Débora Fabbri Foresti

Aspectos da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright na arquitetura paulista

A obra de José Leite de Carvalho e Silva

São Carlos
2008

Débora Fabbri Foresti

**Aspectos da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright na
arquitetura paulista
A obra de José Leite de Carvalho e Silva**

Dissertação de Mestrado

Orientador: Prof. Dr. Renato Luis Sobral Anelli

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura

Dissertação apresentada ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo para a obtenção do grau de Mestre

São Carlos
2008

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.

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
da Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

F718a	<p>Foresti, Débora Fabbri</p> <p>Aspectos da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright na arquitetura paulista : a obra de José Leite de Carvalho e Silva / Débora Fabbri Foresti ; orientador Renato Luis Sobral Anelli. -- São Carlos, 2008.</p> <p>Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria e História da Arquitetura -- Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo.</p> <p>1. Arquitetura Moderna. 2. Organicismo. 3. Arquitetura paulista. 4. Silva, José Leite de Carvalho e. I. Título.</p>
-------	--

Para os meus pais

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Renato Anelli, pela orientação e por abrir caminhos ao me apresentar o arquiteto Carvalho e Silva. Ao Prof. Dr. Paulo Fujioka, pelo aprendizado, pela paciência e extrema atenção a cada detalhe.

Ao arquiteto José Leite de Carvalho e Silva, à sua esposa, Cecília e ao seu filho Tácito, pela disposição em ajudar e pela simpatia com que me receberam.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa concedida.

Aos meus amigos Caliane Oliveira, Patrícia Leal, Alexandrina Rocha, Paula Francisca, Marcus Vinicius de Queiroz, Fúlvio Teixeira, Luciana Margoni, George Dantas, Sales Trajano, Rodrigo Firmino e Fernando Brigante; pelo apoio, carinho, conversas, risos e choros. Em especial, agradeço Eduardo Silvester, pelo apoio, carinho e dedicação.

À querida amiga Bernadete Varesche.

Às queridas tia Maria e tia Cátia, pelo apoio, orações e conversas e à minha família pela torcida e pelo apoio.

Aos meus pais, Eugenio e Jeanete, por serem minha força, minha determinação, minha paciência e minha calma, quando essas me faltaram. Por me mostrarem sempre uma perspectiva diferente, pela prontidão em ajudar e por me ensinarem que o maior bem adquirido na vida é o conhecimento.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
Capítulo 1	25
ORGANICISMO NA OBRA DE FRANK LLOYD WRIGHT	
1.1 Influências sofridas por Wright	25
1.2 Conceitos	29
1.3 Arquitetura Orgânica	37
Notas e Observações	54
Capítulo 2	65
ORGANICISMO NO BRASIL	
2.1 A situação de São Paulo	67
2.2 Vilanova Artigas e os wrightianos da FAU-USP	69
2.3 Seleção de Obras	74
Capítulo 3	99
ESTUDO DE CASO: A obra de José Leite de Carvalho e Silva	
3.1 Descrição e Ficha das obras	106
3.2 Análise comparativa	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	175
ANEXO A	181
Extratos da entrevista com José Leite de Carvalho e Silva	
ANEXO B	185
Extratos da entrevista com Hoover Américo Sampaio	
ANEXO C	187
Extratos da entrevista com Dácio Ottoni	

RESUMO

Estudos anteriores já destacaram a influência do organicismo na arquitetura brasileira, com ênfase na arquitetura paulista. Porém, a maioria dessas pesquisas aborda arquitetos atuantes na cidade de São Paulo. O objetivo desta dissertação é investigar a influência do organicismo wrightiano na obra do arquiteto José Leite de Carvalho e Silva, que atua no interior do estado de São Paulo, principalmente na região de Campinas. Neste trabalho, procurou-se, inicialmente, expor os princípios da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright, destacando os principais aspectos de sua carreira e obra. A partir dessa compreensão, procurou-se estabelecer os possíveis vínculos com a arquitetura brasileira e montar um quadro geral da arquitetura moderna paulista, destacando arquitetos cujas obras expressavam um pensamento projetual diferenciado nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Esse período abrange também os anos de graduação, na FAU-USP, do arquiteto Carvalho e Silva, que se formou em 1956, e o começo de sua vida profissional. Em seguida, apresenta-se a obra deste arquiteto, descrevendo e analisando algumas residências selecionadas. Apesar de ter sido observada a influência da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright nas obras estudadas, é importante ressaltar que outros fatores como as condições locais, a experiência profissional individual e as obras de outros arquitetos importantes também atuaram na definição de uma arquitetura própria de todos os arquitetos citados nesta pesquisa.

Palavras-chave: Organicismo, Arquitetura Paulista, José Leite de Carvalho e Silva.

ABSTRACT

Aspects of Frank Lloyd Wright's organic architecture in the architecture of São Paulo – the work of José Leite de Carvalho e Silva.

Previous studies have already highlighted the influence of organicism in Brazilian architecture, with emphasis on architecture from Sao Paulo. But the majority of research focuses on architects working in the city of Sao Paulo. The goal of this dissertation is to investigate the influence of Frank Lloyd Wright's organicism in the work of the architect Jose Leite de Carvalho e Silva, who works in the state of Sao Paulo, mainly in the region of Campinas. In this work, one tried, initially, to explain the principles of organic architecture of Frank Lloyd Wright, highlighting the main aspects of his career and work. From that understanding, one sought to establish the possible links with the Brazilian architecture showing a general framework of modern architecture of Sao Paulo, highlighting architects whose works expressed a different projetual thought in the decades of 1940, 1950 and 1960. This period also covers the years of graduation, at FAU-USP, of the architect Carvalho e Silva, who graduated in 1956, and the beginning of his professional life. Then it presents the work of this architect, describing and analyzing some selected households. Although it is observed the influence of Frank Lloyd Wright's organic architecture in the works studied, it is important to note that other factors such as local conditions, individual work experience and works of other important architects also contributes on defining a personal characteristic architecture of all the architects cited in this research.

Key-words: Organicism, Architecture in São Paulo, José Leite de Carvalho e Silva.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Residência de Frank Lloyd Wright em Oak Park. Fonte: HEINZ, 2002.	Página 37
Figura 02	Planta de residência do arquiteto Andrew Jackson Downey. Fonte: http://xroads.virginia.edu/~class/am483_95/projects/wright/prayer.html	Página 37
Figura 03	Ilustração da Ladie's Home Journal. Fonte: http://xroads.virginia.edu/~class/am483_95/projects/wright/prairieb.gif	Página 38
Figura 04	Planta da Winslow House. Fonte: LEVINE, 1996.	Página 39
Figura 05	Fotografia da fachada da Winslow House. Fonte: PFEIFFER, 1997.	Página 39
Figura 06	Planta da George Blossom House. Fonte: CHING, 1998.	Página 41
Figura 07	Planta da Ward Willits House. Fonte: CHING, 1998.	Página 41
Figura 08	Planta da Thomas Hardy House. Fonte: CHING, 1998.	Página 42
Figura 09	Planta da Robie House. Fonte: LEVINE, 1996.	Página 42
Figura 10	Fotografia da Robie House. Fonte: LEVINE, 1996.	Página 43
Figura 11	Esquema do sistema construtivo <i>textile-block</i> . Fonte: SERGEANT, 1976.	Página 44
Figura 12	Fotografia da Alice Millard House. Fonte: HEINZ, 2002.	Página 45
Figura 13	Fotografia da Alice Millard House. Fonte: McCARTER, 1997.	Página 45
Figura 14	Fotografia da Richard Lloyd Jones House. Fonte: http://www.exploringart.net/index.php?n=FrankLloydWright.RichardLloydJonesResidence	Página 46
Figura 15	Fotografia da Richard Lloyd Jones House. Fonte: http://www.exploringart.net/index.php?n=FrankLloydWright.RichardLloydJonesResidence	Página 46
Figura 16	Fotografia da Richard Lloyd Jones House. Fonte: http://www.exploringart.net/index.php?n=FrankLloydWright.RichardLloydJonesResidence	Página 46
Figura 17	Planta da Jacobs House. Fonte: McCARTER, 1997.	Página 47
Figura 18	Fotografia da Jacobs House. Fonte: McCARTER, 1997.	Página 47
Figura 19	Fotografia da Jacobs House. Fonte: McCARTER, 1997.	Página 48
Figura 20	Fotografia da Rebhuhn House. Fonte: HEINZ, 2002.	Página 48
Figura 21	Fotografia da Rosenbaum House. Fonte: http://www.florenceal.org/cultural/artsandmuseums.html	Página 48
Figura 22	Fotografia da Lloyd Lewis House. Fonte: HEINZ, 2002.	Página 48
Figura 23	Fotografia da Sturges House. Fonte: HEINZ, 2002.	Página 49
Figura 24	Fotografia da Winkler-Goetsch House. Fonte: HEINZ, 2002.	Página 49
Figura 25	Planta baixa da Hanna House. Fonte: McCARTER, 1997.	Página 50
Figura 26	Fotografia da Hanna House. Fonte: HEINZ, 2002.	Página 50
Figura 27	Fotografia da Jacobs House II. Fonte: HEINZ, 2002.	Página 51
Figura 28	Fotografia da Jacobs House II. Fonte: McCARTER, 1997.	Página 51
Figura 29	Fotografia da Laurent House. Fonte: PFEIFFER, 1997.	Página 51
Figura 30	Fotografia da Walker House. Fonte: HEINZ, 2002.	Página 52
Figura 31	Fotografia da Berger House. Fonte: HEINZ, 2002.	Página 52
Figura 32	Fotografia da Zimmerman House. Fonte:	Página 52

Figura 33	http://www.northeastjournal.com/LeadingStories/aug06/aug06photos/zimmerman.jpg	Página 52
Figura 34	Fotografia da Adelman House. Fonte: http://people.msoe.edu/~reyer/mke/1948a.jpg	Página 53
Figura 35	Fotografia da Price House. Fonte: McCARTER, 1997.	Página 53
Figura 36	Planta baixa da Willits House. Fonte: LEVINE, 1996.	Página 55
Figura 37	Fotografia da Willits House. Fonte: http://www.appraisercitywide.com/content.aspx?filename=CustomPage101.x	Página 55
Figura 38	"Rhythm of a Russian dance", Theo van Doesburg . Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Theo_van_Doesburg-Rhythmus_eines_russischen_Tanzes.jpg	Página 56
Figura 39	"Composição A", Piet Mondrian. Fonte: http://www.artchive.com/artchive/M/mondrian/mondrian_composition_a.jpg.html	Página 56
Figura 40	"Inter-relação de volumes", G. Vantongerloo. Fonte: http://caad.arch.ethz.ch/teaching/nds/ws96/script/object/img-object/vantongerloo-volume-s.jpg	Página 56
Figura 41	Maquete da casa neoplástica. Fonte: http://caad.arch.ethz.ch/teaching/nds/ws96/script/object/st-object2.html	Página 56
Figura 42	Casa Neoplástica. Fonte: http://www.columbia.edu/cu/gsap/BT/EEI/MASONRY/44rietvld.jpg	Página 57
Figura 43	Planta da residência Joseph Sinay. Fonte: NEUTRA, 1950.	Página 59
Figura 44	Planta da residência John Nesbitt. Fonte: NEUTRA, 1950.	Página 59
Figura 45	Planta da residência Edgar Kaufmann. Fonte: NEUTRA, 1950.	Página 60
Figura 46	Planta da residência David Sokol. Fonte: NEUTRA, 1950.	Página 60
Figura 47	Planta da residência Warren Tremain. Fonte: NEUTRA, 1950.	Página 61
Figura 48	Planta da residência Sterward Bailey. Fonte: NEUTRA, 1950.	Página 61
Figura 49	Planta da residência no Jardim Europa. Fonte: Revista ACRÓPOLE, 1959.	Página 75
Figura 50	Fotografia da residência no Jardim Europa. Fonte: Revista ACRÓPOLE, nº 248, 1959.	Página 75
Figura 51	Fotografia da residência no Jardim Europa. Fonte: Revista ACRÓPOLE, nº 248, 1959.	Página 75
Figura 52	Fotografia da residência no Jardim Europa. Fonte: Revista ACRÓPOLE, nº 248, 1959.	Página 75
Figura 53	Planta da residência no Jardim das Bandeiras. Fonte: Revista ACRÓPOLE, nº 311, 1964.	Página 76
Figura 54	Fotografia da residência no Jardim das Bandeiras. Fonte: Revista ACRÓPOLE, nº 311, 1964.	Página 76
Figura 55	Corte da residência no Jardim das Bandeiras. Fonte: Revista ACRÓPOLE, nº 311, 1964.	Página 76
Figura 56	Fotografia da residência no Jardim das Bandeiras. Fonte: Revista ACRÓPOLE, nº 311, 1964.	Página 76
Figura 57	Fotografia da residência no Jardim das Bandeiras. Fonte: Revista ACRÓPOLE, nº 311, 1964.	Página 76
Figura 58	Planta da residência à Rua Sofia. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 77
Figura 59	Croquis da residência à Rua Sofia. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 77
Figura 60	Planta da residência em São Paulo. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 78
Figura 61	Planta da residência no Jardim Ana Rosa. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 79
Figura 62	Croquis da residência no Jardim Ana Rosa. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 79
Figura 63	Plantas da residência à Rua Itobi. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 80
Figura 64	Croquis da residência à Rua Itobi. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 80

Figura 65	Plantas da residência Enzo Segri. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 81
Figura 66	Plantas da residência Enzo Segri. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 81
Figura 67	Plantas da residência Enzo Segri. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 82
Figura 68	Fotografia da residência Enzo Segri. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 82
Figura 69	Planta da residência Fujiwara. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 83
Figura 70	Croquis da residência Fujiwara. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 83
Figura 71	Planta da residência Luís Forte. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 84
Figura 72	Planta da residência Luís Forte. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 84
Figura 73	Fotografia da residência Luís Forte. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 85
Figura 74	Fotografia da residência Luís Forte. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 85
Figura 75	Planta da residência Paulo Hess. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 86
Figura 76	Fotografia da residência Paulo Hess. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 86
Figura 77	Planta da residência no Pacaembuzinho. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 87
Figura 78	Planta da residência no Alto de Santana. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 88
Figura 79	Croquis da residência no Alto de Santana. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 88
Figura 80	Planta de 3 projetos para residências. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 89
Figura 81	Croquis de 3 projetos para residências. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 89
Figura 82	Planta de 3 projetos para residências. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 90
Figura 83	Croquis de 3 projetos para residências. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 90
Figura 84	Planta de 3 projetos para residências. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 91
Figura 85	Croquis de 3 projetos para residências. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 91
Figura 86	Planta da residência Ortenblad. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 92
Figura 87	Planta da residência Ortenblad. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 92
Figura 88	Fotografia da residência Ortenblad. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 92
Figura 89	Planta da residência na Cidade Jardim. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 93
Figura 90	Planta da residência Marino Barros. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 94
Figura 91	Planta da residência Paulo Nogueira. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 95
Figura 92	Fotografia da residência Paulo Nogueira. Fonte: ACAYABA, 1986.	Página 95
Figura 93	Planta da residência de esquadrias azuis. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 96
Figura 94	Fachada frontal da residência de esquadrias azuis. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 96
Figura 95	Fachada lateral da residência de esquadrias azuis. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 96
Figura 96	Fachada lateral da residência de esquadrias azuis. Fonte: IRIGOYEN, 2005.	Página 96
Figura 97	Perspectiva da residência e escritório do arquiteto em Campinas. Fonte: Arquivo Pessoal do Arquiteto.	Página 103
Figura 98	Perspectiva para loja comercial em Amparo. Fonte: Arquivo Pessoal do Arquiteto.	Página 103
Figura 99	Perspectiva da residência Adalberto Panzan. Fonte: Arquivo Pessoal do Arquiteto.	Página 104
Figura 100	Perspectiva da sede social da Transportadora Americana. Fonte: Arquivo Pessoal do Arquiteto.	Página 104
Figura 101	Perspectiva de estudo da Igreja São Paulo Apóstolo. Fonte: Arquivo Pessoal do Arquiteto.	Página 105
Figura 102	Perspectiva da Igreja São Paulo Apóstolo. Fonte: Arquivo Pessoal do Arquiteto.	Página 105

INTRODUÇÃO

A influência norte-americana no Brasil é reconhecida em vários aspectos. O mais óbvio é, sem dúvida, nos costumes de um modo geral. A roupa de uso diário, a comunicação (palavras incorporadas à linguagem cotidiana), a música, os filmes. A influência norte-americana na cultura brasileira passou a ser mais intensa por volta da década de 1950, primeiro com o cinema e depois com a televisão.

Nessa época, a grande referência de modo de vida para a população brasileira era o *american way of life*, ou o estilo de vida americano, que era visto como moderno e dinâmico. Para atingir esse ideal, era imprescindível adquirir os produtos, adotar os costumes e, porque não, habitar espaços condizentes com esse novo modelo. Espaços que representassem um modo de vida mais informal, prático e moderno.

A produção de espaços condizentes com o novo estilo de vida já era uma preocupação na Europa desde a Revolução Industrial. Nos Estados Unidos, Frank Lloyd Wright foi o arquiteto que mais se dedicou à questão do espaço, principalmente doméstico e chegou a excelentes soluções no começo do século XX, servindo de inspiração para alguns arquitetos europeus. Por isso, recebeu de alguns autores o título de mestre do espaço. Sem dúvida, sua maior contribuição para a arquitetura moderna é

a abertura da planta, o espaço interno fluido que se funde com o exterior.

Porém, a influência da arquitetura americana na arquitetura brasileira ainda foi pouco estudada. Trabalhos como os de Adriana Irigoyen (2000/2002/2005) e Paulo Fujioka (2003) foram de grande relevância para essa temática. Além de serem pioneiros, complementam a historiografia, que é bastante falha nesse aspecto. Esses autores abordam, principalmente, a temática da influência de Frank Lloyd Wright apenas na arquitetura paulistana.

A presente dissertação enfoca a influência da arquitetura americana, mais precisamente, a influência da arquitetura de Frank Lloyd Wright na produção arquitetônica também no interior do estado de São Paulo, a partir da década de 1950, num esforço de complementação da historiografia tradicional sobre o tema. Traz o estudo inédito da obra do arquiteto José Leite de Carvalho e Silva, atuante na cidade de Campinas e apresenta, de modo geral, a obra do arquiteto Hoover Américo Sampaio, atuante na cidade de São Paulo. Mais especificamente, apresenta a sistematização dos resultados dos estudos, dos levantamentos e da pesquisa durante o período do Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, sob a orientação do Prof. Dr. Renato

Anelli, na sub-área de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, entre janeiro/2005 e julho/2008.

Dessa maneira, procurou-se nessa dissertação, o conhecimento mais aprofundado, não apenas da obra de Frank Lloyd Wright, mas de todo seu pensamento em relação à arquitetura. A partir dessa análise, foi possível entender os princípios de sua arquitetura para, na análise posterior das obras dos arquitetos brasileiros, verificar quais desses princípios foram absorvidos por eles. Posteriormente, fez-se uma análise geral da situação de São Paulo na década de 1950, com o objetivo de verificar a existência dessa influência nos arquitetos da cidade. Além disso, os núcleos do IAB no interior foram consultados, com o intuito de se obterem informações sobre os arquitetos, possivelmente influenciados pela arquitetura de Frank Lloyd Wright, atuantes nessas cidades. Uma das respostas apontou o arquiteto José Leite de Carvalho e Silva, o qual é o objeto de estudo desse trabalho.

Ao propor um estudo inédito da obra do arquiteto Carvalho e Silva, essa pesquisa pretende fornecer elementos para uma análise mais adequada da arquitetura brasileira. A obra analisada é interessante não apenas por se tratar de um arquiteto nunca estudado antes, mas também por sua obra se situar fora das cidades em que o tema foi objeto de pesquisas.

É importante ressaltar a descoberta de outro arquiteto, Hoover Américo Sampaio, durante a pesquisa. Embora este não tenha sido o objeto de estudo deste trabalho, a breve análise inicial de sua obra e a entrevista com o próprio arquiteto, mostram que sua arquitetura pode ter sido influenciada pelos princípios de Frank Lloyd Wright. Porém, pelos objetivos traçados no começo da pesquisa e por questões práticas, optou-se por não aprofundar a análise de sua obra.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *Organicismo na obra de Frank Lloyd Wright*, faz uma breve revisão bibliográfica sobre a vida e obra do arquiteto norte-americano com o objetivo de compreender os princípios que regem seu pensamento e sua arquitetura. Desse modo, faz-se uma apresentação das influências sofridas pelo arquiteto ao longo de sua vida e carreira. Posteriormente, explicam-se os conceitos do Organicismo desenvolvido por Wright. A seguir, aborda-se a sua arquitetura orgânica, explicando os principais elementos da sua composição. Além disso, este capítulo traz algumas notas e observações sobre a influência da arquitetura orgânica em outros artistas.

No segundo capítulo, intitulado *Organicismo no Brasil*, traça-se um panorama geral da influência, não apenas da arquitetura, mas da cultura americana no país. No primeiro item, *A situação de São Paulo*, expõe-se a situação de São Paulo na

década de 1950 (época em que o arquiteto Carvalho e Silva se formou) e apresenta-se uma seleção de obras de alguns arquitetos, atuantes na cidade nessa época, escolhidos a partir da tese de doutorado de Adriana Irigoyen e do livro de Marlene Acayaba, “Residências em São Paulo”. É nesse capítulo que se apresenta, também, a obra do arquiteto Hoover Américo Sampaio, pois a autora entende que ela é representativa do organicismo na cidade, no período estudado. O segundo item, *Vilanova Artigas e os wrightianos da FAU-USP*, aborda a fase reconhecidamente wrightiana de Artigas e o interesse de um grupo específico de seus alunos pela arquitetura orgânica.

O terceiro e último capítulo, *Estudo de caso: a obra de José Leite de Carvalho e Silva*, traz o estudo inédito da obra do arquiteto Carvalho e Silva. Apesar de a influência de Wright em sua arquitetura se dar em toda sua obra, optou-se pelo estudo apenas das residências projetadas por ele. Isso se deve ao fato de essas obras serem suficientemente representativas da presença do organicismo na obra de Carvalho e Silva. Procurou-se descrever e analisar cada obra escolhida, com o objetivo de identificar e ressaltar as similaridades com o pensamento e soluções da arquitetura orgânica. É importante destacar que este trabalho identifica características comuns da arquitetura de Frank Lloyd Wright na obra de Carvalho e Silva, porém não exclui as influências que o arquiteto possa ter recebido durante sua

carreira, como, de fato, tornou-se evidente no transcorrer do trabalho e constitui uma de suas conclusões.

Quanto às atividades de pesquisa, esse estudo foi desenvolvido através de nove conjuntos de tarefas. O primeiro foi o levantamento e revisão bibliográfica de qualquer tipo de material referente à vida e obra de Frank Lloyd Wright e sobre a arquitetura paulista. O segundo corresponde à pesquisa em revistas da época como a *Revista Acrópole* e a *Revista Casa & Jardim*. O terceiro foi a pesquisa junto aos núcleos do IAB no interior de São Paulo. O quarto conjunto de tarefas foi a realização de entrevistas com os arquitetos Hoover Américo Sampaio, Dácio Ottoni e José Leite de Carvalho e Silva. O quinto corresponde ao levantamento dos dados em fontes primárias, com visitas periódicas ao escritório de Carvalho e Silva. Em seguida, fez-se a seleção das obras residenciais do arquiteto. Infelizmente, só foi possível estabelecer contato com um dos proprietários, cuja residência foi fotografada. O oitavo e nono conjuntos de tarefas correspondem à sistematização e análise dos dados e à redação e estruturação da dissertação.

