

---

**PENSAR E FAZER ARQUITETURA**  
**LEVI & ARTIGAS: CONCEPÇÕES DE ESPAÇOS RESIDENCIAIS**  
**VOLUME I**

---

DEDALUS - Acervo - FAU



20200001736

---

Jorge Marão Carnielo Miguel

---

---

Orientador  
Prof. Dr. Júlio Roberto Katinsky

---

Tese apresentada à Comissão de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura.

São Paulo



724.981

M 588p

v 1

M636p Miguel, Jorge Marão Carnielo  
Pensar e fazer arquitetura Levi & Artigas:  
concepções de espaços residenciais / Jorge Marão  
Carnielo Miguel. - São Paulo : s.n., 1999.  
2v. : il.

Tese (Doutorado) - FAUUSP.

1. Projeto arquitetônico - Metodologia - Teses  
2. Teoria da arquitetura - Teses 3. Levi, Rino - Teses  
4. Artigas, João Batista Vilanova - Teses LTítulo

CDU 72.011.22

## DEDICATÓRIA

---

À memória de Abraão Sanovicz.

## AGRADECIMENTOS

---

Ao Prof. Júlio Roberto Katinsky, nosso orientador.

Aos docentes e funcionários do curso de Arquitetura e Urbanismo, aos funcionários do Laboratório de Informática e da Editora da Universidade Estadual de Londrina.

A Júlio e Rosa Camargo Artigas e a todos da Fundação Vilanova Artigas.

Aos arquitetos Luiz Roberto Carvalho Franco e Roberto Cerqueira César, representando o escritório Rino Levi.

A Mário Gruber pela imagem de Vilanova Artigas, utilizada na capa deste trabalho.

A Miriam Maria, Marcus Vinicius, Renata, Daniela e Rodrigo, esposa e filhos, pela compreensão e carinho.

## RESUMO

Esta tese faz uma análise comparada de dois arquitetos, Rino Levi e Vilanova Artigas, buscando absorver seus conceitos e como estes refletiram na produção dos espaços residenciais, identificando alterações e permanências ocorridas. Constituída em dois volumes, o primeiro está organizado em duas partes: na primeira, definida em seis capítulos, discorremos sobre os postulados teóricos de ambos, enquanto que na segunda fazemos uma análise da metodologia projetual empregada pelos arquitetos, tendo as casas como referência. O volume II apresenta dezessete projetos residenciais de Rino Levi e vinte e seis de Vilanova Artigas, constando de plantas, perspectivas e imagens fotográficas, base da análise pretendida.

## ABSTRACT

In this thesis we make a comparative analysis of two architects, Rino Levi and Vilanova Artigas, seeking to understand their concepts and how these concepts are reflected in the production of residential spaces, identifying alterations and permanence occurred. This thesis is divided in two volumes, the first one is organized in two parts: in the first part, defined in six chapters, we discourse on their theoretical propositions, while in the second part we make an analysis of the methodology used in the projects by the architects, having the houses as reference. The second volume presents seventeen projects by Rino Levi and twenty six by Vilanova Artigas, consisting of plants, perspectives and photographic images, the basis of the intended analysis.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	VIII
PARTE I: PENSANDO A ARQUITETURA	1
CAPÍTULO 1: CONCEITO DE ARQUITETURA	2
1.1. Rino Levi	3
1.1.1. Arte: Indivíduo e Sociedade	3
1.1.2. Arquitetura como Procedimento Artístico	4
1.1.3. Arquitetura: Função, Técnica e Plástica	7
1.1.4. Arquitetura e Construção	9
1.2. Vilanova Artigas	12
1.2.1. Arte e Liberdade	12
1.2.2. Arquitetura como Expressão de uma Cultura	13
1.2.3. Arquitetura e Desenho Industrial	14
1.2.4. Arquitetura e Construção	15
1.2.5. Arquitetura: "a Arte de Fazer Cantar o Ponto de Apoio"	16
1.3. Síntese	19
CAPÍTULO 2: ARQUITETURA E MOVIMENTO MODERNO	20
2.1. Rino Levi	21
2.1.1. Arquitetura como Fator Histórico	21
2.1.2. Comunistas, Fascistas, Loucos e Comunistas	25
2.1.3. Revolução Industrial e Novas Técnicas	32
2.2. Vilanova Artigas	36
2.2.1. O Estilo Internacional e a Burguesia	36
2.2.2. Organicismo e Racionalismo	39
2.2.3. Apolo e Dionísio em Arquitetura	42
2.2.4. Arquitetura Moderna no Brasil	45
2.2.5. A Semana de Arte Moderna de 1922	46
2.2.6. Do Ministério da Educação aos Palácios de Brasília	48
2.3. Síntese	52
CAPÍTULO 3: ARTE & TÉCNICA	53
3.1 Rino Levi	54
3.1.1. A Técnica como Temporalidade	54
3.1.2. A Arte como Perenidade	61
3.2 Vilanova Artigas	65
3.2.1. Arte & Técnica: Conflito ou Unidade?	65
3.2.2. Postura Artística Frente ao Avanço Técnico	66
3.2.3. O Avanço Tecnológico e a Arquitetura Moderna	69
3.3 Síntese	71
CAPÍTULO 4: O PAPEL SOCIAL DO ARQUITETO	72
4.1 Rino Levi	73
4.1.1. Atuação do Arquiteto	73
4.1.2. O Arquiteto como Coordenador	76
4.2 Vilanova Artigas	80
4.2.1. Uma Pequena História da Profissão no País	80
4.2.2. Atuação do Arquiteto	84
4.3 Síntese	89

CAPÍTULO 5: A QUESTÃO URBANA	90
5.1. Rino Levi	91
5.1.1. Um Conceito de Urbanismo	91
5.1.2. O Plano Diretor como Unidade Harmônica	95
5.2. Vilanova Artigas	99
5.2.1. Planejamento Urbano: Críticas e Soluções	99
5.2.2. Urbanismo Progressivo e Culturalista	103
5.2.3. Brasília: “Ville Radieuse” Brasileira?	107
5.3. Síntese	110
CAPÍTULO 6: O QUE É A CASA?	111
6.1. Rino Levi	112
6.1.1. Espaço Público x Espaço Privado	112
6.1.2. Casa e Lar	114
6.1.3. A Casa Brasileira: Tradicional e Moderna	118
6.1.4. A Casa de Cada Um	121
6.2. Vilanova Artigas	124
6.2.1. As Cidades Como as Casas. As Casas Como as Cidades	124
6.2.2. Sobre as Casas da Década de 40	125
6.2.3. As Casas a Partir da Década de 50	131
6.3. Síntese	143
PARTE II: FAZENDO ARQUITETURA	144
CAPÍTULO 1: CONFIGURAÇÃO FORMAL	145
1.1. Rino Levi	146
1.1.1. A Casa Intimista	146
1.1.2. Harmonia e Proporcionalidade	150
1.1.3. Período 1929-1938	156
1.1.4. Período 1944-1963	161
1.2. Vilanova Artigas	167
1.2.1. Ecletismo e Organicismo (1937-1943)	169
1.2.2. Período 1944-1968	177
1.3. Síntese	192
CAPÍTULO 2: A CASA E O LOTE	193
2.1. Alguns Antecedentes da Casa Paulista	194
2.2. Rino Levi	200
2.2.1. Período 1929-1938	200
2.2.2. Período 1944-1963	204
2.3. Vilanova Artigas	208
2.3.1. Período 1937-1943	208
2.3.2. Período 1944-1968	211
2.4. Síntese	219
CAPÍTULO 3: DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL	221
3.1. Rino Levi	222
3.1.1. Período 1929-1938	222
3.1.2. Período 1944-1963	226
3.2. Vilanova Artigas	232
3.2.1. Período 1937-1943	232
3.2.2. Período 1944-1968	237
3.3. Síntese	249
CAPÍTULO 4: COORDENAÇÃO ESPACIAL	250
4.1. Rino Levi	251

4.1.1. Período 1929-1938	252
4.1.2. Período 1944-1963	255
4.2. Vilanova Artigas	258
4.2.1. Período 1937-1943	258
4.2.2. Período 1944-1968	261
4.3. Síntese	268
CAPÍTULO 5: AS FUNÇÕES HABITACIONAIS	269
5.1 Rino Levi	273
5.1.1. Função Estar	273
5.1.2. Função Serviço	276
5.1.3. Função Dormir	279
5.2 Vilanova Artigas	282
5.2.1. Função Estar	282
5.2.2. Função Serviço	286
5.2.3. Função Dormir	288
5.3 Síntese	291
CONCLUSÃO	293
BIBLIOGRAFIA	301



## INTRODUÇÃO

A expressão “pensar e fazer arquitetura” apresenta dois verbos que, associados, exprimem o ato contínuo que envolve as ações projetiva e construtiva. O fazer expressa tudo o que transforma, edifica, constrói, opera e realiza, solicitando condições prévias. Estas condições estão amparadas no pensar, como postura de formular idéias, refletir, raciocinar, imaginar e teorizar. Após a concretização surge a reflexão como procedimento de avaliação do que foi pensado, atribuindo valores, gerando significados e projetando um novo fazer.

A partir desta definição surgiu o intuito de elaborar uma análise comparada de dois arquitetos, buscando absorver seus conceitos e como estes refletiram numa determinada produção arquitetônica, identificando alterações e permanências ocorridas na metodologia projetual.

Definir os arquitetos foi o passo seguinte. Tornou-se fator preponderante encontrar arquitetos cujas produções abarcassem longos períodos e que, em paralelo, possuísem posições teóricas bem consolidadas.

Tendo a cidade de São Paulo como referência, a busca nos levou, inicialmente, a Rino Levi (1901-1965), que além de ter realizado um número excepcional de obras arquitetônicas, deixou vários escritos onde nos põe em contato com os princípios indutores do seu trabalho. Inaugurou o movimento moderno na arquitetura paulista com uma carta enviada, outubro de 1925, ao jornal “O Estado de São Paulo”, como estudante de arquitetura da “Escola Superior de Roma”. Ali expressava que “é digno de nota o movimento que se manifesta hoje nas artes e, principalmente, na arquitetura. Tudo faz crer que uma era nova está para surgir, se já não está encaminhada”.

Regressando ao Brasil, em 1926, iniciou uma brilhante carreira profissional que se estenderia por quase quatro décadas. A importância de Rino Levi ficou registrada nas palavras de Nestor Goulart: “Acompanhar a evolução da obra de Rino Levi é, de certo modo, acompanhar a formação e o desenvolvimento da arquitetura moderna em São Paulo. Nenhuma

outra obra, iniciada na década de 20, teve continuidade como esta nos períodos posteriores e poucas tiveram importância equivalente”.<sup>1</sup>

O segundo arquiteto não poderia deixar de ser João Batista Vilanova Artigas. Um dos mais renomados arquitetos brasileiros, com uma extensa produção e uma qualidade projetiva inquestionável. Artigas (1915-1985) nasceu em Curitiba, iniciando o curso de engenharia na Escola de Engenharia do Paraná, em 1932, transferindo-se para a Escola Politécnica de São Paulo, em 1934, diplomando-se engenheiro-arquiteto em 1937.

*“Então me meti a ser arquiteto, o que estou fazendo até hoje, sempre com uma bandeira maluca de homem que confia, não mais em quem me conduziu, porque o destino não foi esse, mas no destino de minha pátria, do meu povo e aprendendo essas coisas devagarinho.”*<sup>2</sup>

Artigas, como Rino Levi, deixou impressões sobre o campo de trabalho do arquiteto em vários textos, sempre associando a eles os aspectos sociais do momento vivido.

Assim, definimos os perfis dos arquitetos que queríamos analisar: formações em escolas distintas, posturas diferenciadas, fortes influências sobre as novas gerações de arquitetos e atuações profissionais no mesmo tempo/espaço.

No que diz respeito à totalidade produtiva dos arquitetos, a definição pelos projetos residenciais aconteceu por dois motivos básicos: tínhamos interesse numa produção cujo início coincidissem com a implantação do movimento moderno na arquitetura paulista e que abrangesse boa parte deste movimento (o que ocorreu com a ação projetiva de ambos) e a definição da classe social para a qual os projetos foram elaborados, permitindo uma proximidade de programas e um método comum de análise.

Selecionamos dezessete projetos residenciais de Rino Levi (quarenta e um no total) e vinte e seis de Vilanova Artigas (cento e cinquenta e três ao todo), definindo como parâmetros de escolha: projetos que foram concretizados, localizados na cidade de São Paulo e que apresentavam referências importantes no processo metodológico dos arquitetos<sup>3</sup>

<sup>1</sup> REIS FILHO, Nestor Goulart. A arquitetura de Rino Levi. In Rino Levi, Milão:Edizione di Comunità, 1974.

<sup>2</sup> ARTIGAS, Vilanova. In depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Palestra proferida na Secretaria Estadual de Cultura de Fortaleza-Ce, 1981.

<sup>3</sup> O material iconográfico constitui o segundo volume desta tese, permitindo uma análise comparativa mais apurada

Sobre o porquê de uma análise de concepção espacial cabe dizer que a teoria da arquitetura representada pelos tratadistas (Vitruvio, Serlio, Palladio, Scamozzi, entre outros) fixava-se, quase exclusivamente, nas formas das obras arquitetônicas como se elas tivessem vidas próprias, amparada nos sistemas proporcionais ou analisando as massas construtivas. A partir do início do século XX, com o movimento moderno, surgem vários estudos encaminhados a compreender que a obra de arquitetura não seria um organismo com vida própria, havendo uma relação de dependência com o ser que a habita. O edifício passa a ser entendido como estrutura reflexiva, alimentada pelos incessantes impulsos sociais.

Com o surgimento de uma época na qual o fator mecânico-econômico teve a supremacia, a arquitetura passou a viver, cada vez mais, de acordo com a famosa frase atribuída a Louis Sullivan: *“Forms follows function”* (a forma segue a função). Um princípio que influenciaria, durante vários decênios, a nova estética arquitetônica.

“Funcional” ou “adequado à função” passou a significar um sistema construtivo no qual o emprego dos materiais sempre estaria em concordância com as exigências econômicas e técnicas, tendo em vista um resultado estético.

Pode-se definir a obra arquitetônica, a partir do movimento moderno, como um objeto espacial da cultura humana, configurado como um resultado plástico, onde através da distribuição cria-se o espaço que envolve o ser. Percebe-se como a distribuição tem um sujeito e um objeto específico: o habitante e o espaço habitado.

Cumprir indagar sobre os fatores que regem a evolução do espaço arquitetônico. Pode-se responder dizendo que há uma relação íntima com o programa de necessidades, sendo que este necessita da finalidade do edifício a ser construído, a importância das diversas partes componentes e as relações que aí estão determinadas. As relações que o programa expressa vão além da simples dependência habitante/espaço habitado, refletindo uma ideologia impregnada no grupo social ao qual o usuário pertence.

Qual o papel que o arquiteto desempenha nesse processo? O arquiteto é um artista, um técnico e um elemento social atuante. Artista na medida em que lida com a sensibilidade, a intuição e o conhecimento, materializando espaços pré-sentidos, existentes somente em sua imaginação e concretizados através de meios técnicos conhecidos ou por inventar, o que lhe confere a qualidade de técnico. Acima de tudo é um elemento social atuante, não só como

integrante da sociedade, mas, principalmente, como elemento que nela interfere, à medida em que planeja o espaço, concretizando anseios sociais por uma ótica pessoal, sendo um agente intermediário entre o sujeito – futuro usuário – o objeto – o espaço a ser concretizado.

A partir destas premissas surge a tese em dois volumes. O volume I está organizado em duas partes. Na primeira, definida em seis capítulos, discorremos sobre os postulados teóricos de Rino Levi e Vilanova Artigas abordando conceitos sobre arte e arquitetura; as discussões sobre arte e técnica; o papel do arquiteto no plano social da era moderna; as questões urbanas e encerrando com um capítulo intitulado “O que é a casa?” aonde estão apresentadas as posições dos arquitetos sobre este tema. Na Segunda parte fazemos uma análise da metodologia projetual dos arquitetos, tendo a casa como ponto de partida. Definida em cinco capítulos, apresentamos um estudo sobre a configuração formal das casas, enfocando princípios volumétricos adotados; uma análise do posicionamento das casas em relação ao lote urbano; a composição dos espaços internos; a identificação das seqüências interativas entre os espaços internos; encerrando com uma análise das funções habitacionais.

## **PARTE I: PENSANDO A ARQUITETURA**

---

## **CAPÍTULO 1: CONCEITO DE ARQUITETURA**

## 1.1 RINO LEVI

### 1.1.1 Arte: indivíduo e sociedade.

“Existem várias definições da arte, mas creio eu, nenhuma completa nem o podendo ser, pois ela constitui fenômeno em evolução permanente...”<sup>1</sup> Rino Levi evita, a todo momento, dar um conceito próprio de arte, pois, ao traduzir-se por um desenvolvimento contínuo da forma e da expressão, apresenta-se como um fenômeno em constante transformação, dependente de mudanças cabíveis na produtividade do artista bem como do ambiente social aonde está inserida.

Ao posicionar a arte como processo de expressão individual argumenta que o segmento de renovação do artista está vinculado à sua capacidade de saber conservar viva a individualidade e ampliar, de maneira constante, a sua cultura, estando esta enlaçada a contingências e influências do meio social. O verdadeiro artista tem o dom intuitivo de saber valorizar as circunstâncias percebidas e, sentindo-se impelido por uma força que não domina, mergulha em dúvidas que fazem dele um ser inquieto e insatisfeito.

A análise da produção artística ou a crítica à obra de arte está sujeita a regras sociais mutáveis, sempre dependente de circunstâncias fortuitas, em virtude de modificações efetuadas no estado psicológico e na sensibilidade do indivíduo com o passar dos anos e da coletividade através de gerações.

A verdadeira arte manifesta-se num clima de absoluta liberdade, onde qualquer injunção social no sentido de guiá-la para objetivos predeterminados, bem como o trabalho artístico efetuado de acordo com formas preestabelecidas, por comodismo ou incapacidade, resulta apenas numa obra reflexa que só encontra eco no que Rino Levi chama de “massa inculta”. Assim, de todas as manifestações humanas, a arte é a que melhor exprime a personalidade, onde o artista traça seu próprio retrato, embora de maneira inconsciente.

---

<sup>1</sup> LEVI, Rino – “Técnica hospitalar e arquitetura” – Conferência pronunciada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, patrocinada pela Associação Paulista de Medicina, 4 de novembro de 1948. Publicada como “*L'architecture est un art et une science*” na revista “*Architecture d'Aujourd'hui*”, Paris (27): 50-51, dezembro de 1949.

*“O grande público é incapaz de se adaptar ao espírito inovador, peculiar à arte, pelo qual sente viva repulsa. Aceita passivamente a rotina, sem admitir qualquer possibilidade de contestação, pois ela representa para ele um refúgio cômodo e seguro.*

*Desta incapacidade resultam preconceitos de toda ordem, condenando e ridicularizando todo artista que se entregue ao trabalho de investigação”.*<sup>2</sup>

### 1.1.2 Arquitetura como procedimento artístico.

Para Rino Levi, a arquitetura (como as demais atividades artísticas) incorpora a ciência em seu processo de composição, definindo-a como um conjunto de conhecimentos necessários à atividade e à expressão humana. Partindo deste princípio, toda manifestação artística apresenta, em seu bojo, dois aspectos: ciência e criação artística. Não foge a esta regra nem mesmo as artes populares que se caracterizam por um espírito espontâneo e uma certa pureza de expressão.

*“...é preciso lembrar-se sempre que o fim da arquitetura é alcançar uma utilidade que seja de vantagem real; com isto a arquitetura não deixa de ser uma arte, pois, o belo é uma aspiração do nosso espírito”.*<sup>3</sup>

O aspecto científico é variável de arte para arte, não apenas em relação à natureza mas também quanto à extensão de cada uma, não podendo nunca ser definido como elemento primordial do processo artístico.

A criatividade ( imaginação e fantasia) marca a imponderabilidade da arte, amparada na aptidão de quem a produz e ligando-se a fatores subjetivos, nada tendo a haver com os conhecimentos científicos inerentes à arte escolhida. A técnica, por sua vez, é um meio ou um procedimento entre o pensar e o realizar, não se caracterizando como elemento primordial da atividade artística.

---

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> LEVI, Rino – “Arquitetura moderna” – arquivo do arquiteto, s.d.



Cita, como exemplo, a pintura que ao necessitar de conhecimentos técnicos em menor escala do que a arquitetura, não faz com que quem a idealiza atinja resultados artísticos maiores ou menores do que os alcançados pelo arquiteto.

*“A arte é uma só, ela se manifesta de várias maneiras, quer pela pintura, pela escultura, pela música, pela literatura como também pela arquitetura. Tais manifestações constituem fenômenos afins, sem diferenças substanciais na parte que realmente caracteriza a arte como manifestação do espírito”.*<sup>4</sup>

Nega o conceito da arquitetura interativa entre arte e ciência quando estiver implícito o fato de que ela, como fenômeno artístico, estar sujeita a uma classificação à parte. A expressão “arquitetura é arte e ciência” só se justifica dada a alegação de ser a arquitetura, dentre todas as artes, a que mais necessidade possui de conhecimentos científicos extensos e variados. Por outro lado, nega a classificação da arquitetura como arte secundária ou, inversamente, como a “mãe das artes”. Para ele a arquitetura não deixa de ser apenas uma manifestação artística a mais que desperta emoções em quem a vê ou a utiliza.

*“[...] em relação às outras manifestações artísticas, errado será considerá-la (a arquitetura) diferente no sentido de dispor de meios de expressão mais ou menos extensos e profundos; seria como colocar a obra de um Giotto, de um Donatello, de um Mozart ou de um Shakespeare acima ou abaixo da obra de um Bramante. Todos esses gênios alcançaram tal nível de expressão que qualquer confronto entre eles seria impossível”.*<sup>5</sup>

Enfatizando este pensamento, Rino Levi numa carta endereçada a Charles Wright diz: *“Não vejo nenhuma diferença substancial entre a arquitetura e a pintura: uma e outra são pura criação do espírito”.*<sup>6</sup>

Entre a arquitetura e as demais artes há uma diferença básica: enquanto a arquitetura apresenta um objetivo utilitário e se exprime com ferro, concreto e vidro - materiais que se encontram, de um modo corriqueiro, fora das possibilidades dos arquitetos - todas as outras

<sup>4</sup> LEVI, Rino – “Técnica hospitalar e arquitetura” – op. cit.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> LEVI, Rino. Carta enviada a Charles Wright (Inglaterra), em 27 de outubro de 1949. Arquivo pessoal do arquiteto.

(salvo o cinema) são realizadas com meios limitados, praticamente ao alcance de qualquer pessoa, redundando numa facilidade maior em dar vazão às suas necessidades de criação, podendo, quem a produz, abstrair-se inteiramente do mundo real.

*“Contudo, o fato da arquitetura ocupar-se de problemas essenciais à vida do homem, não lhe tira o caráter de verdadeira arte, a qual, em qualquer de suas manifestações, é obra da criação do espírito e, portanto, da personalidade do artista, embora este, consciente ou inconscientemente, exprima os anseios e as aspirações da sociedade”.*<sup>7</sup>

“Expressar anseios e aspirações da sociedade” não seria razão, em hipótese alguma, para se entender a arquitetura como arte social:

*“A definição de arquitetura como arte social não subsiste, pois, se assim fosse, seria deslocar o assunto para um plano de arte dirigida, com objetivos preestabelecidos, alheios à sua essência. O resultado de um tal dirigismo só pode levar a uma arte sem vibração”.*<sup>8</sup>

A arte, segundo Rino Levi, está constantemente em conflito com a sociedade, obtendo daí o estímulo necessário para se libertar da rotina. Assim, o correto é classificar-se a arquitetura como arte plástica de caráter essencialmente abstrato, podendo os elementos da composição mudarem, mas as leis e princípios que a governam não se alteram.

*“Os problemas da disposição ordenada, da harmonia de ritmos, dos acordes, das proporções e da integração de todos esses fatores numa unidade, são sempre os mesmos. A estética baseia-se no ser humano, que em sua essência não varia”.*<sup>9</sup>

Como a arte estuda a forma, o processo criativo não se altera, quer se trate de arquitetura como outra atividade artística qualquer. No entanto, quando a pintura ou a escultura são incorporadas a um edifício perdem o sentido de individualidade, tornando-se detalhe de um todo, passando a exercer função clara de arquitetura.

<sup>7</sup> LEVI, Rino – “Situação da arte e do artista no mundo moderno” – In Revista Colégio (4):37, nov./dez., 1948.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> LEVI, Rino – “Técnica hospitalar e arquitetura” – op. cit.

"A parede que suporta um afresco ou o baixo-relevo, deve permanecer parede. O afresco ou o baixo-relevo, plasticamente, na parede, tornam-se "matéria" arquitetônica, tal qual a pedra, o concreto ou a madeira".<sup>10</sup>

### 1.1.3 Arquitetura: função, técnica e plástica.

O primeiro conceito claro de arquitetura de Rino Levi não ocorreu na década de 20, como esperado, mas em 1948, numa conferência pronunciada no Museu de Arte Moderna de São Paulo - texto citado anteriormente - apresentando, como veremos a seguir, resquícios tradicionalistas, referenciados por sua formação acadêmica. No texto, classifica a arquitetura como "*arte plástica de caráter essencialmente abstrato*", fazendo com que ela responda às três categorias definidas por Vitruvio: *firmitas* (solidez) que abrange os campos da estática, os problemas construtivos e a teoria dos materiais, *utilitas* (utilidade) que se refere ao aproveitamento espacial dos edifícios e o cumprimento de suas funções e *venustas* (beleza) que apresenta os postulados estéticos, amparada em seis conceitos básicos: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* e *distributio*, agrupados em três conjuntos:

1. *Ordinatio*, *eurythmia* e *symmetria* abordam os aspectos de proporcionalidade dos edifícios.
2. *Dispositio* faz referência à composição artística.
3. *Decor* e *distributio* aludem à justa adequação e utilização das ordens arquitetônicas e a relação do espaços com seus habitantes.

Vitruvio define as três componentes básicas do projeto (*utilitas*, *firmitas* e *venustas*) como presentes e integradas num processo de união e superação das recíprocas incompatibilidades. Podemos deduzir do conceito vitruviano que o intuito da arquitetura é a integração de aspectos perenes e temporais da edificação. Estando a perenidade representada por aspectos imutáveis como a harmonia, o ritmo, a proporção e a simetria, tendo a geometria

<sup>10</sup> LEVI, Rino - "Síntese das artes plásticas" - revista Acrópole (192):567, setembro de 1954

como ferramenta necessária para a manipulação e definição das formas arquitetônicas; o arquiteto deveria, partindo desses valores apriorísticos, adaptá-los à sua época, definindo um uso temporal do edifício, valendo-se de um sistema construtivo adequado à linguagem formal pretendida.

Rino Levi vê a função da arquitetura como o estudo principal da forma (*venustas*) ligada ao ambiente e ao clima, adotando posturas de funcionalidade (*utilitas*) e técnicas (*firmitas*), visando a criação harmônica de ritmos (*eurythmia*), ordenando volumes cheios e vazios (*ordinatio*) e jogando com a cor e a luz.

Com um método tradicional de composição mostra como a arquitetura abocanha todos os campos da forma - fazendo uma alusão à “arquitetura integral” apregoada por Walter Gropius - desde o objeto mais comum até as organizações coletivas, enfocando a habitação, o trabalho, o lazer e o transporte.

*“A arquitetura apresenta um campo de realizações dos mais vastos, pois abrange todos os problemas essenciais à vida do homem, desde o objeto de uso comum até a organização da cidade. Em consequência seria a arte que ofereceria mais extensas possibilidades de criação e realização, se a atividade do arquiteto não dependesse inteiramente de terceiros sujeita como está às injunções e caprichos destes”.*<sup>11</sup>

Consequentemente, os artistas que não arquitetos teriam uma facilidade maior de dar vazão ao seu processo de criação, podendo abstrair-se inteiramente do mundo real. O objetivo utilitário imediato que a arquitetura apresenta não poderia se transformar num empecilho que a fizesse perder o seu caráter (*decor*). *“Tal objetivo não constitui limitação à concepção artística; pode trazer-lhe sugestões valiosas”.*<sup>12</sup>

Resulta assim que a arquitetura, sendo um processo eminentemente artístico, necessita de conhecimentos variados e que não há modos de ser concebida sem um trabalho de colaboração estreita entre cliente - arquiteto - técnicos.

Ao reforçar a idéia de ver a arquitetura como uma síntese harmônica de todos os elementos que estão implícitos na construção ( a utilidade, a técnica e a plástica), não caberia o

<sup>11</sup> LEVI, Rino - “Situação da arte e do artista no mundo moderno - op. cit.

<sup>12</sup> Ibid.

improviso tanto na arquitetura como na arte de um modo geral, devendo ser o trabalho de quem a realiza de amadurecimento de uma idéia consciente, criativa e desenvolvida com firmeza. Esta consciência deveria estar presente tanto em quem utiliza o espaço arquitetônico como para os arquitetos e construtores. Faz uma crítica ao cliente por não ter embasamento de avaliação do trabalho do arquiteto, posto que seu interesse é apenas o objeto construído.

*“Lembro que já fiz várias tentativas para se conservar, na construção, o concreto exposto, sem qualquer revestimento. O concreto, tal como se apresenta depois de deformado, é realmente belo; as marcas de tábuas e outras irregularidades constituem matéria rica plasticamente. No entanto, não se consegue deixá-lo assim. Dentro da rotina, nem sequer o construtor ou o mestre de obras poderiam admitir tal coisa e o cliente, por sua vez, exige o mármore”.*<sup>13</sup>

Quanto aos técnicos admite uma intervenção moderada no processo projetivo, não podendo a arquitetura ser concebida corretamente sem um trabalho de colaboração estreita, mas deixa claro que cabe ao arquiteto a coordenação dos conhecimentos variados que envolvem o processo construtivo. Quanto a quem solicita o projeto arquitetônico diria que todo individuo sempre apresenta sugestões valiosas, primordialmente quanto ao projeto residencial, pois toda a vida humana está obrigatoriamente ligada à casa.

#### 1.1.4 Arquitetura e Construção.

Le Corbusier, em 1919, no livro *“Vers une Architecture”*, apresenta uma diferença clara entre arquitetura e construção, ao dizer:

*“Utiliza-se a pedra, a madeira, o concreto e com estes materiais levantam-se casas, palácios, isto é construção... Porém, me comove, me faz bem e digo: é belo. Isto é arquitetura. A arte está aqui”.*<sup>14</sup>

<sup>13</sup> LEVI, Rino – “Projeto de hospital – experiência de um arquiteto” – aula proferida no 2º Curso de planejamento de hospitais, organizado pelo IAB-SP, 22 a 27 de março de 1954.

<sup>14</sup> LE CORBUSIER – “Hacia una arquitectura” – Editorial Poseidon, Barcelona, 1977, p.165.

Nikolaus Pevsner, no livro *“Na outline of European Architecture”*, publicado pela primeira vez em 1943, reascende esta discussão:

*“Um abrigo de bicicletas é uma construção, a Catedral de Lincoln é uma obra de arquitetura”*.<sup>15</sup>

As posições apresentadas por Le Corbusier e Pevsner apresentam uma discussão interessante: arquitetura é tudo aquilo que encerra um espaço, cujas dimensões são suficientes para que o ser humano possa estar ou o termo arquitetura aplica-se a uma pequena parcela da totalidade construtiva?

Rino Levi no texto *“Que és la arquitectura?”*, em 1956, corrobora esta postura de dar à arquitetura uma qualificação diferenciada da construção.

*“Existem muitas definições, geralmente confundem-se arquitetura e construção, porém nem toda construção é arquitetura”*.<sup>16</sup>

A construção, segundo o seu pensamento, apresenta-se como um processo amparado na industrialização e como tal deve ser conduzida. Porém, em 1956, via a indústria nacional não adequada ao período histórico, apresentando uma organização inadequada, caminhando a passos lento, enquanto que o processo construtivo por ter uma organização móvel, possuía mais agilidade em relação a evolução da obra.

A construção seria a materialização do pensar e a arquitetura a ação que a antecede, apresentando-se como trabalho espiritual que tem início e término na prancheta. O arquiteto envolvido com o seu pensamento e todos os conhecimentos adquiridos, sejam plásticos, técnicos, econômicos e sociais, dando vazão aos fatores que a definem:

	espaço →	volume
Arquitetura →	proporção →	ritmo
	transparência →	leveza

<sup>15</sup> PEVSNER, Nikolaus – *“Panorama da arquitetura ocidental”* – Martins Fontes, São Paulo, 1982, p.7.

textura → cor

Não existindo os fatores mencionados acima não há a essência que dá personalidade ao projeto. Não existindo princípios não há arquitetura, mas puramente construção.

O arquiteto, para chegar a um resultado estético em harmonia com a função, tem que ter o conhecimento e saber conter a fantasia dentro de certos valores técnicos, tendo consciência que esse processo pode ser um delimitador da expressão artística.

*“A finalidade da arquitetura não é o cálculo, apesar desta não poder prescindir do mesmo, mas a forma. Enquanto esta é a resultante de uma vontade criadora, tendendo a tornar-se um símbolo, aquela nasce de um processo mecânico. As leis da arte, que estão em um plano diferente do plano da técnica, obedecem a fatores imutáveis da alma humana, ao passo que a técnica, após sua evolução se extingue”.*<sup>17</sup>

Posiciona a técnica à serviço da arquitetura buscando encontrar soluções para os problemas de ordem plástica. A arquitetura, ao seu modo, busca uma associação dos elementos utilitários, técnicos e plásticos que se apresentam na construção, onde a estética está presente no bom desenho e não em materiais ricos ou de efeitos efêmeros.

*“A arquitetura não é a veste que se dá ao edifício, mas sim a sua própria essência; (o arquiteto) cuida de todos os seus detalhes, da concepção, da execução, da insolação, das asperezas, do clima, da aeração, da iluminação, do aquecimento ou resfriamento, do amobiliamento (sic), do ajardinamento, etc.*

*Infelizmente o arquiteto, no mais das vezes, está reduzido ao desenhista que veste o edifício; sua preocupação é a de traçar uma fachada num determinado estilo. A escolha de tal ou tal outro estilo é um capricho guiado pela ignorância e pela incapacidade. Compreende-se perfeitamente que é mais fácil copiar de acordo com a função do edifício”.*<sup>18</sup>

<sup>16</sup> LEVI, Rino – “*Que és la architectura?*” – revista Nuestra Arquitectura (324), Buenos Aires, 1956.

<sup>17</sup> LEVI, Rino – “O que há na arquitetura” – revista “Anual do Salão de Maio” (RASM), São Paulo, 1939.

<sup>18</sup> LEVI, Rino – “Arquitetura moderna” – op. cit.

## 1.2 VILANOVA ARTIGAS

### 1.2.1 Arte e liberdade

*“A arquitetura é uma arte...No fundo é o direito humano à beleza, coisa que a burguesia não concebe, mas que é tão simples de oferecer. Sim, é o valor da cultura, mas a burguesia também não sabe o seu significado e faz dela mais uma mercadoria”.*<sup>19</sup>

Partindo da hipótese de que toda a realização humana pode ser vista como procedimento artístico, Artigas nos diz que a arquitetura como arte obteve sempre um lugar privilegiado na história da civilização. Cita Platão quando distingue as chamadas artes úteis - as quais tinham a natureza como modelo e buscavam dominá-la em proveito próprio - e as inúteis, citando a música e a pintura como exemplo.

O fato da arquitetura estar vinculada ao processo construtivo salvou-a de ser considerada uma arte inútil, porém não impediu que, em determinados períodos históricos, pudesse ser classificada como atividade supérflua. A importância histórica da arquitetura, muito mais por ter um vínculo preciso com a construção, dar-se-ia por ser definida como arte e ter a liberdade como parâmetro de composição no que tange às questões formais.

Para Artigas, não haveria livro ou regulamento que ensinasse o procedimento artístico, aproximando-se do pensamento de Johannes Itten que em 1923 diria:

*“A qualquer homem pode-se ensinar a desenhar uma linha circular, porém cada homem trás dentro de si a força de sentir interiormente, com a intensidade de uma*

---

<sup>19</sup>ARTIGAS, Vilanova – In “Arquitetura, política e paixão – a obra de um humanista” – edição especial da revista Arquitetura e Urbanismo, nº1, janeiro de 1985.



*experiência vivida a linha circular. Posso liberar nele aquele força, porém não posso dá-la”.*<sup>20</sup>

Itten complementaria dizendo que o movimento é o gerador da forma do mesmo modo que esta gera o movimento. Perceber a forma equivale a ser movido e ser movido a formar. Artigas, por sua vez, diz que a “arte nasce dentro de cada um e desenvolve-se como um conjunto de experiências”<sup>21</sup>. A arte não se recebe como ensinamento, mas se apreende e o que dá característica ao seu movimento é a liberdade plena. A liberdade estaria representada pelo rompimento com as convenções sociais e a formação de uma consciência somada a uma plena visão do mundo. Assim, a arquitetura como expressão artística de um povo, teria que reivindicar uma liberdade sem limites, primordialmente no que diz respeito às questões formais.

### 1.2.2 Arquitetura como expressão de uma cultura.

Arquitetura, segundo a postura do autor, é parte formadora da expressão cultural de um povo, num determinado período histórico, tendo como referência a tecnologia e a produção industrial sobre as quais exerce sua influência como atividade amparada na criação.

*“Não se pode olhar a arquitetura como sendo só arte, mas como expressão cultural de um povo, de uma época, de um período histórico e que conversa, não só tecnologicamente, mas troca com o passante sagaz, um diálogo absolutamente impossível de ser destruído, qualquer que seja a justificativa”.*<sup>22</sup>

A compreensão da arquitetura não viria apenas da análise de um edifício de modo isolado. Sentir, na paisagem, o comportamento de um determinado grupo de edifícios com uma linguagem própria, expressando a situação da cultura naquela condição, seria o desejado. Como toda produção humana, o edifício criado pelo homem prevalece no meio ambiente com

<sup>20</sup>ITTEN, Johanes. In PATTETA, Luciano (org.) – “Storia dell’Architettura:antologia crítica”, Milão,Etas Libri, 1975.

<sup>21</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Carta a um cliente” – Empório Cultural, São Paulo, 1945.

<sup>22</sup> ARTIGAS, Vilanova – In “ Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – revista Acrópole, n°66, 1984.

a linguagem de quem a produziu, refletindo todo o conhecimento técnico e artístico da época em que foi idealizado.

*“E esse projeto...fala para os séculos, ele não pode jamais parar de falar. Separa-se, como um livro, de seu autor e passa a ter vida própria”.*<sup>23</sup>

### 1.2.3 Arquitetura e desenho industrial

A arquitetura como desenho está enfatizada pelo trabalho do artista associado à estrutura da vida humana, estando esta interligada ao plano dos objetos. Revela a importância do desenho incorporado ao desenvolvimento industrial, buscando a criação de uma personalidade nacional como haveria nos países industrializados. Busca definir um conceito de “design”, de reformulação do projeto, considerando as proposições da missão de planificação do conjunto interdisciplinar. Deste modo, ampliar-se-ia o campo de atuação do arquiteto, não ficando preso apenas a um projeto do edifício, mas como se processa esta inserção num conjunto muito mais amplo.

*“Quando o homem carrega para a Lua um edifício de 26 andares, não tem sentido acharmos tão maravilhoso simples prédios fixos na terra”.*<sup>24</sup>

A produção industrial esgota as minúcias artesanais de um projeto isolado, fazendo com que o arquiteto abandone o árduo trabalho de detalhamento de uma obra. Do mesmo modo que o emprego de computadores libertou a engenharia de estruturas do trabalho penoso do cálculo, a utilização de recursos tecnológicos modernos liberou um manancial de energia do conjunto interdisciplinar para acrescentá-lo às missões da criatividade arquitetônica.

*“Ninguém desenha pelo desenho. Para construir igrejas há que tê-las na mente, em projeto. Parodiando Bluteau, ... que catedrais tendes no pensamento? Aqui aprenderéis a construí-las duas vezes: aprenderéis da nova técnica e ajudareis na criação de novos símbolos. Uma síntese que só ela é criação”.*<sup>25</sup>

<sup>23</sup>Ibid.

<sup>24</sup>ARTIGAS, Vilanova – “Arquitetura e realidade brasileira” – transcrição de fita gravada. Depoimento realizado em 11 de outubro de 1968, na FAUUSP.

<sup>25</sup>ARTIGAS, Vilanova – “O desenho” – manuscrito, 1967. Fundação Vilanova Artigas.

#### 1.2.4 Arquitetura e construção.

Buscando a origem do espaço edificado, Artigas diz que o homem, ao elaborar sua habitação, fez o seu primeiro ato construtivo alojando-se em seu espaço interior e dominando-o como parte da natureza - citado Heidegger quando diz que o verbo construir, na língua alemã, nas suas formas mais antigas, exprimia também habitar e ser. Tendo a habitação como referência, “teria o homem primitivo transposto sua não menos primitiva soleira para apropriar-se do espaço em escala mais ampla. A outra margem do rio passa a fazer parte do espaço da habitação através de uma ponte”.<sup>26</sup> Assim, posiciona que os espaços públicos não seriam habitações, mas complementos através dos quais o espaço habitacional se universalizaria. Surge a sua célebre frase:

*“A cidade é uma casa. A casa é uma cidade”.*<sup>27</sup>

Para Artigas, a organização do espaço não é apenas um processo de nominá-lo mas posicionar os objetos, gerando assim uma relação implícita entre eles, para que surja, do planejamento de tais relações, uma conotação espacial.

*“...Para resumir, usando uma palavra que pode ser perigosa, o trabalho do arquiteto é a manipulação do espaço, o condicionamento desse espaço, desde a cidade, até a nação... e como, nesse espaço, a vida social flui de maneira que ela não discrepe das necessidades que a sociedade estabelece para o conjunto humano de uma determinada cultura”.*<sup>28</sup>

Artigas diz que só existe a arquitetura realizada, construída. *“Sem isso, é projeto de arquitetura, mas jamais arquitetura”.*<sup>29</sup>, definindo o projeto arquitetônico como uma linguagem sobre o fazer, um meio intermediário de realizar. Assim, o projeto de um arquiteto é a parte de um projeto mais amplo, onde elabora o seu planejamento como interpretação própria.

<sup>26</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Arquitetura e construção” – Texto publicado no catálogo da IX Bienal de São Paulo e reproduzido na revista Acrópole, n°368, São Paulo, dezembro de 1969.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup>

<sup>29</sup> ARTIGAS, Vilanova – In “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista”- op. cit.

*“Nossa luta tem sido enorme, principalmente no sentido de conseguir que toda construção seja arquitetura”.*<sup>30</sup>

A concepção arquitetônica em relação ao âmbito da construção apresenta-se como excepcionalidade na organização do espaço urbano. A razão da arquitetura apresentar-se como exceção dá-se pela distância cultural entre quem produz e quem solicita o projeto. Isto não quer dizer que toda a produção da arquitetura seja exemplar em qualidade. Existe a má arquitetura, seja no plano estético - não adequação ao período histórico proposto - seja em questão de funcionalidade ou não adequação ao espaço urbano para o qual foi projetada.

*“Uma obra de arquitetura fica lá milhares de anos, aquela porcaria colocada lá, todo mundo passa pela frente e olha; e não dá nem para esconder dentro de um museu, não tem maneira nenhuma... é como se alguém passasse e olhasse. Todo o mundo tem o direito de chegar e dizer: “Meu Deus que porcaria, esse sujeito é um louco!”. Um tempo já disseram isto de mim”.*<sup>31</sup>

Para finalizar, torna-se importante deixar claro que a arquitetura não é privilégio da classe dominante. Para Artigas enquanto não acontecer uma interação ativa entre arquitetos e massas populares, enquanto não se encontrar um modo de organização, “enquanto a obra dos arquitetos não tiver a suma glória de ser discutida nas fábricas e nas fazendas, não haverá **arquitetura popular**”.<sup>32</sup>

### 1.2.5 Arquitetura: “a arte de fazer cantar o ponto de apoio”.

Todo arquiteto tem como uma das suas ações projetuais predominantes a questão espacial ou como flui no espaço a ação da vida humana, porém alguns, segundo Artigas,

<sup>30</sup>ARTIGAS, Vilanova – In “A força crítica da sociedade brasileira?” – matéria de João Marcos Coelho, revista Banas, ed. De 25 de julho a 7 de agosto de 1977, para a seção “especial” sobre a crise brasileira.

<sup>31</sup>ARTIGAS, Vilanova – Depoimento à Lena Coelho Santos, 1978.

<sup>32</sup>ARTIGAS, Vilanova – “A arquitetura moderna brasileira” – publicado originalmente pela revista Fundamentos, n°17, São Paulo, janeiro de 1951.

deixam-se dominar por esse quesito, amparando-se num utilitarismo, com uma falsa postura funcional, que exclui a possibilidade de enfrentar as posturas plásticas, que é a característica dominante da arquitetura. Assim, não há nada de novo num edifício cuja preocupação ampara-se na funcionalidade, pois caracteriza-se apenas como domínio da quantidade sobre aspectos qualitativos.

Artigas busca uma postura intermediária. Vê a arquitetura como “arte com finalidade”, onde a função está na capacidade da arquitetura poder representar algo no campo social. Teria o edifício, então, dois aspectos fundamentais:

Interno: quando o espaço pede um determinado programa.

Externo: a expressão pura da beleza.

Como a arquitetura moderna prefere ser definida como a arte de organizar o espaço para a vida humana e, por outro lado, vê os princípios compositivos - plásticos e escultóricos - como contribuições do arquiteto ao espaço urbano, Artigas posiciona a arquitetura como unidade entre interior e exterior, buscando uma união do plano artístico com a finalidade funcional.

*“Não aceito a separação rígida entre forma e função. A própria idéia de funcionalidade é problemática. Na verdade, funcional é a direita com sua incrível capacidade de instrumentalizar tudo”<sup>33</sup>*

Assim, a satisfação escultórica é, ou deveria ser, para o arquiteto, maior do que as preocupações com a organização espacial.

*“É preciso fazer cantar o ponto de apoio. A frase é do Perret, do homem que canta a coluna grega, o encontro entre fuste e a arquitrave, que se enche de flores... O artista não aceita o apoio necessário entre a parede e a força da gravidade: esta lhe parece um obstáculo absurdo que a idéia e o pensamento podem negar cantando.*

<sup>33</sup> ARTIGAS, Vilanova – In “A força e a beleza da arquitetura brasileira” – entrevista a Marco Aurélio e Cláudio Guedes, para o jornal “A voz da Unidade”, órgão do “Partido Comunista Brasileiro”, São Paulo, publicada na edição de 30 de janeiro a 5 de fevereiro de 1981.

*O que me encanta é fazer formas pesadas chegar perto da terra e negá-la como se fosse cair, vencida pelo peso, mas não cai, porque sabiamente me cerco de engenheiros competentes”.<sup>34</sup>*

Artigas vê o modo de fazer com que o apoio cante em contato com o solo, como uma imagem poética, “*como uma espécie de revolta contra a força da gravidade*”. Busca a leveza como parâmetro de composição e a defende a todo momento, chegando a dizer: “*quem quiser fazê-las pesadas que defenda seu ponto de vista*”, encerra.

---

<sup>34</sup>ARTIGAS, Vilanova – In “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

## 1.3 SÍNTESE

RINO LEVI	VILANOVA ARTIGAS
<b>ARTE</b>	
O belo como inspiração do artista	Direito humano à beleza
Expressão individual	Expressão individual
Imponderabilidade da arte: imaginação e fantasia	Não se ensina, se apreende
Manifesta-se em clima de absoluta liberdade	Liberdade como parâmetro de composição
Fenômeno em transformação	Realizações humanas são procedimentos artísticos
Arte em conflito com a sociedade	
<b>ARQUITETURA</b>	
Verdadeira arte: criação e espírito	A arte com finalidade
A arte que mais necessita de conhecimentos científicos	Recursos técnicos a serviço da criatividade artística
Leis e princípios que a governam não se alteram	Expressa o conhecimento técnico e artístico de uma época
Arte plástica de caráter abstrato	A plástica como a sua dominante
A forma como finalidade	A forma como parâmetro de composição
Síntese harmônica: Utilidade Técnica Plástica	Plano interno: espaço pede programa Plano externo: expressão da beleza Unidade interior/exterior
Nem toda construção é arquitetura	<i>"Há que se conseguir que toda construção seja arquitetura"</i>

## CAPÍTULO 2: ARQUITETURA E MOVIMENTO MODERNO

---



## 2.1 RINO LEVI

### 2.1.1 Arquitetura como fator histórico.

A arquitetura que antecede o movimento moderno, segundo Rino Levi, em toda a história da humanidade, possui um desenvolvimento lento e paulatino, não apresentando qualquer interrupção brusca, caracterizando-se como a própria evolução da forma, a qual se processa de acordo com as condições sociais, políticas e econômicas das várias épocas. Divide a história da arquitetura em fases, os chamados estilos, onde cada um origina-se daquele que o precedeu e dá origem a um novo que o substitui, sendo quase imperceptível a passagem de um para o outro. Salienta que cada estilo apresenta seus aspectos difusos originados das peculiaridades geográficas e do nível cultural do povo para o qual foi concebido.

A tese de que há uma evolução lenta na arquitetura, torna-se visível em muitos edifícios do passado, apesar de terem sido construídos e reconstruídos várias vezes, *“e de possuírem nítidas características de cada época, apresentam hoje perfeita unidade arquitetônica como se concebidas de uma só vez”*.<sup>1</sup>

Apesar da variedade de estilos – influência exercida pelos povos e pelas particularidades regionais - as soluções arquitetônicas apresentam, em toda a história da arquitetura, materiais construtivos básicos como a pedra, o tijolo e o cal. Como consequência, as condições estáticas não se alteram, amparadas em paredes estruturais maciças que determinam divisões opacas, limitando a continuidade do espaço arquitetônico e separando nitidamente interior e exterior do edifício. Os materiais e as suas determinantes estáticas, utilizados nas construções do passado, estabeleceram estruturas e planos rígidos, onde os elementos estruturais resumiam-se em paredes, colunas, arquivoltas e coberturas e o sistema

---

<sup>1</sup> LEVI, Rino - “A casa - conferência proferida em várias cidades, arquivo do arquiteto, 1954.

de arco<sup>2</sup>, cúpula e abóbada que permitiram a construção de vãos bem maiores do que aqueles que se faziam até então.

Ao longo de todo o período, a organização do trabalho de caráter artesanal e os métodos construtivos, amparados em regras empíricas associados às condições estáticas da construção, determinadas pelos materiais e pela mão de obra, não apresentariam variações acentuadas.

*“De todas as profissões existentes no mundo, a arquitetura é das mais antigas e a que mais nos legou as mais significativas obras do passado. De tantos séculos de história, o que mais representa seu espírito, período por período, são os monumentos que nos dão uma idéia viva das aspirações humanas, sociais e culturais das gerações que nos precederam. Esses monumentos, porém, só podem ser considerados como tais enquanto possuem um sentido estético realmente válido, capaz de transmitir uma mensagem para o futuro”.*<sup>3</sup>

Rino Levi posiciona a expressão arquitetônica diretamente associada ao espírito de uma época, razão que faz os monumentos antigos serem realmente páginas da história. Ao fazer uma análise desses monumentos verifica-se que a obra produzida é coerente com a época e com o meio para o qual foi concebida e os materiais e a técnica empregadas deixam claros os recursos disponíveis e as exigências funcionais exigidas.

Analisando a história da arquitetura percebe a evolução da técnica condicionada aos quesitos ambientais e as exigências utilitárias dos espaços propostos. O que mais se altera nas obras arquitetônicas do mesmo meio e da mesma época é a concepção de caráter pessoal de quem a idealizou. No entanto, as características que distinguem os estilos arquitetônicos além de estarem vinculadas à expressão personalística do arquiteto, ligam-se ao poder mais íntimo e vital que a arquitetura possui que é o resultado dos recursos técnicos disponíveis e das exigências funcionais.

*“Geralmente os estilos são estudados sobre reproduções dos detalhes mais manifestos dos monumentos históricos, quando esses estudos deveriam ser conduzidos tomando por base*

---

<sup>2</sup> Considerado por Rino Levi o maior progresso verificado durante o desenvolvimento da arquitetura antiga.

<sup>3</sup> LEVI, Rino – “Discurso proferido na seção de encerramento da Convenção Nacional de Arquitetos” – na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Caracas - Venezuela. Arquivo do arquiteto, 12 de dezembro de 1959.

*as plantas e cortes, definidos os materiais usados e a técnica da construção, determinadas as solicitações e as resultantes estáticas; com isto os arquitetos teriam idéias menos errôneas sobre o valor da expressão arquitetônica e compreenderiam melhor o verdadeiro exemplo dos mestres dessa arte”.*<sup>4</sup>

Rino Levi faz uma crítica aos tradicionalistas observando que a preocupação com um determinado estilo prejudica a planta e o corte do edifício, onde as janelas negam as regras elementares da iluminação e aeração científicas, obedecendo erroneamente as falsas linhas das fachadas, onde *“seus eixos, tamanhos e formas dependem do exterior e não do interior, temos hoje a possibilidade da janela muito larga ou da janela que toma duas faces de um canto da sala, o que cientificamente é o ideal, mas continuamos a adaptar um sistema de iluminação que se usa desde séculos”.*<sup>5</sup>

A resultante da desordem produzida pelos falsos estilos é a *“cidade - bandeira, onde, ao lado de um edifício em pretense estilo grego vê-se outro que é denominado de gótico ou de Luis XV e são todos edifícios modernos, de concreto armado, produtos de um “standard”, mascarados como se estivessemos num perene carnaval”*<sup>6</sup>

Christiano Stockler das Neves, antigo diretor e professor da Faculdade de Arquitetura Mackenzie e um dos maiores defensores da arquitetura tradicional, ferrenho opositor às posturas modernas, faz ironia num texto publicado em 1930:

*“Se os futuristas denominam “lulu” aos estilos dos luizes, denominaremos “street dog” ao “estilo” das “máquinas de habitar”.*

*Aquela tem raça. O outro não. É esta a distância que há entre a fina arquitetura e as sensaboronas “maquinas de habitar””.*<sup>7</sup>

Para Rino Levi, a arquitetura histórica não deixa de ser bela, porém deve ser considerada dentro de sua época como produto de uma civilização.

<sup>4</sup> LEVI, Rino – “Arquitetura moderna” – arquivo do arquiteto, s.d.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> NEVES, Christiano Stockler das – “Architectura contemporanea” – In revista Architectura e Construções, São Paulo, maio de 1930, p.5

*“O passado continua sempre a nos fornecer ensinamentos maravilhosos, aliás hoje mais do que nunca, pois estudos sistemáticos e meios de divulgação mais difusos nos permitem maior visão de tudo que existiu no mundo. As leis da harmonia são imutáveis, baseiam-se numa constante: o ser humano”.*<sup>8</sup>

Em 1949, diz que quem cogita mandar construir reproduz, em sua mente, as instalações antigas que lhe são familiares, cuja tendência de refazer o antigo justifica-se pelo desconhecimento dos progressos alcançados pela arquitetura moderna, que ofereciam condições de conforto superiores àquelas que a sociedade havia tido no passado. Com a Revolução Industrial verificou-se uma fenomenologia nova no processo evolutivo da arquitetura, produzindo um salto evolutivo admirável, caracterizando uma ruptura nítida.

Faz uma crítica às primeiras realizações arquitetônicas brasileiras, no período da colonização, influenciadas pelo barroco português. *“Obras incipientes, alheias às finalidades estéticas e sem intenções plásticas, orientadas unicamente no sentido de atender às necessidades mais imediatas de teto e de proteção - adaptavam-se perfeitamente ao ambiente, vindo a adquirir, assim, caráter próprio”.*<sup>9</sup> Dada a escassez de materiais e a pobreza de recursos técnicos, a arquitetura apenas representava uma consequência direta das necessidades funcionais do período. Posteriormente, dada a evolução econômica e política, surgem construções com caráter de monumentalidade em especial as igrejas mineiras e baianas. Como a influência européia acentuou-se, perdeu-se a espontaneidade e a continuidade da evolução primeira, ficando perdida e impossibilitada a formação de uma arquitetura com características nacionais.

Assim, a arquitetura esqueceu os princípios que poderiam levar à criação de formas próprias e passou a ser uma reminiscência exótica dos mais variados estilos.

*“A casa, coluna mestra da tradição, transformou-se num sonho de cartão postal; satisfaz as necessidades de uma única geração, tendo perdido o caráter patriarcal tão próprio das antigas casas brasileiras”.*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> LEVI, Rino – “A casa” – conferência proferida em várias cidades, arquivo do arquiteto, 1954

<sup>9</sup> LEVI, Rino – “Evolução da arquitetura brasileira” – papéis avulsos, arquivo do arquiteto, s.d.

<sup>10</sup> Ibid.

### 2.1.2 Comunistas, fascistas, loucos e futuristas.

O arquiteto Alejandro Christophersen, citado como integrante da Sociedade Central de Arquitetos de Buenos Aires, num texto publicado na revista *Architectura e Construções*, fevereiro de 1930, tenta ser o apaziguador de uma luta que se mostrava cruel entre os arquitetos tradicionalistas - representados naquele período por Christiano S. das Neves - que defendiam uma evolução lenta da arquitetura amparada na linguagem clássica e os poucos arquitetos que assumiam uma postura de modernidade como Gregori Warchavchik, Rino Levi, Flávio de Carvalho e Jayme Silva Telles.

Christophersen, no artigo citado, diria que a denominação “arquitetura moderna” apresentava-se de modo errôneo, pois a arte sempre seguiria o espírito da época; assim, o verdadeiro título deveria ser “arquitetura da atualidade”. Outra confusão generalizada, apregoada por ele, prendia-se ao fato de contrapor o estilo moderno aos denominados estilos históricos. “...*chamemos a essa arte arquitetura simplesmente, pois os estilos são somente os dialetos do grande idioma arquitetônico universal*”.<sup>11</sup> Assim, a arquitetura deveria se modificar nos decênios que seguiriam, devido às novas conquistas tecnológicas que, fatalmente, levariam a meios construtivos mais aperfeiçoados e audazes.

*“Felizmente há uma tendência que não é nem modernista nem pertence à tradição clássica, porém se caracteriza pela serenidade da composição e simplicidade, pelo emprego lógico de novos materiais e das estruturas modernas adaptadas à beleza decorativa do passado renovada e pela inspiração do presente”*<sup>12</sup>

Christiano Stockler das Neves, o maior defensor do tradicionalismo arquitetônico em São Paulo, seus escritos vão de 1929 a 1951, numa posição desesperadora, ataca os modernistas com tal veemência e com tantas farpas que, às vezes, chega às raias do absurdo. Mostramos, a seguir, uma resenha do seu pensamento para que possamos entender melhor a dialética existente entre o tradicionalismo e as posturas modernas:

<sup>11</sup> CHRISTOPHERSEN, Alejandro – “Architectura do passado em relação com a arte da actualidade” – In revista *Architectura e Construções*, fevereiro de 1930, p. 3 e 4.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

- Conceito de arquitetura: vê a arquitetura como reflexo da civilização. Seria a arte de construir com solidez e conveniência, segundo os princípios do belo.

- Arquitetura clássica: admirável arquitetura dos antepassados. Verdadeira “Bíblia de Pedra”, cujas “páginas de ouro” seriam monumentos da nobre arte.

- Arquitetura moderna: revela ignorância. Não poderia ter a classificação de obra de arte, pois estariam ausentes os princípios estéticos.

- Futurismo: os arquitetos futuristas teriam apenas preocupações com aspectos de interioridade.



Figura 1- Visão "futura" de Nova York

- Arquitetos modernos: “São simples distribuidores de peças interiores do edifício e nunca criadores de formas”.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> NEVES, Christiano Stockler das. – “A pretensa architectura moderna” – In Architectura e Construções, São Paulo, agosto de 1929, p.15

- “O que é bom é eterno”. Quem se arriscasse em construir nos estilos efêmeros ( arquitetura moderna) poderia ter suas propriedades desvalorizadas.
- A arte não poderia sofrer precipitações, teria que ter uma evolução paulatina.
- Todos que estimariam a arte não poderiam aceitar a arquitetura moderna. “... Assim devem combater, sem cessar, os falsos princípios e as produções dessa baboseira a que chamam arte moderna”.<sup>14</sup>



Figura 2 - Uma “máquina” de habitar

- Só haveria crise arquitetônica quando o verdadeiro arquiteto - o tradicionalista - fosse afastado da construção.



Figura 3 - “Máquina de habitar em diversos andares”

- Na arquitetura monumental ( edifícios públicos, templos e residências de luxo ) a arte deveria predominar sobre o utilitarismo; “não havendo aí aplicação alguma para as teorias de Corbusier, que podem ser muito boas para casas operárias, fábricas, etc., onde a arte seria um absurdo”.<sup>15</sup>
- “O estilo moderno é ótimo, como fantasia, unicamente para esses ambientes alegres como “cabarets”, cinemas, teatrinhos, “garçonnières”, etc”.<sup>16</sup>

<sup>14</sup>Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

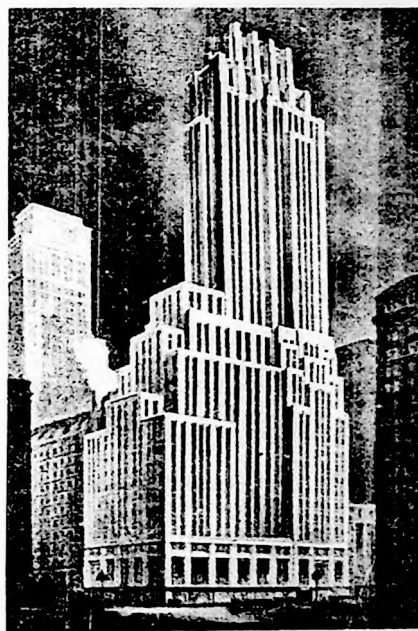
<sup>16</sup> Ibid, p.16

- *Os apologistas de Le Corbusier consideram a casa uma “máquina de habitar”. Pretendem materializar os encantos do lar, tornando-o um ambiente frio, incolor e repulsivo como dos hospitais e penitenciárias, isto é, um “home” que afugenta seus moradores. Adeus “sweet home”, habitemos um “bitter home” e procuremos os “cabarets” e “garçonnières” em que a fantasia, só aí empregadas por esses cubistas, é menos monótona que as suas casas-máquinas, pois que a pobreza das formas arquitetônicas é, transitoriamente, compensada pelo colorido, efeito de luz e pela indumentária e plástica das damas”.*<sup>17</sup>

- Trata Le Corbusier como um tradicionalista primitivo da arte construtiva e um inimigo ferrenho do passado, mormente da arquitetura clássica, dizendo que ele havia buscado inspiração - para as suas “máquinas de habitar” - nas palafitas encontradas nos lagos de sua terra natal, meros produtos da arte de construir da época neolítica.

- A estandardização, na arquitetura, “*torna o arquiteto um negociante, um industrial, mas nunca um artista*”.<sup>18</sup>

- “*O belo requer a ordem, harmonia e proporção. São princípios imutáveis que não podem ser proscritos na obra arquitetônica sob pena de torná-la arbitrária, excêntrica, banal, grotesca, ridícula e prosaica*”.<sup>19</sup>



**Figura 4 – “Arranha-céu futurista”**

<sup>17</sup> NEVES, Christiano Stockler das – “O que é arquitetura” – In *Architectura e Construções*, São Paulo, dezembro de 1929, p.6.

<sup>18</sup> NEVES, Christiano Stockler das.

<sup>19</sup> NEVES, Christiano Stockler das – “Bom gosto, porque te escondes e não reages?” – In jornal “Correio Paulistano, São Paulo, 9, 11 e 13 de dezembro de 1951.



- *“A standardização, na arquitetura, torna o arquiteto um negociante, um industrial, mas nunca um artista”*.<sup>20</sup>
- *“O utilitarismo é o maior inimigo da arte”*.<sup>21</sup>
- *“É preciso não confundirmos o útil com o belo. O útil é de domínio do industrial. O belo é o apanágio do artista”*.<sup>22</sup>
- *“O comunismo em todas as suas manifestações, inclusive o futurismo artístico é condenado por todos os governos sensatos e equilibrados porque os dessa seita são contrários a toda a organização social”*.<sup>23</sup>
- O futurismo e as artes:

Poesia: permite a qualquer pessoa fazer um verso de “pé-quebrado”.

Pintura: desenham figuras horrendas ou desenhos cômicos que as crianças fazem melhor.

Música: “cacofonias tremelicantes” e ruídos de “jazz band”.

Arquitetura: edifícios em forma de sepulcros enormes que espalhados pelo espaço urbano, apresentam aspectos de uma vasta necrópole.

Em 1925, quando era estudante da Escola Superior de Roma, Rino Levi diria que “é digno de nota o movimento que se manifesta hoje nas artes e principalmente na arquitetura. Tudo faz crer que uma era nova está para surgir, se já não está encaminhada”.<sup>24</sup> No mesmo artigo diria que a arquitetura, como arte maior, amparada na praticidade e economia, utilizando linhas simples e poucos elementos decorativos em destaque; surgiria em contraste ao neoclassicismo chamado por ele de insípido e frio. Não negaria entretanto a influência indireta

<sup>20</sup> NEVES, Christiano Stockler das – “O comunismo architectonico” – In *Architectura e Construções*, São Paulo, agosto de 1930, p.4.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.5

<sup>22</sup> Vide nota 15, p.12

<sup>23</sup> NEVES, Christiano Stockler das – “Architectura e futurismo” – In *Architectura e Construções*, abril de 1930, p.4.

<sup>24</sup> LEVI, Rino – “A architectura e a esthetica das cidades” – In *Jornal “O Estado de São Paulo”*, 15 de outubro de 1925.

do classicismo, o qual deveria ser sentido e interpretado, evitando-se, de todas as maneiras, a imitação barata.

*“As velhas formas e os velhos sistemas já fizeram sua época. É mister que o artista crie alguma coisa de novo e que consiga maior fusão entre o que é estrutura e o que é decoração; para conseguir isto o artista deve ser também técnico; uma só mente inventiva e não mais o trabalho combinado do artista que projeta e do técnico que executa”.*<sup>25</sup>

Em 1926, Rino Levi faz uma crítica ao procedimento construtivo ao dizer que a obra era apenas contratada e realizada num regime predominantemente comercial, pois o cliente costumava solicitar propostas a vários construtores que elaboravam o projeto e o orçamento gratuitamente. O projeto não era elaborado por profissional qualificado, mas pelo desenhista do próprio empreiteiro - normalmente com grande habilidade em perspectivas aquareladas - e o interesse prendia-se apenas na escolha do estilo a ser adotado.

Tudo ocorria com uma rapidez espantosa. O cliente escolhia uma dentre as várias propostas apresentadas e, em seguida, iniciava a construção sem maiores preocupações. O projeto e a técnica empregada na construção obedeciam à convenções enraizadas, destacando-se o projetista que soubesse imitar com galhardia os estilos que estavam em voga.

Com esse quadro como referência, mostra que não é difícil avaliar as dificuldades que se opuseram ao surgimento da arquitetura moderna.

*“Os arquitetos que se empenhavam no movimento de renovação era ridicularizados e apontados ora como negadores do belo, ora como comunistas, ora como fascistas e ora como loucos”.*<sup>26</sup>

Mostrava assim o surgimento de sinais precursores de uma renovação no plano artístico em geral e na arquitetura em particular, posto que as novas conquistas técnicas e formais começavam a mostrar poder de força junto aos construtores e alguns arquitetos que buscavam desprender-se dos preconceitos que lhes foram inculcados. Os progressos

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> LEVI, Rino - “Discurso de paraninfo, colação de grau dos arquitetos da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul. In revista Acrópole(242), São Paulo, 1958.

industriais, as descobertas científicas e as mudanças sociais pautaram para que surgissem, numa seqüência enlouquecedora, novos problemas exigindo soluções cada vez mais complexas, fazendo com que o arquiteto obrigatoriamente abandonasse todas as posturas acadêmicas e se dedicasse a uma investigação mais apurada da realidade.

*“Em arquitetura houve uma continuidade de evolução. O arquiteto moderno apenas procurou depurar a arquitetura anterior. Acho que o sentido da arte moderna é de depuração, mas de desenvolvimento contínuo das formas anteriores”.*<sup>27</sup>

A evolução da arquitetura tornava-se tão alucinante que olhar para o passado, buscando uma visão de conjunto, apresentava-se como uma tarefa com extrema dificuldade. Rino Levi acreditava que a arte estaria sujeita a uma evolução sem rupturas e que esta evolução seria um elemento fundamental para a arquitetura, levando-a a ter apenas um único estilo.

*“Os poucos profissionais bem intencionados, que se batem por uma arquitetura racional, pura expressão da verdade arquitetônica, são tachados de “futuristas”.*<sup>28</sup>

Com o surgimento da arquitetura moderna verificou-se então uma ruptura na marcha tradicional da arquitetura. Foram fatores decisivos a descoberta de novos materiais, a substituição do artesanato pela produção em série e dos procedimentos empíricos por processos científicos, modificando os conceitos construtivos que vinham vigorando até então.

*“Pilares delgados, dispostos livremente substituem as antigas paredes. As divisões podem ser omitidas e quando necessárias podem ser de materiais leves ou mesmo transparentes, determinando separações facilmente removíveis, sem afetar a estrutura. O espaço abrangido pela construção, nessas condições é ampliado, prolongando-se para o exterior.*

*Surgem, assim, possibilidades novas e fantásticas para a arquitetura: maior liberdade de composição, flexibilidade construtiva, leveza e transparência”.*<sup>29</sup>

<sup>27</sup> LEVI, Rino – “Situação da arte e do artista no mundo moderno” – In revista Colégio(4): 37, nov./dez. 1948.

<sup>28</sup> LEVI, Rino – “Arquitetura moderna” – op. cit.

<sup>29</sup> LEVI, Rino – “Os jardins na arquitetura moderna” – In jornal “A Gazeta”, São Paulo, 6 de maio de 1959.

A arquitetura moderna achava o seu caminho e passava a ter uma aceitação no Brasil, por estas duas principais razões:

- a) Não havia uma tradição arquitetônica fortemente enraizada no Brasil.
- b) O progresso rápido e crescente das cidades.

Assim, as possibilidades para as realizações arquitetônicas poderiam ser maiores e mais numerosas, predominando nelas o espírito de simplificação de linhas e a valorização de planos e massas.

### 2.1.3 Revolução Industrial e novas técnicas.

O primeiro impulso real em prol da arte contemporânea veio, para Rino Levi, da pintura expressionista, na segunda metade do século passado. Naquele período a arquitetura teria acompanhado os avanços do plano artístico, apesar dos desenvolvimentos notáveis que se processavam em relação à estrutura de aço e de concreto armado. A arquitetura teimava em permanecer presa aos ditames ecléticos, denotando uma ausência de nexos entre plástica e técnica construtiva e mormente uma ausência de união da arquitetura com o homem e a sociedade.

No entanto, já estavam formulados os princípios essenciais da arquitetura moderna, interligados às idéias impostas pela Revolução Industrial. Se por um lado a Revolução impunha, radicalmente, uma transformação da organização social, por outro lado apresentava condições técnicas e materiais de construção inteiramente inéditos.

Seria fatal a ruptura com um passado lento em sua evolução, amparado num trabalho que tinha o sistema do artesanato como referência. Assim, o espírito científico e a precisão mecânica exigiam uma visão ampla do conjunto em vias de atender as crescentes necessidades de um novo habitat social, não se enquadrando mais nos métodos empíricos tradicionais.

A Revolução Industrial havia criado a produção em série e o método científico, em substituição ao trabalho manual e ao empirismo. Surgiram novos materiais e novas técnicas

que permitiram a realização de imensas coberturas, bem como estruturas com certo grau de ousadia. O plano tornava-se livre e a construção flexível. A forma arquitetônica sofreria alterações profundas, onde delgados pilares, dispostos com liberdade, substituíram as paredes maciças. As divisões internas passaram a ser leves e independentes da estrutura.

Ao abordar a interpenetração espacial, Rino Levi apresentou o espaço residencial como exemplo, ao dizer que este poderia prolongar-se para o exterior, incorporando o jardim que deixa de ser um complemento para se tornar parte integrante da residência. Leveza, flexibilidade e transparência somadas às novas possibilidades técnicas seriam os elementos básicos da arquitetura moderna que determinaram rupturas com os estilos históricos.

*“O aço e o concreto armado e os novos métodos de trabalho originaram estruturas contínuas, baseadas em cálculos matemáticos. Abriu-se novo capítulo na história da arquitetura... Surgiram, assim, para o arquiteto, possibilidades fantásticas no mundo das formas, cujo desenvolvimento futuro é imprevisível”.*<sup>30</sup>

As conseqüências das conquistas produzidas pela Revolução Industrial afetaram sensivelmente o cotidiano e trouxeram modificações substanciais na organização da sociedade. Para Rino Levi, a arquitetura passou a adquirir caráter universal, subordinando-se a determinações sociais imperiosas, ampliando sua função e tornando-a detalhe do todo. Amparada nos novos hábitos das camadas sociais e melhores padrões de vida haveria de se modificar, citando como exemplo a difusão da instrução, melhores índices de saúde e a vida ao ar livre.

*“A arquitetura aproxima-se cada vez mais do homem e de cada homem, ainda o mais humilde. É na habitação que o fenômeno mais profundamente se evidencia, porque é aí que ela mais se liga à vida do homem. E é na habitação que o homem forma o seu espírito, o seu caráter e a sua personalidade”.*<sup>31</sup>

No entanto, os princípios da arquitetura moderna tiveram aplicação concreta em fins do século passado na Europa e nos Estados Unidos, destacando a Escola de Chicago como referência. Considerou ainda como ciclo preparatório, a contribuição de alguns arquitetos europeus, nos primeiros vinte anos deste século. A partir daí impunha-se a evolução de novos

<sup>30</sup> LEVI, Rino – “A casa” – op. cit.

conceitos práticos e objetivos, com a intenção de achar soluções aos problemas ligados à coletividade. A arquitetura moderna apresentando condições favoráveis para a sua difusão - não podendo mais prescindir das novas conquistas técnicas, ligadas ao conforto -, a partir de 1920 verificou-se uma polêmica que contribuiu para aumentar a confusão de um público ainda não preparado para as mudanças que estavam ocorrendo na arquitetura.

*“Apesar das aparências, a arquitetura moderna progrediu menos do que se pensa. Num século de esforços, nessa nossa era industrial, que modificou os alicerces da sociedade - o empirismo foi substituído pelo método científico - o que se realizou no setor da arquitetura é ainda bem pouco em relação ao que resta fazer, principalmente no que se refere a problemas de maior envergadura, que interessam mais de perto à coletividade.*

*É que a evolução da mentalidade humana para inovações substanciais, principalmente quando estas alteram fundamentalmente o mundo formal que nos circunda, faz-se lentamente de geração em geração. Como sempre nesses casos, o problema é essencialmente de educação”.*<sup>32</sup>

A arquitetura moderna não seria uma atitude puramente estética à procura de originalidade formal. Seu nascimento deu-se a partir de uma vontade de renovação e de ajustamento às condições de vida da época, reagindo à uma preocupação puramente “fachadista” da época que a precedeu. Mesmo assim existiriam alguns arquitetos modernos ansiosos por um sensacionalismo meramente formal, alheios ao verdadeiro problema arquitetônico que geram “um academismo que nem sequer merece esse título, muito pior que o daqueles que faziam ou fazem “florentino”. O trabalho honesto do arquiteto não passaria a ser entendido nem pelo arquiteto moderno “que liga a idéia de arquitetura à utilização de estruturas livres, fachadas livres, pilotis, “brise-soleils” e formas tortuosas”<sup>33</sup>

Concluindo, podemos dizer que para Rino Levi a arquitetura deveria se aproximar cada vez mais do homem, colocando ao seu alcance os benefícios de um contato íntimo com a natureza, porém, infelizmente, esses benefícios nem sempre seriam aproveitados integralmente

<sup>31</sup> LEVI, Rino – “O projeto residencial” – rascunho para conferência, arquivo do arquiteto, s.d.

<sup>32</sup> LEVI, Rino – “Estacionamento e problemas correlatos”- op. cit.

<sup>33</sup> LEVI, Rino – “Projeto de hospital – experiência de um arquiteto” – Aula proferida no 2º Curso de Planejamento de Hospitais, organizado pelo IAB-SP, 22 a 27 de março de 1954.

devido, até por uma boa parte dos arquitetos, à falta de uma melhor compreensão dos princípios da arquitetura.

## 2.2 VILANOVA ARTIGAS:

### 2.2.1 O Estilo internacional e a burguesia

A arquitetura moderna abriu mão de todas as informações vindas da história “*para fazer uma arte que não tinha história*”<sup>34</sup>, com o intuito de servir à sociedade pós- Revolução Industrial. Negando os símbolos burgueses, amparou-se numa tecnologia emergente representada pela produção em larga escala, preços baixos e novas posturas estéticas, repudiando totalmente os valores do passado, ridicularizando a burguesia e apresentando-se como portadora da bandeira da revolução.

Tendo esta leitura como ponto referencial, Artigas conceitua as três raízes que, ao seu ver, consolidaram o real desenvolvimento da arquitetura moderna:

**Raiz filosófica:** os liberais alemães teriam sido aqueles que mais serviços prestaram à burguesia internacional com a fundação da Bauhaus e a sua filosofia implícita. A linha de raciocínio de Walter Gropius teria incitado o surgimento do ideário da arquitetura moderna, sendo ele quem teria formulado e difundido os princípios do “estilo internacional” nos Estados Unidos.

*“ (...) e quando se fala de um estilo internacional qualquer comunista como eu logo sabia que o sentido de internacionalidade era de origem proletária universal. Quer dizer, um universal pelo conteúdo, nacional pela forma. Uma arquitetura internacional seria aquela que servisse ao total da humanidade e tivesse as suas formas nacionais cobrindo a internacionalidade da intenção ”.*<sup>35</sup>

A relação forma e conteúdo seria típico do pensamento de Lenin e Artigas apresenta uma frase do pensador russo que o teria marcado profundamente: “por melhores que sejam os teus pensamentos, por mais dignos e generosos que eles possam ser, eles são sempre a expressão da classe dominante”.

<sup>34</sup>ARTIGAS, Vilanova – Depoimento à Aracy Amaral, em 6 de novembro de 1980.



**Raiz utópica:** a raiz francesa oriunda do socialismo utópico proudoniano que desembocou nas posições assumidas por Le Corbusier.

**Raiz econômica:** A Inglaterra com tradição em construções de estruturas metálicas, assume o papel propagandístico de uma arquitetura voltada aos aspectos econômicos e práticos.

Uma quarta origem da arquitetura moderna e talvez a mais importante, foi a influência exercida pelo construtivismo soviético. A Rússia pretendia assim, como movimento instalado modificar o mundo, abrindo uma nova fase evolutiva para toda a humanidade, mormente do ponto de vista artístico.

*"(...) foi uma arquitetura inaugurada em função da Revolução Socialista de 1917. De repente o mundo se vê no fim da Primeira Guerra Mundial - o mundo digamos assim - à frente de uma sociedade enorme que oferecia a solução de milhares da totalidade da problemática humana daquele tempo, inclusive a da arte que vinha do século XIX, protestador, dentro da Revolução Socialista... dentro da qual toda a problemática burguesa desapareceria frente ao novo mundo".<sup>36</sup>*

O final da primeira grande guerra, associado aos ideais da Revolução Industrial passou a noção de um mundo novo para toda a humanidade, amparado nos conceitos tecnológicos e científicos, cujo desenvolvimento ocorria sob a direção supervisionada dos Estados Unidos. Esse país apresentou-se como modelo, sobre o qual a maioria dos países voltaram seus olhos, em busca de um caminho desenvolvimentista.

De todo modo, seria inegável a influência exercida pelos movimentos artísticos soviéticos no surgimento da arquitetura moderna na Europa a partir de 1922. *"Isso é uma coisa que pode ser provada, de tal maneira que é provada historicamente pelo fato de que o Pavilhão L'Esprit Nouveau, feito por Le Corbusier, na Exposição de Arte Decorativa de Paris, de 1925, ter sido considerado uma coisa subversiva e que representava o pensamento, digamos, comunista ou socialista da época".<sup>37</sup>*

<sup>35</sup>ARTIGAS, Vilanova - Depoimento gravado em outubro de 1984. Fundação Vilanova Artigas.

<sup>36</sup>ARTIGAS, Vilanova - Depoimento ao Museu da Imagem e do Som - palestra proferida na Secretaria Estadual de Cultura de Fortaleza-CE, 1981.

<sup>37</sup>ARTIGAS, Vilanova - Entrevista gravada em outubro de 1984. Arquivo Fundação Vianova Artigas.

Argumenta que o aceite das teses da arquitetura moderna não fora tão simples, gerando a criação, na década de 20, de um estilo denominado *Art Decó*, com o intuito de substituir os aspectos pseudosubversivos que a arquitetura moderna poderia representar para a classe dominante de todo o mundo.

