetos escolhidos foram feitos nos primeiros dez anos da carreira de Koenig e demonstram um rápido amadurecimento do jovem arquiteto, que atinge um grande e rápido reconhecimento. A linguagem construtiva e o léxico de componentes desenvolvidos nesses anos iniciais permaneceram em grande medida no trabalho posterior do arquiteto. Podemos observar em sua obra como ele aprimora os detalhes e o sistema construtivo desenvolvido, sem se afastar de alguns princípios básicos iniciais em sua abordagem: economia de meios, relação com o entorno e uma atenção às necessidades dos moradores. Com basicamente as mesmas peças e a mesma modulação, o arquiteto põe reiteradamente o sistema e o método de projeto à prova, extraindo, por sua vez, cada vez mais insumos para continuar o aprimoramento do uso de componentes pré-fabricados e sua relação com a indústria.

Partindo desses projetos, veremos outras obras que parecem terem sido relevantes enquanto referência para o arquiteto – obras do próprio Koenig ou de outros autores – assim como desdobramentos de alguns conceitos elaborados nesses

⁴⁴ Tradução do autor. Texto original: “it was my notion, when I started, to make anonymous architecture for ordinary people: to create houses that were better than the ones done by anyone before – built more quickly and cheaply using steel and all the new materials the industry had to offer”.

projetos em obras posteriores. A partir dessas continuidades e revisões em sua própria obra, é notável a pertinência e eficácia do raciocínio projetual do arquiteto, capaz de conceber com as mesmas peças e partido estrutural, projetos muito distintos do ponto de vista espacial e em sua relação com a topografia. Ou seja, através de um sistema construtivo que pudesse ser universal, ele é capaz de criar casas específicas para situações únicas e específicas para cada terreno e cliente. Tal abordagem aproxima o arquiteto à vertente da arquitetura moderna californiana e faz dele um de seus principais expoentes da segunda metade do século XX.

Koenig House #1 (1950)

[d29 a d43]

A Koenig House #1 de 1950 é a primeira obra construída de Koenig, feita para ele mesmo enquanto ainda estava na universidade. Já nesse projeto, podemos observar a intenção do jovem arquiteto em contribuir para o desenvolvimento do uso de componentes industrializados e da estrutura metálica no âmbito doméstico. A casa é uma espécie de experimento que visava provar a eficácia de materiais voltados ao setor comercial e industrial para o uso residencial, almejando uma espacialidade aberta e integrada com um mínimo de recursos. Koenig sintetiza nesse projeto aprendizados tanto da universidade quanto de experiências práticas, como a adquirida no estágio com Raphael Soriano e de outras referências contemporâneas como a Eames House. A aproximação com essas referências se deu, em grande medida, porque compartilhavam a experiência da falta de materiais devido ao recente fim da guerra, a imposição decorrente de um leque limitado de componentes e a atitude projetual consequente de trabalhar a partir disponibilidades locais e temporais de elementos construtivos.

Ainda estudante, Koenig constrói essa casa para provar aos professores da USC seu argumento de que seria possível uma casa acessível para a classe média sem recorrer ao tradicional *wood-frame*. A organização programática e espacial de sua residência foi bem aceita por seus professores, que tiveram apenas como ressalvas o uso da estrutura metálica exposta (STEELE, 1998). Para calcular a estrutura da casa, Koenig chamou o engenheiro William Porush, que, além de ser professor de Koenig na

USC, desenvolvia projetos de estrutura metálica para muitos arquitetos do período, como Rafael Soriano, Gregory Ain, entre outros. A parceria de Koenig com Porush foi duradoura e o engenheiro calculou a maioria dos projetos do arquiteto.

Em 1950, Koenig comprou um pequeno terreno residencial de aproximadamente 400 m² em Glendale, nos arredores de Los Angeles, onde construiu uma casa térrea de 90 m² (78 m² de casa com uma garagem de 12 m²). Para que os custos fossem compatíveis com o empréstimo de \$ 5 mil que conseguira no banco e com um incentivo que ganhou por sua participação no exército – um incentivo que explica o *boom* da construção habitacional e de expansão suburbana no segundo pós-guerra, como resultado de uma ação política deliberada por parte do Estado, como vimos na primeira parte –, ele procurou tanto um terreno barato quanto realizar uma obra a mais econômica possível.

O terreno custou \$ 500 e o primeiro projeto de Koenig foi orçado em \$ 12 mil, o que inviabilizaria a obra. Com o preço da construção fora de seus limites orçamentários, Koenig percebeu que tinha projetado uma casa de madeira, sem levar em conta a economia em potencial da estrutura metálica. Após um período de diálogos com fornecedores de estrutura e vedações, Koenig refez o projeto buscando o aproveitamento máximo das peças da estrutura e caixilharia. Ele adotou a modulação de 10' (3,05 m) – o arquiteto mantém em grande medida essa modulação ao longo de sua carreira – e reorganizou as vigas principais da cobertura no sentido longitudinal da casa, passando a adotar o vão de 20' (6,10 m) para a estrutura metálica e 10' (3,05 m) para o *steel-deck*. Após o esforço de otimizar as peças metálicas, a estrutura da casa foi erguida em apenas dois dias. Para a caixilharia principal da sala, o fornecedor aponta que seria mais econômico reduzir o número de portas e aumentar seu tamanho, o que o leva a trabalhar com portas de correr com 10' (3,05 m) de comprimento, intensificando a desejável integração da casa com seu jardim.

Com o novo projeto em mãos, Koenig assumiu o trabalho de gerenciar a obra e conseguiu baixar o preço da construção para \$ 5 mil. Ele mesmo se encarregou em fazer parte dos trabalhos menos especializados da obra, demonstrando, além da necessidade de viabilizar a obra, seu interesse em dominar a técnica construtiva para saber aplicá-la da melhor forma possível.

As escolhas baseadas em cálculos orçamentários comprovavam sua hipótese de que uma construção industrializada poderia ser mais econômica que os métodos tradicionais. Segundo o próprio arquiteto, a sua busca por uma estrutura mais eficiente continha um certo grau de inocência, que se mostrou um importante motor para que o arquiteto procurasse novas maneiras de abordar o problema construtivo. Em depoimento para a historiadora Esther McCoy ele afirmou: “Eu era muito jovem na época para saber que era diferente. Mas isso tem uma vantagem. Quando você é jovem demais para saber a distinção entre possível impossível, você geralmente realiza mais coisas” (KOENIG apud JACKSON, 2007: 17).⁴⁵

Assim como na Eames House, a primeira ideia de Koenig para a casa era erguê-la do solo liberando o terreno acidentado de intervenções. Devido à vegetação e aos custos que tal operação poderia trazer à obra, o arquiteto optou por construir um muro de arrimo de concreto armado na parte Leste do terreno, planificando o terreno para a implantar a casa em apenas um pavimento. Com essa solução, o arquiteto pôde manter e aproveitar a sombra dos carvalhos na parte Sul do lote e abrir a sala diretamente para o jardim (STEELE; JENKINS 1998). A Eames House havia sido construída e publicada apenas um ano antes do projeto de Koenig e sua referência parece ter sido decisiva na escolha do método construtivo, explorando não só a espacialidade que uma construção em aço poderia trazer, mas também sua linguagem aparente e o uso de componentes industrializados “de prateleira” para estrutura, caixilharia e vedação.

Além do muro de arrimo em concreto armado, a estrutura é feita sobre uma fundação em sapata corrida, com pilares metálicos circulares de 3 ½” (8,89 cm) de diâmetro grauteados com concreto, uma viga “I” central de 6” (15,24 cm) de altura e vigas “C” de borda com 8” (20,32 cm) de altura. Sobre o vigamento, o arquiteto usa o sistema de *steel-deck* de 1 ½” (3,81 cm) de espessura, com uma chapa de compensado naval e impermeabilização para cobertura. Chama a atenção a simplicidade (talvez até excessiva) da cobertura: sem fortes caimentos para escorrer a água e sem isolamento

⁴⁵ Tradução do autor. Texto original: “I was too innocent then, to know that it was different. But that has an advantage. When you’re too young to distinguish between the possible and the impossible, you often accomplish more”.

térmico, a construção certamente não teria, do ponto de vista do conforto térmico, um desempenho muito eficiente. [d35]

Apesar dessa pesquisa não ter encontrado nenhum relato sobre as eventuais patologias no projeto, observamos que nos próximos projetos Koenig passou a incorporar camadas mais robustas de isolamento térmico e a repensar o trabalho com as águas pluviais. Mantendo a leveza visual de suas coberturas planas, o arquiteto transformou essas necessidades pragmáticas em elementos da expressão arquitetônica, como veremos a seguir em seu trabalho com a água da chuva na cobertura da Bailey House.

Com uma planta compacta, o programa elaborado pelo jovem estudante de arquitetura é contido em dois prismas retangulares: um volume de 40' (12,20 m) por 20' (6,10 m) com o programa principal da casa e um volume adjacente de 20' (6,10 m) por 10' (3,05 m), fechado apenas na face Leste pelo muro de arrimo, delimita o espaço da garagem para um carro. A entrada da casa se dá em um recuo da fachada na face Norte do prisma principal e, deixando os pilares soltos, define um corredor coberto que dá acesso tanto para a sala quanto para a cozinha. Koenig concentra as instalações hidráulicas próximas ao muro de arrimo, que abastece o banheiro, a área técnica e a cozinha. O recuo da fachada e os elementos estruturais revelados por essa escavação do volume prismático principal se assemelham aos projetos de Soriano nos quais Koenig participou enquanto estagiário em 1950, sobretudo à Olds House (CSH 1950).

O programa é composto por um quarto que se abre diretamente para a sala com duas portas deslizantes, permitindo maior integração entre os espaços, uma cozinha linear e um banheiro, o único cômodo não integrado espacialmente ao restante da casa. Uma área técnica foi instalada junto ao acesso da cozinha, e se abre parcialmente para fora da casa para facilitar os trabalhos de manutenção. Com tal arranjo programático, Koenig conseguiu reduzir a área de circulação ao mínimo, aproveitando ao máximo cada espaço da casa.

Como já vimos, a modulação estrutural da construção é de 10' x 10' (3,05 m x 3,05 m), vão ideal para o *steel-deck*, cuja modulação era utilizada também por Rafael Soriano. A referência a esse arquiteto é notável também na adoção de colunas circulares e no recuo da fachada para conformar a entrada e proteger as aberturas da

incidência solar direta. Para a caixilharia, o arquiteto utiliza quatro tipos de componentes: as grandes portas de correr de 10' (3,05 m) para reforçar a integração da sala com o jardim, módulos padronizados de fábrica com 4' (1,22 m) que se assemelham às vedações utilizadas na Eames House, janelas de correr de 4' (1,22 m) sobre a bancada da cozinha e as janelas mais altas no banheiro. A partir dessa obra, Koenig passou a evitar ao máximo as janelas a meia altura, favorecendo sempre que possível uma caixilharia piso-teto de modo a simplificar o detalhamento e reforçar a lógica da construção com componentes industrializados.

Do ponto de vista da materialidade, o projeto explora a diversidade, não ficando, portanto, restrito a um único elemento, nem muito menos a expressão daqueles que constituíram a sua estrutura principal. No muro de arrimo da porção Oeste do terreno, a casa recebe o revestimento de tijolos de barro aparentes, no lado Leste a parede é composta com telha metálica do lado externo e lambri de madeira do lado interno. Esses materiais ficam em contraste com a estrutura metálica aparente que recebe uma pintura cinza por dentro e vermelha por fora na viga de borda. O chão recebe piso vinílico na casa toda e os armários, em compensado naval, fórmica colorida. Em todo o piso externo, o arquiteto usa o tijolo de barro, reforçando a ideia da casa assentada no chão e em franco contraste com a estrutura metálica aparente. Esse contraste é muitas vezes recuperado por Koenig, que usa o tijolo de barro nos pisos externos em muitas de suas obras posteriores.

As peças de mobiliário que aparecem nas fotos são leves e moduladas, em sua maioria feitas com madeira laminada e aço. A escolha do mobiliário estava alinhada com a vertente mais atual do design de objetos da época, e contava, entre outras, com cadeiras do casal Eames e também do argentino Antonio Bonet. A abordagem da curadoria do mobiliário está alinhada com a arquitetura moderna da região, cuja flexibilidade e leveza favorecem uma ocupação despojada e reforçam a ideia da integração dos espaços internos e externos.

A perspectiva do projeto [d30], aparentemente feita sobre uma foto de Shulman, nos mostra o início do desenvolvimento da linguagem gráfica que seria marcante na carreira do arquiteto. Embora o desenho, ainda com traços trêmulos, o desenho não seja capaz de representar com precisão a estrutura metálica tão

característica de sua obra, a linguagem do desenho já aponta a intensão do arquiteto em representar a integração dos espaços internos e externos, assim como a implantação da casa que respeita e incorpora a natureza e vegetação do entorno.

O acervo nos mostra que os desenhos feitos para essa casa tiveram ajustes substanciais durante a obra, com muitas anotações e revisões. Tal observação poderia nos indicar o caráter didático que o canteiro de obras teve na formação do arquiteto, que revê o projeto em função das possibilidades locais da construção. A partir dessa obra, podemos observar uma atenção mais apurada com o detalhamento, que foi recuperado e ajustado em obras posteriores.

Comprovando o alinhamento de Koenig com a linha editorial da revista *Arts & Architecture*, a casa é publicada na tiragem de outubro de 1953, ao lado de grandes nomes da arquitetura moderna norte-americana como Paul Rudolph e de Mies van der Rohe. Além dos desenhos, a casa é retratada pelo fotógrafo Julius Shulman e já nessa primeira publicação, o arquiteto aparece em duas fotos que sintetizam sua abordagem em relação ao campo de atuação do arquiteto. Em uma delas ele aparece debruçado sobre a prancheta e em outra, soldando as vigas de borda da casa. [d21 e d22]

Essa foi a primeira parceria de Koenig com Julius Shulman, o que aponta o esforço do arquiteto de divulgar suas obras em busca de clientes, mas também de construir um lugar na história e na crítica da arquitetura, algo que ele explora ao longo de toda a sua carreira, inclusive como professor, em especial, de história da arquitetura. Segundo Shulman, quando ele chegou na obra para fotografar, Koenig estava ele mesmo soldando o arremate da cobertura. A tecnologia de solda estava começando a se popularizar e o arquiteto estava empenhado em aprender a fazer. A atitude reforça a impressão descrita por Tyler de que o arquiteto era especialmente comprometido com o desenvolvimento de suas obras, procurando cuidar com afincamento de cada detalhe. Além disso, ela o habilitava para desenvolver seus projetos a partir da experiência no canteiro, sem a qual a atitude projetual mais pragmática já mencionada não encontraria apoio suficiente para se afirmar e desenvolver.