O levantamento e a análise da produção desses arquitetos buscam identificar características wrightianas na arquitetura paulista, e contribuir para a riqueza da narrativa histórica da arquitetura no Brasil.

Capítulo 1

ORGANICISMO NA OBRA DE FRANK LLOYD WRIGHT

ORGANICISMO NA OBRA DE FRANK LLOYD WRIGHT

O termo orgânico, genericamente, designa algo que se desenvolve naturalmente, algo que é formulado no sentido de possuir uma estrutura semelhante às estruturas da natureza, com possibilidades de organização e crescimento, assim como um organismo vivo. Em arquitetura significa, principalmente, um edifício que não está preso a uma forma pré-definida. O principal arquiteto associado ao organicismo foi Frank Lloyd Wright, o qual, além de desenvolver uma arquitetura orgânica, buscou defini-la incessantemente, pois nunca conseguia palavras exatas ou idéias concisas sobre esse tema. Portanto, o organicismo está intrinsecamente ligado à Wright, tornando praticamente impossível o estudo da arquitetura orgânica sem o estudo da vida e obra (tanto arquitetônica quanto escrita) de Wright.

Dessa maneira, esse capítulo está dividido em três blocos. O primeiro relata as influências sofridas por Wright, desde a infância até a sua vida profissional. O segundo bloco discorre sobre as idéias, tanto dele como de outros autores que estudaram sua obra, acerca do organicismo. O terceiro apresenta sua obra residencial e traz algumas notas e observações sobre a influência da arquitetura orgânica em outros artistas.

1.1 Influências sofridas por Wright

Frank Lloyd Wright nasceu em 8 de junho de 1867, em Wisconsin, EUA. Sua mãe era educadora e tinha um papel bastante significativo na escola fundada por suas irmãs, a Hillside Home School, a qual, anos depois, se tornaria o escritório de Wright (Taliesin). Seu pai, antes de se tornar pastor unitariano, fora estudante de medicina e direito. Sua família teve enorme influência sobre seu trabalho, já que ele foi criado em um ambiente cercado de música, arte e literatura. Sua mãe tinha intenso envolvimento com a música, o que instigou em Wright um profundo gosto por essa arte, assim como pela literatura. A vertente religiosa, por sua vez, concedeu à Wright o grande respeito à natureza considerada, por ele, o outro nome de Deus.

Em 1876, em visita à Exposição Centenária da Filadélfia, sua mãe descobre os *Froebel Kindergarten Gifts*, ou blocos Froebel¹, que tiveram papel muito importante, segundo o próprio

¹ Friedrich Froebel (1782 – 1852) foi um educador alemão, autor de muitas teorias pedagógicas e criador do *kindergarten* (jardim da infância). Sua idéia de educação ideal partia do pressuposto que as crianças deveriam ser ensinadas a partir de jogos criativos, experimentando objetos, cores, texturas, causas e efeitos. Desenvolveu também o conceito de parte-todo, no qual cada objeto é parte de algo mais geral, mas também é uma unidade em relação a si mesmo. No campo das relações humanas, o indivíduo é uma unidade se considerado

Wright, para o desenvolvimento das noções de módulo e geometria espacial. Sua arquitetura orgânica está intrinsicamente ligada a esse método.

Muitos autores afirmam que os conceitos de módulo e grelha, usados por Wright nos seus projetos, estão vinculados aos blocos Froebel. Uma das principais características das *Prairie Houses* era o uso da grelha reguladora, tanto na planta, como no corte. Mas estes conceitos não são exclusivos das casas da pradaria; na Hanna House, da fase usoniana, a grelha hexagonal se estende por todo o terreno, amarrando, inclusive, as construções anexas, como a casa de hóspedes, a oficina, a casa do jardim e o estacionamento. Seus módulos geralmente se baseavam nos tamanhos dos tijolos, blocos e pranchas de madeira utilizados na construção ².

A infância de Wright foi marcada por freqüentes viagens à fazenda do tio, onde desenvolveu seu apego especial, já embutido em sua educação, ao campo e à agricultura, os quais tiveram um sentido emblemático em sua carreira. Além disso, o ensino dado pela sua mãe, a partir dos nove anos de idade,

em si mesmo, mas mantém uma relação com o todo, isto é, incorpora-se a outros homens para atingir certos objetivos. Os blocos Froebel eram conjuntos de brincar, não apenas com blocos geométricos, mas também papel, papelão, argila e serragem. O uso desses materiais incentivava a criança a se expressar, montando e dispondo sua criação em uma grelha quadrangular. O educador Froebel valorizava também a utilização de histórias, mitos, lendas e fábulas, além de excursões e o contato com a natureza.

² Fujioka, Paulo Yassuhide (2003), p. 76.

ênfaticou ainda mais o sentimento de aprendizado pela natureza e o introduziu à geometria formativa que depois se tornou a base de sua arquitetura.

Outra figura importante na carreira de Wright foi o arquiteto Louis Sullivan, para quem trabalhou quando chegou à Chicago. Sullivan é da segunda geração da Escola de Chicago ³ e trabalhou com Le Baron Jenney e em 1880 se tornou sócio do arquiteto Dankmar Adler. Sullivan lutava por uma arquitetura americana inovadora, adaptada à região e distinta da européia. Segundo Zevi, Sullivan “é a maior figura e personalidade mais inspiradora de todos os arquitetos americanos”. Foi ele quem começou a usar novos materiais e a nova técnica moderna. “Ele é a fórmula *Forma segue Função*”, pois acreditava que o edifício nascia orgânico, que seu espaço interior construía seu exterior. Seu maior discípulo foi Wright, que se identificou com essa arquitetura e tomou para si toda a problemática dessa questão.

Wright também foi muito influenciado pelo movimento *Arts & Crafts* (Artes e Ofícios), o qual surgiu na Inglaterra no final do

³ Chicago sofreu um grande incêndio em 1871, que praticamente a destruiu, já que o principal material usado nas construções era a madeira. Em sua reconstrução, além de técnicas arrojadas para a época foi utilizado o aço nos esqueletos estruturais, permitindo maior altura dos edifícios. Os protagonistas desta situação, responsáveis pelo aperfeiçoamento e uso de novas técnicas, são conhecidos coletivamente como a Escola de Chicago. A primeira geração desses trabalhadores é composta, basicamente, por engenheiros. Pode-se destacar dessa fase, Le Baron Jenney, dono do escritório do qual saíram os principais projetistas da segunda geração, a qual inclui Louis Sullivan.

século XIX, como resposta à rápida industrialização que estava ocorrendo no país e às mudanças no modo de vida em consequência desse fenômeno. Seu principal idealizador foi William Morris, que defendia veementemente a produção artesanal. Além de Morris, John Ruskin, Walter Crane e Philip Webb estão ligados ao Arts & Crafts. Esse movimento inspirou muitos outros, como por exemplo, o Art Nouveau e muitos autores o consideraram uma das raízes do movimento moderno.

Seus idealizadores formavam grupos e alianças (as guildas ou werkbunds), tentando retornar ao que chamavam de princípios honestos de desenho e verdade dos materiais. Essa questão é um dos pontos de conexão entre o movimento e Wright, já que na *Taliesin Fellowship*, assim como nas guildas, enfatizavam-se as alegrias do trabalho, defendia-se e ensinava-se um grande número de artes e ofícios, estabelecendo com sucesso uma comunidade leal e auto-suficiente. Além disso, atividades de dança e música também eram praticadas no escritório de Wright.

Em contraposição ao *Arts & Crafts*, Wright aceitava a máquina e todos os conhecimentos técnicos, porém acreditava que o homem deveria ser o mestre da máquina e não o contrário. Em 1900, ele já havia discursado sobre a questão da máquina. Em seu texto *"The Architect"*, desse ano, ele alertou seus colegas de profissão ao afirmar que o comércio nos EUA havia triunfado

sobre a arte. Defendeu que o desejo pelo dinheiro havia transformado o arquiteto em um servente. Mais adiante, disse que o arquiteto, que antes tinha um espírito independente, se tornara um vendedor. Porém, ele ainda tinha esperança, acreditava que o senso comum iria prevalecer e que as pessoas iriam perceber que qualquer original americano, mesmo ruim, era melhor do que uma cópia de estilos da Europa, pois o original americano era honesto.

Em *"The Art and Craft of the Machine"*, de 1901, Wright discursou: "Na máquina está o único futuro das artes e ofícios". Diz que os artistas precisavam mudar sua atitude em relação à máquina. Não poderiam culpá-la pela destruição dos métodos tradicionais e sim aceitá-la como um instrumento característico da era moderna. Dizia que os arquitetos tinham mal interpretado o valor da máquina, ao invés de usá-la para explorar novos recursos e criar uma estética apropriada para esse novo tempo. Usavam a técnica, mas adornavam seus edifícios com "estilos" gregos, romanos, ingleses ou franceses. Era tempo de aprender com a máquina e ter controle sobre ela. Esse foi o primeiro texto importante do arquiteto, que o usou em uma palestra na *Arts & Crafts Society*. Esse discurso foi um choque para os membros ali presentes e causou muita polêmica, já que defendia o uso da máquina numa Sociedade que defendia o oposto disso.

Existem poucos pontos de contato entre o trabalho de Wright e o da vanguarda européia. Ele também tinha interesse na máquina e experimentou novos materiais, mas sua defesa da máquina era de que esta era apenas um instrumento a mais que o artista comandava. Secrest (1998) diz, em relação a um período posterior, por volta da década de 1920: “dada esta ênfase, ele deve ter sentido que os modernistas europeus estavam dando um passo à frente onde ele não se permitiria ir: eles estavam deixando a máquina ditar sua arte”⁴.

A influência do movimento Arts & Crafts na obra de Frank Lloyd Wright pode ser constatada através de sua postura com relação ao projeto arquitetônico. Seu trabalho como arquiteto envolvia, além do projeto do edifício propriamente dito, a construção e a decoração interior, o que remete a um dos postulados do movimento: o conceito de obra de arte total, que se incorpora na vida das pessoas comuns.

A tendência à utilização da máquina para produzir artefatos não originais e que imitam “estilos” era muito grande no início do século XX. Tanto o Movimento Arts & Crafts como Wright se opuseram a essa utilização incorreta e artificial. A questão da identidade local, da defesa de produtos genuínos, a repulsa a qualquer imitação e a qualquer sofisticação artificial

são pontos comuns. Vem daí a insistência de Wright na utilização de materiais e técnicas locais.

Porém, ao contrário da postura anti-máquina adotada pelo movimento, Wright era estritamente moderno no seu conceito sobre o papel da máquina na sociedade. Qual seja a máquina devia estar a serviço da arte e não a arte subordinada à máquina. Em todo seu discurso teórico a respeito desse tema, Wright enfatiza a necessidade de o arquiteto dominar as tecnologias e tirar delas o melhor proveito estético.

Além disso, existe em Wright uma recusa ao classicismo, ou à arquitetura classicista. Ele se interessa pela arquitetura vernacular como a indígena, a japonesa, a africana, etc.

⁴ Secrest, Meryle (1998), p. 286.

1.2 Conceitos

Definir em palavras o conceito de organicismo é difícil. Mesmo o próprio Wright, que, em toda sua vida, escreveu inúmeros textos e proferiu diversas palestras, era confuso ao tentar definir a sua arquitetura orgânica. Um dos conceitos fundamentais é o de **unidade**. Nesse sentido, Wright dizia que uma arquitetura orgânica significava uma sociedade orgânica e que o ideal era um edifício integral, ou seja, em que a arte, a ciência e a religião iriam se unir para formar uma unidade. “Nesta era moderna de Arte, Ciência, Religião – esses três vão se unir e se transformar em um, unidade conquistada com a arquitetura orgânica como centro”⁵.

Porém, o conceito de unidade não existia apenas nessa visão ideal. Em seus projetos, a unidade estava na relação harmônica do todo com a parte, assim como da parte para o todo. Nesse sentido, outro conceito importante para o entendimento do organicismo na obra de Wright é de **natureza**, não apenas no sentido da paisagem, mas da própria vida.

Twombly (1979) observa que **unidade** era uma das duas palavras-chave no seu vocabulário filosófico e era um atributo definidor da segunda palavra: **natureza**, da qual dependia todo o resto. Na estrutura orgânica, as duas palavras se tornaram um só

conceito, que trouxe a unidade cósmica para a variedade natural e Wright acreditava que essa era a base apropriada para todas as relações sociais⁶.

Ainda que o significado da natureza na obra de Wright seja bastante complexo, o autor oferece uma das melhores explicações para esse assunto. Ele diz que, além da preocupação de Wright com a preservação ambiental, a questão da natureza tinha também um cunho filosófico. A relação com o mundo externo era apenas um aspecto da casa natural (como designa o autor). Porém, afirma que Wright tinha uma atitude platônica em relação à natureza, no sentido de que a essência existia antes da percepção. Tendo como exemplo as residências, diz que essa afirmação significa, em arquitetura, que a idéia de casa existe antes da sua forma. Ou seja, a natureza de uma casa, nesse sentido, não significava como era sua aparência e sim o que ela representava para seus moradores.

Desse modo, todas as “naturezas” ou essências têm, para Wright, uma característica em comum: elas são ativas e não estáticas e mudam conforme passa o tempo. Por exemplo, a árvore ao longo do tempo é igual, mas também diferente. Ela sempre terá a essência de uma árvore, aqueles elementos que a caracterizam como árvore e não como uma pedra, mas suas

⁵ Wright, Frank Lloyd in Zevi, Bruno (1949), p. 66.

⁶ Twombly, Robert C. (1979), p. 304.

folhas, seu tronco, seus galhos e todo o resto, mudam constantemente durante sua existência. Nesse sentido, a arquitetura orgânica se aproxima ainda mais da natureza ⁷.

Em vários de seus textos, Wright faz uma relação metafórica entre a árvore e o edifício. Para o arquiteto, a árvore não pousa no solo, assim como o edifício não o faz. A árvore brota do chão, ergue-se como algo dinâmico, vivo. Assim, pensava, deveria ser qualquer construção. Além disso, seu edifício deveria pertencer àquele local, no sentido que não poderia existir a não ser naquele sítio.

Benévolo (1989) coloca a idéia de natureza em Wright como se esta tivesse uma conotação imaginária e capaz de ser dominada por quesitos formais. Porém, não basta reduzir o organicismo apenas à questão formal. A forma orgânica presente na natureza, inspira a linha curva; no entanto, a geometria, com linhas e ângulos retos são também características da arquitetura orgânica. Dentro do discurso de Wright, a natureza representa mais que uma simples inspiração. É nela que o arquiteto verifica os ensinamentos de sua formação unitariana e vê a perfeição que deveria ser perseguida para se criar uma verdadeira arquitetura: a orgânica. A árvore expressa suas funções em cada

parte. O edifício orgânico deveria expressar, na volumetria, a função de cada componente.

McCarter (1997), explica que Wright disse, certa vez, que não pertencia a nenhuma religião, pois participava da maior de todas as religiões, que era a natureza e isso fazia dele um eficiente designer para qualquer religião. Este era um resultado natural da filosofia transcendentalista que estruturava seus valores e sua interpretação da arquitetura, o que também o permitia se inspirar em culturas distantes em tempo e espaço.

A arquitetura orgânica de Wright tinha um cunho psicológico. O arquiteto acreditava que o arranjo dos cômodos em uma casa devia ser planejado para a felicidade, não apenas material, mas também para a psicológica e espiritual do Homem. Não é sem razão que a lareira é um elemento integrador importante em seus projetos de residências. Além de sua importância indiscutível nos países de clima frio, na arquitetura de Wright a lareira é o elemento a partir do qual a residência se desenvolve, tendo um caráter marcadamente agregador.

É importante observar que Sullivan já havia abordado o tema do organicismo, porém, nunca havia construído de maneira orgânica. Sua relação com o organicismo era mais no sentido de composição, nos ornamentos e não na própria obra, no próprio projeto como um todo.

⁷ Twombly, Robert C. (1979), p. 312.

Em 1957, quando entrevistado por John Peter, Wright compara o seu significado de organicismo ao de Sullivan:

Quando [Sullivan] disse orgânico, queria dizer mais ou menos de acordo com uma planta crescendo, quando ele fez o ornamento e projetou-o, veja você. Mas isto nunca entrou dentro de seu pensamento de construção, porque ele não era construtor.

Em meu caso era integral, vital, estava na natureza da coisa, seja o que fosse. Era o modo como você construiu. Os materiais que você usou. O modo como você os usou, tudo isto. Os materiais eram todos iguais para o Lieber Meister. (...) ⁸.

Em seu famoso texto de 1908, “In the Cause of Architecture”, Wright explica que a simplicidade é uma qualidade que mede o verdadeiro valor de qualquer obra de arte. Porém, este não é um objetivo a se alcançar e sim uma entidade que tem a beleza em sua integridade, da qual foi eliminado tudo que não tivesse importância. Compara o edifício a uma flor e diz que a mais pura satisfação se dá quando os móveis de uma casa ou edifício são construídos como partes de um esquema original. “The whole must always be considered as an integral unit”⁹.

⁸ Wright, Frank Lloyd in Peter, John (1994) in Fujioka, Paulo Yassuhide (2003), p. 56.

⁹ O todo sempre deve ser considerado como uma unidade integral (tradução nossa). Wright, Frank Lloyd (1908), in Gutheim, Frederick (1941), p. 33.

Dois outros conceitos permeiam o discurso de Wright: **plasticidade** e **continuidade**. Também estes são conceitos intrinsecamente ligados ao conceito de **unidade** e significam que os materiais fluem ou crescem e não que são aderidos ou juntados posteriormente. As formas plásticas germinam e se desenvolvem junto com o processo projetual.

No texto de 1935, intitulado “Organic Architecture”, Wright explica o conceito de continuidade:

I promoted plasticity as conceived by Lieber Meister to *continuity* in the concept of the building as a whole. If the dictum, “form follows function”, had any bearing at all on building it could take form in architecture only by means of plasticity when seen at work as complete *continuity*. So why not throw away entirely all implications of post and beam construction? Have no posts, no columns, no pilasters, cornices or moldings or ornament; no divisions of the sort nor allow any fixtures whatever to enter as something added to the structure. Any building should be complete, including all within itself. Instead of many things, *one thing* ¹⁰.

¹⁰ Eu promovi plasticidade como concebida pelo Lieber Meister para *continuidade* no conceito do edifício como um todo. Se o ditado “a forma segue a função” tem algum significado para o edifício ele pode tomar forma na arquitetura somente através da plasticidade quando vista no trabalho como *continuidade* completa. Então porque não se desfazer inteiramente de todas as implicações da construção em viga e pilar? Não ter postes, colunas, pilares, cornijas ou molduras ou ornamentos; nenhuma divisão do tipo nem permitir nenhum compromisso que entre como algo adicionado à estrutura. Um edifício deveria ser completo, incluindo tudo nele mesmo. Ao invés de muitas coisas,

Nesse trecho, constata-se que o conceito de “destruição da caixa”, conforme denominado pelo autor e que será explicado posteriormente, foi extremamente importante para que Wright conseguisse expressar essa continuidade espacial e, em consequência, a unidade, considerada um dos principais conceitos de sua arquitetura. Brooks atesta que, dessa forma, Wright conseguia reduzir o tamanho e o preço da casa, sem que isso significasse a diminuição do seu espaço. E diz que essa é uma idéia simples, mas nas implicações finais, é uma das mais importantes “descobertas” já feitas em arquitetura ¹¹.

Quanto à plasticidade, o conceito já havia sido usado por Sullivan, no sentido de ilustrar o tratamento que dava à ornamentação de um edifício. Desse modo, queria diferenciá-la do adorno colocado posteriormente, fazendo-a como a continuação do edifício. Isso faz com que se aproxime de Wright, no sentido que plasticidade e continuidade se unem em um mesmo conceito, fazendo assim, a síntese do caráter unitário da arquitetura orgânica.

Outra questão que permeava o organicismo de Wright era a preferência pelo **uso de materiais naturais e locais**. Nesse

uma coisa só (tradução nossa). Wright, Frank Lloyd (1935), in Gutheim Frederick (1941), p. 182.

¹¹ Brooks, H. Allen (1979), in Brooks, H. Allen (1981), p. 177.

sentido, procurava entender o verdadeiro caráter de cada material e deste modo, aplicá-lo em suas obras. Como já foi explicado, Wright não rejeitava os novos materiais ou mesmo as novas técnicas que surgiram com a Revolução Industrial, mas combinava o novo e o velho, produzindo um todo equilibrado. Além disso, o modo de utilização dos materiais tradicionais como madeira, tijolo ou pedras, também muda no organicismo wrightiano. É essa a função que a máquina passa a ter na sua arquitetura, de permitir uma nova maneira de aplicar materiais tradicionais.

Wright explica a relação entre a máquina e o uso dos materiais em seu texto *“In the cause of Architecture”*, de 1908:

The present industrial condition is constantly studied in the practical application of these architectural ideals and the treatment simplified and arranged to fit modern processes and to utilize to the best advantage the work of the machine. The furniture takes the clean cut, straight-line forms that the machine, which it would be interesting to enlarge upon, are taken advantage of; and the nature of the materials is usually revealed in the process ¹².

¹² A condição industrial atual é constantemente estudada na aplicação prática desses ideais arquitetônicos e o tratamento é simplificado e ajustado de maneira a adequar os processos modernos e utilizar o trabalho da máquina da maneira mais vantajosa possível. O corte preciso e as formas lineares que o mobiliário passa a ter, conferem vantagens à máquina, as quais poderiam ser ampliadas; e nesse processo, a natureza dos materiais, comumente é revelada

Twombly (1979) explica que também no uso dos materiais, o conceito de natureza estava presente. Segundo o autor, Wright aprendeu com a própria natureza como usar apropriadamente os materiais, como por exemplo, nunca pintar ou deformar a madeira. Podia polir ou encerar, mas nunca pintá-la. No caso do uso de pedras, procurava deixá-las como eram encontradas na natureza, sem cortá-las e deixando-as com suas cores naturais. Wright discursava que, como cada material tem suas características, este não deveria se parecer com outro e nem ser usado de maneira que negasse suas propriedades. Cada material tem um propósito.

Em “Organic Architecture”, de 1935, Wright explica o que significa a natureza dos materiais:

I began to learn to see brick as brick. I learned to see wood as wood and learned to see concrete or glass or metal each for itself and all as themselves. Strange to say this required uncommon sustained concentration of uncommon imagination (we call it vision), demanded not only a new conscious approach to building but opened a new world of thought that would certainly tear down the old world completely. Each different material required a different handling, and each different handling as well as the material itself had new possibilities of use peculiar to the

(tradução e parênteses nosso). Wright, Frank Lloyd (1908), in Gutheim Frederick (1941), p. 42.

nature of each. Appropriate designs for one material would not be at all appropriate for any other material. In the light of this ideal of building form as an organic simplicity almost all architecture fell to the ground. That is to say, ancient buildings were obsolete in the light of the idea of space determining form from within, all materials modifying if indeed they did not create the “form” when used with understanding according to the limitations of process and purpose¹³.