*“É sabido universalmente que a arquitetura moderna do tipo corbusiano, aquilo que os americanos chamavam de “international style”, passou a ser projetada e construída pela primeira vez, a partir da década de 50”.*

*Antes de 1950 existiam exemplos isolados de arquitetura moderna no mundo inteirinho”.*<sup>38</sup>

Artigas apresenta a suspeita de que a idéia de “*international style*”, um movimento com uma riqueza imensa de conteúdo não ter um estudo aprofundado por quem analisa a temática da arquitetura moderna, questionando: “(...) *se nessa idéia de “international style” tinha alguma coisa de negação da idéia de pátria, da noção de Internacionalismo Proletário ou no impacto que a Revolução Soviética tinha sobre os ideais sociais dos EUA, dessa época, agitadas pela crise de 1929 e pelo New Deal ( que foi considerado por muito tempo como sendo uma manifestação comunista nos EUA)?*”.<sup>39</sup>

A noção desenvolvimentista da década de 50, associada aos ideais de 1945 - pós segunda guerra - passando pela noção de “*International Style*” e do papel que a arquitetura passou a representar para o mundo civilizado e da expressão do ideário moderno, fez acentuar o predomínio do desenvolvimento tecnológico sob a direção dos EUA. Fazendo com que os outros países, predominantemente os subdesenvolvidos (incluindo o Brasil), tivessem as idéias americanas como modelo.

*“(...) o americano não tem que dar bola para ninguém, nem para a história, nem para o passado, nem para o futuro”.*<sup>40</sup>

Em 1984, Artigas mostra que todas estas questões estavam refletidas nas formulações pós-modernistas, bem como as críticas feitas às vanguardas modernistas da década de 40

---

<sup>38</sup>Ibid.

<sup>39</sup>Ibid.

<sup>40</sup>Ibid.

serviam plenamente para o pós-modernismo. Sendo todas de cunho ideológico, tornava-se necessário retomar a crítica dentro de considerações do significado do consumismo, dos grandes monopólios e da dominação das nações subdesenvolvidas pelas nações ricas.

### 2.2.2 Organicismo e Racionalismo.

Yves Bruand, no livro *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, nos lembra como a arquitetura orgânica era aceita entre os profissionais paulistas na década de 30. Sendo São Paulo uma cidade comercial de desenvolvimento recente, tinha ainda uma cultura provinciana *“e o espírito que nela reinava não favorecia a adoção de teorias ou estilos revolucionários (...) em compensação o estilo de Wright, menos suscetível de espantar a clientela particular, oferecia em contrapartida uma educação mista, ao mesmo tempo moderna e tranqüilizante”*.<sup>41</sup>

Artigas, que se forma arquiteto pela Escola Politécnica, em 1937, com vinte e dois anos de idade, corrobora desta postura de Bruand, ao dizer:

*“Eu devia contar porque razão me aproximei do Wright num certo período, quando era mocinho, mal e mal saído da escola de arquitetura que, no fim não era bem uma escola de arquitetura, era um curso de arquitetura na Politécnica, o que não me fez mal nenhum, de maneira nenhuma. Deu-me uma posição de julgamento da forma arquitetônica, que poucos arquitetos têm, o que foi muito bom. A aproximação com o Wright veio da leitura da sua obra e da posição dele como arquiteto”*.<sup>42</sup>

Yves Bruand ao lembrar que o prestígio de Wright era enorme entre os profissionais paulistas em meados da década de 30<sup>43</sup>, lança uma hipótese de que teria sido Victor Dubugras um dos primeiros arquitetos paulistas a utilizar nítidas inspirações wrightianas em seus projetos.<sup>44</sup> Artigas, no início de sua vida profissional, viu Frank Lloyd Wright como o maior

<sup>41</sup>BRUAND, Yves – “Arquitetura contemporânea no Brasil” – Perspectiva, São Paulo, 1981, p.271

<sup>42</sup>ARTIGAS, Vilanova – Depoimento a Lena Coelho Santos, 1978. Fundação Vilanova Artigas.

<sup>43</sup>No mesmo período em que a arquitetura carioca voltava-se para o racionalismo corbusiano.

<sup>44</sup>Dubugras foi personalidade dominante no curso de arquitetura da Escola Politécnica, morreu em 1933.

arquiteto americano e um grande humanista, fazendo das formas estéticas das casas e edifícios projetados por ele uma expressão dos ideais democráticos americanos e uma filosofia própria voltada às questões humanas. Ao analisar as casas projetadas por Wright, principalmente as *Praires Houses*, impressiona-se com a integração do espaço interno com a paisagem externa e pela dinâmica da atividade humana a que se destinava. Artigas diz que Wright em face de um novo problema inventava, exemplificando com o edifício *Larkin Building*, onde teria provado que um edifício burocrático podia apresentar diferenças dos edifícios cubiculares tão em voga naquele período. “*Fez para a neve e para o deserto tórrido. Com as Textiles Houses, o bloco de concreto manejado com astúcia, tornou-se transparente à luminosidade dos céus da Califórnia. Por último, o Museu Guggenheim que nem chegou a ver terminado. Sem dúvida um gosto na paisagem monótona de arranha-céus de Nova Iorque. Um museu em conflito com as hipóteses de um museu já consagradas, em conflito talvez com as próprias obras que expõem...*”.<sup>45</sup>

Em 1948, ao ganhar uma bolsa do Museu Guggenheim, Artigas vai aos Estados Unidos com o intuito de estudar as obras wrightianas e volta com uma certa desilusão, que expressa com estas palavras: “*(...) consegui compreender o significado da obra de Wright e me livrar da influência que ele pudesse ter sobre a minha própria obra. Isso fiz sozinho e naturalmente a partir da compreensão que fui tendo da necessidade de construir a minha própria obra. Isso fiz sozinho e naturalmente a partir da compreensão que fui tendo da necessidade de construir a minha pátria*”.<sup>46</sup>

A opção pelo organicismo, no começo de sua carreira, baseou-se num entendimento da arquitetura americana como sinônimo de democracia e nas influências recebidas na Escola Politécnica através de antigos mestres e colegas.

Depois de exercer a arquitetura amparado em princípios wrightianos, volta seus olhos ao racionalismo, por um certo período, desiludido com a idéia de democracia e liberdade apregoada pela arquitetura americana e busca os princípios racionalistas na ansiedade de dar à arquitetura brasileira uma estética atualizada com possibilidades técnicas que pudessem auxiliar o desenvolvimento nacional.

<sup>45</sup>ARTIGAS, Vilanova – “Frank Lloyd Wright(1869-1959)” – publicado no catálogo sobre a obra de F.L. Wright, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1960.

<sup>46</sup>ARTIGAS, Vilanova – Depoimento a Lena Coelho Santos, op. cit.

*“Assumir as posições assim mais próximas da arquitetura chamada racionalista ou, posteriormente chamada corbusiana, mas também fazer isso com espírito crítico, meu próprio, sabendo que essas posições eram já oriundas de uma visão de mundo das quais os homens como Corbusier que fundaram, não podiam participar. Essas foram, na sua essência, originadas de uma concepção socialista do mundo, foram buscadas nos primórdios do socialismo, na União Soviética, e se cristalizaram com as interpretações pessoais de uma porção de gente, que se apresentava na Alemanha e na França - não nos Estados Unidos - como pessoas que lutavam contra as opressões dentro do seu próprio país e ofereciam ao seu povo, acima de tudo, a casa popular, como um monumento da arte moderna. Foi com essa compreensão, já com uma compreensão de que não era aí que estavam os ideais do povo brasileiro, mas estavam nos ideais de libertação nacional, de luta contra os poderes muito maiores que nos oprimiam. Foi dentro desse caos que eu pude construir a minha visão de arquitetura”.*<sup>47</sup>

Interpreta que os princípios do pensamento corbusiano foram organizados a partir da Revolução Bolchevique, da década de 20. Assim, uma arquitetura que chegou a ser chamada de “comunista e judia” acabou sendo absorvida pela burguesia internacional até o nível dos grandes monopólios de hoje, para servir de instrumento de propaganda e como processo de manutenção do seu domínio mundial, nos diz Artigas. O pensamento corbusiano que gerou a filosofia da Bauhaus, o racionalismo arquitetônico tal como é conhecido e as soluções de Mies van der Rohe, como exemplifica Artigas, com suas propostas de vidro e estrutura metálica, foram assimilados pelos americanos que as transformaram em expressão do seu próprio poder.

*“Quem faz, só se toca em arquitetura moderna hoje em dia no mundo inteiro, a partir da cooptação que o chamado racionalismo arquitetônico da década de 20, da cooptação desse racionalismo pelos grandes monopólios internacionais”.*<sup>48</sup>

Le Corbusier, com a realização de *Ronchamps*, abandona os princípios racionalistas, refugiando-se nos termos estritos de sua definição de arquitetura e orientava os arquitetos do mundo inteiro na direção de um tratamento exclusivamente plástico das formas, ao dizer:

<sup>47</sup>Ibid.

<sup>48</sup>ARTIGAS, Vilanova – In Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista – Revista Projeto, n°66, São Paulo, 1984.

L'Architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière".<sup>49</sup>

Para Artigas, o racionalismo teria conseguido criar, em 50 anos de atividade, poucos, porém magníficos exemplos de edifícios; teria sugerido o desenho de alguns produtos industriais, porém não conseguiu o que mais alvejara, a humanização das cidades que permaneceram dominadas pelo caos. Teria falido assim o intuito de conciliar a arte com a técnica e dar a todas as classes uma vida sã, confortável e bela.

### 2.2.3 Apolo e Dionísio em arquitetura

Artigas, em 1952, no texto "Caminhos da arquitetura moderna", apresenta, sob uma ótica peculiar, a dialética entre as principais linhas do movimento moderno: os princípios orgânicos de Frank Lloyd Wright e as posturas racionais de Le Corbusier.

É interessante notar que as críticas à arquitetura moderna até início da década de 50 vinha sob uma ótica reacionária<sup>50</sup>. Artigas, por sua vez, faz uma leitura das duas vertentes internacionais do ponto de vista de um pensamento de esquerda, negando inclusive algumas posturas pessoais adotadas em início de carreira.

Para uma análise crítica de Wright e Le Corbusier ampara-se numa metáfora, utilizando as figuras mitológicas de Apolo e Dionísio, cuja idéia havia sido exposta por Eric de Maré, publicada na revista *Architectural Review*, na qual Maré analisa dois expoentes modernos da arquitetura escandinava. Maré, por sua vez, ampara-se em Nietzsche (1844 - 1900) principalmente no trabalho filosófico intitulado "O nascimento da tragédia no espírito da música", onde Nietzsche estabelece uma distinção entre o *apolíneo* e o *dionisíaco*: Apolo é o deus da clareza, da harmonia e da ordem; Dionísio, o deus da exuberância, da desordem e da música. Segundo o pensamento nietzchiano, o *apolíneo* e o *dionisíaco*, complementares entre

<sup>49</sup>"A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz".

<sup>50</sup> Vide os conceitos tradicionalistas apresentados em capítulos anteriores.

si foram separados pela civilização. Resumidamente, Artigas posiciona assim as idéias amparadas nos dois deuses da mitologia grega:

**Visão apolínea:**

Acredita na sociedade como ela é.

Busca aperfeiçoar a sociedade através dos princípios que a criaram até as últimas conseqüências.

Quer o império da “lei e da ordem”, onde a técnica moderna, com recursos inesgotáveis pode manter.

Se a técnica inspira aviões de qualidades, pode cumprir a promessa da arquitetura moderna ao povo, mediante a construção de casas em série.

A técnica segundo Le Corbusier: “é uma nova ferramenta, instrumento para estabilizar a ordem social”.

**Visão dionísíaca:**

Procura crer que a sociedade atinge, ao desenvolver-se, uma senilidade e que necessita voltar às suas próprias origens e começar tudo novamente.

Pensa que o retrocesso da sociedade salvará o capitalismo.

Finge-se arrependido do domínio burguês que exerce.

Diz-se democrático em oposição ao fascismo de Apolo.

**Apolo**

**Dionísio**

Clareza, mente consciente →

Rebeldia

Classicismo →

Romantismo

Lei e a ordem, o sol →

Licença poética

Disciplina →

Misticismo

Sociedade →	Individualismo
Objetividade →	Subjetividade
Intelecto →	Intuição
Cidade →	Campo

Assim, amparado na análise anterior, posiciona, dialeticamente, os dois protagonistas dos movimentos maiores da arquitetura moderna:

<b>Racionalismo (Apolo)</b>	<b>Organicismo (Dionísio)</b>
Sugere a cidade →	Evoca o campo
Organização, policiamento →	Paisagem aberta
Domínio do caos →	Condições existentes
Natureza organizada →	Anarquia
Técnica: instrumento da ordem →	Anticientificismo
Racionalidade →	Irracionalidade
Social →	Humanista
Materiais - expressão da indústria moderna →	Materiais <i>in natura</i>
A natureza deve participar da casa →	A casa deve integrar-se à natureza

Wright seria a própria essência dionisiaca. Constrói seus edifícios com características peculiares, cujos aspectos formais deduzem-se das cores dos materiais empregados - madeira, tijolo e pedra - e repassam suas cores, texturas e qualidades às construções. As casas de Wright anseiam por uma integração à natureza, querem e necessitam de um entrelaçamento entre interior/exterior, onde a espacialidade projetada associa-se à paisagem natural, como árvores e colinas, adaptando-se às condições do próprio local. Assim como uma postura teórica constituída, surgem as formas como consequência do emprego dos materiais e



aproveitamento da paisagem existente. Segundo Artigas, “há para Wright, uma forma para a casa, que assenta, ajusta-se aos arredores e se integra na paisagem”. A natureza surge como um dado apriorístico e imutável. “É um dado do problema, um absoluto, ao qual as formas se adaptam, ao qual se deve adaptar a vida humana”. Com uma certa ironia, Artigas diz que nas formulações teóricas de Wright, “Deus aparece freqüentemente para uma ajuda à Te e ao esquadro”.<sup>51</sup>

A postura apolínea em arquitetura, por sua vez, estaria representada por Le Corbusier ao empregar materiais como pura expressão industrial, com cor, forma e textura refinadas, eficientes e econômicas que são referências às peças das máquinas que possuem funções específicas. A natureza integrada à casa, porém uma natureza organizada, com determinados controles e obedecendo a ordens preestabelecidas. Edifícios construídos sobre *pilotis*, permitindo a passagem de vias de comunicação, que o próprio edifício haveria de organizar e prever. Os jardins são vistos como paisagens naturais, porém, os tetos-jardins passam a se comportar como paisagem organizada. Para Artigas, Le Corbusier busca estabelecer uma ordem amparada no instrumento social do seu período histórico: a técnica. *“A técnica é a nova ferramenta capaz de resolver todos os problemas do mundo moderno, desde os problemas mais mirabolantes da arquitetura, como plantar jardins no topo de edifícios ou construir auto-estradas em viaduto atravessando cidades inteiras, até os problemas sociais”*.<sup>52</sup>

#### 2.2.4 Arquitetura moderna no Brasil.

Numa palestra realizada no IAB-SP, intitulada “Cinqüenta Anos de Arquitetura”, em 1971, Artigas faz uma análise da arquitetura moderna no Brasil, realçando três grandes marcos referenciais do período 1922-1971: o primeiro seria, sem dúvida alguma, a “Semana de Arte Moderna de 1922”, onde a arquitetura não teria tido uma participação de grande monta, porém, o movimento em si possuía uma riqueza indescritível, primordialmente com o intuito de desnudar as raízes culturais e artísticas do Brasil; os movimentos posteriores a 1930, contidos

<sup>51</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Os caminhos da arquitetura moderna” – Publicado originalmente pela revista Fundamentos n°24, São Paulo, janeiro de 1952.

<sup>52</sup> Ibid.

no período que se esgotou em 1945, surgindo nesse ínterim o maior monumento da fase, o edifício do Ministério de Educação do Rio de Janeiro e por último a implantação de Brasília, quando a arquitetura brasileira assumiria para si a responsabilidade de reorganizar as cidades e buscaria implantar novos planos no processo de ocupação do território brasileiro.<sup>53</sup>

### 2.2.5 A Semana de Arte Moderna de 1922.

O primeiro pós-guerra, período marcado por insurreições militares, lutas por reformas políticas, a fundação do Partido Comunista e a Revolução dos Tenentes de 1924, teria reflexo no âmbito da literatura e das artes. Surge a “Semana de Arte Moderna de 1922”, movimento que, segundo Artigas, “teria sido importado da Europa e embalado em cores nacionais”, mal aportado aqui, tingiu-se de cores fortemente revolucionárias, sendo “convenientemente combatido pela velha guarda intelectual”.<sup>54</sup>

Afirmar que a pura integração ao Movimento de 22 apresentaria uma intenção deliberada de dar à arquitetura brasileira uma reformulação de base, seria imprudente, no entanto, a partir desse movimento abriu-se portas à todas as artes no sentido de assimilação das inquietudes que foram sendo acumuladas entre intelectuais e artistas, permitindo um fortalecimento de base para uma tradução dos acontecimentos europeus diretamente ligados à arquitetura, influenciados pelos problemas sociais existentes.

*“Vale a pena considerar que o Movimento de 22, tem muito mais ligação, talvez com a modernização do nosso país, em geral, politicamente, e que não teve repercussão do ponto de vista artístico maior que a Semana de Arte Moderna nos seus aspectos literários e de artes plásticas”.*<sup>55</sup>

A reformulação básica viria logo a seguir, ainda na década de 20, quando alguns arquitetos - como Gregori Warchavchik e Rino Levi - começam a difundir posições teóricas da arquitetura moderna em solo paulista, o que faz com que a classe dominante, num gesto de desespero, reagisse com ataques agressivos, principalmente de alguns arquitetos presos à linha tradicionalista, “dizendo que a arquitetura moderna, na década de 20, era considerada como

<sup>53</sup> A análise de Artigas sobre a implantação de Brasília será apresentada no capítulo sobre Planejamento Urbano.

<sup>54</sup> ARTIGAS, Vilanova – “A arquitetura moderna brasileira” – op. cit.

<sup>55</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Suplemento sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

obra de comunistas e judeus”<sup>56</sup>, rotulava-se e denunciava-se o movimento emergente como antiamericano, enquanto marcas ideológicas do pensamento comunista. O *Art Deco* surgiria então como postura intermediária, aceito pela classe dominante, vendido como uma arquitetura plausível e sendo capaz, suficientemente, de substituir o moderno corbusiano.

Ao abordar a posição de Rino Levi em plena década de 20, Artigas o vê como um arquiteto nitidamente influenciado pelo “racionalismo fascista” com referência à arquitetura de Del Debbio, Foschini e Piacentini. Rino Levi traz para São Paulo as idéias do fascismo italiano, ou seja, conceitos próprios do *Art Deco*.

*“Não é a toa que, quando Rino Levi veio da Itália para cá, ele construiu o edifício Columbus, que é uma jóia de Art Deco, e como Art Deco paulista aceitável naquela época”*.<sup>57</sup>

Quanto a Warchavchik, ao fazer as primeiras casas modernistas, em fins da década de 20, diz Artigas que todo o processo já havia sido exaustivamente denunciado, não possuindo mais o impacto de denúncia subversiva, podendo, a partir daquele momento, ser visto com outros olhos.

*“Já tinha um sentido de escândalo ou de originalidade e passou compra do original, do específico, do audacioso.*

*Já passou a ser demonstração da originalidade da burguesia paulista, da sua capacidade de conduzir a cultura para frente, dentro de determinados caminhos.*

*Já um oportunismo.*

*Já nessa época, a arquitetura moderna no Brasil era a serviço das classes dominantes e já a exibia como capaz de ser, de levantar a bandeira da cultura”*.<sup>58</sup>

Como resumo, podemos afirmar que Artigas vê a “Semana de Arte Moderna de 1922” como ponta de lança da arquitetura moderna brasileira, mesmo sem uma participação efetiva

---

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid.

naquele movimento e ameniza as participações de Warchavchik e Rino Levi, considerados por todos os teóricos brasileiros como iniciadores do movimento moderno da arquitetura nacional.

### 2.2.6 Do Ministério da Educação aos palácios de Brasília.

O primeiro pós-guerra fez emergir os movimentos que culminaram num avanço da cultura nacional e possibilitaram a consolidação e o reconhecimento nacional que a arquitetura moderna obteve a partir de 1930. Esta, no seu desenrolar, criou as condições para o encontro com o que havia em termos “revolucionários” entre arquitetos e artistas para a gestão dos planos para o Ministério da Educação.

*“Eu considero o Ministério da Educação e Saúde, como todo mundo, como o edifício básico de instalação da arquitetura moderna no Brasil, porque ele serviu para atrair, em torno do processo de construção do edifício, um conjunto de jovens arquitetos que perceberam a mensagem corbusiana e do racionalismo arquitetônico na época.*

*Henrique Mindlin, por exemplo, achava que o Ministério tinha sido o edifício único, do qual surgiram todos os outros aspectos.*

*Eu tenho a tendência a pensar dessa forma”.*<sup>59</sup>

A contribuição de Le Corbusier para o projeto do edifício do Ministério foi inegável. O terreno cultural achava-se preparado, pois haviam profissionais preparados no campo técnico e artístico que souberam valorizar e assimilar, com grande lucidez, os princípios corbusianos, integrando-os aos ideais nacionalistas e reformadores da Revolução de 30. *“E de tal forma que, na ausência de Le Corbusier, mudadas certas premissas que conduziram os primeiros estudos, o edifício foi sendo construído com a apropriação em termos de proporção, cor, decoração, paisagismo, que fez dele o ponto de partida para uma aproximação cada vez maior de facetas características da memória artística brasileira”.*<sup>60</sup>

A influência de Le Corbusier no plano do Ministério seria indiscutível, mas Artigas lembra que no Brasil já havia um terreno preparado que redundou naquele edifício “com a conjunção que se procurou entre as formas claras da nossa construtividade e a expressividade

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Semana de 22 e a arquitetura”- Revista Módulo n°45, Avenir, Rio de Janeiro, 1977.

da arquitetura tradicional brasileira encontrada no nosso passado colonial”.<sup>61</sup> Tirou-se daí uma conclusão decisiva para o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil. A conclusão de que a tecnologia não buscava a eliminação das formas tradicionais, acalmando todos os tradicionalistas, ao mesmo tempo que buscava o progresso tecnológico exprimido pelos vanguardistas que queriam fazer tabula rasa do passado, com o intuito de ter a história guardada numa redoma de vidro.

*“Ora, estas raízes brasileiras não são, tão somente, as formas coloniais da arquitetura, mas todo um projeto de progresso econômico e social que, enquanto peculiares a nós, podem ser uma contribuição para o progresso universal. Afinal, não é só com satélites que se contribui para a cultura. Do Ministério da Educação aos palácios de Brasília, a passagem é clara como avanço audacioso”.*<sup>62</sup>

O prestígio maior que a arquitetura moderna teria ganho após a conclusão do Ministério foi conquistado junto aos estudantes de arquitetura que começaram, a partir daí, a acreditar e difundir os postulados modernos, o que dificilmente ocorreria apenas nos bancos escolares.

Assim, a arquitetura moderna brasileira salvava-se de ser chamada arquitetura comunista ou judaica, pois optou por uma definição como arquitetura entrelaçada ao estilo universal construtivo, que se apropriou da tecnologia e assimilou os aspectos artísticos tão característicos do racionalismo da década de 20, com a intenção de fazer uma arquitetura universal.

*“A arquitetura brasileira, a partir do Ministério, roubou do saudosismo cultural o monopólio da defesa do nosso patrimônio histórico-artístico . Ao mesmo tempo, absorveu para si o programa de progresso tecnológico caro às correntes modernistas, desejosas de “começar tudo de novo”... Raízes brasileiras que certamente não se limitam às formas arquitetônicas de nossa memória, tão proibida pelas forças colonizadoras, mas todo um saber acumulado a serviço de um projeto maior de progresso social”.*<sup>63</sup>

<sup>61</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Arquitetura e comunicação” – In “Caminhos da arquitetura”, op. cit.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Semana de 22 e a arquitetura” – op. cit.

A partir da Segunda Guerra Mundial, quando o Brasil participou da guerra contra o nazismo e aliou-se aos Estados Unidos, estes fincaram suas raízes em nossa pátria, como diz Artigas, descobrindo a arquitetura moderna brasileira e transformando-a em objeto comercial. Assim haveria de se distanciar de sua base formadora, fazendo com que os arquitetos ficassem distantes das premissas iniciais.

*“Algumas formas da arquitetura moderna parecem absurdas e chocam dando a impressão de serem produtos do acaso, da fantasia, unicamente da fantasia do arquiteto que as imaginou. Entretanto não é assim. Cada escola, cada tendência, está montada sobre um certo número de premissas, e as formas dos edifícios que criam os arquitetos filiados a cada uma delas não são somente produto de sua fantasia, mas também uma consequência lógica dessas premissas.*

*Se as formas são absurdas é porque as premissas são irracionais”.*<sup>64</sup>

Se houve um arquiteto brasileiro que mereceu todos os elogios de Artigas, com certeza este arquiteto foi Oscar Niemeyer<sup>65</sup> que soube, a partir da convivência com o pensamento moderno, fazer de Pampulha uma obra de arte, um monumento que mostrou um caminho novo para toda a arquitetura moderna.

*“Eu me lembro que as obras de Pampulha viraram de cabeça para baixo a arquitetura moderna no mundo inteirinho e todos os jovens arquitetos daquela época, viram que era possível fazer uma arquitetura diferente do formulário tipificador e funcionalista que tinha, inegavelmente, a intenção de não fazer diretamente a criatividade artística, mas fazer da arquitetura um instrumento para solução de problemas sociais que caracterizavam a Europa da década de 20”.*<sup>66</sup>

Pampulha teria estruturado a síntese necessária para o desenvolvimento da arquitetura brasileira, além de conduzi-la por caminhos extensos e seguros, possibilitando uma pesquisa relacionada a aspectos formais e colocando os jovens arquitetos em pleno contato com o campo cultural brasileiro.

<sup>64</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Os caminhos da arquitetura moderna” – op. cit.

<sup>65</sup> Artigas chega a chamá-lo de “valor universal” e “incomparável” entre outros elogios.

<sup>66</sup> ARTIGAS, Vilanova – entrevista gravada em outubro de 1984 – op. cit.

Finalizando, Artigas exprime o seu pensamento sobre os palácios brasilienses, retomando a temática, sempre positiva dos aspectos tradicionais da arquitetura brasileira. Exemplifica com uma associação do Palácio da Alvorada com uma casa grande colonial, com alpendre característico e a capela posicionada ao lado. A casa grande ao ser expressão de uma forma pré-urbana, mesmo assim, não estabelece impedimento de ser utilizada como referência projetiva, mesmo com o uso de uma nova postura estrutural, amparada na técnica que o concreto armado possibilita.

*“Entretanto, é também inegável que, quanto melhor a arquitetura brasileira atual, principalmente através do gênio de Niemeyer, explora aspectos de nosso passado histórico, de nossa experiência histórica com a forma arquitetônica, mais ela ganha liberdade para a criação de novos símbolos que melhor expressem o sentido e a qualidade do projeto da arquitetura brasileira em seu conjunto...”*<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Arquitetura e comunicação” – In Caminhos da Arquitetura. Livraria e Editora Ciências Humanas, São Paulo, 1981.

## 2.3 SÍNTESE

RINO LEVI	VILANOVA ARTIGAS
<b>REVOLUÇÃO INDUSTRIAL</b>	
Impunha uma transformação da organização social	Noção de um mundo novo amparado em conceitos tecnológicos e científicos
Apresentava novas condições técnicas, novos materiais e técnicas construtivas. Criou a produção em série e o método científico.	Estados Unidos: modelo de desenvolvimento tecnológico
Fenomenologia nova no processo evolutivo da arquitetura	" <i>International Style</i> ": predomínio do desenvolvimento tecnológico. Idéias americanas como modelo.
<b>RAIZES DA ARQUITETURA MODERNA</b>	
Nasce com o movimento expressionista alemão	Filosófica: Alemanha ( <i>Bauhaus</i> )
Acompanha os avanços do plano artístico	Utópica: França (Le Corbusier)
Desenvolve-se com a estrutura de aço e do concreto armado	Econômica: Inglaterra (técnica construtiva)
A Escola de Chicago como referência	Construtivismo soviético (questões burguesas desaparecem frente a um mundo novo)
<b>ARQUITETURA MODERNA</b>	
Ruptura com a marcha tradicional da arquitetura	Negou a história "para fazer uma arte que não tinha história"
Descoberta de novos materiais	Negou os símbolos burgueses
Substituição do artesanato pela produção em série e dos procedimentos empíricos por processos científicos	Amparou-se numa tecnologia emergente, representada pela produção em larga escala, preços baixos e novas posturas estéticas
Maior liberdade de composição, flexibilidade construtiva, leveza e transparência	Apresentou-se como portadora da bandeira da revolução
Adquiriu caráter universal	Repudiou os valores do passado
Aproximou-se de cada homem, ainda o mais humilde	Ridicularizou a burguesia



## **CAPÍTULO 3: ARTE & TÉCNICA**

---

### 3.1 RINO LEVI

#### 3.1.1 A técnica como temporalidade.

A analogia edifícios e máquinas, amplamente utilizada por vários teóricos do século XIX, como Horace Greenough, James Fergunson e Viollet-le-Duc entre outros, posicionava que a acumulação progressiva de conhecimentos técnicos haveria de modificar o sentido estético da arquitetura. No entanto, a popularização dessa teoria surge com a publicação da obra "*Vers une architecture*"<sup>1</sup>, quando fotos de aviões, barcos e automóveis foram publicadas numa total sinonímia com a função<sup>2</sup>. No livro, Le Corbusier cita a famosa frase, que, positiva ou negativamente, tanto impacto gerou frente aos modernistas e tradicionalistas: "a casa é uma máquina para habitar".

A arquitetura deveria ser classificada entre os objetos de "arte útil"? Seria a arquitetura uma arte e uma ciência concomitantemente? Aceitar-se-iam as posturas vitruvianas que via o arquiteto como um actante conhecedor de vários campos do saber incorporando em suas obras o valor da ciência e das artes?

Estas perguntas estão presentes no plano inicial do movimento moderno em São Paulo, tendo de um lado arquitetos como Rino Levi que defendiam a ação da arquitetura = ciência + arte enquanto os arquitetos tradicionalistas abominavam as questões técnicas, querendo a permanência da arquitetura apenas como valor estético.

Apresentamos a seguir, alguns posicionamentos dos arquitetos tradicionalistas sobre o tema proposto, nos amparando em Christiano Stockler das Neves, como já fizemos em ocasião anterior:

<sup>1</sup> Le Corbusier – *Hacia una arquitectura* – Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1964.

<sup>2</sup> Numa legenda da foto de um carro "Delage 1921", Le Corbusier escreve: "Si el problema de la vivienda, del departamento, se estudiase como un chasis, se vería mejorar y transformarse rápidamente nuestras casas. Si las casas fuesen construídas industrialmente, en serie, como los chasis, se vería surgir rápidamente formas inesperadas, pero sanas, defendibles, y la estética se formularia com una precisión sorprendente".

Desprestigiado será o arquiteto quando a sua “missão civilizadora” não for compreendida, quando houver predomínio do utilitarismo, quando for excluído da edificação pela superioridade numérica dos que a exercem pelo lado prático e científico.

Inimigo da arte é todo aquele que coloca a beleza em segundo plano.

Quer o arquiteto ser mais científico que o engenheiro.

“Grande cego” é o arquiteto que pretende estandardizar a arte, vendendo-a como mercadoria.

Existirá crise arquitetônica quando não se procurar mais o “verdadeiro” arquiteto e se der preferência aos “industriais” das “máquinas de habitar”.

A ciência na construção arquitetônica terá sempre um papel secundário.

Seria uma temeridade formar um novo estilo arquitetônico tendo como base o utilitarismo.

Seria preferível copiar o que é bom a criar o que não presta.

*“Infelizmente, nós arquitetos, não podemos fazer como o cirurgião que anestesia o paciente para poder trabalhar em paz”.<sup>3</sup>*

A ciência não cogitaria dos elementos da beleza: ordem, proporção e simetria. Assim, as estruturas modernas que envolvem problemas científicos são “feias”.

A beleza na arquitetura não poderá ser obtida com estruturas calculadas exclusivamente para a resistência e estabilidade.

Sendo a beleza uma qualidade secundária do objeto, este não pode ser chamado de obra de arte.

No edifício, o papel das estruturas é o mesmo que o esqueleto no corpo humano.

Pergunta: É belo o esqueleto humano?

---

<sup>3</sup> NEVES, Christiano Stockler das – “Architectura contemporânea” – In Architectura e Construções, São Paulo, junho de 1930, p.28.

As tentativas da formação de um estilo proveniente do emprego do ferro na construção levaria a resultados negativos. Esse material não seria adequado às formas monumentais.

As estruturas de concreto armado, como obras de engenharia, definem a solidez e a economia como fatores dominantes, gerando algo “detestável”.

A economia não produz beleza.

*“A forma é o sexo masculino da arte, a cor é o feminino.*

*Não sendo possível belas formas com o ferro e o concreto que fazem os futuristas? Usam a policromia para tirar os maus efeitos da pobreza da forma”<sup>4</sup>*

*“Os arquitetos modernos praticam arquitetura como ciência. Razão pela qual procuram enaltecer as estruturas de aço e concreto, julgando alcançar a condição principal da arquitetura: a beleza”<sup>5</sup>*

Resumindo, assim podemos enquadrar as posições de Christiano das Neves:

### **Arquitetura tradicional**

### **Arquitetura moderna**

Embasamento clássico →

Futurismo, comunismo

Arte →

Ciência

Beleza →

Utilitarismo

Materiais tradicionais: →

Novos materiais:

Tijolo, pedra e madeira

Ferro e concreto armado

Ordem, proporção e simetria →

Estandarização

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

Economia não produz beleza →

Solidez e economia

Tendo as conquistas técnicas e científicas como referência, Rino Levi posiciona as várias modificações que teriam ocorrido na organização cotidiana do homem do século XX. Ao abordar esta temática, em fins da década de 30, mostra um pouco desiludido como a conquista técnica, que tanta influência exerceu sobre a indústria da construção, não teria conseguido difundir os princípios compositivos que presidiram a criação arquitetônica. Posiciona-se assim: “A arquitetura continua sendo um misto de elementos estilísticos os mais variados e de pretensiosas incrustações decorativas, usados com o fito de camuflar a maravilhosa pureza de linhas dos esqueletos de ferro e concreto”.<sup>6</sup>

Seria rispido em relação aos tradicionalistas que, segundo ele, queriam a todo custo criar o monumental amparando-se em cópias de formas históricas, não possuindo a noção de tempo presente e não sentindo as possibilidades claras dadas pelos novos materiais que não teriam como associar-se às combinações antiquadas.

O estudo da funcionalidade e das qualidades estéticas estariam intimamente ligadas tanto à técnica quanto às leis de proporção.

*“Para se chegar a fins estéticos concretos, em harmonia com a função dos vários elementos constituintes da obra, necessário se torna conter e selecionar a fantasia, dentro de certos valores orgânicos”.<sup>7</sup>*

A finalidade da arquitetura não estaria presa ao cálculo, apesar de não poder prescindir do mesmo, mas exclusivamente à forma. Enquanto a forma é vista como resultante de uma vontade de criação, tornando-se um símbolo, o cálculo nasce de um procedimento mecanicista, ao qual não existem os valores plásticos em si. As leis da arte são perenes, obedecendo a fatores que não se alteram com a evolução histórica, ao passo que a técnica, por ser temporária, vai se adequando a cada período.

<sup>6</sup>LEVI, Rino – “O que há na arquitetura” – Revista “Anual do Salão de Maio” (RASM), São Paulo, 1938.

<sup>7</sup>LEVI, Rino – “Técnica hospitalar e arquitetura” – op. cit.

As questões estéticas e os estudos formais deveriam, no entanto, adequar-se a uma série de condições de caráter técnico, cujo processo organizativo estaria a cargo de próprio arquiteto.

*“A técnica moderna abrange muitos campos novos e tão vastos que, a cada momento, surgem novos sistemas e materiais, numa evolução estonteante. Poucos são os arquitetos que se dedicam seriamente à investigação nesse campo e que procuram inovações de ordem plástica adequadas aos fenômenos que se vão verificando”.*<sup>8</sup>

Soma-se a complexidade cada vez mais crescente das condições sociais, gerando novos problemas que afetam de modo decisivo a arquitetura e por outro lado as inovações tecnológicas que obrigam aos arquitetos acompanharem a evolução de novos processos e encontrar modos novos de resolvê-los. Ao projetar, deve estar o arquiteto imbuído da pesquisa de novos métodos e técnicas. Rino Levi ressalta que a arquitetura é a arte da forma e como consequência o arquiteto é simplesmente um artista, conhecedor dos conhecimentos técnicos, contribuindo decisivamente, naquilo que o define, para dar característica marcante à sua época.

*“De todas as artes, a arquitetura é talvez a que necessita hoje de conhecimentos científicos mais extensos e variados e, só nesse ponto, se justifica a expressão “arquitetura é arte e ciência”. Digo hoje, porque a construção antigamente obedecia a um número relativamente reduzido de regras, mais ou menos empíricas, transmitidas de geração a geração e que se conservaram quase imutáveis durante séculos”.*<sup>9</sup>

Os conhecimentos científicos são contribuições decisivas para a concepção plástica, sendo necessária a sua assimilação para que não se constitua em entrave e limitação ao processo artístico. Assim, a técnica deve agir no subconsciente, como uma segunda natureza, integrada à personalidade do agente. A criação artística deve processar-se livremente, estando ausentes quaisquer injunções técnicas, apesar de existentes.

---

<sup>8</sup> LEVI, Rino – In Memorial fornecido ao Dr. Gofredo da Silva Telles – Arquivo do arquiteto, 1940.

<sup>9</sup> LEVI, Rino – “Técnica hospitalar e arquitetura” – conferência pronunciada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, patrocinada pela Associação Paulista de Medicina, 4 de novembro de 1948. Publicada como “L’architecture est un art et une science” na revista “Architecture d’Aujourd’hui”, Paris, (27): p.50-51., dezembro de 1949.

O progresso científico associado ao advento das pesquisas de novos materiais bem como a standardização apresentaram modificações que viriam alterar de modo considerável as relações sociais do século XX. Em razão dessas condições, a complexidade apoderou-se da arquitetura, passando a necessitar de uma colaboração com determinados especialistas. Quanto a eles, Rino Levi, os define em duas categorias: os que colaboram quanto à funcionalidade e aqueles que intervêm na técnica construtiva. Quanto aos primeiros, diz que toda pessoa tem sugestões a dar a respeito das funções arquitetônicas. Exemplifica dizendo que as questões escolares, hospitalares, industriais ou residenciais não poderiam prescindir das experiências acumuladas do educador, do médico e do industrial. Quanto à técnica construtiva o arquiteto deverá estar em contato direto com engenheiros e técnicos, reunindo e coordenando todas as atividades resultando, em sua plenitude, um trabalho de equipe.

Podemos agora, como fizemos anteriormente com o pensamento de Christiano das Neves, resumir como Rino Levi vê a dialética entre as duas posturas:

<b>Arquitetura moderna</b>	<b>Tradicionalismo</b>
Técnica + arte →	Puramente arte
Tempo presente →	Volta ao passado
Realidade →	Artificialidade
Formas puras →	Incrustações decorativas
Leveza, transparência e flexibilidade →	Estilos ecléticos
Estruturas ousadas →	Estruturas e planos rígidos
Precisão mecânica →	Métodos tradicionais
Objetividade →	Subjetividade

Industrialização →	Artesanato
Método científico →	Método empírico
Produção em série →	Trabalho manual
Democracia →	Autoritarismo
Universalidade →	Regionalidade
“Futurismo” →	Preso ao passado
Materiais: concreto, ferro, alumínio, → telhas onduladas, cerâmica, mármore, vidro e tintas	Materiais: pedra tijolo e cal
Estrutura: ferro e concreto armado →	Estrutura: paredes, colunas, arquitrave, coberturas e sistema em arcos.
Pilares delgados →	Paredes “pesadas”

Em relação à pergunta feita no início: poderia a arquitetura ser classificada como uma “arte útil”, sendo arte e ciência concomitantemente? Podemos perceber diferenças básicas entre o pensamento tradicionalista e o moderno. Enquanto o primeiro vê a arquitetura como arte pura, negando a função como principal atividade projetiva, buscando a linha estética como plano definidor e negando consubstancialmente a estandardização; Rino Levi, como representante do postulado moderno apresenta uma equidade entre forma e função, reforçando as leis da arte como perenidade enquanto a técnica seria algo temporário, adequando-se a cada período, devendo a arquitetura acompanhar passo a passo o plano da técnica e da ciência, associando as noções de plasticidades a elas.



### 3.1.2 A arte como perenidade.

*“A primeira elaboração mental do arquiteto se manifesta numa seqüência de visões plásticas, seguindo-se o trabalho longo e paciente do desenvolvimento do tema”.*<sup>10</sup>

Para Rino Levi, um projeto arquitetônico vai adquirindo sua fisionomia definitiva lentamente, num trabalho paulatino que pode prolongar-se por vários meses. Na fração inicial prende-se a alguns dados relativamente vagos sobre o tema, lentamente vão as idéias agrupando-se e surgem os primeiros esboços, os estudos preliminares, chegando ao anteprojecto. Até então é um trabalho isolado - um diálogo consigo próprio - valendo-se da sua capacidade de entendimento do tema. A partir da idéia esboçada, começa-se a concepção organizativa do trabalho em equipe, com a intenção de encontrar soluções às questões relativas ao tema, visando um melhor rendimento a nível de conforto e técnica. Uma vez associada a temática artística e individual a uma noção de técnica e de equipe, surge o projeto arquitetônico com sua fisionomia definitiva, onde todos os elementos estão agrupados formando um organismo funcional, técnico e plástico.

A fase de definição da obra é única. O arquiteto é senhor absoluto do assunto, conhecedor de todos os detalhes, porém, após a execução da obra, ele passa a sentir uma sensação estranha, como se houvesse um distanciamento entre ele e o edificado, nesse momento começa a almejar um novo projeto. Esse procedimento tenderia a ocorrer em todas as manifestações artísticas, cuja necessidade de evolução faz com que o artista busque novas cogitações. O arquiteto como um artista nato, utiliza-se de intuição e fantasia, inspirando-se em visões plásticas, antecipando-se à tecnologia, produzindo soluções com tendências de originalidade e ousadia.

O fato da arquitetura estar vinculada essencialmente aos problemas sociais, não retira o carácter de verdadeira arte à qual está vinculada a personalidade do artista. Assim, o artista, exprime, consciente ou inconscientemente, os anseios e aspirações da sociedade que espelha e representa.

---

<sup>10</sup> Ibid.

*“Nenhum artista poderá estar satisfeito com a sua obra. A arte é baseada sobre a evolução. Arte que não evolui estanca. A única arte que por sua natureza não evolui é a arte popular que vive da repetição da forma”.*<sup>11</sup>

O desenho, como representação do modo de pensar do arquiteto, não pode ser visto como fim - como o é na pintura -, mas um meio de se atingir o objetivo primordial da arquitetura que é a concretização da forma com tudo que a define como a geração harmônica de ritmos, a ordenação de cheios e vazios, o jogo com a luz e a cor e o processo analítico das condições funcionais e técnicas. A beleza do objeto arquitetônico expressa-se no bom desenho, não na busca de materiais ricos ou de efeitos efêmeros, estando a beleza interligada aos conceitos de funcionalidade de técnica construtiva.

O processo artístico é igual tanto na arquitetura como na pintura e escultura. As condições da vida moderna tornaram a atividade artística complexa, exigindo, de quem a produz, conhecimentos mais aprofundados quanto a aspectos técnicos, científicos e de cultura geral, porém, a aplicação constante dos conhecimentos representa estímulo permanente, que enriquece a força criadora. Sem esse estímulo a atividade artística reduzir-se-ia a uma repetição de fórmulas.

Supor que a somatória de conhecimentos pudesse inibir a capacidade de criação e que a praticidade apregoada à arquitetura pudesse entravar a liberdade de concepção são dois posicionamentos totalmente errados, pois o “artista saberá encontrar sempre sua própria e vigorosa expressão, superando quaisquer injunções”<sup>12</sup>

O poder de renovação do artista estaria na capacidade de manter viva a sua personalidade, buscando ampliar, de um modo constante, a sua cultura.

*“Creia, sou dos poucos que sempre se esforçaram para aproximar pintores e escultores da construção, procurando vencer mil preconceitos dos meus clientes. Posso assegurar que isso me proporcionou não poucos dissabores. Mas os meus*

---

<sup>11</sup>LEVI, Rino – “Ainda não há urbanismo no Brasil” – Revista “O Globo, (625):54 a 69, Porto Alegre, 13 a 26 de novembro de 1954.

<sup>12</sup>LEVI, Rino – “Evolução da arquitetura” – Aula inaugural da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul, 17 de dezembro de 1958. In: “Caderno de Estudos (8), Porto Alegre, 1960.

*dissabores não vem só daí. Vem principalmente de eu insistir em combater no meu trabalho, fórmulas feitas, que nada mais poderão produzir de bom".*<sup>13</sup>

Rino Levi lamentando e não compreendendo a razão que afasta a possibilidade de haver uma realização conjunta do arquiteto, em suas obras, com pintores e escultores- posto que nos principais estilos históricos sempre houve uma colaboração íntima entre as três artes - levanta as hipóteses da não integração entre elas. Em primeira instância seria o preconceito existente frente a um afresco, um mosaico ou uma escultura, podendo parecer uma medida de economia, porém existem obras construídas com materiais muito mais caros. Como segunda razão posiciona o afastamento do escultor e do pintor da construção, considerando-os com desprezo, por não sujeitarem-se a uma subordinação da forma arquitetônica.

*"Pintura e escultura, exercem na arquitetura, função nitidamente arquitetônica. A parede que suporta um afresco ou um baixo-relevo deve permanecer parede. O afresco ou o baixo-relevo, plasticamente, na parede, torna-se "matéria" arquitetônica, tal qual a pedra, o concreto ou a madeira. Além disto, é essencial que a composição do afresco ou do baixo-relevo não altere as proporções da parede, mantendo a sua verdadeira relação com o conjunto".*<sup>14</sup>

Alerta que o arquiteto deve facultar absoluta liberdade ao pintor e ao escultor, no entanto, estes devem conhecer as questões relativas à arquitetura, procurando ver a obra em sua plenitude, buscando valorizá-la e complementá-la. "Pintura e escultura poderão ter vida independente, no entanto, quando aplicadas na arquitetura, tornam-se detalhes de um todo".<sup>15</sup>

O arquiteto é um artista e como tal está sempre a procura da forma, em luta permanente com problemas inéditos, posto que a arte é um fenômeno em evolução que se manifesta pelo desenvolvimento contínuo e incessante da forma. A aplicação constante dos conhecimentos e da cultura representa estímulo permanente que enriquece a força criadora. Sem esse estímulo o trabalho artístico reduz-se à repetição de fórmulas.

<sup>13</sup> LEVI, Rino - Carta enviada ao Sr. Alfredo Mesquita sobre pendência com Clóvis Graciano, arquivo do arquiteto, 29 de dezembro de 1948.

<sup>14</sup> LEVI, Rino - "Síntese das artes plásticas" - Revista Acrópole (192):567, setembro de 1954.

<sup>15</sup> Ibid.

*“É errado supor que a bagagem de conhecimentos indispensáveis ao arquiteto possa limitar sua capacidade criadora. É errado supor, também, que o objetivo prático da obra de arquitetura possa enterrar a liberdade de concepção. O artista saberá encontrar sempre sua própria e vigorosa expressão superando quaisquer injunções”.*<sup>16</sup>

A arte tem como síntese o estudo da forma, quer se trate de arquitetura, música, pintura ou literatura. A forma, como concepção arquitetônica acompanha a evolução da técnica construtiva exigindo, de quem a produz, sólidos conhecimentos científicos, que devem ser renovados e ampliados constantemente em virtude do progresso. A questão estética, porém, não muda. Mudam os seus elementos compositivos, mas não os princípios que a governam. A disposição ordenada, a harmonia de ritmos, os acordes, as proporções e a integração desses fatores numa unidade, são sempre os mesmos. A estética está amparada no ser humano, que na sua essência não varia.

Finalizando, Rino Levi vê a unidade de uma obra arquitetônica como o resultado de um trabalho de colaboração íntima entre artistas e técnicos, uma união de pintores, escultores, engenheiros, construtores, paisagistas, com o arquiteto coordenando os esforços individuais. O trabalho final, numa postura idealizada, seria a união harmônica da função, da técnica e da plástica.

---

<sup>16</sup> LEVI, Rino – “Evolução da arquitetura” – op. cit.

## 3.2 VILANOVA ARTIGAS

### 3.2.1 Arte & Técnica: conflito ou unidade?

O processo evolutivo da sociedade, de um modo geral, está semanticamente preso aos verbos pensar, dever, saber, e fazer<sup>17</sup>. O fazer histórico, que depende necessariamente dos três verbos complementares, comporta dois aspectos. Artigas nos fala que na primeira instância o fazer relaciona-se com o domínio do ambiente natural a fim de descobrir seus segredos, solver suas generosidades e compreender as suas demonstrações de hostilidade. “Dominar a natureza foi e é criar uma técnica capaz de obrigá-la a dobrar-se às nossas necessidades e desejos”.<sup>18</sup> Como segunda instância, o fazer a história prende-se a uma questão afetiva; é o fazer das relações humanas, é a história tendo os homens como atores efetivos.

No dualismo entre o domínio da natureza - utilizando uma determinada técnica - e a relação afetiva entre os homens é que estaria implícito o decantado conflito entre a técnica e a arte.

*“Uma técnica para a apropriação da natureza e o uso desta técnica para a realização do que a mente humana cria dentro de si mesma. Um conflito que não separa, mas une”.*<sup>19</sup>

No conflito entre o homem e a natureza, a arte e a técnica tendem a caminharem unidas, quando não se confundem. Cita como exemplo o grafismo paleolítico, a origem do desenho, e a linguagem escrita - que certamente teria nascido antes da linguagem oral. Com a

---

<sup>17</sup>Artigas sempre utiliza estes quatro verbos quando aborda temas ligados à arquitetura, primordialmente quando o assunto é metodologia projetiva.

<sup>18</sup>ARTIGAS, Vilanova - “O desenho” - Manuscrito original de 1967. Fundação Vilanova Artigas.

<sup>19</sup>Ibid.

linguagem artística, surge a técnica também como uma das primeiras linguagens intrínsecas à natureza humana rudimentar.

A propalada oposição entre arte e técnica teria surgido no período pós - Revolução Industrial quando se passou a acreditar que a máquina ao substituir o homem no trabalho (trocando-se o processo artesanal pela produção em série),o haveria de substituir na criação artística. Artigas tem uma convicção clara de que a criação artística, enquanto realização do indivíduo que a produz, não tem como finalidade o ato de reprodução em série, prezando seus aspectos imediatos e primários.

Artigas defende que o chamado conflito entre arte e técnica existe pois há uma visão de que a consciência humana está dividida em duas partes distintas: sensibilidade e racionalidade. Os defensores deste dualismo tenderiam a desaparecer na medida em que a arte tenha o reconhecimento como linguagem dos desígnios do próprio homem e da consciência humana como unidade.

*“A história é o futuro que desejamos para a nossa pátria e mesmo para o mundo, numa universalidade que contraria as tendências tecnicistas. A técnica não elimina as conquistas técnicas, ela representa maior liberdade e não superação ou limitação do trabalho humano”.*<sup>20</sup>

### 3.2.2 Postura artística frente ao avanço técnico.

Ao fazer uma análise da história da cultura, Artigas chega a conclusão que a arte desempenhou um papel fundamental na estrutura do saber da sociedade, no entanto, constata que ela como um todo e a arquitetura em particular teria perdido, a partir do século XIX, parte de seu caráter instrumental, dado o avanço do conhecimento científico e da tecnologia, que teriam um poder ideológico mais eficaz de atingir a sociedade como um todo. Elucida este posicionamento amparado nos historiadores da arquitetura moderna, ao dizer que, naquele

---

<sup>20</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Arquitetura e realidade brasileira” – Transcrição de fita gravada. Depoimento realizado em 11 de outubro de 1968, na FAUUSP.

século, as construções voltadas às noções utilitárias, como as pontes de estruturas metálicas, apresentavam justificativas relacionadas ao desempenho de uma missão técnica. Como consequência, os sistemas oficiais de informação começaram a mostrar desinteresse quanto à compreensão do fazer artístico, passando a colocar a arquitetura, como todas as artes, orbitando ao redor da ciência.

“A arquitetura que até hoje foi tida como, conceituada, venerada e considerada como arte, deixa de ser isso que até agora foi, para transformar-se numa tecnologia de acerto para apropriação do globo?”.<sup>21</sup> Ao buscar uma resposta para esta pergunta, Artigas enfatiza que a tecnologia teria que ser vista como um meio, não um fim, e quanto maior o domínio da realidade maior seria o poder de criação do plano artístico, pois à medida em que há um avanço tecnológico, há um plano artístico que lhe dá suporte. O conhecimento científico e a tecnologia, ao amparar-se na pesquisa, abre caminhos para novas opções artísticas.

A partir desta resposta, surgiria um novo questionamento: qual seria a forma que a arquitetura, como arte, deveria propor em face do avanço tecnológico moderno e que pudesse corresponder aos recursos científicos que hoje existem na avaliação mundial?

A arte teria, necessariamente, que romper com os ideais utópicos, ideológicos e as culturas que caracterizavam regiões ou países. Surge a necessidade da universalização, a criação de um mundo novo sem muralhas, uma segunda revolução industrial. Artigas posiciona uma barreira a este modo de pensar, ou seja, a dificuldade dos países em vias de desenvolvimento de poderem traduzir aquilo que a tecnologia já havia criado nos países do primeiro mundo.

*“Na Inglaterra, por exemplo, a solução dos detalhes arquitetônicos já está nas mãos da produção industrial. Certamente não é necessário repetir ao nível do desenho nenhuma solução de caráter detalhista e ressalta sobre isso a importância do projeto mais alto. Que tipo de formação precisa o arquiteto que abrindo mão do desenho do peitoril da janela ou do caixilho, projetar outros aspectos que aqueles anteriores já foram consumidos, ultrapassados e resolvidos ao nível da indústria. Então, a*

---

<sup>21</sup> ARTIGAS, Vilanova – “O encontro de especialistas sobre o ensino da arquitetura” – Palestra proferida no IAB-SP, agosto de 1970, a propósito da reunião de especialistas em ensino de arquitetura, organizada pela Unesco e realizada em Zurich (Suíça), junho de 1970.

*formação do profissional de arquitetura começa a ter uma abertura muitíssimo maior*”<sup>22</sup>

O arquiteto ao compreender a postura de universalização, teria que buscar entender como a técnica poderia ser pensada artisticamente para criar formas, intenções estéticas em seu próprio país, procurando na essência da nacionalidade, o modo de pensar e projetar as formas próprias, pois “os valores culturais universais não são suficientes para traduzir os valores culturais de nosso povo”.<sup>23</sup>

*“Veja como é correta a nossa atuação de artista neste país. É muito correta. Eu me sinto como repositório de imagens, símbolos, etc., para me comportar como arquiteto, porque não tem fim. É enorme. Nenhum país que nos oprime tem riquezas, recursos simbólicos, que eu acho que nós temos e que eu tenho em particular para fazer a minha arquitetura. A única coisa que me oprime é que, geralmente, os meus recursos não sejam convocados pelo meu povo, cuja pobreza eu reflito no âmago da minha circunstância. É onde nós convivemos. Assim, me parece que eu tenho que economizar o tempo histórico do meu povo e o meu, tempo para dizer que coisas eu posso fazer nesse momento, e é a única coisa que ainda me angustia”*.<sup>24</sup>

O movimento moderno e a noção de “*International Style*” deixou a sensação para Artigas, de que a arte teria que ser importada de uma forma ou de outra, cujos exemplos eram oferecidos aos países subdesenvolvidos para que fossem seguidos. Artigas reage a esta imposição ao dizer que a arte é expressão da liberdade, “que não pode ser uma liberdade somente na medida em que se desfruta com determinado prazer,... sem que este gozo estético seja um caminho para a submissão do homem subdesenvolvido que realmente caracteriza o mundo de hoje”.<sup>25</sup>

*“Para quem pensa que sou um pobre oprimido, ao contrário, sou um artista inteiramente, porque o artista sabe, se não é uma arruela da tecnocracia, é um ser que no momento da criação desfruta da liberdade total. Eu sei desfrutar desses*

<sup>22</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Política do IAB” – palestra proferida no IAB-SP, Fundação Vilanova Artigas, s.d.

<sup>23</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Uma arquitetura para a elite” – In Jornal do IAB-SP, novembro de 1982.

<sup>24</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento ao Museu da Imagem e do Som” – palestra proferida na Secretaria Estadual de Cultura de Fortaleza-CE, 1981.

<sup>25</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento a Lena Coelho Santos” – Fundação Vilanova Artigas, 1979.



*momentos. Deus sabe com que prazer que eu desfruto, eu os tenho desfrutado. Faço talvez isso, no entanto, não pelo prazer pessoal de fazê-lo, mas porque sei que representa alguma coisa”.*<sup>26</sup>

### 3.2.3 O avanço tecnológico e a arquitetura moderna.

Os aspectos intrínsecos aos materiais é o primeiro argumento da dependência da arquitetura frente ao conhecimento científico. Deveria existir um sistema de previsibilidade do comportamento dos materiais para construção de um edifício, que impedissem erros de avaliação.

Foi o arquiteto moderno quem começou a perceber os erros e a superficialidade com que o ecletismo associava o pensar e o fazer arquitetônico e voltava seus olhos para a realidade técnica e a relação da engenharia com a natureza dos materiais.

*“... A contribuição dos engenheiros para a moralidade da arquitetura moderna é tão grande que Corbusier chama a atenção para esse fato mostrando a necessidade da relação entre a engenharia como colaboradora do projeto e o arquiteto como o homem que propõe a forma artística”.*<sup>27</sup>

O caráter de inovação da arquitetura não poderia ser avaliada isoladamente, presa apenas aos contornos da forma arquitetônica, pois essa inovação seria o resultado de todos os avanços no domínio científico e técnico. Portanto, haveria uma impossibilidade de compreensão do caráter inovador da arquitetura brasileira se não houvesse uma análise da contribuição da moderna técnica do concreto armado, base para as arrojadas propostas da arquitetura moderna.

O conhecimento científico levou a um conceito de interdisciplinaridade que Artigas define como uma convivência do arquiteto com uma grande gama de profissionais, onde o arquiteto assume a responsabilidade e exprime o pensamento de sua época, sempre através de

<sup>26</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento ao Museu da Imagem e do Som” – op. cit.

<sup>27</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

uma visão artística, no entanto, essa visão redundaria numa construção específica, nas quais estariam implícitas todas as responsabilidades técnicas.

Assim, o avanço tecnológico do mundo moderno invadiu o mundo da classe média, entrando em seus projetos do modo mais variável. Artigas não acredita que a tecnologia moderna possa tornar as casas mais econômicas que as anteriores. Elas podem ser mais baratas quanto ao aspecto construtivo, porém há um encarecimento, cada vez maior, em virtude das exigências crescentes de conforto que a sociedade de consumo “enfia na cuca de cada habitante da cidade, cada vez com a linguagem mais agressiva, mais tentadora, mais libidinosa”.<sup>28</sup>

*“Não devemos nos esquecer que dominamos uma arte e uma técnica que, para o seu pleno desenvolvimento e aplicação, exigem condições sociais e econômicas favoráveis, exigem a existência de uma nação plenamente desenvolvida e de um povo próspero e feliz”.<sup>29</sup>*

---

<sup>28</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Classes médias urbanas e a cidade” – texto escrito para a revista “Manchete”, março de 1970.

<sup>29</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Discurso de paraninfo” – Proferido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Fundação Vilanova Artigas, s.d.

## 3.3 SÍNTESE

<b>RINO LEVI</b>	<b>VILANOVA ARTIGAS</b>
Arquitetura: arte + técnica	O arquiteto moderno associa o pensar e o fazer unindo técnica e arte
Aplicação dos conhecimentos técnicos enriquece a força criadora. Sem estímulo a atividade artística é uma repetição de fórmulas	Ao arquiteto cabe criar uma técnica capaz de obrigar a natureza dobrar-se às necessidades do homem
Técnica: processo mecanicista e temporário Arte: simbólica e perene	Técnica: domínio da natureza Arte: relação afetiva entre os homens
Técnica: age no subconsciente como segunda natureza Arte: tem como síntese o estudo da forma	Técnica: racionalidade Arte: sensibilidade
A arte acompanha a evolução da técnica construtiva	A arte perdeu seu instrumental a partir do século XIX, dado o avanço do conhecimento científico e tecnológico
O processo artístico, na arquitetura, equivale ao da pintura e escultura	A arte desempenhou papel fundamental na estrutura do saber social
Conhecimentos científicos são contribuições decisivas para a concepção plástica	Os aspectos intrínsecos dos materiais são os argumentos da dependência da arquitetura ao conhecimento científico
A técnica não pode ser limitação ao processo artístico	A arte deve ser universal A técnica deve ser meio e não um fim

## **CAPÍTULO 4: O PAPEL SOCIAL DO ARQUITETO**

## 4.1 RINO LEVI

### 4.1.1 Atuação do arquiteto.

*“A arquitetura que deverá exprimir toda a musicalidade contida em nossa alma, é, na realização prática, completamente dominada pela especulação. É quase impossível ao arquiteto exercer a sua atividade fora dessa influência, ao abrigo da concorrência dos empreiteiros de obras”.<sup>1</sup>*

Rino Levi faz uma referência ao seu início de atividade profissional em São Paulo, em 1926, quando a incompreensão em relação à arquitetura era quase total. Poucos eram os arquitetos e os que haviam tinham uma atuação voltada apenas à construção. Em solo brasileiro, seria a arquitetura uma profissão nova e faltaria muito para ter o aceite social, primordialmente dos poderes públicos, visto que as obras realizadas pelos arquitetos representavam uma minoria absoluta e em guerra constante com construtores e desenhistas.

A construção de um edifício seria apenas uma pequena parcela do que caberia ao arquiteto estudar e resolver. Mostra a incoerência que havia: para a construção de uma casa exigia-se a aprovação do projeto junto aos órgãos públicos, enquanto que cidades poderiam ser construídas sem que o arquiteto fosse, no mínimo, consultado.

“As novas cidades nascem velhas e obsoletas como nasciam as casas de alguns anos passados, que imitavam soluções de épocas remotas e que não se adaptavam mais à vida do nosso tempo”.<sup>2</sup> Não caberia dúvida que qualquer problema de planejamento relativo à organização da habitação, do trabalho, do lazer e do transporte deveria estar enquadrado dentro da atividade do arquiteto. “Neste sentido não existe diferença entre a concepção de um hospital e a de uma cidade, a não ser nas proporções dos dois empreendimentos”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> LEVI, Rino – “O que há na arquitetura” – In Revista Anual do Salão de Maio(RASM), São Paulo, 1939.

<sup>2</sup> LEVI, Rino – “Transferência do mandato de direção do IAB-SP, arquivo do arquiteto, 25 de junho de 1954.

<sup>3</sup> Ibid.

Assim, a atividade do arquiteto deveria ser estendida desde o desenho dos objetos de utilidade imediata até os projetos urbanos, rurais e regionais, tendo a compreensão de toda a complexidade de conhecimentos e de aspectos próprios que envolvem cada um destes setores.

Por dominar todos os problemas essenciais à vida do homem, individual e socialmente, tendo uma abrangência do desenho do móvel ao desenho urbano, a arquitetura, para Rino Levi, seria classificada, de um modo freqüente, como arte social por estar envolvida com os problemas de interesse imediato para a coletividade.

Residiria aí todo o aspecto científico-social da questão, envolvendo áreas como a engenharia e a sociologia. No entanto, caso a arquitetura se envolvesse com todos esses aspectos, fugiria da sua própria essência, como fenômeno específico de criação e da personalidade de quem a produz. A definição da arquitetura como arte social não subsistiria, pois se assim fosse, teria que se deslocar o assunto para um plano de arte dirigida, com objetivos preestabelecidos, alheios à sua própria essência. O resultado de um tal dirigismo só poderia levar a uma arte sem vibração.

*“Com efeito, a arte está em conflito permanente com a sociedade, encontrando estímulo na necessidade vital de se libertar da rotina e passividade servil do espírito. Não há dúvida, pois, que a arte só poderá ser sentida por uma minoria, com mentalidade integralmente livre”.*<sup>4</sup>

O avanço conseguido pelos arquitetos modernos teria sido enorme considerando todos os obstáculos ligados aos preconceitos de tradição e a ausência de uma organização dentro de critérios de atualidade. Entretanto, em relação aos problemas de ordem coletiva não haveria o progresso pretendido, posto que o arquiteto não teria conquistado, na sociedade, prestígio e autoridade suficientes para se impor na solução de problemas urbanísticos e da morada, principalmente das classes menos favorecidas.

Em 1958, Rino Levi discorre que a arquitetura brasileira começava a ter projeção internacional, cujo prestígio vinha apenas por algumas obras, sendo que a grande parte da produção nacional permanecia inexpressiva e sem um significado maior. No intuito de melhorar a atuação profissional insistia que o arquiteto deveria ter uma ampla formação

---

<sup>4</sup> LEVI, Rino – “Técnica hospitalar e arquitetura” – op. cit.

cultural, além de um extenso preparo técnico e científico, conhecimentos humanos e sociais da profissão e um desenvolvimento do espírito de síntese que definiriam um método pessoal de abordar os problemas para os quais fosse chamado.

Na diversidade e complexidade de aspectos é que estaria caracterizada a capacidade criadora do arquiteto. Qualquer que fosse a obra - um objeto, uma casa ou uma cidade -, o método de concepção seria único, permanecendo válido à medida que a forma plástica tivesse, em cada caso, uma expressão própria e perene. O arquiteto, como artista, estaria sempre à procura da forma inédita.

Outro aspecto relacionado à atuação profissional, que Rino Levi apresenta, está afeta às grandes concentrações demográficas, em decorrência do processo de mecanização da vida moderna. Essas concentrações apresentariam novos problemas e novas funções tão desconhecidas de séculos anteriores, exigindo do arquiteto um preparo profundo quanto aos problemas sociais e econômicos que afetariam de modo decisivo a atividade projetiva.

No entanto, estaria o arquiteto afastado das questões de interesse coletivo, próprias da sua especialidade, ficando sem qualquer possibilidade de dar sua contribuição à solução dos mesmos.

*“Os problemas sociais são estudados pelo arquiteto dentro das novas conquistas da técnica e das condições contemporâneas. As suas conclusões são lógicas e claras, mas na prática não encontram compreensão, nem aplicação. No entanto,, se essas conclusões fossem adotadas, a vida do homem seria bem melhor, material e espiritualmente”.*<sup>5</sup>

Fica insatisfeito ao ver o arquiteto impossibilitado de resolver os grandes problemas coletivos, tipicamente da sua especialidade. O arquiteto ao estudar as questões inerentes à coletividade, tendo como parâmetro as novas conquistas técnicas, deduz as suas conclusões de um modo lógico e claro que na prática não encontram compreensão e nem aplicação. Caso pudessem ser aplicadas a vida do ser humano teria um avanço considerável tanto a nível material como espiritual.

---

<sup>5</sup> LEVI, Rino - “Situação da arte e do artista no mundo moderno” - In revista Colégio(4):37, novembro/dezembro de 1948.

O poder de renovação profissional do arquiteto seria dependente do avanço, cada vez mais amplo, do seu conhecimento dos problemas sociais e culturais, representando condição básica para uma significativa concepção plástica.

Finalizando, Rino Levi faz uma crítica ao próprio arquiteto que não tem interesse em divulgar o que produz, passando a impressão de estar preocupado em manter segredo das próprias soluções.

*“Podemos dizer que conhecemos um certo número de arquitetos que trabalham em todo o mundo e que exprimem as suas idéias, publicam as suas obras. Mas, dificilmente poderemos nos referir a um arquiteto brasileiro, que vive entre nós e que em muitos casos conhecemos pessoalmente, pelo fato do mesmo não nos fornecer referência alguma sobre a substância da sua atividade”.*<sup>6</sup>

Haveria uma preocupação do próprio arquiteto de manter em segredo as suas próprias soluções e os profissionais, principalmente os mais jovens, por uma ausência total de comunicação, amparam-se em revistas e publicações estrangeiras, realizando, de um modo simplista cópias de projetos de arquitetos renomados, enquanto que algumas obras realizadas no Brasil, pelo vulto e importância poderiam ser publicadas nas revistas mais afamadas.

#### 4.1.2 O arquiteto como coordenador.

O progresso atingido com a nova organização social advinda da Revolução Industrial, mostra a necessidade de separar-se, de maneira definitiva, o trabalho voltado à criatividade da execução pura e simples da obra. Subsistindo o arquiteto voltado ao plano artístico, completamente alheio à produção industrial, e o engenheiro com a missão exclusiva de concretização da obra.

*“O arquiteto deverá manter-se dentro do vasto campo da sua especialização, da mesma maneira que o concretizador (sic) deverá, por sua parte, ocupar-se da parte*

---

<sup>6</sup> LEVI, Rino – “Memorial fornecido ao Dr. Gofredo da Silva Telles”- arquivo do arquiteto, s.d.



*industrial da obra, na qual há muito para investigar, aperfeiçoar e criar. O trabalho de um e de outro deverão ocorrer paralelamente, complementando-se reciprocamente”.*<sup>7</sup>

O objetivo principal da atividade do arquiteto é a questão formal, posiciona Rino Levi. A forma, na arquitetura, não tem vida própria como na escultura ou na pintura, ligada como está a fatores tão diversos e servindo à função humana. Ao iniciar um projeto, o arquiteto reúne uma série de elementos necessários para a elaboração do seu trabalho, sendo o seu primeiro passo. Numa segunda instância coordena e busca a assimilação de todas as informações recebidas, devendo estar livre de todos os elementos de ordem prática e funcional, para criar a forma pura. Deverá levar em conta os problemas sociais, desde que não se tornem obstáculos para a criação artística.

O processo de criação do projeto arquitetônico seria idêntico ao procedimento de composição de uma obra de arte, ficando clara a diferença entre a atividade do arquiteto e do engenheiro.

Para Rino Levi, o engenheiro:

Inclina-se para o particular.

Parte da análise de uma série de detalhes, para configurar uma obra.

Obedece a um raciocínio matemático, que se processa de dedução em dedução.

*“Para o engenheiro, o arquiteto é um visionário, pois este começa pela solução final sem definir desde logo os meios para concretização da obra”.*<sup>8</sup>

O arquiteto:

Tende para uma formação cultural ampla e variada.

É um espírito predominantemente sintético.

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> LEVI, Rino – “O sentido de síntese na arquitetura moderna” – Conferência proferida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, arquivo do arquiteto, 9 de maio de 1962.

Parte de uma idéia visualizada. Concebe o todo para em seguida ter a preocupação com os detalhes, sendo a única maneira de dar uma unidade, condição essencial para uma obra de arquitetura.

A produção do arquiteto obedece à intuição, sendo essencialmente subjetiva.

Ao arquiteto cabe a missão de formular conceitos e visualizar as possibilidades que se apresentam, devendo adaptar-se às condições da época, tendo em vista o interesse da coletividade. Deve sempre exercer uma função cultural, buscando elevar o nível espiritual da comunidade para a qual atua. Deve antecipar-se ao tempo, objetivando a evolução do meio aonde exerce sua influência. A arquitetura, não obedecendo a este fim, perde seu caráter de universalidade e passa a ter o interesse que apresenta a construção. "Nestas condições, o arquiteto, além de sólidos conhecimentos técnicos e científicos, deverá ter uma preparação cultural quanto possível variada e sólida".<sup>9</sup>

"O arquiteto é um coordenador". Esta pequena frase de Walter Gropius que Rino Levi utiliza em várias palestras, é um resumo claro do que pensa sobre a atuação profissional do arquiteto, que deve, segundo seu pensamento, coordenar a atividade de vários especialistas em torno de seu trabalho.

*"Na equipe, o arquiteto não é obrigatoriamente o chefe. O chefe pode ser um político, um administrador ou qualquer outro, mesmo porque o arquiteto raramente é um bom administrador, visto que sua atenção se volta para outros problemas.*

*Isto não quer dizer, porém, que o arquiteto na equipe, não seja o elemento que reuna e harmonize todo os dados do problema".<sup>10</sup>*

Ressalta que em todos os setores da atividade humana o trabalho em equipe torna-se uma contingência devido à complexidade da vida moderna. A constituição da equipe, para um trabalho eficiente, não pode obedecer a normas rígidas pré-fixadas, dada a diversidade de combinações possíveis. Na atividade arquitetônica, seja no caso de um edifício ou de um problema de planejamento, qualquer que seja sua importância ou extensão, o arquiteto deverá

<sup>9</sup> LEVI, Rino – "Respostas às perguntas formuladas" – In diário universitário "Horizonte", Caracas, 20 de maio de 1959.

<sup>10</sup> LEVI, Rino – "O sentido de síntese na arquitetura moderna" – op. cit.

saber se impor como o elemento que realiza o trabalho de síntese, característico de sua formação.

## 4.2 VILANOVA ARTIGAS

### 4.2.1 Uma pequena história da profissão no país.

Do período colonial ao Império sempre houve, segundo Artigas, um modo impessoal de construção, com recursos econômicos esparsos e uma ausência total de legislação específica. A arquitetura não existia como profissão, confundindo-se como atividade popular, estando amparada apenas nos mestres construtores europeus.

Os antecedentes históricos, nos países de formação colonial, fez com que processos diversos de colonização se efetivassem, citando, como exemplo, a existência de escolas superiores na América espanhola, a partir, sucessivamente do Peru (1551), México (1553), Argentina (1613), enquanto que no Brasil somente surgem a partir de 1808.

A vinda da Família Real ao Brasil (1808), banida pelos exércitos napoleônicos de Portugal, fez com que, associado ao clima desejoso de instaurar novas posturas no ambiente da Colônia, surgisse o ensino das artes e ofícios, seguindo indicações da Missão Francesa de 1816. A vinda da Família Real, com a elevação do Brasil à categoria de Reino, estabeleceu a implantação de medidas necessárias ao novo ambiente cultural. Além da instalação da imprensa, biblioteca e do ensino superior de medicina, publicou-se o decreto de 12/8/1816, referente à implantação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, apresentando o estudo das Belas Artes com aplicação referente aos ofícios mecânicos, cuja prática dependeria dos conhecimentos teóricos das artes e das ciências naturais, físicas e exatas.

A Missão Francesa de 1816 trouxe as posturas européias do neoclassicismo, com as suas noções de "belo" associado ao conceito de proporção e de obediência aos modelos.

Com a Independência (1822), haveria a necessidade de se ativar todos os setores da vida do país, buscando completar o sentido econômico e social dessa conquista política.

Em 1886, o Brasil já possuía uma Escola Politécnica e a Escola de Belas Artes, fundada pela Missão Francesa, no Rio de Janeiro, porém não cumpriam o papel que se esperava delas.

A Politécnica por ter uma atividade voltada aos aspectos teóricos e a Belas Artes por não dispor de recursos básicos para a formação do arquiteto embasado no domínio da natureza em associação aos conhecimentos técnicos existentes.

As diferenças econômicas regionais fez com que o ensino de arquitetura no Rio de Janeiro ficasse ligado à Escola de Belas Artes e em São Paulo, com a crescente industrialização surgisse, posteriormente, vinculada à Escola Politécnica, primeira escola de nível superior fundada pela República (1894).

*“O fato da arquitetura ser ensinada em escolas de belas artes ou de engenharia, era bem o sistema das opções que não raro se reduzia à transcendência do “belo” ou à imanência do “útil”. Mas, convém notar, à imanência do “útil” agregava-se a importância dedutiva dos conhecimentos matemáticos”.*<sup>11</sup>

Na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, surgiria a polêmica entre positivistas e modernos, porém, somente com a gestão do arquiteto Lúcio Costa (1930-31), a Escola Nacional de Belas Artes, segundo Artigas, acharia o seu sentido de modernidade, traduzindo os aspectos peculiares à experiência brasileira e difundindo os princípios racionalistas.

Em 1933, surgiria a primeira lei nacional de regulamentação das profissões de engenheiro, arquiteto e agrimensores. *“Os arquitetos e o ensino de arquitetura saíram bastante prejudicados nesta regulamentação, pois não se compreendeu o papel que os arquitetos teriam que desempenhar. Na verdade prevaleceu o conceito que o tipo de formação na antiga Academia de Belas Artes tinha criado para o arquiteto, uma espécie de técnico menor, um desenhador, ignorante das exigências da lei da gravidade e do comportamento das estruturas. Daí o caminho que a arquitetura brasileira teve que aceitar para restabelecer, no Brasil, o prestígio histórico da arte de projetar, o “caminho heróico”, como ainda é costume chamá-lo. Aliaram-se, os arquitetos, aos movimentos de arte moderna, aos pintores, aos escultores, aos artistas da palavra e da música”.*<sup>12</sup>

Para Artigas, a década de 50 foi marcante para a arquitetura brasileira principalmente pela elaboração do plano diretor e construção de Brasília, e foi a partir desse marco que os

---

<sup>11</sup> ARTIGAS, Vilanova – “O ensino da arquitetura e urbanismo” – Fundação Vilanova Artigas, 1970.

arquitetos voltaram seus olhos para reavaliar o decreto de 1933. “Queriam uma separação clara entre a engenharia e a arquitetura. E desse ponto de partida, uma reforma dos currículos de ensino nas escolas de arquitetura”.<sup>13</sup>

O decreto de 1933, amparava-se no princípio de assegurar para os engenheiros e arquitetos a construção dos edifícios, que pôr longo tempo estiveram a cargo de leigos, cujo projeto arquitetônico não tinha importância maior. A partir da década de 50, tornou-se possível ter uma conceituação do projeto, sendo que “a compreensão desse princípio muito custou e ainda custará aos arquitetos brasileiros. Ele contém em si a idéia de emancipação de nossa cultura técnica e artística, de defesa da nacionalidade...”.<sup>14</sup>

*“A descolonização da arquitetura não se fez pela proibição da importação de modelos de solução de problemas estético-construtivos. Mas principalmente pela descolonização da consciência dos arquitetos dentro da cultura que trabalham. Por isso são importantes as escolas de arquitetura nacionais. À elas cabem educar os arquitetos na direção de conhecerem a fundo as questões de suas pátrias para versarem-nas eles mesmos”.*<sup>15</sup>

O IAB, fundado em 1941, ganhou fisionomia própria a partir de 45, quando, uma nova fase foi inaugurada, segundo Artigas, na luta pela democracia e pelo socialismo. No início de 45 realizou-se o I Congresso Brasileiro de Arquitetos que gerou uma dinâmica nova ao Instituto, às lutas dos arquitetos e à própria arquitetura brasileira.

*“Antes de 1944, o IAB vivia muito marcado pela subordinação do arquiteto ao engenheiro e pouco se preocupava com os problemas da cultura e da democracia”.*<sup>16</sup>

A partir de 1954, o IAB apresentou uma postura clara e uma participação ativa na luta política e na defesa da cultura nacional, buscando valorizar a arquitetura e a organização dos próprios arquitetos.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Contribuição para o relatório sobre ensino de arquitetura” op. cit.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> ARTIGAS, Vilanova – In “Artigas: a força e a beleza da arquitetura brasileira” – entrevista a Marco Aurélio Nogueira e Claudio Guedes, para o jornal “A voz da Unidade”, publicada na edição de 30 de janeiro a 5 de fevereiro de 1981.

Com o golpe de 64, haveria uma *“castração da liberdade e da democracia, marginalizando o povo das decisões e da participação política e sindical, ampliando as condições para uma redefinição das ameaças à cultura nacional”*.<sup>17</sup> Com o desenvolvimento do capitalismo no país, as funções do Estado multiplicaram-se, passando o arquiteto a ter uma atuação mais intensa nos órgãos estatais de planejamento.

*“O golpe de 64 assumiu o patriotismo.*

*Todas as pessoas passaram a ser suspeitas, consideradas subversivas.*

*E mais subversivos do que os subversivos foram os arquitetos das cidades.*

*De tal forma que os arquitetos das grandes cidades foram considerados cidadãos altamente suspeitos - transformando-as em focos prováveis de subversão”*.<sup>18</sup>

Depois do golpe de 64, a censura atinge a todos os aspectos da cultura brasileira.