A casa foi publicada não apenas em revistas especializadas, como a *Arts & Architecture*, mas também para um público mais abrangente. O sucesso da casa pode ser medido pela prontidão com que a fornecedora de aço, a *National Steel Corporation of*

Pittsburgh – em um anúncio de duas páginas publicado na revista *Time*, em 9 de abril de 1956, na *Newsweek*, em 16 de abril de 1956. e na *Business Week*, em 14 de abril de 1956 [d38 e d39] usa a casa para anunciar um novo modo de construir e habitar. As falas de Koenig nas revistas quase assumem um certo tom de manifesto, no qual defende a construção em aço, explicitando seus motivos e discorrendo sobre as vantagens de uma construção industrializada. Desde o início, as casas de Koenig trouxeram a ideia de novidade e foram amplamente utilizadas pelas empresas fornecedoras de estruturas metálicas. A sua intensa presença em propagandas de revistas para um grande público poderia expandir o mercado consumidor para esse tipo de arquitetura, construção e materialidade, revelando que não apenas os arquitetos se apoiavam nas indústrias, mas que estas contavam com a ação desses profissionais para a divulgação de seus produtos, algo que, como vimos, nos Estados Unidos não se restringia a esfera privada, mas participava de uma política de Estado de desenvolvimento político e econômico.

Alguns anos após o casamento com Merry Thompson e o nascimento de seu filho Randall, em 1954, Koenig se muda e a Koenig House #1 foi, infelizmente, demolida para dar espaço a casas maiores.

Lamel House (1953)

[d44 a d65] e [i85 e i86]

Na mesma calçada de sua residência, a apenas 160 m de distância, Koenig tem a oportunidade de realizar, em 1953, um ano após se formar arquiteto pela USC, seu segundo projeto residencial. A Lamel House, feita em Glendale para o casal Jacqueline e Edward Lamel, tem muitas similaridades com seu primeiro projeto: basicamente os mesmos componentes e modulação foram utilizados, os detalhes foram reaproveitados (e melhorados), e o trabalho com a materialidade da casa também se manteve muito parecido. Apesar de terrenos com características distintas, suas áreas, por serem parte de um mesmo loteamento são muito próximas. Esse terreno tem aproximadamente 450 m² e a casa 148 m² (37 m² para a garagem e 111 m² para a casa principal).

A Lamel House casa poderia ser entendida como uma continuação da pesquisa de Koenig na aplicação de componentes industriais, na qual o arquiteto põe à prova o sistema desenvolvido na primeira casa, adaptando-o a outro terreno, orientação e programa, mas mantendo os princípios projetuais aplicados anteriormente. Para a calcular a estrutura de concreto e aço, ele chama novamente o engenheiro William Porush. Apesar dessa continuidade a casa apresenta novas operações espaciais que servem, por sua vez, de base para futuras expressões arquitetônicas como veremos a seguir. Essa casa foi intensamente divulgada, ficando apenas atrás das CSH no número de publicações. A grande repercussão dessa obra marcou uma passagem da imagem do arquiteto que deixa de ser, aos olhos do público e da crítica, um estudante interessado em novos métodos experimentais de construção e passou a ser reconhecido como um arquiteto qualificado com uma filosofia de trabalho clara, e que se tornava uma referência em construções em aço. Para Jackson (2007), as publicações nas revistas populares foram mais importantes para Koenig do que nas revistas especializadas, servindo mais para anunciar as habilidades do arquiteto para potenciais clientes do que para promover sua filosofia de trabalho entre colegas. O levantamento de seu acervo nos mostra como o arquiteto se preocupava mais com esse tipo de publicação sem perder de vista, no entanto, o contato com a academia e publicações especializadas.

Os clientes agiram como empreiteiros dessa vez, contratando todos os trabalhos necessários para a construção da casa. A casa ficou em \$ 12 mil, curiosamente o mesmo preço inicial da Koenig House #1. Após a primeira experiência de projeto e obra, na qual o arquiteto se aproximou dos problemas do canteiro, Koenig incorporou os aprendizados que visavam maior economia na construção, por exemplo, a otimização do vão da estrutura metálica e do *steel-deck*, e o trabalho com a caixilharia, optando por reduzir o número de folhas de correr e aumentar seu tamanho.

O terreno em aclave tem aproximadamente 15 m de frente por 28 m de fundo e tem um desnível de 2,40 m da rua ao platô superior, onde o arquiteto implanta o prisma principal da casa. Nesse platô, o terreno é cortado no sentido Norte-Sul por uma calha de drenagem e conta com um maciço arbóreo de seis carvalhos americanos já com grande na porção Leste do terreno. [d51]

A configuração do terreno definiu em grande medida a implantação da casa em sua porção Oeste, com a garagem no nível da rua e o prisma do programa residencial assentado no nível superior, abrindo-se extensivamente para o Leste e para o jardim. Com essa configuração, a posição da garagem fica totalmente dissociada da casa principal, excluindo o automóvel da vista da área social. Essa solução poderia se aproximar da estratégia utilizada na Stahl House, que veremos adiante. O desnível garante também privacidade para as áreas sociais e íntimas da casa em relação à rua. A fachada frontal e a fachada leste materializam essa intenção com um contraste de planos opacos e transparentes, respectivamente.

Para aproveitar o terreno o arquiteto usa o mesmo módulo de 10' (3,05 m) e desenha um frame linear de 20'x80' (6,10 m x 24,4 m), com três vigas longitudinais que vencem um vão de 20' (6,10 m) – perfis “C” de 6” (15,24 cm) nas bordas e uma viga central com um perfil “I” também de 6” (15,24 cm), entre elas o *steel-deck* de 1 3/4” (4,45 cm) vence o vão de 10' (3,05 m). As colunas são feitas com tubos metálicos de 2 1/2” (6,35 cm) sobre uma sapata corrida de concreto armado. Notamos, assim, que apesar da aparência ser muito similar à casa anterior e dos componentes estruturais serem basicamente os mesmos, o arquiteto faz ajustes em todas as peças: as vigas de borda e a viga central passam a ser da mesma altura, recebendo um complemento em chapa dobrada para fechar a cobertura de *steel-deck* com mais altura, que dessa vez recebe um isolamento térmico de 1” (2,54 cm) sob a membrana de impermeabilização [d54], e os pilares ficam mais finos. Três vãos de 20' (6,10 m) ficam na parte superior do terreno e o quarto módulo abriga a garagem no nível inferior. A diferença de nível foi resolvida pelo arquiteto com um muro de arrimo de concreto armado no sentido transversal da casa, dessa vez deixado aparente.

O acesso da garagem ao nível principal da casa principal se dá por meio de uma escada entre a casa e o jardim, sem portas, que chega em um pátio interno de frente para um elemento de telha de translúcida (a tecnologia do plástico e sua aplicação na construção civil estava em pleno desenvolvimento) sobre um pequeno espelho d'água. É notável, nesse projeto, o cuidado com que Koenig pensa o percurso de acesso à casa, dando cadência a uma sequência de espaços que organiza as

perspectivas do visitante, ao mesmo tempo que faz a mediação entre os ambientes internos e externos da residência.

Quem sobe a escada chega na casa sem propriamente adentrar em seu espaço fechado; a casa começa no jardim. E do jardim já é possível olhar para toda a área social, escutar o barulho da água e ter a sensação de estar numa espécie de oásis, deixando para fora a aridez de Los Angeles. A telha translúcida garante alguma privacidade temporária para o quarto que se volta para o pátio e orienta o visitante a se voltar para a área social, acessando a casa pela sala de jantar, que, com o mesmo piso da área externa, assume o papel de rótula da casa, separando a área íntima e a área social. Originalmente, o pátio tinha a previsão de ser coberto com um sombrite *Koolshade*, podemos ver os perfis delgados para sua sustentação, mas a sombra dos carvalhos já foi suficiente para sombrear o ambiente e o arquiteto opta por não instalar a tela de proteção solar.

O pátio é um dos elementos mais marcantes da casa e confunde a distinção entre dentro e fora. A cozinha abre-se principalmente para fora, assim como o segundo quarto da residência e a sala de jantar, sugerindo uma vida ao ar livre. Tal operação arquitetônica, de criar um espaço livre para ser ocupado no centro da casa, é reinterpretada em muitos projetos de Koenig. Com algumas diferenças, a criação de um espaço interno e a presença da água voltam a aparecer na CSH #21, como veremos mais adiante. É surpreendente como logo em seu segundo projeto construído, o arquiteto foi capaz de dar tanta potência para esse espaço, carregando-o de possibilidades de uso e de significado.

Koenig mantém basicamente a mesma materialidade de sua casa para esse projeto, mas novamente com pequenas variações. As vedações externas são compostas por telhas metálicas trapezoidais – em vez de onduladas – e o muro é deixado em sua materialidade bruta de concreto aparente. A casa volta-se predominantemente para o jardim por meio de grandes panos de vidro, com exceção apenas ao quarto principal e ao banheiro que se voltam para os fundos do terreno. Para o piso externo, o arquiteto volta a utilizar o tijolo de barro, que continua para dentro da casa na sala de jantar (no projeto executivo a especificação para esse piso era de placas de concreto). O restante da casa recebe um piso vinílico colorido com uma textura. O mobiliário que aparece

nas fotos segue a mesma linha do projeto anterior, novamente com peças dos Eames e de Bonet.

Os desenhos de executivo e detalhamento são mais profissionais, nos quais é possível notar maior precisão e elaboração dos detalhes. A cobertura com uma altura maior de *steel-deck* e com a adição uma camada de isolamento é um desses apontamentos de aprimoramento construtivo a partir de experiências posteriores. Vemos que os desenhos estão mais organizados e autoexplicativos, com chamadas de detalhes e especificações técnicas mais definidas, assim como carimbos mais profissionais. Naturalmente, uma vez que a obra seria gerenciada por outra pessoa, os desenhos deveriam ter mais autonomia e falarem por si só.

Notamos que as perspectivas [d48] têm um traço mais seguro e expressivo, feito dessa vez na etapa de projeto (isso fica claro quando vemos a diferença da cobertura da garagem que é diferente da versão construída). São desenhos feitos com carvão cuja linguagem viria a mudar nos próximos projetos analisados, nos quais o arquiteto passou a usar pena e nanquim, representando com mais precisão a limpeza da estrutura metálica.

Uma curiosidade nesses desenhos executivos é o carimbo, no qual o arquiteto assina apenas “Pierre Koenig”, sem o título de arquiteto, apesar de ter se formado no ano anterior. Isso se deve ao fato de que Koenig tira a licença para atuar como arquiteto apenas em outubro de 1957, ganhando só nesse momento a possibilidade de adicionar “arquiteto” em sua assinatura. Em dezembro do mesmo ano, ele viria a ser eleito membro do *American Institute of Architects* (AIA), podendo adicionar também A.I.A. em sua assinatura. Tal descompasso entre a divulgação de seu trabalho e sua licença foi tratado cuidadosamente pelo arquiteto, que sempre se preocupava em ressaltar a necessidade de não o chamar diretamente de “arquiteto” antes de que ele recebesse a licença (JACKSON, 2007), numa atitude claramente comprometida com a constituição de um campo profissional autônomo, no qual só atuassem pessoas com formação universitária.

Essas duas casas inaugurais do arquiteto foram responsáveis pelo primeiro prêmio relevante de sua carreira. A premiação internacional na Bienal de São Paulo de 1957 foi um importante passo para seu reconhecimento e lhe garantiu uma boa

quantidade de publicidade, tanto no meio especializado quanto em revistas para um público mais amplo e propagandas do fornecedor de aço. O fato da primeira premiação do jovem arquiteto norte-americano ter sido realizada em solo brasileiro, onde outros jovens arquitetos paulistas também estavam sendo premiados, aponta uma possibilidade de aproximação referencial no campo da arquitetura doméstica.

A revista *Arts & Architecture* se interessou pelo projeto da Lamel House e o publicou na edição de janeiro de 1954 apenas com duas perspectivas e uma planta. O texto, por sua vez, contém uma forte ênfase no fato de ter sido construída inteiramente em aço e com um orçamento enxuto. A casa é chamada na publicação apenas como “*Small House*” e Koenig é chamado de “designer” em vez de arquiteto. Na mesma edição, consta um projeto de Quincy Jones e seu sócio Frederick Emmons, para quem Koenig viria a trabalhar alguns anos mais tarde, e propagandas do designer de móveis Van Keppel, que se tornaria um parceiro de Koenig em seus projetos posteriores, como na CSH #22.

Um ano e meio depois, em junho de 1955 a revista voltou a publicar a casa, dessa vez com fotos de Julius Shulman da obra pronta, e com um nome diferente: “*Steel Frame House*”. Na mesma edição da revista foi publicada a CSH #17 de Craig Ellwood, ainda em obras, mas já com chamadas para visitas ao terreno e descrições de amenidades para as famílias. Assim como a Koenig House #1, a Lamel House foi amplamente publicada não apenas na mídia especializada, mas também em revistas populares.