Muitos autores estabelecem uma relação paradoxal entre organicismo e racionalismo, explicando um em função do outro. Para Zevi, por exemplo, o organicismo seria uma evolução do racionalismo, embora a maioria dos autores discorde dessa posição. Não cabe aqui discutir nem a importância, nem a ordem cronológica desses dois movimentos, porém, é preciso saber

¹³ Eu comecei a aprender a ver tijolo como tijolo. Eu aprendi a ver madeira como madeira e aprendi a ver concreto ou vidro ou metal cada um como cada um e todos como eles próprios. Estranho dizer que isto requereu uma concentração incomum de uma imaginação incomum (nós chamamos isso de visão), demandou não apenas uma nova abordagem consciente de construção, mas abriu um novo mundo de pensamento que certamente arruinaria o velho mundo completamente. Cada material diferente requeria um diferente manuseio e cada manuseio assim como o material em si, tinha novas possibilidades de uso peculiar à sua natureza. Um desenho apropriado para um material não será apropriado para nenhum outro material. Com esse ideal de construção com simplicidade orgânica, quase todas as arquiteturas ruíram. Ou seja, edifícios antigos se tornaram obsoletos à luz da idéia de o espaço interior determinar a forma externa, todos os materiais modificando, senão criando, de fato, a “forma” quando usados com a compreensão das suas limitações de processo e propósito. (tradução nossa). Wright, Frank Lloyd (1935) in Gutheim Frederick (1941), p. 184.

que, apesar de serem fundamentados em conceitos diferentes, ambos têm características semelhantes, as quais os tornam correntes do Movimento Moderno.

De Fusco (1981) é um dos autores que faz essa relação entre as duas correntes. Ele associa a arquitetura orgânica à teoria alemã de *Einfühlung* (conceito entendido como empatia ou simpatia simbólica) e, em seu raciocínio, Wright se insere em uma linha que tem raízes no *Art Nouveau*. O autor diz que este estilo pode ser dividido em duas linhas ou duas famílias morfológicas: uma caracterizada pelas formas côncavas e convexas (por exemplo: Horta, Van de Velde, Gaudí) e outra apoiada em um rigor geométrico (a escola de Wagner, Mackintosh e Wright).

Apoiando-se em Worringer (1953), estudioso da teoria de *Einfühlung*, explica que esse rigor geométrico é associado ao conceito de abstração. Mas ressalta que geometrismo e organicismo coexistiram no mesmo período e na mesma cultura do *Art Nouveau*. Portanto, mesmo que certa obra pertencesse à linha orgânica, poderia apresentar um significado geométrico, racional e funcionalista, assim como obras que estavam dentro da abstração geométrica poderiam ter um significado orgânico, como as obras de Wright. No caso das obras desse arquiteto, defendia-se uma arquitetura distinta tanto do naturalismo como

do purismo moralista, mas “vinculada à realidade psico-fisiológica do organismo arquitetônico” ¹⁴.

Com uma visão mais contemporânea, Argan (1988) enaltece Wright e defende que o arquiteto “inaugurou o ciclo histórico da arte americana”. Coloca que “o princípio fundamental da arquitetura orgânica é o de que a construção deve ser natural como um crescimento”. E que para Wright, é orgânico tudo aquilo que forma um sistema, como por exemplo, a concepção de espaço quando pensado como campo de forças e não como relação de grandezas. Desse modo, “a arte é o que forma um sistema entre a realidade natural e a realidade humana, entendida não só como natureza, mas também como civilização ou cultura” ¹⁵.

De acordo com o texto “In the Cause of Architecture, II”, de 1914, Wright considera que os Estados Unidos, já na época considerado uma das democracias mais sólidas do mundo, estavam distantes dessa realidade, pois no seu entender, os valores individuais mais destacados na sociedade não tinham origem em questões de berço, lugar de nascimento ou riqueza.

The “democracy” of the man in the American street is no more than the gospel of mediocrity. When it is understood that a great

¹⁴ De Fusco, Renato (1981), p. 111.

¹⁵ Argan, Giulio Carlo (1988), p. 296 e 298.

democracy is the highest form of aristocracy conceivable, not of birth or place or wealth, but of those qualities that give distinction to the man as a man and that as a social state it must be characterized by the honesty and responsibility of the absolute individualist as the unit of its structure, then only can we have an art worthy the name ¹⁶.

Dessa forma, entende-se, no discurso de Wright, a defesa de uma arquitetura (arte) legítima e digna de seu nome, baseada numa sociedade realmente democrática, pois ele via, na arquitetura moderna, a expressão de uma nova ordem democrática. Twombly (1979) coloca que Wright argumentava que se os Estados Unidos fossem realmente uma democracia, seus edifícios deveriam ser a expressão dessa verdade:

Edifícios que fossem adequados às suas instituições nacionais, seus valores e suas tradições; que exaltassem a liberdade e o individualismo. E se o país era realmente formado pela composição de várias nações mundiais, sem se subordinar a nenhuma, sua arquitetura deveria ser livre de referências

¹⁶ A “democracia” do homem na rua americana nada mais é do que o evangelho da mediocridade. Quando se entende que uma grande democracia é a maior forma de aristocracia concebível, não de nascimento ou local ou riqueza, mas daquelas qualidades que dão distinção ao homem como homem e como estado social, deve ser caracterizado pela honestidade e responsabilidade do individualismo absoluto como unidade da estrutura democrática, somente então poderemos ter uma arte digna do nome. (tradução nossa). Wright, Frank Lloyd (1935) in Gutheim Frederick (1941), p. 57.

históricas, tão nova e diferente quanto o próprio país. Dessa maneira, as residências deveriam afirmar a importância da privacidade, da diferença humana, da auto-estima, enquanto os edifícios públicos deveriam enfatizar a participação da população e não o poder governamental. A natureza da América implorava por uma expressão arquitetônica apropriada ¹⁷.

No texto famoso de 1901, “The Art and Craft of the Machine”, Wright discorre brevemente sobre a democracia e suas formas:

I do not believe we will ever again have the uniformity of type which has characterized the so-called great “styles”. Conditions have changed. Our ideal is democracy; the highest possible expression of the individual as a unit not inconsistent with a harmonious whole. The average human intelligence rises steadily, and as the individual unit grows more and more to be trusted we will have as architecture with richer variety in unity than has never arisen before. But the forms must be born out of our changed conditions. They must be *true* forms; otherwise the best that tradition has to offer is only an inglorious masquerade, devoid of vital significance or true spiritual value ¹⁸.

¹⁷ Twombly, Robert C. (1979), p. 314.

¹⁸ Eu não acredito que teremos outra vez a uniformidade de tipo que caracterizou os chamados grandes “estilos”. As condições mudaram. Nosso ideal é a democracia; a maior expressão possível do individual como uma unidade não inconsistente com o todo harmonioso. A inteligência humana

Talvez tenha sido tão difícil para Wright, como também foi para os estudiosos de sua obra, definir, caracterizar ou objetivar o significado do conceito de organicismo ou da própria arquitetura orgânica, devido à subjetividade contida nesse conceito. Projetar obras que sejam orgânicas não é adotar um estilo e seguir um protocolo pré-definido. A arquitetura orgânica de Wright é a expressão crítica e inovadora da sua idéia de mundo, do seu estilo de vida, da sua ideologia política, de tudo que aprendeu e apreendeu ao longo de sua vida.

comum nasce confiante, e conforme a unidade individual cresce mais e mais confiável nós teremos uma arquitetura com uma variedade mais rica na unidade como nunca. Mas as formas devem nascer das nossas condições modificadas. Precisam ser formas *verdadeiras*; ou o que a tradição tem de melhor a oferecer será somente uma máscara sem glória, desprovida de significado vital ou de verdadeiro valor espiritual (tradução nossa). Wright, Frank Lloyd (1935) in Gutheim Frederick (1941), p. 23.

Figura 01 - Residência de Frank Lloyd Wright em Oak Park, 1889.

Figura 02 - Residência típica da época do arquiteto Andrew

1.3 Aspectos da evolução da Arquitetura Orgânica

Quando Wright, em 1887 (com vinte anos), chegou a Chicago, havia grande oferta de emprego na área de construção, já que a crise econômica de 1873 adiou a reconstrução da cidade para a década seguinte. Começou trabalhando no escritório de Joseph Lyman Silsbee e, pouco depois, conseguiu emprego no escritório de arquitetura de Adler e Sullivan, onde ficou por quase seis anos. Na época, Sullivan estava projetando o Chicago Auditorium (uma de suas principais obras) e precisava de um assistente para desenhar os elementos decorativos. Ao ver os desenhos de Wright, Sullivan ficou muito impressionado e o contratou.

Ao se casar, enquanto ainda trabalhava para Adler e Sullivan, construiu para sua família uma casa em Oak Park (bairro de classe média alta, no subúrbio de Chicago). Esta residência possuía cobertura de telhas de madeira (wooden shingles), como a maioria das casas da mesma época, mas seu desenho tinha uma geometria que a diferenciava. Preferiu o uso de divisórias ou biombos para definir os espaços interiores ao invés de separá-los por paredes e portas. Segundo Pfeiffer (1997), essa residência não era comum para seu tempo por não equivaler a um conglomerado de vários materiais com decorações classicistas.

Em 1890, Wright passou a elaborar seus próprios projetos, mas manteve seu emprego com Adler e Sullivan até 1893, quando abriu seu escritório, projetando e construindo residências unifamiliares, a maioria em *Oak Park*. Com o intuito de conhecer pessoas que pudessem se interessar pelo seu trabalho,

associou-se a algumas organizações, como, por exemplo, a *Chicago Arts & Crafts Society*, onde proferiu a sua primeira palestra, que se tornaria uma das bases de seu discurso ao longo da vida ¹⁸.

A Winslow House, de 1893, ainda representa uma fase de transição, mas já apresenta alguns dos elementos característicos do seu primeiro conjunto de obras amplamente reconhecido como inovador, as *prairie houses*. Wright utilizou preferencialmente a janela de batente, ao invés de guilhotina, que precede o uso de janelas em faixa. O característico telhado de pouca inclinação aparece pela primeira vez e as superfícies com faixas de ornamentos e cornijas não negam a influência de Sullivan. Constatase também a ênfase dada às lareiras, influência que sofreu da arquitetura japonesa, “como ele próprio admite, desde 1890, e certamente desde a Exposição Mundial de Chicago em 1893, quando o governo japonês abrigou sua mostra nacional numa reconstrução do templo Ho-o-den” ¹⁹. Segundo Levine (1996), a Winslow House pode ser considerada a primeira *Prairie House*, já que o próprio Wright a considerava a “expressão original do tipo”. William Herman Winslow foi o primeiro típico cliente dos anos de Oak Park, homem de negócios, republicano²⁰, membro de classe média alta e com um senso bastante forte sobre família. A planta da Winslow House se estrutura em um eixo onde a

¹⁸ Ele não participava como membro do *Chicago Architectural Club*, mas era sempre convidado para ser júri de concursos e muitas vezes concorreu nesses concursos com projetos de sua autoria.

¹⁹ Frampton, Kenneth (2000), p. 62.

²⁰ Nesse caso, é necessário entender a ideologia do Partido Republicano dos Estados Unidos na época. Foi fundado em 1854 por homens que não apoiavam a escravidão e que tinham uma visão modernizadora. O primeiro presidente republicano foi Abraham Lincoln. Os seus partidários combatiam a aristocracia escravocrata e a corrupção. Apoiavam a modernização do ensino superior,

Figura 03 – Projeto de *prairie house* publicado no *Ladie's Home Journal*.

dos bancos, das estradas de ferro, da indústria e das cidades, defendiam a diminuição no preço das terras para que mais pessoas tivessem acesso a ela.

Figura 04 – Planta da Winslow House, 1893.

Figura 05 – Fotografia da fachada da Winslow House, 1893.

lareira está exatamente no centro, dividindo a casa em duas partes. Na primeira metade, a casa segue um padrão rígido, bastante simétrico. Já a fachada do jardim apresenta um agrupamento informal dos volumes: “à esquerda, o vazio da varanda; no centro, a curva da sala de jantar, à direita, a torre de escadas ortogonal, vazando o telhado acima da despensa”²¹.

Duas obras do período de 1895 a 1899 ainda são da sua fase de busca, oscilando entre dois estilos. “Os edifícios públicos ainda eram parte italianizados, parte richardsonianos, enquanto suas residências passam a caracterizar-se por telhados de pouca inclinação, equilibrados em várias alturas em planos assimétricos alongados”²².

A partir de 1900, Wright começa a definir o Estilo Pradaria. Alguns dos principais elementos estavam estabelecidos:

um plano térreo aberto contido num formato horizontal que compreende telhados de pequena inclinação e muros limítrofes baixos – sendo o perfil baixo deliberadamente integrado ao sítio, em forte contraste com as chaminés verticais e os volumes internos de pé-direito duplo²³.

A principal característica das *Prairie Houses* é a relação com os materiais “naturais” e com o ambiente natural. Outras características são:

²¹ Levine, Neil (1996), p. 15.

²² Idem, p. 63.

²³ Idem p. 65.

- Partido arquitetônico da *pinwheel plan* (planta que se desenvolve ao redor de um eixo, geralmente a lareira).
- O espaço fluido.
- A grelha quadriculada e os eixos de simetria.
- A lareira.
- Coberturas planas e jogos de telhado.

Na *pinwheel plan*, os diversos espaços da residência se desenvolvem ao redor de um espaço ou volume central, geralmente o estar, que tem no seu centro geométrico, a lareira, elemento muito valorizado por Wright e que se tornou um dos elementos fundamentais nas *prairie houses*. Geralmente, as *prairie houses* eram sobrados com a área de permanência noturna no pavimento superior.

Em relação ao espaço fluido, este talvez seja sua maior contribuição para a história da arquitetura. Alguns autores postulam ser ele um dos grandes mestres do espaço. Essa definição é compreensível, já que foi o pioneiro no que diz respeito à liberação do espaço interno. Sua “destruição da caixa”, conforme já referenciado anteriormente, foi de grande importância não apenas para a sua arquitetura, mas para a de seus contemporâneos. Brooks aborda esse assunto em um texto de 1979. Ele nota que os espaços são mais abertos e contínuos

do que os que existiam antes, mas também são profundamente diferentes tanto no *design* como em seu impacto psicológico dos interiores com os quais é comparado (como os de Le Corbusier ou de outros arquitetos do século XX) ²⁴.

Com isso, Brooks quer dizer que, na época em que Wright começou sua carreira, as residências eram construídas como se cada cômodo fosse um cubo e o arranjo espacial se dava apenas pela simples junção desses vários cubos. Wright começou sua “destruição” alterando o grau de abertura entre os cômodos, ou seja, aumentando o tamanho das portas de cada um, até que essa abertura passou a ter o tamanho da parede, chegando à sua eliminação. Desse modo, foi redefinido o conceito de espaço interior.

O autor ainda ressalta que esse processo de reorganização do espaço interno não era especulação; era um feito intelectual trabalhoso, pois o conceito tradicional de cômodo existia, sem alterações, desde as primeiras habitações. No século XIX, sua proliferação atingira, tanto social como economicamente, limites ilógicos. Ele reconheceu essa deficiência e determinou-se a corrigi-la. Analisou os componentes de um cômodo que, basicamente, é uma caixa. Percebeu que os cantos eram os elementos mais expressivos e demoliu-os primeiro. Então,

²⁴ Brooks, H. Allen (1979), in Brooks, H. Allen (1981), p. 176.

Transformações da Planta de Organização Cruciforme²⁵

Casa George Blossom, Chicago, Illinois, 1882

Figura 06 – Planta da George Blossom House, 1882.

Figura 07 – Planta da Ward Willits House, 1902.

desmembrou paredes intermediárias, coberturas e, até mesmo, pisos. Finalmente, reuniu os diferentes pedaços (ou imagens) em um outro contexto espacial. Ele definiu, mais do que confinou, as funções às quais aquele cômodo servia. E, com seu profundo entendimento da psique humana, criou um ambiente fisicamente menor, porém psicologicamente mais saudável para se viver²⁶.

Wright começa a extinguir as paredes externas, permitindo que os ambientes se abram para a paisagem, retomando o conceito de continuidade. Enquanto isso, os ambientes internos se difundem e se ampliam e passam a possuir apenas elementos de separação (geralmente demarcando funções diferentes para cada ambiente)²⁷. Os espaços abertos passam a ser encadeados e separados por ângulos de visão cuidadosamente calculados, ao invés de portas, com numerosos detalhes e surpresas visuais. Mais tarde, ao descobrir a casa japonesa com suas divisórias modulares, Wright viu uma confirmação do acerto de sua proposta de acabar com espaços estanques. De certa forma, o fim dos compartimentos fechados antecipou, em meio século, a planta livre racionalista. Para Wright, o espaço é contínuo e delimitado por planos; porém, ele é deliberadamente horizontal. Desse modo, o espaço não é mais uma questão de volume e a arquitetura deve expressar isso.

A modulação da grelha quadriculada “estrutura a planta, dimensiona os ambientes, amarra a implantação, modula a ornamentação e condiciona os eixos de simetria e circulação”²⁸.

²⁵ Ching, F. (1999), p. 372.

²⁶ Brooks, H. Allen (1979), in Brooks, H. Allen (1981), p. 188.

²⁷ Fujioka, Paulo Yassuhide (2003), p. 74.

²⁸ Fujioka, Paulo Yassuhide (2003), p. 75.

Essa é uma das características das *prairie houses* que muitos autores associam aos jogos Froebel, já que esses trabalhavam com blocos geométricos dispostos sobre uma grelha quadrangular.

As coberturas planas e jogos de telhado talvez sejam os elementos mais associados às *prairie houses*. A residência mais característica nesse sentido é a Robie House, de 1908. Eles não tinham águas furçadas, mansardas ou trapeiras. O forro liso e pintado em cores claras dos beirais contribuía “para a difusão da luz refletida em certos momentos do dia”²⁹.

Em 1915, Wright viajou ao Japão para projetar e construir o Hotel Imperial e permaneceu até 1922, com breves retornos aos EUA. Quando voltou definitivamente ao país, retomou sua carreira em parceria com seu filho Lloyd Wright Jr., atuando na Califórnia. Essa fase californiana, como ficou conhecida, foi importante para a evolução e a consolidação do conceito de organicismo na sua arquitetura, durando, aproximadamente, até 1932. Essa fase foi considerada menos importante por muitos autores, já que os blocos de concreto usados nas construções tinham muitos ornamentos de desenhos geométricos abstratos em baixo relevo. Enquanto na Europa, na mesma época, consolidava-se o racionalismo, muitos de seus contemporâneos perguntavam-se o que acontecia com o arquiteto.

Wright queria que os blocos aparentassem leveza e plasticidade e seriam usados não apenas nas paredes, mas para a construção das lajes também. No seu sistema de construção, os blocos eram unidos por juntas internas, preenchidas

Figura 08 – Planta da Thomas Hardy House, 1905.

Figura 09 – Planta da Robie House House, 1908.

²⁹ Idem, p. 78.

Figura 10 – Fotografia da Robie House.

com argamassa e cabos de aço para armadura de reforço. Dessa maneira, conseguiu um sistema construtivo modular baseado em apenas uma célula, atingindo o ideal do conceito de unidade. Além disso, ao eliminar a junta de argamassa, queria incentivar a autoconstrução, já que dessa maneira poderia eliminar a mão-de-obra especializada³⁰. Porém, pelo desenho (figura 11), percebe-se que o uso da mão-de-obra especializada é essencial, já que se trata de uma técnica construtiva bastante complexa.

Com relação à organização das plantas, as *textile-block houses* não eram muito diferentes das *prairie houses*. Apesar da grelha quadriculada ter sido substituída pela modulação do bloco, Wright ainda trabalha com a lareira, os eixos de simetria e de circulação definindo espaços públicos e privados; amplas aberturas, assim como a integridade estrutural do sistema (descarte da relação pilar-viga-laje) que davam o caráter de continuidade à obra. Procurava também usar materiais locais, inclusive a areia do próprio local (dependendo de sua qualidade) a qual era usada na confecção dos blocos.

Wright dedicou-se muito à pesquisa do sistema pilar-viga-laje, porém poucas casas foram realmente construídas, mais especificamente, cinco, das quais quatro situam-se na Califórnia. A obra mais famosa desse período foi a primeira, a *Alice Millard House*, conhecida como *La Miniatura*, de 1923, em Pasadena, Califórnia. A última obra na qual o arquiteto empregou o textile-block, foi a única construída fora da Califórnia, situando-se em Tulsa, Oklahoma, a *Richard Lloyd Jones House*, “Westhope”, de 1928.

³⁰ Sweeney, Robert L. (1994), p. 43.

Wright recebeu severas críticas às suas obras. Este período foi marcado por uma seqüência de problemas pessoais que começaram com sua viagem à Europa, em 1909³¹. Suas obras depois desse período são resultados de pesquisas em várias direções, às vezes bem diferentes do estilo pradária.

Depois da queda da bolsa de valores em 1929, os EUA passaram por uma depressão econômica que forçou o país a reavaliar suas prioridades. A partir de 1932, Wright começou a desenvolver estudos de casas de baixo custo, as quais foram nomeadas pelo arquiteto *Usonian Houses*, e se caracterizavam pela eliminação de tudo que fosse desnecessário. Wright havia reconhecido a necessidade de um novo conceito residencial e, mais importante, de um novo método de construção³².

Em 1936, tanto a conhecida *Fallingwater*, casa de campo de Kaufmann, quanto o Edifício de Administração da Johnson Wax Co., ambas concluídas nesse ano, foram de extrema importância para a volta da prática de Wright. Porém, segundo Sergeant (1976) esses projetos fizeram com que a publicação, no ano seguinte, da primeira casa usoniana, a *Jacobs House*, não fosse tratada com a

Figura 11 – Esquema do sistema construtivo *textile-block*, 1923.

³¹ Em 1914 sua casa, Taliesin, foi praticamente destruída por um incêndio que matou Mamah Cheney (sua companheira na época), dois filhos dela e alguns empregados. Em 1923 sua mãe falece. No período de dois anos, Wright se relaciona com duas mulheres, sendo a última, Olgivanna, sua companheira até sua morte. Em 1925, outro incêndio destrói a parte íntima de sua casa e estúdio, que é renomeada Taliesin III. Em 1926, Olgivanna e Wright são presos em Minnesota, devido à problemas com a custódia da filha dela. Todos esses acontecimentos em sua vida pessoal tornaram-se grandes escândalos, que a sociedade americana via com maus olhos e fizeram com que Wright diminuísse sua produção.

³² Pfeiffer, Bruce Brooks (1997), p. 102.

Figuras 12 e 13 – Fotografias do exterior e do interior da Alice Millard House ou (*La Miniatura*) 1923.

importância merecida. Entretanto essa humilde casa, “teria mais significado que os outros projetos maiores” ³³.

At a minimal cost, the Jacobses obtained a home that ensured their privacy from the street, maximized the garden area on a small suburban lot, and gave them a spacious interior. The way in which this was achieved was novel and intriguing ³⁴.

