

Adriana Marta Irigoyen de Touceda

DA CALIFÓRNIA A SÃO PAULO

Referências norte-americanas na
casa moderna paulista 1945-1960

Universidade de São Paulo
Agosto 2005

04



F-43352

**Da Califórnia a São Paulo:
referências norte-americanas na casa
moderna paulista 1945-1960**

Adriana Marta Irigoyen de Touceda

Orientador: Prof. Dr. Paulo Júlio Valentino Bruna

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo para
obtenção do grau de Doutor

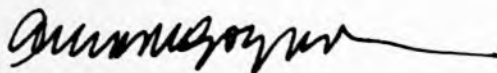
Área de concentração:
Estruturas ambientais urbanas

São Paulo,
Agosto 2005



AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO,
PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

ASSINATURA:



E-MAIL: adrianairigoyen@hotmail.com

124.98161

Ir 4d

Irigoyen de Touceda, Adriana Marta
I68d Da Califórnia a São Paulo: referências norte-americanas na
casa moderna paulista 1945-1960 / Adriana Marta Irigoyen de
Touceda. - - São Paulo, 2005.
383 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Estruturas
Ambientais Urbanas) - FAUUSP.

Orientador: Paulo Júlio Valentino Bruna.

1. Arquitetura moderna - Brasil 2. Arquitetura moderna -
Estados Unidos 3. Casas - São Paulo (SP) - 1945-1960 I. Título

CDU 72.036(81)

7-43352

A Marta e Oscar



AGRADECIMENTOS

Agradeço a Paulo Bruna, meu orientador, profundo conhecedor da arquitetura moderna americana e seus desdobramentos em São Paulo. Seu aporte foi uma grande contribuição para o desenvolvimento e enriquecimento da tese. E sua paciência e gentileza foram infinitas.

Ao meu amigo Guilherme Mazza Dourado, ávido e insaciável leitor do trabalho, por seu apoio incondicional e por suas sempre oportunas sugestões. A Anat Falbel, por aparecer no momento apropriado com a referência precisa.

Este projeto teria sido impossível de ser realizado se não tivesse contado com a colaboração dos próprios arquitetos protagonistas, de seus familiares e amigos. Em primeiro lugar, quero externar meu reconhecimento aos arquitetos entrevistados, aos que me ajudaram a reconstruir uma época quase esquecida. São eles, em ordem alfabética, Alberto Botti, Galiano Ciampaglia, Rosa Kliass, Miranda Magnoli, César Luiz Pires de Mello, José Luiz Fleury de Oliveira, Rodolpho Ortenblad Filho, Arnaldo Furquim Paoliello, Marc Rubin, Pedro Paulo de Melo Saraiva e Gregório Zolko.

Entre os familiares, devo agradecer a Teresinha, Marcelo e Roberto Aflalo Filho; Maria Helena Azevedo, Mônica e Marina Barros; Marino Barros Filho; José Carlos Bellucci; Fernanda Ciampaglia; Wilma Perillo Fongaro; Ina e Richard Ouang, Maria Paula Caruso Ouang; Valéria Ruchti; Pedro de Melo Saraiva; Susana Szilágyi e Ana da Costa Lino.

Não posso deixar de homenagear, por intermédio de Manfredo Gruenwald, à revista *Acrópole*, memória da arquitetura paulista moderna.

Entre as muitas pessoas que colaboraram, reservo menções especiais a Taglar Dudus, Barna Solti, Maria Laura Fogaça Zei, Carlos Lemos, Jorge Wilhelm, Sylvia Ficher, Sérgio Pillegi, Paula Tagliacozzo, Paulo Nanni, Eduardo de Almeida, Maria Helena Flynn, Celina Kuniyoshi, Marty Arbunich, Simoni Waldman Saidon, María Luz Crespi Bosworth e Celso Ohno.

Agradeço a Carlos Eduardo Dias Comas, Mônica Junqueira de Camargo e Hugo Segawa, os quais sempre incentivaram minha investigação. E a Marlene Acayaba e José Eduardo Lefèvre, membros da banca do exame de qualificação, por suas

interessantes sugestões, as quais procurei incorporar à redação da tese.

Gostaria de registrar meu agradecimento a Ana Paula Coelho pelo excelente trabalho de redesenho e tratamento das imagens. A Denise Yamashiro, pela eficiente tradução e revisão dos textos. Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa que me foi concedida e que tornou possível o levantamento do vasto material da pesquisa, oferecendo o apoio essencial à realização do trabalho.

Entre as instituições que consultei em São Paulo, sou grata à biblioteca da FAU/USP, através de sua diretora, Eliana de Azevedo Marques, e de sua equipe, que colaborou na pesquisa, Rejane Alves, Emily Agostinho, Araci Reynaldo, Dina Uliana e Neusa Habe.

Também agradeço a Dalton Delfini Maziero, historiador e arquivista da Biblioteca e Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, que prestou uma excelente colaboração na recuperação de todo o material relacionado à presença americana na Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Na Califórnia, contei com a sempre gentil colaboração de Dion Neutra. Graças à sua intervenção, foi possível entrar em contato com as diversas instituições que mantêm arquivos sobre Richard Neutra. Sou grata a Simon Elliott, da University of California Los Angeles (UCLA) Special Collections; a Lauren Bricker, da California State Polytechnic University, em Pomona e, especialmente, a Shannon Disney, que se ocupou pessoalmente em recuperar o valioso material sobre as viagens de Neutra à América Latina.

Reconheço a atenção que recebi de Monica Blank, do Rockefeller Archive Center, em Nova York, cujo material me permitiu reconstruir a participação norte-americana na citada Bienal. Finalmente, estendo meus agradecimentos a Rona, que alegrou as intermináveis horas que passei em frente do computador.

ABSTRACT

"From California to São Paulo" is an investigation about the modern Paulist house, comparing it to North American architecture, specially that from the West Coast.

A connection between São Paulo projects and the innovations coming from California and spreading abroad at the end of the 2nd World War, is an aspect that has not yet been investigated. It can help to recognise the reasons that encouraged certain modifications in the typology of Paulist houses.

In studying the relationship between the modern Paulist house and the American one, three simultaneous references can be found. Besides California - with its Case Study Houses Program - it is necessary to consider Marcel Breuer's work in the East Coast and Sarasota School in Florida, represented by Paul Rudolph and Ralph Twitchell. The house becomes the center of attention in Post War United States. In São Paulo, a city open to different international tendencies, the American example is observed with attention. Modernization becomes synonymous with Americanization.

RESUMO

“Da Califórnia a São Paulo” é um estudo da casa paulista moderna, situando-a em relação à arquitetura norte-americana, especialmente a que teve origem na Costa Oeste. A conexão entre os projetos de São Paulo e as inovações surgidas na Califórnia, propagadas pelo mundo afora ao fim da Segunda Guerra, é uma vertente ainda não abordada. Ela pode ajudar a reconhecer os princípios que estimularam certas modificações na tipologia da casa paulista.

No estudo da relação entre a casa moderna paulista e a americana convergem três referências simultâneas. Além da Califórnia, com seu programa das *Case Study Houses*, é preciso considerar a obra de Marcel Breuer, na Costa Leste, e a Escola de Sarasota, na Florida, representada por Paul Rudolph e Ralph Twitchell. A casa torna-se o centro das atenções nos Estados Unidos do segundo pós-guerra. Em São Paulo, cidade aberta às diversas tendências internacionais, o exemplo americano é acompanhado com atenção. A modernização torna-se sinônimo de americanização.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PARTE I: O MUNDO AMERICANO	
Construindo o sonho americano	17
Califórnia, um lugar ao sol	35
✧ Da Nova Inglaterra à Flórida	55
PARTE II: O OLHAR BRASILEIRO	
◊ Modernidade americanizada	75
✧ Os protagonistas	97
✧ Arquitetos peregrinos	121
◊ Americanos na Bienal	141
PARTE III: A CASA MODERNA PAULISTA	
✧ Viver à americana	187
✧ Versão brasileira	195
✧ Breuer tropical	227
✧ O ENCONTRO ENTRE O MUNDO AMERICANO E O OLHAR BRASILEIRO (à guisa de conclusão)	252
BIBLIOGRAFIA	257
FONTES DAS ILUSTRAÇÕES	283
ANEXO: OBRAS 1945-1960	291

INTRODUÇÃO

As casas são construídas por maridos e esposas no período mais feliz de suas vidas, e os arquitetos, diferentemente dos advogados ou médicos, deveriam ficar agradecidos por estarem tratando com pessoas otimistas. *William Wilson Wurster*

Referências norte-americanas na casa moderna paulista?

Já estava acostumada a olhares oblíquos e comentários irônicos quando iniciei a pesquisa de mestrado *Frank Lloyd Wright e o Brasil*, em 1996. Finalmente, a dissertação, defendida no ano 2000 na Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (EESC/USP), se converteu no livro *Wright e Artigas. Duas viagens* (Ateliê, 2002). Aquela relação que muitos achavam inexistente, entre Frank Lloyd Wright e o Brasil, resultou em algo mais do que um antigo cartão postal. No decorrer daquele trabalho foi possível constatar que existiam interessantes desdobramentos nessa conexão com a arquitetura moderna americana. Foi assim que decidi dar continuidade ao tema na tese de doutorado *Da Califórnia a São Paulo. Referências norte-americanas na casa moderna paulista 1945-1960*.

Este é um estudo da casa paulista moderna, situando-a em relação à arquitetura norte-americana, especialmente a que teve origem na costa oeste. O vínculo entre os projetos de São Paulo e as inovações surgidas na Califórnia, propagadas pelo mundo afora ao fim da Segunda Guerra, é uma vertente ainda não abordada. Ela pode ajudar a reconhecer os princípios que estimularam certas modificações na tipologia da casa paulista.

A partir da Primeira Guerra Mundial, a presença norte-americana ganha visibilidade no Brasil, onde seus investimentos aumentam de forma considerável. Porém, sua inserção no país não se limita à área econômica. Ela é acompanhada por um processo de americanização que atinge todas as esferas, inclusive a arquitetura e os objetos de uso doméstico.

O vínculo ganha impulso político na Segunda Guerra, quando os Estados Unidos adotam diferentes estratégias para se aproximar do Brasil, em função de um complexo conjunto de interesses ligados a ambos os países. No quadro da “política de boa vizinhança” de Roosevelt avança a ofensiva cultural, comandada

por Nelson Rockefeller, *Coordinator of Inter-American Affairs*. Logo depois do conflito, a casa moderna americana é alvo de grande interesse, incentivado pelo cinema e pelas revistas, que promovem as ilimitadas vantagens do *American way of life*, com suas conotações de modernidade, progresso e futuro.

Em São Paulo a experiência norte-americana é fonte de inspiração para um grupo de profissionais que tenta abrir seu caminho em um meio até então dominado por arquitetos formados na tradição acadêmica. Eles são, por ordem alfabética, Roberto Cláudio dos Santos Aflalo, Marino Fernandes Barros, José Augusto Bellucci, Alberto Botti, Oswaldo Arthur Bratke, Salvador Candia, Galiano Ciampaglia, Plínio Croce, Giancarlo Fongaro, Miguel Forte, Rosa Kliass, Miranda Magnoli, César Luiz Pires de Mello, Carlos Millan, José Luiz Fleury de Oliveira, Rodolpho Ortenblad Filho, Max Ouang, Arnaldo Furquim Paoliello, Marc Rubin, Jacob Ruchti, Pedro Paulo de Melo Saraiva, Eugenio Szilagyí e Gregório Zolko. As casas projetadas por este grupo de arquitetos, no período 1945-1960, revelam, em maior ou menor grau, afinidade com as inovações funcionais, técnicas e formais introduzidas na esfera doméstica pelos modelos norte-americanos.

No estudo da relação entre a casa moderna paulista e a americana convergem três referências simultâneas. Além da Califórnia, com seu programa das *Case Study Houses*, é preciso considerar a obra de Marcel Breuer, na Costa Leste, e a Escola de Sarasota, na Flórida, representada por Paul Rudolph e Ralph Twitchell. A casa torna-se o centro das atenções nos Estados Unidos do segundo pós-guerra. Em São Paulo, cidade aberta às diversas tendências internacionais, o exemplo americano é acompanhado com atenção. A modernização torna-se sinônimo de americanização. Mas o que leva um determinado conjunto de arquitetos a considerar a casa moderna americana uma resposta apropriada? No mundo após 1945, a Europa, dedicada à reconstrução depois dos anos de conflito, estava focada na produção da habitação coletiva. E os principais mestres da arquitetura do velho continente haviam emigrado para a América, o reino da casa individual. Os Estados Unidos assistiam a um *boom* de construção de novas casas, que contavam com incentivos econômicos do governo e com o entusiasmo dos arquitetos, tanto os pragmáticos americanos quanto os racionalistas europeus. Eram tempos de

esperança e criatividade. A imagem que transmitia a casa moderna era um retrato do progresso e do bem-estar.

O modo de vida estava em plena mudança e o *American way of life* era objeto de desejo em São Paulo, seja através do cinema, dos produtos importados ou das revistas de atualidade. Eletrodomésticos invadiam o mercado. Simplificavam-se os costumes, tornando-se mais informais. Os dois países se aproximavam. O governo do general Eurico Gaspar Dutra (1946-1950) adotou uma política de livre importação de bens manufaturados. O modelo americano parecia apropriado para uma São Paulo que queria ser o centro industrial e econômico do país, espelhando-se na América do Norte.

ESTRUTURA DA TESE

Da Califórnia a São Paulo está dividida em três partes: "O mundo americano", "O olhar brasileiro" e "A casa moderna paulista". No final, inclui um anexo com uma seleção de obras, redesenhadas na mesma escala, o que possibilitará uma melhor análise do material.

A primeira parte apresenta o "século americano". Expõe os alcances da influência cultural dos Estados Unidos depois da Segunda Guerra e introduz os antecedentes que contribuíram para a formação da casa moderna nos Estados Unidos, analisando suas manifestações mais influentes. Compreender este processo é o primeiro passo para elucidar coincidências e divergências em relação à casa paulista.

A segunda parte da tese aborda a situação brasileira no período 1945-1960, destacando os pontos de contato entre as duas culturas, tanto políticos quanto arquitetônicos e culturais. Enfoca o processo de americanização do Brasil como sinônimo de modernidade. Expõe as referências estadunidenses no dia a dia e a popularização do *American way of life*.

Já a terceira e última parte revela o mundo americano visto através do olhar brasileiro, visando reconhecer suas semelhanças e diferenças. O *American way of life* inspirou mudanças essenciais no conceito de morar, as quais foram reinterpretadas para adaptar-se a diferentes países, climas ou costumes. Os exemplos escolhidos são avaliados buscando situar a casa paulista em correspondência

com as referências norte-americanas, das *Case Study Houses* a Richard Neutra, de Marcel Breuer a Sarasota. Contrapõe questões funcionais, programáticas, formais, técnicas, construtivas, ambientais, culturais e econômicas.

Trata-se de resgatar o processo de incorporação e adaptação das referências norte-americanas à casa moderna paulista, uma vertente ainda não abordada.



PAVILHÃO NUMA RESIDÊNCIA EM GUARUJÁ (1957)
ALBERTO BOTTI E MARC RUBIN



BOTTI
RUBIN
ARCHITETOS

PARTE I

O MUNDO AMERICANO

**Não é que os Estados Unidos sejam o futuro do mundo,
é que Estados Unidos é o lugar do mundo onde o futuro
chega primeiro. *Alexis de Tocqueville***



CONSTRUINDO O SONHO AMERICANO

Levante-se ao estrépito de um despertador, apresse-se no café da manhã para passar uma ou duas horas em um ônibus ou metrô lotados, ou dirigindo seu carro em um tráfego frustrante, bata furiosamente uma máquina de escrever o dia todo, com trinta minutos de folga para um almoço no balcão, e você não estará com ânimo de voltar, mesmo para a mais deslumbrante *machine à habiter*.
Elizabeth Mock

O IDEAL SUBURBANO

Pragmática, autônoma e hegemônica. Assim se poderia definir a onipresente cultura norte-americana do segundo pós-guerra. A Europa, devastada depois de uma longa contenda, cedeu seu posto aos Estados Unidos, novo centro mundial tanto em termos políticos e econômicos como técnicos e culturais. Se no velho continente a palavra de ordem era crise, na América era oportunidade. Corriam tempos de invenção e ímpeto criativo. O país disseminava sua própria realidade em um mundo ávido por novidades e possibilidades de progresso. A casa moderna americana tornou-se objeto de desejo nas famílias dos mais diversos países. Com sua imagem nítida e luminosa, ela era o resultado de um longo processo, estreitamente ligado à cultura anglo-saxônica e às transformações ocorridas em território estadunidense durante a primeira metade do século XX. Compreender esse processo é um passo importante que ajudará a precisar coincidências e divergências com a casa moderna paulista.

Talvez uma das mudanças mais significativas tenha sido a imigração dos habitantes para áreas mais distantes dos centros urbanos. A princípio, a expansão acompanhou as linhas da estrada de ferro, ao longo das quais foram se estabelecendo pequenos povoados, cuja existência dependia em grande parte do transporte público. A popularização do automóvel intensificou essa tendência migratória, liberando-a da dependência das redes ferroviárias. Dessa maneira, extensas áreas intermediárias até então de difícil acesso tornaram-se o lugar ideal para realizar o sonho americano da casa própria. Já não era necessário viver na cidade. Uma crescente rede de auto-estradas – *highways, turnpikes* ou *freeways*

– oferecia aos cidadãos uma mobilidade nunca antes vista.

A quantidade de veículos registrados nos permite entender a magnitude daquele fenômeno. O parque automotivo que era de dois milhões de veículos em 1912, chegou a vinte e seis milhões em 1930, mantendo-se estável até o fim da guerra, quando atingiu a proporção de um por família. Foi naquele momento que o desenvolvimento dos subúrbios alcançou 50% da sociedade em todo o país. Em Los Angeles, cidade emblemática da nova arquitetura doméstica, a relação era de 93%.¹

A casa unifamiliar sempre foi um elemento dominante na paisagem norte-americana. O modo como a maioria de seus habitantes imagina a moradia, o bairro ou a família tem suas raízes no ideal suburbano do século XIX. A casa é um refúgio que mantém o grupo familiar afastado da frenética atividade dos centros urbanos, é um âmbito privado em íntima relação com a paisagem que o circunda. “Um homem não é um todo”, escreveu Walt Whitman, “a menos que ele possua uma casa e o terreno sobre o qual ela se ergue”.² A busca para alcançar um maior status social é à peça-chave para compreender o ideal suburbano. No século XIX, as classes privilegiadas iniciaram o costume de viver nos arredores das cidades. Desde então, possuir uma *country house* é um indício claro de riqueza. A prosperidade do pós-guerra tornou possível imitar a elite, cuja imagem era glamourizada pelo cinema de Hollywood. Estabelecer-se nos subúrbios converteu-se no novo ideal de domesticidade para a classe média em ascensão. Assim foi tomando forma o *American dream*.

Mas o sonho da casa própria, para boa parte da população, somente tornou-se uma realidade a partir da presidência de Franklin Delano Roosevelt (1933-1945). Seu governo introduziu uma série de reformas, conhecidas como *New Deal*, com o objetivo de neutralizar os efeitos da Grande Depressão que sobreveio à crise da Bolsa de Valores em 1929. O programa incluiu um ambicioso projeto de planejamento, o *Tennessee Valley Authority* (TVA), e obras de infra-estrutura, como uma rede de auto-estradas. Também propôs oferecer apoio estatal à construção de moradias através da criação da *Federal Housing Administration* (FHA).

Contrariamente à tendência européia, que investiu na moradia coletiva como símbolo de uma modernização de cunho social, os Estados Unidos criaram as ferramentas necessárias para





fomentar a construção de casas individuais. A FHA concedeu empréstimos a longo prazo com juros baixos. Seus vencimentos eram fixados até um limite de vinte e cinco anos, a taxas não superiores a 4%. E era o próprio governo federal que assumia o papel de fiador das hipotecas – eximidas do pagamento de impostos – deixando livre de riscos o sistema bancário privado. A indústria da construção já havia iniciado uma fase de plena atividade quando a Segunda Guerra abriu um parêntese no desenvolvimento dos bairros residenciais. A partir de 1942 a utilização de materiais construtivos foi severamente restringida. Os progressos das indústrias mais desenvolvidas, como a do plástico, alumínio ou cobre, passaram a ser aplicados no esforço de guerra. Embora o processo de suburbanização somente tenha sido retomado depois de 1945, o potencial de expansão continuou aumentando durante o tempo que durou o conflito. Cresceu o número de casamentos e, com ele, a taxa de natalidade, se bem que o tamanho das famílias já havia sofrido uma drástica redução em relação às grandes estruturas familiares do primeiro quarto do século XX. Apesar de se viver um tempo de privações, a publicidade investia no futuro, augurando um porvir de paz, prosperidade e, certamente, de milhões de novas casas.

Em 1945, com a liberação dos materiais, a administração federal retomou o fomento à construção, através da cooperação da mencionada FHA, à qual somou-se a *Veterans Administration* (VA). Os ex-combatentes foram os mais favorecidos por estas iniciativas. Deles não se exigia nenhum adiantamento em dinheiro e os pagamentos mensais (o equivalente ao salário médio de quatro ou cinco dias de trabalho) eram surpreendentemente baixos. A indústria da construção voltou a funcionar, ávida por acompanhar uma demanda sem precedentes. Durante os primeiros anos do pós-guerra foram erguidas 800.000 moradias, número que se elevou a 931.000 em 1948. Já em 1949 ultrapassou um milhão de unidades. A década de 50 manteve o ritmo de um milhão de casas novas por ano.³ Nesse período, a população aumentou vinte milhões (15%), o que representava um crescimento de 24% no número de famílias. Entre elas, dois terços possuíam casa própria.⁴ Ao mesmo tempo, a demanda por bens de consumo incentivou o crescimento industrial para além dos cálculos mais otimistas. Cresceu a oferta de trabalho, o salário, o crédito. A prosperidade

trouxe mais prosperidade, depois de anos de sacrifício coletivo. Finalmente, o sonho americano deixou de ser simplesmente isso, um sonho. Mas qual era o tipo de casa que responderia às necessidades dessa classe média em ascensão? Com certo receio de que o gosto se inclinasse para o conservador, o editor da revista *New Pencil Points* perguntava aos arquitetos que participavam da contenda: “Vocês vão ficar felizes em voltar, depois da guerra, ao velho método eclético da imitação e criação de segunda mão, ou vão insistir no ressurgimento da arte de construir em uma arquitetura digna do bravo mundo novo que todos nós queremos para nossos filhos?”⁵



PREGADORES DA VIDA MODERNA

Em 1939, quando o *American Institute of Architects* (AIA) publicou *Residential architecture in California*, poucas eram as casas modernas incluídas. Agrupadas sob o nome genérico “contemporâneo”, foram relegadas às últimas páginas, depois dos capítulos sobre “influência mediterrânea”, “herança californiana” e “antecedentes coloniais”.⁶ Já no início da década de 1960, no momento em que Wolf Von Eckardt reuniu uma série de exemplos em *Mid-century architecture in America*, não restavam dúvidas do beneplácito que desfrutava o projeto moderno.⁷

As iniciativas de editores de livros e revistas desempenharam um papel vital no processo de difusão e aceitação da arquitetura moderna. Suas publicações puseram ao alcance do público as vantagens de se viver em uma casa contemporânea. George Nelson e Henry Wright, da *Architectural Forum*, Emerson Gable, da *Architectural Record*, John Entenza, da *Arts & Architecture* ou Elizabeth Gordon, da *House Beautiful*, utilizaram seus meios gráficos como ferramenta de propaganda do *design* moderno, criando um clima propício para a mudança de opinião. O caso da *House Beautiful* merece ser destacado, uma vez que, por se tratar de uma revista de cunho popular, levou o debate a pessoas não familiarizadas com o tema. Elizabeth Gordon (sua editora durante vinte e cinco anos) ensinou suas leitoras que o projeto era “mais do que combinar carpetes com cortinas”.⁸ Fervorosa admiradora da obra de Frank Lloyd Wright, dedicou edições inteiras à obra do mestre. Por outro lado, organizou exposições em obras



especialmente projetadas por Wright, com mobília escolhida pela *House Beautiful*, com a intenção de apresentar as últimas tendências.⁹ Para Gordon, Wright representava o símbolo da arquitetura norte-americana, a quintessência do *American way of life*.¹⁰ Cabe assinalar que ela foi uma das responsáveis por introduzir o desenho japonês e popularizá-lo entre o público americano, uma influência que será decisiva na casa do pós-guerra. Também no campo da divulgação, não se pode deixar de mencionar o trabalho pioneiro do MoMA. Após a já lendária exposição *The International Style*, de 1932, o Museu organizou regularmente exposições itinerantes sobre a casa moderna: *Modern architecture in California* (1935-1939), *A new house by Frank Lloyd Wright on Bear Run* (1938-1941), *Modern houses in America* (1938-1941), *Modern interiors* (1939-1943), *The wooden house in America* (1940), *Planning the modern house* (1942), *Five California houses* (1943).¹¹ Na série de mostras chamadas *The house in the Museum garden*, arquitetos como Marcel Breuer (1949) ou Gregory Ain (1950) foram convidados a “construir” uma casa modelo para a família americana nos jardins do próprio museu. Assim, o visitante podia admirar – em escala 1:1 – as virtudes do modo de viver moderno.¹²

Nas revistas de arquitetura, ao contrário, a polêmica ficava confinada a um número limitado de leitores, geralmente especialistas. Seus responsáveis, reconhecendo a necessidade de ampliar a audiência, começaram a editar publicações dirigidas a um público mais amplo. Surgiram assim os chamados *how-to books*, que mostravam os pormenores de como planejar uma casa moderna, tirando o maior proveito dos materiais e equipamento mais recentes. Com um enfoque pragmático e linguagem acessível, os livros eram provocativos e convincentes e, ao mesmo tempo, úteis e didáticos. Estes livros inundaram o mercado em um momento em que a demanda por novas moradias estava em seu apogeu. No prólogo de *Tomorrow's house: a complete guide for the home builder*, os autores antecipavam que a obra iria “perturbar muitos leitores que guardam seu leite no refrigerador de último modelo, vão para o trabalho no carro mais moderno, mas teimam em pensar que um chalé *Cape Cod* continua sendo a mais brilhante idéia de um lar”.¹³

Entre os livros mais populares, pode se citar: *Houses for family*

living (Nova York, 1948), de Frederick Gutheim; *Mc Call's book of modern houses* (Nova York, 1951), de Mary Davis Johnson; *If you want to build a house* (Nova York, 1946), de Elizabeth Mock; *The American house today* (Nova York, 1951), *Design of modern interiors* (Nova York, 1942), *Quality budget houses: a treasury of 100 architect-designed houses from \$5000 to \$20000* (Nova York, 1954); *Design for living: 175 examples of quality home interiors* (Nova York, 1955), todos de Katherine Morrow Ford e Thomas H. Creighton e *Builder's homes for better living*, de A. Quincy Jones e Frederick Emmons. Por outro lado, obras como *Survival through design*, de Richard Neutra (Nova York, 1954) ou *The natural house* e *Genius and the mobocracy*, de Frank Lloyd Wright (Nova York, 1946) são referências teóricas inevitáveis na hora de analisar a casa e a vida suburbanas nos Estados Unidos do pós-guerra.

Os *how-to-books* eram uma combinação de “faça você mesmo” com uma pitada de auto-ajuda. Se de uma perspectiva atual podem parecer uma serie de conselhos óbvios em tom *naïf*, eles são um exemplo da realidade de sua época. Mostram o quão avançadas eram as propostas da casa moderna americana em contraposição aos tradicionalismos sem sentido que a maior parte da população aceitava sem questionamentos.

No capítulo “Como planejar um living room” de *Tomorrow's house*,



Nelson e Wright sugeriam maior flexibilidade: “Mesas apoiadas nas paredes oferecem superfícies atraentes e práticas para colocar livros, alimentos, flores”. Outra grande novidade da sala era que não havia “abajures espalhados porque os arquitetos construíam os artefatos elétricos no próprio teto”. Os autores insistiam nos espaços de guardar – armários com estantes, gavetas e divisórias – como uma forma de manter o lar organizado, pois “quando sobreveio a guerra e desapareceu o serviço doméstico, a família descobriu que podia manter a ordem e a limpeza da casa sem maiores dificuldades”.¹⁴

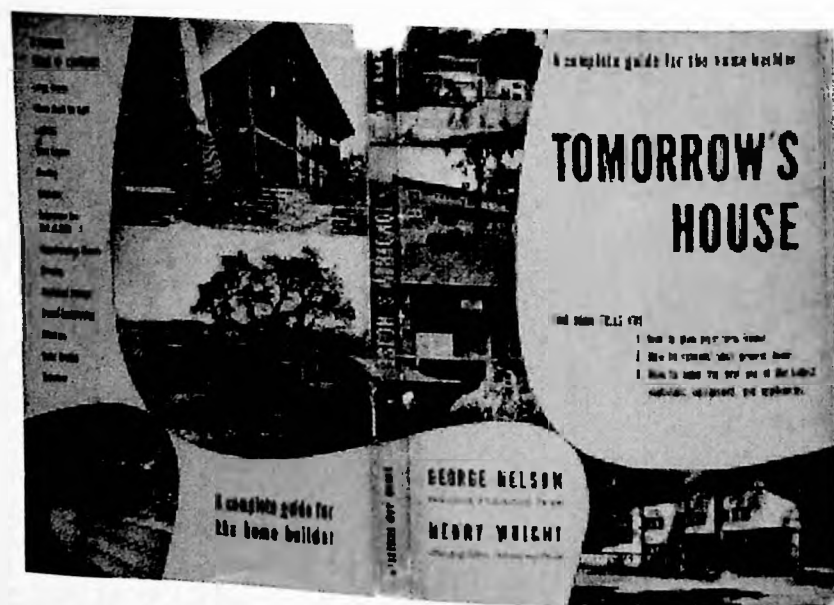
Tomorrow's house introduziu “o quarto sem nome”, o qual depois de longas justificativas, batizou como *family-room*, um espaço para uso de toda a família, inteiramente público, que se converteria no *hit* da casa americana na era do *baby boom*. O *living-room*, em contrapartida, sempre seria destinado aos adultos e a um número determinado de atividades.¹⁵

Em linhas gerais, este tipo de livro pregava para um público leigo. Explicava as vantagens do viver moderno através de algumas questões básicas: o programa, a organização espacial, a utilização dos espaços externos, os materiais e sistemas construtivos e, ao mesmo tempo, de um ponto de vista estético, como integração dos aspectos anteriores. Como escreveu Elizabeth Mock em *If*



you want to build a house, “somente o arquiteto moderno é livre para usar cada centímetro de espaço para seu maior proveito, livre para usar novos e mais eficientes materiais e técnicas estruturais e livre para dar-lhe pelo menos um sentimento de amplitude espacial. Somente na arquitetura moderna se dá uma atenção séria aos problemas peculiares da casa pequena”.¹⁶

Além da árdua tarefa de “converter” o cidadão comum, os editores das principais revistas de arquitetura assumiram o desafio de preparar a indústria para as novas possibilidades tecnológicas que sobreviriam com o fim da guerra. O concurso nacional *The new house 194X* foi anunciado pela *Architectural Forum* nos seguintes termos: “É sabido em todo lugar que o fim da guerra trará vastas mudanças na nossa vida cotidiana. Essas modificações afetarão hábitos de consumo e métodos de produção e, inevitavelmente, terão reflexos na forma física do mundo em que vivemos – o que é da alçada dos designers moldar”. A revista enviou um memorando aos participantes, sob a forma de um programa sobre o qual deveriam basear as propostas, com considerações sobre projeto, cozinha, banheiros, armários e salas de estar.¹⁷ Por outro lado, a revista não economizava esforços para “educar” os construtores que, em geral, preferiam estilos tradicionais, como o *Cape Cod*.¹⁸ Além de promover certames com o apoio da *National Association of Home Builders*, premiava anualmente as melhores casas e conjuntos de moradias.¹⁹ Em dezembro de 1950, para citar um dos exemplos, as premiações recaíram sobre uma obra de A. Quincy Jones para a empresa de H.C. Hvistendahl em San Diego e, na segunda categoria, o vencedor foi um empreendimento de





Joseph Eichler na região de San Francisco, projetado por Robert Anshen e William Allen.²⁰ Eichler, como se verá mais adiante, será uma referência obrigatória na hora de entender o fenômeno de popularização da arquitetura moderna na Califórnia.

Sem dúvida, depois da guerra, aqueles que advogavam pela modernização do modo de viver não estavam semeando no deserto. Os soldados que retornavam do front sabiam reconhecer as vantagens do conforto e da praticidade. “Até onde diz respeito às casas modernas e o seu conforto”, escreveu um deles na revista *House Beautiful* em 1945, “você não chega ao século XX, até passar pela estátua da Liberdade ou pela Golden Gate”.²¹

O PAPEL DA TRADIÇÃO

As tipologias da moradia norte-americana tradicional que serviram como base para as novas propostas da vida doméstica moderna poderiam ser caracterizadas como pragmáticas, adaptáveis e sem pretensões. Entre elas, talvez sejam o *bungalow* e o *ranch*, os dois tipos mais utilizados entre 1945 e 1960.²²

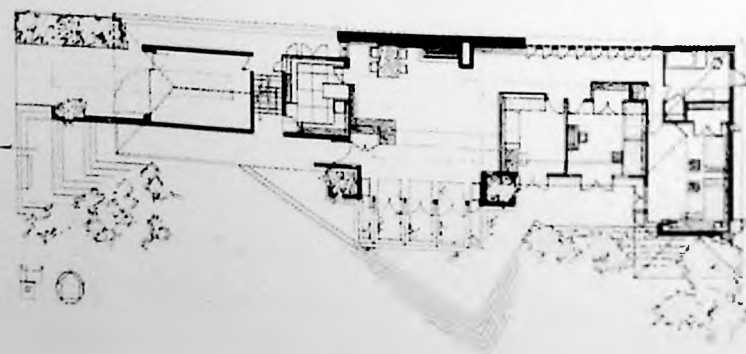
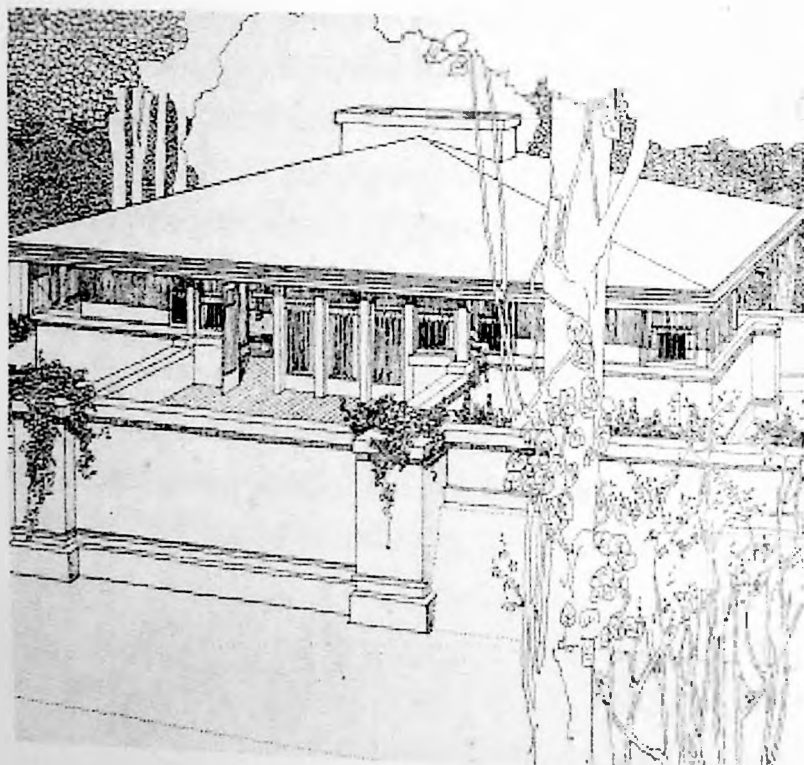
O *bungalow* apresenta um *layout* simples e compacto, com duas áreas lado a lado: os dormitórios e o setor familiar (que inclui estar, sala de jantar e cozinha). Localizado no centro do terreno, perpendicular à rua, sua disposição favorece a integração entre interior e exterior.²³

Por sua vez, o *ranch*, em sua versão básica, é um simples retângulo paralelo com alinhamento frontal e três áreas funcionais. A ala familiar flui para os espaços externos. De um lado estão localizados os dormitórios e, do outro, a garagem. Com a necessidade de superfícies maiores, o *ranch* evolui para formas mais articuladas em formas de L ou de U.

As duas tipologias foram recriadas por Frank Lloyd Wright especialmente o *ranch*, nas casas *Prairie* e *Usonia* –, com o objetivo de oferecer resposta às necessidades do viver moderno. Sua arquitetura de corpos horizontais e alongados, grandes beirais, janelas corridas, planta livre, cozinhas integradas à sala de jantar e garagens abertas, teve uma notável influência nas casas construídas nos Estados Unidos depois de 1945.

No aspecto construtivo, a casa moderna americana ainda dependia sobremaneira do tradicional *balloon frame*, técnica intimamente

ligada ao avanço para a fronteira oeste, rumo ao novo e desconhecido.²⁴ Impulsionado pelo *boom* construtivo do pós-guerra, o sistema tornou-se mais eficiente no que diz respeito à coordenação de trabalhos e à modulação de materiais. A produção foi otimizada, com a conseqüente redução de custos. O clima de otimismo da época fomentou o entusiasmo por novos produtos que chegavam ao mercado, como plásticos e metais, alguns deles desenvolvidos entre 1940 e 1945 com propósitos militares.²⁵ Para alguns arquitetos, tais inovações representavam um vigoroso incentivo para novas experiências. Outros, ao contrário, preferiam ser criativos e modernos reinterpretando o uso de técnicas e materiais já conhecidos. Como bem disse Emerson Gable, editor de *Architectural Record*: “hoje, não há dogma, intelectual ou de qualquer outra natureza, contra o uso de quaisquer idéias que possam atraí-lo”.²⁶



NESTA COLUNA E À ESQUERDA, ACIMA: O BUNGALOW, CASA CHENEY (1903).
ABAIXO: O RANCH, CASA WILLEY (1933), FRANK LLOYD WRIGHT

A CONTRIBUIÇÃO DOS IMIGRANTES

“A revolução do século XX foi realizada”, anunciava o arquiteto Henry Luce diante de seus colegas da AIA em 1957. “E foi realizada principalmente na América, não obstante nossa dívida com o gênio europeu”.²⁷ A afirmação pode soar um tanto ingrata, considerando a contribuição dos numerosos arquitetos que procuraram refúgio em um país livre, mesmo antes da deflagração da Segunda Guerra.

O fluxo de imigração cultural aumentava ao passo que a Alemanha nazista marchava sobre o velho continente. E os Estados Unidos receberam de braços abertos, em nome da liberdade e da democracia, os valores da inteligência européia. A América adotou os arquitetos que vieram em busca de novos horizontes e, ao mesmo tempo, eles se adaptaram a suas tradições e seu modo de vida.

Enquanto na Europa o Movimento Moderno se consolidou em franca oposição a séculos de história, ele encontrou no continente americano uma terra fértil para o desenvolvimento de novas idéias e o teste de tecnologias inéditas. Especialmente na Califórnia, uma região onde tudo estava por se fazer, plena de oportunidades de progresso individual. A costa oeste mantinha a aura de fronteira, de espaço a conquistar. Supunha um estilo de vida mais informal, em estreita relação com a natureza. Não foi por acaso que Los Angeles foi o destino final de dois dos primeiros arquitetos europeus a cruzarem o Atlântico em busca de um novo destino na América.

O austríaco Rudolph Schindler chegou em 1914, atraído pela obra de Frank Lloyd Wright. Após um período no ateliê de Henry A. Ottenheimer, Stern e Reichert, em Chicago, começou a trabalhar em Taliesin em 1917. Em 1920 foi enviado a Los Angeles com o objetivo de supervisionar as obras da casa Barndsall. Algumas desavenças pessoais o levaram a distanciar-se gradualmente de Wright até que, em 1923, instalou seu estúdio independente na notória casa de Kings Road.

Um amigo seu, o também vienense Richard Neutra, seguiu seus passos. Em 1923 chegou ao meio-oeste, com a intenção de ganhar experiência com Wright. Após um breve período, Neutra se radicou definitivamente em Los Angeles, onde realizou uma

prolífica carreira que lhe proporcionaria projeção internacional.²⁸ Na década de 30, quando o avanço do nazismo já era inexorável, o famoso trio da Bauhaus – Walter Gropius, Marcel Breuer e Mies van der Rohe – viajou rumo aos Estados Unidos em busca de novas oportunidades de trabalho. Gropius desembarcou em Massachusetts, convidado a unir-se à *Graduate School of Design* da Universidade de Harvard, da qual seria diretor a partir de 1938. Marcel Breuer aceitou sua oferta para juntar-se ao plantel da instituição e ambos formaram uma sociedade profissional até 1941.²⁹

Mies van der Rohe, convidado em 1938 para dirigir a escola de arquitetura do *Armour Institute of Technology* (mais tarde rebatizado como *Illinois Institute of Technology*), se estabeleceu em Chicago. Ele começou sua vida em América com cinquenta anos. De sua prática de trinta anos na Europa podiam contar-se mais projetos que obras construídas. Seis casas (que lhe interessava recordar), dois edifícios de apartamentos, um monumento e, claro, seus famosos móveis. Sua obra nos Estados Unidos seria fecunda e de grande influência dentro e fora do país.

A chegada dos refugiados europeus produziu uma mudança de rumo na educação em arquitetura, dominada até então pela metodologia *Beaux Arts*. Os “estrangeiros” receberam reconhecimento público e profissional. Seja através de suas obras ou pela influência que exerciam em seus postos acadêmicos, a mensagem da arquitetura moderna alcançava cada vez maiores audiências, transpondo as fronteiras do país e o âmbito estritamente profissional.

Sem dúvida, boa parte das conquistas mais significativas no campo da moradia individual do pós-guerra teve lugar nos Estados Unidos. Se isso se deve, em parte, à contribuição de Neutra, Schindler, Gropius, Breuer e Mies, não se pode tampouco subestimar o valor de uma consolidada tradição local, estimulada e reinterpretada por Frank Lloyd Wright. É o encontro entre o racionalismo europeu e o pragmatismo americano.

A CASA PRAGMÁTICA

Em seu livro *The modern house*, publicado em 1934, F.R.S. Yorke documentou as inovações introduzidas no campo da moradia



durante as primeiras décadas do século XX. “Não podemos mais nos dar ao luxo de construir uma casa que faça mau uso do espaço”, afirmava o autor. “Qualquer coisa para ser usada deve ser, acima de tudo, eficiente e o *design* da casa moderna é baseado no princípio da utilidade – é fundamentalmente algo para uso”.³⁰ Objetividade e funcionalismo eram as palavras de ordem nos anos 30, uma época em que os paradigmas da arquitetura moderna de vanguarda somente eram absorvidos por uma elite ilustrada. Mas sua influência na vasta produção americana do pós-guerra é inegável. O fim das hostilidades criou um clima favorável. O público era mais receptivo às novidades e os arquitetos, menos puristas e inflexíveis. As novas idéias foram difundidas de uma maneira pragmática. O mundo do projeto deixou de lado a rigidez, tornando-se mais humanista. Finalmente, a arquitetura moderna começou a ser aceita e integrada à sociedade.

Este fenômeno se estendeu a outros países, onde, para alguns arquitetos, a casa moderna americana tornou-se um modelo passível de ser adaptado às condições e idiosincrasias locais. Ela apresentou ao mundo uma perspectiva inovadora no que diz respeito à sua organização espacial e ao uso de novas tecnologias, assim como à relação entre as áreas internas e externas da moradia. O conceito de planta livre – *open plan* – foi, sem dúvida, um de seus aspectos emblemáticos. Supunha a integração dos espaços, os quais tendiam a se expandir em vez de se fechar. Já não era necessário estabelecer barreiras permanentes entre cada um deles. Parte das divisões eram factíveis de ser eliminadas por completo, como no caso da separação entre a cozinha e a sala de jantar. Outras podiam ser projetadas de modo a oferecer maior liberdade de uso (portas corrediças ou divisórias). E algumas continuariam sendo inevitáveis, como aquelas que mantinham isolados dormitórios e banheiros. O *open plan*, com seus espaços interligados, propôs uma flexibilidade de uso que refletia um estilo de vida cada vez mais informal. Com a planta livre irromperam os grandes janelões (*picture windows*) e, com eles, uma relação mais íntima entre interiores e exteriores. Os sistemas construtivos alternavam, sem preconceitos, tecnologias novas e tradicionais em função das condições locais.

Diretamente relacionada com a noção de planta livre, a idéia de *zoning* transpôs os limites do desenho urbano para ser aplicada

ao projeto da moradia unifamiliar. O zoneamento implicava na divisão da casa em diversas áreas funcionais, que agrupavam atividades afins. Uma casa zoneada teria, então, um ou dois setores de repouso, isolados o mais possível das dependências mais ruidosas. Haveria uma parte de serviços e uma ala destinada às atividades familiares, que incluiria espaços externos da casa.

Poderíamos dizer que a cozinha foi, em boa parte, o elemento responsável pela popularização da casa moderna. Símbolo do progresso e da prosperidade, ela se fixou rapidamente na imaginação popular, com seu mobiliário padronizado e uma profusão de eletrodomésticos. Não importa quão tradicional fosse o gosto do cliente, a cozinha era sempre a exceção à regra, equipada com as últimas novidades disponíveis no mercado.

Entre 1945 e 1960, como já foi comentado, mais de dez milhões de casas foram construídas nos Estados Unidos. Uma parte delas incorporou as lições da arquitetura moderna. Suas principais características acabaram se tornando moeda corrente no projeto da moradia: racionalidade de projeto, flexibilidade espacial, dissolução das janelas tradicionais – substituídas por fechamentos totalmente em vidro –, integração de ambientes – como sala e cozinha –, normatização das instalações, padronização estrutural, preocupação com o entorno natural. Sem dúvida, entre todas aquelas obras que tornaram sua causa moderna, interessa destacar algumas que, por diferentes circunstâncias, assumiram um papel pioneiro, convertendo-se em referência para arquitetos não somente dos Estados Unidos mas também do mundo todo. Cabe aqui a apresentação das referências fundamentais que serão analisadas nos dois próximos capítulos da tese. Na Califórnia, Neutra e o programa *Case Study Houses*, na costa leste, da Nova Inglaterra à Flórida, a obra de Marcel



Breuer e a Escola de Sarasota. Esses exemplos serão uma peça-chave na hora de estabelecer paralelos e diferenças entre a arquitetura residencial estadunidense e sua equivalente em São Paulo.



NOTAS

- ¹ ROWE, Peter. *Making a middle landscape*. Cambridge/London: MIT Press, 1991.
- ² Citado em KOSTOF, Spiro. *America by design*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1987, p.16.
- ³ GRANDE animação na construção de casas residenciais nos Estados Unidos. *Arquitopole*, São Paulo, n.172, p.135-136, 1952.
- ⁴ Em 1920, 30% das famílias americanas eram proprietárias de sua moradia. A porcentagem aumentou para 40% com as reformas do *New Deal*, atingindo 50% em 1950. WAGENER, Wolfgang. *Raphael Soriano*. London/ New York: Phaidon, 2002.
- ⁵ REID, Kenneth. To architectural men in the service. *New Pencil Points*, Dec. 1943. A partir de 1944, a revista *New Pencil Points* mudou seu nome para *Progressive Architecture*.
- ⁶ HUNTER, Paul Robinson; REICHARDT, Walter L. (org.). *Residential architecture in southern California 1939: Mediterranean to modern*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1998. As casas modernas incluídas são as seguintes: Mensendieck, Ruben e Kaufman, de Richard Neutra; H.Harris, de Harwell Harris; Buck, de R.M. Schindler; Abell, de T.M. Abell.
- ⁷ VON ECKARDT, Wolf. *Mid-century architecture in America*. Baltimore: John Hopkins, 1961.
- ⁸ ELIZABETH Gordon. *The Economist*. London, Sep. 28, 2000.
- ⁹ *Ladies Home Journal* já havia incumbido Wright de projetar casas especialmente para a revista em 1901, 1907 e 1945.
- ¹⁰ Paradoxalmente, Wright nunca conseguiria a aprovação da *Federal House Administration* (FHA) para suas casas Usonia, que inspiram arquitetos e construtores de costa a costa no país.
- ¹¹ As datas indicadas assinalam o ano original da exposição e o período em que continua em circulação por diferentes cidades dos Estados Unidos.
- ¹² Ver GEBHARD, David; VON BRETON, Harriete; WEISS, Lauren. *The architecture of Gregory Ain*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1997, p.90-91 e LELYVELD, Amy. Un hogar feliz: la casa de Breuer en el jardín del museo. 2G. Barcelona: Gustavo Gili, n.17, p.138-143, 2001.
- ¹³ NELSON, George; WRIGHT, Henry. *Tomorrow's house: a complete guide for the homebuilder*. New York: Simon and Schuster, 1945. Edição em espanhol: *La vivienda del mañana: cómo planear ahora su hogar para la posguerra*. Buenos Aires: Contemporaria, 1947. George Nelson, além de ser editor da *Architectural Forum*, umas das revistas mais respeitadas da mídia americana, atuava em diversos campos, como arquitetura, desenho de interiores, gráfico e industrial, destacando-se por seu trabalho para a empresa Hermann Miller.
- ¹⁴ *Op. cit.*, p. 26-32.
- ¹⁵ *Op. cit.*, p. 86-90.
- ¹⁶ MOCK, Elizabeth. *If you want to build a house*. New York: Museum of Modern Art, 1946, p. 9.
- ¹⁷ THE NEW HOUSE 194X. *Architectural Forum*, p.65-152, Sep. 1942. Participaram do concurso, entre outros, Harwell Hamilton Harris, George Fred Keck, Richard Neutra, Ralph Rapson, Raphael Soriano e William Wilson Wurster.
- ¹⁸ TWELVE architect suggestions for the merchant builder. *Architectural Forum*, p.112-126, Jan. 1951.
- ¹⁹ HOUSE design competition. *Architectural Forum*, p.103-162, Mar. 1951. Também incluía prêmios para os mais criativos usos de novos materiais e tecnologias. As principais revistas, profissionais e populares, *Progressive Architecture*, *House and Garden*, *House Beautiful*, assim como o AIA (American

Institute of Architects) organizavam premiações regularmente para incentivar a arquitetura moderna.

²⁰ BUILDER'S house of the year. *Architectural Forum*, p. 78-79, Dec. 1950, e SUBDIVISION of the year. *Architectural Forum*, p. 80-81, Dec. 1950.

²¹ HINE, Thomas. The search for the postwar house. In: SMITH, Elizabeth (org.). *Blueprints for modern living: history and legacy of the Case Study Houses*. Los Angeles/ Cambridge: The Museum of Contemporary Art/ MIT Press, 1988, p. 169.

CALIFÓRNIA, UM LUGAR AO SOL

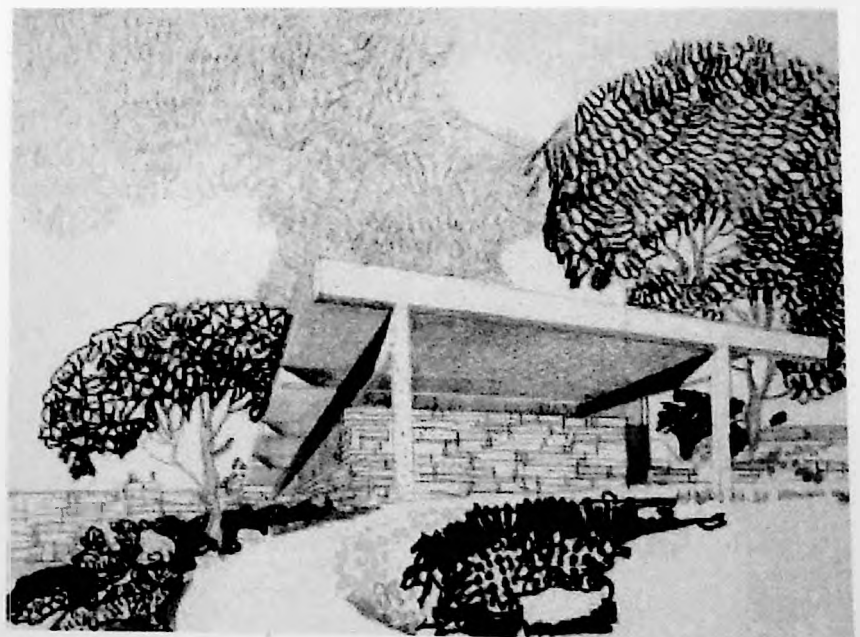
Eu senti que o sul da Califórnia era um achado. Era uma nova e instrutiva região subtropical... climaticamente favorecia o implantação de uma nova arquitetura, bastante próxima das exigências biológicas, uma nova maneira de viver. E então eu tentei fazer o máximo para deslanchá-la. *Richard Neutra*

A MÁQUINA NO JARDIM

A Califórnia – mar e montanha; fértil, desértica e arborizada – soube atrair, com seu clima e paisagem espetaculares, o maior número de habitantes de outros estados da América do Norte. Talvez por sua distância da europeizada costa leste, sua população sempre foi mais livre, aberta a novas idéias, a recomeços e à idéia de deixar para trás, sem traumas, certas tradições arraigadas no resto do país.

Como já foi comentado no capítulo anterior, Richard Neutra (Viena, 1892) foi um dos estrangeiros pioneiros na costa oeste. “Esta região poderia fomentar a arquitetura moderna como nenhuma outra”, vaticinou.¹ A Califórnia chegaria a abrigar uma quantidade maior de casas modernas do que qualquer outro estado da União.

Se este capítulo começa com Neutra é porque, como foi definido uma vez, ele era “uma rodovia principal, que todas as estradas deveriam cortar em algum ponto” e, segundo a especialista Esther



CASA TREMAINE, MONTECITO, CALIFÓRNIA
(1947-1948), RICHARD NEUTRA

Mc Coy, “a verdade é que ele é a chave para todo um movimento característico do design no sul da Califórnia”.²

Quando desembarcou nos Estados Unidos, em 1923, Neutra trouxe consigo, além de uma profunda admiração pela arquitetura de Frank Lloyd Wright, toda a atmosfera européia de vanguarda, até então praticamente desconhecida na América. Às últimas tendências, como De Stijl, o Construtivismo, Mies (vale lembrar o projeto para uma casa de campo, feita de tijolos, de 1923), se somavam as influências de sua formação, Otto Wagner e Adolf Loos. Em seu país de adoção, acrescentou o interesse pelos sistemas construtivos americanos à sua experiência européia.

Seu primeiro emprego foi como desenhista para Holabird e Roche. Enquanto detalhava as estruturas metálicas do Hotel Palmer de Chicago, Neutra se interessou tanto em conhecer as características do aço – no qual via a possibilidade de criar estruturas e espaços flexíveis –, que seus estudos deram origem a um livro, *Wie baut Amerika*, publicado na Alemanha em 1927.³

Foi em 1924 que se encontrou pela primeira vez com Frank Lloyd Wright, no cemitério de Graceland, durante o funeral de Louis Sullivan. Sua participação no grupo de aprendizes de Taliesin não durou. Foram apenas quatro meses, entre 1924 e 1925. Por insistência de Schindler, que o esperava em Los Angeles, logo partiu para a costa oeste, onde poria em marcha uma carreira fundamental para o desenvolvimento da casa moderna norte-americana.

A residência Lovell (1927-1929) foi a primeira casa construída



CASA BAILEY, PACIFIC PALISADES (1946-1948).
RICHARD NEUTRA

com uma estrutura metálica leve nos Estados Unidos e uma das primeiras abertas à visitação, com grande sucesso de público, antecipando o fenômeno das *Case Study Houses*. Suas ousadias de juventude foram cedendo passo, com o decorrer dos anos, a um uso mais pragmático dos materiais que, na medida do possível, evita contrapor à corrente predominante, o *balloon frame*. Se não podeser contra eles, una-se a eles, diz um antigo provérbio. Em compensação, Neutra trouxe sua metodologia própria e rigorosa para responder adequadamente a três variáveis: sítio, cliente e orçamento. Embora, mais adiante, voltasse ao concreto armado, como na casa Tremaine (1948), cujo sistema estrutural é similar ao utilizado nas clínicas e escolas rurais de Porto Rico: colunas e vigas de concreto que por sua vez sustentam vigas menores e uma fina cobertura plana. Neutra definia sua prática como “biorrealismo”. “Bio”, do grego “bios”, que significa vida, e realismo porque a arquitetura deve partir do ser humano, de como se comporta e como se desenvolve.⁴

A importância que apresentam para esta tese as casas de Neutra construídas anteriormente a 1945, se deve a que, a seu modo, ele pôs em marcha uma série de esquemas de casas-modelo, que serviram de antecedentes às *Case Study Houses*. Procurando baixos custos, padronização, alta qualidade, foi capaz de armar seu próprio *kit* de partes.⁵ Tinha catalogados os detalhes por grupos,



CASA KAUFMANN, PALM SPRINGS (1946-1947)
RICHARD NEUTRA

com chaves de letras e números, agrupados em livros, sendo melhorados incessantemente. Se um detalhe específico de uma obra dava resultados, convertia-o em standard.⁶ “Tipicidade como um instrumento de perfeição”. A frase, emoldurada, presidia a sala de desenhistas do escritório de Richard Neutra.⁷ Ao mesmo tempo, construía residências para as elites californianas, entre as quais podemos citar as de Edgar Kaufmann (1946) e Josef Von Sternberg (1935), onde logo viveria a filósofa e escritora Ayn Rand, autora de *The Fountainhead*, novela inspirada na vida de Frank Lloyd Wright.⁸

Em sua busca por construir casas ao gosto de todas as classes sociais, Neutra foi, cada vez mais, utilizando estruturas mais simples e leves, modulares, de caráter mais industrial. São suas “máquinas no jardim”, muitas das quais hoje irreconhecíveis atrás de uma exuberante vegetação.⁹



CASA DION NEUTRA, LOS ANGELES (1949-1950)
RICHARD NEUTRA
ACIMA: A MESMA RESIDÊNCIA NO ANO 2000

CASE STUDY HOUSES

A Califórnia sempre mostrou uma grande tradição de “pioneirismo” em arquitetura. Desde os irmãos Greene, Bernard Maybeck, Irving Gill e, anos mais tarde, Rudolph Schindler.¹⁰ Na área de San Francisco, a obra de um grupo de arquitetos reunido em torno de William W. Wurster atingiu a fama com o nome de *Bay Region Style* na década de 1940. Já em Los Angeles, Schindler e Neutra encabeçavam outro conjunto de jovens profissionais que começava a ganhar notoriedade por suas idéias avançadas: Julius Ralph Davidson, Harwell Hamilton Harris, Gregory Ain e Raphael Soriano.¹¹

Cabe lembrar também a breve, mas fértil carreira de Gordon Drake, falecido em 1952, aos 34 anos. Realizou sessenta projetos em sete anos de atividade profissional, um quarto dos quais foi construído. Os prêmios obtidos nos concursos promovidos pela *Progressive Architecture* ou *House and Garden* permitem vislumbrar alguém que poderia ter sido um dos grandes arquitetos de sua geração. Para Drake, a arquitetura moderna representava “um modo de viver que transforma o lar de seu papel de abrigo em centro de uma existência”.¹² O legado modernista era imensamente rico na Califórnia. Além disso, Los Angeles era única entre as grandes cidades americanas devido a suas características. Por sua interminável repetição de casas individuais isoladas, lembrava uma tradução espontânea da nunca realizada Broadacre City, de Frank Lloyd Wright. A revista *Arts & Architecture*, com sede nessa cidade, era a única publicação nos Estados Unidos que dedicava suas páginas exclusivamente à arte e arquitetura modernas. O escolhido poderia ser Wright ou Le Corbusier, Oswaldo Bratke ou Marcel Breuer, mas nunca se encontraria um vestígio de ecletismo em seu conteúdo. Além disso, seu design gráfico era o mais avançado em seu tempo. *A&A* realizou um trabalho indiscutível pela aceitação do bom projeto entre o público americano. Seu forte se baseava em descobrir e difundir novos talentos.

Os anos de guerra foram um período de reflexão. “Quando a prática diminui, a teoria floresce”, escreveu a respeito Esther McCoy.¹³ O diretor da revista, John Entenza, não escondia sua preocupação – como boa parte de seus colegas editores – sobre

o curso que tomaria a arquitetura, uma vez terminado o conflito. Não descartava a possibilidade de uma regressão ou que, simplesmente, se retomaria do ponto em que se encontrava antes da contenda, ignorando as novas possibilidades tecnológicas e de materiais.

Em 1945, meses antes do fim da guerra, Entenza decidiu tomar uma atitude. Foi quando anunciou o programa *Case Study Houses*. “Nós esperamos que seja compreendido e aceito como uma tentativa sincera, não meramente de prever, mas de tomar parte dando algumas diretrizes para o pensamento criativo sobre habitação feita por bons arquitetos e bons fabricantes cujo objetivo conjunto é a boa habitação (...) Depois que todas as bruxas mexerem no caldo, a casa que surgirá dos vapores será concebida dentro do espírito de nosso tempo, usando tanto quanto possível, muitas técnicas nascidas na guerra e os materiais mais adequados para expressar a vida do homem no mundo moderno.”¹⁴

A revista atuaria como um cliente hipotético. De uma só vez foram encomendados os primeiros protótipos a diferentes arquitetos. Eram eles J. R. Davidson, Sumner Spaulding e John Rex, William Wilson Wurster e Theodore Bernardi, Ralph Rapson, Whitney Smith, Richard Neutra, Thornton Abell, Charles Eames e Eero Saarinen.

Durante o primeiro ano foram construídas seis casas, completamente equipadas com mobiliário moderno e projeto de paisagismo realizado por renomados profissionais (entre eles, Garret Eckbo). Quando foram abertas ao público, receberam a visita de 368.554 pessoas.¹⁵ Os clientes em potencial das *Case Study Houses* eram profissionais de classe média, os chamados “progressistas”, artistas, educadores, médicos. Concebido como um programa social vinha ocupar o vazio criado após tantos anos de restrições.¹⁶

O Programa poderia ser dividido em duas partes, de 1945 a 1949 e de 1950 a 1960. Embora tenha continuado depois desta data, os protótipos deixaram de ser casas individuais para se concentrar em conjuntos de apartamentos e de residências.¹⁷

As casas mais difundidas do Programa são as que correspondem à segunda etapa. Elas são experimentações na aplicação de métodos industriais na arquitetura doméstica (é o caso das obras



LISTA DAS CASE STUDY HOUSES 1945-1960

- #1 Julius Ralph Davidson 1945-1948
- #2 Sumner Spaulding, John Rex 1945-1947
- #3 William Wilson Wurster e Theodore Bernardi
1945-1949
- #4 Ralph Rapson 1945*
- #5 Whitney Smith 1945*
- #6 Richard Neutra Omega 1945*
- #7 Thornton Abell 1945-1948
- #8 Ray e Charles Eames 1945-1949
- #9 Charles Eames, Eero Saarinen 1945-1949
- #10 Kemper Nomland, Kemper Nomland Jr. 1945-
1947
- #11 Julius Ralph Davidson 1946
- #12 Whitney Smith 1946*
- #13 Richard Neutra Alpha 1946*
- #15 Julius Ralph Davidson 1946
- #16 Rodney Walker 1946-1947
- #17 Rodney Walker 1947
- #18 Rodney Walker 1947-1948
- #20 Richard Neutra 1947-1948
- #21 Richard Neutra 1947 Bailey
CSH 1950 Raphael Soriano
Repete numeração
- #16 Craig Ellwood 1952-1953
- #17 Craig Ellwood 1954-1955
- #18 Craig Ellwood 1956-1958
- #19 Don Knorr 1957*
- #20 Conrad Buff III, Calvin Straub, Donald
Hensman 1958
- #21 Pierre Koenig 1958
- #22 Pierre Koenig 1959-1960

Obs: a numeração foi interrompida e retomada depois de 1950 (esse ano a casa de Soriano se denomina CSH 1950); alguns números estão duplicados (16/17/18/20/21) e o 14 não existe. Com um asterisco estão indicados os projetos não construídos. O programa continuou até 1962, sob a direção de John Entenza. Terminou em 1966, com o fim de *Arts & Architecture*.

Fonte: SMITH, Elizabeth. *Case Study Houses: the complete CSH Program 1945-1966*. Köln/ London/ Madrid/ New York/ Paris/ Tóquio: Taschen, 2002.

de Eames – que marca a transição entre ambos os períodos –, Soriano, Ellwood e Koenig). Elas monopolizaram a atenção da mídia especializada internacional. Mas a grande maioria dos exemplos construídos entre 1945 e 1949 são menos “tecnológicos”, porém não menos modernos. Também pensados como protótipos de produção padronizada, expressam uma utilização mais natural dos materiais, que lembra Frank Lloyd Wright. Esta linha teve a maior aceitação entre os seguidores do programa *Case Study Houses* dentro e fora dos Estados Unidos. O seu prestígio cresceu pela reprodução das páginas de *Arts & Architecture* em publicações do mundo inteiro: Alemanha, Brasil ou Japão, cuja arquitetura tradicional foi uma das fontes das *Case Study Houses*. Poder-se-ia dizer que o *open plan* wrightiano e o impacto da casa japonesa tradicional, com sua flexibilidade, modulação, leveza e relação com a paisagem, são elementos sempre presentes neste influente Programa.

Os arquitetos que projetaram as *Case Study Houses* demonstraram que em uma boa casa os espaços externos eram tão importantes quanto os internos, que a iluminação natural era fundamental e que a integração das áreas possibilitava um modo de vida mais informal, de acordo com os novos tempos. Em alguns casos, também, provaram que uma moradia poderia ser feita com materiais baratos e simples. Eram levados pela necessidade de fazer novas experiências, o que somente era possível através da prática. “A casa do pragmatismo não tem congressos do CIAM nem métodos científicos de dedução de nenhum tipo de *Existenzminimum*”.¹⁸

Como se pode observar na relação de *Case Study Houses* incluída como informação complementar, Richard Neutra foi quem mais



ACIMA: CSH 22, WEST HOLLYWOOD, PIERRE KOENIG (1959-1960)
 ABAIXO: CSH 8, PACIFIC PALISADES, RAY E CHARLES EAMES (1945-1949)

projetou dentro do Programa. Foram quatro residências ainda que, por problemas diversos, apenas uma delas foi construída. Embora não se possa falar de uma casa de Neutra “típica”, existem elementos que distinguem seu trabalho, os quais já eram evidentes em sua obra anterior a 1945. Um destes elementos é o pavilhão, fechado de um lado, transparente do outro, cuja cobertura se estende em balanço, integrando os espaços internos e externos. Porém, com freqüência, quando o programa de necessidades assim o exigia, também recorria à planta do tipo “molinete” wrightiana. O clima benigno da Califórnia incentivava as amplas varandas, que se converteram em sua marca registrada. Afinal de contas, elas eram um costume arraigado entre os imigrantes hispânicos para proteção contra o sol. Neutra também aprendeu a prática espanhola de construir até os limites da propriedade, desenvolvendo a casa para o interior, em torno de pátios e jardins, como fez em sua própria casa em Lakeland, conhecida como Van der Leeuw Research House (1932).¹⁹ Nesse sentido, vale mencionar a proposta de Thornton Abell (CSH 7), como uma das primeiras tentativas de projeto totalmente fechado para a rua, em que os espaços de estar se abrem para pátios internos. A casa, não obstante, mantém a tipologia de moradia isolada dos limites do terreno.

A maior parte das propostas da primeira época do Programa são de plantas retangulares em maior ou menor medida, exceto a CSH 3, de Wurster e Bernardi, um caso interessante a destacar, já que estabelece uma conexão entre as costas oeste e leste. Em 1943 *Arts & Architecture* promoveu um concurso, *Design for postwar living*, considerado um precursor das *Case Study Houses*. Tratava-



CSH 18, PACIFIC PALISADES. RODNEY WALKER (1947-1948)

se de conceber uma casa moderna, pequena, para a família de um trabalhador, que deveria estar em condições de ser construída quando terminasse a guerra. O projeto vencedor foi o de Eero Saarinen e Oliver Lundquist. O segundo lugar foi de Ieoh Ming Pei e Emilio Duhart e o terceiro, de Raphael Soriano. Por coincidência, um dos participantes, Marcel Breuer, formulou nessa ocasião a idéia da casa binuclear como resposta àquele concurso. Depois de várias tentativas frustradas (que serão analisadas no próximo capítulo), chegaria a construir sua primeira casa binuclear em 1945, a residência Geller I, o mesmo ano em que Wurster projetou a sua para *A&A*, uma versão de planta em H. Coincidentemente, desde 1944 Wurster era diretor da Escola de Arquitetura do Massachusetts Institute of Technology (MIT), isto é, vizinho em Cambridge de Breuer, que dava aulas em Harvard.

A casa de Wurster e Bernardi era pragmática, de acordo com sua idéia de padronização. Enfatizava a simplicidade e a repetição de materiais e detalhes sem grande elaboração. A ironia da questão é que o projeto da CSH 3 estava mais próximo dos objetivos originais de Entenza do que alguns dos famosos e mundialmente admirados protótipos que aconteceram na década de 1950. Embora seja certo que na maioria dos casos existiam descontos dos fabricantes dos novos materiais, que iriam ser utilizados e promovidos por *Arts & Architecture*, o uso de elementos pré-fabricados nem sempre provocou uma redução de custos.

Os autores dos projetos dos anos cinquenta foram tomados por um espírito puramente experimental. Talvez a súbita industrialização em outros campos os levou a crer que a arquitetura seguiria inevitavelmente o mesmo caminho. Mas era impossível se igualar à flexibilidade que oferecia o tradicional sistema construtivo de madeira. Uma série de detalhes pouco menos que perfeitos era capaz de levar um construtor à ruína. A



CSH 3, LOS ANGELES. W. W. WURSTER E THEODORE BERNARDI (1945-1949)



Se examinarmos, do ponto de vista humano, a estrada que a arquitetura tem sido obrigada a seguir durante este século, a fim de estar à altura de sua própria época, descobriremos que está dividida em duas fases distintas.

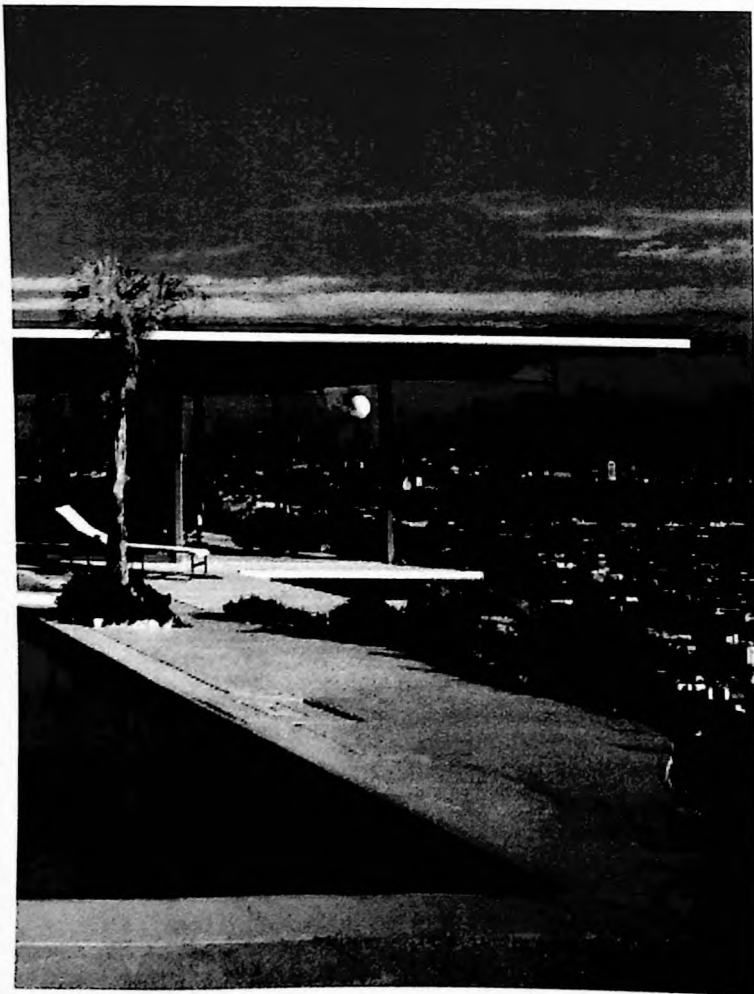
O desenvolvimento começou como uma luta contra "uma atmosfera infectada e como uma revolta moral contra a falsificação das formas"(Henry van de Velde). Teve início lá longe, no século dezenove com William Morris e a purificação do meio ambiente humano imediato dando dignidade de forma aos objetos de uso cotidiano. Daí prosseguiu para a arquitetura, sendo mais visível do que nunca nas casas unifamiliares construídas por volta de 1900 por Frank Lloyd Wright e outros nos subúrbios de Chicago. A faísca americana atingiu a Europa. O trabalho do grupo The Stijl na Holanda, os projetos de Mies van der Rohe para casas de campo, as primeiras casas de Le Corbusier de concreto armado em Paris, foram todos produzidos no início do século e todos eram casas unifamiliares. Um estudo da residência unifamiliar – o ambiente mais íntimo do homem – permite compreender melhor que qualquer outra coisa se um homem realmente sabe como construir. O auge desse desenvolvimento veio mais tarde na Califórnia.

Siegfried Giedion. *Architecture you and me* (1958)

indústria não estava interessada em um mercado tão pequeno como o da moradia individual.

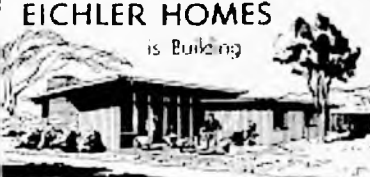
Charles Eames, Raphael Soriano, Pierre Koenig e Craig Ellwood souberam extrair o melhor de suas estruturas. Seus *Case Study Houses* foram uma grande contribuição ao projeto moderno. Admirada no mundo inteiro, a CSH 22, de Pierre Koenig, se converteu em imagem emblemática da boa vida em uma Califórnia mundana. Suas residências foram e continuarão sendo uma expressão individual de *avant-garde*.²⁰

Na apresentação do Programa, John Entenza anunciava: “a casa deve ser passível de repetição, não meramente uma realização individual”.²¹ Paradoxalmente, muitos projetos ficaram caros e as técnicas construtivas, sofisticadas demais. Não há dúvida que as *Case Study Houses* são objetos de grande beleza, mas suas plantas nunca foram repetidas. Uma ironia do destino, se considerarmos a origem do movimento moderno, que era levar o bom projeto ao alcance de todos. Arte ou indústria? Van de Velde e Muthesius ainda teriam tema para continuar sua discussão...



CSH 22, WEST HOLLYWOOD, PIERRE KOENIG
(1959-1960)

Here It Is! The Home They All Promised
but Only
EICHLER HOMES
is Building



MODEL HOME **SUNNYVALE MANOR**
Open Daily 11:00 a.m. to 5:00 p.m.

\$300 DOWN TO MOVE
Balance Appr. 5% Month

FULL PRICE \$9400

EICHLER HOMES
2211 G. Canyon Road, Palo Alto
DAVEPORT 3-0377
Quality Building in the Modern Manner!

PRÊT À PORTER

Todas as condições para a popularização da casa moderna estavam ao alcance da população. Desde os incentivos do governo, que permitiam fácil acesso à moradia própria, até a existência de uma tradição local fortemente arraigada – que privilegiava a casa individual, rodeada de jardins – e de um sistema construtivo de notável flexibilidade e rapidez de montagem. Estes fatores, somados à forte demanda surgida com a chegada de veteranos de guerra e a formação de novas famílias, puseram em marcha o *boom* construtivo americano. Mas, apesar do interesse pelas propostas modernas – graças à ampla difusão, através de revistas, exposições ou concursos – eram raros os casos de empresas construtoras dispostas a se arriscarem a investir no “estilo moderno”. A maioria dos empreendimentos apelava a exteriores pseudo *Cape Cod* ou *Colonial revival*, especialmente na mais conservadora costa leste. A Califórnia, ao contrário, abriu espaço para a casa moderna, seguindo aquela tradição que havia começado com Greene & Greene, Maybeck, Gill, Schindler e Wright.

Joseph Eichler desafiou a regra número um do empreendedor imobiliário da década de 1950: nunca investir em projeto moderno. Graças a essa transgressão conseguiu o que ninguém havia conseguido antes, construiu casas projetadas por renomados arquitetos – em grande escala –, para famílias de classe média. Fez isso com tanto estilo e bom critério, que até hoje sua obra é motivo de grande orgulho para seus habitantes.²²

Entre os empreendedores imobiliários não era comum contratar arquitetos para o projeto. A indústria estava virtualmente fechada para esses profissionais. Eichler, contrariando outra regra, se associou a talentosos arquitetos como Anshen & Allen e Jones & Emmons, os quais vinham precedidos de fama nacional e internacional.²³ Os arquitetos também se encarregavam do projeto urbano, utilizando ruas concêntricas e *cul de sac*, com a intenção de reduzir a intensidade do trânsito. Isto tornava as subdivisões de Eichler Homes facilmente identificáveis nos mapas da região.

“Há outros construtores que produzem eficientemente casas bem construídas e as vendem com um lucro honesto. O comprador

delas fará um bom negócio. Acreditamos que nossas casas vão além porque há muito mais reflexão e cuidados dentro delas...”

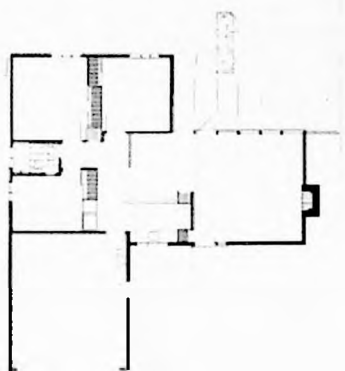
Tal era o pensamento de Eichler.²⁴

Em uma escala modesta, com uma média de quatrocentas unidades por ano, a construção recorria a sistemas semi-pré-fabricados (metálicos ou de madeira, segundo o caso), que lhe permitia maior flexibilidade para atender a um projeto de caráter mais personalizado. Embora, convém esclarecer, não se tratasse, neste caso, de pré-fabricação propriamente dita, mas de um alto grau de padronização de materiais, elementos de fechamento, componentes sanitários etc. A maior parte do trabalho continuava sendo realizado *in situ*.²⁵ Da *haute couture* das *Case Study Houses*, ao *prêt à porter* das Eichler Homes.

Talvez um dado de sua biografia nos permita entender o porquê da opção de Eichler. Em 1943, alugou uma casa de Frank Lloyd Wright em Hillsborough, pertencente ao período Usonia.²⁶ A organização racional dos espaços e a beleza da obra lhe ofereceram uma nova perspectiva sobre o habitar doméstico. O conceito wrightiano de projeto residencial para o “homem comum” se manifestava em casas construídas com materiais naturais, cujos espaços organizados e luminosos incluíam áreas externas para uso familiar e o prático *carport*. Sua gratificante experiência doméstica o levou a se interessar pela arquitetura moderna. “Eu costumava me sentar em casa”, recordava Eichler. “Eu admirava o rico projeto de Wright, com suas paredes de madeira e teto com vigas, e me perguntava se tais casas poderiam ser construídas para pessoas comuns”.²⁷ Do espírito pragmático



CASA BAZETT, HILLSBOROUGH (1940). FRANK LLOYD WRIGHT



de um empreendedor nasceu a empresa Eichler Homes.²⁸

No começo, seus únicos clientes eram intelectuais e profissionais liberais. Mas, pouco a pouco, o público geral começou a apreciar as inúmeras vantagens do *open plan*. O fato de que a arquitetura moderna desfrutasse de um alto grau de aceitação na Califórnia poderia ser creditado, em parte, às *Case Study Houses*. Embora o impacto do Programa tenha chegado a um círculo restrito de iniciados, a iniciativa serviu para abrir as portas para a aceitação da casa moderna. O mérito de Eichler foi tê-la posto ao alcance do cidadão comum, aquele que não estava em contato com o mundo do design e que apenas aspirava levar uma vida confortável, informal e em contato com a natureza, sem abdicar de todas as comodidades e novidades domésticas. Muitos dos conceitos que Wright ajudou a popularizar com seus projetos Usonia foram adotados em todo o país por conta do acelerado processo de suburbanização vivido no pós-guerra.

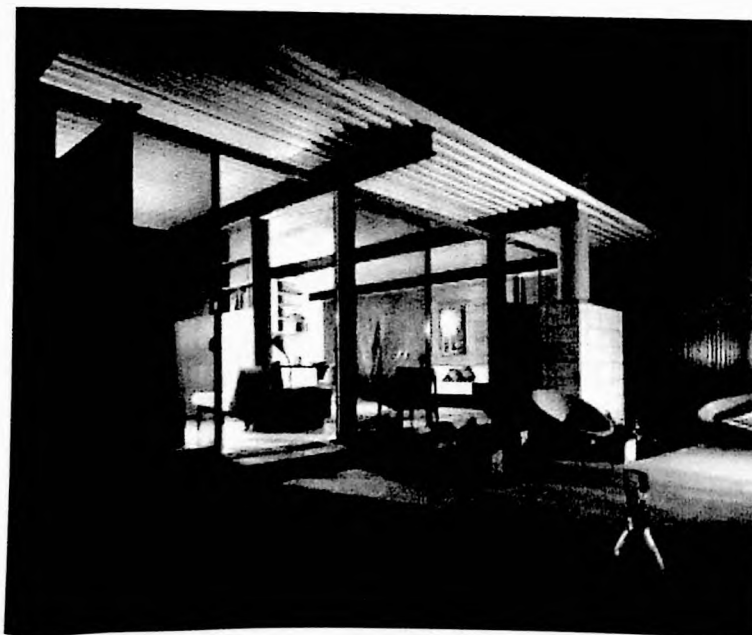
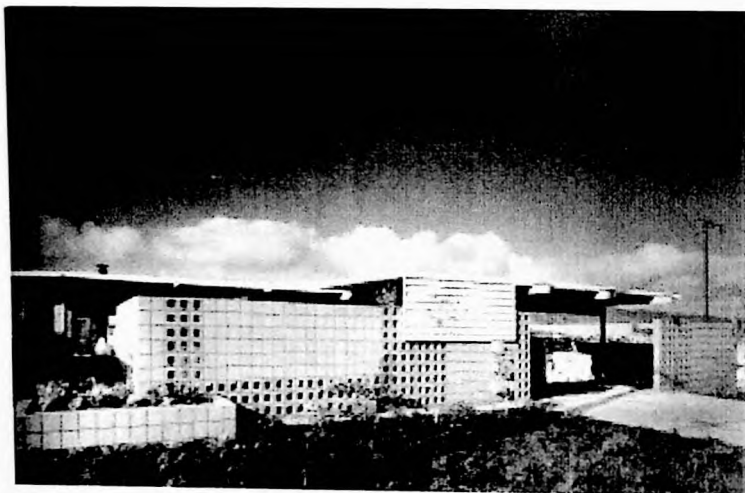
As primeiras obras de Eichler Homes, projetadas por Anshen & Allen seguem os parâmetros das casas Usonia. Casas econômicas, com estrutura de colunas e vigas de madeira, com *open plan*, sistema de aquecimento e amplas superfícies de vidro. Costumavam colocar o *carport* bem no centro de suas composições, respondendo à importância do automóvel como símbolo de status social. Uma de suas primeiras inovações foi a inclusão de um segundo banheiro, em vez do banheiro único, que era norma nos conjuntos residenciais do país.

Durante os anos que durou o *boom* construtivo, Eichler não diminuía seus esforços para adiantar-se aos gostos e às necessidades do público. Para ele, suas casas eram a expressão do sonho americano. Seu sucesso dependia não somente da qualidade do seu produto, mas também dos esforços de sua empresa em identificar suas casas como algo especial, como se fossem feitas sob medida. As fotografias de Ernie Braun eram uma peça-chave para a promoção da marca. Utilizando modelos como se fossem membros e amigos da família, Braun retratou a vida suburbana em seu apogeu.²⁹

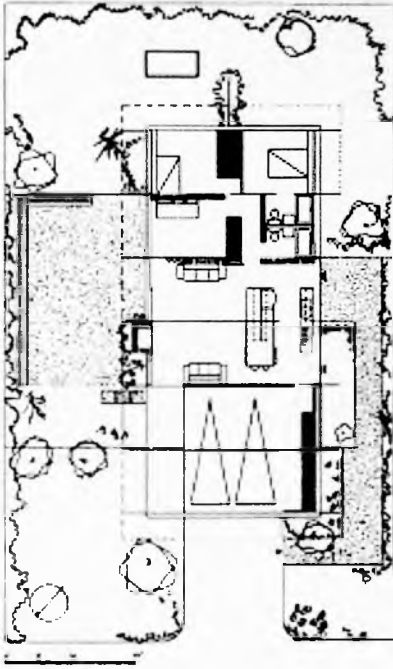
Em 1957, em um momento em que as vendas haviam caído, Eichler marcou um encontro com Anshen e Allen. Os arquitetos desenhavam alternativas sem parar, em busca de uma idéia nova. Esgotado depois de um dia de trabalho, Anshen mostrou ao

empreendedor um esquema de uma casa com pátio central. “Que diabo é isso no meio?”, perguntou Eichler. “Um átrio”, respondeu Robert Anshen, “os romanos costumavam usá-los”. E saiu da reunião. Intrigado, Eichler mostrou o esquema a A. Quincy Jones, que estudou a casa-átrio e exclamou entusiasmado, “eu acho que é uma boa idéia”.³⁰ A seguir, fez algumas modificações e, em pouco tempo, toda casa de Eichler era construída ao redor de um átrio. Foi um êxito imediato, que não fazia senão reviver a tradição dos imigrantes espanhóis. O átrio criava uma sensação de amplidão inusitada em casas de tamanho relativamente reduzido. O pátio inundava de luz os ambientes da moradia, criando uma rica e variada experiência visual.

Aberto à experimentação, Eichler encomendou um protótipo com estrutura metálica a Raphael Soriano em 1955. Com pouco mais de noventa metros quadrados de superfície, esta se



ACIMA: CASA E-111, ANSHEN E ALLEN (1959).
 À ESQUERDA, ACIMA: CASA X-100. A. QUINCY
 JONES (1956).
 ABAIXO E NA PÁGINA DIREITA: ALL STEEL
 BUILDER'S HOME RAPHAEL SORIANO (1955)



converteria na menor casa totalmente industrializada nos Estados Unidos. Conhecida com o nome de *All steel builder's home*, era um conjunto de partes metálicas, que incluía todo o necessário, até camas, aparadores e armários. Dotada de três dormitórios e dois banheiros, a casa era compacta e eficiente, sem por isso deixar de oferecer uma sensação de amplitude.³¹ No ano seguinte, A. Quincy Jones projetou, também a pedido de Eichler, uma versão da casa-átrio (neste caso com dois pátios) utilizando estrutura metálica. Era a casa -X100.³² Os dois exemplos permaneceram abertos à visitação pública, da mesma maneira que *Arts & Architecture* fazia com as *Case Study Houses*. Infelizmente, o empresário abandonou esta linha de trabalho, em grande parte pelo preço proibitivo que atingiu o aço com a deflagração da guerra da Coreia.

Despojada de seus aspectos teóricos, a casa se converteu em objeto de consumo. Assim explicava o próprio Eichler: “Eu trabalho naquilo que chamo o ‘*American way*’. Eu peguei um produto pelo qual havia uma demanda definida, eu o fiz tão bom quanto podia; evitei desperdício e mantive meus olhos abertos a fim de poder produzir ao mais baixo custo possível; repassei estes baixos custos ao consumidor, continuei tentando tornar meu produto melhor, procurando fazê-lo mais barato. Meu objetivo era vender mais casas com uma margem de lucro mais baixa e obter um bom resultado através do volume”.³³

Até finais da década de 50, a casa moderna, com seu *open plan* e sua profusão de aparelhos domésticos, era, aos olhos do mundo, a representação do *American way of life*. Nos Estados Unidos, paradoxalmente, aquele entusiasmo inicial que sobrevém ao pós-guerra, um tempo marcado pelo otimismo e pelas oportunidades da vida moderna, ia se desvanecendo pouco a pouco. Os anos sessenta dariam início a um retorno gradual às cidades.

NOTAS

¹ MAC LAMPRECHT, Barbara. *Richard Neutra: complete Works*. Köln/London/Madrid/Bew York/Paris/Tokyo: Taschen, 2000, p. 18.

² MC COY, Esther. Neutra in Califórnia. *Zodiac*. Milano, n. 8, p. 58, 1961.

³ NEUTRA, Richard. *Wie baut Amerika*. Stuttgart: Julius Hoffman, 1927.

⁴ Ver MAC LAMPRECHT (2000). *Op. cit.*, p. 42.

⁵ Neutra, como Frank Lloyd Wright, gostava de desenhar casas-modelo para revistas populares. Em 1938 foi publicado um projeto seu em *Better Homes & Gardens* e, em 1939, participou do concurso de casas pequenas de *Ladies' Home*

Journal. Os leitores desta última podiam adquirir as plantas completas da moradia por um dólar.

⁶ LOZANO, Eduardo. Evocando Richard Neutra. *Habitat*, São Paulo, n. 60, p. 13-16, maio/jun. 1960.

⁷ MCCOY (1961) *Op. cit.*, p. 63.

⁸ RAND, Ayn. *The Jountainhead*. London/ Toronto/ Sydney/ New York: Mayflower, 1979. Edição original de 1947.

⁹ HINES, Thomas. Case Study *trouvé*: sources and precedents Southern California 1920-1942. In: SMITH (1998). *Op. cit.*, 83-105.

¹⁰ MCCOY, Esther. *Five California architects*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1987.