A “novidade” de ser inteiramente construída em aço colocou a Lamel House em um lugar de destaque, ao lado de casas de arquitetos relevantes como Soriano, Quincy Jones, entre outros. Apesar da grande ênfase na novidade da construção metálica nas publicações, Koenig reforça que essa ideia já estava presente há um bom tempo nos EUA. Ele relata ao historiador Neil Jackson:

A casa de aço é considerada uma novidade, apesar de estar conosco há três décadas... a casa de aço está fora do estágio de pioneirismo, mas tecnologias radicalmente novas estão atrasadas há muito tempo. Qualquer experimento em grande

escala dessa natureza deve ser conduzido pela indústria, pois o arquiteto não pode competir por isso. Uma vez realizada, a casa de aço custará menos do que a casa de madeira. Os arquitetos carregam a bola há muito tempo e agora é hora da indústria (KOENIG apud JACKSON, 2007: 25).⁴⁶

Segundo Jackson (2007), havia uma certa relutância na indústria da construção civil em aceitar o desafio de expandir o campo de atuação da pré-fabricação. A bola acaba novamente caindo na mão de alguns entusiastas, como John Entenza.

Infelizmente, não foi possível acessar o interior da residência na visita ao local em abril de 2018. A partir da rua, a casa parece manter em grande medida a materialidade industrializada de seu projeto original. Um pouco carente de manutenção, a casa apresenta três intervenções marcantes: um depósito foi adicionado à garagem escondendo o muro de concreto armado e criando um volume improvisado no nível da rua; foi feito um fechamento vertical que prolonga a fachada cega da sala para proteger o jardim no nível superior da vista da rua, com um material que simula a telha original; e o acesso à escada antes livre está fechado com a obviedade de uma porta.

Bailey House - *Case Study House #21* (1959)

[d66 a d121] e [i87 a i91]

Algumas passagens profissionais do início da carreira de Koenig nos ajudam a entender a busca do arquiteto por uma estrutura racional e econômica. Ainda estudante, ele trabalhou em uma companhia que produzia aeronaves, desenhando fábricas no Departamento de Engenharia. A experiência no campo programático da

⁴⁶ Tradução do autor. Texto original: “the steel house is considered new, although it’s been with us for three decades... The steel house is out of the pioneering stage, but radically new technologies are long past due. Any large-scale experiment of this nature must be conducted by industry, for the architect cannot afford it. Once it is undertaken, the steel house will cost less than the wood house. The architects have carried the ball a long time and now it’s the industry’s time”.

engenharia alimentou as pesquisas em estruturas metálicas, auxiliando-o no desafio de achar novas soluções construtivas pré-fabricadas para a aplicação no âmbito doméstico (MCCOY, 1962). Duas colaborações com arquitetos mais experientes também parecem ter sido significativas para o desenvolvimento do raciocínio construtivo de Koenig: o estágio, em 1950, com Raphael Soriano, no qual preparou os desenhos de apresentação da Olds House, como já vimos anteriormente, e a breve colaboração com Quincy Jones, do escritório Jones & Emmons, em 1956.

A colaboração com Quincy Jones – um arquiteto reconhecido na Califórnia por sua pesquisa em protótipos residenciais, que também projetou uma residência para o CSHP – aconteceu quando sua firma estava desenvolvendo um projeto de uma residência de estrutura metálica em San Mateo, para o incorporador Joseph Eichler, chamada X-100. Entenza e Eichler estavam promovendo ativamente o uso de produtos industrializados, atraídos pelas possibilidades da aplicação doméstica das construções em aço e de sua reprodutibilidade em massa, o próprio nome do projeto indica sua ambição de protótipo.

Segundo relata ao historiador James Steele, Koenig já tinha familiaridade com a revista *Arts & Architecture* e com a pesquisa de protótipos residenciais proposta por John Entenza desde a universidade de Passadena. O arquiteto lembra como foram especialmente marcantes os desenhos de perspectivas de Paul Rudolph para uma residência na Flórida (STEELE; JENKINS, 1998). O arquiteto aguardava a oportunidade para colaborar com a revista, pois vinha desenvolvendo sua própria pesquisa em construções metálicas para residências unifamiliares desde a época de faculdade, quando projetou sua própria casa.

Em meados da década de 1950, o repertório construtivo de Koenig, composto por panos de vidro, cobertura e estrutura de aço já estava formado e o arquiteto tinha desenvolvido uma filosofia de trabalho muito próxima ao *ethos* da revista. Após a construção de algumas residências, Entenza comenta que, com a casa certa e o cliente certo,⁴⁷ o arquiteto teria condições para participar do programa.

⁴⁷ A revista exigia dos clientes a liberação da casa por seis a oito finais de semana após a conclusão da obra, para visitação do público. Em um primeiro momento, as casas também não poderiam ser mobiliadas com móveis antigos ou inadequados (segundo o crivo da revista e do arquiteto), que seriam incompatíveis com uma casa moderna. Assim, os lançamentos do CSHP eram geralmente totalmente mobiliados com

A oportunidade surgiu em 1956, quando o casal Mary e Walter Bailey o convocaram para realizar o projeto de sua residência. Walter, um psicólogo,⁴⁸ e Mary, uma assistente social, não tinham filhos e almejavam habitar em uma casa moderna, compatível com seu estilo de vida informal, onde os espaços fossem despojados e sem funções únicas específicas. A encomenda deu a Koenig a oportunidade de desenvolver um projeto com planta livre e espaços integrados, tirando o máximo de proveito das possibilidades apresentadas pela leveza das construções metálicas. A casa foi projetada especificamente para um terreno e um cliente, mas seu sistema, facilmente adaptável a diversas situações faz com que a casa seja considerada pelo arquiteto um protótipo.

O empenho com que o arquiteto se dedicou ao projeto, do seu registro fotográfico à sua publicização, parece indicar a ambição de finalmente ter uma de uma de suas casas incluídas no CSHP. Ao mostrar os desenhos da residência para John Entenza, Koenig conseguiu ter sua primeira participação no CSHP, elegendo-a para constar como Case Study House #21, o que trouxe aos clientes descontos na estrutura e em alguns equipamentos (JACKSON, 2007). Como contrapartida ao patrocínio, após a conclusão da obra a casa foi mobiliada e permaneceu aberta ao público para visitaçã aos finais de semana por dois meses. Em uma entrevista ao historiador Neil Jackson, Koenig lembra de como a casa foi descrita por Entenza: “um projeto muito original e limpo. Dois detalhes, um Norte-Sul, um Leste-Oeste. Um material para o telhado, o mesmo para as paredes. Casa mínima, espaço máximo” (ENTENZA apud JACKSON, 2007: 30).⁴⁹

Para muitos críticos e arquitetos, a Bailey House representa um ponto alto no CSHP. O próprio arquiteto relembra, em um memorial escrito em 1999 [d95 e d96], o comentário de Entenza na revista *Arts & Architecture* de 1959: “um dos pensamentos mais limpos e mais imaculados no desenvolvimento da pequena casa

peças de design moderno e em linha com a arquitetura moderna proposta nas residências. Apesar de diversas residências terem sido cogitadas a participarem do programa, estas imposições e o excesso de publicidade muitas vezes afastavam os clientes do programa (MCCOY, 1984).

⁴⁸ Walter Bailey obtém seu PhD no departamento de sociologia e psicologia na USC em 1947, e pesquisa temas sobre drogas, e seu impacto nas comunidades, segregação e preconceito racial.

⁴⁹ Tradução do autor. Texto original: “a very pristine, clean design. Two details, one north-south, one east-west. One material for the roof, same one for the walls. Minimal house, maximum space”.

contemporânea”.⁵⁰ Para o historiador James Steele (2007), a obra é a depuração de anos de uma minuciosa pesquisa sobre protótipos em construção metálica, refinando e sintetizando o vocabulário até chegar nessa construção icônica de planta econômica e apenas dois detalhes construtivos (STEELE, 1998).

Além de amplamente divulgada, a CSH #21 ganhou diversos prêmios quando concluída: AIA – *House and Home Magazine*, 1962; *Western Construction Honor Award*, 1959; AIA – *Sunset magazine Honor Award*, 1959 e *Architectural League of New York*, 1958. Quarenta anos após a construção da casa, Koenig voltou a ganhar dois prêmios pelo restauro realizado em 1998: o *Los Angeles Cultural Heritage Commission* agraciou o arquiteto com o *Historic Preservation 2000 Award of Excellence*, pelo “restauro excepcional da Bailey House”⁵¹ (JACKSON, 2007: 31). E o *Los Angeles Conservancy* concedeu ainda o *Preservation Award 2000*, pelo “restauro exemplar, liderado pelo arquiteto original, de uma das *Case Study Houses* originais de Los Angeles, restaurando uma residência de aço e vidro deteriorada e negligenciada e trazendo-a novamente como um símbolo visual da arquitetura residencial moderna de Los Angeles.”⁵² Em 2001, o arquiteto ganha mais um prêmio organizado pela AIA *California Council 25year award*. Nas palavras do júri, a CSH #21 “representa o refinamento máximo de um ideal desenvolvido por Koenig em suas primeiras casas e construído através de sua experiência com Soriano e Quincy Jones. Foi a solução mais simples alcançada, aparentemente, da maneira mais natural possível e foi uma conquista notável para um homem tão jovem”⁵³ (JACKSON, 2007: 31).

Apesar do discurso do arquiteto e da revista chamarem a atenção para a síntese de detalhamento da casa (ambos ressaltam que a casa é feita com apenas dois detalhes), entendida como uma característica resultante do amadurecimento dos trabalhos realizados pelo arquiteto até então, é notável ao estudar o acervo do arquiteto que mais

⁵⁰ revista Arts & Architecture, edição de fevereiro de 1959. Tradução do autor. Texto original: “some of the cleanest and most immaculate thinking in the development of the small contemporary house.

⁵¹ Tradução do autor. Texto original: “*outstanding rehabilitation of Bailey House*”

⁵² Tradução do autor. Texto original: “*exemplar renovation, spearheaded by the original architect, of one of Los Angeles’ original Case Study Houses, restoring a deteriorated and neglected steel and glass home to its rightful place as a visual symbol of Los Angeles Modern residential architecture*”

⁵³ Tradução do autor. Texto original: “*represents the ultimate refinement of an ideal developed by Koenig in his early houses and built upon through his experience with Soriano and Quincy Jones. It was the simplest of solutions achieved in, apparently, the most effortless way and was a remarkable achievement for such a young man*”

desenhos e detalhes parecem ter sido produzidos para esse projeto do que para os anteriores. É perceptível, além do volume de desenhos, o grau de profissionalização que o material dessa casa coloca, apontando para o que parece ser uma nova fase do arquiteto.

O terreno plano de aproximadamente 1140 m² está localizado no bairro de *Hollywood Hills*, em um loteamento projetado por Garrett Eckbo. O lote está entre a rua a Leste e uma colina a Oeste, e com a melhor vista voltada para o Sul. O programa elaborado pelos clientes pedia uma residência unifamiliar entre 110 e 120 m², com dois ou três quartos e dois banheiros (STEELE; JENKINS, 1998). A casa construída tem 183,75 m² de área coberta e 122,5 m² de área fechada (aproximando-se assim da meta de área colocada pelos clientes); com dois quartos e dois banheiros, sala de estar, cozinha e sala de jantar integradas e uma garagem para dois carros.

A planta da casa é uma composição de dois retângulos separados pelo eixo de acesso, que cruza a casa sem entrar em seu espaço fechado. Um retângulo de 30' x 44' (9,15 m x 13 m) abriga o programa social e íntimo, enquanto o outro retângulo de 30' x 22' (9,15 m x 6,5 m), fechado em apenas um lado por uma parede de armários, define o espaço coberto da garagem. A estrutura define uma volumetria composta por prismas retangulares, solução que Koenig já havia testado em outros de seus projetos, em uma abordagem distinta das residências de Soriano, nas quais o arquiteto projeta a estrutura metálica em balanço ou recua as portas de vidro para criar beirais que protegem as aberturas.

Podemos observar nesse projeto a sensibilidade de Koenig na leitura do contexto em que a casa foi implantada. Em um terreno plano, mas com uma geometria irregular, o sentido expansivo da casa é resultado de uma implantação cuidadosa que soube, por meio de operações arquitetônicas muito precisas, aproveitar as potencialidades do lote. O arquiteto identificou a melhor vista e insolação para o Sul, o que orientou o posicionamento das áreas sociais e a fachada inteiramente de vidro. A caixilharia de aço da marca *Bellevue* foi escolhida para as fachadas transparentes; uma caixilharia de perfis delgados e composta por apenas quatro grandes portas de correr de 11' (3,35 m) cada uma, abrindo totalmente os espaços internos para fora. Com a ausência de beirais, o arquiteto especifica painéis deslizantes de tela da marca *Koolshade*,

instalados por fora dos caixilhos de vidro para proteção solar da fachada Sul. Na fachada oposta (Norte), o arquiteto também trabalha com a mesma caixilharia de aço e transparência conectando também a garagem à casa.⁵⁴ A privacidade da casa em relação à rua foi garantida pela aplicação de painéis de *steel-deck* na fachada Leste.⁵⁵ Os mesmos painéis foram utilizados na fachada Oeste, voltada para os fundos do terreno e para a colina em aclave.

Com esse trabalho de vedações externas (continuidade visual e transparência nas fachadas Norte-Sul, e opacidade nas fachadas Leste e Oeste), o arquiteto orquestrou uma progressão linear de espaços para quem entra na residência. O “passeio” começa na garagem, coberta e sem vedações até a porta de entrada propriamente dita ladeada por um pátio descoberto e com vegetação. A estratégia da construção do percurso para entrar na casa se assemelha à descrita anteriormente na Lamel House, o visitante já está na casa, protegido da rua e do sol, mas sem propriamente ter adentrado o espaço fechado. Ao entrar no espaço fechado da casa, o primeiro programa de acolhimento é o da cozinha, seguido pela sala de estar e, enfim, à vista para o Sul.

A integração dos espaços internos é reforçada pela concentração dos serviços no centro da casa. Um núcleo hidráulico com dois banheiros e uma casa de máquinas (contendo um aquecedor e bomba d'água) associado a um pátio descoberto que pode ser protegido pelos mesmos painéis *Koolshade* aplicados na fachada Sul para maior controle climático. Esse core divide as áreas social e íntima, ao mesmo tempo em que o pátio cria uma entrada de luz natural no centro da casa, iluminando tanto a sala e a cozinha quanto os banheiros. A solução também permite que todas as vedações sejam pensadas com o mesmo material do piso ao teto, evitando pequenas janelas “técnicas” para os banheiros. Além disso, esse pátio – revestido de pastilhas na cor cinza e com uma pequena fonte de água – cria uma situação voyeurística ao mediar diferentes graus

⁵⁴ Vale notar que, na maioria dos outros projetos, o arquiteto estabelece outra relação do automóvel com a casa, deixando a garagem para fora da área de visão dos espaços sociais.