*“Nós tivemos a participação dos arquitetos em vários níveis. Há os que foram para a cadeia, no caso, por exemplo, o grupo do Sérgio Ferro, eu fiz o possível para fazê-los compreender que Artigas e Niemeyer não tinham culpa da arquitetura moderna não ter feito a Revolução Social no Brasil.*

*Os jovens pensavam que nossa contribuição, como arquitetos daquela época, tinha sido na sua essência reacionária.*

*E nós passamos a ser considerados reacionários porque não conseguimos, com a nossa luta, contribuir para a Revolução Social no Brasil”*.<sup>19</sup>

Ao ser questionado sobre os caminhos que a arquitetura brasileira poderia trilhar no futuro, Artigas responde

*“Daqui a 15 anos, São Paulo terá o dobro do número de habitantes que tem hoje; e precisará dar o dobro de empregos e vai precisar do dobro de tudo que você puder imaginar.*

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Uma arquitetura para a elite” – jornal IAB-SP, novembro de 1982.

<sup>19</sup> ARTIGAS, Vilanova – Entrevista gravada em outubro de 1984.

*Eu, naturalmente, nessas condições estarei muito fora de poder opinar a respeito disso.*

*Acredito que já estarei participando do Cosmos, numa maneira bem diferente".<sup>20</sup>*

#### 4.2.2 Atuação do arquiteto.

Cabe ao arquiteto a luta pelo futuro, pelo progresso e por uma sociedade justa, dando o melhor de si, para alcançar essa missão. Pois, à medida em que participa desses anseios sociais, em que está ao lado do povo, compreende as suas necessidades e passa a ter um espírito crítico capaz de saber separar o bom do inútil na arquitetura.

Artigas verifica as ansiedades da população, mergulhada no analfabetismo e sem assistência médica e hospitalar, necessitando de um grande número de edifícios destinados à educação e saúde, prioritariamente. À medida em que o arquiteto tivesse o dom da constatação e soubesse encontrar soluções aos grandes problemas construtivos é que a arquitetura conseguiria mostrar a sua eficiência, desenvolvendo, quantitativa e qualitativamente, as conquistas técnicas e artísticas adquiridas.

*"A plena consciência da realidade brasileira nos indica a necessidade de transformações profundas na estrutura econômica e social de nosso país. Não devemos nos esquecer que dominamos uma arte e uma técnica que, para o seu pleno desenvolvimento e aplicação exigem condições sociais e econômicas favoráveis, exigem a existência de uma nação plenamente desenvolvida e de um povo próspero e feliz".<sup>21</sup>*

Ao fazer um retorno ao ano de 1945, Artigas faz um relato que, naquela época, prevalecia junto à intelectualidade brasileira, a idéia de modernização do país, cujo conceito tinha um programa extremamente variado. "Esse programa continha, de um lado, a

<sup>20</sup> ARTIGAS, Vilanova – Entrevista – outubro de 1984.

<sup>21</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Aos formandos da FAUUSP(1955)" – In Caminhos da Arquitetura, Livraria Editora Ciências Humanas, São Paulo, 1981.



industrialização, porque, nós os jovens, pensávamos que se industrializava, fazia o operário e, os operários, naturalmente, se reuniram e fariam a Revolução Socialista, sem passar do capitalismo para o socialismo".<sup>22</sup> A modernização, amparada no processo de produção, seria um salto necessário para se deixar de ter um país atrasado, cheio de limitações, e alcançar a modernidade, tanto no campo técnico como no plano artístico.

Em 1955, as forças produtivas como as sociais apresentavam-se ainda em atraso, cuja indústria nacional não se desenvolvia e não havia uma instrumentalização que permitisse o abandono dos ranços coloniais que emperravam o desenvolvimento técnico. Assim, as empresas internacionais tinham um caminho aberto para projetar e construir no Brasil, utilizando seus próprios profissionais. Na disputa mercadológica, haveria a tendência de desvalorização da cultura nacional, apresentando expressões distantes dos moldes culturais brasileiros.

*"Como arquitetos, temos demonstrado não sermos contrários à contribuição que tem trazido a experiência universal. A história que o diga. A experiência universal é, no campo da arquitetura, incentivo constante para a criação de novas formas e de novas estruturas. Não podemos concordar, isto sim, com o aproveitamento de valores culturais estrangeiros para diminuir o que é nosso, para disseminar o pessimismo entre brasileiros, para a descrença em nossa própria capacidade de construtores do desenvolvimento econômico e cultural de nosso país".*<sup>23</sup>

Os arquitetos brasileiros, apesar dos inconvenientes apresentados, tinham um extenso serviço prestado à nacionalidade, com uma linguagem própria, integrada aos conceitos internacionais. *"Ontem, construíamos timidamente alguns edifícios; hoje, fazemos Brasília - uma cidade inteira - com argumentos nossos. De casa em casa, de cidade em cidade, ficais certos, ajudaremos a reconquistar o Brasil para os brasileiros. Somos soldados da liberdade..."*<sup>24</sup>

<sup>22</sup> ARTIGAS, Vilanova – Entrevista gravada em outubro de 1984 – op. cit.

<sup>23</sup> ARTIGAS, Vilanova – Aos formandos da FAUUSP(1958) – op. cit.

<sup>24</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Arquitetura e cultura nacionais" – aula inaugural ministrada na FAU da Universidade do Rio Grande do Sul, 1959.

Ao arquiteto caberia a responsabilidade de definição de um novo mundo, amparado na industrialização, formulado em cada edifício, seja uma residência, escola, hospital, em cada prédio construído. O arquiteto seria obrigado a ter uma visão antecipada do tipo de vida que o futuro reserva ao homem, não elaborando apenas projetos, mas descobrindo a linguagem correta para a população. *“É claro que precisamos lutar pelo futuro de nosso povo, pelo progresso e pela nova sociedade dando a essa missão o melhor dos esforços, pois é à medida que, pela participação na luta ao lado do povo, compreendermos seus anseios, fizermos parte dele, que iremos criando espírito crítico para afastar o bom do inútil na arquitetura, que atingiremos a “espontaneidade nova” que criará uma interpretação direta dos verdadeiros anseios populares”*.<sup>25</sup>

No documento “Retomada de consciência dos arquitetos”, apresentada na reunião do Conselho Superior do IAB, em 1972, Artigas define seis itens necessários para nortear a profissão do arquiteto:

1. O arquiteto deve estar consciente de que qualquer projeto é parte de um projeto maior, o chamado Projeto Nacional de Desenvolvimento. Deve-se analisar os vários aspectos desse projeto nacional e ver como os arquitetos podem e devem interferir, participar e contribuir.
2. Compreender qual a formação que falta ao arquiteto para contribuir mais intensamente no processo de desenvolvimento do país. Além dos planos de ensino universitário, a educação voltada para a prática profissional.
3. Detectar como os arquitetos poderiam penetrar nos setores de decisão dos poderes públicos.
4. Analisar quais medidas mínimas deveriam ser tomadas, nas diversas regiões do país, para facilitar o acesso de arquitetos ao mercado de trabalho.
5. Identificar as formas ideais de organização para os escritórios de arquitetura.

---

<sup>25</sup> ARTIGAS, Vilanova – “A arquitetura moderna brasileira” – publicado originalmente pela revista “Fundamentos”, n°24, São Paulo, janeiro de 1952.

6. Avaliar quais medidas poderiam ser tomadas para que todos os arquitetos pudessem ser sindicalizados.

Artigas analisa a dimensão exata do trabalho do arquiteto, cuja contribuição no total de obras construídas no país seria muito pequena. Não haveria interesse nenhum em buscar o significado cultural e artístico que a construção apresenta para a sociedade. Os arquitetos, sim, têm a intenção que a obra edificada seja expressão de sua época e o papel que cada uma representa no ambiente urbano. Deve o arquiteto estar convencido de que tem em suas mãos as melhores soluções e deve saber desempenhar sua atuação profissional nas condições reais da sociedade brasileira com suas visões características de país em desenvolvimento. O arquiteto deve conhecer o seu papel em termos universais, ter responsabilidade na escolha de formas para o domínio da natureza, além de estar cômico das novas resoluções tecnológicas e dos novos programas de funcionalidade.

Artigas é enfático quando aborda a ação do arquiteto. Ele quer trilhando um caminho original, não quer disputando terreno com engenheiros ou quaisquer outros profissionais. A arquitetura possui a noção técnica em plena convivência com a visão artística. Convivência esta difícil e contraditória, porém, não se pode duvidar que toda forma artística só poderá ter validade quando puder ser tecnicamente justificável, pois, como ele próprio diz: “o humano, na arquitetura, condiciona o técnico. A visão do engenheiro é essencialmente técnica. Os arquitetos não disputam as posições dos técnicos”.<sup>26</sup>

*“Digo aos jovens arquitetos: tenham a sensibilidade de fazer com que seus edifícios tenham alguma coisa a dizer. Ser arquiteto é um privilégio que a sociedade nos dá. E eu o desempenho como se fosse um segredo, exercido no cantinho do meu escritório”.*<sup>27</sup>

Voltando-se ao ensino da arquitetura, Artigas enfatiza a necessidade de formação de um arquiteto novo, com noção de projeto, de planificação, de paisagismo e da arquitetura propriamente dita, desde o desenho industrial até a programação visual. Realça que o jovem arquiteto brasileiro tem pela frente um vasto campo de ação, à medida em que, junto com o

<sup>26</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Aos formandos da FAUUSP (1958)” – op. cit.

<sup>27</sup> ARTIGAS, Vilanova – Entrevista gravada em outubro de 1984 – op. cit.

povo, souber encontrar soluções que visem debelar as causas que possam impedir o país de trilhar o caminho do progresso.

*“Estas constatações são portadoras de otimismo e confiança no futuro de nossa profissão. Mas não sugerem comodismo. O progresso de um país não é fruto do acaso. Mas o resultado de esforços tenazes e constantes do conjunto de seus filhos. Seguindo as tradições da intelectualidade brasileira, os arquitetos não podem, de maneira alguma, ter o seu horizonte restrito aos limites da prancheta de desenho e da encomenda a realizar”.*<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Discurso de paraninfo” – proferido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Fundação Vilanova Artigas, s.d.

## 4.3 SÍNTESE

<b>RINO LEVI</b>	<b>VILANOVA ARTIGAS</b>
Ao arquiteto cabe a missão de formular conceitos, adaptando-se às condições de época, tendo em vista o interesse coletivo	Obriga-se ao arquiteto ter uma visão antecipada do tipo de vida que o futuro reserva ao homem
O arquiteto deve ter uma ampla formação cultural, conhecimentos humanos e sociais e um desenvolvimento do espírito de síntese	O arquiteto deve participar dos anseios sociais, estar ao lado do povo, compreender suas necessidades e ter um espírito crítico, separando o bom do inútil
A arquitetura é dominada pela especulação. É impossível ao arquiteto exercer sua atividade fora dessa influência	A arquitetura será eficiente quando o arquiteto souber encontrar soluções aos grandes problemas construtivos
A cidade moderna exige do arquiteto um preparo profundo quanto aos problemas sociais e econômicos	O arquiteto domina a arte e a técnica, devendo aplicá-los no desenvolvimento social e econômico da cidade moderna

## **CAPÍTULO 5: A QUESTÃO URBANA**

---

## 5.1 RINO LEVI

### 5.1.1 Um conceito de urbanismo.

Ao estabelecer uma posição própria frente às questões urbanas, Rino Levi parte da relação dicotômica entre as antigas cidades e aquelas que irão surgir oriundas da Revolução Industrial.

A cidade antiga, mormente de proporções reduzidas, sempre apresentou, segundo a visão do arquiteto, um desenvolvimento cadenciado e espontâneo, onde o único planejamento exigido dizia respeito ao caráter defensivo, sem o qual a cidade ficaria a mercê de incursões e ataques. O seu crescimento processava-se lentamente dado principalmente pelos esforços de seus habitantes. A própria limitação populacional dessas cidades concorria para assegurar uma organização social estável e equilibrada. Ao redor do centro de uma pequena cidade vivia toda a sua população, proporcionando contato e intercâmbio íntimos entre os indivíduos. Todos se conheciam e discutiam os assuntos de interesse coletivo. Dessa circunstância resultaria um espírito cívico elevado e o interesse do cidadão pelos problemas públicos.

O vertiginoso progresso técnico, advindo da Revolução Industrial, alterou de um modo considerável as posturas urbanas. Rino Levi projeta sobre o transporte mecanizado a responsabilidade pela ampliação desmesurada do espaço urbano, cuja amplitude, freqüentemente sem controle, faz com que se perca o mínimo necessário de condições para uma vida saudável da população. Consequentemente, surge um desequilíbrio das funções urbanas e sobrevem o desinteresse da população relacionado aos problemas urbanos. Com o crescimento exagerado da cidade moderna, inicia-se a dispersão e desaparece a opinião pública consciente e esclarecida, prevalecendo a demagogia. A especulação imobiliária desenvolve-se de maneira desenfreada, não havendo administração pública capaz de acompanhar e disciplinar o seu crescimento vertiginoso.

*"... A cidade, na nossa época, já não pode ser o resultado de um processo espontâneo. O planejamento urbanístico terá que ser feito cientificamente, com sensibilidade para os problemas urbanos e sociais. A tarefa é de certa complexidade e deverá ser confiada a sociólogos, economistas, arquitetos, engenheiros e outros especialistas. O trabalho terá que se estender à região, isto é, à zona de influência da cidade. Assim, dever-se-á cuidar também do campo, no sentido de evitar o seu abandono, equipando-o e dando aos seus habitantes melhores condições de vida física e espiritual".<sup>1</sup>*

Planejar não pode ser visto como utopia, diz Rino Levi. O planejamento deve ser encarado como a maneira correta de domínio da realidade, com economia e sem desperdícios. É um trabalho com certo grau de complexidade, que deverá ter uma atualização constante, exigindo a cooperação de diversos especialistas e a compreensão do poder público e da população de um modo geral. "O urbanismo é um problema de organização e cooperação. É falsa a opinião de que as obras de urbanismo são excessivamente caras e que fogem às possibilidades financeiras dos municípios e do estado".<sup>2</sup> O urbanismo, segundo Levi, quando bem conduzido não traz dispêndio financeiro aos municípios, pagando-se a si próprio, independente das vantagens que trará na organização da cidade. No entanto, o urbanismo só poderá desenvolver-se associado a uma forte opinião pública que lhe seja favorável. Apregoa que o urbanismo deveria ser uma matéria do currículo das escolas secundárias, com a finalidade de formação da opinião pública.

Um tema interessante apresentado por ele diz respeito à noção de estética integrada à intervenção urbana. No artigo escrito em 1925, "A arquitetura e a estética das cidades", mostra que a estética é um tema que sempre deve estar presente na mente do urbanista, associado ao estudo do sistema viário e de todas as outras questões relacionadas aos problemas urbanos. Mostra que o planejamento de uma nova rua deve corresponder às necessidades técnicas e estéticas, levando-se em conta todos os aspectos de entorno. Citaria, como exemplo, a possibilidade de dar a uma rua, como pano de fundo, um monumento, uma cúpula ou simplesmente um jardim. "As ruas paralelas e perpendiculares, como são projetadas quase sempre hoje nas cidades novas, na maior parte das vezes resultam

<sup>1</sup> LEVI, Rino – "Ruído e urbanismo" – op. cit.

<sup>2</sup> LEVI, Rino – "Ainda não há urbanismo no Brasil" – Revista "O Globo", op. cit.



*monótonas e nem sempre correspondem às necessidades práticas...Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original, dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo".<sup>3</sup>*

Voltaria a tocar nesse assunto em 1948, quando diz que o principal entrave à reorganização das cidades está preso aos errôneos preconceitos estéticos que levam a imitar uma intenção mal compreendida, lembrando que, quando obras de urbanismo são realizadas no Brasil, há a preocupação única de copiar posturas européias ou americanas, sem que haja uma preocupação com a cultura nacional.

Outra questão interessante abordada está relacionada ao controle populacional das novas cidades e também das existentes, visto que a excessiva densidade da população tenderia a descontrolar todos os serviços públicos como água, esgoto, luz, telefone e principalmente o transporte. Rino Levi tem um posicionamento de limitação do crescimento da cidade a um máximo variável entre 75.000 e 150.000 habitantes. Para as cidades com população maior ao limite estabelecido, inclusive as existentes, aconselha a criação de um sistema de núcleos orgânicos, cada um de tamanho conveniente, constituindo o que chama de cidade polinuclear.

*"Cada núcleo da cidade polinuclear terá autogoverno, gozando de certa independência e possuindo todos os serviços de que necessita, de modo a satisfazer plenamente as necessidades da administração, do comércio, da cultura e do recreio. Todos os núcleos convergirão para um centro urbano comum. Este possuirá serviços semelhantes aos dos núcleos, porém mais completos e mais desenvolvidos.*

*A organização polinuclear da cidade permitirá usufruir, assim, de todas as vantagens das pequenas comunidades sem prejuízo dos indiscutíveis benefícios das cidades de grandes proporções".<sup>4</sup>*

<sup>3</sup> LEVI, Rino – "A architectura e a esthetica das cidades" – op. cit.

<sup>4</sup> LEVI, Rino – "Planejamento urbano e habitação" – palestra proferida em várias cidades, arquivo do arquiteto, 1957.

A cidade receberia então uma estrutura polinuclear, onde cada núcleo ou distrito, seria de tamanho limitado e constituiria uma unidade orgânica, com um centro e com todas as funções e serviços necessários para a vida coletiva, inclusive com administração própria. O poder público estaria no centro urbano, sendo o foco de convergência do conjunto. Tendo a estrutura amparada em dois fatores fundamentais: o zoneamento e o transporte. O zoneamento seria responsável pela distribuição na área urbana das várias funções e atividades, amparando-se nas zonas residenciais, comerciais e industriais e nas instalações sociais, culturais e de lazer. O transporte implicaria na organização de um sistema viário ligado a todos os setores da cidade. O zoneamento e o transporte seriam os principais fatores de organização da vida coletiva.

Quanto ao zoneamento residencial, Rino Levi admite zonas de habitação de caráter extensivo, médio e intensivo, com índices demográficos baixos, médios e altos. Nessas zonas estariam classificadas e agrupadas as várias categorias de edifícios: as casas individuais e os prédios coletivos, para poucas e muitas famílias.

O setor industrial deveria ser instalado próximo às ferrovias e rodovias. Os operários deveriam estar reunidos em núcleos residenciais, providos dos equipamentos necessários, situados nas proximidades dos respectivos setores industriais. As indústrias poluentes e pesadas deveriam ser localizadas em setores afastados do perímetro urbano, com seus núcleos residenciais ao lado.

Apesar da observação de todos estes pontos, Rino Levi mostra, em 1954, como a arquitetura brasileira havia conseguido renome internacional, a ponto de publicações especiais terem dedicado números inteiros às obras nacionais, de outro lado haveria, quanto às questões urbanas, um atraso sensível cuja deficiência estaria associada a diversos fatores, principalmente nas escolas de arquitetura. *"Façamos com que o Brasil seja o pioneiro na solução dos problemas urbanísticos como é hoje o pioneiro nas suas realizações arquitetônicas"*.<sup>5</sup>

### 5.1.2 O plano diretor como unidade harmônica.

Em 1938, Rino Levi começa a notar no meio intelectual em que vive, algumas preocupações a que chama de complexos problemas urbanos, amparados principalmente na necessidade de resolução dos problemas vitais das cidades. Avalia, de modo positivo, a preocupação dos poderes públicos em alargar ruas, encaminhar o trânsito de veículos, criar parques e jardins, alojar repartições públicas, mercados, estabelecimentos de ensino, entre outros; resolver as questões de abastecimento de água e iluminação; legislar sobre a construção de edifícios particulares; enfim, tornar o espaço urbano eficiente, confortável e alegre à vida dos seus habitantes.

Mesmo que todos os problemas complexos tenham sido abordados, há uma dificuldade de acompanhar o crescimento rápido das cidades brasileiras, o qual provoca novos problemas, muitas vezes imprevisíveis, e as dificuldades de fazer com que os habitantes considerem a necessidade de novas medidas. Cogita da elaboração de planos diretores que abordem todos os problemas enunciados, numa postura harmônica, e que preveja o desenvolvimento do espaço urbano por um período superior a cinquenta anos, sendo o referido plano, sempre orientado por um urbanista, contando com a colaboração de arquitetos, engenheiros, higienistas, economistas, juristas, etc.

Para a execução do plano diretor a primeira medida a ser tomada seria o levantamento topográfico da cidade e um estudo histórico do seu desenvolvimento, amparado em planos e estatísticas, que enfocasse o sentido do seu progresso natural e que pudesse determinar a sua tendência de crescimento. A posteriori seria necessário o recolhimento de material abundante e o estabelecimento das principais bases para o projeto futuro. Amparado nesses elementos poder-se-ia estabelecer os critérios mais convenientes e mais práticos para em seguida traçar-se as primeiras linhas para a remodelação e desenvolvimento futuro da cidade, levando-se em conta, prioritariamente, a questão econômica com o intuito de realização de um projeto viável.

*“No anteprojeto está a base de um estudo bem feito; é preciso que o urbanista, competente técnico e artista, tenha a visão da cidade mais próxima à perfeição, não*

---

<sup>5</sup> LEVI, Rino – “O dia do urbanismo” – arquivo do arquiteto, s.d.

*somente na época atual, mas também na futura. Não se trata somente de um trabalho de um homem de ciência, mas é preciso que esse homem tenha o sentimento do artista, que saiba achar soluções práticas para que corresponda às necessidades e que sejam eficientes e belas”.*<sup>6</sup>

O anteprojeto deveria conter a delimitação do centro comercial, as grandes vias de trânsito e a disposição dos vários quarteirões, que teriam enfoque de cidades dentro da cidade. Nos sucessivos estudos cuidar-se-ia dos detalhes, delimitando o centro comercial e os vários quarteirões; traçando, com exatidão, as vias de comunicações, deixando evidente a distinção entre ruas de grande trânsito e de trânsito limitado e estudando os cruzamentos de ruas, largos e praças. A partir desse estudo, haveria a possibilidade de elaboração de um projeto definitivo de remodelação da cidade e seu desenvolvimento futuro. Seria um plano, mesmo falho em alguns elementos de composição, que teria a vantagem de ser harmônico, repassando uma condição de visão geral de evolução do espaço urbano.

Naquele mesmo ano Rino Levi exemplifica mostrando a necessidade prioritária da cidade de São Paulo de ter um plano diretor, analisando as principais características que ela apresentava naquele período: *“centro comercial defeituoso, as principais ruas do centro para a periferia (sistema radial) são insuficientes, quarteirões não bem definidos, comunicações defeituosas, jardins e parques isolados aqui e lá sem algum nexos, desarmonia no seu traçado geral; enfim, uma cidade que se desenvolveu rapidamente obedecendo quase que unicamente à iniciativa dos particulares. São Paulo necessita do plano regulador”.*<sup>7</sup>

*“Seria tempo de cogitarmos seriamente de todos esses problemas, tanto em São Paulo, como nas cidades menores; num futuro bem próximo seria tudo mais difícil e quem fosse empreender esses trabalhos encontrar-se-ia com as mãos, mais que hoje, amarradas”.*<sup>8</sup>

Faz uma proposta inusitada ao propor uma deslocação artificial do centro comercial da cidade de São Paulo, devido ao custo elevado das desapropriações necessárias para dar ao centro condições adequadas de ar e de sol. Propõe ruas radiais que deveriam ser convertidas em artérias de grande fluxo; a criação de avenidas circulares; o estudo dos cruzamentos, praças

<sup>6</sup> LEVI, Rino – “Problemas de urbanismo” – manuscrito, arquivo do arquiteto, 1938.

<sup>7</sup> Ibid.

e largos; a localização melhor dos edifícios públicos; a geração de um sistema de parques, jardins e praças esportivas; a redefinição dos quarteirões, buscando, enfim, comunicação fácil e rápida com a periferia, onde nasceriam as cidades satélites.

Toda cidade, segundo Levi, para que apresente condições básicas de bem estar para os seus habitantes, deve ter uma estrutura que obedeça a uma unidade harmônica, onde cada problema a ser resolvido, não pode ter uma solução isolada, e o estatuto que deve reger a cidade, e dar-lhe unidade e equilíbrio, é o plano diretor, cujo raio de ação deve ser estendido até as suas áreas limítrofes relacionadas com a cidade.

Conceitua o plano diretor não como um programa de obras, mas como orientação de caráter geral, sendo a própria política urbana. O plano diretor deve abranger todas as questões relacionadas à habitação, ao trabalho, ao lazer e ao transporte, ou seja, todas as atividades e funções que se realizam na cidade.

*“A organização do plano diretor constitui trabalho vasto e complexo, mas não irrealizável. De qualquer modo é o caminho mais fácil, menos oneroso e único para alcançar o bem-estar da coletividade. A sua realização depende, sobretudo, de compreensão nítida do assunto.*

*Uma condição essencial do plano diretor é a sua flexibilidade pois, por mais e melhor que se projete para o futuro, surgirão sempre circunstâncias imprevisíveis”.*<sup>9</sup>

O único exercício de grande magnitude de um estudo de plano diretor de Rino Levi, foi a proposta apresentada para o concurso nacional do Plano Piloto de Brasília (1956/57). Deixemos que o próprio arquiteto exponha as idéias lançadas no referido plano:

*“O estudo do plano de Brasília apresenta duas características fundamentais que raramente ocorrem em trabalho de urbanismo. Em primeiro lugar, o plano se destinava a uma zona praticamente virgem, de população insignificante e sem qualquer expressão social e econômica. Em segundo lugar, referia-se a caso de planejamento integral, para grande cidade, de 500.000 habitantes.*

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> LEVI, Rino – “Estacionamento e problemas correlatos” – conferência proferida em Campinas, arquivo do arquiteto, 4 de maio de 1956.

*Essas condições permitiam realizar uma concepção absolutamente livre, sem todo o complexo de limitações e de imposições próprias dos estudos para zonas densamente habitadas. Quer dizer que o arquiteto podia usar plenamente sua fantasia, pois tratava-se de conceber a cidade de nossa época. Problema novo portanto, por permitir estudo integral dentro do espírito mecanicista que condiciona a nossa vida, visto que a nossa experiência de planificação é ligada ainda às cidades e comunidades de estrutura passada e superada.*

*O problema consistia em realizar um trabalho sem as limitações habituais com plena faculdade para aplicar integralmente os progressos e métodos da técnica moderna. Esse trabalho, evidentemente, não podia deixar de considerar a experiência secular relativa à organização da vida humana e à estruturação da sociedade".<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> LEVI, Rino – “Planejamento urbano e habitação” – op. cit.

## 5.2 VILANOVA ARTIGAS

### 5.2.1 Planejamento Urbano: críticas e soluções.

*"Ninguém nega, ninguém pode esconder o caos que impera nas cidades que a burguesia dirige. Muito ao contrário, todos acompanham os protestos populares, inclusive os urbanistas e tratadistas que até disputam entre si argumentos para reforçar e dar cores vivas às misérias urbanas".<sup>11</sup>*

O arquiteto que faz da sua atividade um processo de comunicação, buscando, através da composição dos seus edifícios, um arranjo da paisagem urbana e querendo encontrar uma racionalidade existencial do edifício no espaço coletivo, vê o caos urbano como algo inevitável, porém ao aceitá-lo busca a sua máxima organização. Para organizá-lo pensa na planificação como remédio saneador de todos os males urbanos. "Planos, projetos, levantamentos, dados estatísticos... planos que iludem o povo e deixam a impressão que alguma coisa está se fazendo..."<sup>12</sup> Segundo Artigas, a elaboração de um planejamento urbano tem a intenção primordial de fazer com que a população convença-se do poder da classe dominante, fazendo com que o proletariado aceite conviver com favelas, ignorância e fome, onde a "reduzida e mesquinha forma de vida que é obrigado a levar, tem a sua origem, não na exploração do homem pelo homem, na essência do regime capitalista, mas no estado atual das nossas cidades, no caos urbano".<sup>13</sup>

Artigas, do mesmo modo como fez com a arquitetura, faz em relação às questões urbanas uma análise comparativa de conceitos *apolíneos e dionisíacos*, voltada aos planos das cidades do mundo ocidental. "Apolo apresenta os seus "tenentes", os homens da "lei e da ordem" que já conhecemos em trajes cartesianos, cheios de rigor científico. Arautos dos tempos modernos e portadores de uma solução "técnica" para os problemas sociais" Para Le

<sup>11</sup> ARTIGAS, Vilanova - "Os caminhos da arquitetura moderna" - op. cit.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

Corbusier e os arquitetos funcionalistas, representantes da postura apolínea, a noção de cidade estaria representada pela redução do espaço urbano a quatro funções - trabalhar, habitar, circular e cultivar corpo e espírito. Artigas ironiza relacionando o homem de Leonardo da Vinci que, num círculo, integra-se à razão do universo e o homem da civilização industrial caracterizado como "um ente de 1,70m. de altura com o umbigo no meio dela".<sup>14</sup>

A postura urbana de Dionísio estaria representada por "Frank Lloyd Wright, Bertrand Russel e toda uma malta de safados que alardeiam ideais democráticos e propõem a existência de um mundo decalcado na Idade Média".<sup>15</sup> Os planos urbanísticos de Wright estariam resumidos no seu conceito de *Boadacre City*, - a "cidade-monstro" como a chamava Artigas -, "*Nela os vizinhos se olham de telescópio e se visitam de autogiro, tão separados podem estar entre si, vivendo em parte do trabalho agrícola e em parte de um trabalho industrial realizado dentro da própria casa. A isso chama, enfaticamente, "descentralização da indústria", volta ao campo, luta contra a megalópolis, etc.*"<sup>16</sup>

Artigas não aceita os dois posicionamentos como planos ideais a serem aplicados, tendo em vista, ao que chama, de proposta ingênua e primária do "pensamento medievalista" de Wright e o "plano fascista" apregoado por Le Corbusier.

Apesar das várias críticas relacionadas à utilização dos planos urbanísticos pela classe dominante, defende a elaboração de planos diretores que apresentem uma intenção de norteamento do crescimento e satisfaçam as necessidades das populações dos espaços urbanos. Alertando que os urbanistas fiquem atentos para que não sejam transformados em "meros experimentadores dos laboratórios de arquitetura a serviço de uma minoria opulenta, desligada dos interesses populares".<sup>17</sup>

Usa a expressão "o universo do *environnement*" (o universo do meio ambiente), como substituição ao conceito de planejamento urbano e regional. Utilizando-se um planejamento que entendesse a cidade como fator de produção industrial do mundo contemporâneo, haveria a noção de "*environnement*", como conjunto das condições da própria natureza, modificadas

---

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> ARTIGAS, Vilanova - "Aos formandos da FAUUSP (1955)" - op. cit.



pelas ações humanas e pelas condições criadas, formalizando hipóteses de planejamento de cada conjuntura a ser focalizada.

Acima de todas as elucubrações a respeito de uma definição de planejamento, estaria a análise dos investimentos a serem feitos e a vontade política de investimento na cidade, posto que em urbanismo não caberia um sentido de mera economia.

*“Devemos investir na cidade para que a vida nela se torne mais suave, para que os benefícios produzidos pelos homens, sejam melhor distribuídos. Precisamos investir nas coisas que são feitas para o geral da população”.*<sup>18</sup>

Se a vida nas grandes cidades é sofrida, a simples constatação de nada adianta e não se trata de procurar um outro habitat para o homem, pois, a cidade moderna deveria ser o local adequado para o seu aperfeiçoamento. São necessários todos os esforços para melhorá-la, partindo do urbanista e abrangendo sociólogos, artistas, intelectuais, trabalhadores, até o mais humilde homem do povo, defende Artigas. No entanto, deveria ficar patente que quem realmente planeja as cidades, quem lhe dá o desenvolvimento pretendido, não é o urbanista, mas a estrutura econômica e social que tem na diversidade do desenvolvimento regional as bases de seu enriquecimento.

*“Se São Paulo não tivesse um gigantesco exército de mão-de-obra esmolando, capaz de substituir por qualquer preço os operários nas fábricas, certamente a democracia seria bem maior.*

*Nada pior para um povo que a miserabilidade: o homem miserável aceita todas as propostas da indignidade.*

*E, no entanto, em toda a história de nosso país, com ou sem arquitetos, sempre foram fundadas cidades: Curitiba, Belo Horizonte,...*

*Com que critérios. Não vamos discuti-los.*

*O fato é que foram planejadas”.*<sup>19</sup>

<sup>18</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Investir para humanizar a cidade” – matéria publicada no jornal “Folha de São Paulo”, 8 de novembro de 1973, por ocasião do Dia Mundial do Urbanismo.

Haveria a necessidade de oposição a todo conceito de cidade econômica (a cidade explorada apenas no plano imobiliário, terreno propício para grandes negócios) e a busca de equiparação de todos os bairros. A cidade planejada como unidade e dando condições a toda a população de poder viver de um modo condigno, possibilitaria a distribuição dos benefícios e das vantagens do viver em sociedade, pois ela é “a casa onde mora a população que produz”.<sup>20</sup>

*“Uma casa é muito pouco para um homem. Sua verdadeira casa é a cidade”.*<sup>21</sup>

Embasado nesta citação de Ledo Ivo, mostra que onde se lê “para um homem”, deve-se entender para as classes médias urbanas. A cidade toma a feição de seus gostos, têm as informações que interessam a elas. A presença das classes médias urbanas e a paisagem que elas compõem são marcadas por agitações e exteriorizações nas formas mais variadas. “Constituir uma cidade é fazê-la bela certo que o urbanismo americano vem aí querer fazê-la útil e produtiva.”<sup>22</sup>, definindo avenidas apenas como corredores de acesso e fazendo da cidade uma grande fábrica, um simples lugar onde a mão-de-obra e a matéria-prima se encontram.

O último enfoque voltado às questões urbanas adotado por Artigas, nos fala a respeito dos problemas habitacionais e começa por um paralelo entre reforma agrária e reforma urbana. Como a reforma agrária é uma expressão consagrada para definir o conjunto de leis que deveriam ser promulgadas buscando ativar a estrutura agrária brasileira, visando solucionar as questões do campo, adotando uma medida de reformulação da propriedade do solo cultivável; a reforma urbana passa a significar um conjunto de medidas destinadas a resolver a crise de habitações e os problemas urbanos, resumindo-se num conjunto de medidas destinadas a solucionar esses problemas, adotando, entre outras medidas, a revisão do conceito de propriedade do solo urbano.

*“A habitação é constituída de três elementos principais e distintos que são a terra (terra habitável), a casa construída nesse terreno e os serviços públicos e equipamentos de utilização comum que servem ao terreno e a casa. Sem a terra não*

<sup>19</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Mais um prêmio” – entrevista concedida à Judith Patarra, correspondente da revista *Veja* em Nova York, publicada na seção *Cidade*, edição de 22 de junho de 1977.

<sup>20</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Investir mais para humanizar a cidade” – op. cit.

<sup>21</sup> Citação de Ledo Ivo publicada no livro “O tecedor do tempo” de Fernando Gois, cronista da cidade de São Paulo.

<sup>22</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento ao Museu da Imagem e Som” – op. cit.

*podemos cogitar dos seguintes, o que lhe confere um caráter prioritário. Na prática verifica-se que é realmente o elemento mais importante.*"<sup>23</sup>

Assim, julga indispensável a existência de uma consciência coletiva que envolva todos os problemas da questão de moradia e que toda a população tenha o discernimento de saber exigir a adoção de uma política habitacional justa, sabendo que, certamente, estaria em discordância aos interesses dos proprietários de terra, no campo e na cidade, e dos setores interessados na especulação imobiliária.

### 5.2.2 Urbanismo progressivo e culturalista.

Amparado numa classificação de Françoise Choay, Artigas desmembra o urbanismo sob duas óticas: a linha chamada progressista e a culturalista.

O urbanismo progressista que teria como origem posturas utópicas encontradas nas formulações de Proudhon, Richards, Fourier e Owen, estaria associado ao conceito primeiro de contrição que entende, exemplificando, como o *"processo de estabelecer um condomínio de quadra dentro do qual qualquer modificação que tivesse que ser feita no uso do lote, devesse depender de anuência de todos os habitantes da quadra. Com isso se constitui um contrato, segundo o qual, só se pode construir determinado tipo de edifício, etc."*<sup>24</sup> Assim, o conceito de constrição passa a ser, para o urbanista, a definição de um modelo físico, para que uma determinada camada social tenha um comportamento dentro dele, submetendo e condicionando o homem ao modelo. Utilizando o plano físico, direciona o comportamento social e estabelece um constrangimento a nível comportamental. Assim, o urbanismo progressista parte da elaboração e da organização através de leis, que venham a estabelecer

<sup>23</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Seminário de reforma urbana" – Fundação Vilanova Artigas, s.d.

<sup>24</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Cumbica" – Texto publicado pela revista "Desenho", n°4, maio de 1972, editada por alunos da FAUUSP, resultado do debate sobre o Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães, realizado na FAUUSP, 1967.

uma maneira de equilibrar a estrutura social que habita o espaço urbano, tendo uma convivência temporal com o intuito de adequação ao que fisicamente foi planejado.

*“Os urbanistas se vêem numa condição difícil em relação a isso (urbanismo progressista), porque como tendência ideológica, ele vai na direção do sociólogo progressista, que gostaria realmente que a estrutura se equilibrasse com o mesmo casamento com que a pequena família se adapta à casa que ele projeta. Os meios de controle são difíceis, mesmo porque o poder de decisão não fica em nossas mãos”.*<sup>25</sup>

A linha progressista teria sido a empregada por Le Corbusier e é o pensamento representativo do processo de implantação das cidades brasileiras, pois a posição ideológica brasileira apresenta uma tendência clara de associar o urbanismo ao ideário progressista. O seu caráter está diretamente relacionado às idéias que aqui aportaram vindas da França, chamada por Artigas de metrópole cultural, e que deu origem ao projeto urbano de Belo Horizonte, amparado em bases positivistas, expressada na ocupação geométrica do solo, sendo esse mesmo geometrismo que estaria associado à estruturação de várias cidades paulistas. No entanto, o modelo progressista mais difundido e alardeado do urbanismo brasileiro, sem dúvida alguma, seria o plano diretor de Brasília. As cidades brasileiras apresentavam uma tendência de absorção das características progressistas, entendida como uma ideologia que conceituava o modo de pensar nacional voltado ao urbanismo.

*“O caso progressista é palavra usada precisamente por um autor que caracterizou este conjunto de tendências ligadas ao pensamento utópico europeu, lembrando Owen e Fourier. O Owen era um homem que ligava todo o urbanismo à saúde, à ginástica, à boa alimentação, procurando levar toda a tendência para o lado da extensão da vida humana em termos de habitação saudável que pudesse definir uma cidade. Foi um homem que viveu a Inglaterra de 1830, da Revolução Industrial, e que, evidentemente, presenciou um panorama urbano que foi descrito por Engels no famoso “A situação da classe trabalhadora na Inglaterra” - com números dos relatórios da Câmara dos Comuns, que acusavam o tipo de viver, não particularmente*

---

<sup>25</sup> Ibid.

*nas cidades, mas sim de quem trabalhava, crianças de 14 anos que trabalhavam das 07 às 22 horas... ”.*<sup>26</sup>

Essas noções de urbanismo utópico ou pré-urbanismo formariam a base do conjunto de correntes urbanísticas progressistas, amparados em conceitos de educação, saúde, higiene e levariam às posturas adotadas pela Carta de Atenas de 1933, principalmente quando associa ao espaço urbano as quatro funções principais que a cidade deveria ter: trabalhar, habitar, circular e cultivar o corpo e o espírito.

A segunda tendência apregoada por Artigas, a culturalista, ampara-se em Ruskin, William Morris até Frank Lloyd Wright, com certas restrições a este último quanto à retomada de posições históricas (ênfase ao espaço urbano medieval).

O pensamento culturalista tem como um dos seus princípios maiores o estabelecimento de um limitador do tamanho das cidades, sendo por esta razão nitidamente contrário à metropolização. A negação de metrópole é o que dá característica à postura naturalista e de volta ao campo de Frank Lloyd Wright, enquanto urbanista e arquiteto.

Um segundo princípio do pensamento culturalista ampara-se na tendência de formação de um “urbanismo aberto” que se submete às condições topográficas do sítio e aceita as mudanças sociais, vistas como uma espécie de “*laisse faire*” social, sem restrições. O “*laisse faire*” que pode ser encarado como um procedimento de apropriação do território e o acompanhamento de uma mudança sem um destino traçado estaria entrelaçado ao socialismo apregoado por William Morris, que busca não constranger ao nível social.

*“O fato da tendência culturalista ter sido instituída por Morris é o ponto para o qual chamo a atenção.*

*Ao avaliar esta tendência, não nego que tenha, enquanto avaliação estética de um determinado processo histórico, contribuições de caráter válido.*

*Como urbanista, é preciso que consideremos o nível de validade objetiva das propostas que fazemos*

---

<sup>26</sup> Ibid.

*Podemos afirmar que no conjunto das tendências culturalistas a avaliação do real é a mais justa".*<sup>27</sup>

Podemos perceber que Artigas relaciona as duas tendências do urbanismo moderno - progressista e culturalista - às posturas *apolínea e dionisiaca* (apresentadas anteriormente), representando a realidade da sociedade burguesa que escolhe um ou outro caminho.

Encerramos com as próprias palavras de Artigas que faz um balanço entre as duas tendências, não assumindo a utilização pessoal de uma delas;

*"Nas condições que fiz em relação ao que ficou estabelecido como urbanismo aberto ou tendências culturalistas, e que poderia de início levar à conclusão de que os dois pólos são falsos, também nos poderia levar à conclusão que nos dois pólos existem aspectos positivos, é inevitável.*

*Poderá você afirmar que no conjunto das tendências culturalistas a avaliação do real é mais justa?*

*O critério para se poder saber da veracidade ou não dessa afirmação é o critério da prática, fazer e verificar a história, verificar os resultados obtidos, de que forma se comportou a estrutura social, como ela absorveu o processo.*

*A mesma coisa acontece com as propostas progressistas.*

*Eu, francamente, pretendo fugir das duas e achar uma forma dentro da qual a ideologia que nos leva a certo tipo de cidade,... possa ser por um processo histórico corrigido no tempo, sem reificar".*<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

### 5.2.3 Brasília: “*Ville Radieuse*” brasileira?

Brasília é um tema que Artigas discorre com todo o enlevo, fazendo críticas e elogios ao plano de Lúcio Costa com plena isenção, não denotando qualquer resquício pelo fato de não ter o seu projeto classificado no concurso de 1956.<sup>29</sup>

Fazendo uma pequena referência ao que apresentamos anteriormente, podemos dizer que Artigas posiciona todos os planos apresentados no concurso do Plano Diretor de Brasília amparados numa tendência progressista referenciada, em primeira instância, na divisão da cidade em quatro funções principais (habitar, trabalhar, circular e cultivar o corpo e o espírito) e a geometria como método de composição, não havendo proposta apresentada que seguisse os princípios culturalistas ou amparados na escola wrightiana.

*“Brasília, que é um tema obrigatório a esta altura, muitas avaliações depreciativas já ouvimos. De dentro e de fora do nosso meio. Cidade faraônica, sem justificativa econômica ou regional, construída às pressas, sem desenho prévio, um projeto de ruínas - como certa vez me disse um arquiteto estrangeiro. Quem conhece um pouco da história do urbanismo poderia comparar este gênero de críticas às que foram feitas a propósito da implantação de Constantinopla há quase dois mil anos”.*<sup>30</sup>

Artigas retrata Brasília como uma cidade distante da faixa litorânea, importante como fato de ocupação de um território com baixíssimo índice populacional, uma cidade voltada para o futuro da nação, com belíssimos exemplos arquitetônicos; porém estariam faltando alguns parâmetros para uma análise mais apurada, principalmente na ausência de uma organização de um modelo social. Brasília representaria uma contribuição importante para a afirmação da arquitetura nacional, deixando claro que não poderia ser vista como um símbolo de libertação nacional ou de progresso em direção ao socialismo. *“Ela (Brasília) representa, em boa medida, uma espécie de “credencial” da burguesia brasileira para se candidatar ao*

<sup>29</sup> Os projetos classificados foram dos seguintes autores: Lúcio Costa, João H. Rocha e Ney Gonçalves, Rino Levi, M.M.M. Roberto, M. Ghiraldini e H. Mindlin.

<sup>30</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Arquitetura e comunicação” – In “Caminhos da Arquitetura. Op. cit.

*ingresso - como construtora de um "Brasil moderno"- no mundo do capitalismo avançado, como sócio menor do imperialismo americano".<sup>31</sup>*

Em 1983, Artigas vê Brasília como produto do que chama "desenvolvimentismo", uma idéia de desenvolvimento industrial brasileiro, que não chegaria a ser injusta, pois estaria correspondendo a uma etapa em que a indústria brasileira, preferencialmente a paulista, já pensava em escala de bens duráveis, sendo um setor que se sentia, depois do fim da Segunda Guerra Mundial, com capacidade de explorar o mercado interno e partir para a exportação. Poder-se-ia fazer várias críticas ao plano de Brasília, mas o "desenvolvimentismo" de alguma maneira dava cobertura para a necessidade de abrir campo para a indústria nacional, de um desenvolvimento direcionado aos bens duráveis e ao setor automobilístico. Apesar de tantas críticas, chegou-se a um projeto nacional e idealizado em tempo recorde.

*Devo dizer que as pessoas que construíram Brasília, Niemeyer particularmente, e os que o cercavam - sem que isto seja uma crítica deliberada, profunda ou crítica maliciosa -, enfim, na construção de Brasília, viam uma demonstração pública de implantação no espaço dos primeiros ideais socialistas no Brasil.*

*Darcy Ribeiro dizia: "O ministro desce do elevador com o chauffeur".*

*E a idéia de construção de Brasília não pode ser desligada da noção de desenvolvimento e dos ardorosos ideais democráticos que estavam ligados às pessoas que construíram a cidade.*

*É certo que para mim isso já não dava para compreender como tal, por causa das minhas condições peculiares de militância, dentro do movimento que se podia chamar de proletário brasileiro, que me contaminaram a ponto de desenvolver, por mim mesmo, um espírito crítico menos generoso do que aqueles que fizeram Brasília".<sup>32</sup>*

Quanto ao Plano Piloto de Brasília, Artigas fala que a ideologia que conduziu Lúcio Costa foi a mesma que Le Corbusier empregou ao projetar a *Ville Radieuse*. A formulação de Brasília estaria de acordo com as propostas urbanas da década de 20, em que se definia uma cidade por suas quatro funções fundamentais, nominadas anteriormente, e o que lhe espanta é

<sup>31</sup> VILANOVA, Artigas - "Artigas: a força e a beleza da arquitetura brasileira" - op. cit.

<sup>32</sup> VILANOVA, Artigas - entrevista gravada em outubro de 1984, Fundação Vilanova Artigas.



que as formulações de Le Corbusier não têm o homem ligado a elas. *“É como se fosse uma máquina que funcionasse sozinha, mas o homem não se satisfizesse por ela. A verdade é que, para o meu gosto, a obra de Lúcio Costa em Brasília é muito ligada às funções a que eles chamam de “Ville Radieuse” e nós estamos podendo ver hoje, criticamente, os resultados que Brasília, como plano urbanístico, tem dado nesse momento”*<sup>33</sup>

Por fim, Artigas espanta-se, no início da década de 80, ao encontrar Brasília ilhada, cercada de favelas por todos os lados e não deixa de ser irônico ao dizer que uma das cidades mais importantes da periferia de Brasília chama-se Ceilândia, visto que CEI teria sido a Comissão de Erradicação de Invasões do Plano Piloto. *“O que quer dizer que realmente toda a formulação perfeita, cidade corbusiana que iria fazer a cidade do futuro a partir da Revolução Russa, nos anos 20, no Brasil precisou erradicar os invasores” dessa cidade a fim de que ela pudesse continuar com a sua forma elegante e artística, mas com um plano terrivelmente discutível*”.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup>VILANOVA, Artigas – In “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

## 5.3 SÍNTESE

<b>RINO LEVI</b>	<b>VILANOVA ARTIGAS</b>
Após a Revolução Industrial, o progresso técnico alterou, de um modo considerável, as posturas urbanas: ampliação desmesurada do espaço urbano e desequilíbrio de suas funções	O caos impera nas cidades que a burguesia dirige
A cidade moderna pede um planejamento urbano científico	Pensa-se na planificação como remédio saneador de todos os males urbanos
O planejamento deve dominar a realidade com economia	Há que se negar o conceito de cidade econômica e buscar a equiparação de todos os bairros
O plano diretor é quem pode dar à cidade unidade e equilíbrio	Constituir uma cidade é fazê-la bela, não apenas útil e produtiva A cidade útil é do dominador, a cidade bela é do dominado

## **CAPÍTULO 6: O QUE É A CASA?**

## 6.1 RINO LEVI:

### 6.1.1 Espaço público x espaço privado

*“O homem detém-se frente à porta. Introduz a chave na fechadura, a faz girar, empurra e entra. Logo, volta a fechar a porta. O homem ingressou em sua casa. Penetrou no seu ambiente próprio e familiar, aonde se reconhece. Sente-se isolado do mundo como se defendesse a si próprio dentro de sua carcaça, sente-se na intimidade”.*<sup>1</sup>

Eduardo Sacriste apresenta uma noção interessante que nos chama a atenção: um relato de oposição entre ambiente público e privado. No espaço urbano, o homem sociabiliza-se, mas não reconhece a sua individualidade, sente-se inseguro pôr não poder dominá-lo. A porta passa a ser um signo, carregado de valor simbólico, sendo o elo entre dois mundos antagônicos: o social e o particular. Estar abrigado, acomodar-se, estar protegido, reconhecer-se, isolar-se, estar seguro, são termos usualmente associados ao âmbito familiar.

Como a insegurança, a nível social, está diretamente relacionada ao espaço público, isto faz com que o homem busque, avidamente, o enriquecimento do seu espaço privado, tentando recuperar valores que o domínio público não pode oferecer. A casa, o lar, a residência, bem como suas variações morada, habitação, vivenda entre outras, expressam um índice poderoso de sistematização defensiva do individualismo frente a uma sociedade caracterizada pela tensão e pela agressividade. Helena Béjar, no livro *“El ámbito íntimo, privacidad, individualismo y modernidad”*, posiciona o individualismo como um fenômeno característico das sociedades modernas e que contém elementos originais: *“el aislamiento del prójimo considerado como multitud, el retiro a una privacidad compuesta por los más íntimos, el abandono de la gran sociedad y el repliegue en la vida doméstica”*.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> SACRISTE, Eduardo – “Qué és la casa? – Buenos Aires, Editorial Columba, 1968, p.9.

<sup>2</sup> BÉJAR, Helena – “El ámbito íntimo, privacidad, individualismo y modernidad” – Editora Alianza, 1988, p.58.

Rino Levi compartilha do que foi exposto acima quando nota que o homem busca ser considerado como indivíduo e não como integrante do pluralismo social. Assim, no estudo do seu espaço privado, todas as particularidades do seu modo de viver devem estar expressas. Nesse contexto, entende a família como a instituição básica do universo privado, adquirindo uma importância até então inusitada, onde o lar é o âmbito da autenticidade das relações temperadas ao calor da intimidade e o abrigo para os seres com laços familiares, o refúgio onde todos se conhecem e prestam apoio mutuamente.

*“Quando me refiro à casa penso no lar, rico ou modesto, não importa, no qual a família encontre condições de conforto e um ambiente acolhedor. Penso num ambiente harmonioso, repouso para os nervos desgastados pela agitação da vida moderna. Penso, sobretudo, num ambiente apropriado para a educação da criança”.*<sup>3</sup>

Conforto, comodidade, ambiente harmonioso e acolhedor seriam conquistas artificiais e dialéticas ao espaço urbano caótico. Surge a pergunta: A insegurança apregoada ao espaço urbano difere-se da insegurança que vivia o ser primitivo quando se protegia em sua caverna e obstruía a sua entrada com rochas e peles para se defender dos ataques de inimigos e animais?

Com certeza não. Há um consenso de que a arquitetura originou-se do esforço primitivo da humanidade para alcançar uma proteção contra a inclemência do tempo, os ataques de animais selvagens e os inimigos humanos. A noção apresentada reflete a unanimidade do pensamento arquitetônico no que diz respeito ao surgimento do primeiro espaço habitado. A função abrigo associada à utilização de cavernas como espaços de proteção e segurança, que deu ao ser primitivo, seu vislumbre da faculdade que tem um espaço emparedado de intensificar a receptividade social e a exaltação emocional.

Para Rino Levi não há diferença conceitual entre o uso da caverna como abrigo seguro para aqueles pequenos grupos e o espaço privado da época atual. Há, sim, uma profunda mudança de escala, pois a cidade amplia todas as noções de anonimato, indiferença, reserva, solidão e medo que estão implícitas nas relações humanas principalmente do período pós-Revolução Industrial. Sendo as sociedades distintas entre si, a necessidade de privacidade variará historicamente de uma a outra e entre os diversos grupos que a compõem.

<sup>3</sup> LEVI, Rino – “Depoimento sobre a residência do Sr. Delgado Perez” – arquivo do arquiteto, maio de 1962.

Podemos citar como exemplo a casa típica da burguesia medieval, construção longa e estreita, geralmente em dois andares que servia como moradia e ambiente de trabalho. O andar térreo era uma loja ou oficina. O andar superior possuía apenas um único e grande cômodo - o salão. A casa medieval era mais um lugar público do que privado. O salão era normalmente utilizado para cozinhar, comer, entreter convidados, fazer negócios e, à noite, para dormir. *“Não havia “mesa de jantar”, somente uma mesa que era usada para preparar comida, comer, contar dinheiro e, caso necessário, para dormir... À noite, as mesas eram retiradas e as camas apareciam... Além da família direta, incluíam empregados, criados, aprendizes, amigos e afilhados - “famílias” de até 25 pessoas não eram pouco freqüentes. Como todas estas pessoas viviam em um ou no máximo dois compartimentos, não se conhecia a privacidade... Até dormir era uma atividade comunitária”*<sup>4</sup>

Segundo Rybczynski, a privacidade é uma grande descoberta da era burguesa e a partir do século XVIII espalha-se por toda a Europa, onde a casa deixa de ser um local de trabalho, diminui de tamanho e torna-se menos pública. A casa deixa de ser apenas um abrigo frente aos elementos naturais, uma proteção contra inimigos, tornando-se um ambiente para uma unidade social nova: a família. Associado à família veio o isolamento, mas também o convívio entre seus integrantes, a domesticidade e a noção de conforto. Estas noções serão aprofundadas a partir da arquitetura moderna.

### 6.1.2 Casa e lar

Confundimos, freqüentemente, o uso das palavras casa e lar, chegando às vezes a uma total sinonímia. No entanto, existem pontos relevantes que distinguem ambos os termos.

Temos o conceito casa como um edifício ou parte dele destinado à habitação humana. Estar destinado representa aqui um objeto construído à espera de um uso familiar em que as relações do plano físico e a troca emotiva de seus moradores, possam fazer dela um lar. “Uma interrogante que aguarda uma resposta” como diria Eduardo Sacriste.<sup>5</sup> Assim a casa

<sup>4</sup> RYBCZYNSKI, Witold – “Casa : pequena história de uma idéia” – Editora Record, Rio de Janeiro, 1996.

<sup>5</sup> SACRISTE, Eduardo – “Qué és la casa?” – op. cit.

apresenta-se como um espaço/forma que busca estar adequada e ser resposta correta ao modo de vida de seus moradores e às características climáticas da paisagem onde se instala. A casa possui sempre um valor econômico a partir de fatores variáveis como a sua localização, a qualidade dos materiais empregados, a sua postura estética e a espacialidade proposta. O arquiteto ao projetar uma casa busca, aprioristicamente, adequá-la a uma relação futura de vida familiar, analisando quesitos de uso temporal como o estabelecimento de um programa de necessidades adequado ao tempo proposto, o nível sócio-econômico dos futuros ocupantes, os implementos de trabalho e de lazer, as questões estéticas pertinentes e a sua localização no espaço urbano. Assim, a casa é um objeto construído que pode ser vendido ou alugado. Um objeto inerte, não estabelecendo valores de uso, convivência e entrosamento familiar. Projeta-se a casa, constrói-se a casa. Os moradores podem fazer dela um lar.

A palavra lar é uma corruptela de lareira. A lareira primitiva que faz do seu fogo o elemento inseparável da cabana rústica. O fogo que reúne ao seu redor todos os integrantes de um laço familiar, sendo, figurativamente, um manto que aquece e une a todos num mesmo instante. A identificação do fogo está presente nas cabanas rústicas como o elemento mais semelhante à vida. O fogo cresce, move-se, aquece, destrói e é quente, uma das qualidades fundamentais associada à vida humana. Quando o fogo se extingue, suas cinzas tornam-se frias, do mesmo modo que esfria o corpo de um ser quando morre. Há um paralelismo entre o conceito de alma que anima o corpo físico e o fogo, o espírito que anima o corpo da casa, como definição de Ricardo Severo "...Para agasalhar o primeiro lar, o rústico altar do fogo sagrado - que foi a mais poderosa divindade dos primitivos cultos - edificou o homem a primeira casa, a um tempo habitação e templo".<sup>6</sup>

O fogo - representado por Héstia, a deusa grega do lar - associa-se à casa para representar a criação de um lar, que através de sua chama traspassa a imagem da fertilidade e metáfora da vida. O fogo representa a alma da casa, sendo um símbolo da fertilidade feminina e da vida, chama sagrada e benéfica. E é no fogo que está o cerne da visão orgânica de Wright, como nos lembra Luis Fernando Galiano<sup>7</sup>, onde a utilização do fogo passa a ser mais simbólica que funcional. Nas *Prairie Houses* podemos notar o papel protagonista que nelas

<sup>6</sup> Ricardo Severo no pequeno livro, transcrito de uma palestra, "A arte tradicional no Brasil - a casa e o templo" - Tipographia Levi, São Paulo, 1916, p.5. Ricardo Severo, engenheiro originário do Porto, Portugal, exilou-se em São Paulo, depois de uma conspiração para derrubar a monarquia em Portugal. Defensor de posturas tradicionalistas aplicada à arquitetura, foi sócio e sucessor de Ramos de Azevedo.

desempenham as lareiras, foco em torno do qual desenvolve-se o espaço arquitetônico e a vida de seus moradores e as chaminés que apelam a uma tradição primitiva que faz do fogo a alma e o símbolo do lar.

Rino Levi segue o mesmo caminho ao estabelecer conceitos pessoais sobre a casa e o lar. A casa, segundo suas posturas, é uma edificação recém-construída, com seus muros imaculados, vazia, faltando a ela o hábito vital. *“Quando projeto uma casa, penso no lar”*<sup>8</sup>, apresentando nesta frase um certo método, pois, ao projetar um “objeto” de vivência familiar, há que se antecipar o modo de utilização e passar a vivenciá-lo mentalmente, buscando a geração do que chama “ambiente harmonioso”.<sup>9</sup>

*“A casa ligar-se-á ao terreno como se dele brotasse. Jardins e espaços ao ar livre serão parte integrante dela e merecerão os mesmos cuidados de todos os demais elementos. Interior e exterior se fundirão numa unidade. Nós somos elementos e criaturas da natureza. É no seu seio que encontramos a verdade e as maiores satisfações. Cada detalhe será disposto e estudado cuidadosamente. É sempre perigoso dar excessivo realce a uma forma unicamente para produzir efeito. A verdadeira harmonia tem sempre um sentido de calma e de paz”*.<sup>10</sup>

A casa deve estar aberta para a natureza, obedecendo a critérios de transparência e leveza. Materiais como vidro, ferro, compensados de madeira deveriam substituir as grossas paredes.

*“O projeto da casa não se baseará no traçado das paredes. Estes virão por último, depois de distribuídas as funções, de proporcionados os espaços interiores e exteriores, de localizado cada móvel e de imaginado o jardim. A casa será entendida como a resultante encontrada para a cama, a mesa, a cadeira, os jogos das crianças, as árvores e assim por diante”*.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> GALIANO, Luis Fernandez – “El fuego y la memoria” – Alianza Editorial, Madrid, 1991.

<sup>8</sup> LEVI, Rino – “Depoimento sobre a residência do Sr. Delgado Perez” – op. cit.

<sup>9</sup> Para Levi a harmonia só é alcançada, em arquitetura, quando estiverem ligados a ela todos os fatores que convergem para a criação da obra, como os aspectos funcionais, técnicos e plásticos.

<sup>10</sup> LEVI, Rino – “O projeto residencial” – rascunho para conferência, arquivo do arquiteto, s.d.

<sup>11</sup> Ibid.



Para Rino Levi, o projeto da casa não se baseia mais na disposição das paredes. No desenho, as paredes virão por último, depois de definidas e distribuídas as várias funções e de dispostos os móveis, o jardim e uma série de detalhes ligados à vida cotidiana. A casa passa a ser a resultante das soluções encontradas para a mesa de trabalho, para a estante de brinquedos, para a lareira, para um recanto de sombra no jardim e para inúmeros outros detalhes. respeitando as condições individuais, que se alternam segundo as tendências de cada um, Rino Levi busca idealizar uma casa confortável<sup>12</sup> e repousante, resultando numa estrutura clara e singela e do emprego honesto dos materiais. Assim, a casa passa a ter importância fundamental do ponto de vista educativo, mormente em relação às crianças, e é por essa razão que deve ser concebida acolhedora, aberta e alegre.

*“O homem quer ser considerado individualmente e não como parte da massa. O estudo de sua casa deve considerar as particularidades da sua vida e do seu ser. Os desenhos definirão os menores detalhes, com minúcia e precisão. A casa ligar-se-á ao terreno como se dele brotasse (grifo nosso). Jardins e espaços livres serão parte integrante dela e merecerão os mesmos cuidados no estudo do projeto. Interior e exterior se fundirão e farão uma unidade”.*<sup>13</sup>

Entre os elementos que concorrem para criar o clima que faz com que a casa tenha uma característica verdadeira de lar está o jardim que pelas suas variações no tempo é o elemento mais dinâmico a disposição do arquiteto. A vegetação além de tirar a rigidez da construção, resultante da aplicação de materiais pesados e opacos, tem a característica de alterar continuamente o seu aspecto: “contraste da linha vertical com a horizontal. Árvore transparente sobre um muro opaco e maciço”.<sup>14</sup>

Rino Levi cita como exemplo de método adotado para a elaboração do projeto de uma casa, a de Delgado Perez, projetada para um lote de tamanho comum, de vinte metros de frente. *“Trata-se de obra simples, estudada porém em todos os seus detalhes, desde sua implantação no terreno até a mobília e o jardim. Procurou-se, sobretudo, equacionar*

<sup>12</sup> Segundo Witold Rybczynski, op. cit., a palavra “confortável”, originalmente, não se referia ao prazer e à satisfação. Sua raiz latina é “*confortare*” – fortalecer ou consolar. O termo “confortável” adquiriu o sentido de bem estar e de prazer no século XVIII quando Walter Scott escreveu, num dos seus romances: “Deixem o mundo congelar lá fora, aqui dentro está confortável”, passando o significado desta palavra ligado à satisfação geralmente térmica.

<sup>13</sup> LEVI, Rino – “A casa” – op. cit.

*organicamente todos os fatores que a caracterizam, tendo em vista sua finalidade para uma determinada família. A concepção do projeto compreendeu desde o início a decoração, a mobília e o jardim, tendo em vista uma obra completa e homogênea em todos os seus elementos".<sup>15</sup>*

Projetar a casa é antecipar uma distribuição espacial que possibilite um uso adequado, um lar na verdadeira concepção onde está presente o elemento fundamental da formação do caráter e da personalidade, aceitando-se que as recordações recônditas da vida em família prende-se ao ambiente em que se vive. Pormenores como o jardim, o quarto de dormir, a bicicleta, os amigos da vizinhança e muitas outras imagens ficam gravadas na mente de todo ser humano.

*"...em nosso lar, particularmente, desejamos encontrar um clima de calma e repouso, bem diferente do que resulta dos efeitos espetaculares e monumentais do palácio de outrora. Desejamos que a casa corresponda, realmente, à sua finalidade de lar e que apresente condições que possam satisfazer a nossa sensibilidade: áreas apropriadas para a meditação, para o estudo, para recreio e para descanso, áreas verdes para suavizar a vista, além de equilíbrio plástico e harmonia de cor e textura. Esse clima espiritual é importante, sobretudo, para a formação moral e intelectual das crianças".<sup>16</sup>*

### 6.1.3 A casa brasileira: tradicional e moderna

Por mais que se pense que as igrejas estejam em primeiro plano, constituindo o que muitos vêem como a produção mais relevante de toda a arquitetura tradicional brasileira, não faz com que Rino Levi compartilhe desta idéia. Seriam as igrejas, segundo o seu modo de pensar, apenas obras de execução, resultantes de uma forte influência da arquitetura barroca portuguesa. A arquitetura residencial de tradição brasileira, sim, teria qualidades próprias, bem

<sup>14</sup> LEVI, Rino – “Conferência proferida em Caracas, Venezuela” – Arquivo do arquiteto, 17 de janeiro de 1956.

<sup>15</sup> LEVI, Rino – “Depoimento sobre a residência do Sr. Delgado Pérez” – op. cit.

<sup>16</sup> LEVI, Rino – “Evolução da arquitetura” – Aula inaugural da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Universidade do Rio Grande do Sul, 17 de dezembro de 1958. In “Caderno de Estudos”(8), Porto Alegre, 1960.

marcadas, com uma grande simplicidade de concepção, uma generosa distribuição espacial, um modo correto de encarar os problemas de insolação e ventilação e um modo de ligar a habitação ao seu ambiente, possuindo além de tudo uma execução técnica simples e primorosa, com uma perfeita correspondência com os objetivos visados.

Se a casa tradicional adequava-se aos princípios culturais e técnicos do período em que fora produzida, a casa moderna não poderia deixar por menos, teria todo o seu processo compositivo alterado, buscando uma nova função representativa do período para o qual estava sendo proposta, dando-lhe um caráter voltado aos novos fatores técnicos e artísticos e uma adequação à escala humana. Haveria uma redução do pé-direito e, principalmente, o rompimento com a noção de monumentalidade e não mais a imitação simplista de palácios seculares. Passaria a haver uma preocupação sintomática com princípios científicos voltados às noções de iluminação e ventilação.

*“O problema da ventilação depende principalmente de um bom estudo das esquadrias e da sua localização. Entre todos os absurdos dos nossos códigos de obra existe a exigência de pés direitos com o mínimo de três metros, quando o homem em média só tem 1,70 m. de altura. Visitei na América do Norte, em Connecticut, várias casas de madeira, construídas no século passado para famílias abastadas. Em todas essas casas, os tetos podem ser alcançados com a ponta dos dedos, o que corresponde a uma altura de 2,10 - 2,20 metros, isto é a altura padrão das portas de hoje. Quando são citados tais exemplos, ouve-se a seguinte objeção: “Teria a impressão de sufocar, um quarto tão baixo!” A verdade é que essas casas americanas têm muito maior sentido humano e maior intimidade que as nossas. Por mais paradoxal que pareça tem também melhor ventilação e para isso concorre o fato das portas e janelas alcançarem os tetos. E o aspecto econômico e social desse problema, quando pensarmos que há muita gente vivendo amontoada em quartos, cuja cubagem é inaproveitada em um terço do seu volume?”<sup>17</sup>*

Quanto ao aspecto técnico empregado na arquitetura tradicional, faz uma leitura simplista ao posicionar que a casa apresenta, geralmente, as paredes de alvenaria, cobertura de telhas de barro sobre armadura de madeira, forros de madeira ou de estuque e os pisos de

---

<sup>17</sup> LEVI, Rino – “Mudam os tempos” – Revista “Artes Plásticas” n°2, São Paulo, 1939.

madeira, de tijolos ou de ladrilhos de cimento ou de barro. “Um tipo mais primitivo de casa rural, apresenta as paredes de barro, aplicado sobre uma leve estrutura de madeira, a cobertura feita com folhas vegetais e o piso de terra socada e no sul do país, são freqüentes as construções inteiramente de madeira”.<sup>18</sup>

Os materiais acima expostos e os procedimentos tradicionais foram, a partir do início do século XX, substituídos por materiais e processos industrializados. A difusão das estruturas em concreto armado, com pilares, vigas e lajes formando um único conjunto monolítico; as fundações de estacas de concreto armado; as coberturas com terraços ou com telhas de fibrocimento ou alumínio; os revestimentos cerâmicos de pisos e paredes; as lajes maciças de concreto armado e as lajes mistas, com tijolos cerâmicos ociosos, usados sob a cobertura para garantir isolamento térmico do telhado.

Um outro tópico comparativo entre a casa tradicional e a moderna, apresentado por Rino Levi, diz respeito ao jardim. A casa antiga, cercada por paredes maciças, determinava uma separação nítida interior/exterior. Na casa moderna, interior/exterior apresentam-se em ligação íntima, numa continuidade ininterrupta, determinando uma unidade espacial, permitindo uma participação efetiva do ser humano junto à natureza. “A casa mais aberta, torna-se mais alegre e mais humana. Maior convivência com a natureza e o hábito da vida ao ar livre, em contato com as plantas, dignificam e elevam espiritualmente o homem. O verde das plantas desperta sensação de repouso e serenidade e estimula o espírito de fraternidade”.<sup>19</sup>

Em 1939, Rino Levi fala dos materiais e processos que estavam surgindo e que permitiam impermeabilizar o terreno, possibilitando, assim, proteção contra a umidade do solo, evitando-se o porão e fazendo-se o piso interno diretamente sobre a terra, no mesmo nível do jardim. Por outro lado, não representaria problema técnico especial a abertura de grandes vãos. Consequentemente, a ligação casa/jardim tornar-se-ia mais íntima, em perfeita interpenetração. “Outra solução está em construir a casa elevada, sobre “*pilotis*”, fazendo com que o jardim se estenda por todo o terreno, mesmo na parte coberta”.<sup>20</sup>

*“Do desejo de pompa e domínio nasceu o palácio, cercado de altos muros, pesado e hostil. Em contraposição, a casa de nossa época é, despreziosa e aberta. O verde*

<sup>18</sup> LEVI, Rino – “O projeto residencial” – op. cit.

<sup>19</sup> LEVI, Rino – “Os jardins na arquitetura moderna” – In jornal “A Gazeta”, São Paulo, 6 de maio de 1959.

*das plantas que a cercam desperta sensação de repouso e serenidade, e a vida ao ar livre, em contato com os seus semelhantes, estimula no homem a fraternidade".<sup>21</sup>*

#### 6.1.4 A casa de cada um

“A casa de qualquer um tornou-se hoje problema da arquitetura. Isto quer dizer que a arquitetura se humaniza”.<sup>22</sup> Esta colocação a princípio é um pouco estranha por dar a impressão de que a arquitetura dos séculos anteriores não seria “humana”. No entanto, o que tenta expressar é que até o movimento moderno o arquiteto preocupava-se apenas em elaborar projetos residenciais para as classes dominantes e a partir do início do século XX, com o surgimento das grandes aglomerações urbanas, favelas e cortiços, é que passou a olhar detalhadamente para as classes menos favorecidas.

*“A casa... é a moradia de qualquer um, por mais humilde que seja, de acordo com o princípio: habitar é um direito”, embora esse princípio permaneça em grande parte na teoria. De qualquer modo, é inegável que a casa de qualquer um tornou-se problema de arquitetos”.<sup>23</sup>*

Rino Levi está convencido, em teoria, de que todos têm direito a uma casa, porém como chegar a uma solução plausível é o próprio cerne da questão, visto que o problema deixa de ser meramente projetivo para atar-se às questões econômicas e políticas. Considera a habitação como um problema urbano a mais, de planejamento em grande escala, na qual envolve-se com os fatores trabalho, instrução, saúde, lazer e transporte. Quanto ao problema propriamente da habitação, a única alternativa possível seria a adoção, por parte do setor industrial, de processos construtivos baseados na produção em série.

<sup>20</sup> LEVI, Rino – “Mudam os tempos” – Revista “Artes Plásticas”, n°2, São Paulo, 1939.

<sup>21</sup> LEVI, Rino – “A casa” – op. cit.

<sup>22</sup> LEVI, Rino – “Problema da forma na arquitetura-ligeiro histórico até a época moderna – roteiro de aula, arquivo do arquiteto, 25 de março de 1954.

<sup>23</sup> LEVI, Rino – “Evolução da arquitetura” – op. cit.

*“Na realidade, considero que o problema da habitação não será solucionado nunca. No Brasil, quando todos os fatores são favoráveis, construímos cem mil habitações ao ano e isto não cobre nem sequer o aumento demográfico desse ano.*

*A única possibilidade que existe de resolver o problema é através de uma verdadeira industrialização da habitação. Somente através de uma maior produtividade na indústria da construção podemos sonhar em não agravar o mal e talvez começar a recuperar terreno. É preciso pensar nas massas e deixar um pouco o individualismo, pois para favorecer alguns, sacrificamos grandes grupos. A “casinha” individual, desenhada para um cliente é uma espécie de luxo, que não se pode dar a todos, pois significa maior gasto de dinheiro, de tempo e de materiais”.<sup>24</sup>*

No projeto da casa individual, onde o próprio cliente é o futuro morador, faz com que o arquiteto mantenha entendimentos com ele objetivando resolver uma série de problemas práticos, criando condições de ajuste às necessidades da vida familiar. O resultado tende a ser melhor quanto maior for a colaboração entre cliente e arquiteto, sem imposições descabidas de ambas as partes. Um projeto de habitação coletiva dá-se de modo diferente, pois trata-se de pessoas desconhecidas do arquiteto. Esse gênero de projeto implicaria numa padronização de elementos e em planta tipo. A solução deveria ser, tanto quanto possível, neutra, para que os futuros moradores encontrem um ambiente propício com amplas facilidades de adaptação, objetivando necessidades e aspirações da classe social à qual pertencem.

Parte do princípio que nos conjuntos habitacionais, com número elevado de habitações, onde a economia constitui fator preponderante, a construção terá que seguir processos de trabalho em série, sendo a casa repetida centenas de vezes. Essa repetição tem o agravante de gerar uma impressão desoladora e impessoal, sentindo-se o indivíduo confinado a uma célula. Para evitar essa impressão e manter a repetição dos elementos, seria necessário reunir as casas em vários grupos, gerando uma variedade de relações entre os mesmos. Os elementos padronizados da construção, por sua vez, deveriam ser aplicados em combinações diferentes. As áreas de uso comum, como ruas, praças e “play-grounds” deveriam ser distribuídas com abundância e com perspectivas variadas, funcionando como complementos habitacionais. As instalações de uso comum deveriam absorver edifícios para creche, escola, centro de saúde,

igreja, centro social, centro comercial e praça de esportes. O estudo do tráfego de veículos deveria fazer distinção entre as vias de circulação intensa e as locais, evitando interferências com as áreas habitadas.

*“É preciso, pois, mudar por completo o critério dos arquitetos que planejam os programas de habitação. Por um lado tem que planejar grandes conjuntos habitacionais em lugares centrais, de acesso relativamente fácil, por outro prover urbanizações com requisitos mínimos como única possibilidade para obter que esse grande setor da população possa ter habitação própria em terreno próprio. Outras possibilidades não existem para intentar (não digo resolver) a solução do problema da habitação”.*<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> LEVI, Rino – “Entrevista a Rodrigo Mejía Andrión” – Revista “Ingeniería-Arquitectura”(124):16, Panamá, março/abril de 1966.

<sup>25</sup> Ibid.

## 6.2 VILANOVA ARTIGAS:

### 6.2.1 As cidades como as casas. As casas como as cidades.

O repertório formal que os arquitetos utilizam na organização do espaço residencial difere daquele empregado para outros programas? Artigas responde afirmativamente, tendo em vista que os desenhos das casas são referências para outros desenhos, negando o desprezo de ver o projeto residencial como obra menor ou irrelevante. À medida em que as velhas concepções sobre o mundo vão sendo substituídas e que os dados da realidade vão sendo reorganizados, tanto a nível da natureza como da própria sociedade, as velhas formas e os velhos símbolos vão desaparecendo, substituídos por novos símbolos e formas. Os diversos programas de necessidades como estações, bancos, estádios e pontes vão aceitando os novos tratamentos formais que surgem com a casa. A casa vista como cobaia, local de novas experiências, vão surgindo do conhecimento e das relações entre os homens. Artigas cita como exemplo, a acirrada campanha modernista para racionalização dos critérios de distribuição espacial das casas, no início do século, quando arquitetos paulistas, citando Alexandre de Albuquerque como o mais atuante, introduziram no Código de Obras de São Paulo a obrigatoriedade de orientação das casas de acordo com o percurso solar. “Complicação incrível para os recursos de desenho da época”, diria, enfatizando a admiração que merecem os arquitetos daquela fase, associados à preocupação que a sociedade tinha com a higiene em geral. Salienta que posturas como esta foram posicionando critérios científicos para a racionalização do uso do espaço, que aos poucos foram gerando outros até a constituição de padrões para todo o processo de edificação.

*“...O velho Código exigia também outros critérios de funcionalidade, que abandonados, até hoje nos repugnam. Por exemplo: diferenciava a casa paulista em três categorias: casa residencial, casa popular e casa operária, cada uma das quais devia ter área mínima para quartos, salas e demais instalações. Não cabe dizer que, porque nos repugnam, não existam na prática. É outra questão para a qual a racionalidade procura com a absorção crítica dos critérios criadores e o esforço para*



*abandonar velhas concepções do mundo. As formas novas de arquitetura da casa vão sendo descobertas e uma nova linguagem formal vai surgindo da experimentação científica e artística que vimos fazendo como contribuição cultural brasileira”.*<sup>26</sup>

Assim, a partir da casa, surge a necessidade de ampliar os conceitos para o habitat humano e o arquiteto passou a pensar como deveria ser a cidade, (o conjunto das casas ligadas entre si) e começou a formular as modificações necessárias na cidade existente. Pensar qual cidade ideal que poderia representar o diálogo entre os diversos edifícios e casas entre si e o diálogo estético formal enquanto representante do momento histórico dos edifícios necessários para implementar ou complementar a casa.

“As cidades como as casas. As casas como as cidades”<sup>27</sup>. Entendendo a casa como processo criativo, a cidade industrial deveria ser vista como a casa da nova sociedade. Ao compreender a cidade como obra de arte, mostra que o lado artístico e criador do urbanismo deveria prevalecer sobre o processo científico revelado na limitação de coleta de dados e na organização dos padrões para a forma urbana. O estruturalismo imobilista estaria para a cidade assim como a construção para a casa. “A construção só existe como tal, enquanto a humanidade não pode desenvolver plenamente sua criatividade. Certamente os obstáculos para transformar uma atitude em prática, em ação são grandes. Mas importante mesmo é a atitude”.<sup>28</sup>

### 6.2.2 Sobre as casas da década de 40.

*Os construtores que conviviam conosco durante esse período - início da década de 40 até a Segunda Guerra Mundial - eram pessoas que vinham dos períodos anteriores à guerra: Bratke, Nigro Junior, o próprio Eduardo Kneese de Mello e nós estávamos pensando em São Paulo a nível californiano e colonial. Nigro Junior, o próprio Eduardo Kneese de Mello, particularmente o pessoal formado no Mackenzie, tinha elaborado seus planos de vivência da alta e média classe paulista, quer dizer, dentro desses períodos de colonial paulista:*

<sup>26</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Arquitetura e construção” – op. cit.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

*O que mais me emocionou nessa época (início da década de 40) que eu pude cristalizar de alguma maneira foi, transferir para algumas vivências minhas, pessoais de menino paranaense, do sul do Brasil e que sabia como era que a cozinha estava integrada no nosso jeito sulino de viver. Pega a família, vai prá cozinha e tem a sala que não sabia para que. Reúne-se às 7,00 horas, toma café da manhã e café às 3,00 horas da tarde. Aquela convivência que a família popular brasileira tinha com a cozinha que me emocionava profundamente, que me parecia que não sabíamos aproveitar.*

*Eu vinha fazendo a defesa de uma implantação que não implicasse em garagem no fundo do quintal. E essa coisa chamava-se entrada do automóvel, então era uma desgraça. É você, arranjar um jeitinho de colocar a garagem na frente, prá casa se colocar no terreno.*

*Cozinha e sala de jantar, sala de visitas... Eu fazia duas salas separadas com um arco. A sala de visitas ficava maior, mas nunca se chamou sala de estar porque sala de estar é uma cópia, uma cópia que eu lutei anos aqui e perdi também. Porque nessa época eu comecei a lutar contra essa coisa mas também entrar para certo nível nacionalista não é daqui. Enquanto que, aqui no Brasil, adotou-se o living-room, pelo processo de abrir um arco e transformar duas salas em uma, eu fui para a tradição brasileira de integrar a cozinha na sala. Segui um caminho bem diverso. Sei que perdi a parada, mas a minha está lá<sup>29</sup>. Eu tenho a impressão que ganhamos por esse lado, de alguma maneira isto veio a chamar living-room a partir dos anos 40. Ao olhar os meus projetos, não encontrará living-room em nenhum deles, está escrito salão, sala de estar e até hoje nós não fazemos concessão nem de chamar de "hall", coisa nenhuma, nada. Nunca me dei a esse desperdício moral e nem intelectual.*

*Os paulistas se estrepavam nesse processo que está aqui porque aqui eles fizeram um terraço e (...) no fundo a garagem deles e transformaram isso, a casa de standard da pequena burguesia da classe média paulista. Porque cada parede caía em cima de outra e a estrutura era uma estrutura quase autoportante, porque você punha a viga de madeira prá cá e o telhado lá em cima e dava tudo certo. As coisas ficaram e*

<sup>29</sup> Artigas faz referência à primeira casa do arquiteto, a "a casinha", construída em 1942.