¹¹ MCCOY, Esther. *The second generation*. Salt Lake City: Gibbs M. Smith, 1984. Davidson era imigrante alemão e Soriano, grego, proveniente da ilha de Rodas.

¹² BAYLIS, Douglas; PARRY, Joan. *California houses of Gordon Drake*. New York: Reinhold, 1956, p. 29

¹³ MCCOY, Esther. Arts & Architecture Case Study Houses. In: SMITH, Elizabeth (1998). *Op. cit.*, p. 16.

¹⁴ *Arts & Architecture*. Announcing the "Case Study" House Program. Los Angeles, Jan. 1945.

¹⁵ MCCOY, Esther. *Case Study Houses 1945-1962*. 2. ed. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1977, p. 10.

¹⁶ Deve-se citar entre os antecedentes do Programa experiências como Weissenhof (Stuttgart, 1927) e Werkbundsiedlung (Viena, 1930).

¹⁷ Entenza vendeu *Arts & Architecture* em 1962 a David Traves, que continuou com o Programa até o fim da revista, em 1966.

¹⁸ ÁBALOS, Iñaki. *La Buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 179.

¹⁹ HINES (1998). *Op. cit.*, p. 91

²⁰ Segundo Thomas Hine, o programa organizado por uma revista que esteve mais próxima das reais necessidades da casa de pós-guerra foi *Better Homes & Gardens*. Em sua *Five Star Home Series*, apresentava uma casa projetada por um arquiteto moderno e vendia as plantas de construção por US\$ 5. Além disso, enviava maquetes para expor nas grandes cadeias de lojas, onde, entre 1945 e 1947, foram vistas por dois milhões de pessoas. Seus editores alardeavam que, a cada 57,6 segundos, uma família comprava um jogo de plantas. HINE, Thomas. The search for the postwar house. In SMITH (1998). *Op. cit.*, p. 180.

²¹ *Arts & Architecture*. Los Angeles, Jan, 1945.

²² A associação dos proprietários de casas de Eichler mantém um *site*, através do qual é possível comprar ou vender as propriedades, obter serviços de reparo ou restauração por especialistas, além de conhecer as últimas novidades em curso nos bairros construídos pela Eichler Homes. www.eichlernet.com

²³ Depois dos anos 60, também trabalha para Eichler Claude Oakland & Associates.

²⁴ DITTO, Jerry; STERN, Lanning; WAX, Marvin. *Eichler Homes: design for living*. San Francisco Chronicle, p. 16

²⁵ Eichler Homes construiu aproximadamente 11.000 unidades. O primeiro conjunto, em 1950, que constava de 55 moradias, foi vendido em duas semanas.

²⁶ É a casa Bazett, projetada em 1939.

²⁷ DITTO; STERN; WAX (1995). *Op. cit.*, p. 31.

²⁸ Experiências similares à de Eichler têm lugar na região de Sacramento, com a obra de Streng Brother Homes. Podem ser citados também o empreendimento Arapahoe Acres, no Colorado, do construtor Edward Hopkins e, na Costa Leste, a comunidade Hollin Hill, projeto do arquiteto Charles Goodman. Ver <http://www.eichlernet.com/streng.saga.html>.

www.arapahocacres.org/history.htm e www.hollinhills.org.

²⁹ Ver ADAMSON, Paul; ARBUNICH, Marty; BRAUN, Ernie. *Eichler. modernism rebuilds the American dream*. Salt Lake City: Gibbs Smith, 2002

³⁰EICHLER, Ned. A cherished legacy. In: DITTO et al. (1995) Op. cit., p. 84.

³¹WAGENER, Wolfgang. *Raphael Soriano*. London/New York: Phaidon, 2002, p. 124-129.

³²BUCKNER, Cory. *A. Quincy Jones*. London/New York: Phaidon, 2002, p. 124-129.

³³JOSEPH Eichler's success formula: "I try everything-I'm never satisfied": An interview with Joseph Eichler. *American Builder*, Aug. 1963, <http://www.eichlerarchives.com/abuilder.html>. 24/6/2004

DA NOVA INGLATERRA À FLÓRIDA

**A América teve a sorte de fornecer o local e o patrocínio.
*Le Corbusier***

O UNIVERSO DOMÉSTICO

Marcel Breuer, assim como Richard Neutra, foi um dos imigrantes que contribuíram para a criação de uma arquitetura moderna genuinamente americana. A América do Norte abriu suas portas a uma elite de imigrantes que poderiam engrandecer o país, técnica e culturalmente. Quase ao mesmo tempo que Gropius, Breuer, Mies, Moholy Nagy, Hilberseimer e Albers, também chegaram artistas como Max Ernst, Wassily Kandinsky e Paul Klee, e cientistas do porte de Albert Einstein e Werner Von Braun. País rico física e economicamente, os Estados Unidos se tornaram território propício – com sua sociedade em formação, aberta a toda espécie de novas possibilidades e tecnologias – para a implantação de teorias arquitetônicas que fermentaram na Europa entre as duas guerras. O material humano era fundamentalmente europeu, a América forneceu o lugar e os meios, além de uma entusiasta e exclusiva clientela, ansiosa por colocar em prática os ideais do movimento moderno. Sabe-se que as vanguardas européias tiveram um caráter marcadamente ideológico. Nada melhor que a terra do pragmatismo para construir – literalmente – a casa moderna.

Walter Gropius e Marcel Breuer chegaram nos Estados Unidos em uma segunda leva de imigrantes, precedidos por Rudolph Schindler, Richard Neutra, Erich Mendelsohn e William Lescaze. Mas eles não arriscavam suas carreiras, obrigados a começar do zero, pois chegaram sob a proteção de Harvard, uma das universidades mais poderosas. Ao notar que Breuer – que morava em Londres – estava indeciso, Gropius escreveu-lhe para incentivá-lo a juntar-se à aventura americana: “algo pode ser feito aqui e muitas vezes a ingenuidade primitiva me dá mais esperança do que o senso comum inglês”.¹

A idéia de projetar edifícios e poder fabricar seus móveis seduzia Breuer. Não obstante, foi a proposta de ter um salário mensal assegurado como professor de Harvard, que finalmente convenceu o arquiteto húngaro, o qual se uniu a seu colega em

1937. A sociedade profissional entre Gropius e Breuer foi promovida pela universidade. Para seu diretor, Joseph Hudnut, o exemplo de seu trabalho era entendido como parte do ensino na *Graduate School of Design* (GSD). Até lhes facilitava tempo extra e mão-de-obra (leia-se entusiasmados estudantes *ad honorem*) como parte do acordo.

A primeira oportunidade de pôr em marcha a nova sociedade chegou através de Hellen O. Storrow, uma aristocrata de Boston dedicada à filantropia, que simpatizava com a arte e a arquitetura modernas. Ela tornou possível que quatro membros de Harvard (Gropius, Breuer, Bogner – da GSD – e o sociólogo James Ford) construíssem suas moradias em parte de sua propriedade Lincoln. Storrow se encarregou do custo das residências e do paisagismo. Os quatro professores as alugavam, com opção de compra, por um valor anual de 10% do custo total. O conjunto logo passou a ser conhecido como Woods End Road Colony. Com ares de *mini-siedlung*, suas estruturas *balloon frame* camufladas sob umas mãos de pintura branca, a “colônia”, sem dúvida, fazia Gropius e Breuer se sentirem mais perto de casa.

Entre Gropius e Breuer, mais que uma sociedade, existia uma “associação de dois arquitetos independentes”.² Estava destinada a não ser duradoura. Após alguns desentendimentos menores sobreveio o rompimento final em 1941. Foi durante o decorrer de um júri. Gropius humilhou Breuer publicamente, que se sentiu “profundamente ofendido”.³ Desfeita a efêmera sociedade, sua amizade perdurou até a morte de Gropius, em 1969, embora não com a mesma intensidade. Em 1946 Breuer decidiu abandonar



CASA BREUER, LINCOLN (1939). WALTER GROPIUS E MARCEL BREUER



Harvard e se mudou definitivamente para Nova York. No ano seguinte, chegou a pensar seriamente em radicar-se na Argentina, a convite de Eduardo Catalano, que lhe propôs ser diretor de uma escola de arquitetura e urbanismo.⁴ Breuer sugeriu uma transição de dois anos, em que passaria parte do ano em Buenos Aires. “Se depois de dois anos nós decidirmos mutuamente que eu deva continuar meu trabalho na universidade eu fecharei meu escritório em Nova York”. O acordo o deixaria livre para aceitar trabalhos de arquitetura, “mas a universidade seria minha ocupação principal”.⁵

A vida profissional de Breuer poderia ser dividida em três etapas, em cada uma das quais se viu coroado de êxito. Em seu período europeu, transcorrido em parte na Bauhaus, chegou a ser encarregado da seção de carpintaria com o título de *Bauhaus Meister*.⁶ Sua formação, trabalhando com objetos, teria grande influência em sua maneira de projetar. Seus primeiros anos na América foram dedicados basicamente à construção de casas, com a maestria de um artesão. Por último, sem nunca abandonar o universo doméstico, assumiu o papel de arquiteto de grandes obras públicas e privadas.

As casas americanas de Breuer eram o paradigma da “modernidade confortável”.⁷ Econômicas, eficientes e elegantes. Construiu sessenta e oito, cinquenta e oito delas na América, todas na Nova Inglaterra; as dez restantes pertencem à sua etapa européia. O programa de necessidades da família americana típica do pós-guerra aparecia claramente ordenado em suas propostas. O próprio Breuer explicava seus procedimentos, classificando suas casas segundo o aspecto morfológico. Eram modelos fáceis de imitar, que deram a volta ao mundo. Limitavam-se a dois grupos, com suas variantes:

As casas de planta alongada (*long plan*), eram retangulares, de construção econômica e passíveis de ampliação. Poderiam ter um ou dois andares. A este grupo pertenciam os *cottages* ou casas de férias (Stillman, 1953). Eram casas de tipo belvedere, despontando na paisagem, pouco arraigadas ao solo. O acesso separava a área de estar dos dormitórios. Se a topografia permitisse, a própria casa servia de *carport*.

As casas binucleares, – em forma de H ou de U –, se caracterizavam por criar pátios entre as alas da moradia, os quais

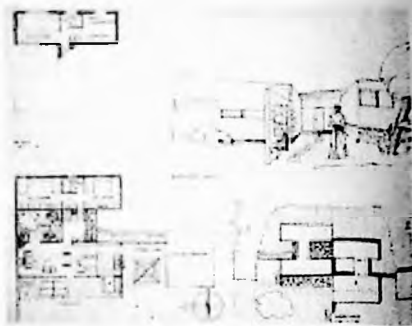
proporcionavam privacidade e organizavam a vida doméstica (Geller I, 1944; Robinson, 1946; Grieco, 1954). Eram introspectivas e estavam mais assentadas no local. Os dormitórios ficavam em uma ala própria, e a sala, a copa e a cozinha em outra, definindo uma área para o dia e outra para a noite. A garagem, em geral, fazia parte do volume construído. O nexo que une os braços resultaria quase insignificante se não fosse pelos vazios dos pátios que se formavam entre as duas alas. Era ali que morava a essência da casa binuclear.⁸

Breuer foi sempre um pragmático. Sua formação em carpintaria, onde a aprendizagem estava centrada na prática, o encaminhou para uma forma particular de enfrentar o projeto arquitetônico. Seu modo de desenhar partia de uma série de elementos que logo articulava. As tipologias poderiam ser as mencionadas anteriormente, ou uma combinação de ambas. As técnicas construtivas alternavam entre o *balloon frame* – que aprendeu a manejar com destreza – e a pedra e o tijolo. As coberturas poderiam tanto ser planas quanto inclinadas. A estrutura portante dependia da tipologia. Preferia muros para as casas binucleares e estruturas de madeira em balanço para as de planta retangular. Mas tudo era uma questão de como combinar os elementos. Em *Sun & shadow*, um livro preciosamente desenhado, Breuer nos fala de texturas, de cores, de materiais.⁹ Suas casas são a expressão de um estilo de vida. “Há o conceito principal, e há a concepção dos detalhes: entre estes dois o projeto de um edifício apenas cresce”.¹⁰

A CASA BINUCLEAR

Algumas circunstâncias a respeito da casa binuclear foram introduzidas no capítulo anterior. Enquanto Marcel Breuer levava a cabo estudos experimentais sobre pequenas casas binucleares desde 1943, sem conseguir ver nenhuma delas construída, William Wilson Wurster aplicou o conceito em sua *Case Study House* em 1945. E o fez com grande êxito de crítica, diga-se de passagem, por ser uma das poucas do Programa que respondia de forma simples e clara às necessidades colocadas.

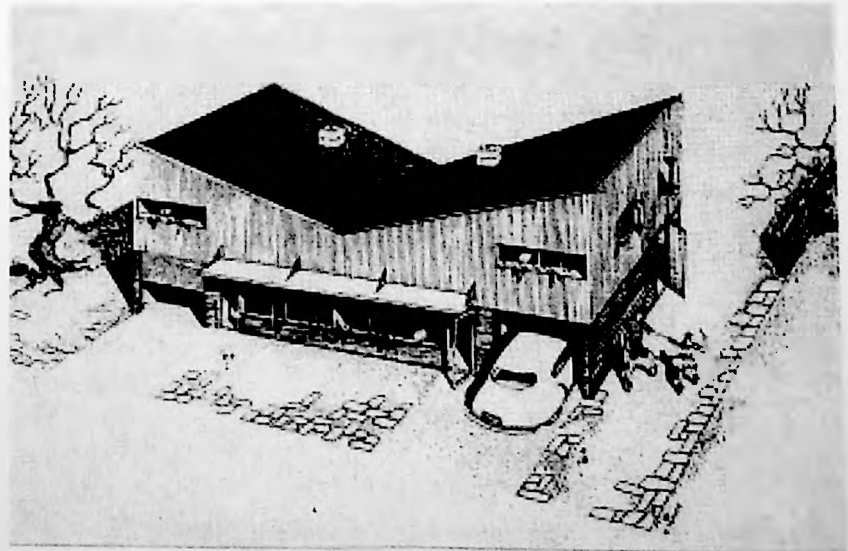
Em resposta a concursos e a todo tipo de iniciativas organizadas por revistas ou fabricantes de materiais que se preparavam para a



demanda que aconteceria com o fim da contenda, Breuer realizou vários anteprojetos entre 1943 e 1946. A organização binuclear se converteu numa das bases de sua arquitetura suburbana do pós-guerra. Mesmo terminado o conflito, em 1946 ainda se vivia sob severas restrições governamentais no que se referia ao tamanho das moradias. Além disso, não havia material suficiente no mercado. Somente a partir de 1947, o panorama começou a melhorar e a indústria da construção logo pôde recuperar o tempo perdido.

Seu primeiro projeto foi para o concurso patrocinado por *Arts & Architecture* e Pepperill Manufacturing Company House, *Design for postwar living*. Embora não tenha sido premiada, a proposta foi publicada na edição de dezembro de 1943 da revista californiana, junto com um texto do autor, no qual explicava que o projeto não era “para um abrigo mínimo, mas para um padrão de vida um pouco mais alto”.¹¹

No ano seguinte apresentou o projeto e o ensaio que o acompanhava à própria Pepperill, de Boston, que pretendia construir moradias para seus empregados. A empresa rejeitou a “casa muito bonita” porque “depois de pensar muito sobre o assunto nosso Conselho Editorial acha que nossos empregados não seriam suficientemente avançados para apreciar um estilo tão inusual”.¹² A casa possuía planta em H, com suas duas áreas cobertas por um teto estilo borboleta.¹³ Ambas eram unidas por um hall de entrada e um pátio com plantas e flores que podiam ser vistas da entrada. “Uma área é para o estar comum (...) a segunda, em uma ala separada, é para meditar, trabalhar e dormir”,

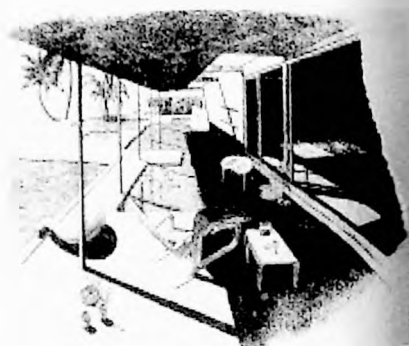


VETERANS' HOUSE A (1945)

escreveu Breuer.¹⁴ Sem dúvida, nem todos estavam capacitados para entendê-lo, começando, talvez, pela diretoria da Pepperill. Ao projeto de *Arts & Architecture* seguiram-se outros. Uma proposta para *Ladies' Home Journal* (1944-45) para uma série de “soluções práticas para viver melhor a um custo mais baixo”, que nunca chegou a ser publicada. Em 1945 participou de um concurso para a revista *Pencil Points* e a Pittsburg Plate Glass Company House, com o mesmo resultado. No mesmo ano projetou uma casa binuclear para Miami, que atendia a todos os requisitos para privilegiar o *outdoor living* em um local tropical: pérgulas, varandas e grandes janelas corrediças. Também são de 1945 a “Veteran’s House”, “A realistic house in Georgia”, esta última patrocinada por *Progressive Architecture* e Rich’s Department’s Store. Já em 1946 participa do concurso Chicagoland Prize Homes. Nenhuma destas casas binucleares foi construída.¹⁵

Finalmente, em 1945, recebeu a solicitação da família Geller para construir uma residência em Long Island. Ela era formada por dois volumes cobertos por um teto borboleta. O elemento de união servia de acesso de um lado e como varanda do outro. Muros de pedra baixos, com diferentes alturas e larguras, dispostos de forma paralela ou perpendicular à massa construída, definiam os limites, separando a moradia de seus arredores, do espaço aberto, descontextualizado e sem referências urbanas que caracterizava os subúrbios da Nova Inglaterra.

Por ser uma das primeiras residências particulares realizadas no pós-guerra, assim como por sua proposta inovadora, a obra recebeu grande atenção dos meios de comunicação. Ganhou o concurso patrocinado pela revista *Progressive Architecture*. De *House & Garden* recebeu o título de “a casa de amanhã hoje”.¹⁶



ACIMA: CASA BINUCLEAR EN MIAMI (1945)
ABAIXO: CASA GELLER I, LONG ISLAND (1945)

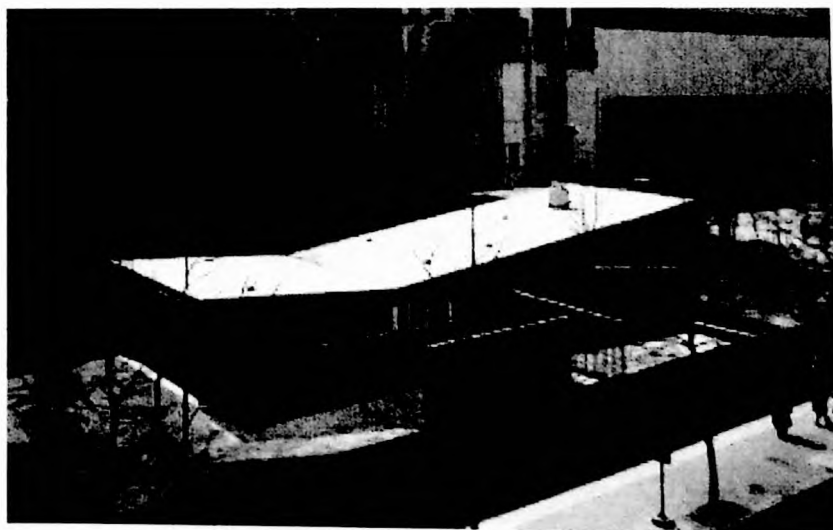


MANIFESTO SUBURBANO

Marcel Breuer já era um arquiteto mundialmente reconhecido quando o Museu de Arte Moderna de Nova York o convidou, na primavera de 1948, para construir uma casa nos jardins do museu. Tratava-se da série de exposições “The house in the museum garden”, que pretendia fugir do formato habitual de fotos-plantas-desenhos.¹⁷ Foi, talvez, uma resposta ao então famoso *Case Study Houses Program*? O participante seguinte, em 1950, seria, justamente, proveniente da costa oeste. Gregory Ain, apesar de sua grande influência entre os membros da nova geração de arquitetos californianos, não havia sido um dos “eleitos” de John Entenza.

A solicitação de uma casa para os jardins do MoMA representava um motivo de orgulho para os participantes. É conhecida a história de Frank Lloyd Wright, que se sentiu ofendidíssimo (como era seu costume em relação ao museu) ao saber que havia sido pré-selecionado e depois excluído. Já fora construída uma obra nos jardins em 1942: a Dymaxion Deployment Unit, de Buckminster Fuller. Como exigia a época, era uma ode à pré-fabricação em série. Marcel Breuer, em compensação, “escreveu” seu manifesto suburbano.¹⁸

A casa de Breuer foi concebida para um *commuter* anônimo e sua família – mulher e dois filhos – embora pouco tivesse a ver com uma casa para o homem americano médio. Para começar, o valor da moradia foi quatro vezes maior do que o de uma de tamanho similar em Levittown em 1952.¹⁹ Mas a maior surpresa esperava os visitantes em seu interior. Os móveis eram de Charles Eames,



HOUSE IN THE MUSEUM GARDEN. ACIMA: GREGORY AIN (1950). ABAIXO: MARCEL BREUER (1949).

Eero Saarinen e do próprio Breuer. As obras de arte vinham diretamente das paredes do museu. Um móvel de Calder, um alto relevo de Jean Arp, um Juan Gris aqui, um Fernand Léger ali. Nem as cortinas ficavam para trás. Eram de seda de *shantung* da China.²⁰ Nem mais nem menos do que o homem da rua poderia aspirar...A única concessão que o arquiteto húngaro fez ao gosto popular foi a incorporação do aparelho de televisão, projetado especialmente para a ocasião. Embora ocupasse um lugar privilegiado na sala de estar, tinha todo o aspecto de quem que chega disfarçado de marciano a uma festa *black tie*.

A casa não correspondia exatamente a nenhum dos dois tipos morfológicos básicos. A cobertura borboleta era a mesma que vinha testando desde 1943 em seus projetos binucleares. Também poderia assemelhar-se a essa tipologia pelo modo como a casa se assenta no terreno. A planta, em compensação, deve mais ao modelo retangular, apesar de também ser herdeira de sua primeira casa no *siedlung* americano, com um dormitório independente no nível superior. A distribuição interna dava grande importância ao “centro de trabalho”, que Frank Lloyd Wright havia popularizado em suas casas Usonia, transformando-o em uma espécie de posto de vigilância da dona de casa, mãe e todo poderosa do lar.

A exposição ficou aberta ao público de abril a outubro de 1949. Foi visitada por mais de setenta mil pessoas. As plantas podiam ser compradas, com pagamento antecipado dos direitos autorais, o que permitia construir a casa. Sem as obras de arte, evidentemente.²¹

O SUBÚRBIO INSTANTÂNEO

Enquanto Marcel Breuer, tal como os arquitetos das *Case Study Houses*, buscava dar forma ao modo de viver moderno, onde a moradia e as novas tecnologias funcionassem como uma unidade, boa parte dos americanos estava preocupada em, simplesmente, agregar tecnologia à mesma casa de sempre. Isto é, comprar todo eletrodoméstico novo ou aparelho moderno, criando uma espécie de lar dos *Jetsons* dentro do rancho de Bonanza.

Se na Califórnia houve quem se arriscasse a investir no “moderno”, como a Eichler Homes, na conservadora costa leste



HOUSE IN THE MUSEUM GARDEN. MARCEL BREUER (1949)

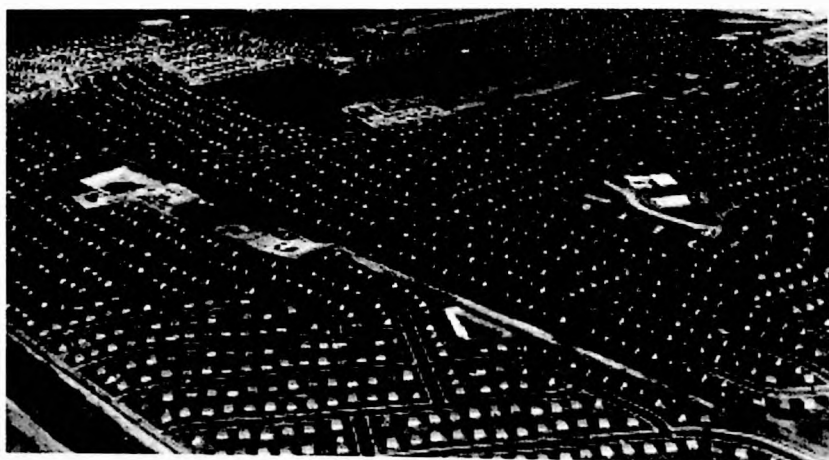


a maioria dos empreendimentos apelava a exteriores pseudo *Cape Cod* ou *Colonial revival*. Em Long Island, a empresa Levitt and Sons anunciou seus planos para a primeira Levittown em 1947. Três anos mais tarde, o bairro já contava com 17.447 casas.²² Os compradores tinham a liberdade de escolher entre diferentes modelos de fachadas, *Cape Cod*, *Colonial* ou *Ranch*. As diferentes tipologias eram batizadas com nomes que se supunha atraentes para a venda: “the country clubber”, “the rancher”, “the jubilee”, “the Pennsylvanian” o “the colonial”.

Os interiores, todos exatamente iguais, incorporavam ao projeto as últimas novidades, desde sistemas de aquecimento aos últimos equipamentos de cozinha. Todas as unidades eram dotadas de refrigerador, forno elétrico e lavadora automática. Contavam, além disso, com resplandescentes aparelhos de televisão incorporados ao mobiliário fixo. O artefato que mais mudou a vida americana durante o pós-guerra foi, sem dúvida, a TV. Ela fez com que as famílias reorganizassem seus ambientes e mudaram seus hábitos de vida.

Ruas curvas, casas dispostas a diferentes distâncias da calçada, variedade de estilos e cores de fachadas, tais eram alguns dos recursos utilizados por Levitt para amenizar a monotonia.²³ A comunidade contava, além disso, com escolas, igrejas, piscinas, centros de compras, campos de beisebol, parques. Levittown foi a maior das comunidades construídas por um único empreendedor nos Estados Unidos.²⁴

Técnicas construtivas desenvolvidas pelos militares para a construção de barracas de alojamento para soldados passaram a ser aplicadas na indústria privada da construção. Os componentes das casas chegavam em caminhões e esperavam sua vez em filas,



LEVITTOWN, LONG ISLAND

recriando um processo equivalente a uma linha de montagem, na qual eram levantadas cento e cinquenta casas por semana. Levitt sacrificava o projeto individualizado a favor da eficiência e baixos custos. A maior parte das moradias foi financiada pela Veteran's Administration. O propósito de Levittown era dar um lar aos soldados que retornavam da guerra. Os primeiros moradores foram famílias jovens com filhos pequenos. Levittown se converteu no paradigma do subúrbio americano do pós-guerra. Para Bill Levitt era "a comunidade mais perfeitamente planejada da América."²⁵ Na opinião do historiador norte-americano Lewis Mumford, era "uma comunidade de uma só classe em grande escala, congestionada demais para uma diversidade eficaz e disseminada demais para um relacionamento social".²⁶

Já no final dos anos cinquenta começava-se a sentir um dos efeitos negativos da vida suburbana: o isolamento. Novas famílias e novas casas lotavam os bairros residenciais suburbanos. A idade média



Bill Levitt reads the new General Electric kitchen book. He says it will help him make the most of his new kitchen. The book is available in many languages.



Bill Levitt reads the new General Electric kitchen book. He says it will help him make the most of his new kitchen. The book is available in many languages.

Town-builder LEVITT previews the new 9 1/2-foot wonder kitchen by General Electric



When a woman goes house-hunting, she often first looks for the kitchen. This is where she spends most of her time. There she will find the most important room in the house.

It was this fact that inspired the makers of the new wonder kitchen, General Electric. It has been designed to be a kitchen that makes cooking easier, faster, and more efficient. It's the kitchen of the future. . . one that does for itself.

It's now the fact that every woman who has her kitchen should be happy.

When you see the first design of the kitchen, you'll know it's the kitchen of the future. It's the kitchen that makes cooking easier, faster, and more efficient. It's the kitchen of the future. . . one that does for itself.

It's now the fact that every woman who has her kitchen should be happy.

When you see the first design of the kitchen, you'll know it's the kitchen of the future. It's the kitchen that makes cooking easier, faster, and more efficient. It's the kitchen of the future. . . one that does for itself.

Automatic G-E Kitchen Center cooks food . . . flushes away food waste . . . washes dishes . . . even cleans and dries itself!



So, wash dishes over . . .



No more get-up-pat! . . .



Disinfects makes clean work . . .



Wash dishes for yourself . . .



Self-cleaning . . .

GENERAL ELECTRIC



de seus habitantes era de 31 anos. Entre as mulheres, apenas uns 9% trabalhavam, comparado com os 27% a nível nacional.²⁷ Tal concentração de pessoas de uma mesma idade e classe social, sem contar com a presença de anciãos, adolescentes e pessoal de serviço, atuava como um fator de homogeneização. A massificação se contrapunha àquela imagem ideal da família perfeita em sua casa não menos perfeita, profusamente difundida no mundo por Hollywood.

Este universo doméstico da classe média americana apareceu retratado em todos seus aspectos pelo diretor Douglas Sirk em filmes como *Magnificent obsession* (1954), *All that heaven allows* (1955), *Written in the wind* (1956), *The tarnished angels* (1958) ou *Imitation of life* (1959). Seus floridos melodramas oferecem um olhar crítico e incisivo da sociedade norte-americana.²⁸ Na mesma linha, *The man in the grey flannel suit* (1956) mostra o cotidiano de um personagem sombrio que vive em um novo bairro residencial, acolhedor e também monótono, e viaja diariamente de trem rumo ao seu trabalho no centro da cidade.²⁹

Talvez o melhor retrato das vicissitudes vividas pelo povo americano desde a Grande Depressão até o pós-guerra, tenha sido sintetizado por Frank Capra em *It's a wonderful life* (1956). Ali, o personagem principal, George Bailey, era um típico bom cidadão, dono da Bailey Buildings and Loans. Sua empresa, cujo lema era “own your own house”, ajudava a classe média baixa a alcançar o sonho americano.³⁰ Durante todo o filme, lutava denodadamente contra o vilão da vez, um empreendedor imobiliário chamado Henry Potter, que pretendia arruinar Bailey e arrasar o povoado de Bedford Falls para construir Potterville.³¹

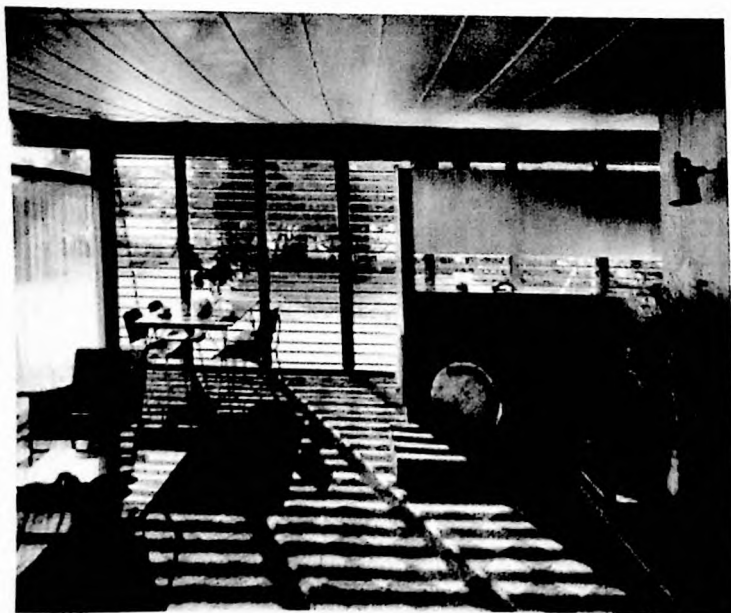
REFERÊNCIA TROPICAL

Alguma coisa começou a mudar na Flórida quando Ralph Twitchell (1890-1978) abriu seu escritório de arquitetura em Sarasota em 1936. Em 1938, Frank Lloyd Wright iniciou a construção do Florida Southern College, fato que atraiu a atenção nacional sobre os trópicos norte-americanos. Paul Rudolph (1918-1997), recém-graduado pelo Alabama Polytechnic Institute, chegou à Flórida em 1941, subjugado pela obra de Wright, de quem já conhecia a residência Rosebaum no Alabama (1939),

um refinado exemplar Usonia de planta em L. Prontamente aceitou um emprego na sonolenta Sarasota, onde Twitchell já incursionava na arquitetura moderna, projetando casas em concreto com reminiscências usonianas. Juntos projetaram quatro residências em cinco meses (entre elas a do próprio Twitchell) e Rudolph partiu para completar sua formação em Harvard.

Seu primeiro ano no olimpo arquitetônico foi deslumbrante para o jovem sulista. A aula de projeto era dada pelo próprio Gropius e, entre seus companheiros, estava Philip Johnson (já com 35 anos de idade).³² Com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, tanto Twitchell como Rudolph se alistaram. O espírito inovador que havia começado a surgir em Sarasota deveria aguardar até o fim do conflito para alcançar sua plenitude.

Em 1947 Twitchell regressou a Sarasota. Rudolph retomou seus estudos em Harvard e recebeu seu mestrado em arquitetura ao fim de um novo semestre. Sem dúvida, Gropius levou em conta, não apenas sua formação anterior no Alabama como sua experiência construtiva em Sarasota e na Marinha. Além disso, foi distinguido com a bolsa Wheelwright para viajar pela Europa.³³ Finalmente, voltou para o sul, onde Twitchell o esperava ansiosamente. Rudolph, que havia começado wrightiano, acabava de ser “enquadrado” por Gropius. Não obstante, segundo o livro *Paul Rudolph. The Florida houses*, este se interessou mais pela obra de Breuer, em quem admirava o “senso de forma e material (...) assim como seu interesse pela leveza e pelos volumes flutuantes”. A casa de hóspedes Miller (1949) seria uma homenagem ao *cottage*



ACIMA: CASA TWITCHELL, SIESTA KEY (1941)
RALPH TWITCHELL E PAUL RUDOLPH
ABAIXO: CASA "COCOON", SIESTA KEY (1951), PAUL
RUDOLPH

Chamberlain (1940), que teria visitado durante sua estada em Harvard.³⁴

Sarasota era então uma cidade atípica. Ali construíam sua segunda casa as famílias ricas da Nova Inglaterra, para refugiar-se dos invernos rigorosos. Isto fazia do lugar um reduto de clientes especiais, liberais, comprometidos com o modo de vida moderno (ou que talvez buscassem o exotismo como alternativa para suas convencionais residências de estilo). Além disso, boa parte de seus clientes locais era formada por familiares, parentes ou amigos, gente tão próxima que aceitava de bom grado todas as suas novas idéias e ensaios com novas tecnologias. Casas de hóspedes ou *ateliers* de artistas estavam entre seus programas habituais. Estes fatores deram uma grande liberdade criativa à dupla.

A Flórida é um dos únicos ambientes tropicais que existem nos Estados Unidos. Rudolph, nascido em Kentucky e criado no Alabama era extremamente consciente de sua herança sulista. Em seus anos de Universidade Politécnica, a arquitetura tradicional da região era estudada a fundo em uma disciplina específica, onde se analisavam os mecanismos para o controle do clima. Em Sarasota chove abundantemente no verão, quando as temperaturas e a umidade se tornam mais elevadas. Rudolph sabia que uma casa ali devia ter tetos altos e estar protegida do sol e, ao mesmo tempo, ter grandes aberturas, fáceis de abrir.

Em 1947, Paul Rudolph formulou a que seria a filosofia da chamada Escola de Sarasota, que poderia ser resumida em cinco pontos: clareza de construção, economia de meios, volumes simples interconectados vertical e horizontalmente, geometria clara pairando sobre a paisagem da Flórida, honestidade no detalhe e na estrutura.³⁵

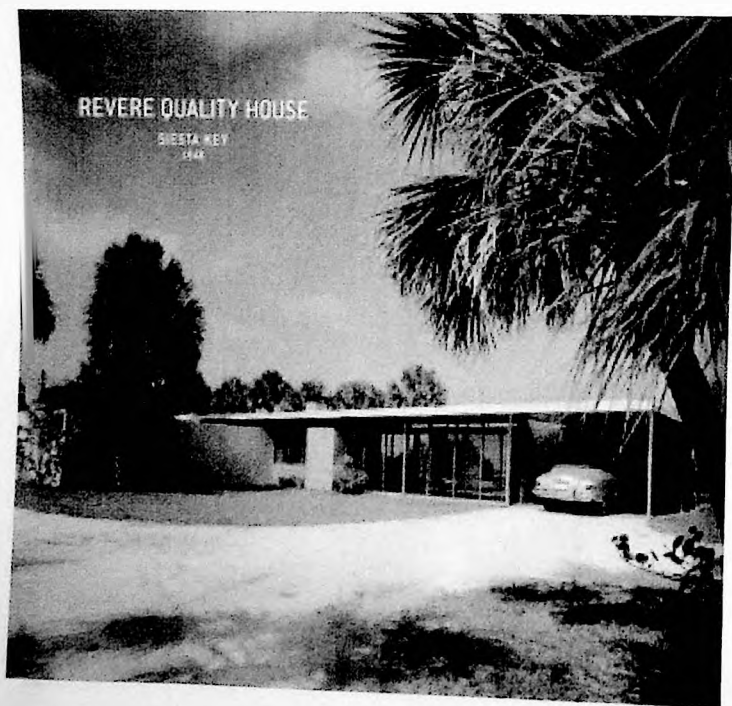


CASA GOAR, SARASOTA (1947). PAUL RUDOLPH

Traduzindo em linguagem arquitetônica, suas casas eram estruturas simples de madeira, blocos de concreto e vidro. A maioria dos elementos atendia às exigências do clima. O piso das casas, às vezes, era elevado para evitar os inconvenientes da umidade excessiva. Persianas e treliças filtravam a luz intensa do sol, enquanto amplos beirais protegiam a construção de seus raios. Os projetos abusavam de pátios, arcadas, terraços, plantas livres, integração entre exterior e interior. Contrariamente ao resto dos Estados Unidos, o clima do sul, além de requerer muita ventilação, clamava por materiais que refletissem em lugar de absorver o calor, daí o concreto se tornar um material muito popular na Flórida.

A Escola de Sarasota teve seu apogeu no imediato pós-guerra e se prolongou durante a década de cinquenta, recebendo reconhecimento nacional. Mas, a partir de 1952, Rudolph se separou de seu sócio e iniciou sua prática independente.³⁶ Em 1966, se estabeleceu definitivamente em Nova York.

Rudolph não ficou isento das habituais incumbências de modelos de moradia para construção em grande escala. Sob os auspícios da *Architectural Forum* e da Revere Copper Company, foi-lhe encomendado um protótipo de moradia pequena e popular. A casa Revere (1948) se converteria na tipologia da clássica residência da Flórida do pós-guerra. Com teto plano de concreto, colunas perimetrais de aço e muros também de concreto, a casa



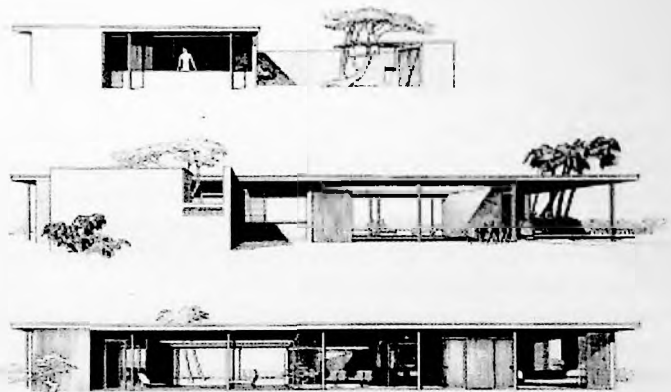
CASA REVERE, SIESTA KEY (1948). PAUL RUDOLPH



era basicamente um retângulo, com ventilação cruzada, amplos beirais e pátios internos.

O livro de Domin e King confirmou uma antiga suspeita sobre as sublimes imagens das casas modernas norte-americanas.³⁷

Quem fotografava as casas de Paul Rudolph era Ezra Stoller. Suas carreiras de desenvolveram paralelamente e chegaram a se tornar muito bons amigos. Ambos passavam dias trabalhando na produção. Antes de partir rumo à casa escolhida, carregavam a caminhonete de Stoller com vasos de filodendros e cadeiras de Charles Eames. Além disso, combinavam de antemão com o distribuidor de mobiliário moderno local para que os provesse das peças apropriadas para as tomadas. Assim, fotógrafo e arquiteto colaboravam para perpetuar o clima daquelas casas do pós-guerra, carregado de otimismo, certo de que o melhor estaria por vir. As imagens transmitem a suavidade de uma manhã na Flórida, a letargia de um entardecer nos *keys*. “Para mim”, acreditava firmemente Rudolph, “há algo na arquitetura moderna que a torna mais atraente para os climas quentes que para os frios”.³⁸



NOTAS

¹ HYMAN, Isabelle. *Marcel Breuer, architect: the career and the buildings*. New York: Abrams, 2001, p. 94.

² *Op. cit.*, p. 103.

³ *Op. cit.*, p. 108

⁴ *Op. cit.*, p. 129

⁵ *Ibidem*.

⁶ Nascido em 1902, aos dezoito anos começou a trabalhar com um arquiteto desenhista de mobiliário na Academia de Artes de Viena. Logo se uniu à Bauhaus, onde permaneceu até 1928. Estabeleceu seu escritório em Berlim e,

a partir de 1935, na Inglaterra, em sociedade com F.R.S. Yorke.

⁷ ARMESTO, Antonio. Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965): La refundación del universo doméstico como propósito experimental.

2G, Barcelona, n.17, p. 4-25, 2001.

⁸ A classificação baseia-se em ARMESTO (2001). *Op. cit.*, p.11.

⁹ BREUER, Marcel. *Sun & shadow: the philosophy of an architect*. London/ New York/ Toronto: Longmans, Greens and Co, 1956.

¹⁰ HEYER, Paul. *Architects on architecture: new directions in America*. New York: Walker, 1966, p. 266.

¹¹ HYMAN (2001). *Op. cit.*, p.340.

¹² *Ibidem*.

¹³ O telhado borboleta tem duas águas, com uma calha no meio. Ele se assemelha às asas de uma borboleta. A sua inclinação favorece uma visão mais ampla desde o interior da casa.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Os dados sobre seus projetos foram extraídos da relação de obras de HYMAN (2001). *Op. cit.*, p.340-343.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 344.

¹⁷ Nesse mesmo ano o MoMA realizou uma exposição intitulada "From Corbusier to Niemeyer (1929-1949)", onde se podia ver em detalhe o projeto (nunca construído) de Oscar Niemeyer para a luxuosa casa Burton Tremain (1947) em Santa Bárbara, Califórnia, e onde era comparada com a Ville Savoye. COMAS, Carlos Eduardo Dias. Livre pensar é só pensar: casa, cidade e pax americana. <http://www.arcoweb.com.br/debate/debate54.asp>

¹⁸ Segundo Mônica Junqueira de Camargo houve uma terceira casa na série "The house in the museum garden", sobre arquitetura tradicional japonesa. Isso seria uma prova da ascendência do design japonês na arquitetura moderna americana. CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Princípios de arquitetura moderna na obra de Osvaldo Arthur Bratke*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000, p. 36.

¹⁹ LELYVELD, Amy. Um hogar feliz: la casa de Breuer en el jardín del museo. 2G, Barcelona, n.17, p. 138-143, 2001.

²⁰ *Op. cit.*, p. 138-139

²¹ 2G, Barcelona, p. 74-81, 2001.

²² À primeira Levittown em Hicksville, Nova York, logo se segue outra em Bucks County, Pennsylvania. WATTEL, Harold. Levittown: a suburban community. In: DOBRINER, William (ed.) *The suburban community*. New York: G.P. Putnam's sons, 1958, p.287-313. Uma terceira Levittown, em New Jersey, mudou de nome para Willingboro em 1963.

²³ Levittown destinava-se unicamente a membros da raça "caucasiana". Segundo consta no contrato original, "nenhuma residência deverá ser usada ou ocupada por membros de outra raça que não a caucasiana, mas o uso e a manutenção de empregados domésticos não caucasianos poderá ser permitida".

²⁴ <http://www.tigger.inc.edu/~pbhales/levittown.com>

²⁵ < <http://www.server1fandm.edu/levittown.com> >

²⁶ *Ibidem*

²⁷ RIESMAN, David. The suburban sadness. In: DOBRINER (1958). *Op. cit.*, p.375-408.

²⁸ De origem alemã, Sirk chega aos Estados Unidos fugindo da Alemanha nazista.

²⁹ Filme dirigido por Nunnally Johnson e protagonizado por Gregory Peck.

³⁰ "Own your own home" pode ser traduzido como "seja dono de sua própria casa".

³¹ Em português foi traduzido como "A felicidade não se compra", protagonizado por James Stewart.

³² HOWEY, John. *The Sarasota school of architecture 1941-1966*. Cambridge/ London: MIT Press, 1997, p. 34

³³ *Op. cit.*, p. 43.

³⁴ KING, Joseph. Twitchell and Rudolph. In: DOMIN, Christopher; KING. *Paul Rudolph: The Florida houses*. New York: Princeton Architectural Press, 2002, p. 29. Sua experiência durante a guerra brindou-o com um amplo conhecimento na construção de navios. A isso se deveria a leveza e a eficiência dos espaços e da estrutura em suas obras posteriores à guerra.

³⁵ HOWEY (1997). *Op. cit.*, p. 2.

³⁶ Twitchell e Rudolph receberam uma menção da AIA em 1950 pela casa de hóspedes Healy. Rudolph ganhou o primeiro prêmio em 1955 pela casa Cohen. Houve outros membros da Escola como Mark Hampton, Gene Leedy, Jack West e Victor Lundy, cujo trabalho compartilhava os princípios das primeiras casas da pradaria.

³⁷ DOMIN; KING (2002). *Op. cit.*, p. 54.

³⁸ *Op. cit.*, p. 35



PARTE II

O OLHAR BRASILEIRO

Mas por que tanta esquivançal Lá tem boa vizinhança.
Oswald de Andrade

MODERNIDADE AMERICANIZADA

*
Não existe uma atualidade universal. Existe mas é uma atualidade de uma região mais ou menos vasta, que é imposta ao mundo por causa da função histórica de interesse universal que essa região está representando no momento da humanidade. E por isso a "atualidade" dessa região ecoa por toda parte, quer por influência da moda; quer pela simples macaqueação pastichadora; quer pela eficiência ou possibilidade de progresso que essa atualidade estranha pode trazer para outro país. *Mário de Andrade*

VAIVÉM POLÍTICO

A modernização, no Brasil, aparece sempre associada ao processo de americanização. Modernizar-se é sinônimo de americanizar-se. Modernizar-se é adaptar-se às necessidades modernas. Americanizar-se é agir segundo o caráter, a maneira ou o estilo norte-americanos. Da americanofilia à americanofobia, a polêmica se arrasta por anos, com altos e baixos, em função de circunstâncias externas que exacerbam em maior ou menor grau o nacionalismo local. Este trabalho pretende dar uma trégua na discussão maniqueísta para se concentrar na busca de afinidades, diferenças e relações no campo da arquitetura. Isto certamente ajudará a lançar uma luz sobre o objeto de investigação: as referências norte-americanas na casa moderna paulista entre 1945 e 1960.

frança x EUA
A presença americana no Brasil já era visível desde o fim da Primeira Guerra Mundial. Não obstante, por seu enorme prestígio cultural, a França ocupava um lugar privilegiado. O francês era a língua estrangeira mais falada. Paris, o ponto de referência para artistas e escritores, não só do Brasil senão de toda a América Latina. Mas, enquanto a ascendência européia era dominante entre as elites, a influência americana ia penetrando na sociedade brasileira através dos meios de comunicação de massa, veículos por excelência da cultura popular do século XX.

*
LIETNAUR
PAUL SINGER
O segundo pós-guerra viu nascer um "século americano". Com sua economia intacta e próspera, preponderância cultural e política, os Estados Unidos produziam metade dos objetos manufaturados de todo o mundo e eram, além disso, responsáveis por dois terços das exportações globais.¹ Desejavam um

“internacionalismo” no qual o mundo todo compartilhasse sua visão e seus produtos, que acompanhasse seu projeto de uma sociedade baseada na modernidade e no progresso, no “crescimento e prosperidade sem fim”.² O período entre 1945 e 1960 foi um tempo de mudanças profundas, tanto na política externa americana quanto na economia e na política do Brasil. Os Estados Unidos tinham intenções de moldar “o gigante adormecido” à sua imagem e semelhança, mantendo a hegemonia no hemisfério ocidental. A classe dirigente local, por sua vez, estava mais interessada em fazer do Brasil um país independente, moderno, industrializado e urbanizado. Os brasileiros achavam que também podiam atingir o padrão de vida americano. Não tinham ambos os países muitas coisas em comum?

A Constituição de 1946 era similar em sua forma à norte-americana. Estabelecia um governo para os Estados Unidos do Brasil, composto por um Distrito Federal, vinte Estados e quatro Territórios.³ A América do Norte não é, por acaso, o berço do positivismo? E o que é “ordem e progresso” senão um de suas principais lemas?

Um relatório do Serviço Exterior norte-americano datado de 1945 descreve o povo brasileiro “como tendo algo da mesma psicologia dinâmica que levou o povo dos Estados Unidos a consolidar sua influência sobre o continente. Eles eram tolerantes, inteligentes, receptivos às novas idéias, confiantes no seu futuro (...) alertava, no entanto, que o caráter do brasileiro, diferentemente do americano, tendia ao oportunismo, ao ‘ideal de colher a fruta sem plantar a árvore’”.⁴

→ São Paulo, por seu perfil particular, apresentava notáveis paralelos com o exemplo americano. Essa relação podia ser estabelecida em função de três aspectos básicos: industrialização acelerada, grande número de imigrantes e um pragmatismo sincero. A pujança da cidade no pós-guerra levou a uma melhoria da qualidade de vida, propiciando um consumo mais diversificado. Um estudo de 1946, *The land and people of Brazil*, descrevia o paulistano da seguinte forma: “não apenas as pessoas se movem na rua mais rapidamente do que aquelas na capital, elas têm uma aparência diferente. Isto se deve em parte porque dos cerca de dois milhões de habitantes, muitos deles são estrangeiros. Os italianos são muito mais numerosos do que o restante. Em

segundo lugar, entre a população estrangeira, estão os portugueses. Depois vêm os espanhóis e os alemães. Esta combinação dá à multidão que surge muito da mesma aparência dos norte-americanos".⁵

Outro ponto em comum entre os dois povos era a capacidade do idioma de absorver o vocabulário de outras línguas. A antropofagia cultural teria no processo de americanização uma oportunidade única. Para nos mantermos no campo estritamente arquitetônico: *bungalow, hall, living-room, wc, play room, outdoor living*, sala de *lunch, carport*. São incontáveis as palavras que substituíram suas equivalentes locais sem outro motivo que o de ser americanas e estar na última moda.

O povo brasileiro tinha uma idéia formada dos americanos, que consideravam "ricos e poderosos. Eles tinham casas, automóveis e televisores".⁶ Seus conhecimentos não vinham de outro lugar senão os filmes de Hollywood, os programas de televisão e as revistas populares, que ajudavam a difundir a idéia de uma América forte, suburbana, branca, de classe média, idealizada pelos meios de comunicação. Por outro lado, as imagens do Brasil que chegavam aos Estados Unidos não passavam de lamentáveis estereótipos, "as infindáveis praias de areia branca, os ricos frívolos e o Cassino Copacabana, assim como a selva vasta, inexplorada, densa, habitada por canibais".⁷

No imediato pós-guerra, o Brasil perdeu seus atrativos estratégicos e o olhar americano se voltou para a reconstrução da Europa e da Ásia.⁸ Mas o processo de americanização já havia começado e seguiria seu caminho com maior ou menor independência do vaivém político.⁹ A presença americana no Brasil não parava de crescer na medida que o *American way of life* se infiltrava informalmente na sociedade brasileira.

O governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1950), alentado pela administração Truman, adotou uma política de livre importação em 1946.¹⁰ Eletrodomésticos, automóveis e bens de consumo *made in USA*, desde cereais até sabonetes, invadiram o mercado, que os recebeu com euforia. As reservas em dólares acumuladas durante a guerra diminuíram consideravelmente. Nos primeiros anos foram gastos mais de dois bilhões de dólares com a compra de utilidades provenientes dos Estados Unidos.¹¹ Empresas de serviços públicos de propriedade forânea foram absorvidas pelo

Estado, fato que acabou esvaziando as reservas de câmbio estrangeiras do país.¹² Segundo Moniz Bandeira, americanófilo declarado, “as classes dominantes dilapidaram, com negociatas, passeios e compras de luxo. Os gastos de viagem e turismo, no pós-guerra, atingiram a soma de 600 milhões de cruzeiros. As viagens envolviam geralmente uma grande importação disfarçada de mercadorias, trazidas como bagagens e sem pagar direitos alfandegários”.¹³

A situação obrigou Dutra a repensar a estratégia. Em 1947 adotou um rígido sistema de controle, privilegiando a importação de maquinaria, que incentivaria a esperada industrialização, contendo o ingresso de bens de consumo. De qualquer maneira, os Estados Unidos continuaram sendo o principal provedor do país, com 47% do total das importações.¹⁴

Não demorou muito tempo para que os Estados Unidos voltassem seu olhar para o sul do continente, desta vez por causa da Guerra Fria. Os governos de Harry Truman e Dwight Eisenhower fizeram da luta anticomunista o objetivo central de sua política para a América Latina. Política cultural e política externa passaram a ter um único fim.

Estavam novamente interessados em mostrar uma imagem favorável de seu país. Já haviam feito isso antes, com excelentes resultados, ao criar, em 1940, o Office for the Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics. Dirigido por Nelson Rockefeller, o nome da agência governamental se transformou, em menos de um ano, em The Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), reflexo do poder do empresário. O povo brasileiro simplificou ainda mais seu nome. O “Birô Interamericano” cessou suas funções em 1946.¹⁵

Truman transferiu todos os programas culturais para o Departamento de Estado, sob o nome de United States Information Service (USIS), com o fim de centralizar e influenciar a opinião estrangeira “para uma direção favorável aos interesses dos Estados Unidos e para neutralizar os efeitos da propaganda anti-Estados Unidos”.¹⁶ Conscientes do poder formador de opinião dos meios de comunicação brasileiros, a campanha se concentrou em influenciar jornais diários, revistas, rádio e televisão. O USIS distribuía, com extrema cautela, certamente,

artigos que logo apareceriam em *O Globo* e *O Cruzeiro*.¹⁷ Em 1947, Dutra proibiu o Partido Comunista do Brasil e cortou relações diplomáticas com a União Soviética. Era tudo o que Truman desejava.

Já no governo de Eisenhower o ex-coordenador do “birô” voltou a tomar as rédeas, propondo uma nova agência (USIA), que apresentava o *American way of life* de forma direta e sedutora. “Seu trabalho era vender os Estados Unidos ao mundo do mesmo modo que o trabalho de um vendedor era vender um Buick ou um Cadillac ou um aparelho de rádio ou de televisão”.¹⁸

Mas o processo de americanização tinha, poder-se-ia dizer, vida própria, e os programas “oficiais”, a essa altura, tinham um impacto relativo. Muitos brasileiros já haviam optado pelo modelo de consumo americano, seu estilo de vida, filmes, moda, música, arquitetura e tecnologia. Assim como nos Estados Unidos, o Brasil da década de 1950 passava por uma fase de otimismo e de esperança em um futuro melhor. O processo de substituição das importações deu origem a uma pujante classe de empresários e industriais.¹⁹ Ao mesmo tempo, o progresso em São Paulo levou a um aumento da pequena e média burguesia urbana. Em uma cidade em vias de se modernizar, de se renovar, os hábitos de consumo se diversificavam, as formas de comportamento se alteravam. Data desta época a afirmação das primeiras redes de supermercados, Sirva-se e Peg-Pag, cujos nomes identificavam a moderna forma de fazer as compras cotidianas.²⁰ O modelo a seguir era o *American way of life*.

Sem dúvida, como reconhece Antônio Tota em *O império sedutor*, “um povo só incorpora um determinado valor cultural de outro povo se ele fizer sentido no conjunto geral de sua cultura. Isso significa que a assimilação cultural não se faz por imitação, mas por um complicado processo de recriação. A assimilação cultural nunca ocorre em bloco. Um povo não aceita todos os elementos culturais do outro, mas apenas uma parte, e mesmo assim, dando a ele novos sentidos. Essa assimilação envolve, portanto, uma escolha e uma recriação.”²¹

DO NEOCOLONIAL ÀS CASE STUDY HOUSES

O século XX passou a ser conhecido como o “século americano”.

Não só por esse país ter se revelado como potência mundial em termos políticos, econômicos e técnicos, como por sua onipresente influência cultural. Chame-se globalização ou, simplesmente, americanização, o modelo norte-americano conquistou o mundo inteiro com suas fórmulas culturais e simbólicas.

Como assinalara Mário de Andrade na citação que abre este capítulo, a realidade universal não existe como tal. Trata-se de uma realidade local que dissemina sua própria atualidade por um mundo ávido de novidades e possibilidades de progresso.²² A “atualidade” norte-americana é o fio condutor que nos leva do Neocolonial às *Case Study Houses*. Desde os primeiros traços modernos do estilo Neocolonial, incorporados apesar de sua aparência conservadora, até a casa como tipo emblemático da modernidade confortável, a arquitetura doméstica em São Paulo experimentou uma mudança de rumo gradual. Os Estados Unidos substituíram o modelo europeu vigente. Influência da moda? Traço incurável de imitar o estrangeiro? Ânsia de progresso? Todas elas parecem boas razões para se deixar seduzir pelas novidades do Norte.

Não obstante, a referência norte-americana passa quase despercebida na cronologia canônica da arquitetura moderna brasileira, balizada por episódios notáveis, como a Semana de Arte Moderna de 1922, as visitas de Le Corbusier ou a inauguração do Ministério da Educação e Cultura em 1937. A história de como o mito americano passou a ser objeto de desejo da classe



ACIMA: MAUSOLÉU (S/D) ANTONIO MOYA
ABAIXO: CASA BARNSDALL, LOS ANGELES (1917)
FRANK LLOYD WRIGHT



média paulistana é a história de um processo sem grandes estrelas, a não ser as de Hollywood, que emprestaram seu carisma irresistível para a difusão do *American way of life*. Carmen Miranda foi um exemplo para os brasileiros. Ela vivia em Beverly Hills. “Numa agradável avenida ladeada de palmeiras muito altas, está a casa da popular artista brasileira. Ela se casou com um milionário americano, que é produtor cinematográfico, e vive numa agradável casa de estilo colonial, bem-arrumada, com um jardim, no fundo, aberto sobre uma boa piscina”.²³

O Neocolonial inaugurou esse novo ponto de vista em que os modelos de inspiração começaram a ter origem nos Estados Unidos. O auge do *Mission style* na Califórnia contribuiu para a difusão de um estilo híbrido que incorporava um modelo modernizador nos aspectos técnico-funcionais, sem perder um certo matiz socialmente conservador. Isto o tornou apto para aquelas sociedades que pretendiam serem modernas, *ma non troppo*. São esses traços modernos que interessa destacar, deixando de lado as controvérsias em torno da construção de uma identidade nacional. Despojado gradualmente de suas conotações nacionalistas e das polêmicas em torno de sua legitimidade, o Neocolonial ganhou em abstração e, desta forma, antecipou a arquitetura moderna.

A Semana de 22 incorporou a vertente Neocolonial a suas concepções sobre a arte moderna. Coincidência ou não, algumas obras de Antonio García Moya, o “arquiteto da Semana”, ostentavam uma surpreendente semelhança com a produção da mesma época de Frank Lloyd Wright, repelida por críticos como Henry-Russel Hitchcock por suas reminiscências maias. Entre os projetos apresentados por Garcia Moya, Aracy Amaral destaca, em seu livro *Artes plásticas na Semana de 22*, um mausoléu cujas “linhas retas, estruturas geométricas maciças, arraigadas ao solo” denotam uma evidente relação com os templos pré-colombianos mexicanos.²⁴ Dentro do enfoque que este trabalho propõe, é preciso destacar outro edifício do mesmo autor. Trata-se de uma casa com um ar Neocolonial, datada de 1921, cuja simplificação dos detalhes antecipa uma tendência que poderá ser constatada na arquitetura residencial em São Paulo nas décadas seguintes. Amaral cita também uma conferência pronunciada na Escola Politécnica do Rio de Janeiro por Vicente Licínio Cardoso em

1916. Com o título de “Arquitetura norte-americana”, antecipa um novo caminho que não passa pelo continente europeu. É nos Estados Unidos que nasceria um novo estilo arquitetônico peculiar à época. “Agora falta, apenas, que a Europa descubra os Estados Unidos arquitetonicamente...” diz Cardoso, aparentemente um precursor em sua época.²⁵

Na década de 30, quando São Paulo chegou ao seu primeiro milhão de habitantes, o *boom* construtivo foi inevitável. Começou a se consolidar uma tendência mais pragmática e despojada, que repercutiu nos programas funcionais. Carlos Lemos utiliza o termo “neocolonial simplificado” para definir um tipo de arquitetura que começara a ganhar adeptos nos anos 20. Foi então que surgiu o *hall* de distribuição e três áreas bem definidas da casa: estar, dormir e serviço, reorganizando a espacialidade doméstica de um modo racional. A utilização de grandes beirais, o predomínio dos cheios sobre os vazios, as coberturas de telhas, são elementos que não produziram um impacto cultural comparável ao das vanguardas mais radicais. Não se tratou de uma manifestação isolada, como pode ser caracterizada a obra de Gregori Warchavchik ou a de Flávio de Carvalho, mas de uma tarefa quase anônima de arquitetos interessados em vincular uma “atualidade” alheia a componentes regionais como a natureza, o clima e a psicologia dos habitantes. Nesse sentido, existia uma certa unanimidade sobre a idéia de filtrar a oferta internacional. Até Gregori Warchavchik reconhece, pelo menos teoricamente, que “a primeira e principal exigência será a de se adaptar à região, ao clima, aos costumes do povo”.²⁶

Em seu artigo “Rumo à casa brasileira”, de 1938, Gerson Pompeu Pinheiro escrevia, “caminhamos à luz da técnica moderna dentro da realidade brasileira e, convenhamos que para encontrar a solução indicada não precisamos recorrer aos modelos estrangeiros ou ao exemplo colonial e sim à integridade e aos métodos de estudo que guiam os trabalhos dos profissionais estrangeiros que todos nós sabemos admirar”.²⁷ A quem se referia quando falava desses profissionais objeto de sua admiração? Descartado o exemplo europeu encarnado em Le Corbusier (“Se Le Corbusier fosse brasileiro, não faria o que se vê ...”, dizia Pinheiro no mesmo texto), o autor parecia aludir à experiência estadunidense. Mas, em que momento teve lugar o

reconhecimento desse modelo?

Quando foi que o desejo de possuir uma casa moderna à americana começou a se manifestar como aspiração social? Sem dúvida, a aceitação da modernidade só é possível na presença de uma mentalidade renovadora. Ela já estava presente nos arquitetos. É neste ponto que o cinema e a propaganda foram aliados fundamentais na difusão da “atualidade” americana para o grande público.

Maria Lúcia Bressan Pinheiro, em sua tese *Modernizada ou moderna?*, reconhece que as primeiras manifestações da busca da racionalidade podem ser detectadas na distribuição interna das edificações, em busca de uma maior funcionalidade. Cita o caso de Henrique Mindlin, que levou a garagem para a frente do terreno (em lugar de localizá-la na tradicional edícula do fundo do terreno). E também a obra de Jayme Fonseca Rodrigues, que privilegiou a orientação dos espaços de estar, localizando, para isso, o banheiro na fachada principal. Ambas foram atitudes muito ousadas para a época, o final da década de 30.²⁸ Sem dúvida, a racionalidade das plantas residenciais pode ser considerada uma das portas de entrada da arquitetura norte-americana em São Paulo.

Depois da Segunda Guerra, a América do Norte tornou-se o arquétipo da modernidade. Sua influência ganhou conotações de superação dos vínculos coloniais, de democracia, de progresso, de futuro. A cultura americana inventou a sua própria imagem e esta logo se converteu em um mito. A guerra fria empanou, em parte, essa visão. Sem dúvida, para boa parte da população, que assistia aos filmes de Hollywood e lia as revistas de atualidade, sua presença era uma constante. Tais foram os meios encarregados de difundir o *American way of life*, convertendo-o em um objeto de consumo e fomentando padrões de comportamento de acordo com a “atualidade” americana.

Os Estados Unidos assistiam a um *boom* de construção de novas casas, que contavam com incentivos econômicos do governo e com o entusiasmo dos arquitetos, tanto os pragmáticos americanos como os racionalistas europeus. Eram tempos de esperança e criatividade. A imagem que a casa moderna americana transmitia era um retrato de progresso e bem estar. O modo de vida estava em plena mudança e o exemplo americano era seguido

com atenção em São Paulo, seja através de viagens, revistas ou produtos importados.

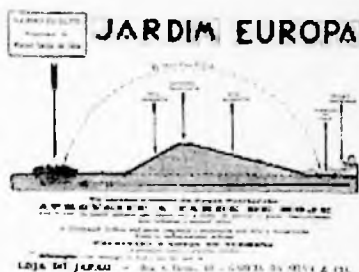
PARADIGMAS DOMÉSTICOS

Em São Paulo, a modernização da moradia foi uma tarefa árdua. Foi preciso ir contra a implantação da casa na frente, com edícula e garagem no fundo do lote. Mais denodada ainda foi a luta contra os espaços estanques e fragmentados, o excesso de circulações, as aberturas minúsculas e o banheiro único. Foi através de uma distribuição mais racional dos espaços, da redução das áreas de circulação, da compactação e modernização das áreas de serviço que, pouco a pouco, o público foi se acostumando a casas mais eficientes. Ao se inverter a distribuição das áreas, deixando os espaços familiares no fundo do lote, se introduz o *outdoor living* e a integração entre interiores e exteriores. Com um clima que tudo permite, terraços, pérgulas, pátios e jardins internos logo se converteram em uma constante na casa paulista moderna. Numa entrevista concedida a Hugo Segawa, Oswaldo Bratke lembrava: “Conjugávamos a sala de estar com a de jantar. As primeiras que fazíamos eram em forma de L, para o cliente aceitar, ele ainda exigia que houvesse uma porta de separação que em caso extremo podia fechar, mas... esquecíamos de fazer essa porta”.²⁹

Além dos aspectos estritamente arquitetônicos, a influência americana chegou a São Paulo por outra via, a urbanística. A aceitação maciça do estilo Neocolonial e da tipologia de casa isolada foi favorecida pela implantação de urbanizações como Jardim América, Pacaembu e Alto de Lapa, projetadas pelo arquiteto inglês Barry Parker.

Desenvolvidos nas primeiras décadas do século XX pela Companhia City segundo modelo dos bairros-jardim britânicos, eles também foram a referência para a construção dos subúrbios ajardinados norte-americanos. As casas construídas no meio de um lote, entre árvores e arbustos, recriavam um modo de vida diferente. O Código de 1918 encorajava a construção de residências isoladas, criando jardins frontais e laterais que, somados aos tradicionais quintais, proporcionavam baixa porcentagem de ocupação dos lotes. Essas casas rodeadas de jardins passaram a ser chamadas de *bungalows*. O próprio Parker,





consciente das diferenças reconheceu que “os hábitos e a vida da família brasileira são muito diferentes dos nossos, o planejamento de uma casa brasileira é diferente”.³⁰ Philip Goodwin, em *Brazil builds*, não escondeu a surpresa ao notar que a nova tipologia “não parece responder à tradição latina de jardins fechados, mas se tornou moda.”³¹

O bairro-jardim foi apropriado aqui como modelo para empreendimentos de alta classe. “É na década de 20 que se inicia um vigoroso processo de urbanização de áreas periféricas ao centro urbano principal, quando a publicidade de dois produtos – lote urbano e automóvel norte-americano – chegava a ocupar toda a primeira página de um jornal como *O Estado de S. Paulo*.”³² Os bairros da Companhia City tinham uma legislação muito rigorosa de ocupação de lotes e construção. O recuo de frente devia ser de seis metros. Além disso, era proibido construir muros altos e era uma exigência demarcar os limites da propriedade com cercas vivas baixas.³³ As regras eram mais restritas, inclusive, que as do Código de Obras da cidade. Este, segundo Richard Morse, não passava de um “amálgama descoordenado de advertências amplas e ambíguas (trazendo sempre a condição ‘sempre que for possível’) e minúcias restritivas e sem imaginação”.³⁴

O mesmo estilo urbanístico da City foi implementado na área conhecida como Paineiras do Morumbi, embora com lotes de tamanho consideravelmente maior. O Morumbi reproduz algumas das diretrizes dos Jardins, como os recuos obrigatórios em todos os limites da propriedade (sendo o frontal de dez metros). Este novo subúrbio, que começou a ser ocupado no início dos anos 40, pode, sem dúvida, assemelhar-se, por sua paisagem ondulada, abundante vegetação e grandes terrenos, aos subúrbios da cidade de Los Angeles, como Brentwood, Bel Air ou Pasadena, os *foothills* a que se refere Reyner Banham em *Los Angeles: architecture of four ecologies*.³⁵

Oswaldo Arthur Bratke foi o pioneiro na região. Ele levou Oscar Americano e ambos influenciaram Ademar de Barros a comprar uma área mais próxima do rio Pinheiros, que logo passaria a ser conhecida como Jardim Leonor. Já no começo da década de 1950, seguindo os mesmos parâmetros urbanísticos, surgiu um novo loteamento, Fazenda do Morumbi, um empreendimento de João

Los Angeles →

→

Gonçalves, dono dos baralhos Copag.³⁶ Muitas das residências que são objeto de estudo deste trabalho estão localizadas em bairros com as características mencionadas.

Em seu artigo “A renovação da arquitetura brasileira”, Lourival Gomes Machado comenta que “graças à chegada de elementos estrangeiros, à volta de seus estudos no exterior de estudantes nacionais e graças, principalmente ao enorme esforço de progresso e superação das novas gerações, às quais se deve um maior estudo da arquitetura norte-americana atual, em São Paulo se desenvolveu uma arquitetura que, em linhas gerais, não fica a dever ao exemplo carioca. Sua fisionomia topográfica e a ausência de grandes palácios ministeriais talvez leve a cidade a se tornar o centro arquitetônico destinado a resolver os problemas peculiares à casa de moradia”.³⁷

IMPRESSÕES AMERICANAS

A arquitetura e o modo de vida americanos devem grande parte de sua penetração no Brasil à matéria impressa. Um bom número de revistas norte-americanas circulava entre estudantes e profissionais, como é o caso da *Architectural Forum*, *Architectural Record*, *Pencil Points* ou *Arts & Architecture*, que dedicavam amplo espaço às mudanças no modo de vida, que já se anunciavam desde antes da Segunda Guerra.³⁸

Em 1937, a *Revista de Engenharia Mackenzie* – reduto do acadêmico Christiano Stockler das Neves – editou um resumo de “New building art in California”, de Richard Neutra.³⁹

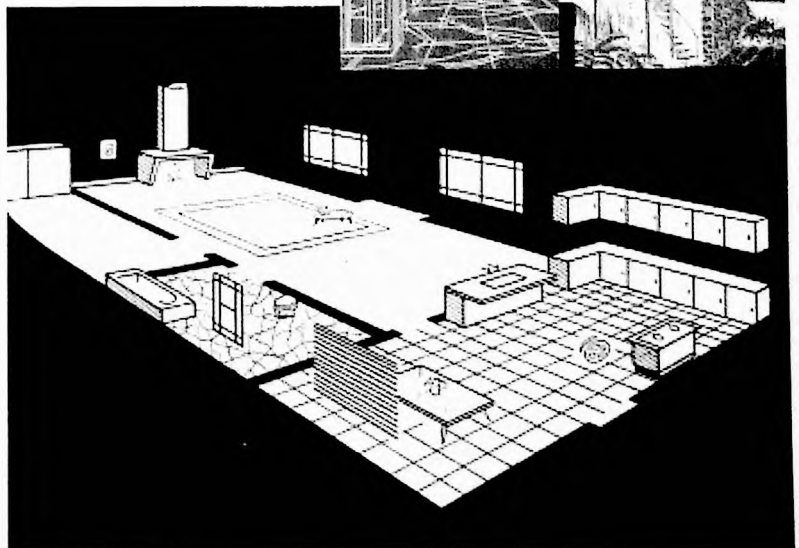
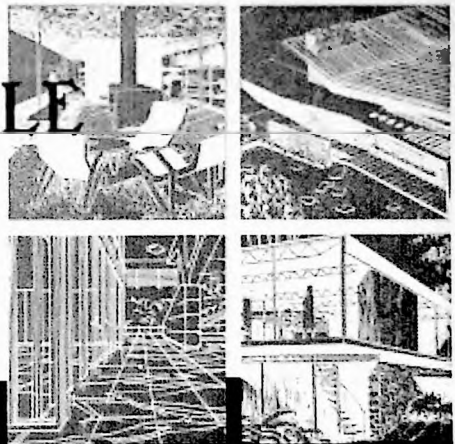
A *Revista de Arquitetura*, órgão oficial do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes de Rio de Janeiro (ENBA) publicava com assiduidade, a partir de seu primeiro número, em maio de 1934, obras modernas e, em especial, trabalhos de Richard Neutra, Irving Gill, Frank Lloyd Wright, William Lescaze, W. W. Wurster. “Não nos intimidemos de imitar o americano ou o europeu”, explicava seu editor, “a arte é a mesma, em qualquer parte, não tem pátria, é humana e reina nos domínios do espírito e da inteligência”.⁴⁰ Em outras palavras, como uma vez sentenciou Jorge Luis Borges, “se não somos obrigados a nenhuma tradição, podemos aspirar a todas”.

A Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie produziu



sua própria tentativa de difundir a arquitetura moderna, opondo-se aos ditames e proibições de seu diretor. Um grupo de alunos, integrado por Carlos Millan, Salvador Candia, Jorge Willheim, Roberto Carvalho Franco, Paola Tagliacozzo e Sidney Fonseca, criou a revista *Pilotis*, cujo modelo era a californiana *Arts & Architecture*. A capa do terceiro número, de setembro de 1949, foi uma criação especial de Alexander Calder, então de passagem por São Paulo. Em suas páginas, uma sinopse do livro *Arquitetura social em países de clima quente*, assinada por Jorge Willheim, e informações sobre a residência construída por Marcel Breuer nos jardins do MoMA, como parte da série “The house in the museum garden”. O quarto e último número de *Pilotis* retomou a obra de ambos os arquitetos, secretamente admirados pelos alunos do Mackenzie. Salvador Candia foi o autor de um texto sobre Marcel Breuer “Da Bauhaus à casa no jardim”. Duas residências de Neutra, enviadas pelo próprio arquiteto, a pedido dos alunos, e ilustrada com fotos originais de Julius Shulman, completavam a edição.⁴¹ Além de *Arquitetura social em países de*

ACROPOLE



clima quente, Neutra teve publicado no Brasil o livro *Neutra: residências*, o que demonstra o grande interesse que sua obra despertava entre os arquitetos paulistas.⁴²

Também em São Paulo, interessa comentar a trajetória da revista *Acrópole*. Seu primeiro número data de 1938. Por suas páginas transitavam com a mesma desenvoltura obras de arquitetura das mais variadas vertentes, refletindo um panorama eclético. Já na década de 50, a arquitetura moderna passou a ser protagonista freqüente, até tornar-se quase exclusiva, evolução que também foi evidente no material publicitário, com a participação de grandes empresas americanas como Philips, 3M, General Electric, Chrysler.⁴³

A que se poderia atribuir essa mudança? A arquitetura moderna ganhara, finalmente, respeitabilidade? Talvez, mas essa é apenas



para o revestimento
de copas e cozinhas!

A resistência, a durabilidade e beleza e a ampla variedade de cores e padrões decorativos FORMICA asseguram sempre magníficas revestidas quando aplicadas em mesas e cozinhas, produzindo originalíssimos efeitos decorativos e proporcionando mais resistência, mais beleza, mais durabilidade e mais elegância!

Formica é uma só

...e só é Formica a que traz esta marca

São produzida no Brasil sob licença e supervisão de
THE FORMICA CORPORATION - U. S. A.

PLÁSTICOS DO BRASIL S. A.

Rua Guatemala, 88 - B - Tel. 24-7027 - End. Tupy - PLÁSTICOS - São Paulo

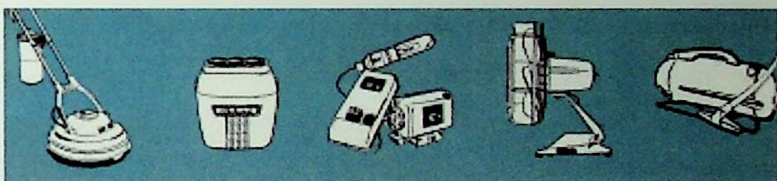


GRÁTIS

Para receber, gratuitamente, folhetos em
adão com mostradores sugeridos, basta
preencher este cupom e enviar para o
escritório de PLÁSTICOS DO BRASIL S. A.

NOME	_____
ENDEREÇO	_____
CIDADE	_____

uma parte da resposta. A mudança tem nome e sobrenome: Max Gruenwald⁴⁴ Linotipista de nacionalidade austríaca, Gruenwald emigrou com sua família para o Brasil em 1936, fugindo do cerco nazista que se fechava sobre os habitantes que professavam a religião judaica. Começou a trabalhar na *Acrópole* desde seu início, como encarregado da redação e publicidade. Em outubro de 1952, a partir do número 174, Max comprou a editora de seu proprietário original, Roberto A. Corrêa de Brito. A partir daí a arquitetura moderna começou a ter um peso maior em suas páginas. Da edição 191 em diante, Manfredo Gruenwald se juntou à empresa de seu pai. Por que seu interesse pela arquitetura moderna? "Nós não éramos do ramo e pensávamos que era ali que residia o futuro da arquitetura. A revista estava aberta a todos os arquitetos".⁴⁵ Suas palavras confirmam o comentário de



mais conforto-
mais elogios-
mais tempo
livre!



De repente, tudo se transformou! Com os modernos
Aparelhos ARNO, V. faz pratos mais gostosos
e nutritivos, como jamais fazia antes...
E, no entanto, V. faz tudo com mais depressa
e com mais facilidade! Ganha mais tempo
e mais elogios, com ARNO em seu lar!



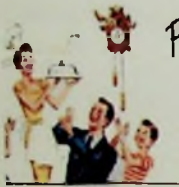
ARNO

VALERIE DA FORTALEZA SUPER ARNO
Dêna a sua vida e cozinha... de
bela e com saúde e prazer!
É prática, leve, silenciosa, portátil...
transfere-se em qualquer banheira de
tubo, com as mãos. Dê o Super!

ESMURDICE ADOR: NOVA ARNO
Dê o novo de cada dia V. Super!!
Dêna a sua vida e cozinha... de
bela e com saúde e prazer!
É prática, leve, silenciosa, portátil...
transfere-se em qualquer banheira de
tubo, com as mãos. Dê o Super!

Oswaldo Arthur Bratke, para quem a *Acrópole* “nunca recusou um projeto para publicar. Nunca houve ‘igrejinha’ para dizer que se publicava em suas páginas”.⁴⁶

Entre 1953 e 1955 (n.182 a 200) o diretor responsável foi Rodolpho Ortenblad Filho, colaborador habitual da revista e um declarado admirador da arquitetura moderna norte-americana. Este foi um período breve, mas determinante na história da *Acrópole*. Na edição n.184, dedicada à arquitetura em São Paulo, Ortenblad deixa claro a nova linha editorial. Com um artigo introdutório de Roberto Cerqueira César e a reprodução dos já lendários textos de Rino Levi e Gregori Warchavchik, originais de 1925, a revista organizou uma atualização da obra de um bom número de profissionais atuantes em São Paulo.⁴⁷ Além dos



Prepare-os em alguns minutos — e

receba aplausos da Família!

Leve as conservas Swift

EmSwift é mais rápido, mais fácil de preparar...
 EmSwift tem a melhor e mais longa! De espaladas Swift são
 com as melhores primas da terra alta qualidade,
 pimentão e melancia pelo processo a vácuo, o
 que assegura perfeita conservação de seus elementos
 nutritivos. São ricos em vitaminas, proteínas e sais
 minerais essenciais à saúde da família. Leve
 sempre em casa, em boas adequadas de produtos Swift.



SALICHAS YIPHA SWIFT... deliciosas, delicias
 e com um toque especial. Com essas Salichas, que
 possuem variados pratos e condimentos, talvez para
 proporcionar a família sua casa.

ERVILHAS SWIFT... as mais tenras que você pode
 encontrar... Conservam todo o frescor e sabor da ervilha
 natural porque são cozidas e enlatadas ao vácuo. São
 tão gostosas para todos! Basta aquecer.



SALICHAS PIVICO SWIFT... São iguais
 gostosas e deliciosas, são próprias para apimentar,
 molhar e etc... São as melhores opções para
 todos os pratos para sua família maravilhosa.



MORTADELA SWIFT... para quem não quer
 apimentar não há igual! Farta de carne cozinhada,
 não tem tempero, não gostamos que as crianças
 comecem com esse produto... Experimente em
 sanduíches e pratos de festa.



FEIJOADA SWIFT... não é sabor tradicional
 de uma feijoadade? Basta aquecer e
 servir para ter uma refeição completa que todos
 gostam!

Companhia **Swift** do Brasil S.A

FEIJOADA SWIFT EM LATA E O DONALD BEBEM
 GUARANÁ ANTARCTICA, DOIS EXEMPLOS
 POPULARIZAÇÃO DA INFLUÊNCIA AMERICANA



próprios Levi, Warchavchik e Ortenblad, pode-se ver o trabalho de Henrique Mindlin, Abelardo de Souza, Francisco Beck, João Batista Vilanova Artigas, Carlos Gomes Cardim Filho, Eduardo Kneese de Mello, Oswaldo Arthur Bratke, Zenon Lotufo, Ícaro de Castro Mello, Oswaldo Corrêa Gonçalves, Hélio Duarte, Ernst Robert de Carvalho Mange, Eduardo Corona, Philipp Lohbauer, Gilberto Tinoco, Ibsen Pivatelli e Luciano Gomes Cardim.

Sem esconder suas preferências, Ortenblad comentava com freqüência sobre obras e livros estrangeiros, quase que exclusivamente de procedência norte-americana. “Os leitores não deixarão de apreciar muitíssimo a arquitetura genial de Neutra, bem assim como sua prosa amável e fluente”, era um dos múltiplos elogios em que se derramava.⁴⁸

Depois de 33 anos ininterruptos, com o número 390-391, a *Acrópole* chegou melancolicamente ao fim em 1971. Sem dúvida, sua atualidade continua vigente para os pesquisadores, que encontram em suas páginas as peças de um quebra-cabeças cada dia mais difícil de armar. Eduardo Corona, editorialista desde abril de 1963, pareceu antecipar o futuro em sua última colaboração “Vida e morte de uma revista”. “Sua história diz bem de sua importância no campo da divulgação e da análise de nossa arquitetura contemporânea”, escreveu Corona. “Muita coisa, hoje, ao ser pesquisada com relação à evolução de nossa arquitetura, terá que ser feita nas páginas da *Acrópole* e cada vez mais o será.”⁴⁹ Sem dúvida, a *Acrópole* continuará sendo, por muito tempo, uma inestimável fonte de pesquisa.

Em outro campo, a revista *Casa & Jardim*, entre projetos de residências, conselhos de jardinagem e receitas de cozinha fomentava novos padrões de consumo entre seus leitores, apelando para a praticidade e os produtos industrializados. Televisores e fogões Philips, tapetes Chenile, peças sanitárias Celite, móveis de fórmica, eletrodomésticos Walita ou Arno, ali apareciam os objetos de desejo de nove em cada dez brasileiros. Revistas populares como *O Cruzeiro* bombardeavam seus leitores com propagandas de Lux, Swift, Colgate, Lever, Coca Cola, Helena Rubinstein, Johnson and Johnson, Gillette, Kolynos, General Electric, Band Aid, Royal, RCA, GM, Frigidaire, Palmolive, Toddy, Pan American.

Talvez alguns dos melhores exemplos de como no Brasil se

texto LIERNVA
 4/ os desenhos de
 Disney

incorporam aspectos de uma cultura diferente, desde que possam ser tratados à moda da casa, sejam dois dos anúncios selecionados: o da feijoadá Swift em lata e do Pato Donald bebendo Guaraná Antarctica. Chega um ponto em que o processo de americanização deixa de ser exclusivamente oficial e sai dos trilhos – seja da política de boa vizinhança de Roosevelt ou da campanha anticomunista de Truman e Eisenhower – para se converter em uma opção espontânea, baseada em noções de pragmatismo e no irresistível interesse pelas novidades

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



pias Celi-Color
qualidade CELITE
ultra resistentes
a choques
e atritos!



as pias Celi-Color são cozidas a mais de 1.000 graus. Por isso, não riscam, resistem ao atrito e à água fervendo e são imunes aos ácidos. Fabricadas em 4 tamanhos, em tôdas as cores **CELITE**.

2 unidades mais boas coisas do mundo

CELITE

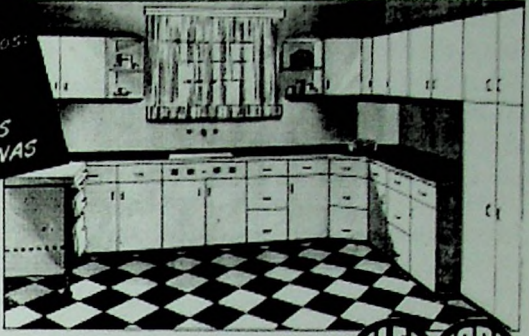
— CERÂMICA SANITÁRIA PORCELITE S. A.

Rua Nogueira, 411 - Nogueira, 9143-11, Av. Brasil, 1274

CELESTE, Tanguápolis, Araruama, Rio de Janeiro

Snr. Engenheiro
INCLUA EM SEUS PROJETOS:
Fiel-Copa
UMA CÓPIA FIEL DAS
COZINHAS AMERICANAS

Evita desperdício de
espaço e dispêndio com
material e mão de obra.



FIEL COPA

MÓVEIS DE AÇO FIEL S. A.
Rua Cordeira, 670 - Tel. 9-5544 e 9-5545 - São Paulo

O novo Departamento Fiel
Especializa-se em projetos e instala-
ções com garantia nos grupos de
tabelas

NOTAS

¹ SKIDMORE, Thomas; SMITH, Peter. *Modern Latin America*. 5 ed. New York/ Oxford: Oxford University Press, 2001, p.364-368.

² HAINES, Gerald. *The americanization of Brazil: a study of U.S. cold war diplomacy in the third world 1943-1954*. Wilmington: S.R. Brooks, 1989, p. 2.

³ HAINES (1989) *Op. cit.*, p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 4.

⁵ BROWN, Rose. *The land and people of Brazil*. Philadelphia/ New York: J.B. Lipincott, 1946, p. 67

⁶ HAINES (1989). *Op. cit.*, p. 3.

⁷ *Ibidem*, p. 6.

⁸ Uma consulta aos índices do *New York Times* entre 1945 e 1954 mostra a existência de 33 artigos sobre o Brasil contra 121 da China. HAINES (1989). *Op. cit.*, p. 7

⁹ O crescimento do cinema americano é vertiginoso. Em 1952, mais de 70% dos filmes exibidos no Brasil eram de origem estadunidense. HAINES (1989). *Op. cit.*, p. 173

¹⁰ O "livre comércio" proposto pelos Estados Unidos na Conferência de Bretton Woods em 1944 incentivava a exportação de matérias-primas e alimentos brasileiros e a importação de produtos manufaturados. Ver MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

¹¹ NOSSO SÉCULO. 1945-1960. *A era dos partidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 18-26

¹² SKIDMORE, Thomas. *Uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, p. 184.

¹³ BANDEIRA, Moniz. *Presença dos Estados Unidos no Brasil* (dois séculos de história). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973, p.315. Na época, um dólar equivalia a 20 cruzeiros.

¹⁴ HAINES (1989). *Op. cit.*, p. 133.

¹⁵ Ver TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

¹⁶ HAINES (1989), *Op. cit.*, p. 160.

¹⁷ *Ibidem*, p. 169

¹⁸ *Ibidem*, p. 161.

¹⁹ A década de 50 foi aquela em que se criou o maior número de estabelecimentos fabris no Estado de São Paulo. Se em 1940 havia 14.225 fábricas com 272.865 operários, até fins da década de 1950 eram 24.519 com 484.844. Ver QUEIROZ, Suely Robles Reis de. Capítulo 1. In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo: A cidade na primeira metade do século*

XX, v. 3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 15-51.

²⁰ SAES, Flávio. Capítulo 6. In: PORTA, Paula (org.). *Historia da cidade de São Paulo: A cidade na primeira metade do século XX*, v. 3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 215-257.

²¹ TOTA (2000), *Op. cit.*, p. 193.

²² ANDRADE, Mário de. Arquitetura Colonial. *Arte em revista*, São Paulo, n. 4, p. 12-14, ago.1980. Publicado originalmente em 1928.

²³ FORTE, Miguel. *Diário de um jovem arquiteto: minha viagem aos Estados Unidos*. São Paulo: Mackenzie, 2001, p. 173.

²⁴ AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 150.

²⁵ *Ibidem*, p. 149.

²⁶ WARCHAVCHIK, Gregori. Decadência e renascimento da arquitetura. *Correio Paulistano*, São Paulo, 5 ago. 1928, p. 4.

²⁷ PINHEIRO, Gerson Pompeu. Rumo à casa brasileira. *Arquitetura e urbanismo*, Rio de Janeiro, p. 113-115, mai/jun. 1938.