⁵⁵ Esses painéis eram normalmente utilizados para a cobertura e foram adaptados pelo arquiteto para serem usados na posição vertical como revestimento externo das paredes de *dry-wall*. O uso desse detalhe desenvolvido nesta obra pode ser observado em obras posteriores do arquiteto, como a CSH #22.

de privacidade na casa por meio do uso de vidros translúcidos nas aberturas dos banheiros e transparentes para a sala.

Para definir a área de permanência da sala e dos dois quartos, Koenig usou um carpete branco; nos espaços de circulação foi aplicado um piso vinílico branco em nível (e mais uma vez em franco contraste) com os tijolos das áreas externas. O mobiliário da sala é composto por móveis soltos no espaço e dispostos de maneira a conformar áreas flexíveis para conversar.

A integração entre arquitetura e projeto de interiores era uma das principais ambições do programa, propagando um modo de vida facilitado pelo consumo de eletrodomésticos de última geração. A abertura para visita pública respondia a essa intenção e transformava temporariamente a casa em um showroom das novas invenções criadas para facilitar os trabalhos domésticos, apontando que a parceria com a indústria não se restringia aos componentes de construção, mas, como vimos na primeira parte do trabalho, contemplava esses produtos, cuja produção foi também essencial na reestruturação do parque industrial norte-americano no pós-guerra (COLOMINA, 2007). Nota-se ainda que, nesse setor, os arquitetos tiveram uma participação fundamental, presente nesse projeto.

Koenig desenhou uma cozinha solta de todos os lados e integrada à sala por meio de armários suspensos coloridos. O arquiteto especificou uma combinação de eletrodomésticos da General Electric, concebendo armários com forno e geladeira embutidos, assim como um balcão em aço inox com pia, lava-louças e fogão integrados de onde os moradores poderiam controlar todos esses equipamentos com dispositivos que, hoje, mais parecem um painel de aeronave, mas naquele momento eram muito avançados.

O arquiteto volta a repetir a solução de entrada na casa pela cozinha na CSH #22, mas com uma volumetria diferente: a cozinha da CSH #21 é definida por uma parede em “L” que sustenta todos os armários e eletrodomésticos, solta do teto e com uma abertura sobre o balcão para se integrar com a sala, enquanto na CSH #22 a cozinha é trabalhada como um volume isolado, definida pelos armários (também suspensos) e pelo forro rebaixado.

Reforçando a conexão da casa com o jardim, Koenig, responsável também pelo desenho das áreas externas, desenvolve uma proposta composta basicamente por água, pedrisco e tijolo de barro, contrastando a materialidade orgânica dos espaços externos com a materialidade industrial de aço e vidro da casa. A integração entre o jardim e a casa é percebida pela chegada em um espaço coberto, mas externo, por meio do qual expande a sala para fora da casa por meio das grandes portas de correr de vidro. Ao mesmo tempo, o jardim adentra a casa com o recurso dos pátios internos. No perímetro da construção, o arquiteto desenhou um espelho d'água, transposto por plataformas de estrutura metálica e piso de tijolo. O arquiteto também desenhou toda a base de concreto armado da residência sobre a qual se apoiam os pilares metálicos e, com o auxílio de um número considerável de detalhes, trabalhou com esmero a relação que a casa estabelece com o meio externo, como ela toca no chão e estabelece uma interface com o espelho d'água.

O acesso a essas plataformas se dá pelas portas de correr de vidro com 11' (3,35 m) que abrem totalmente o espaço interno para o jardim. A água da chuva é escoada por pequenas gárgulas localizadas sobre os pilares. Certamente projetado em um momento em que a escassez de água ainda não era um problema, um sistema de bombeamento joga constantemente a água dos espelhos d'água pelas gárgulas, permitindo a existência de peixes e plantas sem a necessidade de tratamentos químicos. Essa estratégia tem tanto um viés pragmático quanto lírico. O fluxo de água ajuda a diminuir a temperatura e melhorar a umidade da casa, conferindo ao dispositivo uma função climática. Ao mesmo tempo, cria uma imagem espelhada da casa com contornos indefinidos. Para Jackson (2007), tal atitude pode ser lida como uma provocação à ideia de pureza da casa de vidro miesiana. Mesmo no interior da casa, a água continua presente pelo barulho constante de sua queda pelas gárgulas, uma referência bucólica que contrasta com o ritmo frenético da metrópole sul californiana (JACKSON, 2007).

A CSH #21 chama a atenção pela busca de uma modulação estrutural mais econômica e que permitisse maior flexibilidade no arranjo interno da planta. Na entrevista realizada com James Tyler, ele relata uma conversa com Koenig na qual o arquiteto afirmou que o vão ideal para *steel-deck* é de 10' (3,05 m). A experiência de

Koenig no campo da engenharia, assim como seu trabalho junto a outros arquitetos mais experientes, permitiu que o jovem profissional entrasse em contato com diversas soluções estruturais e fosse capaz de encontrar uma solução adequada para os meios construtivos adotados. Esther McCoy nota como o arquiteto passou a adotar uma solução de maiores vãos em função do aproveitamento das peças metálicas, o que trazia uma economia no preço da estrutura (MCCOY, 1962).

A estrutura da casa é composta por quatro pórticos metálicos de 44' (13,40 m) de comprimento por 9' (2,74 m) de altura e três pórticos de 22' (6,70 m), que abrigam a garagem e a entrada. Esses pórticos com pilares e vigas soldados, cuja técnica era, como vimos, relativamente nova na construção civil, já vinham prontos da fábrica, o que garantia um bom desempenho estrutural ao conjunto e precisão das medidas de projeto, facilitando a montagem composta por diversos componentes pré-fabricados. O nó rígido entre pilares e vigas proporcionado pela solda elétrica garante à estrutura uma boa resistência a abalos sísmicos. A distância entre esses pórticos é de 10' (3,05 m), como defendia o arquiteto, preocupado em realizar um vão econômico para o *steel-deck* da cobertura.

O dimensionamento das peças estruturais foi feito novamente por William Porush, e consistia em peças parecidas que Soriano e Jones usaram nas casas de Eichler, com pilares em “H” de 4” (10,16 cm) e vigas “I” com 8” (20,32 cm). Contudo, enquanto Soriano trabalhou predominantemente com beirais (projetando a estrutura metálica em balanço ou recuando a fachada de vidro), Koenig conformou dois prismas retangulares compostos pela estrutura aparente e vedações externas de *steel-deck* ou vidro. Quincy Jones deixava um espaçamento entre os pórticos de 8' (2,44 m), mas Koenig, assim como Soriano, adotou a medida mais econômica de 10' (3,05 m), o vão máximo que o sistema aguentaria.

A cobertura plana é montada a partir de um sistema de *steel-deck* com nervuras de 1 ½” (3,81 cm) espaçadas a cada 6” (15,24 cm), exposto no interior da casa e pintado de branco, que vencem o vão de 10' (3,05 m) sobre o qual são instaladas para o isolamento três camadas de ½” (1,27 cm) de fibra de vidro e então a membrana de impermeabilização. Nesses detalhes de cobertura apresentados podemos observar claramente como o arquiteto aumenta a altura do isolamento térmico em busca de uma

condição ideal de conforto sem excessos desnecessários de material. Para a iluminação, luminárias de sobrepor tubulares em aço escovado foram posicionadas entre as nervuras do *steel-deck*.

O mesmo sistema *de steel-deck* usado na cobertura é adaptado pelo arquiteto para ser usado como revestimento externo da casa, com uma camada de isolamento térmico e *dry-wall* na face interna. Sua pintura branca contrasta e ressalta a estrutura portante de cor cinza chumbo. Em um desenho axonométrico [d190], vemos que o arquiteto alterou o detalhe da fixação do *dry-wall*, substituindo os barrotes de madeira por perfis metálicos. Tal decisão demonstra o comprometimento de Koenig com a construção em aço, buscando, sempre que possível, novas soluções que trouxessem uma unidade construtiva ao projeto.

A estratégia do uso da telha metálica como vedação externa já estava presente desde a primeira casa do arquiteto. Nesse projeto, ele parece achar uma solução de estrutura e modelo de *steel-deck* que se cristaliza em grande medida, sendo mantido nas obras posteriores como em seu próximo projeto residencial, a Stahl House, e em projetos dos anos 1980, como sua segunda residência, a Koenig House #2.

É possível notar um jogo de permanências e transformações a partir dos detalhes do arquiteto. Além do detalhamento das vedações com *steel-deck*, percebemos ao analisar os detalhes de cobertura desses primeiros projetos, uma série de manipulações que partem do mesmo grupo de componentes, mas que vão, a cada projeto, aprimorando as soluções técnicas no que diz respeito ao isolamento térmico e escoamento da água da chuva. Como se sabe, a cobertura plana de muitas construções desse período foram um ponto frágil e trouxeram problemas de transmissão de calor e de infiltração.

No primeiro projeto do arquiteto (Koenig House #1), o *steel-deck* da cobertura é recoberta apenas por uma folha de compensado naval e impermeabilização. O detalhamento permanece praticamente o mesmo em seu segundo projeto, a Lamel House, ganhando uma camada de 1” (2,54 cm) de isolamento. Para a Bailey House, vemos que o arquiteto passa a usar três camadas de isolamento térmico, totalizando 1 ½” (3,81 cm) de espessura e revê o desenho da borda, incorporando uma calha em todo perímetro da cobertura, despejando a água nos espelhos d’água ao redor da casa

por um sistema de gárgulas [d87]. O arquiteto reaproveita o mesmo detalhe na Stahl house, apesar do sistema de *steel-deck* da cobertura ser um pouco diferente devido aos maiores vãos e balanços.

As fotos de Julius Shulman, realizadas durante e depois da obra por solicitação do arquiteto, foram fundamentais para a divulgação da CSH #21. Nas fotos de obra, fica evidente a organização pragmática e a rigorosa modulação da estrutura metálica. Apoiados sobre fundações rasas, os pórticos foram os primeiros elementos a serem instalados, seguidos por uma cinta de amarração na periferia da construção (com as gárgulas já embutidas) apoiada sobre os pórticos e pelo arremate dos pisos, tanto internos quanto das plataformas externas. Pelas fotos de obra, podemos perceber que o volume final da casa já está conformado pela estrutura em seu estágio inicial. Após a montagem da estrutura portante foi instalada a cobertura, garantindo um abrigo para todo o restante da obra. Tal preocupação do arquiteto não apenas com o raciocínio construtivo, mas também com a organização do canteiro de obras, deve-se ao fato dele mesmo coordenar a maioria dos projetos, desde o desenho até a sua execução. Dessa forma, nota-se uma abordagem pragmática clara em seus desenhos diretamente relacionada à experiência da execução e o domínio das especificidades e das demandas de cada uma das etapas da obra.

Pierre Koenig aparece nas fotos finais da residência realizadas por Shulman. O jovem arquiteto alterna a vestimenta entre um blazer branco e outro preto para contracenar com uma modelo contratada, simulando situações de intimidade e usufruindo do mobiliário – alugado especialmente para a seção de fotos – e dos espaços integrados da casa. O arquiteto voltou a adotar esse procedimento na divulgação de projetos que realizou posteriormente. Tal abordagem está em consonância com a revisão do papel do arquiteto nesse período, como vimos na primeira parte do trabalho. Koenig faz parte de uma geração que se formou em meio a essa mudança, na qual a imagem da arquitetura se mesclava com a imagem de um modo de viver, dos objetos de consumo e da própria figura do arquiteto. Pelas entrevistas realizadas para essa dissertação, foi possível perceber como Koenig tinha uma personalidade mais calada e reservada, não condizendo com a atitude *playboy*⁵⁶ que

⁵⁶ Termo usado segundo definições de Beatriz Preciado, 2014

Craig Ellwood, por exemplo, desempenhava com desenvoltura e naturalidade. Se olharmos atentamente para essas fotos encenadas, poderíamos argumentar a existência de um certo estranhamento nas cenas, como um desconforto que traria mais uma sensação de ambiguidade entre os personagens do que uma cena espontânea de uma situação doméstica.

As perspectivas desenhadas pelo arquiteto são feitas com pena e tinta nanquim, e devido às suas linhas finas e retas, ganham nesse projeto mais precisão em sua representação da estrutura metálica do que nos projetos anteriores [d79 a d82]. De certa forma, elas se aproximam do estilo de desenho que Koenig utilizou para a representação da Olds House, enquanto trabalhava com Soriano. Os desenhos em perspectiva contam com uma vista aérea, uma vista da entrada e das fachadas de vidro. A única perspectiva interna é a vista do pátio entre os banheiros, revelando a importância desse espaço para o arquiteto.

Além das perspectivas, o acervo do arquiteto para essa residência nos apresenta uma foto de maquete. Apesar de pouco divulgada, a foto desse modelo físico, um dos poucos registrados em seu acervo, mostra-nos que a espacialidade da casa foi estudada pelo arquiteto não apenas com suportes bi-dimensionais de desenho. As conexões espaciais proporcionadas pela planta integrada da residência foram fruto de um cuidadoso estudo da estrutura e das partições internas que a maquete [d78] ajudava a ver. O procedimento revela também que apesar da ortogonalidade da obra e sua simplicidade construtiva, a espacialidade resultante é complexa em função da continuidade entre espaços internos e externos, pelo sistema de aberturas móveis, materialidade, paisagismo e articulação entre os espaços de estar e íntimo por meio do bloco de apoio.

O estudo do acervo de Koenig nos revela ainda que ele desenhava em seus projetos não apenas a arquitetura, mas muitas vezes também fornecia desenhos técnicos relativos a outros campos disciplinares, indicando o controle que possuía de suas obras. Os desenhos de fundações, estrutura metálica (com todos seus encaixes, fixações, soldas e pré-dimensionamento), instalações elétricas e hidráulicas, sistemas de iluminação e aquecimento, eram feitos pelo arquiteto e apenas validados pelos engenheiros complementares. Nota-se também, ao analisar as fichas técnicas do

acervo, a constância na parceria com projetistas complementares. Aqui podemos ressaltar novamente o trabalho com o engenheiro estrutural William Porush. Além de professor na USC, o calculista trabalhou com Koenig desde seu primeiro projeto e continuou com o arquiteto em quase todos os seus projetos posteriores.