Sergeant (1976) apresenta algumas inovações que essa casa traz. A primeira é que a casa praticamente não tem recuo da rua, o que reduziu a despesa com a entrada da garagem e aumentou a profundidade do jardim atrás da casa. A forma em L da casa criou um espaço interno com o qual a família e os cômodos se relacionavam. Outra inovação foi a abolição da sala de jantar que se tornou uma simples área especializada da sala de estar, do mesmo modo que os lugares para música ou leitura, que eram apenas sugeridos espacialmente ou delineado pelos móveis. As áreas sociais e de serviço das *Usonian* encorajavam o uso informal. Por exemplo, muitas vezes, a sala de jantar foi substituída por um balcão próximo à

³³ Sergeant, John (1976), p. 16.

³⁴ A um custo mínimo, os Jacobs obtiveram uma casa que lhes assegurava privacidade da rua, maximizava a área do jardim num pequeno lote urbano, e lhes dava um interior espaçoso. O modo como isso foi alcançado era novo e intrigante (tradução nossa). Sergeant, John (1976), p. 16.

cozinha, para refeições rápidas. Outro exemplo é a interação da cozinha com a sala de estar, que promovia uma relação informal entre convidados e anfitriões.

Twombly (1979) diz que tanto a tecnologia usada na Jacobs House quanto a organização espacial eram impressionantes. Ele apresenta alguns pontos em que as *Usonian* eram diferentes das *Prairie Houses*, por exemplo, a sala de jantar se tornara obsoleta, desse modo, uma mesa entre a sala de estar e a cozinha fazia mais sentido; escadas se tornaram inconvenientes, fazendo com que Wright optasse por casas térreas ou com um andar somente.

Algumas características comuns às *Usonian Houses* são:

- Grelha Modular.
- Ala dos quartos aberta para o pátio interno ajardinado.
- Sistema de Aquecimento *gravity heat* (tubulação de vapor ou água quente sob o radier).
- “Lanternim” sobre a cozinha.
- Ampla fenestração.
- Abrigo para carros (*carport*).
- Fachada fechada para a rua, com poucas aberturas e entrada recuada ou abrigada ³⁵.

³⁵ Fujioka, Paulo Yassuhide (2003), p. 106.

Figura 14 – Fotografia do exterior da Richard Lloyd Jones House, 1929.

Figura 15 – Fotografia do exterior da Richard Lloyd Jones House, 1929.

Figura 16 – Fotografia da entrada da Richard Lloyd Jones House, 1929.

Figura 17 – Planta da Jacobs House I, 1937.

Figura 18 – Fotografia da Jacobs House I.

John Sergeant (1976) divide as *Usonian Houses* em cinco tipologias básicas:

1. Polliwog Usonian
2. Diagonal Usonian
3. In-Line Usonian
4. Hexagonal Usonian
5. Raised Usonian

Polliwog significa girino, em inglês, e foi o próprio Wright quem lhe deu este nome. Trata-se basicamente de casas que têm o partido em L ou em T. Geralmente o conjunto dos quartos se encontra em perpendicular à área social. E o conjunto lareira-cozinha-banheiro está na articulação. Essa é a forma de *Usonian House* mais básica e mais usada por Wright. O caso mais conhecido de *Polliwog Usonian* é a primeira Jacobs House, porém pode-se citar a Rebhuhn House (1937), uma casa de dois andares com planta cruciforme, e a Rosenbaum House (1939), similar à Jacobs House, porém com áreas sociais mais espaçosas e a área de serviços repensada.

As casas denominadas *Diagonal Usonian* possuem uma mudança na geometria da grelha, algum elemento, como uma ala, sala ou terraço, ou mesmo as funções dia ou noite giravam, formando um ângulo oblíquo ou agudo em relação ao eixo ortogonal. Como exemplo pode-se citar a Lloyd Lewis House (1940).

Figura 19 – Fotografia da Jacobs House I.

Figura 20 – Fotografia da Rebhuhn House, 1937.

Figura 21 – Fotografia da Rosenbaum House, 1939.

Figura 22 – Fotografia da Lloyd Lewis House, 1940.

Figura 23 – Fotografia da Sturges House, 1939.

Figura 24 – Fotografia da Winkler-Goetsch House, 1939.

As *In-Line Usonian* têm o partido similar ao da Usonian básica, porém, segundo Sergeant (1976), tinham menores rotas de circulação e perímetro externo menor. A Sturges House (1939) tem a planta bastante compacta; e a Winkler-Goetsch House (1939) é mais achatada e bastante horizontal.

A característica principal da *Hexagonal Usonian* é o módulo hexagonal da planta. O exemplo mais conhecido é a Hanna House (1937), na qual sua grelha se estende por todo o terreno. Deste modo ela amarrava também as construções anexas, como a casa de hóspedes, a oficina, a casa do jardim e o estacionamento.

A *Raised Usonian*, como o próprio nome sugere, consistia em uma usonian house elevada, e era, basicamente, uma prairie house sobre pilastras de alvenaria. Muitas vezes apresentava segundo pavimento. Geralmente, Wright utilizava esta solução por causa da topografia, da vegetação do sítio e das vistas oferecidas pela paisagem. Já que a abertura das alas social e dos quartos para um pátio interno não era possível devido à topografia irregular, estas alas eram conectadas “através de balcões e terraços corridos com generosos balanços” ³⁶. Pode-se citar como exemplo a Pew House (1938-40) e a Lloyd Lewis house (1939-40).

Após a Segunda Guerra Mundial, os salários dos construtores e o custo da construção começaram a subir muito, assim como os próprios materiais. Isso fez com que os custos das Usonian Houses comesçassem a se elevar, o que contradizia todo o conceito desse tipo de construção, elaborada para ser uma moradia de baixo custo. Os clientes de Wright também estavam em melhores

³⁶ Idem, p. 108.

condições financeiras, possuíam terrenos maiores e queriam que suas casas se ajustassem a eles.

Ademais, Wright havia se tornado o grande arquiteto de casas unifamiliares e seu trabalho cresceu além de qualquer limite anterior. Na faixa etária dos 80 anos, ele se concentrava em projetos maiores, como o Museu Guggenheim, na cidade de Nova York. Desse modo, apesar do arquiteto manter o controle dos projetos e o contato com todos os clientes, a maior parte do trabalho doméstico era feita pelos seus assistentes. Alguns clientes ainda captavam sua atenção e, na sua última década de vida, Wright ainda fez duas últimas tentativas de construção de baixo custo. Essas casas eram a expressão orgânica que Wright buscava desde o início de sua carreira.

Sergeant (1976) explica esses dois tipos de Usonian:

1. Solar-Hemicycle Houses

Este conceito está presente na Segunda Jacobs House, que foi projetada em 1943 e construída entre 1948 e 1949. A família Jacobs precisava de uma casa maior e deu a oportunidade para Wright mostrar o avanço de sua arquitetura. Do norte, a direção dos ventos mais frios, a casa, com acabamento de rochas típicas da região, parece estar no topo de um pequeno morro gramado. A fachada sul é toda envidraçada e curva, abraçando o jardim. Desse modo, no inverno, o sol dessa direção aquece as paredes, deixando os ambientes quentes durante a noite.

Figura 25 – Planta baixa da Hanna House, 1937.

Figura 26 – Fotografia da Hanna House.

Figura 27 – Fotografia da Jacobs House II, 1949.

Figura 28 – Fotografia da Jacobs House II, 1949.

Figura 29 – Fotografia da Laurent House, 1949.

Segundo Heinz, a “Jacobs II is a very successful solar house and, considering its age, it is surprising that the technique is not more popular”⁵⁶.

Outras casas foram projetadas e construídas com linhas semicirculares, como exemplo, pode-se citar a Meyer House em Galesburg, Michigan, de 1948; a Laurent House em Rockford, Illinois, de 1949 e a Pearce House, em Bradbury, Califórnia, de 1950.

2. Organic Houses

Essas casas não possuíam nenhuma mudança radical das Usonian Houses, mas valorizavam um ou mais elementos dos componentes da arquitetura orgânica como o clima e a região, o orçamento e o entorno. Os principais elementos das Usonian Houses ainda prevaleciam como o zoneamento da planta, a forma “polliwog”, o conjunto dos serviços. Sergeant (1976) destaca duas casas que merecem o título de orgânicas; são casas com planta hexagonal, na Califórnia, a Walker House, em Carmel, de 1948, e a Berger House, em San Anselmo, de 1950.

Outras casas merecem destaque: as de plantas in-line, Zimmerman House, em Manchester, New Hampshire, de 1950, a Adelman House, em Fox Point, Wisconsin, de 1948 e a Palmer House, em Ann Arbor, Michigan, de 1950, com sua planta triangular, que se relaciona intimamente com seu entorno.

⁵⁶ Heinz, Thomas A. (2002), p. 217. “Jacobs II é uma casa solar de bastante sucesso e, considerando sua idade, é surpreendente que a técnica não seja mais popular” (tradução nossa).

Figura 30 – Fotografia da Walker House, 1948.

Figura 32 – Fotografia da Zimmerman House, 1950.

Figura 31 – Fotografia da Berger House, 1950.

Figura 33 – Fotografia da Adelman House, 1948.

Figura 34 – Fotografia da Price House, 1954.

Figura 35 – Fotografia da Price House.

No começo dos anos 1950, Wright voltou a pensar no sistema *textile block* dos anos 20, num esforço de simplificar a construção e incentivar a autoconstrução, o que resultou em outro sistema construtivo: *Usonian Automatic*. Esse sistema é o resultado da união entre os *textile blocks* e as inovações espaciais das *Usonian Houses*. Porém, Pfeiffer (1997) explica que os blocos não eram tão ornamentais quanto aqueles das casas californianas da década de 1920⁵⁷. Nesse caso, o sistema pré-moldado é “mais refinado, com blocos lisos ou com baixo-relevos mais simplificados”, que poderiam ser coloridos ou vazados, conforme o projeto. Para a laje de cobertura, existiam blocos especiais⁵⁸.

Segundo Sergeant (1976), o exemplo mais conhecido de *Usonian Automatic* é a Adelman House, perto de Phoenix, no Arizona, construída em 1953, com um orçamento de \$25.000,00⁵⁹. Apesar da Tonkens House, de 1954, ter tido um custo bastante elevado, para Pfeiffer (1997), o sistema foi usado para construir uma casa mais elegante e muito bem acabada. Porém, o autor reconhece que a casa não atende ao conceito que motivou Wright quando pensou nesse sistema construtivo: o baixo custo da construção⁶⁰.

Fujioka (2003) apresenta como os mais expressivos exemplos do sistema *Usonian Automatic*, além da Tonkens House, a Price House em Paradise Valley,

⁵⁷ Pfeiffer, Bruce Brooks (1997), p. 191.

⁵⁸ Fujioka, Paulo (2003), p. 112.

⁵⁹ Sergeant, John (1976), p. 144.

⁶⁰ Pfeiffer, Bruce Brooks (1997), p. 192.

Arizona de 1954-55 e a William B. Tracy em Normandy Park, em Washington, de 1954-56 ⁶¹.

Notas e Observações

Sobre o neoplasticismo

A “destruição da caixa”, o espaço contínuo, delimitado por planos, deliberadamente horizontal, atraiu alguns arquitetos europeus, embora nem todos admitam a influência de Wright em suas obras. Não é o caso do grupo formado por arquitetos, escultores e pintores holandeses chamado *De Stijl*, cuja obra deu forma aos princípios do neoplasticismo e do construtivismo. Nesse caso, o grupo assumiu a influência de Wright e a transformou. O autor Vincent Scully Jr. explica essa influência:

Considerando a Residência Willitts, de 1902, podemos nos concentrar no padrão linear e daí deduzir um Van Doesburg de 1918, e mais remotamente um Mondrian. Ignorando as linhas e enfocando os volumes que avançam e retrocedem, podemos deduzir uma “construção” de Vantongerloo, de 1921. Dando um passo à frente no processo e interpretando os planos como formando caixas ocas e conectadas, podemos chegar ao projeto da casa neoplástica de Van Eesteren e Van Doesburg, de 1923. Apenas um passo além disso, e separando-se alguns dos planos, podemos chegar à demonstração de Rietveld, de 1924 ⁶².

⁶¹ Fujioka, Paulo (2003), p. 112.

⁶² Scully Jr., Vincent (1961), p. 52.

Figura 36 – Planta baixa da Willits House, 1901.

Figura 37 – Fotografia da Willits House.

Diz ainda que, nesses casos, a constante modificação espacial foi combinada com uma clareza linear e plana. Por isso, se esses experimentos forem nivelados em um único plano, como Mondrian o fez na década de 1920, chega-se ao Café de Unie, projetado por Oud em 1925. O autor continua:

Finalmente, unindo todos os planos firmemente em caixas e conectando seus volumes isolados em uma composição assimétrica, como o movimento contínuo, porém mecânico, de um conjunto de engrenagens, teremos a Bauhaus de Gropius, de 1925-26. Deve-se notar que as fortes linhas de Wright e do Van Doesburg inicial desapareceram, transformando-se em arestas, de modo que não há expressão de um sistema estrutural, mas somente de folhas finas e perfuradas de parede coberta de estuque. Padrões mutáveis de movimento, derivados das continuidades de Wright, foram, finalmente, combinados com o isolamento e abstração geométricos do classicismo romântico, e com a precisão e angularidade mecânicas. Essa síntese, ou compromisso, formou o Estilo Internacional das décadas de 1920 e 1930, como ele foi entendido pela maior parte de seus adeptos

⁶³

Em seu texto *“Neoplasticismo e arquitetura: formação e transformação”*, de 1982, Kenneth Frampton traz uma explicação detalhada da origem do movimento neoplástico e analisa cada membro do grupo pertencente a esse movimento. Ele afirma no começo:

Tendemos a menosprezar o papel seminal que desempenhou a cultura norte-americana na arte de vanguarda européia durante o primeiro quarto do século XX. Essa influência foi mais intensa que nunca no caso de Frank Lloyd Wright, cujo

⁶³ Scully Jr., Vincent (1961), p. 51.

impacto formativo, por causa da edição Wasmuth de sua obra em 1910, foi amplo e imediato ⁶⁴.

Frampton afirma ainda que essa importância de Wright como catalisador nos primeiros anos do século pode ser constatada na conferência “*A nova arquitetura americana*”, que H. P. Berlage pronunciou em 1912. Frampton relaciona o uso do termo plástico nesse discurso com outras formas similares de uso do termo em dois outros discursos, o de M. H. J. Schoenmaekers, “*A nova imagem do mundo*” e o de Piet Mondrian em “*O plasticismo pictórico*”. Além disso, destaca que De Stijl, que tem na linguagem de arte o mesmo significado que neoplasticismo, teve sua origem em um texto também de Berlage, “*Reflexões sobre o estilo arquitetônico*”, de 1905. Segue afirmando que não resta dúvida, nas origens holandesas do De Stijl e do neoplasticismo, da influência de Wright no que diz respeito à determinação da essência espacial e estrutura (arquitetônica) da arquitetura neoplástica. Afirma ainda que a primeira obra arquitetônica relacionada ao De Stijl foi criada por Robert van’t Hoff, o qual conheceu a obra de Wright numa visita aos EUA e que, em 1916 construiu uma *villa* com inspirações wrightianas muito fortes.

Em sua análise sobre Rietveld apenas cita que sua importância para a evolução do neoplasticismo é bastante conhecida. Realmente, a Casa Neoplástica, de 1924, é um marco, tanto para o movimento como para a arquitetura mundial. Ela representa a síntese do pensamento neoplástico. Frampton explica que ela é uma representação exemplar da tese defendida por van Doesburg em “Para uma

Figuras 38 e 39 – “Rhythm of a Russian dance”, de Theo van Doesburg e “Composição A” de Piet Mondrian.

Figura 40 – “Inter-relação de volumes”, de G. Vantongerloo.

Figura 41 – Maquete da casa neoplástica.

⁶⁴ Frampton, Kenneth (1982), p. 99 in *De Stijl: 1917 – 1931. Visions of Utopia*.

Figura 42 – Fotografia da casa neoplástica.

arquitetura plástica”, de 1924, na qual apresenta os 16 requisitos que deveriam ser atendidos para uma arquitetura plástica. Alguns desses pontos são: a nova arquitetura não deve ser baseada em nenhuma forma ou estilo pré-concebidos; deve ser elemental, no sentido em que ela se desenvolve a partir dos elementos do edifício, no sentido mais amplo e esses elementos são plásticos; deve ser funcional e sem formas; deve ser monumental, independente de pequeno ou grande, já que tudo existe com base nas inter-relações; deve ser dinâmica e sua planta deve ser aberta, não existindo a separação entre interior e exterior. Este talvez seja o ponto decisivo que mostra a influência de Wright na arquitetura neoplástica.

Frampton afirma que o racionalismo neoplástico também deixou rastros em Wright. Ele diz:

A partir de 1934, Wright organizou suas casas com base em coberturas horizontais planas de diversas alturas, limitadas por paredes e janelas circundantes. Pode-se afirmar disso, que o gênio de Wright foi capaz de captar e modular o conceito espacial neoplástico de um modo que van Doesburg sempre havia se esquivado.

A transformação do espaço-forma neoplástico que Wright conduziu em 1934 para obter o desenho da casa “usoniana” esteve acompanhada de um processo paralelo no campo pictórico, processo que se desenvolveu inicialmente pela influência de Piet Mondrian⁶⁵.

⁶⁵ Frampton, Kenneth (1982), p. 113 in *De Stijl: 1917 – 1931. Visions of Utopia*.

Sobre Richard Neutra

Uma breve apresentação de algumas obras residenciais de Richard Neutra se faz necessária, pois o arquiteto Carvalho e Silva, objeto do presente estudo, o citou na primeira entrevista realizada.

Richard Neutra foi um arquiteto de origem austríaca, que imigrou para os Estados Unidos em 1923. Após um breve estágio com Wright, se radicou definitivamente em Los Angeles. A obra residencial de Neutra exibe muito dos conceitos orgânicos vistos na arquitetura orgânica de Wright (já que deriva dela), como o espaço fluido, a dissolução da relação interior-exterior, a relação com a natureza e a horizontalidade. Esta última característica talvez seja a mais fácil de identificar em suas obras residenciais. Como os terrenos são muito amplos, suas residências se espalham, acentuando a horizontalidade. Isso ocorre ainda mais quando possuem um núcleo de onde começam longos volumes, como braços, como pode ser observado nas residências Kaufmann e Tremaine. Estão sempre em meio a abundante vegetação, porém Neutra cria pequenos nichos para jardins.

Além disso, suas residências se desenvolvem a partir de um ponto, o que remete ao partido da pinwheel plan (ou planta catavento) das *prairie houses* de Wright.

A seguir, apresentam-se as plantas de algumas de suas residências a fim de ilustrar melhor essa relação.

Figura 43 – Planta da residência Joseph Sinay, de 1940.

Figura 44 – Planta da residência John Nesbitt, de 1942.

Figura 45 – Planta da residência Edgar Kaufmann, de 1947.

Figura 46 – Planta da residência David Sokol, de 1948.

Figura 47 – Planta da residência Warren Tremain, de 1948.

Figura 48 – Planta da residência Steward Bailey, de 1948.

Capítulo 2

ORGANICISMO NO BRASIL

ORGANICISMO NO BRASIL

Este capítulo tem como objetivo apresentar um panorama geral da produção arquitetônica em São Paulo, no período em que o arquiteto Carvalho e Silva (objeto desse estudo) encontrava-se no curso de arquitetura e iniciando sua vida profissional. Dessa maneira, procura-se entender como os arquitetos atuantes naquela cidade tiveram acesso aos conceitos relativos ao organicismo e como esses conceitos foram por eles utilizados na produção arquitetônica. Para isso, em um primeiro momento, faz-se um panorama geral do movimento moderno nos dois principais centros do país (São Paulo e Rio de Janeiro), focado, essencialmente, nas mudanças que ocorreram nos costumes e na arquitetura. Após essa introdução, expõe-se a situação de São Paulo na década de 1950 (época em que o arquiteto Carvalho e Silva se formou) e em seguida, aborda-se a fase reconhecidamente wrightiana de Vilanova Artigas e o interesse de um grupo específico de alunos da FAU-USP pela arquitetura orgânica. Posteriormente, apresenta-se uma seleção de obras de alguns arquitetos, atuantes na cidade nessa época, escolhidos a partir da tese de doutorado de Adriana Irigoyen e do livro de Marlene Acayaba, “Residências em São Paulo”. Apresenta-se, também, a obra do arquiteto Hoover Américo Sampaio, ainda não estudado por outros autores, por se

entender que ela é representativa do organicismo na cidade, no período estudado.

No começo do século XX, o Brasil, influenciado principalmente por modelos europeus, começa a dar seus primeiros passos em direção à modernidade. A literatura e as artes plásticas passam por transformações, trazendo novas técnicas e linguagens. Essas duas formas de arte são as principais impulsionadoras do novo conceito de vida que pregavam seus idealizadores. A Semana de Arte de 1922 teve como objetivo principal familiarizar os brasileiros com essa nova linguagem.

Apesar disso, a representação da arquitetura na Semana foi ligada ao Neo-Colonial. Somente em 1928, foi construída a “primeira casa modernista” do Brasil pelo arquiteto russo (de origem judaica) Gregori Warchavchik, na Rua Santa Cruz, em São Paulo, a qual foi posteriormente criticada quanto à sua real modernidade. Porém, na análise dos projetos seguintes, é possível ultrapassar as críticas àquela casa e observar que o arquiteto procurava usar o máximo das possibilidades técnicas do concreto armado. Também se pode verificar que Warchavchik explorou os princípios estéticos originários do cubismo, além dos

volumes geométricos bem definidos, a ausência de ornamentação e outras características que o situam dentro do cenário da arquitetura moderna do período.

Dado esse passo inicial em São Paulo, foi no Rio de Janeiro que se desenvolveu o que pode ser entendida como a segunda fase da arquitetura moderna no Brasil. Em 1929, Le Corbusier visita o Rio de Janeiro e São Paulo, ministrando palestras nas duas cidades. Em 1930, Lucio Costa é nomeado para a direção da Escola Nacional de Belas Artes, onde começa uma reforma no ensino e é bastante criticado por alguns professores antigos. Porém, essa experiência renovadora duraria apenas até 1931, quando Costa foi exonerado do cargo, pelos professores mais tradicionalistas. Os alunos da escola, revoltados com essa decisão, fizeram uma greve, que coincidiu com a vinda de Frank Lloyd Wright ao Rio de Janeiro, onde participava do júri do concurso para o Farol de Colombo. Porém, o contato com Wright “não comoveu Lucio Costa tanto quanto o proselitismo literário, a amplitude da abordagem de Le Corbusier, imbuído em espírito de transformações sociais” ³⁷.

A primeira casa modernista no Rio de Janeiro foi a Casa da Rua Toneleros, de Warchavchik, construída em 1931. Nessa ocasião, Wright estava no Brasil e a visitou. Nesse mesmo ano, formou-se

a sociedade Costa/Warchavchik, que durou aproximadamente três anos. Apesar das tentativas do arquiteto russo, muitos autores consideram que o modernismo no Brasil estabeleceu-se com o prédio do MES (Ministério da Educação e Saúde), concluído em 1943. Essa obra, projetada por uma equipe chefiada por Lucio Costa e que teve a participação de Le Corbusier, marca, segundo muitos autores, o início do modernismo no Brasil.