*tiveram que se submeter a uma divisão de espaço que nada tinha que ver com a menor aspiração que eles pudessem tem em relação ao seu programa próprio de vida familiar. Eles passaram anos como vegetais dentro desses espaços que aí estão. Estou dizendo para você ver a indignação que eu tive ao ver essas coisas que estão aqui com a incapacidade. O arquiteto por um lado e o dono por outro em não exigir para esse programa ainda mais porque a vida dele era vegetativa em relação a isso, não tinha aspirações ao nível do equipamento.*

*Nós aprendemos na Escola Politécnica que uma planta de casa tinha que ter um vestibulo ou um hall e uma coisa que se chamava caixa de escada, que devia ter pelo menos - ensinavam nossos amigos Alexandre Albuquerque, o Bruno Simões, etc., para mim, como estudante da Politécnica - mais ou menos 4.50 por 4,0 ou por 5,0 metros, a fim de caber uma escada para subir para o andar superior e não podíamos fazer muito menor que isso porque depois, o escadeiro não saberia colocar a escada nesse lugar. Havia um grupo de artesões capazes de realizar a prática da construção da residência: o escadeiro que era importante; o telhadeiro que era o homem que fazia o telhado, porque ele sabia, via onde podia apoiar as pontas do telhado, via onde podia fazer as tesouras e isso e aquilo e o pedreiro, além do encanador. Então, esses quatro cavalheiros, os quatro artesões chefes, realizavam tudo. Havia um quinto, esse é misteriosíssimo, que é um sujeito chamado fachadista, esse eu cheguei a conhecer um pouco. O fachadista, até a minha juventude, os meus vinte e poucos anos, era um pedreiro altamente especializado que era capaz de bordar em cal e areia uma fachada, todos os desenhos que eu pudesse imaginar em torno de volutas, assim em cal e areia, com tijolinho por baixo".<sup>30</sup>*

#### **Casa Amelie Glover (1941)**

*"Miss Glover era uma mulher muito simpática... Eu sei que esta casa ainda existe hoje, é aqui no Ibirapuera... Miss Glover era inglesa, uma mulher extremamente generosa. Eu era um moço de 25 anos de idade e ela uma mulher já de uma certa idade. Uma figura dulcíssima. Aí eu cheguei a conhecer algumas vezes mulheres de meus clientes que tiveram comigo uma paciência maternal das quais tive que, vamos*

*dizer, responder com carinho filial do qual eu jamais me arrependerei de ser, jamais. Mas, a Miss Glover só faltava me beijar, ela não fez porque eu era assim, um mocinho perigoso, quem sabe, sei lá, mas ela era extremamente simpática, uma bondade incrível: “Eu quero uma casa assim, Dr. Artigas, o senhor faça...” Eu fiz, eu fiz para ela. Eu fiz milhões de casas para senhoras como Miss Glover que mereceram de mim amores filiais como eu tive com ela e não é brincadeira isso. Porque, para falar a verdade, eu sempre fui muito feliz em relação aos clientes que eu tive”.*<sup>31</sup>

### A “casinha” de 1942

*O cliente mais feliz, mais bacana que eu tive foi eu mesmo. A “casinha” de 1942 apresenta uma evolução da arquitetura residencial que, sem fazer malícia nenhuma, deu para o aproveitamento futuro, por exemplo, até a casa do Paulinho Mendes da Rocha que é uma compreensão profunda desse nível de aproveitamento espacial que é procurar uma casa com uma só entrada, onde sai o serviço e que desenvolve uma certa linha e que tem uma contribuição gigantesca quando se pensa na divisão do espaço da casa paulista.*

*A “casinha” é de 42. Você precisa ver o que é a “casinha”. A “casinha” custou 30 contos, fora o telhado. A “casinha” é um rompimento formal um pouco grande. Porque o banheiro, a cozinha, jantar, sala e quarto, todos ficavam numa área só. Eu me libertei inteiramente das formas que vinham vindo, mas ao mesmo tempo me libertei também da planta, porque a cozinha passou a se integrar à sala e tal. Os meus colegas, posteriormente, pegaram essa planta e desenvolveram. Se você põe a cozinha aqui, a sala aqui, o quarto lá, mas você abriu ele para cá. Isso é um espaço integrado onde uma sala só poderia ir embaixo do beiral para fazer um “bewindow” e o beiral que era beiral desapareceu e passou a ser terraço. Marcou uma nova fase em todo o traçado volumétrico e formal daquilo que podia se chamar de fachada. O que é a fachada? A fachada desapareceu daí para a frente. Desapareceu. E é nessa*

<sup>30</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues” – Fundação Vilanova Artigas, junho de 1978.

<sup>31</sup> Ibid.

*casa que está o ângulo de ruptura total com esse consciente processo de tratamento do racionalismo construtivo francês.*"<sup>32</sup>

*"A "casinha" de 1942, mostra uma tentativa de levar para a prática formas arquitetônicas que não copiassem Le Corbusier, que eu já sentia a presença, mas que também não fosse muito Frank Lloyd Wright, que foi o arquiteto que me influenciou nos meus tempos de estudante de arquitetura, numa escola de engenharia, como era a Escola Politécnica.*

*Nessa "casinha" de 1942, houve a intenção de buscar formas arquitetônicas que tivessem um critério de independência, que fosse uma criação individual. Se prestarem atenção, o cliente era muito modesto e essa casa desapareceu no processo de metropolização da cidade de São Paulo. Uma parte da obra que eu fiz foi arrasada com o alargamento de ruas e avenidas e o que sobrou desse período de trabalho, de 40 até 50 anos, são algumas coisas esparsas, porque a maior parte foi demolida porque o dono resolveu demolir. A obra arquitetônica é a mesma coisa que um balde, uma vassoura ou qualquer coisa dessa ordem, que você joga fora. Tem um valor absolutamente imobiliário".*<sup>33</sup>

#### **Casa Rio Branco Paranhos (1943)**

*"A casa do advogado Rio Branco Paranhos ficou muito conhecida e é dos meus tempos de 1940 a 42, a época de mais veemência no emprego de algumas formas inspiradas por Frank Lloyd Wright. O terraço dessa casa é de tijolo prensado com estrutura de ferro dentro e que fui eu mesmo que calculei a partir de um estudo do teorema de Languendonc, publicado na revista do Instituto de Engenharia, um trabalho sobre vigas-balcão. É interessante que vocês saibam que nesse período histórico eu era um arquiteto meio vitruviano. Calculava as minhas próprias obras e passava sábados e domingos inteiros a ver de que maneira era possível fazer balanços*

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Depoimento FAU-RGS" – Palestra proferida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1981.

*desse tipo com telhados de madeira, a partir da tradição brasileira de construção de telhados”.*<sup>34</sup>

#### **Casa Rivadávia Mendonça (1944).**

*“Essa casinha que eu fiz e que foi demolida. Seria interessante prestar a atenção no que ela significa do ponto de vista do projeto. Vejam, a cobertura do telhado já é feita de tal forma que as águas não são iguais, não tem a mesma inclinação. É uma independência em relação à engenharia da cobertura. Uma parte do andar superior fica embaixo do beiral. O terraço, essa pequena cobertura que faz o terracinho da entrada é uma projeção do próprio piso de madeira que, nesse tempo, se usava fazer. Tratava-se de fazer a casa na qual você gastasse um tostão de concreto armado e ainda era muito dinheiro. Então, aqui há somente uma pequena laje do banheiro e mais nada. O resto é assoalho.*

*Vejam como do ponto de vista do desenho era preciso ter um certo arrojo para compor. Nós achávamos que era arriscado que o sujeito soubesse que o beiral era riscado mas, na época, tinha muita importância para a expressão do desenho.*

*Vale a pena ver os terrenos desses bairros como o Sumaré. Na realidade, essa casa, a partir da casa do Trostli (construída em 1948), passou a ser uma espécie de modelo de aproveitamento do que a gente chamava, naquele tempo, de “pirambeira”. Colocar formas no terreno sem ser preciso dar uma saída “engenheirosa”. Tinha de botar um monte de murinho, fazer um bruta (sic) de um buraco, muro de arrimo prá lá e prá cá. Transformar tudo num plano arrasado e aí botar a casa e adquirir uma reputação inteira de total incompetência de assimilar a natureza do terreno tal como ela era. Isso, naturalmente, foram os modelos que, durante muito tempo, o construtor daquela época, encontrou para fazer a apropriação do espaço”.*<sup>35</sup>

#### **Segunda casa do arquiteto (1949)**

*“O programa que orientou o projeto dessa casa é o programa comum a quase todas as famílias. Os materiais são os mais freqüentemente usados entre nós: tijolo,*

<sup>34</sup> ARTIGAS, Vilanova - In “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

<sup>35</sup> Ibid.

*concreto e vidro. Talvez fosse mais certo dizer: vidro, tijolo e concreto. Fiz uma tentativa de organizar a distribuição do programa da pequena família, de maneira nova, que atenda mais de perto à série enorme de fatos da vida quotidiana. Uma organização nova dos serviços domésticos, mais simples, mais rápida, dispensando o auxílio de empregadas domésticas”.*<sup>36</sup>

### 6.2.3 As casas a partir da década de 50.

*“Na década de 50, achei que era necessário mudar a tipologia da casa paulistana. Tratava-se de modificar a divisão interna espacial da casa da classe média paulistana, que necessitava se atualizar em relação às modificações sociais que se processavam em nosso país. Ela já não podia continuar imitando a casa tradicional, influenciada pela vida no campo. Nessa época, por exemplo, era comum as casas manterem a entrada de carro como uma reminiscência da antiga cocheira, com os quartos de criados e o tanque de lavar nos fundos da casa. As casas deveriam ser pensadas enquanto um objeto com quatro fachadas, mais ou menos iguais, ajustando-se à paisagem, como uma unidade. Assim, tanto a garagem quanto o quarto de empregados e lavanderia estavam incluídos na unidade. E cada uma dessas casas, com suas características próprias, formaria um conjunto de unidades, resultando um bairro ou cidade mais equilibrada, onde cada um dos elementos falaria sua própria linguagem”.*<sup>37</sup>

*“Na casa da pequena burguesia da classe média paulista, cada parede caía em cima de outra e a estrutura era uma estrutura quase autoportante, porque você punha a viga de madeira prá cá e o telhado lá em cima e dava tudo certo. As coisas ficaram e tiveram que se submeter a uma divisão de espaço que nada tinha que ver com a menor aspiração que eles pudessem ter em relação ao seu programa próprio de vida familiar. Eles passaram anos como vegetais dentro desses espaços que aí estão. Estou dizendo para se ver a indignação que eu tive ao ver essas coisas que estão aqui com a*

---

<sup>36</sup> Ibid.

*incapacidade. O arquiteto por um lado e o dono por outro em não exigir para esse programa ainda mais porque a vida dele era vegetativa em relação a isso, não tinha aspirações ao nível do equipamento".<sup>38</sup>*

*"Em algumas casas eu procurei, intuitivamente uma proposta folk. Noutras eu pude apanhar o espaço e dividi-lo com intenções mondrianescas, como os racionalistas fazem, de uma certa maneira, sem botar paredes, mas organiza-se de tal forma que a visão construtivista dos volumes apareça na obra. Ou então que ela entre na forma para destruir o volume e transformar o volume em plano.*

*É curioso essa temática poética que eu encontrei para as residências, está também no colorido. O povo brasileiro pega uma porta, como eu vi na cidadezinha de Itapetininga e traça uma diagonal de alto a baixo e pinta um lado de verde e outro de azul. É preciso ter uma coragem estética gigantesca para fazer uma coisa dessas, porque o homem culto do ocidente sempre disse que o verde não combina com o azul. Por causa disso pintamos o ônibus da FAU de verde e azul. Todo mundo usou os adjetivos adaptáveis à revolta, à imensa revolta que foi segregar o verde no azul e dizer: senhores, eis aqui uma coisa inteiramente possível.*

*São 40 anos de trabalho. Só elaborei três plantas de casas. Fiz todas as variantes possíveis sobre elas e cheguei à conclusão que foi a de número 139 que cheguei mais próximo dos três protótipos que fiquei estudando em todo esse período que aí está. Porque um arquiteto é para isso: tendo a encomenda, deve pesquisar pacientemente na história, uma determinada coisa, como um cientista, como um artistas".<sup>39</sup>*

*"Há alguns anos atrás já fiz casas do jeito das casas que eu gostava como menino do Paraná. Usei lambrequins de concreto e beirais largos e iluminados e me delicieei com as belezas dos telhados e vivo lambendo essas nossas possibilidades que aí estão para serem usadas e desfrutadas".<sup>40</sup>*

<sup>37</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Depoimento" – In "A construção em São Paulo", setembro de 1984.

<sup>38</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues" – op. cit.

<sup>39</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Depoimento FAU-RGS" – op. cit.

<sup>40</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Depoimento ao Museu da Imagem e do Som" – op. cit.



*“Vinhemos de 45, da vitória sobre o nazismo, da perspectiva de um novo mundo, da democratização que nosso país vivia, particularmente naquele momento... Do lado cultural, busquei traduzir todas essas mudanças nas casas que projetei e, ao observar como o povo constrói suas casas, escolhi, como arquiteto, aspectos peculiares da nossa gente. Não queria copiar Le Corbusier”.<sup>41</sup>*

*“As minhas casas tem no seu conjunto um sentido citadino. Construí São Paulo, com as minhas casas e enquanto as casas que o paulistano conhecia antes, era: um corredor de um lado por onde entrava um automóvel de dois metros e meio, que podia ser também, antigamente, uma carroça, e lá no fundo do quintal tinha uma garagem que se fechava com chave porque..., esse automóvel era capaz de ligar sozinho? E tinha lá no fundo um quarto de criada e um tanque e mais um W.C. de empregada, no fundo do quintal. Algumas casas que eu construí, nos primeiros anos de minha vida profissional, confesso que desenhei até galinheiro, quando não tinha hortas e outras coisas.*

*Agora, interpretar essas famílias paulistas, que eram meus clientes, as famílias dos intelectuais paulistas, homens mais adaptados a compreenderem a necessidade de mudar a estrutura social de sua própria família e viver num espaço diferenciado em relação aquele com que se poluía a cidade de São Paulo, copiando as formas que vinham do campo, foi uma contribuição que eu dei claramente. Dei claramente no interior e procurei dá-la no exterior, na sua forma. Então eu sou o homem que, como Volpi, pode pular através do concretismo, das bandeiras dele, eu fiz como arquiteto, a minha cidade de São Paulo”.<sup>42</sup>*

*“Nos anos 40, fizemos uma revolução. Nos primeiros projetos wrightianos decidi que eu mesmo calcularia os telhados para ver a forma que resultaria. Assim, essas casas me impuseram a disciplina de fazer meu projeto completo. Usei o mesmo método quando fiz os primeiros projetos de arquitetura, precisamente na década de 50. Sim, porque antes não existia projeto mas fotografias daquilo que Le Corbusier e outros arquitetos europeus ou norte americanos haviam feito. Então eu precisava*

<sup>41</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento (1984)” – op. cit.

<sup>42</sup> ARTIGAS, Vilanova – In “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

*transformar aquilo em projeto. Tivemos que rever todos os detalhes pois até aquela época tudo se fazia na base da imitação.*

*A etapa seguinte foi fazer, da estrutura da casa, um elemento capaz de caracterizá-la: as colunas de baixo assumiram, então, a forma que elas têm e a ossatura começou a fazer parte da expressão formal do projeto”.<sup>43</sup>*

### **Casa Olga Baeta (1956)**

*“Existe uma arquitetura paulista a partir da minha participação, realizada no início da década de 50. Eu realizei nesse período o estádio do São Paulo Futebol Clube, Edifício Louveira, exatamente para os Mesquita, mesmo nesse período, e fiquei com pouquíssimo trabalho, pude somente recomençar depois de 1954, 1956, com uma casa, e faço uma revelação quase pessoal, construída no Butantã, casa Olga Baeta, onde o Abrahão<sup>44</sup> andou morando agora, e que é feita de duas lâminas de concreto. Nesse tempo comecei a elaborar grandes vãos, sei que isso já era uma inspiração formal da casa popular paranaense e comecei a descobrir em Itapetininga, a relação entre o verde e o azul ali e fiz, junto com o Mário Gruber uma fachada no Pacaembu... Fui eu quem escolheu essas cores a partir disso... Os arquitetos cariocas por isso me puseram no gelo... A frente é igual ao fundo... Uma série de lógicas que estão ligadas à tipologia da residência da classe média paulista, com as relações de quarto de empregada com o fundo de quintal, elaborei tudo isso aqui, absolutamente sozinho, mas nunca tive crítica, me copiaram vilmente, nunca me disseram uma palavra sobre a origem de toda essa tipologia. Uma vez o Miguel Juliano disse que “o Artigas deu a saída, para nós, de como resolver o problema de um terreno alto no Pacaembu”. Mas era uma arquitetura, não só a tipologia das casas, estúdio dentro, as relações de lazer, como fazer a casa em relação ao quarto de empregada, a garagem na frente da casa e não no fundo do quintal, isso eu já havia formulado desde a minha saída da Politécnica”.<sup>45</sup>*

<sup>43</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Arquitetura, política e paixão – a obra de um humanista” – op. cit.

<sup>44</sup> Refere-se ao arquiteto Abrahão Sanovicz

<sup>45</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento a Aracy Amaral” – Fundação Vilanova Artigas, 6 de novembro de 1980.

*Emocionou-me um aspecto da Casa Baeta, que eu fiz em 1956. A proporção é de uma casa paranaense, a casa de madeira que eu conheço porque sou paranaense.*

*Essa é a casa de um casal de cientistas do Butantã. Eu digo casa da Olga, porque ela e o Baeta, marido dela, trabalhavam juntos em pesquisas científicas. Vejam o tipo de casa que eu julgo inspirada na casa paranaense. Ela é apoiada em 6 colunas e essas duas empenas proporcionaram levar 4 metros de balanço. Toda a estrutura da casa limita-se a essas 6 colunas que, mais tarde, vão aparecer reduzidas para 4 para fazer da forma funcional a coisa mais seca, firme e limitada possível e apropriar-se do espaço em volta dela.*

*Mas a inspiração é da casa paranaense, de tal maneira que ponho as tábuas da empena na vertical, como se fosse a concepção estrutural da minha casinha da infância. Mas também, por outro lado, é a primeira vez que se fez uma empena desse tamanho. Isso me tirava o sono porque, quando nós tiramos a madeira grossa, o que resultou foi um concreto desesperado, uma dessas coisas hediondas; eu pensei que minha carreira de arquiteto tinha terminado. A fachada do fundo começa a ser igual a da frente, economizando na expressão dessa forma com elementos de concreção e intensidade.*

*Nessa casa incluí a compreensão de um certo problema da intelectualidade, da classe média ilustrada, que sempre quis ter em sua casa um recinto que chamavam de escritório. Comecei a perceber que essa intenção não era só para ter uma sala extra, mas que tinha que ter um quarto de uso mais lúdico. Podia ser uma coisa que a gente chamasse de estúdio, onde você tinha sua biblioteca, mas se refugiava também para determinadas coisas. Mas que não precisava ter uma porta; que o espaço devia ser aberto e múltiplo de maneira que estabelecesse a importância da relação das coisas, uma relação de visualidade total, para que o comportamento no total do espaço fosse uma intenção de educação pessoal da família. Não a construção estabelecida por uma parede que diz: "olha, aqui não pode entrar". Não entra, porque fica estabelecido que não se pisa no vermelho.*

*Essa sala é dividida como um Mondrian: um trecho azul aqui, um pedaço de branco ali, um amarelo, um risco preto que vem daqui até aqui; depois sobe e o estúdio tem*

*uma outra cor e a escada vai para lá. Essa escada é de cimento preto; dentro, são ladrilhos de cimento encerado e a sala de jantar que fica aqui até à cozinha é um traço azul no chão. Como se fosse um quadro de Mondrian. Pode-se sentar num sofá dentro de um branco e o pedaço da entrada é um quadrado vermelho que encaixa no conjunto e que está ligado a esse ideário de visualidade em relação ao espaço e à apropriação de cada usuário segundo seu julgamento sobre a visualidade e não às limitações como paredes.*<sup>46</sup>

*Eu dou um valor muito grande à casa Olga Baeta. É uma casa onde a pesquisa de proporções é feita de maneira que se possa caminhar. Quanto à empena desse telhado, o jeito de organizar esse telhado, foi a primeira vez que se fez uma empena de concreto aqui em São Paulo e com as fôrmas na vertical, de forma que repetisse, na tirada da fôrma, a casa que eu vivi quando era criança e jovem na minha terra, no Paraná. Em todo caso, eu quis fazer da casa Olga Baeta, uma casa paranaense com proporções específicas. Deliberadamente, quis fazer uma casa paranaense. Como quem vai buscar no amor juvenil que essa casa tinha-me deixado, a expressão que tinha que colocar nessa obra”.*<sup>47</sup>

#### **Casa Rubens Mendonça - casa dos triângulos - (1958).**

*“Eu gosto imensamente dessa casa. As cores começaram a me impressionar. Teve um colega meu que disse: “Eu tenho uma grande diferença com o Artigas porque o Artigas pinta o concreto e eu não”. É minha opinião também sobre ele.*

*Se vocês puderem imaginar, esses triângulos concretistas são azuis. A minha intenção era fazer com operários comuns uma pintura que não fosse pintada, mas que fosse um afresco como o Michelangelo fazia. Como essas formas são absolutamente irresponsáveis em relação a reproduções maiores de aspectos humanos, acabou que nós tivemos muito poucos trabalhadores que tocassem isso para a frente. Quem realizou essa coisa para mim, acabou fazendo todos esses afrescos aí foi o Rebolo, um velho pintor paulista, ex-jogador de futebol. Vejam que, na planta, aparece aqui o estúdio no meio do caminho como na casa Baeta e alguns quadros colocados com*

<sup>46</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento FAU-RGS” – op. cit.

<sup>47</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

*esse tipo de simetria. Mas o desenho abstrato que se forma tem a finalidade de romper, de transformar o volume em superfície. É como fazer a casa inteira ser transformada na superfície, rompendo com esses volumes, usando uma nova linguagem. Vejam que o fundo é igual à frente e o tipo de apropriação dos terrenos altos é, mais ou menos a experiência que vinha do Trostli ( Casa Trostli de 1948) e de outras casas que eu fiz.*

*Acho que a maior contribuição que eu pude dar para a história da forma na nossa arquitetura, foi essa casa. Ela foi publicada em revistas italianas com sobrenomes: "Artigas, una ricerca brutalista" e eu tive uma satisfação napolitana. Observem os vermelhos, vem com aqueles azuis tão fortes, intencionais. Os interiores, esses jardins, aquele jardim lateral, tem uma espécie de espelho d'água. Veja, entre lá, o estúdio fica nesse nível que está aqui, o que está lá embaixo é sala de jantar, passa para a cozinha".<sup>48</sup>*

#### **Casa Mário Taques Bitencourt (1959)**

*"Essa casa destaca-se pela estrutura. Trata-se de duas paredes de carga, em concreto armado que permitiram a resolução do conjunto estrutural, apoiado em quatro pontos.*

*Há um esforço no sentido de resolver as plantas em função de um espaço interno próprio, independente das divisas do lote, exíguo, como são geralmente os lotes dos bairros residenciais em São Paulo.*

*Essa abordagem do problema permite reunir todo o programa em um só bloco, solução que poderia concorrer para a reorganização dos bairros residenciais, em geral de aspecto anárquico dado o vício de distribuir os programas das residências em pedaços, com edículas e blocos separados".<sup>49</sup>*

#### **Casa Ivo Viterito (1962)**

<sup>48</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Depoimento FAU-RGS" – op. cit.

<sup>49</sup> Ibid.

*“A casa de Ivo Viterito, de uma casa de Madame Viterito que vale a pena contar um pequeno pormenor. Certa ocasião entra no meu escritório uma senhora de idade e de óculos e disse para mim: “Me disseram que o senhor é um arquiteto muito conhecido, muito bom, o senhor é um grande arquiteto e eu queria fazer uma casa de presente para o meu filho que vai se formar em medicina”. Mas, minha senhora... Eu fiquei pensando: a velha senhora, decerto, não sabe o que é o arquiteto. Ela me corta, viu que eu não achava que ela era uma cliente digna de se tratar e se pôs a chorar... Eu disse: por favor senhora, não chore, eu vou fazer a casa para seu filho. E elaborei o projeto da casa. Nós nos comovemos tanto com a velha senhora, que o calculista, o homem que calculou o concreto armado nem cobrou o serviço de cálculo da estrutura. A estrutura é apoiada em quatro pontos, quatro colunas e duas vigas que correm de um lado e do outro. Num certo momento, esta casa serviu de padrão para elaboração de uma série de outras casas que meus colegas arquitetos viram algumas soluções que nós podíamos transformar em solução para a casa paulista”.*<sup>50</sup>

#### **Casa Elza Berquó (1967)**

*“A casa da Elza Berquó que deu margem para nós, a partir da casinha, buscar plantas que pudessem ter outro significado, que nós pudéssemos escolher influências árabes, espanholas, ganhar uma independência nisso. Ao ponto de dizer, como arquiteto, dizer para a Elza: Eu vou te fazer uma casa com duas inspirações: uma casa de favela que não tem estrutura pré-determinada, que é cafajeste estruturalmente, onde o canto for perigoso nós vamos colocar uma coluna. Não vai ter racionalismo sacana aí, porque era um plano que nós estávamos saindo da Revolução de 64... Ela, minha cliente Elza e eu... a minha perspectiva era a cadeia e o mundo era nesses termos. É você se vender ao racionalismo de... Toda essa porcaria que tinha trazido, aquela é pouca, era meio covarde. Ou sei lá, aceitar uma conjuntura pela qual você já não tinha mais respeito. Eu disse à Elza: vou fazer para você uma casa meia espanhola, com um jardim no meio. Ainda com a certa influência meio chinesa no jeito assim de você botar um pau para apoiar concreto armado. E poder dizer que com aquele pedaço de tronco que tudo que a tecnologia trouxe até aquela época, como rigor de comportamento, nada mais era que uma pretensão de*

<sup>50</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

*formular um mundo que nada tem que ver com aquilo e que eu podia fazer uma coluna até empilhando, sei lá...panquecas e botar, sei lá,... um pau torto e com a técnica dele, botar uma coisa de neoprene embaixo e outra em cima, distribuir a carga direitinho. Mas o apoio concreto é em cima de dois paus, que eu mandei cortar na própria mata da Chácara Flora para botar lá”.<sup>51</sup>*

*Consegui nessa casa realizar, como se diz, uma citação e versar na cobertura de concreto armado a temática do lambrequim. Lambrequim é “raizinha” de madeira que vem pro lado de fora. Ele quer dizer que a casa começa um pouquinho antes e que o lambrequim dá o risco final da casa. Depois dele vem a casa. Uma placa de concreto que cai aqui, tem um furo lá e recorta a porta, dá as proporções que bem entende. Essa casa eu pinteí com uma barra branca embaixo e amarelo em cima como são em geral as casas populares. Tem uma barra embaixo e a cor não precisa ser a cor da parede inteira. Uma barra branca de 1,0 metro e tanto de altura e da barra branca para cima tudo é de um amarelo saboroso. Intuí fazer o traçado do espaço sem intenção de racionalidade estrutural. Pareceu-me que podia colocar a coluna onde eu bem entendesse e que podia fazer uma de 20, uma de 30, uma de 40 e assim organizar um espaço que fosse criativo. E as intenções “pop” levaram a dividir o piso, não como Mondrian, mas como se tivesse comprado material de demolição, como os homens da favela fazem e fui encomendar uns ladrilhos do tempo do meu avô, numa velha indústria de ladrilhos de cimento e o homem arranhou uma formas encaracoladas de um azul intenso, com umas bordas que ficou parecido com um tapete e a Olga<sup>52</sup>, que era muito invejosa, foi lá e ficou meio brava e disse: você fez para a Elza aquele tapetinho lá que eu acho horrível!” Esse conjunto de velhos ladrilhos cerâmicos se juntaram com outros restos de material que eu botei lá para dar a impressão de nenhuma racionalidade. Pedras, madeira de assoalho de pinho do Paraná de primeira, rompendo a norma do piso de peroba paulista, vermelho, para dar ao pinho uma dignidade que ele não tinha até aquele momento, numa temática que aguçasse a minha curiosidade ao organizar esse espaço. Mesmo porque essa casa tem uma planta que eu quis fazer: uma casa espanhola. Um corredor aqui em volta, uma arcada com jardim no centro. Só que a arcada espanhola eu não fiz. Vejam como*

<sup>51</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues” – op. cit.

*o apoio dessa laje são quatro troncos de árvore cortados e colocados encima de quatro articulações de neoprene no chão e a laje de concreto armado se apoia.*

*Eu fiz essa casa com a intenção deliberada de pensar num nível pop, de tão bravo que eu estava com o golpe de 64, nesse momento eu estava pendurado no cabide, estava com raiva de todo esse processo que acabei fazendo. A Elza nunca soube disso, mas eu fiz essa casa para ela com vontade de esculhambar com o diabo da situação política que nós vínhamos vivendo. E morto de medo porque a gente se mete nessas coisas, depois diz: Meu Deus, porque eu fui fazer isso!*

*Acontece que eu também me preocupava com esse jardim no meio da casa que podia dar uma bicharada enorme, de repente, encima da mesa passava uma larva de borboleta.*

*Vejam os contrastes. Tem um pilar que eu deixei na porta de entrada, como eu estava elaborando essas coisas eu disse para a Elza: isso aqui é um pilar chamado Antônio. Na porta eu coloquei um troço que se chamava Antônio, que você cumprimenta todo dia: como vai Antônio! Ela não levou a sério a brincadeira, mas o Antônio está lá.*

*Reparem a planta. Ela não tem quarto como se concebe um quarto. Tem uma porta de correr que puxa o quarto para lá e passa a fazer parte da sala.*

*É preciso conhecer a Elza. Ela é uma figura... mas por outro lado é capaz de trazer pra casa dela o brique a braque mais desesperado que você possa imaginar. Uma vez trouxe essa "coisa" que queria por na casa de qualquer jeito. Depois, com jeitinho, após um ano e tanto, a convenci de colocar aquele diabo daquele mexicano de lá para fora.<sup>52</sup>*

*"Há uma convivência do arquiteto como artista com as vanguardas artísticas. Eu fiz uma casa para a Elza Berquó que é conhecida de todos nós, sarcástica, irônica, porque era um momento em que eu não podia ter outro pensamento em relação a tal da cultura da nossa pátria, de que a vontade de rir realmente de tudo aquilo a que eu estava sendo submetido.*

<sup>52</sup> Refere-se a Olga Baeta.

<sup>53</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Depoimento FAU-RGS"- op. cit.



*Eu vou detalhar para se ver como se cria, como a criatividade arquitetônica por quais caminhos passa. Elza me procurou no meu escritório e disse: "Artigas, eu queria que você fizesse uma casa para mim". Eu disse: Elza você está louca! Eu estou sendo julgado pelo tribunal de segurança. A primeira seção vais ser depois de amanhã. Eu vou ser condenado, por isso, o que é que você quer que eu faça? Faça um projeto pra você na cadeia? Não tem sentido, você não tem nada na cabeça. Quem conhece a Elza, sabe da sua robustez catastrófica: "Não tem nada, você vai fazer essa casa para mim, quero que você faça". E eu fiz esse desenho dessa casa meio como arquiteto-presidiário e servindo à personalidade complexa da própria Elza Berquó. E a casa saiu meio "pop", meio protesto de todas as coisas, irônica. Fiz uma estrutura de concreto armado apoiada sobre troncos de madeira. Para dizer nessa ocasião que essa técnica toda de concreto armado que fizeram toda essa magnífica arquitetura que nós temos até hoje, não passa de uma tolice irremediável em face de todas as condições políticas em que eu estou vivendo nesse momento. A casa tem piso como toda a sorte de materiais diferentes e é inspirada de um modelo espanhol de casa que tem pátio no meio e em que se plantam..., um pátio que comunica todas essas coisas. Só pra você ver que eu sinto comigo que pude exprimir na casa da Elza, um momento histórico que nós vivíamos, com todas as contingências sociais. Isso para poder mostrar como o espírito do arquiteto pode pesquisar a forma que ele usa do lado externo: arquiteto pelo exterior, arquiteto pelo interior. Quer dizer, arquitetura internamente como norma de partição do espaço e arquitetura no seu exterior, como expressão. Aqui no caso, vir essas coisas... ela virou interior e expressão de protesto e ironia contra uma vivência onde a visão exterior não tinha importância nenhuma.*

*A casa Elza Berquó é meio "pop", meio irônica eu gosto muito de vê-la. São pedaços de troncos que apoiam toda a estrutura de concreto da cobertura. Vejam o que é o avanço técnico. Descobri que era possível ser feito, colocar laje de concreto sobre uma coluna de madeira e meu irmão Giocondo Artigas sabe que foi na casa dele, na praia, que eu experimentei pela primeira vez uma solução dessa ordem e digo por quê. Com o surgimento de um material chamado neoprene, foi possível fazer com que a carga do telhado se distribuisse pela área da coluna e daqui novamente se distribuisse para a fundação. Confesso que algumas soluções dessa ordem assimilei*

*depois de uma viagem que fiz à China e vi uma porção de soluções de construções populares que me levaram a sintetizar dentro dessa solução.*

*Quando estava construindo essa casa, o mestre de obras, um homem inteligente e rude disse: - "Doutor, essa casa que o senhor está construindo parece casa do povo. A casa que a gente fazia lá na Bahia." Ele sentiu na organização, meio desorganizada, que não era a casa elitista. Era igualzinha a uma desordem com a qual é possível construir a casa popular. Me senti compreendido e capaz de usar uma linguagem que o meu pedreiro sempre entende, de uma maneira ou de outra".<sup>54</sup>*

### **Casa Telmo Porto (1968)**

*"A casa Telmo Porto é uma casa que eu tenho que descreve-la meio tragicamente, pois é uma das mais simpáticas que construí. Imaginem, com a colaboração de artistas de imenso valor. O peitoril foi organizado pelo Vlavianos, um dos melhores escultores que temos aqui. Mas o homem vendeu essa casa para um cavalheiro que transformou a casa num restaurante chinês. Se quiserem ver a casa, vão comer no restaurante chinês. Eu já tenho duas casas transformadas em restaurante chinês".<sup>55</sup>*

---

<sup>54</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista" – op. cit.

## 6.3 SÍNTESE

RINO LEVI	VILANOVA ARTIGAS
O homem busca ser considerado como indivíduo. No seu espaço privado, o seu modo de viver deve estar expresso	Projetar uma casa passa pela compreensão da estrutura social e cultural do espaço urbano aonde está situada
O lar é o abrigo para os seres com laços familiares	
A cidade amplia as noções de anonimato, indiferença, reserva, solidão e medo	<i>"As cidades como as casas. As casas como as cidades"</i>
Conceito casa: edificação recém-construída, vazia e com seus muros imaculados, faltando a ela o hábito vital Conceito lar: abrigo para os seres com laços familiares	A casa é vista como cobaia, local de novas experiências que surgem da relação entre os homens
A casa deve estar aberta para a natureza, obedecendo a critérios de transparência e leveza Interior/exterior: uma unidade espacial que permite uma participação efetiva do ser humano junto à natureza <i>"A casa ligar-se-á ao terreno como se dele brotasse"</i> O jardim, pelas suas variações no tempo, faz com que a casa tenha característica verdadeira de lar A vegetação tira a rigidez da construção: "árvore transparente sobre um muro opaco e maciço	As casas devem ter um sentido cidadão A cidade industrial como a casa da nova sociedade As casas traduzem a mudança cultural de um período Os desenhos das casas são referências para outros desenhos. O projeto residencial não é obra menor ou irrelevante Os tratamentos formais que surgem com as casas vão sendo aceitos por outros programas mais complexos
A formação do caráter e da personalidade infantil é auxiliado pela distribuição espacial da casa	A partir da casa ampliam-se os conceitos sobre o habitat e o arquiteto começou a pensar como deveria ser a cidade
<i>"A casa é a morada de qualquer um, por mais humilde que seja"</i>	

**PARTE II: FAZENDO ARQUITETURA**

## **CAPÍTULO 1. CONFIGURAÇÃO FORMAL**

---

## 1.1 RINO LEVI

### 1.1.1 A casa intimista

Rino Levi reconhece o espaço urbano como extensão obrigatória do privado, porém, à medida em que diminui a sua capacidade de sociabilização, o ser humano, como defesa, busca enriquecer seu espaço pessoal, resgatando valores necessários, que o domínio público não pode mais fornecer. A casa passa a representar um indicador da poderosa sistematização defensiva do individualismo numa sociedade marcada pela tensão e agressividade.

Apresentando uma noção completa de privacidade, a casa representa o estar protegido, o interiorizar-se e o sentir-se seguro, cujos quesitos são indispensáveis para que o ser humano adquira forças necessárias para enfrentar as dificuldades da vida coletiva. Habita-se ou reside-se a partir do entendimento dialético das relações público/privado e plano exterior/interior. A casa tendo um relacionamento interativo com o homem ( cuja configuração formal fica dependente da situação financeira e do seu estilo de vida) e quando este lhe infunde um modo pessoal de vivência, transformando-a numa extensão do seu próprio corpo, a casa passa a assumir uma dimensão simbólica.

*“O homem quer ser considerado individualmente e não como parte da massa. O estudo de sua casa deve considerar as particularidades da sua vida e do seu ser”.<sup>1</sup>*

Rino Levi não tem a intenção de adequar o repertório formal da casa aos aspectos estéticos urbanos: sendo o espaço coletivo agitado, inseguro, incômodo, desconfortável e ruidoso; a casa deve repassar a quem a habita noções de segurança, comodidade e conforto. “A casa deve ter uma harmonia formal, uma integração espacial e um potencial funcionamento como lar de uma família. A unidade é resultante de um complexo processo, cujos fatores sociais, econômicos e técnicos são elementos determinantes de sua constituição e também de

---

<sup>1</sup> LEVI, Rino – “A casa” – Conferência proferida em várias cidades. Arquivo do arquiteto, 1954.

suas mudanças. A casa é um registro das alterações históricas e sociais, das inovações técnicas e, logicamente, da situação econômica e do grau de desenvolvimento alcançado por um estado ou uma região”.<sup>2</sup>

Filho de Menotti Levi, italiano, tipógrafo e editor do famoso Guia Levi, da década de 20, nasceu em São Paulo a 31 de dezembro de 1901. Faz os seus primeiros estudos no Colégio Alemão, sendo obrigado, no entanto, a transferir-se, em 1917, para o colégio italiano Dante Alighieri, em virtude da Primeira Guerra Mundial. Logo após sua formação secundária, posto que o colégio Dante Alighieri tinha o reconhecimento do governo italiano, Rino Levi segue para Milão, em 1920, iniciando seus estudos de arquitetura a nível superior, permanecendo naquela cidade por dois anos, cursando disciplinas científicas na Escola Politécnica e disciplinas artísticas na Escola de Belas-Artes de Milão.

Em 1922, implantava-se em Roma uma nova escola de arquitetura a “*Rezia Scuola Superiori d'Architettura*”, que apresentava como grande novidade a união, num mesmo curso, das disciplinas científicas e artísticas. Transfere-se para Roma, permanecendo ali por três anos e recebendo, em 1926, sua *laurea* em arquitetura.

Na Escola Superior de Roma foi aluno de Enrico del Debbio, Arnaldo Foschini, Gustavo Giovannoni, Marcello Piacentini, entre outros. Porém, foi este último, Marcello Piacentini, professor de “*Edilizia Cittadina*”, disciplina ministrada no quarto ano da Escola de Roma, quem mais influências exerceu em Rino Levi, naquele período.

*“...embora não apreciasse a arquitetura de Piacentini, orientada no sentido de um monumentalismo inspirado na tradição romana, eu o estimava muito. Ele era um espírito adiantado. Gozava da simpatia dos estudantes mais inquietos, que propugnavam por uma reformulação da arquitetura. Em classe, Piacentini nos apontava os exemplos de Poelzig, de Gropius, de Neutra, de Le Corbusier, etc. Lembro do meu entusiasmo quando nos apresentou o projeto do arranha-céu de vidro do Mies, projetado, creio, em 1919. Foi Piacentini que me fez conhecer o primeiro*

<sup>2</sup> LEVI, Rino – “Arquitetura moderna” —arquivo do arquiteto, s.d.

*livro de Le Corbusier, "Vers une Architecture", que comprei logo em seguida. Frequentei o escritório de Piacentini como estagiário, em 1925, por vários meses, pois o horário da Escola era apertado".<sup>3</sup>*

Rino Levi segue os mesmos passos de um outro arquiteto que viria a ser, como ele, relevante para a implantação da arquitetura moderna no Brasil. Gregori Warchavchik, russo de nascimento que, em 1917, abandona Odessa, sua cidade natal, e vai para Roma, formando-se arquiteto pela Escola Superior de Roma, além de ter sido assistente de Piacentini, em seu escritório. Estas duas coincidências fizeram com que Paulo Santos, numa carta já citada indagasse a Rino Levi se este teria tido, ou não, contato com Warchavchik em Roma. "Na Escola Superior de Roma não fui colega de Warchavchik. Só vim conhecê-lo depois de minha volta a São Paulo, que se deu em 1926", responde.

Warchavchik veio para São Paulo em 1923, contratado pela Companhia Construtora de Santos, cujo proprietário era Roberto Simonsen. Dois anos após publica no jornal "Correio da Manhã", em novembro de 1925, o "Primeiro Manifesto da Arquitetura Funcional", no qual afirma a necessidade de criação de uma nova arquitetura e onde expôs os principais pontos da arquitetura funcional, refletindo como a arquitetura poderia adequar-se à vida do homem moderno.

Em 1925, Rino Levi cursava a disciplina ministrada por Piacentini, na qual era assistente o arquiteto Luigi Piccinato. "Esta matéria sempre me apaixonou sobremaneira, desde a época de estudante. Era aluno do quarto ano quando mandei uma carta ao jornal "O Estado de São Paulo", na qual eu demonstrava esse interesse". Essa carta foi publicada no dia 15 de outubro de 1925, sendo anterior ao manifesto de Warchavchik, aonde procura entender a renovação pela qual estava passando a arquitetura européia, salientando a importância de um adequado enquadramento urbanístico. Inicia a carta com um tom otimista:

*"É digno de nota o movimento que se manifesta hoje nas artes e principalmente na arquitetura. Tudo faz crer que uma era nova está para surgir, se já não está encaminhada".<sup>4</sup>*

<sup>3</sup> LEVI, Rino – Carta endereçada ao Prof. Paulo F. Santos, em 14 de agosto de 1964, na qual responde algumas perguntas formuladas pelo referido professor, como esclarecimentos para constar no livro "Presença de Lucio Costa na arquitetura contemporânea do Brasil", arquivo do arquiteto.



Regressa a São Paulo em 1926. Ingressa na Companhia Construtora de Santos, no lugar anteriormente ocupado por Warchavchik, trabalhando ali por dezoito meses. Ao deixar a Construtora, inicia um trabalho próprio, ocupando parte da residência de seus pais. A firma-se, por mais de um ano, como construtor, numa época em que a profissão de arquiteto praticamente não existia em São Paulo, pois todas as tarefas construtivas permaneciam nas mãos de mestres de obras ou alguns engenheiros civis.

A primeira obra arquitetônica de Rino Levi assinalável como tal, foi uma reforma residencial realizada para Gofredo da Silva Telles, em 1927. Nessa reforma existiram influências nítidas do formalismo acadêmico italiano, principalmente da produção arquitetônica de Marcelo Piacentini. Indagado sobre essa influência esclarece dizendo:

*“Como não podia deixar de ser, sofri influências da arquitetura italiana, sobretudo da de Roma. Voltando ao Brasil, fiz um grande esforço para me libertar dessa influência. Assim é possível que a reforma da casa Silva Telles estivesse ainda presa ao formalismo acadêmico”*.<sup>5</sup>

Rino Levi esclarece que, paralelo ao formalismo acadêmico italiano, retorna a São Paulo influenciado por dois movimentos básicos da arquitetura moderna: o racionalismo e o expressionismo alemão.

*“O racionalismo revela-se no uso severo, quase agressivo, de elementos estruturais e de acabamento, reduzindo os volumes a blocos retangulares, com aspecto de caixas, produzidos industrialmente. A influência do expressionismo alemão transparece na preocupação com os contrastes entre elementos de volume, planos ou linhas curvas e retas, entre cheios e vazios, entre faixas sombreadas ou iluminadas”*.<sup>6</sup>

Da somatória de influências nasce uma posição de entendimento da arquitetura, onde a produção artística voltada à ação construtiva deveria ser idêntica àquela empregada na ação pictórica e escultural. Inicialmente deveria existir um estudo de funcionalidade e aspectos

---

<sup>4</sup> LEVI, Rino – “A architectura e a esthetica das cidades”, jornal “O Estado de São Paulo”, 15 de outubro de 1925.

<sup>5</sup> RINO, Levi – Carta endereçada ao prof. Paulo F. Santos – op. cit.

<sup>6</sup> REIS FILHO, Nestor Goulart – “A arquitetura de Rino Levi” – In Rino Levi, Edizione di Comunità, Milão, 1974, p.17.

técnicos para que, posteriormente, possibilitasse ao arquiteto uma liberdade plena, livre de qualquer influência que não fosse plástica.

Existe uma concordância entre o pensamento de Rino Levi e o que Le Corbusier expressa, em 1919, no livro *"Vers une Architecture"*, no qual dizia que "a arquitetura está no Partenon e no aparelho telefônico". "Estar" no Partenon, simboliza aqui a busca formal eterna da arquitetura, ou seja, alcançar a harmonia, o ritmo e a proporção, usando os princípios repassados pela geometria e pela matemática. "Estar" no aparelho telefônico representa a temporalidade, a arquitetura como reflexo de uma época e a arquitetura como utilidade. "Estar" no Partenon e no aparelho telefônico seria para Le Corbusier a busca da integração dos dois pólos aparentemente opostos, ou seja, a adaptação da temporalidade às bases perenes da arquitetura.

Rino Levi ao trilhar o mesmo caminho associa aos elementos de ordem técnica e funcional uma intenção plástica, buscando alcançar a interação entre presente e passado. "O passado continua sempre a nos fornecer ensinamentos valiosos, aliás, hoje mais do que nunca... As leis da harmonia são imutáveis, baseiam-se numa constante: o ser humano".<sup>7</sup>

Presumindo, podemos dizer que tanto para Le Corbusier como para Rino Levi, há na arquitetura um desmembramento projetivo em dois níveis: um temporal e material definido pela técnica e funcionalidade (apresentando todas as adequações históricas) e outro perene e espiritual onde estariam implícitas todas as leis plásticas.

*"As leis da arte que estão num plano diferente do da técnica, obedecem a fatores imutáveis da alma humana, ao passo que a forma técnica, após sua evolução, se extingue. Os ensinamentos que nos pode dar a tradição adaptam-se aos progressos técnicos e à evolução social, esses ensinamentos são os que residem no espírito".<sup>8</sup>*

### 1.1.2 Harmonia e proporcionalidade

<sup>7</sup> Rino Levi

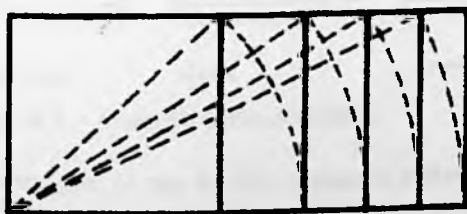
<sup>8</sup> LEVI, Rino – "O que há na arquitetura" – In *"Revista Anual do Salão de Maio"*, São Paulo, 1939.

Para integrar presente e passado, temporalidade e perenidade, técnica e função e harmonia plástica, volta-se ao cânone clássico da “seção áurea” com a intenção de obter um meio de gerar proporções harmônicas. Utiliza as qualidades e propriedades formais enquanto estas permitiam operações gráficas bidimensionais capazes de gerar as formas tridimensionais.

*“Na concepção arquitetônica existem também fatores de ordem espiritual, problemas propriamente plásticos: volume, proporção, ritmo, cor, textura. Quando esse lado não existe não há arquitetura, mas puramente construção”.*<sup>9</sup>

Como método projetivo adota um procedimento em que supervaloriza a bidimensionalidade. Definido os objetivos do empreendimento e preparado o programa funcional, dá início ao trabalho de concepção. Tendo o terreno como referência primordial, estabelece a configuração do objeto - como veremos a seguir - amparado em cânones clássicos. A partir da configuração, discute a funcionalidade interna cujas “paredes virão por último, depois de definidas e distribuídas as várias funções e de dispostos os móveis e uma série de detalhes ligados à nossa vida cotidiana. A casa, como a entendemos hoje, é a resultante das soluções encontradas para a mesa de trabalho, para a estante de brinquedos, para a lareira, para um recanto de sombra, no jardim, e para inúmeros outros detalhes”.<sup>10</sup> Após a aprovação e revisão do anteprojeto, define os detalhes, especificações, cálculos e orçamentos, compreendendo todos os elementos construtivos.

As leis da arte relacionadas aos princípios de harmonia e proporcionalidade, o que Rino Levi considerava integradas num plano espiritual, estão representadas num livro publicado em 1919, de J. Hambidge, chamado “*Dinamic Symmetry*”, no qual o autor apresentava a “seção áurea” como uma razão usada na artesanaria sofisticada e na arquitetura templária clássica.



**Figura 1 – Retângulo de “raiz”**

Na Grécia, teria ocorrido um uso intensivo daquilo que Hambidge chamou de “simetria dinâmica, onde os objetos e os edifícios sagrados estavam, geometricamente falando, baseados na divisão do espaço conseguida através dos

<sup>9</sup> LEVI, Rino – “Conferência proferida em Caracas” – arquivo do arquiteto, 17 de janeiro de 1956.

<sup>10</sup> LEVI, Rino – “A casa” – conferência proferida em várias cidades, arquivo do arquiteto, 1954.

retângulos de “raiz” e seus derivados. Os retângulos de “raiz” seriam produzidos diretamente do quadrado por simples desenho, fazendo parte da geometria clássica. A partir desse expediente, haveria uma série de retângulos de “raiz”. O primeiro seria o próprio quadrado, um retângulo de  $\sqrt{1}$ . O seguinte, o retângulo  $\sqrt{2}$ , produzido a partir do quadrado, através do simples expediente da colocação do compasso no comprimento da diagonal, levando-a até encontrar a linha da base. Esse resultado geraria um retângulo cujo procedimento tornaria o comprimento do lado maior igual a  $\sqrt{2}$ , tomando-se o lado menor como unidade. O retângulo  $\sqrt{3}$  seria produzido a partir da diagonal desse retângulo e assim por diante.

Influenciado pelo formalismo acadêmico (proporção e harmonia), pelo racionalismo (volumes puros), pelo expressionismo (contrastes entre volumes, planos e linhas) e arquitetura orgânica (relação interior/exterior), Rino Levi trilha seu caminho projetivo enfatizando um ou outro princípio enunciado. Porém, algo perpetua-se: a utilização de um método de composição com total ênfase ao figurativismo geométrico. Assim, a sua dita composição harmônica passa a ser definida com a adoção do quadrado como a figura geométrica dominante, o que se percebe na análise a seguir.

### Configuração espacial – razão 1:1

Rino Levi utiliza a razão 1:1 em sete projetos residenciais: Francisco Gomes(1932), Andrea Matarazzo(1932), Pedro Porta(1936), Almeida Sobrinho(1938), Rino Levi(1944), Paulo Hess(1953) e Robert Kanner(1955).

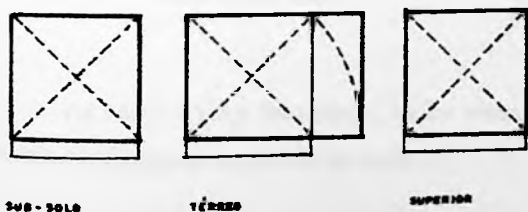


Figura 2 – Casa Francisco Gomes

Justapondo pequenas figuras geométricas ao redor da figura base ou retirando elementos desta, deixa patente a adoção do quadrado, nos casos estudados, como elemento definidor do que chamou de simplicidade e regularidade de composição. O que foi dito acima faz referência a um conceito seu de que um projeto sempre deve apresentar relações claras, mesmo que, posteriormente, fossem sendo enriquecidos com articulações secundárias. A casa Francisco Gomes é um bom exemplo do que foi exposto. Definida em três pavimentos - subsolo, térreo e superior - em todos eles há o mesmo elemento

gerador (o quadrado), porém, no pavimento térreo, ao necessitar de maior área útil, utiliza, como continuidade harmônica, uma segunda variante da seção áurea, a razão  $1:\sqrt{2}$ .



Figura 3 – Casa Andrea Matarazzo

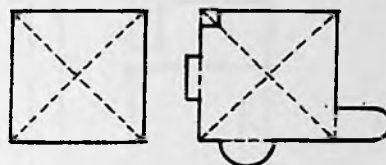


Figura 4 – Casa Pedro Porta

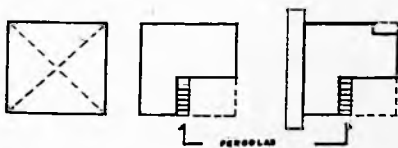


Figura 5 – Casa Almeida Sobrinho

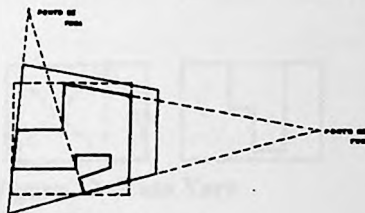
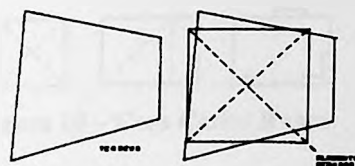


Figura 7 – Casa Rino Levi

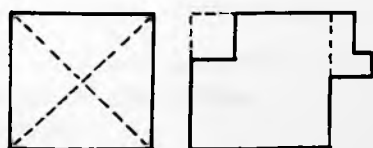


Figura 6 – Casa Paulo Hess

As casas Andrea Matarazzo, Pedro Porta, Almeida Sobrinho e Paulo Hess seguem a mesma configuração amparada na razão  $1:1$ .

A casa do próprio arquiteto (1944) é um marco referencial na produção residencial de Rino Levi em todos os sentidos. A nível de configuração, além de utilizar o quadrado como figura geométrica geradora, utiliza dois pontos de fuga, oriundos das linhas definidoras do terreno, que auxiliarão no procedimento de composição.

A casa Robert Kanner(1955) com o mesmo procedimento configurativo apresenta, no entanto, um avanço considerável. Mostrando um amadurecimento, Rino Levi utiliza nesse projeto, o quadrado como elemento gerador integrando área construída e área livre.

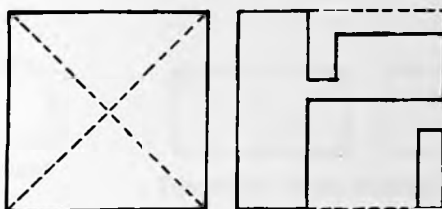


Figura 8 – Casa Robert Kanner

#### Configuração espacial – razão $1:\sqrt{2}$



Figura 9 – Vicente Giaccagliini



Figura 10 – Casa Carlos Rusca

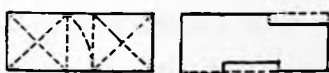


Figura 11- Casa Milton Gupper



Figura 12- Casa Yara Bernette

Utiliza a razão  $1:\sqrt{2}$  em quatro casas: Vicente Giaccagliini (1929), Carlos Rusca (1933), Milton Guper (1951) e Yara Bernete (1954). Um caso bem interessante de configuração espacial acontece no projeto da casa Milton Gupper, onde utilizando princípios geométricos, diferencia as funções internas da casa. São dois blocos justapostos, sendo que no primeiro (razão  $1:\sqrt{2}$ ) situam-se as funções estar e serviço, enquanto que no bloco posterior (razão  $1:1$ ) localiza-se a função dormir.

#### Configuração espacial – razão $1:\sqrt{3}$

Rino Levi utiliza o retângulo  $\sqrt{3}$  uma única vez, para definir a configuração espacial da casa Jeanne Maronat(1932).

### Configuração espacial – razão 1:2

Nas casas Regina Providelli(1930), Delfina Ferrabino(1932) e Luis Médici(1935), opta pelo duplo quadrado, sendo um procedimento da “simetria dinâmica” por estar totalmente baseado na divisão espacial segundo as regras dos retângulos de “raiz”.



Figura 13- Casa Jeanne Maronat

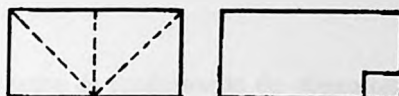


Figura 14 – Casa Regina Providelli



Figura 15- Casa Milton Guper



Figura 16 – Casa Luis Médici

Tendo, então, um modelo de continuidade quanto ao aspecto configurativo, cabe, agora, analisarmos a constituição formal das casas. Entende o plano estético como atitude espiritual e perene da arquitetura em oposição à atitude material e temporal das questões técnicas e funcionais. Assim, a harmonia pretendida nasce de um estudo clássico de implantação adequada à forma arquitetônica. “Em consequência das conquistas técnicas e científicas da nossa época, produziram-se modificações na organização da vida. Essas conquistas, como era natural, tiveram grande influência na indústria da construção, não conseguindo alterar o espírito que preside a criação arquitetônica”.<sup>11</sup>

Assim, a estética deve incorporar todos os quesitos técnicos da atualidade, porém, não pode esquecer os princípios clássicos que transferem à forma arquitetônica o seu sentido de perenidade.

*“A finalidade da arquitetura não é o cálculo, apesar desta não poder prescindir do mesmo, mas sim e exclusivamente a forma. Enquanto esta é a resultante de uma vontade criadora tendendo a tornar-se um símbolo, aquele nasce de um processo mecânico ao qual não interessa a plástica em si. As leis da arte, que estão num plano*

<sup>11</sup> Rino Levi.

*diferente do da técnica, obedecem a fatores imutáveis da alma humana, ao passo que a forma técnica, após a sua evolução, se extingue”.*<sup>12</sup>

Somado a este conceito de imutabilidade estética da alma humana, incorpora princípios formais advindos dos movimentos modernos como o uso de volumes puros, o contraste de volumes, planos e linhas e a interação interior/exterior acoplados à busca tão decantada por ele, de harmonia, proporção e ritmo.

O fato de termos detectado um método único de configuração do objeto residencial, o mesmo não ocorrerá quanto à linguagem formal adotada. Para efeito de análise da composição volumétrica adotaremos dois períodos: o primeiro que abordará as casas projetadas no período 1929-38 e o segundo que integrará as casas de 1944 a 1963.

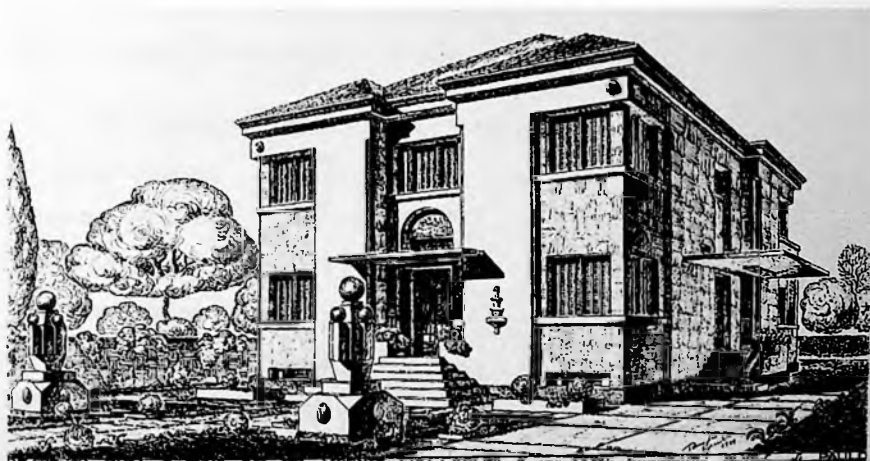


Figura 17 - Casa Vicente Giaccagliini

### 1.1.3 Período 1929 - 1938

No primeiro período (1929-38) há uma característica projetiva de real importância: a elaboração de projetos em dois níveis ou mais. Aqui, encontramos uma arquitetura referendada por somatória de racionalidade e de ordenação clássica, representada por indícios de monumentalidade, volumes limpos, porém, pesados e uma sobriedade no tratamento ornamental ou a sua total ausência. Por outro lado, a conjunção de planos curvos e retos, o jogo de cheios e vazios, o contraste entre zonas de luz e sombra, identificam a sua proximidade

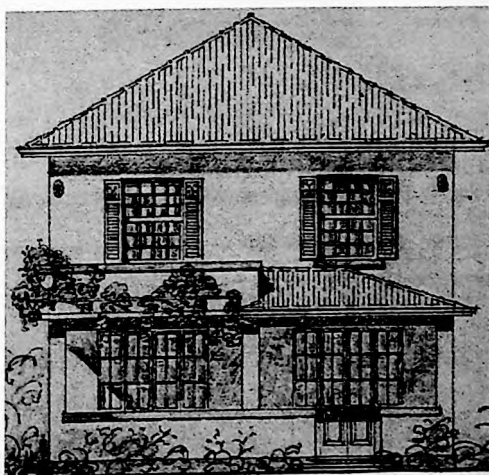
<sup>12</sup> I.EVI Rino – “O que há na arquitetura” – *op. cit*



junto à arquitetura expressionista alemã. O fato de ser uma linguagem expressionista simplificada frente à produção de Eric Mendelsohn, talvez se explique pelo fato de buscar uma conciliação dela com os princípios racionalistas.

A casa Vicente Giaccaglini (1929) é uma construção assobradada, cuja fachada, presa a princípios simétricos, apresenta um tratamento decorativista sutil, reforçado, principalmente, pelo contraste entre planos lisos e texturizados. Telhas de barro aparentes, cornijas, janelas de canto, arco-pleno sobre a marquise, fazem da fachada principal um discurso interativo entre uma linguagem clássica e alguns princípios de modernidade. O uso do porão, muito utilizado nas casas tradicionais paulistanas, surge nesse projeto obrigando a elevação do piso térreo e a implantação de escadas de acesso, o que reforça uma idéia de monumentalidade, com um determinado ritmo entre cheio/vazio. Vale salientar que há um tratamento unitário em todas as faces do objeto, não ocorrendo o privilégio acentuado da fachada principal.

Na casa Regina Providelli(1930), discutindo aspectos formais, é a casa mais vinculada ao tradicionalismo. Assobradada, telhas de barro em quatro águas, paredes rebocadas e uso de esquadrias de madeira são princípios que repassam um sentido de simplicidade e despojo. A fachada principal é simétrica, quebrada apenas pela cobertura do terraço térreo, cuja metade é constituída por telhas de barro aparentes enquanto a outra parte é definida como peitoril do terraço superior.

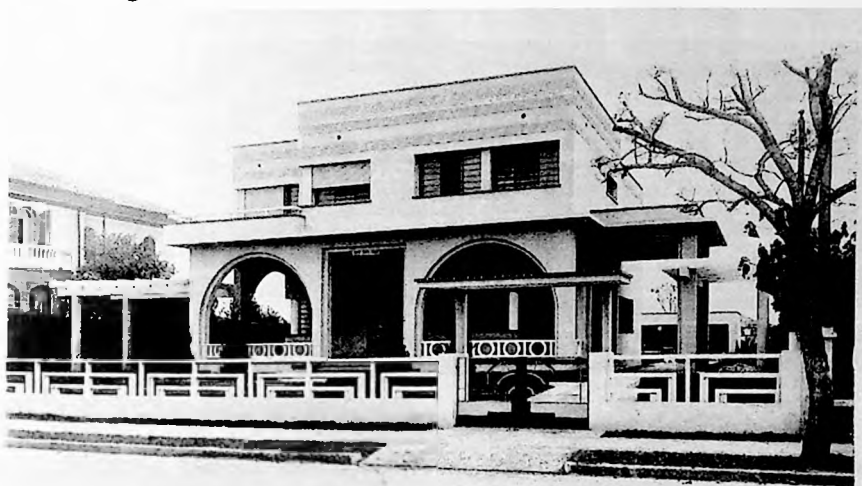


Para a execução da casa Delfina

Ferrabino(1932), Rino Levi apresentou dois projetos. A primeira proposta estava liberta de quaisquer elementos decorativos e aproximava-se, decisivamente, do racionalismo, empregando a estrutura independente e *pilotis* no pavimento térreo. A recusa dessa proposta faz Rino Levi apresentar um segundo projeto (definitivo), com uma linguagem rebuscada na fachada principal, abandonando seus princípios estéticos e acatando, passivamente, a vontade dos proprietários. Enquanto a fachada voltada para a rua apresenta-se “carregada” de elementos ornamentais, como faixas em alto-relevo,

Figura 18 - Casa Vicente Giaccaglini

dois imensos arcos-pletos ladeando o pórtico de acesso principal e guarda-corpo do alpendre rendilhado; as fachadas laterais e dos fundos mostram-se despojadas de quaisquer elementos decorativos, deixando patente que ao proprietário interessava apenas o tratamento estilístico da principal, permitindo que as outras faces correspondessem ao que o arquiteto havia projetado originalmente.



**Figura 19 - Casa Delfina Ferrabino**

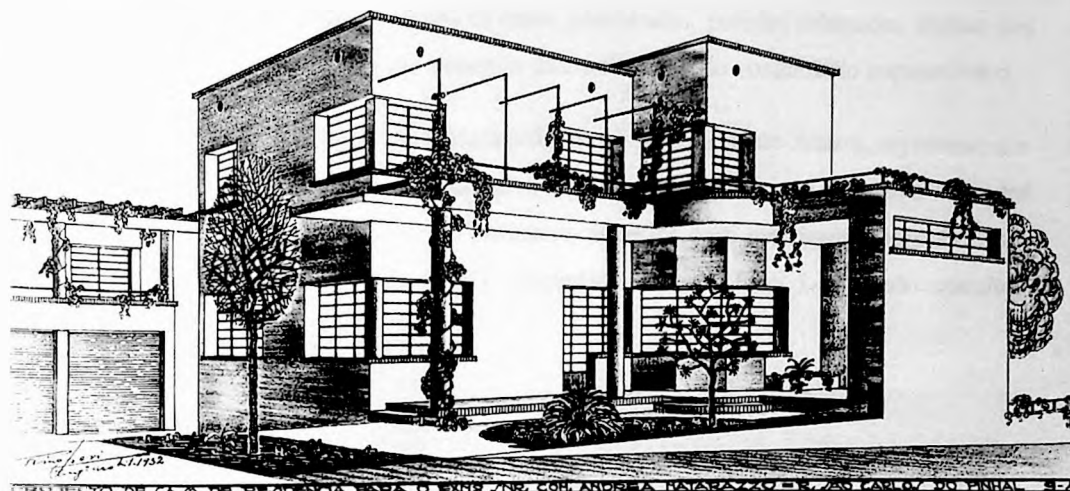
Para Rino Levi, o projeto de uma residência deveria apresentar sempre relações claras e precisas, não impedindo, no entanto, a incorporação de articulações secundárias ao volume básico. A casa Francisco Gomes (1932)  um bom exemplo. Definida em três níveis (sub-solo, térreo e superior),  o primeiro projeto residencial que incorpora definitivamente o ideário racionalista. Terreno em declive acentuado, permite a elaboração



**Figura 20 - Casa Francisco Gomes**

do projeto em três níveis, sendo o único aonde utiliza a laje impermeabilizada. Apresenta uma esttica questionável com uma volumetria simples, paredes rebocadas, grandes aberturas de iluminação (sala de estar e sala de jantar) e uma pérgola que enfatiza o acesso principal. H uma tendência de trilhar caminhos já abertos por Warchavchik em São Paulo, seguindo assim a

incorporação de uma linguagem racionalista que não havia conseguido totalmente na casa Ferrabino.

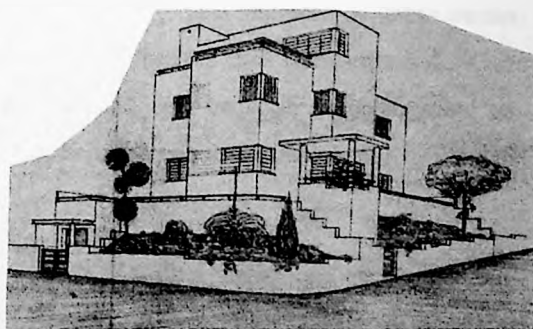


**Figura 21 – Casa Andrea Matarazzo**

Podemos dizer que a casa Andrea Matarazzo (1932), do mesmo ano da casa Francisco Gomes, apresenta uma interação entre princípios racionalistas e expressionistas. Do primeiro incorpora a adoção de volumes cúbicos, cuja elevação de platibandas, escondendo plenamente o telhado (telhas de barro), enfatiza fortemente a volumetria pretendida. Do expressionismo apresenta a tendência do contraste entre cheios e vazios e entre planos e linhas retas e curvas. As janelas de canto tornam-se elementos decisivos dessa vontade implícita de vazamento da matéria, dando sentido único ao volume.



**Figura 22 – Casa Jeanne Maronat**



**Figura 23 – Casa Carlos Rusca**

As duas casas que se apresentam na seqüência, casa Jeanne Maronat (1932) e Carlos Rusca (1933) seguem a mesma linha da anterior com ênfase mais acentuada quanto ao racionalismo. Jogos volumétricos, janelas de canto, platibandas, paredes rebocadas, ênfase dos vãos de iluminação da área social, são exemplos da continuação do vocabulário arquitetônico.

A casa Luís Médiçi (1935), construída próxima ao lago de Santo Amaro, representou o momento de maior aceitação das teses corbusianas, como o uso de *pilotis* que definem o alpendre do andar térreo e a parede em curva, no pavimento superior com um rasgo horizontal, que possibilita a iluminação da sala de estar ( chamada salão por Rino Levi ) são quesitos



**Figura 24 – Casa Luis Médiçi**



**Figura 25 – Casa Pedro Porta**

definidores. A casa na beira da represa de Guarapiranga (terreno em declive acentuado), apresenta uma linguagem interessante, marcada principalmente pela interação de linhas planas e curvas. A casa Médiçi foi, talvez, uma das experiências formais mais interessantes de Rino Levi, com um discurso muito próximo de Le Corbusier, sem esquecer completamente as referências do expressionismo, utilizadas nos projetos anteriores.



**Figura 26 – Casa Almeida Sobrinho**

As duas casas que encerram este período, Pedro Porta (1936) e Almeida Sobrinho (1938) mostram duas linguagens formais distintas. Enquanto a primeira baseia-se no contraste volumétrico entre

superfícies planas e curvas, e jogos entre claro/escuro e cheio/vazio, a casa Almeida Sobrinho é serena, racional e pura, não apresentando contrastes. Há uma forma precisa que referencia totalmente o racionalismo.

Vale dizer que seis anos separam a casa Almeida Sobrinho do projeto que será representativo de uma mudança conceitual expressiva: a casa Rino Levi (1944).

#### 1.1.4 Período 1944-1963

No segundo período em análise (1944-1963), há um abandono das casas assobradadas. A partir de 44, busca, elaborando casas com um único pavimento, uma integração definitiva entre espaço externo/interno, querendo uma arquitetura que se aproximasse cada vez mais do ser humano, colocando em prática os benefícios de um contato íntimo com a natureza. Ao abandonar, literalmente, os princípios racionalistas e expressionistas, Levi caminha para uma compreensão de uma arquitetura orgânica, fazendo uma interpretação pessoal desse movimento.

*“Condição fundamental da arquitetura é a unidade da obra e, de acordo com Frank Lloyd, sua organicidade, ambientação, coordenação dos espaços internos e externos, materiais, cores e texturas, arranjos internos e do jardim, são fatores que deverão se ajustar harmonicamente numa expressão plástica”.*<sup>13</sup>



**Figura 27 – Casa Rino Levi**

Rino Levi vai buscar um contraponto entre o palácio histórico e a casa moderna. Para ele, o palácio nasceu do desejo de domínio e pompa, cercado de altos muros, pesado e hostil; a casa moderna, em contrapartida, deveria ser despretensiosa e

aberta onde o verde das plantas, que fazem parte de sua composição, deveriam despertar sensação de repouso e serenidade.

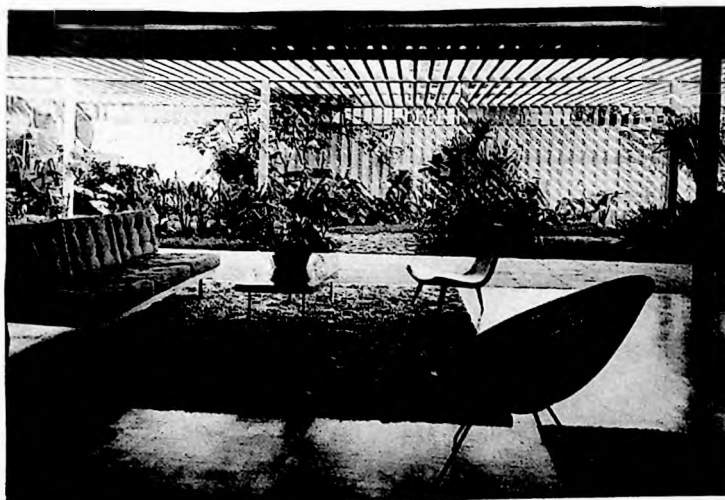
*Entre os elementos que concorrem para criar o clima espiritual da casa assume particular importância o jardim que, pelas suas variações no tempo, é o elemento mais dinâmico de que o arquiteto dispõe.*

*A planta, além de tirar da arquitetura a rigidez, que resulta da aplicação de materiais pesados e opacos, tem essa particularidade: de alterar continuamente o seu aspecto.*

*Contraste de linha vertical com a horizontal.*

*Árvore transparente sobre um muro opaco e maciço”.*<sup>14</sup>

Com a casa Rino Levi surge um novo procedimento projetivo, levando em conta o que foi apresentado anteriormente. O terreno situado no cruzamento de duas ruas permite que o arquiteto deixe o recuo frontal exigido por lei incorporado a elas, sem qualquer elemento demarcatório, seja muro ou gradil. Reforçando a idéia de isolamento casa/rua, faz as duas faces da casa voltadas para as ruas praticamente cegas. Assim, essas superfícies apresentam-se como lâminas que separam o interior privado de um exterior público. Dando prioridade a um sentido de intimidade familiar, opta por um projeto térreo, distribuído em todo o lote, integrando área construída e áreas livres. Todos os espaços construídos abrem-se para pátios internos. Cada setor da casa ( estar, dormir e serviço ) possui seu próprio pátio jardinado. Ao



optar por um caráter intrínseco, ligação casa/natureza, utiliza materiais *in natura* como tijolos aparentes associados a materiais industrializados como as telhas onduladas de fibrocimento e elementos vazados de concreto.

**Figura 28 – Casa Milton Guper**

<sup>13</sup> LEVI, Rino – “Palestra proferida na inauguração da exposição de móveis “Forma” – arquivo do arquiteto, 8 de maio de 1964.

<sup>14</sup> LEVI, Rino – “Conferência proferida em Caracas” – op. cit.

A casa Milton Guper (1951) apresenta, em linhas gerais, os mesmos princípios de elaboração da casa anterior. Há uma similaridade de implantação, pois, o terreno situado no cruzamento de duas vias ( rua Nicarágua e Venezuela), retorna à solução dos jardins externos, puramente decorativos. O fato de ser uma construção com um único pavimento faz com que a fachada para a Rua Nicarágua tenha um pé-direito reduzido, tendendo a mesclar-se com a vegetação do recuo. Esta é uma intenção clara de Rino Levi pois as funções que se relacionam com esta face são atividades secundárias da casa como a garagem, dependência de serviços, circulação (que possui entre ela e o recuo um jardim isolado por quebra-sois) e os banheiros. A fachada para a rua Venezuela possui telhado, com uma água, com caimento paralelo à rua, cujas atividades internas que possuem aberturas para o espaço público são apenas dependências de serviço. As duas fachadas, com tratamento simplificado, mostram uma ausência de preocupação, mais apurada, quando aos aspectos estéticos. Há uma busca bem acentuada de um espaço residencial íntimo com uma funcionalidade bem declarada. A casa está dividida em três grandes áreas - estar, dormir e serviço - possibilitando uma continuidade interior/exterior da função estar, formando um complexo único com o jardim através de grandes portas envidraçadas. Os espaços livres foram projetados como prolongamento da área edificada e subdivididos em vários setores, cada qual com destino próprio e função definida. Assim temos:

1° Jardim externo, elemento de ligação entre as vias públicas e a casa.

2° Pátio da habitação noturna, com *play-ground*.

3° Pátio social, prolongamento do estar com pérgolas.

4° Pátio ao lado do corredor da função dormir.

5° Pátio de serviço, em parte coberto, para o abrigo de automóveis,

O sistema pergolado do pátio social tem as seguintes funções:

1° quebra-sol

2° Fecho de segurança.

3° De criar, para as plantas do jardim, condições favoráveis, semelhantes às de uma estufa, regulando a insolação e protegendo contra os ventos.

4° Acentuar a interligação interior/externo pelo prolongamento do plano do forro sobre o jardim.

Sobre os materiais de acabamento há uma aproximação à casa anterior: uso de quebra-sol em concreto armado, lajes de tijolo de barro, cobertura de telhas onduladas de fibrocimento e paredes rebocadas.

A casa Paulo Hess (1953) é um bom exemplo de continuidade das posturas arquitetônicas apresentadas nas casas Rino Levi e Milton Guper. Trata-se de uma residência térrea projetada para um lote de 20,45 x 28,30 metros. A casa inscreve-se exatamente nos limites fixados pelos recuos



Figura 29 – Casa Paulo Hess

definidos por lei. No recuo frontal está o pátio da função dormir, cuja separação com a rua dá-se por um muro de elementos vazados e uma vegetação que se estende ao longo do alinhamento. A área dos fundos é destinada aos pátios das funções estar e serviço. A sala de estar, voltada para o sul, recebe insolação da manhã através do terraço e à tarde através da sala de jantar.

A exiguidade do lote não permite um processo de composição próximo às duas casas anteriores. Não há possibilidade de implantação de pátios internos, mas, mesmo assim, encontra um modo de aplicar o seu conceito de intimidade e relação interior/externo. Ao projetar a função dormir à frente do lote (face norte) deixa o estar voltado para os fundos, alcançando assim uma interação área construída/área livre, integrada através de uma varanda, que funciona como espaço intermediário. Enfoque interessante é o tratamento paisagístico empregado nesse projeto, levando a casa a ser chamada de “pequeno bosque”. Com a idéia de que a vegetação retira a rigidez da arquitetura e desperta sensações de repouso e serenidade,



utiliza-a como elemento intermediário entre a rua e a fachada principal e busca valorizar alguns ambientes internos utilizando grandes panos de elementos vazados, .

A partir da casa Yara Bernette (1954), Rino Levi começa a integrar definitivamente o espaço livre à área construída. Aqui, posiciona as funções estar e serviço integradas, lançando o setor dormir na parte dos fundos do terreno, separando-o do bloco anterior por um jardim. Na casa Robert Kanner (1955) leva essas preocupações às últimas conseqüências, ao implantar uma tipologia inovadora de organização espacial. A intenção de alcançar uma unidade básica através da interação de vários blocos, cada um desempenhando uma função específica, leva-o, nesse projeto, a conseguir uma unidade apregoadada, não pela soma pura e simples desses blocos componentes, mas por uma incrível interpenetração espacial. Aqui, não há mais a dialética área construída/área livre. Não se trata mais de um bloco isolado do espaço que o envolve. Há uma união total da duas áreas, formando um todo indivisível.

A casa Castor Delgado Perez (1958) mantém a coerência de tratamento espacial das casas anteriores, dando ênfase à distribuição de funções. Nesse projeto dispõe as funções estar e dormir em seqüências paralelas à rua, enquanto que parte da função serviço é postada como um volume cúbico elevado, entre o recuo frontal e a casa propriamente dita. Segundo posturas do arquiteto, a concepção do projeto teve que se sujeitar a duas circunstâncias que criaram grandes limitações, a saber:

1° Nos lados e nos fundos do terreno existiam edificios residenciais de dois andares,

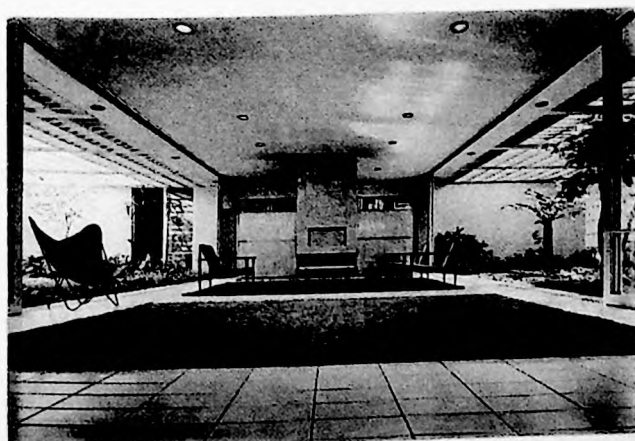


Figura 30 – Casa Castor Delgado

construídos a poucos metros das divisas, edificios que intervinham na composição plástica.