Essa aproximação entre arquitetura e engenharia é evidente na fluência com que o arquiteto construiu seu repertório de soluções construtivas, afinal, sua formação inicial em engenharia na University of Utah parece ter permanecido como tema de pesquisa para o arquiteto ao longo de sua carreira. De fato, como professor da USC, além das disciplinas de projeto e desenho por ele ministradas, a partir dos anos 1970, ele também se dedicou com afinco aos laboratórios de estudos de performance da construção, enfatizando o viés técnico de sua reflexão e prática arquitetônica.

Koenig inicia sua carreira acadêmica lecionando projeto e desenho arquitetônico para o primeiro ano e a partir dos anos 1970 passa a se focar nas pesquisas práticas acerca da construção. Ele se torna director assistente do *Institute of Building Research*, de 1969 a 1971, cujo director era Konrad Wachsmann (ex-sócio de Gropius na empresa de pré-fabricados). Em seguida, ele inicia sua extensa colaboração com Ralph Knowles com quem ele funda o *School's Natural Forces Laboratory*. Koenig caracteriza a complementariedade de seus papéis, com Ralph como o acadêmico e ele o prático. Nesse laboratório, eles desenvolvem uma pesquisa pioneira nos efeitos do sol e ventos na arquitetura e constroem um grande número de túneis de vento (o maior deles, com 33' (10,06 m) de comprimento, ainda é utilizado pela universidade). A partir da década de 1990, ele também passou a dar aulas de História da arquitetura moderna do Sul da Califórnia, recuperando, em grande medida, suas próprias referências para contextualizar o CSHP.

Nas pesquisas desenvolvidas nos laboratórios, o arquiteto buscou quantificar as variáveis técnicas de um edifício, realimentando a universidade com a possibilidade de ampliar o campo de atuação e garantir maior controle da obra, inclusive econômico, um fator que ele pode acompanhar em detalhe, uma vez que também foi responsável pela construção de grande parte de seus projetos residenciais.

A reverberação dessa experiência compartilhada entre arquitetura e engenharia; universidade, escritório e canteiro de obras aparece claramente nas duas versões que

Koenig desenvolveu para o casal Bailey, como se pode constatar na pesquisa no acervo do arquiteto.⁵⁷ A data dos desenhos do Projeto Executivo da primeira versão é de 1956 [d67 a d75], e a segunda versão foi entregue em 1958 [d76 a d90]. As duas versões comprovam a noção de flexibilidade decorrente do uso da estrutura metálica. Com facilidade, o arquiteto reduziu a planta de 222,95 m² para 183,75 m², cortando pela metade a área social e um quarto, provavelmente a pedido dos clientes que intentavam construir uma residência com até 120 m².

Na revisão do projeto, Koenig manteve o partido estrutural e removeu apenas metade dos três pórticos do quadrante Noroeste, com um simples ajuste na medida do pórtico que passa de 40' (12,20 m) para 44' (13,40 m). Foi esse aumento de 1,20 m que permitiu ao arquiteto instalar o pátio interno na versão construída da casa.

O volume da primeira versão da casa consistia em um prisma retangular que, assim como na solução construída, é atravessado por um eixo de acesso no sentido Leste-Oeste iluminado por um pátio que separava a área social da área íntima, com a garagem na mesma posição. O retângulo Sul era composto por um espaço integrado com sala de estar, cozinha e um espaço de uso livre. A área íntima era composta por três quartos e dois banheiros no quadrante Noroeste. A garagem coberta para dois carros permanece no mesmo lugar, mas sua relação com a rua e a casa muda: se na primeira versão ela é trabalhada como de costume nos projetos de Koenig, relacionando-se mais com a rua do que com a casa, na versão construída ela fica mais interiorizada e participa mais dos espaços sociais.

O mesmo conceito de pórticos soldados de fábrica havia sido empregado, assim como o mesmo dimensionamento das peças, mesmos componentes de vedação e basicamente os mesmos detalhes. A permanência desses elementos, materialidade e dimensões, comprova que o arquiteto conseguiu realizar projetos de diferentes tamanhos com operações arquitetônicas econômicas, demonstrando a consistência do sistema que pôde ser rearranjado com facilidade.

⁵⁷ A ausência de referência a essas versões, seja na revista, seja livros monográficos sobre a obra de Koenig, revelam um ponto de vista historiográfico que privilegia o momento de inauguração da obra e que pouco ou nada considera a respeito de seu processo de ideação e de execução e de sua vivência pelos clientes.

Além da estrutura e detalhamento, muitas estratégias de projeto se mantiveram nas duas versões. É o caso da utilização de pátios descobertos para entrada de luz natural no meio da casa, o que permite que as vedações externas sejam trabalhadas com painéis piso-teto, sejam eles opacos ou transparentes. A leitura do terreno no que diz respeito à definição de privacidade, percurso de entrada e aberturas para a melhor vista ao Sul, também se mantém nas duas versões. Na primeira versão consta o desenho de uma lareira, cuja materialidade o arquiteto estuda através de colagens de fotos sobre o desenho [68 e d69]. Apesar da lareira ter sido suprimida na versão final, esse repertório não se perde e antecipa o trabalho com a materialidade da lareira revestida de pedra na CSH #22. O espelho d'água da versão final não aparece no projeto inicial.

Ainda trabalhando com a flexibilidade do sistema construtivo, temos no acervo de Pierre Koenig um desenho (sem data) para uma adição [d91 e d92] à casa. Curiosamente, ao fazer um projeto de ampliação da obra, o arquiteto não optou por conformar a planta retangular do projeto de 1956, mas por estender a estrutura da garagem. Trata-se de um complemento de apenas dois pórticos de 22' (6,70 m) de comprimento e 9' (2,74 m) de altura (idênticos aos pórticos já utilizados) para uma nova garagem e seu acesso. Mantendo a entrada de pedestres, a garagem existente deveria ser fechada e transformada em uma extensão da sala, conectada por caixilhos de vidro e telas de proteção solar *Koolshade*, as mesmas utilizadas no projeto construído. A extensão também apresenta uma piscina no limite Oeste do lote. Nesse projeto de adição, vemos claramente a flexibilidade e adaptabilidade proporcionada pelo léxico de componentes utilizados pelo arquiteto, no qual peças industriais padronizadas são utilizadas de maneira a criar um projeto específico para cada situação.

Depois de morar na casa por uma década, o casal Bailey mudou-se por motivos profissionais para a costa Leste. A sua casa radical foi vendida a proprietários menos comprometidos com a arquitetura original e sofreu um conjunto de modificações. Em 1997, o produtor de filmes de Hollywood, da Warner Bros., Dan Cracchiolo, adquiriu a CSH #21 por \$ 399 mil [d97 a d99] e chamou Pierre Koenig

para restaurá-la.⁵⁸ O número de intervenções espúrias na casa impressionou o arquiteto, que relatou: “mesmo sabendo do que estava acontecendo nessa casa, foi um grande choque para mim ver as intervenções ao vivo. Minhas casas são como crianças para mim” (KOENIG apud JACKSON, 2001: 31)⁵⁹.

No memorial descritivo do restauro, escrito em 1999, Koenig discorre sobre algumas mudanças que foram feitas à casa: a cozinha havia sido totalmente modificada, duas claraboias foram adicionadas e o desenho do espelho d’água havia sido alterado. É notável o esforço do arquiteto no trabalho de restauro em se aproximar ao máximo do projeto original, buscando os mesmos (ou os mais próximos possíveis) materiais e trabalhando junto aos fornecedores de equipamentos de eletrodomésticos para conseguir se aproximar ao máximo dos equipamentos originais.

O restauro da casa demorou e custou mais do que sua construção, que demorou 9 meses e custou \$ 21 mil em 1958; enquanto a reforma durou 19 meses e custou \$ 100 mil em 1998-1999. Como vimos acima, a fidelidade para com o projeto original foi reconhecida pela cidade de Los Angeles e pelo *Los Angeles Conservancy* e o *Los Angeles Cultural Heritage Commission*, que premiam Koenig com o *Historic Preservation 2000 Award of Excellence*. Pelas pranchas do projeto de reforma presentes no acervo, vemos que Koenig chamou o arquiteto Joe Bavaro para auxiliá-lo com os desenhos (muito mais simplificados que os originais produzidos por Koenig). Logo após a reforma a casa foi vendida novamente e Koenig ligou para o novo proprietário para dizê-lo que não deveria mexer em nada na casa e, caso o fosse fazer, que entrasse em contato com o arquiteto, comprovando o choque do arquiteto ao entrar na casa modificada sem sua participação. Em 19 de novembro de 1999, a casa alcança o status de um *Historic-Cultural Monument* (#669) de Los Angeles pelo *Cultural Heritage Commission*.

Com o cruzamento da bibliografia sobre o arquiteto e seu acervo, podemos afirmar que a CSH #21 é uma importante contribuição de Koenig para o desenvolvimento da arquitetura moderna da região da Califórnia. A obra pode ser lida

⁵⁸ Em 2002 o preço da casa era \$ 1,695 milhões, tamanha a valorização conferida ao imóvel pela reforma; e passa para \$ 4,5 milhões em 2016 (disponível em: <<https://la.curbed.com/2016/10/21/13364034/case-study-house-21-pierre-koenig-for-sale>>. Acesso em: 22 fev. 2019).

⁵⁹ Tradução do autor. Texto original: “even though I knew what had been going on in this house, it was a great shock to see it. My houses are like children to me”.

como uma síntese de aprendizados não apenas de seu arquiteto, mas também de gerações posteriores, como Raphael Soriano, Quincy Jones, Charles Eames e Richard Neutra. A partir dela Koenig consolidou um repertório construtivo que foi reaproveitado em muitas de suas obras. Os documentos do acervo nos mostram que esse projeto pode ter sido um ponto de amadurecimento do processo projetual de Koenig, que se esmerou tanto no detalhamento da casa quanto no esforço de publicação.

Em palestras conferidas nos anos 1990, o arquiteto revela que esse é o seu projeto preferido, pela simplicidade e síntese de linguagem da estrutura e detalhamento. Isso se deu, segundo o arquiteto, também pelo tempo estendido de projeto que foi de 1955 a 1959. Podemos perceber também como esse projeto acompanhou a carreira do arquiteto por meio dos carimbos dos desenhos do projeto. Notamos, ao longo dos anos, como ele vai incorporando os títulos concedidos a ele em sua assinatura: o projeto começa sem a terminologia “arquiteto”, ganha esse título após tirar sua licença para praticar, depois incorpora o título “A.I.A.” e, no projeto de extensão e de restauro, ele já assina “F.A.I.A.”.

Podemos descobrir pela análise aproximada dos documentos do acervo muitas das ambiguidades e dificuldades do percurso de projeto, contradizendo a narrativa linear das publicações e textos de época. Os documentos também iluminam indícios de uma rede de relações profissionais que se mostra comprometida com a aproximação da arquitetura e indústria, assim como novos modos de organização da casa.

Fica evidente também a relação de proximidade que o arquiteto mantinha com suas obras, das etapas iniciais do projeto (colaborando na captação de recursos para viabilizar a construção por meio da inserção da obra no CSHP) até mesmo muitos anos após sua conclusão, com projetos de restauro e também com o processo de tombamento da casa. Além disso, ao término do restauro, em 1999, Pierre Koenig deixou uma espécie de memorial descritivo da obra, relatando qual o status atual da residência, suas premiações e publicações, assim como o memorial descritivo reescrito. Outros projetos do arquiteto que ganharam destaque em publicações também foram resumidos da mesma forma, o que indica que foram escritos aproximadamente na mesma época, poucos anos antes do seu falecimento, em 2004, no que parece ter sido

o esforço de organização do legado de sua obra para gerações posteriores. Esforço este que culmina de certo modo com a doação de seu acervo ao Getty Institute.

Curiosamente, nos textos do acervo escritos pelo arquiteto, Koenig sempre se referia à casa como uma *custom built house*. O arquiteto pensava no uso de componentes industriais para fazer uma arquitetura singular, para um indivíduo (ou uma família) específico e em uma situação específica. Refletia assim uma das características do movimento moderno da Califórnia: contribuições individuais para situações específicas, mas compondo um corpo denso de trabalho e de experiências compartilhadas, cuja realização contava com o apoio direto ou indireto da indústria. Uma característica, que como vimos, era resultante, entre outros fatores, da revisão crítica que se construiu a partir dos EUA em relação à produção em massa e do desejo de construir habitações que atendessem aos anseios da clientela por uma residência unifamiliar perfeitamente identificada com o seu modo de vida.

Stahl House - Case Study House #22 (1960)

[d122 a d151] e [i97 a i121]

A Stahl House ou Case Study House #22 construída em 1960 nos morros ao Norte de Hollywood, é o arquétipo da casa como imagem da *Boa Vida* do Sul da Califórnia e uma das construções mais emblemáticas do período do Segundo Pós-Guerra. É o segundo projeto de Koenig para o CSHP, cujas fotos de Julius Shulman, publicadas na revista *Arts & Architecture* na edição de junho de 1960, ainda hoje são publicadas em livros e revistas. A casa é uma continuação da pesquisa estrutural presente no programa, mas aponta uma nova direção na obra do arquiteto. Se a CSH #21 pode ser entendida como um protótipo, pela sua possível reprodutibilidade advinda do uso de uma rigorosa modulação em um terreno praticamente plano, embora, como se viu, isso não impedisse o desenvolvimento de um projeto específico, a CSH #22 é inevitavelmente única, com sua estrutura desenhada especificamente para um terreno muito particular. Mas além das características topográficas do sítio, nota-se que o arquiteto estava nesse projeto menos preocupado com as possibilidades da pré-

fabricação e com o uso de componentes estandardizados e mais interessado em pensar a potencialidade espacial dos materiais empregados na construção. Assim, se no projeto das residências estudadas anteriormente a estrutura metálica definia prismas retangulares, na CSH #22 a solução é dada pelo desenho de seu telhado com amplos beirais, avançando em balanço para longe dos pontos de apoio. Mais uma vez o engenheiro de estruturas é William Porush.