³⁷ Segawa, Hugo (2002), p. 81.

2.1 A situação de São Paulo

Enquanto o Rio de Janeiro já possuía um edifício considerado moderno, em São Paulo, apesar das tentativas arrojadas de Warchavchik no final da década de 20, a arquitetura ainda não passara por grandes transformações. Porém, já existiam arquitetos pensando o projeto arquitetônico de maneira mais moderna. Entre eles, os pioneiros Rino Levi e Oswaldo Bratke. Mais tarde, Vilanova Artigas e Miguel Forte. Este último está entre os primeiros arquitetos influenciados por Frank Lloyd Wright em São Paulo³⁸.

Desde o fim da Primeira Guerra Mundial, a presença americana no Brasil já era visível. Porém, pelo seu forte prestígio cultural, a França ainda era a referência para as elites, enquanto a influência americana ia penetrando, na sociedade brasileira, através dos meios de comunicação de massa, considerados os “veículos por excelência da cultura popular do século XX”³⁹. Após a Segunda Guerra Mundial, a presença da cultura norte-americana se tornou cada vez mais forte, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. A relação entre São Paulo e os Estados Unidos, afirma Irigoyen, “podia ser estabelecida em função de três aspectos básicos: industrialização acelerada, grande número

de imigrantes e um pragmatismo sincero”⁴⁰. Além disso, um dos fatores que contribuiu para a influência americana no Brasil foi, sem dúvida, o cinema, que trazia ao grande público a imagem do *american way of life*, o qual se tornava rapidamente o referencial para as classes dominantes.

Ademais, existia a circulação de várias revistas americanas, tanto as de assuntos variados quanto as de arquitetura. Pode-se citar como exemplos as revistas *Architectural Forum*, *Architectural Record*, *Pencil Points* e *Arts & Architecture*. Havia também as revistas nacionais, que publicavam obras modernas, a maioria realizada por arquitetos que, se não americanos, eram imigrantes que atuavam naquele país após a guerra. Dentre os exemplos brasileiros, podemos citar a *Revista Arquitetura*, do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, a *Pilotis*, que se inspirava na californiana *Arts & Architecture*, da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie e a revista *Acrópole*, sendo esta de grande importância para a divulgação da arquitetura moderna no Brasil, principalmente com referências norte-americanas. Além de trazer ao conhecimento do público essas obras, a revista continha, em suas páginas, um rico material publicitário de grandes empresas americanas, o que

³⁸ Fujioka, Paulo Yassuhide (2003), p. 162.

³⁹ Irigoyen de Touceda, Adriana Marta (2005), p. 75.

⁴⁰ Idem, p. 76.

contribuía ainda mais para essa absorção da cultura americana no país.

É certo que houve influência americana no Brasil, principalmente na década de 1950, mas, muitas vezes, o ideal americano era adaptado para servir ao gosto brasileiro. Irigoyen exemplifica essa adaptação com dois anúncios da época, o da feijoadada Swift em lata e o do Pato Donald bebendo Guaraná Antarctica e conclui:

A influência não oficial teve um efeito profundo na sociedade brasileira. O *American way of life* invadiu o país de uma forma tal que os políticos mais maquiavélicos jamais teriam imaginado. Oficial ou informal, o certo é que a presença americana no Brasil se fez mais intensa e sofisticada na década de 1950. Mas nem por isso deixou de ser adaptada à moda brasileira ⁴¹.

Pudemos constatar nas entrevistas realizadas, que essa adaptação ocorreu também em relação à arquitetura. Era preciso adaptar o novo modo de construir, o novo espaço residencial e até mesmo as técnicas construtivas à tecnologia e mão-de-obra existentes no Brasil. No caso dos arquitetos entrevistados, nota-se que os impulsionava a vontade de experimentar tanto novas técnicas quanto novos materiais. Se resultassem na composição

imaginada no projeto, eles continuavam aprimorando a técnica e o método de construção, repetindo-os em outros projetos.

Segundo Irigoyen (2000), esse ecletismo na arquitetura, que também existe na religião e na culinária brasileira, é um fenômeno comum nos países do continente americano. E conclui:

Tal atitude nos leva a assumir sem preconceitos essa condição mestiça e eclética que desde sempre caracterizou a arquitetura latino-americana. Nesse sentido, (os arquitetos brasileiros) manejam com desenvoltura a interação entre pressões internacionais e circunstâncias locais, fundamentando suas decisões em valores econômicos, práticos e humanos que expressem a natureza, a tecnologia, a tradição e o legado da modernidade. Sobretudo repelem uma esquematização precipitada ⁴².

Pode-se considerar, portanto, ao analisar as obras dos arquitetos paulistas selecionados por Irigoyen e mesmo no arquiteto José Leite de Carvalho e Silva, que a influência do organicismo de Wright existe, mas, antes de resultar em obras copiadas, os conceitos são pensados e analisados e as obras recebem influências tanto de outros arquitetos de importância,

⁴¹ Idem, p. 92.

⁴² Irigoyen de Touceda, Adriana Marta (2000), p. 76. Parênteses nosso.

como do modo de vida brasileiro. Observa-se que, como nas outras manifestações artísticas, as influências na arquitetura passaram por um processo antropofágico, conforme defendido pelos modernistas brasileiros que participaram ativamente da Semana de 22.

2.2 Vilanova Artigas e os wrightianos da FAU-USP

João Batista Vilanova Artigas nasceu em 1915, em Curitiba. Coursou a Escola de Engenharia do Paraná e se transferiu para a Escola Politécnica de São Paulo, onde se formou em 1937. De 1936 até o ano seguinte, trabalhou no escritório de Oswaldo Bratke como desenhista. Estagiou durante seis meses na Secretaria de Viação, o que lhe proporcionou a oportunidade de ser convidado por Warchavchik, em 1939, para participar do Concurso para o Paço Municipal de São Paulo. Participou como sócio de Warchavchik, classificando-se em segundo lugar, aos 23 anos de idade. Ainda em 1929, se tornou assistente de Arquitetura da Escola Politécnica e começou sua carreira acadêmica. Em 1940, organizou uma firma construtora com o engenheiro Duílio Marone, seu colega na Poli, a Marone & Artigas, que funcionou até 1944. Essa é considerada a fase de influência wrightiana.

Achava, nessa época, que as condições da temática corbusiana estavam fora do nosso estágio tecnológico. Portanto, era mais condizente com seu pensamento se apoiar na arquitetura de Wright do que na de Corbusier. A arquitetura de Wright lhe dera uma “visão de mundo: o respeito à natureza do

material, procurar a cor tal como ela é na natureza”⁴³. Porém, a partir de 1945, iria abandonar essa ideologia, por considerar que “a arquitetura estava ligada a uma problemática nacional e popular e que era preciso arranjar uma ética que me reconciliasse com os ideais do povo brasileiro”⁴⁴.

Foi um dos mais importantes arquitetos brasileiros. Sua extensa obra é fruto de uma evolução do seu pensamento estético, formal e político. Foi guiado por um senso de praticidade, buscando a arquitetura que melhor correspondesse à necessidade brasileira. Sua carreira começou ligada ao estilo wrightiano, que para ele se ligava a uma concepção liberal, a melhor expressão de democracia. Porém, sua carreira mostra uma evolução contínua na maneira de pensar o projeto arquitetônico. Artigas vai trilhando um caminho em busca de uma estética própria. Nessa busca, se inspira em muitos arquitetos, além da óbvia ligação com a arquitetura wrightiana no começo de sua carreira (e que nunca foi abandonada), outros arquitetos inspiraram o arquiteto em sua trajetória, como Corbusier, Bratke e a Escola Carioca.

Seus projetos sempre estavam ligados à sua atividade política, como por exemplo, nas crises políticas que se

sucederam no Brasil em 1954-1955, quando expressou a violência em suas construções propondo soluções radicais e nas quais os conflitos existentes na sociedade capitalista iriam refletir-se por meio de oposições francas e pesadas. Isso é o que seu brutalismo reflete e que, sem dúvida, deve muito ao de Le Corbusier, mas somente no plano formal, porque no de ação, visava objetivos bem diferentes.

Como não podia criar a arquitetura popular com que sonhava, dedicou-se a tratar de programas que lhe eram confiados com um espírito combativo e comunitário, onde vieram convergir seu amor pelo material puro, suas preocupações com o espaço interno unificado e com a organização racional com fins psicológicos precisos. Assim, a obra de Artigas não pode ser separada de seu contexto político, essencial para o arquiteto; mas este sempre esteve consciente de que o valor de uma realização provinha de seu sentido estético, e que só essa contribuição podia dar à obra um significado decisivo no plano de uma civilização⁴⁵.

Sua carreira, geralmente, é dividida pelos autores em três fases. A primeira, de 1937 a 1945, é a considerada fase wrightiana e compreende projetos de moradias particulares. A segunda, de 1945 a meados dos anos 50, concentra-se em

⁴³ Artigas, Vilanova (1997), p. 24.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Bruand, Yves (2003), p. 296.

projetos de casas e edifícios de moradia e é considerada uma fase de transição, de início de uma linguagem mais pessoal. A terceira fase, nos anos 60 e 70, é marcada pela construção de prédios públicos de maior escala, geralmente. Essa fase, conhecida como brutalista, é considerada a mais importante e deu origem à Escola Paulista. Caracteriza-se também pelo exercício de peso arquitetônico e pela intensa busca da conquista de espaços.

Os wrightianos da FAU-USP

Nos anos 50, formou-se na FAU-USP um grupo que se autodenominava wrightiano e que se opunha ao grupo racionalista. O líder do grupo wrightiano era o arquiteto Henrique Schneider Pait, professor do cursinho preparatório da FAU para o vestibular da escola na matéria de desenho/linguagem. Os outros membros eram os arquitetos José Cláudio Gomes, Luiz Gastão de Castro Lima, Dácio Araújo Bendicto Ottoni, Arthur Fajardo Netto e Oduvaldo Ferreira, além dos alunos de desenho de Pait, Eduardo L. P. R. de Almeida e Ludovico Martino.

O nível de polarização entre essas duas posições pode ser ilustrado pelas provocações promovidas pelos racionalistas quando Wright faleceu, em 1959. Como reação, o grupo

wrightiano organiza uma exposição sobre o arquiteto norte-americano no IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil. Com liderança de Pait, o grupo consegue que o Consulado-Geral dos EUA em São Paulo obtivesse material para a exposição, inaugurada a 29/10/1959.

De 1957 a 1964, Arthur Fajardo Netto, Dácio Ottoni, Eduardo de Almeida, Henrique Pait e Ludovico Martino formam o Escritório de Arquitetura Horizonte. Porém, nos seus projetos, as referências orgânicas não eram somente wrightianas. Como na época as informações do exterior chegavam de forma fragmentada, os arquitetos do Horizonte “acompanhavam com atenção as construções de obras de arquitetos reconhecidamente influenciados por Wright”⁴⁶, como Miguel Forte, Cláudio Gomes e Carlos Millan (em sua primeira fase). Havia no grupo, mais do que apenas reproduzir a arquitetura orgânica, “a preocupação em vivenciar o processo de projeto”⁴⁷ e a busca da clareza espacial e construtiva. O enfoque era dado na realidade brasileira. Isso pode ser verificado também na obra do arquiteto Carvalho e Silva. Apesar da influência wrightiana, a concepção do projeto é o resultado de várias inspirações e de um julgamento sobre a realidade brasileira e o perfil do cliente.

⁴⁶ Fujioka, Paulo Yassuhide (2003), p. 193.

⁴⁷ Idem.

José Cláudio Gomes pertencia ao grupo de wrightianos da FAU e, apesar de não fazer parte do Escritório de Arquitetura Horizonte, sua produção de inspiração assumidamente wrightiana é muito importante. Na Casa Lima, em Uberaba (1955), “utiliza, de forma expressiva, o bloco de concreto, denotando uma reflexão atenta das experiências de Wright com seu sistema *Usonian Automatic*” ⁴⁸. Nesse caso, o bloco de concreto serve de módulo para o projeto, mostrando uma adequação do seu uso orgânico às limitações da construção civil no Brasil. Um dos projetos mais conhecidos de Gomes é o Conjunto Residencial Jaçanã, em São Paulo (1956-58). São “16 grupos de casas unifamiliares geminadas, implantadas no perímetro do terreno” ⁴⁹, que conformam um espaço aberto comum no miolo da quadra. Enfatiza “a baixa densidade e amplas áreas verdes” ⁵⁰, o que remete aos princípios da Broadacre City, de Wright. Suas casas são evidentemente baseadas nos conceitos organicistas, que se apresentam de forma bem resolvida nas lajes, beirais, aberturas, balcões e plataformas.

Além de ter sido professor do cursinho preparatório para a FAU e do cursinho Anglo-Latino, Henrique Schneider Pait foi

docente na FAU da Universidade Presbiteriana Mackenzie e na FAU da (na época escola, atualmente faculdade) Belas Artes. “Foi sócio do Escritório de Arquitetura Horizonte, mas tornou-se mais conhecido pela sua atividade como escultor desde os tempos de estudante” ⁵¹. Sempre tentava amarrar a forma da escultura a uma função, além de esta estar integrada com a arquitetura.

Dácio Ottoni iniciou sua carreira independente em 1964, quando formou uma parceria com seu irmão David Ottoni. Essa parceria em projeto “levou a uma expressão particular dentro do quadro da Escola Paulista” ⁵². Dácio é professor na FAU-USP desde 1962. Podem-se destacar cinco residências do início de sua carreira: Residência A. B. Parente (1961), Residência Mario Najm (1964), Residência Dr. Mario F. Braz (1965), Residência Dr. Haim Grunspun (1966) e Residência Janne Ottoni (1971-76).

Eduardo de Almeida, por sua vez, formou-se em 1960 e foi sócio do Escritório Horizonte desde o início. Em 1969, montou seu escritório independente. Fez um curso de pós-graduação em desenho industrial em Florença em 1962 e, mais tarde, foi professor na FAU-USP de desenho industrial e projeto. A

⁴⁸ Idem, p. 195.

⁴⁹ Idem, p. 196.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Idem.

⁵² Idem, p. 197.

historiografia de sua carreira é escassa⁵³, porém um ótimo livro sobre o arquiteto foi publicado em 2006 pela Romano Guerra Editora. Almeida já admirava Wright antes de seu ingresso na FAU-USP. “Visitou as obras de Wright em várias ocasiões”⁵⁴ e em 1996, escreveu um artigo sobre este para a revista Casa Vogue. A influência wrightiana aparece assumidamente nos primeiros projetos desenvolvidos por ele no Escritório Horizonte. Pode-se destacar: Residência Eduardo de Almeida I (1959-64), Residência Paulo de Almeida Toledo (1964), Residência no Jardim Evereste (1965), Residência Eduardo de Almeida II (1975-77) e Residência Max Define (1978).

Ludovico Martino foi colaborador de Plínio Croce durante dez anos. Começou a trabalhar antes mesmo de entrar na faculdade e se formou em 1962. Trabalhou no Escritório Horizonte até 1964, quando “formou sociedade com o colega João Carlos Cauduro, criando a Cauduro Martino Arquitetos Associados”⁵⁵. Foi professor na FAU-USP por um breve período. “O entusiasmo pelo organicismo foi mais forte durante seu período na FAU-USP” e “considera sua obra construída modesta”⁵⁶.

Devido à singularidade da arquitetura de Wright, alguns autores consideram sua influência bastante controversa. Porém, o que se vê nesses arquitetos que apresentamos neste capítulo e no caso de estudo, é que existe a influência no modo de pensar o projeto, nos conceitos utilizados para resolvê-lo. Além disso, não existia apenas a influência wrightiana; tudo que esses arquitetos viam, liam e conversavam era motivo para inspiração. Além disso, existia a realidade brasileira, que necessariamente deveria ser levada em consideração. Seus projetos refletem esse aspecto, além da preocupação com as exigências dos clientes. Suas inspirações poderiam vir de arquitetos e obras internacionais, mas as reflexões antes e durante o processo projetual, apresentam como resultado obras de caráter genuinamente brasileiro.

⁵³ Idem, p. 202.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem, p. 209.

⁵⁶ Idem.

2.3 Seleção de obras

A seguir, apresentam-se algumas obras dos arquitetos paulistas atuantes na cidade de São Paulo na década de 1950, selecionadas a partir da tese de Adriana Irigoyen e do livro de Marlene Acayaba e duas residências do arquiteto Hoover Américo Sampaio. Apesar desse arquiteto não constar daquela tese, consideramos sua extensa produção importante.

Essa seleção tem como objetivo apresentar uma pequena, porém significativa, amostra da produção em São Paulo nesse período. Nelas, podem-se verificar residências com espaços mais abertos e fluidos e em algumas, verifica-se claramente a influência de Wright, com materiais aparentes, telhados de pouca inclinação e ampla fenestração, como as residências Enzo Segri e Paulo Hess.

Desse modo, apresenta-se um breve histórico de sua carreira. Hoover Américo Sampaio se formou em 1956, na Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, onde é professor. Desde que se formou, possui o próprio escritório e leciona. Admite a influência na sua obra tanto de Wright como de outros arquitetos, como Neutra, por exemplo. Possui seis publicações na Acrópole, de onde selecionamos as duas residências a seguir.

Residência no Jardim Europa

Figura 49 – Planta

Figura 50 – Fotografia da fachada

Figuras 51 e 52 – Fotografia do exterior e do interior da residência.

Residência no Jardim das Bandeiras

Figura 53 – Planta.

Figura 54 – Fotografia da fachada.

Figuras 55, 56 e 57 – Corte e Fotografias do exterior da residência.

Residência à Rua Sofia (1945-47)

Oswaldo Arthur Bratke

Figura 58 – Plantas térreo e pavimento superior.

Figura 59 – Croquis da fachada.

Residência em São Paulo (1947)**Miguel Forte, Jacob Ruchti, Galiano Ciampaglia**

Figura 60 – Plantas pavimentos inferior e superior.

Residência no Jardim Ana Rosa (1951)

Salvador Candia

0 1 2 3 4 5

1 Entrada	7 Banheiro
2 Abrigo para Autos	8 Cozinha
3 Jardim	9 Dormitório de
4 Sala de Estar	10 Empregada
5 Lavabo	Banheiro de
6 Dormitório	11 Empregada
	Lavanderia

Figura 61 – Planta baixa.

Figura 62 – Croquis da fachada.

Residência à Rua Itobi (1951)

Giancarlo Fongaro

Térreo

Superior

- 1 Entrada
- 2 Cozinha
- 3 Estúdio
- 4 Sala de Estar
- 5 Sala de Jantar
- 6 Dormitório de Empregada
- 7 Guarda-chapéus
- 8 Dormitório
- 9 Banheiro

Figura 63 – Plantas do térreo e pavimento superior.

Figura 64 – Croquis do interior.

Residência Enzo Segri (1950-52)
Miguel Forte, Galiano Ciampaglia

Figura 65 – Plantas do primeiro e segundo pisos.

1. Abrigo de autos
2. Vestíbulo
3. Banheiro
4. Dormitório
5. Biblioteca
6. Vazio
7. Pergula
8. Jardineira
9. Jantar
10. Kitchenette
11. Galeria
12. Estar
13. Lareira
14. Terraço
15. Pátio
16. Jardim
17. Dormitório 2
18. Banheiro 2
19. Cozinha 2
20. Estar 2
21. Lareira 2
22. Jardim 2
23. Jardineira 2
24. Lavanderia
25. Banheiro de empregada
26. Dormitório de empregada
27. Jardineira 3
28. Jardim 3
29. Garagem
30. Adega

Figura 66 – Plantas do terceiro e quarto pisos.

Figura 67 – Planta do quinto piso.

Figura 68 – Fotografia da fachada.

Residência Fujiwara (1954)

Carlos Millan

Figura 69 – Planta baixa.

Figura 70 – Croquis da fachada.

Residência Luís Forte (1952-55)

Miguel Forte, Galiano Ciampaglia

1. Entrada
2. Jardineira
3. Jardim
4. Lavabo
5. Garagem
6. Estar
7. Bar-kitchenette
8. Escritório
9. Galeria
10. Terraço
11. Jardim pergulado
12. Espelho d'água
13. Vestíbulo
14. Corredor
15. Dormitório
16. Banheiro
17. Rouparia
18. Área de serviço
19. Despensa
20. Cozinha
21. Copa
22. Jantar
23. Quintal
24. Lavanderia
25. Banheiro de empregada
26. Dormitório de empregada

Figura 73 – Fotografia da fachada da rua Alagoas.

Muros e fachada (R. Alagoas)

Figura 74 – Fotografia dos muros e fachada da rua Alagoas.

Residência Paulo Hess (1953-55)

Rino Levi, Luís Roberto Carvalho Franco, Roberto Cerqueira

César

Figura 75 – Planta térreo.

1. Entrada
2. Abrigo de autos
3. Vestíbulo
4. Copa
5. Cozinha
6. Despensa
7. Jantar
8. Estar
9. Alpendre
10. Escritório
11. Banheiro
12. Dormitório
13. Lavabo
14. Vestiário
15. Dormitório de empregada
16. Banheiro de empregada
17. Lavanderia
18. Jardim
19. Jardineira

Figura 76 – Fotografia do alpendre e sala de estar.

Residência no Pacaembuzinho (1955)

José Augusto Bellucci

1 Entrada	10 Banheiro
2 Garagem	11 Copa
3 Jardim	12 Cozinha
4 Lavabo	13 Lavanderia
5 Sala de Estar	14 Dormitório de
6 Terraço	Empregada
7 Lareira	15 Banheiro de
8 Sala de Jantar	Empregada
9 Dormitório	16 Entrada de
	Serviço

Figura 77 – Planta baixa.

Residência no Alto de Santana (1957)**Alberto Botti**

Figura 78 – Planta baixa.

Figura 79 – Croquis da fachada.

3 Projetos para residência (1957)

Rodolpho Ortenblad

Proposta 1

Figura 80 – Planta baixa.

- 1 Pátio de Entrada
- 2 Abrigo para Auto
- 3 Jardim
- 4 Sala de Estar
- 5 Dormitório
- 6 Banheiro
- 7 Dormitório de Empregada
- 8 Banheiro de Empregada
- 9 Lavanderia
- 10 Cozinha

Figura 81 – Croquis da fachada.

3 Projetos para residência (1957)

Rodolpho Ortenblad

Proposta 2

Figura 82 – Planta baixa.

- 1 Pátio de Entrada
- 2 Abrigo para Auto
- 3 Jardim
- 4 Sala de Estar
- 5 Dormitório
- 6 Banheiro
- 7 Dormitório de Empregada
- 8 Banheiro de Empregada
- 9 Lavanderia
- 10 Cozinha

Figura 83 – Croquis da fachada.

3 Projetos para residência (1957)

Rodolpho Ortenblad

Proposta 3

Figura 84 – Plantas térreo e pavimento superior.

Figura 85 – Croquis da fachada.

Residência Ortenblad (1957-58)

Rodolpho Ortenblad

Figura 86 – Planta térreo.