2° O terreno era devassado pelas janelas dos edificios vizinhos.

A solução adotada seria em grande parte resultante das condições expostas. A fim de evitar a vista dos prédios vizinhos

e criar intimidade, a casa foi projetada com muros altos junto às divisas e com pátios para os quais abriam todos os cômodos. Esses pátios ampliariam os espaços projetados, integrando áreas internas e externas. Assim, Rino Levi elabora quatro pátios, sendo um frontal, destinado ao setor serviço, um nos fundos destinado aos dormitórios e dois na parte central da casa, pergolados e construídos no mesmo nível do forro da sala, acentuando a integração tão pretendida interior/exterior. Assim, a sala de estar, com uma largura de 5.5 metros, acrescida dos pátios laterais passa a constituir um ambiente com aproximadamente 17,0 metros de comprimento.

A casa Castor Delgado Perez é um reflexo de toda discussão de funcionalidade e espacialidade dos projetos anteriores, porém apresenta uma mudança sensível quanto aos quesitos formais. A forma aparente com caráter de neutralidade cede lugar a um contraste apresentado pelo volume neutro que abriga a garagem e dependências de serviço, em contato direto com a rua. Integrado a este volume neutro, posiciona uma parede de tijolos cerâmicos vazados. Resumindo, podemos dizer que a parede vazada do pátio de serviço, com sua coloração vermelha busca um diálogo e um certo contraste com o volume de serviço maciço e branco.

Percebe-se que em toda a produção residencial de Rino Levi, as formas são geradas por uma especificidade do programa, onde, a funcionalidade é dominante. As casas projetadas por ele isolam-se das ruas, buscando uma ação intimista. Deseja o conforto, as particularidades de uso, a geração de um ambiente acolhedor, em total confronto com o espaço urbano caótico.

## 1.2 VILANOVA ARTIGAS

Há uma intrigante evolução do repertório formal empregado por Artigas nos projetos residenciais ao longo de seu percurso profissional. Posicionando os desenhos das casas como referências para temas com programas mais complexos, nega definitivamente o desprezo apresentado por alguns arquitetos modernos que a seu modo de pensar buscavam caracterizar o projeto de residências como algo de menor valor arquitetônico e de relevância restrita.

Parte do princípio de que toda concepção formal deveria estar adequada à realidade social, técnica e econômica, em total consonância com o período para o qual foi elaborada. Assim, o projeto de uma casa tornar-se-ia referência primeira de novas experiências em plena junção com o conhecimento e relações humanas.

Para se ter a cidade ideal há que se pensar, inicialmente, na casa ideal, pois é a partir desta que se instaura todo ideário estético capaz de gerar uma tipologia urbana condizente. "As cidades como as casas". Entendida a casa como processo de criação, a cidade assumiria a postura da casa de uma nova sociedade. Compreendida a casa como obra de arte, o urbanismo deixaria de ser visto como um procedimento científico, permitindo que fosse ressaltado o lado artístico e criativo do planejamento.

Este posicionamento de adequação do repertório formal da casa aos aspectos estéticos urbanos faz com que Artigas utilize premissas básicas ao longo de toda a sua produção de temas residenciais, buscando sempre adequar princípios próprios aos movimentos arquitetônicos adotados, apresentando sempre uma intenção básica de questionamento das posturas vigentes e, conseqüentemente, a busca de novos caminhos.

A formação de engenheiro arquiteto na Politécnica, como não poderia ser diferente, deu-lhe uma base técnica voltada explicitamente aos aspectos construtivos, gerando uma

insatisfação que o leva a participar (em 1935) do Grupo Santa Helena<sup>15</sup>. Com esse grupo, inicia um contato com o movimento de artes plásticas de São Paulo.

*“Creio que o que mais me influiu mesmo, em mim, para a minha carreira de arquiteto, foi muito menos um curso de arquitetura que eu pudesse ter feito, sem querer com isso desmerecer de nenhuma forma o processo de formação dentro da Politécnica, que teve seu valor, não há dúvida alguma, é claro, deu critério científico para avaliação de uma porção de coisas. Deu o nível de formação necessária, mas o que influenciou mesmo, particularmente, foram esses contatos ( Grupo Santa Helena ) que a gente nunca sabe porque procura na vida, eles como que acontecem em não sei de que forma acidental, ou se é uma maneira de procurar, não sei como é que as pessoas são orientadas para isso”.*<sup>16</sup>

Em 1935, paralelo ao curso de engenharia e a ligação com o Grupo Santa Helena, estagia como desenhista no escritório de Oswaldo Arthur Bratke, por dois anos, cujo escritório, naquele período, desenvolvia basicamente residências para a elite paulistana. Começa a compreender o sentido de detalhamento de um projeto, correspondendo a uma compreensão técnica do desenho que será fator relevante para o seu desenvolvimento futuro.

Após o término do curso de engenheiro arquiteto, em 37<sup>17</sup>, torna-se sócio em uma construtora, junto com Duílio Marone, engenheiro civil, colega de turma, formado em 36, elaborando todos os projetos do escritório, basicamente projetos residenciais.

*“Eu era um moço pobre, eu era um menino do Paraná. Marone era um moço rico. O pai dele era sócio da Casa Fachada e eles tinham outras propriedades. Para ele servia qualquer negócio, porque ele tinha rendas da família, era rico e também acomodado. Era importante eu ter um escritório, eu não tinha nada, eu era um moço pobre e não tinha o que perder. Ele só se importava se o negócio estava rendendo. Era importante ter lucro porque eu não tinha outro emprego... Tudo o que fizemos no*

<sup>15</sup> Movimento artístico de São Paulo sediado na Escola de Belas Artes. Um curso noturno onde haviam aulas de modelo vivo que reunia, toda noite, além de Artigas, um grupo de artistas plásticos como Clóvis Graciano, Rebolo, Volpi, Tereza Damico, Rafael Galveis e Zaninni.

<sup>16</sup> VILANOVA, Artigas – Entrevista concedida a Rodrigo Lefevre – Fund. Vilanova Artigas, out. de 1962.

<sup>17</sup> Artigas fez dois cursos ao mesmo tempo na Politécnica, o de engenheiro civil e de engenheiro arquiteto. Iria formar-se no primeiro em 36 e em 37 no segundo, quando abandona o curso de civil e forma-se engenheiro arquiteto.

*começo eu levei para lá. Eu levei as turmas de obras do Bratke, que eu já conhecia muito bem. Eu já tinha aprendido a montar os desenhos naquelas folhas enormes, sabia o mínimo necessário para aprovar uma planta e na escola ninguém sabia disso e ninguém explicava nada. Tinha só um ou outro que sabia e eu aprendi tudo sozinho, num esforço imenso de autodidata".<sup>18</sup>*

### 1.2.1 Ecletismo e organicismo (1937-1943)

A aptidão para a expressão gráfica; a convivência com intelectuais e artistas do Grupo Santa Helena; o aprendizado do processo de detalhamento arquitetônico e a convivência profissional com mestres de obras capazes, herdados do período em que trabalhou no escritório Bratke & Botti; o projeto desenvolvido em parceria com Gregori Warchavchik para o concurso do Paço Municipal de São Paulo (1938), premiado em segundo lugar; o início da atividade docente<sup>19</sup> e a atividade na construtora Marone & Artigas foram pontos relevantes que transmitiram a Artigas a confiança necessária para o exercício da atividade projetiva.

*"Eu já tinha uma prática de arquitetura quando fui trabalhar com o Marone, em 1937. Eu já sabia fazer tudo direitinho, conhecia os mestres de obras, sabia o nome deles um por um, sabia o trabalho que executavam, tinha amizade com eles, tinha um relacionamento com a construção. Eu sabia como executar um desenho simplificado, suficiente para a aprovação na Prefeitura, sem precisar colocar todos os detalhes. Fazia o desenho do telhado de modo simplificado, as fundações, colocava a ventilação permanente"<sup>20</sup>*

Até aqui fica clara uma postura autodidata empregada e uma ansiedade de encontrar um caminho próprio ancorado num conhecimento aprofundado da técnica construtiva e numa compreensão do desenho como elemento fiel de representação. Porém estão ausentes um

<sup>18</sup> VILANOVA, Artigas – Entrevista concedida – Fund. Vilanova Artigas, 16 de julho de 1980.

<sup>19</sup> Fora chamado pelo professor Anhaia Mello, em 1939, para ser professor assistente na Politécnica.

<sup>20</sup> VILANOVA, Artigas – Entrevista concedida, vide nota-18.

conceito da metodologia e uma postura teórica do fazer arquitetônico que surgirão alguns anos após.

No final da década de 30, a arquitetura moderna estava sedimentando-se no Brasil e algumas produções mostravam os princípios geradores e uma nova visão como as casas projetadas por Warchavchik, em São Paulo, no período 1927-30, a vinda de Le Corbusier e, conseqüentemente, a primeira elaboração do projeto do Ministério da Educação e Saúde e o projeto da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), de Marcelo e Milton Roberto (ambos no Rio de Janeiro). Enfim, já estava, pelo menos entre alguns arquitetos do eixo Rio - São Paulo definida a teoria desse movimento e iniciando-se sua implantação. Por outro lado, Ramos de Azevedo, Victor Dubugras, Ricardo Severo, Carlos Ekman, Cristhiano Stocler das Neves ainda eram nomes que direcionavam a ideologia projetiva da Politécnica na década de 30, incorporando uma vestimenta histórica voltada em primeira instância ao neoclassicismo e ao estilo neocolonial<sup>21</sup>, dois estilos marcantes na década anterior. Levando as influências adquiridas para o campo de atuação projetiva, Artigas elabora seus primeiros projetos residenciais seguindo rigidamente os ditames recebidos.

*“Os construtores que conviviam conosco durante esse período - fim da década de 30 até a Segunda Guerra Mundial - eram pessoas que vinham dos períodos anteriores à*

*guerra: Bratke, Nigro Junior, o próprio Eduardo Kneese de Mello e nós, estávamos pensando em São Paulo a nível californiano e colonial. Nigro Junior, o próprio Eduardo Kneese de Mello,*



**Figura 31 – Casa Henrique A. de Toledo**

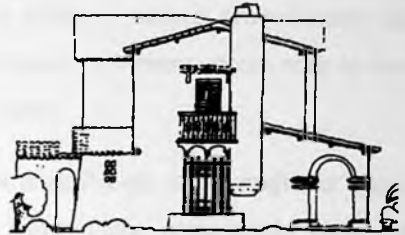
*particularmente o pessoal formado no Mackenzie, tinha elaborado seus planos de vivência da alta e média classe paulista, quer dizer, dentro desses períodos de colonial paulista”.*<sup>22</sup>

<sup>21</sup> O estilo neocolonial foi o primeiro manifesto de tomada de consciência e uma discussão das possibilidades estéticas da arquitetura nacional, tornando-se relevante para o descobrimento das potencialidades brasileiras que surgirão no campo da arte a partir da década de 20.

<sup>22</sup> VILANOVA, Artigas – “Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues” - junho de 1978.

As casas Henrique Arouche de Toledo (1938), José Morganti (1939) e Nelson Pereira da Costa (1939) são representativas desta mescla entre os estilos californiano e colonial, como a utilização do arco-pleno, tímidos planos de cobertura, um decorativismo pobre, definido principalmente por grades e balcões em ferro fundido e blocos de pedras em alto-relevo. Artigas mostra uma influência recebida daqueles a quem chama os cinco artesãos chefes: o escadeiro, o telhadeiro, o pedreiro, o encanador e principalmente o fachadista.

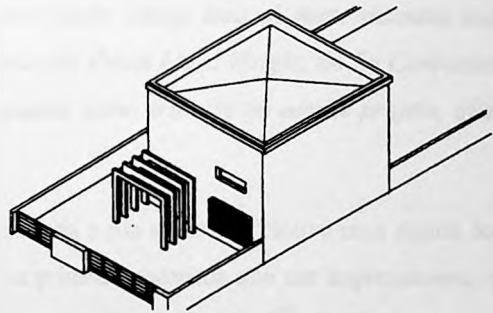
*“O fachadista, até a minha juventude, os meus vinte e poucos anos, era um pedreiro altamente especializado que era capaz de bordar em cal e areia uma fachada, todos os desenhos que eu pudesse imaginar em torno de volutas, assim em cal e areia, com tijolinhos por baixo”.*<sup>23</sup>



**Figura 32 – Casa Nelson Pereira da Costa**

O que encontramos nessas casas é uma ausência de tratamento da volumetria externa como um todo, deixando claro que existe apenas o interesse de dar um planejamento compositivo à chamada “fachada principal”, amparada em bases ecléticas, cuja forma relaciona-se, sem agredir, com o espaço urbano.

A casa Giulio Pasquale (1939) apresenta uma ruptura com todos os princípios de composição formal relacionados ao historicismo apresentado nas casas anteriores. Aqui, o que satisfaz a Artigas é a composição volumétrica



**Figura 33 – Casa Giulio Pasquale**

despojada de qualquer ornamento, a não ser a estreita cornija localizada na parte superior da casa. Próximo à arquitetura de Adolph Loos (casa Steiner), de 1910, enfatiza o volume cúbico, elevando platibandas, não permitindo assim a vista do telhado. Utilizando o mesmo procedimento de Warchavchik no projeto de sua casa (1927), faz, incoerentemente, críticas

<sup>23</sup> Ibid.

exacerbadas a ele, por “esconder” o telhado, buscando assim dar um caráter falso de modernidade. Dez anos após usa o mesmo artifício

*“O que me irritava enormemente na crítica que eu fazia da arquitetura warchavchikiana é que as coberturas das casas modernistas dele tinham um telhado e uma platibanda que escondia a estrutura que dava margem a eles fazerem casas com aspecto, mas que não tinham nada que ver com a moral construtiva”.*<sup>24</sup>

Quanto ao material de acabamento dessa casa utiliza o mesmo procedimento das anteriores, dando um sentido rústico com cal, areia e cimento. O mesmo ocorre com os vãos de iluminação amparados no uso de esquadrias convencionais.

No início da década de 40 há uma outra guinada projetiva nas casas artigianas. Nesse período ainda existe o vínculo com o Grupo Santa Helena, cujo aprendizado eleva sua capacidade de representação a mão livre, fazendo com que ocorra uma melhora do nível perceptivo das formas puras. Ao mesmo tempo nasce um conceito próprio advindo da leitura de revistas americanas que enfocavam a arte de um modo geral e a arquitetura em particular. Este foi o percurso que o levou a analisar, junto com Jacob Maurício Ruchti, a produção de Frank Lloyd Wright, buscando captar as bases geradoras de sua arquitetura.

*“O Jacob Maurício Ruchti era arquiteto muito amigo meu. A gente discutia muito, estudávamos juntos. Discutíamos projetos do Frank Lloyd Wright, do Le Corbusier, o que um havia feito, o que o outro propunha, como era esse ou aquele projeto, qual a diferença entre eles, etc.”*<sup>25</sup>

Antes de Wright um outro arquiteto chamaria a sua atenção: “Houve uma época, logo depois de formado, que eu me lembro, um dos primeiros homens que me impressionou, um pouco antes dessa fase wrightiana, me impressionou muito o Gropius”<sup>26</sup>. Tendo uma noção, mesmo que superficial, de Le Corbusier e Walter Gropius, entrega-se, sem grande questionamento, aos fascínios da linha orgânica.

<sup>24</sup> ARTIGAS, Vilanova – entrevista concedida em 10 de agosto de 1982 – Fundação Vilanova Artigas.

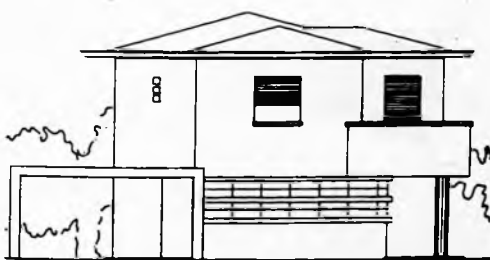
<sup>25</sup> ARTIGAS, Vilanova – entrevista concedida em 16 de julho de 1980 – Fundação Vilanova Artigas.

<sup>26</sup> ARTIGAS, Vilanova – entrevista concedida a Rodrigo Lefevre – op. cit.



*“Já com o Wright entrei no mundo moderno, ver como é que precisava ser leal e honesto em relação à humanidade, no seu conjunto. Wright me deu uma visão do homem. O respeito à natureza do material, procurar o eu, tal como é na natureza, com conselhos estranhos de naturalismo darwiniano”.*<sup>26</sup>

Esta aproximação deu-se através de revistas que permitiram uma leitura de suas formulações teóricas, visto que Wright tinha uma literatura mais organizada e intimamente relacionada à estrutura social americana, sendo relevante para um arquiteto que buscava, além da forma, a organização e a interação social do ser humano. “Wright era uma saída de volta ao campo, de procurar uma integração numa residência aonde o homem plantasse para si mesmo e descentralizasse a indústria; ele tinha qualquer coisa de descrédito em relação ao mundo em que nós vivíamos”.<sup>27</sup> Entendemos que a inspiração wrightiana não estava apenas presa a um discurso estético, mas a uma intenção escapista de encontrar uma saída para o ambiente caótico que o espaço urbano apresentava.



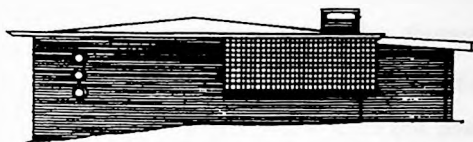
**Figura 34 – Casa Ottoni de Arruda Castanho**

A casa Ottoni de Arruda Castanho (1940) é a primeira aproximação de Artigas aos princípios orgânicos. Aqui, inicia-se um discurso estético que será explorado nos próximos projetos como a utilização de beirais generosos, o jogo de volumes, a janela de canto, a coluna isolada

(referenciando a relação forma/função) e a janela corrida. Nesse projeto há o rompimento com o conceito de tratamento enfático dado apenas à fachada principal, tendo agora uma preocupação projetiva com todas as faces do objeto construído, reforçado pelo fato de ser um terreno de esquina, o que faz com que o edifício tenha uma relação visual mais acentuada com o espaço urbano. A única herança dos projetos anteriores está basicamente nos materiais de acabamento ainda presos à utilização de revestimento em cal, cimento e areia.

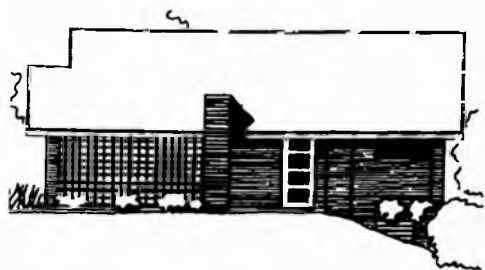
<sup>26</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento ao Museu da Imagem e do Som” – op. cit.

<sup>27</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Entrevista concedida a Rodrigo Lefevre” – op. cit.



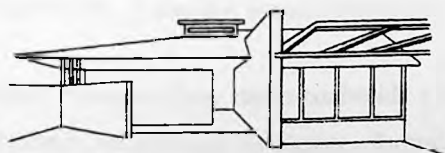
**Figura 35 – Casa Bertha Gift Stiner**

mantendo a leve inclinação topográfica. Volta a utilizar a janela de canto, agora como elemento dominante, permitindo uma grata integração visual entre interior/exterior. O uso do volume da lareira que sobressai na cobertura, a utilização de tijolo aparente, a continuação do uso de longos beirais, agora com testeiras de acabamento (é o primeiro projeto residencial a apresentar um projeto detalhado da cobertura), enriquecem a forma arquitetônica.



**Figura 36 – Casa Roberto Lacaze**

uma identificação com a filosofia do pensamento orgânico, principalmente com as Prairie Houses do início do século, clara na forma recortada e no avanço da parede (na qual, internamente, situa-se a lareira) perpendicular ao eixo da parede frontal.



**Figura 37 – Casa Vilanova Artigas**

frontal do edifício estabelece apenas um plano para quem passa pela rua). Questionando a forma retangular do lote, busca um novo diálogo com o espaço urbano.

A casa Bertha Gift Stiner (1940) mostra definitivamente a influência wrightiana e o seu enriquecimento projetivo. Artigas posiciona a casa suavemente sobre o terreno,

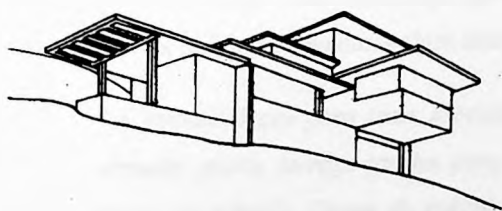
A casa Roberto Lacaze (1941), térrea, implantada num terreno irregular e elevada em relação à rua, possui telhado de duas águas, sendo a maior inclinação voltada para o espaço urbano. Utiliza, nessa casa, os mesmos princípios formais já apresentados: tijolos aparentes, em várias tonalidades, telhas cerâmicas e vigas de madeira aparentes. Há

Em 42, surge um dos principais marcos da produção residencial de Artigas. A primeira casa do arquiteto, a “casinha” como era carinhosamente chamada por ele. Implantada com um ângulo de 45° em relação à rua, rompe definitivamente o conceito de fachada (a vista

*"A "casinha" é de 42. A "casinha" é um rompimento formal um pouco grande...Eu me libertei inteiramente das formas que vinham vindo... O beiral que era beiral desapareceu e passou a ser terraço. Marcou uma nova fase em todo o traçado volumétrico e formal daquilo que podia se chamar de fachada. O que é a fachada? A fachada desapareceu daí para a frente".<sup>28</sup>*

Parece que décadas separam a empolgação com a qual falava do fachadista e sua capacidade de implantar "apliques" sobre a parede. Nega, agora, o predomínio da vista frontal, buscando a compreensão do volume arquitetônico. São três anos que separam as duas posturas mostrando claramente um entendimento cada vez mais apurado do fazer arquitetura.

Brinca ao dizer que "o cliente mais feliz, mais bacana" foi ele próprio. A "casinha" fica como um dos seus momentos mais felizes de produção, representada pela riqueza de implantação da cobertura com um telhado com quatro inclinações diferentes, cujos apoios não seguem uma linha rígida em relação às paredes. Mesmo que negue, há um uso acentuado dos longos beirais e todo o ideário das casas anteriores como a cobertura com telhas cerâmicas, o uso de tijolos aparentes nas fachadas, agora pintado a cal, e o volume que se sobressai na cobertura, com a função de dar luminosidade ao banheiro.



**Figura 38 – Casa Rio Branco Paranhos**

A casa Rio Branco Paranhos (1943), na qual se dá o ápice da influência wrightiana, é, com espanto, a última a utilizar o ideário orgânico como referência. Formalmente, há uma influência bem acentuada da casa Robie de Oak Park (Illinois, 1909), o que Artigas não esconde quando fala que "a casa do advogado Rio

Branco Paranhos ficou muito conhecida e é dos meus tempos de 1940 a 42, a época de mais veemência no emprego de algumas formas inspiradas por Frank Lloyd Wright".<sup>29</sup> Aqui fica claramente posicionada a intenção de romper com a noção da casa como somatória de pequenas caixas (cômodos) gerando a grande caixa, forma cúbica pura e simples. Há um grande jogo de volumes articulados, mesmo princípio utilizado na composição das várias águas

<sup>28</sup> ARITGAS, Vilanova – "Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues" – junho de 1978.

da cobertura. Quanto à metodologia empregada vemos a distância entre as casas de 39 e esta de 43, da composição eclética a uma composição clara, nítida e leve. A ênfase dada à estrutura de madeira da cobertura e os longos estudos para projetá-las comprovam: “Passava sábados e domingos inteiros a ver de que maneira era possível fazer balanços desse tipo com telhados de madeira, a partir da tradição brasileira de construção de telhados”.<sup>30</sup> A tradição está presente no sistema estrutural empregado. Artigas não utiliza o concreto armado e ampara-se no teorema de Langendouck, publicado na revista do Instituto de Engenharia, como ele mesmo diz, para usar vigas metálicas entre as paredes de tijolo, um resqúcio estrutural da arquitetura tradicional. Artigas não nega nos projetos apresentados até aqui o uso da técnica moderna, porém, a quer integrada à tradição construtiva.

A casa Paranhos nos faz perguntar como seria a continuidade projetiva caso continuasse a seguir princípios orgânicos. Percebe-se, até aqui, um crescimento metodológico vertiginoso - desde os primeiros traços tímidos até o rico jogo de volumes amparado em princípios homogêneos - e uma compreensão pessoal do envolvimento casa/rua. Um ponto que fica para ser explorado é a razão que leva Artigas a seguir os passos de Wright enquanto o grupo carioca e arquitetos paulistas como Warchavchik, Rino Levi, Flávio de Carvalho estão assumindo o racionalismo europeu. Além do que já foi exposto podemos levantar uma outra hipótese: a arquitetura orgânica estaria mais próxima da arquitetura tradicional brasileira. O racionalismo ao exigir uma tecnologia que a sociedade brasileira não possuía na época, assustava uma pretensa clientela. Artigas deixa claro esta posição ao dizer:

*“A verdade é que para fazer executar as teses corbusianas de construção: concreto armado, pilotis, terraço-jardim, para o desenvolvimento tecnológico nosso, isso tinha graus de ridículo. Graus de ridículo! Porque eu não podia oferecer para os meus jovens clientes e intelectuais daquela época fazer um jardim no seu teto, sem fazê-los morrer de rir e tinham muita de razão. A verdade é como propor a laje, quando a laje custava cinquenta vezes mais caro do que o chão de vigas de peroba. E essa coisa só poderia servir como forma construtiva para meia dúzia de latifundiários que vinham da Europa e queriam fazer exibição do que tinham. Eles faziam... Essa moral tecnológica capaz de fazer com que a arquitetura respondesse à capacidade de*

<sup>29</sup> ARTIGAS, Vilanova – In “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

<sup>30</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues” – op. cit.

*produção das forças de realização técnica dentro da época em que nós estávamos vivendo. Agora, então, o que é que eu fiz, não foi evidentemente esconder os meus telhados para fazer cara de moderno como Warchavchik e companhia fizeram, mas fiz os telhados com as larguras e os beirais. E procurei uma forma que fosse a minha forma original e moderna de volume, onde era mais fácil ir buscar no Wright que no Le Corbusier, as expressões formais mais agradáveis, bonitas e belas de certa maneira”.*<sup>31</sup>

Assim, Artigas abre as portas e mostra a razão principal de ter assumido posturas orgânicas em seus primeiros projetos, como o uso de materiais construtivos *in natura*, a busca de integração interior/exterior, o uso de grandes panos de cobertura e longos beirais, integrando-os a uma cultura vernacular que o coloca, em tão pouco tempo, como um dos principais arquitetos de São Paulo.

### 1.2.2 Período 1944-1968

Em 1944, Artigas desfaz a sociedade com Duílio Marone dando início a um trabalho individual.

*“Sobre essa época, até 44, o pessoal ficava elogiando: “Puxa, Artigas, não sei o quê...”, “Artigas, ho...!”, mas o fato é que eu é que estava arrastando todos eles comigo, eles eram uma carga imensa, eu já estava cansado. Aquilo tudo me cansava muito e eu larguei todos eles e em meados de 44 fui abrir meu escritório lá na Rua Dom José de Barros, n° 337, na esquina com a São João”.*<sup>32</sup>

Inicia-se um período de grande produtividade e um flerte com o racionalismo e ideais corbusianos, enfim, uma aproximação à arquitetura moderna de influência européia.

<sup>31</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Entrevista concedida em 10 de agosto de 1982” – Fundação Vilanova Artigas.

<sup>32</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Entrevista concedida em 16 de julho de 1980” – Fundação Vilanova Artigas.

*“Em 1945, era preciso que eu tomasse posições em relação à situação do nosso país. Convivendo junto com o Partido Comunista este começou a tomar posição em relação à cultura... Mas, quando a questão chegou ao ponto da arquitetura, aí as coisas ficaram graves. Para onde teríamos que ir depois do período do culto à personalidade? Ao realismo socialista e fazer os “bolos de noiva” que a arquitetura soviética fazia naquele tempo, através do realismo socialista? Ou então, inventar uma cultura nacional que fosse cópia do barroco ou coisa que o valha? A reprodução do colonial brasileiro tal como Lúcio Costa já tinha feito em um certo tempo? Problema cultural passadíssimo para mim nessa época... mas o que era importante, era fazer nessa ocasião a defesa da cultura nacional contra a penetração do imperialismo americano. A luta pela liberdade de nossa pátria, pela independência, contra a penetração imperialista”.*<sup>33</sup>

A opção por uma arquitetura orgânica no início de sua produção estava filosoficamente ligada ao conceito de liberdade encontrada na arquitetura americana como expressão máxima da democracia. Ingenuidade? Talvez. “Mais tarde é que eu pude compreender que as formulações dele (Wright) estavam um pouco longe, sob certos aspectos, de serem progressistas, muito pelo contrário, até apontavam um pouco para aspectos mais atrasados do desenvolvimento histórico, mas é difícil para um jovem compreender isso, muito difícil”.<sup>34</sup> Segundo Yves Bruand, as transformações mundiais, ocorridas durante e depois da Segunda Guerra Mundial, foram relevantes para que ele abandonasse esse ideal de liberdade. A doutrina corbusiana, já aportada no Brasil, acoplada a uma ideologia socialista não podia deixar de ser uma tentação.

*“Um pouco antes da Segunda Guerra Mundial toda essa ética me levou a compreender a problemática do povo brasileiro, da nossa condição de subdesenvolvidos e quanto às contradições surgidas no fim da Segunda Guerra Mundial, eu logo percebi que não era assim, que a arquitetura estava ligada a uma problemática nacional e popular e que era preciso arranjar uma ética que me conciliasse com os ideais do povo brasileiro...”*<sup>35</sup>

<sup>33</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

<sup>34</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Entrevista concedida a Rodrigo Lefevre” – op. cit.

<sup>35</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

Qual o caminho estético a seguir? Abandonar os telhados e os longos beirais? Abandonar os materiais *in natura*? Em qual movimento encontraria expressões formais agradáveis e belas? Seguir o grupo carioca? : “Oscar Niemeyer pode dizer, por exemplo, que é contra o ângulo reto de Le Corbusier e que gosta da curva com seus aspectos inesperados e que reproduz nos seus edifícios, as curvas da mulher amada. Não é o meu sentido. Confesso que em concreto armado ( inclusive mulheres sejam uma coisa normal) eu não posso buscar nessas curvas as minhas linhas retas. Quer dizer, somos personalidades diversas. E aí ficou esse problema de como defender o pensamento cultural da arquitetura”.<sup>36</sup>

Rompendo com o pensamento orgânico, não identifica-se com o grupo carioca, porém, vai beber na mesma fonte. O caminho a ser seguido seria a arquitetura corbusiana pós *Maison* no Chile.

*“Le Corbusier concorreu para o desencadeamento de uma polêmica que, aliás, estava dentro do movimento moderno da arquitetura desde os seus primórdios. O genial arquiteto, para a crítica especializada, abandonava os princípios do racionalismo; refugiava-se nos termos estritos de sua definição de arquitetura e orientava os arquitetos do mundo inteiro, conhecido o seu prestígio, na direção de um tratamento exclusivamente plástico das formas. “L’architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière”.*<sup>37</sup>

Artigas assume posições próximas da arquitetura racionalista, com muita prudência, talvez porque não via um outro caminho a ser trilhado. Assume, entretanto, com uma postura crítica, sabendo que essas posições nasceram de uma visão de mundo das quais homens como Corbusier, que as definiram, não poderiam mais participar. Segundo Artigas, esses princípios, na sua essência, nasceram de uma concepção socialista e cristalizaram-se com interpretações pessoais de vários arquitetos alemães e franceses que lutavam contra as opressões dentro dos seus próprios países, oferecendo a seus povos a casa popular como o monumento maior da arte moderna. “Foi com essa compreensão, já com uma compreensão de que não era aí que estavam os ideais do povo brasileiro, mas estavam nos ideais de libertação nacional, de luta

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Frank Lloyd Wright(1869-1959)” – publicado no catálogo da exposição sobre a obra de F.L. Wright. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1960.

contra os poderes muito maiores que nos oprimiam. Foi dentro desse caos que eu pude construir a minha visão de arquitetura".<sup>38</sup>

Assim, iniciava-se uma nova etapa amparada em formulações corbusianas. Os telhados com grandes inclinações seriam abandonados, não por lajes impermeabilizadas mas por cobertura de telhas de fibrocimento, com pequena inclinação; o uso da estrutura em concreto armado, permitindo uma modulação espacial; a incorporação da planta livre e o uso de *pilotis*. Altera-se o domínio da forma através do conhecimento das condições tecnológicas que poderiam determiná-las.

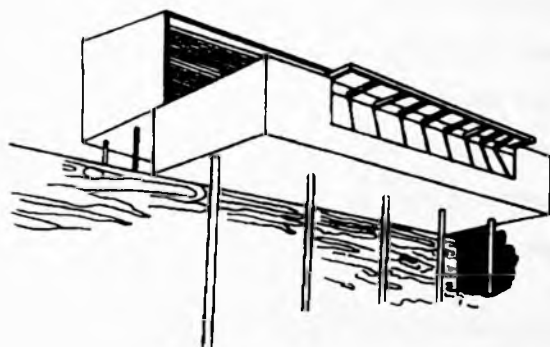


Figura 39 – Casa Rivadávia Mendonça

A casa Rivadávia Mendonça (1944) é representativa dessa mudança de postura arquitetônica. Construída no bairro Sumaré, em São Paulo, terreno regular, porém, com um declive acentuado, apresentava uma dificuldade clara de implantação. Artigas aceita o desafio valorizando a sua tomada de posição, dizendo: “Foi uma espécie de

modelo de aproveitamento do que a gente chamava, naquele tempo, de “pirambeira”. Colocar formas no terreno sem ser preciso dar uma saída “engenheirosa”, como colocar um monte de murinhos, fazer um bruta (sic) buraco, muro de arrimo prá lá e prá cá. Transformar tudo num plano arrasado e aí botar a casa e adquirir uma reputação inteira de total incompetência de assimilar a natureza do terreno tal como ela era. Isso, naturalmente, foram os modelos que, durante muito tempo, o construtor daquela época, encontrou para fazer a apropriação do espaço”.<sup>39</sup>

O projeto apresenta uma composição volumétrica constituída de dois blocos, ambos sobre *pilotis* e um muro de arrimo de concreto ciclópico como divisor entre eles. Utilizando uma cobertura com telhas de fibrocimento com pouco caimento induzindo que os dois blocos sejam vistos como formas puras. Utiliza o conceito de janela corrida, referência à *Ville Savoy*,

<sup>38</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento a Lena Coelho Santos, 1978” – Fundação Vilanova Artigas.

<sup>39</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento FAU-Rio Grande do Sul” – Palestra proferida em 1981. Fundação Vilanova Artigas.



com pérgolas em sua face superior. Comparada a casa construída com o projeto descrito acima, encontramos mudanças consubstanciais: dos projetos anteriores retoma o uso dos longos beirais, trocando as telhas de barro por telhas de fibrocimento e o rasgo de iluminação da sala de estar (aproximadamente 11,0 metros) para o exterior, utilizando esquadrias de madeira. Vale notar o uso do concreto armado como material empregado sob a esquadria de madeira e o uso do concreto ciclópico compondo o muro de arrimo. A construção distancia-se do projeto. Do racionalismo empregado no projeto, poucos elementos formais permanecem, ficando no objeto construído uma retomada subliminar às casas anteriores.

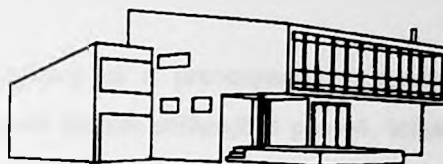
Naquele período (meados da década de 40) fica transparente um redirecionamento de sua produção. A entrada para o Partido Comunista, a necessidade de olhar e compreender as questões políticas e o aprofundamento do conceito de nacionalidade, leva-o a uma certa aproximação com a linguagem da arquitetura carioca que além de política, tinha a intenção de formar uma ação unitária que pudesse gerar um programa cultural, rediscutindo as raízes da arquitetura moderna e qual ética deveria conduzi-la. Uma ética que estivesse amparadas em princípios racionais e nacionais, deveria ser a saída.

*“Em 45, nós víamos a democracia brasileira organizada com a queda de Vargas, como se fosse a oportunidade de nós fazermos uma revolução social no Brasil. Foi a época em que com a derrubada de Vargas se fez a legalidade do Partido Comunista e um bom número de nós, não só arquitetos como de outras camadas sociais, engajou-se na necessidade de conhecer praticamente a problemática social do Brasil e saber como contribuir para as modificações necessárias da sociedade brasileira do pós-guerra.*

*Certo que deste modo não agiram todos os arquitetos, mas eu fui um deles e digo com sinceridade que foi uma escola excelente porque deu margem de esgotar algumas posições sonhadoras e idealistas. Sem exagero, sem que eu queira com isso fazer críticas às posições utópicas, de forma alguma. Mas, formulado como idealismo filosófico ao nível do exagero e que me deram margem pessoal de conhecer alguns dos problemas do nosso povo, e veja, com uma intimidade que não teria conhecido se tivesse visto só através dos livros.”<sup>40</sup>*

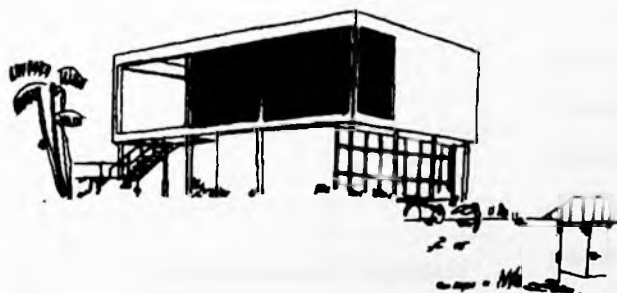
<sup>40</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

Assim, uma nova mudança de conceito projetivo que havia ficado no papel - casa Rivadávia - com o projeto da casa Benedito Levi (1944) concretiza-se. Surge essa residência com aspecto decisivamente urbano.



**Figura 40 – Casa Benedito Levi**

Desaparecem os beirais e tijolos aparentes e com eles o romantismo projetivo. Agora é a casa totalmente despojada e nua. Ao abandonar as tendências orgânicas abandona, também, as construções com apenas um piso, surgindo o interesse em construções assobradadas ou em vários níveis. A casa Benedito Levi implantada num terreno de forma triangular e de esquina, passa a quem transita pela rua uma unidade construtiva interessante, formada por um jogo de volumes que buscam valorizar a composição estrutural como valor estético, exemplificado pela implantação da coluna isolada que abre espaço de acesso ao interior da casa. Volumes sobrepostos, uso de telhas de cimento amianto não aparentes, uso de grande pano de vidro no andar superior, são vocábulos de uma linguagem em que a função expressa-se em todas as formas. Uso sábio das formas sob a luz?



**Figura 41 – Casa Hans Trostli**

Surge, quatro anos após, a casa Hans Trostli, deixando claro uma aproximação ao pensamento corbusiano ( porém, com um jeito não tão afetivo quanto aquele demonstrado com Wright). Parece que sente um certo desconforto em trilhar esse novo caminho e uma ansiedade em encontrar um

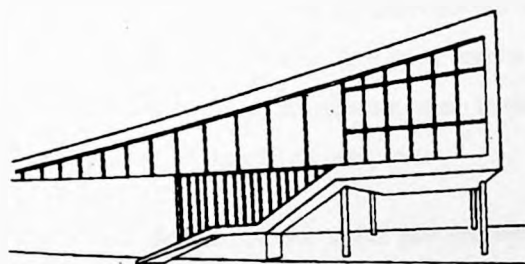
próprio. Há novamente uma dialética formal entre os dois pavimentos que compõe a casa. No piso inferior são os *pilotis* que estabelecem o ritmo em duas faces ( frontal e lateral esquerda), tendo como pano de fundo, na face principal uma longa caixilharia , enquanto que na lateral esquerda uma parede branca e lisa fazem com que os *pilotis* sejam realçados. O pavimento superior decisivamente faz um contraponto com o térreo: os “*pilotis*” desaparecem (embutidos na parede, que os enlaçam). Estabelece um diálogo de oposição ao térreo: na face frontal, dois terços de parede lisa e um retângulo, com predomínio de verticalidade, constituído

com elementos vazados, dão a tônica compositiva. Na face lateral esquerda três retângulos de elementos vazados a definem.

Nas casas influenciadas pela linguagem orgânica há a preocupação volumétrica, enfatizada pelos jogos das águas da cobertura, enquanto que nas edificações pós 44, telhados quase planos, com telhas de amianto, enfatizam o volume com uma geometria pura.

Na segunda casa do arquiteto, inicia-se uma busca do espaço interno unificado, utilizando este mesmo procedimento para elaborar a forma externa, formada por uma longa laje inclinada, gerando uma forma trapezoidal. Geometrismo, jogos de cheios e vazios, linhas planas e diagonais. Do aparente dualismo surge uma obra harmônica, definida não mais por uma busca de princípios arquitetônicos externos, mas um discurso próprio, uma linguagem pessoal, referenciada pelos materiais construtivos que aprendeu a dominar.

*“Os materiais são os mais freqüentemente usados entre nós: tijolos, concreto e vidro. Talvez fosse mais certo dizer: vidro, tijolo e concreto”.*<sup>41</sup>



**Figura 42 – Segunda casa do arquiteto**

O espaço privado abre-se e integra-se ao espaço externo através dos grandes panos de vidros, dispensando barreiras visuais. Aonde termina o espaço público e começa o privado? Não há limites que os definam. As palavras harmonia, leveza, pureza, ritmo e integração são algumas que traduzem a linguagem aqui empregada.

*“Moral construtiva, domínio da técnica, plano artístico integram-se numa escultura, aonde organiza-se e distribui-se o programa de uma pequena família, de maneira nova, que compreende e atende as necessidades da vida cotidiana. A sala de estar e o escritório sobre pilotis agora estão separados por um pátio que substitui o simples entalhe feito na massa da construção precedente: a continuidade interior não é afetada com isso, pois todas as paredes são envidraçadas e nenhum obstáculo real corta a vista de um cômodo ao outro; os jogos espaciais ficam ainda mais fortes com a interpenetração da parte de dentro e da parte de*

<sup>41</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento FAU-RGS”- op. cit.

*fora e com a concentração da ênfase no único meio de ligação, a escada encerrada num verdadeiro relicário de vidro”.*<sup>42</sup>

Com o projeto de sua segunda casa pessoal, há um amadurecimento explícito da forma e uma liberdade em relação aos princípios que tanto defendeu. Agora é ele quem os define. Fortalece a linguagem que irá expor, amparada num discurso estético que referencia as relações público/privado, exterior/interior, rua/casa e natureza/homem. Os princípios são resultados de uma aprendizagem e domínio do fazer arquitetônico. Volumetria limpa, ossatura independente das paredes de vedação, colunas isoladas, panos de vidro acoplados aos princípios de sua fase anterior como o uso de concreto ciclópico, tijolos aparentes e poucas interferências na topografia do terreno.

Caso Le Corbusier o tenha empolgado, em determinados momentos, ocorreu em virtude da postura de integrar o objeto construído ao espaço urbano. Artigas queria uma cidade bela, dizendo que “a cidade útil é a cidade do dominador, a cidade bela é a cidade dos dominados”, pois, a “cidade é a casa onde mora a população que produz”.<sup>43</sup>

Todas essas noções fervilhavam em sua cabeça. Em 1953, faz uma viagem à Rússia ficando, aproximadamente, dois anos após a sua volta, sem projetar. Pensa em encontrar um modo de fazer uma arquitetura que fosse representativa da sua terra, uma arquitetura culturalmente vinculada ao seu povo.

*“Na década de 50, achei que era necessário mudar a tipologia da casa paulistana... Ela já não podia continuar imitando a casa tradicional, influenciada pela vida no campo... As casas deveriam ser pensadas enquanto um objeto com quatro fachadas mais ou menos iguais, ajustando-se à paisagem, como uma unidade... E cada uma dessas casas, com suas características próprias, formaria um conjunto de unidades, resultando um bairro ou cidade mais equilibrada, onde cada um dos elementos falaria sua própria linguagem.”*<sup>44</sup>

As casas deveriam ter, no seu conjunto, um sentido citadino, uma interpretação correta de quem as utilizariam, neste caso, as famílias dos intelectuais paulistanos, pessoas capazes de

<sup>42</sup> Bruand, Yves, op. cit., p.297

<sup>43</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento ao Museu da Imagem e do Som” – op. cit.

<sup>44</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento” – In “A Construção em São Paulo” – setembro de 1984.

compreender a necessidade de mudança da estrutura social de sua própria família e conviver num espaço diferenciado que caracterizava a cidade de São Paulo. “Dei, claramente, no espaço interior e procurei dá-la no exterior, na sua forma. Então, eu sou o homem que, como Volpi, pode pular através do concretismo das bandeiras dele, eu fiz como arquiteto, a minha cidade de São Paulo”.<sup>45</sup>

Após essa fase, de 50 a 56, na qual produziu muito pouco, recomeça com uma casa, no bairro Butantã, a casa Olga Baeta (1956). Com ela volta novamente às tradições brasileiras, porém, não uma volta ao neocolonial como estilo. Faz, sim, um retorno à arquitetura com a qual conviveu em sua infância, uma arquitetura construtivamente amparada na madeira, que havia permanecido incólume em seu inconsciente até então: a casa popular de Teixeira Soares, sua cidade natal. “Vejam o tipo de casa que eu julgo inspirada na casa paranaense. Ela é apoiada em seis colunas e essas duas empenas proporcionaram levar quatro metros de balanço. Toda a estrutura da casa limita-se a seis colunas para fazer da forma funcional a coisa mais seca, firme e limitada possível e apropriar-se do espaço em volta dela”.<sup>46</sup>

A utilização do uso da madeira como elemento construtivo, não se dá de um modo explícito, Artigas faz uma referência a ela, no uso de fôrmas para a definição das empenas de concreto armado, deixando suas marcas, e porque não dizer as raízes da arquitetura de madeira, numa construção cuja técnica apurada no uso do

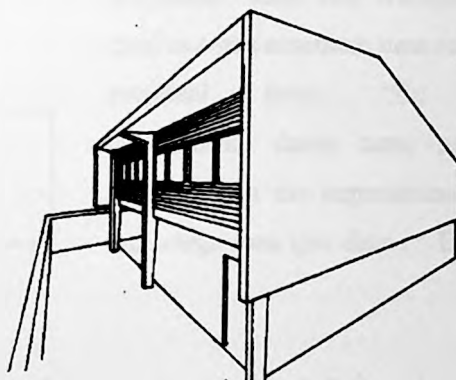


Figura 43 – Casa Olga Baeta

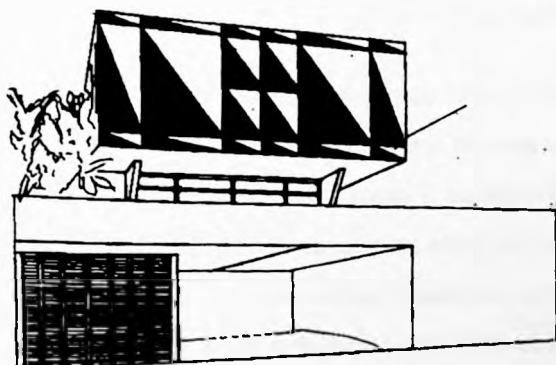
concreto bruto, no estado como sai das fôrmas, fora lançado por Le Corbusier, no edifício de Marselha.

*“Mas a inspiração é da casa paranaense, de tal maneira que ponho as tábuas da empena na vertical, como se fosse a concepção estrutural da minha casinha da infância. Mas, por outro lado, é a primeira vez que se fez uma empena desse tamanho.*”

<sup>45</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues” – op. cit.

*Isso me tirava o sono porque quando tiramos a madeira grossa o que resultou foi um concreto desesperado, uma dessas coisas hediondas; eu pensei que minha carreira de arquiteto tinha terminado. A fachada do fundo começa a ser igual a da frente, economizando na expressão dessa forma como elementos de concreção e intensidade”.<sup>47</sup>*

A casa Olga Baeta é um segundo marco residencial projetivo de Artigas. Aqui estão agrupados o discurso técnico ( que integra tradição com modernidade) e um discurso estético que trata o objeto construído como unidade, cujas fachadas, de frente e fundos, possuem o mesmo tratamento formal. A volta do uso de telhas de barro, as empenas de concreto armado, pilares referendados em formas triangulares, o uso de cores fortes, marcam posições adotadas nessa casa em que não se apresenta o discurso integração interior/exterior. Aqui, a empena frontal tem a intenção de isolar o espaço privado do espaço público.



**Figura 44 – Casa Rubens Mendonça**

uma grande diferença com o Artigas porque ele pinta o concreto e eu não” É minha opinião também sobre ele”.<sup>48</sup>

O que marca a casa Rubem de Mendonça, muito além da forma e da própria organização espacial é o uso de afresco formado por triângulos azuis sobre fundo branco, uma referência à arquitetura colonial brasileira.

<sup>46</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento FAU-RGS” – op. cit.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

*Se vocês puderem imaginar, esses triângulos concretistas são azuis. A minha intenção era fazer com operários comuns uma pintura que não fosse pintada, mas que fosse um afresco como o Michelangelo fazia. Como essas formas são absolutamente irresponsáveis em relação às reproduções maiores dos aspectos humanos, acabou que nós tivemos muito poucos trabalhadores que tocassem isso para a frente. Quem realizou essas coisas para mim, acabou fazendo esses afrescos aí foi o Rebolo, um velho pintor paulista, ex-jogador de futebol... Mas o desenho abstrato que se forma tem a finalidade de romper, de transformar o volume em superfície. É como fazer a casa inteira ser transformada na superfície, rompendo com esses volumes, usando uma nova linguagem".<sup>49</sup>*

Nessa casa há uma aproximação formal com a casa Baeta, cuja fachada dos fundos possui o mesmo tratamento dado à frontal. É interessante notar que o volume no qual está impresso o afresco está elevado em relação ao passeio público, o que reforça a idéia pretendida de transformar o volume em superfície, referenciado por uma composição pictórica.

Neste momento cabe a pergunta: qual é a natureza das obras feitas por Artigas? Ele responderia dizendo que buscava sentir a proporcionalidade conhecida das casas paranaenses, das casas de madeira e o modo como o homem relacionava-se com a forma, passando a ter uma linguagem que o artista assume ou assimila como relação entre o homem e a forma. Diria que as relações de proporcionalidade nascem de um subjetivismo típico da criatividade artística que se integra com a convivência e com a cultura nacional e que, em face das imposições do capitalismo brasileiro, tinha a obrigação de elaborar e transmitir propostas utópicas. Esta seria a única ação que poderia transmitir, com a sua imaginação e criatividade de artista, sem ter o compromisso de aceitar o momento político que vivia. "Assim, essa relação do utopismo com a realidade é o que faz do artista um ser legítimo no ambiente em que ele vive, qualquer que seja o seu protesto de cidadão contra a própria realidade".<sup>50</sup> Isto explicaria porque cada casa é uma nova experiência. Muda-se o enfoque, altera-se princípios compositivos, porém sempre com o enfoque de aproximar homem/sociedade da sua casa/cidade. Ao estabelecer o homem como referência busca uma arquitetura que encontre um caminho além do ser individual, pois, este homem seria uma parte e não um fim, abrindo assim caminhos para uma nova sociedade.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> VILANOVA, Artigas – "suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista" – op. cit.



**Figura 55 – Casa Mário Taques Bittencourt**

A casa Mário Taques Bittencourt (1959) é uma outra mudança de enfoque. Aqui há uma valorização da arquitetura como abrigo. Da casa que se fecha em torno de uma praça central surge a

casa que abriga o espaço aberto. O concreto rústico apresentado nas empenas da casa Baeta, substituído por um concreto com tratamento liso, base para o painel em azul escuro e branco, pensado por Mário Gruber, na casa Mendonça, aqui retorna ao concreto aparente da casa Baeta. Nessa casa há um discurso estrutural que enfatiza o rompimento com o sistema contínuo de pilar/viga/laje. Toda a volumetria da casa é destacada pela estrutura: basicamente são duas paredes de concreto armado que permitem a resolução do conjunto estrutural, apoiado em apenas quatro pontos. Interessante notar o contraste estabelecido entre a leveza construtiva, permitida pelos poucos pontos de apoio, e o alto muro de pedra frontal, resquício do concreto ciclópico anteriormente empregado, que estabelece um marco divisor entre o espaço público e privado.

A Mendes André (1966) segue a mesma temática da casa Bittencourt. Parte do princípio de que a estrutura bem solucionada



**Figura 46 – Casa Mendes André**

auxilia profundamente na utilização do espaço interno, permitindo uma adequação plena ao programa. Um volume despojado, o pavimento superior está apoiado em quatro colunas, formas triangulares, que passa a sensação de leveza. A utilização do concreto rústico, o uso de tirantes nas duas fachadas principais, as esquadrias de madeira harmonizam-se, gerando um ritmo cadenciado pelos pilares e pela posição diagonal dos tirantes. Reutiliza o muro de pedra como marco limitador entre a rua e o lote. O que marca esse projeto é a plasticidade conseguida e o domínio da técnica construtiva, plenamente integrada a um discurso estético.

Surge, enfim, a casa Elza Berquó (1967), receptáculo de todas as influências recebidas, amadurecimento de um longo caminho de compreensão do que é a casa e de uma análise



continua de quem a utiliza. Aqui as influências são várias e complexas: uma casa que reflete um pensamento político, angústias e descontentamentos vividos.

*“Eu fiz essa casa com a intenção deliberada de pensar num nível pop, de tão bravo que eu estava com o golpe de 64. Nesse momento eu estava pendurado no cabide, estava com raiva de todo esse processo que acabei fazendo. A Elza nunca soube disso, mas eu fiz essa casa para ela com vontade de esculhambar com o diabo da situação política que nós vínhamos vivendo. E morto de medo porque a gente se mete nessas coisas, depois diz: Meu Deus, porque eu fui fazer isso!”<sup>51</sup>*

A contradição e a complexidade estão presentes, desde o período que antecede esse projeto. Indignado com a ditadura reinante no país, período pós-64, expressa, com profundo sentimento, estas palavras: “Do sofrimento do nosso povo, posso dizer que participei profundamente. Alguém terá olhos para um dia ler nas formas que projetei, todo esse sofrimento. Verá uma poética traduzida. Enfim, os arquitetos não dormiram, eles velaram!”<sup>52</sup> Homem e arquiteto estão entrelaçados. Sente a tristeza e o medo como homem e transfere estes sentimentos numa euforia, na qual se apresentam o sarcasmo e a ironia, único meio possível, encontrado por ele, de poder entender o que ocorria ao seu redor.

*“A Elza me procurou e disse:*

*—Artigas, eu queria que você fizesse uma casa para nós.*

*—Elza, você está louca! Eu estou sendo julgado pelo tribunal de segurança. A primeira seção vai ser depois de amanhã. Eu vou ser condenado, por isso o que você quer que eu faça? Faça um projeto pra você na cadeia? Não tem sentido, você não tem nada na cabeça. Quem conhece a Elza, sabe da sua robustez catastrófica:*

*—Não tem nada, você vai fazer essa casa para nós, quero que você faz.*

<sup>51</sup> ARTIGAS, Vilanova – Depoimento FAU-RGS”- op. cit.

*E eu fiz esse desenho meio como arquiteto - presidiário e servindo à personalidade complexa da própria Elza Berquó”.*<sup>52</sup>

Nessa casa, teve a intenção de fazê-la com duas intenções: “Uma casa de favela que não tem estrutura pré-determinada, que é cafajeste estruturalmente, onde o canto for perigoso nós vamos colocar uma coluna. Não vai ter racionalismo sacana aí, porque era um plano que nós estávamos saindo da Revolução de 64”.<sup>53</sup> Seriam influências espanhola ou chinesas, como diz, quando posiciona troncos de árvores sustentando lajes de concreto ou quando coloca nichos nas paredes para a colocação de santos? Utiliza lambrequins de concreto, prestando uma referência às casas de madeira do Paraná? Painéis de madeira separam cômodos, alusão aos barracos populares? Artigas diz que sim.

*“Tem um pilar que eu deixei na porta de entrada, como eu estava elaborando essas coisas, eu disse para a Elza:*

*—Isso aqui é um pilar chamado Antonio. Na porta eu coloquei um troço que se chamava Antonio, que você cumprimenta todo dia: como vai Antonio! Ela não levou a sério a brincadeira, mas o Antonio está lá.”*<sup>54</sup>

E a casa foi feita. Com seu pátio interno, com seus troncos de madeira sustentando a laje de concreto armado. Com os lambrequins de concreto rústico, com os tijolos aparentes (referência às primeiras casas?).

Porém, talvez, o que mais agradou a Artigas ocorreu quando visitava a casa em construção e o mestre de obras, segundo sua opinião, um homem inteligente e rude, havia dito:

*“— Doutor, essa casa que o senhor está construindo parece casa do povo. A casa que a gente fazia lá na Bahia.*

*Ele sentiu que era igualzinha a uma desordem com a qual é possível construir a casa popular. Me senti compreendido...”*<sup>55</sup>

<sup>52</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

<sup>53</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues” – op. cit.

<sup>54</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento FAU-RGS”- op. cit.

<sup>55</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista” – op. cit.

Artigas, a partir da consideração da casa, alargou seus conceitos, tendo sempre em mira o habitat humano, passando a analisar como deveria ser a cidade, principalmente a relação entre as casas e as modificações necessárias no espaço urbano existente. Pensaria na cidade ideal que poderia representar um diálogo entre os diversos edifícios e casas entre si e um diálogo estético enquanto representante do momento histórico dos edifícios necessários à implementação ou complemento da casa.

*“A casa não termina na soleira da porta”.*

Pensar na cidade ideal e na casa como um espaço a ser habitado com dignidade. Seriam tarefas precisas do arquiteto.

## 1.3 SÍNTESE

RINO LEVI	VILANOVA ARTIGAS
<b>Período: 1929-38</b>	<b>Período 1937-39</b>
Sobrados	Sobrados
Referências: formalismo acadêmico, expressionismo e racionalismo	Referência: ecletismo
Indícios de monumentalidade	Ênfase no tratamento formal da fachada principal
Utilização de ornamentos	Decorativismo: grades, balcões em ferro fundido e blocos de pedra (alto-relevo)
Planos retos e curvos	Materiais de acabamento: reboco, blocos de pedra em alto-relevo
Jogos de cheios e vazios	Telhado: telhas de barro
Contrastes de luz e sombra	Utilização de platibandas
Utilização de <i>pilotis</i> (casa Luis Médici)	<b>Período 1939-43</b>
Materiais de acabamento: reboco	Casas térreas e sobrados
Telhado: telhas de barro	Referência: organicismo
Utilização de platibandas	Ausência de ornamentos
Laje impermeabilizada ( casa...)	Ênfase no uso de volumes cúbicos
<b>Período 1944-63</b>	Uso de platibandas
Casas térreas	Materiais de acabamento: reboco, tijolos aparentes, telhas cerâmicas e vigas de madeira
Referência: organicismo	Utilização: beirais generosos, janelas de canto, colunas isoladas, janelas corridas
Ausência de ornamentos	Tratamento forma do volume
Contrastes linhas horizontais e verticais	<b>Período 1944-1968</b>
Predomínio de planos retos	Casas térreas e sobrados
Áreas de iluminação voltadas para o interior do lote	Referências: racionalismo e brutalismo
Materiais de acabamento: reboco, tijolos aparentes, telhas onduladas de fibro-cimento e elementos vazados	Utilização: coberturas de telhas de fibro-cimento, estruturas em concreto armado, incorporação da planta livre e uso de <i>pilotis</i>
	Constituição do volume em blocos

## **CAPÍTULO 2: A CASA E O LOTE**

---

## 2.1 Alguns antecedentes da casa paulistana

Nos três primeiros séculos, não houve uma grande alteração do quadro urbano de São Paulo, mostrando um ambiente acanhado e pobre, com casas modestas de um ou dois pavimentos, como cita Dulce Campos ao escrever sobre o governo do Capitão General de São Paulo, Martins Lopes Lobo de Saldanha (1775-1782) que São Paulo, em 1775, apresentava-se como “uma cidade tímida e recolhida, sempre embuçada nas manhãs invernosas no seu manto de neblina, toda ela concentrada no altiplano triangulado pelos mosteiros de São Bento, de São Francisco e o velho Colégio dos Jesuítas, circundada por chácaras de largos quintais, moradas de taipa, perdendo-se no horizonte a campina com raros capões em que sobressaiam as altivas araucárias. As ruas estreitas da cidade eram ladeadas por velho e baixo casario de taipa de pilão branqueado de tabatinga, com largos beirais que o sombreavam. Dos poucos prédios de sobrado avançavam para a rua rótulas esverdeadas (sic), através das quais se sentia a curiosidade e bulício feminino”.<sup>1</sup>

Segundo mensagem de D. Luís Antônio de Souza Botelho e Mourão, o “Morgado de Mateus”, dirigida ao rei de Portugal em 11 de dezembro de 1766, “São os paulistas, segundo minha própria experiência, grandes servidores de S. M. No seu real nome fazem tudo quanto se lhes ordena, expõem ao perigo a própria vida, gastam sem dificuldades tudo quanto têm e vão até o fim do mundo, sendo necessário. O seu coração é alto, grande e animoso, o seu juízo grosseiro e mal limado, mas de um metal muito fino, são robustos, fortes e sadios e capazes de sofrer os mais intoleráveis trabalhos. Tomam com gosto o estalo militar, oferecendo-se para cometer os perigos e facilmente se armam e fardam à sua própria custa”.<sup>2</sup> Com este perfil psicológico do paulistano do século XVIII, o seu espaço residencial parece que não era executado para ter grande durabilidade como cita Ernani Silva Bruno ao dizer que as casas de taipa e cobertas de telha, às vezes assobradadas, representaram, a partir do quinhentismo, um tipo comum de construção, sendo que “muitas pertenciam a fazendeiros que morando na roça se utilizavam delas apenas em ocasião de festa. Outras eram de sertanistas e aventureiros e

<sup>1</sup> CAMPOS, Dulce – “O Governo do Capitão-General de São Paulo Martim Lopes de Saldanha (1775-1782) – In Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, 1948.

para esses pouco lhes custava abandonar suas casas, pois eram feitas de taipa ou de barro e onde quer que eles estivessem podiam fazer outras semelhantes”.<sup>3</sup>

Corroborando esta visão, Carlos Lemos, no livro *Cozinha, etc.*, diz que “durante os três primeiros séculos a arquitetura residencial rural prevaleceu em importância sobre a urbana, pois todo o tempo a classe dominante habitou fora dos perímetros da vila”.<sup>4</sup> No entanto, quanto à residência urbana, segundo Lemos, no artigo “A casa bandeirista nos inventários do segundo século”, apresenta a palavra “lanço” como a mais freqüente nos inventários para designar moradia. “Dizia-se “casa de dois lanços” ou “um lanço de casa”. “Lanço seria então uma sucessão de cômodos da habitação encarreirados perpendicularmente ao alinhamento da rua”<sup>5</sup> As casas, no entanto, seriam os cômodos da habitação. “Dizia-se casa de dormir ou camarinha, casa de comer ou sala de jantar, ou casa de estar que seria o nosso moderno e pedante *living-room*”.<sup>6</sup>

São Paulo, em fins do século XVIII não apresentava grandes alterações em seu quadro urbano, mostrando o mesmo modo de vida num ambiente acanhado e modesto. Em 1820, Saint-Hilaire expondo sobre a arquitetura paulistana diz que “as casas, construídas de sólida taipa, são todas caiadas e cobertas de telhas curvas, nenhuma denuncia grandeza e magnificência, porém grande número delas têm dois pavimentos e fazem-se notar por sua aparência de alegria e limpeza”.<sup>7</sup>

Quase que à mesma época, Spix e von Martius - em 1817 - assim analisavam a arquitetura paulistana: “... as casas têm, na maioria dois pavimentos. Aqui, raramente se constrói com tijolos, ainda menos com cantaria, levantam-se as paredes com duas filas de fortes mourões ou gradeado entre os quais se calça o barro, sistema muito parecido com o *pisé* francês”.<sup>8</sup>

Ao abordar os equipamentos residenciais, Spix e von Martius alertavam que os moradores de São Paulo, não haviam ainda desenvolvido o gosto pelo luxo europeu como os

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> BRUNO, Ernani Silva – “História e tradição da cidade de São Paulo” – Rio de Janeiro, José Olímpio, 1963.

<sup>4</sup> LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira – “Cozinhas, etc.” – São Paulo, Perspectiva, 1976

<sup>5</sup> . – “A casa bandeirista nos inventários do Segundo Século” – In revista *Acrópole*, São Paulo, out. 1957.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> SAINT-HILAIRE, Auguste de – “Viagem à província de São Paulo” – São Paulo, Livraria Martins, 1940.

<sup>8</sup> SPIX e VON MARTIUS – “Viagem pelo Brasil (1817-1820)” – Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 1938.

ricos baianos, pernambucanos e maranhenses. “Cuida-se mais do asseio e da comodidade na disposição da casa do que de elegância e suntuosidade, e, em vez do mobiliário leve americano e dos espelhos franceses, encontram-se nas salas daquelas províncias cadeiras enfileiradas, pesadas, que datam de longos decênios. Em vez das grandes lâmpadas de vidro ou castiçais com velas de cera, campeia no meio da mesa um lampião de latão, no qual se queima azeite de mamona”.<sup>9</sup>

O tratamento cerimonioso e cheio de respeito era o único admitido e corrente não só entre amigos, como também no âmbito familiar. As famílias não saíam à rua a não ser acompanhadas dos respectivos chefes e só apareciam às visitas quando estas se compunham de senhoras, portanto, os homens só eram recebidos pelo dono da casa. O contato de mais leve cortesia de alguma família paulista com pessoas estranhas tomava então proporções de um liberalismo revolucionário.

Com um regime familiar rígido como esse, o sistema de convívio coletivo da vida hoteleira que começava a surgir em São Paulo, só poderia parecer aos paulistanos sob o aspecto da maior inconveniência.

*“Nos primeiros hotéis que se instalaram em São Paulo só se hospedava forasteiros: para a maledicência provinciana as mulheres que lá aparecessem não poderiam deixar de ser coisa... que era assim como quem diz de pessoa de costumes fáceis”.*<sup>10</sup>

Com a inauguração da estrada de ferro, que ligava Santos a Jundiaí, em 1867, começou-se a introduzir a sociedade paulistana na nova civilização material. O estabelecimento da primeira via férrea faz com que, em menos de uma década, o elemento estranho que se fixava na cidade começasse a compartilhar da vida paulistana. Surgindo, como consequência, hotéis como o Itália, Europa e Globo, além de um número incontável de casas de hospedagem. Iniciava-se, então, a vida noturna e, também, as reuniões sociais tanto as promovidas pelas sociedades recreativas, como as promovidas pela elite.

A partir da década de 80, tendo o café como referencial, São Paulo passa a apresentar edificações de importância em novos bairros já providos de melhoramentos públicos, inclusive

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> FREITAS, Afonso de. – “Tradições e reminiscências paulistanas” – Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Cia. Editores, São Paulo, 1921.



transporte, pois a partir dessa época os fazendeiros de café começaram a residir em São Paulo, vindo a influir diretamente nos destinos da cidade. Como moradores da cidade, possuidores de riqueza e prestígio social, muitos deles ingressaram em atividades econômicas urbanas como pioneiros das indústrias, banqueiros, comerciantes, etc..

A cidade que nasceu e permaneceu pobre até meados do século XIX, com o incremento da imigração, com a expansão para o norte e oeste do estado dos seus imensos cafezais e a ampliação da rede ferroviária, fez com que a cidade enriquecesse. O café trouxe riqueza e população à capital e como consequência chegavam novos equipamentos e materiais, novas formas de viver e de morar.

Os trens da “Ingleza” desciam a Serra do Mar levando café e retornavam trazendo além de imigrantes europeus, máquinas para as indústrias, materiais de construção, livros, moda e gêneros alimentícios. Era o período da “*belle époque*” que iria se estender desde os últimos anos do século XIX até a Primeira Guerra Mundial. Este período significou então o ingresso de São Paulo na moderna civilização européia, importando tecnologia e o modo de vida europeu.

*“São Paulo é hoje, incontestavelmente, uma das mais belas, senão a mais bela de todas as capitais do Brasil. Ao estrangeiro, principalmente, que passou pelo Rio de Janeiro e viu naquela enorme capital, acotovelando-se naquelas ruas estreitas e mal assediadas, uma população raquítica e doentia, São Paulo com suas ruas alinhadas e limpas, com sua população sadia e laboriosa, dá-lhe a impressão de uma verdadeira cidade européia”.*<sup>11</sup>

Acompanhando as transformações culturais pela qual passava a sociedade paulistana, o Poder Legislativo, em março de 1893, sentindo a necessidade de estabelecer uma legislação para os edifícios que estavam sendo construídos na cidade, implantou a lei número 38, estabelecendo a obrigatoriedade de aprovação de plantas para as novas construções. Nele encontramos que toda e qualquer construção só poderia ser realizada se obtivesse planta aprovada pela Intendência Municipal. Condiçionava que a aprovação só seria concedida satisfeitas as condições do “padrão municipal” no que concerne ao pé-direito, largura e altura das “frestas”, devendo ainda dispor todo o dormitório “amplamente de luz e ar”.

A cidade entrava no século XX com água encanada e esgoto servindo as residências, com iluminação elétrica, com transporte bem melhorado, com serviços urbanos que dariam conforto aos seus habitantes, o que fez com que famílias *abastadas* buscassem a capital, ampliando-se assim, cada vez mais, a vida social.

A cidade remodelara-se em moldes europeus, tendo a França como seu principal ponto de referência. O espaço habitado sofreria o mesmo procedimento, abrigando, então, uma população constituída na sua maioria de europeus recém-chegados. Abandonou-se definitivamente a taipa, negando-se a inspiração local, para construir a casa de tijolos, segundo moldes europeus.

Nas casas da elite haveria um acréscimo consubstancial do número de cômodos e de funções, surgindo salas de estar, salões, saletas, copas, sala de bilhar, quartos de vestir ao lado dos dormitórios, escritórios ou gabinetes, banheiros, etc.. Praticamente todos os cômodos eram de paredes forradas de papel. Na sala de jantar, tons verdes e bege com estampados de caçadas, animais ou frutas. O estampado dos quartos possuía tons azuis, rosa ou verde-claro, com flores. A sala de visitas conservava mobília de palhinha, estilo império, com um sofá, duas poltronas, oito cadeiras, um lustre de cristal pendente ao centro. Um piano, uma banquetta, uma estante para álbuns de música. No sofá e nas poltronas, almofadas de seda, pintadas a "*gouache*", com flores, ou bordados em fio de seda. Vitrina com bibelôs, predominando o "*biscuit*", um grande espelho com moldura de cristal e um ou dois retratos a óleo. A mesinha de centro com toalha bordada e um vaso de porcelana com flores. Na prateleira inferior da mesinha, álbuns com retratos da família. Em cima do piano uma toalha bordada em seda, vaso e bandeja com cartões de visita ou cartões postais. Na sala de jantar, um "*étagère*", cujo armário inferior era utilizado para a guarda da louça de uso. Acima dele, duas gavetas, uma para talheres, outra para toalhas e guardanapos. Em cima, uma laje de mármore, onde pousavam compoteiras e fruteiras de cristal ou porcelana e, no centro, o licoreiro com duas garrafas, contendo duas qualidades de licor. O armário superior com duas prateleiras, ficando em uma delas todo o aparelho de chá e café e na outra os copos e cálices. Suas portas eram de vidro "*biseanté*". Noutra parede ficava encostado o aparador com superfície de mármore, pousando nele a bandeja de servir o almoço e o jantar. Ao canto, a cadeira de balanço.

---

<sup>11</sup> SILVA, Julio Cezar da - "São Paulo actual" - In "*São Paulo Illustrado*", São Paulo, 1904.

O término da Primeira Guerra Mundial marcou também o final da “*belle époque*” em São Paulo. Os Estados Unidos emergiram da guerra como a maior potência, alvo de admiração mundial. São Paulo deixa de ter a França como único ponto de referência cultural, passando, também, os norte-americanos a gozar de prestígio entre os paulistanos, trazendo alterações no espaço residencial como podemos perceber na descrição de Jorge Americano de uma residência da elite de 1920:

*“Já não há mais chão lavado. Todas as casas, de gente remediada para cima, são enceradas. Nas de gente que não tem grandes recursos, o chão da sala de jantar é forrado, com linóleos ou congóleos e os das sala de visitas com tapetes feitos à máquina, cujos desenhos imitam os dos tapetes persas. Havendo maiores recursos são tapetes feitos a mão: Santa Helena ou persas, arraiolos e “ambussons”...Os talheres são de Cristofle e domina a “prata princesa” importada por Mappin & Webb. O “art nouveau” que substituíra as antigas mobílias, cede lugar ao Mapple ou às cadeiras de junco, com assentos, encostos estofados, em imitação de “gobelins”, conforme o gosto e a posse. Nos terraços predomina o vime, que depois cedeu à lona. As cuspideiras de louça ou porcelana haviam desaparecido completamente para dar lugar aos cinzeiros. O antigo “étagéré” em dois andares foi substituído por dois móveis, o “buffet” e a cristaleira. Quanto ao aparador, tomou-lhe o lugar o carrinho de rodas, que vem à beira da mesa. Na cozinha a aparelhagem passa por uma evolução completa: cobre, ferro, ferro esmaltado, alumínio, aluminite e pirex”.*<sup>12</sup>

Em fevereiro de 1918, o então prefeito de São Paulo, Washington Luís, baixa um ato, no qual aborda que “a municipalidade adota, para incorporar às suas posturas, a lei estadual número 1596 de 29-12-1917, na parte referente às construções e reconstruções de prédios urbanos. Compunha-se, o ato, de onze capítulos, com 259 artigos, subdivididos em seções, tratando entre outros assuntos da aprovação de plantas, das construções em geral, porões, escadas e elevadores, aberturas, estilos, das penalidades, embargos e demolições. O artigo mais importante do referido ato abordava a responsabilidade imposta aos proprietários, o engenheiro ou arquiteto e o construtor, definindo responsabilidade e atribuições.

<sup>12</sup> AMERICANO, Jorge – “São Paulo nesse tempo (1915-1935)” – São Paulo, Melhoramentos, 1963.

A exigência do art. 13 - parágrafo 13 - em que as assinaturas destacadas e comprovadas do projetista, do proprietário e do respectivo construtor só poderiam estar presente no processo se estivessem - o projetista e o construtor - devidamente registrados em livro especial ou na seção de obras, registro este que se fazia à vista de determinadas comprovações de competência técnica e legal, como podemos perceber, examinando o texto da lei: “os engenheiros civis e arquitetos diplomados em institutos técnicos ou profissionais, reconhecidos oficialmente no Brasil, apresentarem os ditos diplomas devidamente legalizados”. A força legal estava no artigo 24 que definia a responsabilidade: “os signatários serão responsáveis na medida de suas atribuições pela fiel, sólida e boa execução das obras projetadas e aprovadas pela Prefeitura”.

Em 1924, o governo estadual de São Paulo, através da lei 2022, regulamentou a profissão do engenheiro e do arquiteto na esfera estadual, medida que só em 1933, nove anos após o Governo Federal regulamentou-a no âmbito nacional.

## 2.2 RINO LEVI

### 2.2.1 Período 1929 - 1938

Ao posicionarmos as casas coloniais como uma sucessão de cômodos encarreirados perpendicularmente ao alinhamento da rua, percebemos que as primeiras casas projetadas por

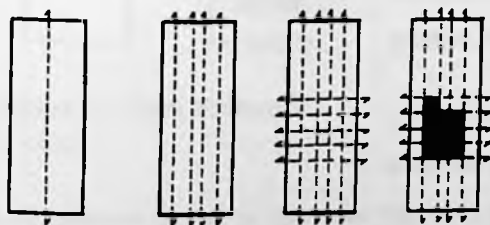


Figura 1 – Casa Vicente Giaccaglini

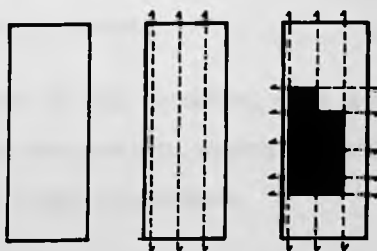


Figura 2 – Casa Regina Providelli

Rino Levi seguem o mesmo procedimento. A diferença básica é quanto à localização no lote urbano. Enquanto a herança construtiva apresentava as casas sobre o alinhamento das vias públicas e as paredes laterais sobre os limites dos terrenos, as primeiras casas de Rino Levi foram concebidas com jardins frontais e recuos laterais.

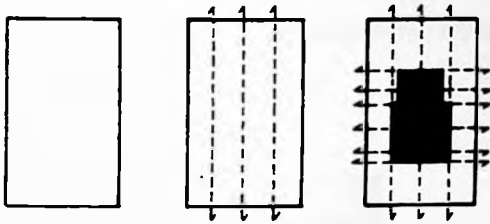


Figura 3 – Casa Delfina Ferrabino

A casa Vicente Giaccagliini apresenta um eixo de simetria perpendicular ao alinhamento da rua, estabelecendo, *a posteriori*, quatro eixos longitudinais, que num ritmo A - B - A, constituem a base de distribuição espacial. As linhas transversais, definidas como eixos secundários de composição, dão a tônica de constituição dos espaços internos. Salienta-se que os eixos que definem o térreo, repetem-se no pavimento superior, permitindo uma duplicação de distribuição espacial, alternando-se as funções de uso.

A casa Providelli implantada num terreno modesto, faz com que Rino Levi desloque o eixo longitudinal para o lado esquerdo, permitindo, no lado oposto, um acesso para o carro,

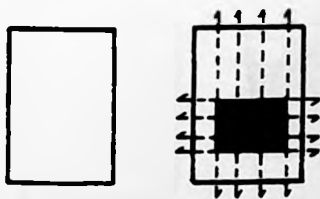


Figura 4 – Casa Francisco Gomes

cuja garagem localiza-se no fundo do lote. Seguidamente, estabelece dois eixos paralelos e equidistantes do principal, num ritmo A - A, formando dois corpos longitudinais. Os eixos transversais, como no caso anterior, são complementares.

No projeto da casa Ferrabino, volta a utilizar, como no primeiro caso, um eixo simétrico perpendicular ao alinhamento da rua, só que neste caso opta por dois corpos longitudinais.

Nas três primeiras casas analisadas (Vicente Giaccagliini, Regina Providelli e Delfina Ferrabino), encontramos claramente a orientação frente - fundos, permitindo uma relação de continuidade rua - jardim - casa - quintal.

A casa Vicente Giaccagliini apresenta

A casa Francisco Gomes libera-se dos preceitos tradicionais encontrados nos projetos anteriores. Num terreno retangular (razão 1: 1,5), insere um outro retângulo (razão 1: 1,2). A configuração da casa sendo muito próxima à forma quadrada, induz ao estabelecimento de uma retícula, não ocorrendo predomínio da direção longitudinal.

Os dois projetos subsequentes, Casa Andrea Matarazzo e Jeanne Maronat, possuem princípios quase idênticos de composição espacial. Apresentando recuos laterais em apenas um

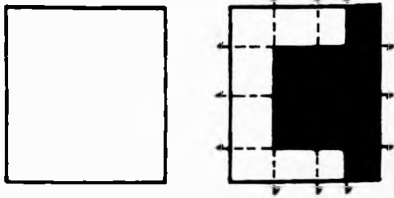


Figura 5 – Casa Andrea Matarazzo

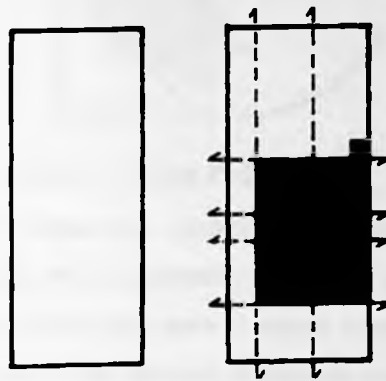


Figura 6 – Casa Jeanne Maronat

lado, Rino Levi busca uma homogeneização dos espaços internos através da implantação do reticulado, utilizando-se dos eixos longitudinais e transversais com a intenção de estabelecer uma distribuição simétrica nos dois sentidos.