²⁸ PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Modernizada ou moderna? A arquitetura em São Paulo 1938-1945*. Tese (Doutorado em Arquitetura), – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

²⁹ SEGAWA, Hugo. A arte de bem projetar e bem construir. *Projeto*, São Paulo, n. 106, p. 156-166, dez 1987/ jan. 1988.

³⁰ WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. *Jardim América*. São Paulo: Edusp/ Fapesp/ Imprensa Oficial, 2001, p. 198.

³¹ GOODWIN, Philip. *Brazil builds: architecture new and old 1652-1942*, New York: The Museum of Modern Art, 1943, p.99.

³² SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo: Ateliê, p. 118.

³³ WOLFF (2001). *Op. cit.*, p. 163

³⁴ MORSE, Richard. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*. São Paulo: Comissão de IV Centenário da cidade de São Paulo, 1953.

³⁵ BANHAM, Reyner. *Los Angeles: The architecture of four ecologies*. Baltimore: Penguin Press, 1973, p. 95-110.

³⁶ Depoimento de Arnaldo Furquim Paoliello à autora, 18 de março de 2005.

³⁷ MACHADO, Lourival Gomes. A renovação da arquitetura brasileira. In: *Retrato de Arte Moderna no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947, p. 79-83.

³⁸ A partir de 1944, *Penal Points* foi absorvida pela *Progressive Architecture*.

³⁹ NEUTRA, Richard. Arquitetura funcional. *Revista de Engenharia Mackenzie*, São Paulo, n. 67, p. 132-133, out.1937

⁴⁰ *Revista de Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 29, fev. 1937.

⁴¹ Os dados da revista *Pilotis* foram obtidos em ACAYABA, Marlene Milan. *Branco e Preto: uma história do design brasileiro nos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 48-50.

⁴² NEUTRA, Richard. *Arquitetura social em países de clima quente*. São Paulo: Gerth Todtmann, 1948 e BARDI, Pietro Maria. *Neutra: residências/residences*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo/Gerth Todtmann, 1951. Este último foi uma referência de grande importância entre estudantes e arquitetos da época, segundo reconheceu Pedro Paulo de Melo Saraiva em depoimento à autora, 26 de março de 2003. O coordenador da edição foi Jorge Wilhelm.

⁴³ Cabe recordar que o “Birô Interamericano”, como era popularmente chamado o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, havia orquestrado uma campanha para incrementar as relações com o novo “sócio”, no âmbito da política da boa vizinhança. Nesse quadro, contava com o apoio e a participação de grandes empresas como General Electric ou Philips, que anunciavam seus produtos em revistas de atualidade e também de arquitetura, incentivando o consumo dos mais novos equipamentos para a casa. Ainda que a boa vontade de Roosevelt já fosse parte da história, as empresas

americanas viam no Brasil um mercado de consumo de grande potencial e não havia motivo para abandoná-lo.

⁴⁴ O sobrenome original era Grünwald, mudado para Gruenwald nas formalidades de ingresso no Brasil.

⁴⁵ Depoimento de Manfredo Gruenwald à autora, 6 de abril de 2005. Manfredo abandonou sua profissão de joalheiro para se tornar diretor-gerente da *Acrópole*.

⁴⁶ SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: Pro Editores, 1997, p. 76.

⁴⁷ CÉSAR, Roberto Cerqueira. A arquitetura em São Paulo, p. 154; LEVI, Rino, A arquitetura e a esthetica das cidades, p. 155; WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da architectura moderna, p.156-157. *Acrópole*, São Paulo, n. 184, jan. 1954.

⁴⁸ ORTENBLAD Filho, Rodolpho. A arquitetura de Richard Neutra. *Acrópole*, São Paulo, n. 230, p. 56-57, dez. 1957

⁴⁹ CORONA, Eduardo. Vida e morte de uma revista. *Acrópole*, São Paulo, n. 390-391, nov/dez. 1971. Depois de fechar a *Acrópole* por falta de anunciantes, a editora Max Gruenwald & Cia continuou publicando revistas técnicas: *Mundo elétrico*, *Mundo mecânico* e *Controle e instrumentação*, até fechar as portas na década de 1990 na crise do Plano Collor.

OS PROTAGONISTAS

Orientados por alguns professores mais influentes, seus estudantes se dividiam em 'torcidas organizadas' que defendiam ardorosamente uma tendência arquitetônica – de Le Corbusier, Frank Lloyd Wright ou a Bauhaus – como se fosse a única realmente válida.

Ambas as atitudes estavam ligadas, na minha opinião, às raízes do atraso e do caipirismo que de certa forma sempre influenciou a cultura paulista. Em função disso, há muitos nomes mal lembrados (...) *Fábio Penteado*

BRANCO OU PRETO

Esta tese pretende resgatar aqueles nomes mal lembrados, alguns talvez esquecidos. Já se comentou que a arquitetura moderna brasileira é uma história construída com base em eventos únicos e marcantes. Mas também é uma história moldada por figuras individuais de destaque, como Oscar Niemeyer ou João Batista Vilanova Artigas. Entretanto, longe de discursos e estereótipos, desenvolvendo um trabalho quase anônimo, um grupo de arquitetos ia incorporando a modernidade à vida cotidiana do paulistano. Por mais aberta que seja uma sociedade, nem todos progredem da mesma forma. Às vezes a modernização deve ser feita passo a passo.

“A novidade da casa modernista de Warchavchik não passara de um episódio isolado, o que faz, até certo ponto, inadequado o título de pioneiro àquele arquiteto. O pioneirismo pressupõe uma seqüência, um desenvolvimento, enfim, uma concatenação em cuja extremidade inicial se acha a matriz, o início do raciocínio, o elemento catalisador de uma série de reações em cadeia.”¹

A lista de arquitetos selecionados pode gerar controvérsias. Por outro lado, as residências escolhidas representam um recorte – parcial – dentro da totalidade de sua obra. Sem dúvida, não se pode negar o caráter explorador desta investigação, que abre as portas a um mundo até agora menosprezado, o da casa paulista moderna de ascendência norte-americana, projeto de arquitetos em grande parte injustiçados.² É necessário reconhecer que na origem desta polarização há um componente político. “Quem não era militante de esquerda era considerado de extrema direita”, diz Roberto Aflalo Filho, lembrando os tempos de seu pai.³ Como esperar unanimidade em meio a um clima de

transformações na sociedade e no modo de vida? A tensão entre nacionalismo e internacionalismo sofreu uma intensa exacerbação no período do segundo pós-guerra, momento em que se aprofundaram as diferenças e as intolerâncias. A ideologia passou a dominar a arquitetura. Dar seu justo valor à obra deste grupo de profissionais poderia ter contribuído, talvez, para uma saudável pluralidade, para uma visão diferente do mundo arquitetônico da época. Em geral, eles eram reconhecidos, sim, como profissionais dotados de um profundo conhecimento do ofício, meticulosos, competentes e autores de trabalhos de excelente qualidade. Seu pecado era a “firme convicção de que o futuro da humanidade era o presente dos Estados Unidos da América”.⁴ Júlio Katinsky explicita a polarização, através de sua experiência pessoal “(...) eu começava a me identificar com um outro movimento de arquitetura em São Paulo, mas bafejado pelas ideologias que se forjavam na Escola Politécnica e que viam na atividade dos engenheiros e arquitetos uma contribuição para a construção da cidadania (...) Esse compromisso entre profissão e cidadania parecia aos nossos olhos de estudantes uma contribuição do novo pensamento de esquerda (...) Mas esses dois grupos, devido à instalação da guerra fria, cada vez se olhavam com mais desconfiança (os “americanos” seriam “pró imperialismo”, os “nacionais” seriam “pro cripto bolchevismo”) até desembocar em mútuo diálogo de surdos quanto às idéias e em acirrada competição quanto às relações cotidianas. E assim perdeu-se em grande parte a consciência de que suas utopias eram partes complementares de uma mesma e generosa visão da cultura e da sociedade”.⁵

O tom das críticas se prolongou por muitos anos. Todavia, em 1986, Sérgio Ferro declarava que “eles foram arquitetos bem formados, técnicos excelentes, mas que praticamente não tinham nenhuma teoria sobre a arquitetura e sobretudo não tinham nenhuma visão política da arquitetura”.⁶ Foi necessária a publicação em 1997 do livro *Oswaldo Arthur Bratke*, de Hugo Segawa e Guilherme Mazza Dourado, para que os arquitetos de São Paulo comessem a descobrir que existia vida além da “caixa paulista”.⁷

Os arquitetos protagonistas desta tese foram atraídos por Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Marcel Breuer, Walter Gropius e

Mies van de Rohe. O fato de que, no auge da guerra fria, eles tivessem algum tipo de relação, mesmo que fosse uma mínima simpatia, em relação à arquitetura norte-americana os levou a uma situação paradoxal. Diante da patrulha ideológica usual entre os 'intelectuais brasileiros' a sua obra passou despercebida". Como reconhece Marlene Acayaba, foram "marginalizados pela história, mas bem recebidos pelos 'burgueses' ansiosos pelos progressos aventados pela cultura americana".⁸

A informação incluída na relação de arquitetos revela certos traços em comum.⁹ Não é intenção desde trabalho traçar minuciosas biografias, mas ater-se exclusivamente aos fatos relacionados à possível ascendência americana em sua obra. Interessa-nos conhecer quais foram os caminhos que as referências percorreram antes de, finalmente, serem incorporadas ao projeto.

Entre os vinte e três arquitetos selecionados, quinze são formados pela Universidade Mackenzie. São eles, em ordem alfabética: Roberto Cláudio dos Santos Aflalo, Marino Fernández Barros, Alberto Botti, Oswaldo Arthur Bratke, Salvador Candia, Galiano Ciampaglia, Plínio Croce, Miguel Forte, César Luiz Pires de Mello, Carlos Millan, Rodolpho Ortenblad Filho, Arnaldo Furquim Paoliello, Marc Rubin, Jacob Ruchti e Pedro Paulo de Melo Saraiva.¹⁰

Três saíram da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP): Rosa Kliass, Miranda Magnoli e José Luz Fleury de Oliveira. José Augusto Bellucci estudou na Escola de Belas Artes. Gregório Zolko escolheu a Universidade de Illinois Champaign Urbana. Os três arquitetos restantes eram imigrantes. Max Ouang, de origem chinesa e nascido em Paris, formou-se pela *École de Beaux Arts* de Bruxelas.¹¹ Eugênio Szilágyi, húngaro, graduou-se em Budapeste, na Real Universidade Húngara de Técnica e de Ciências Econômicas Paladino Josef, e Giancarlo Fongaro, italiano, estudou no Instituto Politécnico de Milão.¹²

Essa ampla maioria de graduados pela Universidade Presbiteriana Mackenzie é o primeiro ponto a destacar. Esta instituição segue as diretrizes da Escola Nova Americana, um movimento inspirado na filosofia de John Dewey, para quem a aprendizagem deveria ser uma atividade dinâmica e participativa, onde o aluno seria obrigado a aprender através da prática.¹³ As teorias de Dewey

- AFLALO**, Roberto Cláudio dos Santos (1926).
Arquiteto, Mackenzie, 1950 *
- BARROS**, Marino Fernandes (1923). Arquiteto,
Mackenzie, 1950 *
- BELLUCCI**, José Augusto (1907). Arquiteto,
Escola de Belas Artes de São Paulo, 1933 *
- BOTTI**, Alberto Rubens (1931). Arquiteto,
Mackenzie 1954
- BRATKE**, Oswaldo Arthur (1907). Engenheiro-
arquiteto. Mackenzie, 1921 *
- CANDIA**, Salvador (1924). Engenheiro-arquiteto,
Mackenzie, 1948 *
- CIAMPAGLIA**, Galiano (1913). Engenheiro-
arquiteto, Mackenzie, 1939
- CROCE**, Plínio (1921). Engenheiro-arquiteto,
Mackenzie, 1946 *
- FONGARO**, Giancarlo (1915). Arquiteto,
Instituto Politécnico de Milão, 1946 *
- FORTE**, Miguel (1915). Engenheiro-arquiteto,
Mackenzie, 1939 *
- KLIASS**, Rosa Grená (1932). Arquiteta, FAU/
USP, 1955
- MAGNOLI**, Miranda (1932). Arquiteta, FAU/
USP, 1955
- MELLO**, César Luiz Pires de (1929). Arquiteto,
Mackenzie, 1953
- MILLAN**, Carlos (1927). Arquiteto, Mackenzie,
1951 +
- OLIVEIRA**, José Luiz Fleury de (1933).
Arquiteto, FAU/USP, 1955
- ORTENBLAD FILHO**, Rodolpho (1927).
Arquiteto, Mackenzie, 1950
- OUANG**, Max (1909) Arquiteto, École de Beaux
Arts de Bruxelles, 1931 *
- PAOLIELLO**, Arnaldo Furquim (1927).
Arquiteto, Mackenzie, 1950
- RUBIN**, Marc (1931). Arquiteto, Mackenzie, 1955
- RUCHTI**, Jacob (1917) Engenheiro-arquiteto,
Mackenzie, 1940 *
- SARAIVA**, Pedro Paulo de Melo (1933).
Arquiteto, Mackenzie, 1955
- SZILÁGYI**, Eugênio (1919). Arquiteto, Real
Universidade Húngara, Budapest, 1943 *
- ZOLKO**, Gregório (1932). Arquiteto, University
of Illinois Champaign Urbana, 1955

* Falecidos



são aparentadas às propostas de Froebel, educador alemão, invariavelmente citado nas origens da formação de Frank Lloyd Wright. Os cursos do Mackenzie sempre tiveram fama de ser essencialmente práticos. “Na escola de Engenharia Mackenzie dos velhos tempos, podemos dizer que havia o que de melhor se podia contar como aprendizado prático e útil a um profissional. Logo no primeiro ano, tínhamos as oficinas de ferros, no primeiro semestre, e de madeira, no segundo. O que fazíamos ali era a formação de um operário... (...) Depois no terceiro ano teríamos estruturas de ferro e madeira. Então já estávamos familiarizados com os materiais”.¹⁴

Outra característica era a inflexibilidade de Christiano Stockler das Neves, que pressionava seus alunos a tal ponto que chegava a proibir que se mencionasse a arquitetura moderna em seus domínios. Sem dúvida, sua rígida exigência contribuiu para a excelente formação de um grande número de arquitetos. Embora não compartilhassem a estreita visão do professor, foram beneficiados pelos permanentes exercícios de projeto. “Havia poucos alunos em cada ano”, escreveu Forte. “Em 1934, em média nós éramos seis ou sete alunos por ano, e o curso era de seis anos (...) Todos os alunos dos seis anos trabalhavam juntos permitindo que aprendêssemos uns com outros (...) Era uma família única trabalhando com arquitetura dentro do Mackenzie.”¹⁵

Galiano Ciampaglia recordou com entusiasmo, durante a entrevista realizada, os anos de estudante na Escola Mackenzie, onde os alunos viviam divididos entre as imposições do diretor, veemente defensor da tradição *Beaux-Arts*, e seus interesses pelos mestres norte-americanos. Existia um grupo (Forte, Ruchti, Ciampaglia, Igor Sresnewsky e outros poucos) que, escondidos do professor, estudava por conta própria a arquitetura moderna. Ficaram cativados por Frank Lloyd Wright e por Richard Neutra e trocavam livros e revistas com a obra de seus “heróis”.

Jacob Ruchti e Igor Sresnewsky foram os responsáveis pela publicação, em 1935, do já mencionado artigo “Arquitetura funcional”, na *Revista de Engenharia Mackenzie*, um resumo de “New building art” de Richard Neutra.¹⁶

A Universidade Mackenzie recebia publicações americanas em sua Biblioteca Central. Foi ali que, em 1936, Ciampaglia teve seu

primeiro contato com Wright através do texto “The logic of the plan” (da série “In the cause of Architecture”, publicada pela *Architectural Record*). Em 1938 descobriu uma edição da *Architectural Forum* dedicada à obra do mestre de Taliesin e, em 1939, adquiriu em um sebo o livro *Modern architecture – being the Kahn Lectures*, que seria o primeiro de uma notável biblioteca dedicada a Wright, a quem ainda venera.¹⁷

O primeiro grupo de futuros arquitetos ingressou em março de 1946 e se formou em 1950.¹⁸ Foram oitenta e sete candidatos para o concurso de habilitação que dava acesso a vinte e cinco



ACIMA, À ESQUERDA MARINO BARROS E ARNALDO PAOLIELLO COMEMORAM O INGRESSO NA FACULDADE DE ARQUITETURA MACKENZIE 1946
 ACIMA, À DIREITA MARINO BARROS E VICENTE IGNATTI FRENTE A UMA OBRA DE SUA PRIMEIRA FIRMA, IGNATTI, PAOLIELLO & BARROS EM 1947
 NO CENTRO, À ESQUERDA ALUNOS DE 2º ANO EM 1947 EM PE DA ESQUERDA PARA A DIREITA, CASSIO GONÇALVES, ROBERTO AFLALO, JOSÉ MAYA, JORGE RICHTER, CARLOS LEMOS E MILTON NOGUEIRA DE SÁ NA FRENTE, GHESSANE ROSCHEL NO CENTRO, À DIREITA VISITA À SEGUNDA OBRA DO ESCRITÓRIO IGNATTI, PAOLIELLO & BARROS EM 1948 DA ESQUERDA PARA A DIREITA MARINO BARROS, VICENTE IGNATTI, ARNALDO PAOLIELLO, MILTON NOGUEIRA DE SÁ, PEDRO LAMBERTI, DIOGO CARDOSO E ERNANI DE AVELAR FRENTE COM O MESTRE DE OBRAS
 ABAIXO, À ESQUERDA ARNALDO PAOLIELLO E CASSIO GONÇALVES, DESENHANDO UM PROJETO POR 24 HS NO ATELÊ DA FACULDADE. EM 1948
 ABAIXO, À DIREITA ARNALDO PAOLIELLO, VICENTE IGNATTI E MARINO BARROS EM 1947
 NA PÁGINA DIREITA: GALIANO CIAMPAGLIA, MIGUEL FORTE, IGOR SRESNEWSKY EM 1947
 JANTAR JUNTO A UM GRUPO DE COLEGAS

vagas.¹⁹ Stockler das Neves continuava intransigente com o Movimento Moderno. Quando havia o chamado “projeto 24 horas”, dava um tema e os alunos tinham um dia completo para resolvê-lo. Passavam a noite nos ateliês. Roberto Aflalo, Rodolpho Ortenblad e Arnaldo Paoliello costumavam fazer duas versões do mesmo exercício. Uma, que sabiam que seria do agrado do mestre. Outra, a que eles consideravam correta. No dia seguinte entregavam um projeto moderno. Stockler das Neves não cabia em si com a surpresa. Em seguida, tratava de dissuadi-los, mas não demorava em se enfurecer. Nesse preciso momento, os jovens faziam aparecer sobre suas pranchetas a versão *Beaux Arts*. Somente assim conseguiam acalmá-lo. “Ah, outra vez o trio OPA”, dizia resignado o professor.²⁰

Na Universidade Mackenzie a ênfase estava na composição e na arquitetura. Marc Rubin, francês, radicado definitivamente no Brasil em 1950, recorda que, além dos projetos 24 horas, havia os de oito horas, os mensais, os trimestrais. Eles fixavam a folha marca Fabriano na prancheta e a deixavam no ateliê. Ao terminar o exercício, expunham os trabalhos para serem julgados. Os alunos descobriram que, se utilizassem traços fortes ou cores contrastantes, seus desenhos se destacavam graficamente dos outros. Essa atitude deixava irado Christiano Stockler das Neves, que gritava, enfurecido, “comunistas, revolucionários!”.²¹

Durante o primeiro ano de curso, Roberto Aflalo, Marino Barros, José Carlos Maya e Vicente Ignatti fundaram um estúdio no segundo andar da rua 7 de abril n. 34 (duas salas que eram de propriedade do pai de Paoliello). O capital da sociedade foi dilapidado na compra de pranchetas. A ocupação do grupo



consistia em fazer os trabalhos de faculdade dos alunos a ponto de se graduarem na Faculdade de Arquitetura Mackenzie, que eram aprovados no curso com os exercícios dos calouros. Se Stockler das Neves tivesse descoberto...²²

O rigor, não obstante, teve seu lado positivo. Incentivou uma “faculdade paralela”, que funcionava, informalmente, no ateliê de desenho artístico, onde se discutiam aqueles temas proibidos pelo diretor. Nessas reuniões, segundo descreveu Fábio Penteadó, foi apresentado à arquitetura moderna pelos colegas Carlos Millan, Jorge Wilhelm, Roberto Aflalo, Pedro Paulo de Melo Saraiva, Djalma de Macedo Soares, entre outros. “Foi assim que realmente comecei a entrar no assunto, tomando como referência principal os projetos do arquiteto O. A. Bratke (...) que tinha uma influência muito grande não só para mim, como em todo esse grupo que eu freqüentava.”²³ Além disso, a maioria dos alunos assinava revistas de origem americana que trocavam entre eles, como *Arts & Architecture*, *Architectural Forum* ou *Architectural Record*. Em geral, poder-se-ia afirmar que a afinidade com a arquitetura moderna dos Estados Unidos seguiu um caminho mais pragmático que ideológico. Mais ainda, os arquitetos se sentiam totalmente livres

OS FORMANDOS DE 1950. EM PÉ, DA ESQUERDA PARA A DIREITA: PEDRO LAMBERT, ROSCHEL MAJER BOTKOWSKI, ERNANI DE SA PIREZ, GHESSANE KLINK E MILTON NOGUEIRA. NA 2ª FILA, VICENTE IGNATTI, RODOLFO ORTENBLAD FILHO, JORGE RICHTER, CARLOS BARROS, ROBERTO AFLALO E CARLOS LEITE. NA 3ª, ABAIXADOS, CASSIO GONÇALVES, FÁBIO PENTEADEO, JOSÉ CARLOS MAYA, AFRÂNIO FURQUIM PAOLIELLO, E GERMANO GLUSTE.



para escolher a referência que consideravam a mais apropriada para a realidade brasileira.

Segundo Marc Rubin, o interesse pelo movimento moderno seguiu o princípio da ação e reação. Os alunos estudavam por sua conta somente pelo prazer de contradizer Christiano. Em seu caso, a aproximação a Frank Lloyd Wright seguiu um caminho diferente. Não foi na faculdade, mas por intermédio de um arquiteto norte-americano que trabalhava para o Citibank em São Paulo na década de 1940. Se nome era Charles Bosworth.²⁴

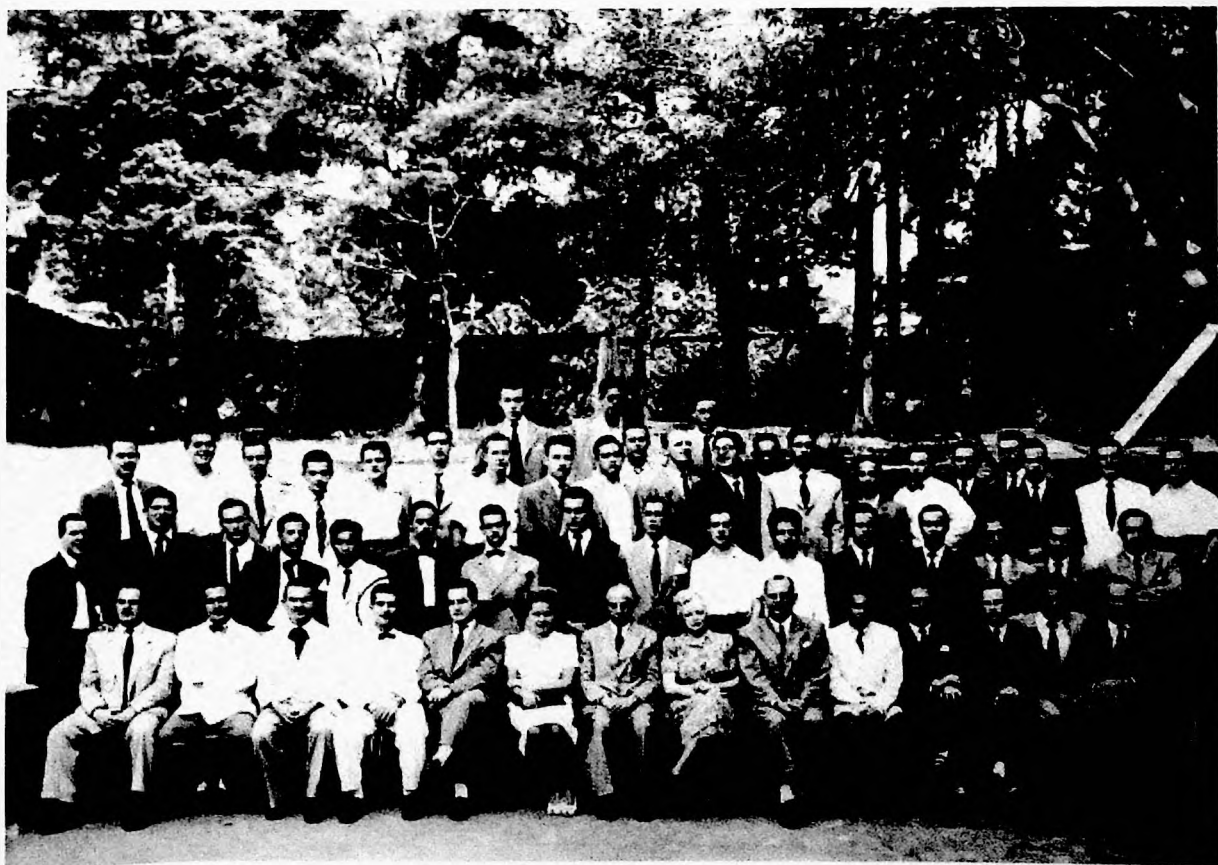
O clima de união e amizade que predominava na Faculdade Mackenzie perdia sua magia na hora do confronto com a Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. O pragmatismo contrastava com a propensão pela teoria e com a carga ideológica manifesta nos alunos mais intelectualizados da USP. “Naquele tempo o Mackenzie e a FAU ficavam a 100m um do outro e eu morava bem ao lado. Mas era mais ou menos convencionalizado que os alunos de um não se encontravam com os da outra.” Para Fábio Penteadó, “da mesma forma que havia esse radicalismo do Christiano contra a modernidade, havia na FAU um radicalismo ideológico e político, às vezes até

OS ALUNOS DO 1º A 5º ANO DA FACULDADE DE ARQUITETURA MACKENZIE EM OUTUBRO DE 1947. NA QUARTA FILA, EM PÉ, DE ESQUERDA PARA À DIREITA, GUILHERME GOBATO E DOIS COLEGAS NÃO IDENTIFICADOS (N/D).

NA TERCEIRA FILA, EM PÉ, MILTON GHIRALDINI, N/D, ROBERTO CARVALHO FRANCO, N/D, N/D, N/D, JORGE RICHTER, MARINO BARROS, CARLOS LEMOS, KLAUSS EGGERS, ERWIN ROSCHEL, GHESSANE KLINK, ANTÔNIO MARX, ALBERTO NASSRALLA, GUEDALIE LAFER, NILO RAMOS VILLABOIM, N/D, N/D, ERNANI AVELAR PIRES, ALFIO PUCCINELLI E SALVADOR CANDIA.

NA SEGUNDA FILA, EM PÉ, VICENTE IGNATTI, ANTÔNIO RIBEIRO, N/D, RODOLPHO ORTENBLAD FILHO, N/D, CÁSSIO PINHEIRO GONÇALVES, ROBERTO AFLALO, N/D, MILTON NOGUEIRA DE SÁ, JOSÉ CARLOS MAYA, CARLOS MILLAN, PAULO SIQUEIRA, MILTON FARIA, N/D, YOSHIKAZU MORITA E HERMAN JOSÉ REVOREDO.

NA PRIMEIRA FILA, SENTADOS, WALTER RUSSO, JULIANO TONETTI, WILLIAM BLANCO DE ABRUNHOSA TRINIDADE (O COMPOSITOR BILLY BLANCO), ARNALDO PAOLIELLO, PROFESSOR ARQUITETO FERNANDO MARTINS GOMES, PAOLA TAGLIACOZZO, O DIRETOR CHRISTIANO STOCKLER DAS NEVES, A SECRETÁRIA ANITA DUBUGRAS MARX (FILHA DO ARQUITETO VICTOR DUBUGRAS), PROFESSOR KOSUTA, CARLOS BAHIANA, DIOGO FARIA CARDOSO, PEDOR LAMBERT, MAJER BOTKOWSKI E TITO PISTORESÍ.



impossibilitando o relacionamento com algumas personalidades que seriam extremamente necessárias para a nossa formação”.²⁵ A influência de Artigas predominava nos anos 50 entre os alunos da FAU. Mas também estavam presentes as de Le Corbusier e de Niemeyer. Fleury de Oliveira comentou no depoimento que sua primeira obra, uma casa no bairro de Pinheiros, “surpreendeu os seus colegas do curso, que esperavam uma obra ‘mais Niemeyer’”.²⁶

Rosa Kliass e Miranda Magnoli se dedicaram a partir de fins da década de 1960 exclusivamente ao paisagismo. Suas referências californianas chegaram através do professor Roberto Coelho Cardozo, que havia trabalhado na Califórnia com o famoso paisagista Garret Eckbo.²⁷

Gregório Zolko, por outro lado, optou, com apoio familiar, por uma formação cem por cento americana. Estudou na University of Illinois Champaign Urbana, considerada melhor que o Illinois Institute of Technology e uma das mais reconhecidas do país. Lá teve a oportunidade de ter Mies, do IIT, como professor convidado, durante seu curso.²⁸

INJUSTIÇADOS DE ONTEM

Outro aspecto a se notar na lista de arquitetos selecionados é a diferença das gerações. Poder-se-ia dizer que boa parte deles – os nascidos entre 1925 e 1933 – pertence a uma mesma geração. Igualmente, é possível detectar a presença de algumas figuras referenciais que tiveram – consciente ou inconscientemente – a missão de abrir o caminho para os mais jovens. É o caso de Bratke, citado por todos os entrevistados como o exemplo que procuravam emular. Em seu ateliê na rua Avanhandava trabalharam Marino Barros, Rodolpho Ortenblad Filho Arnaldo Furquim Paoliello, Carlos Lemos, Vilanova Artigas, Alberto Botti, Igor Sreneswsky, Israel Sancovski, Giancarlo Fongaro, Alberto Andrade, Sérgio Pileggi, Takeo Harada.²⁹ Foi ali, nas propostas modernas e inovadoras de Bratke, que eles descobriram as possibilidades da casa moderna norte-americana.

Bratke deve ser considerado o pioneiro deste grupo, aquele que fez de sua obra um campo de provas. Nenhum aspecto do programa ficava fora de seu alcance, seus estudos minuciosos





abarcavam questões funcionais, formais e técnicas. Estudioso da arquitetura moderna norte-americana, logo se identificou com seu pragmatismo, racionalidade construtiva, evidente funcionalidade e as possibilidades das novas tecnologias, todos eles colocados em função de uma nova forma de vida e uma estética moderna.

Por sua postura humilde, oposta à idéia de genialidade, requisito que outros arquitetos consideravam qualidade imprescindível, Bratke foi respeitado como alguém que conhecia o ofício. Mas a *intelligentzia* local o considerava um profissional "limitado". Na falta de teoria e discursos, ele oferecia seu trabalho. Os clientes de seus mais de mil e quinhentos projetos, pelo menos, souberam dar-lhe valor a tempo.³⁰

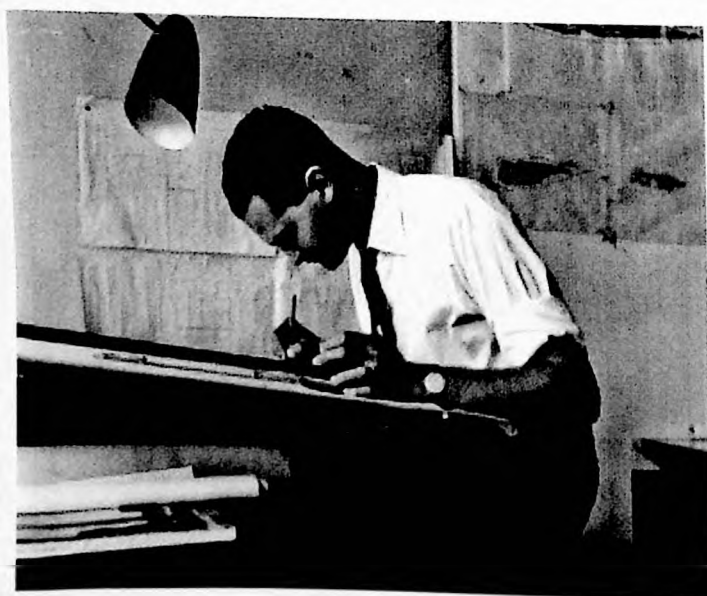
Da mesma forma são lembrados Jacob Ruchti, Salvador Candia, Plínio Croce, Miguel Forte e Galiano Ciampaglia. No início da década de 1950, César Luiz Pires de Mello e José Luiz Fleury de



ACIMA: ROBERTO AFLALO, PLÍNIO CROCE E SALVADOR CANDIA.
ABAIXO: JACOB RUCHTI

Oliveira trabalharam no estúdio de Ruchti e Candia, que então eram sócios. Na realidade, o grupo dos precursores tinha uma relação estreita tanto no aspecto pessoal quanto profissional, chegando a associar-se livremente para determinados projetos. Em 1952, Forte, Ruchti, Croce e Aflalo fundaram, junto com Carlos Millan e Chen Y Hwa, a Branco & Preto, um marco para o design moderno em São Paulo. Pedro Paulo de Melo Saraiva revelou em depoimento que a influência norte-americana chegou à sua geração filtrada pela visão de Oswaldo Bratke, Miguel Forte e Galiano Ciampaglia.³¹

O grupo de Jacob Ruchti, Miguel Forte, Salvador Candia, Plínio Croce, Roberto Aflalo e Carlos Millan era muito unido. “Desde quando começamos a trabalhar”, comentou Aflalo em uma entrevista em 1991, referindo-se à sua sociedade com Croce, “sempre nos consideramos muito influenciados pela Bauhaus e



ACIMA: PLÍNIO CROCE
ABAIXO: ROBERTO AFLALO

procurávamos os arquitetos que achávamos que tinham a mesma influência, como Rino Levi, Salvador Candia, Jacob Ruchti. Sempre nos consideramos o oposto da arquitetura não só de Le Corbusier, Niemeyer, da arquitetura carioca e do *Brazil Builds*, como da arquitetura paulista”.³² Segundo a definição de seu filho Marcelo, Aflalo era “uma mistura improvável de Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe”.³³

Ruchti e Forte viajaram juntos aos Estados Unidos em 1946. Ruchti, filho de um arquiteto suíço que emigrou em 1919, contratado pela família Klabin, trabalhou com seu pai logo depois de se graduar. A casa de campo que realizaram em 1943 se organizava em torno do *working space*, à maneira das casas Usonia.³⁴ Em 1941, escreveu um artigo na revista *Clima*, “Constructivismo”, em que comparava os conceitos espaciais de Frank Lloyd Wright em relação à arte abstrata.³⁵

Miguel Forte é amplamente conhecido por sua fidelidade ao ideário wrightiano, assim como seu sócio Galiano Ciampaglia. Juntos, realizaram uma série de importantes casas em São Paulo. Esse último, individualmente, concluiu sua primeira casa em 1957. “Humanista, Ciampaglia encara o ofício como um artesão e não divide o trabalho entre projeto, desenho e obra. Focado na arquitetura americana do início do século, distingue cada projeto a partir da natureza, do homem e da função. Obtém o máximo dos materiais desenhando a sua forma e moldando em detalhes”.³⁶ Ele é um homem envolto no “universo das residências”.

Marino Fernandes Barros dedicou-se mais à engenharia que à arquitetura. Sua empresa construtora, que alternou os nomes

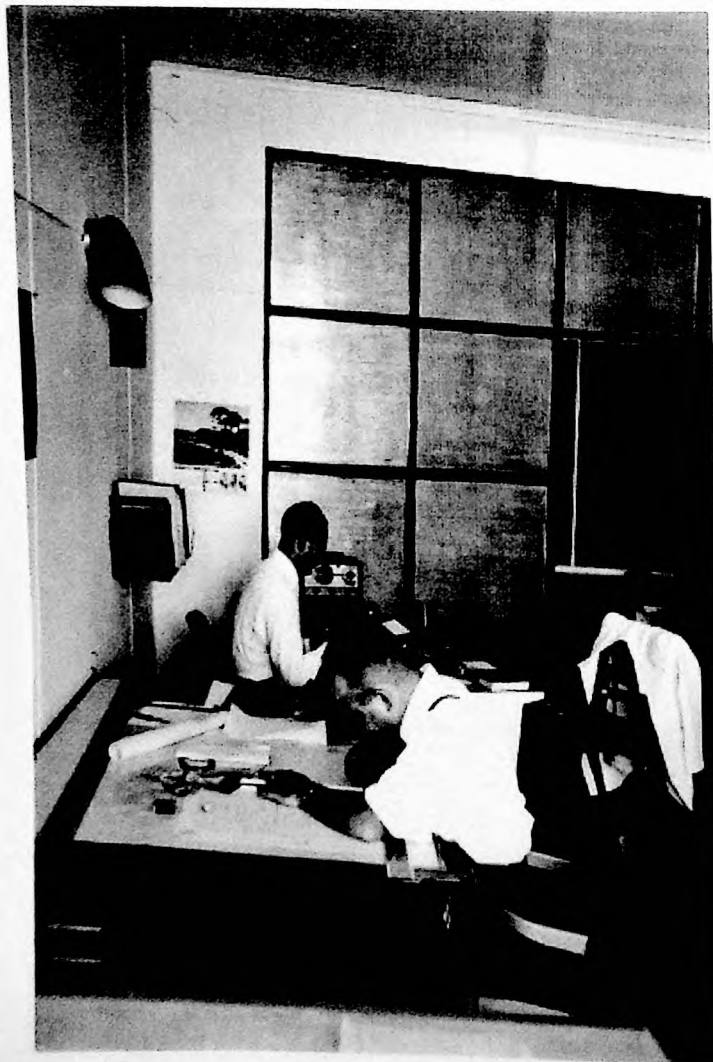


PLÍNIO CROCE, SALVADOR CANDIA, JACOB RUCHTI
E ROBERTO AFLALO

Marino Barros e Metrópole – esta em sociedade com Max Ouang –, foi responsável pela edificação de algumas casas de outros colegas da lista, como Ruchti e Aflalo. Sua empresa era reconhecida pela boa qualidade dos materiais, a ponto de ser considerada, naquela época, uma *griffe*.³⁷

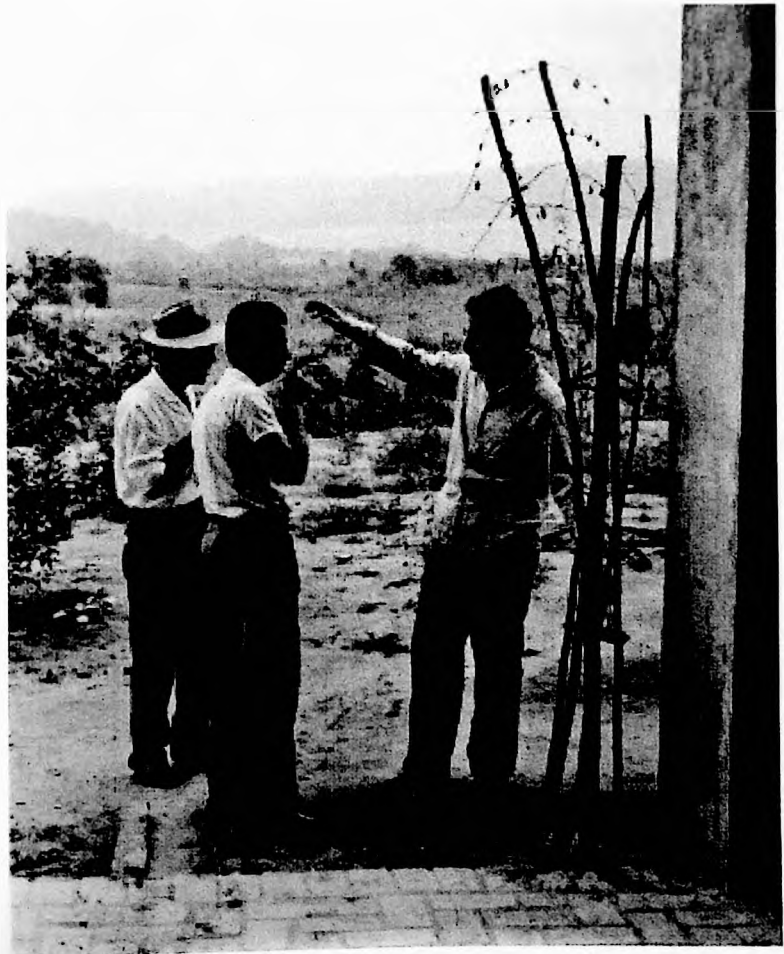
A carreira de Millan, falecido em 1964 aos 37 anos, teve um desenvolvimento vertiginoso. Associado a Roberto Carvalho Franco e Sidney Fonseca projetaram duas casas, uma em Araraquara (Or ncio Arruda) e outra em São José dos Campos (Olívio Gomes).³⁸ Na I Bienal, a residência de Araraquara venceu na categoria estudantes. Desde esse momento até sua morte, sua obra pode ser dividida em três fases.   da primeira delas, marcada por referências de Neutra, Frank Lloyd Wright, Breuer e, localmente, de Levi e Bratke, que nos ocuparemos neste trabalho.³⁹

Já aqueles arquitetos formados posteriormente a 1951, de uma



PLÍNIO CROCE E JACOB RUCHTI

maneira ou outra, reconhecem sua dívida para com os precursores.⁴⁰ A existência de certas afinidades entre os membros de uma mesma geração é habitual. Assim como Bratke é citado como o modelo no âmbito paulista, existe unanimidade entre as referências estrangeiras mais influentes: Neutra, Wright e Breuer.



ACIMA: ROBERTO AFLALO. ABAIXO: CARLOS MILLAN

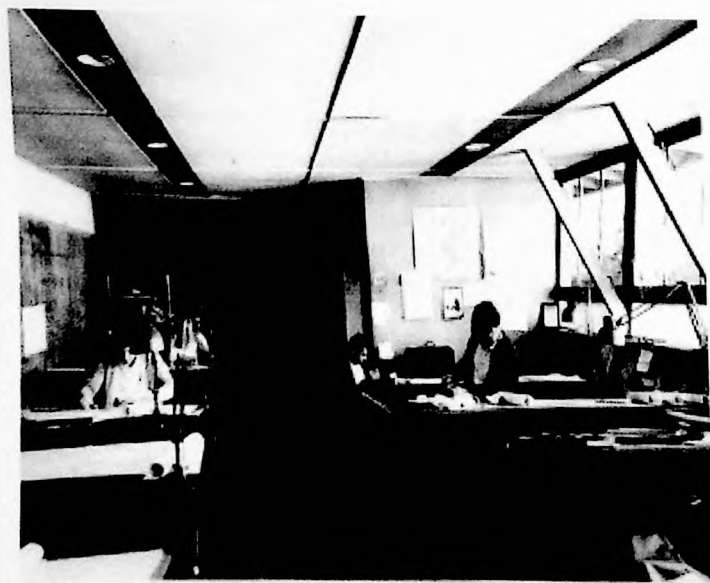
Alguns, como Pires de Mello, reconheceram também a importância de Paul Rudolph e a Escola de Sarasota, sobretudo pelas semelhanças ambientais com São Paulo.⁴¹

OUTRA PERSPECTIVA

A presença do imigrante, portador de uma cultura diferenciada, é outro tema que nos interessa destacar. Por sua perspectiva distinta, pode chegar a realizar valiosas contribuições ao meio local, tanto inovadoras como apropriadas.⁴²

Giancarlo Fongaro nasceu na Itália em 1915, estudou no Instituto Politécnico de Milão e chegou ao Brasil em 1947. No princípio, como todos os imigrantes, estava impedido de assinar obras, por isso se via obrigado a trabalhar à sombra de algum arquiteto de renome. Fez isso para Gregori Warchavchik, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Plínio Croce e Roberto Aflalo, Salvador Candia, entre outros. Chegou a perder seu diploma em uma de suas viagens, mas logo o recuperou com a ajuda do engenheiro Fulvio Nanni – que mais tarde construiria boa parte de suas obras – e finalmente conseguiu naturalizar-se em 1954. Fongaro, além disso, se especializou em projeto de interiores. Desenhava os móveis da Ambiente e também os da Jatobá, onde montou a sala de vendas como se fosse uma residência, com salas, dormitórios, uma iniciativa pioneira que teve grande êxito na cidade.⁴³

No estúdio de Bratke, na época da morte de seu sócio Carlos Botti em um acidente aéreo em 1942, começou a trabalhar Zoltán



O ATELÍE DE OSWALDO ARTHUR BRATKE NA RUA AVANHANDAVA



Dudus, arquiteto húngaro formado em 1940 na Universidade Real de Budapest.⁴⁴

Em “Elementos de Oswaldo Bratke” Hugo Segawa menciona que Dudus foi “uma espécie de ‘consciência crítica’ do arquiteto: cobrava de Bratke uma solução melhor, quando entendia que a resolução não estava satisfatória”.⁴⁵ Coincidentemente, Arnaldo Paoliello, que trabalhou com eles entre 1946 e 1951, chegando a ser sócio de ambos em 1951, confirmou que Dudus costumava mostrar a Bratke obras de Neutra ou de Breuer publicadas na revista *Arts & Architecture*, e fazia comentários sobre como deveriam encaminhar sua própria obra, segundo as diretrizes racionais dos grandes mestres da arquitetura moderna norte-americana, eles próprios imigrantes. “Aprendi mais com Dudus do que com o próprio Bratke”, afirma Paoliello.⁴⁶

Foi, talvez, Zoltán Dudus quem indicou seu compatriota Eugênio Szilágyi para trabalhar no ateliê de Bratke, onde permaneceu entre



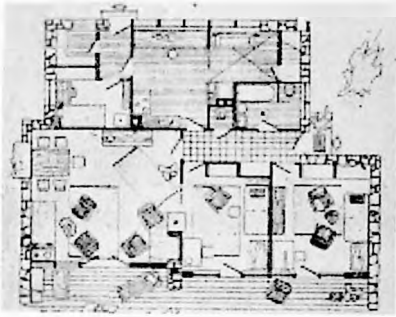
ACIMA: ZOLTÁN DUDUS COM O PROJETISTA OSWALDO DE AMARAL
ABAIXO DUDUS, SÓCIO E CHEFE DO ESCRITÓRIO DO BRATKE, NO ATELÊ DA RUA AVANHANDAVA

1951 e 1955. Logo se naturalizou e abriu seu próprio estúdio e empresa construtora, onde desenvolveu uma obra prolífica que inclui aproximadamente duzentas residências. A colônia húngara em São Paulo era relativamente próspera. Desde a década de 1940, um grande número de imigrantes possuía casa própria, incluindo uma bem sucedida classe média de arquitetos, médicos e engenheiros.⁴⁷

Mas o que atraiu Szilágyi aos trópicos foi sua arquitetura. Egresso da mesma universidade que Dudus, chegou a exercer a profissão na Hungria, inclusive no imediato pós-guerra, quando ganhou vários primeiros prêmios para realizar casas populares pré-fabricadas durante a reconstrução. Mas, em 1949, ele e sua esposa decidiram deixar o país natal. Eles fugiram a pé, atravessando fronteiras, sem visto nem passaporte. Instalado temporariamente em Paris, foi sócio do estúdio Keer-Beugnet. Ali Szilágyi viu pela primeira vez a arquitetura moderna brasileira na *L'architecture d'aujourd'hui*. Suas formas o enfeitiçaram e seu destino foi decidido por algumas pequenas fotografias de arquitetura e natureza



AUTORRETRATO DE EUGÊNIO SZILÁGYI



exuberantes. Em 1951 partiram de Marselha em um navio de refugiados. Na escala no Rio de Janeiro, desceu para conhecer o Ministério de Educação e Cultura e outras obras de Niemeyer e Reidy, acompanhado por arquitetos húngaros que já residiam no Brasil. Em São Paulo, receberam ajuda da comunidade beneditina húngara de Vila Anastácio. E não demorou a entrar em contato com o mundo da arquitetura de São Paulo. Conterrâneo de Marcel Breuer, Szilágyi era um grande admirador de sua obra, a de um húngaro que havia conquistado os Estados Unidos ou, o que é o mesmo, havia conseguido triunfar no mundo inteiro.⁴⁸

Talvez o único ponto em comum entre Eugênio Szilágyi e Max Ouang, além de terem chegado ao Brasil em 1951, seja que ambos fugiam de governos comunistas recém-implantados em seus países.

Nascido em Paris, filho do cônsul chinês e de uma concertista de piano belga, Max estudou em Bruxelas e fez fortuna em Shangai.⁴⁹

Um arquiteto ocidentalizado era um luxo extra para a alta sociedade chinesa, que vivia em áreas internacionais, em bairros sob a proteção de países ocidentais. Ouang escolheu a concessão americana para se radicar. Casou-se com uma jovem chinesa e teve dois filhos. Trabalhou para as famílias mais poderosas e também para estrangeiros, especialmente americanos, com os quais colaborou durante a ocupação japonesa (chegou a ser amigo do piloto Charles Lindbergh).

A guerrilha de Mao Tse-Tung avançava, mas Ouang tinha esperanças de que não chegaria a ocupar o poder. Não obstante, levou sua mulher e filhos por precaução a Hong Kong e permaneceu até o último momento em Shangai. Quando a situação se tornou insustentável, Max fugiu no último avião, deixando para trás todos os seus pertences. Não teve opção, era um homem marcado pelos comunistas por suas conexões com o ocidente. Mais tarde, graças ao adido cultural da embaixada francesa, conseguiu recuperar objetos e móveis de sua coleção.

A paixão de Max Ouang eram os Estados Unidos e Frank Lloyd Wright. Mas as cotas para imigrantes chineses acabaram rapidamente e teve que escolher outros horizontes. Para isso, deixou sua família em Hong Kong, onde permaneceu entre 1947 e 1950, e deu duas voltas ao mundo procurando o melhor lugar para se estabelecer. Regressou com três opções, lugares onde

presentia que haveria um grande desenvolvimento no campo da arquitetura e do urbanismo: Canadá, Chile e Brasil. O clima ameno, sem dúvida, pesou na escolha final: Brasil.

A viagem teve uma escala de quatro meses nos Estados Unidos. A intenção de Ouang era investigar a tipologia do *ranch* californiano e a influência da arquitetura japonesa na arquitetura moderna norte-americana. Ele achava que adaptar essas arquiteturas ao trópico poderia chegar a ser uma solução apropriada. Percorreram obras, compraram móveis e objetos de design – com os quais encheu um contêiner –, que lhe serviriam para reproduzir em projetos futuros. “Foi se municiar”, reconheceu seu filho Richard.⁵⁹

Os Ouang chegaram a São Paulo em um vôo da Pan Am em 1951. No princípio ficaram alojados no Hotel Excelsior e logo alugaram uma casa na praça Morungaba. Foi assim que conheceu Marino Barros, dono da propriedade. Pouco depois começou a trabalhar na construtora de Marino, do qual mais tarde seria sócio. Mudaram o nome da empresa para Metrópole.

Mas Ouang estava decidido a adaptar a arquitetura da Califórnia a São Paulo, construindo uma casa para ele, que lhe serviria como cartão de apresentação. Para isso, consultou seus contatos iniciais no Brasil, que eram Otávio Lotufo e Jorge Richter. Lotufo compreendeu rapidamente a idéia de Ouang. Para introduzir o *ranch* californiano seria necessário um terreno de medidas maiores



MAX OUANG E A FAMÍLIA, NUMA DAS CASAS QUE CONSTRUÍU EM MORUMBI. NA PÁGINA SEGUINTE: O CARTÃO DE VISITAS DE OUANG.

干

葉

王

do que as habituais. Os Jardins estavam fora de questão. Eram lotes pequenos e seus preços muito elevados. Sugeriu então uma área “muito distante”, mais além de onde Oswaldo Bratke e seu amigo Oscar Americano haviam construído recentemente suas casas. Max escolheu uma área para construir duas residências, uma rebatida em relação à outra, uma para sua família e outra para venda. O único corretor do empreendimento era Oswaldo Marcucci. Ouang deixou as plantas com ele e logo apareceu o primeiro interessado. O médico pediatra Marcos Alves Lima foi o primeiro vizinho dos Ouang no Morumbi. Pouco a pouco, os donos do loteamento começaram a promover as casas. Na venda do terreno, incluíam o projeto de Max Ouang.

Com o tempo, Max foi se integrando ao mundo dos arquitetos, especialmente ao grupo dos mackenzistas, que eram os mais afins à sua forma de pensar. Sua filha Ina recorda algumas conversas entre Ouang e Ruchti. Este tinha idéias claras sobre o paisagismo tropical. Com seu sotaque inconfundível, insistia: “Max, aqui no ‘Brrasil’, os ‘jarrdins’ têm que ‘terr’ plantas ‘carrnudas’.”⁵¹

NOTAS

¹ LEMOS, Carlos A.C. A verdadeira origem do movimento moderno da arquitetura brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 set. 1972.

² A ausência de nomes como Eduardo de Almeida, João Carlos Cauduro e Ludovico Martino se deve ao fato de que se graduaram em 1960, ano limite desta pesquisa.

³ Depoimento de Roberto Aflalo Filho à autora, 7 de abril de 2005.

⁴ KATINSKY, Júlio. Duas Utopias. In: ACAYABA, Marlene. *Branco e Preto: uma história do design brasileiro nos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994, p. 1-2

⁵ *Ibidem*.

⁶ Citado por CAMARGO, Mônica Junqueira. *Princípios de arquitetura moderna na obra de Oswaldo Bratke*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000, p. 63.

⁷ SEGAWA; DOURADO (1997) *Op. cit.*

⁸ ACAYABA, Marlene. *Op. cit.*, p. 6.

⁹ A reconstrução da situação no período 1945-1960 foi realizada em grande parte com base nos depoimentos dos arquitetos protagonistas, seus familiares, amigos e colaboradores, os quais cederam generosamente seu tempo, assim como material inédito.

¹⁰ Croce e Aflalo trabalharam associados, assim como Botti e Rubim e Forte e Ciampaglia. A partir de 1962 Croce e Aflalo se uniram a Giancarlo Gasperini. Na atualidade, o escritório leva o nome de Aflalo Gasperini. Também continuam em plena atividade Botti Rubin, Pedro Paulo de Melo Saraiva e Arnaldo Furquim Paoliello.

¹¹ O sobrenome era Wang. Seu pai, cônsul em Paris, mudou-o para Ouang para manter a fonética original em lugar de “vang”, como era pronunciado

em francês. Depoimento de Ina Ouang à autora, 8 de abril de 2005.

¹² Ao se naturalizar brasileiro, Szilágyi traduziu seu nome, Jenó, pelo equivalente local, Eugênio. Depoimento de Susana Szilágyi à autora, 8 de março de 2005. Marc Rubin não foi incluído no grupo de imigrantes, já que se radicou no Brasil com menos de vinte anos e estudou em São Paulo, ao contrário de Fongaro, Ouang e Szilágyi, que chegaram com suas carreiras iniciadas.

¹³ CAMARGO (2000). *Op. Cit.*, p. 73

¹⁴ SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de; DERNTL, Maria Fernanda. Christiano Stockler das Neves, o arquiteto, o professor e o defensor da profissão. *Escola de Engenharia 1º Centenário*. São Paulo: Universidade Mackenzie, 1996, p. 50. A citação é de Fernando Martins Gomes.

¹⁵ FORTE, Miguel. *Diário de um jovem arquiteto: minha viagem aos Estados Unidos em 1947*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2001, p. 14.

¹⁶ NEUTRA (1937) *Op. cit.*

¹⁷ Depoimento de Galiano Ciampaglia à autora, 11 de agosto de 2004.

¹⁸ Depoimento de Carlos Lemos à autora, 7 de março de 2005. Oficialmente, a criação da Escola de Arquitetura data de agosto de 1947. Até então, os alunos saíam com o título de engenheiro-arquiteto.

¹⁹ SAMPAIO; DERNTL (1996). *Op. cit.*, p. 48.

²⁰ Depoimento de Arnaldo Furquim Paoliello à autora, 24 de outubro de 2002.

²¹ Depoimento de Marc Rubin à autora, 5 de maio de 2005.

²² Depoimento de Arnaldo Furquim Paoliello à autora, 8 de março de 2005. Evitaremos mencionar os nomes dos alunos que usufruíam os serviços.

²³ PENTEADO, Fabio. *Fabio Penteado: Ensaios de arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes, 1998, p. 19

²⁴ Depoimento de Marc Rubin à autora, 5 de maio de 2005. O americano Charles Bosworth (1914-1999) decidiu ficar no Brasil, onde teve uma prolífica carreira. Das muitas residências que construiu em São Paulo, seis delas se localizavam na Chácara Flora, onde estava concentrada a colônia americana da cidade. Depoimento de Maria Luz Crespi Bosworth à autora, 5 de julho de 2005.

Outro mackenzista ligado a Bosworth foi William Hentz Gorham, formado na turma da 1945. Eles trabalharam juntos no Citibank. Em 1958, Gorham iniciou sua prática independente. Dedicou-se especialmente ao projeto e construção de residências, algumas delas modernas. Depoimento de William Hentz Gorham à autora, 1 de abril de 2005. Devo a Sylvia Ficher a indicação do arquiteto citado.

²⁵ PENTEADO (1998). *Op. cit.*, p. 19.

²⁶ Depoimento de José Luiz Fleury de Oliveira à autora, 27 de agosto de 2002. Residência no Alto de Pinheiros. Acrópole, São Paulo, n. 218, p. 54-55, dez. 1956. O projeto mencionado era de 1952.

²⁷ Depoimentos à autora de Rosa Kliass, 15 de setembro de 2004, e de Miranda Magnoli, 15 de março de 2005.

²⁸ Depoimento de Gregório Zolko à autora, 16 de março de 2005.

²⁹ SEGAWA; DOURADO (1997). *Op. cit.*, p. 43.

³⁰ Para maiores detalhes sobre a obra de Bratke, ver CAMARGO (2000) *Op. cit.* e SEGAWA; DOURADO (1997) *Op. cit.*

³¹ Depoimento de Pedro Paulo de Melo Saraiva à autora, 26 de março de 2003.

³² 30 RESPOSTAS que fazem pensar, *Projeto Design*, São Paulo, n. 300, p. 30, fev. 2005.

³³ Depoimento de Marcelo Aflalo à autora, 7 de abril de 2005.

³⁴ ACAYABA (1994) *Op. cit.*, p. 33.

³⁵ RUCHTI, Jacob. Constructivismo. *Clima*, São Paulo, n. 4, p.95-101, 1941

³⁶ CIAMPAGLIA, Fernanda. Uma obra de serenidade e beleza. *au*, São Paulo, p. 57-61, set. 2001.

³⁷ Depoimento de Marino Barros à autora, 25 de setembro de 2003.

³⁸ Luiz Roberto Carvalho Franco juntamente com Roberto Cerqueira César foram integrantes de Rino Levi Arquitetos.

³⁹ Para maiores detalhes sobre a obra de Carlos Millan, ver FAGGIN, Carlos Augusto Mattei. *Carlos Millan: itinerário profissional de um arquiteto paulista*. São Paulo Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

⁴⁰ O Instituto de Arquitetos de Brasil, seção de São Paulo, tinha apenas 38 inscritos em 1943; em 1950 eles eram 243, atingindo 453 em 1955 e 715 em 1960. Os matriculados em arquitetura no país eram, em 1945, apenas 64, no ano seguinte somavam 546, atingindo 1.189 em 1950. Entre 1950 e 1960 esse número girou em torno de 1.500 a 1.600. DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 153-154.

⁴¹ Depoimento de César Luiz Pires de Mello à autora, 24 de setembro de 2002.

⁴² Muito se tem comentado sobre o célebre Bernardo Rudofsky. Na realidade, não poderia ser considerado um imigrante, pois nunca teve a intenção de se radicar no Brasil. Este foi seu caminho de entrada para os Estados Unidos, o destino escolhido. Não obstante, durante sua permanência em São Paulo construiu duas casas em São Paulo, Frontini (1941-1943) e Arnstein (1939-1941), que contaram com ampla divulgação internacional. Sobre o tema, Richard Morse comentou em 1953 “os arquitetos paulistanos começavam a estabelecer cuidadosa discriminação entre técnicas e soluções estranhas e a interessar-se por problemas peculiares, e necessariamente soluções peculiares a São Paulo (...) seguindo o exemplo de homens como Rino Levi e Bernardo Rudofsky. MORSE (1953). *Op. cit.*, p. 303

⁴³ Depoimento de Wilma Perillo Fongaro à autora, 3 de junho de 2005.

⁴⁴ Não foi possível precisar o ano exato em que começaram a trabalhar juntos, mas foi entre 1942 – ano do falecimento de Botti – e 1946, data em que Arnaldo Paoliello entrou no estúdio. Nessa época, Dudus já era sócio de Bratke. Depoimentos à autora de Taglar Dudus, 23 de maio de 2005, e Arnaldo Paoliello, 18 de março de 2005.

⁴⁵ SEGAWA; DOURADO (1997). *Op. cit.*, p. 42.

⁴⁶ Depoimento de Arnaldo Paoliello à autora, 18 de março de 2005.

⁴⁷ HALL, Michael. Capítulo 4. In: PORTA (2004). *Op. cit.*, p. 120-151.

⁴⁸ Depoimento de Susana Szilágyi à autora, 8 de março de 2005. Agradeço a Ana da Costa Lino, neta do arquiteto, por ter me facilitado o material gráfico e fotográfico do arquiteto Eugênio Szilágyi.

⁴⁹ A história de Max Ouang foi reconstruída a partir dos depoimentos de seus filhos Ina e Richard.

⁵⁰ Depoimento de Richard Ouang à autora, 10 de outubro de 2004.

⁵¹ Depoimento de Ina Ouang à autora, 8 de abril de 2005.



ARQUITETOS PEREGRINOS

**Em fim de 1945, tivemos o prazer de conhecer Neutra (...) Se, de longe, já era tão grande a sua influência sobre todos nós, que dizer o que foi a sua presença aqui?
Gregori Warchavchik**

A DISTÂNCIA E AS IMAGENS

Existe um tema caro a arquitetos de todas as épocas: o contato com outras culturas. Explorando se ampliam horizontes e conhecimentos. As viagens são uma constante na história da arquitetura, embora não haja dúvida de que os gostos mudaram desde os tempos do *Grand Prix de Rome*, quando os estudantes aspiravam estudar a arquitetura clássica *in situ*.

Adolf Loos foi um dos primeiros europeus a “descobrir” a arquitetura americana. Em 1893 empreendeu uma viagem decisiva pelos Estados Unidos, onde permaneceu por três anos trabalhando na indústria da construção, de pedreiro a colocador de tacos. No Meio Oeste conheceu a Escola de Chicago, as obras de Louis Sullivan e de seu jovem discípulo Frank Lloyd Wright. Um trecho do artigo de Sullivan *Ornament in architecture* o impressionou em especial: “Eu diria que seria muito bom para a nossa estética se pudéssemos nos abster completamente do uso de ornamentos por alguns anos, a fim de que nosso pensamento pudesse se concentrar intensamente na produção de edifícios bem elaborados e graciosos no seu despojamento.”¹

Entre 1896 e 1903 Hermann Muthesius esteve em Londres como adido da embaixada alemã com o objetivo de estudar especificamente a moradia na Inglaterra contemporânea (presença que despertaria suspeitas sobre sua possível condição de “espião germânico”). De regresso à Alemanha, estava convertido em um profundo admirador da casa inglesa e da tradição de William Morris e chegou a escrever vários livros sobre o assunto. O mais conhecido, *Das Englische Haus* (1904-1905), foi uma referência importante para a formação dos arquitetos modernos.

Frank Lloyd Wright já começava a despertar o interesse dos europeus, fato reforçado por sua permanência de três anos na Europa para acompanhar a exposição e a publicação de seu trabalho em *Ausgeführte Bauten* (1910). O *séjour* europeu lhe

permitiu, seja dito de passagem, fugir com a esposa de um cliente, uma situação considerada escandalosa para a sociedade americana da época, o que o condenou ao ostracismo.

A Europa ostentava então o posto de centro difusor de idéias de arquitetura. Não obstante, o intercâmbio entre a Europa e a América começou a ser mais freqüente no período entre guerras. Pressionados pela ameaça do nazismo, os nomes mais representativos da arquitetura européia, Walter Gropius, Marcel Breuer e Mies van der Rohe, acabaram estabelecendo residência permanente nos Estados Unidos, que os recebeu de braços abertos em suas universidades.

A *paixão* americana posterior a 1945 alimentou o turismo cultural desde e para os Estados Unidos. Crescia o interesse dos profissionais da América Latina pela arquitetura moderna norte-americana, cujos maiores expoentes eram, paradoxalmente, de origem européia. Quem ia do sul para o norte o fazia com a humildade do aprendiz, em busca de novos conhecimentos. Aqueles que se aventuravam por estas latitudes, em compensação, o faziam convencidos de que tinham muito que ensinar. Exibiam, às vezes, a arrogância de quem se sabe o centro das atenções.

João Batista Vilanova Artigas foi pioneiro nesta onda de “viagens de estudos”. Sua ida aos Estados Unidos, patrocinada por uma bolsa da Fundação Guggenheim, já foi amplamente tratada no livro *Wright e Artigas: duas viagens*. Em uma fase em que a cultura norte-americana ainda despertava seu entusiasmo, Artigas se propôs conhecer de perto a obra Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Marcel Breuer, Richard Neutra e George Frederick Keck, decidido a incorporar sua experiência à arquitetura moderna paulista.²

Entre os admiradores da arquitetura moderna norte-americana, um bom número de egressos da Faculdade de Arquitetura Mackenzie realizou sua peregrinação, que geralmente incluía alguns *musts*, como Breuer e Gropius em Lincoln, Wright em Chicago e Neutra em Los Angeles.

Entre março e agosto de 1947 Miguel Forte e Jacob Ruchti empreenderam uma viagem com o objetivo de conhecer e analisar a arquitetura americana. Por intermédio do então vice-cônsul do Brasil em Los Angeles, Vinícius de Moraes, conseguiram importantes contatos, como Richard Neutra, Philip Johnson, Paul

Lester Wiener, William W. Wurster e Frank Lloyd Wright. Mas não só de arquitetura vive o homem. Também conheceram artistas de cinema nos estúdios de Hollywood, freqüentaram a casa de Carmen Miranda em Beverly Hills.³ E não perderam a oportunidade de adquirir artigos eletrodomésticos e objetos de design moderno, como a mesa de Isamu Noguchi e as cadeiras de Charles Eames e Eero Saarinen. Nem tampouco um automóvel. Não um Studebaker, como o comprado por Artigas, mas um Lincoln De Soto 1947, conversível (com capota elétrica). O diário de viagem de Miguel Forte tem o valor de oferecer relatos pormenorizados de cada uma de suas experiências. Suas descrições detalhadíssimas nos permitem situar em seu lugar, percorrendo uma América marcada pelo otimismo e pelo progresso, mas vista através dos olhos de um brasileiro que, apesar de uma situação privilegiada em seu país de origem, está consciente das diferenças entre ambos os mundos. Forte sabe que está olhando seu reflexo no “espelho de Próspero”.⁴ Vale a pena reproduzir alguns de seus comentários sobre as obras e os arquitetos que visitara. Suas opiniões surgem diretas, simples, às vezes roçando uma ingênua comicidade. Desmistificam figuras veneradas e, ao mesmo tempo, manifestam uma necessidade íntima de aprovação do próprio trabalho.

Em seu périplo de costa a costa Forte e Ruchti visitaram a sede da revista *Architectural Record*, apresentando-se ao editor, Kenneth Stowell, que, segundo Forte, se interessou e prometeu publicar suas obras de São Paulo.⁵

No MoMA, museu do qual Forte se tornaria sócio, conheceram



Philip Johnson, “uma pessoa meio aérea, moço, afetado e muito nervoso”.⁶ Sobre Elizabeth Mock, curadora do MoMA e autora de livros de ampla circulação no Brasil, como *If you want to build a house*, Forte comentou: “é uma pessoa já de certa idade (45, talvez), muito inteligente, feia e cheia de tiques nervosos. Ela veio nos receber e vestia, simplesmente, um vestido cor de cinza, sobre o qual colocou uma jóia de prata feita por Calder.

Fomos para o *living*, onde também havia duas esculturas de Calder muito bonitas, uma delas presa no forro. Mrs. Mock deitou-se num antigo e decorativo *divan* de linhas barrocas muito pronunciadas. Ela me parecia uma moderna Madame Recamier, mas sem os atrativos femininos que aquela deve ter possuído.

O resto do *living* era muito simples. Acendemos a lareira, apesar de não estar fazendo frio (talvez para dar ambiente) e (...) ficamos conversando e vendo fotografias dos nossos projetos em São Paulo. Creio que ela não gostou absolutamente do que fazemos, mas ficou bastante impressionada”.⁷

Forte e Ruchti já tinham visitado o ateliê de Alexander Calder, na região rural de Connecticut e não deixaram de encomendar móveis ao artista. Forte recorda sua chegada a esse “templo”: (...) “atravessamos o jardim e entramos no seu atelier. Alexander Calder abriu a porta, pisando numa tábuia ligada num fio de arame, ligado, por sua vez, à fechadura (invenção dele); descemos três degraus de pedra e nos encontramos, de repente, no meio de uma confusão de fios de metal, barbante, latas, fôrmas e esculturas de madeira, pincéis, mesas, bancos, pianos, tintas, livros, ferramentas e móveis montados por tudo quanto era lado, pelo chão, dependurados no forro, atrapalhando a passagem, enroscando nas pernas e movimentando-se alegre e elegantemente com o vento que soprava por todas as portas. Eu não sabia o que dizer. Fiquei o tempo todo com um sorriso na boca dizendo para cada um que via: *Oh, this is wonderful!*”⁸

De sua visita ao MIT, onde se encontrou com o seu diretor W. W. Wurster, recorda: “ele é um americano cheio de formalidades e comportamento estabelecidos. É um homem alto, me pareceu pouco culto, tem maneiras ‘desengonçadas’ e pouco educadas, como a de se deitar na cadeira, e me pareceu estar resfriado pelos barulhos um tanto desagradáveis que fazia com a garganta”.⁹

Já no que respeita a suas impressões sobre a nova arquitetura



americana, deixando de lado Frank Lloyd Wright, por quem Forte nunca escondeu sua predileção, os viajantes apreciaram as casas de Gropius e Breuer em Lincoln, Massachusetts. Assim como as plantas e a concepção geral das residências de Carl Koch. Sem dúvida, recorda Forte, “percebi que era muito mal acabada e que me iludira muito a respeito delas vendo as suas fotografias nas revistas que recebo em São Paulo.¹⁰ Do jantar na casa de Richard Neutra, em Silver Lake, guardava apenas boas lembranças. “Fiquei entusiasmado com a arquitetura de sua casa, seja pela concepção geral, seja pelo acabamento, que foi o melhor que vi nas construções deste país.”¹¹

Oswaldo Arthur Bratke realizou sua primeira viagem à América do Norte em 1948. Visitou obras de Neutra, que havia conhecido em São Paulo. Assinante da *Arts & Architecture*, não resistiu em passar pela redação da revista carregando plantas, fotos e desenhos de sua casa e ateliê na rua Avanhandava, então recém-construídos. A obra foi selecionada por John Entenza para integrar o conteúdo de um dos números da cobiçada publicação, meca dos arquitetos modernos de todo o mundo.¹² O artigo insistia nos aspectos construtivos inovadores e o baixo custo da construção.¹³ Em Nova York visitou a casa de Marcel Breuer exposta nos jardins do MoMA. O arquiteto húngaro radicado nos Estados Unidos passaria a ser uma influência decisiva na arquitetura de Bratke, a partir da década de 1950.

Salvador Candia foi outro dos arquitetos paulistas seduzido pela arquitetura moderna norte-americana. Em sua viagem aos Estados Unidos em 1947 entrou em contato com Philip Johnson, que então montava uma grande exposição sobre seu mestre Mies van der Rohe. Embora não chegasse a vê-la, Candia – que também havia se associado ao museu – recebeu o catálogo. Mais tarde, em depoimento a Marlene Acayaba, reconheceu que se converteu ao “miesianismo” depois de conhecer em detalhe a obra do arquiteto alemão radicado em Chicago.¹⁴

A partir dos anos 50, outros arquitetos, também admiradores do mundo americano, como Plínio Croce, César Luiz Pires de Mello, Arnaldo Furquim Paoliello ou Roberto Aflalo realizaram seu sonho de visitar pessoalmente as obras dos arquitetos que admiravam.

A grande expansão das viagens começou em 1953, quando o

governo garantiu à Varig o direito de voar para Nova York regularmente. A frota foi reestruturada com a aquisição dos Super G Constellation destinados à rota para a grande cidade americana, inaugurada em julho de 1955.¹⁵

*a mais luxuosa
aeronave comercial
na rota da amizade*

RIO-NOVA YORK

Viajando a Nova York pela VARIG
você irá pelo caminho mais curto
e no menor tempo de voo.
Cruzando os continentes Atlântico, Índico,
oceano Índico e Mar das Caraíbas,
a bordo do Super G Constellation
você terá as mais variadas formas de conforto
e atrações especiais oferecidas nesta rota.

- 100 lugares confortáveis
- 1ª, 2ª e 3ª classes
- Salas de estar especialmente planejadas
- Quatro cozinhas com fogão e água quente
- Serviço a bordo para todas as classes de passageiros
- 100% de produtos locais e nacionais
- Serviço de catering internacional
- Atendimento especial de borda



VARIG

NOVA YORK • TRUJILLO • BELÉM • RIO DE JANEIRO
SÃO PAULO • PORTO ALEGRE • MONTEVIDÉU • BUENOS AIRES

por caminho mais curto entre as Américas



NA PÁGINA DIREITA: SÃO PAULO, POR RICHARD NEUTRA

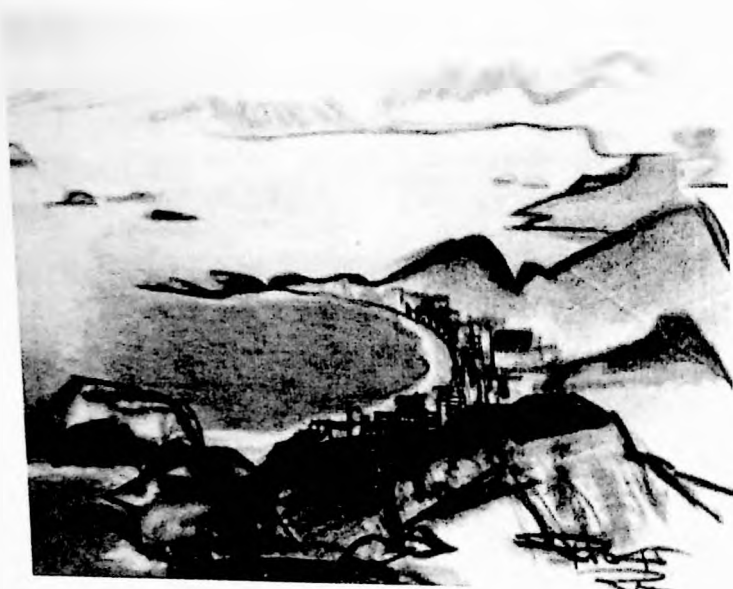
TURISMO CULTURAL

Em 1945, patrocinado pelo Departamento de Estado norte-americano, Richard Neutra, em companhia de sua mulher Dione, passou três meses percorrendo diversos países da América Latina. Fez conferências e visitou arquitetos, associações profissionais e universidades em Santo Domingo, Porto Príncipe, Havana, Rio de Janeiro, São Paulo, La Paz, Lima, Montevidéu e Buenos Aires. “Durante as minhas viagens e durante os meus períodos de trabalho em países da América Latina”, afirmou Neutra, “pude verificar as afinidades existentes entre estes e a Califórnia, o que não acontece com outras regiões do norte dos Estados Unidos”.¹⁶ Exímio desenhista, “nessa viagem, o arquiteto se transformou, diante de nossos olhos, num artista de fino senso plástico. Seu lápis criou pequenas maravilhas em seu álbum de desenhos”, escreveu Gregori Warchavchik sobre a visita do arquiteto austríaco.¹⁷

Durante sua viagem passou boa parte do tempo em companhia dos arquitetos locais. Deles recebeu toda a ajuda necessária para

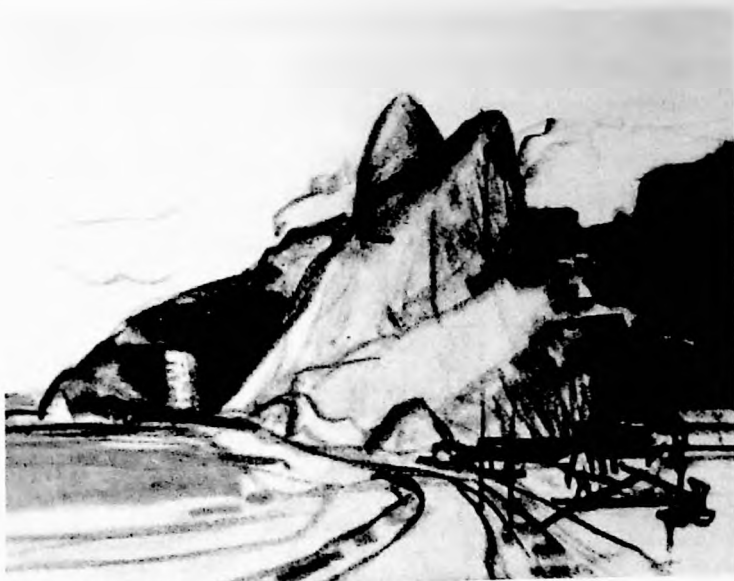


comprender os diversos problemas locais, desde as complicações políticas e as dificuldades econômicas até os esforços para melhorar a situação, levados a cabo pelos principais projetistas. Neutra percebeu que “muitos excelentes conceitos de design e idéias de projeto foram frustrados na América Latina nos últimos anos, quando a remessa de catálogos de material de construção, sem falar dos próprios materiais, era difícil, senão impossível”. Foi precisamente graças a essa escassez durante os anos da Segunda Guerra que a dependência começou a ser “vigorosamente combatida por novas empresas, dando o pontapé inicial para a fabricação local de material e equipamento de construção”. Em seu artigo cita o caso do “simples e delgado caixilho de janela de concreto armado produzido em Buenos





Aires e São Paulo”. Assim como “tintas, cerâmica, vidro, e um grupo surpreendentemente diversificado de ferragens, persianas de enrolar, núcleos de banheiro e cozinha com todos os canos pré-fabricados embutidos estão sendo manufaturados e engenhosamente integrados aos projetos dos arquitetos progressistas”.¹⁸ Provavelmente Neutra exagerara um pouco, ou, talvez, se deixara levar pelo entusiasmo de jovens arquitetos, como Bratke, dispostos a experimentar novos materiais e tecnologias.¹⁹ Bratke tinha tendência a não se limitar aos componentes construtivos importados, buscando desenvolvê-los aqui, adaptando-os às nossas condições de materiais e mão de obra, portanto ele estava mais preparado para enfrentar a escassez de produtos, substituindo-os com relativa facilidade por soluções



RICHARD NEUTRA É RECEBIDO NA SEDE DO IAB

desenvolvidas a partir das possibilidades locais. Criou caixilhos de concreto, elementos vazados, que substituíram esquadrias de ferro, vidros.²⁰

O artigo publicado na *Progressive Architecture* não deixa de ser uma versão *pour la galerie* do panorama na América Latina. Dione Neutra, em seu diário particular, não deixou passar a oportunidade de registrar suas verdadeiras impressões. Em *The years 1943-1953* ela escreveu sobre alguns aspectos interessantes da viagem. Em cada cidade que visitava, o casal era hóspede do embaixador ou cônsul local. "Isto serviu certamente para abrir os nossos olhos, porque nós podíamos descobrir através das conversas o quão melhor do que nossos representantes Richard compreendia as aspirações do país anfitrião, onde invariavelmente qualquer movimento popular com o propósito de ajudar os pobres era rotulado de 'comunista' por aquelas pessoas que normalmente nem falavam espanhol. Nós ficamos profundamente desiludidos".²¹ Em sua passagem por Buenos Aires, a ex-mulher do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, Blanca Luz, organizou uma reunião secreta entre Neutra e Juan Domingo Perón. "Richard estava muito impressionado com o homem e sua consciência social".²²

Sem dúvida, Dione considerou o encontro com o editor Gerth Todtmann, em São Paulo, o acontecimento mais importante do *tour*. Todtmann estava interessado em publicar os projetos de Neutra em Porto Rico. O livro *Arquitetura social em países de clima quente*, em edição bilíngüe, seria lançado, com grande êxito, em 1948. "Richard, claramente, causou um verdadeiro impacto no



centro de saúde rural

RICHARD NEUTRA:

ARQUITETURA SOCIAL

224 páginas com
desenhos, plantas e fotos
Cr. \$ 270,00

escolas, hospitais, centros civis e de saúde, habitações e planejamento de comunidades pobres, um livro que vai além dos problemas de civilização puramente urbana e que é destinado a influenciar a estrutura social de países, continentes e do mundo inteiro.

EM LOJAS DE LIVRARIAS • EDITOR: GERTH TODTMANN • CASA POSTAL 888 • SÃO PAULO

ACIMA: HENRY MOORE, TERESINHA AFLALO E ROBERTO AFLALO EM GUARUJÁ.
ABAIXO: ANÚNCIO DO LIVRO DE RICHARD NEUTRA EDITADO NO BRASIL.

Brasil, nos contaram depois”, escreveu Dione em seu diário.²³ O Instituto de Arquitetos do Brasil/São Paulo recebeu Richard Neutra no subsolo do edifício Ester. Essa sede marca o princípio das atividades sociais da entidade, que então estava em seu início.²⁴ Já na década de 1950 o panorama mudou de forma radical. A cidade provinciana estava em meio a um período de inovações. O internacionalismo rondava o Brasil e a visita de nomes consagrados da arte e da arquitetura modernas era um fato cada vez mais freqüente. O intercâmbio de idéias ganhava força com as viagens, com as novas amizades e com as descobertas que elas geravam.

Contudo, a Bienal atuou como um forte pólo de atração para a discussão das novas propostas. Gropius compareceu à segunda edição, em 1954, e recebeu uma grande atenção da imprensa e de seus colegas. Sua recepção em uma noite chuvosa no aeroporto de Congonhas, aonde chegou com Josep Sert, ambos acompanhados de suas esposas, foi própria de um dignitário. Esperavam-no Alvar Aalto, Ernest Rogers, Affonso Eduardo Reidy, Oswaldo Bratke, Eduardo Kneese de Mello e Lucjan Korngold, entre outros.

Na qualidade de hóspede oficial do governo brasileiro, o desembarque foi rápido e, em poucos minutos “os automóveis partiram para a estrada escura, molhada, que liga Congonhas à



Os dois arquitetos, Gropius e J. Sert acompanhados por suas esposas

Chegou ontem o laureado do “Premio São Paulo”

**Walter Gropius, solidos 70 anos,
recebe as primeiras homenagens**

Gropius, o maior arquiteto do mundo.



"A arquitetura moderna tem que devolver ao homem a sua humanidade"

apenas cento e cinquenta mil veículos, já é uma cidade congestionada. Como será amanhã se isto continuar? Uma cidade bloqueada! (...) Uma cidade perdida!"²⁷

Mas nem tudo foram críticas à cidade anfitriã. Gropius elogiou a arquitetura moderna brasileira. "Estou impressionado com a arquitetura que me foi dado ver no Brasil, principalmente devido a singeleza, simplicidade que a caracteriza, sua leveza de estrutura, as formas e o plano geral. Os jardins, esses maravilham."²⁸

Marcel Breuer participou do júri da IV Bienal, em 1957, junto com Kenzo Tange, Philip Johnson, Jacob Ruchti, Francisco Beck, Eduardo Kneese de Mello, Mário Henrique Glicério Torres, Oscar Niemeyer e Plínio Croce. Infelizmente, a fugaz passagem do famoso arquiteto húngaro, tão admirado e emulado em São Paulo, não deixou maiores rastros. Ele já tinha estado no Brasil anteriormente, em 1947. Naquela oportunidade permaneceu três dias no Rio de Janeiro por motivos pessoais, a caminho da Argentina, para onde havia sido convidado por Eduardo Catalano para dar um curso na Universidade de Buenos Aires.²⁹ Catalano advertiu Breuer sobre outros notáveis arquitetos que já haviam passado pelo Rio de la Plata. "Aqui os arquitetos preferem a cultura européia do que a norte-americana" e sugeriu-lhe que "um tema muito interessante para uma conferência seria a Bauhaus (mas talvez você esteja cansado de falar sobre isso)". A visita de Richard Neutra em 1945 havia decepcionado Catalano, porque "ele falou as mesmas coisas que estavam nas revistas americanas."³⁰

Outro membro do júri, Philip Johnson, foi homenageado com uma ceia na casa de Francisco Beck. Marc Rubin, então um jovem recém-formado, participou da reunião e até hoje recorda a emoção de compartilhar a noite com os "mestres".³¹



WALTER GROPIUS NO IAB-SP EM 1954. O ACOMPANHAM, ENTRE OUTROS, RINO LEVI, JORGE MACHADO MOREIRA, RUBERTO BURLE MARX, ICARO DE CASTRO MELLO, JOSÉ LUIZ FLEURY DE OLIVEIRA, ABELARDO DE SOUZA, OSWALDO CORRÊA GONÇALVES, EDUARDO KNEESE DE MELLO E HENRIQUE LEFÈVRE

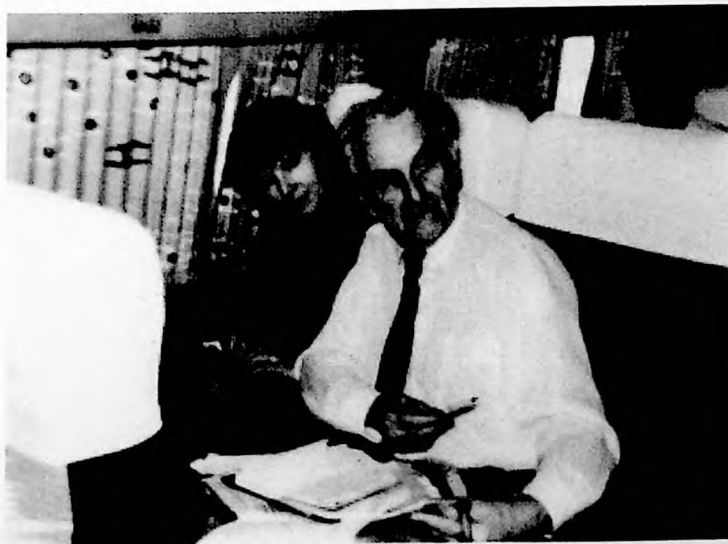
Mies van de Rohe também era um dos convidados para tomar parte no júri de arquitetura. No entanto, seu nome não aparece na ata publicada na revista *Arópole*, com a lista de premiados no evento.³² A viagem, sem dúvida, teve como motivo principal seu projeto para o consulado dos Estados Unidos em São Paulo. Seu interesse maior era a construção e não as atividades acadêmico-culturais, das quais não era muito adepto. Mies visitou o terreno na avenida Paulista, entre as ruas Itapeva e Rio Claro, para a qual desenvolveria uma proposta entre 1957 e 1962, que, infelizmente, nunca sairia do papel.³³

Phillip Lohbauer escreveu um comentário no Boletim do IAB a propósito da fugaz passagem de Mies. “Esteve em nosso meio durante poucos dias, o ‘Pai da Arquitetura Moderna’ – Mies van der Rohe. Veio ele para estudar o local para projetar a nova Embaixada dos Estados Unidos em São Paulo (...) Contou-nos que com freqüência lhe pedem que faça conferências sobre arquitetura. Sempre rejeita os convites. ‘A língua do arquiteto’, afirma, ‘é o lápis, a obra deve falar por ele’.”³⁴ Mas não perdeu a oportunidade de se reunir no jardim de inverno do hotel Jaraguá



com a “comunidade” de arquitetos de língua alemã, brasileiros e imigrantes, para uma conversa regada a cerveja Antarctica. Participaram do encontro Gregorio Zolko, Pawel Martyn Liberman, Victor Reif, Lucjan Korngold, Francisco Beck, Alfredo Ernesto Becker, os sócios Bresslau & Bastian, Philipp Lohbauer, Adolf Franz Heep, Manfredo Gruenwald, entre outros. Mies van der Rohe tornou-se o centro de atenção na V Bienal, realizada em 1959, onde foi organizada uma sala em sua homenagem.