1. Entrada
2. Área de serviço
3. Lavanderia
4. Banheiro de empregada
5. Dormitório de empregada
6. Depósito
7. Garagem
8. Cozinha
9. Copa
10. Bar
11. Lavabo
12. Escritório
13. Vestíbulo
14. Jantar
15. Estar
16. Sala das crianças
17. Jardim
18. Jardineira
19. Grama faixa sanitária
20. Dormitório
21. Banheiro

Figura 87 – Planta pavimento superior.

Figura 88 – Fotografia da fachada.

Residência na Cidade Jardim (1959)

Alberto Botti

Figura 89 – Planta baixa.

Residência Marino de Barros (1960)

Carlos Lemos

Figura 90 – Planta baixa.

Residência Paulo Nogueira (1958-60)

Oswaldo Arthur Bratke

1. Entrada
2. Estar
3. Lareira
4. Terraço
5. Jantar
6. Copa
7. Cozinha
8. Biblioteca
9. Vestibulo
10. Banheiro
11. Dormitório
12. Rouparia
13. Pátio
14. Espelho d'água
15. Pergula
16. Garagem
17. Sala dos empregados
18. Sala das crianças
19. Lavanderia
20. Dormitório de empregada
21. Banheiro de empregada
22. Depósito
23. Quintal
24. Churrasqueira
25. Adega

Figura 91 – Planta térreo e adega.

Figura 92 – Fotografia da fachada.

Residência das esquadrias azuis (1959-60)

Galiano Ciampaglia

Figura 93 – Planta baixa.

- 1 Entrada
- 2 Garagem
- 3 Jardim
- 4 Sala de Estar
- 5 Bar
- 6 Lavabo
- 7 Dormitório
- 8 Banheiro
- 9 Cozinha
- 10 Despensa

Figura 94 – Fachada frontal.

Figura 95 – Fachada lateral.

Figura 96 – Fachada lateral.

Capítulo 3

ESTUDO DE CASO : A obra de José Leite de Carvalho e Silva

ESTUDO DE CASO: A obra de José Leite de Carvalho e Silva

Esse capítulo apresenta a obra de José Leite de Carvalho e Silva. Após uma breve introdução sobre sua carreira, expõe-se uma lista com cerca de cem obras, elaborada pelo próprio arquiteto, onde constam os projetos considerados por ele os mais interessantes e alguns croquis por ele fornecidos. O primeiro item apresenta as obras selecionadas e a descrição de cada uma delas. No segundo item faz-se uma análise comparativa com o organicismo, ressaltando os pontos em comum com a obra de Wright.

É importante ressaltar que todas as imagens desse capítulo são do arquivo pessoal do arquiteto, exceto as fotografias da residência Sakamoto, as quais são de nossa autoria.

O arquiteto José Leite de Carvalho e Silva se formou em 1956, na FAU-USP. Trabalhou durante seis anos na Prefeitura Municipal de Campinas, logo após se formar, enquanto fazia projetos para outros clientes. Tem um grande número de obras no estado de São Paulo, principalmente em Campinas, Americana e Amparo. Reconhece a influência de Wright, principalmente no uso de materiais locais e na integração da arquitetura com a natureza.

NATUREZA	PROPRIETÁRIO	ÁREA (m2)	DATA	LOCAL
Residência	Alberto F. Machado	401,30	1960	São Paulo
Prédio Aptos	Cond. Agulhas Negras	6956,40	1962	Campinas
Residência	Luis M. Carvalho e Silva	338,00	1962	Campinas
Residência	Luís Saad Kiki	397,00	1962	Campinas
Residência	Rubens Luís Ribeiro Machado	521,20	1964	
Salão social	Iate Clube Campinas	1157,00	1965	Americana
Praça pública	Pref. Mun. Arapongas	10000,00	1985	Arapongas
Prédio res./comercial	Comercial Imobiliária Jacyra	1099,60	1967	Americana
Prédio res.	Comercial Imobiliária Jacyra	2359,60	1967	Americana
Residência	Cid Marques	456,31	1968	Americana
Revenda de veículos	Silmar Emílio F. Olmos	3171,00	1970	Campinas
Residência	Alcides Carvalho	335,85	1972	Campinas
Prédio Industrial	Armet S.A. Indústria e Comércio	5600,00	1972	Campinas
Residência	Paulo Tarso Pazotto	232,44	1972	Souzas
Igreja	São Paulo Apóstolo	939,00	1972	Campinas
Residência	Augusto Walherer	256,50	1973	Campinas
Prédio industrial	Mac Prado – Prod. Oftálmicos	3778,20	1973	São Paulo
Residência	Silvio Luis Picoloto Carvalho	391,20	1973	Campinas
Residência	Antonio Evandro de C. Silva	360,50	1974	Campinas
Prédio industrial	Indústria Têxtil Tapeacol	5467,00	1974	Amparo
Residência	João B. Figueiredo Neto	250,05	1974	Campinas
Residência	José L. de Carvalho e Silva	230,47	1974	Campinas
Residência	Rui Antonio Meireles Santos	415,65	1974	Valinhos
Prédio Comercial	Comercial Andorinhas Ferramentas	2130,02	1975	Campinas
Residência	Augusto Walherer Jr. e outros	286,50	1975	Campinas
Residência	Dílson Barroso Moreira	494,00	1976	Campinas
Restaurante e Hotel Bahamas	José Nunes Lopes	5901,94	1976	Campinas
Prédio industrial	Kadron – Eng. Ind. Com. Ltda.	4351,41	1976	Amparo
Residência	Levy Aguiar Nunes	404,80	1976	Americana
Prédio escolar	Lar Escola N. Sra. Calvário	1080,90	1976	Campinas
Biblioteca/Museu	Pref. Mun. Campinas	2691,00	1976	Campinas
Residência	Adalberto Panzan	531,00	1977	Americana
Residência	Irineu Dollo	264,56	1977	Caraguatatuba

Residência	Wilhemus L. Chistians	287,10	1977	Campinas
Residência	José Leite de Carvalho e Silva	359,30	1978	Campinas
Centro Social	Centro de assistência social	1436,20	1979	Cosmópolis
Residência	Silvio Orsini	372,70	1979	Campinas
Prédio Aptos	Cond. Parque Girassol	5415,00	1980	Americana
Prédio comercial	Sociteba	710,35	1980	Campinas
Residência	Pedro Bazanelli	428,95	1980	Americana
Prédio Industrial	Dollo Têxtil S.A.	17634,00	1980	Nova Odessa
Residência	Benedito Dias Carvalho	600,00	1981	Campinas
Residência	Moisés Montanheiro		1981	Campinas
Residência	Orlando Alfredo Bedicks		1982	Campinas
Residência	Carlos Panzan (1ª)	400,00	1984	Campinas
Residência	Katuaki Sakamoto	800,00	1984	Campinas
Residência	Walter Françoso Jr.	506,72	1984	Americana
Prédio aptos	Cond. Olavo Bilac	3000,00	1985	Sta. Bárbara
Prédio comercial	Cond. Antares		1985	Itumbicra - GO
Prédio aptos	Cond. El Greco		1985	Americana
Residência	Bassia Ioffe e outros	450,00	1986	Boituva
Residência	José Juberter Cazassa		1987	Campinas
Residência	Guilherme V. Carvalho Silva		1987	Piracicaba
Residência	Pedro José Ferreira	266,60	1988	Americana
Residência em execução	Pedro José Ferreira	468,40	1988	Americana
Residência em execução	Pedro Bazanelli e outros	352,46	1988	Americana
Residência	Atílio Possenti Neto		1989	Americana
Residência	Feres Salin	494,50	1989	Campinas
Igreja	Pedro José Ferreira	528,00	1989	Americana
Transportadora Americana	Transportadora Americana	6387,00	1990	Campinas
Chopperia	Luís Carlos Rosolén		1991	Americana
Residência	Oswaldo Menegazzo	389,35	1992	Campinas
Residência	Josué Barbosa	348,20	1994	Americana
Clínica	Dr. Gino/Wagner Françoso	320,50	1996	Americana
Residência	Antonio Pompeu	800,00	1997	Americana
Residência	Affonso Celso Panzan	600,00	1997	Americana
Conj. Escolar	Claret Rocha Toledo Piza	6000,00	1997	Campinas

Residência	Newton Washington Jr.		1997	São Carlos
Residência	Adalberto Panzan Jr.	600,00	1998	Americana (paralizada)
Revenda de veículos	Sonia Maria Gomes	280,00	1999	Campinas
Residência	Alexandre M. Torres	370,36	2000	Campinas
	Dr. Walter Pinto Jr.		2003-06	Campinas
Residência em execução	Pedro José Ferreira	600,00	2006	Americana
Estudo	Ass. Paulista de Medicina	5920,00		Botucatu
Vila Operária	Champion Celulose			Mogi-Guaçu
Residência	Dirceu Giometi França	541,90		Americana
Residência	Edmundo Salin			Campinas
Residência	Egberto L. Carvalho e Silva	415,80		Curitiba
Sede Educandário	Ed. N. Sra. Do Amparo	1300,00		Amparo
Residência	Elza Panzan	500,00		Americana
Residência	Francisco Laerte de Cillo	481,00		Americana
Laboratório de genética e café	Instituto Agrônômico	788,50		Campinas
Prédio industrial	Irmãos Pollo Tecidos S.A.	5549,84		Americana
Residência	José de S. Machado	420,05		São Paulo
Residência	José F. Pântano	431,00		Americana
Residência	José Eli Meireles dos Santos			
Conj. Residencial	José Mendes Pereira			Americana
Prédio escolar	Externato Madre Cecília			Campinas
Prédio comercial	Levy Aguiar Nunes	1260,00		Americana
Residência	Otávio Pires	294,20		Campinas
Sede revenda de carros	Olmos Veículos S.A.	942,50		Campinas
Residência	Rodrigo Arruma Botelho	279,00		São Paulo (Morumbi)
Residência	Rivo Gerbi	398,10		Amparo
Residência	Sidney Ribeiro de Lacerda	415,60		Campinas
Residência	Fábio Luís Porto			Campinas
	Iate Clube Americana			Americana
	Nehtex			Três Lagoas
	PPW			Americana
	Welcome Shopping			Americana

Figura 97 - Perspectiva da residência e escritório do arquiteto em Campinas.

Figura 98 – Perspectiva para loja comercial em Amparo.

99 – Perspectiva da residência Panzan

100 – Perspectiva da sede social da Transportadora Americana (não executado).

101 – Perspectiva do estudo da Igreja São Paulo Apóstolo em Campinas.

102 – Perspectiva da Igreja São Paulo Apóstolo em Campinas.

3.1 Descrição e Ficha das Obras

Residência Syllas Teixeira

Obra	Residência Syllas Teixeira
Local	Amparo
Ano do projeto	1964
Área Construída	
Programa	Componentes
Social	Sala de Estar
	Copa
	Jardim Interno
Serviço	Cozinha
	Lavanderia
	Banheiro de empregados
Íntimo	3 dormitórios
	1 banheiro
Externo	Garagem
Orientação	
Dormitórios	Sudeste
Sala	Noroeste
Cozinha	Nordeste

O partido desta residência é simples: térrea com a sala de estar na parte anterior do lote e um corredor de distribuição do fluxo no sentido longitudinal do terreno, que permite o acesso às demais áreas da casa. A área de estar está situada na frente do lote, a área de serviços está no meio, à esquerda do corredor e a área íntima está situada nos fundos. O lote tem a testada estreita e grande comprimento e a planta se adapta. A casa é recuada apenas em uma das faces (recoo mínimo). A circulação é feita por meio de corredores e os cômodos estão dispostos sequencialmente, porém, há um jardim interno na fachada oeste, por questões de conforto térmico e iluminação, uma vez que toda a área social e parte da área íntima vão até o limite do lote. O arquiteto faz uso da ventilação cruzada no sentido longitudinal do projeto e prevê mobiliário mínimo, essencialmente armários nos quartos.

Em fachada, observa-se a utilização de platibandas para obstruir o telhado convencional (duas águas). Dá destaque à caixa d'água com utilização de outro material. Não há a utilização de grandes planos de vidro, apenas na fachada principal esse elemento é percebido. Desta forma, apesar de remeter, em fachada, a uma arquitetura moderna, a disposição dos cômodos em planta ainda é convencional, aspecto comum entre arquitetos, engenheiros e construtores desse período.

Residência Humberto Braz

Obra Residência Humberto Braz
Local Mogi Mirim
Ano do projeto 1965
Área Construída

Programa

Social

Serviço
Íntimo

Externo

Componentes

Sala de Estar

Sala de refeições

Cozinha

4 Dormitórios

2 Banheiros

Terraço descoberto

Garagem

Orientação

Dormitórios

Sala

Cozinha

Nordeste

Sudeste

Nordeste

O partido desta residência se assemelha ao anterior: térreo com a área de estar na frente do lote e corredor de acesso às demais áreas da residência. Porém, neste caso, o corredor se abre, na fachada oeste, para um jardim descoberto e do lado oposto, para os quartos, que estão enfileirados à direita do lote e se abrem para o recuo lateral. O pequeno jardim e banheiros estão do lado oposto e vão até a divisa do lote. Na área de estar, os cômodos são ligados entre si por meio de portas simples. Existe rigidez na planta, com cômodos pequenos. Prevê mobiliário mínimo, apenas armários nos quartos.

A cobertura é comum, com 4 águas, porém é escondida por uma platibanda. Na fachada há a utilização de elementos modernos como a horizontalidade do perfil, acentuada pela pequena marquise em concreto armado, que cobre todo o pano de vidro (abertura da sala de estar) e parte da parede revestida em pedra.

Residência Francisco de Cilo

Obra Residência Francisco de Cilo
Local Americana
Ano do projeto 1970
Área Construída 481 m²

Programa
Social

Serviço

Íntimo

Externo

Orientação

Dormitórios

Sala

Cozinha

Componentes

Estar

Hall de entrada

Lavabo

Sala de estudos

3 salas sem referência

Cozinha/copa

Lavanderia

Dormitório de empregados

Banheiro de empregados

3 dormitórios

3 banheiros

1 sala íntima

Piscina

2 Sudeste e 1 Noroeste

Sudoeste

Nordeste

A residência é isolada no lote irregular, de esquina. O esquema da planta tem o formato em L que delimita um pátio no interior do terreno. Na articulação do L a casa se distribui em dois pavimentos, com a área íntima (de permanência noturna), na parte superior. As faces do L voltadas para o interior do lote, abrigam as áreas de estar, integradas espacialmente por grandes panos de vidro, com uma varanda e o pátio interno. Os ambientes do setor de serviços estão enfileirados, margeando a área social e isolando-a do espaço urbano da esquina.

O primeiro pavimento está na área frontal do lote e há presença de um mezanino voltado para a sala de estar, que tem pé direito duplo. Os quartos não têm a mesma estrutura espacial dos casos de lote estreito (como visto nas residências anteriores), não sendo um ao lado do outro. A escada é o elemento central da planta superior. O espaço da escada e hall tem formato quadrangular e o hall conforma um L ao redor de parte da escada, fazendo a circulação dos quartos. Há varanda, mas não é destacada do volume.

Na fachada, há a predominância da horizontalidade e volumes prismáticos simples. Na fachada principal, faz uso de texturas distintas e paredes com elementos vazados na caixa de escada, solução esta difundida e adotada por muitos arquitetos como elementos constituintes de uma arquitetura moderna popular. Não faz distinção entre a entrada principal e outra abertura. Verifica-se que há o aproveitamento da declividade do terreno por meio de diferenças no nível do piso.

Na fachada lateral, há a utilização de diferentes texturas e panos de vidro e o uso de vitrô na área de serviços. As vigas de concreto demarcam um ritmo nas fachadas.

Residência Silvio Luis Picoloto de Carvalho

Obra Residência Silvio Luis Picoloto de Carvalho
Local Campinas
Ano do projeto 1973
Área Construída 391,20 m²

Programa

Social

Serviço

Íntimo

Externo

Componentes

Hall

Sala de Estar

Sala de Refeições

Lavabo

Cozinha

Lavanderia

Dormitório de Empregados

Banheiro de Empregados

4 Dormitórios

4 Banheiros

1 Closet

1 Escritório

1 Sala Íntima

Garagem

Piscina

Banheiro

Orientação

Planta sem indicação de norte

A residência é térrea e o partido adotado é o de um C invertido, conformado pelo corpo da residência e a garagem, que abriga a área de lazer. A área íntima se encontra na parte posterior do lote e a de serviços, na parte frontal. A área de estar faz a ligação entre essas duas áreas.

Na área íntima, verifica-se que o arquiteto posicionou os quartos ao fundo, para permitir a privacidade e barrar possível som vindo da área de lazer. Desse modo, posiciona banheiros, closet, escritório e sala íntima na frente dos quartos.

Na área de estar, utiliza grandes panos de vidro, o que permite ligação visual direta com o exterior. Esta área é bastante fluida, sem utilização de paredes definindo ambientes, porém faz uso de um elemento (bancada, lareira, etc.) para separar a sala de estar da de refeições. Aqui, pode-se notar a influência wrightiana em dois aspectos: o elemento de separação de ambientes e a integração com a natureza através de ampla fenestração.

Na área de serviços, copa e cozinha são integradas, assim como área de serviço e lavanderia.

Casa para vender

Obra
Local
Ano do projeto
Área Construída

Casa para vender
Campinas
1976

Programa
Social

Serviço

Íntimo

Externo

Orientação
Dormitórios
Sala
Cozinha

Componentes

Hall
Sala de Estar
Sala de Refeições
Lavabo
Cozinha
Lavanderia
Depósito
Dormitório de empregados
Banheiro de empregados
Sala Íntima
3 Dormitórios
2 Banheiros
1 Sala Íntima
Garagem

Noroeste
Sudoeste
Noroeste

A residência é térrea e situada em um terreno de esquina. O partido adotado, que se assemelha ao da residência anterior, é um C invertido. Porém, neste caso, abriga apenas um pátio de serviços. A área de estar (que se volta para a fachada lateral, de face para a rua) se encontra na parte anterior do lote e a área íntima, na parte posterior. Área de serviços e um jardim interno fazem a ligação entre essas duas áreas. Existe acesso da garagem tanto para a área de estar como para a área de serviços.

Na área de estar existe um elemento (bancada, lareira, etc.) de separação, que delimita os ambientes, caracterizando seus usos. Sua ligação com a área íntima se dá através de um corredor, compondo um mezanino, onde, no pavimento inferior é um jardim. A área de estar possui duas aberturas para o exterior através de portas de correr, que dão acesso às varandas.

A copa, cozinha, área de serviço e depósito são conjugados. Utiliza parede hidráulica entre a lavanderia e um dos banheiros da área íntima. Nesta área existe uma sala íntima (que possui uma abertura através de portas de correr permitindo o acesso à varanda) que faz distribuição da circulação, sem corredor. As aberturas dos quartos são voltadas para o norte. O arquiteto prevê armários embutidos nos dormitórios, adotando uma solução tipicamente wrightiana, na qual divide a parede entre dois quartos e metade desta abriga um armário e a outra metade, outro, cada um voltado para um quarto.

Utiliza parede com elementos vazados na garagem.

No pavimento inferior estão o quarto e banheiro de empregados, uma grande sala íntima com panos de vidro e um jardim interno.

Residência Sidnei Ribeiro Lacerda

Obra Residência Sidnei Ribeiro de Lacerda
Local Campinas
Ano do projeto 1979
Área Construída 415,60 m²

Programa

Social

Componentes

Hall

Sala de Estar

Sala de Refeições

Sala Íntima

Salão

Lavabo

Serviço

Cozinha

Lavanderia

Depósito

2 Banheiros

Dormitório de empregados

Banheiro de empregados

Íntimo

Hall

4 Dormitórios

4 Banheiros

4 Closet

1 Sala Íntima

Externo

Garagem

Piscina

Churrasqueira

Orientação

Dormitórios

3 Noroeste e 1 Sudeste

Sala

Sudoeste

Cozinha

Sudeste

A residência possui dois pavimentos e o partido é inspirado na *polliwog usonian*, com a diferença de que na articulação do L está somente a área de serviços (e não o conjunto lareira-cozinha-banheiros). Outra característica usoniana nesta residência é que a área íntima está perpendicular à área de estar, a qual está na frente do lote. Existe acesso da garagem tanto para a área de estar como para a área de serviços.

Nesta residência não há jardim interno. Na área de estar, utiliza pérgolas e panos de vidro e há um elemento de separação, bancada que se torna lareira e atravessa os três ambientes de estar (bancada, lareira, etc.). Utiliza deck na área de lazer.

A copa, cozinha e área de serviço são conjugadas. A disposição dos ambientes na área social e de serviço se dá de forma inovadora, ao contrário da disposição da área íntima, onde a circulação se dá por meio de corredor.

A separação da área íntima das áreas social e de serviço é feita por meio de diferença no nível do piso. O arquiteto utiliza closet, onde prevê armários. Utiliza parede hidráulica em dois dos quatro banheiros desta área.

O pavimento inferior possui um salão aberto para a área de lazer por meio de panos de vidro, dependências de serviços, sanitários para apoio à área de lazer, piscina e churrasqueira.

Residência Carlos Meireles dos Santos

Obra Residência Carlos Meireles dos Santos
Local Campinas
Ano do projeto 1979
Área Construída

Programa
Social

Componentes

Serviço

Hall
Sala de Estar
Sala de Refeições
Sala Íntima
Sala de Estudo
Lavabo
Cozinha/Copa
Lavanderia
Depósito
Dormitório de empregados
Banheiro de empregados
Consultório
3 Dormitórios
2 Banheiros
2 Closet
1 Hall
Garagem

Íntimo

Externo

Orientação

Planta sem indicação de norte

Estudo

A residência possui dois pavimentos e o esquema da sua planta não segue o padrão quadrangular tendo seus volumes deslocados. Na parte anterior do lote estão a área de trabalho (integrada à residência) e a sala de estar. Aos fundos estão as salas íntima e de refeições. A ligação entre essas duas partes é feita por um jardim interno paralelo à área de serviços. A área íntima está no pavimento superior.

A sala de estar se abre através de portas de correr para um terraço e jardim na frente do lote. As salas íntima e de refeições possuem panos de vidro e se abrem para um terraço lateral e para os fundos do lote, respectivamente. Entre a sala íntima e a sala de refeições existe um elemento de separação (bancada, lareira, etc.), que delimita e caracteriza o uso desses ambientes, assim como entre a sala íntima e a sala de costura. A sala de estudos está isolada por esses elementos de separação de ambientes e se abre para um jardim interno. A presença de um elemento volumétrico cilíndrico (lavabo) quebra o padrão retangular dos ambientes. Neste caso, como o volume está no centro da planta, utiliza duto de ventilação. A circulação entre o térreo e o pavimento superior é feita através de uma rampa, paralela ao jardim interno.

Na área de serviços, cozinha, copa e lavanderia estão conjugadas.

O primeiro pavimento é destacado em relação ao corpo da casa, mas o padrão é o mesmo das outras. Na área íntima existe um hall, mas a circulação nesse ambiente também é feita por meio de corredor. Prevê mobiliário mínimo (armários) e neste pavimento existe uma varanda, que é destacada do volume deste pavimento. Há relação deste pavimento com o primeiro pavimento da residência Faé (1985), como o uso de um hall que não serve como integrador dos ambientes.