Koenig descreveu a casa como se repousasse “em um ninho de águia nas colinas de Hollywood” (KOENIG apud JACKSON, 2007:43).⁶⁰ Os clientes, Carlotta Stahl e o designer Buck Stahl, viam nesse terreno o potencial de fazer uma casa moderna que usufruísse ao máximo a vista de 270 graus. Eles queriam uma casa espaçosa para si e os três filhos, com três quartos (os dois quartos dos filhos poderiam ser integrados por uma divisória móvel), três banheiros e uma cozinha compacta, mas integrada com a sala e voltada para a vista.

As narrativas apresentadas nos livros monográficos sobre Koenig relatam que a casa, hoje entendida como luxuosa, foi considerada econômica na época. Os lotes nos morros ao redor da planície de Los Angeles eram considerados difíceis de construir e com solo ruim, o que representava para as famílias de classe média norte-americana uma oportunidade de comprar o terreno para a sua primeira casa. Segundo Koenig:

Jovens casais de classe média, ou famílias que queriam uma casa personalizada, mas não tinham muito dinheiro, foram forçados a comprar lotes que eram abaixo do padrão. Estes eram localizados principalmente nos morros ao redor de Los Angeles, onde havia menos restrições em relação ao estilo da casa. Felizmente, havia mais liberdade para construir ou projetar o que você quisesse sem medo de antagonizar seus vizinhos. (KOENIG apud JACKSON, 2007: 67)⁶¹

⁶⁰ Tradução do autor. Texto original: “on na eagle’s nest site in Hoollywood hills”.

⁶¹ Tradução do autor. Texto original: “Young middle class couples, or families who wanted a custom-built house but didn’t have a lot of money were forced to buy lots that were substandard. These were mostly in

No entanto, em abril de 2018, outros números que contradizem essas afirmações foram apresentados pelos representantes da família Stahl em uma visita guiada. No final dos anos 1950, uma casa com três quartos na parte plana de Los Angeles poderia custar por volta de \$ 10 mil (vemos, a partir desses valores, o quanto a intenção de produzir casas econômicas com um repertório construtivo mais industrializado ainda era um desafio a ser superado). Apesar da dificuldade de ocupação desse lote devido à sua geometria irregular e alta declividade, os Stahl adquiriram o terreno, em 1954, por \$ 13.500 e demoraram dois anos para quitar o pagamento. A casa de aproximadamente 240 m² com mais 130 m² de garagem e áreas cobertas pelos beirais, custou \$ 30.500 para ser construída com mais \$ 3.500 apenas para a piscina. Ao contrário da narrativa apresentada pelo arquiteto, o custo total de \$ 47.500 superava muito o valor de uma casa tradicional e não era, por assim dizer, acessível para uma classe média em ascensão.

O casal não queria começar o projeto antes de concluir o pagamento do terreno, por isso, durante os dois anos, até a sua quitação completa, Buck Stahl se dedicou a pensar no projeto da residência. Para tanto, fez uma maquete de estudo com uma implantação em “L” [i94], mas com a ala dos quartos curva, de modo a acompanhar o desenho da rua. Ao mesmo tempo, visando nivelar o terreno com as próprias mãos, o designer saía em busca de pedaços de entulho de concreto que se soltavam das calçadas de Los Angeles e simplesmente os empilhava para criar muros de contenções. Essa atitude proativa, o terreno complicado e o risco de iniciar a construção com essas bases extremamente instáveis certamente assustou os primeiros dois arquitetos abordados pela família Stahl que não aceitaram a encomenda. Koenig foi o terceiro arquiteto consultado pela família e, em 1957, aceitou o desafio de projetar uma casa de vidro sobre uma fundação em balanço naquele terreno de difícil ocupação. Koenig levou o projeto à John Entenza antes mesmo do início da obra para que o mesmo entrasse no programa como a Case Study House #22. A obra da casa se iniciou em 1959 e durou apenas um ano, sendo concluída em 1960.

the hills and there were fewer restrictions in the hills as far as style went. Fortunately there was more freedom to build or design whatever you wanted without fear of antagonizing your neighbors.”

Na pesquisa realizada no acervo do arquiteto, foi possível recuperar os diálogos entre arquiteto, cliente, revista e construtor. Nessas cartas, fica evidente o esforço do arquiteto em aproximar os clientes da revista e o cuidado no modo pelo qual a casa seria retratada. Em uma carta destinada ao responsável pela obra, Robert Brady, a mediação feita pelo arquiteto é marcante. Ele cobra celeridade e qualidade nos trabalhos finais de obra, argumentando que o escritório Van Keppel-Green, responsável pelo projeto de interiores, está aguardando para entregar os móveis, para que o fotógrafo Julius Shulman possa fotografar e o editor da revista *Arts & Architecture*, John Entenza, possa finalmente publicá-la. Além da publicidade da revista, na mesma carta Koenig avisa ao construtor que o presidente da *Bethlehem Steel* (a fornecedora de aço para a construção da casa) pretendia visitar a obra concluída para ali realizar uma coletiva de imprensa. Em apenas quatro parágrafos, podemos compreender o papel de articulação e mediação dessas várias frentes que Koenig desempenhou nesse projeto. [d140]

De fato, parece ter havido uma cumplicidade grande entre os clientes e o arquiteto desde o início da obra. Era uma construção arriscada e Koenig conseguiu tirar o máximo de proveito do terreno que cai abruptamente para três lados do morro, além de ter ajudado o casal com a aquisição do empréstimo em um banco “arquiteticamente sensível” para a realização da obra, comprovando a viabilidade da obra. Segundo o relato na visita guiada, a condição do banco – já convencido de que se tratava de uma obra potencialmente icônica – para o empréstimo, era de que a casa deveria ter também uma piscina, de modo a valorizar a propriedade e torná-la não apenas um ícone moderno, mas também um ícone californiano.⁶² Koenig também trabalhou junto à prefeitura para garantir a aprovação da casa, tida, à primeira vista, como inviável pelo setor responsável pelas aprovações, preocupado com a declividade acentuada do terreno.

A casa poderia apresentar algumas dificuldades para a criação dos filhos do casal Stahl, que tem a iniciada obra quando Carlotta estava grávida do terceiro. O espaço externo plano foi ocupado em grande parte pela piscina e o declive acentuado

⁶² Apesar de ser uma das poucas obras de Koenig que possui uma piscina, esta pesquisa não encontrou evidências dessa condição no acervo do arquiteto.

em direção à vista demandava um cuidado reforçado. Essas dificuldades foram contornadas e as crianças, que, segundo o relato da visita, usavam quase permanentemente um colete salva-vidas até aprenderem a nadar, cresceram nessa casa sem nenhum grave acidente. O fato de terem ocupado a casa durante toda sua vida é testemunha do sucesso do projeto e a família Stahl é proprietária do imóvel até hoje.

Após o falecimento recente de Carlota Stahl, a família decidiu abrir a casa oficialmente para visitas guiadas. Recuperando a estratégia da revista *Arts & Architecture* em relação à viabilização das CSH, a família prepara a casa para visita pública em parceria com uma variedade de empresas interessadas em participar ativamente da preservação da casa, fornecendo o mobiliário, eletrodomésticos e paisagismo em sintonia com sua arquitetura, em troca de visibilidade.⁶³ O público pode, assim, ter a experiência de vivenciar por um breve período do dia um pouco da sensação icônica de domesticidade por ela representada.

Para Koenig, não era um projeto para ser visto de fora, mas uma casa que permite que o morador desfrute de seu contexto: “Todas as minhas afirmações não são internas – olhe para a casa, olhe para a forma dela, olhe para a forma. Eu não faço isso. Eu olho para fora e as pessoas dentro são projetadas para fora para o que está ao seu redor. Essa é a minha atitude em relação ao prédio” (KOENIG apud JACKSON, 2007: 47).⁶⁴

Para a implantação, o arquiteto adotou como solução uma planta em “L” com a piscina no centro do lote. O programa se distribui em duas alas: a ala íntima com os quartos e os banheiros está alinhada com a rua no sentido Leste-Oeste e se apoia no terreno mais firme para assegurar a estabilidade do conjunto; enquanto a outra ala (Norte-Sul) com o programa social se projeta em direção à cidade de Los Angeles, garantindo a vista panorâmica almejada pelos clientes.

⁶³ As empresas parceiras da família Stahl são: *Design Within Reach* (responsável pelo mobiliário), a revista *Dwell*, *Kohler* (fornecedora de equipamentos para cozinha e WC), *The Tropics: Plantscapes* (responsável pelo paisagismo), *Sterling Construction* (responsável por reparos na casa), *Affordalbe Sliding Doors* (manutenção das portas) e *Masters Touch Painting* (responsável pela pintura).

⁶⁴ Tradução do autor. Texto original: “All my statements are not inward – look at the house, look at the form of it, look at the shape. I don’t do that. I look outward and the people inside are projected outward to whatever is around them. That’s my attitude towards the building”.

Ao pensarmos que a Stahl House foi habitada por apenas uma família desde sua construção e ao mesmo tempo, devido à sua intensa divulgação, permeia o imaginário público, – em grande medida mediado por propagandas de moda e estilo de vida – seria possível imaginar que a casa concilia duas possibilidades de uso e criação de imagem. Por um lado, a casa amparou a vida de uma família “tradicional” norte-americana, e foi capaz de enquadrar memórias, situações cotidianas e domésticas. Por outro lado, o status icônico da residência se deve também à capacidade de criar potencialidades espaciais onde as mais variadas fantasias podem acontecer, devido à sensação expansiva de sua localização aliada ao isolamento desenhado por sua implantação.

Poderíamos pensar que as duas alas possuem duas tipologias distintas que se unem pela mesma cobertura. A ala social é inteiramente de vidro e a ala dos quartos se fecha para a rua e se volta para a piscina e vista. A residência funde, desse modo, a tipologia da casa de vidro miesiana, que tende a se desmaterializar e se integrar ao contexto devido à sua transparência, e também se aproxima, na ala dos quartos, à ideia de abrigo presente na obra de Schindler, composta basicamente por uma cobertura, uma parede sólida aos fundos e uma franca abertura para o jardim. Cabe ainda ressaltar a referência à Lovell House, de Richard Neutra, uma construção pioneira nas encostas dos morros ao redor de Los Angeles, que enfrenta o desafio do terreno em declive com um embasamento em concreto e uma estrutura de aço que, assim como a CSH #22, desenha sucessivos balanços em direção à vista. A estratégia dos sucessivos balanços da estrutura pode ser observada novamente na obra de Koenig na Iwata House, feita em 1963.

A importância da vista fica clara para o projeto de Koenig, que faz uma construção que tende a desaparecer. A estrutura que mais aparece é a da cobertura, com suas vigas em balanço e ritmo marcado do *roof-deck*. Os pilares são posicionados na mesma face que as vedações e, pintados da mesma cor que os caixilhos e, por isso, tendem a desaparecer, ao contrário da solução utilizada por Koenig nas casas vistas anteriormente, onde o arquiteto marca a estrutura com uma cor mais escura do que o restante das vedações. Segundo o arquiteto:

Em toda a volta, exceto pela fachada voltada para a rua que é sólida ... Então a parte de trás é toda de vidro por 270 graus. Tem uma vista magnífica. É uma declaração neutra. A vista é importante. A casa deveria se encaixar no contexto e se relacionar com ele. Você não vê a casa quando está dentro dela, vê a vista e está vivendo com o entorno, com o exterior... Foi assim que a CSH #22 foi projetada e por que foi projetada (KOENIG apud JACKSON, 2007: 43).⁶⁵

A sensação de extensão da casa em direção à vista não é apenas uma ilusão, mas algo construído com cuidado. Segundo Koenig: “Na terra, na terra boa, colocamos uma piscina e uma garagem; e a casa, em certo sentido, está deslocada no espaço... a casa está apoiada em uma estrutura de píer e em balanço, com grandes beirais. Uma abordagem um pouco diferente para mim” (KOENIG apud JACKSON, 2007: 46).⁶⁶

Para resolver a instabilidade do solo e criar os alicerces para os balanços sucessivos da estrutura, as fundações contam com estacas que chegam a 35’ (10,67 m) e com sapatas de concreto armado com 35” (75 cm) de altura sobre as quais se apoiam os pilares H de 4” (10,16 cm) que já haviam ido utilizados em outras obras do arquiteto. A fundação em concreto armado fica em balanço na ponta Sudoeste da caixa de vidro – onde a casa parece decolar do terreno em direção à vista – e o último pilar metálico está apoiado nesse trecho. Essa excentricidade da estrutura destoa das soluções utilizadas por Koenig, mas seu efeito espacial na leitura da casa é marcante.

O piso colabora para marcar as áreas de trabalho doméstico e estar. O arquiteto usa uma cerâmica branca com brilho para a chegada, cozinha e banheiros e um carpete branco nos quartos e na sala. Toda a pavimentação externa é feita em concreto, dando continuidade à materialidade dos muros de contenção.

⁶⁵ Tradução do autor. Texto original: “all the way around, except for the front which is solid... Then the back side is all glass for 270 degrees. It has got a magnificent view. It’s a neutral statement. The view is important. The house is supposed to fit in with the environment and relate to it. You don’t see the house when you’re in it, you see the view and you’re living with the environment, the outside... That’s how CSH #22 was designed and why it was designed”.

⁶⁶ Tradução do autor. Texto original: “On the land, the good land, we put a pool and a carport; and the house, in a sense, is off on the space... the house is on piers and cantilevers, and with big overhangs. A little diferent approach for me”.