Richard Neutra voltou ao Brasil em 1959, nesta oportunidade convidado a participar do Congresso Internacional de Críticos de Arte, que teve lugar em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Considerado pelos membros da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) como um dos mais importantes entre aqueles dos quais participaram, o encontro reuniu arquitetos, urbanistas e críticos de arte com o objetivo de discutir a futura capital do país, então em plena construção. Entre os participantes podem ser mencionados Bruno Zevi, Eero Saarinen, Giulio Carlo Argan, Tomás Maldonado, Jacques Lassaigne, André Chastel, Meyer Shapiro, Jorge Romero Brest, Douglas Haskell, Charlotte Perriand, Alberto Sartoris ou William Holford.³⁵ Arquiteto peregrino, Neutra visitou as obras de Brasília em companhia de Oscar Niemeyer. Do Rio de Janeiro viajou junto com Sérgio Bernardes para visitar a casa de Carlota Macedo Soares. Sua conferência na USP, ante uma platéia entusiasta, transbordando de estudantes e arquitetos, confirmou o impacto de Richard Neutra entre os colegas paulistas. Alguns deles seguiriam a essência de seus ensinamentos.³⁶



NA PÁGINA ESQUERDA MIES VAN DER ROHE EM 1957 NO HOTEL JARAGUA, EM SÃO PAULO. DE ESQUERDA PARA A DIREITA, EM PÉ, GREGÓRIO ZOLKO E PAWEL MARTYN LIBERMAN. SENTADOS, VICTOR REIF, LUCJAN KORNGOLD, FRANCISCO BECK, ALFREDO ERNESTO BECKER, BRESSLAU & BASTIAN, MIES, PHILIPP LOHBAUER, MANFREDO GRUENWALD, ADOLF FRANZ HEEP E ARQUITETO NÃO IDENTIFICADO. À DIREITA: RICHARD E DIONE NEUTRA VOANDO PELA VARIG EM 1959



RICHARD NEUTRA VISITA AS OBRAS DE BRASÍLIA COM OSCAR NIEMEYER, POR OCASIÃO DO CONGRESSO INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE, EM 1959



ACIMA RICHARD E DIONE NEUTRA COM SÉRGIO
BERNARDES EM PETRÓPOLIS
NO CENTRO OS MESMOS, COM CARLOTA
MACEDO SOARES, NA CASA PROJETADA POR
BERNARDES
ABAIXO PALESTRA DE RICHARD NEUTRA NA
UNIVERSIDADE DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

NOTAS

- ¹ SULLIVAN, Louis. *Kindergarten chats and other writings*. New York: Dover, 1979, p. 187-190.
- ² IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- ³ FORTE (2001). *Op. cit.* Dados do prefácio de Mônica Junqueira de Camargo.
- ⁴ “É sabido que o espelho dá uma imagem invertida. Embora as Américas do Norte e do Sul se alimentem de fontes da civilização ocidental que são familiares a ambas, seus legados específicos correspondem a um anverso e um reverso.”
- ⁵ MORSE, Richard. *O espelho de Próspero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ⁵ A promessa, por fim, não se concretizaria. A obra de Forte/Ruchti/Ciampaglia foi publicada, em compensação, no número 87 da *Architectural Forum* dedicado ao Brasil e datado de novembro de 1947.
- ⁶ FORTE (2001). *Op. cit.*, p. 95.
- ⁷ *Ibidem*, p.66.
- ⁸ FORTE (2001). *Op. cit.*, p. 115. Continua o colorido relato de Forte: “No banheiro da casa dos Calder notei, presa na parede, uma escultura, feita de madeira, de uma mão aberta com o dedo do centro para cima, especial para enfiar o rolo de papel higiênico (...) Uma montanha de excentricidades e invenções geniais”.
- ⁹ *Ibidem*, p. 138.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 139.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 173.
- ¹² House and studio in Brazil by Oswald A. Bratke. *Arts & Architecture*, Los Angeles, n.65, p.32-33, 1948.
- ¹³ SEGAWA; DOURADO (1997). *Op.cit.*, p.24
- ¹⁴ ACAYABA, Marlene Milan. Dois arquitetos, duas experiências (Estórias de Salvador Candia). *Projeto*, São Paulo, n. 85, p. 72-75, mar. 1986.
- ¹⁵ VARIG 75 anos. Rio de Janeiro, Varig, 2002.
- ¹⁶ NEUTRA, Richard. *Arquitetura social em países de clima quente*. São Paulo: Gerth Todtmann, 1948, p. 40
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 20. Gregori Warchavchik é o autor da introdução.
- ¹⁸ NEUTRA, Richard. Observations on Latin América. *Progressive Architecture*. Cleveland, p. 67-72, May 1946.
- ¹⁹ Neste ponto não se pode pensar senão em Oswaldo Arthur Bratke, que acompanhou Neutra em sua visita a São Paulo e lhe mostrou algumas de suas obras. SEGAWA; DOURADO (1997) *Op. cit.*, p. 49. CAMARGO (2000) *Op. cit.*, p. 156.
- ²⁰ CAMARGO (2000). *Op. cit.*, p. 151.
- ²¹ NEUTRA, Dione. *The years 1943-1953*. Archives, Special Collections. College of Environmental Design. California State Polytechnic University, Pomona. /digitado/
- ²² *Ibidem*.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ O IAB São Paulo data de 1943, quando Eduardo Kneese de Mello foi nomeado delegado do IAB em São Paulo. Instalada a Delegacia, foi transformada em Departamento, e seus membros elegeram Kneese de Mello como seu primeiro presidente. Dados do Boletim Mensal IAB São Paulo, n. 1. *Acrópole*, n. 184, jan. 1954. Seus redatores eram Jorge Wilhelm e Roberto Carvalho Franco.
- ²⁵ WALTER Gropius, sólidos 70 anos, recebe as primeiras homenagens. *Diário de noite*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1954.
- ²⁶ Carta de Mrs. Walter Gropius a Francisco Matarazzo Sobrinho. Centro de Documentação Francisco Matarazzo Sobrinho, n. 1605, Fundação Bial de São Paulo.
- ²⁷ O DESENVOLVIMENTO anárquico estrangulá São Paulo! *Folha da Noite*, São Paulo, 15 jan. 1954.
- ²⁸ MAL IMPRESSIONADO Gropius com o trânsito de São Paulo. *Última*

hora, São Paulo, 15 jan. 1954. Para maiores dados sobre a participação de Gropius na II Bienal ver o próximo capítulo "Americanos na Bienal".

²⁹ HYMAN, Isabelle. *Marcel Breuer, Architect: the career and the buildings*. New York: Abrams, 2001, p. 129.

³⁰ *Ibidem*.

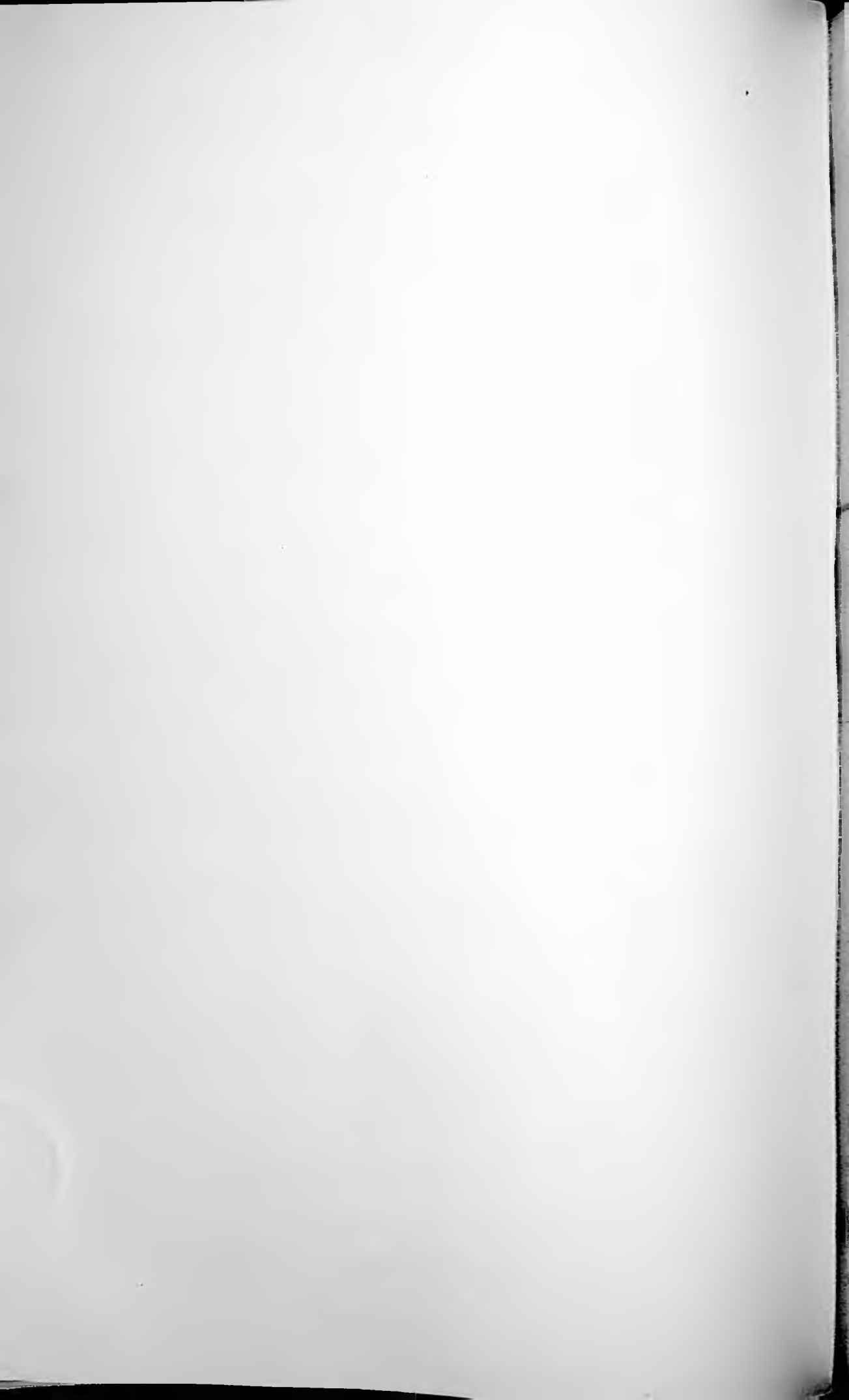
³¹ Depoimento de Marc Rubin à autora, 5 de maio de 2005.

³² BOLETIM IAB. *Acrópole*. São Paulo, n. 227, 1957.

³³ GALEAZZI, Ítalo. Mies van der Rohe no Brasil. Projeto para o Consulado dos Estados Unidos em São Paulo, 1957-1962. Disponível na Internet: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc056/arc056_03.asp>

³⁴ BOLETIM IAB. *Acrópole*. São Paulo, n. 230, 1957

³⁵ Ver PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. Lições do Congresso Internacional de Críticos. p. 365-381. Sir William Holford foi um dos mais importantes urbanistas ingleses. Ele foi o Presidente do Júri que julgou o concurso de Brasília.



AMERICANOS NA BIENAL

Assuntos culturais são uma maneira muito boa de fazer as coisas, pois você tem que afagá-los um pouco e fazê-los crer que você gosta deles. John Foster Dulles¹

A CONEXÃO ROCKEFELLER

As relações culturais entre São Paulo e os Estados Unidos do pós-guerra estão estreitamente ligadas à atuação de dois destacados homens de negócios. Os caminhos de Francisco "Ciccillo" Matarazzo Sobrinho e Nelson Aldrich Rockefeller encontraram um ponto de confluência na arte moderna. Matarazzo, empresário ansioso por se projetar no mundo da ação cultural, ambicionava para sua cidade uma posição de liderança em matéria artística equivalente à já alcançada no campo industrial.² Por sua vez, Rockefeller – presidente do *Museum of Modern Art* de Nova York e *ex-Coordinator of Inter-American Affairs* – pretendia consolidar a atuação do MoMA como centro de difusão de tendências culturais para a América Latina.

Interessado na criação de uma instituição destinada a difundir e popularizar a arte moderna, Matarazzo mantinha reuniões periódicas com Sérgio Milliet, Rino Levi, Eduardo Kneese de Mello, Carlos Pinto Alves e Carleton Sprague Smith. Este último, na qualidade de adido cultural do Consulado dos Estados Unidos e conselheiro do MoMA, foi uma figura chave na relação com Rockefeller. A decisão do milionário norte-americano de doar obras para o patrimônio da entidade deu impulso à formação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).³

A ocasião não podia ser mais propícia. Com a nova ordem surgida ao terminar a Segunda Guerra, o modelo norte-americano substituiu o europeu, que até então havia sido a fonte de inspiração da intelectualidade brasileira. Os Estados Unidos conquistaram o Brasil e o mundo com suas fórmulas culturais. Reinava grande otimismo entre os integrantes da elite local, entusiasmados ante a possibilidade de cooperação dos Estados Unidos. O mundo das artes da cidade de São Paulo vivia momentos de grande animação. Simultaneamente aos preparativos para a criação do MAM, Assis Chateaubriand, proprietário de um poderoso império de comunicações, fundou o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Sua inauguração, em outubro de 1947, contou com a presença

do próprio Nelson Rockefeller, cujo discurso teria sido mais adequado aos objetivos do MAM do que aos de uma instituição que celebrava a obra de grandes artistas do passado.

“Reconhecemos o valor humanístico da arte abstrata como expressão do pensamento e da emotividade da aspiração humana em busca de liberdade e ordem”, disse Rockefeller. Mas sua defesa do abstrato veio acompanhada de um oportuno esclarecimento: “não é função de um museu tentar controlar a arte ou ditar aos artistas o que devem ou não fazer; menos ainda, impor dogmaticamente as suas preferências ao público.”⁴ Não obstante, é notório que a atuação do *businessman* à frente da gestão internacional do MoMA apontava caminhos que, por coincidência, convergiam para uma identificação com as políticas culturais da instituição novaiorquina. Ao estimular a criação de novos museus ou dar apoio a certas iniciativas, não fez senão impor, com maestria, seus pontos de vista.

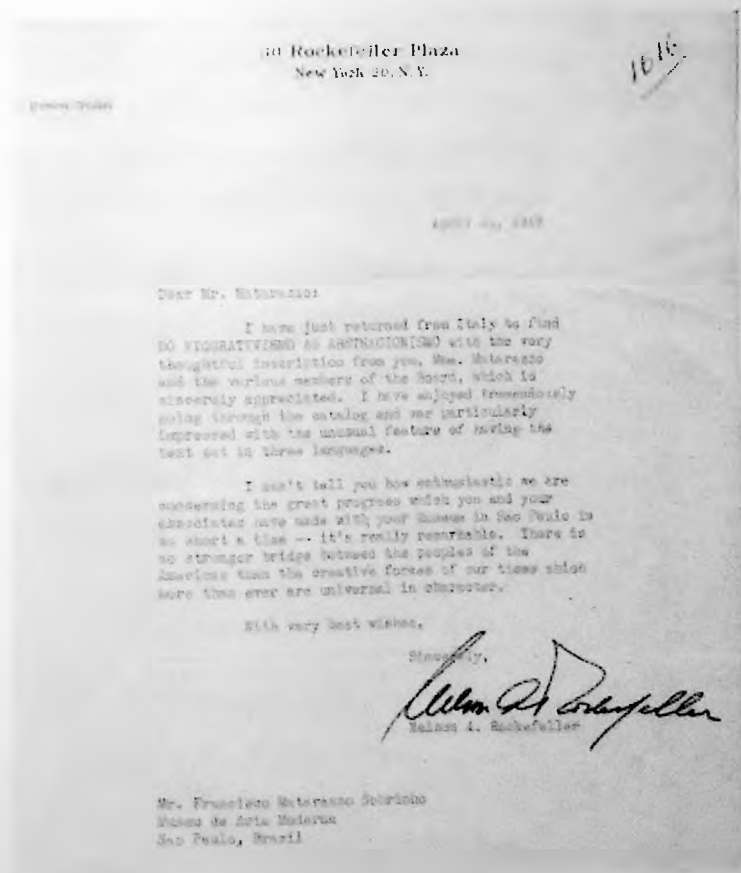
A correspondência de Rockefeller e outras personalidades envolvidas na criação do MAM permite vislumbrar o alcance de sua influência. Em cartas regulares de Rino Levi a Carleton Sprague Smith, o arquiteto passava em revista os últimos acontecimentos: “Estou lhe devendo uma porção de notícias (...) O Museu de Arte Moderna está realmente sendo organizado”, dizia um entusiasmado Levi. E comentava sobre os progressos do projeto: “Eu tenho muita esperança de que conseguiremos um acordo, ou pelo menos um plano de cooperação com o museu do Chateaubriand que, me parece, quer ficar de fora para facilitar a criação de uma entidade que una todos os interesses. É necessário dizer que os jornais de Chateaubriand estão realmente colaborando. Ciccillo parece ser, na verdade, o líder que estamos buscando, ele está realmente muito interessado em arte moderna. Também posso dizer o mesmo de sua esposa”.⁵ Sem demora, Sprague Smith encaminha a carta a Nelson Rockefeller, acompanhada de interessantes comentários de um *insider* sobre a situação na Paulicéia.

“As cartas falam por si mesmas. Acredite ou não, a situação da arte brasileira, diferentemente da de muitas outras mundo afora, está se firmando, pelo menos no que diz respeito a museus. Os brasileiros sempre gostaram de pressões e o “empurrão” que você lhes deu em novembro de 1946 foi o início de tudo.

Imagino que deveríamos escrever cartas encorajadoras, com Alfred e René felicitando os paulistas por seus estatutos. O problema verdadeiro é a futura “direção artística”(…) Em outras palavras, por enquanto vamos manter a troca de correspondência e fornecer-lhes exposições, desde que eles as paguem. De qualquer maneira, tapas nas costas e estímulo manterão o fogo aceso e serão mais duradouros do que qualquer auxílio financeiro.”⁶

Rockefeller já havia sido informado oficialmente sobre a iminente inauguração do novo Museu de Arte Moderna (MAM), inspirado no modelo do MoMA.⁷ Em setembro de 1948, Nelson, acompanhado de seu irmão David, visitou o salão onde teria lugar a exposição inaugural. É a partir de então que a imprensa começou a divulgar os planos de intercâmbio entre as duas instituições.⁸

Matarazzo e Rockefeller mantiveram uma correspondência assídua, através da qual é possível reconhecer os bastidores dos primórdios do MAM, assim como alguns pormenores da contribuição norte-americana às primeiras edições da Bienal. O brasileiro manteve Rockefeller informado das atividades do museu, detalhando aspectos administrativos e temas artísticos.



Não hesitava em recorrer ao conselho experiente do amigo. “Estou realmente muito contente em saber da sua compreensão, pois receio que precisaremos contar, de certo modo, com a sua disposição em colaborar com nosso jovem museu”.⁹

Rockefeller, animado com os progressos, não parava de elogiar as iniciativas de seu colega (embora talvez isso fizesse parte do plano de “cartas encorajadoras” sugerido por Sprague Smith). Ao receber o catálogo da primeira mostra, sublinhou: “Eu nem posso lhe dizer o quão entusiasmados estamos com o grande progresso que você e seus sócios fizeram com o seu museu em São Paulo. Não há elo mais forte entre os povos das Américas do que as forças criativas do nosso tempo que, mais do que nunca, têm um caráter universal”.¹⁰

Imerso no mundo artístico com a mesma paixão que dedicava a suas empresas, Matarazzo encabeçou a representação de artistas brasileiros na Bienal de Veneza de 1948. Inspirado pela exibição italiana, tomou a decisão de patrocinar uma exposição de igual porte em São Paulo. Nasceu ali a Bienal do Museu de Arte Moderna, para a qual não somente contou com o apoio do MoMA, mas também com a estreita colaboração de Yolanda Penteadó, que colocou à disposição todos os seus contatos europeus.¹¹

Durante o período transcorrido entre a inauguração do Museu e o lançamento da Bienal, Rockefeller viajou reiteradamente para o Brasil, onde o conglomerado de empresas de sua família possuía



ASSINATURA DO ACORDO ENTRE O MoMA E O MAM FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO E NELSON ROCKEFELLER (1950)

vastas ramificações. Em um desses encontros com Matarazzo, começou a se delinear um acordo oficial entre o MoMA e o MAM, o qual finalmente seria firmado em Nova York em 19 de outubro de 1950.

Quando o convênio entre ambas as instituições foi divulgado no Brasil, um emocionado Ciccillo destacou, diante dos meios jornalísticos, a importância do compromisso, que qualificou de iniciativa “espontânea” por ter sido concretizada à margem dos canais oficiais. “É preciso esclarecer que os nossos amigos do Museu de Arte Moderna de Nova York têm as melhores intenções e estão realmente interessados em tornar conhecida a obra dos nossos artistas. Não os inspira nenhum particularismo”, explicava Matarazzo.¹²

Apesar das afirmações de Ciccillo, é notório que no projeto moderno norte-americano os interesses culturais estavam subordinados ao âmbito político e econômico. Assim o indica o texto do próprio acordo. “Num mundo que se torna cada vez mais ciente da extensão na qual a prosperidade material do povo depende da cooperação na esfera econômica e política, é da maior importância que esses esforços sejam acompanhados por um intercâmbio no campo dos empreendimentos culturais”.¹³

Rockefeller continuava mantendo bons contatos na esfera do governo. Em carta ao então Secretário de Estado informava sobre as novidades relativas aos intercâmbios com o Brasil. “Em relação à correspondência que mantivemos no ano passado sobre o desenvolvimento de um programa de intercâmbio cultural com os museus do Brasil (...) eu pensei que você poderia estar interessado em saber que o Museu de Arte Moderna de Nova York acaba de assinar um acordo com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (...) O interesse que você demonstrou em sua carta de 18 de janeiro, em nome do Departamento de Estado, encorajou os membros do conselho a continuarem com o programa experimental.”¹⁴

Enquanto isso, os preparativos para I Bienal continuavam. “Nós ficaremos satisfeitos em cooperar com você na próxima mostra em março e, se possível, conseguir que nosso diretor, René d’Harnoncourt, vá à abertura”, sugeriu Rockefeller em julho de 1950.¹⁵

À medida que se aproximava a data da abertura, crescia a ansiedade

de Ciccillo. Em carta de fins do mesmo ano revelava: “Esperamos contar com sua costumeira atenção sobre este assunto, pois não podemos conceber a Bienal sem a participação dos Estados Unidos”.¹⁶

PONTO DE INFLEXÃO

A I Bienal do Museu de Arte Moderna é considerada um ponto de inflexão no âmbito das artes plásticas, assinalando o ingresso do Brasil no mapa das relações artísticas internacionais.¹⁷ Entre suas atrações, deu especial destaque à Exposição Internacional de Arquitetura, concebida com a ambiciosa expectativa de “mostrar ao povo brasileiro o que se está fazendo, em todo o mundo, no campo arquitetônico”.¹⁸ Como a Bienal que a abrigou, esta também pretendia tornar-se referência mundial, outorgando prêmios que lhe proporcionassem grande visibilidade. A Bienal representava a oportunidade de abrir as portas a um mundo interessado em conhecer melhor um país onde o moderno parecia não ser a exceção, mas a regra. Embora, anos mais tarde, Lourival Gomes Machado – seu diretor artístico – qualificasse esta primeira participação dos arquitetos como “um verdadeiro passo na direção do desconhecido”.¹⁹

Para organizar a seção de arquitetura foram convocados, além do citado Gomes Machado, Luiz Saia e Eduardo Kneese de Mello, estes últimos responsáveis pelo projeto daquela que seria a primeira sede da Bienal, uma estrutura de madeira de cinco mil metros quadrados, no espaço que hoje ocupa o Museu de Arte de São Paulo (MASP).²⁰ Existia um grande interesse em expor o maior número possível de obras. A resposta obtida superou as expectativas de seus organizadores. Três mil e quinhentas fotografias e plantas ilustrando projetos de cento e cinquenta arquitetos de todo o mundo chegaram às suas mãos.

O MoMA era responsável pela seleção dos participantes norte-americanos, cuja lista colocou à disposição das autoridades da Bienal para sua aprovação. Tal iniciativa foi prontamente descartada por Matarazzo, que, em carta a René d’Harnoncourt, esclareceu que a decisão do comitê americano não dependia “da aprovação da diretoria da Bienal”.²¹ Em relação às decisões, a última palavra era sempre de Ciccillo, que atuava como a própria

encarnação da Bienal. Embora a delegação dos Estados Unidos gozasse de ampla liberdade, a presença americana nesta primeira Bienal não teve o peso que ganharia na edição seguinte. O fato de que outros países tivessem confirmado antecipadamente sua participação serviu como argumento extra a Rockefeller para insistir na necessidade de enviar uma representação expressiva.²² Ele estava disposto a defender a superioridade de seu país a qualquer custo: “Acreditamos que seja de extrema importância para os Estados Unidos serem representados de uma maneira mais impactante (...) o Governo apoiou sinceramente o empenho do museu em fomentar as relações culturais internacionais”.²³

Apesar de não existir um registro de todas as obras apresentadas, os prêmios e os convidados especiais permitem formar uma idéia da orientação dada a esta primeira edição da Exposição. Os homenageados brasileiros foram Gregori Warchavchik, Flávio de Carvalho, Lucio Costa e Attilio Correia Lima. Com dois paulistas e dois cariocas, é clara a intenção de equilibrar a supremacia do Rio de Janeiro. No que diz respeito aos estrangeiros, os convidados não podiam ser mais de dois por país. Mies van der Rohe e seu discípulo Philip Johnson, primeiro diretor do Departamento de Arquitetura do MoMA, representaram os Estados Unidos. Uma escolha óbvia, dada a

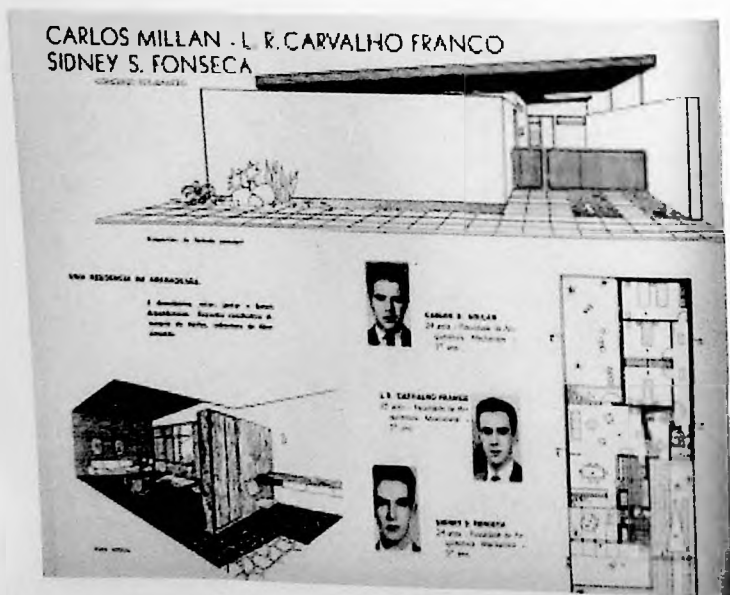


O JÚRI DA BIENAL: JUNZO SAKAKURA, MARIO PANI, FRANCISCO BECK, SIEGFRIED GIEDION E EDUARDO KNEESE DE MELLO

relação entre o MAM e o museu de Nova York. O júri esteve integrado por figuras internacionais e arquitetos brasileiros: Siegfried Giedion, Junzo Sakakura, Mario Pani, Francisco Beck e Eduardo Kneese de Mello. Zenon Lotufo e Plínio Croce juntaram-se ao grupo para a avaliação dos trabalhos enviados por estudantes de arquitetura.

Os prêmios principais não trouxeram grandes novidades. Embora brasileiros e estrangeiros participassem em igualdade de condições, a aposta recaiu em nomes europeus já amplamente consagrados. Le Corbusier conquistou o Grande Prêmio Internacional Attilio Correia Lima, instituído pelo governador do Estado de São Paulo. E Pier Luigi Nervi levou o Prêmio Museu de Arte Moderna. Nas categorias relativas à moradia individual, Henrique Mindlin recebeu o Prêmio Jafet por uma casa em Nogueira e Oswaldo Bratke obteve uma menção especial por sua residência no Morumbi. No concurso de estudantes surgiram novas promessas. Os escolhidos para o Prêmio Boa Vista de Seguros foram Carlos Millan, Luiz Roberto Carvalho Franco e Sidney Fonseca, autores de um projeto de moradia na cidade de Araraquara.²⁴

Além do catálogo geral, a I Bienal editou uma luxuosa publicação dedicada à Exposição Internacional de Arquitetura. Organizada por Dante Paglia, apresentava farta informação sobre os pormenores da mostra (em português, inglês, francês e italiano), e imagens de todas as obras premiadas.²⁵ No livro foi divulgada uma proposta de Cicillo Matarazzo, que seria posta em prática a



1º PRÊMIO CONCURSO DE ESTUDANTES DA I BIENAL RESIDÊNCIA EM ARARAQUARA. CARLOS MILLAN, LUIZ ROBERTO CARVALHO FRANCO E SYDNEY FONSECA

partir da edição seguinte. A iniciativa de instituir um prêmio internacional “em caráter permanente e com a dignidade de um Prêmio Nobel de arquitetura” antecipava em quase três décadas o advento do Pritzker, que abriria sua lista de premiados com Philip Johnson em 1979, um dos escolhidos para participar da primeira Bienal.

Siegfried Giedion parece ter sido um dos mais entusiastas promotores da idéia, a tal ponto que escreveu um texto especialmente para esta edição, “Une voie nouvelle pour l’avenir”. Sobre o prêmio, disse: “nós quisemos criar prêmios atuantes, estimulantes, prêmios feitos para esclarecer o pensamento de nossos contemporâneos”.²⁶ Esta não seria mais do que uma expressão dos desejos do crítico suíço. Depois do prêmio a Le Corbusier, a II Bienal consagraria outro célebre mestre da arquitetura moderna. Só que, nesta ocasião, os ventos soprariam na direção da América.

Na segunda Exposição Internacional de Arquitetura a presença norte-americana foi mais forte, tanto pela ativa participação de seus representantes como pelos prêmios recebidos. Não por coincidência, essa foi a edição que acarretou maiores polêmicas, transcendendo o terreno estritamente artístico.

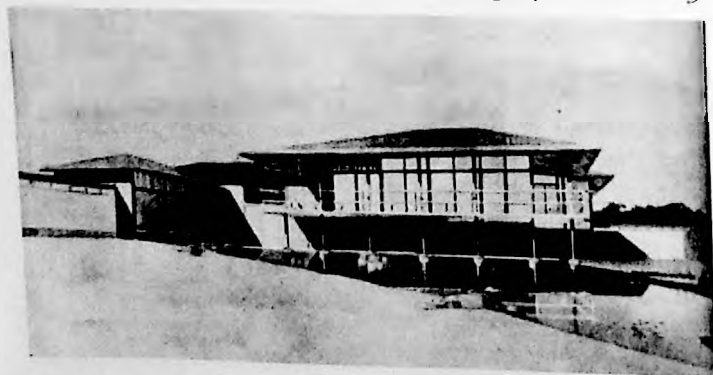
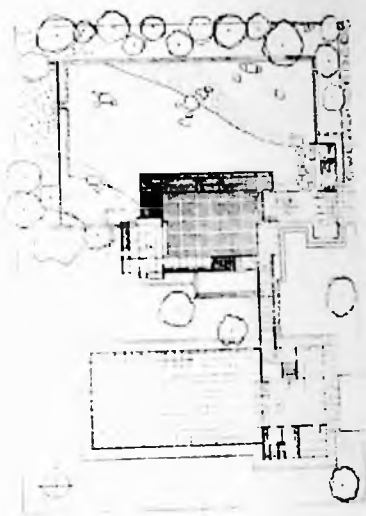
Programada para 1953, sua inauguração foi adiada até finais desse ano com o objetivo de abrir as comemorações do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo, em janeiro de 1954. Uma Bienal quase “trienal” que, do pavilhão temporário na avenida Paulista, se mudou para o resplandecente Parque Ibirapuera, onde



logo fixaria sua residência definitiva. O parque Ibirapuera foi o centro da comemoração. A idéia de sua criação surgiu do desejo de realizar um empreendimento de caráter duradouro, alto significado e utilidade para São Paulo. O arquiteto escolhido foi Oscar Niemeyer, responsável pela fama da arquitetura moderna brasileira. O conjunto, segundo afirmava o relatório final da Comissão era, “sem dúvida, obra monumental, harmoniosa e bela nas suas linhas arquitetônicas, e (...) constitui um dos maiores conjuntos do gênero no mundo”.²⁷

Com dois milhões e meio de habitantes, quinhentas mil edificações e cento e onze mil veículos que já congestionavam as ruas (todos importados, uma vez que ainda não existia a indústria nacional), a metrópole aspirava ser a capital da indústria, dos negócios e, porque não, também da arte e da cultura, no que estas tinham de mais moderno, avançado e de vanguarda. Atraída pelo progresso e deslumbrada com o poder dos Estados Unidos, ambicionava converter-se em uma Nova York do hemisfério sul, uma referência tanto no âmbito nacional como internacional.

Além das obras permanentes, uma série de construções temporárias ocupava o parque durante a Exposição do IV Centenário. Vale a pena incluir algumas reflexões sobre uma delas, o pavilhão japonês. Assim como na *World's Columbian Exposition* de Chicago em 1893, onde o *Ho-o-den* – um pequeno edifício erguido pelo governo do Japão – contrastava com o tom clássico da exposição, o pavilhão do Ibirapuera pode ser lido como uma alternativa ao projeto de Niemeyer. Cabe assinalar que a arquitetura japonesa é uma das fontes de inspiração da arquitetura moderna da Califórnia, remontando-se à obra de Frank Lloyd Wright, a quem o *Ho-o-den* havia encantado por sua continuidade espacial e simplicidade no uso dos materiais. Essa influência está presente nas obras de alguns arquitetos do projeto *Case Study*

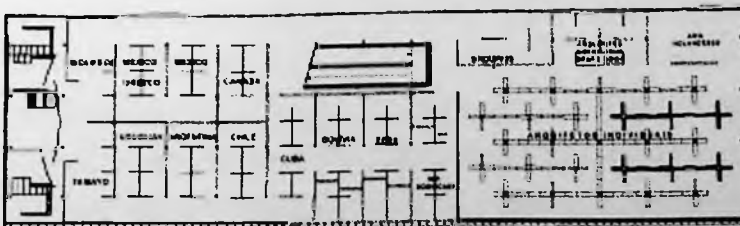


PAVILHÃO JAPONÊS NO PARQUE IBIRAPUERA (1954) SUTEMI HORIGUCHI E HIROSHI OE

Houses, como Richard Neutra, Harwell Hamilton Harris ou Raphael Soriano, cujos trabalhos estavam expostos na II Exposição Internacional de Arquitetura. O pavilhão japonês de 1954, obra dos arquitetos Sutei Horiguchi e Hiroshi Oe, despertou o interesse de revistas especializadas, que o consideraram, por sua concepção espacial, “uma importante fonte de aprendizagem para os nossos arquitetos e estudantes de arquitetura”.²⁸

Dois dos pavilhões projetados por Oscar Niemeyer foram destinados à II Bienal, cujo projeto de interiores foi de responsabilidade de Jacob Ruchti e Giancarlo Fongaro. A Exposição de Arquitetura ocupava o Pavilhão dos Estados (onde também estavam as mostras de arte do Brasil e das Américas) e o das Nações recebeu as participações da Europa e do Oriente. A arquitetura era exibida junto à pintura e à escultura “como manifestação do mesmo espírito de cultura do mundo moderno”.²⁹

Uma minuciosa observação das plantas dos edifícios permite recriar o destaque dado à participação norte-americana, tanto no setor de arte como na seção de arquitetura. Na planta baixa, a sala dedicada a Alexander Calder – adjacente a pinturas, desenhos e gravuras da delegação americana – conquistou uma posição central no recinto, próxima às rampas de circulação (a mesma dada a Picasso e a *Guernica* no vizinho Pavilhão das Nações). Já no primeiro pavimento, a representação organizada pelo MoMA tinha garantido um espaço exclusivo.³⁰ Como explicou Matarazzo a Nelson Rockefeller, “esperamos que a segunda Bienal apresente não apenas maior interesse didático, mas também que permita um maior destaque à sua representação nacional”.³¹ Um gesto



de parcialidade por parte de Ciccillo?

O coordenador da seleção de obras dos Estados Unidos, uma vez mais, foi René d'Harnoncourt. Seus objetivos eram claros. A preferência por artistas como Willem De Kooning ou o já citado Calder (que ganharia um dos prêmios de aquisição), era uma celebração do Expressionismo Abstrato. Por seu lado, as obras de arquitetura mostradas em São Paulo revelavam o nascimento de uma nova tendência. Eram a alternativa a uma Europa que se recuperava da guerra e via cerceada, dia após dia, sua influência no mundo da arte e da arquitetura.

Boa parte das obras expostas na II Bienal fazia parte da exposição *Built in USA. Postwar architecture*, apresentada em Nova York e em diversas cidades dos Estados Unidos em 1952 pelo MoMA. Os números da II Bienal são eloqüentes. Entre cento e setenta obras de arquitetura, sessenta e duas eram dos Estados Unidos. Participaram cento e trinta arquitetos, quarenta e cinco dos quais provenientes desse país. Isto é, mais de um terço do total. No caso das moradias individuais, trinta e três das cinquenta e nove casas apresentadas (56%) eram norte-americanas.³² A maioria delas estava ligada ao programa das *Case Study Houses* ou à Escola de Sarasota, ou pelo menos apresentavam referências funcionais, formais ou estruturais que as vinculavam a essas correntes. É interessante assinalar que alguns autores eram imigrantes: Marcel Breuer, Richard Neutra, Ludwig Mies van der Rohe, Raphael Soriano e Walter Gropius. Em que pese a sua origem estrangeira, eram considerados americanos. Constitui um paradoxo o fato de que fossem eles que melhor personificassem essa nova arquitetura “americana”, que absorveu e superou a européia. Poderíamos dizer que, nesse sentido, Brasil e Estados Unidos ostentam uma característica em comum: sua capacidade antropofágica.³³

As casas expostas na Bienal são relacionadas no quadro inserido neste capítulo. A inclusão de suas imagens neste trabalho (aquelas publicadas no catálogo do MoMA) permite recriar a situação experimentada por aqueles estudantes e arquitetos que visitaram a Bienal em 1954. Como afirmou Rodolfo Ortenblad Filho na resenha do livro *Built in USA. Postwar architecture*: “São Paulo terá oportunidade de apreciar os trabalhos apresentados neste volume por ocasião da II Bienal, pois farão parte da representação americana. Esperamos que a análise dos mesmos seja proveitosa

para os nossos arquitetos tão arraigados nos princípios estabelecidos por Le Corbusier. Por menor que seja a influência que venhamos a receber, sempre será um sopro de ar fresco e revigorante no ambiente já viciado de academicismos decadentes e arquitetura fáceis".³⁴

Ain, Gregory (1906)

* Casa John Wilfong, 1952, Los Angeles, Califórnia

Barnes, Edward Larrabee

* Casa Ted Weiner, 1952, Forth Worth, Texas

Blum, Walter (1925)

Casa e estúdio, 1952, Great Neck, New York.

Breuer, Marcel (1902)

* Casa Harry Caesar, 1952, Lakeville, Connecticut

Architects Collaborative, The (TAC)

Casa, 1949, Belmont, Massachusetts

Corbett, Mario (1901)

* Casa Moritz Thomsen, 1952, Viena, Califórnia

Eames, Charles (1907)

* Case Study House, 1949, Santa Monica, Califórnia

Forester, Russell (1920)

Casa, 1952, La Jolla, Califórnia

Harris, Harwell Hamilton (1903)

* Casa Ralph Johnson, 1951, Los Angeles, Califórnia

Jackson, Huson (1913)

Casa Mc Gowin, 1951, Alabama

Casa Goldberg, 1952, Connecticut

Johansen, John MacL. (1920)

* Casa John MacL. Johansen, 1949, New Canaan, Connecticut

Johnson, Philip (1906)

Casa George Onato, 1951, Irvington on Hudson, Nova York

* Casa Philip Johnson, 1949, New Canaan, Connecticut

* Casa Richard Hodgson, 1951, New Canaan, Connecticut

Killingsworth, Edward Abel (1917)

Casa e estúdio, 1952, Los Alamitos, Califórnia

Leedy, Gene Robert (1928)

Casa St. Armands Key, Sarasota, Flórida

Lovett, Wendell H. (1922)

Casa Wendell Lovett, 1951, Bellevue, Washington

Mies van der Rohe, Ludwig (1886)

* Casa Edith Farnsworth, 1950, Klano, Illinois

Neutra, Richard (1892)

* Casa Warren Tremain, 1948, Montecito, Califórnia

Ormston, Harry Ellwood (1908)

Casa e estúdio, 1951, Mc. Lean, Virginia

Polevitsky, Igor (s/d)

* Casa Michael Heller, 1949, Miami, Flórida

Rudolph, Paul Marvin (1918)

Casa de hóspedes, 1953, Sanivel Island, Flórida

Casa de inverno, 1951, Siesta Key, Flórida

Schweikher & Elting

* Casa Louis Upton, 1950, Paradise Valley, Arizona

Soleri, Paolo e Mills, Mark (s/d)

* Casa no deserto, 1951, Cave Creek, Arizona

Soriano, Raphael (1904)

* Casa, 1950, Los Angeles, Califórnia

Twitchell, Ralph (s/d) e **Rudolph, Paul** (1918)

* Casa Albert Siegrist, 1949, Venice, Flórida

* Casa W.R.Healy, 1950, Sarasota, Flórida

Wong, Worley (1912) e **Campbell, John Carden** (1914)

Casa de férias, 1953, Mill Valley, Califórnia

Wright, Frank Lloyd (1867)

* Casa Herbert Jacobs, 1948, Middleton, Wisconsin

* Casa Sol Friedman, 1949, Pleasantville, Nova York

* Incluídas em Built in USA. Postwar architecture.

Contígua à representação norte-americana, uma sala especial apresentava a obra de Walter Gropius, a quem um júri especial atribuíra antecipadamente o Prêmio São Paulo de Arquitetura (no valor de Cr\$ 300.000,00, o dobro do montante então concedido pela Bienal de Veneza). Instituído pela Fundação Andrea e Virginia Matarazzo, poderíamos dizer que era a materialização daquela láurea internacional promovida por Giedion em 1951. O próprio Gropius, com a colaboração de membros do *Institute of Contemporary Art* de Boston e da mencionada Fundação, trabalhou na montagem da mostra. A visita do famoso arquiteto mereceu grande atenção dos jornais e das revistas especializadas, como já foi comentado no capítulo "Arquitetos peregrinos". As quarenta e quatro obras de Gropius exibidas estavam agrupadas em quatro segmentos: As primeiras construções, Construções 1925-1949, Construções pré-fabricadas e formas industriais e por último, Conjuntos residenciais e planejamentos urbanos. A retrospectiva de Gropius é um indicio

do interesse que os arquitetos locais tinham por sua obra. A pedido da direção da Bienal, Giedion escreveu especialmente o livro *Walter Gropius*, editado originalmente em 1954.³⁵

O tema que acendeu a polêmica na II Bienal foi a escolha dos premiados nas diversas categorias de arquitetura, desde moradia individual a edifícios públicos. Dez dos premiados foram estrangeiros. Entre eles, quatro de nacionalidade norte-americana (Craig Ellwood, Donald Barthelme, Paul Rudolph e Philip Johnson) e um residente naquele país (Gropius). Os brasileiros contemplados foram Jorge Machado Moreira, Roberto Burle Marx e Sérgio Bernardes.

Os arquitetos Walter Gropius, José Luis Sert, Alvar Aalto, Ernesto Rogers, Oswaldo Arthur Bratke, Affonso Reidy e o professor Lourival Gomes Machado integravam o júri. Cabe assinalar que o prêmio especial para o alemão havia sido outorgado por um júri especial, formado pelos citados Aalto, Rogers, Sert e Reidy, além de Max Bill e Le Corbusier.³⁶ Os prêmios levavam os nomes

Walter Gropius, o detentor do Prêmio Internacional de Arquitetura da Fundação Andreu e Virginia Matos

Escolhida por unanimidade pelo Júri Especial o nome do vencedor autor do "Bauhaus" — Virá a São Paulo em 1954



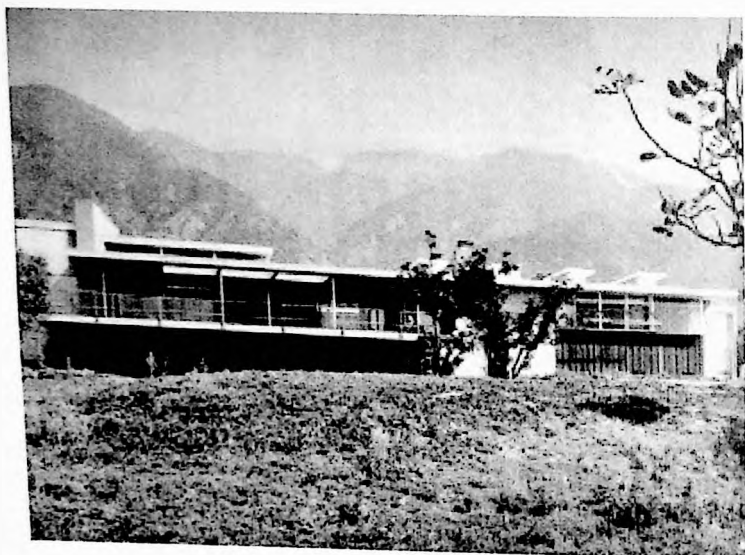
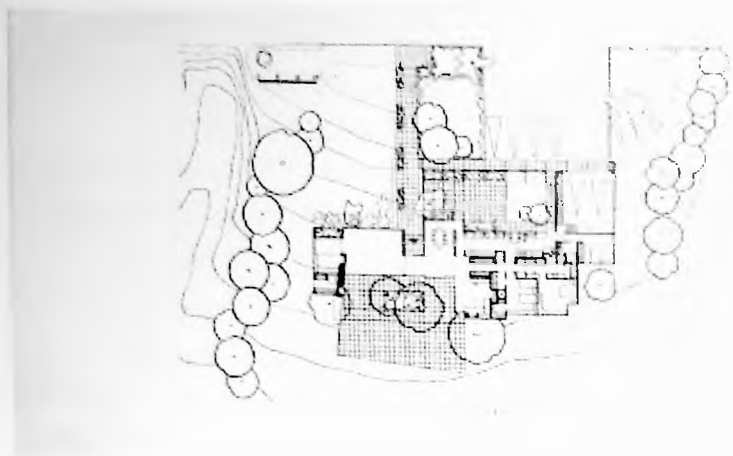
uma colônias. No entanto, a obra que mais Gropius e sua escola, a qual defendida a arquitetura em "Bauhaus" (uma escola que surgiu para as artes e para a indústria, na cidade de Weimar, Alemanha, em 1919, fundada por Gropius, que também foi o primeiro diretor da escola de arquitetura, pela de Weimar, a escola de arquitetura e de artes e design.

Com o apoio de arquitetos como Le Corbusier, que fundou a U.A. (a Universidade de Arquitetura, Urbanismo e Engenharia) em 1928, Gropius foi para a França e em 1927 fundou a escola de arquitetura em Weimar, Alemanha. A sua arquitetura é mais conhecida por exemplo: a casa de Tübingen.

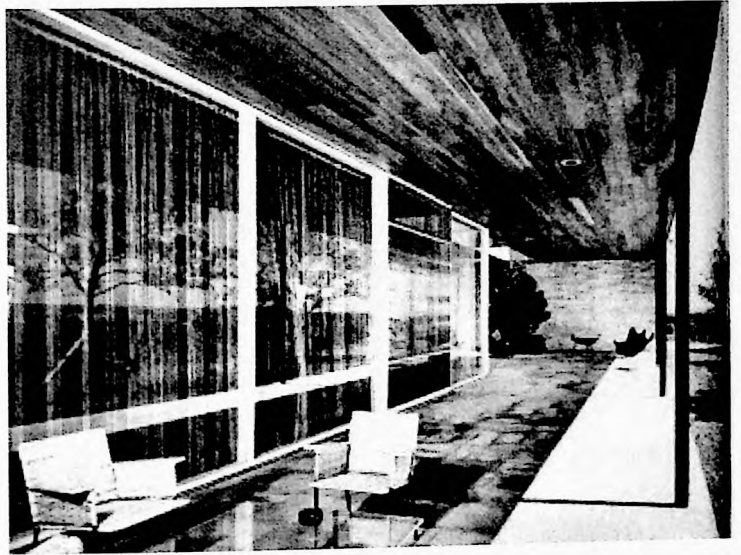
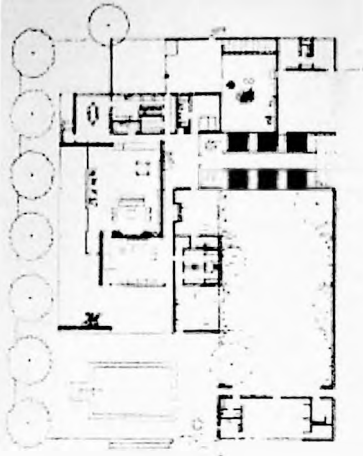
Mendocino, Frank Lloyd Wright, arquiteto de Walter Gropius e Elzear.



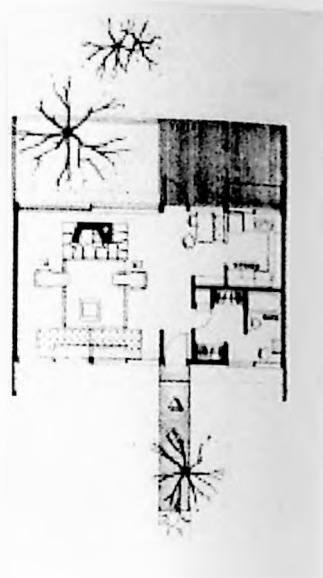
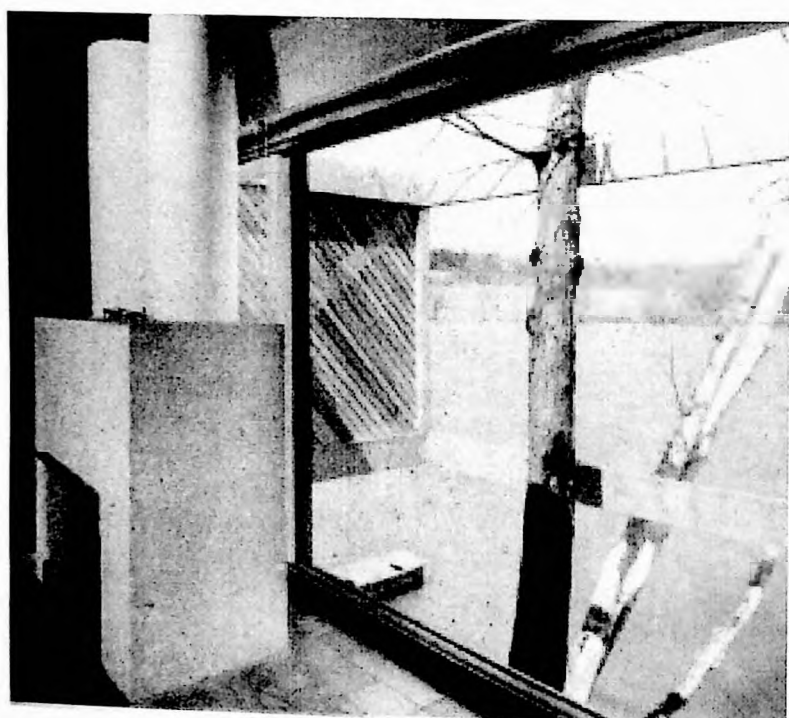
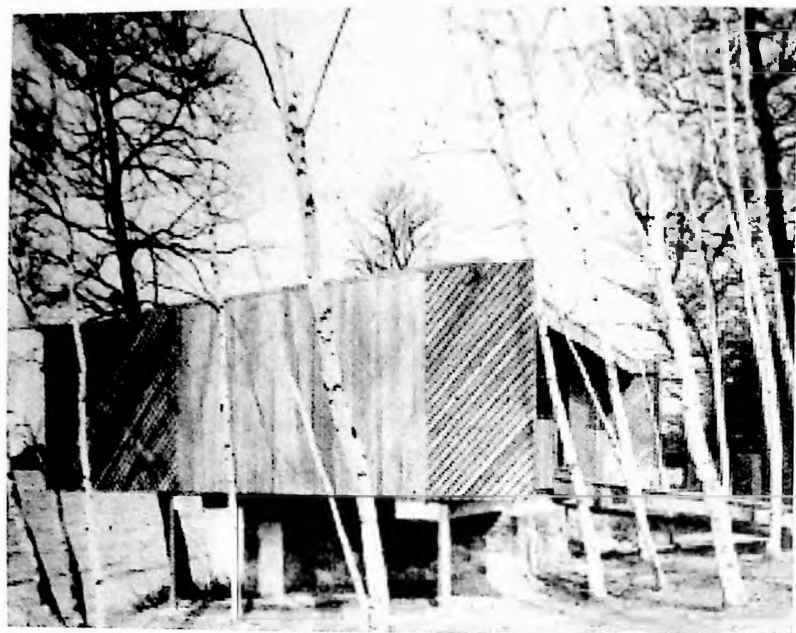
ACIMA: WALTER GROPIUS, GANHADOR DO PRÊMIO SÃO PAULO DE ARQUITETURA.
ABAIXO: PARTE DO JURÍ DA II BIENAL. ENTRE ELLES, ALVAR AALTO E JOSÉ LUIS SERT



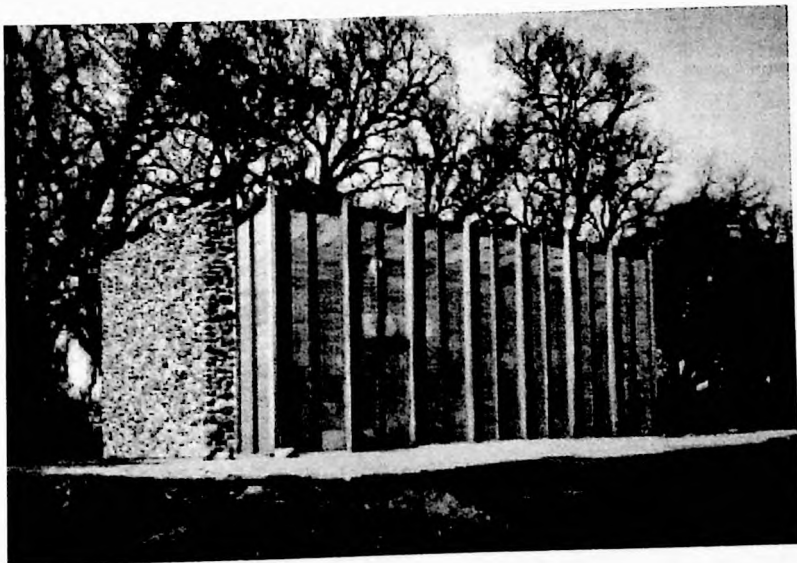
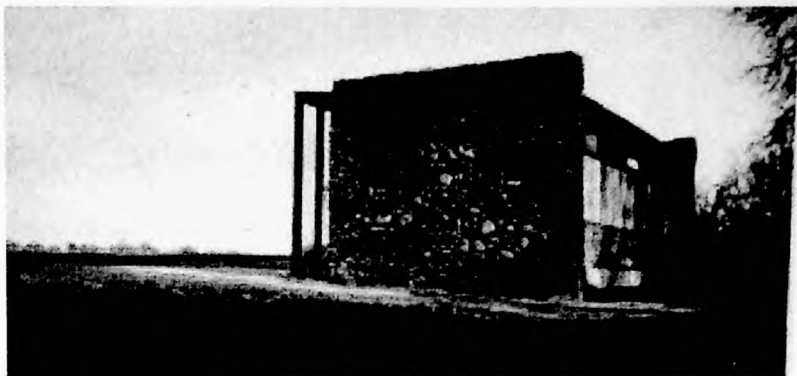
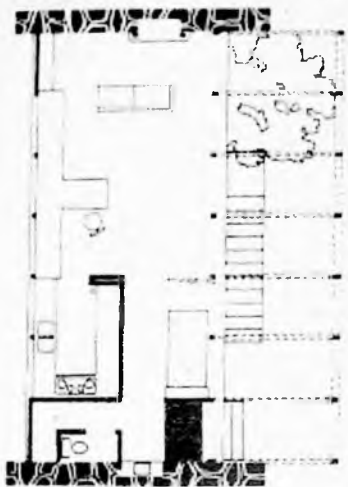
CASA WILFONG, LOS ANGELES, CALIFORNIA
(1952) GREGORY AIN, JOSEPH JOHNSON E
ALFRED DAY



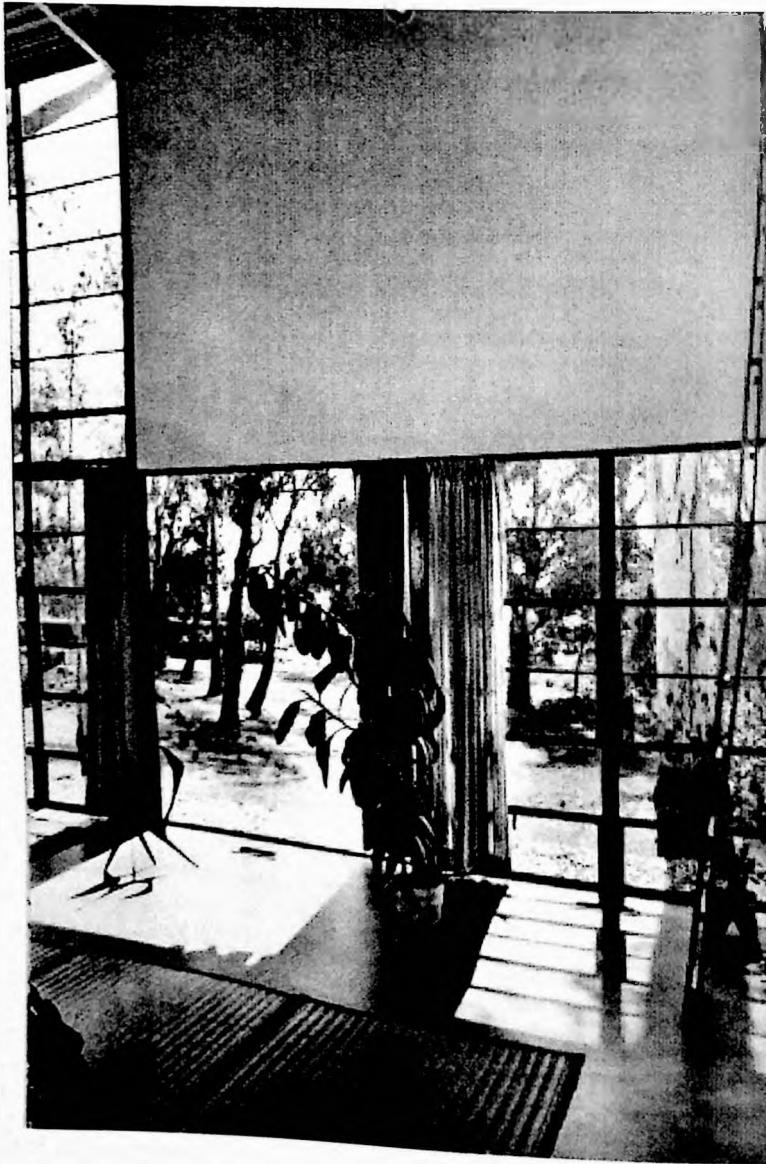
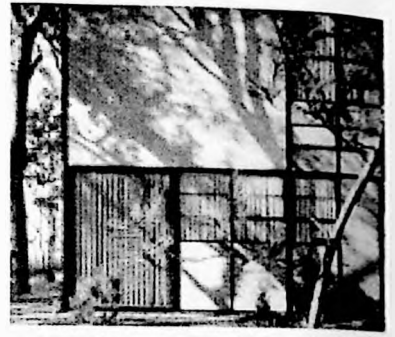
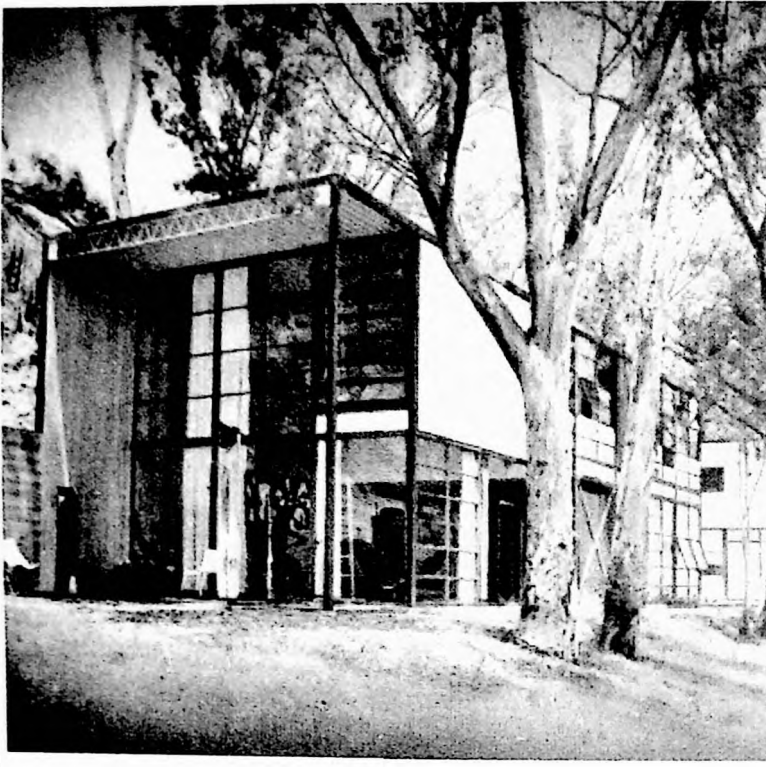
CASA WEINER, FORTH WORTH, TEXAS (1952)
EDWARD LARRABEE BARNES



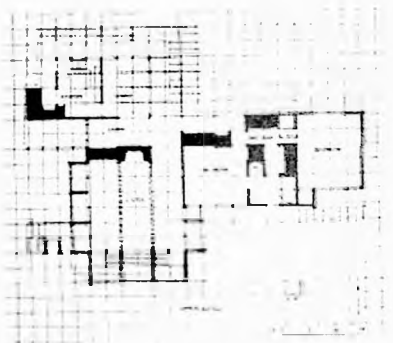
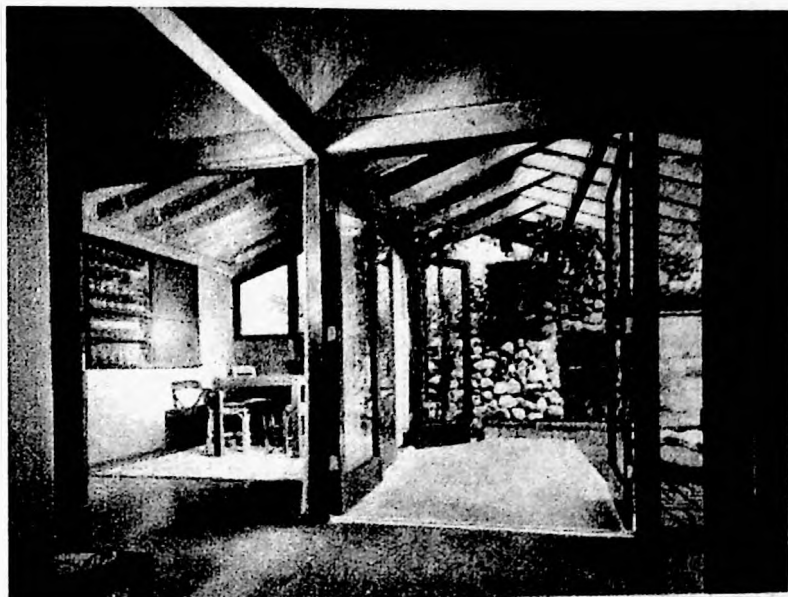
CASA CAESAR, LAKEVILLE, CONNECTICUT (1952)
MARCEL BREUER



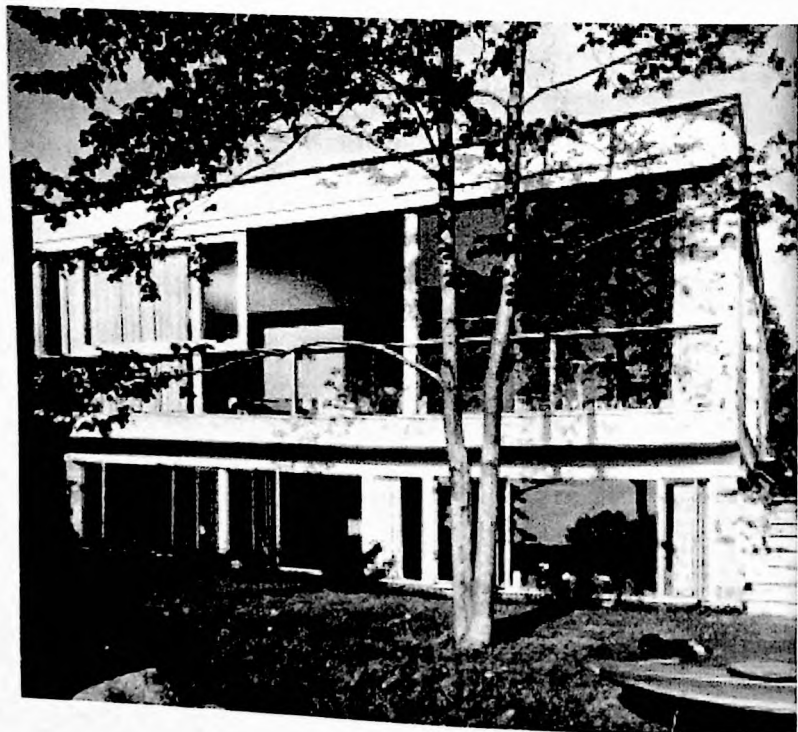
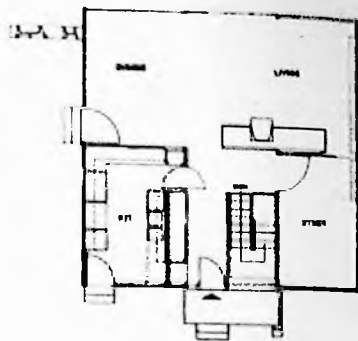
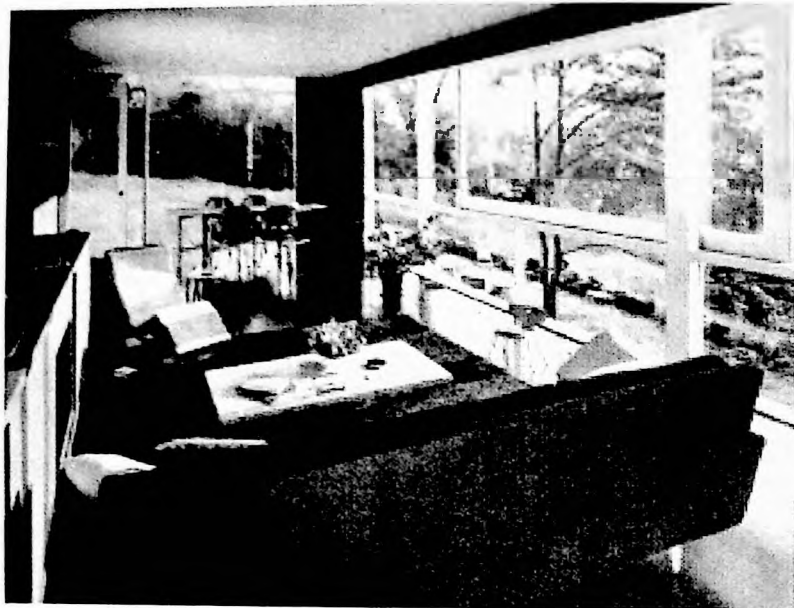
CASA THOMSEN, VINA, CALIFORNIA (1952). MARIO CORBETT



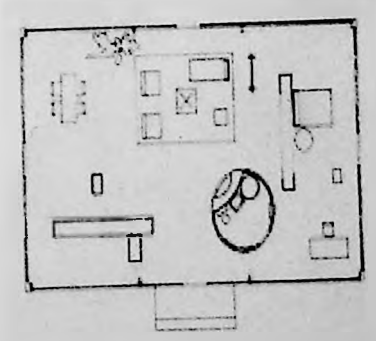
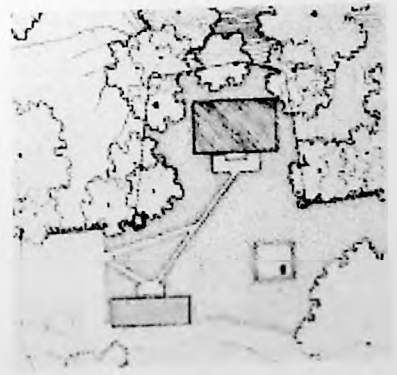
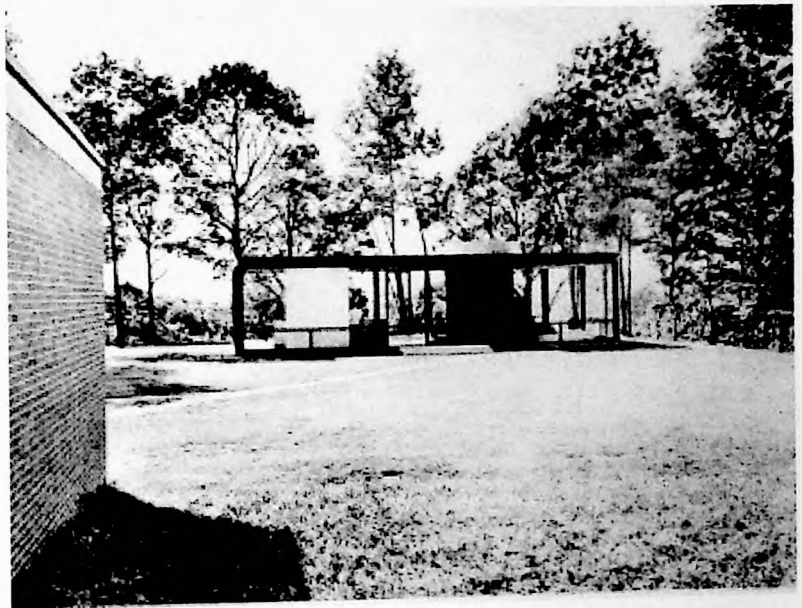
CASE STUDY HOUSE N. 8, SANTA MONICA
CALIFORNIA (1945-1949) CHARLES E RAY EAMES



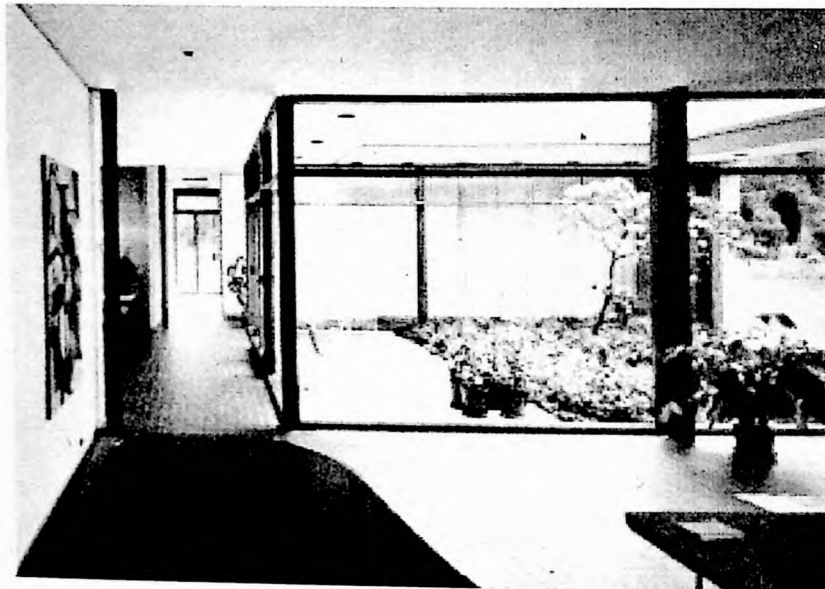
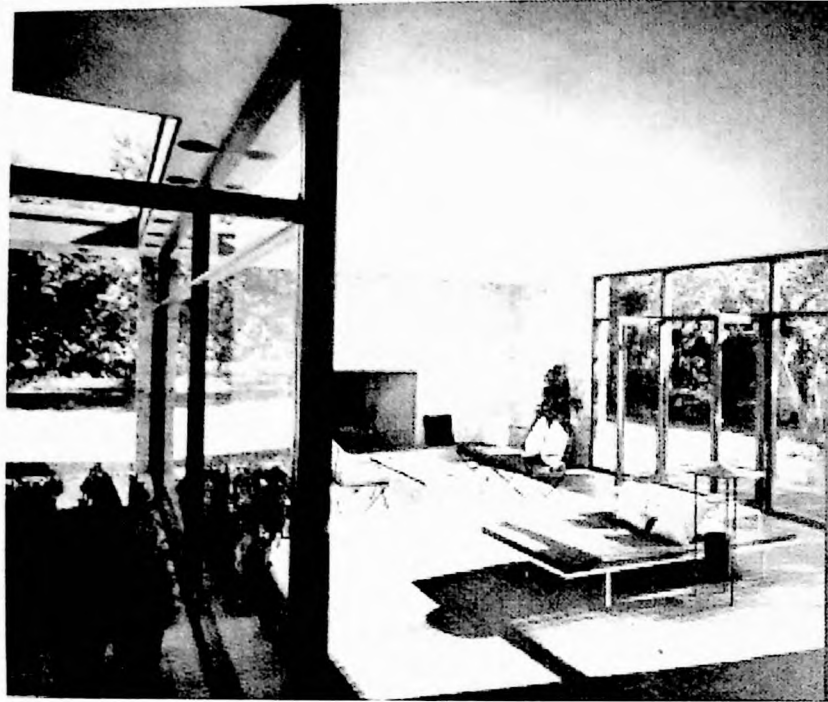
CASA JOHNSON, LOS ANGELES, CALIFORNIA
(1951). HARWELL HAMILTON HARRIS



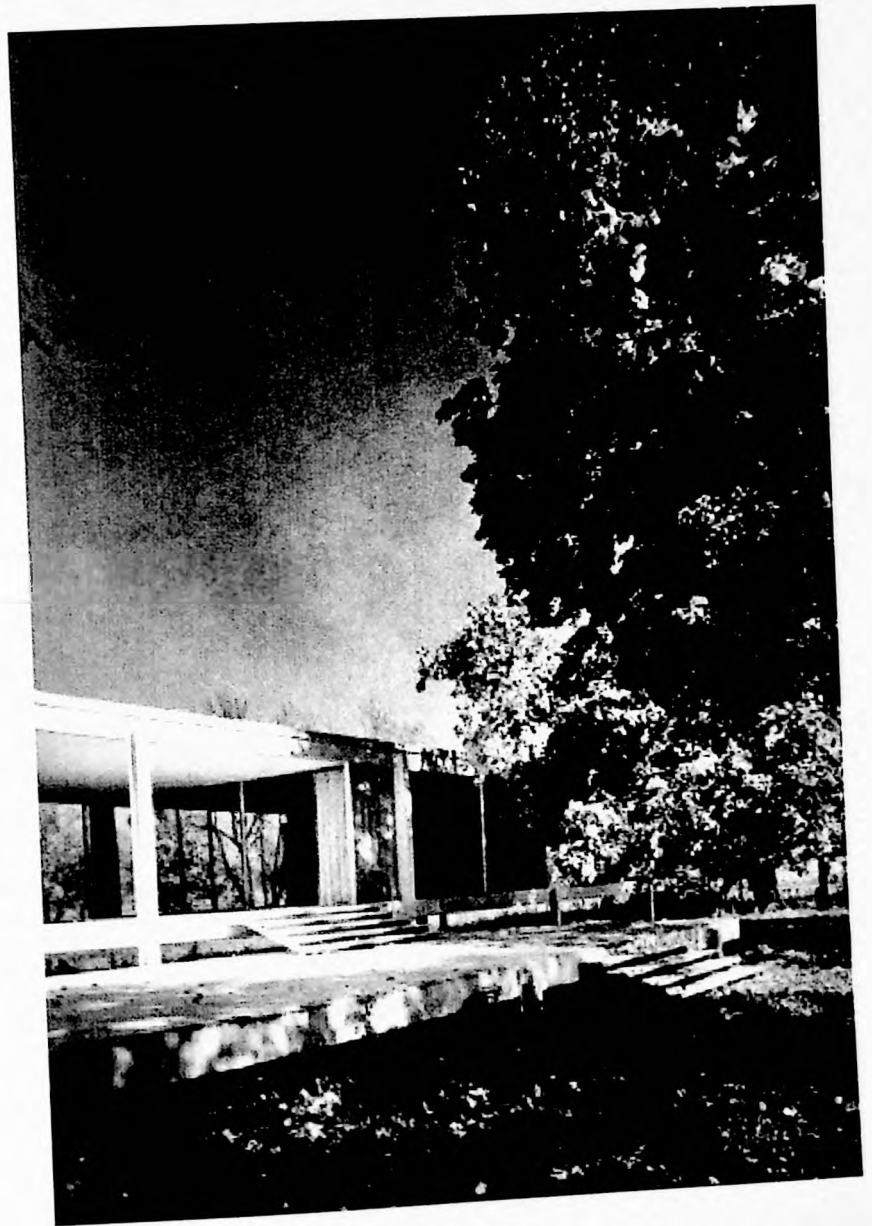
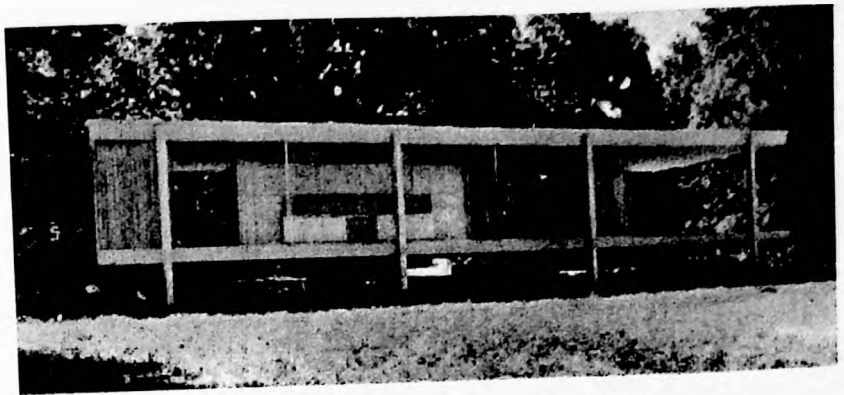
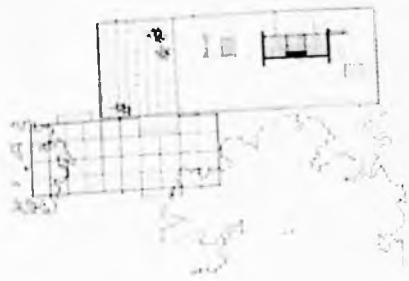
CASA MACL. JOHANSEN, NEWCANAAN, CONNECTICUT (1949), JOHN MACL. JOHANSEN



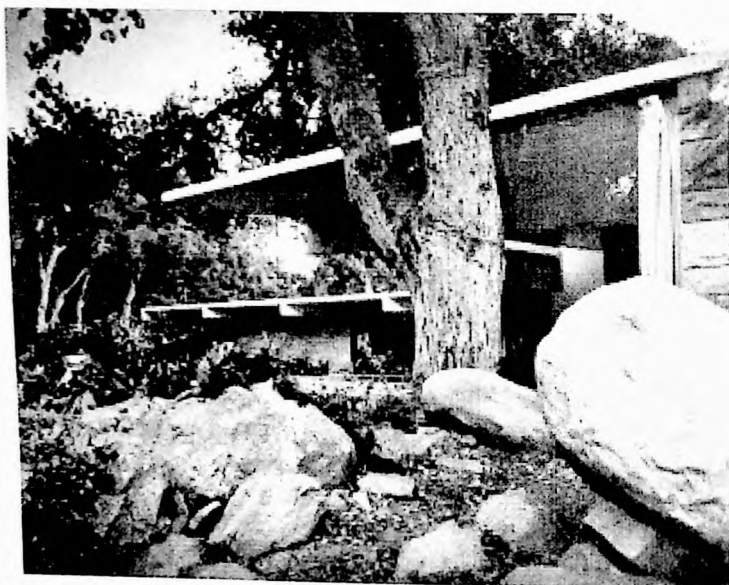
CASA JOHNSON, NEW CANAAN, CONNECTICUT
(1949), PHILIP JOHNSON



CASA HODGSON, NEW CANAAN, CONNECTICUT
(1951), PHILIP JOHNSON E LANDIS GOES



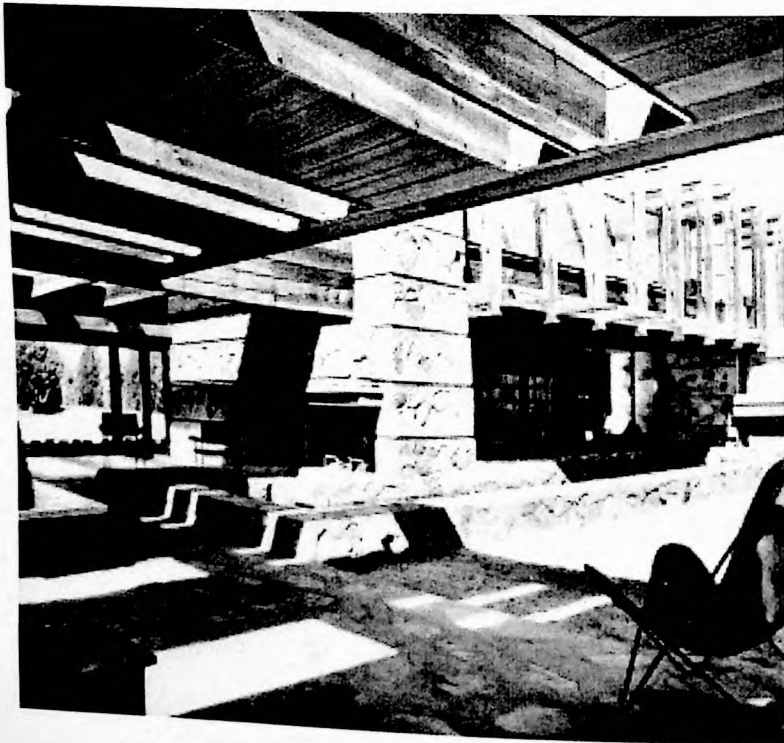
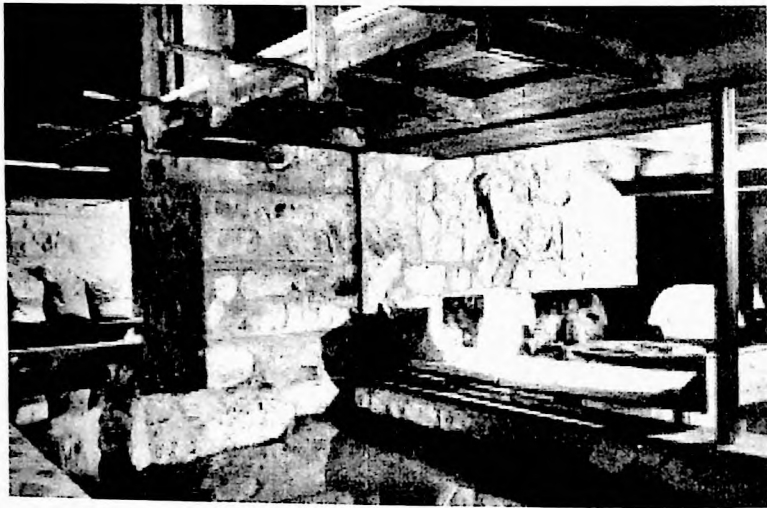
CASA FARNSWORTH, PLANO, ILLINOIS (1950)
LUDWIG MIES VAN DER ROHE



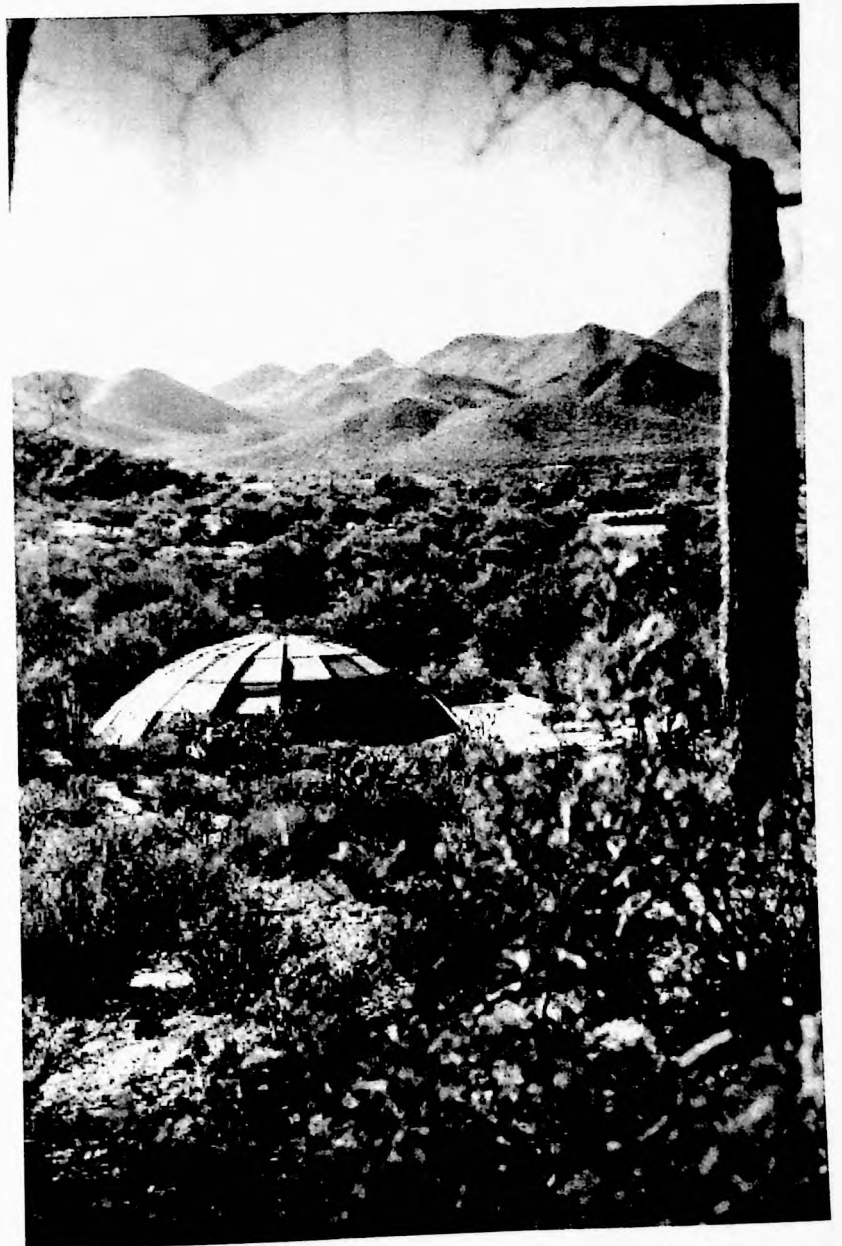
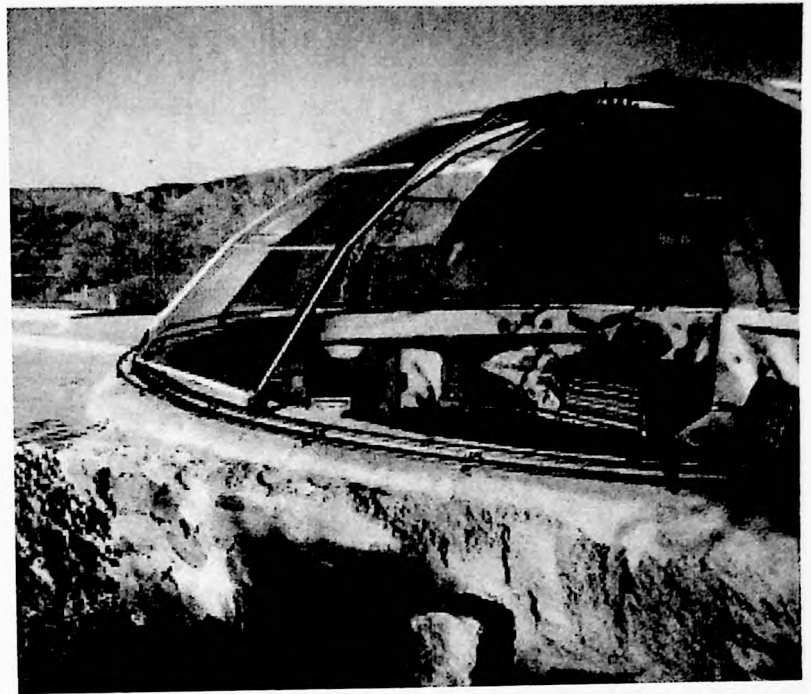
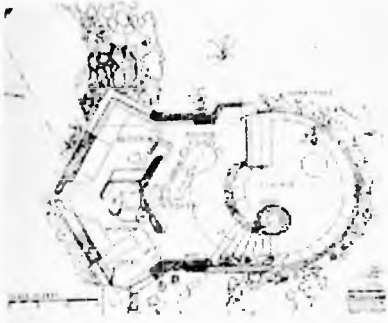
CASA WARREN TREMAINE, MONTECITO,
CALIFORNIA (1949) RICHARD NEUTRA



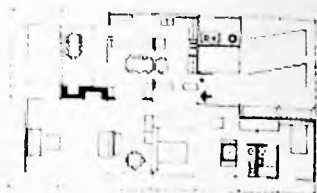
CASA HELLER, MIAMI, FLORIDA (1949) IGOR POLEVITSKY



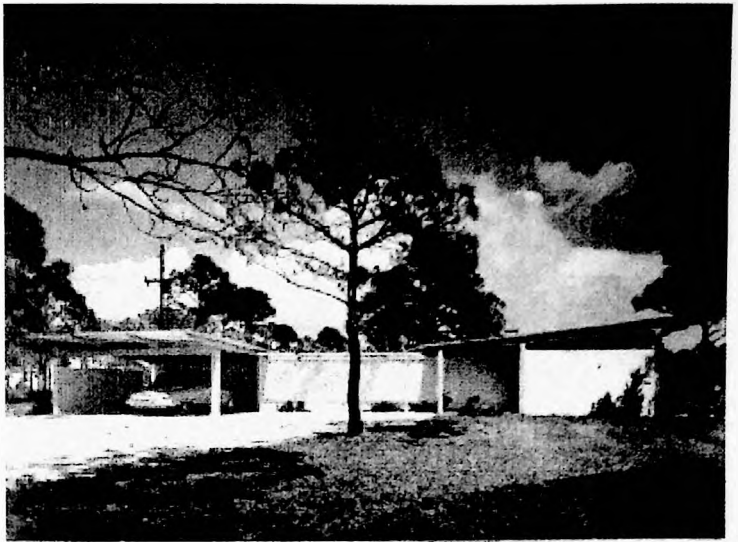
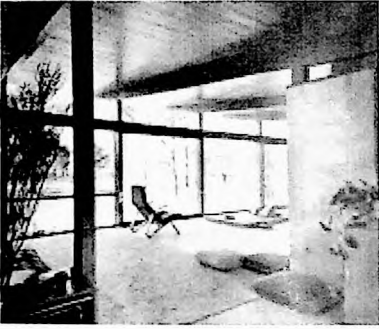
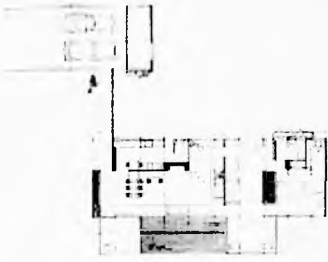
CASA UPTON, PARADISE VALLEY, ARIZONA (1950)
SCHWEIKHER & ELTING



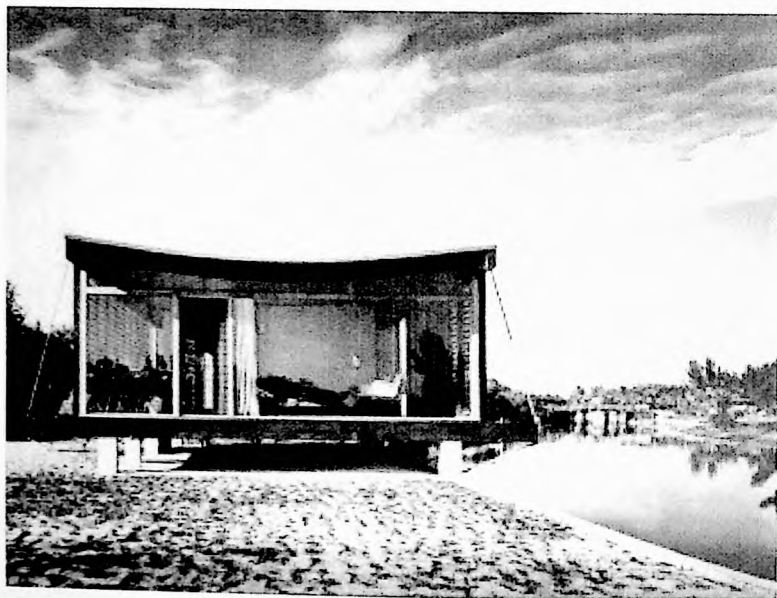
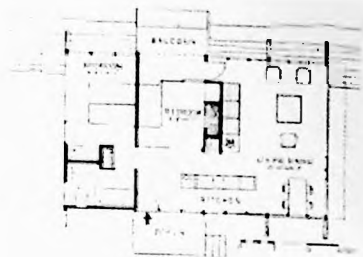
CASANO DESERTO, CAVE CREEK, ARIZONA (1951)
PAOLO SOLERI E MARK MILLS



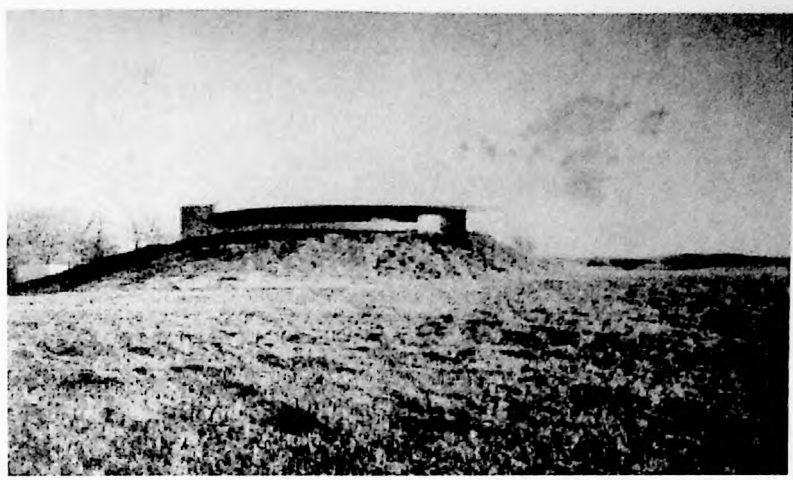
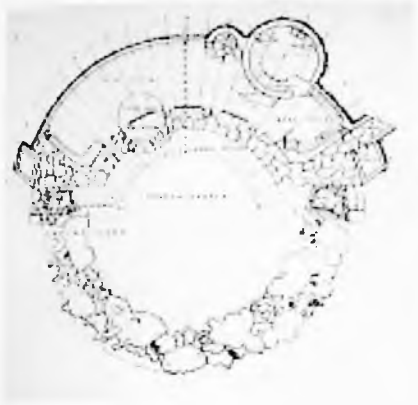
CASE STUDY HOUSE, LOS ANGELES, CALIFORNIA
(1950). RAPHAEL SORIANO



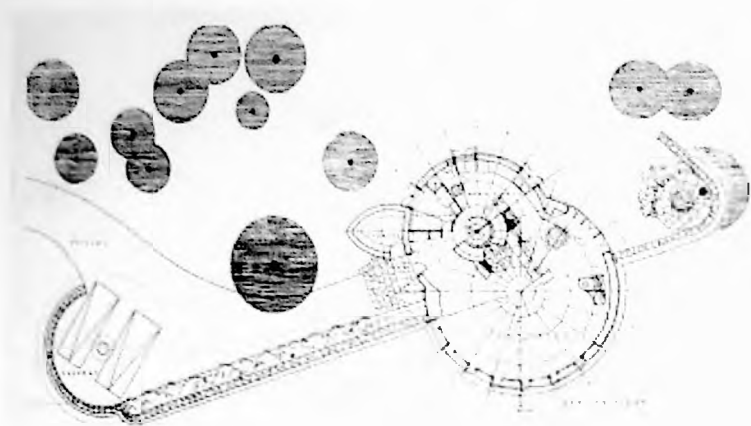
CASA SIEGRIST, VENICE, FLORIDA (1949) RALPH TWITCHELL E PAUL RUDOLPH



CASA HEALY, SARASOTA, FLORIDA (1950). RALPH TWITCHELL E PAUL RUDOLPH



CASA JACOBS II, MIDDLETON, WISCONSIN (1948)
FRANK LLOYD WRIGHT



CASA FRIEDMAN, PLEASANTVILLE, NOVA YORK
(1949) FRANK LLOYD WRIGHT

das empresas ou pessoas que contribuía com dinheiro. Desse modo, Matarazzo pretendia envolver o capital privado no fomento da cultura, emulando a atuação de Rockefeller no MoMA.