Em relação ao estudo verificam-se algumas mudanças. A primeira é em relação à área de trabalho. O estudo prevê um consultório e uma sala, o que não ocorre no projeto executado, que prevê apenas uma sala. Outra mudança é a do terraço e jardim na parte anterior do lote, que no estudo tem dimensões bem menores do que no projeto executado. No estudo, o elemento circular abrigava lavabo e depósito e no projeto executado abriga apenas o lavabo. A rampa no projeto executado é contínua, no estudo, o dormitório de serviços a interrompe. No projeto executado existe uma sala de costura, o que o estudo não prevê. Na área íntima, o estudo não prevê a abertura do hall para a varanda e os dois banheiros estão alinhados. No projeto executado não há indicação de telha de vidro na sala de refeições como previsto no estudo.

Estudo

Projeto executado

Residência Orlando Bedicks

Obra Residência Orlando Bedicks
Local Campinas
Ano do projeto 1982
Área Construída 346 m²

Programa
 Social

Componentes

Hall
 Sala de Estar
 Sala de Refeições
 2 Salas Íntimas
 Sala Jogos
 Sala de trabalho
 Bar
 Lavabo
 Cozinha/Copa
 Lavanderia
 Depósito
 Dormitório de empregados
 Banheiro de empregados
 3 Dormitórios
 3 Banheiros
 1 Closet
 1 Saleta
 Garagem
 Piscina

Serviço

Íntimo

Externo

Orientação

Dormitórios
 Sala
 Cozinha

Noroeste
 Nordeste e Sudoeste
 Noroeste

A implantação dessa residência é comum: casa isolada no lote, quintal e jardins espaçosos e recuos mínimos laterais (demandas higienistas – ventilação e iluminação) e possui dois pavimentos. As áreas social e de serviços (paralelas entre si) atravessam o terreno no sentido longitudinal. A área íntima está no pavimento superior, recuada em relação à fachada principal.

A área social é formada por grandes ambientes, demarcados por elementos de separação (bancada, lareira, etc.), característico do arquiteto. A integração entre os ambientes é feita por meio de jardins internos, panos de vidro (ligação visual imediata) e pérgolas.

No térreo o padrão quadrangular dos ambientes é quebrado apenas pelo volume circular do bar e depósito, disposto no centro da planta. A distinção das áreas social e de serviços é bem definida, seguindo o eixo longitudinal do terreno. Copa, cozinha e lavanderia são conjugadas e suas aberturas são voltadas para o oeste.

No pavimento superior os quartos (onde prevê armários embutidos) são interligados por uma saleta e não por corredor.

Residência Carlos Panzan

Obra Residência Panzan
Local Campinas
Ano do projeto 1984
Área Construída 400 m²

Programa
Social

Serviço

Íntimo

Externo

Orientação
Dormitórios
Sala
Cozinha

Componentes

Hall
Sala de Estar
Sala de Refeições
Sala de Música
Sala Íntima
Salão de Jogos
Escritório
Lavabo
Cozinha
Lavanderia
Depósito
Dormitório de empregados
Banheiro de empregados
3 Dormitórios
3 Banheiros
1 Closet
1 Saleta
Garagem

Sudoeste
Sudeste
Nordeste

A residência possui dois pavimentos e é outro exemplo inspirado na *polliwog usonian*. A planta em forma de L ocupa predominantemente a parte frontal do lote e possui recuos mínimos. A área de estar se encontra na parte frontal do lote, em perpendicular à área íntima. Na articulação do L está o conjunto copa, cozinha e lavanderia.

Na área de estar, existe um elemento de separação de ambientes (bancada, lareira, etc.). A separação desta área para a área íntima se faz através da diferença de nível no piso, o que revela o aproveitamento da topografia local. Nessa residência, o arquiteto não faz uso do jardim interno, mas da sala de estar têm-se acesso a um jardim semi-fechado. Utiliza um *deck* que dá acesso da sala de estar para o pavimento inferior.

Na área íntima, existe um corredor, mas apenas para acesso a essa área, onde uma saleta distribui o fluxo. Nos quartos, prevê mobiliário mínimo (armários) e suas aberturas são voltadas para noroeste. Faz uso da parede hidráulica em dois dos três banheiros existentes nessa área.

Um diferencial dessa planta é a disposição dos equipamentos de serviço. A cozinha, diretamente ligada à área de serviço, está disposta em um ambiente comprido e relativamente estreito, na articulação do L. Como na maior parte das soluções residenciais do arquiteto, o bloco de serviços composto por depósito, banheiro e quarto de empregada, estão dispostos no pavimento inferior.

Residência Sakamoto

Obra Residência Sakamoto
Local Campinas
Ano do projeto 1984
Área Construída 547,60 m²

Programa
Social

Componentes

Hall
Sala de Estar
Sala de Refeições
Sala Íntima
Salão de Jogos
Escritório
Lavabo
Banheiro
Vestiário
Cozinha/Copa
Lavanderia
2 Depósitos
Dormitório de empregados
Banheiro de empregados
4 Dormitórios
3 Banheiros
1 Closet
Garagem
Piscina

Serviço

Íntimo

Externo

Orientação

Dormitórios
Sala
Cozinha

Leste
Leste e Norte
Sul

N ←

A residência possui dois pavimentos e ocupa o centro do lote, que tem forma de trapézio. Neste caso, o bloco da área de estar está recuado em relação ao bloco de serviços. A área íntima está no fundo do lote e a área de serviços está parte na área frontal e parte na área central do lote.

A área social é grande, dividida em três ambientes, separados por um elemento (bancada, lareira, etc.) e pelo jardim interno. A integração com a natureza se dá por meio deste jardim e do deck que dá acesso ao jardim. Diferente do padrão seguido pelo arquiteto, a escada de acesso ao pavimento inferior é curva.

Na área íntima, os quartos são seqüenciados, ladeados por corredor que também dá acesso à copa e à uma outra área de jardim reservada. A separação desta área para a área de estar e de serviços se dá por meio da diferença no nível do piso. Prevê armários, tanto nos quartos como nesse corredor de acesso. Existe uma varanda, mas não é destacada do volume.

Na área de serviços, todos os ambientes são conjugados e interligados entre si. Nessa residência, o quarto e banheiro de serviço estão integrados ao corpo da casa. Há a utilização de paredes com elementos vazados.

No pavimento inferior, um grande vão equivale ao salão de jogos, um depósito, um banheiro e um vestiário para apoio à área de lazer.

Na fachada verifica-se a utilização de volumes simples, linhas retas e do concreto armado aparente. A disposição das vigas na fachada remete a uma modulação em planta. Aproveita o declive do terreno e tira partido das pedras já existentes ali.

Residência Luis Carlos Pozzer Rosa

Obra Residência Luis Carlos Pozzer Rosa
Local Americana
Ano do projeto 1984
Área Construída

Programa
Social

Serviço

Íntimo

Externo

Orientação

Dormitórios

Sala

Cozinha

Componentes

Hall
Sala de Estar
Sala de Refeições
Sala Íntima
Escritório
Bar
Lavabo
Cozinha/Copa
Lavanderia
Depósito
Dormitório de empregados
Banheiro de empregados
3 Dormitórios
3 Banheiros
3 Closet
Sala Íntima
Garagem

Sul
Sul e Norte
Leste

A residência possui dois pavimentos e está isolada no lote. A área de estar atravessa o lote no sentido longitudinal em paralelo à área de serviços e a área íntima está no pavimento superior. A planta mantém o padrão quadrangular, tanto na volumetria resultante como no formato dos ambientes.

No térreo, a interação dos ambientes internos e externos se dá por três das quatro faces da casa e por meio de panos de vidro. O único pano de parede é o que margeia as salas de estar, interligadas entre si por meio de um jardim interno, nos outros ambientes a estrutura se sustenta apenas pelos pilares.

O corpo do primeiro pavimento é recuado em relação à fachada principal. A distribuição do fluxo nessa área é feita através da sala íntima. Os quartos têm aberturas voltadas para o sul e no quarto principal, existe uma varanda, que não é destacada do volume da residência. Prevê armários embutidos nos closets.

Residência Roberto Faé

Obra Residência Roberto Faé
Local Americana
Ano do projeto 1985
Área Construída

Programa
Social

Serviço

Íntimo

Externo

Orientação
Dormitórios
Sala
Cozinha

Componentes

Hall
Sala de Estar
Sala de Refeições
Sala Íntima
Sala de estudos
Bar
Lavabo
Cozinha/Copa
Lavanderia
Dormitório de empregados
Banheiro de empregados
3 Dormitórios
2 Banheiros
Saleta
Sacada
Garagem
Piscina
Churrasqueira

Sudeste
Noroeste
Leste

A residência possui dois pavimentos. Na implantação, o corpo da casa é recuado para o lado oeste, liberando a parte mais privilegiada do terreno para a área de lazer (piscina, deck, jardim). A área de estar atravessa o terreno no sentido longitudinal e a área de serviços ocupa uma parte da área frontal do lote, em paralelo à área de estar. A área íntima está situada no pavimento superior, recuada em relação à fachada principal.

Na área de estar, a sala de estar não se abre para a área de lazer e sim para um pequeno jardim na parte frontal do lote. No entanto, a sala íntima, separada do restante da casa por uma diferença no nível do piso, se abre para a área de lazer através de ampla fenestração, permitindo um contato visual direto. As salas são integradas, porém existe um elemento de separação de ambientes (bancada, lareira, etc.).

Na área de serviços, copa, cozinha, área de serviço, dormitório e banheiro de serviço são integrados. Não há corredores. Há ligação direta (sem corredores ou saleta) entre a área social e a de serviço.

No pavimento superior, os quartos estão dispostos em seqüência e suas aberturas são voltadas para a face sudeste. A saleta não conecta os ambientes e se abre para a varanda que é destacada do corpo da residência.

Residência Cazassa

Obra Residência José Juberter Cazassa
Local Campinas
Ano do projeto 1987
Área Construída

Programa
Social

Serviço

Íntimo

Externo

Componentes

Hall
2 Salas de Estar
Sala de Refeições
Escritório
Lavabo
Cozinha/Copa
Lavanderia
Dormitório de empregados
Banheiro de empregados
3 Dormitórios
2 Banheiros
3 Closet
Saleta
Garagem
Piscina
Churrasqueira

Orientação

Planta sem indicação de norte

A residência possui dois pavimentos e é um exemplo de *diagonal usonian*. Sua planta em L (sendo que uma das partes forma uma diagonal em relação ao eixo principal) é bem distribuída no terreno. A área de estar é dividida entre o pavimento inferior e o térreo e ocupa a parte maior do L e a parte que fica em diagonal em relação à outra respectivamente. A área de serviços está na articulação e a área íntima está na parte maior do L.

Em planta, as áreas são bem distintas e verifica-se, pela orientação e distribuição dos ambientes, a preocupação com quesitos de ordem de conforto térmico e ambiental. O conjunto da área social inclinado e os grandes panos de vidro permitem um contato visual direto e uma visão panorâmica de toda a área de lazer (jardim e piscina). Diferentemente do padrão observado no arquiteto, nessa solução de planta, não utiliza deck nem jardim interno. De acordo com a orientação dos ambientes em planta, verifica-se a preocupação com o conforto térmico das áreas social e de serviços, com a utilização de parede dupla e jardim bem arborizado respectivamente. Na área íntima, não utiliza corredor e sim uma saleta para a distribuição do fluxo. Na área de serviços, copa, cozinha e lavanderia estão interligadas. Utiliza parede hidráulica e prevê mobiliário mínimo.

Como nas casas *diagonal usonian*, nessa residência, a área social e parte da área de serviços (dormitório e banheiro de empregados) formam o conjunto que modifica a estrutura da grelha. A semelhança com a obra de Wright também é notada na disposição dos ambientes. Nesta residência, a cozinha e a área de serviços estão situadas na articulação.

Residência Pedro José Ferreira

Obra Residência Pedro José Ferreira
Local Americana
Ano do projeto 1988
Área Construída 266,60 m²

Programa

Social

Serviço

Íntimo

Externo

Orientação

Dormitórios

Sala

Cozinha

Componentes

Hall

Sala de Estar

Sala de Refeições

Lavabo

Cozinha/Copa

Lavanderia

Sala de Costura

Dormitório de empregados

Banheiro de empregados

3 Dormitórios

2 Banheiros

Saleta

Garagem

Churrasqueira

Sudoeste

Nordeste

Noroeste

A residência possui dois pavimentos. A área de estar forma um L em torno da área de serviços, que está na frente do lote e a área íntima está no pavimento superior e deslocada para frente do corpo principal da residência. A disposição dos ambientes em planta no térreo se distingue do padrão seguido pelo arquiteto nas demais proposições, nas quais o jardim interno tem a função de integrar ambientes do mesmo setor, geralmente social ou separar setores distintos, como social e íntimo. Nas outras residências, o jardim interno também promove iluminação e ventilação natural. Nesta planta, porém, o jardim interno além de exercer a função relacionada ao conforto térmico e proximidade visual com a natureza, interliga todos os setores, representando o elemento principal dessa planta. Outro diferencial dessa residência é a conjunção total dos espaços de serviço, promovendo a ligação direta (por meio de um hall dotado de armários) da área de serviço com o quarto e banheiro de serviço, o que nas outras plantas encontram-se ou isolados do corpo principal da residência ou situados no pavimento inferior.

Nesta planta o arquiteto também se preocupa em separar o fluxo social e de serviço, distinguindo o acesso na garagem, garantindo dois acessos distintos desse ambiente ao resto da casa. A ligação das áreas social e de serviço não é feita de maneira direta como nas outras residências.

O telhado em águas furtadas dá ritmo e movimento. Utiliza mezanino da saleta da área íntima para a sala de estar e telha de vidro na escada.

A estrutura é em concreto armado e parede em tijolo à vista (apenas como elemento de decoração).

Residência Josué Barbosa

Obra Residência Josué Barbosa
Local Americana
Ano do projeto 1994
Área Construída 348,20 m²

Programa
Social

Serviço

Íntimo

Externo

Orientação

Dormitórios
Sala
Cozinha

Componentes

Hall
Sala de Estar
Sala de Refeições
Escritório
Lavabo
Cozinha/Copa
Lavanderia
2 Depósitos
Dormitório de empregados
Banheiro de empregados
3 Dormitórios
3 Banheiros
1 Closet
Sala Íntima
Garagem
Piscina
Churrasqueira

Norte
Sul e Sudeste
Norte

PAV. TERREO 1:75

ESTUDO PARA RESIDÊNCIA

PROPR.: SR. JOSUÉ BARBOSA
arquiteto: JOSÉ LEITE DE CARVALHO E SILVA

ÁREAS	
TERRAÇO	2.200,00 m ²
TERREÇO	2.200,00 m ²
COZINHA	1.100,00 m ²
TOTAL	5.500,00 m ²
ÁREA	2.200,00 m ²

DECLARAÇÃO
DECLARO PARA MIM, O ARQUITETO, O
PROJETO SUPLENTE DE PROJETO PARA
EDIFICAÇÃO DE CASA DE RESIDÊNCIA.

LOCALIDADE: RUA DE SANTO ANTONIO, 1.100

DATA: 10/10/1960

PAV. SUPERIOR 1:75

A residência possui dois pavimentos. A disposição em planta tem grande similaridade com a residência Cazassa (1987) e, por sua vez, com as *Diagonal Usonian*, de Wright. A

área de estar ocupa todo o L e a área de serviços está na articulação, ocupando parte da área frontal do lote. A área íntima está no pavimento superior, deslocada para a frente em relação ao resto do volume e ocupando somente a parte maior do L.

A sala de estar, bem como a sala de refeições e a sala íntima se abrem para a área de lazer através de grandes panos de vidro, permitindo um contato direto com o exterior. Utiliza jardim interno, jardineiras, panos de vidro e pérgola externa. Há um elemento de separação dos ambientes (bancada, lareira, etc.), entre as salas de refeições e íntima. Alguns ambientes têm formato trapezoidal que dão maior ritmo à planta. Nesta residência, o *deck* está junto à piscina e não como elemento de ligação entre a área social e a área de lazer, como nas demais residências estudadas.

A copa, a cozinha e a área de serviços são integradas. O depósito, o banheiro e o quarto de serviço não estão ligados por meio de hall e nem situados no pavimento inferior (solução comumente adotada pelo arquiteto), eles estão voltados para a área de lazer.

Na área íntima, utiliza corredor para a circulação nessa área. Diferentemente das soluções de planta habituais, prevê uma ante-sala no quarto principal e utiliza um elemento de separação de ambientes nesta área.

Faz uso da parede hidráulica para conjugar banheiros, prevê armários e dispõe o lavatório externamente aos banheiros.

Em fachada, verifica-se a separação de fluxo por meia parede. Utiliza elementos típicos da sua arquitetura, como tijolo aparente e as vigas, que não são estruturais, mas determinam o ritmo.

3.2 Análise Comparativa

Como já foi dito, a obra de Carvalho e Silva foi influenciada por Frank Lloyd Wright, porém sua produção é resultado de uma reflexão crítica, influências de outros arquitetos, da realidade brasileira e da prática profissional ao longo de sua carreira. A seguir, apresentamos uma análise comparativa das obras descritas acima, fazendo uma relação com a arquitetura orgânica de Wright.

Através dos desenhos analíticos apresentados juntamente com a descrição de cada residência, é possível verificar que o arquiteto Carvalho e Silva opta por manter a definição muito clara das atividades das residências, a íntima, a de serviços e a de estar, enquanto outros arquitetos contemporâneos a ele optavam por outras soluções, onde as funções se misturavam como pode ser observado em algumas residências apresentadas no capítulo 2.

O partido adotado, na maioria das vezes, tem inspiração wrightiana como pode ser verificado nas residências **Francisco de Cilo**, **Sidnei Lacerda** e **Carlos Panzan**, que se inspiram nas *polliwog usonians*. Outros exemplos são as residências **Orlando Bedicks** e **Luis Carlos Pozzer Rosa**, que têm o partido das *in-line usonians* e as residências **Cazassa** e **Josué Barbosa**, com partido das *diagonal usonians*.

Particularmente, na residência **Carlos Meireles dos Santos**, o partido adotado é o mais parecido com os projetos residenciais de Neutra. Apesar da extensão do terreno ser uma limitante do partido arquitetônico, observa-se a tentativa de espalhar o projeto em várias direções, como nos projetos de Neutra, conforme já detalhado no capítulo 1.

É uma característica comum, a todas as residências, a *diluição dos limites entre interior e exterior (designada por Wright como a destruição da caixa)*, que se dá através da ampla fenestração e dos jardins internos. No entanto, esse tipo de solução é menos uma influência wrightiana e mais uma tendência da época, como pode ser visto nas residências apresentadas no capítulo 2. Porém, em algumas residências, como a **Carlos Meireles dos Santos** e a **Sakamoto**, pode-se verificar a influência de Neutra, já que Carvalho e Silva cria nichos exteriores como faz aquele arquiteto.

O conceito de *unidade* na obra de Carvalho e Silva pôde ser observada durante as entrevistas realizadas, já que o arquiteto explicou que fazia, inclusive, os desenhos para os vidros jateados de projetos onde havia essa necessidade. Infelizmente o material era insuficiente. Porém, fica clara a sua preocupação em apresentar soluções que abrangessem a totalidade do projeto arquitetônico. Além disso, o arquiteto

declarou que faz questão de acompanhar a obra, o que acentua essa característica ⁸⁶.

O conceito de *horizontalidade* pode ser observado nas residências **Sakamoto**, **Josué Barbosa** e **Francisco de Cilo**, o qual é acentuado pelo telhado de baixa inclinação e o sentido de *plasticidade* e respeito à *natureza dos materiais* pode ser verificado na estrutura de concreto e nos revestimentos de pedra, tijolo e madeira aparentes.

Algumas soluções criadas por Wright são adotadas por Carvalho e Silva, como o *utility core* (conjunto que reunia a cozinha, a lavanderia e o serviço, com o lavabo adjacente, aproveitando a parede hidráulica). Apesar de essa solução ter sido adotada integralmente apenas na **Casa para vender**, com a diferença que não é o lavabo e sim um dos banheiros da área íntima que compartilha a parede hidráulica com a lavanderia, o conjunto cozinha/serviços está presente em todas as residências. Porém, muitas vezes, o depósito, quarto e banheiro de empregados não se encontravam nesse conjunto, como é o caso das residências **Sidnei Ribeiro Lacerda**, **Carlos Panzan**, **Cazassa**, **Josué Barbosa** e na **Casa para vender**.

Outra solução adotada por Carvalho e Silva é dividir a parede que separa dois dormitórios em dois segmentos que

recebem armários embutidos, os quais se voltam cada um para um quarto. Essa solução pode ser observada na residência **Humberto Braz** e na **Casa para vender**.

Não evita corredores, porém quando é possível, equipar os com armários como é o caso da residência **Sakamoto** (no corredor de acesso aos quartos).

É possível verificar a repetição da adoção de certas soluções ou partidos. De fato, nas entrevistas realizadas, o arquiteto relatou que, se uma solução ou partido funcionava uma vez, ele os repetia outras vezes, fazendo modificações quando necessárias.

⁸⁶ Entrevista realizada em 2007.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudos recentes destacam a importância da obra de Frank Lloyd Wright na arquitetura brasileira, principalmente entre os arquitetos paulistas. Dentre eles, destacam-se a dissertação, o livro e a tese de Adriana Irigoyen (2000/2002/2005) e a tese de Paulo Fujioka (2003). Essa importância fundamenta-se na riqueza de conceitos difundidos por Wright tanto nas suas obras quanto nos seus discursos, conceitos esses que são aplicáveis a diferentes locais e épocas. Adriana Irigoyen, em sua dissertação de mestrado¹, afirma que “a historiografia contribuiu para a consolidação de uma narrativa que faz da linha corbusieriana o sinônimo da arquitetura brasileira. Essa opção minimizou o valor dos fatos que não se enquadravam dentro da corrente predominante”. Fujioka acrescenta que “esta consolidação da narrativa também ocorreu, ainda, por outros motivos, inclusive os de ordem ideológica”, como explicado em sua tese². É possível, portanto, que a influência de Wright na arquitetura brasileira seja muito maior do que a historiografia relata. Dessa maneira, somente a análise aprofundada das obras de arquitetos não consagrados por essa historiografia poderá revelar a dimensão

da importância do arquiteto norte-americano na arquitetura brasileira.

Os principais conceitos da arquitetura orgânica são os de unidade, que permeia todos os outros conceitos, de natureza, de plasticidade e continuidade e do uso de materiais naturais e locais. Esses conceitos podem ser observados na sua arquitetura orgânica, por exemplo, nas relações da parte com o todo e vice-versa, na atenção a cada detalhe e da relação deste com o todo do projeto, na diluição dos limites entre interior e exterior, no uso dos materiais em seu estado natural.

Porém, se mais nenhuma grande contribuição de sua arquitetura pudesse ser reconhecida, a da “destruição da caixa” não poderia ser desprezada. Seus espaços contínuos e abertos são uma enorme contribuição para a arquitetura. Dessa maneira, criou ambientes fisicamente menores, mas psicologicamente mais saudáveis de se viver.

Quando, no início do século XX, o Brasil começa a dar seus primeiros passos em direção à modernidade, era influenciado principalmente pela Europa. Porém, a partir dos anos 1950, a presença da cultura norte-americana passa a ser cada vez mais forte. O *american way of life* começou a ser o principal referencial para as classes dominantes. No entanto, a

¹ IRIGOYEN DE TOUCEDA, Adriana Marta (2000).