A modulação das CSH anteriores costumava ser de 10' x 10' (3,05 m x 3,05 m), mas aqui o arquiteto dobrou a modulação, indo para 20' x 20' (6,10 m x 6,10 m). Tal operação resolve dois problemas: reduzir o número de apoios e liberar ao máximo o potencial de transparência na sala. Na cobertura, foram utilizadas vigas principais com perfil "I" de 12" (30,48 cm) com um sistema de *roof-deck* com nervuras de 5 polegadas de altura para vencer os vãos de 20' (6,10 m) entre as vigas principais e os balanços de 8' (2,44 m) voltados para a piscina e para a vista. Sobre o *roof-deck*, o arquiteto volta a usar, assim como na Bailey House, três camadas de 1" (2,54 cm) de isolamento térmico e a membrana de impermeabilização, com um sistema de gárgulas que escoam a água da chuva para o canteiro entre a casa e a rua. O ritmo da estrutura exposta do telhado e os beirais parecem fazer referência às construções pavilionares japonesas e reforçam a intenção de induzir o olhar do observador para a vista.

A estrutura metálica é inteiramente soldada, de modo a melhorar a resistência ao momento fletor nas conexões. Pilares e vigas já vieram soldados de fábrica, o que permitiu que a estrutura da casa fosse erguida em apenas um dia, como costumava acontecer nas obras de Koenig. O aquecimento da casa foi feito com tubos de água quente embutidos no piso, que também contava com painéis solares na cobertura para aquecer a piscina.

A garagem foi posicionada na extremidade Oeste da ala dos quartos e fora da casa, nesse projeto, assim como na Lamel House, o carro não participa dos espaços sociais da casa. O visitante só entra no universo particular conformado pela implantação da residência ao deixar o carro e passar pelo portão de entrada. A partir dessa passagem, todos os ambientes da residência ficam à vista, permitindo, graças à fachada inteiramente de vidro, uma percepção da totalidade da casa. Em contraste com a fachada interna, a face da casa voltada para a rua é revestida com painéis *steel-deck* e totalmente cega, reforçando a surpresa do visitante ao atravessar a porta de entrada e se deparar com a vista da casa e da retícula ortogonal da cidade de Los Angeles.

O caminho coberto de acesso passa, através de pequenas pontes em concreto, pela frente dos quartos e chega na cozinha, que serve como rótula entre os espaços íntimos e sociais. A ala paralela à rua abriga o quarto do casal (com closet e um banheiro) e outros dois quartos para as crianças que podem ser integrados por painéis

deslizantes. Os dois quartos das crianças possuem uma pia para cada um e dividem um vaso sanitário e um chuveiro. Assim como a sala, dois quartos se abrem para uma plataforma que avança sobre a piscina, e contam com o mesmo repertório de caixilhos piso-teto e grandes portas deslizantes empregados anteriormente por Koenig, de modo a disfrutarem da vista desobstruída da cidade ainda que nos cômodos mais íntimos da residência. As paredes que separam os quartos recebem um espelho acima da altura das portas, de modo a simular a continuidade da cobertura e reforçar a intenção de integração espacial da residência. A ausência de espaço de circulação na ala dos quartos é contundente, afirmando sem tergiversações a continuidade espacial entre os dormitórios. Se um dos filhos quiser ir à sala sem sair da casa, terá necessariamente que passar pelo quarto dos pais.

Nesse projeto, o arquiteto desdobra a piscina em espelho d'água e chega junto à fachada dos quartos. Desse modo, a casa não tem uma piscina adjacente, ela está flutuando tanto sobre a água tanto quanto sobre a cidade, solta no ar. Para quem entra na casa, a obrigatoriedade de atravessar as pequenas pontes sobre a água, reforça a sensação de que a casa está flutuando. É um fato surpreendente, ver essa quantidade de água no topo do morro e reforça a sensação de deslocamento da casa.

A ala perpendicular à rua, com a cozinha, sala de jantar e sala de estar integrados, é inteiramente fechada com caixilhos piso-teto, fundindo visualmente os espaços de reunião da residência e a cidade. O elemento que estrutura o espaço interno da sala é a lareira, aberta para os quatro lados, ela parece suspensa pela cobertura. Sua estrutura de aço foi instalada simultaneamente à estrutura principal da casa e antes mesmo de receber a cobertura, sua presença já marcava o lugar de encontro na sala. Reforçando a ideia de lugar de reunião proporcionado pela presença do fogo, a lareira é o único elemento de materialidade natural da casa, devido a seu embasamento de pedra. Tal materialidade nos sugere uma referência ao trabalho de Wright e Schindler, nos quais a lareira – o fogo – é o elemento central e estruturante do espaço doméstico. Em uma reforma posterior, o arquiteto aplicou a pedra também na parte superior da lareira, reforçando o contraste de sua materialidade com o restante da casa e seu sentido simbólico primordial. O uso da pedra também se aproxima da materialidade dos muros de arrimo de casa, fazendo parte de uma família operações arquitetônicas

que poderia corresponder às primeiras manipulações do terreno e nos aproximaria da casa de Schindler através da ideia de abrigo primitivo: planificar o terreno para sua ocupação, e construir o lugar do fogo para o espaço de reunião.

De qualquer ponto da casa (até mesmo no banheiro do casal, onde o arquiteto emprega caixilhos a meia altura; a fachada Leste com esse caixilho é raramente divulgada [i99]) a vista da cidade está presente e o desenho da cozinha e da lareira reforçam essa característica. Nesse projeto, Koenig emprega novamente o desenho da cozinha como um elemento solto no espaço da sala, com armários pré-fabricados em madeira e fórmica e eletrodomésticos em aço inox. Por sua posição e função de mediação entre espaços íntimos e sociais, a cozinha age, assim como na casa de Schindler, como uma rótula de distribuição programática e contribui para a construção de uma imagem de domesticidade norte-americana. Aberta e solta em relação às paredes da casa, ela age como um “espaço dentro de outro espaço”, um volume autônomo definido pelo forro rebaixado e bancadas com armários superiores suspensos que parecem flutuar para maximizar o contato com a vista.

Para além da transparência, o uso extensivo do vidro traz também um trabalho com seus reflexos muito significativos nessa obra. O horizonte angelino está gravado pela reflexividade do material, embaralhando cenas internas com a paisagem do entorno. Los Angeles se torna, assim, mais do que uma vista, mas também uma textura decorativa, que matiza constantemente a percepção dos espaços domésticos por meio de sua sobreposição. A trama ortogonal da cidade está alinhada com a casa, e reverbera em consonância com a ortogonalidade da estrutura desenhada por Koenig.

A iluminação e a escolha de suas luminárias participam ativamente desse jogo de reflexos. Três esferas luminosas são usadas como luminárias da sala de jantar, de estar e no beiral voltado para a vista. A reflexividade dos vidros faz com que esses pontos de luz se multipliquem e voltem a aparecer em lugares inusitados e surpreendentes, podendo até se confundir com o sol poente ou a lua na atmosfera carbônica de LA.

Pela implantação em “L” da Stahl House, não é apenas a cidade que é refletida em seus vidros, mas a própria casa participa desse jogo de reflexos. Somadas às suas fachadas envidraçadas, um terceiro plano reflexivo foi adicionado na casa: a piscina,

que cria um plano horizontal onde a imagem da casa aparece novamente, mas de forma instável e dinâmica. Ao entrarmos na residência e olharmos para os quartos, vemos a cama, a piscina e a cidade se fundirem nos reflexos de seus vidros. Casa e o horizonte de Los Angeles se misturam nos reflexos dos vidros e da água, reverberando a própria imagem, mesclando casa e cidade. Na Stahl House, arquitetura e paisagem se fundem em uma só imagem. [d121]

A síntese reforça a tradição da arquitetura californiana que, como se viu, foi se forjando ainda no início da década de 1920, conhecendo desdobramentos diversos ao longo do tempo. Koenig parece ter construído de modo contundente um caminho próprio dentro dessa tradição, construindo diálogos, como buscamos recuperar, mas também trazendo soluções novas. Nesse sentido, apesar da ambição de reprodutibilidade do CSHP e da especificidade do projeto, a casa foi a única do programa que foi construída duas vezes. Uma nos anos 1950, como se viu, e outra em 1989, por ocasião da exposição *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, realizada no Museum of Contemporary Arts (MoCA), em Los Angeles. É um fato curioso, pois dentre diversas casas que tinham uma proposta de pensar protótipo, essa é uma das poucas que tem um terreno com características tão singulares. Por outro lado, a notoriedade que alcançou – em 1999, a Stahl House foi declarada *Historic-Cultural Monument* (n. 670) pelo *Cultural Heritage Commission, Cultural Affairs Department* de Los Angeles – e a força imagética que encenou por conta da síntese já mencionada talvez expliquem a sua escolha,⁶⁷ apontando a longevidade e o reconhecimento de suas propostas.

⁶⁷ Um índice deste reconhecimento aparece nas duas avaliações imobiliárias da casa, relatadas durante a visita guiada: em 2009, apesar da crise econômica, a casa foi avaliada em \$ 15 milhões e, em 2016, o preço estimado variou entre \$ 25 milhões e \$ 30 milhões. O valor exorbitante desta residência se deve, em grande medida, ao status icônico que a casa atingiu como uma das obras mais significantes do movimento moderno do Sul da Califórnia.

Considerações finais

Como vimos ao longo do trabalho, a arquitetura que emerge na Califórnia após a Segunda Guerra Mundial teve suas raízes no início do século XX. Foi importante para o desenvolvimento deste mestrado olhar não apenas para a obra de Pierre Koenig isoladamente, mas buscar compreender o que estava acontecendo naquele lugar e naquele período que criou condições para a elaboração de uma vertente muito particular do movimento moderno. Somam-se, assim, nesta elaboração, os trabalhos de uma pluralidade de agentes – revistas, museus, indústria e Estado – com um grupo de arquitetos que, mesmo atuando individualmente, elaboraram uma consistente reinterpretação da arquitetura moderna por meio da proposição de novas noções de domesticidade. Tal esforço coletivo se deu, em parte, pela prática profissional que, como pudemos observar ao longo do trabalho, teceu uma trama de relações entre arquitetos de diferentes gerações, e pelo esforço em elaborar uma abordagem acadêmica que enfrentou, com muito pragmatismo, o problema da habitação. A arquitetura que se desenvolveu nesse contexto foi capaz de criar condições de vivência doméstica extremamente sedutoras e fotogênicas.

A partir do estudo da bibliografia e do acervo de Pierre Koenig, ficou evidente sua relevância no desenvolvimento da arquitetura moderna californiana no Segundo Pós-Guerra, principalmente ao entendê-lo como um arquiteto que articulava as frentes com a indústria, a publicidade, a clientela e o ensino de arquitetura. Com apenas 35 anos, o arquiteto já teria deixado sua marca na história da arquitetura moderna norte-americana por meio de suas residências icônicas que sintetizaram, com muita eloquência, o *American Way of Life* do Segundo Pós-Guerra. Se na sua CSH #21 ele explora as possibilidades da pré-fabricação e do uso de componentes standardizados, na CSH #22 ele dá um passo importante em sua trajetória e investiga o potencial de criar uma espacialidade dramática e contextualista por meio da construção em aço.

Apesar de seu reconhecimento pela historiografia estar fortemente atrelado às suas duas *Case Study Houses*, este trabalho permitiu um olhar mais amplo sobre a atuação de Koenig. Ao longo dos seus cinquenta anos de atividade como arquiteto e professor, Koenig se manteve fiel aos princípios éticos e construtivos que orientaram

sua obra desde o início de sua carreira, mas buscou continuamente aperfeiçoar e expandir as possibilidades que novas técnicas construtivas poderiam trazer.

O estudo em seu acervo nos mostrou duas facetas do arquiteto ainda pouco exploradas. A primeira é a sua participação como professor da University of Southern California, onde se formou em 1952 e integrou o corpo docente a partir de 1964. Sua atuação na academia é prolífica, começando com aulas de projeto e de desenho, o arquiteto também desenvolveu pesquisas na área de construção e fundou um laboratório de ensaios técnicos – ativo até hoje – que buscou alimentar o pensamento de projetos com dados sobre o conforto térmico dos edifícios. Koenig se orgulhava do fato de que seus projetos dispensavam o uso de ar-condicionado e buscou, na academia, os elementos técnicos que pudessem justificar operações projetuais a princípio intuitivas para, assim, poder transmitir esse conhecimento com base em evidências científicas. No final da década de 1990, ele passou a dar aulas de História da Arquitetura Moderna na Califórnia, recuperando muito de sua trajetória pessoal, de suas referências e construindo um mapa com os diversos agentes do período que colaboraram para o desenvolvimento da arquitetura local; essa genealogia foi, em grande medida, recuperada neste trabalho de mestrado. A segunda faceta é a sua participação junto aos órgãos representativos dos arquitetos. Esta vertente poderia ser mais desenvolvida em trabalhos futuros, pois é notável sua presença no American Institute of Architects (AIA), participando ativamente de debates, comissões de júri e organizando eventos que buscavam uma maior capilaridade e relevância da classe. O reconhecimento de Koenig nos órgãos representativos dos arquitetos fica evidente em suas muitas premiações nacionais e internacionais. A sua relevância vai além de sua prática como arquiteto e se assenta, também, em seu comprometimento com a formação de futuras gerações de arquitetos.

Grande parte do interesse pela arquitetura californiana desenvolvida no Segundo Pós-Guerra se deu devido ao fato de que os arquitetos do período estavam buscando ativamente um diálogo com a indústria, maneiras repensar o papel da arquitetura e de propor um novo modo de vida. Nesse processo, foram desenvolvidas uma pluralidade de soluções construtivas, espaciais e programáticas que parecem ser incorporadas em projetos até os dias de hoje. Mapear essas mudanças de abordagem e

de soluções nos permite, hoje, pensar em novas possibilidades propositivas de habitar e viver.