Na categoria moradia individual, Philip Johnson levou o Prêmio Pignatari Indústria e Comércio (Cr\$ 50.000,00) pela casa Hodgson. Esta obra, segundo a opinião do júri, era um “notável exemplo de dignidade e bom uso de materiais. Aponta um caminho que merece ser continuado, no sentido de possibilidade de fazer-se uma bela casa com elementos simples, acrescentando que seu plano se presta à repetição, com ligeiras variantes, para constituir a base do desenvolvimento de todo um bairro”.³⁷

Craig Ellwood, profissional ligado ao programa *Case Study Houses*, ganhou o Prêmio Sociedade de Engenharia e Construções Secia, de igual valor, pelo conjunto *Courtyard Apartments*.³⁸

Na categoria jovens arquitetos, prêmio patrocinado por um particular – José Abdala –, Paul Rudolph dividiu os cinquenta mil cruzeiros com Sérgio Bernardes, reconhecido pela casa de Carlota Macedo Soares. As obras apresentadas por Rudolph, da Escola de Sarasota, eram “bons exemplos de graça e imaginação, lançando mão de elementos econômicos e simples que têm em conta a natureza dos materiais e as condições locais”. O parecer afirmava que Rudolph “lançou-se por um caminho que apresenta grandes promessas de ulterior desenvolvimento”.³⁹

O júri outorgou, além disso, uma menção especial para a representação norte-americana, que “apesar de uma documentação muito sumária deixa patente o alto padrão de sua seleção”.⁴⁰ Não foi a única deferência dos organizadores para com a delegação americana. A Bienal permaneceu aberta uma semana a mais com o único objetivo de receber a visita de oitenta membros do *American Institute of Architects*.⁴¹

As críticas foram imediatas. “Foi um mar de rosas para o interesse dos arquitetos estrangeiros (...) O resultado do julgamento feito pelo Júri do certame de arquitetura é nada mais, nada menos, que o mais sibilino golpe contra os nossos arquitetos e o mais engenhoso manejo para destruir o prestígio da arquitetura contemporânea brasileira no cotejo internacional”, disse Quirino Campofiorito em sua coluna de *O Jornal*.⁴²

Notícias de hoje estampou entre suas manchetes: “Açambarcaram os ianques os troféus da exposição”. O artigo qualificava a Bienal

de “espetáculo deprimente”, onde “prevalece a impressão acabrunhadora de que todos os esforços foram feitos no sentido de relegar a um plano secundário a arquitetura nacional e, numa demonstração de servilismo, projetar tudo aquilo que é *made in U.S.A.*”. O cronista entrevistou João Batista Vilanova Artigas, que afirmou com veemência: “Na realidade os organizadores da Bienal importaram dos Estados Unidos um numeroso conjunto de grandes nomes da arquitetura internacional para que estes, com a força de seu prestígio viessem ao nosso país para lançar na face de nosso povo a afirmação de que o prestígio granjeado pelos arquitetos brasileiros no mundo todo é falso e que os verdadeiros grandes arquitetos do mundo são os americanos”.⁴³

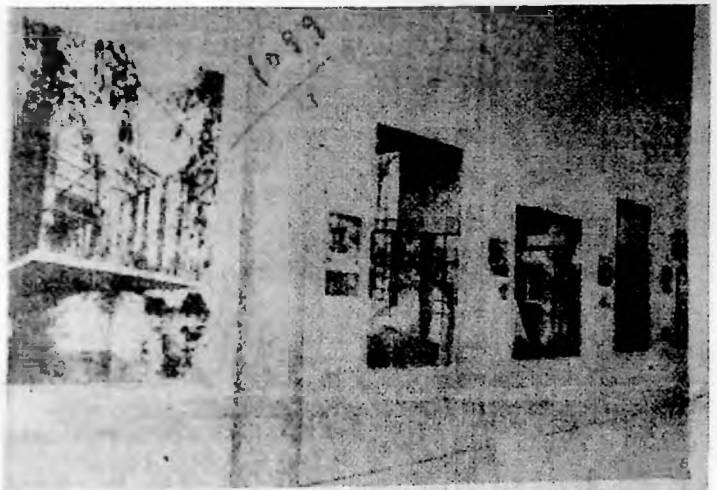
As críticas, na realidade, iam além dos prêmios. Aproveitavam as circunstâncias para pôr em evidência outro confronto, o de nacionalistas versus internacionalistas. Estas duas posições rivalizavam em todos os campos, político, social, econômico e também cultural.

Não há dúvida de que o centro das atenções na II Bienal foi a arquitetura americana. É possível imaginar o impacto que ela causara entre jovens profissionais e estudantes, alguns dos quais incorporariam seus princípios à própria obra. A revista *Habitat* destacou a arquitetura doméstica nos Estados Unidos como aquilo que mais chamara sua atenção na mostra. Sublinhou sua “modéstia” e “independência e liberdade de espírito”, em uma hora em que a arquitetura, pela primeira vez, se apresentava como algo flexível, deixando de lado atitudes dogmáticas. Assaz elogioso, considerando a linha editorial dessa publicação.⁴⁴

Depois da ostensiva presença americana na II Bienal, as edições seguintes não ofereceram surpresas. Na III Bienal, em 1955, foi realizado apenas um concurso para estudantes. A seção de arte dos Estados Unidos incluiu, pela primeira vez, obras de artistas da costa do Pacífico. Seu curador, Marvin C. Ross, reconheceu características próprias na pintura do sul da Califórnia, onde o clima, a luz e o céu exerciam uma influência notável.⁴⁵ Não se pode deixar de notar o paralelismo entre a arte e a arquitetura, que também irradiava sua influência desde uma Los Angeles cosmopolita.

Já na IV Bienal, a mostra foi transferida para sua nova e definitiva sede, o Pavilhão das Indústrias. O júri de seleção da Exposição

Internacional de Arquitetura – integrado por Francisco Beck, Eduardo Kneese de Mello, Plínio Croce e Mário Henrique Glicério Torres – depois de ter examinado os projetos enviados por mais de duzentos arquitetos de todo o mundo, indicaram os participantes. Entre as trinta e seis casas escolhidas na categoria moradia individual, um quarto era dos Estados Unidos, sendo catorze do Brasil, entre eles Croce-Aflalo, Bratke, Forte-Ciampaglia, Ortenblad Filho, arquitetos cuja obra apresentava afinidade conceitual com a arquitetura moderna norte-americana.⁴⁶ Já entre os premiados estrangeiros não se conta com nenhum estadunidense. Porém, o júri de premiação contava com



Espaços menores não reservados para os exemplares americanos, como os que aparecem no cômodo de cima, enquanto os nacionais são relegados a um plano secundário.

Wall Street contra a arquitetura nacional

Açambarcaram os ianques os trofeus da Exposição

O valor de um «Made in USA» — Incomodo para os americanos o prestígio dos arquitetos brasileiros — O papel reservado ao artista pelas multinacionais e trustes imperialistas — Depoimento do arquiteto Vilanova Artigas



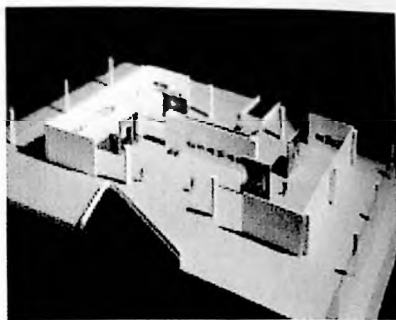
Neste edifício encontra-se o espaço reservado para os exemplares de arquitetos brasileiros.

Expositores deprimidos é o que oferecem aos visitantes do Parque Itaipava a Exposição Internacional de Arquitetura que ali funciona sob os auspícios do II Biennial Selenia por conta das obras em exibição provêm da América do Norte ou de países que dependem do investimento de capital norte-americano. A presença de cada um dos seus belos e imponentes «stands» provoca a impressão que a arquitetura de que todos os edifícios foram feitos no sentido de relegar a um plano secundário a arquitetura nacional e, como dizem: «região de servilismo, prostrar tudo aquilo que é «made in USA». Os numerosos arquitetos brasileiros que conquistaram projeção internacional após a guerra ou são relegados a um localitário segundo plano; americanos como Walter Gropius, Sori Selenia tem à sua disposição estas salas.

(Coatui na 4ª página)

um americano, Philip Johnson, e um húngaro radicado na América, Marcel Breuer, além de Kenzo Tange, Francisco Beck e Jacob Ruchti.

A V Bienal assumiu um ar de retrospectiva, dedicando espaço à obra precursora de Henri Van de Velde, Victor Horta e Antonio Gaudí.⁴⁷ Mies van der Rohe foi objeto de uma sala especial, que recebeu grande atenção da imprensa.



FOGO CRUZADO

Os ataques à Bienal chegavam de diferentes ângulos, tanto artísticos quanto políticos. É possível vislumbrar um fundo predominantemente estético nas críticas de Christiano Stockler das Neves, cuja formação no âmbito das *Beaux Arts* o colocava na extremidade oposta de toda manifestação de caráter não acadêmico. Outra era a postura de figuras da intelectualidade de esquerda como João Batista Vilanova Artigas. Sua óptica estava ligada à militância política no Partido Comunista, que exigia de seus seguidores uma oposição cega a toda manifestação de seu maior inimigo. O imperialismo americano aparecia encarnado na figura de Nelson Rockefeller e sua “extensão” institucional, o MoMA. A participação americana era entendida como um fiel reflexo da Guerra Fria, onde arte e arquitetura serviam como ferramentas da ofensiva cultural contra o Pacto de Varsóvia. Sob este ponto de vista, Matarazzo e Rockefeller seriam os protagonistas de uma suposta trama internacional.

Responsável pela formação de várias gerações de arquitetos, o professor das Neves assumiu o papel de paladino da Academia, lutando de capa e espada contra o invasor futurista. Depois da inauguração da I Bienal, publicou uma série de artigos no *Correio Paulistano* que, mais tarde, editou sob o sugestivo título: “Bom gosto, por que te escondes e não reages”. Os textos seguiam a temática que já era uma constante em seus escritos desde finais da década de vinte, isto é, a simples e pura desqualificação das expressões modernas, com argumentos que às vezes roçavam a comicidade. “Como, pois, numa época de decadência de espírito e gosto, como a presente, haja quem queira fazer tábua rasa de tudo isso, para nos oferecer, em troca, essas monstruosidades de técnica construtiva, essas esculturas desengonçadas, aleijadas, essas

MAQUETA DA SALA DE MIES VAN DER ROHE NA V BIENAL



pinturas afrontosas e gaiatas, essas músicas infernais, esses versos horripilantes, esses jardins amebianos, que ofendem as flores.”⁴⁸ Seus adversários estavam em todas as áreas, da arte à arquitetura, da música à literatura. Nem sequer o paisagismo saía incólume, considerando a referência aos “jardins amebianos”, que não podiam ser senão de Roberto Burle Marx.

Embora a abstração na arte provocasse a rejeição de boa parte do público leigo nos anos 50, o mesmo não acontecia com a arquitetura doméstica, associada ao modo de viver moderno e confortável, sinônimo do *American way of life*. Nesse sentido, os predicamentos do professor nadavam contra a corrente. Do mesmo modo, suas imposições não gozavam de boa acolhida entre os numerosos alunos da Faculdade de Arquitetura Mackenzie, aos quais ordenava repudiar “esse falso credo estético, subrepticamente introduzido e propagado de modo hábil”.⁴⁹ Sua obstinação chegou a tais extremos que decidiu não inscrever “sua” Escola no concurso da III Exposição Internacional de Arquitetura. Os jovens, indignados, dirigiram-se aos organizadores com o objetivo de ser incluídos, apesar da proibição. O caso foi resolvido pela Comissão Organizadora através da designação de um grupo de arquitetos, encarregados de coordenar a participação dos mackenzistas. Apesar do final feliz, a conduta do professor não deixou de receber duras críticas de seus colegas. Disse Walter Zanini, “ganha pois requinte o misoneísmo do já célebre sr. Christiano das Neves. Que ele esteja em desacordo com o espírito da arquitetura viva, está certo, não vamos discutir, nem tentar convencê-lo a trocar sua vestimenta mambembe. Que pregue no deserto. Mas usar sua posição de diretor de uma escola para impor aos estudantes uma proibição dessa natureza é não ter sequer o sentimento do justo”.⁵⁰

Já os ataques de fundo político à Bienal eram repelidos de forma sistemática por um antigo colega de militância comunista, o crítico de arte Mário Pedrosa, membro da Comissão Artística na II Bienal e integrante do júri na segunda e terceira edições. Este, com uma óptica internacional, defendia a Bienal e sua aposta na abstração contra os ataques de Artigas, para quem a mostra era uma “ponta de lança do imperialismo americano no setor da cultura”.⁵¹

O crítico contava em seu *curriculum* com uma longa permanência nos Estados Unidos, onde permaneceu refugiado durante o

período do Estado Novo. Instalado em Nova York, trabalhou para o MoMA e, mais tarde, para o *Office of the Coordinator of the Inter-American Affairs*, isto é, para o “vilão” desta história aos olhos de Artigas.⁵²

Enquanto para Pedrosa o abstracionismo era o eixo fundamental da arte moderna, Artigas o considerava “uma expressão da decadência burguesa”. Acusava a Bienal de ser uma iniciativa que “transforma nosso país em quartel general do cosmopolitismo”.⁵³

É paradoxal que Harry Truman, presidente dos Estados Unidos entre 1945 e 1953, também condenava publicamente a arte moderna. Nesse sentido, sua atitude traduzia o pensamento do homem comum, para quem a arte, para poder ser compreendida, devia ser realista.

Não faltavam argumentos a Pedrosa para responder a Artigas em seu próprio idioma. Ironicamente, perguntava se aqueles que consideravam Washington o patrono da arte abstrata desconheciam os primórdios estéticos da revolução russa, quando o abstracionismo representava uma revolução contra a tradição burguesa da arte.

A discussão, relacionada com a intenção de uma das partes de vincular os processos artísticos a circunstâncias políticas e ideológicas, também acontecia nos Estados Unidos, onde as novas tendências não gozavam da hegemonia que lhe atribuíam seus detratores. A divisão rígida entre a arte dos anos 30 e a dos 50, entre a expressão naturalista e social-realista da Depressão e a abstração do pós-guerra, era uma herança de um grupo de críticos e historiadores, encabeçado por Clement Greenberg. Para eles, o Expressionismo abstrato era a imagem do autêntico “americanismo”. Era autônomo, mas também era símbolo da liberdade e da sociedade democrática. Era americano e ao mesmo tempo universal. Representava a nova corporificação da vanguarda. Em “O declínio do cubismo” (1948), Greenberg escreveu que as premissas da arte moderna emigraram da Europa para os Estados Unidos, acompanhando o centro de gravidade da produção industrial e do poder político. Com isso, o artista americano havia conseguido absorver e, ao mesmo tempo, superar a obra européia.⁵⁴

Neste ponto, fica apropriado estabelecer um paralelo com nosso objeto de estudo. A casa moderna norte-americana também era

apresentada ao mundo como "a" forma de viver. *Sem desapegar* a herança moderna européia, transpôs seus valores para uma nova forma geral de organização. Paradoxalmente, os personagens mais influentes na arquitetura eram de origem européia, tal é o caso de Neutra, Breuer, Mies ou Gropius. Eles foram "absorvidos" pelo novo centro produtor e difusor de idéias, que os transformou em entusiastas exportadores da arquitetura moderna norte-americana.

Realismo e abstração são temas que estão em discussão desde inícios do século XX. Hitchcock e Johnson adaptaram o segundo conceito como a expressão mais acabada do Movimento Moderno em seu livro *The International Style*. Assim como na arte, a abstração passou a ocupar uma posição de destaque. A arquitetura, em busca de universalidade, encontrou na arte não figurativa a inspiração para uma linguagem de planos e volumes.

NOTAS

¹ John Foster Dulles foi Secretário de Estado do governo de Dwight D. Eisenhower.

² A participação paulista na indústria nacional aumentou de 36% em 1949 para 47% em 1947, chegando a 54% em 1960. Ver SKIDMORE, Thomas. *Uma história do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 196.

³ As obras doadas ao museu paulistano eram: *Woman of the circus* (Byron Brown), *Brutality marches on* (Georges Grosz), *Germination* (André Masson), *Composition* (Fernand Léger), *Primavera* (Marc Chagall), *In the night* (Morris Graves) e um móbile de Alexander Calder.

⁴ CIDADELAS de Civilização: discurso de Nelson A. Rockefeller. *Habitar*, São Paulo, n. 1, p. 18-19. out./dez. 1950.

⁵ Carta de Rino Levi a Carleton Sprague Smith, sem data, possivelmente de fevereiro de 1948. Os comentários sobre Matarazzo e Assis Chateaubriand devem ser entendidos no contexto da conhecida rivalidade entre os dois personagens. A correspondência citada neste trabalho, salvo indicação em contrário, pertence ao *Rockefeller Archive Center* (Nelson A. Rockefeller-Personal projects, Record group 4, Box 148-149).

⁶ Carta de Carleton Sprague Smith a Nelson Rockefeller, 1/3/1948. Faz referência a Alfred Barr (diretor do Museu entre 1929 e 1943) e René d'Harnoncourt (curador). Em um artigo de sua autoria, Sprague Smith introduziu outros comentários que ilustram sua experiência em solo brasileiro: "A freqüente pausa para um cafezinho (uma pequena xícara de café preto) pode perturbar os especialistas americanos em eficiência, mas ela leva ao esclarecimento e a resultados artísticos". SMITH, Carleton Sprague. *Architecture of Brazil*. *Architectural Record*, New York, p.187-194, April 1956.

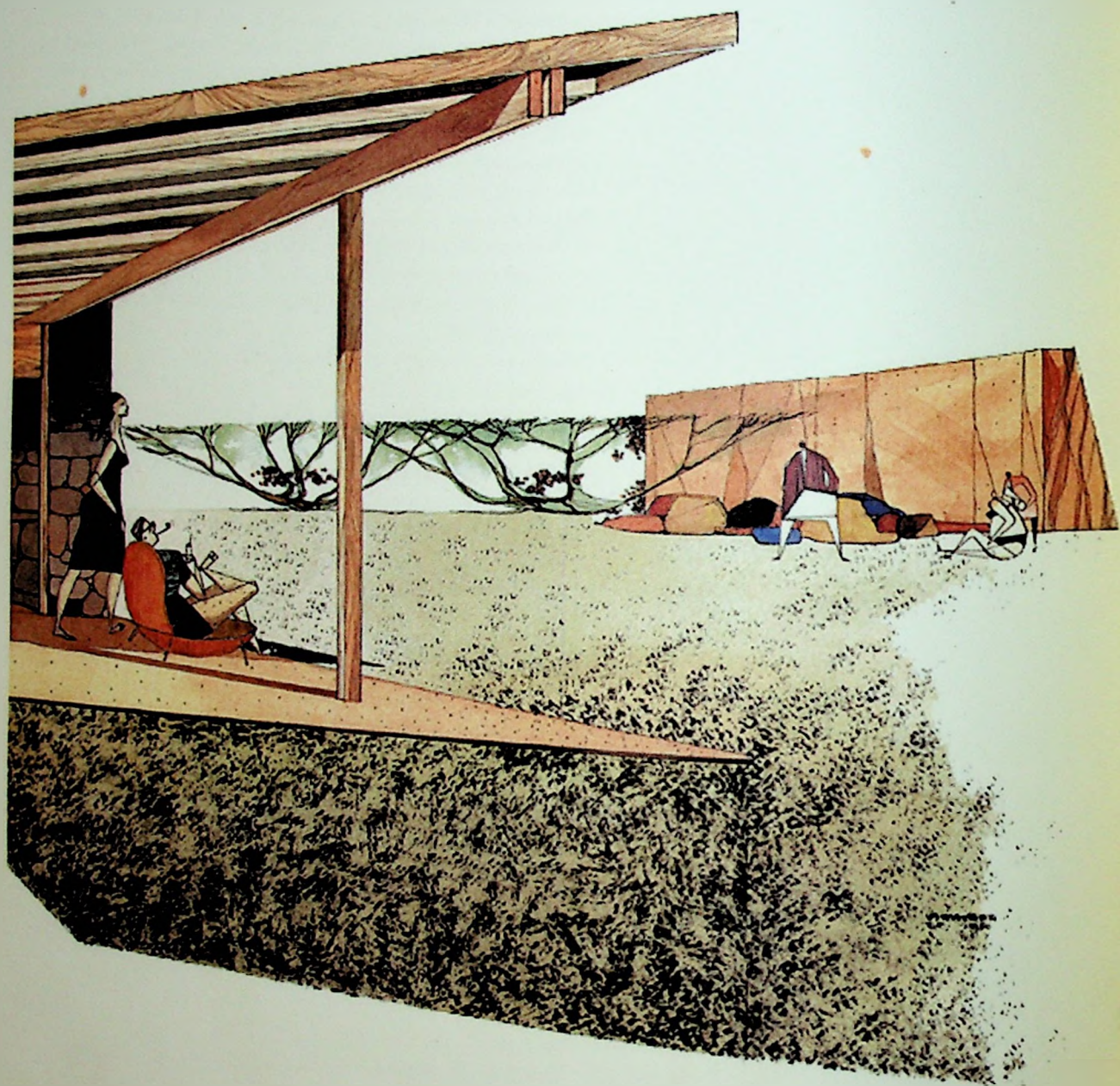
⁷ Carta de Carlos Pinto Alves a Nelson Rockefeller, 2/2/1948. Sobre a criação do MAM, ver LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus e arte moderna*. São Paulo: Edusp, 1999. Cap. 7: MAM/SP: Transfigurando a Arte Moderna, p. 103-131.

⁸ ROCKEFELLER visitou o Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 16 set. 1948.

⁹ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Nelson Rockefeller, 16/11/1948.

- ¹² Carta de Nelson Rockefeller a Francisco Matarazzo Sobrinho, 21/4/1949.
- ¹¹ No texto "São Paulo de Ciccillo Matarazzo", Rosa Artigas traça um panorama completo sobre a trajetória desta figura fundamental para a renovação das artes em São Paulo. Ver BIENAL 50 ANOS 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- ¹² COOPERAÇÃO entre Museus de Arte Moderna de Nova York e de S. Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1950.
- ¹³ Acordo entre o Museu de Arte Moderna (São Paulo) e o Museum of Modern Art (Nova York). Rockefeller Archive Center.
- ¹⁴ Carta de Nelson Rockefeller a Dean Acheson, 2/11/1950.
- ¹⁵ Carta de Nelson Rockefeller a Francisco Matarazzo Sobrinho, 27/7/1950.
- ¹⁶ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Nelson Rockefeller, 11/12/1950.
- ¹⁷ A partir da VI edição se denomina Bienal de São Paulo e, da XIV em diante, Bienal Internacional de São Paulo.
- ¹⁸ Comentário de Eduardo Kneese de Mello, citado em PAGLIA, Dante. *Arquitetura na Bienal de São Paulo*. São Paulo: Ediam, 1951.
- ¹⁹ MACHADO, Lourival Gomes. Acredito nas Bienais. *Habitat*, São Paulo, n .23, p. 11, ago. 1955.
- ²⁰ O foco deste trabalho está centrado sobre a seção de arquitetura das primeiras Bienais. Sobre seus aspectos artísticos ver AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989 e BIENAL 50 anos 1951-2001 (2001). *Op. cit.*
- ²¹ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a René d'Harnoncourt, 2/5/1951.
- ²² A França, por exemplo, confirmou o envio de duzentas de suas obras mais representativas da arte contemporânea.
- ²³ Carta de Nelson Rockefeller a Albert Moore, 28/3/1951, Com tais argumentos Rockefeller solicitou a colaboração de Albert Moore, diretor da Moore Mc Cormack Lines, para o transporte marítimo das obras norte-americanas. A empresa promovia cruzeiros para a América do Sul.
- ²⁴ Ver capítulo "Os protagonistas".
- ²⁵ PAGLIA (1951). *Op. cit.*
- ²⁶ GIEDION, Siegfried. Une voie nouvelle pour l'avenir. Em PAGLIA (1951). *Op. cit.*
- ²⁷ Citado por SEGAWA, Hugo. Ibirapuera: o varziano que virou centro. Em: FANTASIA brasileira. São Paulo: SESC, 1999, p. 97-108.
- ²⁸ O PAVILHÃO japonês na Exposição do Ibirapuera. *AD Arquitetura e Decoração*. São Paulo, n .6, jul./ago. 1954. Galiano Ciampaglia confirmou o interesse que despertou nele a simplicidade do pavilhão. Ele acompanhou diariamente as obras durante a montagem. Depoimento de Galiano Ciampaglia à autora, 11 de agosto de 2004.
- ²⁹ Citação do texto de Salvador Candia, na introdução à seção de arquitetura. Em: CATÁLOGO II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Ediam, 1953, p. 315.
- ³⁰ As plantas estão publicadas em *Brasil Arquitetura Contemporânea*. Rio de Janeiro, n .2-3, p. 2-4, nov./dez. 1953, jan. 1954.
- ³¹ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Nelson Rockefeller, 21/09/1952.
- ³² Para obter o total de participantes foi considerado um arquiteto cada indivíduo ou equipe de projeto. Os números não incluem Gropius, nem seus trabalhos, contemplados com uma sala especial. Foi detectado um erro no catálogo da II Bienal, que não incluiu Barnes, mas atribuiu sua obra a Ain, por isso se deduz que ambas as casas estavam na exposição. Com isto, todos os valores finais foram aumentados em uma unidade (arquitetos, obras e casas).
- ³³ Idêntico fenômeno tem lugar na arte. Segundo René d'Harnoncourt, "além dos pintores nascidos ou formados nos Estados Unidos, esta lista inclui diversos artistas que fizeram sua reputação na Europa, mas que se integraram tão bem ao nosso mundo artístico que são considerados tão americanos quanto os outros. Isto me parece particularmente importante porque desde sempre tem sido uma característica dos principais centros de arte atrair talentos de todas

- as partes do mundo". Carta de René d'Harnoncourt a Francisco Matarazzo Sobrinho, 2/5/1951.
- ³⁴ ORTENBLAD FILHO, Rodolpho. Arquitetura do após guerra nos Estados Unidos. *Acrópole*, São Paulo, n.183, p.120-121, 1953.
- ³⁵ GIEDION. Siegfried. *Walter Gropius*. New York: Dover, 1992.
- ³⁶ No final, Gropius limitou sua participação nas categorias jovens arquitetos e escolas de arquitetura, alegando a presença de seus colaboradores entre os participantes. GIEDION. Siegfried. *Walter Gropius*. New York: Dover, 1992
- ³⁷ COUBERAM a brasileiros três dos primeiros prêmios e a Sérgio Bernardes o para "jovem arquiteto". Diário de São Paulo, São Paulo, 9 jan. 1954.
- ³⁸ Craig Ellwood pretendia guardar o dinheiro na moeda original (cruzeiros), com o objetivo de financiar uma futura viagem ao Brasil, que ele acabaria não realizando. Convertido na moeda americana um ano depois, Ellwood recebe US\$ 615,20. JACKSON, Neil. *California modern: the architecture of Craig Ellwood*. New York: Princeton Architectural Press, 2002.
- ³⁹ COUBERAM. *Op. cit.*
- ⁴⁰ COUBERAM. *Op. cit.*
- ⁴¹ INICIAR-SE-ÃO amanhã os trabalhos de julgamento da II Exposição Internacional de Arquitetura. *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 jan. 1954.
- ⁴² CAMPOFIORITO, Quirino. Arquitetura - Prêmios da Bienal. Rio de Janeiro. *O Jornal*, 15 jan. 1954.
- ⁴³ AÇAMBARCARAM os ianques os troféus da exposição. *Notícias de Hoje*, São Paulo, 20 jan. 1954.
- ⁴⁴ PARA onde vai a arquitetura? *Habitat*, São Paulo, n. 14, p. 25, fev. 1954.
- ⁴⁵ AMARANTE (1989). *Op.cit.*, p. 69.
- ⁴⁶ ARQUITETURA na IV Bienal. Arquitetura mundial 1957. *Habitat*, São Paulo, n. 44, p. 17, set. 1957.
- ⁴⁷ A V Bienal é a última dentro do recorte temporal escolhido para este trabalho, que abrange de 1945 a 1960. Nos anos sessenta o foco de atenção dos arquitetos paulistas, até no caso daqueles interessados na casa moderna norte-americana do pós-guerra, passa a acompanhar outras tendências internacionais, como o Brutalismo. Em um tempo em que as certezas do Movimento Moderno começam a ser questionadas, já não há lugar para hegemonias.
- ⁴⁸ Citado em SZOLNOKY, Maria Teresa de Stockler e Breia e. *O ensino de arquitetura e Christiano Stockler das Neves*. Dissertação (Mestrado). São Paulo, Universidade Mackenzie, 1995. A série foi publicada originalmente no *Correio Paulistano* nos dias 9,11 e 13 de dezembro de 1951.
- ⁴⁹ SZOLNOKY (1995). *Op. cit.*
- ⁵⁰ ZANINI, Walter. Proibição do Sr. Das Neves. *O tempo*, 15 jan. 1954.
- ⁵¹ Em AMARAL, Aracy. As posições dos anos 50. *Projeto*, n. 109, p. 95-102, abril 1988. SZOLNOKY (1995). *Op. cit.*
- ⁵² Mário Pedrosa viveu exilado do Brasil após o golpe de estado de 1937. Permaneceu em Paris até 1938, para depois transferir-se para Nova York. Em 1945 regressou definitivamente ao seu país. Ver PEDROSA (1975). *Op. cit.*, p. 311-313.
- ⁵³ Ver AMARANTE (1989). *Op.cit.*, p. 16.
- ⁵⁴ Ver WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.



PARTE III

A CASA MODERNA PAULISTA

Não há fatos, só interpretações. *Friedrich Nietzsche*



VIVER À AMERICANA

A casa norte-americana de Wright perdeu paredes, ligou-se com a paisagem, com o exterior. Confundiu contornos de compartimentos e passou a definir-se pela dinâmica da vida –pela dinâmica da atividade humana a que se destinava. João Batista Vilanova Artigas

AMERICAN WAY OF LIFE

Terminada a Segunda Guerra, os Estados Unidos surgiram como modelo de modernidade. Sua influência deixava transparecer noções de democracia, de progresso, de futuro. A cultura americana recriou sua própria imagem, que foi rapidamente transformada em símbolo de alcance mundial. O *American way of life*, convertido em objeto de consumo, monopolizava as atenções, fomentando novos padrões de comportamento. Para boa parte dos habitantes de São Paulo, aqueles que assistiam aos filmes de Hollywood e tinham acesso às revistas de atualidade, como *Time*, *Look* e especialmente *Life* (que muitas famílias assinavam), o exemplo americano era um estímulo à inovação. Ao poder dos meios de comunicação, deve-se somar outro fator que favoreceu a hegemonia norte-americana. A Europa, voltada para a reconstrução durante os anos posteriores ao conflito bélico, concentrou suas preocupações no campo da moradia coletiva. A América do Norte, ao contrário, era o reino da casa individual. Diante de tal alternativa, uma cultura que refletia liberdade e estabilidade, juntamente com uma saudável dose de otimismo e frivolidade, se apresentava como um modelo muito mais sedutor para a São Paulo dos anos 50 do que o existencialismo francês ou o neo-realismo italiano, carregados de pessimismo e autocrítica. Em outras palavras, Doris Day expressava uma simpatia ingênua que faltava a uma sempre angustiada Anna Magnani. Gelsomina e Zampanò não eram, precisamente, o modelo de casal ambicionado pelo mundo moderno do pós-guerra.¹ Nem *O ser e o nada* ou *A náusea*, títulos sedutores para ler junto à piscina.² Contudo, o novo modo de vida não foi uma invenção do pós-guerra. Seus fundamentos já estavam implícitos no conceito da casa Usonia, que Frank Lloyd Wright desenvolvera na década de

30. Precursora do *American way of life*, ela representava a idéia de uma sociedade democrática, onde todos tinham direito a um lar moderno e confortável. A típica casa Usonia era de um pavimento, isolada no terreno, com ampla sala de estar, um espaço de trabalho (que reunia cozinha e serviços) e a ala de dormitórios. Sua concepção guardava semelhanças com um *kit* de peças para armar, cujos detalhes padronizados permitiam a adaptação a diversas situações. As linhas horizontais eram dominantes, assim como os grandes beirais, encarregados de proteger a casa da ação direta do sol. Sem dúvida, o esforço de Frank Lloyd Wright para desenvolver uma casa barata e de produção industrial antecipou o *boom* da suburbanização e contribuiu para a popularização de temas como a planta livre, as cozinhas integradas à sala, o *carport*, e uma íntima relação entre os espaços internos e as áreas externas da moradia.

Para analisar a casa paulista em relação à arquitetura moderna produzida nos Estados Unidos do pós-guerra, é preciso levar em conta várias referências simultâneas e não excludentes, que foram apresentadas na primeira parte do trabalho. A Califórnia, com seu exemplar programa *Case Study Houses*, a obra de Marcel Breuer na costa leste; e a Escola de Sarasota, identificada com a produção de Ralph Twitchell e Paul Rudolph.

O projeto *Case Study Houses* teve boa repercussão no meio paulista. Criado pela revista *Arts & Architecture*, propôs a realização de casas experimentais. Participaram do Programa os mais destacados profissionais que atuavam no sul da Califórnia, como Richard Neutra, William W. Wurster, Thornton Abell, Ralph Rapson, Charles Eames, Craig Ellwood, Pierre Koenig e Raphael Soriano. Entre eles, Richard Neutra merece atenção especial, uma vez que sua obra foi seguida com interesse em São Paulo. Como já foi comentado em "Arquitetos peregrinos", Neutra esteve na cidade em duas ocasiões. O MASP organizou, em 1951, a exposição "Residências de Neutra".³ E o editor Gerth Todtmann publicou *Arquitetura social em países de clima quente*, que provou ser uma importante fonte iconográfica para os arquitetos locais. Nas revistas *Acrópole*, *Módulo*, *Habitat* e na *Revista de Engenharia Mackenzie* suas obras eram apresentadas com regularidade.⁴

A importância da iniciativa residia na idéia de pensar a casa a partir de uma redefinição do modo de habitar, adaptando-a à



vida moderna. Na Califórnia, a combinação de um clima agradável com a atitude receptiva de boa parte da população, que chegava de outros estados para recomeçar a vida na costa oeste, abriu caminho para a popularização da arquitetura moderna. Através das páginas de *Arts & Architecture* seu prestígio chegava ao mundo inteiro. Em São Paulo, como já foi comentado em “Os protagonistas”, ela foi o modelo para a revista *Pilotis*, uma iniciativa dos estudantes da Universidade Mackenzie.

As casas mais difundidas do programa aplicaram métodos industriais na arquitetura doméstica (é o caso das obras de Eames, Soriano, Ellwood e Koenig). Elas monopolizaram a admiração de um mundo que valorizava a racionalidade e o uso de métodos inovadores. Não obstante, a maioria das obras apelava para uma utilização de técnicas tradicionais, como o *balloon frame* e os materiais em estado natural, destacando a relação com o exterior. Esta linha teve uma boa aceitação dentro e fora dos Estados Unidos. Os seguidores do programa reelaboraram seus conceitos, adaptando-os às distintas realidades locais. Poder-se-ia dizer que os projetos das *Case Study Houses* estavam permeados, em maior ou menor medida e dependendo das referências do autor, pelo trabalho de dois grandes nomes da primeira geração de mestres modernos: Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe.

A obra de Marcel Breuer na costa leste é uma referência igualmente importante. Suas casas eram a materialização de uma aspiração cultural. Breuer valia-se de elementos que podiam ser combinados de diferentes formas, de acordo com regras de composição e de articulação. O partido mais difundido era o das chamadas casas binucleares, em forma de H ou de U, caracterizadas por pátios internos que as dividiam em dois núcleos praticamente independentes.

A arquitetura da Escola de Sarasota ofereceu uma resposta aos condicionantes da vida moderna, explorando tanto as possibilidades da planta livre wrightiana, quanto as das novas tecnologias. O interessante é que a região de Sarasota possui um clima quente, semelhante ao de São Paulo. Como reconhece Michael Sorkin na introdução de *The Sarasota school of architecture*, “O Modernismo adora um clima temperado e um sol que projeta uma sombra para permitir que seus espaços fluam de modo seguro e claro”.⁵

(...) "—Você está vendo aquele menino vermelho, quase descalço nas suas sandálias (ele nunca usou meias!), bonito como um anúncio de talco, atirando para cima todas as cores de uma grande bola oca e leve, no límpido jardim de aquela casa fresquinha?

Olhe bem para ele! É um estrangeirinho, não é mesmo? Agora, olhe para as coisas matinais e claras que o cercam: a nurse (Não é 'ama' nem 'pagem': é 'nurse' mesmo) toda aventais alvos com seu cheiro de dentifício e pintada de sardas; o jardim sintético, com seu gramado liso e cuidado, verde como o feltro de uma mesa onde o dia lúcido estuda e pensa; a casa do fundo, pequena, batida de sol, de cal áspera, com seu pórtico esmaltado, branco como um riso bom, e as largas lonas listradas do seu toldo e das suas poltronas acenando um bom da acolhedor a todo o mundo; e o automóvel na frente, polido de metais e vernizes, ameaçando excursões... É bem um 'home' de casazinho anglo-saxão, ou iankee, todo progressista, com o robusto ordenado pago em ouro, semanalmente, e o 'week-end' esportivo muito bem vivido nas quadras, nos 'greens' ou nas piscinas dos 'country-clubs' que há por aí... Tudo estrangeiro, mas estrangeiro moderno, não é mesmo?

Pois não é. Aquelas gentes e aquelas coisas — aquele menino, aquela 'miss', aquele jardim, aquela casa — são paulistas, paulistíssimos, tão paulistas quanto esse sol de planalto que faz insolentemente você fechar um pouco os olhos para não ver bem as maravilhas novas que nascem com ele, todas as manhãs, sobre esta terra crancinha...

Mas, você não pode compreender que aquela casa, tão parecida com as iluminadas nítidas e simples casas dos artistas cinematográficos da Califórnia, e que os donos daquela casa, a mamãe e o papai daquele menino, sejam patricios; que aquilo tudo seja bem simplesmente uma 'Vila Maria de Lourdes', onde há um bacharel natural, bem advogado, uma dona Maria de Lourdes comum, bem dona-de-casa, e um garoto suado, bem primogênito; e onde se fala paulistamente, fazendeiramente, escarrapachadamente, escancarando vogais generosas como portas de quarto-de-hóspedes, e enrolando na língua os LL acaiprados, doces e moles como melado (...)

Em São Paulo, cidade de industrialização incipiente e déficit habitacional considerável, a necessidade de reinventar uma moradia acessível à classe média também era motivo de preocupação entre os arquitetos jovens. Eles acompanhavam o progresso americano com atenção. A fluidez espacial e o conceito de racionalização não demoraram a ser incorporados como questões fundamentais de projeto, embora a situação local diferisse radicalmente do caso americano. Os Estados Unidos viviam um processo de suburbanização, acelerado com a chegada de milhares de veteranos de guerra, que contavam com o apoio do governo através das políticas do *New Deal*. No Brasil não existiam então empreendimentos na escala de Levittown, nem sequer de âmbito mais modesto como Eichler Homes. Mas houve, sim, conjuntos pequenos e médios, que seguiam o exemplo americano de racionalização, funcionalidade e estética modernas. Os anos de guerra marcaram, sem dúvida, um ponto de inflexão. A atmosfera no mundo do projeto perdeu sua rigidez funcionalista. A arquitetura moderna ganhou aceitação e começou a integrar-se à sociedade. O *American way of life* inspirou importantes mudanças na concepção da moradia, que foram rapidamente reinterpretadas para servir a diferentes climas, países ou sociedades. O objetivo do presente trabalho é, justamente, resgatar esse processo de incorporação e adaptação das referências norte-americanas à casa paulista moderna.

EM BUSCA DA CASA PERFEITA

Qual era a imagem que transmitia a moradia moderna americana? Era uma casa térrea, isolada dos limites do terreno, suburbana e com um certo sabor de casa de veraneio. A cobertura podia ser plana – a favorita do arquiteto – ou também inclinada. Ou, por que não, do tipo borboleta? Os espaços, luminosos e flexíveis, eram dotados de todos os avanços da mecanização e do conforto. No *carport*, reluzia um flamejante automóvel. Na casa moderna, pais e filhos gozavam de áreas relativamente independentes e também dividiam momentos familiares em uma sala espaçosa, ou talvez no jardim, onde não podia faltar uma piscina e o lugar para o *barbeque* – o popular BBQ, que daria lugar a brasileira churrasqueira –, símbolos da boa vida. A mãe assumia seu posto

na cozinha, de onde podia controlar as crianças, graças à ampla visão que só uma planta livre poderia permitir. A imagem da mulher transmitida pelo cinema e pela publicidade exalava o *glamour* de uma estrela de Hollywood. Ao mesmo tempo, dava a entender que se tratava de uma dona de casa pragmática e responsável, capaz de resolver todos os problemas domésticos sem estragar o esmalte de suas unhas.



A representação da casa ideal poderia ser traduzida em termos de programa. O aspecto mais evidente foi, sem dúvida, a simplificação da área de serviço. Esta passou a ocupar uma posição estratégica dentro da moradia e era entendida como um espaço de trabalho visualmente integrado à zona de estar. Ali se concentravam todas as atividades que serviam ao seu bom funcionamento. Desde as atividades culinárias (armazenamento, manipulação e cocção dos alimentos e posterior lavagem de utensílios) até outras tarefas domésticas, como lavar e passar. Dependências de empregados eram uma raridade na casa moderna americana, que atendiam a uma dona de casa ativa, cuja família colaborava com a manutenção da limpeza e da ordem, facilitada por uma profusão de aparelhos domésticos.

Outro aspecto inovador foi a transformação da garagem. O espaço fechado no fundo do lote, como nas antigas cocheiras, deu lugar ao *carport*. Ali se podia dissimular algum depósito extra, já que a planta livre pressupunha espaços excessivamente abertos e integrados, onde era quase impossível esconder certos objetos domésticos, como ferramentas, bicicletas ou máquinas de cortar grama.

As áreas de estar, por sua vez, abandonaram seu refúgio interior para se integrar totalmente a espaços externos: terraços, pérgulas, jardim, piscina. Ganharam flexibilidade, luminosidade e mobiliário especialmente projetado. A ala de estar, que antes era uma soma de compartimentos para as diversas atividades (femininas ou masculinas, infantis ou familiares, música, jogos ou leituras), se transformou num espaço apto para uma multiplicidade de usos. Nas zonas de repouso, as modificações foram menos evidentes. Em certos casos, os dormitórios incluíam locais de estar íntimos ou mesas de trabalho. Eram espaços ensolarados, orientados para as áreas verdes da casa. Cresceu o número de banheiros e de armários que, às vezes, atuavam como divisórias de ambientes.



Predominava uma tendência para a comodidade e a praticidade. Entre as partes do programa, a área de serviços é crucial para a análise do caso brasileiro. Incorporar a experiência norte-americana do pós-guerra à casa moderna paulista representou um desafio para os arquitetos, que se viram obrigados a adaptar a nova funcionalidade a uma forma de vida que pressupunha a existência de criados. Era preciso resolver a contradição que existia entre um espaço de serviços “à americana” e os arraigados usos e costumes locais. Como ser “moderno” sem deixar de lado certos privilégios? O pensamento do inglês F. R. S. Yorke não soava adequado aos ouvidos brasileiros. “Nós não necessitamos de casas grandes, pois não temos nem famílias grandes para enchê-las, nem empregados para arrumá-las”.⁶

Os arquitetos que procuraram inspiração na arquitetura moderna norte-americana já foram apresentados em “Os protagonistas”. Esta terceira e última parte da tese oferece uma seleção das residências que alguns deles construíram entre 1945 e 1960, analisadas em relação a exemplos americanos. É um verdadeiro *tour* por diferentes referências funcionais, formais e construtivas, de oeste a leste.

NOTAS

¹ Personagens do filme “La strada”, de Federico Fellini (1954), interpretados por Giulietta Masina e Anthony Quinn.

² *O ser e o nada* (1943) e *A náusea* (1938) são obras de Jean Paul Sartre.

³ Foi publicado um catálogo da exposição. Ver NEUTRA: *residências/residences*. 2. ed. São Paulo: Todtmann, 1951

⁴ Ver lista completa dos artigos publicados na bibliografia.

⁵ HOWEY, John. *The Sarasota school of architecture 1941-1966*. Cambridge/London: MIT Press, 1977.

⁶ YORKE, F.R.S. *The modern house*. Surrey: The architectural Press, 1944.



VERSÃO BRASILEIRA

(...) Até dez anos atrás, os fins de semana na Cidade Universitária eram uma festa (...) e, em meio àquela alegre bagunça, havia uma competição acirrada entre diversos carrinhos de cachorro quente (...) cada carrinho tentava atrair a freguesia acrescentando ingredientes à receita. A última vez que vi (...) o velho bom “dog” vinha acompanhado de vinagrete “especial”, purê de batata e batata palha, maionese, é claro, mostarda, *ketchup* e, a última inovação que acompanhei, ervilha enlatada. Era a confirmação da tese do escritor modernista Oswald de Andrade: a cultura brasileira faz o que quer com a americana. *Matthew Shirts*

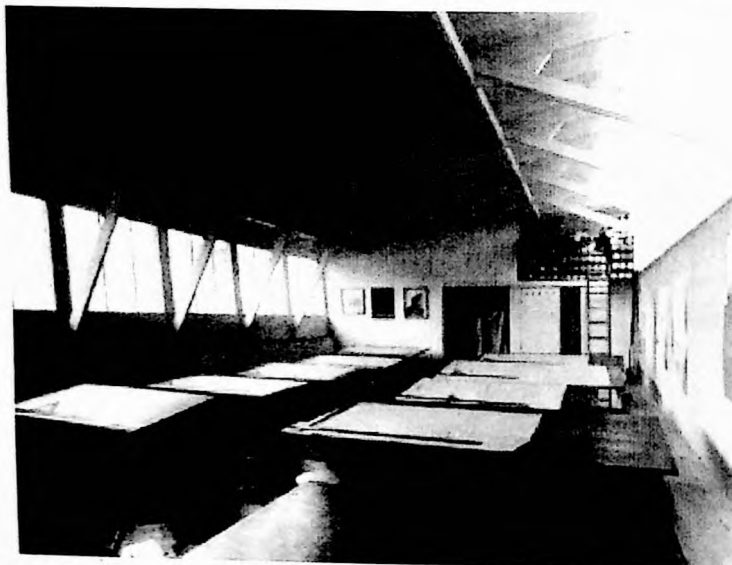
APRENDENDO COM A CALIFÓRNIA

Quem nunca se imaginou bebendo um Martini junto à piscina da *Case Study House* n.22, de Pierre Koenig, tendo a cidade de Los Angeles a seus pés? Nos anos do pós-guerra, a Califórnia era “o” lugar. Todos queriam imitar sua forma de vida descontraída, sua arquitetura purificadora e surpreendente.

Em São Paulo, no caso de Oswaldo Bratke, embora o conjunto de sua obra não possa ser considerado totalmente “experimentalista” à maneira da *Arts & Architecture*, sua preocupação em redefinir espacial e materialmente a casa paulista o aproximava do espírito original das *Case Study Houses*. Seu interesse pelos aspectos construtivos e pelas soluções inovadoras de baixo custo o levaram a realizar uma série de experiências.

Entre elas deve se destacar sua primeira residência e ateliê na rua Avanhandava (1947). A planta da moradia seguia as diretrizes das *Case Study Houses*, isolada no terreno, com seu *carport*. Valendo-se de uma franca relação entre interior e exterior, sua organização espacial era compacta e, ao mesmo tempo, prática e funcional. Mostrava uma flexibilidade pouco usual para a época na área de estar, que podia ser dividida por uma série de painéis deslizantes. Em relação ao seu aspecto construtivo, “foi um campo de provas de novos produtos lançados no mercado de construção da época, como outros inventados pelo arquiteto”. Bratke utilizou “componentes industrializados, reduzindo o tempo de obra para seis meses (metade do habitual) e os custos de construção na ordem de 30%”.¹

Se o telhado tipo borboleta da casa traz alguma reminiscência das experiências de Marcel Breuer apresentadas em “Da Nova Inglaterra à Florida”, o ateliê, sem dúvida, é uma homenagem a



CASA E ATELÊ NA RUA AVANHANDAVA, SÃO PAULO
(1947) OSWALDO ARTHUR BRATKE



Taliesin West, de Frank Lloyd Wright.²

Também de Bratke, cabe citar o pavilhão-estúdio de sua segunda casa, no bairro do Morumbi (1951). Obsessivamente detalhista, suas soluções construtivas eram presença constante nas páginas das revistas técnicas e chamavam a atenção – ainda o fazem – por sua criatividade e senso prático.³

O pavilhão era, sobretudo, um teste no campo das possíveis soluções para resolver um telhado plano, condição que distinguiu grande parte das casas que lhe serviam de inspiração. Para isso recorreu à madeira compensada, um material desenvolvido durante a guerra para a indústria aeronáutica e posteriormente aplicado à construção. O programa – ateliê, quarto de hóspedes, estar e serviços – serviu como desculpa para um exercício formal, funcional e construtivo.⁴

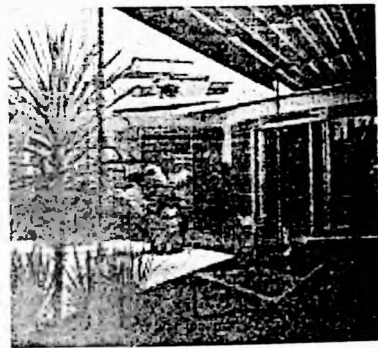
Com a arquitetura da Califórnia daquela época, Bratke partilhava boa parte de seus conceitos, “simplicidade de projeto e clareza de raciocínio estrutural, integração espacial interior/externo com flexibilidade de planta, predominante horizontalidade, luminosidade, ventilação, preocupação com desenho de mobiliário e qualidade de utensílios domésticos, reorganização dos espaços



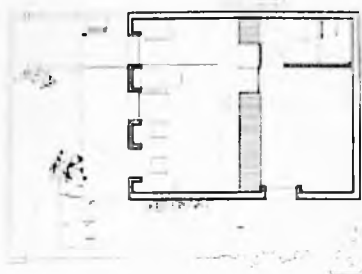
PAVILHÃO-ESTÚDIO NO MORUMBI (1951)
OSWALDO ARTHUR BRATKE

internos em função da superação de velhos estereótipos domésticos e familiares, a introdução de novos eletrodomésticos transfigurando as funções e os dimensionamentos, e as possibilidades de aplicação de métodos construtivos industriais”.⁵ José Augusto Bellucci, na residência em Pacaembuzinho (1954), também incursionou no campo da invenção de novas tecnologias. Criou um sistema de cobertura automática, que “evita a chuva e proporciona sol ou sombra, conforme se queira”. Quando estava aberta tinha a aparência de uma pérgula. Seu autor, em nota na revista em que ela foi publicada, colocava detalhes e esclarecimentos à disposição de arquitetos e engenheiros interessados.⁶

A residência de José Maria Monfort-Guix levou ao limite a simplificação do programa, limitando-se a duas áreas: estar-serviço e repouso. Embora esse arquiteto não seja um dos profissionais analisados nesta tese, sua moradia configura um bom exemplo, por seu partido drástico, o que o aproxima das propostas americanas mais radicais do imediato pós-guerra, como a casa que Pierre Koenig construíra para si mesmo em 1950. Sua pioneira estrutura metálica abrigava somente o básico. Publicada sob o título de “Casa experimental”, a moradia erigida por Monfort-Guix em 1960 procurou realizar “uma série de experiências com materiais novos, ainda não consagrados pelo uso, assim como uma tentativa de simplificação, procurando obter maior economia na construção”. Uma rápida visão da planta poderia levar a crer que se trata de uma habitação operária, idéia imediatamente descartada após descobrir certos detalhes nas fotografias, como a indispensável BKF ou um modesto espelho d’água, *leit motiv*



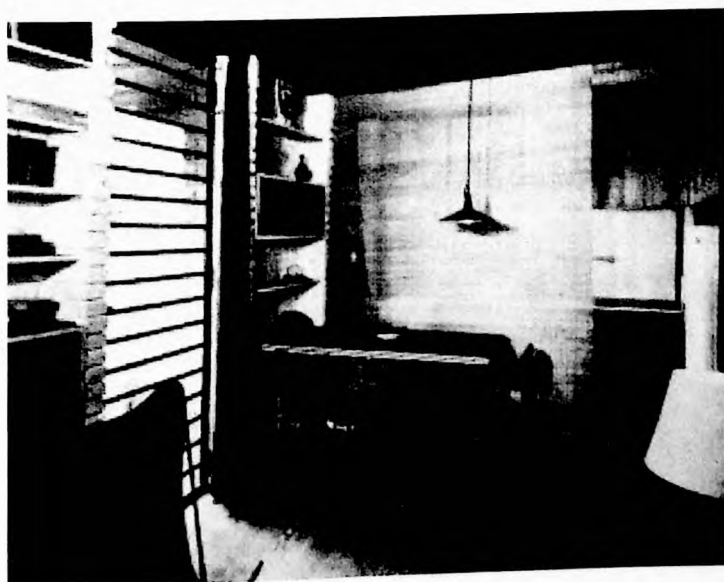
ACIMA CASA EM PACAEMBUZINHO (1954) JOSÉ AUGUSTO BELLUCCI
ABAIXO CASA EXPERIMENTAL (1960) JOSÉ MARIA MONFORT-GUIX



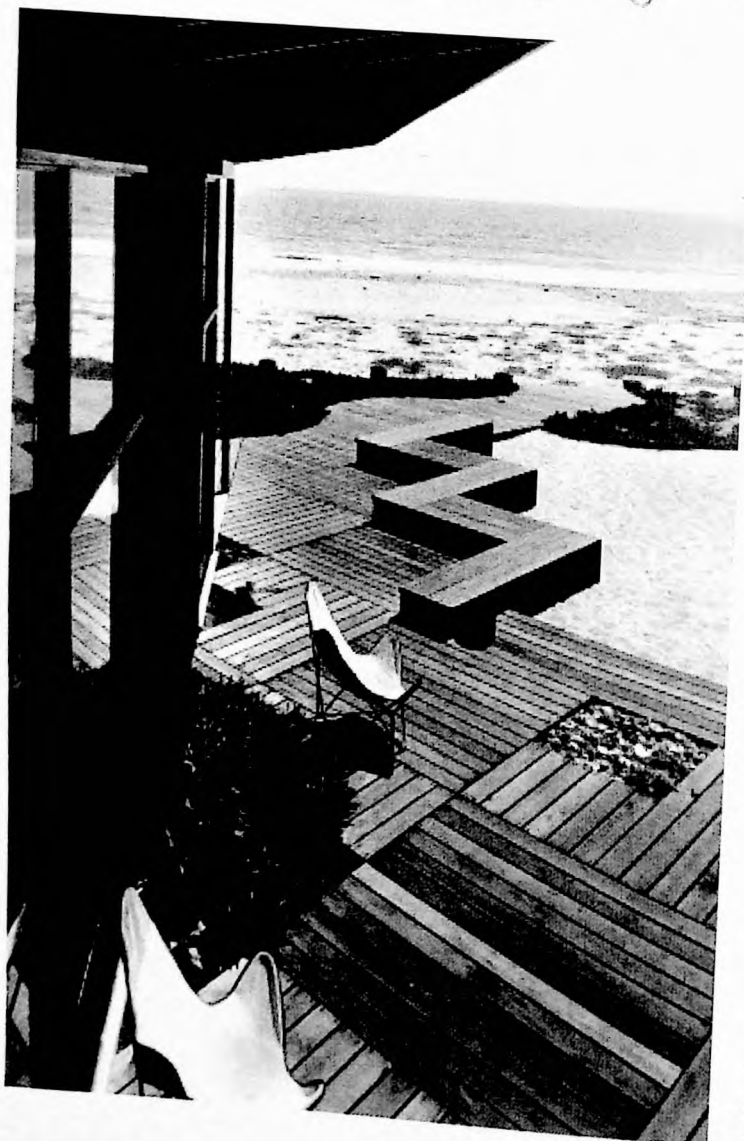
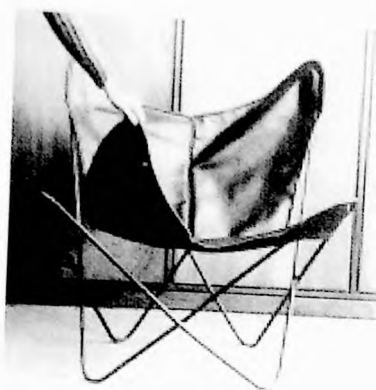
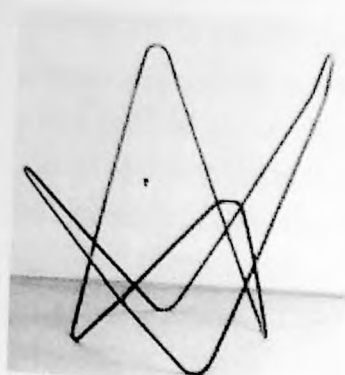
das casas de Richard Neutra.⁸

BKF é o nome da poltrona desenhada em 1939 por Antonio Bonet, Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy, batizada com as iniciais dos autores. Protagonista de nove em cada dez fotografias de casas californianas e imortalizada pela lente de Julius Shulman, ela é, sem dúvida, um dos raros casos em que a influência percorre o caminho inverso, isto é, do sul para o norte do continente americano. Depois de conhecer os hábitos de produção fotográficos de Ezra Stoller e Paul Rudolph, não seria de estranhar que as mesmas BKF passassem pelas obras de diversos arquitetos de São Paulo.⁹

Como no caso americano, também no Brasil as revistas populares dedicavam espaço à casa moderna. *Casa e Jardim* publicava alternativas de projetos econômicos, não assinados, geralmente



NESTA COLUNA, ACIMA, E À DIREITA CASA EXPERIMENTAL (1960) JOSE MARIA MONFORT-GUIX
NESTA COLUNA, NO MEIO E ABAIXO CASA KOENIG I
GLENDALE (1950) PIERRE KOENIG



ACIMA A POLTRONA BKF. PROJETO DE ANTONIO BONET, JUAN KURCHAN E JORGE FERRARI HARDOY (1939)
 ABAIXO APARTAMENTOS MARTIN GARDEN (1948) WILLIAM W. WURSTER E THOMAS CHURCH (PAISAGISMO)



ACIMA A BKF NUM ANÚNCIO DE MARLEY TILE
(1953)
ABAIXO NOS APARTAMENTOS COLBY, LOS ANGELES
(1950) RAPHAEL SORIANO

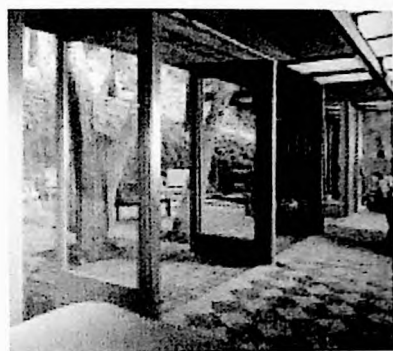
dedicados a famílias jovens.¹⁰ A moradia no artigo “Não tenho muito dinheiro” possui notável semelhança com a casa que Gordon Drake construiu para si mesmo na Califórnia em 1946-1947.¹¹

Enquanto os programas eram de baixa complexidade, sem grandes exigências de serviço, o modelo californiano se adaptou adequadamente. Eram casas nem demasiado grandes, nem demasiado pequenas, possuíam entre 100 e 200 m², pensadas para oferecer um marco na vida cotidiana de uma família de classe média. Sua funcionalidade natural e uma imagem ensolarada inspiraram arquitetos como Alberto Botti e Marc Rubin na hora de projetar as casas de clientes progressistas, interessados em aderir à moda norte-americana.

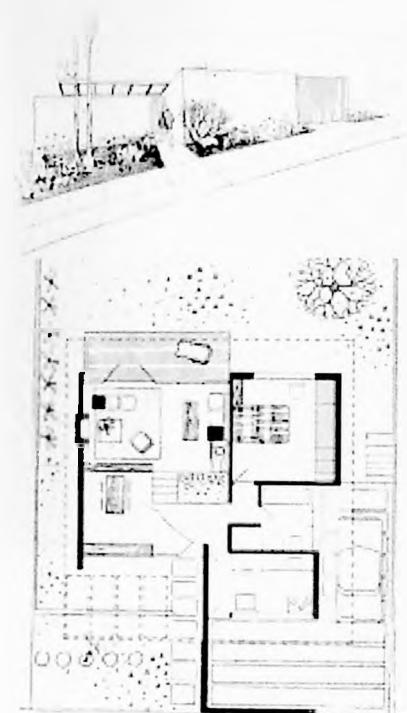
Vale destacar a similaridade conceitual entre a residência no Alto de Santana, de Botti e Rubin, e a *Case Study House n.7*, de Thornton Abell.¹² Ambas foram tentativas de desenvolver uma moradia de dimensões reduzidas, atrás de muros que a isolavam da rua. A proposta não era característica no meio americano, que privilegiava a casa no meio do lote, rodeada de jardins, buscando outros recursos menos radicais para criar espaços externos de maior intimidade. No Brasil, por outro lado, a casa-muro passaria a ser uma imagem recorrente, especialmente em grandes cidades como São Paulo, cujos habitantes passaram a exigir, a cada dia, maior segurança. O partido utilizado por Botti e Rubin foi, de certa forma, precursor, pois incluía a necessidade de proteção – requisito básico no país hoje –, sem ter que recorrer apelar às costumeiras grades.

Ambas as residências se abriam para o interior. Pérgulas indicavam o acesso, acentuando a horizontalidade do conjunto. Botti e Rubin utilizaram os dois pátios da frente, um como acesso e outro como área de serviço. Os muros da fachada ocultavam um telhado de duas águas, com leve inclinação. A visão, a partir da rua dava uma ilusão de teto plano, uma imagem moderna e, ao mesmo tempo, a casa recorria às tecnologias adequadas e disponíveis na época. “Num país tropical”, disse Marc Rubin, “uma casa deve ter beiral”.¹³

Dos mesmos autores, vale a pena mencionar o ateliê para a artista Maria Bonomi, mesmo que não seja uma moradia do tipo das que estão sendo tratadas nesta tese e sim uma cobertura. Interessa



ACIMA: PROJETO PUBLICADO NA REVISTA CASAE JARDIM EM 1959.
ABAIXO: CASA DRAKE (1946-1947). GORDON DRAKE

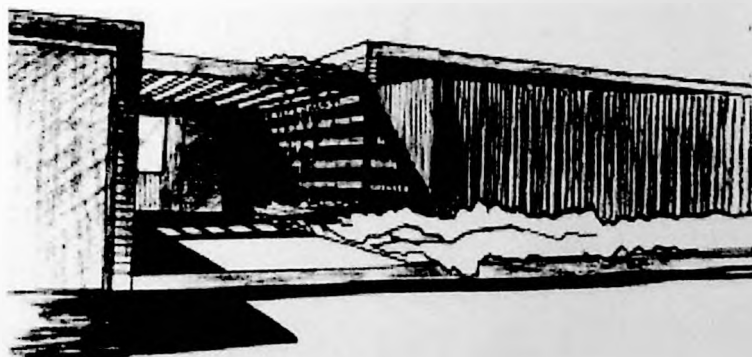


destacar a forte referência a Frank Lloyd Wright na sua fase de projetos que fogem dos ângulos de 90°. Trata-se do que Wright chamava uma planta de 45°, como a residência Harper (1950). Botti e Rubin mantiveram a ortogonalidade no setor de serviço, enquanto se deixaram levar livremente pela mudança de eixo nas áreas de estar e no próprio ateliê, dividido em uma parte para gravura e outra para pintura.¹⁴

Na linha wrightiana, é importante lembrar a obra de Galiano Ciampaglia. Na sua Casa das Esquadrias Azuis (1959-1960) também incursionou na variante 45°, mantendo-se fiel ao legado do mestre de Taliesin.

Rosa e Wladimir Kliass, na residência para Vivian Assunção, dividiram o terreno em quatro segmentos quase independentes, dois deles dedicados ao estar e dormitórios e os outros aos serviços.¹⁵ O interessante deste caso é que a influência da Califórnia chegou por intermédio de Roberto Coelho Cardozo, paisagista, professor da FAU/USP, que, como foi comentado em “Os protagonistas”, trabalhou com Garret Eckbo, cujo nome era sinônimo de *outdoor living* na costa oeste. Até a vegetação que ilustrava a apresentação da casa recordava a árida paisagem californiana, com pedras e cactos. A partir dos anos 60, Rosa Kliass dedicou sua carreira exclusivamente ao paisagismo, abandonando a arquitetura.¹⁶ Em um projeto de paisagismo feito em conjunto com Miranda Magnoli para Rodolpho Ortenblad Filho, elas já mostravam sua inclinação pelo assunto, utilizando formas marcantes e envolventes.¹⁷

Se a organização espacial é um fator decisivo na hora de analisar as referências norte-americanas e sua relação com a casa moderna paulista, as dimensões formal e construtiva levantam questões não menos interessantes sobre o papel da natureza dos materiais na construção de uma imagem moderna.



NESTA COLUNA, ACIMA E NO MEIO, CASA NO ALTO DE SANTANA (1957), ALBERTO BOTTI E MARC RUBIN.
NESTA COLUNA, ABAIXO, E À DIREITA, CASE STUDY HOUSE N.7, SAN GABRIEL (1945-1948), THORNTON ABELL.

Mesmo alheia às tradições construtivas locais, a incorporação de estruturas de madeira, com suas conotações de rapidez, flexibilidade e racionalidade nos aproximam da estética do pragmatismo californiano. Tal é o caso da residência de campo na estrada São Paulo-Cotia (1957), de José Luiz Fleury de Oliveira, que pode ser comparada à casa Williams em Portola Valley (1956), de Wurster, Bernardi e Emmons, ícones do chamado *Bay Region Style*.¹⁸

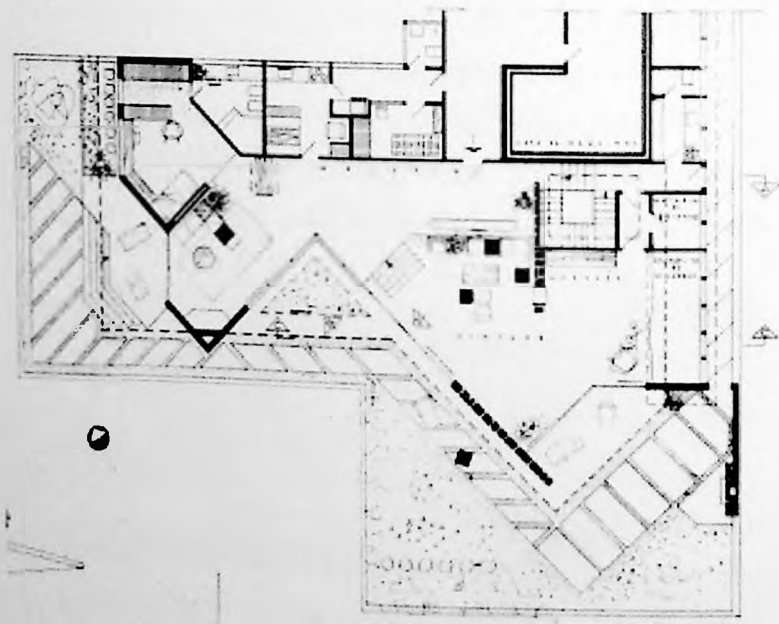
Oswaldo Bratke, na casa da rua Suécia (1956), parecia simular uma estrutura metálica. O revestimento de colunas e vigas, à distância, apresenta uma aparência de aço, assimilando-a à estética de Craig Ellwood, por exemplo, na casa Hunt (1955).¹⁹

No mesmo caminho, algumas obras de Richard Neutra escondem o *balloon frame* atrás de uma camada de pintura prateada, renegando as qualidades da madeira. Sua obsessão pela aparência metálica

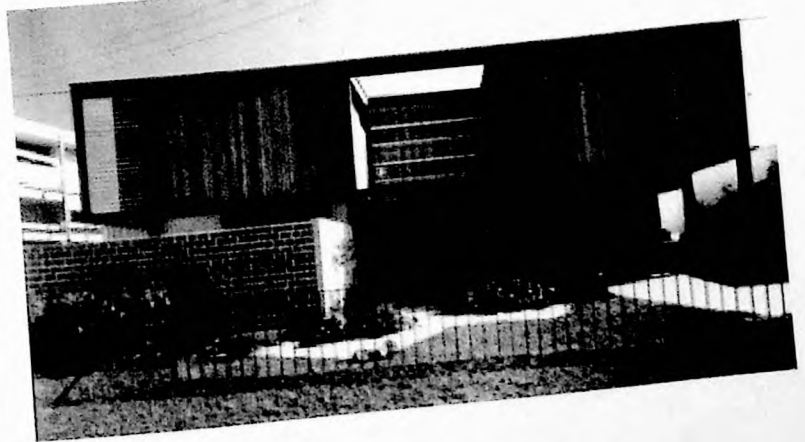
IM ATITUDE
 DE FINTURA
 PARA A SÉRIE
 VALIA BONAMI



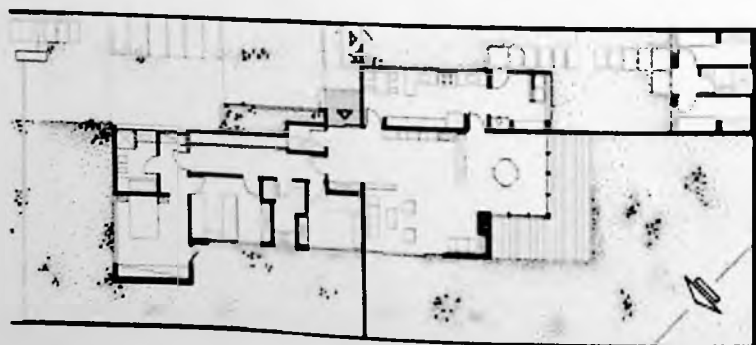
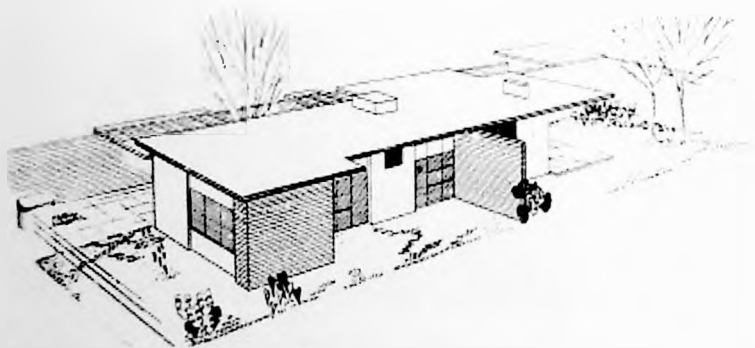
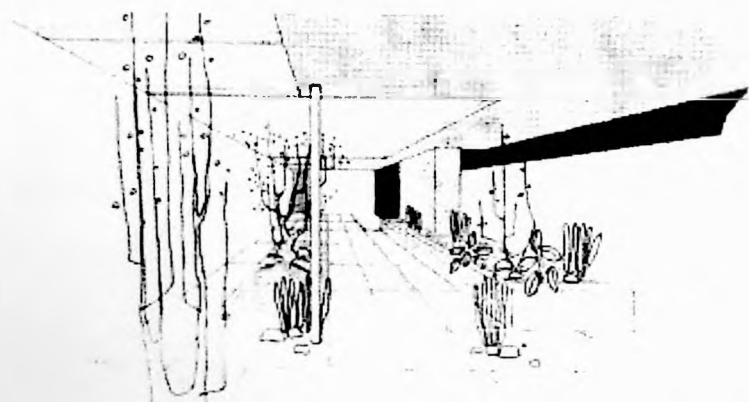
ALBERTO BOTTI
 MARC RUBIN
 1957



ATELIÉ PARA MARIA BONOMI, SÃO PAULO (1957)
 ALBERTO BOTTI E MARC RUBIN.
 NESTA COLUNA, ABAIXO: CASA HARPER, SAINT JOSEPH (1950), FRANK LLOYD WRIGHT



NESTA COLUNA MÓVEL "CANAAN" PARA A CASA BREUER II. À ESQUERDA, DE CIMA PARA BAIXO CASA WILLIAMS, PORTOLA VALLEY (1956) WURSTER, BERNARDI E EMMONS E CASA DE CAMPO NA ESTRADA SÃO PAULO-COTIA (1957), JOSÉ LUIZ FLEURY DE OLIVEIRA. CASA HUNT, MALIBU (1955), CRAIG ELLWOOD E CASA NA RUA SUÉCIA, SÃO PAULO (1956), OSWALDO ARTHUR BRATKE



ACIMA: CASA DAS ESQUADRIAS AZUIS (1959-1960), GALIANO CIAMPAGLIA.
ABAIXO: ANTEPROJETO (1958), ROSA E WLADEMIR KLIASS



divertia seus colaboradores, que lhe perguntavam: “Sr. Neutra, qual é o melhor material para se usar em uma casa de aço?”²⁰ Também Walter Gropius e Marcel Breuer entraram no jogo da simulação ao pintar de branco as estruturas de madeira de suas primeiras obras nos Estados Unidos, fazendo aflorar, talvez, a imagem alva e pura do funcionalismo europeu de entre-guerras. O crítico William Jordy caracterizou a obra americana de Breuer e Gropius como a “domesticação do moderno”, conceito similar à “cotidianização do moderno”, que pregara Mário de Andrade. Mais além das anedotas, as obras do período 1945-1960 analisadas neste estudo revelam que nem todos, em São Paulo, eram partidários da acrobacia estrutural e que a casa moderna americana podia ser uma fonte de inspiração tão válida como outras, quando interpretada com criatividade em função da realidade local.

NEUTRA À BRASILEIRA

“O maior número de casas unifamiliares bem concebidas deve ser encontrado na Califórnia, em grande parte devido ao clima benigno e aos clientes tolerantes, que não tem preconceito. Aqui, os vinte anos de sementeira de R.J. Neutra produziram uma boa colheita.”²¹ Tal era a opinião de Siegfried Giedion em 1954, a qual, sem nenhuma dúvida, era compartilhada até lá onde chegava a cultura dos Estados Unidos.

Richard Neutra foi uma influência marcante em São Paulo, onde sua carreira era seguida com especial atenção. Poder-se-ia dizer que sua arquitetura, talvez, representasse uma afinada combinação entre Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe. Teve grande



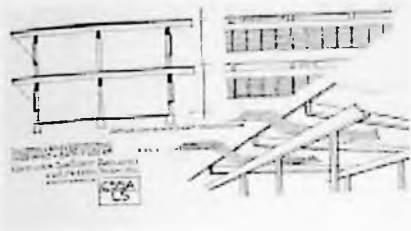
NESTA COLUNA, ACIMA PROJETO PARA AS CASAS DOS MÉDICOS INTERNOS EN PUERTO RICO. RICHARD NEUTRA
NO MEIO: CASA NESBITT, LOS ANGELES (1941-1942). RICHARD NEUTRA
À ESQUERDA: CASA OLÍVIO GOMES, SÃO JOSÉ DOS CAMPOS (1951). CARLOS MILLAN

ascendência, sobretudo entre os mackenzistas.

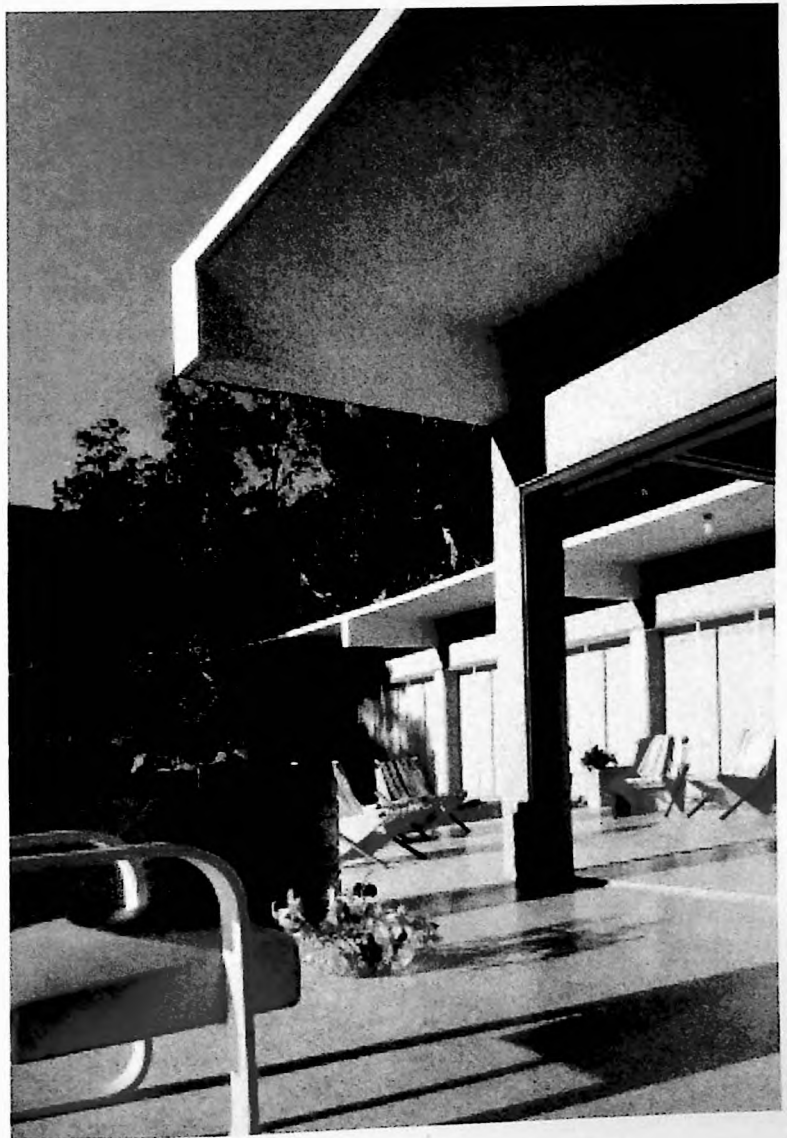
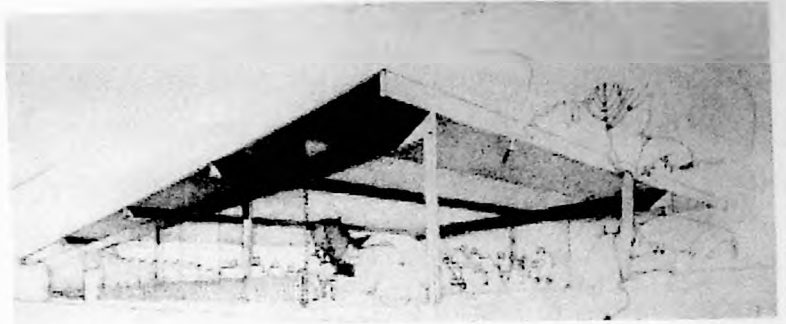
As duas primeiras obras de Carlos Millan, realizadas em sociedade com Luiz Roberto Carvalho Franco e Sidney Fonseca, foram projetadas enquanto eram alunos da universidade citada. Foi com uma delas, a residência Orôncio Arruda, em Araraquara (1951), que ganharam o primeiro prêmio no concurso para estudantes da Bienal de Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 1951, apresentado no capítulo "Americanos na Bienal".²² Tanto nela como na de Olívio Gomes (1951) pode-se perceber o



NESTA COLUNA, ACIMA: CASA ROURKE, BEVERLY HILLS (1949) RICHARD NEUTRA ABAIXO PLANTA DA CASA TOMÁS MARINHO DE ANDRADE SÃO PAULO (1953). CARLOS MILLAN Á ESQUERDA, DE CIMA PARA ABAIXO INTERIOR E EXTERIOR DA CASA MÁRCIO MUNHOZ FILHO, SÃO PAULO (1953), CASA BERNARD POULENC, SÃO PAULO (1956), E RESIDÊNCIA FUJIWARA (1953) CARLOS MILLAN



interesse no Neutra das moradias compactas e racionais, especialmente aquelas experiências de arquitetura social em Porto Rico. Millan seguiu essa linha também no projeto da casa Márcio Munhoz Filho (1953). No ano seguinte, a influência wrightiana em sua obra chegaria ao ápice na residência Fujiwara, que representou um ponto de inflexão em sua carreira.²³ A partir de então se afastaria do grupo de virtuosos mackenzistas – Jacob Ruchti, Miguel Forte, Roberto Aflalo, Plínio Croce, Salvador

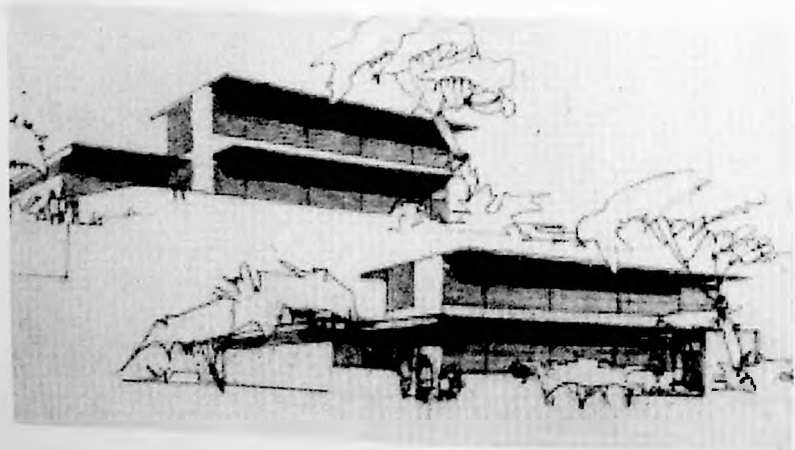
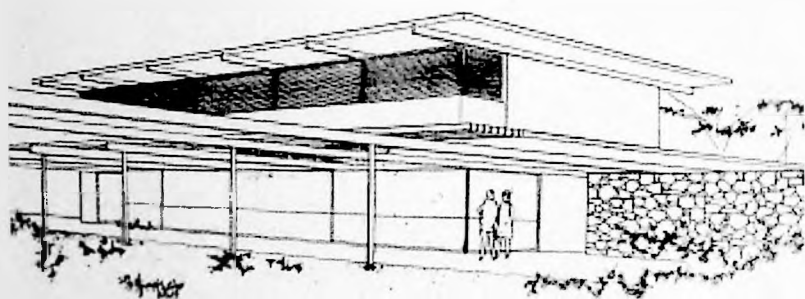


ACIMA E NO MEIO. DETALHES DA ESTRUTURA E DO TETO DOS CENTROS DE SAUDE URBANOS DE PUERTO RICO RICHARD NEUTRA
ABAIXO CASA WARREN TREMAINE, MONTECITO (1947-1948), RICHARD NEUTRA

Candia – para somar-se às filas dos fiéis seguidores de João Batista Vilanova Artigas.