² FUJIOKA, Paulo Yassuhide (2003).

partir do Movimento Moderno, essas influências eram absorvidas pela cultura brasileira, resultando em uma expressão própria e característica.

Este é o caso do arquiteto Carvalho e Silva, objeto desse estudo. Existem várias semelhanças entre sua arquitetura e a de Frank Lloyd Wright. Como exemplo, pode-se citar o partido adotado na maioria das residências, como aquelas que remetem às *polliwog usonians* como as residências Carlos Panzan, Sidnei Lacerda e Francisco de Cilo ou às *diagonal usonians* como as residências Cazassa e Josué Barbosa ou ainda às *in-line usonians* como as residências Orlando Bedicks e Luis Carlos Pozzer Rosa.

Outra semelhança entre a obra de Carvalho e Silva e a de Wright é a dissolução dos limites entre interior e exterior, evidenciado pela ampla fenestração e que evoca o conceito de continuidade, que, por sua vez, é afirmado pelos espaços abertos e contínuos. Outro ponto de convergência entre as obras desses dois arquitetos é a utilização dos materiais em seu estado natural.

Porém, como visto no capítulo 3, a arquitetura de Carvalho e Silva também sofreu influências de Neutra, por exemplo, e, se analisada cuidadosamente, fica evidente na residência Carlos Meireles dos Santos, com seus cheios e

vazios, criando nichos que formam jardins e na tentativa de espalhar os ambientes no terreno.

Além dessas outras influências, não apenas de Neutra, mas também de arquitetos contemporâneos a ele e da realidade brasileira, a obra de Carvalho e Silva é fruto do seu processo projetual, o qual é o resultado de todas as suas experiências e que, como a arquitetura orgânica de Wright, vai se modificando ao longo do tempo.

Sua arquitetura evolui ao longo do tempo revelando uma linguagem própria, a qual mostra segurança e liberdade no desenho.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, André Augusto de Almeida. *Arquitetura e Sociedade em São Paulo 1956-1968: Projetos de Brasil Moderno* [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; 2003.
- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva; 1979.
- _____. *Arte para que?* 2ª edição revisada. São Paulo: Editora Nobel; 1987.
- _____. *Tarsila, anos 20*. São Paulo: Editora Página Viva; 1997.
- _____. *Tarsila Cronista*. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo; 2001.
- _____. (org.). *Correspondência Mario de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo; 2001.
- ANELLI, Renato Luiz Sobral. *Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi*. [tese]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; 1995.
- _____. GUERRA, Abílio; KON, Nelson. *Rino Levi: Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora; 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify Edições; 1999.
- ASSOCIAÇÃO MUSEU LASAR SEGALL (Bsp). *Warchavchik, Pilon, Rino Levi: três momentos da arquitetura paulista*. São Paulo: Funarte/museu Lasar Segall; 1983.
- BAKER, Geoffrey H. *Análisis de la Forma*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.; 1994.
- BAYEUX, Gloria Maria. *Debates da arquitetura moderna brasileira nos anos 50* [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; 1991.
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. 2ª edição. 2ª tiragem. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.; 1976.
- BROOKS, Harold Allen. *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago and London: The University of Chicago Press; 1997.
- _____. (editor). *Writings on Wright* – selected comments on Frank Lloyd Wright. Introdução e comentários de H. Allen Brooks. Cambridge, Mass. E Londres: The MIT Press; 1981.
- BRUAND, Yves. *A arquitetura Contemporânea no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva; 1981.
- BUZZAR, Miguel Antônio. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1936-1967* [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; 1996.
- CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928 – 1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano; 2001.
- CORBUSIER, Le. *A arte Decorativa*. São Paulo: Martins Fontes; 1996.
- DeLONG, David G. (editor). *Frank Lloyd Wright and the Living City*. Ensaios: Jean-Louis Cohen, David G. DeLong, J. Michael Desmond, David A. Hanks, Richard Joncas, Bruce Brooks Pfeiffer, Jack Quinan. Catálogo de exposição – David A. Hanks (org.). Weil-am-Rhein, RFA e Milão, Itália: Vitra Design Museum e Skira Editore; 1998.
- ELIA, Mario Manieri. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili; 1977.
- ETLIN, Richard A. *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: the romantic legacy*. Manchester and New York: Manchester University Press; 1994.
- FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna; 1965.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. 1ª edição. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes; 2000.
- FUJIOKA, Paulo Yassuhide. *Princípios da Arquitetura Organicista de Frank Lloyd Wright e suas influências na Arquitetura Moderna Paulista* [tese]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; 2003.

- FUSCO, Renato de. *Historia de la Arquitectura Contemporânea*. Madrid: Hermann Blume; 1981.
- GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge: Harvard University Press; 1954.
- GOODWIN, Philip. *Brazil Builds*. Architecture old and new 1652-1942. New York: MoMA; 1943.
- GULAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea – Do Cubismo à Arte Neoconcreta*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Revan; 1999.
- HEINZ, Thomas A. *Frank Lloyd Wright*. London: Academy Editions; 1982.
- _____. *The life & Works of Frank Lloyd Wright*. New York: Barnes & Noble, Inc.; 2002.
- HITCHCOCK, Henry-Russel. *In the nature of materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887 – 1941*. New York: Da Capo Press; 1973.
- IRIGOYEN, Adriana. *Frank Lloyd Wright e o Brasil* [dissertação]. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo; 2000.
- _____. *Wright e Artigas: Duas Viagens*. São Paulo: Ateliê Editorial; 2002.
- _____. *Da Califórnia a São Paulo: referências norte-americanas na casa moderna paulista 1945-1960* [tese]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; 2005.
- LEVINE, Neil. *The architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton: Princeton University Press; 1996.
- LINS, Paulo de Tarso Amendola. *Arquitetura e as Primeiras Bienais 1951 e 1953* [dissertação]. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo; 2000.
- MARTINS, Carlos Alberto F. *Arquitetura e Estado no Brasil* [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; 1987.
- McCARTER, Robert. *Frank Lloyd Wright*. London: Phaidon Press Limited; 1997.
- PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno – De William Morris a Walter Gropius*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes; 2002.
- MILLIET, Sergio. *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo; 1953.
- NEUTRA, Richard. *El mundo y la vivienda*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.; 1962.
- _____. *Residências/Residences*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo; 1950.
- PEHNT, Wolfgang. *Expressionist Architecture*. London: Thames and Hudson Ltd.; 1973.
- PFEIFFER, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright – Master Builder*. Editado por David Larkin e Bruce Brooks Pfeiffer. Texto de Bruce Brooks Pfeiffer. London: Thames and Hudson Ltd.; 1997.
- SECREST, Meryle. *Frank Lloyd Wright – A Biography*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press; 1992.
- TWOMBLY, Robert C. *Frank Lloyd Wright – His Life and his Architecture*. Série Wiley-Interscience Publication series. Nova York: John Wiley and Sons; 1979.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900 – 1990*. 2ª edição. 1ª reimpressão. São Paulo: Edusp; 2002.
- SERGEANT, John. *Frank Lloyd Wright's Usonian Houses – The case for Organic Architecture*. Nova York: Whitney Library of Design – Watson-Guipill Publications; 1976.
- SCULLY Jr., Vincent. *Frank Lloyd Wright*. Série The Masters of World Architecture Series. Nova York: George Braziller, Inc.; 1960.
- _____. *American Architecture and Urbanism*. 5ª. edição. Nova York: Praeger Publishers; 1976.
- _____. *Arquitetura Moderna – A arquitetura da Democracia*. São Paulo: Cosac & Naify; 2002.

TELLES, Sophia da Silva. *Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície* [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; 1998.

WRIGHT, Frank Lloyd. *Frank Lloyd Wright on Architecture – selected writings 1894-1940*. Frederick Gutheim, editor. Biblioteca FAUUSP – sem indicação de editora e data de publicação.

_____. *In the cause of Architecture: Essays* – Essays by Frank Lloyd Wright for the Architectural Record 1908-1952, with a symposium on architecture with and without Wright by eight who knew him. Frederick Gutheim, editor. Nova York: Architectural Record/McGraw-Hill Publications; 1975.

XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma Geração*. São Paulo: Cosac & Naify; 2003.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Pini; 1983.

ZEVI, Bruno. *Towards an Organic Architecture*. London: Faber & Faber Limited; 1949.

_____. *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.; 1985.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Edição Funarte; 1982.

WEBSITE: http://pt.wikipedia.org/wiki/Arquitetura_moderna
www.carvalhoesilva.com.br

Extratos da entrevista com José Leite de Carvalho e Silva (novembro de 2006).

Débora – O senhor pode falar um pouco sobre sua formação anterior à faculdade?

Carvalho – O grupo escolar, o ginásio e o colegial eu fiz aqui em Campinas.

Débora – Fez algum curso técnico?

Carvalho – Não. Naquela época, não existia. Depois, quando foi para fazer o exame da faculdade, eu fui pra São Paulo e fiz um ano no Anglo Latino. Mas eu queria mesmo fazer Engenharia e me matriculei na Politécnica. Só que eu não passei no exame de química. E um primo de São Paulo falou com meu pai da FAU – USP e ele se interessou. Ficou falando para eu fazer o exame na FAU. Mas eu não queria. Eu queria ser engenheiro civil. Mas ele falou tanto, que eu concordei, mas disse que não ia estudar nem uma linha até o exame. Eram cinqüenta candidatos para sete vagas. Passaram cinco e eu no meio. E o mais interessante é que, quando entrei na FAU Maranhão, que era uma casa, um palacete, não tinha nenhuma característica de escola, eu pensei que era aquilo mesmo que eu queria fazer, que era ali que eu queria estudar. E eu me encontrei na faculdade. De fato, fiz uma

faculdade que não existe mais. Os professores, os melhores possíveis. Eles gostavam de ensinar e eram muito experientes. Todos profissionais de gabarito: Vilanova Artigas (dois anos), Rino Levi (dois anos), Abelardo de Souza, Ícaro de Castro Melo... E nas cadeiras técnicas, eram os professores da Politécnica que davam aula. Foi uma faculdade completa. Como não se vê mais hoje em dia. Tinha uma biblioteca com um acervo excelente. Biblioteca igual a da FAU não existe. A faculdade tinha, em cada ano, trinta e poucos alunos e era período integral. E eu comecei a apreciar demais o curso. Lá, a gente tinha, na parte da manhã, aula prática, de projeto, de outras cadeiras, essas coisas. E à tarde, outra bateria de matérias. Nós tivemos aula de tudo, desde fundação, etc. Por isso que eu falo que a minha faculdade foi muito completa. Até hoje eu sou capaz de descrever aulas que eu tive há cinqüenta anos atrás. Inclusive aquelas que, muitas vezes, o arquiteto não aprecia como resistência dos materiais, por exemplo. Tinha uma matéria que chamava História da Arte, com o professor Flávio Motta. Dessa todo mundo gostava, porque ele falava de uma maneira, você não via o tempo passar. Ele era muito bom. E tem outro fator: a aula prática era com presença obrigatória, mas aula teórica, não. Mas eu não perdia.

Eu ia assistir às aulas. Eu fazia questão de assistir porque eram professores fabulosos.

Débora – Então o senhor era um aluno nota dez?

Carvalho – Eu? Tinha fama, sim. Mas não me considero assim não. Peguei uma dependência apenas. Agora, o que eu achei de fabuloso era o clima que existia na faculdade. Era tranqüilo e por ser um prédio antigo, as salas de aula eram todas espalhadas pelo prédio.

Débora – E o senhor tinha contato com as outras turmas? Ou o senhor ficava mais fechado com a turma da sua sala?

Carvalho – Não existia ao menos da minha parte, contato com outro pessoal. Porque as aulas eram corridas, então não tinha muito tempo pra fazer amizades. Tinha relacionamentos entre as turmas, mas muito pouco.

Débora – Mas tinha umas discussões de teorias, quem era mais racionalista, quem era mais organicista?

Carvalho – Ah! Tinha. Mas existia ampla liberdade para projetar. O professor não interferia na sua concepção. Então tinha uns que gostavam mais do Le Corbusier, Mies van der Rohe, etc. No meu caso, eu gostava do Neutra e do Frank Lloyd Wright. Eu pegava os projetos do Neutra e introduzia um pouco mais de vegetação pra quebrar a rigidez do projeto. E os professores, premiados, inclusive, eram muito simpáticos. Por exemplo, o

Plínio Croce, o Rino Levi, ganharam prêmios, mas não interferiam na nossa concepção.

Débora – E o que o levou a seguir essa linha de projeto e não a vertente mais racionalista dos europeus, por exemplo?

Carvalho – Eu tinha uma liberdade total pra projetar, pois a faculdade me deixava ser assim. No Mackenzie, que era a outra faculdade de arquitetura que existia na época, os alunos eram obrigados a seguir uma linha tradicional. O aluno que apresentasse um projeto mais atual, sem muitos ornamentos, não era aceito.

Débora – O senhor se identificava com qual obra do Wright?

Carvalho – Isso é uma coisa difícil de explicar, porque vem da pessoa, a pessoa nasce com esse dom. Então eu não me identifiquei com o Neutra e nem com o Frank Lloyd Wright, eu gostava de ver as obras deles. Pela mistura de ambientes, com certos toques de vegetação interna. Tanto é que é raro o projeto que eu faça que não tenha um jardim interno. Eu gosto dessa interação da obra com a natureza. E através do tempo você vai se soltando, você transpõe obstáculos. Mas a primeira obra que eu fiz (Res. Edmundo Salim, em 1958), tem relação com a última obra que projetei. Às vezes, quando eu acabo um projeto, eu mesmo acho que está parecido com um projeto do Neutra. Eu tive sorte de realizar obras em Americana, pois lá, só o arquiteto é que pode mudar o projeto. Ninguém mexe se não tiver

autorização do arquiteto. E isso é importantíssimo, porque às vezes, um detalhe, por menor que seja, muda a obra toda.

Débora – E como esses arquitetos internacionais chegavam a vocês? Era apenas por revistas ou os professores falavam durante as aulas?

Carvalho – Não, eles não falavam nada e se você pedisse alguma sugestão, eles recomendavam a biblioteca. Éramos totalmente livres.

Débora – Então o senhor tinha bastante contato com as revistas de época com os livros mais importantes? Qual era a revista que o senhor costuma ler?

Carvalho – Sim, tínhamos muito contato, a revista que eu costumava ler era a *Architecture d'aujourd'hui*, era a mais importante. De nacionais tinha a Acrópole, a Casa e Jardim. O livro que era a bíblia na nossa época e tinha até um professor que mandou a gente comprar e ele lia uma parte a cada aula. Era o Giedion, o livro chamava *Space, Time and Architecture*. Como eu não gostava muito de ler, não comprei o livro. Mas tinha mais, eu tive uma matéria, que não me lembro o nome, mas a gente fazia o organograma. Então, fazia uma entrevista com o cliente, pra ver qual era o programa e depois executava o organograma. Por exemplo, ter acesso aos quartos sem passar pela sala, etc. Então, na faculdade a gente foi ensinado a usar a cabeça e projetar, sem a interferência de ninguém.

Débora – E qual era a matéria que o senhor mais gostava na faculdade?

Carvalho – Ah! De todas. Só tinha uma matéria que o professor não tinha didática, dessa matéria eu não gostava. Era aula de composição, com retângulos, quadrados e as cores primárias. Ele mandava a gente desenhar numa folha de papel usando esses elementos. Na época, eu não entendia, mas agora eu vejo quanto a composição é importante na arquitetura.

Débora – O senhor tem algum método para começar o projeto? O senhor usa uma grelha modular? Como é esse início?

Carvalho – Boa pergunta. Na faculdade a gente aprendeu a começar sempre pelo esquema da obra, então o organograma é fundamental. Dividir o projeto em setores, estabelecer esses elementos. Você perguntou de módulos. Eu fiz um projeto modular pra uma indústria de tecelagem. Os módulos eram baseados no tamanho dos teares.

Débora – E essa casa, por exemplo (mostro foto exposta na parede)? Esse tamanho do espaçamento entre as vigas serviu de base para alguma outra parte do projeto?

Carvalho – Nesse caso, foi pela estética. Eu gosto de marcar um ritmo. Mas eu pego o padrão de dormitório e divido em duas ou três partes para poder ter uma sequência e para que me sirva para outras partes do projeto.

Débora – O senhor trabalhou quanto tempo na prefeitura?

Carvalho – Seis anos.

Débora – E o que o senhor fazia lá?

Carvalho – Aprovação de projetos. Eu era responsável pela parte de aprovação e fiscalização de obras. E depois de um tempo, eu comecei a trabalhar na sessão de parques e jardins.

Aí eu gostava.

Débora – E enquanto o senhor trabalhou na Prefeitura, o senhor já tinha o seu escritório, já fazia projetos para outros clientes?

Carvalho – Sim.

Débora – Seu primeiro projeto foi em 1958?

Carvalho – Foi.

ANEXO B

Extratos da entrevista com Hoover Américo Sampaio (entrevista realizada com a participação de Cristiane Kröhling, em agosto de 2006).

Débora – O senhor admite ter influências orgânicas? Em que sentido?

Hoover – Veja, por exemplo, essa residência (mostra uma fotografia). Ela é uma residência grande, mais de 400m², inteirinha com modulação triangular, formando sextavados, do Frank Lloyd, não parece? Mas o cliente desistiu, pois o terreno era em Santo Amaro e ele percebeu que era muito longe do seu trabalho. Portanto essa casa não foi construída. E depois, eu tentei localizar o projeto, mas eu não consegui achar. Agora, depois disso, voltando ao que você me perguntou, eu nunca achei que a rigidez do moderno, do Le Corbusier, fosse uma coisa boa para nós. De residências, pelo menos, de edifícios, tudo bem, mas nas residências, não. Eu acho que nas residências, por exemplo, não tem como não ter beiral. Eu fui estudando os dois lados, analisando. Eu segui a lógica. Nós também não tínhamos a tecnologia que os europeus tinham. Outro fator que me levou a esse tipo de construção, foi o fato de meus clientes serem, em sua maioria, de classe média, o que me

levou a buscar sempre, materiais locais. Mas eu fazia o projeto conforme o que eu achava que deveria ser e conforme o cliente me pedia também. Outro fator importante é a questão da economia. Eu acho muito mais lógico usar tijolo aparente. Não precisa de pintura, mas você precisa de beiral. Além disso, o que sempre me chamou a atenção foi a questão do jardim. Se você tem a oportunidade de ter uma área verde, eu acho importante. Na minha casa, por exemplo, tem um jardim interno de 6m por 6m, é quase uma estufa. Portanto, acho que é nesse sentido que aparecer a influência de Wright nas minhas obras. E eu acredito que a obra precisa de certos elementos, como a cor, por exemplo, que ajude no bem-estar da pessoa que vai morar, que vai passar uma quantidade de tempo grande nesse lugar. Eu me preocupo muito com o usuário. Tudo isso, faz com que a gente forme uma maneira de pensar que não é rígida de acordo com uma corrente de arquitetura.

Débora – Como chegou essa arquitetura do Frank Lloyd Wright para os estudantes da época?

Hoover – Ah! A gente já conhecia... Inclusive ele estava vivo naquela época! Nós líamos revistas e víamos essa arquitetura.

Débora – Que revistas?

Hoover – Revistas americanas. Eu assinava duas muito boas: Architectural Fórum e Arts & Architecture. E eu tinha o cuidado

de encadernar todas as revistas. Mas nessa época, as revistas tinham todos os projetos do Frank Lloyd, o que era construído, era publicado nessas revistas. Então, nós conhecíamos muito bem. E nós tínhamos dois arquitetos aqui em São Paulo naquela época: o Artigas, que você sabe, teve uma fase wrightiana, e o Miguel Forte. Eu achava a arquitetura do Miguel uma maravilha e eu ia visitar essas casas, ver como era.

Débora – Quando o senhor organiza o espaço interno, existe algum elemento mais importante, que serve de apoio para os outros espaços acontecerem? Algum elemento organizador ou agregador dos espaços?

Hoover – Bom, eu nunca deixei de projetar uma residência ou qualquer coisa, sem os móveis.

ANEXO C

Extratos da entrevista com Dácio Ottoni (entrevista realizada com a participação de Cristiane Kröhling, em agosto de 2006).

Débora – Gostaria de entender como essa influência chegou pros arquitetos de São Paulo, principalmente pros estudantes dessa época, época que existia uma polêmica entre os racionalistas e os organicistas, ou wrightianos e corbusianos. Até que ponto isso realmente aconteceu? Foi com tanta intensidade como se acredita?

Dácio – Existiam posicionamentos muito marcantes. Frank Lloyd Wright tinha realmente uma influência muito grande, dada a alta qualidade da arquitetura produzida por ele. Havia essa discussão entre organicismo e toda arquitetura, digamos, de influência européia: a Bauhaus e toda essa discussão do modernismo. Era muito forte.

Débora – E tinha realmente essa rivalidade entre alguns grupos dentro da FAU?

Dácio – Existia uma rivalidade, mas era mais uma rivalidade nas discussões. Tomavam-se posições, o que era ótimo, pois se debatia muito. A discussão era muito forte, mas produzia uma qualidade muito alta de resultados. Todos procuravam esclarecer da melhor maneira possível as vantagens dos pensamentos ali

obtidos. O que de alguma maneira fez com que essas influências fossem marcantes nos dois grupos. Acho que foi muito positivo tudo isso.

Débora – E o senhor sabe dizer por que em São Paulo a influência do Wright foi mais marcante do que no Rio de Janeiro, por exemplo?

Dácio – No Rio já havia uma tradição de discussão um pouco diversa. Não podemos esquecer da formação da arquitetura moderna brasileira que acontece no Rio. Quer dizer, no Rio, a arquitetura moderna foi muito marcante. Era lá que aconteciam as discussões mais significativas, lá houve o Congresso de 30, que foi muito importante. O Congresso de arquitetura no Rio, que reuniu todos os países da América do Sul e Central, onde se discutiu a perspectiva do futuro e o neo-colonial, que era o que se fazia. E nesse Congresso, a impressão que ficou foi que a perspectiva do futuro, era o neo-colonial, pois o Mariano que era o grande combustível do neo-colonial, catalisou a atenção do congresso pra essa perspectiva. Só que significativamente, logo após o Congresso, o Lucio Costa foi designado diretor da ENBA e então veio uma revolução no pensamento. E o Lucio Costa, até aquele momento, era um arquiteto que fazia neo-colonial, e com muito sucesso, porque ele era um sujeito de muito boa qualidade como artista, como arquiteto, fazia bons projetos. Mas ele

percebeu que essa não era a perspectiva, que a perspectiva era outra: da nova tecnologia, dos novos pensamentos e de um novo mundo que estava se abrindo naquele momento. De qualquer maneira, esse novo mundo estava se abrindo, marcadamente, no Brasil na década de 1930. Por quê? Porque Getúlio Vargas estava na presidência e ele acreditava na indústria. Somente a indústria daria condições para que se criasse essa nova perspectiva ao Brasil. Essa atuação do Getúlio Vargas como presidente foi fundamental na mudança do processo econômico nacional.