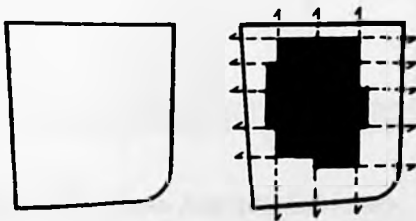


Figura 7 – Casa Carlos Rusca

A casa Carlos Rusca é um exemplo claro da busca de homogeneização da distribuição espacial. Num terreno de esquina e irregular, insere um retângulo simétrico, estabelecendo dois corpos no sentido longitudinal e três eixos no sentido transversal.

O que podemos perceber nas casas estudadas até este momento, em relação à distribuição espacial, é, além da busca de homogeneização dos espaços de uso, uma tentativa de romper com a relação já estabelecida no primeiro projeto, a seqüência rua - jardim - casa - quintal.

As casas Luís Médiçi e Pedro Porta representam uma ponte de passagem entre a produção que vimos até este momento e a que irá se concretizar a partir da década de 40.

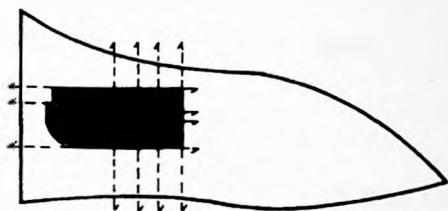


Figura 8- Casa Luis Médiçi

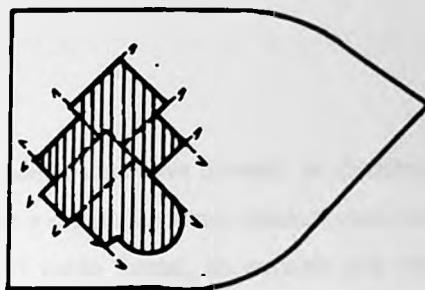


Figura 9 - Casa Pedro Porta

Ao romper definitivamente com a relação contínua rua - jardim - casa - quintal, nestes dois projetos, enfatizado pela irregularidade e pelo declive acentuado do terreno ( casa Luís Médiçi ), Rino Levi acabou estabelecendo uma desvinculação entre o espaço construído e o espaço natural, deixando a impressão de que não haveria qualquer relação de continuidade entre os dois, como se as casas tivessem sido colocadas ao acaso. Quanto aos eixos de distribuição espacial segue as diretrizes anteriores.

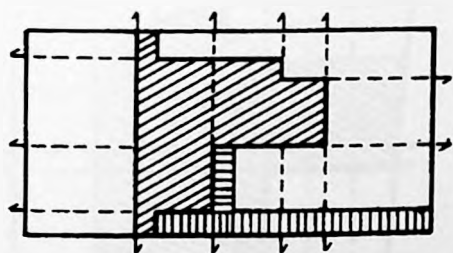


Figura 10 - Casa Almeida Sobrinho

A casa J. C. Sobrinho apresenta alguns princípios que serão básicos a partir da década de 40. Mesmo sendo tímidos, surgem neste projeto alguns pontos interessantes:

- uso do sistema pergolado como elemento de integração da casa com o ambiente natural.

• a casa não mais fechada em si mesma. Pretende um diálogo com o espaço que a envolve.

• a área livre deixa de ser vista como espaço negativo ou “sobra” para ser área importante de convívio social.

- O jardim frontal relaciona-se muito mais com a rua do que com a casa propriamente dita.

### 2.2.2 Período 1944 - 1963

A partir da década de 40, Rino Levi passa a adotar uma nova filosofia de distribuição espacial, começando por sua própria casa. Desaparece a orientação frente-fundos, com toda a antiga conotação de valorização e desvalorização. O recuo frontal, na maioria dos casos, integra-se à rua, enquanto que laterais e fundos passam a ser jardins e locais de estar, totalmente vinculados às funções habitacionais. A isto corresponderia um uso mais eficaz de disposição funcional, deslocando-se salas e dormitórios para locais ensolarados ou sombreados, conforme a condição climática. Corresponderia, também, um desenvolvimento paisagístico, permitindo a exploração de cada parcela da área livre, interligando espaços externos e internos.

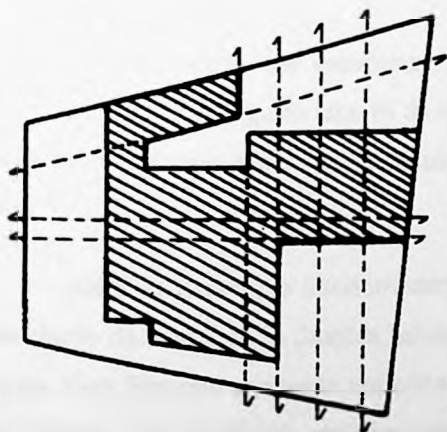


Figura 11- Casa Rino Levi

fazendo um vínculo direto entre área construída e jardins.

O principal ponto que chama a atenção neste projeto é o abandono da composição reticulada e como consequência a forma retangular pura e simples. Agora os eixos intercalam-se entre si, gerando um espaço construído integrado ao terreno.

Abandona a solução clássica da construção compacta, distanciada ao máximo das linhas fronteiriças do terreno, optando sempre por uma construção em um só pavimento e ocupando a maior parte do lote,



Sendo um terreno localizado no cruzamento de duas ruas, permite que os recuos frontais exigidos pelo Código de Obras formem um jardim contínuo totalmente vinculado ao passeio público.

As duas casas subsequentes, Milton Guper e Paulo Hess, mesmo sendo mais clássicas do que a anterior em suas disposições compactas nos centros dos terrenos, trazem implícitas a mesma busca de intimidade e o contato com a natureza.

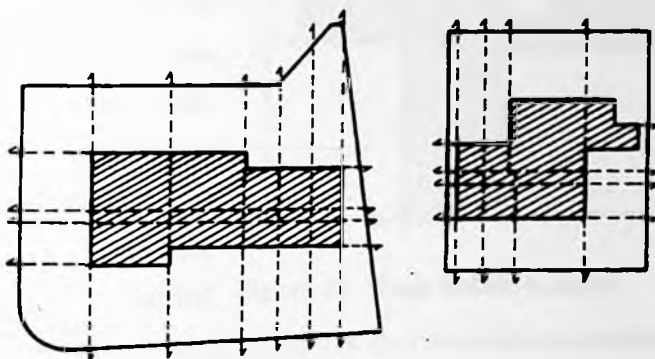


Figura 12 – Casas Milton Guper e Paulo Hess

O grande êxito que encontramos nestes dois projetos é o processo de continuidade interior/exterior, conseguida através da expansão do âmbito da área construída dos principais eixos de composição espacial, com o intuito de integrar a área livre às principais funções da casa.

Além da integração interior/exterior e da associação da área livre às funções habitacionais, a casa Yara Bernette apresenta um certo avanço em relação às anteriores representado pelos principais eixos de composição que não estão mais a serviço da casa como definidores de espaços unitários, mas como definidores de funções específicas, como podemos perceber pela quase desvinculação da função dormir do corpo

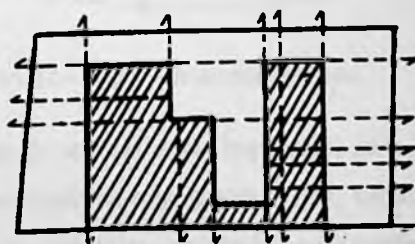


Figura 13 – Casa Yara Bernette

da casa propriamente dito.

No projeto da Casa Robert Kanner leva as preocupações contidas na casa Yara Bernette às últimas conseqüências, ao implantar um novo tipo de organização espacial.

Em contraposição ao primitivo fracionamento do espaço interno das casas tradicionais, buscou a unidade básica através da integração de vários blocos, cada um desempenhando uma função específica. A unidade apreçada foi conseguida não pela soma pura e simples desses blocos componentes, mas por uma incrível

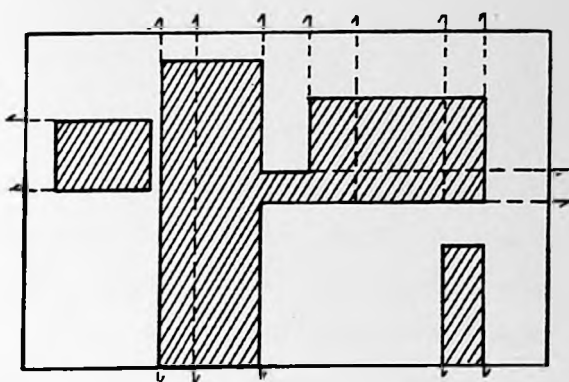


Figura 14 - Casa Robert Kanner

interpenetração dos espaços. Aqui não há mais a dicotomia área construída/área livre. Não se trata mais de um bloco isolado do espaço que o envolve. Há uma verdadeira integração das referidas áreas, formando um todo indivisível.

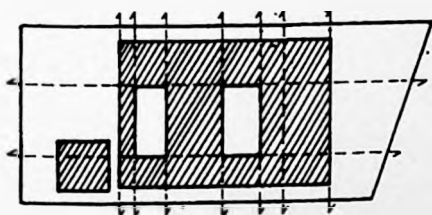


Figura 15 - Casa Castor Delgado

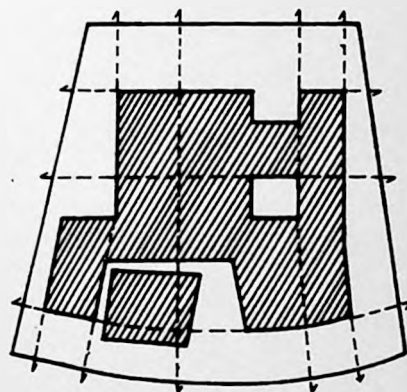


Figura 16 - Casa Clemente Gomes

Na casa Castor Delgado, dada a configuração do terreno, seria impossível para Rino Levi implantar o mesmo processo de composição encontrado na casa anterior. Faz, então, um procedimento oposto, ou seja, parte da constituição de uma caixa, construída quase sobre os limites laterais, com dois pátios internos. Mesmo sendo posições contrárias, a intenção é a mesma, o total congraçamento dos espaços cobertos e áreas livres.

A casa Clemente Gomes, a última projetada por Rino Levi que analisamos neste trabalho, apresenta-se como algo intermediário entre a casa Robert Kanner e a casa Castor Delgado. Um pequeno pátio interno, descoberto, transforma-se no coração da casa, partindo dele todos os principais eixos de definição das funções estar, serviço e dormir.

## 2.3 VILANOVA ARTIGAS

### 2.3.1 Período 1937-1943

As três primeiras casas, Henrique Arouche de Toledo (1938), José Morganti (1939) e Nelson Pereira da Costa (1939), tendo como base os eixos básicos de composição, aproximam-se, claramente, do procedimento empregado por Rino Levi no início da década de 30. Dez anos após, enquanto Levi já tem alterado seu processo compositivo (amparado em

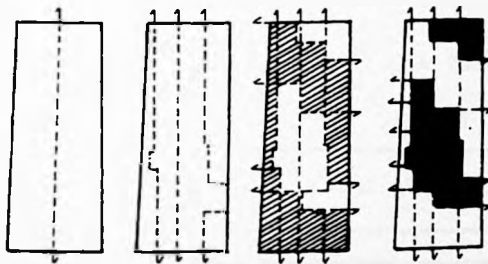


Figura 17 – Casa Henrique A. de Toledo

deduções próprias e passando a utilizar sistemas pergolados como referência de integração casa/entorno e uma associação do espaço construído com áreas livres), Artigas inicia seu conceito por um procedimento muito próximo ao adotado por Levi no início da década de 30 e uma certa adoção dos preceitos da arquitetura tradicional. A casa Henrique Arouche de Toledo (1938) é um exemplo típico. Surge do posicionamento de três eixos longitudinais que definem duas formas lineares, que num ritmo A – B define a casa propriamente dita e a edícula implantada nos fundos do lote. As linhas transversais surgem como eixos secundários auxiliares na constituição dos espaços internos. Salienta-se que os eixos definidores dos espaços do térreo repetem-se no piso superior, possibilitando uma duplicação de distribuição, alternando-se, logicamente, as funções de uso.

deduções próprias e passando a utilizar sistemas pergolados como referência de integração casa/entorno e uma associação do espaço construído com áreas livres), Artigas inicia seu conceito por um procedimento muito próximo ao adotado por Levi no início da década de 30 e uma certa adoção dos preceitos da arquitetura

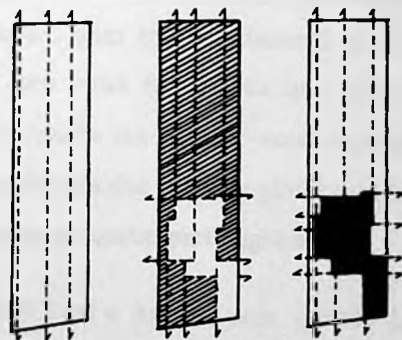
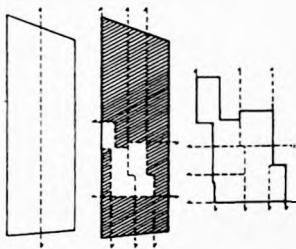


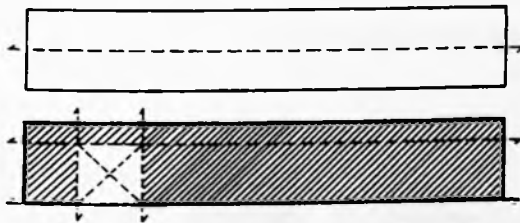
Figura 18 – Casa José Morganti

A casa José Morganti, implantada em um único pavimento, possui um programa de necessidades acanhado (estar, jantar, dois dormitórios, banheiro, cozinha e despensa). Posicionada num terreno com uma forte predominância longitudinal, a orientação frente - fundos e a continuidade rua→jardim→casa→quintal, enfatizadas pela implantação de três eixos longitudinais irão definir, novamente, duas formas lineares. Com uma configuração com pequenos recortes (impostos pela configuração do terreno), difere da anterior apenas pela localização da garagem no recuo frontal.



**Figura 19 – Casa Nelson Pereira da Costa**

Encerrando esta pequena fase inicial, relacionada a composições de cunho eclético, a casa Nelson Pereira da Costa persiste nos mesmos procedimentos das duas anteriores. A única modificação encontrada é a incorporação da edícula ao corpo da casa



**Figura 20 – Casa Giulio Pasquale**

um recuo frontal de 4,0 ms., deixa uma área de fundos com aproximadamente 43,0 ms. Terreno com forte predominância retangular, insere uma outra forma pura que pouco se relaciona com o lote no qual está inserida. Permanece a relação rua→jardim→casa→quintal e a orientação frente→fundos, porém desaparece a predominância dos eixos longitudinais. Aqui, Artigas uniformiza os eixos, subdividindo o espaço interno em quatro partes iguais.

Há, neste momento, uma outra coincidência entre Levi e Artigas, pois, quando Levi abandona os preceitos tradicionais e projeta a casa Francisco Gomes (1932) também parte para a elaboração de uma forma pura, estabelecendo um espaço interno reticulado, abandonando o predomínio da direção longitudinal.

A casa Giulio Pasquale (1939) ao estabelecer uma ruptura com os princípios formais relacionados ao historicismo, apresenta uma alteração quanto aos principais eixos de composição. Implantada num terreno com uma relação de 6:1 entre comprimento e largura, a casa ocupa apenas 6% da área total. Obedecendo a

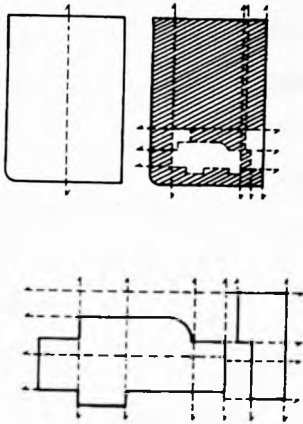


Figura 21 – Casa Ottoni de A. Castanho

A residência que vem a seguir, Ottoni de Arruda Castanho (1939) apresenta uma implantação inusitada. Terreno de esquina, predominantemente longitudinal, direciona a casa em sentido oposto: são três eixos que, num ritmo A – B, dominam a configuração. Sendo a primeira aproximação aos princípios orgânicos adota posições anteriormente já vistas como a construção delineada pelos recuos, tendo uma continuidade rua→jardim→casa→quintal. Vale notar o coeficiente de aproveitamento de apenas 15% e o posicionamento da edícula ocupando o alinhamento direito do lote, próximo à construção principal, o que explica dizendo:

*“No início da década de 40, eu vinha fazendo a defesa de uma implantação que não implicasse em garagem no fundo do quintal. E essa coisa chamava-se entrada de automóvel, então era uma desgraça. É você, arranjar um jeitinho de colocar a garagem na frente, prá casa se colocar no terreno”.*<sup>13</sup>

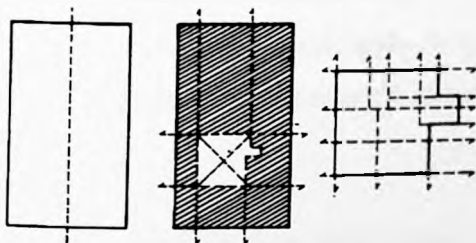


Figura 22 – Casa Berta Gift Steiner

A casa Berta Gift Steiner de 1940, possui uma implantação muito próxima à casa

Giulio Pasquale. Terreno com predominância retangular (relação 1:2), utiliza um coeficiente de aproveitamento de 11% e um recuo frontal de 8,0 ms. O quadrado volta a ser a figura dominante e com ele a equidade entre eixos longitudinais e transversais. Os recuos laterais ampliam-se, permanecendo a relação frente→fundos e a continuidade rua→quintal.

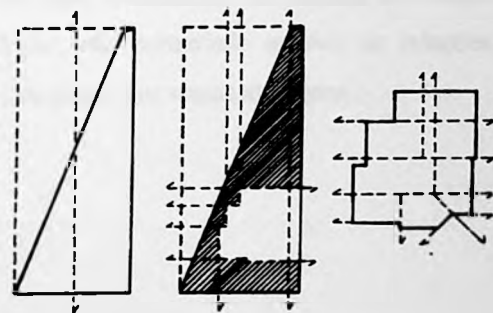


Figura 23 – Casa Roberto Lacaze

<sup>13</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues” – op. cit.

A casa Roberto Lacaze (1941) torna-se interessante, nesta seqüência de análise, primordialmente pela questão do terreno possuir uma forma *triangular*. Implanta a casa tendo o quadrado como figura dominante, recortado na face da hipotenusa, por uma necessidade de obediência ao recuo definido por lei. Tendo uma ocupação maior a nível de coeficiente de aproveitamento (30%) em relação às anteriores, segue, entretanto, a postura de equidade dos eixos e as relações frente→fundos e rua→quintal.

A "casinha" de 1942, tem a mesma procedência das anteriores como a configuração (tendo o quadrado como figura base) e a equidade entre os eixos longitudinais e transversais. No entanto, há uma alteração quanto à implantação da casa no lote: sitiada com um ângulo de 45° em relação à rua, altera parcialmente as relações de frente→fundos. Tendo um coeficiente de aproveitamento de apenas 10% e sendo um terreno de esquina, trabalha com

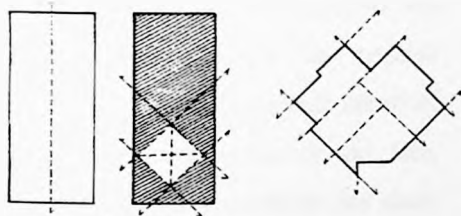


Figura 24 – Casa Vilanova Artigas I

recuos frontais de 6,0 ms. Com um traçado em ângulo relacionado às duas ruas, estabelece um discurso inovador rua→jardim→casa→quintal.

A casa Rio Branco Paranhos (1943) apresenta algumas discordâncias. Rompe com a forma pura, trabalhando um volume em vários

níveis. Altera todo um sistema rígido de implantação, não permitindo antever as relações rotineiras de frente→fundos e as seqüências nítidas dos eixos, que vimos até agora.

### 2.3.2 Período 1944 – 1968

A partir de 1944 há uma aproximação aos princípios racionalista e conseqüentemente um abandono das influências ecléticas e orgânicas. A casa Rivadávia Mendonça (1944) é clara em relação a esta mudança de postura. Implantada num terreno com uma certa regularidade, porém, com um declive acentuado, impõe um volume puro, constituído em dois níveis. Trabalha com os acessos pelas laterais, iniciando um rompimento com a relação contínua frente→fundos. Não se percebe o sentido claro, como havia nos projetos anteriores, da continuidade rua→jardim→casa→quintal. Os eixos dominantes, enfatizados pelos acessos, são

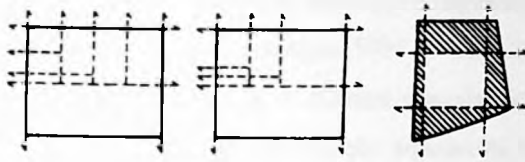


Figura 25 – Casa Rivadávia Mendonça

transversais, deixando aos longitudinais uma ação apenas de fechamento. Estes mesmos princípios estão presentes na casa Benedito Levi (1944). Implantada num terreno triangular e de esquina, posiciona um volume contendo a garagem e quarto de empregada (térreo) e um estúdio (superior) nos fundos do lote e integrado ao corpo da casa propriamente dito. As áreas livres estão divididas em duas porções: a primeira é contínua, formada pelos recuos frontais, inseridos o acesso de automóveis e uma área de lazer, com piscina, diretamente integrada à função estar; a segunda área livre está relacionada à função serviço. É interessante notarmos que começa a existir, neste projeto, um tratamento paisagístico da área livre.

Configurativamente, este projeto em dois pavimentos, segue as mesmas linhas de composição da casa anterior: um volume puro, integrado ao lote, com igualdade de tratamento dos eixos longitudinais e transversais e uma integração área construída/área livre.

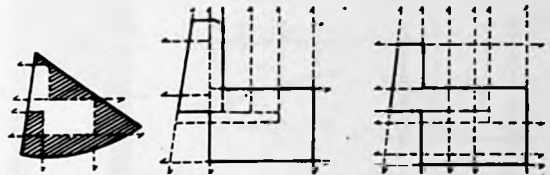


Figura 26 – Casa Benedito Levi

Com a casa Antonio L.T. de Barros (1946) há uma terceira aproximação ao método empregado por Rino Levi na casa J.C. Sobrinho, de 1938, como:

- o uso de pérgolas como elemento de integração casa/ambiente natural.
- à casa é permitido um diálogo com o espaço que a envolve.
- tratamento paisagístico da área livre, deixando de ser um espaço negativo para se transformar em área de convívio.

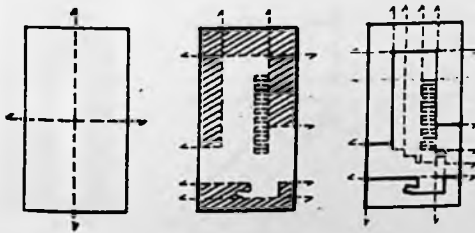


Figura 27 – Casa Antonio L.T. de Barros

Tendo como referência a forma retangular do terreno (razão próxima de



1:2), insere uma construção térrea, privilegiando os eixos longitudinais, com ênfase ao sistema pergolado, que chega a ocupar 50% do eixo longitudinal da casa. Como princípio, podemos dizer que volta a utilizar o sistema rua→jardim→casa→quintal, mas existem elementos que estabelecem um avanço em relação àquelas da fase anterior: neste projeto o recuo frontal e o recuo de fundos possuem a mesma dimensão longitudinal ( 6,0 ms.); a implantação de uma marquise frontal estabelece um segmento de integração público/privado e os recuos laterais ( bem mais amplos do que os anteriores) permitem uma luminosidade muito maior ao espaço construído. A casa Barros mostra um crescimento metodológico interessante, tendo as primeiras casas como referência: deixa de existir a casa reclusa, tímida e fechada dentro do lote, começando um processo de integração efetivo casa/lote.

A casa Hans Trostli (1948) apresenta um recuo acentuado tendo a anterior como referência. Amparado em princípios corbusianos implanta o espaço residencial em dois pavimentos, com uma comunicação tênue com o entorno. Reaparece a relação frente→fundos e com ela toda a situação contínua rua→quintal. A casa

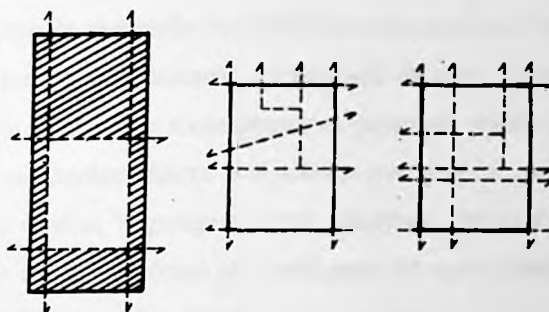


Figura 28 – Casa Hans Trostli

Trostli segue, tendo como base a configuração retangular do terreno, apresentando o predomínio dos eixos longitudinais e permanecendo os transversais como eixos básicos de fechamento. Um ponto interessante deste projeto é a incorporação de um eixo diagonal que visa estabelecer uma relação entre a sala de jantar e o terraço.

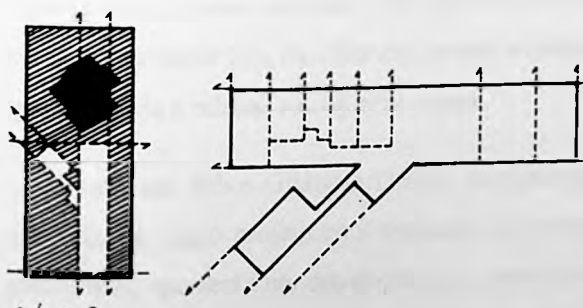
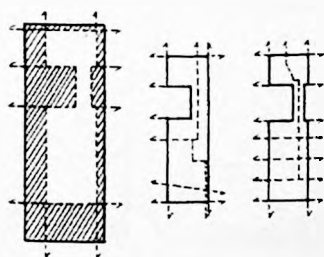


Figura 29 – A Segunda casa do arquiteto

A segunda casa do arquiteto, de 1949, localizada no mesmo terreno aonde está situada a “casinha”, surge como um retângulo longitudinal em oposição direta à configuração da anterior. Apenas o bloco da garagem apresenta-se em

ângulo de 45°, permitindo o acesso pela rua Barão de Jaceguai. A intenção de Artigas nesta casa está voltada, principalmente, para a elaboração do volume, formado por uma longa laje inclinada, gerando uma forma trapezoidal. Quanto aos eixos de composição são estes, em sua maioria, transversais, compartimentando espaços, cujo programa de necessidades tem a simplicidade como característica. Com a distribuição das duas casas no mesmo terreno, temos um ponto interessante para ser analisado: sendo elaborados pelo mesmo arquiteto ( com uma defasagem de seis anos), contendo ambas programas parecidos, apresentam uma dialética formal, deixando clara as alterações compositivas do arquiteto, num prazo exíguo de tempo.

A casa Heitor de Almeida (1949) apresenta uma postura arquitetônica que será empregada, por Artigas, em projetos posteriores: a utilização de rampas de acesso em espaços residenciais, fato de um certo modo inusitado na arquitetura moderna de São Paulo. O uso da rampa substituindo a escada como elemento de integração dos pavimentos faz com que Artigas volte aos seus primeiros projetos, retomando a implantação longitudinal da casa. A rampa, sendo o elemento definidor, une os dois corpos que a constituem: o principal, aonde estão

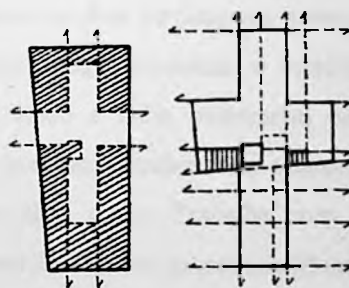


**Figura 30 – Casa Heitor de Almeida**

todas as funções básicas e a edícula que guarda parte da função serviço, a garagem e um *solarium*. Projetada em terreno de esquina (com um coeficiente de aproveitamento de 43%) retangular (razão 1:3), permanece com certa relevância apenas um dos recuos frontais. Tendo como ênfase principal uma posição longitudinal, utiliza-se apenas de um eixo, empregado nos dois pisos, que enfatiza a circulação, deixando aos transversais a definição dos

principais espaços internos. Não há posicionamento aqui da relação frente→fundos, visto que existem dois acessos relevantes (um em cada rua) e uma seqüência que privilegia a relação rua→jardim→casa.

A casa Febus Gikovate (1949), configuração em cruz ( o único projeto aqui analisado que possui esta forma) apresenta um entrelaçamento interessante entre os eixos, permitindo a constituição de um sistema axial e um processo de interação de todos os



**Figura 31 – Casa Febus Gikovate**

espaços constituintes da casa com o ambiente externo, cuja intenção intensifica-se com o uso de pérgolas e de uma área não construída que integra-se com o setor estar. Mesmo não constando do projeto um tratamento paisagístico da área de entorno, percebe-se que Artigas busca a composição tendo em vista uma ação contínua casa/espaço natural, cuja forma em cruz empregada permite uma distribuição distinta das funções internas.

A casa Paulo Gomes dos Reis (1951) possui uma configuração interessante. A partir de um terreno com uma forma trapezoidal, Artigas implanta uma casa tendo como base a forma retangular, posicionada transversalmente em relação ao terreno, permitindo que os principais eixos tenham este direcionamento. Com esta configuração os eixos longitudinais passam a ter uma influência secundária na constituição dos espaços internos. A única relevância que se dá ao eixo longitudinal é a sua capacidade de interação entre a casa propriamente dita e a edícula implantada nos fundos do lote. Não se pode dizer que exista uma relação definida entre frente→fundos. Dado o posicionamento transversal da casa, a relação frente→fundos fica debilitada, a não ser pelo posicionamento da edícula, assim desaparece a noção de quintal, permitindo apenas uma relação rua→jardim→casa.

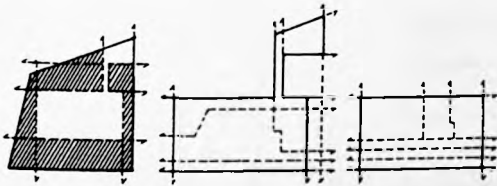


Figura 32 – Casa Paulo G. dos Reis

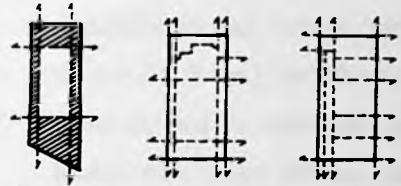


Figura 33 – Casa Rubens Mendonça

Na casa Rubens Mendonça tira partido do declive do terreno em direção à rua e implanta a garagem no recuo frontal, definindo a residência em dois pavimentos acima do subsolo. O predomínio longitudinal do terreno faz com que Artigas posicione a residência neste sentido. Define os principais eixos de composição tendo a linha transversal como referência. Percebe-se que o eixo longitudinal tem uma importância fundamental quanto ao processo de circulação e distribuição espacial, não indo além disto. Trabalha com um paisagismo simplificado, posicionando áreas verdes apenas nos dois recuos principais (frente e fundos). Assim, faz um retorno à relação frente→fundos, porém com uma ação de uso amparada na seqüência contínua rua→casa→quintal.

A casa Taques Bittencourt é a primeira casa aqui analisada na qual trabalha com a noção de pátio interno descoberto. Nesta, o paisagismo integra-se, em definitivo, com a

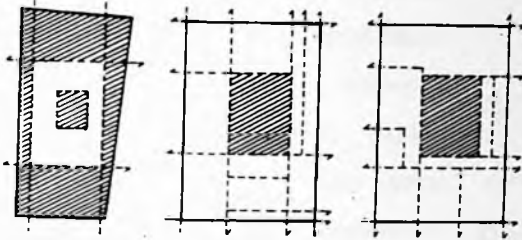


Figura 34 – Casa Taques Bittencourt

construção, não somente no pátio interno como em toda a área de entorno. Surge novamente a rampa como elemento principal de circulação, posicionada ao lado direito do pátio. Com o uso de um sistema de circulação referendado por rampas, volta a explorar a casa no sentido longitudinal do terreno, permanecendo os eixos transversais como eixos de fechamento. Vale notar o posicionamento da área de serviço à frente da casa, ocupando o subsolo e comunicando-se, através de escada, com uma área de serviço descoberta localizada no pavimento térreo, isolada da rua por um muro de pedras.

A segunda casa projetada para a família Trostli (1958) está inserida em um terreno retangular, com uma tendência ao quadrado. Isto permite que implante o espaço residencial em

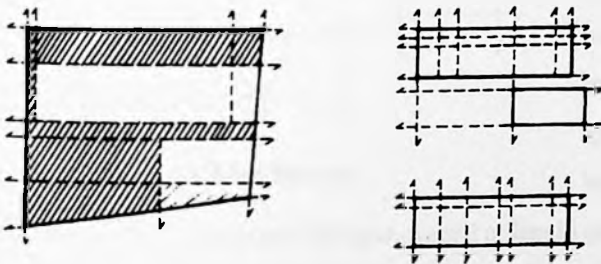


Figura 35 – Casa Hans Trostli II

posição transversal (razão 1:3), possibilitando um extenso recuo frontal (14,0 ms.). Trabalhando-o como sistema de circulação que lembra uma praça pública, com seus caminhos em pedras, bancos e áreas verdes integradas, posiciona, à frente da casa, o abrigo de automóveis: uma área retangular, isolada do corpo principal, posicionada ao lado direito do terreno. Utilizando um processo de composição diferenciado daquele apresentado na primeira casa da família Trostli, explora os eixos transversais, influenciado pelo posicionamento da rampa interna, definida como a principal tônica da composição. Os eixos longitudinais surgem como eixos básicos de fechamento, sempre perpendiculares aos de circulação. Utilizando um princípio, já visto na casa Taques Bittencourt, implanta um pátio interno descoberto, porém, em menor escala que o anterior. O posicionamento da casa em relação ao lote apresenta uma tomada de posição de ênfase voltada à área frontal, tornando-se secundária a área dos fundos, fortalecendo uma relação rua → jardim → casa.

posição transversal (razão 1:3), possibilitando um extenso recuo frontal (14,0 ms.). Trabalhando-o como sistema de circulação que lembra uma praça pública, com seus caminhos em pedras, bancos e áreas verdes integradas, posiciona, à frente da casa, o

A casa Mendes André (1966) segue, com poucas modificações, procedimentos vindos dos projetos anteriores. Terreno com constituição próxima ao quadrado, posiciona novamente a construção no sentido transversal do terreno, cujos eixos seguem o mesmo sentido. A modificação

que se apresenta, em relação à casa Trostli, é o posicionamento da rampa de acesso, no sentido longitudinal, que une a casa a um bloco aonde um estúdio está posicionado. No projeto não há indícios de tratamento paisagístico. Vale salientar que há um retorno de centralização da casa no terreno, voltando a adotar a relação contínua rua→jardim→casa→quintal.

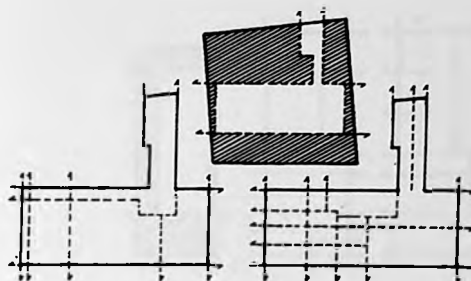


Figura 36 – Casa Mendes André

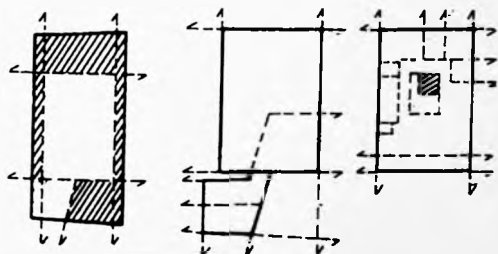
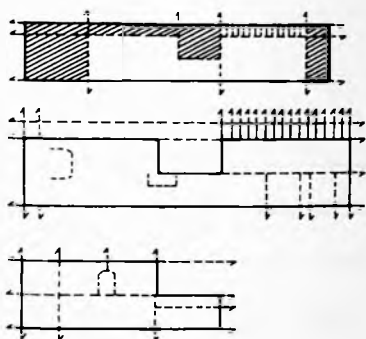


Figura 37 – Casa Elza Berquó

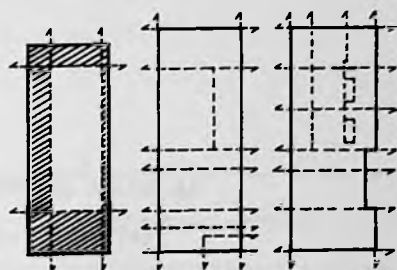
A casa Elza Berquó (1967) implantada num terreno retangular segue princípios já apresentados anteriormente: a configuração da casa segue a composição do terreno, sendo uma forma retangular pura, cujos eixos apresentam uma certa equidade entre as linhas longitudinais e transversais. Algo

que chama a atenção é o uso do recuo frontal utilizado para a implantação da garagem. Mesmo havendo um predomínio longitudinal da casa, não há ênfase característica no uso destes eixos na constituição dos espaços internos: a partir de um pequeno pátio descoberto desenvolvem-se eixos nas quatro direções, constituindo os poucos espaços delimitados.

As duas últimas, Gilberto Krutman (1968) e Alfred Domscke (1971), apresentam procedimentos próximos e estão implantadas em terrenos com características longitudinais acentuadas, que fazem lembrar os terrenos das primeiras casas que analisamos, porém, não existem mais os dois corpos contínuos e sim uma única forma linear com eixos transversais de fechamento, uso de rampas entre os pavimentos, pérgolas e reentrâncias continuam sendo pontos marcantes da fase final das casas projetadas por Artigas, aqui analisadas.



**Figura 38 – Casa Gilberto  
Krutman**



**Figura 39 – Casa Alfred Domscke**

## 2.4 SÍNTESE

<b>RINO LEVI</b>	<b>VILANOVA ARTIGAS</b>
<b>Período 1929 – 1938</b>	<b>Período 1938 – 1943</b>
<b>De 1929 a 1932</b>	<b>De 1938 a 1939</b>
Constituição de duas formas lineares longitudinais	Constituição de duas formas lineares longitudinais
Predominância dos eixos longitudinais	Predominância dos eixos longitudinais
Eixos transversais auxiliares	Eixos transversais auxiliares
Ênfase na orientação frente-fundos	Ênfase na orientação frente-fundos
Relação contínua rua→jardim→casa→quintal	Relação contínua rua→jardim→casa→quintal
Ausência de tratamento pasagístico da área de entorno	Ausência de tratamento pasagístico da área de entorno
Recuos frontais variáveis	Recuos frontais variáveis
<b>De 1932 a 1938</b>	<b>De 1939 a 1943</b>
Eqüidade na composição dos eixos longitudinais e transversais	Eqüidade na composição dos eixos longitudinais e transversais
Questionamento da relação rua→jardim→casa→quintal	Relação contínua rua→jardim→casa→quintal
Rompimento da relação frente-fundos	Ênfase na orientação frente-fundos
Implantação de sistema articulado	O quadrado como figura dominante
Preocupação pasagística emergente	Ausência de tratamento pasagístico
Início do uso de pérgolas como elemento de integração casa/entorno	
<b>Período 1944 – 1963</b>	<b>Período 1944 – 1968</b>
<b>De 1944 a 1953</b>	<b>De 1944 a 1949</b>
Recoo frontal integrado à rua	Integração casa/ambiente natural
Laterais e fundos passam a ser jardins e locais de estar	Início do questionamento da relação contínua rua→jardim→casa→quintal

Desenvolvimento pasagístico	Início do desenvolvimento pasagístico
Eqüidade na composição dos eixos	Eqüidade na composição dos eixos
Abandono do sistema articulado	Abandono do quadrado como figura dominante
<b>De 1954 a 1963</b>	<b>De 1949 a 1968</b>
Eqüidade na composição dos eixos	Eqüidade na composição dos eixos
Integração interior/exterior	Constituição de um forma linear (longitudinal ou transversal)
Associação área livre→funções habitacionais	Relação rua→jardim→casa
Eixos de composição à serviço das funções habitacionais	Tratamento pasagístico da área livre
Integração dos blocos estar,dormir e serviço	Eixos distintos na composição dos pavimentos
Unificação área livre/área construída	Rampas integram pavimentos
Utilização de pátios internos	Utilização de pátios internos
Utilização de sistemas pergolados	Utilização de sistemas pergolados



## CAPÍTULO 3: DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL



Figura 3.1 - Tipos de distribuição espacial

### 3.1 Rino Levi

Ao analisarmos a composição dos espaços residenciais projetados por Rino Levi, o primeiro ponto que chama a atenção é a importância desempenhada pela casa do próprio arquiteto, projetada em 1944, como elo de ligação entre duas etapas claramente distintas, quanto ao método empregado. Todos os projetos elaborados até aquela data, em dois ou mais pavimentos, não apresentavam nenhuma sugestão de continuidade espacial explícita com as áreas de entorno. Esta ação não ocorrerá com as casas projetadas a partir da década de 40, todas térreas, que buscavam uma integração do espaço construído com a paisagem envolvente, entendendo o lote e a casa como unidade, recebendo claras influências do movimento orgânico, como veremos a seguir.

#### 3.1.1 Período 1929-1938

Quanto ao primeiro estágio, como já dissemos, há uma característica projetiva de real importância: a elaboração de dois pavimentos ou mais representada por indícios de monumentalidade, volumes limpos, porém pesados e uma sobriedade no tratamento ornamental ou a sua total ausência. O fato de apresentar um discurso formal próximo à arquitetura expressionista não se espelha no que diz respeito à distribuição espacial ainda presa a um procedimento tradicional de composição.

A casa Vicente Giaccagliani, o primeiro projeto de Rino Levi apresentado neste trabalho, é um exemplo nítido da prática convencional de elaboração dos planos das casas, prática esta que se perpetua em toda a sua primeira fase, com uma ressalva ao projeto da casa Luís Médici de 1935, como veremos na seqüência.

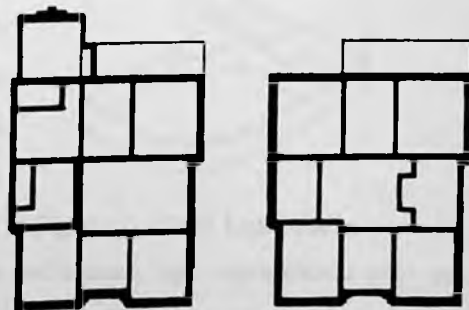
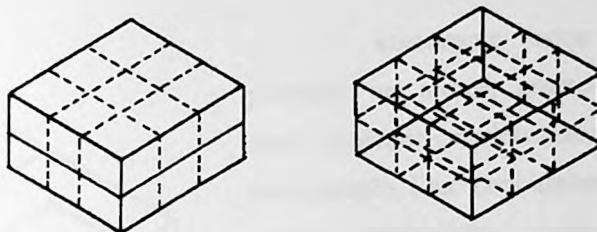


Figura 1 – Casa Vicente Giaccagliani

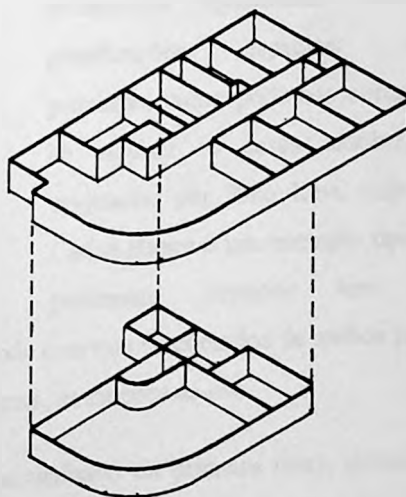
Na casa Giaccaglini, levando em consideração a predominância longitudinal do terreno, implanta um volume cúbico, em dois pavimentos, seguindo diretrizes impostas pelo próprio lote. Ao constituir a configuração básica da casa, elabora uma retícula,



dividindo a área interna em pequenos retângulos que se comunicam timidamente. Ao estabelecer o pé-direito, esses pequenos retângulos convertem-se em caixas interligadas, constituindo cada uma um compartimento definido. Cada compartimento ao ser nominado como função doméstica – comer, cozinhar, trabalhar, dormir, etc. – fica delimitado pela sua própria configuração. Finalizando, a somatória de caixas contíguas dão a característica final: a própria caixa do edifício. A caixa/edifício tem uma tênue comunicação com o lote, não apresentando interesse de uma interação mais incisiva.

O resultado casa é, simplesmente, uma série de cubos justapostos, cuja unidade define-se por uma série de divisões métricas, com um predomínio estático ponderável, não sugerindo um princípio pessoal de busca de interação entre espaço interior e exterior.

A casa Luís Médiçi (1935) chamada por Rino Levi como “a casa na praia do lago de Santo Amaro”, por ter sido projetada como uma casa de fim de semana apresenta alguns pontos discordantes em relação às casas dessa primeira fase. É a única, de toda a sua produção



onde encontramos um aceite parcial das teses corbusianas, aqui representada pelo uso de *pilotis* e janelas corridas. Elaborada contendo um pavimento e meio, tira partido da topografia do terreno em declive acentuado, utilizando o meio-piso inferior como área de recepção e

**Figura 2 – Casa Luis Médiçi**

circulação, chamado por Rino Levi de alpendre, implantando no piso superior todas as funções habitacionais.

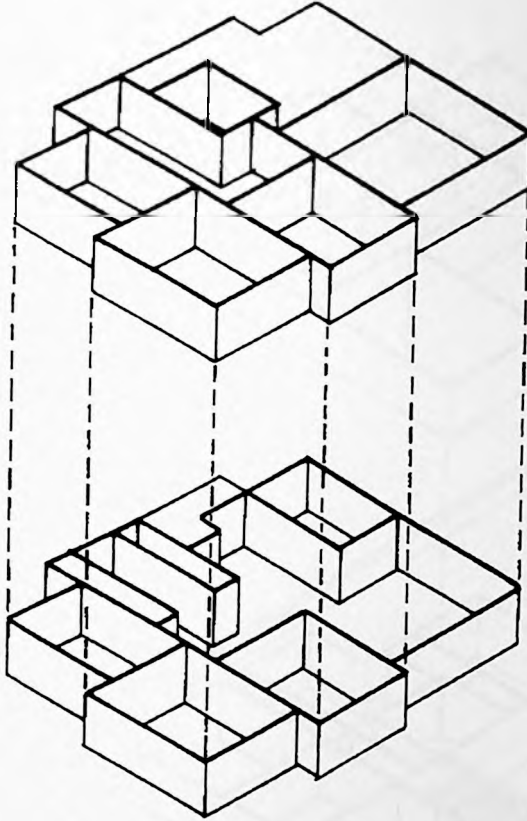


Figura 3 – Casa Carlos Rusca

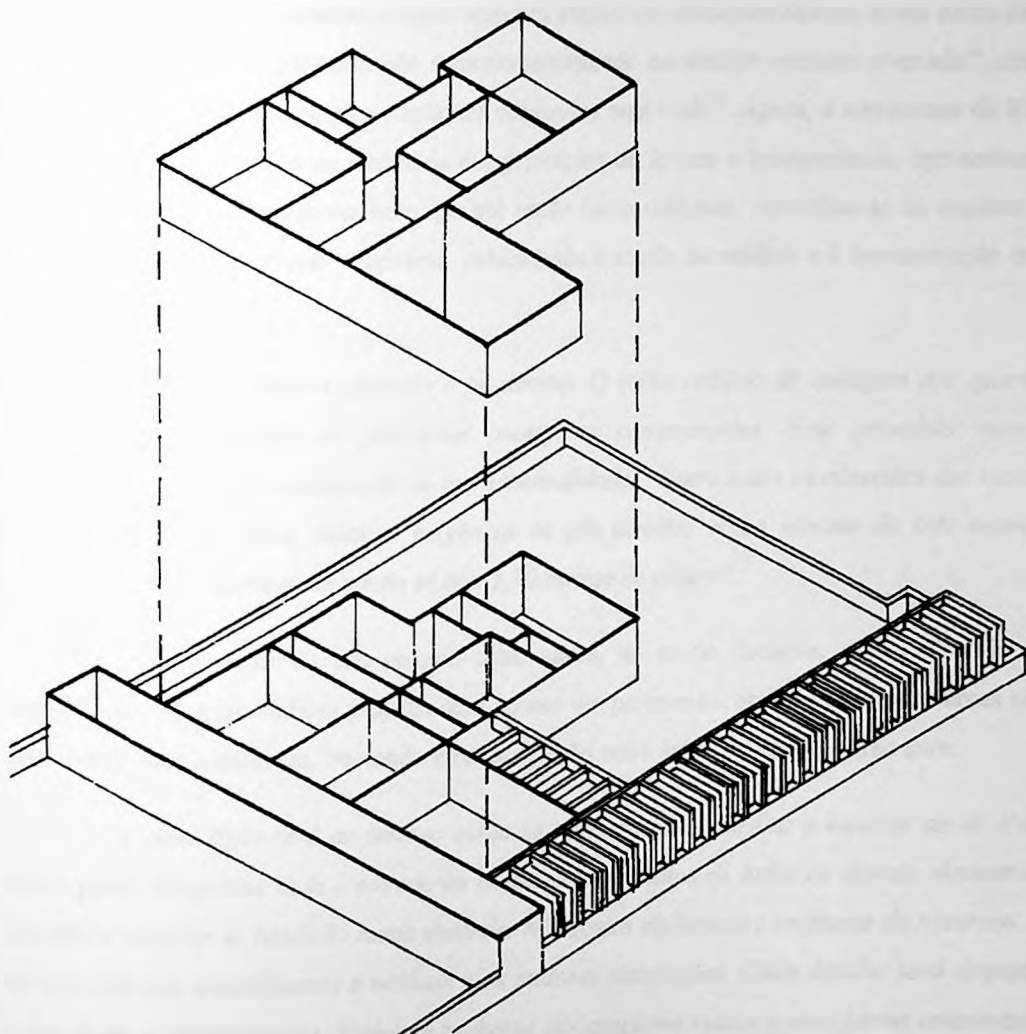
constituição espacial muito próxima do térreo, fazendo com que os cômodos de ambos passem a ter a mesma configuração, alternando-se, basicamente, as funções de uso.

A casa J. C. Sobrinho (1938, a última casa analisado da primeira fase), possui toda característica metodológica que o arquiteto utilizará nos projetos posteriores. O que a prende à primeira fase é o fato de ser um edifício assobradado, possuindo a função dormir isolada no segundo piso. No térreo o estar apresenta-se contínuo e em plena comunicação com o espaço externo, reforçado pelo uso extenso de pérgolas como elemento de união entre áreas externas e internas. Salienta-se que a distribuição espacial do piso superior já não segue com extremo

É interessante notar que possuindo um terreno generoso em área e localizado num loteamento rico em vegetação, Rino Levi implanta um projeto assobradado, fechado e desvinculado da área de entorno, o que não ocorrerá nos projetos da segunda fase.

Uma outra questão interessante na primeira fase, em relação à distribuição espacial, é a constituição do edifício/caixa em dois ou até três pavimentos. Os pavimentos apresentam entre si planificações espaciais muito próximas, como podemos comprovar ao analisar as casas assobradadas projetadas por Rino Levi, cuja casa Carlos Rusca é um exemplo típico. O pavimento superior tem uma

rigor a utilizada no térreo, o que é exemplificado pela definição da sala de estar com pé-direito duplo, integrando os dois pisos.



**Figura 4 – Casa J.C. Sobrinho**

### 3.1.2 Período 1944 – 1963

A segunda fase, iniciada com a sua própria casa, caracteriza-se por uma alteração bem acentuada de distribuição espacial expressa por um amadurecimento conceitual e uma expressão projetiva que não encontramos nos projetos anteriores. Há um abandono das casas assobradadas, talvez querendo romper com um sentido de monumentalismo, como deixa claro quando diz que a “arquitetura não é monumentalidade no sentido corrente e errado”, como não é a “resultante de estuques e apliques colocados aqui e ali”<sup>1</sup>. Agora, a arquitetura de Rino Levi busca a modernidade, amparada em princípios de leveza e transparência, apresentando uma ruptura com o tradicionalismo que até então havia utilizado. Aproxima-se da arquitetura orgânica e da preocupação wrightiana relacionada à escala do edifício e à harmonização dele com seu entorno.

*Aos poucos vai-se reduzindo o pé direito. O velho critério de cubagem dos quartos não é baseado em princípios científicos comprovados. Esse princípio nasceu sobretudo da preocupação de monumentalidade... Entre todos os absurdos dos nossos códigos de obra existe a exigência de pés direitos como mínimo de três metros, quando o homem em média só tem 1,70 metros de altura”.*<sup>2</sup>

Assim, a partir da sua própria casa, altera, de modo decisivo, a sua filosofia de distribuição espacial: elabora projetos com apenas um pavimento, abrindo-os para as áreas não edificadas, para a natureza, buscando uma integração entre área construída e área livre.

*“A casa ligar-se-á ao terreno como se dele brotasse. Jardins e espaços ao ar livre serão parte integrante dela e merecerão os mesmos cuidados de todos os demais elementos. Interior e exterior se fundirão numa unidade. Nós somos elementos e criaturas da natureza. É no seu seio que encontramos a verdade e as maiores satisfações. Cada detalhe será disposto e estudado cuidadosamente. É sempre perigoso dar excessivo realce a uma forma unicamente para produzir efeito. A verdadeira harmonia tem sempre um sentido de calma e de paz”.*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> LEVI, Rino – “Projeto de hospital-experiência de um arquiteto”- aula proferida durante o 2º Curso de Planejamento de Hospitais, promovido pelo IAB-SP, arquivo do arquiteto, 1954.

<sup>2</sup> LEVI, Rino – “Mudam os tempos” – revista “Artes Plásticas”, nº2, São Paulo, 1939.

<sup>3</sup> LEVI, Rino – “O projeto residencial” – papéis avulsos, arquivo do arquiteto, s.d.

Ao dizer que “a casa ligar-se-á ao terreno como se dele brotasse, Rino Levi aproximou-se, e muito, dos conceitos arquitetônicos de Frank Lloyd Wright, principalmente quando este diz que “uma forma orgânica desenvolve sua estrutura nas mesmas condições que a planta que cresce, emergindo da terra... ambas desabrocham ou brotam, saindo de seu próprio interior”.

Rino Levi deixa claro a influência exercida pelo organicismo sobre ele, nesse período, numa palestra proferida na inauguração da exposição de móveis “Forma”, em 25 de novembro de 1964, onde diz:

*“A condição fundamental da arquitetura é a unidade da obra e, de acordo com Lloyd Wright, sua organicidade, ambientação, coordenação dos espaços internos e externos, materiais, cores e texturas, arranjos internos e do jardim, são fatores que deverão se ajustar harmonicamente numa expressão plástica”.*<sup>4</sup>

Faz uma crítica às casas antigas e uma autocrítica de sua produção anterior à década de 40, por apresentarem paredes maciças, determinando uma separação interior/exterior, o que buscará alterar na segunda fase.

*“Na casa moderna, interior e exterior apresentam-se em ligação íntima, numa continuidade ininterrupta, determinando uma unidade espacial. O homem, assim, tem maior participação com a natureza. A casa, mais aberta, torna-se mais alegre e mais humana. Maior convivência com a natureza e o hábito da vida ao ar livre, em contato com as plantas, dignificam e elevam o homem, espiritualmente”.*<sup>5</sup>

A partir daí surgem novos princípios de planificação espacial de suas casas, como a quebra da hegemonia do edifício/caixa com seus compartimentos estanques, negando assim o projeto da casa baseado na disposição de paredes.

*“No desenho, as paredes virão por último, depois de definidas e distribuídas as várias funções e de dispostos os móveis, o jardim e uma série de detalhes ligados à nossa vida cotidiana. A casa, como a entendemos hoje, é a resultante das soluções*

<sup>4</sup> LEVI, Rino – “Palestra proferida na inauguração da exposição de móveis “Forma” – arquivo do arquiteto, 25 nov. 1964.

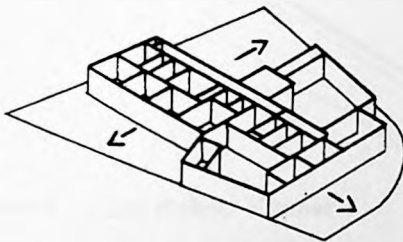
<sup>5</sup> LEVI, Rino – “Os jardins na arquitetura moderna” – In jornal “A Gazeta”, São Paulo, 6 de maio de 1959.

*encontradas para a mesa de trabalho, para a estante de brinquedos, para a lareira, para um recanto de sombra no jardim, e para inúmeros outros detalhes”.*<sup>6</sup>

Surge, então, o princípio da planta livre, porém, não aquele apregoado por Le Corbusier no qual se estabelece de antemão as dimensões gerais de um edifício através de uma figura geométrica simples, para que *a posteriori*, usando um processo modular, chegar a uma divisão dos espaços internos. Busca o conceito de planta livre segundo um procedimento wrightiano onde o projetar não se prende a uma divisão mecânica dos espaços. A planta livre passa a ser algo que se forma do interior para o exterior, influência recebida da própria natureza, como posiciona Wright:

*“Ter um princípio de vida interior é o dom de toda semente. Do mesmo modo, toda idéia de uma boa construção necessita de um princípio de vida interior”*<sup>7</sup>

Portanto, uma casa orgânica deve, além de acolhedora e dar sensação de proteção, ser simples, sendo esta representada por um ato contínuo entre plano interior e exterior. O edifício passa a formar então um todo indivisível, tendo todos os cômodos integrados, “*creseendo*” harmonicamente, onde cada parte ocupa o lugar que lhe corresponde, formando uma unidade.



**Figura 5 – Casa Rino Levi**

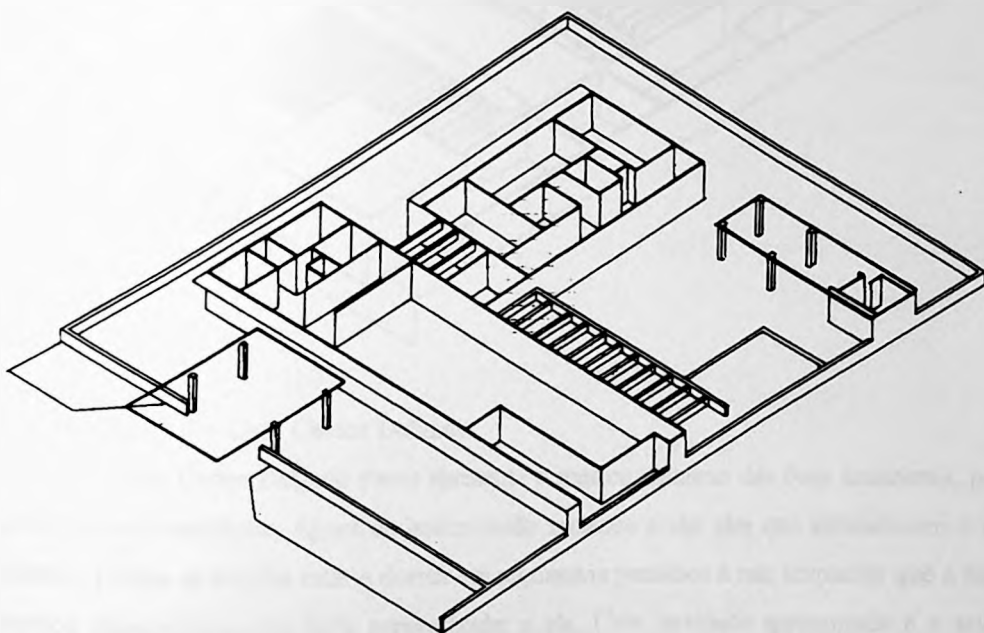
Na casa Rino Levi, expressão da teoria apresentada anteriormente, há o agrupamento do programa de necessidades em três grandes setores: estar, serviço e dormir; sendo os dois primeiros voltados para as ruas, enquanto o terceiro prolonga-se até a divisa com o lote dos fundos. Há o projeto de três grandes áreas ajardinadas ( cada uma integrada a um setor funcional ) que agem como elementos de isolamento dessas funções tanto do espaço urbano como dos lotes vizinhos.

Na casa Robert Kanner utiliza o mesmo procedimento anterior, agora com maior ênfase. Implanta um abrigo para carro no recuo frontal com estrutura independente. Após o abrigo lança mão de um corpo transversal, aonde estão localizadas as funções estar e serviço.

<sup>6</sup> LEVI, Rino – “A casa” – op. cit.

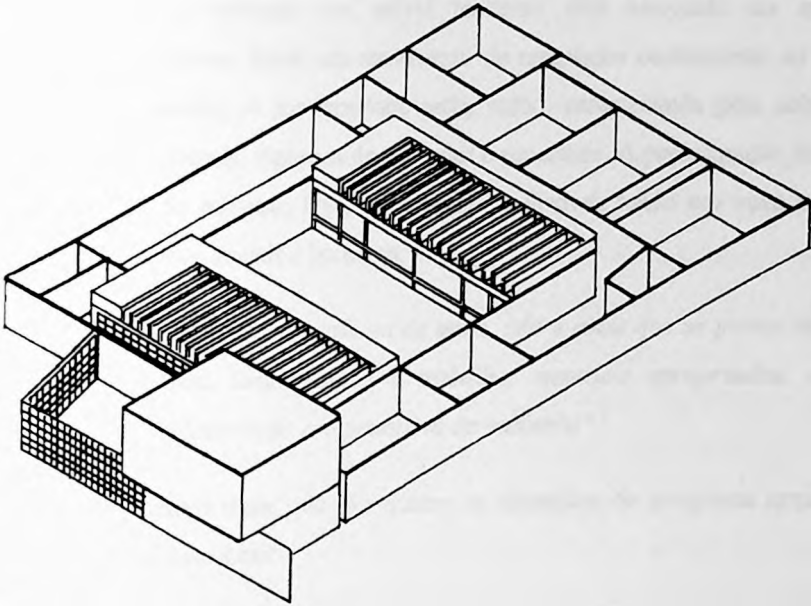


Levi faz com que a função estar se comunique decididamente com o plano externo: entre o estar e o recuo frontal implanta um pequeno jardim e no lado posterior um sistema pergolado faz o elo de ligação com a área livre do terreno, abrindo para uma área de lazer. A função dormir, implantada num bloco isolado, une-se ao corpo da casa pelo uso de pérgolas.



**Figura 6 – Casa Robert Kanner**

<sup>7</sup> WRIGHT, Frank Lloyd. "El futuro de la arquitectura. Buenos Aires, Poseidon, 1957.



**Figura 7 – Casa Castor Delgado**

A casa Castor Delgado Perez apresenta o mesmo discurso das duas anteriores, porém com algumas novidades. Agora os jardins estão reclusos e são eles que estabelecem o fluxo interno. Define as funções estar e dormir em segmentos paralelos à rua, enquanto que a função serviço desenvolve-se em linha perpendicular a ela. Uma novidade apresentada é o volume cúbico posicionado na parte frontal da casa aonde está posicionado o abrigo para carro no térreo e dormitórios para empregadas no pavimento superior.

Esses novos princípios levariam, sem dúvida alguma, a uma mudança de concepção espacial, onde até o mobiliário passaria a ser visto como parte integrante do edifício.

*“Dentro de uma unidade orgânica, o móvel representa um elemento importante e indispensável. Porém, só há poucos anos é que ele se encontra francamente à nossa disposição. Quando a arquitetura brasileira já despertava a atenção do mundo civilizado, o problema de harmonizar a mobília com a casa era ainda intransponível.*

*Felizmente, esta fase foi superada. Hoje, temos a possibilidade de maior escolha neste campo".<sup>8</sup>*

Segundo Levi, a evolução do móvel moderno está associada ao movimento contemporâneo da arquitetura. Seria um movimento de renovação contraposto ao ecletismo resignado do século anterior. A modernidade seria, então, caracterizada pela sobriedade e pureza do desenho, pela seleção rigorosa de materiais e processos. A preocupação básica seria a de se criar ambiente de repouso, leve, transparente e flexível, tendo em vista um melhor atendimento às necessidades sociais e humanas.

*"Um protótipo de cadeira, de sofá ou de mesa, não é coisa que se possa improvisar. O assunto demanda longo estudo e trabalho, materiais apropriados, operários qualificados e a colaboração compreensiva da indústria".<sup>9</sup>*

Resumindo, podemos dizer que são quatro as alterações de programa arquitetônico ocorridas depois da casa Rino Levi:

1. Eliminação do conceito de cômodos e de casa como caixas.
2. Redução das paredes divisórias, ao mínimo indispensável.
3. Harmonização do edifício com o ambiente exterior.
4. Incorporação do mobiliário como elemento arquitetônico.

<sup>8</sup> LEVI, Rino – "Palestra proferida na inauguração da exposição de móveis "Forma" – op. cit.

<sup>9</sup> Ibid.

### 3.2 Vilanova Artigas

Apresentamos na análise anterior que existe uma certa previsibilidade na progressão projetiva de Rino Levi, representada por apenas dois procedimentos de distribuição espacial, tendo o projeto de sua própria casa como elo de união entre eles. Levi classifica sua primeira fase com projetos assobradados, abandonando-os definitivamente quando busca obter, através de projetos com um único pavimento, uma ação interativa entre área construída e área livre. Abandonando quaisquer elementos como escadas, desníveis e rampas que, ao seu modo de entender a arquitetura, poderiam dificultar a compreensão do espaço construído. Como Rino Levi trilha um caminho nítido e com certa previsibilidade, o mesmo não podemos dizer sobre a produção residencial de Vilanova Artigas: utiliza alguns princípios que estão presentes em vários projetos, porém, claramente percebemos mudanças, às vezes radicais de enfoque, método ou discursos projetivos. Um bom exemplo é perceber que dos vinte e seis projetos aqui analisados, apenas seis apresentam-se constituídos por um único pavimento. A larga predominância dos projetos explorados em vários níveis (não havendo um período cronológico para essa ocorrência), está explicada pela intenção de um diálogo mais complexo entre área edificada e área livre, buscando, sempre, uma valorização dos aspectos topográficos do terreno e sua relação com o espaço urbano, que lhe permite utilizar planos definidores de circulação como escadas, rampas e desníveis.

#### 3.2.1 Período 1937-1943

O início de carreira do arquiteto está preso às influências estilísticas, com certa predominância ao neocolonial. Artigas conhecia porém evitava a implantação das posições modernistas, temendo não ser aceito ou entendido pela sociedade para a qual buscava apresentar-se. Ao falar sobre os seus primeiros projetos, no final da década de 30, quando tinha como sócio Dúlio Marone, defende este procedimento ao abordar que “o jovem

arquiteto que tinha novas idéias, nem falava em modernidade, pois não adiantava nada entrar com essas considerações, mas que com as novas visões de habilidade, o ideal era oferecer um equilíbrio mais correto na relação custo e vida".<sup>10</sup>

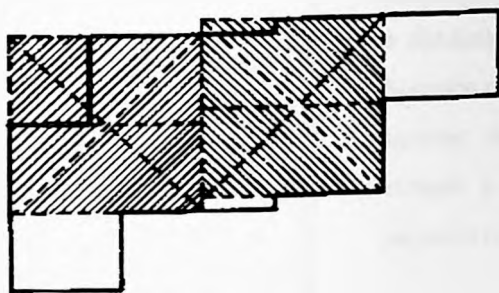


Figura 8 – Casa Henrique A. de Toledo

A casa Henrique Arouche de Toledo (1937), como distribuição espacial, é representativa do processo de implantação da casa tradicional paulistana do período, ou como o próprio arquiteto define: “a casa *standard* da pequena burguesia paulistana”. Implantada a partir da justaposição de dois quadrados e tendo, anexados, pequenos retângulos ao seu

redor, estabelece a composição residencial em dois pavimentos, permitindo, num dos seus raros exemplos, uma pequena construção implantada nos fundos do lote, aonde insere a garagem e o quarto de empregada. A distribuição espacial dessa casa segue o caminho delineado anteriormente, a linha tradicional, tão aceita no período em questão. Nessa casa, como ocorrerá com as duas casas que

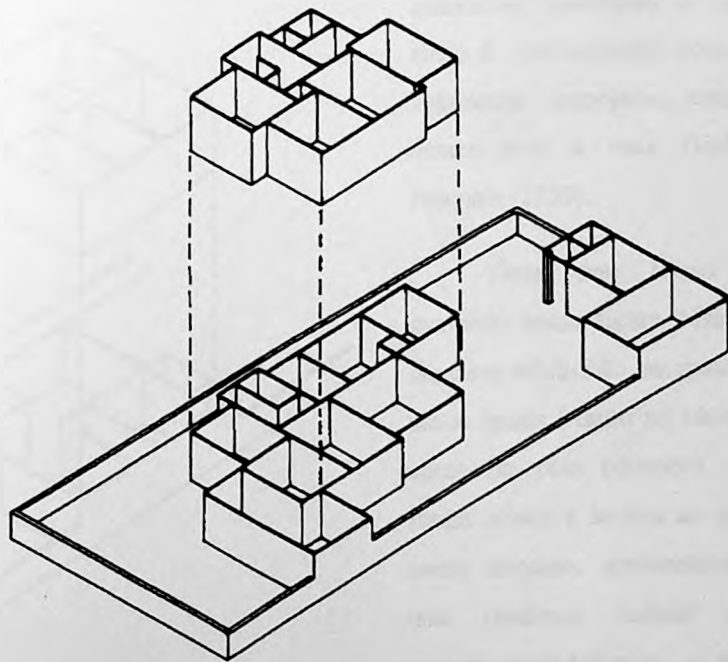


Figura 9 – Casa Henrique Arouche de Toledo

<sup>10</sup> ARTIGAS, Vilanova – entrevista concedida em 16 de julho de 1980, Fundação Vilanova Artigas.

estão na seqüência (José Morganti e Nelson Pereira da Costa), há uma aproximação às primeiras casas de Rino Levi. A distribuição espacial tem como referência a predominância longitudinal do terreno e a implantação de um volume cúbico, em dois pavimentos, seguindo

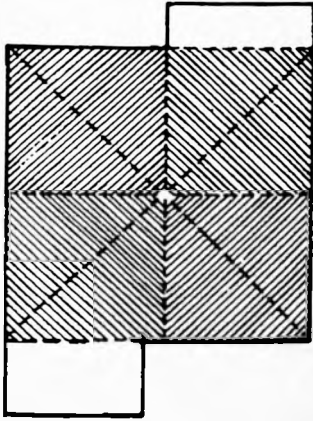


Figura 10 – Casa Giulio Pasquale

diretrizes impostas pelo próprio lote. A diferença que há em relação às primeiras casas de Rino Levi é em relação à distribuição espacial não tão rígida quanto aquelas. Seguindo o padrão estar e serviço no térreo e dormir no superior estabelece um processo de comunicação, evitando a retícula e a divisão do espaço interno em pequenos retângulos.

Como não encontramos a divisão reticulada do espaço interno nas casas anteriores, percebemos que irá

ocorrer ao abandonar as influências estilísticas e dar início à preocupação com a volumetria despojada, como ocorre com a casa Giulio Pasquale (1939).

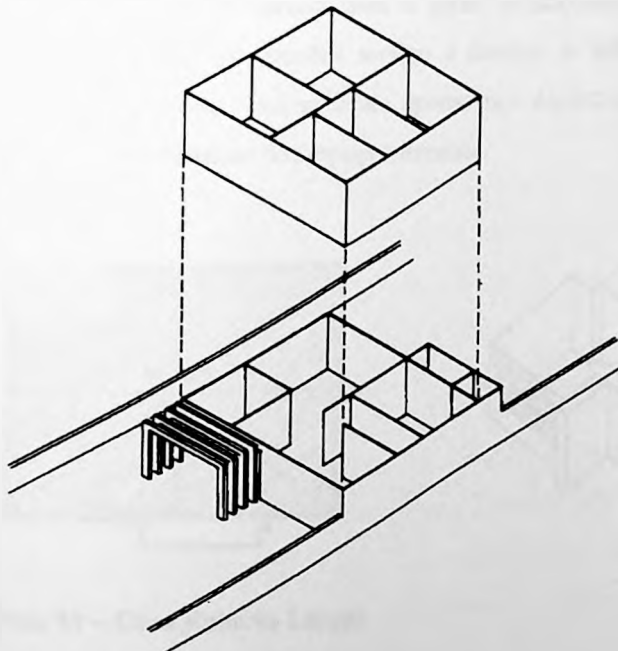
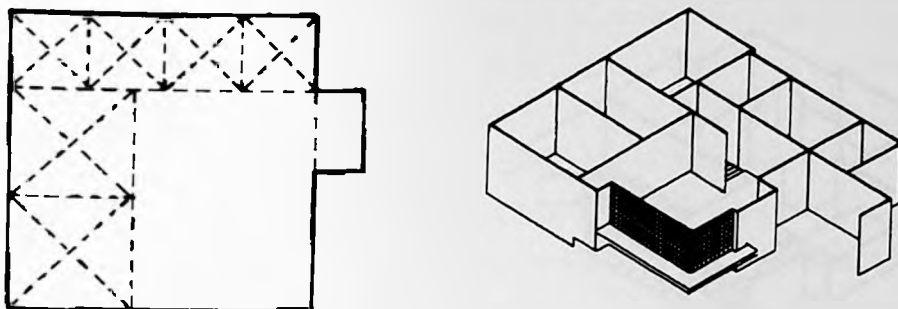


Figura 11 – Casa Giulio Pasquale

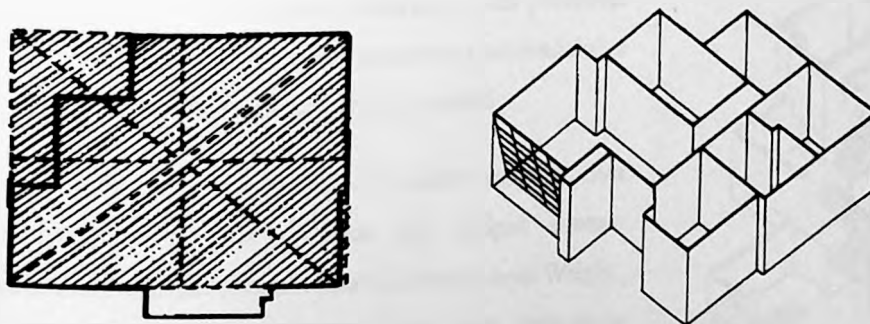
Nessa casa, tendo o quadrado como figura básica, faz a sua subdivisão em quatro partes iguais (tanto no térreo como no piso superior). A forma cúbica é levada ao seu ponto máximo, apresentando uma mudança radical de postura metodológica e um acesso definitivo às discussões

contemporâneas da arquitetura. Podemos dizer que a distribuição espacial sujeita-se à uma intenção formal pretendida.



**Figura 12 – Casa Bertha Gift Steiner**

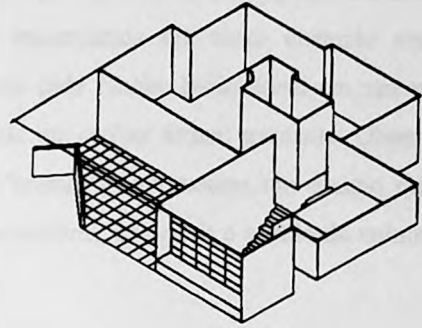
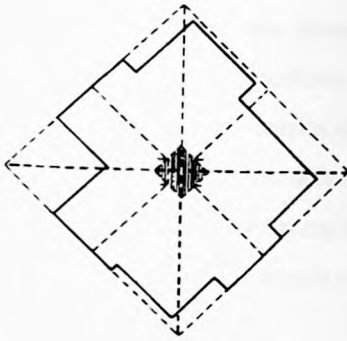
A casa Bertha Gift Steiner (1940) quanto à configuração aproxima-se da Giulio Pasquale, porém quanto à distribuição dos espaços apresenta alterações interessantes. Projetada em um único piso busca a não divisão dos espaços internos em partes iguais, liberando uma grande parcela para o estar, posicionando em duas faces do quadrado as diversas atividades das funções serviço e dormir. A influência wrightiana, que nessa casa começa a se delinear, está presente apenas nos aspectos formais, não mostrando qualquer influência na distribuição dos espaços internos



**Figura 13 – Casa Roberto Lacaze**

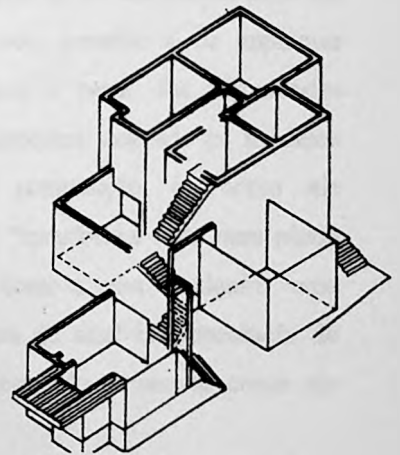
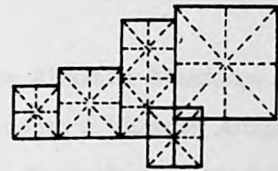
Implantada num terreno de forma triangular, a casa Roberto Lacaze impõe-se de modo inusitado com sua forma quadrada sobre um terreno triangular. Recortada na face da hipotenusa, por uma necessidade de obediência ao Código de Obras, segue a mesma

metodologia das duas casas anteriores: tendo o quadrado como figura dominante, trabalha o espaço interno privilegiando o estar. Percebe-se a proximidade entre ela e a anterior, tanto a nível de programa como de distribuição espacial.



**Figura 14 – Casa Vilanova Artigas I**

A casa Vilanova Artigas, a “casinha” de 1942, reforça o percurso iniciado com a casa Giulio Pasquale, quando o quadrado surge como figura de pleno domínio. Aqui, a partir do ponto central dessa figura é que se dá toda a distribuição espacial. Artigas começa a utilizar planos defasados em níveis, posicionando o estar e o serviço no mesmo plano, meio pé-direito acima posiciona a função dormir (constituída de apenas um dormitório) e num nível rebaixado (meio pé-direito) o estúdio.



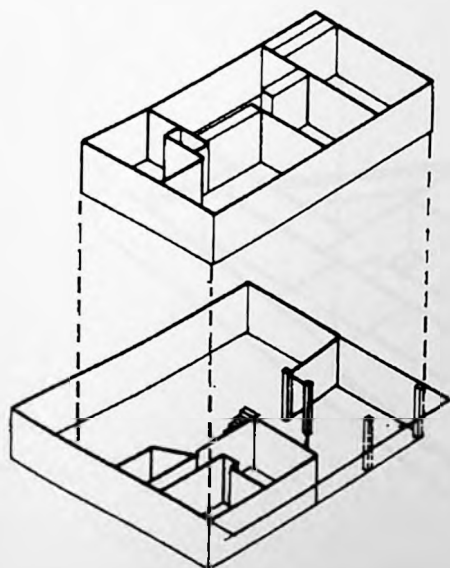
Encerrando este período de análise surge a casa Rio Branco Paranhos, a única que Artigas assume publicamente inspirações advindas de Frank Lloyd Wright, o que nos permite acrescentar que esta referência relaciona-se às questões formais, não havendo ligação acentuada aos quesitos espaciais.

**Figura 15 – Casa Roberto Paranhos**



Quanto à distribuição espacial há um aprofundamento do seu próprio enfoque relacionado ao uso de figuras geométricas como procedimento de composição. O quadrado está presente, porém não mais como figura única. A casa Paranhos apresenta-se com um jogo complexo de formas, todas referendadas por esta figura geométrica, composta em diversos planos que permitem um dinamismo que não encontramos um outro exemplo em sua produção, com tanta veemência. Artigas posiciona cada função habitacional em um plano, integrados por diversos corpos de escadas, gerando um caráter formal marcante. Observa-se que a utilização de planos defasados iniciada na “casinha”, aqui assume um estágio que irá permitir um aprofundamento maior nos projetos posteriores, nos quais o estudo da volumetria passará a ser elemento marcante em sua produção.

### 3.2.2 Período 1944-1968



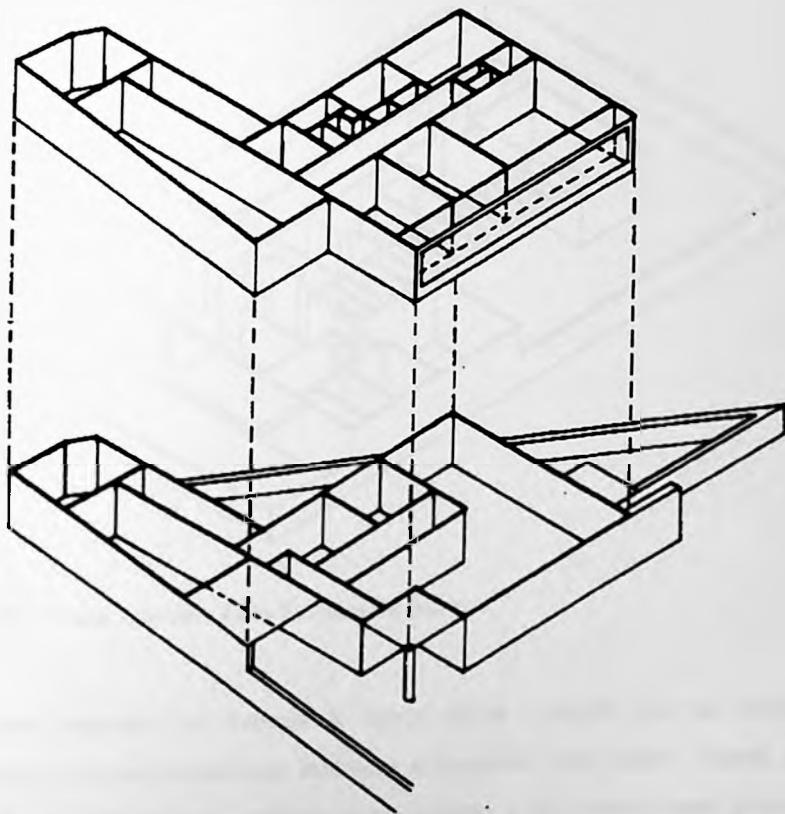
**Figura 16 – Casa Rivadavia Mendonça**

A casa Rivadavia Mendonça foi um projeto que trouxe à Vilanova Artigas uma oportunidade de mudança dos princípios projetivos. O fato de ser um terreno com um declive acentuado, permitiu a ele implantar uma composição a partir das dificuldades topográficas presentes, negando os modelos ortodoxos de composição, ou como ele próprio define: “transformar tudo num plano arrasado e aí botar a casa e adquirir uma reputação inteira de total incompetência de assimilar a natureza do terreno tal como ele era”.<sup>11</sup>

Há uma distância projetiva considerável entre essa casa e a que vimos anteriormente ( casa Rio Branco Paranhos). Com a

<sup>11</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento FAU-RGS” – op. cit.