Paradoxalmente, a tipologia estrutural que Neutra utilizou com maior frequência em seu plano de arquitetura social para Porto Rico, foi incorporada posteriormente a uma de suas mais belas e luxuosas obras, a residência Warren Tremain, em Montecito, Califórnia (1947-1948). Uma série de colunas e vigas de concreto sustentavam vigas menores unidas a uma delgada cobertura plana.²⁴ Em São Paulo, Rodolpho Ortenblad Filho aplicou uma versão em madeira dessa estrutura em sua própria casa no Jardim Paulistano. Neste caso, as colunas e vigas sustentam uma cobertura de duas águas. Seus interiores mostravam reminiscências da arquitetura japonesa, uma influência que teve origem na costa oeste e foi bem recebida em São Paulo. A obra obteve o prêmio “Viagem ao país” no Salão Paulista de Arte Moderna de 1960.²⁵ Ortenblad aplicou o mesmo princípio, só que em concreto em outros projetos da mesma época.²⁶

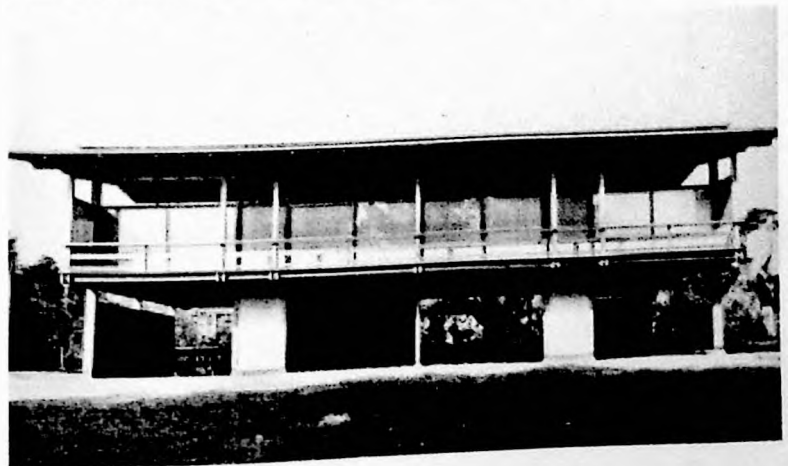
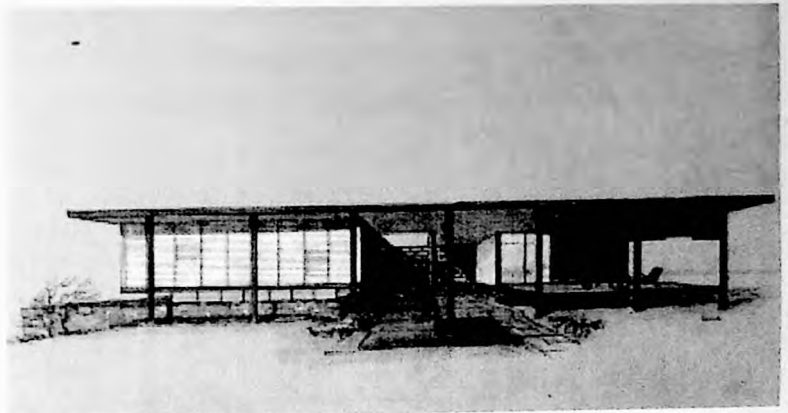
As referências japonesas também se fazem presentes na obra de Oswaldo Arthur Bratke. Tanto na fachada da Residência na Chácara Flora (1954) como em sua própria casa na rua São Valério (1960).²⁷ Vale como ponto de comparação a casa em Tóquio, de Kenzo Tange (1953).²⁸ A arquitetura japonesa foi uma importante



NESTA COLUNA: CASA ORTENBLAD II, JARDIM PAULISTANO (1960). RODOLPHO ORTENBLAD FILHO.
À ESQUERDA, ACIMA: CASA NO ALTO DE PINHEIROS (1960). RODOLPHO ORTENBLAD FILHO
ABAIXO: ESCOLA URBANA DE ARTES INDUSTRIAIS EM PUERTO RICO. RICHARD NEUTRA

fonte de referência para boa parte dos arquitetos modernos estudados nesta tese. “O impacto da casa japonesa tradicional, na cultura ocidental moderna, deve-se às soluções perfeitas e já seculares para problemas, com os quais os arquitetos modernos começaram a se preocupar apenas nas primeiras décadas do século XX”.²⁹ Trata-se da flexibilidade de uso, da modulação em função das dimensões do tatami, das portas corredeiras, da relação com o exterior, temas presentes na cultura oriental.

Em seu livro *Imagens do Japão*, Celina Kuniyoshi reconhece que na Europa e nos Estados Unidos o japonismo é um fenômeno fácil de ser analisado, já que existe farta bibliografia ao respeito. Não acontece o mesmo no Brasil, onde, no campo da arquitetura e da decoração de interiores, não achou nenhuma referência

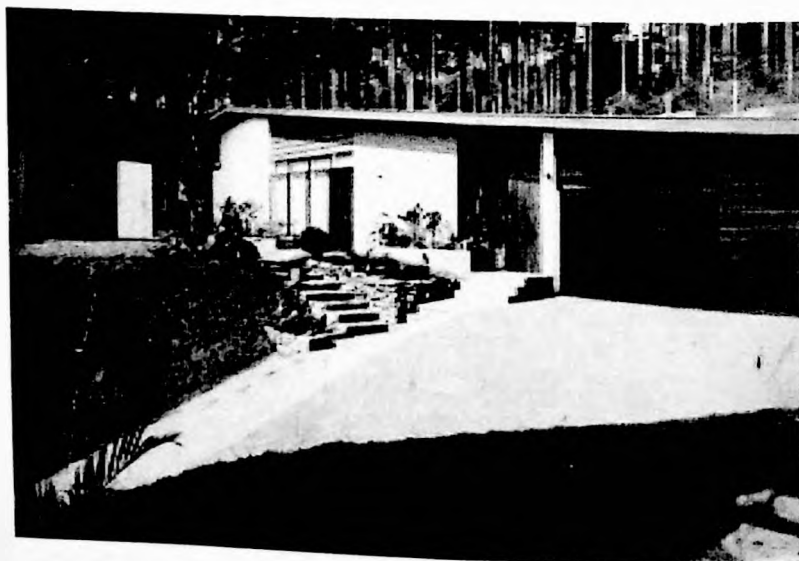


ACIMA CASA NO JARDIM GUEDALA (1958-1960)
OSWALDO ARTHUR BRATKE
NO MEIO CASA NA CHACARA FLORA (1954)
OSWALDO ARTHUR BRATKE
ABAIXO CASA EM TOKIO (1953) KENZO TANGE

sistematizada sobre projetos que confirmassem a influência da arquitetura japonesa. Se o japonismo nas artes – como afirma Kuniyoshi – revela um filtro europeu, é possível afirmar que, na arquitetura, esse filtro seja Califórnicano.³⁰

Na citada residência Tremain, assim como na casa no deserto do Colorado para Edgar Kaufmann (1946-1947), Neutra recria as plantas articuladas derivadas do “molinete” wrightiano, as quais também remetem à tipologia do *ranch*.³¹ As casas do período *Prairie* são expoentes de um tempo em que as estruturas familiares, com frequência, contemplavam a presença de serviçais. Na época entre as duas grandes guerras, essa tendência entrou em declínio. E depois de 1945, constituiu a exceção, não a regra. As residências Tremain e Kaufmann são casos atípicos, para clientes endinheirados que podem permitir-se tal luxo nos Estados Unidos do pós-guerra.

No Brasil, onde nas famílias tradicionais predominavam os



NESTA COLUNA, ACIMA: CASA KAUFMANN, PALM SPRINGS (1946-1947), RICHARD NEUTRA. ABAIXO: CASA WARREN TREMAINE, MONTECITO (1947-1948), RICHARD NEUTRA. À ESQUERDA: CASA EM MORUMBI (1954) MAX OUANG

agrupamentos extensos, é evidente que tanto as *Prairie houses* como suas reinterpretações nas mãos de Richard Neutra foram algumas das referências funcionais mais apropriadas para resolver o projeto em um único volume articulado. Dessa maneira, as áreas de serviço ficavam livres para desenvolver dimensões “à brasileira”. E o arquiteto não precisava recorrer à edícula, que, por suas conotações retrógradas, desacreditaria a pretendida modernidade da obra. A edícula, analisada por Carlos Lemos em *Cozinhas, etc.*, é uma solução arquitetônica eminentemente brasileira que nasceu da necessidade de se manter empregados domésticos a uma distância prudente da casa. Com ela ficou esclarecida uma “situação algo confusa e indefinida desde a Abolição: a empregada assalariada, a ex-escrava, por conveniência de ambas as partes, ganha acomodações decentes, quarto e banheiro”.³² A edícula, por que não, ajuda a manter vivo o espírito da senzala. Segundo Carlos Comas, foi a “fricção entre patrão e criadagem”, que pôs em evidência uma modernidade de fachada, ou, “incompleta”.³³ O partido do *ranch* californiano provou ser uma solução adequada para abrigar as três zonas funcionais, estar, serviço e repouso, como o demonstra a casa de Max Ouang no Morumbi (1954), que combinava a construção tradicional de alvenaria com o sistema americano de construção em madeira.³⁴ Outro detalhe chama a atenção nesta obra. Já foi comentado que na arquitetura doméstica americana a lareira-chaminé é o centro vital da vida doméstica. E que em São Paulo, quando utilizada, é em função de seu caráter decorativo. Ouang, talvez consciente da inutilidade de uma lareira nos trópicos, coloca a TV no lugar que se imaginaria destinado ao fogo da lareira. Afinal de contas, é também através do rito cotidiano de se ver televisão que se pode organizar a vida familiar.³⁵ A família Ouang viveu um ano na casa publicada na *Acrópole*. O aparelho de televisão era uma novidade que havia trazido Estados Unidos, juntamente com uma tela de projeções

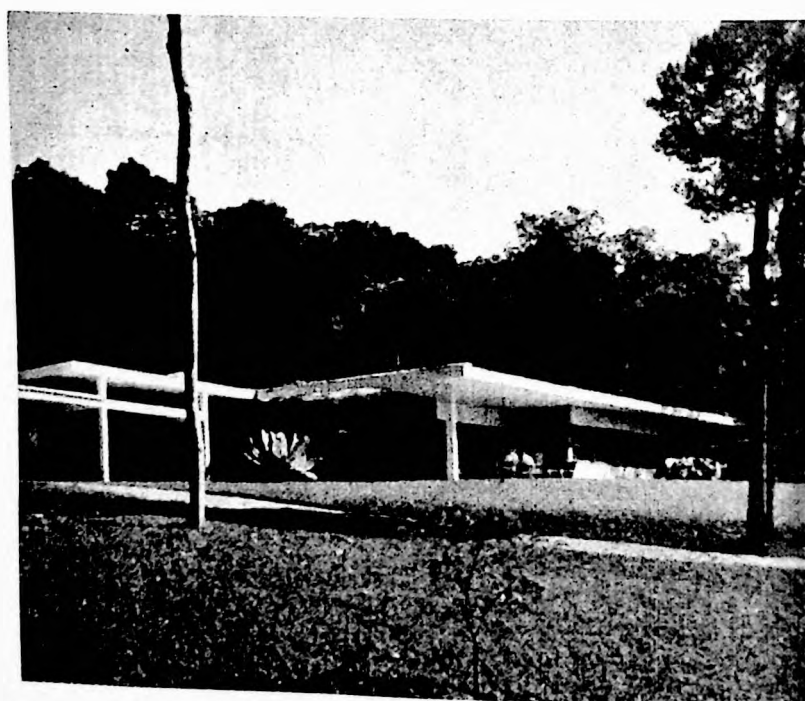
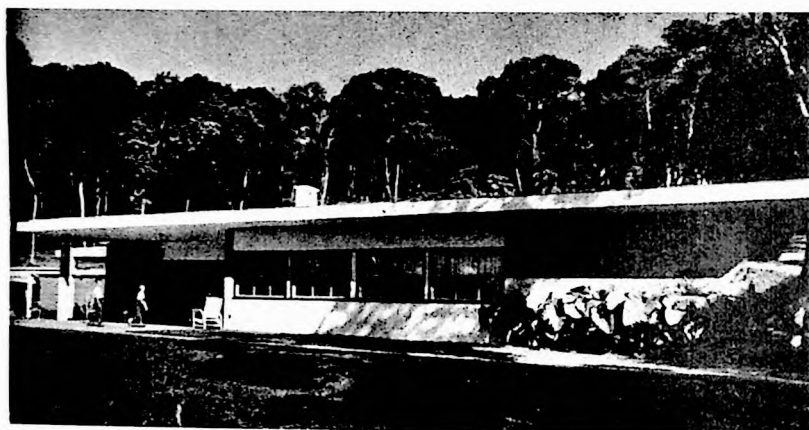
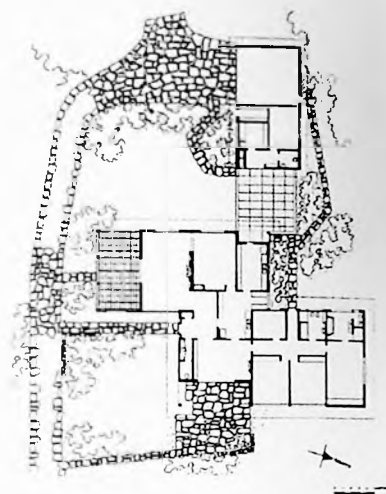


CASE STUDY HOUSE 6 "OMEGA" (1945) RICHARD NEUTRA

que permanecia oculta na sala.³⁶ Segundo Gilberto Freyre, a TV veio trazer “uma espécie de renovação dos sentimentos do apego ao lar”.³⁷

Embora Max Ouang viesse preparado para adaptar a arquitetura da Califórnia a São Paulo, teve bastante trabalho até se habituar aos costumes locais. Pouco a pouco foi incorporando as suítes e as amplas áreas de serviço, as quais dotava de medidas tão generosas que chegou a ter problemas com seus clientes, que não estavam dispostos a gastos extras em espaços considerados de segunda categoria.³⁸

Oswaldo Bratke utilizou uma variante da planta “molinete” de três alas em uma residência na Chácara Flora (1952). Disposta no terreno à maneira americana, rodeada de bosques e jardins, cada uma das três alas tinha uma função independente: estar, dormitórios e serviços, esta última a uma prudente distância da área nobre, separada por um generoso pátio de serviço.³⁹



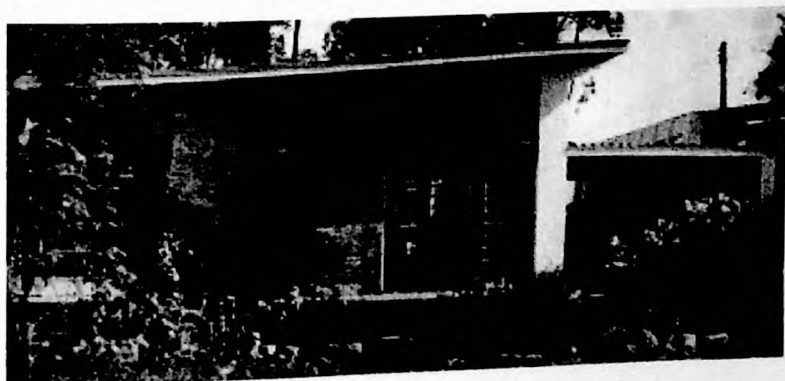
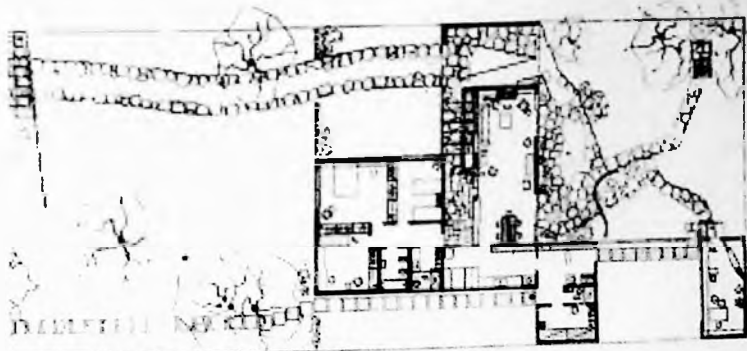
CASA EN CHACARA FLORA (1952). OSWALDO ARTHUR BRATKE



Enquanto na Califórnia boa parte dos esforços tiveram a ver com a reformulação da forma de viver, simplificando-a para adaptá-la aos tempos modernos, em São Paulo buscavam-se alternativas para incluir os serviços em um volume único. Tratava-se de estar de acordo com a época, evitando a retrógrada edícula. A planta *Prairie*, que em suas três ou quatro alas abrigava as diferentes funções do programa, caiu como uma luva para os projetistas da alta burguesia paulista.

As plantas em L, à maneira Usonia, também utilizadas por Neutra, tiveram alguns adeptos em São Paulo, como Arnaldo Furquim Paoliello, em sua residência (1954).⁴⁰ O *carport* junto à entrada principal, uma planta em forma de L, com ampla sala de estar/jantar de um lado e, de outro, a ala de dormitórios. O ângulo destinava-se à área de serviço. E esta cresceu, desfazendo a nitidez do L, para poder abrigar anexos como lavanderia e dependências de empregada. No fundo do terreno, independente da moradia, o que fora depósito de materiais da obra serve como pequeno escritório.

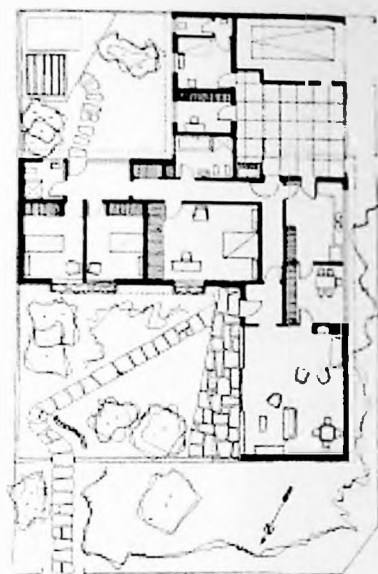
Uma lareira aparece em posição de destaque dentro da sala. Vale a pena incluir algumas considerações a seu respeito. O fogo é considerado o centro vital da casa na cultura anglo-saxônica. Seu significado prático, simbólico e espacial o converte em um objeto de projeto em torno do qual a vida se formaliza através dos ritos cotidianos. Não é assim no caso brasileiro, onde, por razões óbvias,



CASA PAOLIELLO, SÃO PAULO (1954) ARNALDO FURQUIM PAOLIELLO

a lareira tem um uso “grandemente decorativo, além de proporcionar um aspecto de tradição ao ambiente”.⁴¹ É uma “intrusa em país de alguns dias frios”, como assinalara Gilberto Freyre.⁴² A sala estava voltada para o jardim. O minucioso tratamento do desenho, no qual estavam determinados os tipos de piso e a disposição dos canteiros, pérgulas, vegetação e muros divisórios, evidenciava sua importância como uma verdadeira sala de estar e recreação externa. O *outdoor living*, tão em voga em Los Angeles ou Sarasota, é, este sim, uma referência de indiscutível pertinência no caso brasileiro. Os banheiros foram organizados de modo a permitir a concentração da tubulação em uma das paredes. Devido à sua distribuição, podiam ser usados por três pessoas simultaneamente, o mesmo detalhe que caracterizava as obras de Oswaldo Bratke, com quem Paoliello trabalhou entre 1946 e 1951. No que tocava ao equipamento, um detalhe interessante – também típico de Bratke – foi a incorporação de armários móveis como divisórias entre os dormitórios e entre a sala e o vestíbulo, que já respondia pelo “brasileiro” nome de *hall*.⁴³

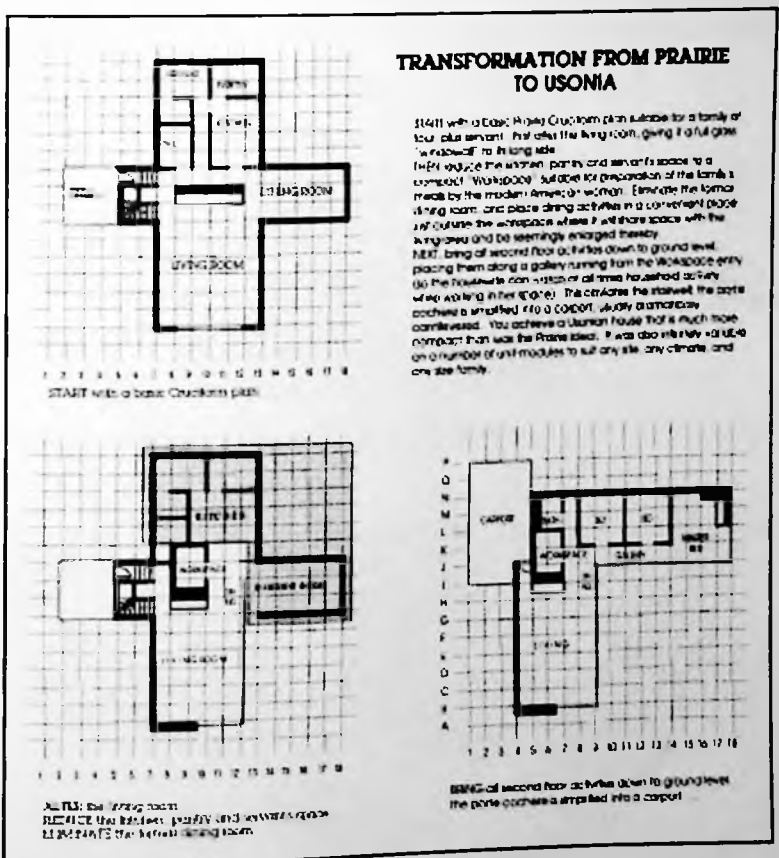
A residência em São Paulo de Giancarlo Fongaro apresentava, uma vez mais, o problema de resolver as áreas de serviço, evidenciando a contradição entre a casa mecanizada californiana do pós-guerra, onde elas se limitavam ao “espaço de trabalho”, e a realidade brasileira, que contemplava a existência de grandes



CASA EM SÃO PAULO (1951). GIANCARLO FONGARO

superfícies de serviço. Um apêndice abrigava aquelas atividades (lavanderia e quarto de empregada) que não tinham a hierarquia necessária para serem incluídas na nítida planta em L, tal como acontecia na casa de Paoliello. Contudo aqui cresceu de tal modo que alcançou dimensões equivalentes às da sala ou dos dormitórios. Esse aumento de superfície a aproximou do conceito das plantas centrífugas do período *Prairie* wrightiano, que, como já foi comentado, foram adaptadas com sucesso em São Paulo. Fongaro percorreu o caminho inverso ao de Frank Lloyd Wright, que simplificou as necessidades familiares, antecipando-se às exigências da vida moderna.⁴⁴ Para transformar uma *Prairie house* em *Usonia*, Wright propunha a seguinte receita:

“Comece com uma planta *Prairie* básica, cruciforme, adequada para uma família de quatro, mais empregada. Primeiro, modifique a sala de estar, dotando-a de uma ‘janela parede’ totalmente envidraçada. Então reduza a cozinha, a despensa e o espaço para empregada a uma ‘área de trabalho’ compacta, apropriada para o preparo das refeições da família pela moderna mulher americana. Elimine a sala de jantar formal e coloque as atividades referentes ao comer em um local conveniente, nos limites da área de trabalho, que dividirá com a área de estar, o que lhe dará uma aparência



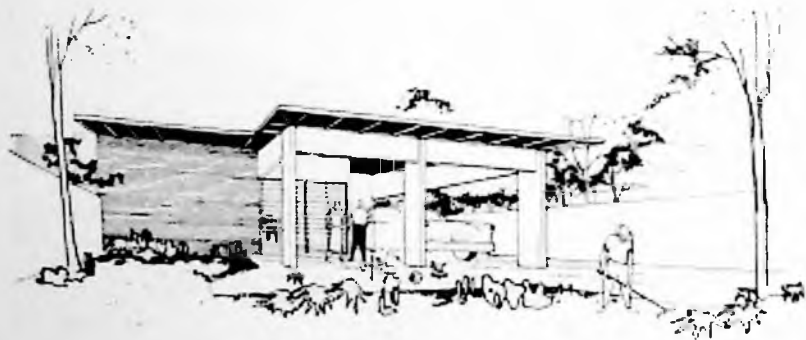
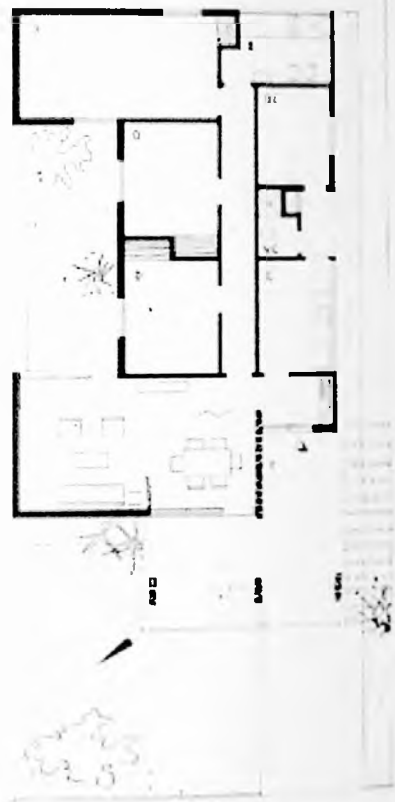
mais ampla.

A seguir, traga todas as atividades do andar superior para o térreo, colocando-as ao longo de uma galeria que vai desde a entrada da área de trabalho (de modo que a dona de casa possa sempre controlar as atividades domésticas enquanto trabalha em seu espaço). Isto elimina a escada; o *porte cochère* é reduzido a um *carport*, comumente em balanço. Você ganha uma casa Usonia muito mais compacta do que a *Prairie* ideal. Também é infinitamente variável podendo se adaptar a qualquer lugar, qualquer clima e qualquer tamanho de família.”⁴⁵

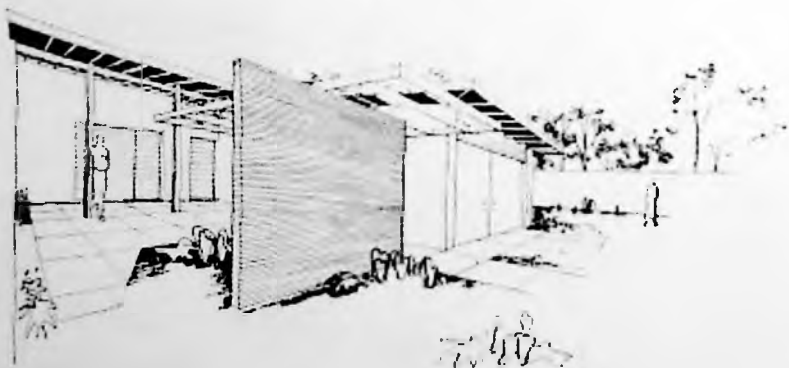
CONJUNTOS MODERNOS

Os conjuntos de casas modernas realizados entre 1945 e 1960 foram raros. Sem dúvida, esses poucos exemplos dão conta de uma grande criatividade dentro dos meios de que dispunham os arquitetos. A arquitetura americana foi um farol para Rodolpho Ortenblad Filho, Plínio Croce e Roberto Aflalo, autores dos projetos apresentados.

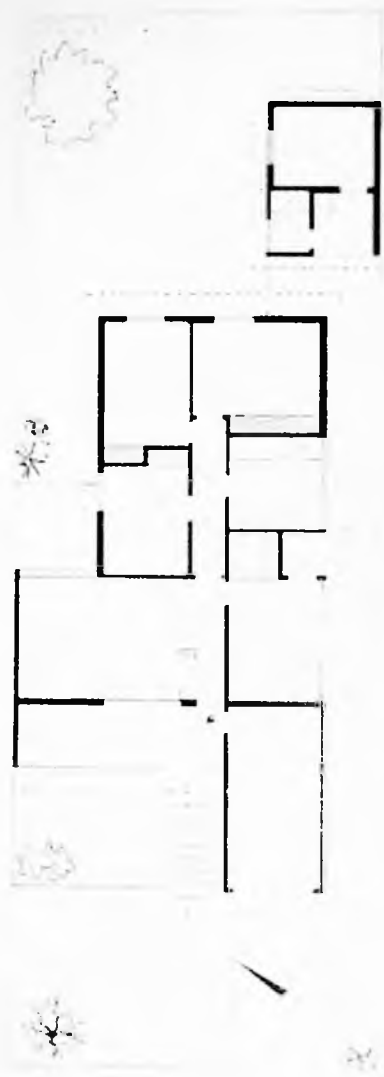
Exemplos como as Residências em Campinas (1955), de Rodolpho Ortenblad Filho, exploravam a idéia de produção em série. Ele apresentava variantes distintas, já prontas para o consumo, idealizadas para uma classe média em expansão, ávida



Variante tipo A



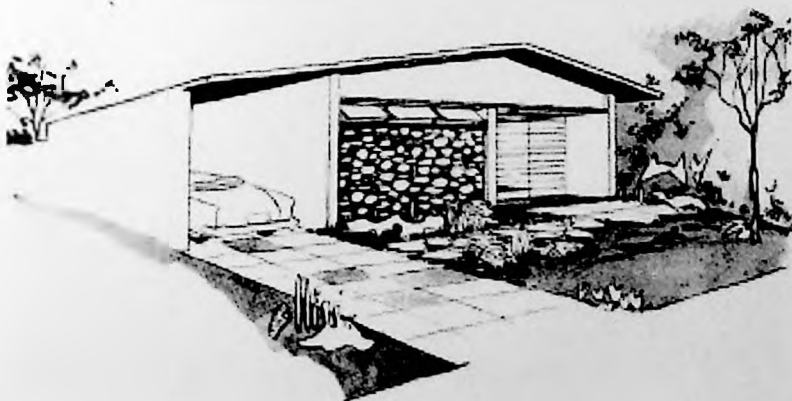
CONJUNTO EM CAMPINAS (1955). ACIMA: PLANTA TIPO A. NO MEIO: PERSPECTIVA TIPO A. ABAIXO PERSPECTIVA TIPO C. NA PÁGINA DIREITA, ACIMA PLANTA TIPO C. RODOLPHO ORTENBLAD FILHO



por modelos modernos. As casas faziam parte de um programa de construções financiado pelo Banco Hipotecário Lar Brasileiro “para dotar Campinas e outras cidades de habitações modernas de custo médio”. Os esquemas básicos apresentavam pontos de interesse como pátios internos (um modo de resolver as questões de iluminação e ventilação em um lote urbano típico) e *carport* com dupla função (garagem e lazer). O sistema construtivo era tradicional e relativamente simples e os materiais se apresentavam em sua forma natural. Tijolo à vista, pedra e madeira envernizada ofereciam variedade e contraste de texturas. Mas o Banco Lar Brasileiro não era a *Federal Housing Administration* e, infelizmente, nem todas as suas iniciativas saíram do papel. Disse o autor no memorial descritivo: “Devido à grande aceitação que a arquitetura moderna residencial vem obtendo nas cidades do interior, os promotores desta iniciativa pretendem prosseguir na execução de conjuntos semelhantes em bairros novos e de características satisfatórias do ponto de vista urbanístico, isto é, recuos obrigatórios, proibição de habitações coletivas”.⁴⁶

É interessante notar a já mencionada contradição na transposição de alguns modelos norte-americanos ao âmbito brasileiro. A proposta de casa mecanizada, pensada para evitar ao máximo possível tarefas ingratas, parte da hipótese da eliminação completa dos serviçais. Não é o que acontecia neste caso, onde as áreas de serviço ocupavam superfícies consideráveis, tendo em conta as dimensões das moradias analisadas (de cem a cento e quarenta metros quadrados). Em alguns exemplos, estes espaços eram incorporados à unidade. Em outros, acabavam confinados a um volume independente, a edícula, de modo a não influir na clareza do projeto.

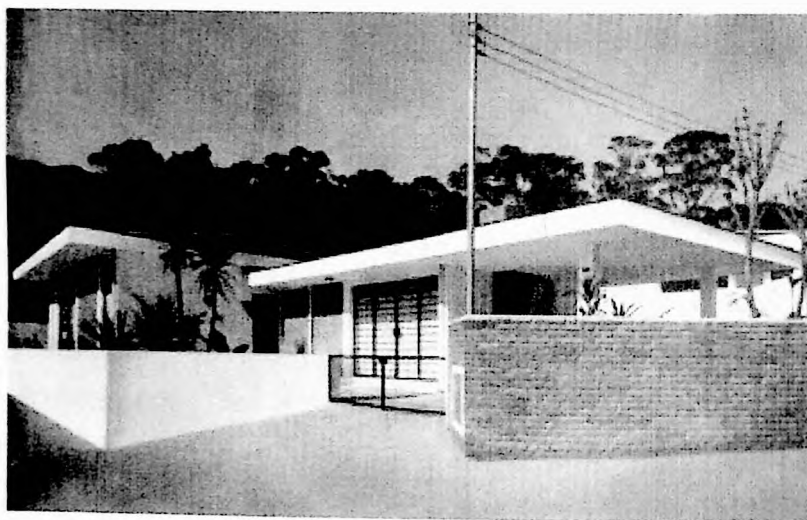
O conjunto Ana Rosa, empreendimento da mesma instituição, contou com a participação de diversos autores modernos: Croce



ABAIXO. VARIANTE DO CONJUNTO DE CASAS TERREAS. RODOLPHO ORTENBLAD FILHO

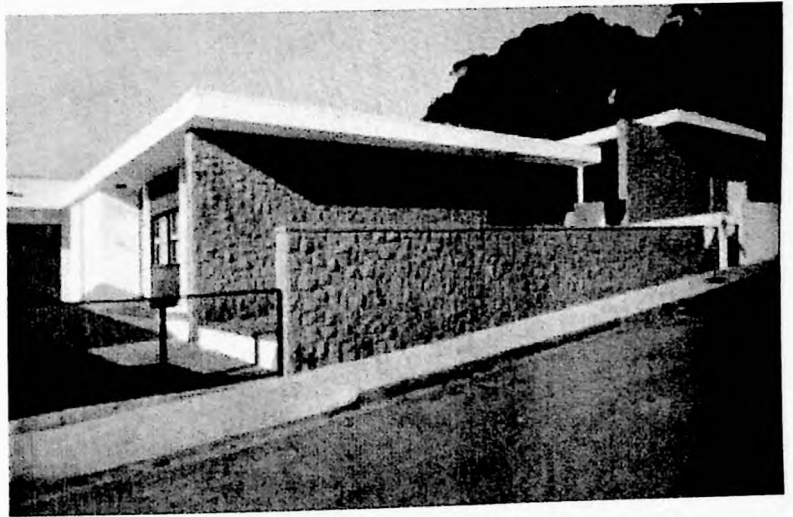
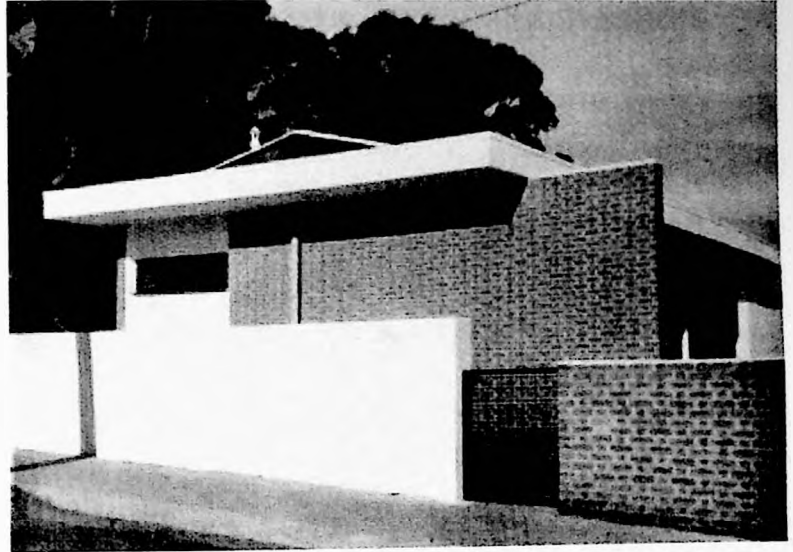
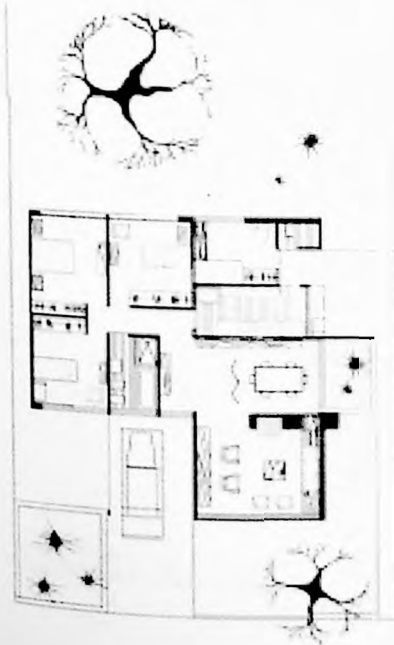
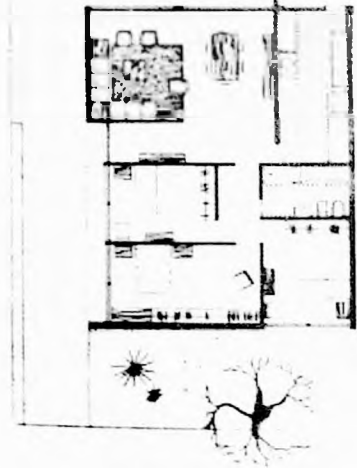
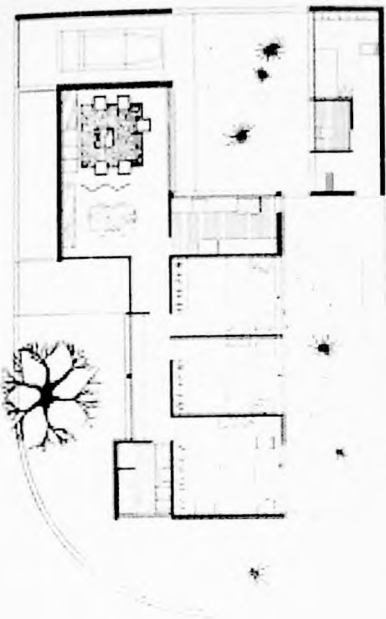
e Aflalo, Nelson Pedalini, Abelardo de Souza, Salvador Candia, Walter Kneese e Walter Russo.⁴⁷

O conjunto residencial Vila Elvira, em Santo Amaro, (1955), projeto de Plínio Croce e Roberto Aflalo, foi outra iniciativa do mencionado banco.⁴⁸ A instituição – braço do Chase Manhattan Bank no Brasil – era a dona do terreno e financiava as casas aos compradores. Havia sobrados, casas térreas e sobrados geminados. A época da construção coincidiu com o *baby boom* dos anos 1950. De grande interesse, propôs a construção de um bairro moderno, homogêneo e de alto padrão. Em uma área de sessenta e cinco mil metros quadrados, as cento e vinte casas que compunham o empreendimento se distribuíam em lotes de quatrocentos e de duzentos e setenta metros quadrados (para residências térreas e de dois pavimentos, respectivamente).

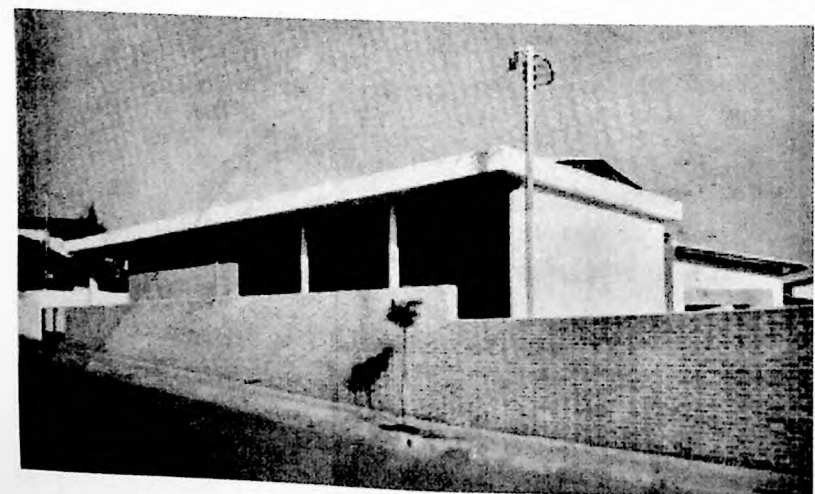
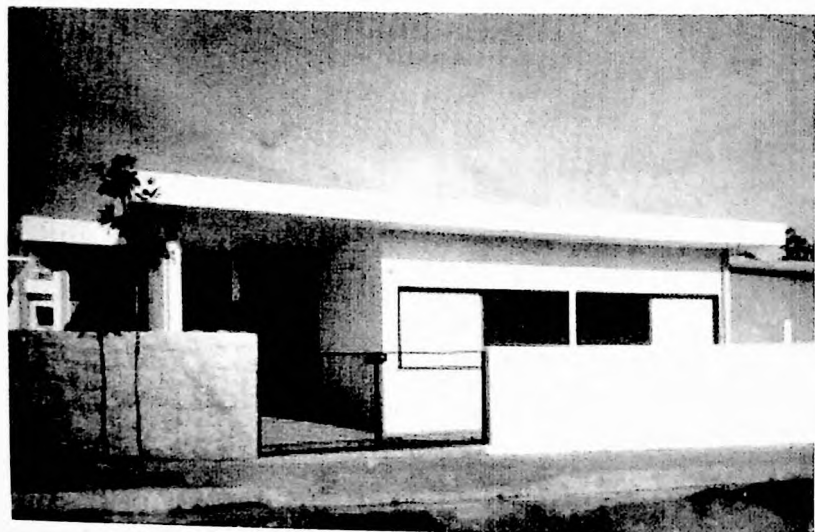


CONJUNTO VILA ELVIRA, SANTO AMARO (1955)
PLÍNIO CROCE E ROBERTO AFLALO.
NESTA PÁGINA: A CASA ONDE MORAVA A FAMÍLIA
AFLALO.
NA PÁGINA DIREITA: VARIANTES TIPOLÓGICAS DO
CONJUNTO

Também se pode destacar nesta proposta alguns temas, como a presença do *carport*, a preocupação pela relação com os espaços externos, a sala de estar integrada à sala de jantar, a incorporação da lareira, a importância atribuída ao mobiliário e a já comentada disposição das dependências (incluídas no volume principal ou em uma edícula independente).



Vale a pena destacar que a variante fotografada para *Acrópole* era a própria casa de Roberto Aflalo e sua família. Não é por coincidência que seja essa a tipologia que apresenta uma distribuição mais inovadora. Conta com móveis da Branco & Preto, centro de *design* moderno dedicado à venda de mobiliário,



VARIANTES TIPOLOGICAS DO CONJUNTO VILA ELVIRA, SANTO AMARO (1955). PLÍNIO CROCE E ROBERTO AFLALO

telas, tapetes, artefatos de iluminação e cerâmicas, que fora idealizado por Miguel Forte, Jacob Ruchti, Plinio Croce, Roberto Aflalo, Carlos Millan e Chen Y Hwa.⁴⁹ Sem dúvida, a iniciativa de expor a casa com as mais recentes tendências do desenho de interiores contemporâneo tinha a intenção de despertar o interesse dos futuros compradores por um novo modo de viver, “à americana”.⁵⁰ Outras alternativas de distribuição, no entanto, mantêm a garagem e a edícula no fundo do lote. Cada um escolhe a modernidade que merece.

NOTAS

¹ SEGAWA; DOURADO (1997). *Op. cit.*, p.102.

² HOUSE and studio in Brazil by Oswald A. Bratke. *Arts & Architecture*, Los Angeles, n.65, p.32-33, 1948.

³ Como ilustração, podem ser citados alguns dos quase vinte títulos dos detalhes idealizados por Bratke e publicados na revista *Acrópole*. Armário para banheiro (n.286, p.330, set.1962), Estudo para banheiro econômico (n.187, p.349-350, abr.1954), Ferragens para porta de correr (n.286, p.334, set.1962), Janela basculante (n.286, p.320, set.1962), Pia e armário de cozinha (n.293, p.147, abr.1963).

⁴ BRATKE, Oswaldo Arthur. Pavilhão-Estúdio. *Acrópole*, São Paulo, n. 195, p. 130-132, dez. 1954.

⁵ SEGAWA, DOURADO (1997), *Op. cit.*, p. 25.

⁶ RESIDÊNCIA no Pacaembuzinho. *Acrópole*, São Paulo, n. 201, p.401-403, jul. 1955. Não foi possível consultar a totalidade da obra de José Augusto Bellucci e de seu filho José Carlos. Seu arquivo foi doado à biblioteca da FAU/USP e ainda se encontra no início da fase de catalogação.

⁷ MONFORT-GUIX, José Maria. Residência experimental. *Acrópole*, São Paulo, n. 270, p. 220-221, maio 1961.

⁸ A BKF consiste em uma estrutura de sustentação contínua de ferro de seção redonda com 12 mm de diâmetro, a qual suporta o assento propriamente dito, que é de couro com forro interno de lona. A junção das duas partes é feita através de quatro bolsos situados nos ângulos do couro, onde se inserem os ângulos da estrutura metálica. ORTIZ, Federico; BALDELLOU, Miguel Angel. *La obra de Antonio Bonet*. Buenos Aires: Ediciones Summa, 1978.

⁹ Ver capítulo 3 “Da Nova Inglaterra à Florida”.

¹⁰ Ver UMA CASA que cresce com a família. *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 59, p. 68-70, dez. 1959 ou CASA EM TERRENO irregular. *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 58, p. 20-4, nov. 1959, entre outras.

¹¹ NÃO TENHO muito dinheiro. *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 54, p. 17-9, jul. 1959. Ver BAYLIS; PARRY (1956). *Op. Cit.*, p. 22.

¹² BOTTI, Alberto; RUBIN, Marc. Residência no Alto de Santana. *Acrópole*, São Paulo, n. 227, p. 397, set. 1957. Residência em Cidade Jardim. *Acrópole*, São Paulo, n. 252, p. 427-429, out. 1959. SMITH, Elizabeth. *Case Study House: the complete CSH Program 1945-1966*. Köln/ London/ Madrid/ New York/ Paris/ Tokyo: Taschen, 2002, p. 80-87.

¹³ Depoimento de Marc Rubin à autora, 5 de abril de 2005.

¹⁴ UM ATELIER de pintura para a srta. Maria Bonomi. *Revista de Engenharia Mackenzie*, São Paulo, p. 24, fev/mar. 1957.

- ¹⁵ ANTEPROJETO para residência. *Acrópole*, São Paulo, n. 234, p. 214-215, abr. 1958.
- ¹⁶ Depoimento de Rosa Kliass à autora, 15 de setembro de 2004.
- ¹⁷ RESIDÊNCIA em Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, n. 294, p. 184-186, maio 1963.
- ¹⁸ RESIDÊNCIA de campo. *Acrópole*, São Paulo, n. 268, p. 152-154, fev. 1961. TREIB, Marc. *An everyday modernism: the houses of William Wurster*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1999, p. 223.
- ¹⁹ RESIDÊNCIA no Jardim Europa. *Acrópole*, São Paulo, n. 223, p. 176-180, mar. 1958. Os interiores desta residência foram projetados por Giancarlo Pongaro. JACKSON, Neil, *California Modern: The architecture of Craig Ellwood*. New York: Princeton Architectural Press, 2002, p. 78.
- ²⁰ Citado em MAC LAMPRECHT, Barbara. *Richard Neutra: complete works*. Köln/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo: Taschen, 2000, p.34.
- ²¹ GIEDION, Siegfried. *A decade of contemporary architecture*. Zürich: Girsberger, 1954, p. 71.
- ²² Ver “Americanos na Bienal”.
- ²³ FAGGIN, Carlos Augusto Mattei. *Carlos Millan: Itinerário Profissional de um arquiteto paulista*. São Paulo: Tese (Doutorado em Arquitetura), – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.
- ²⁴ MAC LAMPRECHT, Barbara (2000). *Op. cit.*, p. 200-207.
- ²⁵ RESIDÊNCIA no Jardim Paulistano. *Acrópole*, São Paulo, n. 262, p. 265-269, ago. 1960.
- ²⁶ TRÊS ANTEPROJETOS de residências. *Acrópole*, São Paulo, n. 270, p. 216-219, maio 1961.
- ²⁷ RESIDÊNCIA na Chácara Flora. *Acrópole*, São Paulo, n. 312, p. 34-35, nov/dez. 1954. RESIDÊNCIA do arquiteto. *Acrópole*, São Paulo, n. 333, p. 38-42, out. 1966.
- ²⁸ GIEDION, Siegfried (1958). *Op. cit.*, fig. 35.
- ²⁹ CAMARGO (2000). *Op. cit.*, p. 23.
- ³⁰ KUNYOSHI, Celina. *Imagens do Japão: uma utopia de viajantes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p. 93-114.
- ³¹ MAC LAMPRECHT, Barbara (2000). *Op. cit.*, p. 179-188.
- ³² LEMOS, Carlos A.C.. *Cozinhas, etc.: um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.142.
- ³³ COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Livre pensar é só pensar: casa, cidade e pax americana*. <<http://www.arcoweb.com.br/debate/debate54.asp>>
- ³⁴ As casas de Max Ouang seguem os alinhamentos do rancho californiano. Mas “teve necessariamente que ‘tropicalizar’ os projetos, adaptando-os à necessidade de incluir as dependências de serviço”. Depoimento de Richard Ouang à autora, 9 de agosto de 2004.
- ³⁵ OUANG, Max. Residência no Morumbi, *Acrópole*, São Paulo, n.190, p.443-445, 1954.
- ³⁶ Depoimento de Richard Ouang à autora, 10 de outubro de 2004.
- ³⁷ FREYRE, Gilberto. A moderna arquitetura brasileira: “moura” e “romana”. In: Freyre, Gilberto. *Novo mundo nos trópicos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/ Editora da Universidade de São Paulo, 1971, p. 209-231.
- ³⁸ Depoimento de Richard Ouang à autora, 10 de outubro de 2004.
- ³⁹ RESIDÊNCIA na Chácara Flora. *AD*, São Paulo, n.13, set/out. 1965.
- ⁴⁰ RESIDÊNCIA do arquiteto. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n.4, p.29, 1954.
- ⁴¹ REIF, Victor. Três lareiras. *Acrópole*, São Paulo, n.200, p.381, jun.1955.
- ⁴² Citado em LEMOS, Carlos A. C. *Cozinhas, etc.* 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1978, p.30
- ⁴³ PAOLIELLO, Arnaldo Furquim. Residência do arquiteto. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n.4, p.29, 1954. Os artesãos que trabalhavam nas obras de Bratke também o fizeram nas construções dele, especialmente

depois que Bratke resolveu dedicar-se só ao projeto.

⁴⁴ FONGARO, Giancarlo. Projeto de uma residência em São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 158, p.74-75, jun.1951.

⁴⁵ STORRER, William Allin. *The Frank Lloyd Wright companion*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1993, p.219.

⁴⁶ ORTENBLAD FILHO, Rodolpho. Residências em Campinas. *Acrópole*, São Paulo, n.197, p.223-225, mar. 1955 e 3 projetos para residências. *Acrópole*, n.230, p.59-61, dez.1957.

⁴⁷ RESIDÊNCIAS em Campinas. *Acrópole*, São Paulo, n.197, p.223-225, nov. 1955.

⁴⁸ BANCO Hipotecário Lar Brasileiro. *Acrópole*, São Paulo, n. 158, p.54-65, jun. 1951. Eram três conjuntos, construídos de uma só vez.

⁴⁹ Ver ACAYABA, Marlene Milan. *Op. cit.* Os móveis da Branco & Preto foram licenciados recentemente. A Etel Interiores (Etel Carmona) produz as peças dentro de um projeto de manejo sustentável das árvores no estado do Acre, onde montou uma escola e oficina para a produção do mobiliário com madeiras certificadas. Depoimento de Roberto Aflalo Filho à autora, 17 de março de 2005.

⁵⁰ CROCE, Plínio; AFLALO, Roberto. Conjunto residencial Vila Elvira. *Acrópole*, São Paulo, n.200, p.351-358, jun.1955.





BREUER TROPICAL

Uma verdadeira residência não é representada pelo impacto que possa provocar, mas pelo seu conteúdo. *Oswaldo Arthur Bratke*

UM MODELO PARA O BRAZILIAN WAY OF LIFE

A área de serviço acabou se convertendo em uma chave para a casa paulista moderna. Ela chegava a influenciar a escolha da referência arquitetônica. Como se pôde comprovar no capítulo anterior, o Neutra que servia à elite norte-americana foi um modelo mais adequado a São Paulo do que aquele da *Arquitetura social para países de clima quente*. Algo similar sucedeu no caso da arquitetura de Marcel Breuer no imediato pós-guerra. Embora seus estudos experimentais também tivessem sido adaptados, como na residência na avenida Morumbi (1953), de Oswaldo Bratke, que lembrava a casa no jardim do MoMA (1948). A distribuição era semelhante, embora no caso de Bratke, a diferença de nível do terreno lhe permitiu obter uma planta semi-enterrada que, logicamente, se destinava à área de serviço. Desta forma, a casa manteve o volume unitário e sua imagem intacta.¹

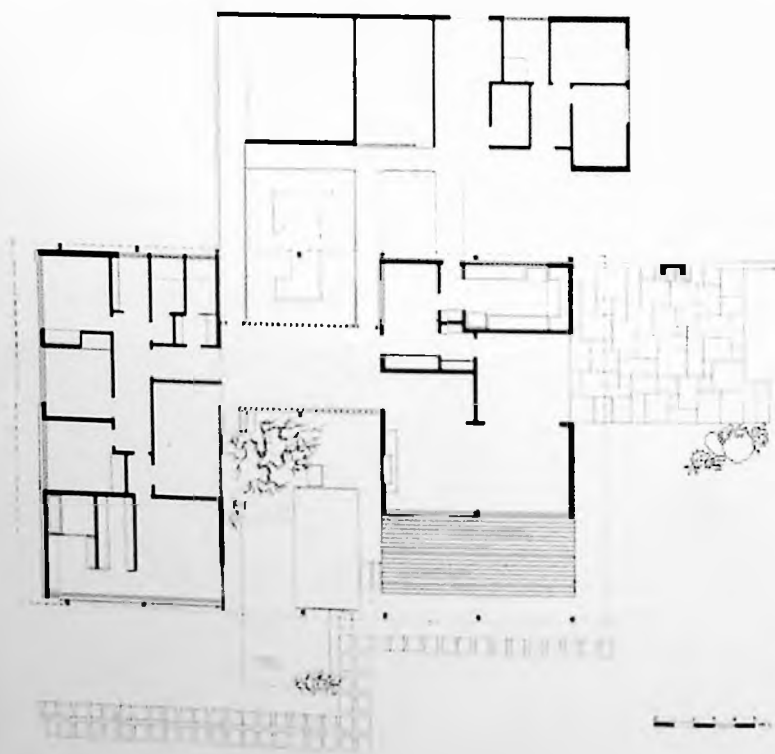
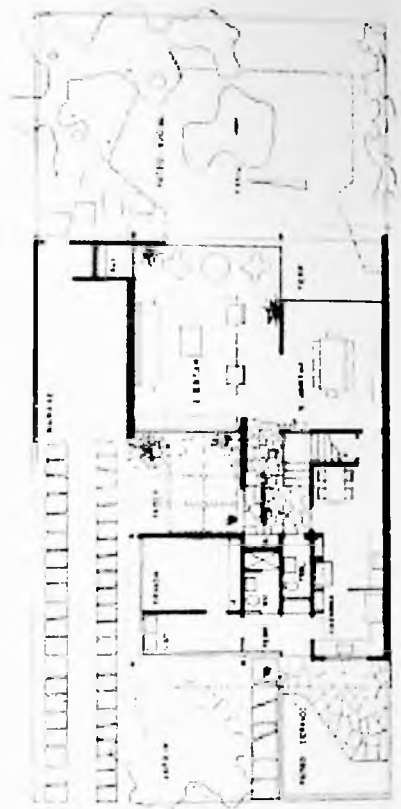
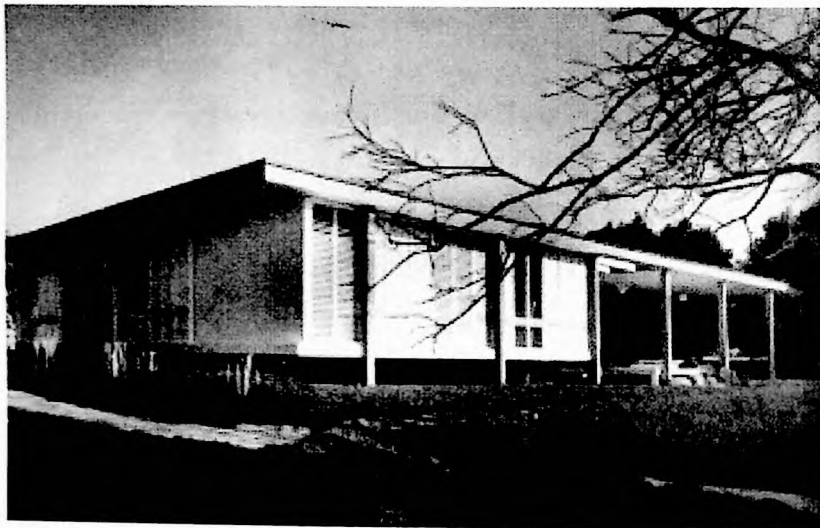
A primeira residência de Rodolpho Ortenblad Filho (1953) foi, segundo o autor, um “plano binuclear”, cuja interdependência fora transmitida ao piso superior. Não obstante, faltou à obra a essência da casa binuclear de Breuer, que é essa articulação de acesso, transparente de ambos os lados, com uma forma que, organicamente, poder-se-ia ler como um momento do processo de mitose, no qual uma célula está se dividindo em dois núcleos.² Por outro lado, Breuer recorria ao uso de mezaninos ou, como no caso de Bratke, utilizava parte do terreno para “escavar” parte



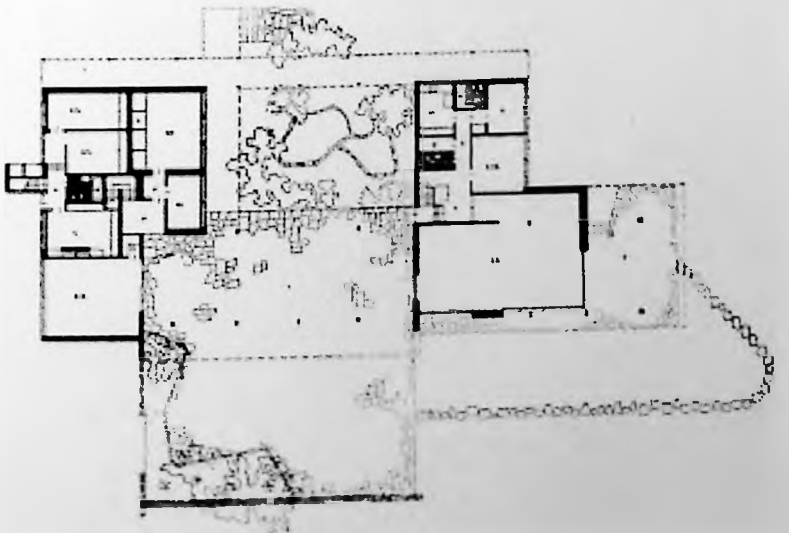
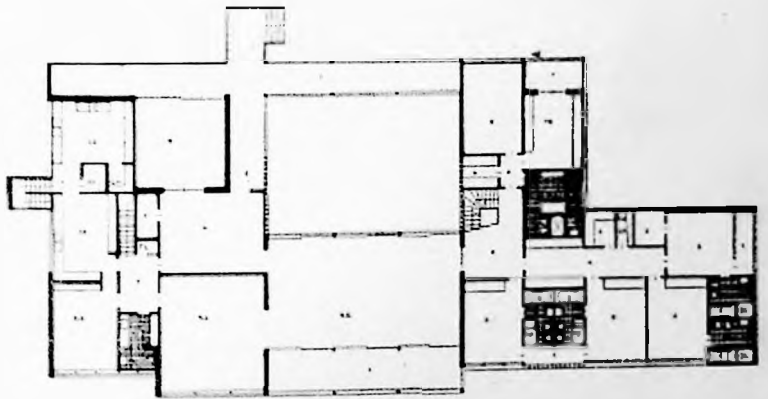
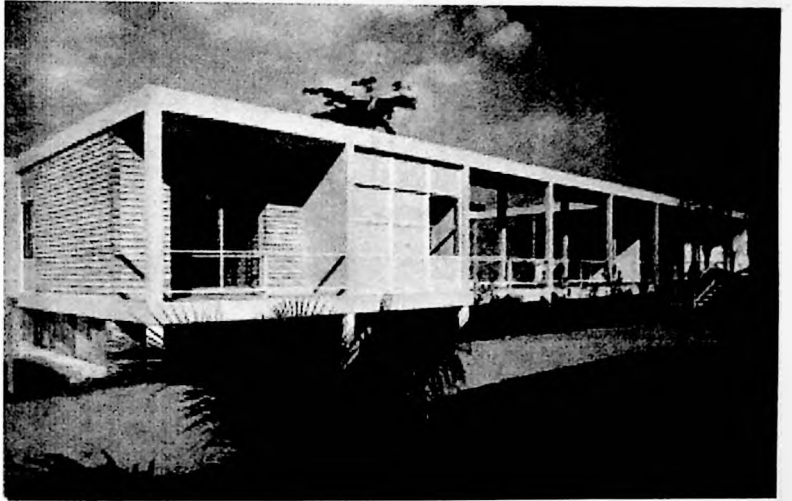
ACIMA: CASA EM MORUMBI (1953). OSWALDO ARTHUR BRATKE.
ABAIXO: CASA ROBINSON, WILLIAMSTOWN (1946-1948). MARCEL BREUER

da casa. Não era seu costume apelar para a mera superposição de níveis. Bratke adotou um claro esquema binuclear em H na residência Paulo Nogueira Neto (1958-1960). Embora, nesta oportunidade, não tenha podido evitar a mencionada edícula, cuja superfície chama a atenção em relação às dimensões da casa. Como Twitchell e Rudolph na de Sarasota, Bratke elevou a construção do solo, possivelmente com a intenção de mantê-la isolada da umidade do terreno.³

Foi na residência para seu amigo Oscar Americano (1952), organizada em torno de um grande pátio central, que a tipologia binuclear ganhou um estilo e uma escala próprios de Bratke. Dependendo do ponto de vista do observador, a casa dá a



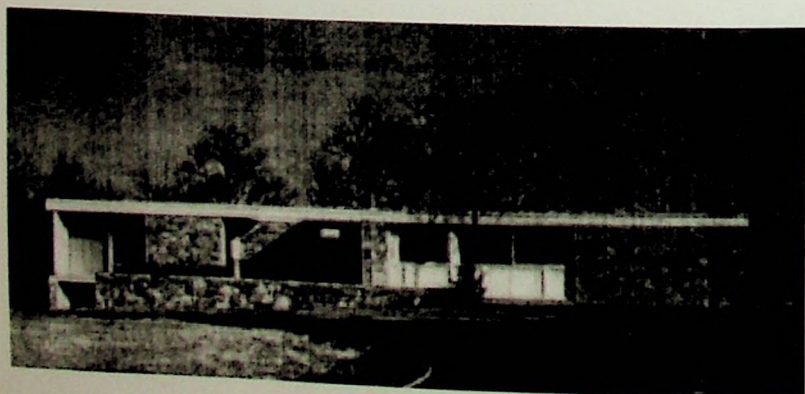
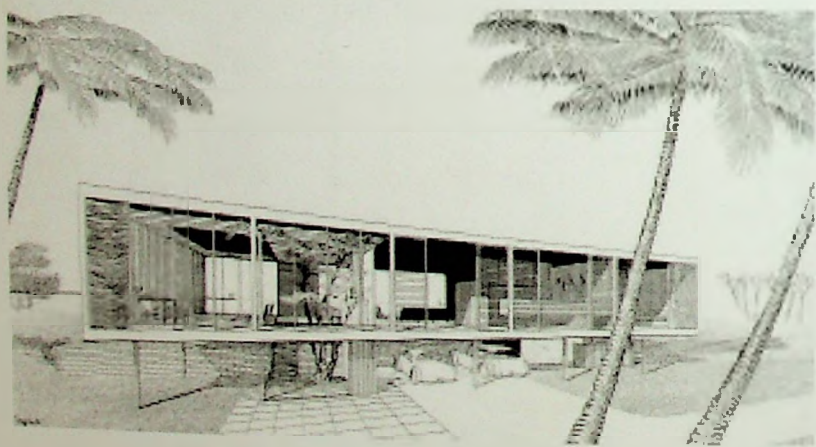
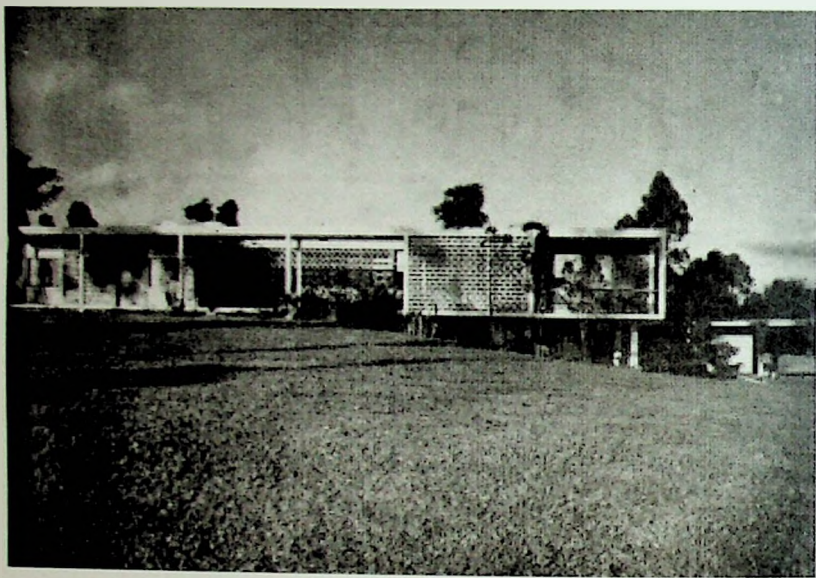
ACIMA: CASA ORTENBLAD I, SÃO PAULO (1953)
RODOLPHO ORTENBLAD FILHO.
À ESQUERDA: CASA NO JARDIM GUEDALA (1958-
1960). OSWALDO ARTHUR BRATKE



CASA OSCAR AMERICANO, SÃO PAULO (1952).
OSWALDO ARTHUR BRATKE

impressão de ser de um só andar, dissimulando todo o pavimento dedicado à infra-estrutura de serviços.⁴

O mesmo recurso para resolver a moradia em um único volume, oferecendo um aspecto de “modernidade completa”, Bratke utilizou em sua própria casa – a segunda – no Morumbi (1951). Na varanda, uma rede, elemento “pioneiro da arquitetura funcional” segundo Gilberto Freyre.⁵ É interessante destacar como tirou partido do desnível do lote para “ocultar” a área de serviço. Desse modo, o *piano nobile* pôde se organizar livremente à maneira das casas binucleares de Marcel Breuer. Em Sarasota,



A ESQUERDA, ACIMA: CASA BRATKE II, SÃO PAULO (1951), OSWALDO ARTHUR BRATKE. NO MEIO: CASA WALKER, SANIBEL ISLAND (1954), PAUL RUDOLPH. ABAIXO: CASA CLARK (1951), MARCEL BREUER. NESTA COLUNA, ACIMA: PLANTA DA CASA BRATKE II. ABAIXO: PLANTA DA CASA CLARK

eis as vantagens da padronização

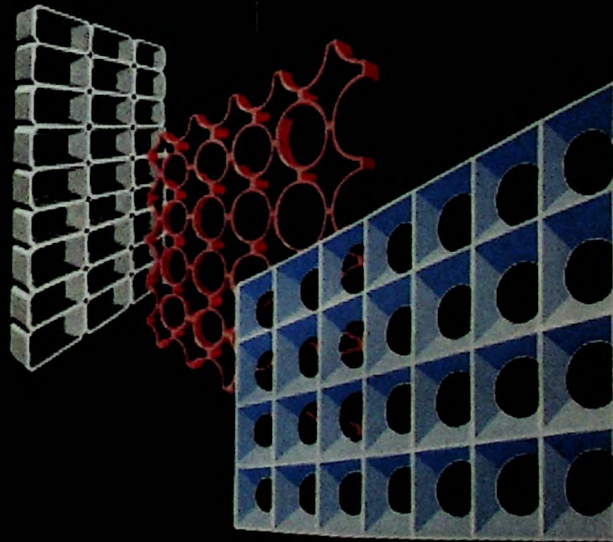


De... PORTAS
JANELAS
PERSIANAS DE MADEIRA
PELAS MEDIDAS

PADRÃO

para construções modernas

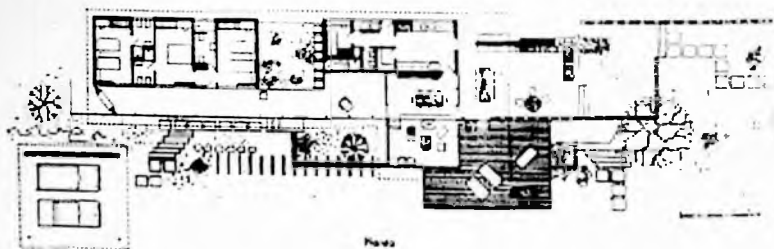
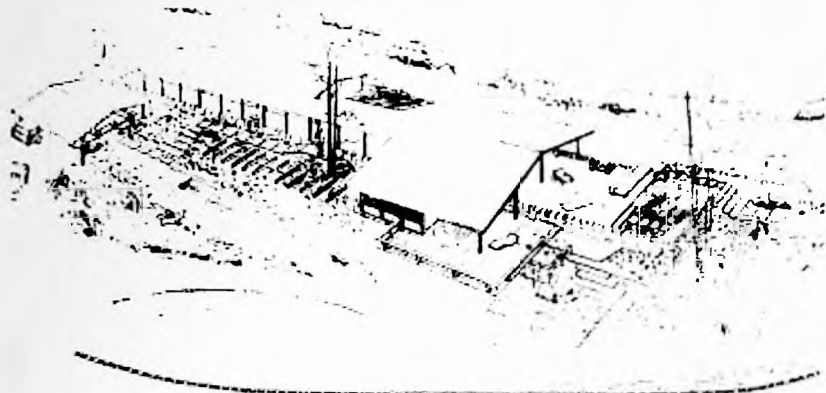
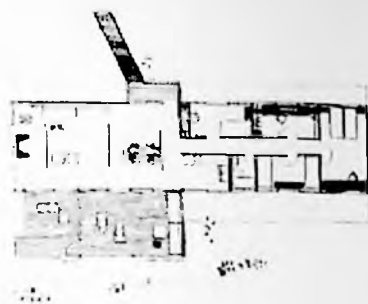
**ELEMENTOS
PORCELANIZADOS**



NEO REX DO BRASIL LTDA

Paul Rudolph chegou a uma solução similar na casa Walker (1954).⁶ A utilização do concreto armado para a estrutura, assim como a inclusão de partes industrializadas de produção local – os elementos vazados ou as persianas venezianas – realçaram a intenção de adaptar racionalmente o modelo norte-americano ao clima e à realidade brasileiros.⁷

Também a planta retangular que Breuer utilizou especialmente em casas de veraneio, – os *cottages* – foi uma referência utilizada. Na casa de praia de São Sebastião (1960), Alberto Botti e Marc Rubin trabalharam com esse conceito. É uma casa belvedere, onde o programa doméstico foi dividido em duas alas, separadas por um pátio-jardim. De um lado se agrupavam os dormitórios e, do outro, as áreas de serviço e os setores de estar, internos e externos, prolongando-se em um deque. O automóvel ganhou

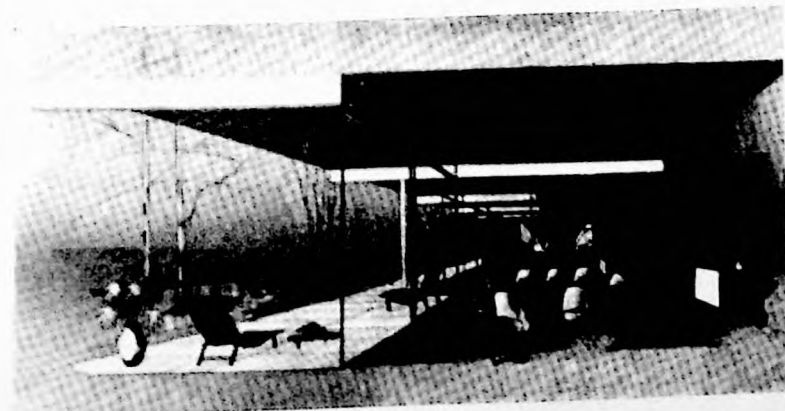
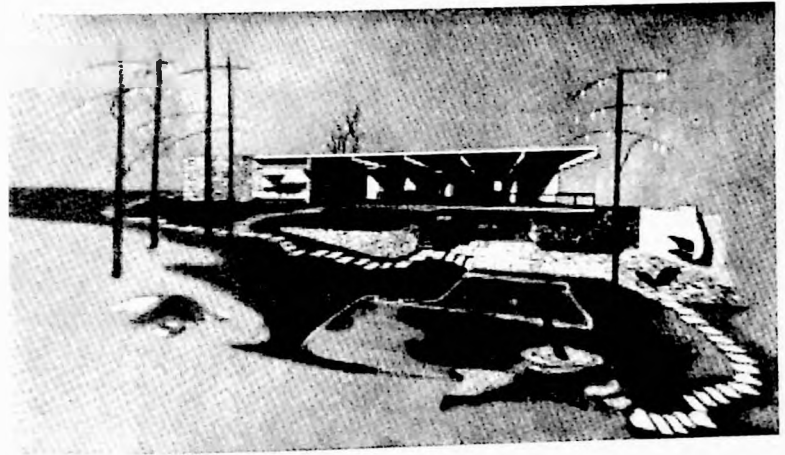
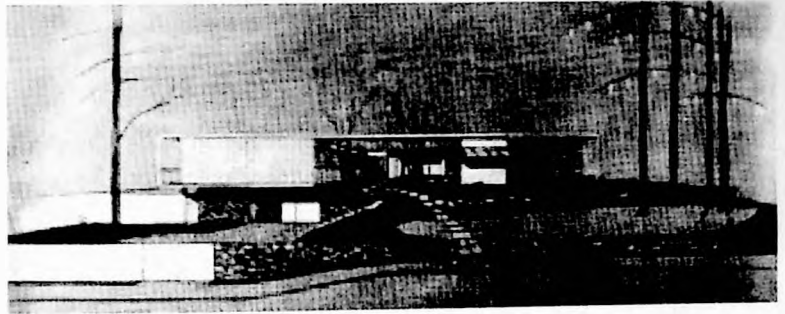


NESTA COLUNA, ACIMA: PROTÓTIPO DE COTTAGE EM CAPE COD (1945), MARCEL BREUER
À ESQUERDA, ACIMA E NO MEIO: CASA DE PRAIA EM SÃO SEBASTIÃO (1960) ALBERTO BOTTI E MARC RUBIN
ABAIXO: CASA TSCHISPTICHIN EM SÃO SEBASTIÃO (1957), ALBERTO BOTTI E MARC RUBIN. FOTOGRAFIA DE 2004

um abrigo informal em um dos lados da casa, aproveitando o declive do terreno.⁸ A residência Maximiliano Tschisptichin, localizada igualmente em São Sebastião (1957), é, do mesmo modo, um caso uma experiência de planta alongada à Breuer.⁹

ESTILO BRATKE

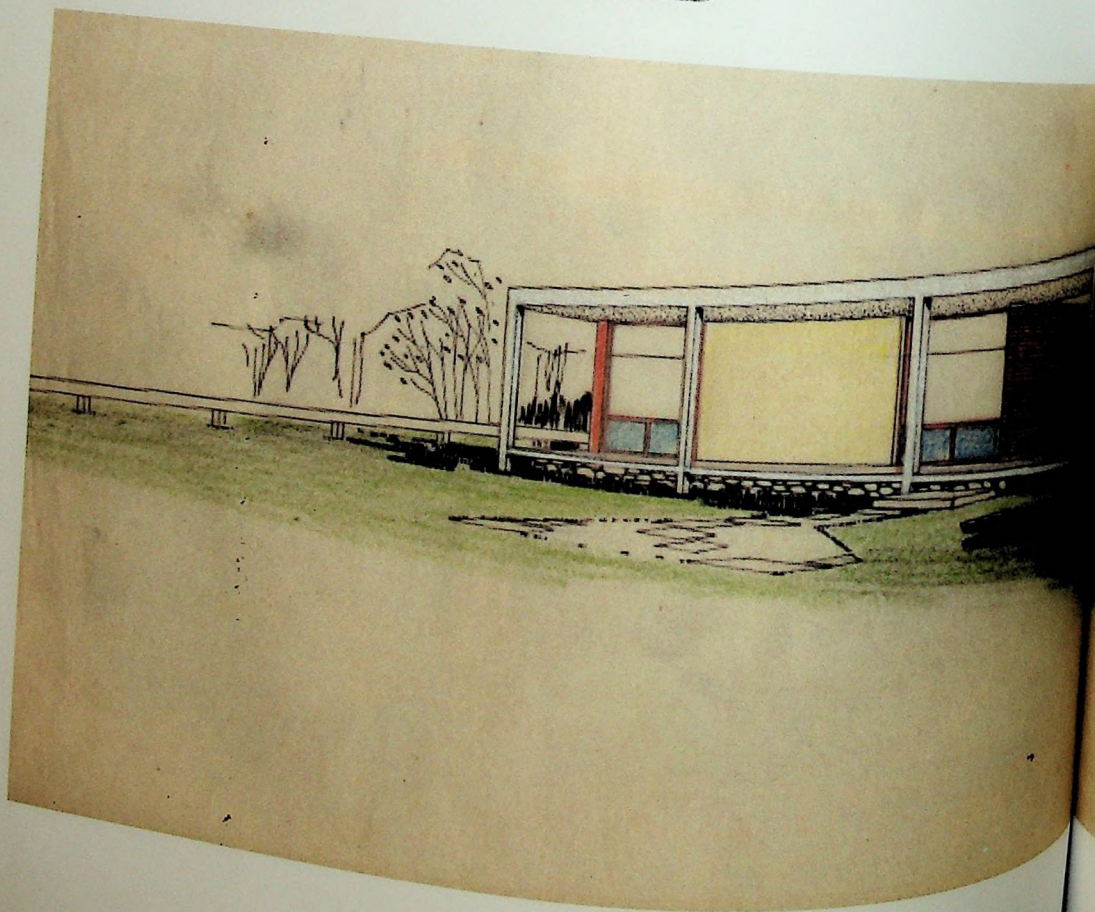
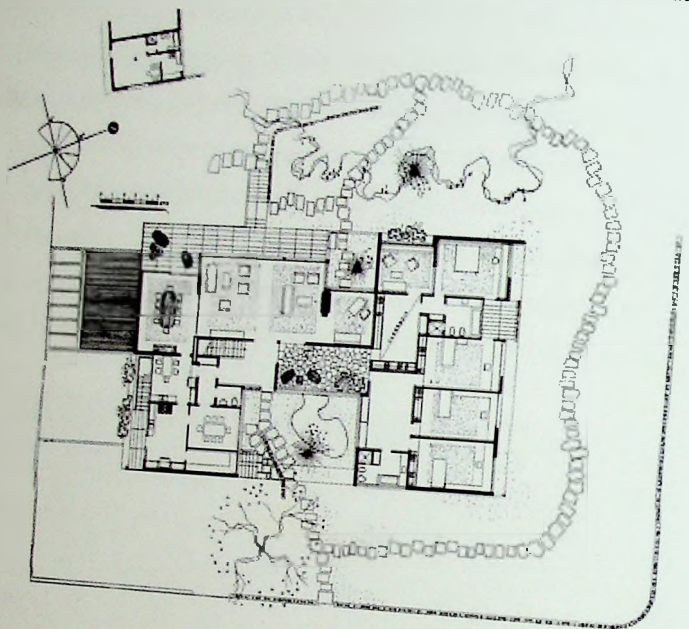
Como já foi comentado no capítulo “Os protagonistas”, em 1951 o imigrante húngaro Eugênio Szilágyi começou a trabalhar com Oswaldo Arthur Bratke. Alguns desenhos encontrados em seu arquivo, originais em papel vegetal da casa de Bratke no Morumbi, dão a impressão de ser os primeiros esboços do recém-chegado.¹⁰ Talvez, por que não? Uma espécie de exame de admissão ao já renomado *atelier* da rua Avanhandava, onde já trabalhava um



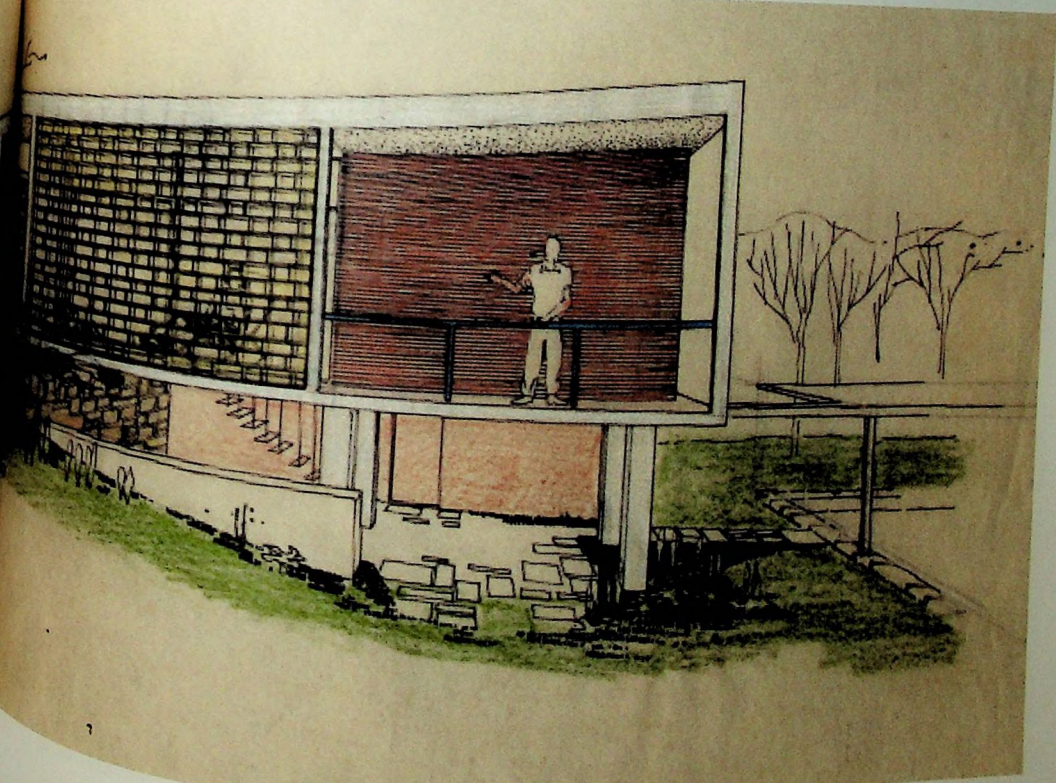
CASA NO BROOKLIN PAULISTA (1957), EUGÊNIO SZILÁGYI.
NAS PÁGINAS SEGUINTE, ACIMA PLANTADA CASA NO BROOKLIN PAULISTA. ABAIXO PERSPECTIVADA CASA BRATKE II. DESENHADA POR EUGÊNIO SZILÁGYI

compatriota seu como chefe de projeto e braço direito de Bratke, Zoltán Dudus.

Szilágyi deixou seu emprego com Bratke ao se naturalizar brasileiro em 1955, o que lhe permitiu estabelecer sua própria empresa.¹¹ Lamentavelmente pouco difundido, seu trabalho, de notável qualidade, levou adiante muitas das idéias experimentadas

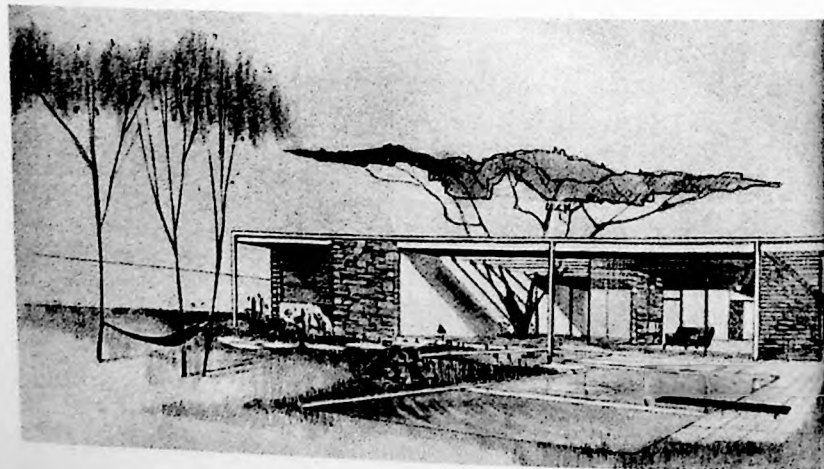
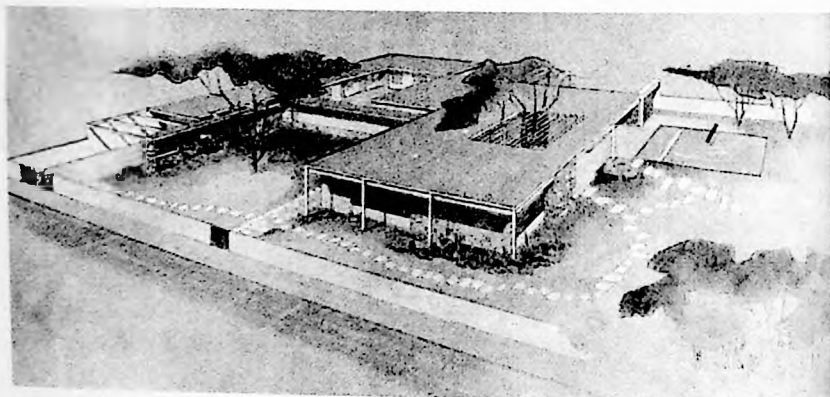
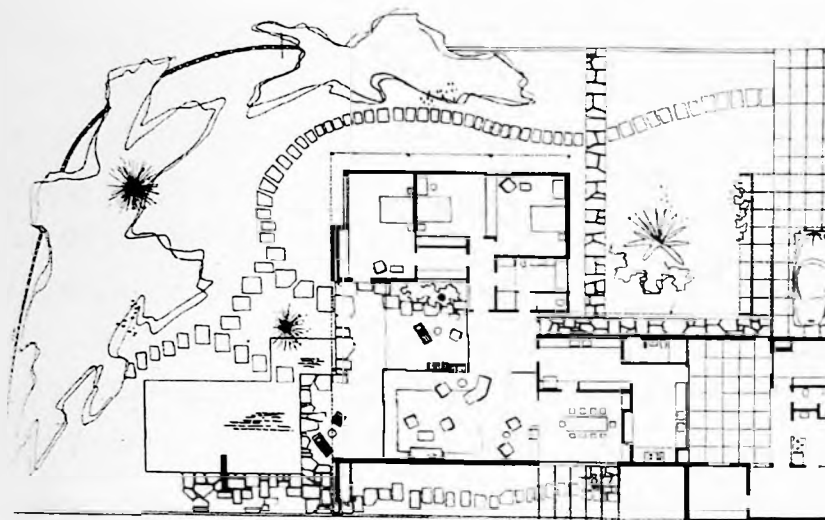


por Bratke, integradas às suas próprias. A casa no Brooklin Paulista (1957) é uma variante da casa binuclear em U, tipologia que caracteriza a obra americana de seu contemporâneo, Marcel Breuer. Um *hall* de entrada dividia a casa em dois núcleos. À esquerda se localizavam as áreas de estar e serviços e, à direita, o setor de descanso, composto de quatro dormitórios. Ficavam claramente definidas duas áreas: uma "diurna" e outra "noturna", estruturadas por uma série de pátios internos. A casa estava situada em um terreno de 3.200 m² com vista para Santo Amaro. A inclinação permitiu projetar uma construção "parte térrea, parte sobrado". Os espaços sociais e de acesso se abriam para os jardins, enquanto que a parte de serviço estava dividida em dois níveis. Seguindo os ensinamentos de Breuer, o projeto estava rigorosamente separado em seções como "habitação diurna, parte noturna e serviço, ligados entre si pelo hall". Segundo Szilágyi, a planta procurava "evitar corredores, resolvendo com espaços intermediários, como, por exemplo, a sala de estudos das crianças". Vale a pena notar, não sem certa nostalgia, o modo de solucionar a questão de segurança cinquenta anos atrás em São Paulo: "será resolvido com um sistema de



alarme para evitar os gastos oriundos de grades de proteção e ter a possibilidade de deixar envidraçada a frente inteira do living, sala de jantar e biblioteca”. Sem dúvida, eram outros tempos. Esta residência recebeu o segundo prêmio da prefeitura no V Salão Paulista de Arte Moderna.¹²

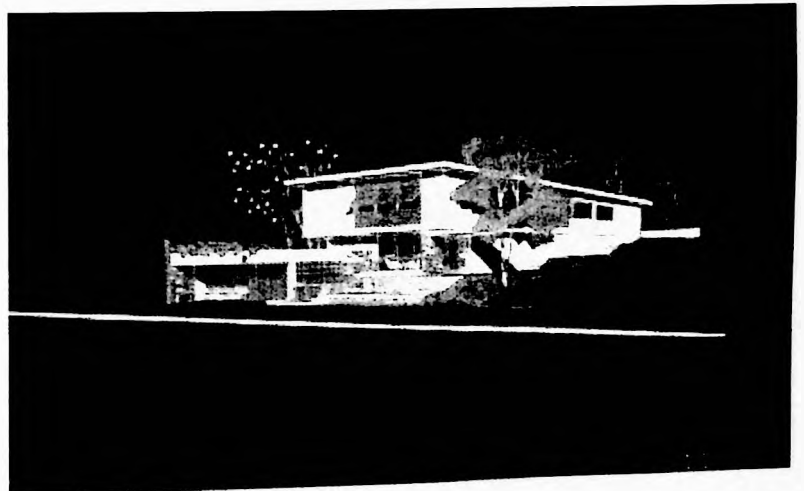
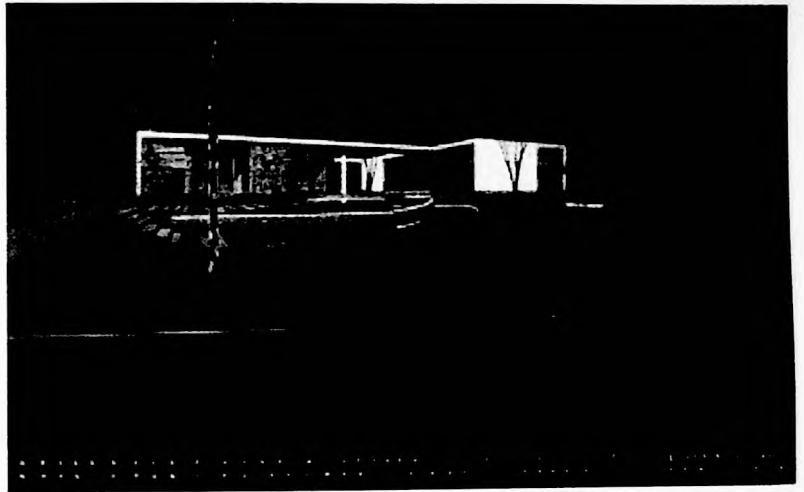
Na residência na Praia Grande (1954), Szilágyi manteve certos elementos da linguagem de Breuer, como o uso do contraste de texturas, e de Bratke, evidente no rigor da modulação estrutural. A planta, não obstante, não atingia ainda a clareza daquela do Brooklin Paulista. Aqui sucumbiu aos intermináveis anexos de serviço. A solução das áreas sociais permitia uma conexão direta



CASA NA PRAIA GRANDE (1954). EUGÊNIO SZILÁGYI.