Após a pesquisa, é notável como essas pequenas casas de, aproximadamente, 150 m² do *Case Study House Program* continuam a reverberar até os dias atuais nos mais diversos contextos. Podemos observar os desdobramentos das proposições dos arquitetos angelinos, e, portanto, também de Pierre Koenig, no trabalho de arquitetos na Europa, como Norman Foster, Richard Rogers e Renzo Piano, na Austrália com Glenn Murcutt e em diversas gerações de arquitetos brasileiros, especialmente em São Paulo. Apesar de os brasileiros apresentarem espaços domésticos distintos dos propostos pelos arquitetos angelinos, tanto em relação a aspectos construtivos quanto programáticos (a área de serviço que aqui ocupa, em alguns casos, parte significativa da moradia, é quase inexistente nos EUA), é notável a referência ao programa no trabalho de arquitetos atuantes em meados do século XX, como Oswaldo Bratke (que publica sua residência na rua Avandava, em São Paulo, na revista *Arts & Architecture* na edição de outubro de 1948), Arnaldo Paoliello e Rodolpho Ortenblad, que trabalharam no escritório de Bratke. Gerações posteriores de arquitetos paulistas continuam compartilhando a mesma abordagem projetual, como se nota nos trabalhos de Eduardo de Almeida e Marcos Acayaba. Essa referência permanece na geração mais nova que atua em São Paulo, e abre caminho para novas pesquisas que aproximem esses percursos.

Talvez a hipótese de Banham (2009) em seu livro seminal sobre Los Angeles tenha se confirmado e o estilo de vidro e aço das casas angelinas tenha voltado para nos surpreender novamente, insistindo em permear nosso imaginário. Talvez a revisão crítica dessas experiências nacionais e estrangeiras contribua para elaborações de novos modelos construtivos e novas maneiras de pensar a domesticidade na contemporaneidade.

Bibliografia

- ÁBALOS, Inaki. *La buena vida*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- ACAYABA, Marcos. *Marcos Acayaba*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ADAMSON, Paul; ARBUNICH, Marty. *Eichler: Modernism Rebuilds the American Dream*. Layton: Gibbs Smith, 2002.
- BAHR, Ehrhard. *Weimar on the Pacific: German exile culture in Los Angeles and the crisis of modernism*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2007.
- BANHAM, Reyner. *Los Angeles: the Architecture of four ecologies*. Los Angeles: University of California Press, 2009.
- BOYD, Michael (ed.). *Making LA Modern: Craig Ellwood myth / man / designer*. Nova Torque: Rizzoli International Publications, 2018.
- COHEN, Jean-Louis. *O Futuro da Arquitetura desde 1989, uma História Mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- COHEN, Jean-Louis. *Total mobilisation, from the factory to the kitchen*. In: *Architecture in Uniform*. Montreal: Canadian Center for Architecture, 2011
- COLOMINA, Beatriz. *Domesticity at War*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- CURTIS, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. Londres: Phaidon, 1999.
- GEBHARD, David. *Schindler*. Santa Barbara: Peregrine Smith, Inc., 1980.
- GEBHARD, David. *The California architecture of Frank Lloyd Wright*. São Francisco: Chronicle Books, 1997.
- GOLDSTEIN, Barbara (Ed). *Arts & Architecture, the Entenza Years*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- GORELIK, Adrian. *Das vanguardas à Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2005.
- HAINES, Gerald K. *The Americanization of Brazil: a study of U.S. cold war diplomacy in the third World, 1945-1954*. Del Wilmington: SR Books, 1989.
- HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity: a Critique*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- HINES, Thomas S. *Architecture of the Sun. Los Angeles Modernism, 1900-1970*. Nova Torque: Rizzoli International Publications Inc., 2010.
- JACKSON, Neil. *Pierre Koenig: 1925-2004: living with steel*. Los Angeles: Taschen, 2007.

KING, Joseph. *Paul Rudolph: The Florida Houses*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2009.

LAMPRECHT, Barbara. *Richard Neutra 1892-1970*. Los Angeles: Taschen, 2004.

LAMPRECHT, Barbara. *Richard Neutra: Complete Works*. Los Angeles: Taschen, 2010.

LE GOFF, Jacques. *Documento/monumento*. In: História e memória. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.

LIERNUR, Jorge Francisco. *Trazas del futuro: episodios de la cultura arquitectónica de la Modernidad en América Latina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008

McCOY, Esther. *Richard Neutra*. Los Angeles: George Braziller Inc, 1960.

McCOY, Esther. *Case Study Houses 1945 – 1962*. Santa Monica: Hennessey & Ingalls Inc., 1962.

McCOY, Esther. *Graig Ellwood*. Santa Monica: Hennessey & Ingalls Inc., 1968.

McCOY, Esther. *Five California Architects*. Los Angeles: Hennessey & Ingalls Inc., 1975.

McCOY, Esther. *The second generation*. Layton: Gibbs Smith, 1984.

MINDLIN, Henrique E. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

MOURA, Gerson. *Tio Sam Chega ao Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NEUTRA, Richard. *Arquitetura social em climas quentes*. São Paulo: Gerth Todtmann, 1948.

PRECIADO, Beatriz. *Pornotopia: an Essay on Playboy's architecture and biopolitics*. Cambridge: MIT Press, 2014.

SCULLY, Vincent. *Arquitetura Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SEGAWA, Hugo e MAZZA, Guilherme. *Oswaldo Arthur Bratke a arte de bem projetar e construir*. São Paulo: Pro Editores, 1997.

SMITH, Elizabeth A.T.(ed) *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*. Cambridge: MIT Press, 1989.

SMITH, Elizabeth A. T. *Case Study Houses: O ímpeto da Califórnia (1945-1966)*. Los Angeles: Taschen, 2006.

SMITH, Kathryn. *Schindler House*. Santa Monica: Hennessey & Ingalls Inc., 2010.

STEELE, James e JENKINS, David. *Pierre Koenig*. Nova Iorque: Phaidon Press, 1998.

TINEM, Nelci. *O alvo do olhar estrangeiro: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna*. João Pessoa: Manufatura, 2002.

- TOTA, Antônio Pedro. *O amigo americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo Ssedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- WAISMAN, Marina. *O interior da história: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- WILLIAMS, Richard. *Sex and buildings: modern architecture and the sexual revolution*. Londres: Reaktion Books Ltd, 2013.
- WRIGHT, Gwedolyn. *Building the Dream, a Social History of Housing in America*. Cambridge: MIT Press, 1984.
- WRIGHT, Gwendolyn. *USA. Modern Architectures in History*. Londres: Reaktion Books, 2008.

Teses e dissertações

- CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Princípios de Arquitetura Moderna na obra de Osvaldo Arthur Bratke*. Tese de Doutorado FAUUSP, 2000.
- CRITELLI, Fernanda. *Richard Neutra e o Brasil*. Dissertação de Mestrado na FAUMACK, 2015.
- HORMAIN, Débora da Rosa Rodrigues Lima. *O Relacionamento Brasil – EUA e Arquitetura Moderna: Experiências Compartilhadas, 1939 – 1959*. Tese de Doutorado FAUUSP, 2012
- IRIGOYEN DE TOUCEDA, Adriana Marta. *Wright e Artigas*. Dissertação de Mestrado DAUEESC-USP, 2000.
- IRIGOYEN DE TOUCEDA, Adriana Marta. *Da Califórnia a São Paulo: Referências norte-americanas na casa moderna paulista 1945-1960*. Tese de Doutorado FAUUSP, 2005.
- IWAMAZU, Cesar Shundi. *Eduardo de Almeida. Reflexões sobre estratégias de projeto e ensino*. Tese de doutorado FAUUSP, 2015.
- PEREIRA, Sabrina Souza Bom. *Rodolpho Ortenblad Filho: Estudo sobre as Residências*. Dissertação de Mestrado na FAUMACK, 2010.
- SOARES, Luciano Margotto. *A arquitetura de Álvaro Siza. Três estudos de caso*. Dissertação de Mestrado FAUUSP, 2001.

SODRÉ, João Clark de Abreu. *Roteiros Americanos: Viagens de Mindlin e Artigas nos Estados Unidos, 1943-1945*. Tese de Doutorado FAUUSP, 2016.

Artigos

BANHAM, Reyner. 'Klarheit, Ehrlichkeit, Einfachkeit... and Wit too!: The Case Study Houses in the World's Eyes'. In SMITH, Elizabeth A.T.(ed) *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*. p.183-96. Cambridge, MA, 1989.

BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos. *As três interpretações da dependência*. São Paulo.

Perspectivas: Revistas de Ciências Sociais, UNESP, vol.38, jul-dez, 2010.

CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013

FERNANDES, José Manuel. *Olhando a obra de Raul Lino, a pensar em Frank Lloyd Wright: partindo do Arts & Crafts, com a natureza, o orgânico e a casa*. In: Revista Pós FAUUSP, v.23 n.40. São Paulo, Dezembro 2016.

FRAMPTON, Kenneth. *Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance*. in: FOSTER, Hal. *The Anti-aesthetic: essays on post-modern culture*, Port Townsend, WA: Bay Press, 1983, pp. 16-30.

GUERRA, Abílio e CRITELLI, Fernanda. *Richard Neutra e o Brasil*. Vitruvius, Arquitextos 159.00, 2013.

HINES, Thomas S. *Case Study Trouvé. Sources and Precedents Southern California, 1920-1942*. In SMITH, Elizabeth A.T.(ed) *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*. p.83-106. Cambridge, MA, 1989.

IMPERIALE, Alicia. *An American Wartime Dream: the Packaged House System of Konrad Wachsmann and Walter Gropius*. Philadelphia: ACSA fall conference, 2012.

LIERNUR, Jorge Francisco. *The South American Way*. in *Textos Fundamentais para a História da Arquitetura Parte 2*. org. Abílio Guerra. 1999.

LINO, Sulamita Fonseca. *A Arquitetura Moderna Latino-Americana nas publicações do MoMA: uma Modernidade Inventada?* Vitruvius, Arquitextos 153.03, 2013.

LIRA, José Correia Tavares. *Richard Neutra, modernismo, tropicalismo e desenvolvimentismo: Aventuras e desventuras de um arquiteto estrangeiro na América Latina*. Texto elaborado para o projeto temático Fapesp “São Paulo: os estrangeiros e a construção da cidade”, 2011.

LOUREIRO, Cláudia e AMORIM, Luiz. *Por uma arquitetura social: a influência de Richard Neutra em prédios escolares no Brasil*. Vitruvius, Arqtextos 020.03, 2002.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Texto: Afinidades Eletivas*. in Lúcio Costa: um Modo de Ser Moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. “Há algo de irracional...”. *Notas sobre a Historiografia da Arquitetura Brasileira*. in Textos Fundamentais para a História da Arquitetura Parte 2. org. Abílio Guerra. 1999.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Identidade nacional e Estado no projeto modernista. Modernidade, estado e tradição*. in Textos Fundamentais para a História da Arquitetura Parte 1. org. Abílio Guerra. 1999.

MEYER, Regina Maria Proserpi. *Los Angeles, a metrópole radical de Reyner Banham*. In Revista Pós FAUUSP, v.23 n.41. São Paulo, Dezembro 2016.

SEGRE, Roberto. *O Sonho Americano de Oscar Niemeyer, Le Corbusier e as Américas*. In Revista aU, edição 165, dezembro de 2007.

Acervo de fonte primária

Getty Research Institute

Revista Arts & Architecture

www.artsandarchitecture.com

Pierre Koenig - Obra Completa

1950 – Koenig House #1

1953 – Lamel House

1954 – Squire House

1955 – Scott House

1957 – Burwash House

1957 – Danzig remodeled

1957-1959 – Venice projects

1958 – Radio Station Kyor

1959 – Bailey House (CSH#21) (see also 1998 Cracchiolo Restoration and 2001 LaFetra Maintenance)

1960 – Stahl House (CSH#22)

1960 – Metcalf House

1960 – Dowden House

1960 – Seidel House

1960 – Whittlesey House

1960 – Philbrick Addition

1960-1963 – Beidlemen House

1961 – Seidel Beach House

1961 – Plaut Vacation House

1961 – Stover Apartments

1961-1962 – St Jean Prefab Tract

1962 – Dzur Guest House

1962 – Johnson House

1962 – Papernow Remodeled

1962 – Bethlehem Steel Pavillion

1963 – Iwata House

1963 – Mosque

1963 – Oberman House

1963 – De Winter House

1963 – Beagles House
1963 – Willheim House
1963 – Herrington House
1963-1965 – Henbest House
1964 – Franklin Cabana
1965 – White Addition to Burwash House
1965 – Alteration to Sarkisian building
1966 – Electronic Enclosures Incorporated Factory and Showroom
1968 – Bosley House
1968 – Koenig House Addition
1968 – Colwes House
1969 – Roset House
1970 – Franklin Medical Building
1971 – Cypress TV Station
1971 - Korzeniowski House and Apartment
1971 - Scharff House Retaining Wall
1972 - Heller House
1972 - West House
1972 - Dye House
1972-1980 - Chemehuevi Housing Project
1973 - Whittemore House
1975 - Nemo Remodel
1975 - Koenig House Addition
1976 - Peterson Remodel
1976 - Grebe Addition
1976 - Franklyn Dinner Club
1978-1979 - Burton Pole House
1979 - Holland House
1980-1983 - Bayer House
1982-1983 - Gantert House
1983 - 1st Rollé Addition to Seidel House

1984 - Stuermer House
1985 - Koenig House No. 2
1985 - Wayne Addition
1986 - Klawans Addition
1986 - Lawrence House Addition
1986 - Van der Linde Addition
1987 - South Addition to Squire House
1988 - Mosher Remodel
1989 - Riebe Addition to Johnson House
1992 - Weitzel Housing
1994 - 2nd Rollé Addition to Seidel House
1994-1996 - Schwartz House
1996 - Addition to Schwartz House
1998 - Laguna Project
1998 - Cracchiolo Restoration of Case Study House # 21
1998 - Sands Apartment Remodel
1999 - Levy House
1999 - Nadir House
1999 - Steinberger House
1999 - Scharlin/Klosowicz Apartment Remodel
2000 - Colin House
2000 - Schier Restoration and Addition to Squire House
2000 - Parr House
2000 - Frost/Hunt House
2001 - Ressner Modular Addition
2001 - Christian House
2001 - LaFetra Maintenance of Case Study House # 21
2002 - Koppany Pool House
2003-2004 - LaFetra House
2003-2004 - Tarassoly and Mehran House

Rose Remodel of Gantert House (2003-2004)

Projetos sem data

Branch Library

Fujioka Rental Units

Gray Addition

Manuel's Campo Turístico

Markel's Auto Upholstery Shop Addition

Paola Oldsmobile Showroom

Piano Factory

Stern Addition