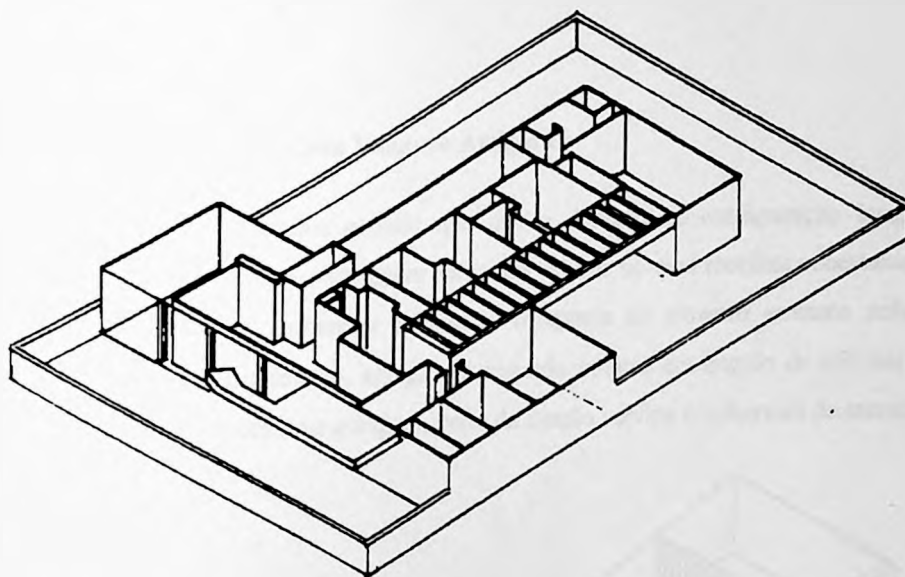
casa Rivadávia há uma mudança de posição arquitetônica, negando princípios advindos do organicismo e abrindo as portas para uma tomada de posição própria. Percebe-se logo pela distribuição dos espaços internos, que não estão mais condicionados a uma forma cúbica, como nas casas anteriores. Faz um exercício projetivo a partir de uma modulação, integrando os dois pisos a um modo de proceder único. Utilizando *pilotis* libera todo o acesso à residência, numa área ampla a que chama de terraço. O mesmo procedimento utiliza para a constituição da faixa contínua que irá formar a função estar. Utilizando um meio piso, implanta o pavimento superior, definindo ali a função dormir, interligado ao térreo por um único corpo de escada com lance contínuo.



**Figura 17 – Casa Benedito Levi**

A casa Benedito Levi está implantada num terreno de esquina e com certa irregularidade de perímetro. Surge um aprofundamento do jogo de volumes e a incorporação da estrutura como quesito estético. Sóbria, limpa, volumetria rica são elementos que valorizam o projeto. Como distribuição espacial apresenta algumas modificações interessantes: o

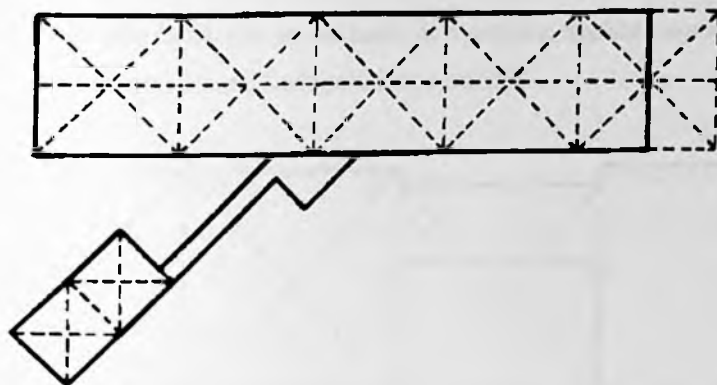
primeiro ponto é a justaposição de dois corpos, sendo um a casa propriamente dita e o segundo um espaço que talvez possamos chamar de edícula, aonde estão localizadas a garagem e dormitório de empregada e um estúdio no piso superior (salienta-se que o acesso ao piso superior ocorre pela escada posicionada no corpo da própria casa). O espaço interno da casa não apresenta surpresas, cuja valorização está mais uma vez associada à função estar, liberta de divisões, integrando continuamente o que chama de salão e sala de jantar, sendo que esta se comunica, em linha direta, com a função serviço. O piso superior é comedido, anexando, num só corpo, toda a área molhada, posicionando os dormitórios em linha contínua.



**Figura 18 – Casa Antonio Luís Teixeira de Barros**

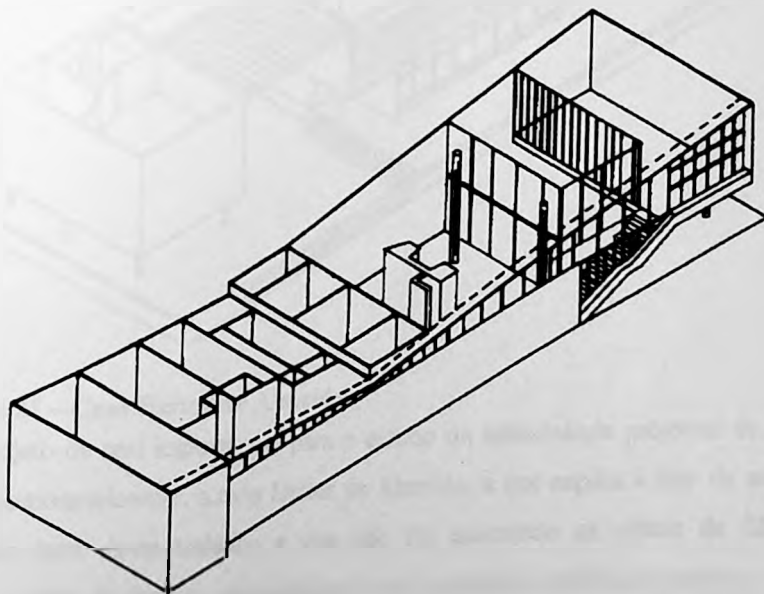
A casa Antonio Luís Teixeira de Barros chama a atenção por seu aspecto formal, principalmente por suas coberturas inclinadas e integradas num único volume, a chamada cobertura “asa de borboleta”, utilizada nesse projeto e em outras casas projetadas pelo arquiteto. Interrompe o estudo de planos defasados que acompanhamos até aqui e elabora a residência num único piso, com ênfase ao aspecto formal, enquanto que a distribuição espacial não apresenta novidades, a não ser a utilização da pérgola como elemento de referência, que proporciona um ritmo cadenciado no sentido longitudinal. A pérgola, além da função de integrar dormir e serviço, torna-se relevante na ação contínua espaço construído e área livre.

No projeto de sua segunda casa faz um retorno ao uso do quadrado como figura geradora do plano, utilizando-o como processo de modulação.



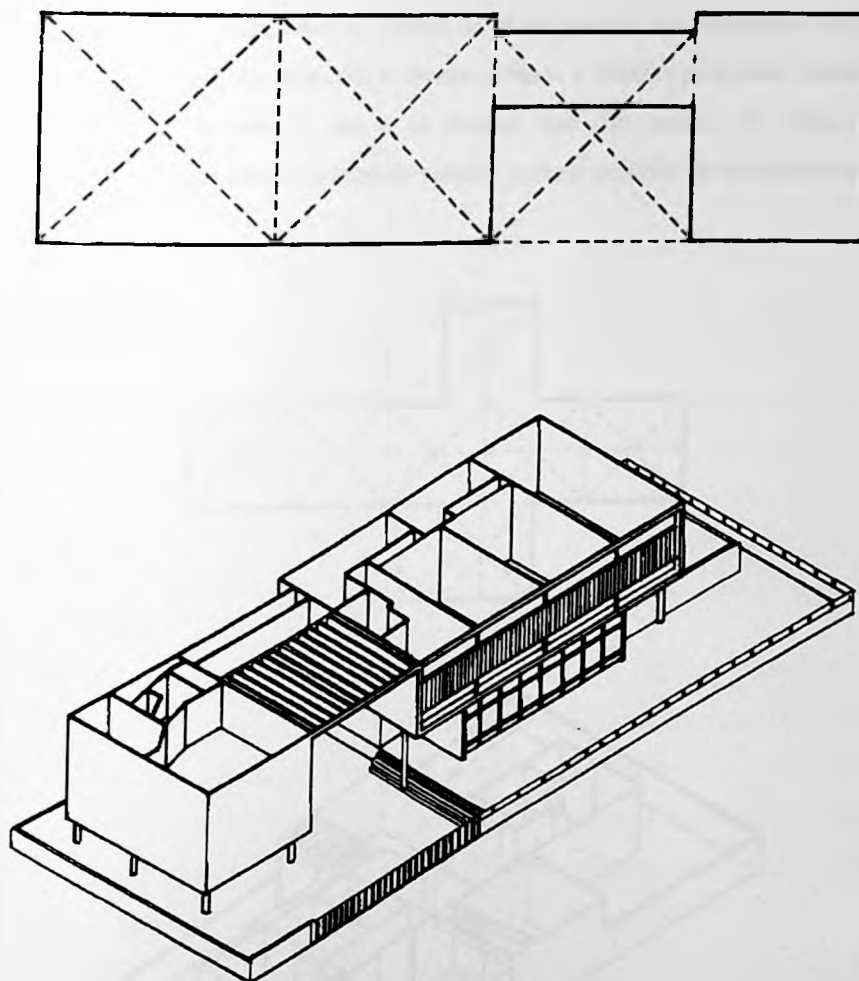
**Figura 19 – Casa Vilanova Artigas II**

São quatro módulos e meio que dão o aspecto da configuração longitudinal ao edificado. A partir do plano retangular surge um volume no qual reutiliza coberturas inclinadas invertidas, a chamada cobertura borboleta, composta de cimento amianto sobre lage de concreto. Como complemento, agrega um segundo volume em ângulo de 45° em relação ao primeiro, no qual posiciona a garagem, parte da função serviço e cobertura de entrada.



**Figura 20 – Casa Vilanova Artigas II**

Nessa casa, há um aprofundamento das intenções espaciais do arquiteto. No corpo longitudinal, posiciona sob a laje menor as funções dormir e serviço, explorando a *fação* maior do espaço como área de convívio social, integrando estar e terraço. Dada a possibilidade permitida pela inclinação da asa maior da cobertura, implanta um segundo piso, tendo o acesso através de uma escada, onde posiciona o estúdio.



**Figura 21 – Casa Heitor de Almeida**

Um projeto de real importância para o estudo da metodologia projetual de Vilanova Artigas é, inquestionavelmente, a casa Heitor de Almeida, o que explica o fato de ser o único projeto a fazer parte deste trabalho e que não foi executado na cidade de São Paulo. Construída na cidade de Santos, apresenta-se como a primeira residência aonde o arquiteto explora rampas como elemento de circulação entre os pisos. Parte do princípio do seu

desmembramento em dois corpos: o principal, a somatória de dois quadrados, posicionando as funções estar e serviço (térreo) e dormir no pavimento superior. O bloco secundário, definido em três pisos, apresenta no térreo a garagem e parte da função serviço ( pé-direito de 2,00 ms.), deixando no primeiro piso parte da função serviço e estúdio e no terceiro uma área livre que chama de *solarium*. A parte mais interessante desse projeto é a abertura entre os blocos, localizando ali rampas que integram os diversos pisos. Paralelo ao jogo de rampas, implanta a pérgola, com pé-direito duplo, que se estende do bloco principal ao secundário. Nota-se aqui uma relação interessante da casa com o espaço urbano: o sistema pergolado funciona como elemento intermediário entre a rua e as rampas, que dão acesso ao espaço privado, exemplificando o que dissemos em capítulo anterior sobre o conceito de interação casa-cidade.

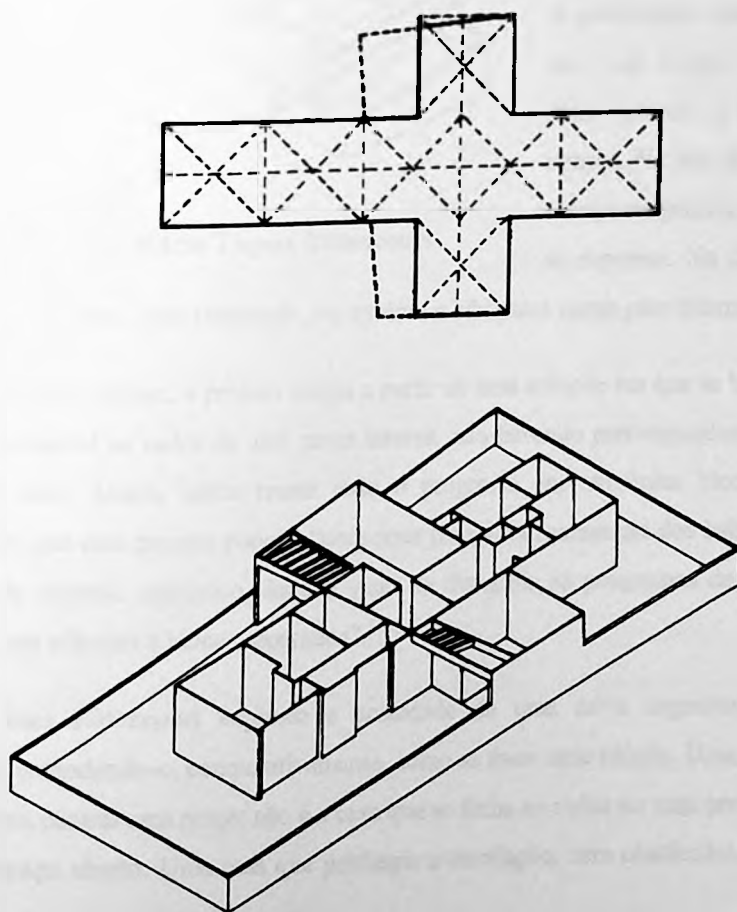
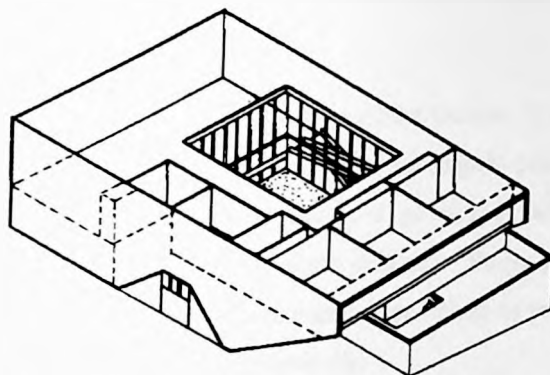


Figura 22 – Casa Febus Gikovate

A casa Febus Gikovate, outro projeto em um único piso, tem uma constituição cruciforme, cuja relação maior desenvolve-se no eixo longitudinal, sendo cinco módulos, tendo o quadrado como referência, e três módulos no sentido oposto. Essa casa possui, no eixo transversal alocada toda a função estar, deixando ao sentido inverso a locação das funções serviço e dormir, distintas e separadas pelo eixo transversal. Destaca-se a pérgola que acompanha o estar e o surgimento de uma tímida área descoberta integrada ao mesmo setor.



**Figura 23 – Casa Mário Taques Bittencourt**

posicionados o estar, piso rebaixado, e o estúdio e biblioteca como piso intermediário.

Segundo Artigas, o projeto surgiu a partir de uma solução em que se busca implantar o espaço residencial ao redor de uma praça interna, não havendo preocupações maiores com as divisas do lote. Assim, busca reunir todo o programa em um único bloco associando o princípio de que esse projeto poderia “concorrer para a reorganização dos bairros residenciais, em geral de aspecto anárquico, dado o vício de distribuir os programas das residências em pedaços, com edículas e blocos separados”.<sup>11</sup>

A casa Bittencourt expressa a ansiedade de uma nova organização do espaço residencial, entendendo-o, comparativamente, como se fosse uma cidade. Uma casa que possui em seu ponto central uma praça: não é a casa que se fecha ao redor de uma praça, é a casa que abriga o espaço aberto. Uma casa que privilegia a circulação, sem obstáculos ou dificuldades

<sup>11</sup> Ibid.

inerentes. Uma casa que faz com que as funções internas possuam uma interação e uma mobilidade que não encontramos nos projetos anteriores.

O que dissemos agora fica claro quando analisamos o alto muro de pedras que se interpõe entre a casa e a rua. À primeira vista nos dá a impressão de gerar um isolamento do espaço privado. Porém, uma análise mais apurada nos permite ver que esse muro apresenta-se como um elemento indutor, cuja linguagem pesada induz ao espaço que se posiciona ao lado, como se este fosse uma rua de acesso que nos leva à praça central. Não há melhor exemplo da frase “a casa como a cidade”.

Analisamos a seguir a casa Elza Berquó. O ano é 1967. Um ano conturbado para o arquiteto. O ano em que estava para ser julgado pelo Tribunal de Segurança. No dia anterior ao julgamento, conforme relata, é procurado pela cliente, que lhe solicita um projeto residencial. Reluta, porém, acaba cedendo: “Eu fiz o projeto dessa casa meio como arquiteto presidiário e servindo a personalidade complexa da própria Elza”.<sup>12</sup> Surge um projeto “irônico” e “sarcástico” como ele próprio diz:

*“Eu fiz essa casa com a intenção deliberada de pensar num nível pop, de tão bravo que estava com o grupo de 64. Naquele momento eu estava pendurado no cabide, estava com raiva de todo esse processo que acabei fazendo. A Elza nunca soube disso, mas eu fiz essa casa para ela com vontade de esculhambar com o diabo da situação política que vínhamos vivendo. E morto de medo porque a gente se mete nessas coisas, depois diz: Meu Deus, porque eu fui fazer isso!”<sup>13</sup>*

O medo, a insegurança e a turbulência do momento político que vivia, surgem como magia e faz com que se volte para o passado e traga imagens que estavam esquecidas em sua memória como a temática do lambrequim ( elemento decorativo empregado nas fachadas das casas de madeira), uma referência construtiva que vivenciou no Paraná, em plena infância.

*“Lambrequim é “raizinha” de madeira que vem para o lado de fora. Ele quer dizer que a casa começa um pouquinho antes e que o lambrequim dá o risco final da casa.*

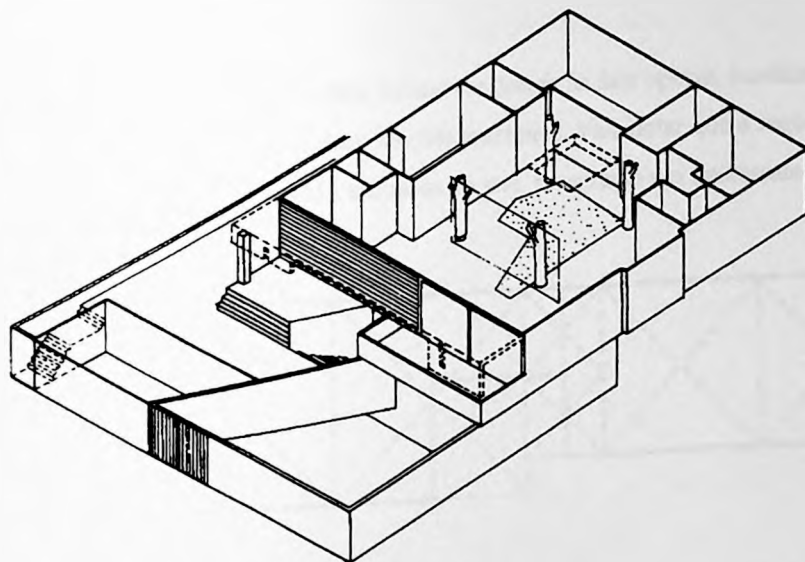
<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.



*Depois dele vem a casa. Uma placa de concreto que cai aqui, tem um furo lá e recorta a porta, dá as proporções que bem entende”<sup>14</sup>*

Além do lambrequim, a referência às casas de madeira está presente nas marcas horizontais que as formas de madeira deixam no concreto armado aparente nas placas posicionadas na fachada.



**Figura 24 – Casa Elza Berquó**

Quanto à distribuição espacial as referências seriam várias e complexas. Inicialmente nos fala de uma relação com a casa de favela, “que não tem uma estrutura pré-determinada, que é cafajuste estruturalmente, onde o canto for perigoso nós vamos colocar uma coluna. Não vai ter racionalismo sacana aí, porque era um plano que nós estávamos saindo da Revolução de 64”<sup>15</sup>.

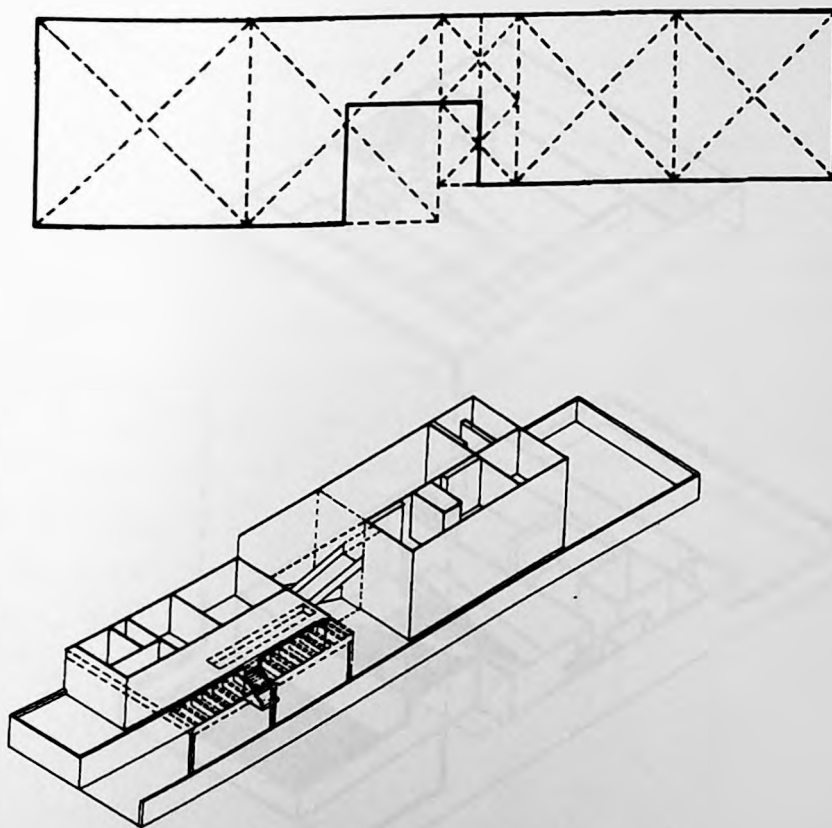
<sup>14</sup>Ibid.

<sup>15</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues” – op. cit.

Aborda, também, o que chama de influências espanholas e chinesas: “uma casa espanhola, com um jardim no meio. Ainda com certa influência chinesa no jeito assim de você botar um pau para apoiar concreto armado”.<sup>16</sup>

A partir destas buscas surge a casa cujo centro é um jardim, ponto de distribuição de todas as funções. “Acontece que eu também me preocupava com esse jardim no meio da casa que poderia dar uma bicharada enorme. De repente, encima da mesa passava uma larva de borboleta...”<sup>17</sup>

Posiciona o estar na face frontal e o dormir na face oposta, localizando parte do serviço numa das laterais, entre as duas funções anteriores. Vale notar que a seqüência do serviço está implantada no recuo frontal à esquerda do lote, permitindo um interessante acesso por escadas.

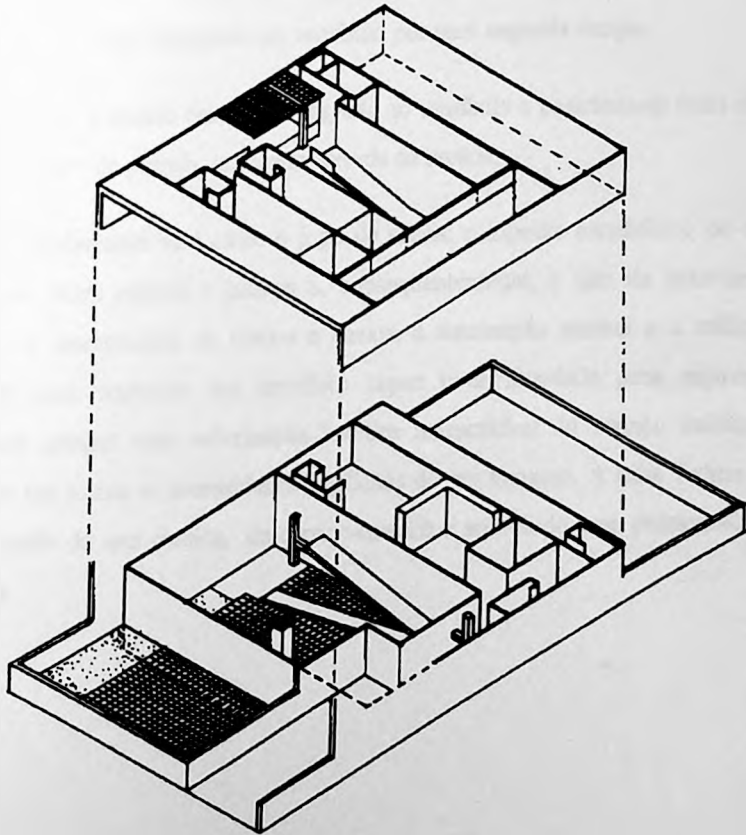


**Figura 25 – Casa Gilberto Krutman**

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> ARTIGAS, Vilanova – “Depoimento FAU-RGS” – op. cit.

Na casa Gilberto Krutman volta a utilizar princípios oriundos da casa Heitor de Almeida. Reutiliza o desmembramento da residência em dois blocos, unificados com um terceiro bloco, aonde estão posicionadas as rampas que serão a base de circulação interpisos. O primeiro bloco, que se comunica com a rua, possui toda a função serviço, elevada a 1,5 m em relação ao passeio público. As vigas de cobertura, que partem desse bloco, prolongam-se e irão formar uma área pergolada, definida como garagem e acesso residencial. As rampas integram o piso superior desse bloco a um volume em dois pavimentos que possui no térreo a função estar e no superior o dormir. Torna-se importante dizer que volta a utilizar, nesse projeto, princípios geométricos para composição volumétrica. Em plano, utiliza uma composição formalizada por quadrados com dimensões diferenciadas, que dão a tônica pretendida com a formação de três blocos.



**Figura 8 – Casa Telmo Porto**

A casa Telmo Porto, com a qual encerramos a análise de distribuição espacial, apresenta toda a maestria compositiva do arquiteto.

Nos projetos anteriores as rampas aparecem com determinado realce, porém enfatizando a sua função primordial – elemento de circulação -, sempre unificando ou integrando dois blocos autônomos (vide casa Heitor de Almeida, Taques Bittencourt e Gilberto Krutman), o que não ocorre nesse projeto. Aqui, além da função, as rampas assumem uma postura escultórica, valorizando sobremaneira a volumetria interior.

O acesso à casa Telmo Porto é nivelado com a rua, integrando num mesmo plano garagem e vestibulo, sendo este o espaço que irá ser o centro de distribuição de todas as funções:

Estar: rebaixado e integrado ao vestibulo por uma rampa.

Dormir: terceiro piso, integrado ao vestibulo por uma segunda rampa.

Serviço: Possui o acesso principal integrado ao vestibulo e posiciona-se num nível mais elevado do que o ponto de partida, unificado através de escada.

Marca profundamente essa casa: o jogo de níveis; o aspecto escultórico do concreto armado, reforçado pelas rampas e pilares e, conseqüentemente, o uso da estrutura como intenção estética; a interposição de cheios e vazios; a iluminação natural e a utilização de *domus*; provando que enquanto um arquiteto capaz tiver liberdade para expressar sua linguagem, haverá sempre uma valorização estética indescritível do espaço habitado, não deixando de levar em conta as necessidades implícitas do ser humano. A casa Telmo Porto é um exemplo de união de arte-técnica, de espaço-matéria e sobretudo uma prática sublime de uma visão teórica.

## 3.3 Síntese

<b>Rino Levi</b>	<b>Vilanova Artigas</b>
<b>Período 1929-1938</b>	<b>Período 1937-1943</b>
Casas assobradadas	Casas térreas e assobradadas
Distribuição presa aos preceitos tradicionais	Distribuição presa aos preceitos tradicionais (primeiras casas) e influência orgânica
A casa como somatória de cubos justapostos	Forma cúbica como referência de composição
Tênue comunicação com o plano externo	Grandes vãos de iluminação permitem a comunicabilidade visual com o plano externo
Térreo e superior: constituições espaciais próximas	Térreo e superior: constituições espaciais próximas
Referência: predominância longitudinal do terreno	Referência: predominância longitudinal do terreno
“Simetria dinâmica” como processo de composição	O quadrado como figura dominante
Compartimentos estanques	Início do uso de planos defasados
A disposição das paredes definem a casa	Figuras geométricas como procedimento de composição
<b>Período 1944 – 1963</b>	<b>Período 1944 – 1968</b>
Casas térreas	Casas térreas e assobradadas
Distribuição espacial: influências orgânicas	Distribuição espacial amparada em princípios racionais
Eliminação dos cômodos como cubos justapostos	Uso de planos defasados
A casa: um todo indivisível	Justaposição de dois corpos
“Simetria dinâmica” como processo de composição	O quadrado como figura dominante
Valorização da área de convívio social	Valorização da área de convívio social
Mobiliário como elemento de composição espacial	O plano externo auxilia a composição espacial
Utilização de pátios descobertos e sistemas pergolados	Utilização de pátios descobertos e sistemas pergolados

## CAPÍTULO 4: COORDENAÇÃO ESPACIAL

#### 4.1 Rino Levi

Adotamos para elaboração deste capítulo o conceito de coordenação espacial como linhas imaginárias que percorrem os diversos espaços interiores, integrando os componentes principais e secundários do projeto. São conexões gráficas que permitem análise sequencial dos espaços internos, compreendendo o procedimento de união e, conseqüentemente, a seqüência e a localização das funções habitacionais que se apresentam.

Para que possamos realizar uma análise de coordenação espacial das casas do arquiteto em questão, torna-se necessário recuperarmos alguns tópicos vistos em capítulos anteriores.

Na primeira fase, Rino Levi busca uma ordenação lógica do espaço. Definida uma certa configuração, processa uma subdivisão, estabelecendo uma seqüência previsível, adotando uma posição clara de racionalidade. As casas apresentam uma volumetria simples, sempre assobradadas e desvinculadas do ambiente natural. Procedendo, então, dois ambientes distintos: um externo – a natureza, representada pela parcela do lote não ocupado – e o espaço interno – a casa – onde estão presentes as funções habitacionais.

O espaço interior é uma somatória de cômodos, cuidadosamente subdivididos e delimitados em áreas justapostas, com domínio extremo de regularidade, tendo a preocupação de um aproveitamento máximo da área interna considerada. Faz a distribuição espacial definindo parâmetros lógicos, procurando adequá-los como num jogo de quebra-cabeça, aceitando uma dicotomia: o espaço externo gratuito; o interno funcional e lógico.

Na segunda fase, ao definir-se por projetos térreos, rompe com a lógica da distribuição que vinha adotando. Não haveria mais a justaposição racional dos espaços, mas a interpenetração deles, conseguindo que cada um exista em função do conjunto e nele se realize. Assim, cada função – estar, dormir e serviço – passam a ter uma validade própria, definida e limitada.

Posto em confronto as duas etapas, podemos afirmar que a primeira está representada por um agenciamento lógico, resultando um todo simples, não comprometido com o ambiente

exterior. A segunda, por seu lado, quer e necessita da dependência do contruído com o espaço natural. Quanto à coordenação espacial, o que podemos perceber é que haverá um avanço, cada vez mais complexo, à medida em que as funções habitacionais vão perdendo o caráter de estaticidade, tão característico dos primeiros projetos.

#### 4.1.1 Período 1929 – 1938

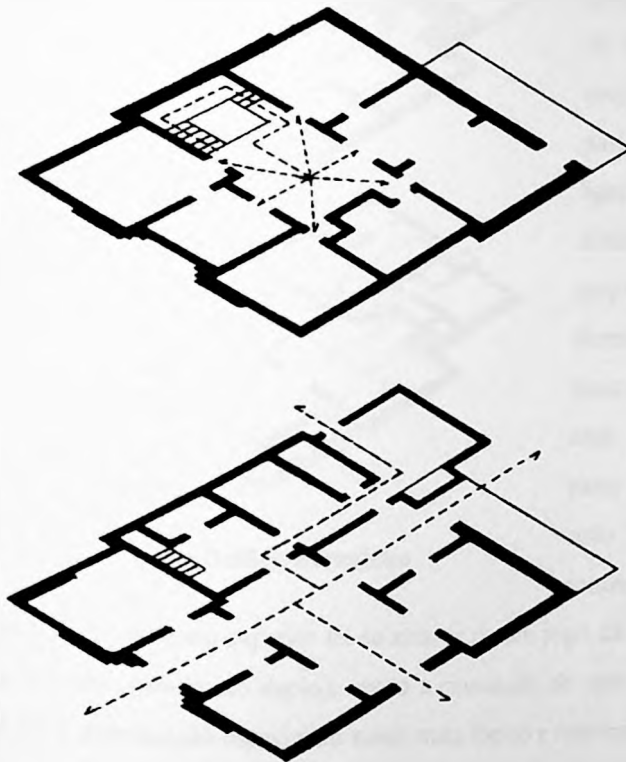


Figura 1 – Casa Vicente Giaccagliani

Quanto aos projetos da primeira fase, a circulação não recebe maiores considerações. Utilizada como um meio de deslocamento de um ponto a outro, cuja preferência sempre é dada pelo caminho mais curto, como podemos comprovar analisando a casa Giaccagliani. No pavimento térreo há uma relação direta entre a simplicidade de sua distribuição e o eixo dominante de circulação. O eixo longitudinal interliga o acesso principal ao terraço posicionado no lado oposto, integrando toda a função estar.

Perpendicularmente, surge um segundo eixo que une o acesso secundário do estar à saída de serviço, integrando todos os cômodos desta função.

Quando abordamos, em capítulo anterior, que as casas da sua primeira fase apresentavam uma relação contínua rua→jardim→casa→quintal, podemos perceber que este procedimento tem continuidade no espaço interno, cuja circulação nada mais é do que uma continuidade do procedimento adotado: há um eixo longitudinal que busca, do modo mais



lógico possível unir frente-fundos. São dois os acessos de entrada (vestíbulo e sala de estar) e duas comunicações com o quintal, sendo uma pela função estar e a segunda tendo uma postura de comunicação de serviço. Usando a escada como circulação vertical, utiliza o pavimento superior como função dormir: um *hall*, com dimensões generosas, participa como centro de distribuição para todos os cômodos desse piso.

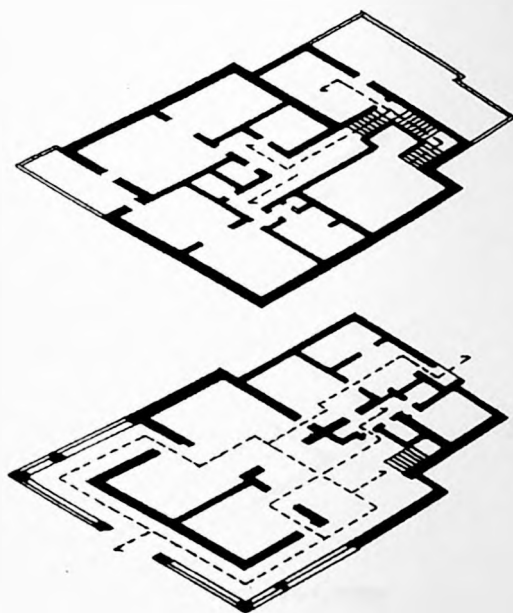


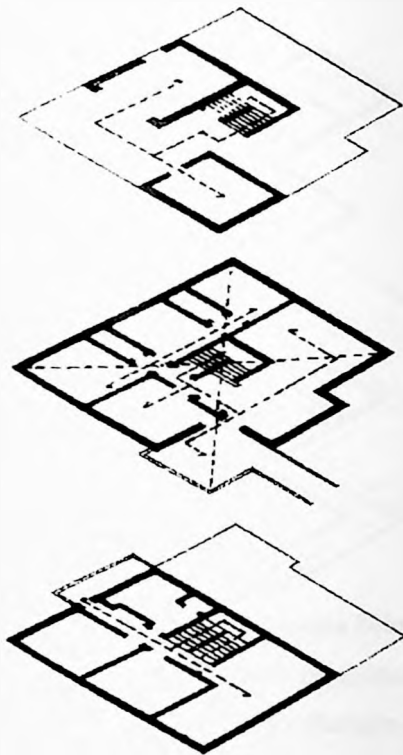
Figura 2 – Casa Delfina Ferrabino

acesso ao pavimento superior dá-se através de um jogo de escada que nasce numa lateral da sala de estar (pé-direito duplo), sendo a circulação do piso formada por um tímido corredor que faz a distribuição espacial do modo mais lógico e racional possível.

A casa Francisco Gomes tem como ponto de partida uma topografia com grande declive em relação à rua, o que possibilita uma articulação em três níveis. Faz a implantação da garagem no sub-solo enquanto que nos dois pisos superiores segue o procedimento corriqueiro: estar e serviço no térreo e o dormir no pavimento superior. A coordenação espacial está integrada aos princípios formais racionalistas que começa a utilizar, o que explica o fato de não encontrarmos a circulação como elemento rígido de união entre jardim frontal e quintal, como pudemos perceber nos projetos anteriores, mas, sim, uma circulação horizontal submetida ao domínio da verticalidade: o jogo de escadas, posicionado no centro da casa, é

Na casa Ferrabino, o alpendre trabalha como um espaço intermediário entre o público e o privado, sendo a partir dele que se dá o acesso ao interior da casa. Internamente, repete a ação do projeto anterior: a circulação, no pavimento térreo, é enfatizada como ligação intermediária entre frente e fundos. A única diferença em relação ao projeto anterior é o abandono do acesso frontal ao espaço interno, optando por duas entradas laterais que se comunicam com os vários cômodos do estar. A partir da reunificação dos eixos surge a ação interativa com o serviço e, conseqüentemente, com o quintal. O

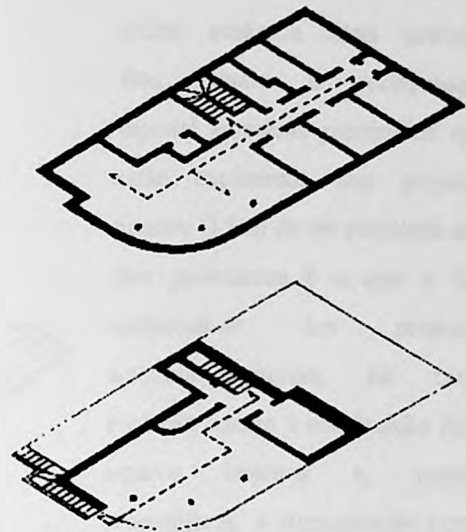
quem assume o comando de distribuição. No piso térreo a escada está numa posição de



**Figura 3 – Casa Francisco Gomes**

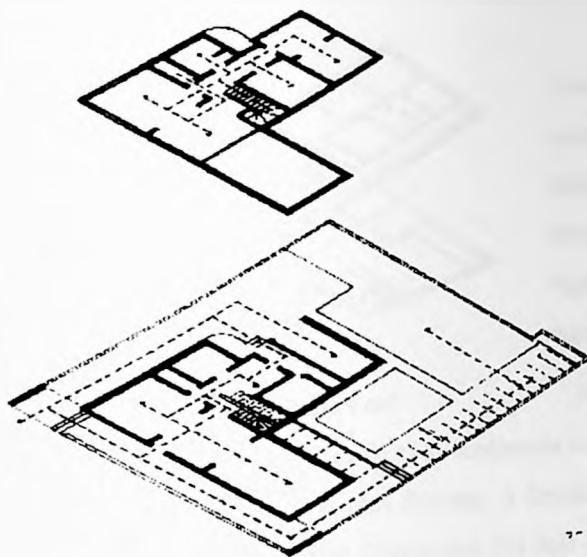
centralidade, limitando e distinguindo as funções serviço e estar e apresentando uma composição dos eixos de distribuição com competência e racionalidade. No superior há uma circulação marcada pela simplicidade e rapidez de comunicação: uma única distribuição transversal que possibilita o acesso aos dormitórios e sanitário.

A casa Luis Médici acompanha posições adotadas, acrescentando o envolvimento com princípios corbusianos e a implantação do espaço residencial tendo como partida um terreno com declive acentuado, porém amplo e valorizado por uma vegetação proeminente. Chama a atenção o processo de isolamento como tratou o espaço interno da casa, fazendo com que a circulação acompanhe este procedimento. Faz do meio-piso inferior o elo de comunicação com o ambiente de entorno, definido por um extenso alpendre e algumas atividades de serviço. No piso superior posiciona todas as funções residenciais. Sendo uma casa de final de semana, possui, no entanto, um caráter plenamente urbano: a partir da escada, posicionada no centro, distingue as funções estar e dormir. Mais uma vez a circulação apresenta-se apenas como



**Figura 4 – Casa Luis Médici**

intenção de funcionalidade, sendo rápida e direta, não buscando alcançar qualquer desdobramento estético.



**Figura 5 – Casa J.C. Almeida Sobrinho**

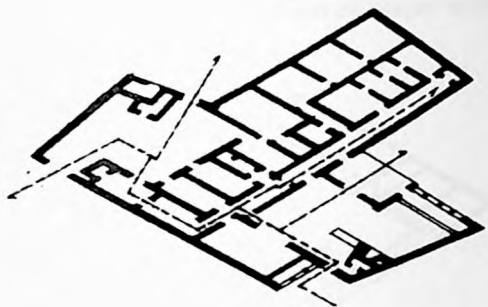
edificada possui tratamento pasagístico, reforçada pela pergola que estabelece, suavemente, uma integração de percurso. Ressalta-se o posicionamento da garagem na face posterior da casa, integrada definitivamente à função serviço e o alpendre frontal que se apresenta como espaço interativo entre o externo-interno. Como circulação existem dois eixos posicionados nos recuos laterais que estabelecem a comunicação definitiva rua → quintal seccionados por um eixo transversal que faz a interação com o espaço interno. A função estar é contínua, em posicionamento transversal, logo após a área alpendrada. A partir do estar posiciona um único eixo que se comunica com o serviço e pavimento superior. No segundo posiciona um eixo de integração a partir da escada, centralizada, que integra dormitórios e banheiros. A única novidade, nesse pavimento superior é o posicionamento do escritório/galeria que interage visualmente com o térreo através de uma área vazada, posicionada lateralmente.

#### **4.1.2 Período 1944 – 1963**

A partir da década de 40, iniciando com a sua própria casa, Rino Levi passa a elaborar projetos com apenas um pavimento. Esta postura associada a outros fatores, estabelece uma mudança de comportamento frente à coordenação espacial, como poderemos perceber na

A casa Almeida Sobrinho, a última analisada desta primeira fase, quanto à coordenação espacial apresenta prenúncios que serão explorados nos projetos futuros. O fato de ser projetada em dois pavimentos é o que a faz aproximar-se dos projetos anteriores, porém, há uma evolução quanto à distribuição dos espaços internos e, como conseqüência, a comunicação com o entorno. Toda a área não

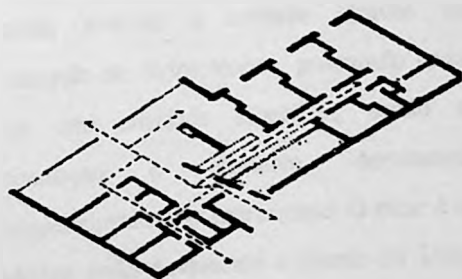
análise a seguir. Desse projeto em diante o eixo principal deixa de ser apenas uma união dos acessos principais e secundários da casa, passando a ter um tratamento complexo e multidirecional.



**Figura 6 – Casa Rino Levi**

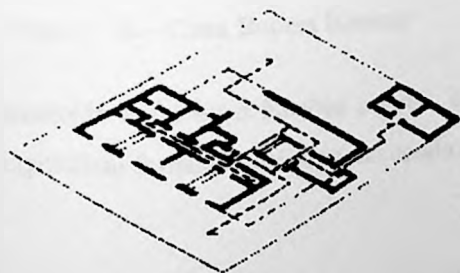
diretamente relacionada ao fato de estar implantada num terreno de esquina. Assim, estabelece dois acessos voltados para as ruas distintas. A função serviço, frontal, possui eixo próprio, o mesmo ocorrendo com o estar. O encontro dos dois eixos transversais irão formar o acesso à função dormir, rigidamente posicionada no sentido longitudinal do terreno. As funções, além de possuírem eixos distributivos próprios, apresentam autonomia de uso, chegando ao ponto de cada uma possuir área livre própria para desenvolvimento das suas atividades.

A casa Milton Guper, em se tratando de circulação, está muito próxima da anterior. Implantada num terreno de esquina, possui dois eixos de acesso ( serviço e estar) paralelos, voltados para a Rua Nicarágua. O



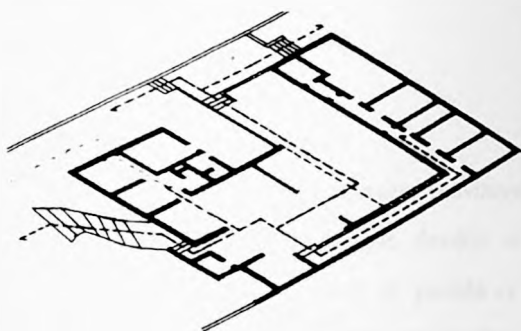
**Figura 7 – Casa Milton Guper**

eixo da função dormir, que nasce da linha de circulação do estar, segue no sentido longitudinal, muito próximo ao procedimento encontrado na casa anterior. Rino Levi volta a implantar pátios específicos para cada função, enfatizando um procedimento que será marcante em seu método projetivo.



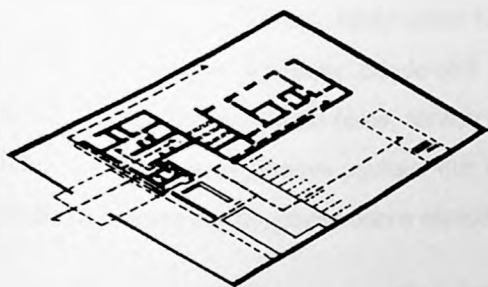
**Figura 8 – Casa Paulo Hess**

A casa Paulo Hess altera a localização das funções habitacionais em relação às casas anteriores. Implanta o dormir frontal à rua, posicionando as outras duas funções no lado oposto. Decide-se por um eixo longitudinal que integra estar e serviço. Um segundo eixo longitudinal distribui os espaços da função dormir.



**Figura 9 – Casa Yara Bernette**

recuo direito do lote, implanta uma rampa que cruza toda a área ajardinada (o único projeto de Rino Levi analisado neste trabalho no qual utiliza a rampa como elemento de circulação) levando à função dormir, posicionada transversalmente ao lote.



**Figura 10 – Casa Robert Kanner**

construído entre essas funções e a rua. Um eixo simétrico sai desse bloco e segue em linha longitudinal formando um segundo aonde está posicionada a função dormir.

A casa Yara Bernette apresenta alguns avanços consideráveis que serão utilizados nos projetos posteriores. Possuindo um terreno relativamente exíguo, implanta a casa em dois blocos, definindo um pátio entre eles. O bloco maior (estar e serviço) possui dois acessos distintos, privilegiando as respectivas funções. A partir do estar, utilizando o

A casa Robert Kanner segue os passos da anterior. Continua a busca de tentar alcançar a unidade através da interação de vários blocos, possuindo cada um uma atividade específica, sendo a circulação o elemento dominante que permite alcançar este intento. O estar e o serviço estão novamente à frente do lote, tendo, agora, a garagem como espaço

## 4.2 Vilanova Artigas

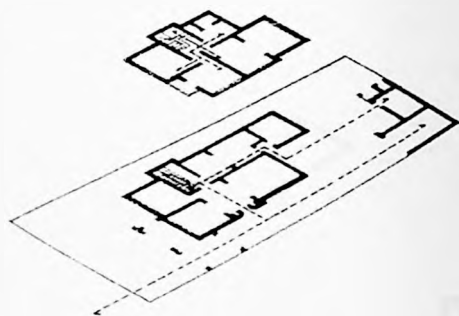
Artigas define o caos como inevitável nos grandes aglomerados. Aceitá-lo seria o correto. Partindo deste princípio deveria o planejador encontrar um modo correto de organização, tendo como ponto de partida as intenções de norteamento do crescimento e a satisfação das necessidades das populações dos centros urbanos. Ao arquiteto caberia encontrar o plano máximo de racionalidade e ordem do edifício para que se apresentasse como exemplo de organização, influenciando o planejamento macro. Assim, o repertório empregado na elaboração do projeto do edifício passa a constituir referência básica para o planejamento urbano.

A cidade, como foi definida na Carta de Atenas (1933), é a resultante de um conjunto econômico, social e político, tendo como funções primordiais o habitar, trabalhar, recrear e circular. Artigas ao equiparar cidade-casa define, como todo arquiteto moderno, a casa contendo três funções básicas (estar, serviço e dormir). Porém, apresenta um quesito, de certa forma inovador na arquitetura paulista, que é a elevação da circulação a um nível de quarta função, cuja base é a integração com o espaço urbano.

Vimos, na leitura anterior, Rino Levi adotando a circulação como procedimento racional e lógico de união entre dois pontos opostos, cuja preferência seria dada ao caminho menor e voltado ao ambiente interno da própria casa. Para Artigas, a circulação deve suplantar esta intenção, possuindo uma valorização própria e uma interação com o espaço externo, como poderemos comprovar analisando a evolução metodológica dos seus projetos residenciais.

### 4.2.1 Período 1937 – 1943

A casa Henrique Arouche de Toledo apresenta um modo de distribuição muito



**Figura 11 – Casa Henrique A. de Toledo**

próximo da casa Vicente Giaccaglini (1929).

Como Rino Levi, Artigas utiliza neste projeto uma circulação simplificada: a partir de um eixo

externo que interliga a rua à garagem posicionada na parte posterior do lote, surge um

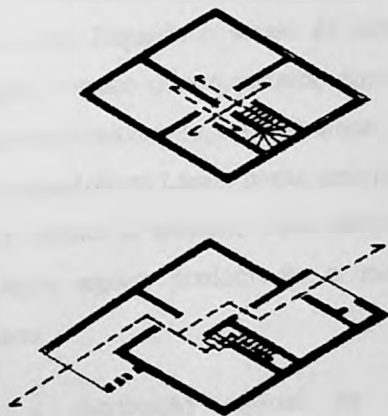
eixo transversal que permite o acesso ao espaço interno. A ênfase na relação contínua

rua→jardim→casa→quintal está presente também no espaço interno, cuja circulação busca

uma integração frente-fundos utilizando as

funções estar e serviço. A escada surge como elemento de integração com o pavimento superior, aonde, a partir de um tímido *hall*, faz a distribuição para os cômodos desse piso.

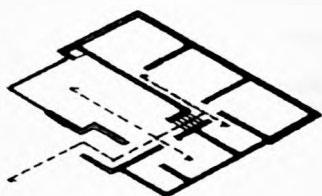
A casa Giulio Pasquale, tratando-se de volumetria, apresenta um avanço considerável em relação à anterior, porém quanto à distribuição espacial não encontramos grandes novidades. Incorpora a pérgola frontal como um elemento intermediário entre o espaço público e o privado, sendo que a partir dela que se dá o acesso ao interior da casa. Internamente repete a ação do projeto anterior. A circulação no pavimento térreo marca definitivamente uma ligação frente-fundos, interligando estar e serviço. O piso superior não apresenta nenhuma novidade, seguindo parâmetros apresentados.



**Figura 12 – Casa Giulio Pasquale**

Os dois projetos representam uma pequena fase na qual Artigas fica preso ao jogo de escada como elemento dominante quanto à circulação, cuja referência está vinculada às posições resultantes de sua formação na Escola Politécnica.

*"Nós aprendemos que uma planta de casa tinha que ter um vestíbulo ou um hall e uma coisa que se chamava caixa de escada que devia ter mais ou menos 4,5 por 4,0 ou por 5,0 metros, a fim de caber uma escada para subir para o andar superior e não*



**Figura 13 – Casa Bertha**  
Gift Steiner

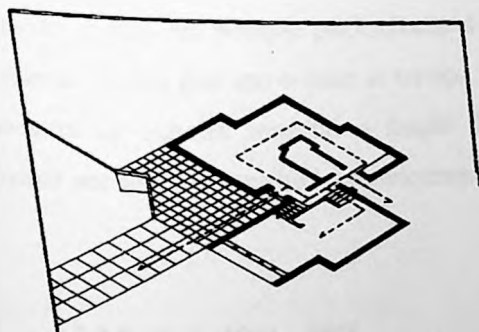


**Figura 14 – Casa Roberto Lacaze**

*podíamos fazer muito menos que isso porque depois o escadeiro não saberia colocar a escada nesse lugar".<sup>1</sup>*

As três casas que surgem sequencialmente demonstram um interesse de exercitar o planejamento dos espaços residenciais em apenas um nível. A primeira delas, a Berta Gift Steiner apresenta uma novidade quanto à circulação: utiliza-se de um único acesso que se dá pelo terraço, posicionado lateralmente em relação à rua. Negando o acesso de serviço, fortalece a dependência casa-rua: a casa voltada para o espaço urbano, querendo apenas a comunicação com o ambiente externo. Internamente o estar comunica-se, em linha direta, com o serviço, posicionando o dormir num piso inferior. A casa Roberto Lacaze possui uma planta

quase idêntica à anterior, cujos eixos de circulação seguem praticamente o mesmo percurso.



**Figura 15 – Casa Vilanova Artigas I**

A distribuição espacial da casa Vilanova Artigas I, a "casinha", baseia-se numa integração das funções estar e serviço ao redor de um retângulo, onde está localizado o banheiro. A função dormir está meio-nível acima do estar, tendo apenas um

<sup>1</sup> ARTIGAS, Vilanova – "Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues" – op. cit.



armário como divisão. Aproveitando a cota mais alta do dormitório implanta o *atelier* abaixo, deixando o desnível do quarto para o *atelier*, sem parede, com apenas um guarda-corpo.

*A "casinha" é um rompimento formal um pouco grande. Porque o banheiro, a cozinha, jantar, sala e quarto, todos ficavam numa área só. Eu me libertei inteiramente das formas que vinham vindo, mas ao mesmo tempo me libertei da planta, porque a cozinha passou a se integrar à sala e tal".<sup>2</sup>*

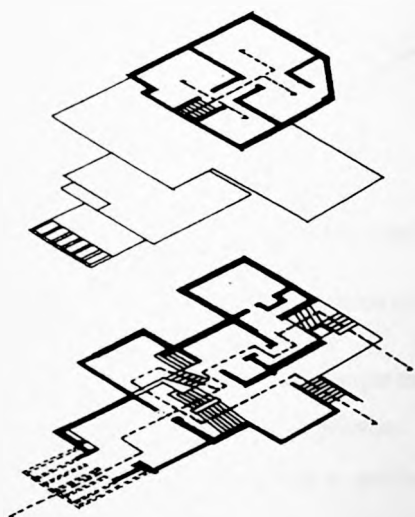


Figura 16 – Casa Rio Branco Paranhos

A casa Rio Branco Paranhos encerra este primeiro período de análise, em grande estilo. Nos seis anos passados, desde a primeira casa, percebe-se uma evolução projetiva incomensurável. Do aprendizado obtido com as casas assobradadas, amparadas em posturas tradicionais, passando pelas casas térreas, onde começa a obter uma compreensão própria da distribuição espacial, surge a casa Paranhos complexa como organização interna, retratada pelos vários volumes que irão exigir uma circulação não convencional, formada por um complexo jogo de escadas. Isolando o dormir num único piso, implanta as outras duas funções integradas numa boa elaboração de planos e níveis.

Estando a casa em posição perpendicular à rua, há um predomínio do eixo transversal no pavimento térreo que une o estar ao serviço, tendo entre eles a área de circulação vertical. O piso superior que irá constituir a função dormir é, de certo modo, convencional, muito próximo aos sobrados analisados anteriormente.

#### 4.2.2 Período 1944 – 1968

<sup>2</sup> Ibid.

A casa Benedito Levi apresenta mudanças projetivas consideráveis em relação aos projetos da primeira fase, com apenas sete anos de distância para o primeiro projeto. A postura que está presente na linguagem da volumetria externa está também na distribuição dos espaços

internos, pois, ao definir-se por dois blocos justapostos, faz uma opção por eixos que geram uma circulação rica em movimento. Podemos afirmar que essa casa é a primeira aproximação ao uso de rampas que utilizará nos próximos projetos.

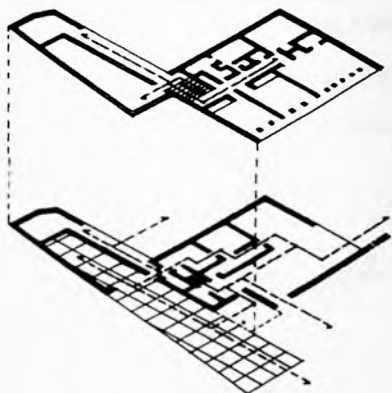


Figura 17 – Casa Benedito Levi

caixa de escada que se comunica com o segundo pavimento, onde está localizado o dormir.

No bloco maior, em dois pavimentos, estão localizadas as funções básicas do habitar. No piso térreo o acesso principal leva ao setor de estar, amplo e contínuo que se integra ao serviço numa sequência clara e precisa. Próximo ao vestibulo está localizada a

caixa de escada que se comunica com o segundo pavimento, onde está localizado o dormir. Quanto à circulação o que mais sobressai é a definição do segundo bloco em dois pisos, próximo ao serviço do primeiro bloco e bem recuado em relação à rua. Nele estão posicionados a garagem e o quarto de empregada, em comunicação direta com a cozinha, enquanto que no segundo piso posiciona apenas um estúdio em comunicação direta com o primeiro bloco pelo patamar da escada principal. Fica patente, nesse projeto, o privilégio dado aos eixos e à comunicação do espaço habitado com as áreas livres, apresentando um diálogo que será explorado nos próximos projetos.

Já enfatizamos em análises anteriores a aproximação da casa Antonio L. T. de Barros ao projeto da casa J. C. Sobrinho de Rino Levi o que persiste quanto ao quesito circulação. A casa Antonio Barros está muito próxima da linha projetiva de Rino Levi, gerando uma ruptura com a sequência dos seus próprios projetos. Implanta uma casa

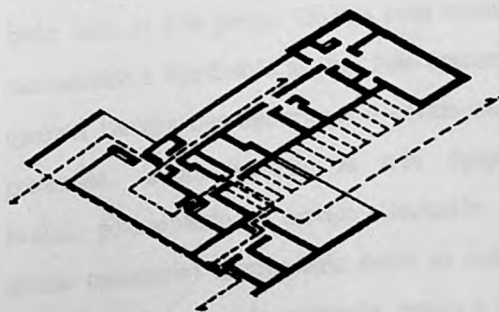
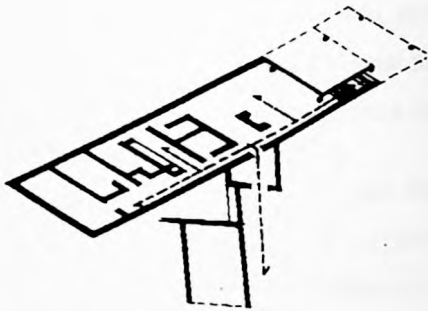


Figura 18 – Casa Antonio L.T. de Barros

térrea num terreno retangular com grande ênfase longitudinal, com acessos para duas ruas, o que define todo o procedimento de circulação. A casa está integrada ao ambiente natural por uma extensa pérgola longitudinal unindo a casa ao espaço que a envolve. Os eixos de circulação interna seguem o mesmo procedimento: são dois eixos posicionados nas laterais do terreno que integram as funções habitacionais. O eixo da lateral direita define toda a circulação do serviço, enquanto que o oposto enfatiza a função dormir, ficando o estar como função intermediária entre elas. Essa casa apresenta um posicionamento diferenciado quanto aos



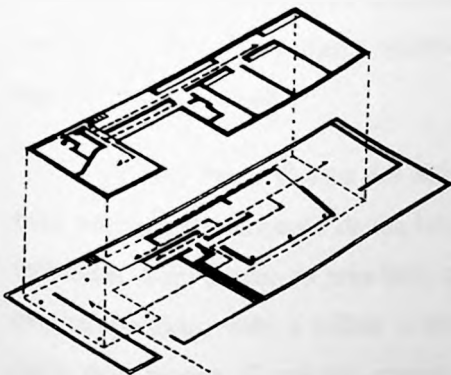
**Figura 19 – Segunda casa do arquiteto**

*Uma organização nova dos serviços domésticos, mais simples, mais rápida, dispensando o auxílio de empregadas domésticas”.*<sup>3</sup>

projetos anteriores e lança alguns enfoques que serão explorados nos projetos vindouros, como podemos perceber ao analisar a segunda casa do arquiteto que está amparada em apenas um eixo longitudinal de distribuição espacial.

*“Fiz uma tentativa de organizar a distribuição do programa da pequena família de maneira nova que atenda mais de perto à série enorme da vida cotidiana.*

Deixa claro nesse projeto a intenção de integrar plano interno e externo, exemplificado pelos grandes panos de vidro que os separam. Define apenas um eixo de distribuição interna, no limiar entre os dois planos. Ordena com extrema racionalidade a distribuição interna. Não apresenta qualquer barreira que interrompa a continuidade pretendida. Assim, justapõe as três funções básicas, posicionando o serviço (reduzido ao mínimo necessário) intermediário entre as outras



**Figura 19 – Casa Heitor de Almeida**

duas. O acesso principal está localizado no ponto central do grande retângulo, tendo à sua esquerda as funções dormir e serviço que se contrapõem ao espaço aberto, transparente e

iluminado que constitui o estar, onde sala e terraço formam um todo e o estúdio posicionado no segundo piso.

A casa Heitor de Almeida tem uma importância incomensurável na análise dos principais eixos de circulação amparado num princípio que surgiu na casa Benedito Levi e que se apresenta aqui, de modo enfático. Volta a posicionar o espaço residencial em dois blocos, sendo o bloco maior aquele no qual estão posicionadas as funções dominantes do habitar, implantando no segundo bloco parte do serviço, a garagem e um estúdio. Intermediário aos dois blocos surge uma área vasada, com pé-direito duplo, encimada por um sistema pergolado. Nessa abertura posiciona o conjunto de rampas que assume o papel de integração de todos os pisos. Basicamente, constitui assim a questão funcional da casa.

Quanto à circulação há algo interessante que faz a união entre o espaço urbano e o espaço privado da casa: sendo um terreno de esquina, opta por um único acesso posicionado no sentido longitudinal, permitindo o acesso de automóveis e pedestres. Cruzando a área pergolada há o ingresso ao primeiro piso do bloco principal, onde estão posicionadas as funções estar e serviço. O acesso ao segundo pavimento ocorre unicamente pela rampa que leva à função dormir. A experiência do uso de rampas nessa casa levou Artigas a explorá-las em outros projetos do início da década de 50, como a Rodoviária e a Casa da Criança, ambas construídas na cidade de Londrina e em outros projetos residenciais que virão na seqüência deste trabalho.

A casa Paulo Gomes dos Reis surge com um bom exemplo de ocupação de um lote com dimensões reduzidas. Sem perder os princípios que o norteavam naquele período, volta a utilizar a rampa como união entre dois blocos. O volume primeiro não apresenta novidades, localizando no térreo o estar e o serviço e o dormir no piso superior. A novidade fica por conta do

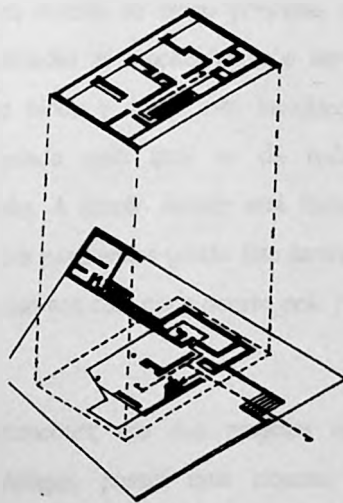
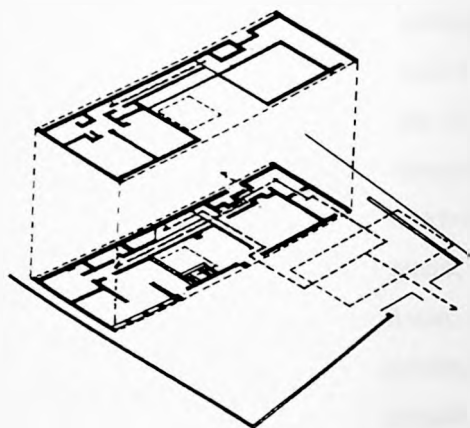


Figura 20 – Casa Paulo Gomes dos Reis

<sup>3</sup> ARTIGAS, Vilanova In - "Suplemento especial sobre o grande mestre da arquitetura paulista", op. cit.

segundo bloco, que se apresenta com uma constituição muito próxima à noção de edícula, tão utilizada em períodos anteriores e tão criticada pelo próprio arquiteto.

*"...as casas que o paulistano conhecia antes era: um corredor de um lado por onde entrava um automóvel de dois metros e meio, que podia ser também, antigamente, uma carroça, e lá no fundo do quintal tinha uma garagem que se fechava com chave porque...esse automóvel era capaz de ligar sózinho? E tinha lá no fundo um quarto de criada e um tanque e mais um w.c. de empregada, no fundo do quintal."*<sup>4</sup>

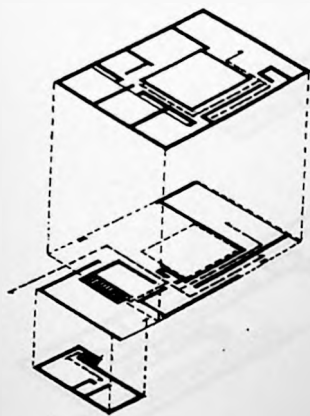


**Figura 21 – Segunda casa Hans Trostli**

A segunda casa Hans Trostli participa na seqüência como unificadora de toda a metodologia projetiva empregada por ele até o momento. Compõe a casa em dois blocos integrados por rampa, mesmo procedimento utilizado na casa Heitor de Almeida, porém gerando uma volumetria bem distinta.

Toda a comunicação com o espaço urbano fica restrita ao bloco principal, onde estão localizadas as funções estar e serviço. Entre esse bloco e a rua está localizada a

garagem, um volume isolado pelo qual se dá toda a comunicação público-privado. A função dormir está formada por um bloco à parte, em dois pavimentos (outro fato inovador em sua produção), cujo acesso aos dois pisos ocorre pelo jogo de rampas.

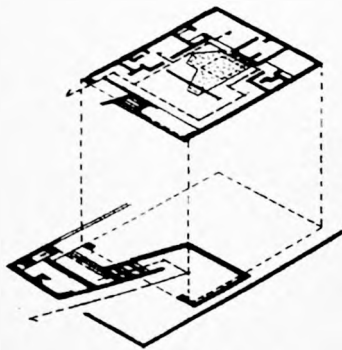


**Figura 22 – Casa Taques Bittencourt**

A casa Taques Bittencourt, um dos projetos mais conhecidos de Vilanova Artigas, possui uma riqueza de composição amparada no amadurecimento de suas próprias idéias e da temática vinda dos projetos anteriores. Abandona a implantação de dois blocos distintos unidos por um jogo de

<sup>4</sup> Ibid.

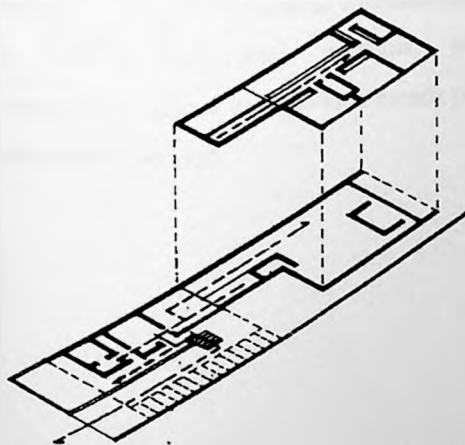
rampas, optando agora por dois corpos que definem um único volume no qual projeta um pátio interno, a que chama de praça interna, ladeada pelo jogo de rampas. Outro ponto interessante é o rompimento com a tradição de posicionamento de parte do setor serviço (principalmente lavanderia e quarto de empregada) nos fundos do lote. Nesse projeto faz a inversão, implantando a edícula no sub-solo do recuo frontal. Consegue, a nível de circulação, algo inusitado ou seja, implantar cada função em um nível diferenciado, transformando-a no elemento dominante do espaço projetado.



**Figura 23 – Casa Elza Berquó**

Na casa Elza Berquó as suas intenções projetuais sofrem modificações marcantes. As rampas que enfatizaram todo o processo de circulação de seus projetos anteriores, não se apresenta, muito provavelmente em virtude da dimensão reduzida do lote. Quanto ao processo de distribuição, um pátio coberto, localizado em sua área central, substitui a rampa como delimitadora de percurso. Assim, esse pátio, espacialmente integrado ao estar permite, à sua volta, os acessos às outras funções. Uma intenção que surgiu na casa Bittencourt aqui volta a estar

presente: parte da função serviço está locada no recuo frontal em ligação direta com a rua.



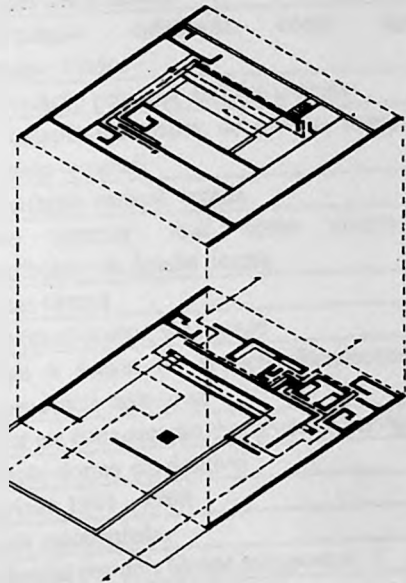
**Figura 24 – Casa Gilberto Krutman**

A casa Gilberto Krutman por estar posicionada num terreno com largo predomínio longitudinal permite o retorno ao método empregado em projetos anteriores: a constituição de dois blocos unidos pelo jogo de rampas. O primeiro, que se comunica com o espaço público, possui todas as atividades de serviço. As rampas integram esse bloco a um volume em dois pisos, com as funções estar (térreo) e dormir (superior). Quanto aos eixos de circulação novidades não são apresentadas, pois seguem as diretrizes projetuais anteriores

integrando os diversos planos e áreas internas e externas, seguindo sempre o eixo longitudinal.

A casa Telmo Porto encerra esta análise em grande estilo, pois basta compará-la à primeira casa aqui analisada para podermos perceber a imensa evolução apresentada na metodologia do arquiteto. A casa Henrique Arouche de Toledo, com seus dois eixos longitudinais e sua simplicidade de resolução está muito distante desse projeto que reflete uma maturidade adquirida por longos anos de questionamento da moradia, sendo o resultado de todas as inovações espaciais pensadas e produzidas.

Parte de um acesso em nível, tendo a rua como ponto de referência, onde está posicionado o abrigo de carros, que leva ao vestibulo, ponto principal do espaço interno. A partir dele inicia-se todo o processo de distribuição. A função serviço mantém-se isolada em relação ao espaço social, posicionada na face posterior da casa. Do vestibulo, uma rampa descendente leva a um estar amplo e sem barreiras, onde áreas verdes apresentam-se como transição com o espaço aberto. A rampa ascendente leva ao setor dormir, onde áreas vazadas permitem a comunicação visual com o pavimento inferior. Nesse piso estão posicionados três dormitórios, no sentido transversal, estreitos, porém compridos. Chama a atenção uma escada posicionada num dos quartos que faz a comunicação direta com o serviço.



**Figura 25 - Casa Telmo Porto**

## 4.3 Síntese

<b>Rino Levi</b>	<b>Vilanova Artigas</b>
<b>Período 1929 - 1938</b>	<b>Período 1937 - 1943</b>
Casas assobradadas	Casas assobradadas
Circulação enfatizada como ligação frente → fundos	Circulação enfatizada como ligação frente → fundos
Circulação principal: simples e direta	Circulação principal: simples e direta
Circulação secundária: de serviço, integrando cozinha → quintal	Circulação secundária: de serviço, integrando cozinha → quintal
Circulação vertical: escada	Circulação vertical: escada
Piso superior: <i>hall</i> como centro de distribuição da função dormir	Piso superior: <i>hall</i> como centro de distribuição da função dormir
	Casas térreas
	Um único acesso, via terraço
	Nega o acesso de serviço, fortalecendo a dependência casa → rua
	Estar em comunicação direta com o serviço
	Função dormir em desnível
<b>Período 1944 - 1963</b>	<b>Período 1944 - 1968</b>
Casas térreas	Casas assobradadas
Circulação: complexa e multidirecional	Definição por dois blocos justapostos
Circulação como quarta função habitacional	Utilização de rampas como integração interníveis
Integração estar e serviço, permanecendo o dormir isolado	Primeiro bloco: estar e dormir Segundo bloco: serviço
Pátios internos separam funções	Circulação: união principal entre espaço urbano e privado
	Utilização de pátios internos ladeados por jogos de rampas



## CAPÍTULO 5: AS FUNÇÕES HABITACIONAIS

A casa urbana, no início do século XIX, em São Paulo, “ainda era de taipa, nos primórdios do café, aquela com salas na frente, alcovas no miolo escuro e varanda com sua cozinha anexa”<sup>1</sup>, cuja iluminação efetuava-se por aberturas posicionadas em suas faces frontais e posteriores, deixando o corpo central ausente de iluminação e ventilação naturais. Resumia-se, quanto às funções habitacionais, em setor íntimo (alcovas), serviços (varanda e cozinha) em comunicação direta com o quintal, que fornecia os suprimentos básicos de alimentação através das hortas, pomares e criações de aves e porcos, enquanto o estar relacionava-se, de modo direto com a rua (ausência plena de recuo frontal), estabelecendo uma transposição entre o espaço público e privado.

Em fins do século XIX e início do século XX, a cidade de São Paulo apresenta grandes mudanças urbanas e sociais. Com o poder econômico advindo do café, a cidade altera-se, implantando novos equipamentos urbanos como água encanada, esgoto, iluminação elétrica pública e privada, transporte coletivo, telefonia, radiofonia e o automóvel como meio de transporte.

A classe dominante paulistana, representada agora pelos barões do café, possuidores de poder econômico, prestígio social e, em alguns casos, instrução superior, ingressam em atividades econômicas emergentes como o setor industrial. Surgem, assim, as casas de alvenaria com nítida influência da arquitetura francesa, (tendo como referência básica as casas parisienses do arquiteto César Daly, publicadas pela primeira vez em 1870), trazendo os novos movimentos europeus como o *art-nouveau* e o neo-clássico.

*“Em São Paulo, a grande transformação das formas de morar aconteceu após a abolição da escravidão. Vulgarizou-se a casa de alvenaria de tijolos e, com ela, o ecletismo. Passou a haver num extremo a casa operária e o cortiço e, no outro, o palacete”.*<sup>2</sup>

“Essa nova sociedade paulistana amparou-se na mão-de-obra estrangeira, pois a medida que se processava a desintegração do acanhado artesanato herdado do período colonial, as ocupações independentes ou rendosas caíam continuamente nas mãos dos imigrantes

<sup>1</sup> LEMOS, Carlos – “Alvenaria burguesa” – Nobel, São Paulo, p.94

<sup>2</sup> HOMEM, Maria Cecília Naclério – “O palacete paulistano” – tese apresentada à FAUUSP para obtenção de grau de doutor, São Paulo, 1992.

européus<sup>3</sup>, iniciando-se, assim, nos últimos anos do século XIX, no setor construtivo, a ascendência dos mestres-de-obras, arquitetos e engenheiros europeus.

O programa de necessidades sofre modificações profundas. As funções habitacionais são fortalecidas e definidas em estar, serviço e dormir. No sobrado, predominante entre a classe dominante, reservava-se o andar térreo para as funções estar e serviço, deixando a função dormir para o piso superior.

O estar sociabiliza-se no interior da residência, sempre posicionado na área frontal da casa, assumindo a função de relacionamento com o espaço público. Define-se por três cômodos básicos: a sala de visitas, o escritório ou gabinete (o cômodo masculino da casa, aonde se processava o trabalho liberal e as conversas sobre negócios) e a sala de jantar. No entanto, encontra-se, de um modo mais diluído, espaços como terraço, vestibulo, sala de senhoras, sala de estudos, sala de jogos, sala de bilhar, *fumoir*, entre outros.

Quanto à função serviço, no início do século XIX, era o quintal quem supria esta função ofertando os alimentos advindos das hortas, criações e pomares. Um século após, com os novos loteamentos, que reduziram as dimensões dos lotes urbanos, as novas leis que coibiram a criação de animais em terrenos residenciais e o surgimento do automóvel fez com que esta relação perdesse poder de influência e o carro passasse a ser o novo elo de ligação casa-espaço urbano, ganhando, logo a seguir, o seu local de guarda (substituindo a antiga cocheira) e trazendo para dentro das casas os alimentos agora vindos das feiras livres, quitandas e mercados.

Um outro avanço considerável que revolucionou o setor serviço foi o surgimento da água encanada e do esgoto servindo as residências. "A industrialização dos canos galvanizados e de material impermeável, a fabricação da torneira, bem como a invenção do sifão e da privada sifonada, patenteada pelos ingleses, permitiram que a água corrente passasse da pia da cozinha ao lavabo e ao w.c. e, daí, ao banheiro. Ao mesmo tempo, eliminava-se o mau cheiro e canalizavam-se as águas servidas".<sup>4</sup>

*"A cozinha e o banheiro transformaram-se nos dois focos da mecanização da casa, onde se concentrariam outras invenções que concorreram para aliviar o trabalho*

<sup>3</sup> LEMOS, Carlos - "Cozinhas, etc." - op. cit.

*doméstico. Na cozinha surgiram, em maior escala, as máquinas de moer carne, as bateadeiras de manteiga e de ovos, os moinhos de café, o aparelho de fazer gelo e sorvete, etc., que se somaram à gêneros alimentícios pré-elaborados, refinados ou em conservas”.*<sup>5</sup>

Surge o espaço copa, sempre intermediário entre a cozinha e a área de estar, como local de refeições diárias da própria família, enquanto que a sala de jantar ficava reservada às refeições de dias festivos, quase sempre com pessoas fora do convívio íntimo da família. Não é raro encontrarmos, também, um cômodo reservado à guarda de alimentos - a dispensa - além da incorporação do quarto de “criada” no corpo da residência, dispensando as edículas e introduzindo a presença, dentro da casa, da empregada doméstica.

Quanto à função dormir, nos projetos térreos, sempre está intermediária entre o social e o serviço e nas casas assobradadas apresenta-se isolada no pavimento superior. Chama a atenção a quantidade de dormitórios ( às vezes em número de cinco) servidos apenas por um w.c. O banho incorporou-se junto ao w.c., surgindo as definições como w.c. banho e banheiro w.c. Desaparecem definitivamente as alcovas, amparadas nas novas posturas municipais que apregoavam a obrigatoriedade de todos os cômodos residenciais terem aberturas para o exterior, o que favorecia o surgimento dos dormitórios, agora com ventilação e iluminação permanente, diversificando os cômodos de repouso e fazendo surgir o quarto de casal, o quarto das meninas, o quarto dos meninos, a *toilette*, enfatizando sobremaneira o conceito de individualidade.