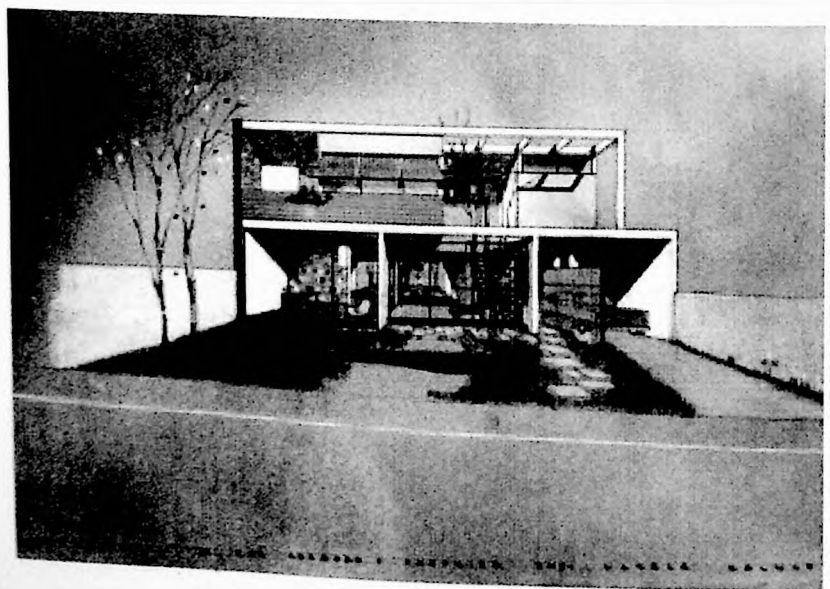
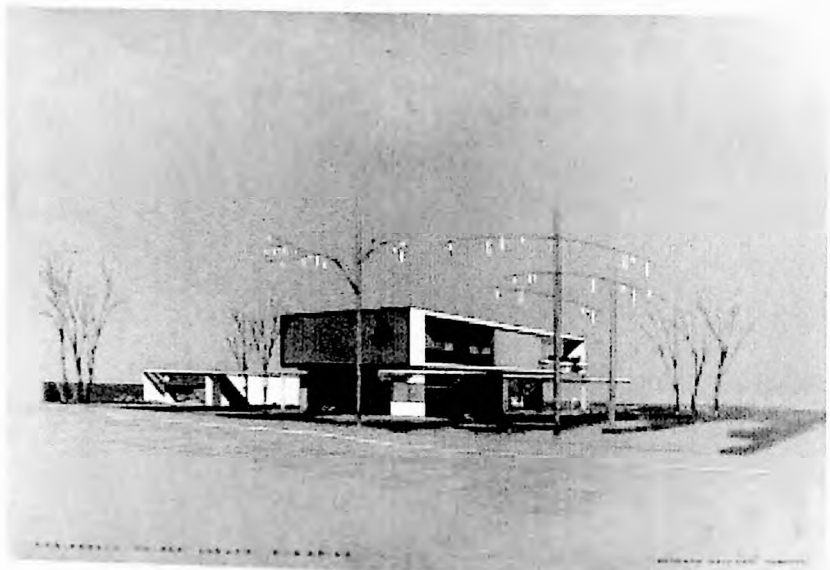
com a natureza. Contava, além disso, com um detalhe interessante. Uma vez fechadas as venezianas externas, a casa se voltava unicamente para o pátio interno. Com esta obra, realizada durante seus últimos tempos na rua Avanhandava, obteve a medalha de prata no II Salão Paulista de Arte Moderna¹³.

Lamentavelmente, as duas únicas plantas das mais de duzentas casas construídas por Eugênio Szilágyi, que se reproduzem na



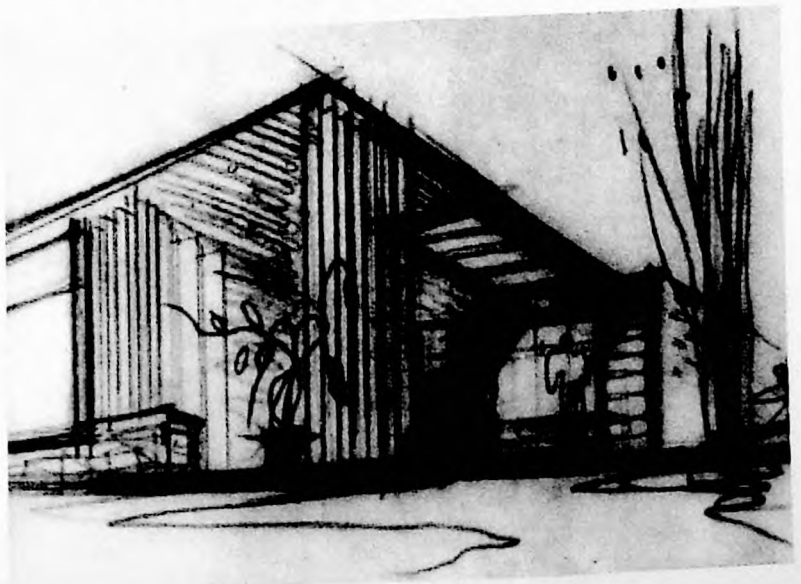
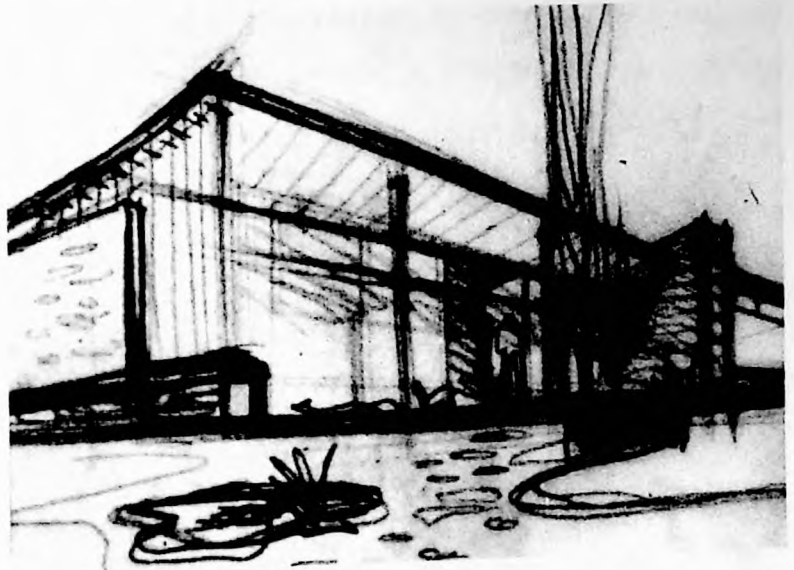
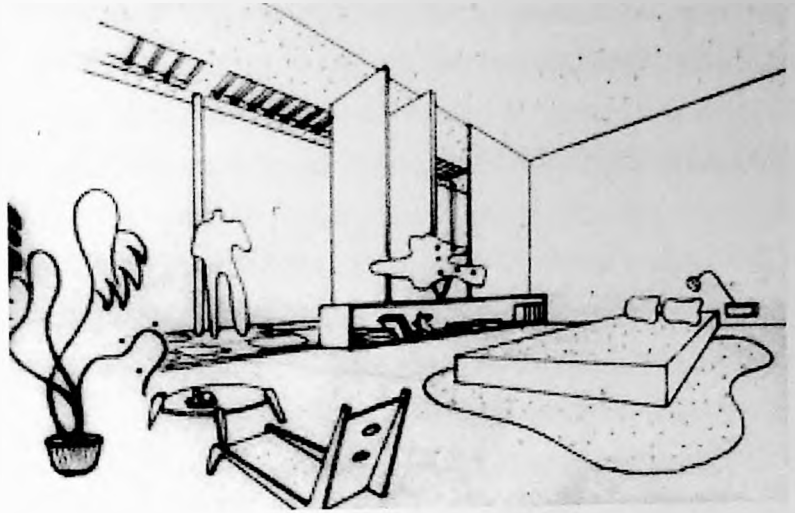
ACIMA: CASA STEFAN JERZY PODRORSKY,
JARDIM LEONOR (S/D)
NO MEIO: CASA HENRIQUE PAULO FERRO (S/D)
ABAIXO: CASA NO ALTO DE PINHEIROS (S/D)
EUGÊNIO SZILÁGYI

tese são aquelas publicadas pelas revista *Arquitectura*.¹⁴ Não obstante, perspectivas guardadas pela família permitem fazer uma idéia do rigor com que trabalhava o arquiteto. Szilágyi mantinha algumas variantes do modo de trabalho de Bratke, como se pode comprovar nas residências Oswaldo Silva no Jardim Guedala,



ACIMA: CASA OSWALDO SILVA, JARDIM GUEDALA (S/D)
NO MEIO: CASA LASZLO MOLNAR, NA RUA ARAQUAN (S/D)
ABAIXO: CASA NA RUA ADOLFO PINHEIRO, SANTO AMARO (S/D), EUGÊNIO SZILÁGYI

Stefan Jerzy Podrorsky no Jardim Leonor, assim como na localizada na avenida Adolfo Pinheiro em Santo Amaro, e em outra não identificada. As estruturas modulares, o uso de embasamentos de pedra, os espaços pergulados, certos detalhes de carpintaria, todos eles nos conduzem a um modo de projetar

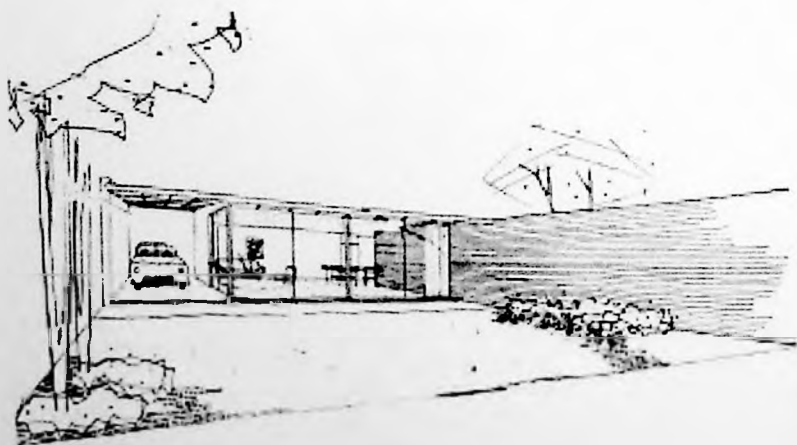
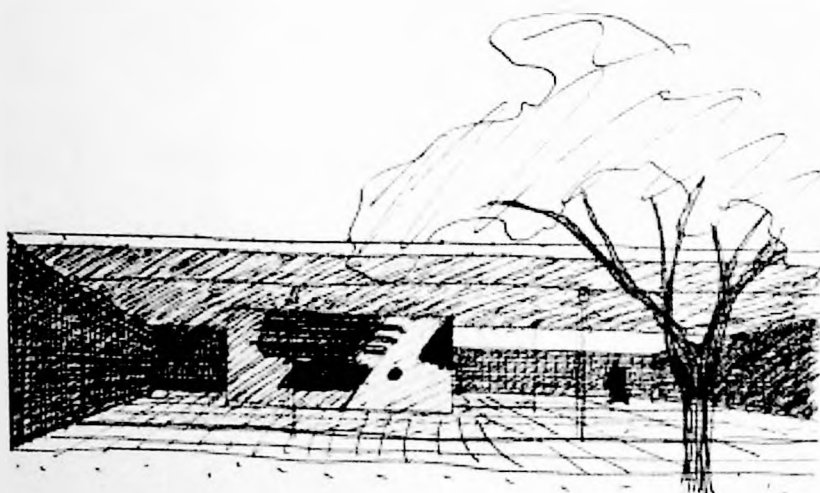
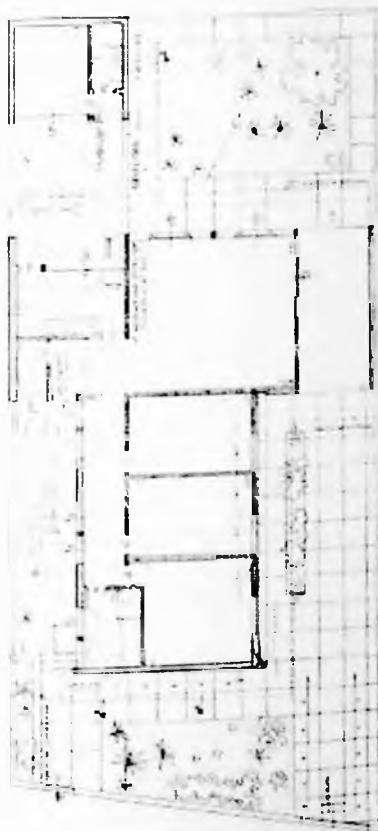
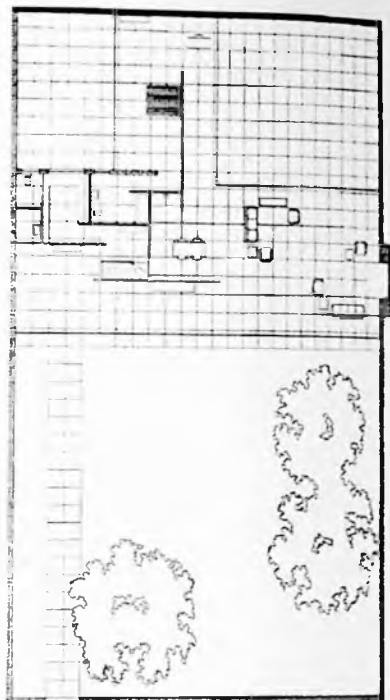


que se poderia denominar “estilo Bratke”.

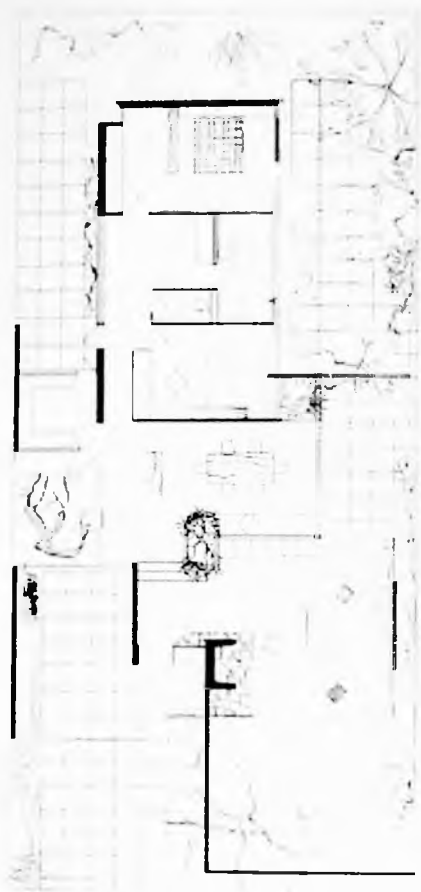
Já quando se trata de projetos em lotes urbanos de dimensões menores, tal como no caso das residências Lazlo Molnar, Henrique Paulo Ferro ou a casa no bairro de Pinheiros, Szilágyi nos introduz em uma questão mais complexa, onde as referências norte-americanas perdem sua exclusividade e é preciso beber de múltiplas fontes, como se verá a seguir.

EA CASA-PÁTIO TAMBÉM

“Em um lote urbano, o muro passa a ser parte integrante da casa. A casa-pátio surge como uma solução natural. Não é a residência isolada dos limites de um terreno de grandes dimensões, como acontece no caso americano”, comentou Roberto Aflalo Filho, enquanto exemplificava suas idéias na prancheta, com desenhos claros e didáticos, feitos com lapiseira grossa, naquela que parece ser sua forma de expressão favorita. Em alguns momentos utilizou como base a planta da casa do conjunto Vila



NESTA COLUNA E À ESQUERDA, ACIMA: CASA DE TRÊS PÁTIOS (1934) LUDWIG MIES VAN DER ROHE
ABAIXO: CASA NO CONJUNTO ANA ROSA, SÃO PAULO (1951), SALVADOR CANDIA



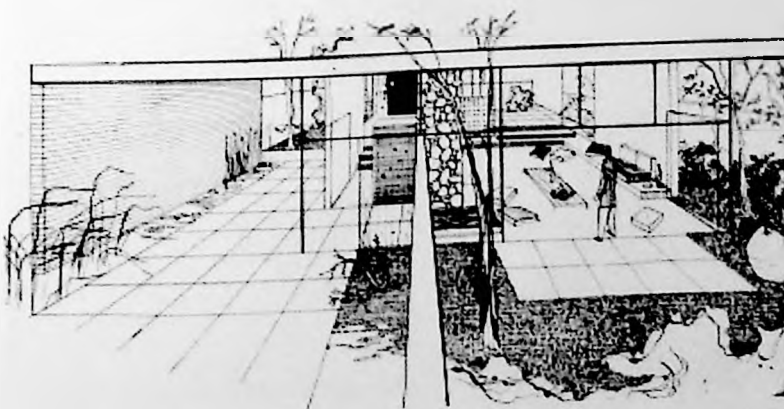
Elvira, onde viveu com sua família.¹⁵

Tentar colocar a casa suburbana norte-americana típica em um lote de dimensões regulares na cidade, em qualquer bairro de classe média de São Paulo, seria o que popularmente se conhece como um “peru no pires”. Nos Estados Unidos, a população abandonou maciçamente as cidades para se estabelecer no subúrbio. No Brasil, país não adepto de soluções radicais, ambas as opções continuaram sendo válidas, viver na cidade ou viver no subúrbio, embora seja certo que houve uma grande demanda por “casas estilo americano” nos novos loteamentos do outro lado do rio Pinheiros.

A moradia urbana tem a múltiplos antecedentes. Mas não é objetivo deste trabalho estudar a genealogia histórica da casa-pátio. Retrocedamos somente a 1931, ao conjunto projetado por Mies van der Rohe ao longo de mais de um lustro, até 1938. O projeto sempre o acompanhou, pendurado na parede de seu estúdio. Entre eles, a casa de três pátios, datada de 1934. A residência ronda os 300 m², o lote, ao redor de 1.000 m².¹⁶ Como diz Iñaki Ábalos em *La buena vida*, não estamos diante de um caso de *Existenzminimum*.¹⁷

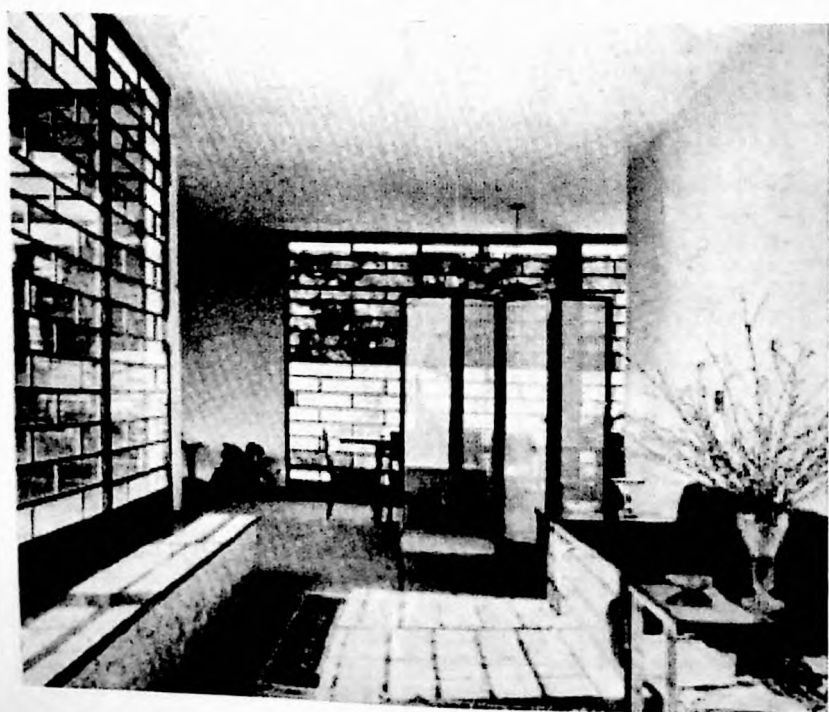
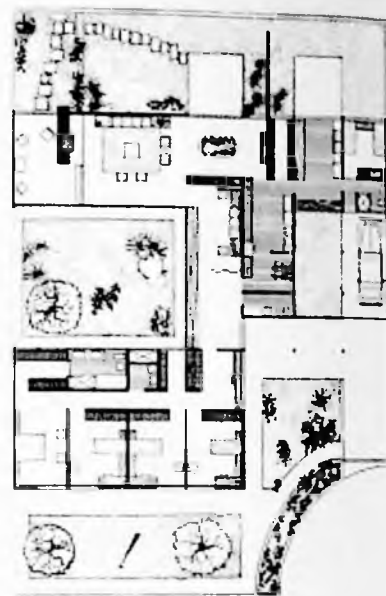
O projeto de Salvador Candia para o conjunto Jardim Ana Rosa evidencia uma clara influência de Mies. Não se podia esperar menos de quem se autodeclarara um fanático miesiano em entrevista a Marlene Acayaba.¹⁸ Os muros de tijolo, como no desenho original de Mies, traspassavam interiores e exteriores, integrando-os e dando privacidade.¹⁹

Também é possível detectar a ascendência de Mies no estudo para uma residência (1956), projeto de João Xavier, então estudante da FAU/USP. Com este trabalho foi contemplado no Salão Paulista de Arte Moderna.²⁰ Modulação similar, idêntica racionalidade. “Eu não quero ser interessante. Eu quero ser bom”,



PROJETO PARA UMA RESIDÊNCIA (1956). JOÃO XAVIER

repetia o arquiteto alemão.²¹ Como todo “gramático”, Mies se concentrava obsessivamente nos elementos básicos da linguagem. A residência no Jardim Europa, de Plínio Croce e Roberto Aflalo (com mobiliário da Branco & Preto), se apresenta como uma sucessão de pátios para diversos usos: social, íntimo, serviços e dormitórios, organizados como um quebra-cabeças em um esquema de extrema compacidade. O projeto apelou para uma modulação rígida. Aflalo “projetava em uma folha com modulação de 0.90 x 0.90, que era o tamanho das portas”, recorda seu filho Marcelo.²² E Roberto Filho evoca as frases miesianas que seu pai costumava repetir, “Deus está nos detalhes”, “menos é mais”.²³



CASA NO JARDIM EUROPA (1956) PLÍNIO CROCE
E ROBERTO AFLALO

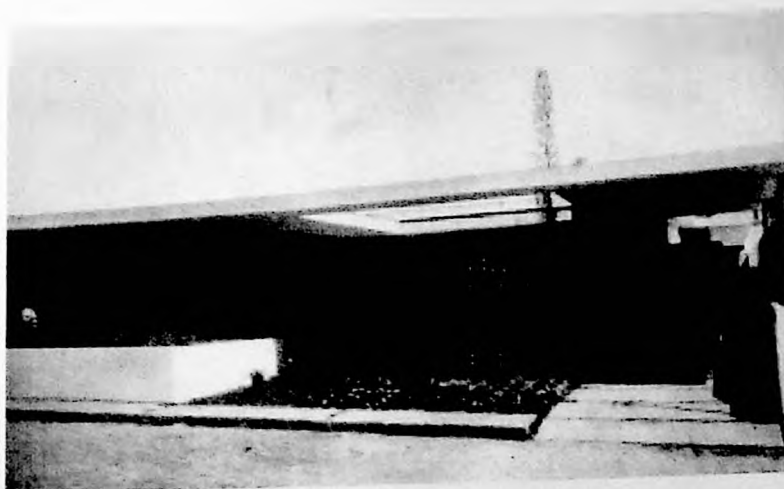


Do mesmo modo, não se pode negar um ar oriental na solução dos espaços que rodeavam o pátio principal. A influência japonesa se consolidou como uma das principais fontes em que bebeu a arquitetura americana dos anos 50.²⁴

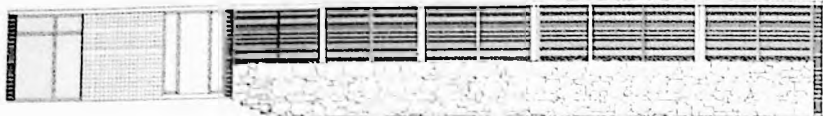
Na residência Lourival Carvalho, em Indianópolis, Botti e Rubin procuraram, dentro das exíguas dimensões do terreno, valorizar ao máximo o conceito de integração casa-jardim, criando um pátio interno em continuação à sala, resguardado da rua por um muro de elemento vazado.²⁵

Quando, em 1959, Marino Barros, adquiriu um terreno para construir sua casa na rua Artur Ramos, “o bairro lembrava uma chácara, a rua nem era calçada e havia árvores frutíferas”.²⁶ Especializado em construção, solicitou estudos de projeto a dois arquitetos diferentes, mas nenhum deles o satisfez. Recorreu então a seu grande amigo e colega de colégio e faculdade Carlos Lemos, que assumiu a autoria de uma bela casa de três pátios.²⁷ O projeto de interiores foi de Jacob Ruchti, que também conseguiu uma antiga porta de igreja no interior do estado de São Paulo, a qual substituiu a porta de treliça da fachada original do projeto.

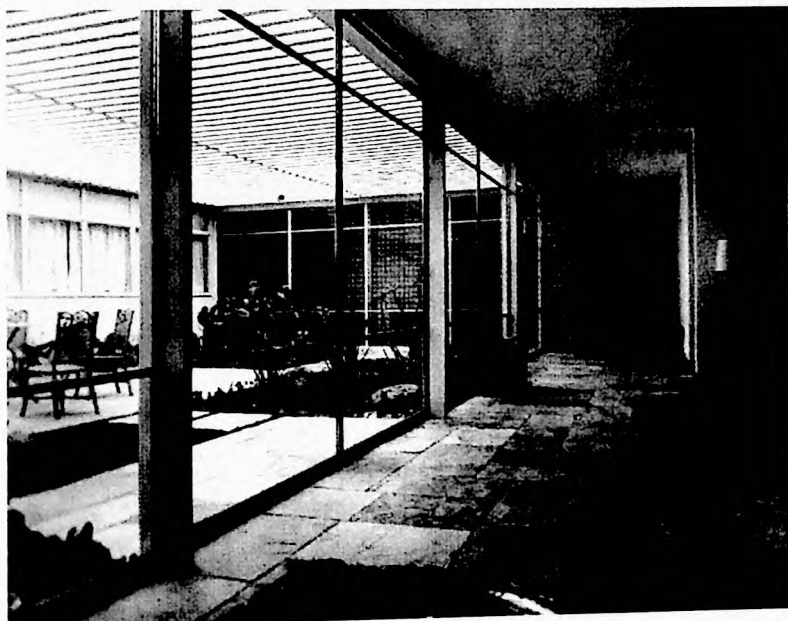
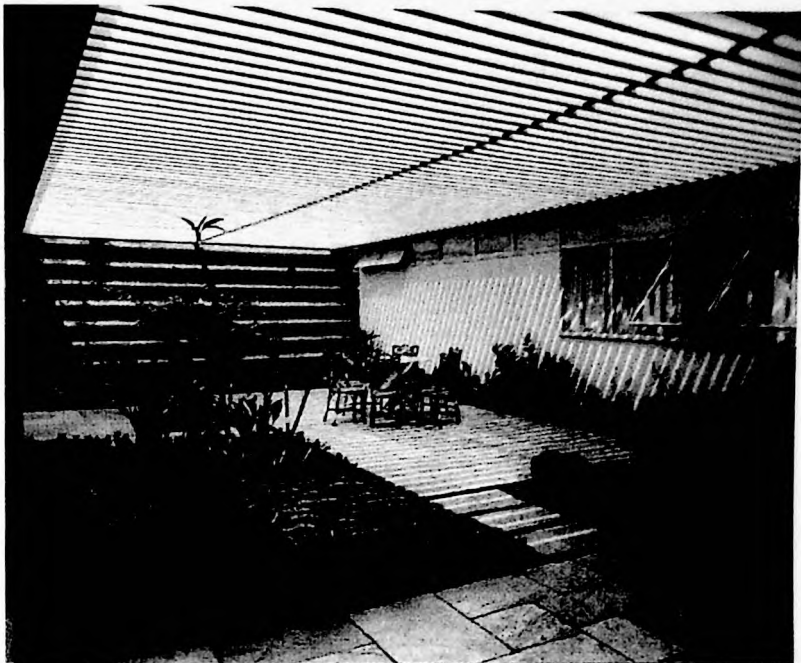
Indagado sobre possíveis inspirações, Lemos negou veementemente qualquer tipo de influência (em especial a americana). Todavia logo reconheceu que o pátio interno podia ser associado à obra de Rino Levi. Embora, em última instância, “a pérgula é uma solução tradicional que vem dos sombreados para as sementes de café, que eram estruturas com tela de arame”, concluiu.²⁸ Durante o depoimento, Lemos recordou que Max Ouang, sócio de Barros na construtora Metrópole, “detestava a casa e chegou a provar a Marino que o pátio, em vez de arejar e ventilar, a deixava mais quente”.²⁹



CASA LOURIVAL CARVALHAL, INDIANÓPOLIS
(1957) ALBERTO BOTTI E MARC RUBIN

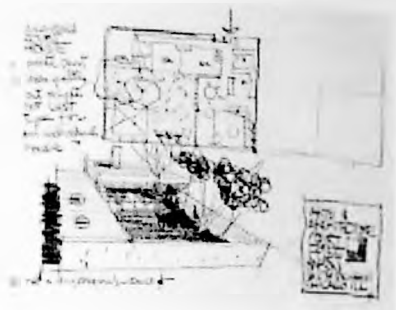


CASA MARINO BARROS, JARDIM PAULISTANO
(1960) PROJETO DE CARLOS LEMOS



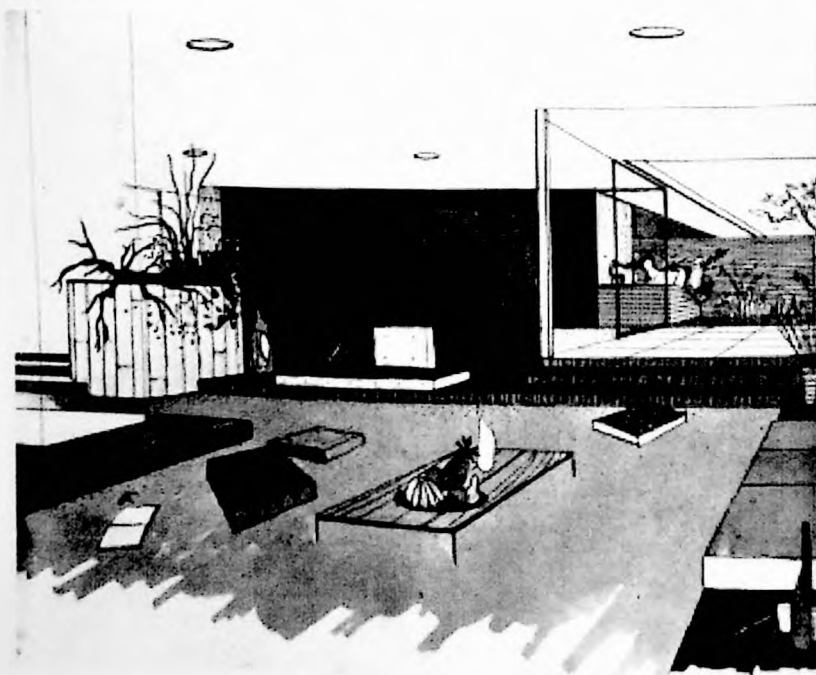
Ralph Rapson, na *Case Study House n.4* criou a *greenbelt*, não construída porque ela “quebrava abruptamente com a tradição”. Era, justamente, uma casa em um lote urbano, baseada “na premissa que ela deveria criar seu próprio ambiente – e ela deveria olhar antes para dentro do que para fora”. As áreas de estar e os quartos se abriam para um pátio interno pergulado.³⁰

Sem dúvida, as casas construídas em São Paulo por arquitetos como Rino Levi e os acima citados são uma referência inevitável. Eles encontram na casa-pátio “uma maneira de abrir o interior da casa sem perder o sentido de intimidade do ambiente doméstico”.³¹



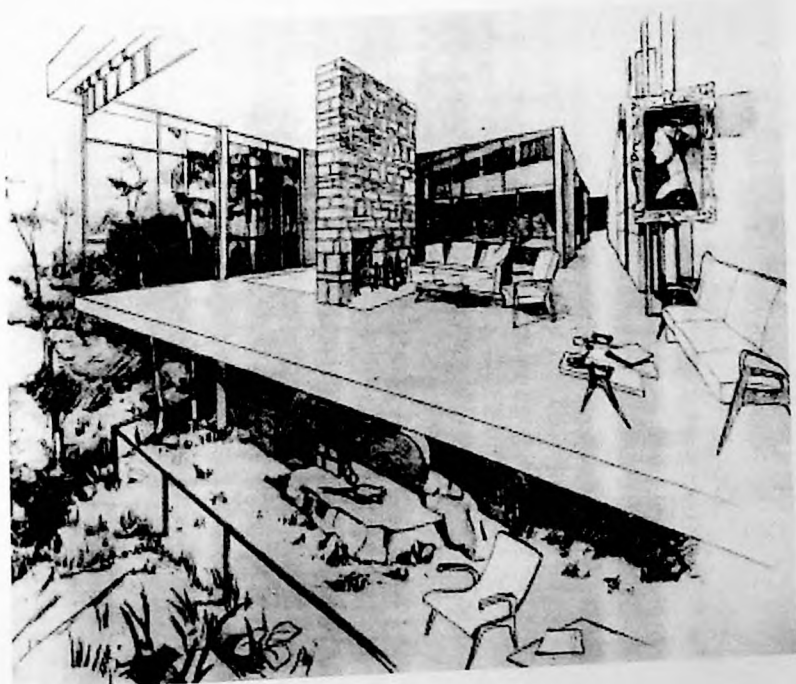
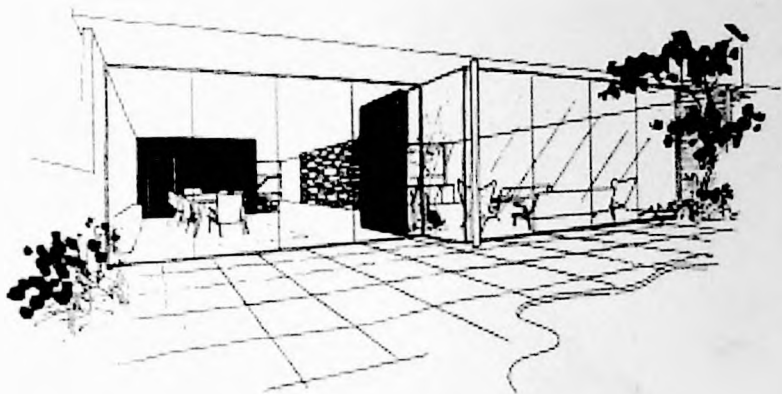
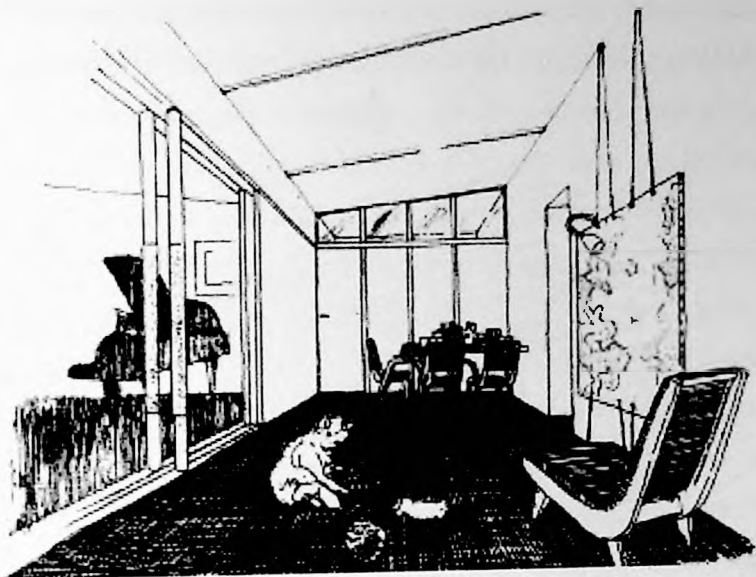
VIDA INTERIOR

Se houve um vestígio que o *American way of life* deixou na sociedade paulista foi o desejo por um modo de viver moderno, mais confortável e descontraído. Seguindo o exemplo americano, da Califórnia à costa leste, de Richard Neutra a Marcel Breuer, os interiores paulistas entre 1945 e 1960 acusavam a modernização,



NESTA COLUNA, ACIMA: CASE STUDY HOUSE 4 "GREENBELT" (1945) RALPH RAPSON. À ESQUERDA, ACIMA: CASA NO JARDIM AMERICA (1957) CÉSAR LUIZ PIRES DE MELLO. ABAIXO: PROJETO DE UMA RESIDÊNCIA (1956) JOÃO XAVIER

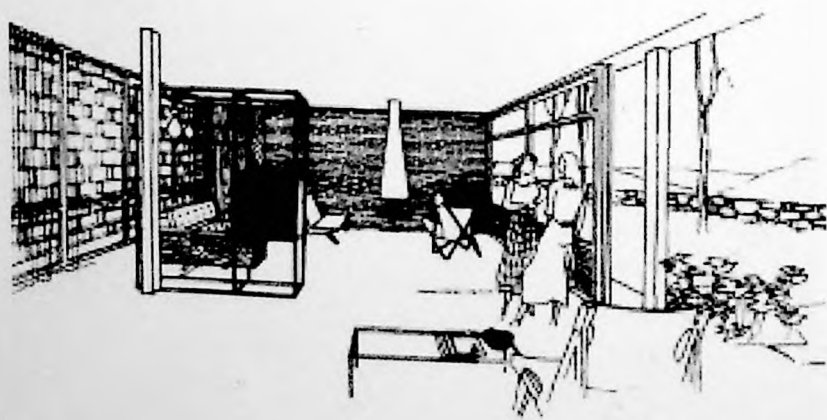
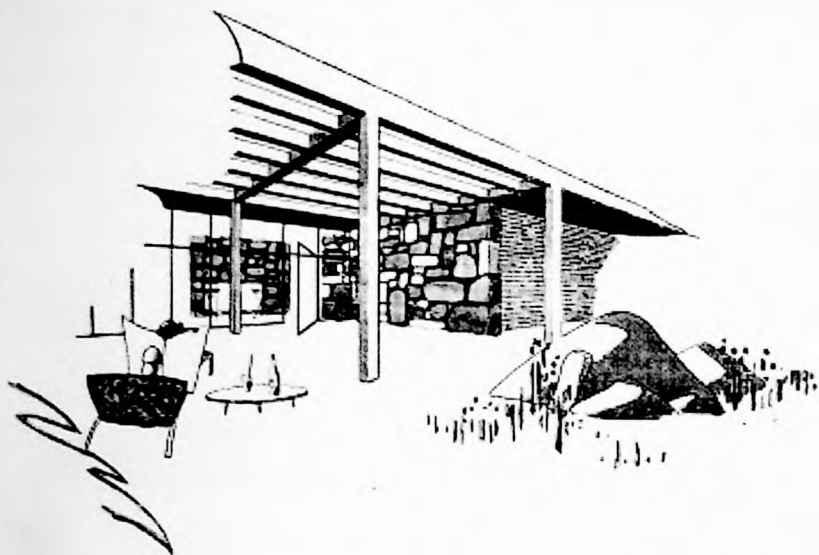
especialmente nas salas de estar e na relação da casa com os espaços externos. Não se podia esperar menos em um clima como o do São Paulo, apto para o *outdoor living* durante quase o ano todo. As cozinhas, embora equipadas, ficavam confinadas ao



ACIMA: CASA NA RUA AVANHANDAVA (1947).
OSWALDO ARTHUR BRATKE. DESENHO DE LÍVIO
ABRAMO.
NO MEIO: CASA ORTENBLAD I (1953). RODOLPHO
ORTENBLAD FILHO.
ABAIXO: CASA NA ILHA PORCHAT (1951).
GIANCARLO FONGARO.

âmbito de serviço. A cozinha americana, integrada à sala, nunca foi bem-vinda em uma sociedade que ainda conservava padrões de vida tradicionais.

Os esforços de empreendimentos como Branco & Preto e outros negócios de venda de móveis modernos, tal como no caso da Ambiente ou Jatobá, ajudaram a depurar o gosto do habitante de



ACIMA: CASA DE PRAIA EM FLORIANÓPOLIS (1953)
PEDRO PAULO DE MELO SARAIVA.
NO MEIO: CASA EM PERDIZES (1951), GIANCARLO
FONGARO.
ABAIXO: CASA BRATKE II (1951), OSWALDO
ARTHUR BRATKE

São Paulo, ansioso por estar na moda, mesmo que fosse apenas portas adentro.

Em 1958, Siegfried Giedion, em *Architecture you and me*, apresentava fotografias de uma casa de Richard Neutra e outra de Oscar Niemeyer, acompanhadas de um comentário que hoje pode parecer óbvio demais. “Há uma grande diferença aparente entre uma casa envidraçada de madeira e concreto armado, construída no ameno e homogêneo clima da Califórnia e uma casa de fim de semana erigida para as condições tropicais do Brasil. Na forma, estas duas casas, projetadas por Richard Neutra e Oscar Niemeyer não têm praticamente nada em comum, ainda que ambas estejam imbuídas do mesmo espírito contemporâneo. Uma análise formal não nos ajudará aqui”. E continua, “eu gostaria de dar um nome ao método de abordagem (...) Novo Regionalismo.”³² Desde então, correu muita água sob a ponte do regionalismo, respondendo a diferentes denominações sobre as quais não vem ao caso entrar em detalhes.



ACIMA: CASA WARREN TREMAINE, MONTECITO (1947) RICHARD NEUTRA.
ABAIXO: CASA DE FIM DE SEMANA, RIO DE JANEIRO (1949) OSCAR NIEMEYER

Sem dúvida, a natureza da conexão entre a casa moderna paulista e americana transcende o espírito da época ou uma visão exclusivamente regionalista. Ela abrange critérios funcionais, formais e construtivos, além de questões culturais, ambientais, econômicas e até políticas. É cotejando os fatos e entrecruzando as informações que se torna possível desvendar pontos de contato, divergências e coincidências entre as duas arquiteturas. Especialmente por se tratar de um tema inédito como as referências norte-americanas na casa moderna paulista, que certamente abrirá novos campos de interrogação e debates sobre este período da arquitetura moderna paulista.

NOTAS

- ¹ RESIDÊNCIA F. C. *Acrópole*, São Paulo, n. 171, p. 109, jul. 1952.
- ² RESIDÊNCIA do arquiteto. *Acrópole*, São Paulo, n. 192, p. 543-549, set. 1954.
- ³ RESIDÊNCIA no Jardim Guedala. *Acrópole*, São Paulo, n. 282, p. 184-187, maio 1962.
- ⁴ RESIDÊNCIA no Morumbi. *Acrópole*, São Paulo, n. 226, p. 358-362, ago. 1957.
- ⁵ FREYRE (1971) *Op. cit.*, p. 209-231.
- ⁶ HOWEY (1997). *Op. cit.*, p. 74.
- ⁷ RESIDÊNCIA no Morumbi. *AD*, São Paulo, n. 5, mai/jun. 1954.
- ⁸ CASA de praia em S. Sebastião. *Acrópole*, São Paulo, n. 261, p. 241, 1960.
- ⁹ A fotografia da residência Tschisptichin é de 2004.
- ¹⁰ Agradeço a Ana da Costa Lino, neta de Eugênio Szilágyi, por permitir-me consultar os valiosos arquivos do arquiteto húngaro.
- ¹¹ Depoimento de Susana Szilágyi à autora, 8 de março de 2005.
- ¹² RESIDÊNCIA no Brooklin Paulista. *Acrópole*, São Paulo, n. 223, p. 242-243, maio 1957.
- ¹³ RESIDÊNCIA na Praia Grande. *Acrópole*, São Paulo, n. 191, p. 510-511, 1954.
- ¹⁴ No fechamento da pesquisa, graças a colaboração de Celso Ohno, foi possível ter acesso a informações sobre a obra de Eugênio Szilágyi, compiladas a partir de registros documentais localizados nos arquivos da Prefeitura do Município de São Paulo. Num futuro próximo será possível continuar pesquisando a obra deste arquiteto.
- ¹⁵ Depoimento de Roberto Aflalo Filho à autora, 17 de março de 2005.
- ¹⁶ CARTER, Peter. *Mies van der Rohe at work*. London/ New York, 2003, p. 28-29.
- ¹⁷ ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 22. Não existe uma explicação sobre as intenções e o sentido desta pesquisa realizada por Mies.
- ¹⁸ ACAYABA, Marlene Milan. Dois arquitetos, duas experiências (Estórias de Salvador Candia). *Projeto*, São Paulo, n. 85, p. 72-75, mar. 1986.
- ¹⁹ BANCO Hipotecário Lar Brasileiro. *Op. cit.*, p. 63
- ²⁰ *AD* 20, nov/dez. 1956.
- ²¹ ZODIAC. William Jordy, p. 29-33.

- ANO
2
151
33
- ²² Depoimento de Marcelo Aflalo à autora, 7 de abril de 2005.
²³ Depoimento de Roberto Aflalo Filho à autora, 17 de março de 2005.
²⁴ AD, n. 24, jul/ago. 1957.
²⁵ CASA em Indianópolis. *Acrópole*, São Paulo, n. 225, p. 319-321, jul. 1957.
²⁶ Depoimento de Maria Helena Azevedo à autora, 8 de março de 2005.
²⁷ Na casa, parcialmente reformada e em bom estado de conservação, funciona a Pizzaria Cristal.
²⁸ Depoimento de Carlos Lemos à autora, 7 de março de 2005.
²⁹ *Ibidem*.
³⁰ SMITH (2002). *Op. cit.*, p. 54-61.
³¹ ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. *Rino Levi: arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001, p.93.
³² GIEDION, Siegfried. *Architecture you and me: the diary of a development*. Cambridge: Harvard Universty Press, 1958, p. 148.

O ENCONTRO ENTRE O MUNDO AMERICANO E O OLHAR BRASILEIRO

(à guisa de conclusão)

A história é uma ciência carregada de imaginação. Mario Vargas Llosa

Da Califórnia a São Paulo começa com um elogio da casa moderna americana. Mas, quem foram seus principais artífices? Dois imigrantes, um austríaco, Richard Neutra, e um húngaro, Marcel Breuer, que uniram o racionalismo europeu ao pragmatismo estadunidense. A América adotou aqueles arquitetos que chegaram em busca de novos horizontes e, ao mesmo tempo, eles se adaptaram a suas tradições e modo de vida. Chegaram, em parte, a ser responsáveis pela concepção de um novo estilo de viver, o mundialmente anelado *American way of life*.

Recordando outros imigrantes e outras latitudes, na década de 1920, dois arquitetos formados na Itália, Rino Levi (nascido no Brasil) e Gregori Warchavchik, introduziram no Brasil o espírito moderno do período entre as duas grandes guerras. “A arquitetura e a estética das cidades”, de Levi, e “Acerca da arquitetura moderna”, de Warchavchik, puseram o país no mapa dos manifestos e das teorias.

Já aqueles que imigraram nos anos do segundo pós-guerra apenas tinham lugar em sua bagagem para o mais puro pragmatismo. Eugênio Szilágyi havia acumulado quase uma década de experiência na Hungria e na França, Max Ouang, vinte anos de trabalho na China e a determinação de implementar a arquitetura moderna da Califórnia em São Paulo. O volume de obras de ambos contribuiu, junto com o dos outros arquitetos analisados, para dar uma cara moderna a uma cidade que se transformava em metrópole. Mas suas figuras permaneceram até hoje nas sombras. Quantos de nós tínhamos ouvido falar de Szilágyi e Ouang? Coincidentemente, os dois chegaram fugindo do comunismo, este de Mao Tse-Tung, aquele da órbita soviética, buscando um novo lugar onde se estabelecer, onde o futuro exalasse otimismo.

O Brasil, como os Estados Unidos, tinha uma grande tradição de abrir suas portas à imigração e às novidades chegadas de ultramar. Ambos os países se assemelhavam em sua grande capacidade de

“absorção” cultural. A antropofagia estava presente em todos os campos, do arquitetônico ao lingüístico. São Paulo, especialmente, apresentava no período 1945-1960 uma fase de crescente industrialização, uma vasta massa de imigrantes e a necessária cota de pragmatismo. Eram evidentes todas as condições para a modernização, que, no Brasil, se converteu em sinônimo de americanização. Na Califórnia, como em São Paulo, tudo estava por se fazer, eram lugares plenos de oportunidades de crescimento individual. E a arquitetura moderna, sem dúvida, parecia sentir-se mais à vontade nos climas quentes do que nos frios.

Das novidades chegadas da América, a porta de entrada da modernidade em São Paulo foi o aspecto funcional e a racionalidade das plantas. O caminho foi mais pragmático do que ideológico. Oswaldo Bratke, Jacob Ruchti, Salvador Candia, Plínio Croce e Roberto Aflalo, Miguel Forte e Galiano Ciampaglia atuaram como faróis na névoa para os mais jovens, apresentando-os a Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Richard Neutra, Marcel Breuer e Walter Gropius. Prontamente foi adaptada a integração espacial, o *zoning* e o *outdoor living* e certas variantes formais. O único ponto de conflito estava na área de serviço, prerrogativa que ninguém estava disposto a perder. Essa “modernidade incompleta” retratou, à sua maneira, o progresso e o bem-estar do mundo paulista dos anos 1950.

Era tempo de valorizar a extensão das referências norte-americanas em São Paulo. Não foram poucos os que se deixaram seduzir pela arquitetura moderna dos Estados Unidos. Além dos já citados, podem ser incluídos na lista Marino Barros, José Augusto Bellucci, Alberto Botti e Marc Rubin, Giancarlo Fongaro, Rosa Kliass, Miranda Magnoli, César Luiz Pires de Mello, Carlos Millan, José Luiz Fleury de Oliveira, Rodolpho Ortenblad Filho, Arnaldo Paoliello, Pedro Paulo de Melo Saraiva, Gregório Zolko e, talvez, outros que ficaram fora da pesquisa.

No decorrer do trabalho surgiu com clareza a profunda divisão existente entre as duas faculdades de arquitetura da época, Mackenzie e FAU/USP. Relatada pelos próprios protagonistas – de ambos os lados –, os desentendimentos tinham nome e sobrenome. Eram os americanos “pró imperialistas” contra os nacionais “pro cripto bolchevismo”, os pragmáticos contra os ideológicos. Talvez uma atitude diferente pudesse ter evitado

desigualdades e intolerâncias. Quem sabe, teria contribuído para uma saudável pluralidade.

O período 1945-1960 foi um tempo de certezas, de ilusões e de uma certa euforia. Mas a década de 60 marcou um ponto de inflexão nos próprios Estados Unidos. Houve uma perda de entusiasmo pela vida suburbana. Baixaram as ações do *American way of life*. Os americanos disseram basta à alienação do subúrbio e começou a redescoberta das cidades. Acabou o tempo das famílias perfeitas, posando para as fotografias em suas casas ensolaradas e transparentes, com crianças loiras e cães de raça labrador (jamais um dobermann). Essa vontade, sem dúvida, também teve reflexo em São Paulo. Mas o fim dos tempos de inspiração americana esteve, talvez, mais relacionado com a forte influência de Artigas e seus discípulos. Uma onipresença, à margem da qual era difícil se manter imune.

Este trabalho é uma porta que se abre e, em certo sentido, oferece uma oportunidade de justiça para um grupo de arquitetos que passou praticamente despercebido na história da arquitetura moderna em São Paulo. Mas faz parte dela e deixou seu rastro, embora este tenha permanecido oculto por algumas gerações. Afortunadamente, ali estava a revista *Acrópole* e a boa memória de muitos dos protagonistas para nos recordar que as visões da história não são únicas, mas múltiplas.

Da Califórnia a São Paulo revela e sugere. Não oferece respostas, mas é, sim, um incentivo a novas perguntas e novas interpretações. É um caminho que espero seguir transitando. Um detetive que se preze nunca dá um caso por encerrado.

BIBLIOGRAFIA



BIBLIOGRAFIA

LIVROS

- ABALOS, Iñaki. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- ACAYABA, Marlene Milan. *Branco e Preto: uma história do design brasileiro nos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo 1947-1975*. São Paulo: Projeto, 1986.
- ADAMSON, Paul; ARBUNICH, Marty; BRAUN, Ernie. *Eichler: modernism rebuilds the American dream*. Salt Lake City: Gibbs Smith, 2002.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- AMARAL, Aracy. Modernidade e nacionalismo no Brasil. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Oliva Fernandes de. *(Re)discutindo o modernismo: Universalidade e diversidade do Movimento Moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil*. Salvador: UFBA, 1997. p. 52-56.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ANDREWS, Wayne. *Architecture, ambition and Americans*. New York: The Free Press, 1964.
- ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. *Rino Levi: arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001.
- ARCHITECTURAL RECORD. *A treasury of contemporary houses*. New York: F.W. Dodge, 1954.
- ARQUITETURA brasileira após Brasília/Depoimentos: Luiz Paulo Conde, Júlio Katinsky, Miguel Alves Pereira. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento do Rio de Janeiro, 1978.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura*. São Paulo no meio do século XX. Bauru: Edusc, 2001.

- ARTIGAS, Rosa. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- AYALA, Walmir (org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Vol. 3. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.
- AYALA, Walmir (org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Vol. 4. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.
- BANHAM, Reyner. Klarheit, Ehrlichkeit, Einfachkeit... and wit too! In: SMITH, Elizabeth (org.), *Blueprints for modern living: history and legacy of the Case Study Houses*. Los Angeles/Cambridge: Museum of Contemporary Art/MIT Press, 1998, p. 183-198.
- BANHAM, Reyner. *Los Angeles: architecture of four ecologies*. London: Pelican, 1973.
- BARDI, Pietro Maria. *Neutra: residências/residences*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo/Todtman, 1951.
- BAYLIS, Douglas; PARRY, Joan. *California houses of Gordon Drake*. New York: Reinhold, 1956.
- BLACK, Jan Knippers. *United States penetration of Brazil*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1977.
- BOCCO GUARNERI, Andrea. *Bernard Rudofsky: a humane designer*. Wien/ New York: Springer, 2003.
- BOESIGER, Willy. *Richard Neutra. buildings and projects*. Zürich: Editions Girsberger, 1951.
- BORCHERDT, Helmut; TRAUB, Volker. *Casas unifamiliares en Estados Unidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1962.
- BOTTIRUBIN ARQUITETOS. Selected and current work. *The Master Series V*. Mulgrave: The Images Publishing Group, 2002.
- BOYCE, Robert. *Keck and Keck*. New York: Princeton Architectural Press, 1993.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- BREUER, Marcel. *Marcel Breuer: buildings and projects 1921-1961*. London: Thames and Hudson, 1962.
- BREUER, Marcel. *Sun and shadow: the philosophy of an architect*. London / New York / Toronto: Longmans, Greens and Co., 1956.
- BROWN, Rose. *The land and people of Brazil*. Philadelphia / New York: J.B. Lippincott, 1946.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 2.ed. São Paulo:

- Perspectiva, 1991.
- BUCKNER, Cory. *A. Quincy Jones*. London/New York: Phaidon, 2002.
- CARTER, Peter. *Mies van der Rohe at work*. London/New York: Phaidon, 2003.
- CATÁLOGO I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951.
- CATÁLOGO II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Ediam, 1953.
- CATÁLOGO V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1959.
- CAVALCANTI, Carlos (org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Vol. 1. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- CAVALCANTI, Carlos (org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Vol. 2. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1974.
- COLQUHOUN, Alan. *Modern architecture*. Oxford / New York: Oxford University Press, 2002.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias; ADRIÀ, Miquel. *La casa Latinoamericana moderna: 20 paradigmas de mediados de siglo XX*. México: Gustavo Gili, 2003
- CREIGHTON, Thomas Hawk; FORD, Katherine Morrow. *Contemporary houses evaluated by their owners*. New York: Reinhold, 1961.
- CROCE, AFLALO & GASPERINI. *Croce, Afalo & Gasperini Arquitectos: 25 anos depois*. São Paulo: CVS Artistas Associados / Editora Pau Brasil, 1987
- DECKKER, Zilah Quezado. *Brazil built: the architecture of the modern movement in Brazil*. London / New York, Spon Press, 2001.
- DITTO, Jerry; STERN, Lanning; WAX, Marvin. *Eichler homes: design for living*. San Francisco: Chronicle, 2001.
- DOBRINER, William Mann (ed.). *The suburban community*. New York: G.P. Putnam's sons, 1958.
- DOMIN, Christopher; KING, Joseph. *Paul Rudolph: the Florida houses*. New York: Princeton Architectural Press, 2002.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- EICHHORN, Karl et al. *Interiores modernos*. Barcelona: Gili, 1959.
- FERNANDES, Fernanda. Bienal 50 anos. Exposições internacionais de arquitetura. In: FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos 1951-*

2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997.

FORD, James; FORD, Katherine Morrow. *Design of modern interiors*. New York: Architectural Book Publishing, 1942.

FORD, Katherine Morrow; CREIGHTON, Thomas Hawk. *Quality budget houses: a treasury of 100 architect-designed houses from \$5,000 to \$ 20,000*. New York: Reinhold, 1954.

FORD, Katherine Morrow; CREIGHTON, Thomas Hawk. *The American house today*. New York: Reinhold, 1951.

FORTE, Miguel. *Diário de um jovem arquiteto: minha viagem aos Estados Unidos em 1947*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2001.

FREYRE, Gilberto. A moderna arquitetura brasileira: "moura" e romana. In: FREYRE, Gilberto. *Novo mundo nos trópicos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional / Editora da Universidade de São Paulo, p. 209-231, 1971.

GEBHARD, David. *Schindler*. San Francisco: William Stout, 1997.

GEBHARD, David; VON BRETON, Harriette; WEISS, Lauren. *The architecture of Gregory Ain: the play between the rational and the high art*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1997.

GIEDION, Siegfried. *A decade of contemporary architecture*. Zürich: Girsberger, 1954.

GIEDION, Siegfried. *Architecture you and me: the diary of a development*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

GIEDION, Sigfried. *Walter Gropius*. New York: Dover, 1992.

GILLIES, Mary Davis (ed.). *Mc Call's book of modern houses*. New York: Simon and Schuster, 1951.

GOLDSTEIN, Barbara (org.). *Arts & Architecture: The Entenza years*. Cambridge / London: MIT Press, 1990.

GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old 1652-1942*. New York: Museum of Modern Art, 1943.

HAINES, Gerald. *The americanization of Brazil*. Wilmington: SR Books, 1989.

HARRIS, Jonathan. Modernismo e cultura nos Estados Unidos 1930-1960. In: WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HEYER, Paul. *Architects on architecture: new directions in America*. New

- York: Walker, 1966.
- HINE, Thomas. The search for the postwar house. In: SMITH, Elizabeth (org.). *Blueprints for modern living: history and legacy of the Case Study Houses*. Los Angeles/ Cambridge: The Museum of Contemporary Art/ MIT Press, 1998, p. 169-182.
- HINES, Thomas S. *Richard Neutra and the search for modern architecture*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994.
- HINES, Thomas. Case Study *trouvé*: sources and precedents, Southern California, 1920-1942. In: SMITH, Elizabeth (org.), *Blueprints for modern living: history and legacy of the Case Study Houses*. Los Angeles/Cambridge: Museum of Contemporary Art/MIT Press, 1998, p. 83-106.
- HITCHCOCK, Henry-Russel; DREXLER, Arthur (orgs.). *Built in U.S.A: post-war architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1952.
- HOWEY, John. *The Sarasota school of architecture 1941-1966*. Cambridge/London: MIT Press, 1997.
- HUNTER, Paul Robinson; REICHARDT, Walter L. (ed.) *Mediterranean to modern: residential architecture in Southern California 1939*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1998.
- HYMAN, Isabelle. *Marcel Breuer, architect: the career and the buildings*. New York: Abrams, 2001.
- INDICE de Arquitetura Brasileira 1950-1970. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1974.
- IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- JACKSON, Lesley. *'Contemporary': architecture and interiors of the 1950s*. London: Phaidon, 1998.
- JACKSON, Neil. *California Modern: the architecture of Craig Ellwood*. New York: Princeton Architectural Press, 2002.
- JONES, Amelia; SMITH, Elizabeth. The thirty-six Case Study projects. In: SMITH, Elizabeth (org.), *Blueprints for modern living: history and legacy of the Case Study Houses*. Los Angeles/Cambridge: Museum of Contemporary Art/MIT Press, 1998, p. 41-82.
- KATINSKY, Júlio. Vilanova Artigas: invenção de uma arquitetura. In: OHTAKE, Ruy; ARTIGAS, Rosa (org.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003, p. 24-83.

- KOSTOF, Spiro. *America by design*. New York/ Oxford: Oxford University Press, 1987.
- KUNTYOSHI, Celina. *Imagens do Japão: uma utopia de viajantes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- LEMOS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*. São Paulo: Nobel, 1989.
- LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/ Editora da Universidade de São Paulo, 1979.
- LEMOS, Carlos A. C. *Cozinhas, etc.: um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LEVINE, Neil. *The architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: HUCITEC / Edusp, 1995.
- MACLAMPRECHT, Barbara. *Richard Neutra: complete works*. Köln/ London/ Madrid/ New York/ Paris/ Tóquio: Taschen, 2000.
- MACHADO, Lourival Gomes. A renovação da arquitetura brasileira. In: *Retrato da Arte Moderna no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.
- MAUAD, Ana. A América é aqui: um estudo sobre influência cultural norte-americana no cotidiano brasileiro (1930-1960). In: ANAIS da Associação Brasileira de Estudos Americanos. São Paulo, ABEA, 2000.
- Mc ANDREW, John. *Guide to modern architecture: northeast states*. New York: The Museum of Modern Art, 1940.
- Mc COY, Esther. Arts & Architecture Case Study Houses. In: SMITH, Elizabeth (org.), *Blueprints for modern living: History and legacy of the Case Study Houses*. Los Angeles/Cambridge: Museum of Contemporary Art/MIT Press, 1998, p. 15-40.
- Mc COY, Esther. *Case Study Houses 1945-1962*. 2. ed. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1977.
- Mc COY, Esther. *Craig Ellwood*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1997.
- Mc COY, Esther. *Five California architects*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1987.

- Mc COY, Esther. *The second generation*. Salt Lake City: Gibbs M. Smith, 1984.
- MINDLIN, Henrique. *Modern architecture in Brazil*. Rio de Janeiro/Amsterdam: Colibris, 1956.
- MOCK, Elizabeth (ed.) *Built in USA 1932-1944*. New York: Museum of Modern Art, 1944.
- MOCK, Elizabeth. *If you want to build a house*. New York: Museum of Modern Art, 1946.
- MORSE, Richard. *De comunidade à metrópole*. biografia de São Paulo. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1953.
- MORSE, Richard. *O espelho de Próspero: cultura e idéias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MUMFORD, Lewis. *Roots of contemporary American architecture*. New York: Dover, 1972.
- MUSEU DA CASA BRASILEIRA. *Morada paulista: o estilo nosso de cada época de 1860 a 1960*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura / DEMA, 1986.
- NELSON, George; WRIGHT, Henry. *La vivienda del mañana: cómo planear ahora su hogar para la posguerra*. Buenos Aires: Contemporanea, 1947.
- NEUTRA, Richard. *Arquitetura social em países de clima quente*. São Paulo: Gerth Todtmann, 1948.
- NEUTRA, Richard. *Mensch und Wohnen / Life and human habitat*. 2 ed., Stuttgart: Alexander Koch, 1957.
- NOSSO SÉCULO 1945/1960. A era dos partidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- OCKMAN, Joan (org.). *Architecture culture 1943-1968: a documentary anthology*, New York: Columbia Books of Architecture/Rizzoli, 1993.
- OHTAKE, Ruy; ARTIGAS, Rosa (org.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.
- PAGLIA, Dante (org.). *Arquitetura na Bienal de São Paulo*. São Paulo: Ediam, 1951.
- PENTEADO, Fábio. *Fábio Penteado: ensaios de arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.

- PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*, v. 3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- ROGERS, Kate Ellen. *The modern house, U.S.A: its design and decoration*. New York: Harper & Brothers, 1962.
- ROWE, Peter. G. *Making a middle landscape*. Cambridge/London: MIT Press, 1991
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma idéia*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SACRISTE, Eduardo (h). *Usonia: aspectos de la obra de Wright*. Buenos Aires: Librería Técnica CP67, 1984.
- SCHULTZE, Franz. *Mies van der Rohe: a critical biography*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1985.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1998.
- SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: Pro Editores, 1997.
- SERGEANT, John. *Frank Lloyd Wright's Usonian houses*. New York: Watson Guptill, 1976.
- SKIDMORE, Thomas E. *Politics in Brazil 1930-1964: an experiment in democracy*. New York: Oxford University Press, 1967.
- SKIDMORE, Thomas. *Uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- SKIDMORE, Thomas; SMITH, Peter. *Modern Latin America*. 5 ed. New York/ Oxford: Oxford University Press, 2001.
- SMITH, Elizabeth (org.). *Blueprints for modern living: history and legacy of the Case Study Houses*. Los Angeles/Cambridge: The Museum of Contemporary Art/MIT Press, 1998.
- SMITH, Elizabeth. *Case Study House: the complete CSH Program 1945-1966*. Köln/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo: Taschen, 2002
- STEELE, James; JENKINS, David. *Pierre Koenig*. New York/ London: Phaidon, 2002.
- STORRER, William Allin. *The Frank Lloyd Wright companion*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1993.
- TAC. *The architects Collaborative Inc*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- TORRE, Susana. *En busca de una identidad regional: evolución de los*

estilos misionero y neocolonial hispano en California entre 1880 y 1930. In: AMARAL, Aracy (coord.). *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial da América Latina / Fondo de Cultura Econômica, p. 47-54, 1994.

TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TREIB, Marc (ed.). *An everyday modernism: the houses of William Wurster*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1999.

WAGENER, Wolfgang. *Raphael Soriano*. London/New York: Phaidon, 2002

WEAVING, Andrew; FREEDMAN, Lisa. *Living modern: bringing modernism home*. San Francisco: Chronicle, 2002.

WINKLER, Robert. *Das haus des Architekten / Architect's homes / La maison de l'architecte*. Stuttgart: Verlag Girsberger, 1955.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos. *Jardim América*. São Paulo: Edusp/ Fapesp/Imprensa Oficial, 2001.

WRIGHT, Gwendolyn. *Building the dream: a social history of housing in America*, 9 ed., Cambridge/London: MIT Press, 2001.

XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini/ Associação Brasileira de Ensino/ Fundação Vilanova Artigas, 1987.

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

YORKE, F.R.S. *The modern house*. Surrey: The Architectural Press, 1944.

TESES E DISSERTAÇÕES

BAYEUX, Glória Maria. *O debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

CAMARGO, Mônica Junqueira. *Princípios de arquitetura moderna na obra de Oswaldo Bratke*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

FAGGIN, Carlos Augusto Mattei. *Carlos Millan: Itinerário Profissional de um arquiteto paulista*. Tese (Doutorado em Arquitetura) –

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

FICHER, Sylvia. *Ensino e profissão: O curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo*. São Paulo. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989.

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. *Princípios da arquitetura organicista de Frank Lloyd Wright e suas influências na arquitetura moderna paulista*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

LINS, Paulo de Tarso Amendola. *Arquitetura e as primeiras bienais 1951 e 1953*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos: Universidade de São Paulo, 2000.

MIRANDA, Clara Luiza. *A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos: Universidade de São Paulo, 1998.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Modernizada ou moderna? A arquitetura em São Paulo 1938-1945*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

SZOLNOKY, Maria Teresa de Stockler e Breia. *O ensino de arquitetura e Christiano Stockler das Neves*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura. São Paulo: Universidade Mackenzie, 1995.

TENÓRIO, Alexandre de Souza. *Casas de Vilanova Artigas*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos: Universidade de São Paulo, 2003.

REVISTAS

2G. Craig Ellwood. Barcelona: Gustavo Gili, n. 12, 1999.

2G. Marcel Breuer. Barcelona: Gustavo Gili, n. 17, 2001

2G. R.M.Schindler. Barcelona: Gustavo Gili, n. 7, 1998.

A II EXPOSIÇÃO Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, n. 25, p. 47-48, mar./abril 1953.

A&V. El siglo americano. Madrid: Avisa, n. 84, 2000.

A&V. Los Angeles. Madrid: Avisa, n. 32, 1991.

- ACAYABA, Marlene Milan. Dois arquitetos, duas experiências (Estórias de Salvador Candia). *Projeto*, São Paulo, n. 85, p. 72-75, mar. 1986.
- ARCHITECTURAL DESIGN. The anglo-american suburb. London, n. 51, p. 10-11, 1981.
- ARCHITECTURAL FORUM. Special issue Brazil. Boston, Nov. 1947.
- ARMESTO, Antonio. Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965): La refundación del universo doméstico como propósito experimental. *2G*, Barcelona, n. 17, p. 4-25, 2001.
- ARQUITETOS viajando. Plínio Croce foi aos EE.UU. *Acrópole*, São Paulo, n. 192, s/n, 1954.
- ARQUITETURA na V Bienal. *Habitat*, São Paulo, n. 56, p. 4-17, set./out. 1959.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. A Bienal é contra os artistas brasileiros. *Fundamentos*, São Paulo, n. 25, dez. 1951, p. 10-12.
- BASTOS, Paulo. Depoimento sobre Carlos Millan. *Acrópole*, São Paulo, n. 332, p. 19, set. 1966.
- BUSSEL, Abby. An architect for better living: Pierre Koenig. *Progressive Architecture*, Cleveland, p. 113-114, May 1993.
- CASA em terreno irregular. *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 58, p. 20-24, nov. 1959.
- CESAR, Roberto Cerqueira. A arquitetura em São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 184, p. 154.
- CIAMPAGLIA, Fernanda. Uma obra de serenidade e beleza. *Arquitetura & Urbanismo*, São Paulo, Pini, n. 114, p. 57-61, set. 2003.
- CIDADELAS de civilização: Discurso de Nelson Rockefeller. *Habitat*, São Paulo, n. 1, p. 18-19, out./dez. 1950.
- CORONA, Eduardo. Vida e morte de uma revista. *Acrópole*, São Paulo, n. 390-391, nov/dez. 1971.
- DI MARCO, Anita Regina. Plínio Croce: vivendo intensamente a arquitetura. *Projeto*, São Paulo, n. 72, p. 42, fev. 1985.
- ELIZABETH Gordon. *The economist*, London, Sep. 28, 2000.
- FAGGIN, Carlos. Carlos Millan: o traço que permanece. *Arquitetura & Urbanismo*, São Paulo, n. 54, p. 97-104, jun/jul. 1994.
- FERRAZ, Geraldo. Arquitetura na IV Bienal: arquitetura mundial 1957. *Habitat*, São Paulo, n. 44, p. 2-18, set. 1957.
- FERRAZ, Geraldo. Bienal ano X. *Habitat*, São Paulo, n. 56, p. 2-3, set./out. 1959.
- FERRAZ, Geraldo. Novos valores na arquitetura moderna brasileira - II - Oswaldo Bratke. *Habitat*, São Paulo, n. 45, p. 21-36, nov-dez. 1957.

- FERRAZ, Geraldo. Richard Neutra permanece renovador aos setenta anos. *Habitat*, São Paulo, n. 69, p. 5-6, set. 1962.
- FIVE AMERICAN are honored in São Paulo. *Architectural Record*, New York, p.12, Jun. 1954.
- GRANDE animação na construção de casas residenciais nos Estados Unidos. *Arópole*, São Paulo, n. 172, p. 135-136, 1952.
- HASKELL, Douglas. L' influence de Gropius en Amérique. *L'Architecture d'aujourd'hui*, Boulogne, Groupe Expansion, n. 28, p. 45-47, out. 1950.
- HEDVIG, Aurel. Outdoor living. *AD. Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 6, jul/ago. 1954, s/n.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. The rise to world prominence of American architecture. *Zodiac*, Milano, n. 8, p. 1-5, 1961.
- I BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo: regulamento e normas gerais. *Arópole*, São Paulo, n. 157, p. 1-2, maio 1951.
- III BIENAL de São Paulo. *Habitat*, São Paulo, n. 23, p. 35-65, ago. 1955.
- LELYVELD, Amy. Um hogar feliz: la casa de Breuer en el jardín del museo. *2G*, Barcelona, n. 17, p. 138-143, 2001.
- LETTER from Brazil. *Architectural Forum*, Boston, p. 58-62, Feb. 1946.
- LIMA, Antônio Bento de Araújo. Realismo, abstracionismo e a III Bienal. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 60, 1955.
- LOZANO, Eduardo. Evocando Richard Neutra. *Habitat*, São Paulo, n. 60, p. 13-16, maio/jun. 1960.
- MACHADO, Lourival Gomes. Acredito nas Bienais. *Habitat*, São Paulo, n. 23, p. 11, ago. 1955
- MACHADO, Lourival Gomes. Bienal, a mais necessária de todas as realizações artísticas do Brasil. *Habitat*, São Paulo, n. 22, p. 47, maio/jun. 1955.
- MATTOS, Joaquim de Almeida. Walter Gropius e o prêmio São Paulo, *Brasil Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 2-3, p. 44-46, nov./dez. 1953/jan. 1954.
- MINDLIN, Henrique. Gilberto Freire e os arquitetos. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 4, p.7-11, jan/fev. 1962.
- NÃO TENHO muito dinheiro. *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 54 p. 17-19, jul. 1959.
- NEUTRA, Richard. Arquitetura funcional. *Revista de Engenharia Mackenzie*, São Paulo, n. 67, p. 132-133, out. 1937.
- NEUTRA, Richard. Casa de um armador no porto de São Pedro,

- Califórnia. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 18-21, ago. 1959.
- NEUTRA, Richard. Edificações futuras: transcendental assunto humano. *Acrópole*, São Paulo, n. 231, p. 101-104, jan. 1958.
- NEUTRA, Richard. Observations on Latin America. *Progressive Architecture*, Cleveland, p. 67-72, May 1946.
- NEUTRA, Richard. Planejamento – um problema humano, com base no indivíduo. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 15, v. 3, out. 1959.
- NEVES, Christiano Stockler das. O Comunismo Architectónico: vaticínios de Keyserling para o Brasil. *Architectura e construções*, São Paulo, v. 2, n. 13, p. 4-6, ago 1930.
- O PAVILHÃO japonês na exposição do Ibirapuera. *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 6, jul./ ago. 1954.
- ORTENBLAD FILHO, Rodolpho. A arquitetura de Richard Neutra. *Acrópole*, São Paulo, n. 230, p. 56-57, dez. 1957.
- ORTENBLAD FILHO, Rodolpho. A vida e o habitat humano: a arquitetura residencial de Richard Neutra. *Habitat*, São Paulo, n. 30, p. 60-61, maio 1956.
- ORTENBLAD FILHO, Rodolpho. Arquitetura de após guerra nos Estados Unidos. *Acrópole*, São Paulo, n. 183, p. 120-1, jun. 1953.
- ORTENBLAD FILHO, Rodolpho. Frank Lloyd Wright: The future of architecture. *Acrópole*. São Paulo, n. 194, p. 116, nov. 1954.
- ORTENBLAD FILHO, Rodolpho. Frank Lloyd Wright: The natural house. *Acrópole*, São Paulo, n. 196, p. 202, jan. 1955.
- ORTENBLAD FILHO, Rodolpho. Uma residência de Frank Lloyd Wright. *Acrópole*, São Paulo, n. 180, p. 451-453, 1953.
- ORTENBLAD FILHO, Rodolpho. Uma residência do arquiteto Karl Koch. *Acrópole*, São Paulo, n. 186, p. 268-269, mar. 1954.
- PARA onde vai a arquitetura? *Habitat*, São Paulo, n. 14, p. 24-25, jan./ fev. 1954.
- PENNA, J.O. de Meira. O Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 26-29, out. 1953.
- PFEIFFER, Wolfgang. A Bienal e seus problemas técnicos. *Habitat*, São Paulo, n. 22, p. 48, maio/jun. 1955.
- PFEIFFER, Wolfgang. Monitores na Bienal e a educação artística do público. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 2-3, p. 2-4, nov./dez. 1953/jan. 1954.
- PIGNATARI, Décio. IV Bienal de São Paulo. *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 25, set./out. 1957.
- PRÊMIOS da Exposição Internacional de Arquitetura. *Acrópole*, São Paulo, n. 162, p. 193-200, out. 1951.

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 185, p. 222-225, fev. 1954; n. 186, p. 275-278, mar. 1954; n. 187, p. 326-328, abr. 1954; n. 188, p. 383-384, maio 1954.

PROCESS: ARCHITECTURE. *Benjamin Thompson & Associates*. Tokyo: n. 89, 1990.

REPORT from Brazil. *Progressive Architecture*, Cleveland, p. 77-79, Dec. 1956.

RESULTADO do julgamento da Exposição Internacional de Arquitetura. *Brasil. Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 2-3, p. 77-78, nov./dez. 1953/jan. 1954.

SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de; DERNTL, Maria Fernanda. Christiano Stockler das Neves, o arquiteto, o professor e o defensor da profissão. Escola de Engenharia 1º Centenário. São Paulo: Universidade Mackenzie, 1996.

SEGAWA, Hugo. A arte de bem projetar e de bem construir. *Projeto*, São Paulo, n. 106, p. 156-166, dez. 1987/jan. 1988.

SPRAGUE-SMITH, Carleton. Architecture of Brazil. *Architectural Record*, New York, p. 187-194, April 1956.

THE ARCHITECTS COLLABORATIVE. Casa de campo em U.S.A. *Acrópole*, São Paulo, n. 176, p. 290-292, 1952.

THE NEW HOUSE 194X. *Architectural Forum*, Boston, p. 65-152, Sep. 1942.

THE SÃO PAULO Award. *Arts And Architecture*, Los Angeles, p. 12-16, Mar. 1954.

UMA CASA que cresce com a família. *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 59, p. 68-70, dez. 1959.

ZODIAC. America. Milano, n. 8, 1961.

JORNAIS

A ARQUITETURA moderna tem que devolver ao homem sua humanidade. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1954.

A EXPANSÃO de S. Paulo se fez explosivamente. *A Gazeta*, São Paulo, 8 jan. 1954.

A INFLUÊNCIA de Richard Neutra na arquitetura norte-americana. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, s/d.

AÇAMBARCARAM os ianques os troféus da Exposição. *Notícias de Hoje*, São Paulo, 20 jan. 1954.

ARQUITETO brasileiro ganha prêmio internacional na Bienal. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1954.

- CAMPOFIORITO, Quirino. Arquitetura: prêmios da Bienal. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1954.
- CIENTISMO e arte em arquitetura social. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1960.
- CONFERÊNCIA de Alvar Aalto na primeira sessão plenária. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1954.
- COOPERAÇÃO entre os Museus de Arte Moderno de Nova York e de São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, s/d.
- COUBERAM a brasileiros 3 dos primeiros prêmios e a Sergio Bernardes o para "jovem arquiteto". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 8 jan. 1954.
- ENTREGUES os prêmios da Bienal de arquitetura e bandas civis. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 jan. 1954.
- ESTRADA, Maria Ignez Duque. O modernozinho. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1957.
- EXPOSIÇÃO Frank Lloyd Wright no Museu de Arte Moderna, no Rio. *Folha da Manhã*, São Paulo, 1 mar. 1960.
- EXPOSIÇÃO Frank Lloyd Wright. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1960.
- EXPOSIÇÃO Frank Lloyd Wright. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1960.
- EXPOSIÇÃO sobre Frank Lloyd Wright. *A Gazeta*, São Paulo, 6 nov. 1959.
- FERRAZ, Geraldo. "L' architecture moderne au Brésil". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 11 mar. 1954.
- FERRAZ, Geraldo. Significado profundo e realização falha da Exposição Internacional de Arquitetura. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1 dez. 1951.
- FRANK Lloyd Wright no MAM. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1960.
- FUNDAÇÃO Andréa Matarazzo. *Diário Comércio e Indústria*, São Paulo, 10 jan. 1954.
- GIUDICE, Hildebrando. Ike com Wright hoje: funcionalismo no MAM. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1960.
- GROPIUS condena as casas pré-fabricadas. *O Tempo*, São Paulo, 6 jan. 1954.
- GROPIUS fala sobre os principais problemas da arquitetura moderna. *Folha da Manhã*, São Paulo, 6 jan. 1954.
- IMPORTANTE exposição de obras de F.L. Wright será realizada nesta capital. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 1959.
- INAUGURADA ontem no Instituto de Arquitetos a exposição da

- obra de Frank Lloyd Wright. *Folha da Manhã*, São Paulo, 30 out. 1959.
- INICIAR-SE-ÃO amanhã os trabalhos de julgamento da II Exposição Internacional de Arquitetura. *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 jan. 1954.
- LEMOS, Carlos A. C. A verdadeira origem do movimento moderno da arquitetura brasileira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. 1972.
- LENDO Arquitetura. *A Gazeta*, São Paulo, 24 fev. 1960.
- MAL IMPRESSIONADO Gropius com o trânsito de São Paulo. *Última Hora*, São Paulo, 15 jan. 1954.
- MANUEL, Pedro. Uma inauguração no MAM. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1960.
- MAURÍCIO, Jayme. Frank Lloyd Wright visto por um arquiteto brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1960.
- MAURÍCIO, Jayme. Frank Lloyd Wright, Hayter e Mabe. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1960.
- MAURÍCIO, Jayme. Le Corbusier fala de Wright. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1960.
- MAURÍCIO, Jayme. O museu homenageou a cultura americana e o "Correio da Manhã". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1960.
- MONSTRUOSIDADES da técnica construtiva. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 dez. 1951.
- MOREIRA, Murillo. Quem é Gropius. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1953.
- MOSAICOS Gropianos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1954.
- NODIA 29 a exposição de F.L. Wright. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 out. 1959.
- O DESENVOLVIMENTO anárquico estrangulará São Paulo! *Folha da Noite*, São Paulo, 15 jan. 1954.
- O MACKENZIE cria caso para a Bienal. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1954.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Uma história de aculturação e antropofagia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2/ Cultura, p. 6, 25 jun. 2000.
- PIMENTEL, Guaracy. Richard Neutra em Brasília. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 29 jun. 1959.
- ROCKEFELLER visitou o Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 16 set. 1948.
- SANCHES, Valdir. A São Paulo de 1954, aos 400 anos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 nov. 2003.
- SERÁ inaugurada ainda este mês a exposição de Frank Lloyd

- Wright. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 out. 1959.
- SHIRTS, Matthew. O cachorro-quente da USP. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 maio 2005.
- TRÊS Exposições no MAM: Wright, Hayter e Mabe. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25. fev. 1960.
- VINCENT, Claude. Com Gropius, a maior figura da arquitetura moderna. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1954.
- VISITAM São Paulo 40 arquitetos norte-americanos. *O Tempo*, São Paulo, 13 fev. 1954.
- WALTER Gropius, o detentor do Premio Internacional de Arquitetura da Fundação Andréa e Virginia Matarazzo. *Folha da Noite*, São Paulo, 27 nov. 1953.
- WALTER Gropius, sólidos 70 anos, recebe as primeiras homenagens. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1954.
- WRIGHT no MAM. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1960.
- ZANINI, Walter. Proibição do Sr. das Neves. *O Tempo*, São Paulo, 15 jan. 1954.

SITES DA INTERNET

- AMERICAN BUILDER. *Joseph Eichler's success formula: "I try everything- I'm never satisfied"*: An exclusive interview with Joseph Eichler. Jun. 2004. Disponível na internet: <<http://www.eichlerarchives.com/abuilder.html>>
- AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. *Escola de Recife: três paradigmas do objeto arquitetônico e seus paradoxos*, 2001. Disponível na Internet: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg012/bases/Q3tex.asp>>
- ARAPAHOE ACRES. History. Set. 2004. Disponível na internet: <<http://arapahoecres.org/history.htm>>
- BAUMANN, Kate. *Joseph Eichler-Symbol of California design*. Jun. 2004. Disponível na Internet: <http://www.student.brynmawr.edu/students/mbaumann/EichlerHomes.htm>
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Livre pensar é só pensar: casa, cidade e pax americana*, 2003. Disponível na Internet: <<http://www.arcoweb.com.br/debate/debate54.asp>>
- EICHLER NETWORK. *A dream come true: apart from his Streng designs, architect Sparks wowed his custom clients with drama and intrigue*. Set. 2004. Disponível na Internet: <http://eichlernetwork.com/streng_saga2.html>
- EICHLER NETWORK. *Serene sanctum, seamless space: transforming Eichler's atrium vision into Streng magic in the hot Sacramento sun*. Set. 2004. Disponível na Internet: <<http://ml>>

eichlernetwork.com/streng_saga3.html >

EICHLER NETWORK. *The wonderful world of Eichler Homes*. Jun. 2004.

Disponível na internet: < <http://www.eichlernetwork.com/ENHist.html> >

EICHLER NETWORK. *Valley of [é for ou of?] the atriums*: How the Streng brothers made the mark in Sacramento, building 3,500 Eichler-like homes. Set. 2004. Disponível na internet: < http://eichlernetwork.com/streng_saga.html >

HOLLIN HILLS. *A modern historic community*. Set. 2004. Disponível na internet: < <http://www.hollinhills.org> >

PRODAM. *Parilhão japonês*. Set. 2004. Disponível na internet: < <http://www.prodam.sp.gov.br/ibira/pavjapones.htm> >

GALEAZZI, Ítalo. *Mies van der Rohe no Brasil*: Projeto para o Consulado dos Estados Unidos em São Paulo, 1957-1962, 2005. Disponível na Internet: < http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq056/arq056_03.asp >

LOUREIRO, Claudia; AMORIM, Luiz. *Por uma arquitetura social: a influência de Richard Neutra em prédios escolares no Brasil*, 2002. Disponível na Internet: < <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq020/bases/03tex.asp> >

DOCUMENTOS

AGREEMENT between the Museum of Modern Art of São Paulo and the Museum of Modern Art of New York. New York, 19/10/1950.

CORRESPONDÊNCIA entre Francisco Matarazzo Sobrinho e Nelson Rockefeller, Arquivo Wanda Svevo, documento 1616.

CORRESPONDÊNCIA entre Walter Gropius e Francisco Matarazzo Sobrinho, Arquivo Wanda Svevo, documento 1605.

CORRESPONDÊNCIA enviada por Carleton Sprague Smith a Nelson Rockefeller: 01/03/1948.

CORRESPONDÊNCIA enviada por Carlos Pinto Alves a Nelson Rockefeller: 02/02/1948.

CORRESPONDÊNCIA enviada por Francisco Matarazzo a Eduardo Kneese de Mello: 08/12/1949.

CORRESPONDÊNCIA enviada por Francisco Matarazzo a Nelson Rockefeller: 15/09/1948, 17/09/1948, 07/12/1949, 27/07/1949, 11/12/1950, 09/04/1951, 17/07/1951, 27/07/1951, 21/08/1951, 21/09/1952, 03/03/1955, 15/02/1957.

CORRESPONDÊNCIA enviada por Francisco Matarazzo a René d'Harmoncourt: 02/05/1951.

CORRESPONDÊNCIA enviada por Nelson Rockefeller a Carlos Pinto Alves: 08/03/1948.

CORRESPONDÊNCIA enviada por Nelson Rockefeller a Francisco Matarazzo: 01/11/1948, 21/04/1948, 19/12/1949, 03/01/1951, 12/09/1951, 21/11/1951, 17/03/1957, 26/02/1957.

CORRESPONDÊNCIA enviada por Nelson Rockefeller a Yolanda Penteadó: 20/06/1956, 06/02/1959.