O estar, dormir e serviço fortaleceram-se e permaneceram distintos como funções habitacionais integrados por um processo de circulação, chamado *hall* ou vestibulo, que assumia, nos sobrados, o papel básico de distribuição atendendo os quesitos de privacidade e sociabilização e a distinção dos espaços de serviço e de uso exclusivamente familiar.

Refletindo sobre as alterações processadas nos espaços residenciais nos dois últimos séculos, podemos perceber que elas resultaram de um complexo meio no qual interagiram fatores sociais, econômicos e técnicos, determinantes de sua conformação e também de suas mudanças. Não somente costumes e modos de vida orientaram sua configuração e

<sup>4</sup> GIEDION, Siegrified - “La mecanización toma el mando” - Gustavo Gilli, Barcelona, 1978, p.678

<sup>5</sup> HOMEM, Maria Cecília Naclério, op. cit.

transformação. A partir de níveis menos diretos, mas de incidências igualmente sensíveis, a casa registrou as alterações históricas e sociais, as inovações técnicas e, logicamente, a situação econômica e o grau de desenvolvimento alcançado por um estado ou região.

Quem registra as modificações apresentadas é o arquiteto. Ele que surge como artista, técnico e como um elemento social atuante. Artista na medida em que lida com a sensibilidade, a intuição e o conhecimento, materializando espaços e formas existentes em sua mente e concretizados através de meios técnicos conhecidos ou por inventar, o que lhe confere a qualidade de técnico. Acima de tudo é um elemento social atuante que planeja e concretiza os anseios sociais por uma ótica pessoal, sendo um agente intermediário entre o sujeito – futuro usuário – e o objeto – o espaço e forma residencial.

A partir desta hipótese podemos acrescentar que o tempo e a metodologia empregada pelo arquiteto são fatores que determinam as mudanças espaciais das casas. Assim, apresentamos, a seguir, como Rino Levi e Vilanova Artigas interpretaram as mudanças sociais e como definiram os programas de necessidades em seus projetos residenciais.

## 5.1 RINO LEVI

### 5.1.1 FUNÇÃO ESTAR

No período 1937-43, todos os seus projetos residenciais apresentaram enfática orientação frente – fundos, com uma conotação clara de valorização e desvalorização dos espaços habitados. Invariavelmente, a função estar surge à frente, mostrando-se exibicionista e seguindo parâmetros relacionados àquelas produzidas no início do século XX. Podemos dizer que Rino Levi, como elaboração dos programas de necessidades, define o estar amparado no inconsciente coletivo, utilizando um procedimento mecanicista, e como consequência, uma preservação do *status quo* apresentado nas casas ecléticas. As sete primeiras casas (Vicente Giaccaglini à Carlos Rusca) seguem, invariavelmente os mesmos padrões, sem nenhuma quebra de continuidade.

Quanto ao estar, a Vicente Giaccaglini apresenta três cômodos posicionados à frente, sendo eles quem fazem as honras da casa. Um vestíbulo, intermediário entre o escritório e sala de visitas, é quem faz a ligação entre público e privado. Logo após, no plano central, posiciona-se a sala de estar como o espaço principal da função, distribuindo e fazendo a separação entre público e privado, sendo ela o limite de relacionamento com o mundo externo.

Na casa Regina Providelli o terraço frontal, é quem faz às vezes do vestíbulo. A partir dele dá-se o acesso à sala de visitas e à sala de jantar, as quais se comunicam através de uma ampla abertura que as integram.

Estas duas casas exemplificam o que chamamos de uso do inconsciente coletivo, pois, repetem uma distribuição à "francesa", onde o *hall*, sempre acoplado à sala de estar, é quem faz a distribuição para as outras funções.

Na casa Delfina Ferrabino, pérgolas posicionadas nas laterais induzem o caminho até ao extenso terraço (chamado alpendre), que ocupa três faces da construção. Na lateral direita posiciona dois acessos que levam à sala de visitas e sala de estar e unem-se à comunicação destes espaços à escada que leva ao piso superior. Na lateral esquerda há o acesso ao *fumoir* (reminiscência das casas tradicionais) que integra-se à sala de jantar, estando esta em comunicação direta com o serviço. Deixa de existir o *hall* como distribuidor, havendo uma integração mais efetiva entre as funções.

As mudanças começam a surgir a partir da casa Jeanne Maronat. Esta casa apresenta indício de mudança de comportamento e início de personalidade projetiva frente ao programa de necessidades. O estar passa a resumir-se em dois ambientes: a sala de estar e o jantar, separadas, nesse projeto, por uma porta sanfonada.

Por ter uma utilização de fim de semana, a casa Luis Médici permite algumas experiências espaciais. Permanecendo o estar na área frontal, o grande avanço é a unificação dos espaços desta função: integra a sala de estar e jantar num único cômodo, a que chama de salão, com amplitude de iluminação e acesso direto às outras funções.

A Almeida Sobrinho distancia-se do espaço público por um extenso jardim. Um alpendre ocupa toda a face frontal da casa e é a partir dele que se dá o acesso a um *hall* posicionado como espaço centralizado ladeado pelo estar e jantar, permitindo uma

comunicação aberta com estes dois espaços. Esta casa é a última a apresentar referências espaciais associadas ao ecletismo, pois nos projetos vindouros não encontraremos espaços como alpendre, *hall* ou outros que faziam esta referência. Rino Levi começará, a partir dos próximos projetos, a apresentar uma ideologia própria, abandonando os ranços acumulados.

Surge a casa do próprio arquiteto. Localizada num terreno irregular e de esquina, posiciona toda a função estar voltada para uma das ruas. São apenas dois espaços que a definem: a sala de estar, ampla e irregular, que se comunica com a natureza, porém uma natureza reclusa no próprio lote, que gera uma ventilação e iluminação com toda a segurança. A sala de jantar, em contrapartida, posiciona-se timidamente como espaço intermediário entre a grande sala e o serviço.

A Milton Gupper, uma das mais belas casas projetadas pelo arquiteto, apresenta algumas posições inovadoras. Repete a implantação da casa Rino Levi, porém utiliza uma metodologia projetual bem diferenciada. Trata os recuos frontais formando uma unidade com as calçadas, reforçando a separação entre espaço público e privado. O acesso à área de estar está posicionado para a rua Nicarágua, formado por uma parede em diagonal que induz o percurso até esta função. É interessante notar que, possuindo aberturas para duas ruas, posiciona o estar voltado para o interior do lote. Assim, a sala de estar e jantar formam uma seqüência única, sem barreiras visuais, integrada ao jardim, uma área pergolada, onde uma porta de correr, com esquadria metálica e vidro, surge como único elemento de separação.

A casa Paulo Hess expressa em alta sintonia o grau intimista pretendido pelo arquiteto. Abandona o que chamamos anteriormente de inconsciente coletivo, ou seja, a implantação do estar à frente da casa, mostrando-o exibicionista. Agora, podemos afirmar que idéias próprias são apresentadas. Esta casa está posicionada no centro do terreno, recuada em todas as faces, não apresentando qualquer pátio interno, mas, mesmo assim, representando um grau intimista e um contato aberto com a natureza. O setor estar apresenta a seqüência conhecida de estar-jantar sem barreiras e plenamente iluminados, direcionados para os fundos, cuja valorização passa por um terraço que faz a transição entre o espaço sala e a rica vegetação da área externa.

Há um diálogo interessante entre o lote e o programa de necessidades na casa Robert Kanner. Ela, propriamente dita, está definida em dois blocos, unidos por uma pérgola transversal. O bloco maior, também transversal em relação à rua, está ocupado pelo estar à

direita e o serviço à esquerda. O estar “abre-se” tanto para o recuo frontal quanto para a área dos fundos, sendo que aqui a pérgola apresenta-se com o intuito de integração. A amplitude do setor chama a atenção com a integração do estar e jantar ( que Rino Levi chama de sala), a volta do escritório (não mais isolado por paredes, armários fazem sua delimitação) integrado a um jardim.

A conjugação do setor estar com dois pátios providos de pérgola, gerando uma unidade, é o grande avanço conseguido pelo arquiteto em toda a sua produção. Um grande cômodo, integrando estar e jantar, sem barreiras, que se comunicam com os dois pátios, permitindo uma iluminação dosada e uma integração do espaço abrigado à natureza faz desta casa um projeto magnífico.

*“Jamais a integração entre arquitetura e natureza disciplinada tinha sido levada tão longe, jamais a continuidade interior-exterior realizada em proveito exclusivo de uma concepção intimista tinha sido levada até suas últimas conseqüências antes dessa experiência (casa Robert Kanner) que marca o término de uma longa evolução.”<sup>6</sup>*

### 5.1.2 FUNÇÃO SERVIÇO

O serviço sempre foi a função menos valorizada do espaço residencial. Surgindo nas casas coloniais isoladas do corpo principal, na seqüência iremos encontrá-la como um anexo da própria casa. No início do século XX, o setor serviço já está incorporado ao bloco principal, porém sempre posicionado na parte posterior do edifício, em linha direta com o quintal, do qual é dependente. Os espaços individuais não são muitos: surge a cozinha dentro da casa, a copa (sempre intermediária entre a cozinha e a sala de jantar), a despensa (guarda de alimentos não perecíveis e material de limpeza) e, às vezes, o quarto de “criada”.

Quando analisamos o setor serviço das primeiras produções de Rino Levi, vamos encontrar pouquíssimas modificações (seja a nível de programa ou quanto à localização da própria função no corpo da casa) em comparação às casas do início do século. As sete

<sup>6</sup> BRUAND, Yves – “Arquitetura contemporânea no Brasil” – op. cit.



primeiras, da casa Vicente Giaccaglini à Carlos Rusca, como ocorreu na análise da função estar, seguem padrões ortodoxos, sem quebra de continuidade. Podemos dizer que estas casas são assobradadas e o serviço está sempre localizado em suas faces posteriores, em comunicação direta com o quintal.

Na casa Vicente Giaccaglini, a área de serviço ocupa, aproximadamente, um terço do pavimento térreo. Como programa posiciona a sala de almoço (substituindo a copa) intermediária entre o estar e o serviço, sendo o principal elo social com o quintal. A parte básica desta função fica restrita à sala de costura, dispensa e a cozinha que faz a união de trabalho com o quintal.

Enquanto a casa Regina Providelli apresenta um programa enxuto, com apenas copa e cozinha, com acesso para o quintal, aonde está localizada a garagem, a casa Delfina Ferrabino irá utilizar o mesmo programa da Giaccaglini, com noção de percurso parecido.

A casa Francisco Gomes apresenta uma diferença em relação às anteriores. Aproveitando o declive do terreno posiciona um sobrado utilizando parcialmente o sub-solo, implantando ali o quarto de serviço, depósito e garagem, permanecendo o que sobrou da área sem definição específica. No piso superior, numa seqüência transversal única, postada na área posterior do edifício, seguem o quarto de costura, w.c., copa, dispensa e cozinha.

Uma ampliação muito maior do programa de necessidades está reservada à casa Andréa Matarazzo. Aqui todo o serviço está posicionado nos fundos, ocupando, parcialmente, a divisa com o lote vizinho. Esta função está definida em dois blocos distintos. O primeiro está incorporado ao corpo da casa, constituída em dois pavimentos: no térreo posiciona a copa (a primeira vez em que substitui a sala de almoço por esta denominação), cozinha e o quarto de "criada", no piso superior integrado por uma escada de serviço posiciona outro quarto de empregada. No segundo bloco posiciona a garagem e um "galinheiro" no térreo enquanto que no segundo piso define um espaço, de certa forma inusitado, destinado ao quarto do *chauffeur* e um depósito de malas. Aqui, Rino Levi valoriza esta função, dando-lhe liberdade espacial, enfatizada pela circulação vertical independente e o aumento significativo do número de cômodos e o surgimento de definições espaciais que, normalmente, não fazem parte do seu processo compositivo.

Modificações que envolvem localização e definição do programa estarão precisamente posicionadas na casa do próprio arquiteto. Na elaboração da sua primeira casa em um único piso, o serviço apresenta-se voltado para o espaço urbano, alterando plenamente a implantação do conjunto, em relação às anteriores. A garagem associa-se ao serviço: o automóvel, a parte móvel da casa, é quem irá trazer do urbano para o espaço residencial o necessário para o desempenho desta função. Na análise dos demais cômodos percebe-se uma diminuição dos espaços copa e cozinha mostrando uma mecanização que possibilitará uma diminuição dos trabalhos caseiros, representada pela seqüência contínua de cômodos denominados serviço que complementam a função.

Na casa Milton Gupper, o setor serviço está posicionado, também, em relação direta com o espaço urbano, ocupando uma parcela bem inferior àquela ocupada pelo estar. Como na casa anterior estabelece um segundo acesso, posicionando a garagem em sua cercania. A composição interna segue os mesmos parâmetros da casa Rino Levi com dois cômodos de serviços, sem especificações, e o espaço cozinha reduzido, porém bem planejado.

A implantação do serviço na casa Paulo Hess, volta a ser intermediária, em sua face lateral esquerda. No corpo da casa posiciona apenas dois cômodos: a copa-cozinha (pequenas dimensões) e um espaço denominado "trabalho". O fato interessante é o retorno da edícula nos fundos do lote, distante da função serviço, localizando ali a lavanderia e o quarto de serviços gerais. Percebe-se que as funções pertencentes à edícula não encontram espaço dentro da casa, razão pela qual estão posicionadas afastadas, gerando conflito com a área livre do estar.

Na casa Yara Bernette, o serviço volta a disputar com o estar o privilégio de posicionamento à frente da casa. Os espaços de trabalho são mínimos: cozinha, lavanderia e quarto de serviço. Enquanto o estar transforma-se numa área contínua, ampla e em comunicação direta com a natureza, a função serviço, seguindo passos da mecanização, diminui suas áreas de trabalho, tendo a preocupação de posicioná-la, por aspectos funcionais, em linha direta com a natureza, permitindo assim que a área dos fundos apresente-se valorizada socialmente através de um trabalho paisagístico exuberante. Tudo o que se disse aqui serve perfeitamente na análise que se possa fazer da casa Robert Kanner.

Na casa Castor Delgado, a implantação de dois pátios internos obriga ao arquiteto posicionar duas funções longitudinalmente, seguindo padrões pré-estabelecidos. Assim, a função serviço está posicionada em sua lateral direita, em linha, definida em três espaços: serviço, cozinha e almoço. O que mais chama a atenção neste projeto, quanto a esta função, é a localização dos dormitórios de empregada formando o segundo piso da edícula, posicionada no recuo frontal.

Encerrando esta análise surge a casa Clemente Gomes como programa de serviço mais complexo de toda a sua produção. Implantado à frente, divide a fachada com parte da função dormir, tendo entre elas a garagem, aqui apresentada como volume autônomo. O extenso programa de necessidades inclui desde dormitórios de serviço (*chauffeur* e empregada doméstica), depósitos, lavanderia, um “estar de serviço”, espaço destinado à caldeira, uma “chapelaria”, adega, até os espaços básicos como a copa e cozinha que irão formar um corpo autônomo posicionado no centro da casa.

### 5.1.3 FUNÇÃO DORMIR

A função dormir sempre foi entendida como aquela na qual predomina com maior ênfase o grau de privacidade de qualquer habitação. Acesso a ela só é permitido aos integrantes da própria família ou a convidados da mais restrita convivência. Ela que surge, na arquitetura paulista, como espaços que nem ao menos recebiam iluminação natural, isoladas plenamente do ambiente externo ou que se instalaram nos pisos superiores dos sobrados que se apresentaram na seqüência.

Não iremos encontrar em Rino Levi um posicionamento diferenciado quanto a esta postura de privacidade, pois seria incoerência desmedida que um arquiteto que apregoava a intimidade como princípio dominante na elaboração dos projetos residenciais partisse de outros pressupostos.

Continuaremos a adotar, para efeito de análise, dois momentos distintos, sendo o primeiro aquele que está composto pelos projetos assobradados (período 1929-38) e o segundo que abrange o período de elaboração das casas térreas (1944-63)

Iniciamos este estudo pela casa Vicente Giaccaglini que, invariavelmente, posiciona o dormir no segundo piso, em cujo espaço um grande *hall* desempenha o papel de distribuidor espacial. Ao seu redor estão locados cinco dormitórios (um toucador e um terraço valorizam o quarto principal) e apenas um banheiro, bem dimensionado, atende a todos os integrantes. Os vãos de iluminação estão voltados para todas as faces com uma composição inteligente do uso de janelas de canto.

Todas as casas da primeira fase seguem procedimento parecido. Alterações existem, porém são vistas como adequações à área construída. O método de composição, em sua base, não se altera. Apresentamos, a seguir, algumas pequenas modificações que exemplificam o que foi dito:

Casa Andréa Matarazzo: o quarto de empregada faz parte do segundo piso em associação direta com a função dormir, possuindo uma escada própria de acesso à função serviço, independente da caixa de escada principal.

Casa Luis Médiçi: há uma única circulação longitudinal que faz a distribuição aos dormitórios e sanitários.

Casa Almeida Sobrinho: a face frontal do segundo piso está definida como estúdio e galeria, tendo ao lado desta, uma área vazada que permite a comunicação visual com o estar do primeiro piso.

Na Segunda fase, ao optar por projetos em um único pavimento, não perde o hábito de posicionar o dormir isolado e independente, dando a ele qualidades próprias e um tratamento repetitivo.

Na casa Rino Levi, a função dormir está posicionada longitudinalmente, face posterior do lote (ocupando totalmente o recuo dos fundos). Possui um extenso corredor que não apresenta comunicação alguma com o espaço externo e que a integra aos outros dois setores. Quatro dormitórios, com dimensões reduzidas em relação aos anteriores, estão posicionados

em linha, possuindo entre eles e a circulação principal espaços como sanitários e vestuários (que substituirão os "tocadores" dos projetos anteriores).

A Milton Gupper é uma casa com grande predominância longitudinal onde o dormir situa-se numa extremidade, tendo o serviço no lado oposto e o estar intermediário entre eles. A organização interna não apresenta novidades: há uma circulação centralizada que integra o estar aos três dormitórios, posicionados novamente em linha ( cuja novidade está na comunicação com o espaço externo através de porta-janelas) e dois sanitários de apoio.

A novidade quanto à localização do dormir fica por conta da casa Paulo Hesse, cujos dormitórios possuem aberturas voltadas para a rua, no entanto, há um tratamento paisagístico capaz de neutralizar esta aproximação. A distribuição interna apresenta uma seqüência de quatro dormitórios em linha, cujo corredor estabelece a ligação com os dois sanitários e o acesso que integra esta função ao estar.

A função dormir na casa Yara Bernette surge plenamente isolada das outras duas funções por uma área descoberta e unidas por uma rampa de pouca declividade. Como constituição possui as mesmas características das anteriores como o alinhamento dos cômodos integrados a um longo corredor, processo contínuo da rampa.

Já enfatizamos, em análises anteriores, a postura adotada na casa Robert Kanner como o desmembramento do espaço residencial em blocos integrados por pérgolas. O dormir aqui está posicionado nos fundos do lote seguindo, sem retoque algum, as intenções antes adotadas, como o corredor, bem iluminado, que une os três dormitórios posicionados em linha, tendo uma "sala de brincar" no seu ponto mais extremo.

Encerramos com a Clemente Gomes que não apresenta nenhuma novidade, o que reforça o grau de monotonia no processo de implantação do dormir. Aqui está localizado num sentido longitudinal em relação ao terreno. São cinco dormitórios intercalados com dois sanitários que necessitam de um longo corredor como elo de integração. A monotonia deste elemento de circulação só é quebrada pela iluminação que vem do pátio posicionado no centro da construção.

## 5.2 VILANOVA ARTIGAS

### 5.2.1 FUNÇÃO ESTAR

As cinco primeiras casas analisadas (1938-39), apresentam um posicionamento da casa no lote como os primeiros projetos de Rino Levi, tendo em vista o que se entendia como valorização e desvalorização dos espaços unifamiliares, enfatizada pela orientação frente-fundos, posicionando no térreo o estar relacionando-se com a rua e o serviço dependente da área posterior do lote. Dissemos também que Rino Levi amparava-se no tradicionalismo como base de definição dos programas de necessidades, sendo que esta crítica deve ser imposta também aos primeiros projetos de Vilanova Artigas.

Iniciamos pela casa Henrique Arouche de Toledo cujo acesso principal ocorre no centro da fachada lateral direita e leva a um *hall*, intermediário entre o estar e o jantar, ponto principal de integração das funções internas. Uma sala de visitas e um escritório são definidos como os dominantes do estar, posicionados em sua área frontal. Quanto às aberturas de iluminação apenas a do escritório está voltada para o espaço urbano, preferindo Artigas que o vão de iluminação da sala de estar esteja voltada para a lateral direita, não permitindo uma comunicação visual com a rua.

As três casas da seqüência, Morganti, Nelson da Costa e Pasquale seguem a mesma rotina: acessos laterais, terraços como intermediários entre espaço interno e externo, a sala de estar e jantar isoladas, porém integradas através de grandes aberturas. A modificação marcante é a implantação de vãos de iluminação posicionados na fachada principal.

A casa Ottoni de Arruda Castanho difere das anteriores por possuir um programa ampliado e estar localizada num terreno de esquina, o que irá, obrigatoriamente, permitir uma liberação maior quanto à ação projetiva. Aqui, estão definidos dois acessos principais: dois

terraços, em lados opostos, direcionados para ruas distintas, sendo o menor o que permite o acesso ao *hall* de distribuição, enquanto o outro, com dimensões amplas, tem a ação social bem definida, relacionando-se, diretamente, com a sala de estar, posicionada entre os dois terraços. Esta sala, com ampla vista para a rua Cotoxó, abre-se, amplamente, para a sala de jantar, permitindo um segundo acesso que, ao ultrapassar o *hall* e o jogo de escada, leva a uma ampla sala de jogos.

Surgem, na seqüência, três pequenos projetos com apenas um pavimento: as casas Berta Gift Steiner, Roberto Lacaze e a "casinha" (primeira residência do arquiteto), nas quais começam a surgir os primeiros passos de um posicionamento próprio, com a clara intenção de abandono dos métodos projetivos ortodoxos.

A casa Steiner possui apenas a sala de estar como espaço coletivo, desaparecendo as outras salas complementares. Uma sala com dimensões generosas em relação à área total construída, possui uma ampla janela de canto que permite uma integração visual com o plano externo.

A diferença entre a casa Roberto Lacaze e a anterior é apenas a localização do acesso principal. Enquanto que na anterior o terraço está posicionado na lateral direita do lote, aqui ele se apresenta frontal, permitindo um acesso direto ao espaço interno. Na composição do setor estar não existem mudanças: um espaço único que se comunica diretamente com as outras funções.

A "casinha" é um primor de composição espacial. Está posicionada em ângulo de 45° em relação à rua, cujo acesso dá-se através de um amplo terraço, mais interessante do que aqueles encontrados nas duas anteriores. O acesso ao espaço interno posiciona-se na linha demarcatória entre o dormir e o estar, sendo este contínuo e posicionado em ângulo, sem barreiras visuais e em comunicação direta com a cozinha.

Com a casa Paranhos há um retorno aos projetos assobradados cujo acesso principal ocorre através de um estúdio (substituindo o escritório, dos projetos anteriores), que surge pela primeira vez em seus projetos. Do estúdio, jogos de escadas comunicam-se com os outros dois cômodos da função: a sala de estar que se abre para o ambiente externo, tendo entre as

duas uma área pergolada. A sala de jantar, posicionada um piso acima do estar, participa como o espaço de integração com as outras funções.

As casas Benedito Levi (sobrado), Antonio L.T.de Barros (térrea) e a primeira casa Hans Trostli (sobrado) seguem padrões homogêneos. O estar, nestas casas, posiciona-se sempre na área frontal, com grandes aberturas direcionadas para o espaço público. Os acessos também estão posicionados na fachada principal, utilizando terraços como área de transição. Os espaços internos não sofrem modificações: estar e jantar conjugados, estando o segundo em relação direta com o serviço.

Na segunda residência do arquiteto, enquanto o serviço e o dormir estão definidos como área fechadas e protegidas, o estar abre-se para o espaço natural através de grandes panos de vidro. Há uma intenção clara de que o estar e o terraço (ao nível do solo) e o estúdio (sobre *pilotis*) estejam "abertos" para o externo, demonstrando que esta função tem relação direta com o espaço público, sendo uma área de integração social. Temos aqui o papel que o estar desempenhará em seus projetos futuros como elo de integração entre público/privado, exterior/interior, cidade/casa e natureza/ambiente familiar.

A utilização de rampas nos projetos residenciais não faz com que Artigas modifique o seu enfoque de definição do estar, pelo menos na casa Heitor de Almeida. Aqui, a sala de estar e jantar permanecem conjugadas e marcadas pelos pilares isolados que formam parte do sistema estrutural. Sendo um terreno de esquina, existem amplas aberturas para estas duas faces, sendo que a da sala de jantar integra-se a um terraço parcialmente coberto.

A casa Febus Gikovate, térrea e cruciforme, possui o estar sem grandes alterações. Artigas posiciona a sala de estar e jantar no corpo central, permitindo iluminação por ambos os lados, explorando numa das faces um terraço descoberto incorporado a uma área pergolada. Todo o estar, além da integração com a área externa, marca o espaço de transição das funções internas, intermediário entre o serviço e o dormir.

A primeira casa do arquiteto, analisada neste trabalho, a apresentar uma interiorização do estar é a Sebastião Baeta. Artigas posiciona na face frontal a garagem e um estúdio, implantando na face posterior o que chama de salão (um espaço único onde estão presentes o estar e jantar). Este espaço, cujo acesso é possibilitado via garagem, integra-se aos espaços



externos através de aberturas posicionadas numa das laterais e voltadas para o fundo do lote. A casa Rubens de Mendonça segue o mesmo perfil, onde o estar está direcionado para os fundos, comunicando-se com este através de um grande pano de vidro.

A casa Taques Bittencourt está implantada ao redor de um pátio descoberto, cuja rampa, posicionada numa de suas laterais, estabelece todo o percurso interno. A partir desta constituição surge a função estar nos fundos, ocupando dois pisos: a sala de estar no piso rebaixado e o estúdio/biblioteca no piso superior. Os vãos de iluminação dos dois pisos estão voltados para os fundos e para o pátio interno, não utilizando, para este fim, as laterais da construção.

Na casa Elza Berquó há a continuação do uso de um pátio interno, em escala menor, porém direcionando todo o percurso de circulação entre as funções. O estar volta a posicionar-se frontalmente, com um programa simplificado, a que chama apenas de salas, cujos complementos ambientais são estabelecidos com um pequeno vestibulo posicionado à esquerda e um terraço, em comunicação direta com o estar, responsável pela integração visual do espaço sala com o ambiente externo.

A definição da casa Gilberto Krutman encontra paralelo com algumas anteriores do próprio arquiteto como a Heitor de Almeida, principalmente quanto ao desdobramento da casa em dois blocos, unificados por um jogo de rampas. A diferença básica está na disposição das funções. Neste projeto o estar ocupa o térreo do segundo bloco, em sua face posterior. A rampa integra o setor serviço, posicionado no primeiro bloco, a uma ampla sala de estar que integra um espaço, parcialmente isolado, a que chama de leitura. Todo este setor possui apenas uma face com iluminação natural, voltada para os fundos do lote.

O único projeto a incorporar um desmembramento da função estar é, por coincidência, o último projeto analisado neste ítem: a casa Alfred Domsche. Idealizada em três níveis, possui boa parte da função implantada no pavimento térreo, posicionada nos fundos com uma ampla galeria e um salão de festas que se abrem para uma área sob *pilotis* integrada a uma área de lazer a céu aberto. Um segundo setor, localizado no segundo pavimento, está incorporado ao dormir (uma novidade nos projetos do arquiteto). Uma rampa transversal, estrategicamente posicionada, divide a circulação deste piso: voltado para os fundos implanta três dormitórios em linha contínua, posicionando na área frontal a sala de estar ( agora muito mais voltada ao

setor privado) estando entre ela e a rampa uma ampla área vazada. Chama a atenção a fachada cega deste segundo pavimento, preferindo posicionar os vãos de iluminação nas laterais.

### 5.2.2 FUNÇÃO SERVIÇO

As cinco primeiras casas analisadas possuem posições ortodoxas de localização da função serviço. São quatro sobrados e uma térrea onde esta função sempre surge posicionada na parte posterior da casa e constituída de um programa restrito representado pela triade copa, cozinha e quarto de empregada. Quanto à circulação esta seqüência fica intermediária entre um *hall* ou sala de jantar e o quintal, sendo o acesso sempre possibilitado pela cozinha. Surgem em duas casas ( Henrique A. de Toledo e Ottoni de A.Castanho) a edícula como complemento da função, onde estão posicionados o dormitório de empregada e a garagem.

A ruptura com este procedimento ocorre logo a seguir com a Bertha Gift Steiner onde o serviço está acoplado à sala de estar. Neste projeto esta função é acanhada estando definida por apenas uma pequena cozinha e uma dispensa. Chama a atenção a ausência de comunicação do serviço com o quintal, existindo, apenas, uma ligação com o plano exterior. Nas casas Lacaze e na "casinha" lança mão do mesmo procedimento, posicionando a cozinha ( o único espaço da função) associada à sala de estar. Na casa Rio Branco Paranhos volta a utilizar um programa extenso, composto de cozinha, serviços e quarto de criada, gerando um bloco autônomo que se comunica com o estar através da sala de jantar.

Mesmo com uma predisposição de rediscutir a forma e uma vontade de repensar o espaço habitado, mantém, na casa Benedito Levi, o mesmo procedimento de localização das funções habitacionais que havíamos encontrado em seus primeiros sobrados. Voltando a utilizar o serviço, representado pela relação copa-cozinha, em sua face posterior, a única mudança está na localização da edícula formada por um bloco interligado ao corpo principal, posicionando ali a garagem e o quarto de "criada".

A casa Teixeira de Barros, possuindo frente para duas ruas, permite que Artigas posicione o serviço voltado para uma delas ( a que se apresenta como principal), invertendo

posição com o dormir. O acesso a esta função dá-se pela lavanderia, integrada à copa e à cozinha. Nesse projeto começa a surgir um modo de tratamento do serviço com áreas mínimas, tirando partido da mecanização dos equipamentos.

Um outro exercício interessante surge na segunda casa do arquiteto. Neste projeto, o serviço está numa posição intermediária entre as outras duas funções, reduzida novamente ao mínimo necessário, representada apenas pelo espaço cozinha associado a um quarto de serviço.

Com o surgimento da rampa em seus projetos residenciais começa a posicionar o serviço próximo a ela, como podemos perceber no projeto Heitor de Almeida. No bloco principal posiciona apenas a cozinha, integrada ao estar e próxima ao eixo de circulação vertical. A continuação desta função está posicionada no térreo do segundo bloco, próxima à garagem.

Na casa Paulo Emilio dos Reis, a copa-cozinha (espaço unificado) está posicionada longitudinalmente, ao lado direito do lote, possuindo uma rampa que a integra à sua área complementar, localizada nos fundos do lote. Se, nas casas coloniais e nos projetos do início do movimento moderno podemos encontrar a edícula como complemento da função serviço, Artigas tem a intenção de incorporá-la à construção principal, utilizando-a dentro do próprio edifício ou gerando um segundo bloco, integrando-a através de um sistema de circulação, com características definidas, como ocorre neste projeto.

Este método de geração de um segundo bloco posterior de serviço, como vimos nas duas casas anteriores, irá alternar-se com um processo diferenciado que iremos encontrar a partir da casa Taques Bittencourt. Nela, todo este setor está localizado na fachada principal, utilizando procedimentos, de certa forma, inovadores. Implanta a edícula na área frontal, posicionando ali a lavanderia e o quarto de "criada" (não altera este modo de defini-lo desde os primeiros projetos), cujo acesso define-se através de uma escada próxima à cozinha.

Na Mendes André, utilizando o enfoque anterior, implanta o térreo sob *pilotis*, incorporando ali boa parte da função serviço (lavanderia e dormitório) que irá se comunicar com a copa-cozinha (segundo pavimento) por uma escada isolada e sem cobertura, posicionada na face posterior da construção.

Volta a utilizar a edícula no recuo frontal na casa Elza Berquó com o mesmo processo empregado na Taques Bittencourt, posicionando ali o quarto de empregada e serviço, que através de um acesso lateral integra-se com a cozinha, localizada no pavimento superior.

Na casa Gilberto Krutman o serviço, seguindo princípios adotados nos últimos projetos, posiciona-se à frente da construção, ladeado por uma área pergolada. De forma inusitada, o primeiro cômodo que se apresenta é o chamado quarto de "criada", seguido da cozinha, que através da sala de jantar irá integrar-se com as rampas e o segundo bloco onde estão definidas as outras funções.

A última casa analisada, a Alfred Domsche, simboliza um modo pessoal de projetar a função serviço. Com certeza, não é ela quem lhe permite ter um tratamento com grandes avanços espaciais, pois a entenderia como a área mais travada, aquela que é necessária mas não permite grandes integrações. A partir deste perfil, posiciona boa parte dela no sub-solo, tendo comunicação com o seu complemento posicionado no pavimento térreo, utilizando um jogo de escada apenas para este fim, enquanto que a circulação principal ocorre via rampas unindo, de um modo muito mais apreciável, as outras funções.

### 5.2.3 FUNÇÃO DORMIR

A mesma postura que Rino Levi utilizou iremos encontrar em Vilanova Artigas quanto ao tratamento dado à função dormir: um alto grau de privacidade. Vale ressaltá-la, tendo em vista o entendimento diferenciado, quanto ao espaço residencial, entre os dois arquitetos. Como Artigas busca a casa aberta e voltada para o espaço urbano, esperava-se que esta função surgisse em seus projetos com um tratamento diferenciado quanto aos aspectos de isolamento e intimidade como Rino Levi a definiu.

A noção de privacidade é notória na primeira analisada, casa Henrique Arouche de Toledo, muito próxima, como exemplo, da casa Carlos Rusca, estando o dormir implantado no segundo piso, onde um pequeno *hall* desempenha a função de distribuição. Ao seu redor implanta três dormitórios (um toucador associado ao principal) e apenas um banheiro atende a todos os integrantes.

Possuindo apenas um pavimento, a casa José Morganti apresenta o dormir posicionado em sua lateral esquerda. São apenas dois dormitórios (com um banheiro intercalado), tendo o acesso posicionado entre as outras duas funções.

As casas Nelson Pereira da Costa e Giulio Pasquale, ambas assobradadas, são praticamente reproduções da primeira casa analisada: a partir da escada de acesso surge um pequeno *hall* que possibilita a distribuição aos dormitórios e a um único banheiro implantado. A Ottoni de Arruda Castanho diferencia-se das anteriores pelo número maior de cômodos, agora são quatro dormitórios e dois banheiros, porém o processo de circulação não se altera. Chama a atenção o uso de três terraços que irão permitir a comunicação visual com o plano externo, o que não ocorre nas anteriores.

As três pequenas casas térreas que surgem na sequência, Bertha Giftstiner, Roberto Lacaze e a "casinha" apresentam algumas novidades. As duas primeiras possuem três dormitórios e um banheiro, todos eles isolados por pequeno desnível em relação às outras funções e sempre estão posicionados na face posterior da construção, enquanto que a "casinha" possui apenas um amplo dormitório e um estúdio em desnível.

A casa Rio Branco Paranhos apesar do seu amplo jogo de níveis, não apresenta qualquer novidade a respeito do dormir. Posicionado no nível mais elevado, apresenta-se, repetindo distribuições dos primeiros sobrados, com três dormitórios e banheiro, com uma pequena área de distribuição.

A casa Benedito Levi, que inicia o segundo período analisado, tem o setor dormir no segundo piso. Apresentando três dormitórios frontais, separados visualmente da rua por um extenso terraço que ocupa todo o sentido longitudinal da construção, possuindo ainda um quarto dormitório e um banheiro em posição oposta. Chama a atenção o acesso que ocorre no meio nível do jogo de escada, comunicando-se com o estúdio posicionado no segundo piso do bloco justaposto ao seu lado esquerdo.

A segunda casa do arquiteto expressa bem o que foi colocado no início. Aqui Artigas posiciona o estar sem barreiras, integrando-o ao ambiente externo. O dormir apresenta-se em situação oposta, possuindo cômodos bem delimitados, fechados e protegidos com apenas dois dormitórios e um sanitário.

O surgimento do uso de rampas nos projetos residenciais, como ocorre na Heitor de Almeida, não faz com que altere o seu método projetivo, no que diz respeito ao dormir. Está posicionado no segundo piso do bloco principal, seguindo padrões anteriores, com seus três dormitórios em linha e um sanitário (que apresenta uma novidade: w.c. e banheiro completamente isolados).

Artigas volta a elaborar projeto com um único pavimento: casa Febus Gikovate. É o primeiro, até então, no qual posiciona o bloco da função dormir à frente da residência, em comunicação com o estar. A distribuição espacial do dormir segue parâmetros anteriores, com uma circulação que integra dois dormitórios e um banheiro.

Após a casa Febus Gikovate, algo novo irá ocorrer com a segunda casa Hans Trostli. Define a residência em dois blocos integrados por um jogo de rampas. Posiciona o bloco dormir em dois pavimentos, possuindo cada um dois dormitórios e um banheiro. Esta ação será única em toda a sua produção analisada.

A casa Taques Bittencourt gira ao redor de um pátio descoberto, possuindo uma rampa na lateral direita que comunica o serviço ao dormir, localizado no segundo piso. Este projeto, como os anteriores, valoriza a função estar, constituindo o dormir sempre em seqüência, como ocorre aqui: são três dormitórios voltados visualmente para o espaço urbano e um quarto dormitório e um banheiro na lateral esquerda.

Na Mendes André implanta a casa em dois pavimentos, porém deixa o térreo sob *pilotis*, implantando ali apenas parte do serviço. No segundo pavimento distribui todas as funções habitacionais (como se fosse uma casa térrea) seguindo posições adotadas. O dormir, neste projeto, possui três dormitórios em linha (frente para a rua) servido por apenas um banheiro.

Encerramos esta análise com a casa Telmo Porto onde há um enriquecimento projetivo de toda a função dormir. Localizada no pavimento superior, integra-se a áreas vazadas, tendo o acesso com o piso inferior via rampa. Agora, cada dormitório (três no total) possui uma varanda voltada para o espaço interno do próprio lote. Reforça-se a forma inusitada dos dormitórios, extensos e com pouca largura.

## 5.3 Síntese

Rino Levi	Vilanova Artigas
<b>Estar</b>	
<b>Período 1929 – 1944</b>	<b>Período 1937 – 1944</b>
Posicionamento à frente da casa – relação direta com a rua	Posicionamento à frente da casa – relação direta com a rua
A função mais valorizada qualitativamente	A função mais valorizada qualitativamente
Cômodos básicos: terraço, vestibulo, <i>fumoir</i> , escritório, sala de estar e sala de jantar	Cômodos básicos: terraço, <i>hall</i> , sala de visitas, sala de estar, sala de jantar e escritório
O <i>hall</i> faz a integração com as outras funções	Nos projetos térreos surge a sala de estar como espaço único da função
<b>Período 1944 – 1963</b>	<b>Período 1944 – 1968</b>
A função mais valorizada qualitativamente	A função mais valorizada qualitativamente
Voltado para o interior do lote. Nega o vínculo com o espaço urbano	Posicionado à frente da casa ou voltado para o interior do lote
Cômodos básicos: terraço, sala de estar e jantar em seqüência, sem barreiras visuais	Cômodos básicos: terraço, integra estar e jantar num único espaço a que chama salão, estúdio (referência ao escritório dos projetos anteriores)
Área pergolada integra a função aos jardins projetados	Utiliza, às vezes, o estar como espaço de transição entre as outras funções
Esquadrias metálicas com amplos vidros separam interior/exterior	Integração do estar com a área externa através de grandes panos de vidro
Terraço como transição entre o estar e a rica vegetação externa	Pilares isolados fazem parte do espaço sala
Pátio interno, às vezes pergolado, integrado ao estar	Pátio interno integrado ao estar
<b>Serviço</b>	
<b>Período 1929 – 1944</b>	<b>Período 1937 – 1944</b>
Função menos valorizada qualitativamente	Função menos valorizada qualitativamente
Localizado nas faces posteriores das casas, dependente dos quintais	Localizado nas faces posteriores das casas, dependente dos quintais
Cômodos: copa-cozinha, despensa, quarto de “criada”	Cômodos: copa-cozinha e quarto de empregada
Utilização esporádica da edícula como complemento da função	Utilização esporádica da edícula como complemento da função
	Nas casas térreas há uma redução quantitativa do serviço, surgindo apenas como espaço cozinha. Há, nestes projetos, ausência de

	comunicação entre a função e o quintal
<b>Período 1944 – 1963</b>	<b>Período 1944 – 1968</b>
Função menos valorizada qualitativamente	Função menos valorizada qualitativamente
Localizada à frente das casas, voltadas para o espaço urbano	Localizada à frente da casa ou intermediária entre as outras funções
Garagem associada ao serviço	Com o surgimento das rampas posiciona o serviço próximo a elas
Cômodos básicos: copa-cozinha, e quartos de serviço	Nas casas constituídas por dois blocos, o serviço está isolado em um deles
Utiliza a edícula uma única vez-Casa Paulo Hess	Edícula, às vezes posionada nos recuos frontais
	Cômodos: copa-cozinha, lavanderia e quarto de “criada”
<b>Dormir</b>	
<b>Período 1929 – 1944</b>	<b>Período 1937 – 1944</b>
A função de maior privacidade das casas	A função de maior privacidade das casas
Localização: sempre no segundo piso dos sobrados	Localização: Casas assobradadas: segundo piso Casa térreas: em desnível às outras funções
Cômodos: dormitórios, banheiro, toucador e terraço	Cômodos: dormitórios e banheiro
O <i>hall</i> desempenha papel de distribuição espacial do segundo piso	O <i>hall</i> desempenha papel de distribuição espacial do segundo piso
<b>Período 1944 – 1963</b>	<b>Período 1944 – 1968</b>
A função de maior privacidade das casas	A função de maior privacidade das casas
Nas casas térreas, o dormir está isolado das outras funções	Tanto nos sobrados como nas casas térreas, isolado das outras funções
Cômodos em linha, interligados a um extenso corredor	Cômodos em linha, interligados a um extenso corredor
Cômodos: dormitórios, banheiro e vestuário	Cômodos: dormitórios, terraço e banheiro
Posicionamento: normalmente voltado para os fundos dos lotes	Posicionamento: normalmente voltado para a frente dos lotes
Dimensões dos dormitórios: reduzidos em relação ao período anterior	Dimensões dos dormitórios: mais amplos em relação ao período anterior



## Conclusão

### Sobre o pensar a arquitetura

1. Ao elaborar um conceito, Rino Levi busca amparo no único tratado de arquitetura da antiguidade que se conservou, a obra de Vitruvio "*De Architectura Libri Decem*". A partir dessa referência define a arquitetura como uma síntese harmônica formada pela tríade *utilitas, firmitas e venustas*. A arquitetura pertence ao campo das artes e, como todo processo artístico, ampara-se em fatores de ordem espiritual e material. A criação e a intenção plástica estão associadas à espiritualidade, sendo do poder criativo que surgem as intenções espaciais, volumétricas, de proporção, ritmo, cor e textura. A materialização do pensar dá-se, às vezes, distante dos olhos de quem a projetou, através de materiais e técnicas, que deverão estar sempre em sintonia com o seu período histórico.

Para Artigas, a arquitetura é a arte útil que reflete a cultura de uma sociedade, tendo a liberdade de expressão como parâmetro principal. A criação (do mesmo modo como Rino Levi a define) é o ato representativo do pensar que se materializa, tendo como referência a tecnologia representativa do período no qual está sendo elaborada. Sendo "arte com finalidade", o objeto arquitetônico deve possuir dois aspectos fundamentais: um interno, no qual está posicionado um programa pré-estabelecido e o externo que através dos valores pictórico e escultórico, tendem a traduzir uma pura expressão estética. Não haveria, assim, uma separação rígida entre forma e função, porém, em determinados momentos, privilegia a forma como faz quando divulga a frase de August Perret dizendo que "é preciso fazer cantar o ponto de apoio".

2. O início do movimento moderno amparou-se na Revolução Industrial que impôs uma transformação da organização social, apresentando novas condições técnicas, novos materiais e processos construtivos, gerando uma fenomenologia que iria interagir com a evolução da própria arquitetura. Segundo Rino Levi, a arquitetura moderna surgiu com o expressionismo e

desenvolveu-se com as estruturas de aço e concreto armado. A partir da descoberta de novos materiais rompe com a arquitetura tradicional, substituindo o artesanato pela produção em série e os procedimentos empíricos por processos científicos. A arquitetura moderna universalizou-se impondo princípios como flexibilidade, leveza e transparência, querendo uma integração com todas as classes sociais.

Artigas, como Levi, vê o surgimento do movimento moderno amparado em novos conceitos tecnológicos e científicos advindos da Revolução Industrial. Define quatro momentos iniciadores da arquitetura moderna: a Bauhaus como raiz filosófica; os conceitos corbusianos como raiz utópica; a técnica construtiva inglesa como raiz econômica e o construtivismo russo como uma nova visão frente ao mundo. A arquitetura moderna negou a história e com ela todos os símbolos burgueses. Repudiando os valores do passado, amparou-se numa tecnologia emergente que iria permitir uma nova postura estética representada pela bandeira da revolução.

3. A arquitetura, segundo Levi, é a resultante de um complexo processo no qual interagem a arte e a técnica. O poder de criação, que gera a forma, está amparado nas leis perenes da arte. O plano artístico obedece a fatores imutáveis, enquanto o plano técnico, por possuir uma ação temporária, adequa-se a cada período. Os conhecimentos científicos são contribuições decisivas para a concepção plástica. Assim, o arquiteto é um artista que acompanha a evolução dos conhecimentos técnicos, dando características marcantes à sua época.

No processo evolutivo da sociedade sempre existiu o conflito entre homem e natureza, posiciona Artigas. No dualismo entre o domínio da natureza, utilizando uma determinada técnica e esta realizando o que a mente cria, há "um conflito que não separa, mas une". A técnica é racional, a arte é sensível, sendo esta reconhecida como designio do próprio homem e que se integra à consciência humana. A tecnologia deve ser vista como meio, sendo ela quem dá suporte ao plano artístico. Os novos conhecimentos tecnológicos abrem caminhos para novas opções artísticas.

4. A arquitetura não pode ser vista como arte social simplesmente pelo fato de estar envolvida com os problemas de interesse coletivo. A arte deve estar em conflito permanente com a sociedade, libertando-se da rotina e da passividade. Levi posiciona que o arquiteto deve

possuir uma ampla e variada formação cultural e um espírito de síntese capaz de formular conceitos, adaptando-se às condições de sua época, objetivando a evolução do meio no qual exerce sua influência.

O arquiteto ao possuir o pleno domínio da arte e da técnica deve aplicá-los buscando um desenvolvimento social e econômico da região aonde vive. Tendo a capacidade de constatação e sendo qualificado poderá encontrar soluções para os grandes problemas construtivos. Artigas quer ver o arquiteto seguindo um caminho original, participando dos anseios sociais, sempre ao lado do povo, compreendendo suas necessidades e tendo um espírito crítico.

5. O período pós-Revolução Industrial alterou profundamente as posturas urbanas. Com o crescimento desmesurado dos espaços urbanos surgem a dispersão e a especulação imobiliária, não havendo administração pública capaz de disciplinar o seu crescimento vertiginoso. Para Levi, planejar a cidade moderna não é amparar-se em planos utópicos. Há que se planejar com economia, buscando uma unidade harmônica e equilíbrio estável.

Artigas, ao seu modo, vê o caos urbano como inevitável e a elaboração de um planejamento urbano tem a intenção de fazer com que a população convença-se do poder da classe dominante, aceitando as favelas, a ignorância e a fome. Quem planeja a cidade não é o urbanista, mas a estrutura econômica e social. Porém, há que se opor resistência ao conceito de cidade econômica, buscando equipar todos os bairros e dar à totalidade populacional uma vida digna.

6. Para Rino Levi, o espaço urbano amplia a noção de anonimato, indiferença, reserva, solidão e medo. Sendo a cidade perigosa, agressiva, insegura e ruidosa, a casa apresenta-se como poder defensivo do ser humano. Ali, ele se identifica, expressando particularidades do seu modo de vida, deixando de ser apenas mais um no pluralismo social. Como filosofia, adota uma postura de que a casa é o abrigo de seres com laços familiares: um espaço cuja intimidade é a palavra definitiva. O interior da casa deve integrar-se com as áreas livres do próprio lote, levando em conta critérios de transparência e leveza. Adota interior/exterior como unidade espacial, tendo como base uma integração do ser humano com a natureza.

Artigas, por sua vez, posiciona que é a partir da casa que o arquiteto começa a pensar como deve ser o espaço urbano. As casas, como projetos experimentais que surgem da relação entre os seres humanos, traduzem as mudanças culturais de um determinado período, sendo seus desenhos referências para outros desenhos mais complexos. Possuindo um sentido cidadão irá refletir na estrutura sócio-cultural do espaço urbano aonde está situada. Com este pensamento surge a frase que irá marcar a sua produção residencial: "As cidades como as casas. As casas como as cidades".

### **Sobre o fazer arquitetura**

1. Sobre as questões formais, os projetos da primeira fase de Rino Levi, são enfáticos quanto ao uso das questões estéticas preconizados em seus conceitos. Utiliza referências advindas do formalismo acadêmico (casas Vicente Giaccagliani, Regina Providelli, Delfina Ferrabino), do expressionismo (casas Jeanne Maronat, Pedro Porta) e do racionalismo (casas Almeida Sobrinho e Luis Médici), sendo que nas primeiras apresenta indícios de monumentalidade e utilização de ornamentos. Há, nesta fase, uma proliferação de planos retos e curvos, jogos de cheios e vazios e uma intenção de contraste de luz e sombra, reforçando a idéia da forma como finalidade. Na segunda fase, diminui a intenção de adequar o repertório estético da casa ao espaço urbano, passando a forma a relacionar-se com o próprio terreno. Desaparece qualquer indício de ornamento, havendo um predomínio do uso de planos retos e contrastes de linhas horizontais e verticais, chamando a atenção o uso de grandes áreas de iluminação voltadas para o interior do lote.

Há uma evolução intrigante do repertório formal empregado por Artigas nos projetos residenciais. Posicionando os desenhos das casas como referência para temas mais complexos, define as concepções formais de suas casas adequadas a uma realidade social e técnica do período para o qual foram elaboradas. As casas de Rino Levi apresentam noções claras de privacidade, proteção, intimidade e segurança. Artigas, a seu modo, pensa na casa ideal a partir de um entendimento da cidade ideal, pois o ideário estético empregado nas casas poderia gerar uma tipologia urbana condizente. Assim, a cidade possuiria a postura da casa de uma nova sociedade. Os projetos do período 1937-39 são tímidos, amparados em referências ecléticas, utilizando um decorativismo gratuito e dando ênfase a um tratamento formal apenas da fachada principal. De 1939 a 1943 elabora projetos tendo as posturas wrightianas como

ideário, eliminando todo princípio de ornamentos e enfatizando o uso de volumes cúbicos, com a presença de beirais generosos, janelas de canto, colunas isoladas e janelas corridas. No período 1944-1968 define-se por posições próximas da arquitetura racionalista com certa prudência, talvez por não encontrar outro caminho a seguir. Utiliza a cobertura de telhas de fibrocimento, estrutura em concreto armado, a incorporação da planta livre e o uso de *pilotis*. Constituindo o volume, quase sempre, em dois blocos.

2. Quanto à implantação nos lotes, as casas do período 1929-38 de Rino Levi acompanham às das casas coloniais paulistas, quanto à sucessão de cômodos encarreirados perpendicularmente ao alinhamento da rua. São constituídas, tendo como base, duas seqüências lineares, com um alto predomínio de eixos longitudinais (os eixos transversais apresentam-se como auxiliares). Seguindo padrões tradicionais, há uma ênfase na orientação frente-fundos, que irá permitir uma implantação contínua rua→jardim→casa→quintal, não apresentando qualquer indício de tratamento pasagístico da área de entorno. De 1938 a 1963 define modificações consideráveis quanto à implantação das casas nos lotes. Surge o recuo frontal integrado à rua. Deixando de ter o jardim frontal como referência, laterais e fundos passam a constituir áreas de convívio social, através de um complexo desenvolvimento paisagístico. Buscando uma integração interior/exterior, trabalha com a equidade de composição dos eixos, adequando-os às funções habitacionais. Assim, busca a unificação do espaço residencial, associando área livre/área construída, utilizando pátios internos e sistemas pergolados.

Não há grandes modificações nas casas de Vilanova Artigas, quanto à implantação nos lotes, em relação ao procedimento empregado por Rino Levi. No período 1938-1943, amparado no quadrado como figura dominante de composição, trabalha com duas formas lineares permitindo a predominância longitudinal, deixando aos eixos transversais o papel de auxiliares. Enfatiza a orientação frente-fundos, permitindo uma relação contínua rua→jardim→casa→quintal, não havendo qualquer tratamento pasagístico da área de entorno. No período 1944-1968, busca uma integração casa-ambiente natural, iniciando um trabalho pasagístico. Trabalha a constituição da forma linear, com equidade na composição dos eixos. A novidade fica por conta do uso de rampas integrando blocos. Como Rino Levi usa pátios internos e sistemas pergolados como parâmetros de integração com o espaço externo.

3. Todas as casas de Rino Levi do primeiro período (1929-1938) possuem dois pavimentos, estando a distribuição espacial de todas elas associadas aos preceitos tradicionais, definidos como somatória de cubos justapostos. A caixa/edifício, como resultante, possui uma tênue comunicação com o plano externo. Tendo como referência a longitudinalidade dos terrenos e a “simetria dinâmica” como processo de composição, chega a um resultado de compartimentos estanques, cuja disposição das paredes definem as casas. No período 1944-1963 elabora projetos com apenas um pavimento, cuja distribuição espacial recebe influências orgânicas. Deixa de utilizar a composição interna como somatória de cubos justapostos, compreendendo a casa como unidade indivisível, permanecendo a “simetria dinâmica” como meio de composição. Enfatiza a área de convívio social, utilizando o mobiliário como definidor dos espaços internos.

No período 1937-1943, Artigas elabora projetos térreos com dois pavimentos, estando a distribuição espacial presa ao tradicionalismo (primeiros projetos) caminhando, a seguir, para influências wrightianas. No entanto, utiliza, em todos, a forma cúbica como base de composição e grandes vãos de iluminação (área social) permitindo uma ampla visibilidade do plano externo. Figuras geométricas são trabalhadas como processo de composição (o quadrado sempre como figura dominante), dando início ao uso de planos defasados. No período 1944-1968, são poucos os projetos térreos, preferindo compor o edifício em vários planos, optando por uma distribuição amparada em princípios racionalistas. Continua a ter o quadrado como figura dominante, trabalhando com a justaposição de dois corpos integrados pelo jogo de rampas e valorizando sempre a área de convívio social.

4. Entendendo a coordenação espacial como linhas imaginárias que integram os diversos espaços internos, podemos dizer que as casas da primeira fase (1929-1938) de Rino Levi enfatizam a circulação como ligação frente-fundos, dividindo-a em principal e secundária. A principal é simples e direta enquanto que a secundária tem o intuito de unir serviço ao quintal. A circulação vertical prende-se ao uso da escada que leva sempre a um *hall* posicionado no piso superior, como elemento de distribuição da função dormir. No período seguinte, tendo as casas térreas como referência, a circulação é complexa e multidirecional, vista como a quarta função habitacional, integrando estar e serviço, permanecendo o dormir afastado das outras funções.

Nos projetos assobradados da sua primeira fase (1937-1943), Artigas adota os mesmos princípios aplicados por Rino Levi. Novidades aparecem em seus projetos térreos: surge apenas um acesso via terraço, negando totalmente o acesso de serviço e fortalecendo a dependência casa-rua. Posiciona o estar em comunicação direta com o serviço e o dormir sempre em desnível. No segundo período (1944-1968), nos projetos em que utiliza vários pavimentos, define-se por edifícios formados por dois blocos justapostos, utilizando a rampa como integração interníveis. A circulação, como quarta função, assume papel de real dominância, tanto no espaço interno como na interação com o espaço urbano.

5. A localização das funções habitacionais encerra a análise realizada. Tanto Levi quanto Artigas definem três funções básicas das casas: estar, dormir e serviço. Começamos por Rino Levi que em sua primeira fase (1929-1944) posiciona o estar à frente da casa, relação direta com a rua, sendo a função mais valorizada do espaço residencial, formada pelo terraço, vestibulo, *fumoir*, escritório, sala de estar e sala de jantar, permanecendo o *hall* como espaço de integração com as outras funções. No segundo período, o estar permanece como a função mais valorizada, porém voltada para o interior do lote, negando o vínculo com o espaço urbano. Há uma diminuição clara dos espaços formadores restritos, agora, ao terraço, estar e jantar unificados. Áreas pergoladas apresentam-se como transição entre o estar e a rica vegetação e pátios internos (às vezes, pergolados) enriquecem a função, como as amplas esquadrias que delimitam o espaço interno. A função serviço, no primeiro período, a menos valorizada qualitativamente, fica posicionada nas faces posteriores das casas, em real dependência com os quintais. Utiliza como cômodos básicos a copa-cozinha, despensa e quarto de "criada" e a edícula, esporadicamente, como complemento da função. No segundo período, o serviço continua como a função menos valorizada, localizada agora nas áreas frontais das casas, em relação direta com o espaço urbano, utilizando unicamente como espaços constituintes a copa-cozinha e quartos de serviços, surgindo a edícula somente em um projeto. A função dormir, no período inicial, é aquela que possui a maior privacidade do espaço habitado, localizada sempre no segundo piso dos sobrados e constituída por dormitórios, banheiros, toucadores e terraços, tendo um *hall* desempenhando a função de distribuição do segundo piso. No período posterior o dormir apresenta-se isolado das outras funções, possuindo dormitórios, banheiros e vestiários, sempre em linha, interligados a um extenso corredor, estando, a função, normalmente voltada para os fundos dos lotes.

Artigas, em sua primeira fase (1937-1944), também posiciona o estar à frente da casa, valorizando-o qualitativamente, utilizando diversos cômodos como terraço, *hall*, sala de visitas, sala de estar, sala de jantar e escritório nos projetos assobradados, enquanto que nas casas térreas surge a sala de estar como espaço único da função. No segundo período (1944-1968), continua valorizando a função, posicionando-a frontalmente ou voltada para o interior do lote, definindo-a como terraço, salão (unificação dos espaços estar e jantar) e o estúdio (referência ao escritório dos projetos anteriores). Utiliza, às vezes, o estar como transição entre as outras funções, integrando-o com a área externa através de amplos panos de vidro. Pilares isolados e pátios internos integram o espaço estar. A função serviço (a menos valorizada qualitativamente), nos projetos assobradados da primeira fase, está localizada nas faces posteriores das casas, dependente do quintal. Utiliza como cômodos básicos a copa-cozinha e quarto de empregada, surgindo a edícula esporadicamente como complemento da função. Nas casas térreas há uma redução expressiva do serviço, apresentando-se apenas o espaço cozinha. Uma particularidade interessante é a ausência de comunicação com o quintal. Na segunda fase, permanece como função pouco valorizada, passando a estar localizada à frente das casas ou intermediárias entre o estar e o dormir. Com o surgimento das rampas o serviço fica, quase sempre, posicionado próximo a elas, não havendo modificações básicas quanto à sua constituição: copa-cozinha, lavanderia e quarto de "criada". A função dormir, em sua fase inicial, sendo a de maior privacidade, está localizada no segundo piso das casas assobradadas e em desnível, em relação às outras funções, nas térreas. Possui como cômodos básicos dormitórios, banheiros e um *hall* que desempenha a distribuição espacial do segundo piso. Na fase seguinte o dormir apresenta-se isolado das outras funções, tanto nos sobrados como nas casas térreas. Possui os cômodos dormitórios, terraços e banheiros interligados a um extenso corredor e posicionados, normalmente, à frente dos lotes.



## Bibliografia

- ACAYABA, Marlene M. de A. e FISCHER, Silvia. Residências em São Paulo 1947-1975. São Paulo: Projeto, 1986.
- \_\_\_\_\_. Branco & Preto: uma história do design brasileiro nos anos 50. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- AMERICANO, Jorge. São Paulo naquele tempo (1895-1915). São Paulo: Saraiva, 1957.
- \_\_\_\_\_. São Paulo nesse tempo (1915-1935). São Paulo: Melhoramentos, 1963.
- \_\_\_\_\_. São Paulo atual (1935-1962). São Paulo: Melhoramentos, 1963.
- ANELLI, Renato L.S. Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi. Tese de Doutorado, São Paulo: FAUUSP, 1994.
- ANDRADE, Mário de. A estadia de Le Corbusier no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Movimento Brasileiro, nº12, dez. 1929.
- \_\_\_\_\_. Le Corbusier. São Paulo: Diário Nacional, 21 nov. 1929.
- ARNHEIM, Rudolf. A dinâmica da forma arquitetônica. Lisboa: Presença, 1977.
- \_\_\_\_\_. La forma visual de la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gilli, 1975.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. A arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Fundamentos, (24), jan. 1952.
- \_\_\_\_\_. A construção de silos. Texto original. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, out. 1969.
- \_\_\_\_\_. Arquitetura: depoimento. São Paulo: Casa & Jardim, 1968.
- \_\_\_\_\_. Arquitetura e realidade brasileira. Depoimento gravado em fita cassete, 11 out. 1968.
- \_\_\_\_\_. Arquitetura e construção. São Paulo: Acrópole(368), dez. 1969.
- \_\_\_\_\_. Caminhos da arquitetura. São Paulo: Ciências Humanas, 1981.
- \_\_\_\_\_. Carta a um cliente. São Paulo: Empório Cultural, 1945.
- \_\_\_\_\_. Cinquenta anos de arquitetura. Palestra proferida no IAB-SP, out. 1971.
- \_\_\_\_\_. Classes médias urbanas e a cidade. Rio de Janeiro: Manchete, mar. 1970.
- \_\_\_\_\_. Contribuição para o relatório sobre ensino de arquitetura UIA-Unesco(1974). In Sobre a história do ensino de arquitetura no Brasil. São Paulo: Associação de Escolas de Arquitetura, s.d..

- \_\_\_\_\_. Cumbica. In "Desenho"(4), São Paulo, maio 1972.
- \_\_\_\_\_. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Palestra proferida na Secretaria Estadual de Cultura de Fortaleza-CE., 1981.
- \_\_\_\_\_. Depoimento FAU-RGS. Palestra proferida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1981.
- \_\_\_\_\_. Em defesa da arte e da tecnologia brasileira. Palestra proferida no IAB-SP, ago.1970.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Rodrigo Lefevre. São Paulo:Fundação Vilanova Artigas, out.1962.
- \_\_\_\_\_. Frank Lloyd Wright(1869-1959). In Catálogo da exposição sobre a obra de Frank Lloyd Wright. Rio de Janeiro:Museu de Arte Moderna, 1960.
- \_\_\_\_\_. Le Corbusier e o imperialismo(1951). In "Fundamentos"(17),jan.1951.
- \_\_\_\_\_. O desenho. São Paulo:Fundação Vilanova Artigas, 1967.
- \_\_\_\_\_. O encontro de especialistas sobre o ensino de arquitetura. Palestra proferida no IAB-SP, ago. 1970.
- \_\_\_\_\_. O ensino de arquitetura e urbanismo. São Paulo:Fundação Vilanova Artigas,1970.
- \_\_\_\_\_. O ensino da arquitetura. Texto original, São Paulo:Fundação Vilanova Artigas, s.d.
- \_\_\_\_\_. Retomada de consciência dos arquitetos. Documento apresentado ao Conselho Superior do IAB-RJ, jan. 1972.
- \_\_\_\_\_. Semana de 22 e a arquitetura. Rio de Janeiro:Módulo, março-abril 1977.
- \_\_\_\_\_. Sobre escolas... In "Acrópole"(377), São Paulo, 1970.
- \_\_\_\_\_. Sobre o Ginásio de Itanhaém-progresso técnico e concreto armado. Manuscrito, São Paulo:Fundação Vilanova Artigas, s.d.
- \_\_\_\_\_. Uma falsa crise. In "Acrópole", São Paulo, jul. 1965.
- BAHIANA, Gastão. O architecto no Brasil. Rio de Janeiro:Architectura, nº1, out.1921.
- BAKER, Geoffrey H.. Le Corbusier: analisis de la forma. Barcelona:Gustavo Gilli, 1994.
- BARNHAM, Reyner. El brutalismo en arquitectura. Barcelona:Gustavo Gilli, 1966.
- \_\_\_\_\_. Teoria e projeto na primeira era da máquina. São Paulo:Perspectiva, 1975.
- BERNARDI, Attilio de. Forma. spazio. Percezione. Pisa:Giardini Editori e Stampatori, 1974.

- BLOOMER, Kent C. e MOORE, Charles W.. Cuerpo, memoria y arquitectura. Madrid:H. Blume, 1977.
- BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo:Perspectiva, 1981.
- BRUNO, Ernani Silva. História e tradições da cidade de São Paulo. Rio de Janeiro:José Olympio, 1963.
- BURLE-MARX, Roberto. Depoimento sobre Rino Levi. In Rino Levi, Milão:Edizione di Comunità, 1974.
- CARVALHO, Roberto Magno de. O arquiteto. Rio de Janeiro:Arquitetura e Urbanismo, jul./ago.1939.
- CHING, Francis D.K.. Architecture:form, space & order. New Yorker:Van Nostrand Reinhold Company, 1979.
- CHRISTOPHERSEN, Alejandro. A arquitetura do passado em relação com a arte da actualidade. São Paulo:Architectura e Construções, nº7, fev. 1930.
- \_\_\_\_\_. A decoração e o mobiliário do lar moderno. São Paulo:Architectura e Construções, nº6, jan. 1930.
- CLARK, R.H. e PAUSE, M.. Arquitectura: temas de composición. México:Gustavo Gilli, 1987.
- CONSIGLIERI, Victor. A morfologia da arquitectura (1920-1970). Lisboa:Estampa, 1994.
- COELHO, Marcos. A força crítica da sociedade brasileira? In "Revista Banas", São Paulo, edição de 25 jul. a 7 ago. 1977.
- COSTA, Lucio. Sobre arquitetura. Porto Alegre:Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
- FERNANDES, Fernanda. Rino Levi: a casa. São Paulo:Projeto, nº111, jun.1988.
- FERRAZ, Geraldo. Individualidade na história da atual arquitetura no Brasil-Arq. Rino Levi. São Paulo:Habitat, maio 1956.
- \_\_\_\_\_. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil:1925-1940. São Paulo:Museu de Arte, 1965.
- FRANK, Edward. Filosofia orgânica. Buenos Aires:Espacio, 1977.
- FREITAS, Affonso de. Tradições e reminiscências paulistanas. São Paulo:Monteiro Lobato, 1921.
- GALIANO, Luis Fernandez. El fuego y la memoria - sobre arquitectura y energia. Madrid:Alanza Editorial, 1991.

- GIEDION, Siegfried. La mecanización toma el mundo. Barcelona:Gustavo Gilli, 1978.
- GROPIUS, Walter. Alcances de la arquitectura integral. Buenos Aires:La Isla, 1956.
- \_\_\_\_\_. Bauhaus novaarquitectura. São Paulo:Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. O arquiteto e o nosso ambiente visual. Belo Horizonte:Arquitetura e Engenharia, nº31, maio/jun. 1954.
- HAUFMANN, Edgar e RAEBURN, Bem. Frank Lloyd Wright – sus ideas y sus realizaciones. Buenos Aires:Leru, 1962.
- HERTZBERGER, Herman. Lições de arquitetura. São Paulo:Martins Fontes, 1966.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. O palacete paulistano – o processo civilizador e a morada da elite do café (1867-1918). Tese de Doutotamento, São Paulo:FAUUSP, 1992.
- INSTITUTO LINA BO E P.M.BARDI. Vilanova Artigas. Fundação Vilanova Artigas, s.d.
- KRUFT, Hanno-Walter. História de la teoria de la arquitectura. Madrid:Alianza Forma, 1985.
- KATINSKY, Júlio Roberto. In Arquitetura brasileira após Brasília. Rio de Janeiro:Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1978.
- \_\_\_\_\_. Leituras de arquitetura, viagens, projetos. Texto para obtenção do título de livre-docente, São Paulo:FAUUSP, 1990.
- KYKDWERT, Joseph. La casa de Adán en el paraíso. Barcelona:Gustavo Gilli, 1975.
- LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. São Paulo:Perspectiva, 1973.
- LEMONS, Carlos Alberto Cerqueira. A casa bandeirista nos inventários do segundo século. São Paulo:Acrópole, out.1957.
- \_\_\_\_\_. Alvenaria burguesa. São Paulo:Nobre, 1985.
- \_\_\_\_\_. Arquitetura brasileira. São Paulo:Melhoramentos/Edusp, 1974.
- LEVI, Rino. A architectura e a esthetica das cidades. In “O Estado de São Paulo”, 15 out. 1925.
- \_\_\_\_\_. A casa. Conferência proferida em várias cidades, arquivo do arquiteto, 1954.
- \_\_\_\_\_. Ainda não há urbanismo no Brasil. In “O Globo”(625):54 a 69, Porto Alegre, 13 a 26 nov, 1954.
- \_\_\_\_\_. Arquitetura e construção. Manuscrito, arquivo do arquiteto, 1952.
- \_\_\_\_\_. Arquitetura moderna. Arquivo do arquiteto, s.d.
- \_\_\_\_\_. Carta a Charles Wright (Inglaterra). Arquivo do arquiteto, 27 out. 1949.
- \_\_\_\_\_. Carta enviada à José Americo Ferreira(Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul). Arquivo do arquiteto, 22 maio 1956.

- \_\_\_\_\_. Carta enviada à Miguel A.Zangaro (Uruguai). Arquivo do arquiteto, 16 ago.1951.
- \_\_\_\_\_. Carta enviada ao Sr. Alfredo Mesquita sobre pendência com Clóvis Graciano. arquivo do arquiteto, 29 dez. 1948.
- \_\_\_\_\_. Concepção da cidade moderna. Conferência proferida em Curitiba-Pr..Arquivo do arquiteto, 14 nov.1963.
- \_\_\_\_\_. Conferência proferida em Caracas(Venezuela). Arquivo do Arquiteto, 17 jan..1956.
- \_\_\_\_\_. Conferência proferida na Universidade Mackenzie-SP. Arquivo do arquiteto, 16 out. 1956.
- \_\_\_\_\_. Considerações sobre áreas verdes. Conferência realizada no Instituto de Engenharia de São Paulo, 10 out. 1963.
- \_\_\_\_\_. Depoimento sobre a residência do SR. Delgado Perez.Arquivo do arquiteto, maio 1962.
- \_\_\_\_\_. Discurso de paraninfo, pronunciado no decurso das solenidades de colação de grau dos arquitetos da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul. São Paulo:Acrópole(242),1958.
- \_\_\_\_\_. Discurso de encerramento da Convenção Nacional de Arquitetos.Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Caracas(Venezuela). Arquivo do arquiteto, 12 dez. 1959.
- \_\_\_\_\_. Discurso proferido na abertura do 4º Congresso Brasileiro de Arquitetos. Arquivo do arquiteto, 18 jan.1954.
- \_\_\_\_\_. Discurso proferido no Instituto de Engenharia de São Paulo. Arquivo do arquiteto, 26 jun. 1952.
- \_\_\_\_\_. Entrevista a Rodrigo Mejía Andrión. In "Ingenieria-Arquitectura(124):16, Panamá, mar./abril 1966.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. Madrid:Informes de la Construccion(76), dez.1955.
- \_\_\_\_\_. Estacionamento e problemas correlatos. Conferência proferida em Campinas-Sp, arquivo do arquiteto, 4 maio 1956.
- \_\_\_\_\_. Evolução da arquitetura. In Caderno de Estudos(8), Porto Alegre, 1960.
- \_\_\_\_\_. Evolução da arquitetura brasileira. Arquivo do arquiteto, s.d.
- \_\_\_\_\_. Importância da acústica na arquitetura. Palestra proferida durante a Campanha do Silêncio, São Paulo, out.1960.

- \_\_\_\_\_. Memorial do auditório da Cidade Universitária de São Paulo. Arquivo do arquiteto, 1955.
- \_\_\_\_\_. Memorial fornecido ao Dr. Gofredo da Silva Telles. Arquivo do arquiteto, 1940.
- \_\_\_\_\_. Meu projeto para Brasília. Conferência pronunciada na FAUUSP. Arquivo do arquiteto, out. 1963.
- \_\_\_\_\_. Mudam os tempos. In "Artes Plásticas"(2), São Paulo, 1939.
- \_\_\_\_\_. O cimento-amianto nos acabamentos da construção. Arquivo do arquiteto, out. 1963.
- \_\_\_\_\_. O dia do urbanismo. Arquivo do arquiteto, s.d.
- \_\_\_\_\_. O ensino de arquitetura. Arquivo do arquiteto, 23 out. 1961.
- \_\_\_\_\_. O problema do estacionamento. Arquivo do arquiteto, fev, 1957.
- \_\_\_\_\_. O problema do estacionamento na zona central de São Paulo. Explicação sobre tema desenvolvido pelos alunos do quinto ano da FAUUSP, arquivo do arquiteto, jun. 1955.
- \_\_\_\_\_. O projeto residencial. Arquivo do arquiteto, s.d.
- \_\_\_\_\_. O que é a O.D.A.. Discurso de inauguração da Oficina de Arte, realizada no IAB-SP, nov. 1950.
- \_\_\_\_\_. O que há na arquitetura. In "Revista Anual do Salão de Maio", São Paulo, 1939.
- \_\_\_\_\_. O sentido de síntese na arquitetura moderna. Conferência proferida na FAUUSP, arquivo do arquiteto, 9 maio 1962.
- \_\_\_\_\_. Os jardins na arquitetura moderna. In "A gazeta", São Paulo, 6 maio 1959.
- \_\_\_\_\_. Palestra proferida aos estudantes de arquitetura de Buenos Aires. In "Nuestra Architectura"(302):300, Buenos Aires, set. 1954.
- \_\_\_\_\_. Palestra proferida na inauguração de móveis "Forma". Arquivo do arquiteto, 25 nov. 1964.
- \_\_\_\_\_. Planejamento do hospital sob o ponto de vista do arquiteto. Aula proferida no primeiro Curso de Planejamento de Hospitais, IAB-SP, 13 abril 1953.
- \_\_\_\_\_. Planejamento urbano e habitação. Palestra proferida em várias cidades, arquivo do arquiteto, 1957.
- \_\_\_\_\_. Problema da forma na arquitetura – ligeiro histórico até a época moderna. Roteiro de aula, arquivo do arquiteto, 25 mar. 1954.
- \_\_\_\_\_. Problemas de urbanismo. Arquivo do arquiteto, 1938.

- \_\_\_\_\_. Projeto de hospital – experiências de um arquiteto. Aula proferida no segundo Curso de Planejamento de Hospitais, IAB-SP, 22 a 27 mar. 1954.
- \_\_\_\_\_. Proposta de alteração do curriculum da FAUUSP. Em conjunto com os arquitetos Vilanova Artigas, e Abelardo Reidy de Souza, jul. 1957.
- \_\_\_\_\_. Qué és la arquitectura? In “Nuestra Arquitectura”(324), Buenos Aires, 1956.
- \_\_\_\_\_. Respostas às perguntas formuladas. In “Diário Universitário Horizonte”, Caracas, 20 maio 1959.
- \_\_\_\_\_. Ruído e urbanismo. Conferência realizada na Biblioteca Municipal de Curitiba-Pr., arquivo do arquiteto, 8 maio 1964.
- \_\_\_\_\_. Síntese das artes plásticas. In “Acrópole”(192):567, set. 1954.
- \_\_\_\_\_. Situação da arte e do artista no mundo moderno. In “Revista Colégio”(4):37, nov./dez. 1948.
- \_\_\_\_\_. Técnica hospitalar e arquitetura. Conferência pronunciada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, patrocinado pela Associação Paulista de Medicina, 4 nov. 1948.
- \_\_\_\_\_. Transferência do mandato de direção do IAB-SP. Arquivo do arquiteto, 25 jun. 1954.
- \_\_\_\_\_. Vamos alterar o projeto! In “Casa e Jardim”(14):4, maio/jun. 1955.
- LOTUFO, Zenon. O espaço psicológico na arquitetura. São Paulo:Tese para concurso na FAUUSP, 1956.
- MACHADO, Lucio Gomes. Rino Levi e a renovação na arquitetura brasileira. Tese de Doutorado:FAUUSP, 1990.
- MIGUEL, Jorge Marão C.. As casas de Rino Levi: um estudo de concepção espacial. Dissertação de Mestrado:EESCUSP, 1985.
- MINDLIN, Henrique E. Modern architecture in Brazil. Rio de Janeiro:Colibris, 1956.
- MORSE, Richard M.. Formação histórica de São Paulo:de comunidade à metrópole. São Paulo:Difusão Européia do Livro, 1970.
- MOTTA, Flávio L.. Contribuição ao estudo do “art nouveau” no Brasil. São Paulo:tese-cátedra FAUUSP, 1957.
- MUNFORD, Lewis. Architecture as a home for man – essays for architectural record. New Yorker:Architectural Record Books, 1975.
- NEVES, Christiano S. das. A pretensa arquitetura moderna. São Paulo:Arquitetura e Construções, nº1, ago.1929.

- \_\_\_\_\_. Architectura contemporanea. São Paulo:Architectura e Construções, nº10, maio 1930.
- \_\_\_\_\_. Architectura contemporanea. São Paulo:Architectura e Construções, nº11, jun.d1930.
- \_\_\_\_\_. Architectura e o futurismo. São Paulo:Architectura e Construções, nº9, abril 1930.
- \_\_\_\_\_. Bom gosto, por que te escondes e não reages?. São Paulo:Correio Paulistano, 9, 11 e 13 dez. 1951.
- \_\_\_\_\_. O communismo architectonico. São Paulo:Architectura e Construções, nº13, ago.1930.
- \_\_\_\_\_. O que é architectura. São Paulo:Architectura e Construções, nº5, dez.1929.
- NIEMEYER, Oscar. A forma na arquitetura. Rio de Janeiro:Avenir, 1980.
- NOGUEIRA, Marco Aurélio e GUEDES, Cláudio. Artigas: a força e a beleza da arquitetura brasileira. In "A Voz da Unidade", São Paulo, 30 jan. a 5 fev. 1981.
- NORBERG-SCHULZ, C. Existencia, espacio y arquitectura – nuevos caminos de la arquitectura. Barcelona:Blume, 1975.
- RYBCZYNSKI, Witold. Casa – pequena história de uma idéia. Rio de Janeiro:Record, 1996.
- PROST, Antoine & VINCENT, Gérard (org.). História da vida privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo:Cia. Das Letras, 1992.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. A arquitetura de Rino Levi. In Rino Levi, Milano:Edizioni di Comunità, 1974.
- \_\_\_\_\_. Arquitetura residencial brasileira no séc. XIX. São Paulo:Museu Paulista, 1965.
- \_\_\_\_\_. Quadro da arquitetura no Brasil. São Paulo:Perspectiva, 1970.
- SACRISTE, Eduardo. Que és la casa?. Buenos Aires:Columbus, 1968.
- SALMONI, Anita e DEBENEDETTI, Emma. Arquitetura italiana em São Paulo. São Paulo:Perspectiva, 1981.
- SCHOENAUER, Norbert. 6.000 años de hábitat. De los poblados primitivos a la vivienda en las culturas de oriente y occidente. Barcelona:Gustavo Gilli, 1984.
- SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil (a casa e o templo). São Paulo:Tipographia Levi, 1916.
- SOUZA, Abelardo de. Arquitetura no Brasil – depoimentos. São Paulo:EDUSP, 1978.



- SOUZA, Ricardo C. de A ex-máquina de habitar de Levi. São Paulo:"Folha de São Paulo",02 jan.1993.
- STROETER, João Rodolfo. Arquitetura & Teorias. São Paulo:Nobel, 1986.
- TOLEDO, Benedito Lima de. São Paulo: três cidades em um século. São Paulo:Duas Cidades, 1981.
- VIOLETT-LE-DUC, E.E.. Historia de la habitación humana. Buenos Aires, Victor Leru, 1945.
- VITRUVIO, Marco Lucio. Los diez libros de arquitectura. Barcelona:Iberia, 1955.
- WARHAVCHIK, Gregori. São Paulo e a arquitetura nova. Rio de Janeiro:"Ilustração Brasileira", nº109, set.1929.
- WRIGHT, Frank Lloyd. El futuro de la arquitectura. Buenos Aires:Poseidon, 1957.
- \_\_\_\_\_. The natural house. New York:Horizon Press, 1954.
- ZEVI, Bruno. Architettura e spazio. New York, Horizon Press, 1974.
- ZURKO, Robert Edward. La teoria del funcionalismo en la arquitectura. Buenos Aires:Nueva Visión, 1970.