CORRESPONDÊNCIA enviada por René d'Harmoncourt a Francisco Matarazzo: 09/04/1951, 15/05/1951.

CORRESPONDÊNCIA enviada por Rino Levi a Catherine Sydney Smith, s/d.

CORRESPONDÊNCIA enviada por Yolanda Penteadó a Nelson Rockefeller: 19/02/1953, 13/05/1956, 19/11/1953.

JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS. New York: John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 1946.

MEMORANDO enviado por Nelson Rockefeller a René d'Harmoncourt: 07/03/1951.

MEMORANDO enviado por René d'Harmoncourt a Nelson Rockefeller: 12/03/1951.

NEUTRA, Dione. The years 1943-1953. Archives, Special Collections. College of Environmental Design. California State Polytechnic University, Pomona. /digitado

BIBLIOGRAFIA REFERENTE À OBRA DOS ARQUITETOS ESTUDADOS

- BARROS, Marino Fernandes

Residência no Alto de Pinheiros. *Arquitetura*, São Paulo, n. 228, p. 28-37, out. 1957.

Residência no Jardim Paulistano. *Arquitetura*, São Paulo, n. 182, p. 66-68, 1953.

- BELLUCCI, José Augusto

Residência no Pacaembu. *Arquitetura*, São Paulo, n. 201, p. 401-403, mai. 1955.

- BOTTI, Alberto Rubens; RUBIN, Marc Boris

Residência em Cidade Jardim. *Arquitetura*, São Paulo, n. 252, p. 47-49, out. 1959.

Residência em Indianópolis. *Arquitetura*, São Paulo, n. 225, p. 319-322, mai. 1957.

Residência no Alto de Santana. *Arquitetura*, São Paulo, n. 227, p. 67, out. 1957.

Casa de praia em São Sebastião. *Acrópole*, São Paulo, n. 261, p. 241, 1960.

- BRATKE, Oswaldo Arthur

O alumínio. *Acrópole*, São Paulo, n. 203, p. 492-495, set. 1955.

Atelier junto a residência no Morumbi. *Brasil. Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 5, 1955.

Detalhes técnicos. *Acrópole*, São Paulo, n. 182, p. 104-105, 1953.

Escada e parapeito. *Acrópole*, São Paulo, n. 233, p. 197, mar. 1958.

Estudo para banheiro econômico. *Acrópole*, São Paulo, n. 187, p. 349-350, abr. 1954.

Oswaldo Arthur Bratke, arquiteto: 1943-1953. *Acrópole*, São Paulo, n. 184, p. 184-186, jan. 1954.

Outra residência no Morumbi. *Habitat*, São Paulo, n. 10, p. 41-44, 1953.

Pavilhão da piscina na residência do Sr. Oscar Americano. *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 22, mar/abr. 1957.

Pavilhão-estúdio. *Acrópole*, São Paulo, n. 195, p. 130-132, dez. 1954.

Residência à rua Gabriel Monteiro da Silva, São Paulo; construção de Cavalcanti, Junqueira S.A. *Acrópole*, São Paulo, n. 173, p. 173-176, set. 1952.

Residência à rua Sergipe, São Paulo; construção de Felizardo Traverfim, eng. *Acrópole*, São Paulo, n. 170, p. 51-53, jun. 1952.

Residência I do arquiteto. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 34-35, out. 1955; *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, n. 34, p. 14-17, jan/mar. 1955.

Uma residência em São Paulo. *Habitat*, São Paulo, n. 28, p. 61, mar. 1956.

Residência FC, avenida Morumbi, São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 171, p. 109, jul. 1952.

Residência LN, Ilha Porchat, São Vicente; construção de Vaidergorn e Verona. *Acrópole*, São Paulo, n. 165, p. 309-311, jan. 1952.

Residência na Chácara Flora. *Acrópole*, São Paulo, n. 312, p. 34-35, nov./dez. 1954.

Residência no Ibirapuera; construção da Constr. Com. Guilherme Corazza Ltda. *Acrópole*, São Paulo, n. 228, p. 433-437, out. 1957.

Residência no Itaim. *Acrópole*, São Paulo, n. 221, p. 155-7, mar. 1957.

Residência no Jardim Europa. *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 23, maio/jun. 1957.

Residência no Jardim Europa; construção da Construtora Jaraguá. *Acrópole*, São Paulo, n. 212, p. 299-303, jun. 1956.

Residência no Jardim Europa; construção de I. Serebranik, eng. *Acrópole*,

São Paulo, n. 233, p. 176-80, mar. 1958.

Residência no Morumbi. *Acrópole*, São Paulo, n. 231, p. 90-91, jan. 1958.

Residência no Morumbi. *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 5, mai./jun. 1954.

Residência no Morumbi. *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 12, jul/ago. 1955.

Residência no Morumbi; construção da Cia. Brasileira de Pavimentação e Obras. *Acrópole*, São Paulo, n. 226, p. 358-362, ago. 1957.

- CANDIA, Salvador

Grupo residencial à rua Tucuman. *Acrópole*, São Paulo, n. 158, p. 53, jun. 1951.

Jardim Ana Rosa: conjunto residencial. *Acrópole*, São Paulo, n. 158, p. 62-63, jun. 1951.

Residência Eliseu Melloni. *AD. Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 10, mar/abr. 1955.

- CROCE, Plínio; AFLALO, Roberto Cláudio dos Santos

Conjunto residencial Vila Elvira, Santo Amaro. *Acrópole*, São Paulo, n. 200, p. 351-358, jun. 1955; n. 233, p. 170-3, mar. 1958.

Grupo residencial à rua Tucuman. *Acrópole*, São Paulo, n. 158, p. 60-61, jun. 1951.

Jardim Ana Rosa. *Acrópole*, São Paulo, n. 158, p. 60-61, jun. 1951.

Residência no Jardim América. *Acrópole*, São Paulo, n. 194, p. 78-81, nov. 1954.

Residência no Jardim Europa. *AD. Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 24, jul/ago. 1957.

Residência no Pacaembu. *Acrópole*, São Paulo, n. 216, p. 460-465, out. 1956.

Residência no Pacaembu. *AD. Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 25, set/out. 1957.

Projeto de duas residências tipo médio. *Acrópole*, São Paulo, n. 186, p. 186-187,

nov. 1949.

- FONGARO, Giancarlo

Projeto de uma residência em São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 158, p. 74-75, jun. 1951.

Projeto de uma residência na Ilha Porchat, São Vicente, São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 157, p. 11-13, maio 1951.

Residência à rua Itobi. *Acrópole*, São Paulo, n. 159, p. 96-97, jul. 1951.

Residência à rua Polônia. *Acrópole*, São Paulo, n. 155, p. 281-283, mar. 1951.

Residência no Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, n. 160, p. 140, ago 1951.

- FORTE, Miguel; CIAMPAGLIA, Galiano

Casa de fim de semana, ilha Porchat. *Habitat*, São Paulo, n. 50, p. 13-15, set/out. 1958.

Três residências em São Paulo. *Habitat*, São Paulo, n. 48, p. 28-35, maio/jun. 1958.

- FORTE, Miguel; RUCHTL, Jacob; CIAMPAGLIA, Galiano.

House for a narrow lot. *Architectural Forum*, New York, n. 87, p. 97, November 1947.

- KLIASS, Rosa Grená Alembick; KLIASS, Wladimir

Anteprojeto para residência. *Acrópole*, São Paulo, n. 234, p. 214-215, abr. 1958.

Residência no Alto de Lapa. *Acrópole*, São Paulo, n. 272, p. 288-290, jul. 1961.

Residência no Jardim Paulistano. Prêmio no XXVII Salão Paulista de Belas Artes. *Acrópole*, São Paulo, n. 288, p. 390-393, nov. 1962.¹

- MAGNOLI, Miranda Maria Esmeralda Martinelli

Residência em Boaçava; construção de Dante A. O. Martinelli. *Acrópole*, São Paulo, n. 229, p. 20-21, nov. 1957.

- MELLO, César Luiz Pires de

Residência no Alto de Pinheiros; construção da Construtora Almeida Brandão. *Acrópole*, São Paulo, n. 237, p. 436-437, jul. 1958.

Residência no Ibirapuera. *Acrópole*, São Paulo, n. 234, p. 226-227, abr. 1958.

Residência no Morumbi. *Acrópole*, São Paulo, n. 214, p. 394-395, ago. 1956.

Projeto para residência. *Acrópole*, São Paulo, n. 243, p. 97, jan. 1959.

Residência no Jardim América. *Acrópole*, São Paulo, n. 229, p. 24-25, nov. 1957.

- OLIVEIRA, José Luiz Fleury de

Jardim Ana Rosa. *Acrópole*, São Paulo, n. 158, p. 60-61, jun. 1951.

Duas residências no Jardim Paulistano. *Acrópole*, São Paulo, n. 230, p. 58, dez. 1957.

- Projeto para casa de campo, Cotia. *Acrópole*, São Paulo, n. 250, p. 366-367, ago. 1959.
- Residência de campo. *Acrópole*, São Paulo, n. 268, p. 152-154, fev. 1961.
- Residência em Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, n. 215, p. 426-427, set. 1956.
- Residência em São José do Rio Preto. *Acrópole*, São Paulo, n. 281, p. 154-155, abr. 1962.
- Residência no Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, n. 218, p. 54-55, dez. 1956.
- ORTENBLAD FILHO, Rodolpho
- Grupo residencial. *Acrópole*, São Paulo, n. 181, p. 504-505, 1953.
- Conjunto de janelas. *Acrópole*, São Paulo, n. 235, p. 377, maio 1958.
- Residência do arquiteto. *Acrópole*, São Paulo, n. 178, p. 358-359, fev. 1953; n. 192, p. 543-549, set. 1954, *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 20, nov/dez. 1956.
- Residência nas Perdizes. *Acrópole*, São Paulo, n. 202, p. 454-455, ago. 1955.
- Residência no Alto de Pinheiros, São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 315, p. 40-41, mar. 1965.
- Residência no Itaim. *Acrópole*, São Paulo, n. 260, p. 205-207, jun. 1960.
- Residência no Jardim América. *Acrópole*, São Paulo, n. 249, p. 321-323, jul. 1959.
- Residência no Jardim Paulista. *Acrópole*, São Paulo, n. 199, p. 318-319, maio 1955.
- Residência no Jardim Paulistano. *Acrópole*, São Paulo, n. 281, p. 160-161, abr. 1962.
- Residência no Jardim Paulistano. *Acrópole*, São Paulo, n. 235, p. 350-353, maio 1958.
- Residência no Jardim Paulistano: prêmio no Salão Paulista de Arte Moderna 1960. *Acrópole*, São Paulo, n. 262, p. 265-269, ago. 1960.
- Residência em Campinas. *Acrópole*, São Paulo, n. 197, p. 223-225, mar. 1955.
- Residências geminadas no Itaim. *Acrópole*, São Paulo, n. 214, p. 380-381, ago. 1956.
- Residências térreas. *Acrópole*, São Paulo, n. 219, p. 88-91, jan. 1957.
- Rodolpho Ortenblad Filho, arquiteto. *Acrópole*, São Paulo, n. 184, p. 191, jan. 1954.
- Sobrados econômicos. *Acrópole*, São Paulo, n. 222, p. 206-7, abr. 1957.

Três projetos para residências. *Acrópole*, São Paulo, n. 230, p. 59-61, dez. 1957.

ORTENBLAD FILHO, Rodolpho; MAMEDE, Paulo Renan

Três anteprojetos de residências: residência no Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, n. 270, p. 216-217, maio 1961.

Três anteprojetos de residências: residência no Pacaembu. *Acrópole*, São Paulo, n. 270, p. 218-219, maio 1961.

- OUANG, Max

Residência no Morumbi. *Acrópole*, São Paulo, n. 190, p. 443-445, jul. 1954.

- PAOLIELLO, Arnaldo Furquim

Residência do arquiteto. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 4, 1954.

Residência em Santo Amaro. *Acrópole*, São Paulo, n. 187, p. 308-310, abr. 1954.

Residência em Santo Amaro. *Acrópole*, São Paulo, n. 181, p. 493-495, 1953.

Residência em São Paulo. *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, n. 32, p. 8-10, jul/set. 1954.

Residência José Pires, São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 166, p. 358-359, fev. 1952.

Residência moderna, São Paulo. *Acrópole*, São Paulo, n. 164, p. 279-281, dez. 1951.

Residência no Alto da Boa Vista, Santo Amaro. *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 5, maio/jun. 1954.

Residência no Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, n. 231, p. 105-107, jan. 1958.

Residência no Jardim Paulistano. *Acrópole*, São Paulo, n. 277, p. 20-21, dez. 1961.

Residência para fim de semana em Interlagos, São Paulo. *Habitat*, São Paulo, n. 22, p. 27-29, jun. 1955.

Residência no Alto da Boa Vista. *Acrópole*, São Paulo, n. 278, p. 44-45, jan. 1962.

Conjunto de trabalho para cozinha. *Acrópole*, São Paulo, n. 293, p. 146.

- SARAIVA, Pedro Paulo de Melo

Residência de praia, Florianópolis, SC. *Acrópole*, São Paulo, n. 208, p. 152-153, fev. 1956.

Residência em Florianópolis. *Acrópole*, São Paulo, n. 211, p. 214-215, maio 1956.

- SARAIVA, Pedro Paulo de Melo; SCHNEIDER, Maurício Tuck

Projeto para residência. *Acrópole*, São Paulo, n. 239, p. 503, set. 1958.

Residência no Brooklin. *Acrópole*, São Paulo, n. 259, p. 166-167, maio 1960.

Residência no Itaim. *Acrópole*, São Paulo, n. 283, p. 231-233, jun. 1962.

- SZILÁGYI, Eugênio

Residência na Praia Grande. *Acrópole*, São Paulo, n. 191, p. 510-511, ago. 1954.

Residência no Brooklin Paulista. *Acrópole*, São Paulo, n. 223, p. 242-243, maio 1957.

- ZOLKO, Gregório

Residência no Jardim Europa. *Acrópole*, São Paulo, n. 232, p. 138-139, fev. 1958.

Descanso na represa de Santo Amaro. *Casa & Jardim*, São Paulo, n. 51, p. 18-22, abril 1959.

¹ Foram incluídas obras publicadas posteriormente a 1960 somente nos casos em que o projeto é anterior a essa data.

ARQUIVOS CONSULTADOS

BRASIL

Biblioteca e Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.

Centro de Documentação Francisco Matarazzo Sobrinho, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.

Escola de Artes e Comunicações ECA/USP, São Paulo.

Escola de Engenharia EESC/USP, São Carlos.

Escola Politécnica EP/USP, São Paulo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU/USP, São Paulo.

Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade FEA/USP, São Paulo.

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas FFLCH/USP, São Paulo.

União Cultural Brasil Estados Unidos, São Paulo

ESTADOS UNIDOS

California State Polytechnic University, Pomona.

Neutra Institute for Survival through Design, Los Angeles.

New York Museum of Modern Art MoMA, New York.

Rockefeller Archive Center, N. Tarrytown, New York.

University of California Los Angeles UCLA, Los Angeles.

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

INTRODUÇÃO

Página 05. Cortesia Marc Rubin

PARTE I

CONSTRUINDO O SONHO AMERICANO

Páginas 06-09. WAGENER (2002), p. 10; p. 17

Página 10. HUNTER, RICHARDT (1998)

Página 20. JACKSON (1998), p. 144

Páginas 22-23. ADAMSON, ARBUNICH, BRAUN (2002), p. 144
p. 24. Foto: Ernie Braun

Páginas 24-25. JACKSON (1998), p. 32; p. 42

Página 26. LEVINE (1986), p. 47; STORRER (1993), p. 236 ep. 105

Página 28. JACKSON (1998), p. 12

Página 30. ADAMSON, ARBUNICH, BRAUN (2002), p. 144 Foto:
Ernie Braun

Página 31. ADAMSON, ARBUNICH, BRAUN (2002), p. 138 Foto:
Ernie Braun. SMITH (1998), p. 206

CALIFÓRNIA, UM LUGAR AO SOL

Páginas 35-37. MAC LAMPRECHT (2002), p. 228, p. 232 ep. 80

Página 38. Foto: Corti Touceda (calima) e MAC LAMPRECHT (2002),
p. 224

Página 40. JACKSON (1998), p. 40

Páginas 42-46. SMITH (2002), p. 116 e 109, 183 e 109, 190, 191

Páginas 47-49. ADAMSON, ARBUNICH, BRAUN (2002), p. 144
29, p. 78

Página 50. ZILBER (2002), p. 117; Arquivo Histórico do Estado do
Califórnia

Página 51. WILCHER (2002), p. 134

DA NOVA TERRA À TERRA A FLORIDA

- Páginas 56-57. HYMAN (2001), p. 326; p.324
- Página 58. 2G Marcel Breuer, p. 11
- Página 59-60. HYMAN (2001), p. 342; p. 342 e 344
- Página 61. 2G Marcel Breuer, p. 75; GEBHARD, VON BRETON, WEISS (1997), p. 90
- Página 62. 2G Marcel Breuer, p. 74
- Página 63-64. JACKSON (1998), p. 45; p. 42
- Página 65. DVD Frank Capra
- Páginas 66-69. DOMIN; KING (2002), p. 58-59 e 100; p. 64; p. 78-79

PARTE II

MODERNIDADE AMERICANIZADA

- Página 80. AMARAL (1970), p. 153; AV (1995) n. 54, p. 70
- Página 81. AMARAL (1970), p. 154
- Página 84. Anúncio revista *Acrópole*
- Página 85. SEGAWA (2000), p. 118
- Página 87. Anúncio revista *Acrópole* e capa n. 192
- Páginas 88-90. *Casa e Jardim* n. 56; n. 55; n. 13
- Página 91. MOURA (1984)
- Página 92. *Casa e Jardim* n. 59
- Página 93. Anúncio revista *Acrópole*

OS PROTAGONISTAS

O material gráfico que ilustra este capítulo foi cedido gentilmente pelas seguintes pessoas:

- Página 101. Galiano e Fernanda Ciampaglia
- Página 102. Arnaldo Paoliello
- Página 103. Galiano e Fernanda Ciampaglia
- Página 104. Marcelo Aflalo
- Página 105. Arnaldo Paoliello
- Página 106. Marc Rubin
- Página 107. Roberto Aflalo Filho (acima); Marcelo Aflalo (abaixo)
- Páginas 108-111. Marcelo Aflalo
- Página 112. Barna Solti

Página 113. Arnaldo Paoliello (acima); Barna Solti (abaixo)

Páginas 114-115. Ana da Costa Lino

Páginas 116-117. Ina Ouang

ARQUITETOS PEREGRINOS

Página 123. Cortesia Mônica Junqueira de Camargo

Página 125. *Acrópole*, Boletim IAB

Página 126. *Acrópole*

Páginas 127-129. *Progressive Architecture*, May 1946

Página 129. *Acrópole*, Boletim IAB

Página 130. Cortesia Marcelo Aflalo; *Acrópole*

Páginas 131-133. Arquivo Histórico Wanda Svevo

Página 133. ANELLI; GUERRA; KON (2001)

Página 134. Cortesia Gregório Zolko

Páginas 135-137. Califórnia State Polytechnic University

AMERICANOS NA BIENAL

Páginas 145-146. Arquivo Histórico Wanda Svevo

Páginas 149-151. PAGLIA (1951)

Página 152. *AD Architectura e Decorações*. São Paulo, n. 6, jul/ago. 1954

Página 153. *Acrópole*

Página 157. Arquivo Histórico Wanda Svevo

Páginas 158-176. HITCHCOCK; DREXLER (1951)

Páginas 178-181. Arquivo Histórico Wanda Svevo

PARTE III

VIVER À AMERICANA

Página 190. NEUTRA (1951)

Páginas 194-195. Residência no Pacaembu. Plínio Croce e Roberto Aflalo. *Acrópole*, São Paulo, n. 216, p. 460-5, out. 1956

VERSÃO BRASILEIRA

Página 198. SEGAWA; DOURADO (1997), p. 100-105

Página 199. SEGAWA; DOURADO (1997), p. 106-119

- Página 200.** Residência no Pacaembuzinho. José Augusto Bellucci. *Acrópole*, São Paulo, n. 201, p. 401, jul. 1955
- Página 200-201.** Residência experimental. *Acrópole*, São Paulo, n. 270, p. 220-221, maio 1961; STEELE; JENKINS (2002), p. 20-23
- Página 202.** ORTIZ, BALDELLOU (1978), P. 44; TREIB (1999), p. 115.
- Página 203.** JACKSON (1998), p. 121; WAGENER (2002), p. 119
- Página 204.** *Casa e Jardim* n. 54 p. 17-19; BAYLIS; PARRY (1956), s/n
- Página 205.** Residência no Alto de Santana. Alberto Botti e Marc Rubin. *Acrópole*, São Paulo, n. 227, p. 397, set. 1957; SMITH (2002), p. 80 e 83.
- Página 206.** *Revista de Engenharia Mackenzie*, fev/mar. 1957; STORRER (1993), p. 349
- Página 207.** 2G n. 17, p. 23; JACKSON (2002), p. 78; Arquivo Histórico Wanda Svevo
- Página 208.** Cortesia Galiano e Fernanda Ciampaglia; Anteprojeto para residência. Rosa Kliass. *Acrópole*, São Paulo, n. 234, p. 214-215, abr. 1958
- Página 209.** NEUTRA (1948) p, 186; MAC LAMPRECHT (2000), p. 165; AU, n. 54, p.97
- Página 210.** MAC LAMPRECHT (2000), p. 216; FAGGIN (1992), p. 44, 46, 53 e 70; ACAYABA (1994), p. 53
- Página 211.** NEUTRA (1948) p, 126; MAC LAMPRECHT (2000), p. 201
- Página 212.** NEUTRA (1948) p, 106; Residência no Jardim Paulistano. Rodolpho Ortenblad Filho. *Acrópole*, São Paulo, n. 262, p. 265-269, ago. 1960 e Três projetos para residências, n 270, p. 216-219, maio 1961
- Página 213.** SEGAWA; DOURADO (1997) p. 144; Residência na Chácara Flora. Oswaldo Arthur Bratke. *Acrópole*, São Paulo, n. 312, p. 34-35, nov/dez 1954; GIEDION (1958), s/n
- Página 214.** NEUTRA (1951); Residência em Morumbi. Max Ouang. *Acrópole*, São Paulo, n. 190, p. 443-445, 1954.
- Página 215.** Mc COY (1977), p. 33
- Página 216.** Residência na Chácara Flora. Oswaldo Arthur Bratke. *AD*, São Paulo, n. 13, set/ out 1965.
- Página 217.** Residência de arquiteto. Arnaldo Furquim Paoliello. *Brasil Arquitetura Contemporânea*, São Paulo, n. 4, p. 29, 1954

Página 218. Projeto de uma residência em São Paulo. Giancarlo Fongaro. *Acrópole*, São Paulo, n. 158, p. 74-75, jun. 1951

Página 219. STORRER (1993), p. 219

Páginas 220-221. Residências em Campinas. Rodolpho Ortenblad Filho. *Acrópole*, São Paulo, n. 197, p. 223-225, mar. 1955 e Residências térreas, n. 219, p. 88-91, jan. 1957

Páginas 222-224. Conjunto residencial Vila Elvira. Plínio Croce e Roberto Aflalo. *Acrópole*, São Paulo, n. 200, p. 351-358, jun. 1955 e n. 233, p. 170-173, mar. 1958

BREUER TROPICAL

Página 229. SEGAWA, DOURADO (1997), p. 82; 2G, n. 17, p. 46

Página 230. Residência de arquiteto. Rodolpho Ortenblad Filho. *Acrópole*, São Paulo, n. 178, p. 358, fev. 1953; SEGAWA, DOURADO (1997), p. 143-147

Página 231. SEGAWA, DOURADO (1997), p. 120-131

Página 232. SEGAWA, DOURADO (1997), p. 106-119; HOWEY (1997), p. 74; 2G n. 17, p. 84-85

Página 233. Anúncios da revista *Acrópole*

Página 234. Casa de praia em São Sebastião. Alberto Botti e Marc Rubin. *Acrópole*, São Paulo, n. 261, p. 241, 1960; gentileza Marc Rubin

Páginas 235-237. Residência no Brooklin Paulista. Eugênio Szilágyi. *Acrópole*, São Paulo, n. 223, p. 242-243, maio 1957. Cortesia Ana da Costa Lino.

Página 238. Residência na Praia Grande. Eugênio Szilágyi. *Acrópole*, São Paulo, n. 191, p. 510-511, ago. 1954

Páginas 239-241. Gentileza Ana da Costa Lino

Página 242. CARTER (2003), p. 28; BLASER (1972), p. 43; Jardim Ana Rosa. Salvador Candia. *Acrópole*, n. 158, p. 62-63, jun. 1951

Página 243. Estúdio para uma residência. João Xavier. *AD*, São Paulo, n. 20, nov/dez. 1956

Página 244. Residência no Jardim Europa. Plínio Croce e Roberto Aflalo. *AD*, São Paulo, n. 24, jul/ago. 1957

Página 245. Residência em Indianópolis. Alberto Botti e Marc Rubin. *Acrópole*, São Paulo, n. 225, p. 319-321, jul. 1957.

Páginas 246-247. Cortesia Mônica Barros

Página 248. SMITH (2002), p. 56; Residência no Jardim América. José Luiz Pires de Mello. *Acrópole*, São Paulo, n. 229, p. 24-25, nov.

1957; Estúdio para uma residência. João Xavier. *AD*, São Paulo, n. 20, nov/dez. 1956

Página 249. SEGAWA, DOURADO (1997) p. 101 (desenho de Lívio Abramo); Residência de arquiteto. Rodolpho Ortenblad Filho. *Acrópole*, São Paulo, n. 178, p. 358, fev. 1953; Projeto de uma residência na ilha Porchat. Giancarlo Fongaro. *Acrópole*, São Paulo, n. 157, p. 11-13, mar. 1951

Página 250. Residência de praia. Pedro Paulo de Melo Saraiva. *Acrópole*, São Paulo, n. 208, p. 152-153, fev. 1956; Residência à rua Itobi. Giancarlo Fongaro. *Acrópole*, São Paulo, n. 159, p. 96-97, jul. 1951; cortesia Ana da Costa Lino

Página 251. GIEDION (1958), s/n, figs. 33 e 34

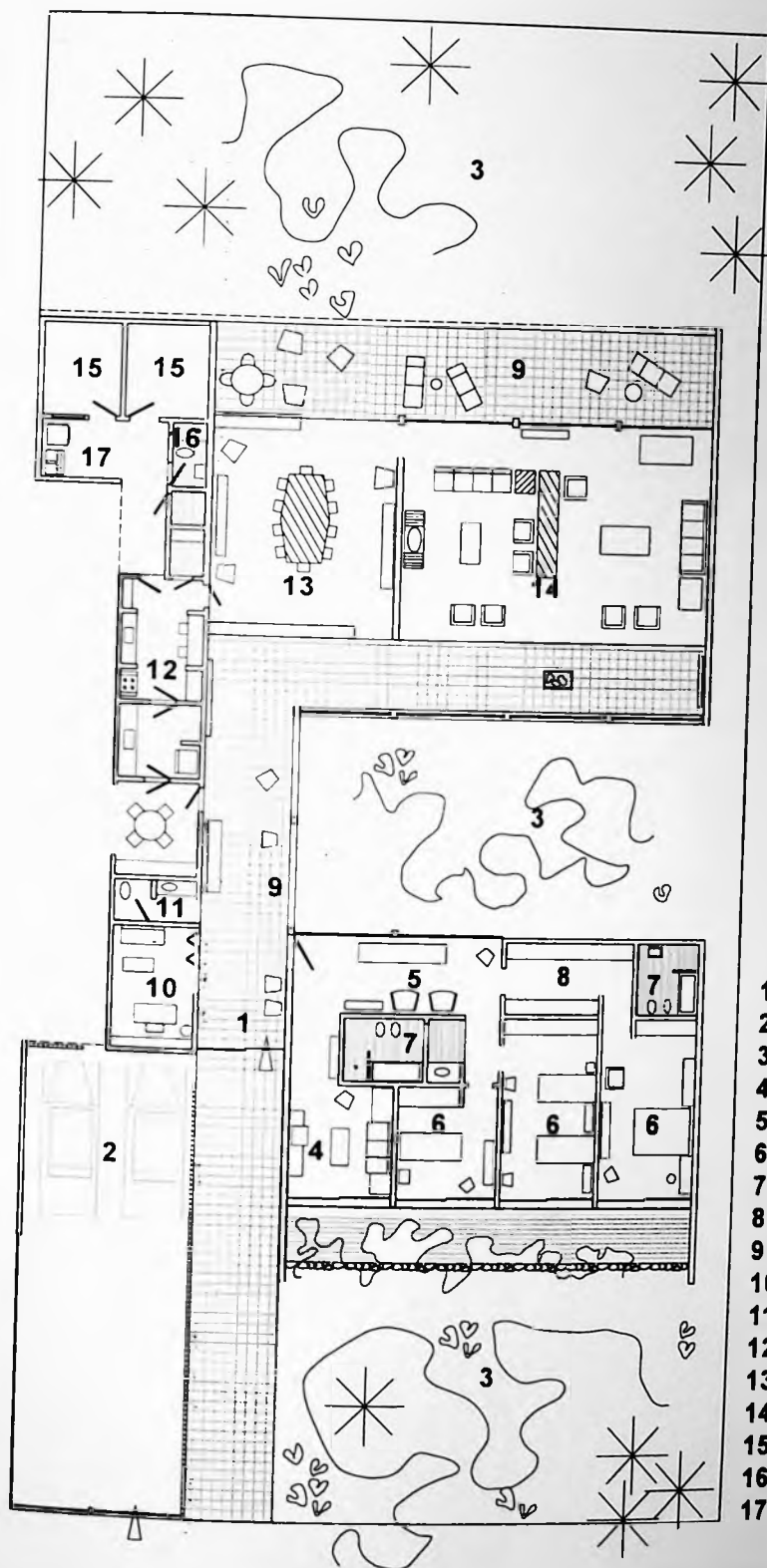
ANEXO: OBRAS 1945-1960



LISTA DE ARQUITETOS

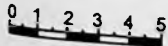
Marino Fernandes Barros/ Carlos Lemos	293
José Augusto Bellucci	294
Alberto Botti e Marc Rubin	296
Oswaldo Arthur Bratke	302
Salvador Candia	320
Plínio Croce e Roberto Aflalo	321
Galiano Ciampaglia	330
Giancarlo Fongaro	332
Miguel Forte/ Jacob Ruchti/ Galiano Ciampaglia	338
Rosa Kliass/ Wladimir Kliass	340
Miranda Martinelli	342
César Luiz Pires de Mello	344
Carlos Millan	347
José Luiz Fleury de Oliveira	348
Rodolpho Ortenblad Filho	354
Max Ouang	366
Arnaldo Furquim Paoliello	367
Pedro Paulo de Melo Saraiva	376
Eugênio Szilágyi	378
Gregório Zolko	382

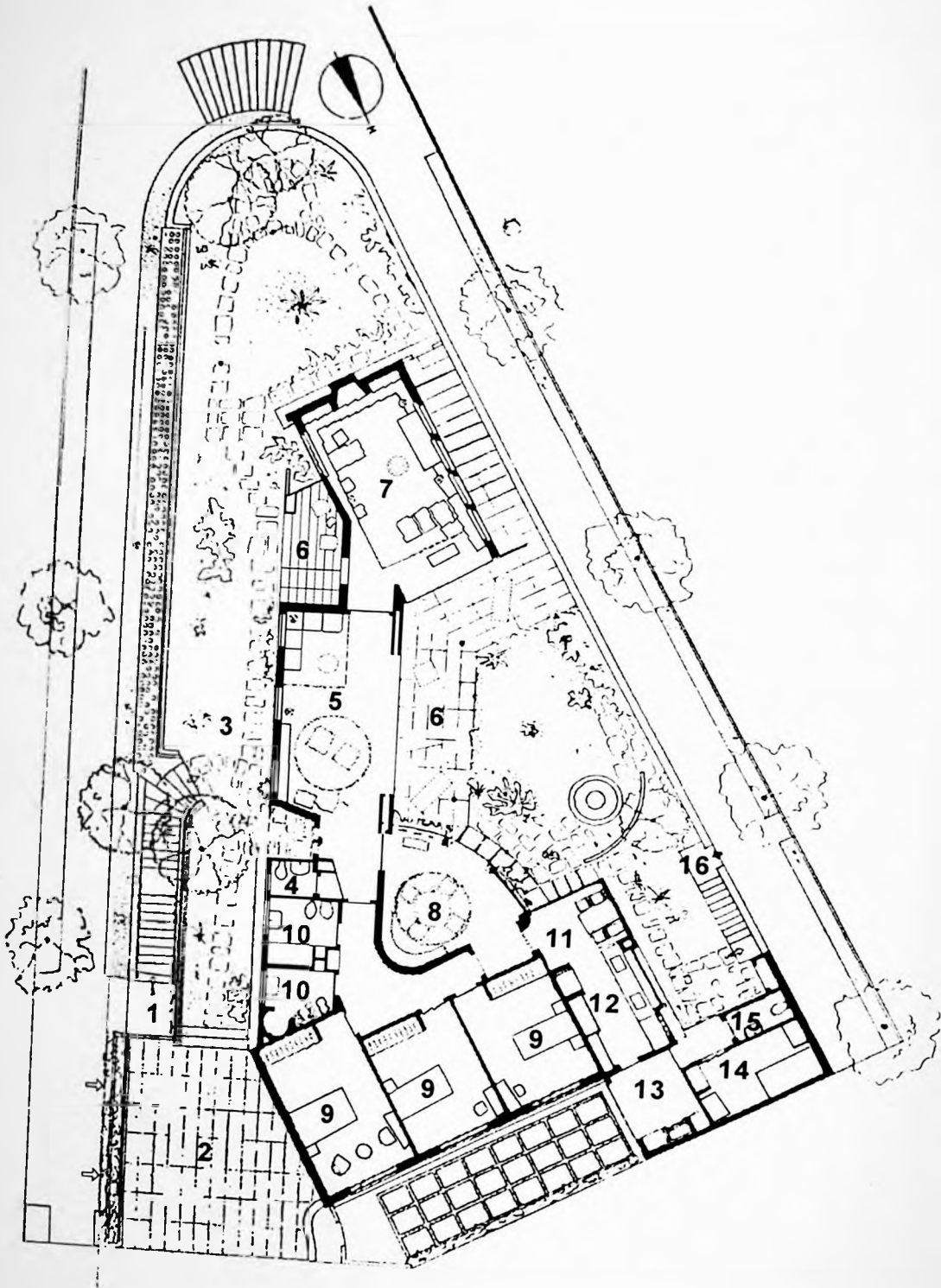




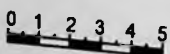
- 1 Entrada
- 2 Garagem
- 3 Jardim
- 4 Lareira
- 5 Sala de Estar
- 6 Dormitório
- 7 Banheiro
- 8 "Closet"
- 9 Terraço
- 10 Escritório
- 11 Lavabo
- 12 Cozinha
- 13 Sala de Jantar
- 14 Sala de Estar
- 15 Dormitório de Empregada
- 16 Banheiro de Empregada
- 17 Área de Serviço

Obra **Residência Marino Barros**
 Arquiteto **Carlos Lemos**
 Local **Sao Paulo/SP**
 Ano **1960**
 Publicação -

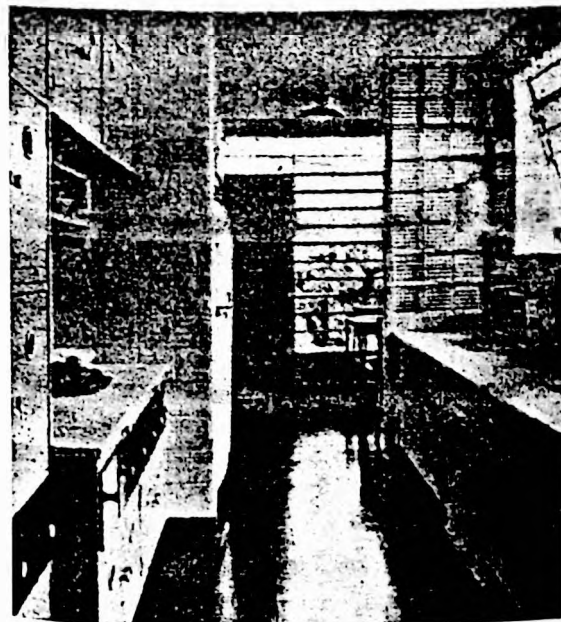
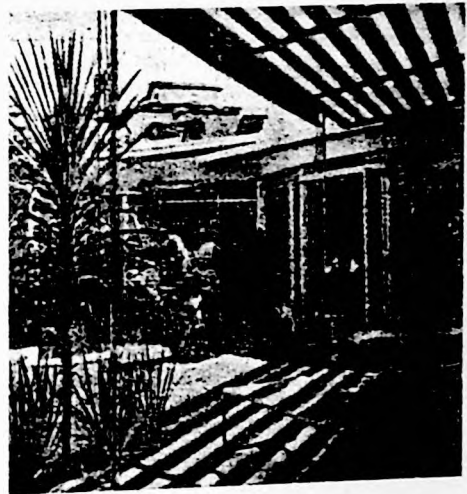
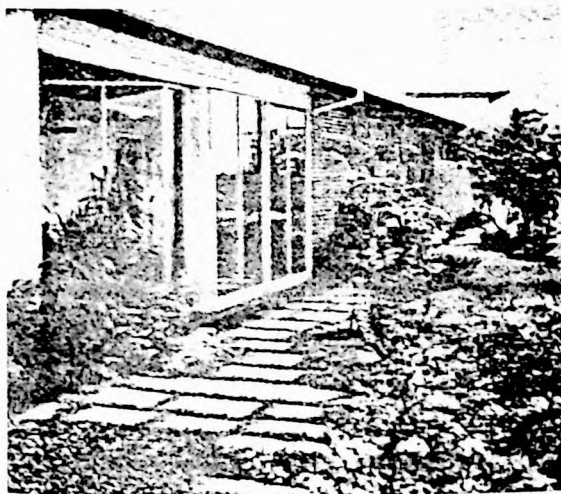
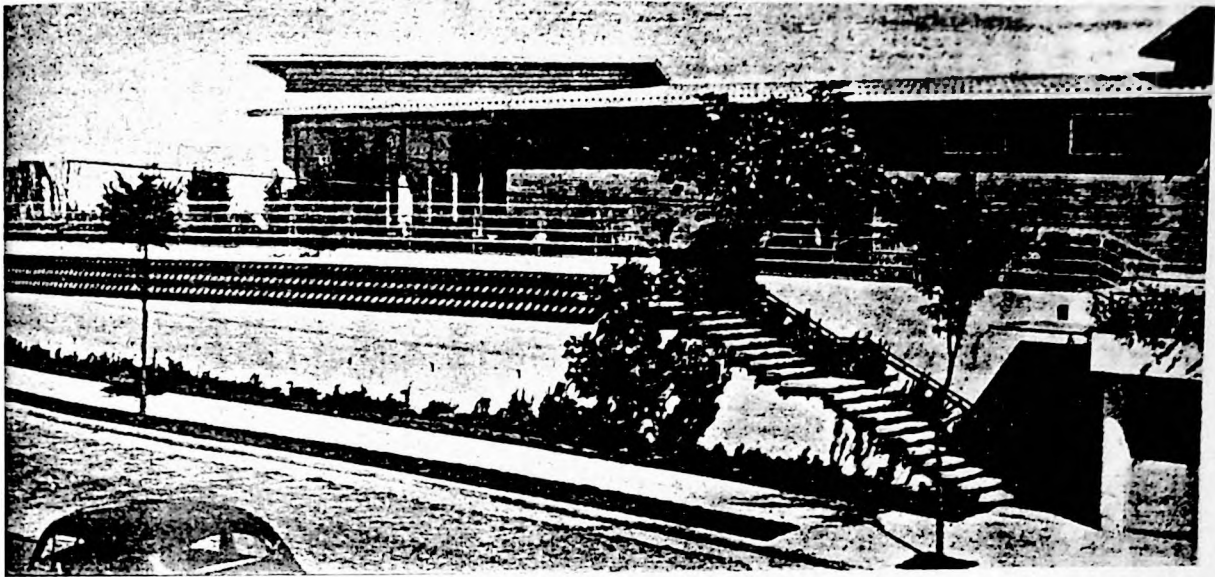




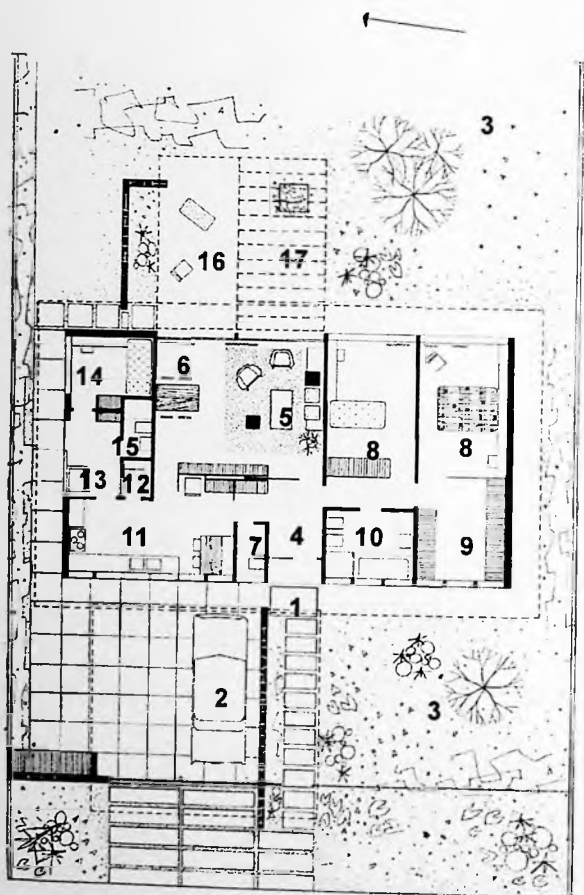
- | | | | |
|---|----------------|----|----------------------------|
| 1 | Entrada | 10 | Banheiro |
| 2 | Garagem | 11 | Copa |
| 3 | Jardim | 12 | Cozinha |
| 4 | Lavabo | 13 | Lavanderia |
| 5 | Sala de Estar | 14 | Dormitório de
Empregada |
| 6 | Terraço | 15 | Banheiro de
Empregada |
| 7 | Lareira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



Obra	Residência no Pacaembuzinho
Arquiteto	José Augusto Bellucci
Local	Pacaembuzinho/SP
Ano	1955
Publicação	Acrópole nº 201, jul/1955, p.401-3



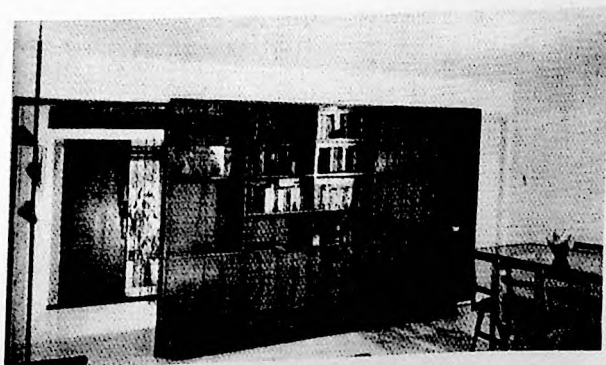
Obra Residência em Pacaembuzinho
Arquiteto José Augusto Bellucci
Local Pacaembuzinho/SP
Ano 1955
Publicação Acrópole nº 201, jul/1955, p.401-3



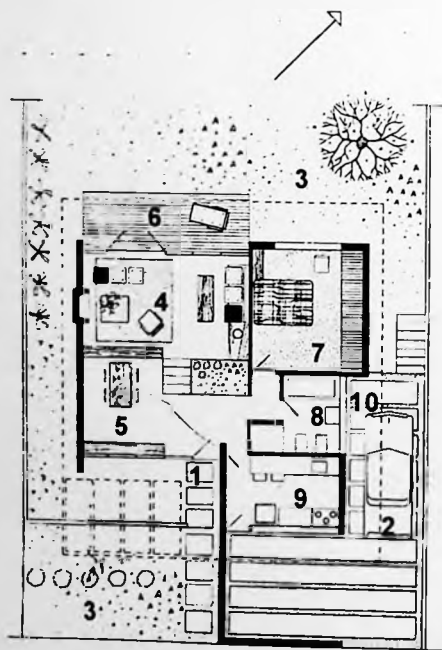
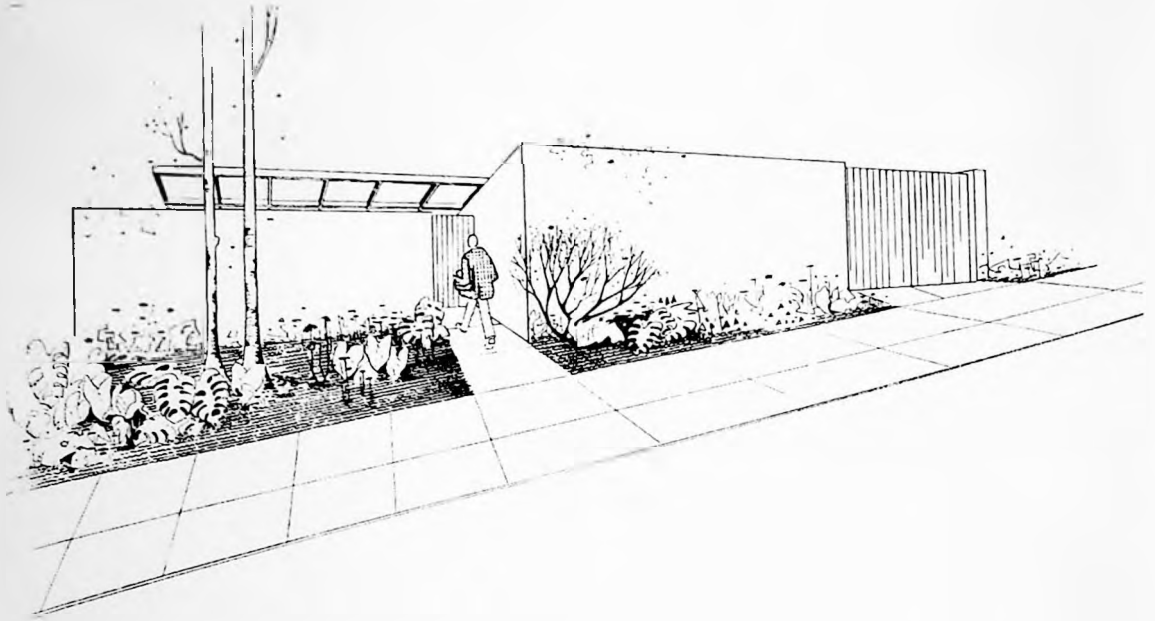
- 1 Entrada
- 2 Garagem
- 3 Jardim
- 4 Vestibulo
- 5 Sala de Estar
- 6 Sala de Jantar
- 7 Lavabo
- 8 Dormitório
- 9 "Closet"
- 10 Banheiro
- 11 Cozinha
- 12 Despensa
- 13 Área de Serviço
- 14 Dormitório de Empregada
- 15 Banheiro de Empregada
- 16 Área de Lazer
- 17 "Deck"

0 1 2 3 4 5

Obra Residência na Cidade Jardim
 Arquiteto Alberto Botti / Marc Rubin
 Local São Paulo/SP
 Ano 1959
 Publicação Acrópole nº 252, out 1959, p.429



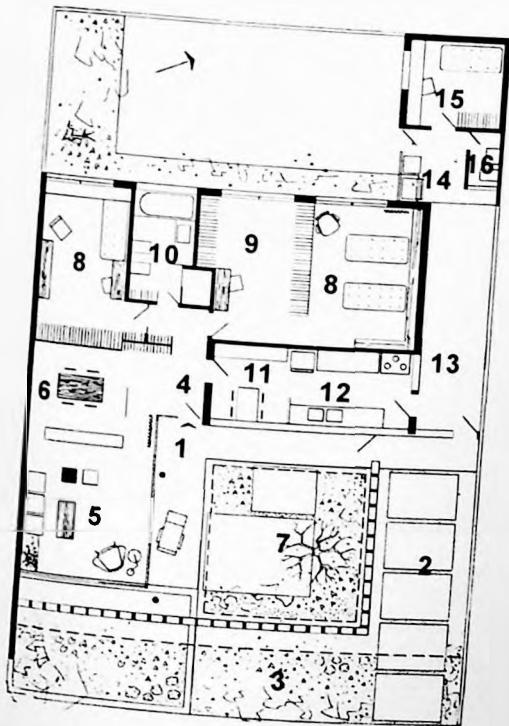
Obra Residência na Cidade Jardim
Arquiteto Alberto Botti / Marc Rubin
Local São Paulo/SP
Ano 1959
Publicação Acrópole nº 252, out 1959, p.429



- 1 Entrada Social
- 2 Garagem
- 3 Jardim
- 4 Estar
- 5 Varanda
- 6 Sala de Jantar
- 7 Dormitório
- 8 Banheiro
- 9 Cozinha
- 10 Entrada de Serviço

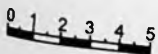
Obra Residência em Alto de Santana
 Arquiteto Alberto Botti e Marc Rubin
 Local Santana - São Paulo/SP
 Ano 1957
 Publicação Acrópole nº 227, set 1957, p.397

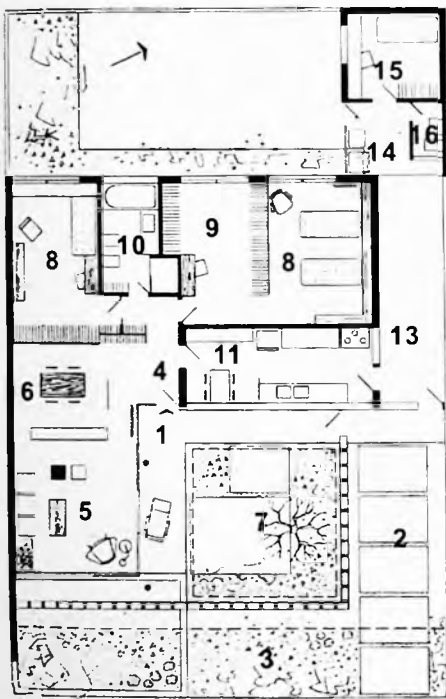
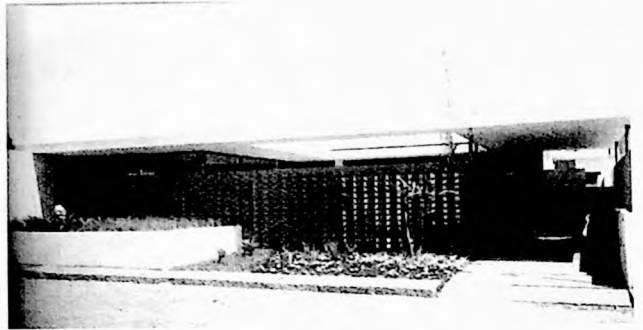
0 1 2 3 4 5



- 1 Entrada
- 2 Garagem
- 3 Jardim
- 4 Vestíbulo
- 5 Sala de Estar
- 6 Sala de Jantar
- 7 Lavabo
- 8 Dormitório
- 9 Escritório/Closet
- 10 Banheiro
- 11 Sala de Almoço
- 12 Cozinha
- 13 Área de Serviço
- 14 Lavanderia
- 15 Dormitório de Empregada
- 16 Banheiro de Empregada

Obra Residência em Indianópolis
 Arquiteto Alberto Botti / Marc Rubin
 Local São Paulo/SP
 Ano 1957
 Publicação Acrópole nº 225, jul 1957, p.319-321

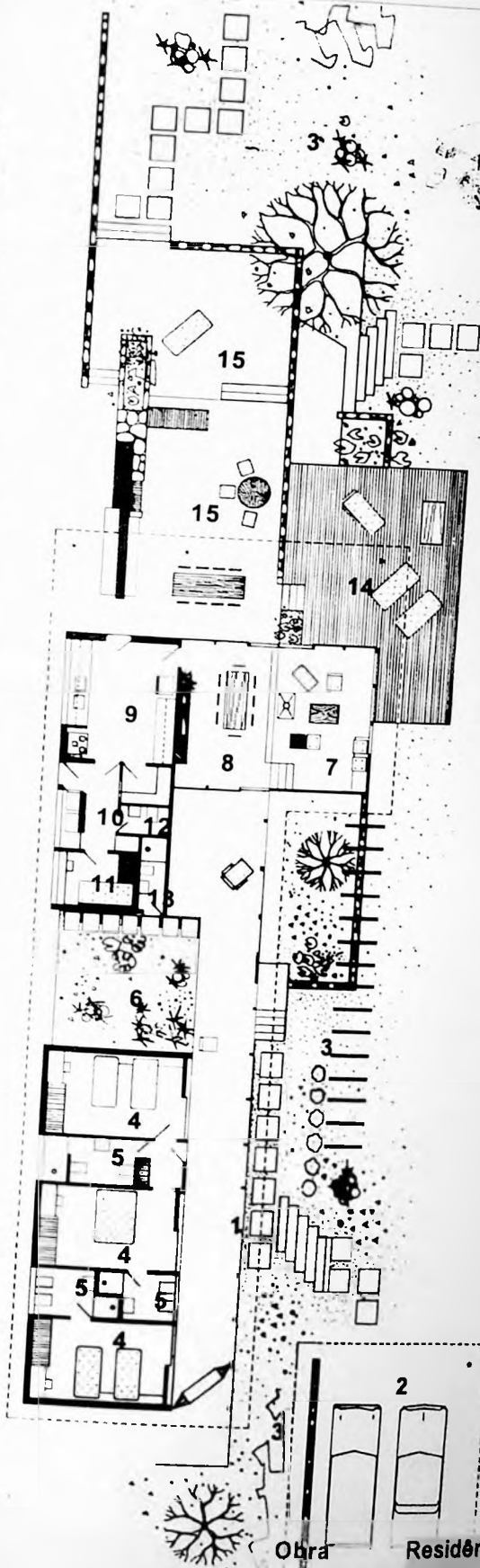




0 1 2 3 4 5

- | | |
|---------------------|-------------------------------|
| 1 Entrada | 10 Banheiro |
| 2 Garagem | 11 Sala de Almoço |
| 3 Jardim | 12 Cozinha |
| 4 Vestíbulo | 13 Área de Serviço |
| 5 Sala de Estar | 14 Lavanderia |
| 6 Sala de Jantar | 15 Dormitório de
Empregada |
| 7 Lavabo | 16 Banheiro de
Empregada |
| 8 Dormitório | |
| 9 Escritório/Closet | |

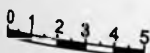
Obra Residência em Indianópolis
 Arquiteto Alberto Botti / Marc Rubin
 Local São Paulo/SP
 Ano 1957
 Publicação Acrópole nº 225, jul 1957, p.319-321



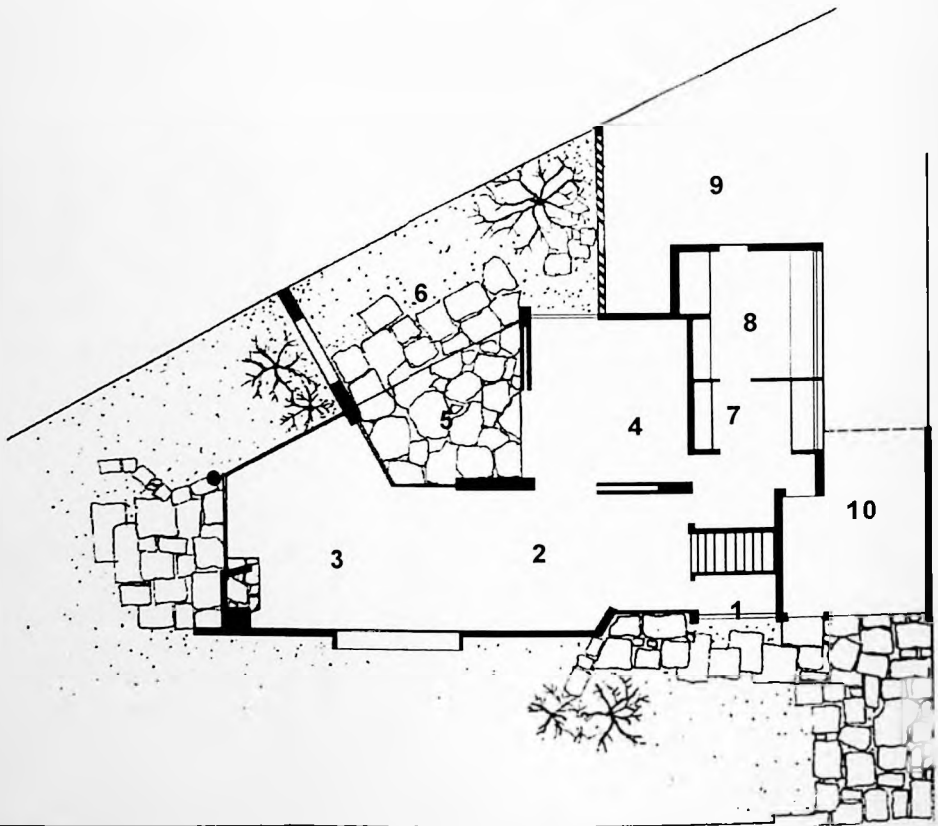
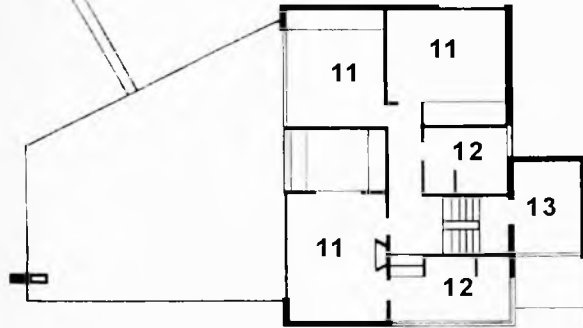
- 1 Entrada
- 2 Abrigo para Autos
- 3 Jardim
- 4 Dormitório
- 5 Banheiro
- 6 Jardim interno
- 7 Estar
- 8 Sala de Jantar
- 9 Cozinha
- 10 Lavanderia
- 11 Dormitório de Empregada
- 12 Banheiro de Empregada
- 13 Lavabo
- 14 Terraço
- 15 Pátio

Obra Residência em São Sebastião
 Arquiteto Alberto Botti e Marc Rubin
 Local São Sebastião/SP
 Ano 1960
 Publicação Acrópole nº 261, 1960, p.241

Planta



Superior



Térreo

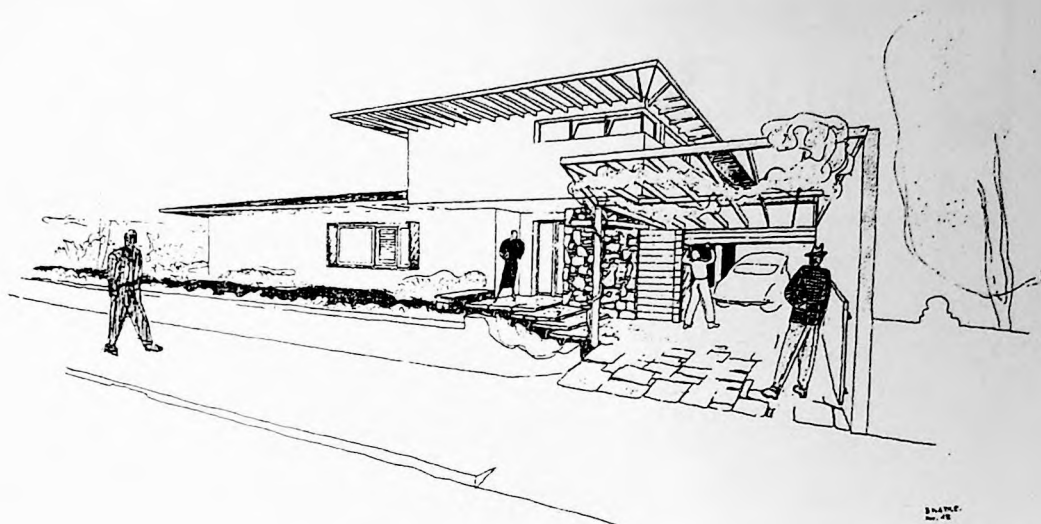
0 1 2 3 4 5

- | | |
|------------------|--------------------|
| 1 Entrada | 8 Cozinha |
| 2 Sala de Estar | 9 Pátio de Serviço |
| 3 Lareira | 10 Lavanderia |
| 4 Sala de Jantar | 11 Dormitório |
| 5 Terraço | 12 Banheiro |
| 6 Jardim | 13 Vestiário |
| 7 Copa | |

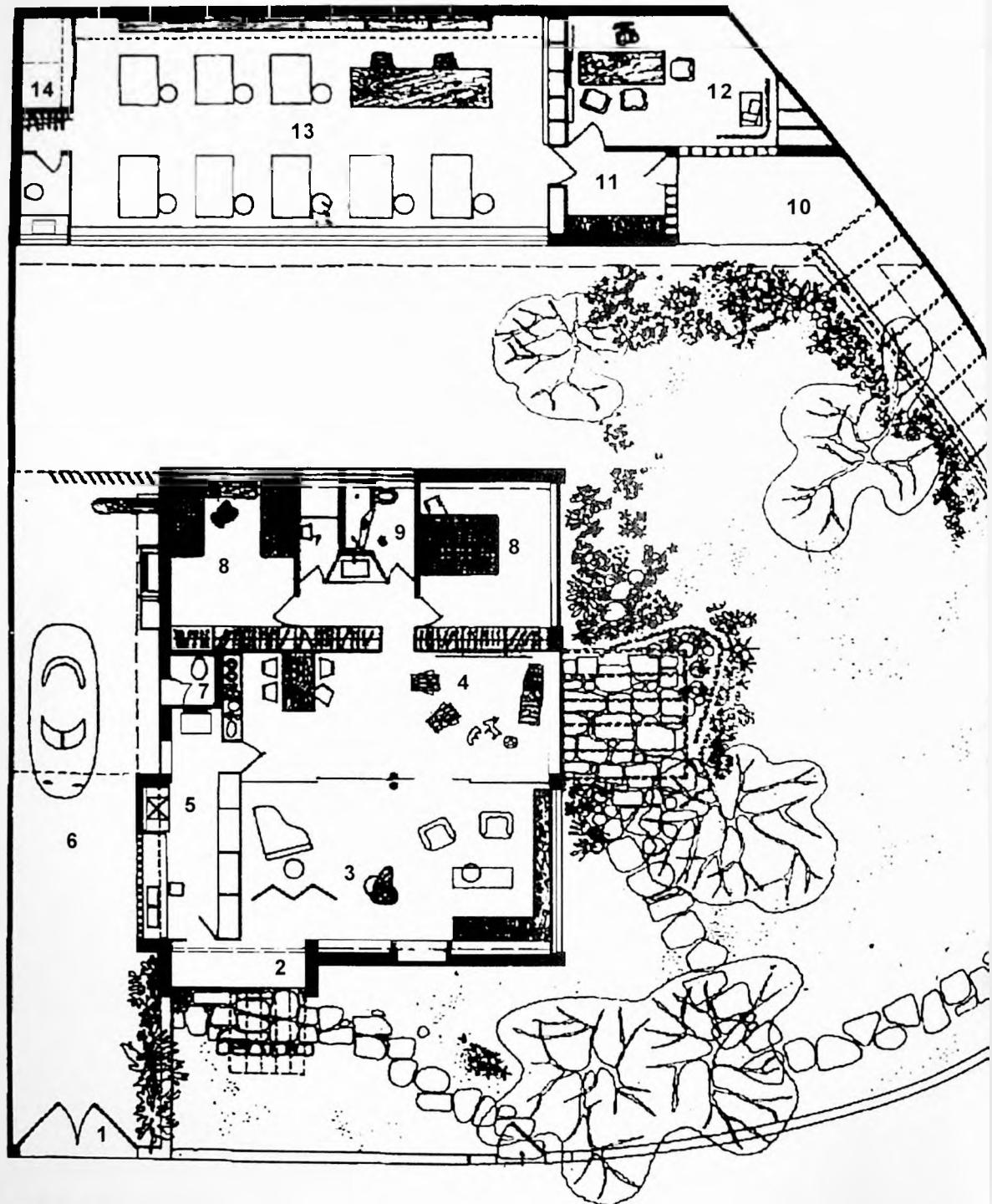
Obra
Arquiteto
Local
Ano
Publicação

Residência na Rua Sofia
Oswaldo Arthur Bratke
São Paulo/SP
1945-1947

Segawa, Doutorado (1997) p.29-30



Obra Residência na Rua Sofia
Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
Local São Paulo/SP
Ano 1945-1947
Publicação Segawa; Doutorado(1997), p.29-30



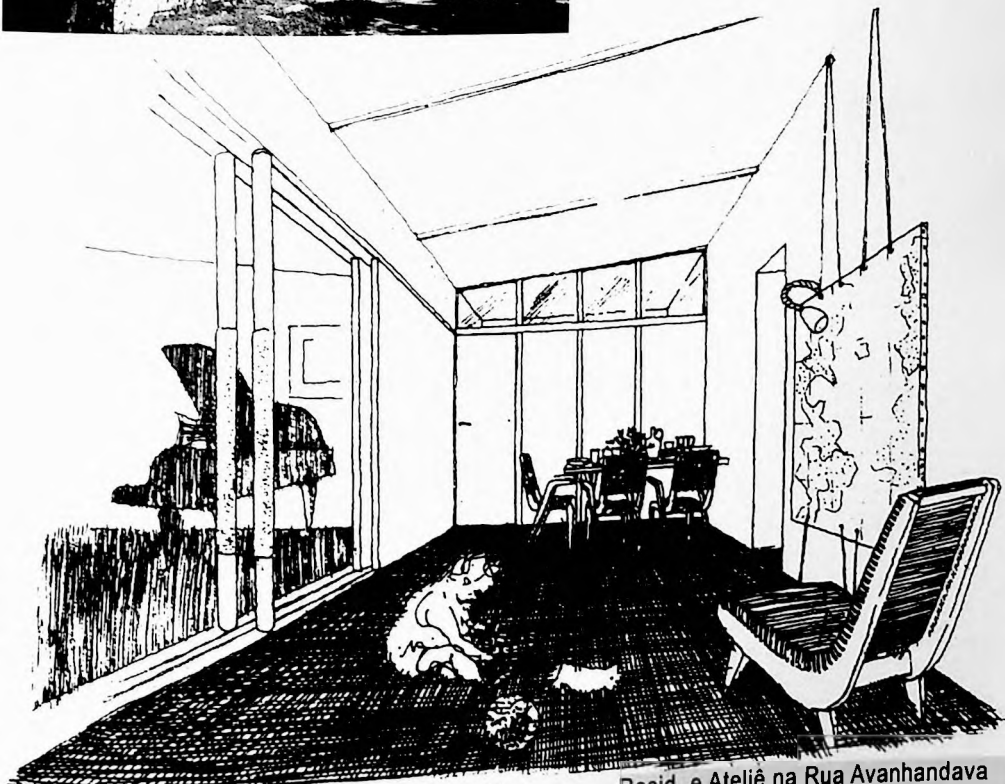
0 1 2 3 4 5

- | | |
|----------------|---------------------|
| 1 Acesso | 8 Dormitório |
| 2 Entrada | 9 Chuveiro |
| 3 Estar | 10 Acesso ao Ateliê |
| 4 Estar Íntimo | 11 Espera |
| 5 Cozinha | 12 Reuniões |
| 6 Garagem | 13 Ateliê |
| 7 Banheiro | 14 Depósito |

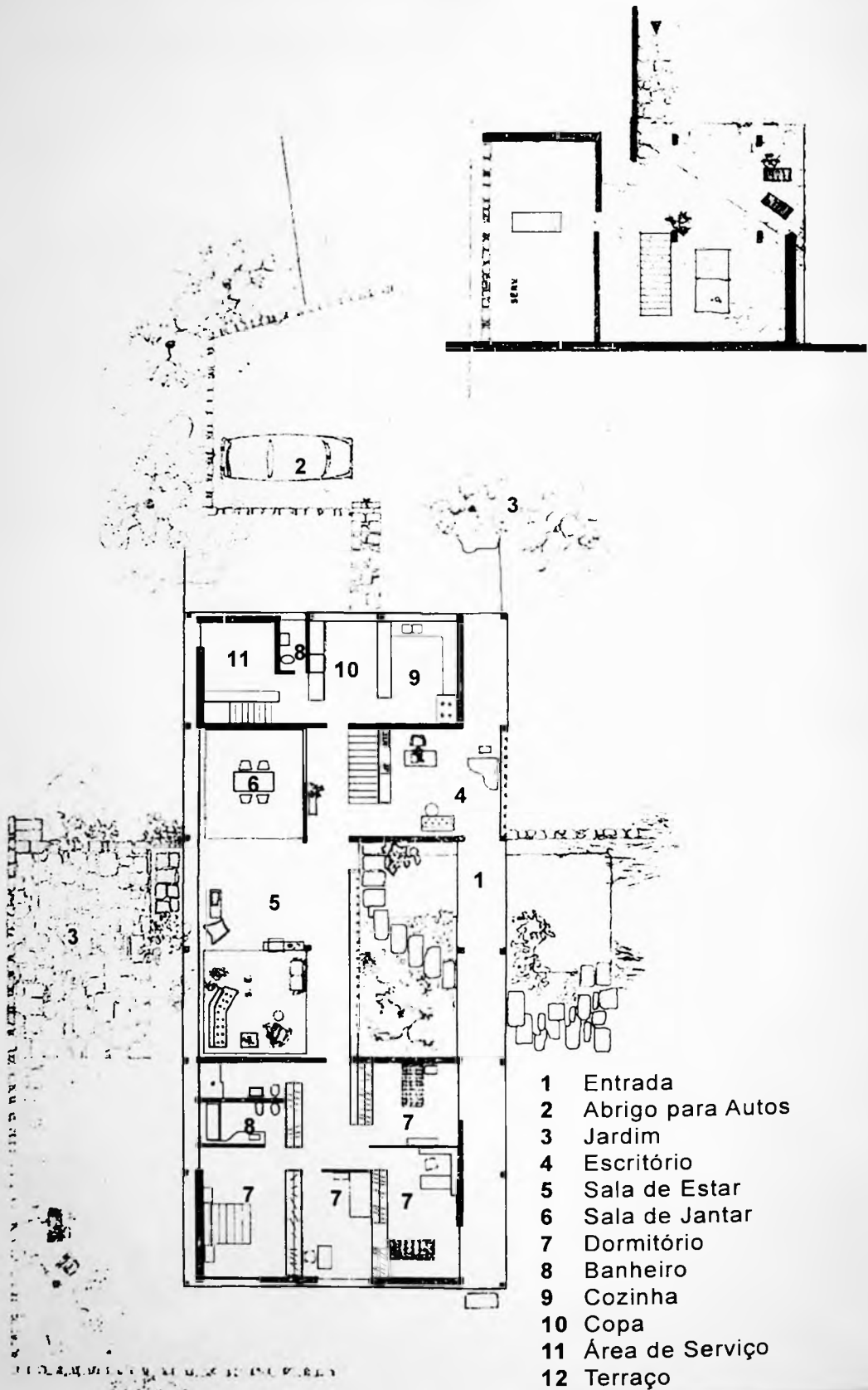
Obra Resid. e Ateliê na Rua Avanhandava
 Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
 Local São Paulo/SP
 Ano 1947
 Publicação Segawa; Dourado (1997) p.101-105

RESIDÊNCIA E ATELIÊ NA RUA AVANHANDAVA

OSWALDO ARTHUR BRATKE



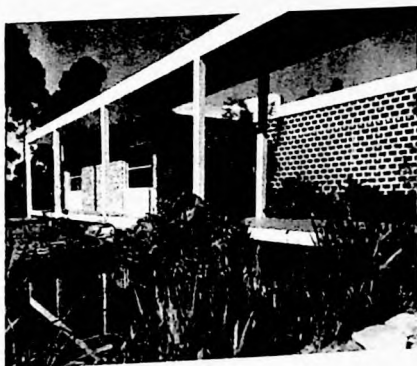
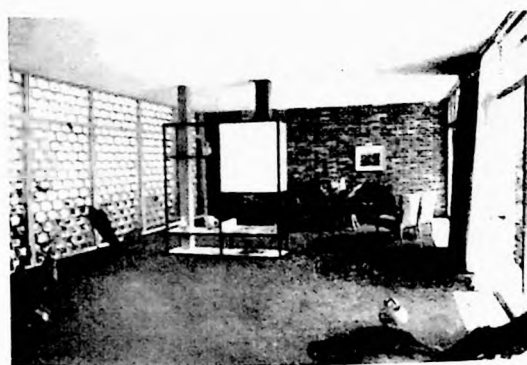
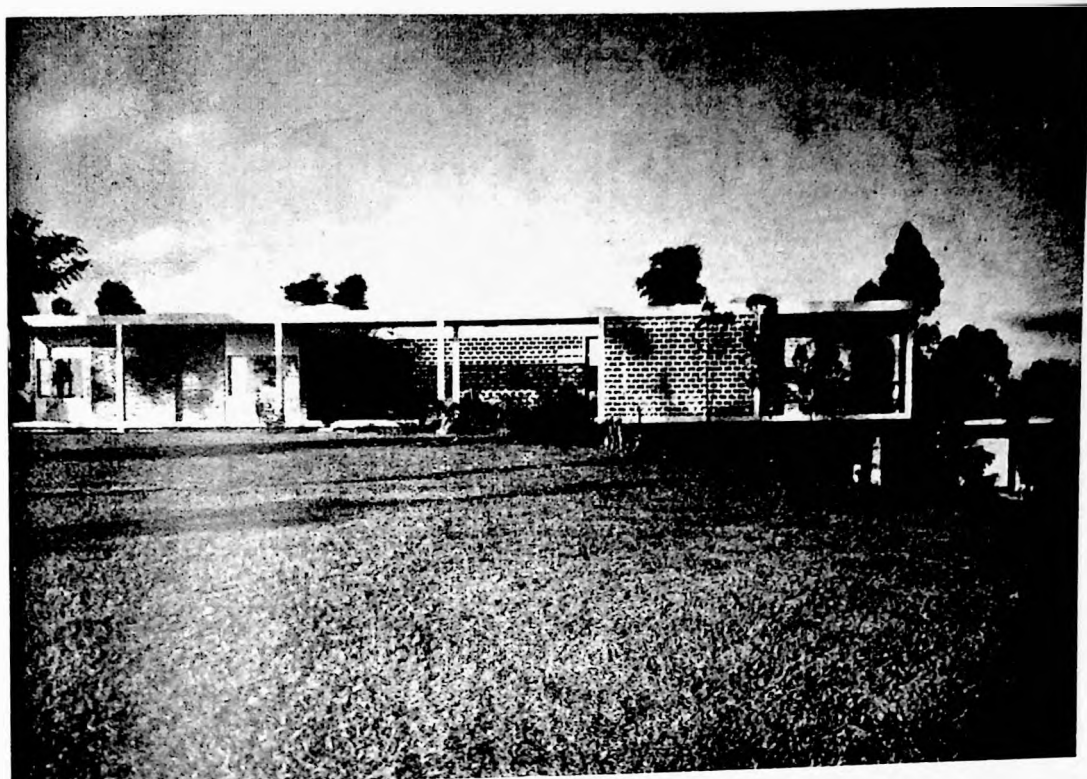
Obra	Resid. e Ateliê na Rua Avanhandava
Arquiteto	Oswaldo Arthur Bratke
Local	São Paulo/SP
Ano	1947
Publicação	Segawa; Dourado (1997) p.101-105



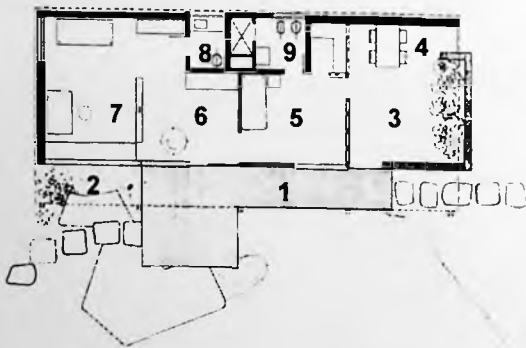
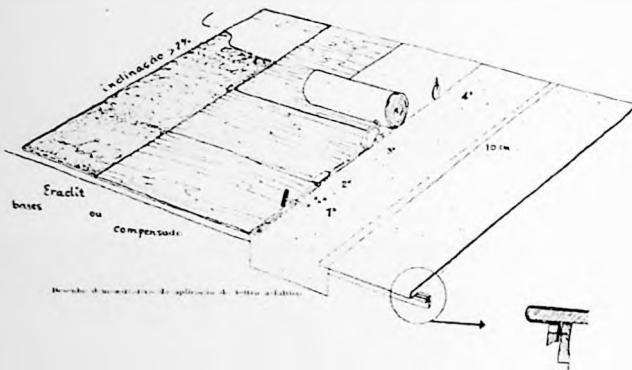
- 1 Entrada
- 2 Abrigo para Autos
- 3 Jardim
- 4 Escritório
- 5 Sala de Estar
- 6 Sala de Jantar
- 7 Dormitório
- 8 Banheiro
- 9 Cozinha
- 10 Copa
- 11 Área de Serviço
- 12 Terraço

Obra Residência Bratke II
 Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
 Local São Paulo/SP
 Ano 1951
 Publicação AD nº 5, mai/jun 1954

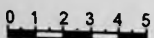
0 1 2 3 4 5



Obra Residência Bratke II
Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
Local São Paulo/SP
Ano 1951
Publicação AD nº 5, mai/jun 1954



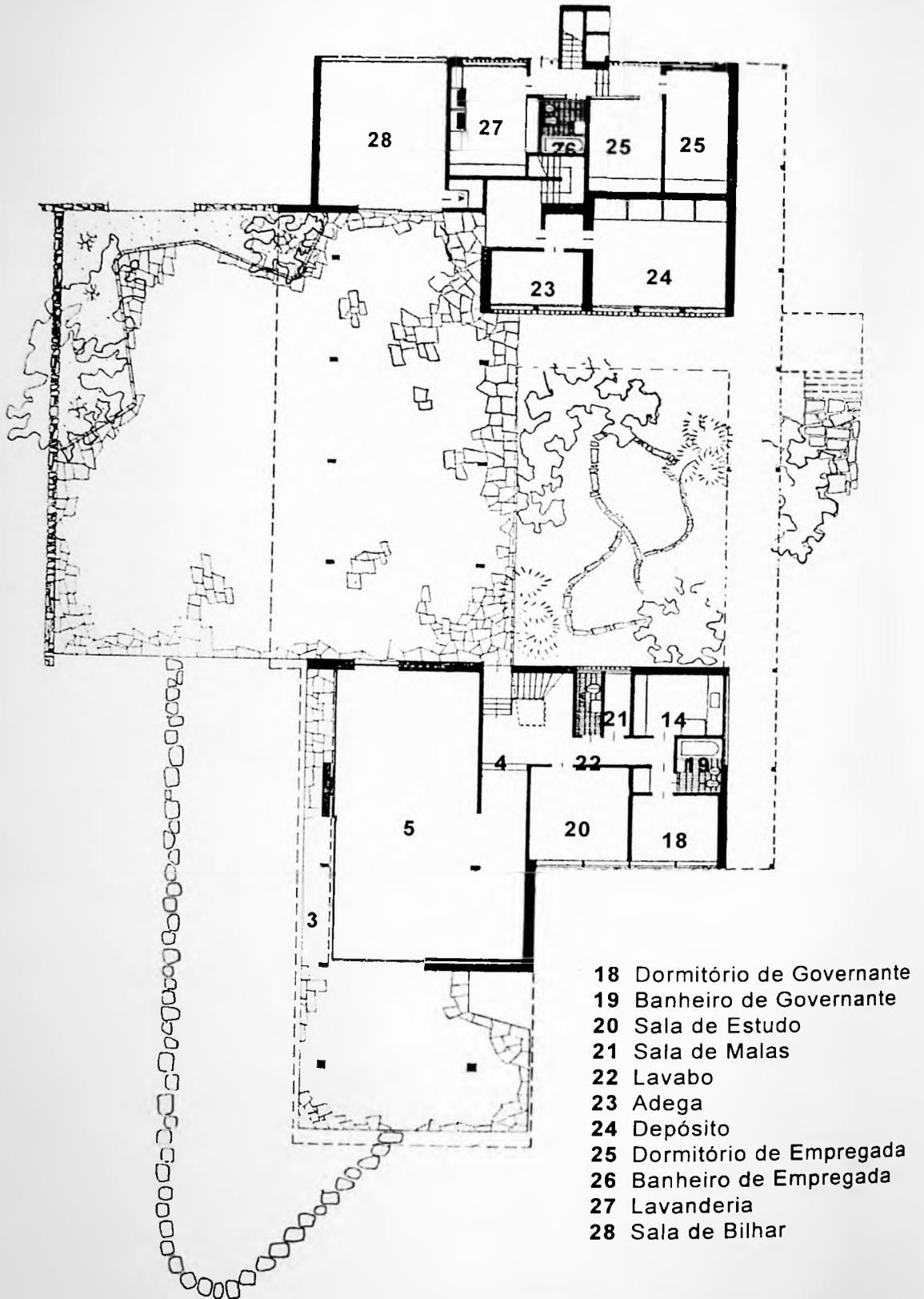
- 1 Entrada
- 2 Jardim
- 3 Estar
- 4 Sala de Jantar
- 5 Sala de Descanso
- 6 Sala de Reunião
- 7 Escritório
- 8 Banheiro
- 9 Banheiro Social



Obra Pavilhão-Estúdio
 Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
 Local São Paulo/SP
 Ano 1951
 Publicação Acrópole n° 195, 1954, p.130-132

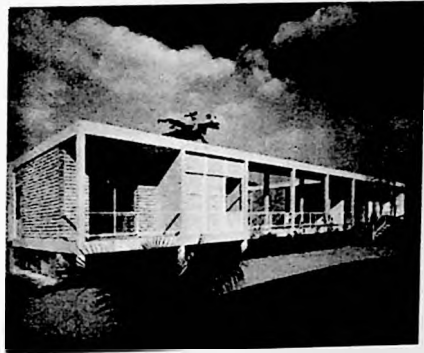
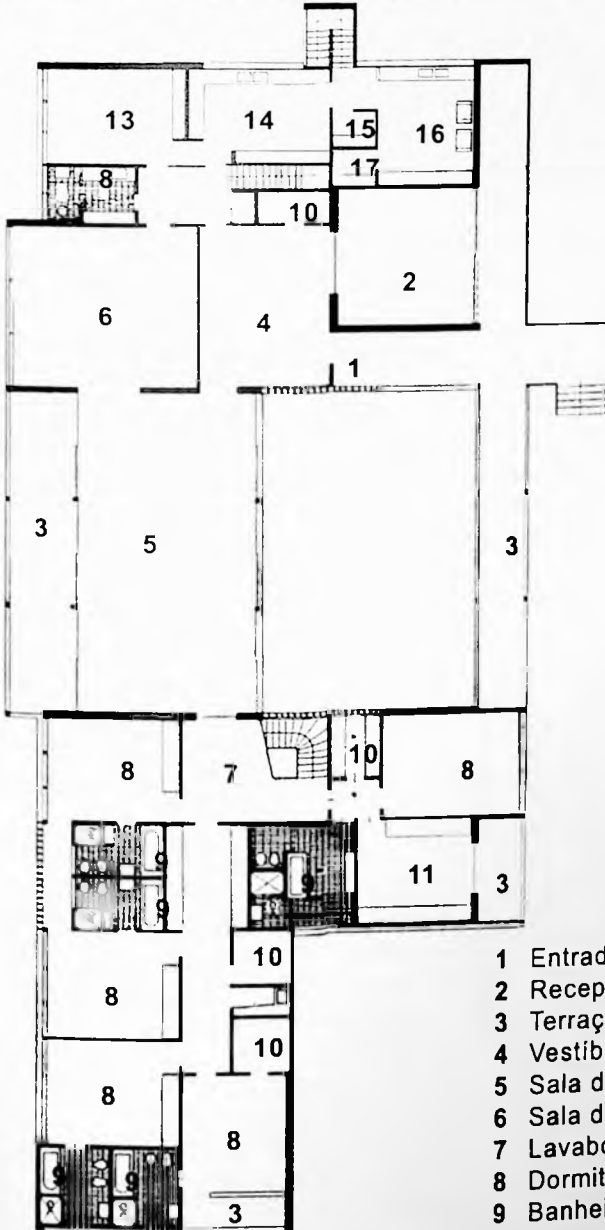
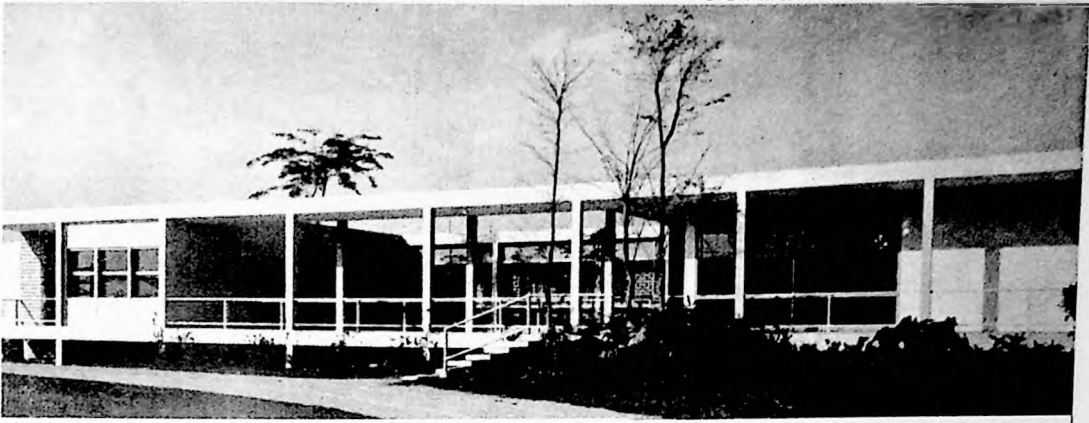


Obra Pavilhão-Estúdio
Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
Local São Paulo/SP
Ano 1951
Publicação Acrópole nº 195, 1954, p.130-132



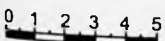
Obra Residência Oscar Americano
 Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
 Local São Paulo/SP
 Ano 1952
 Publicação AD nº12, jul/ago 1955

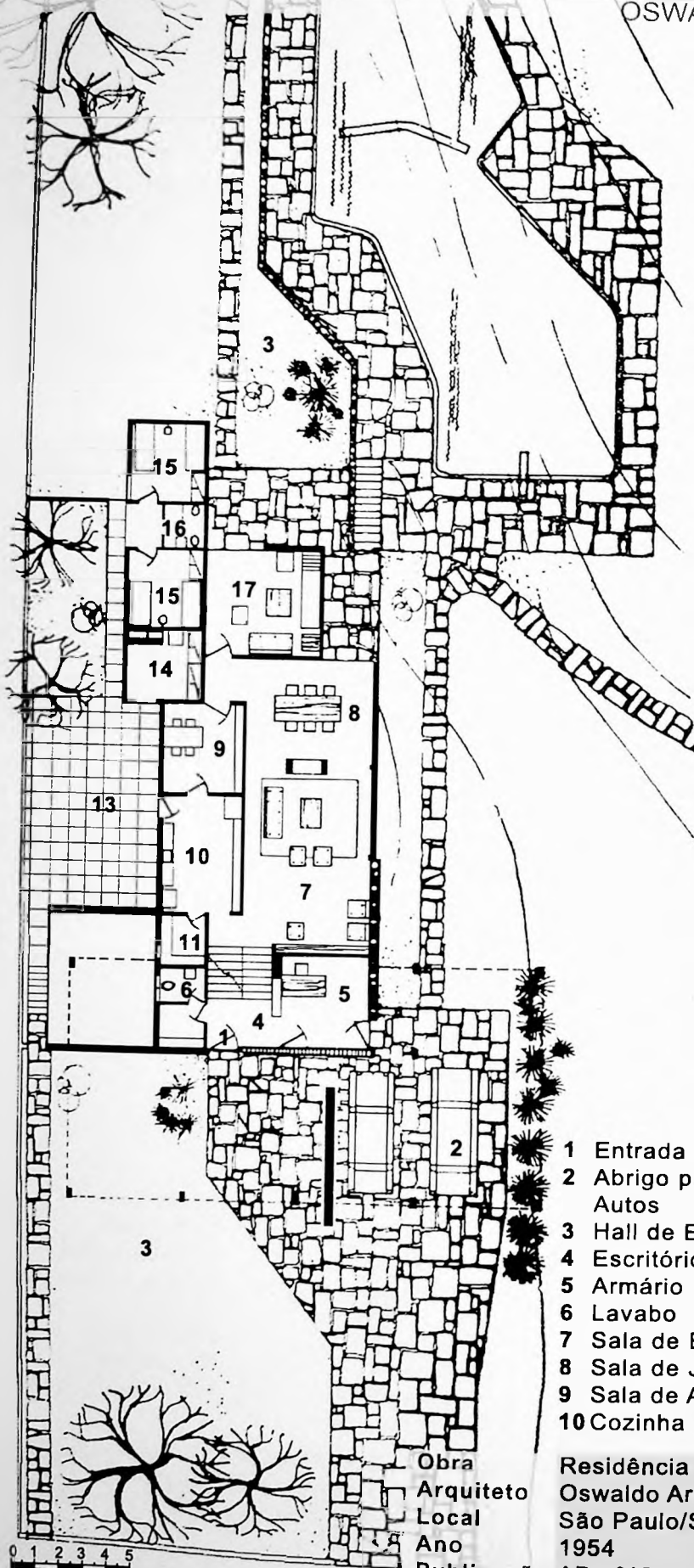
0 1 2 3 4 5



- 1 Entrada
- 2 Recepção
- 3 Terraço
- 4 Vestíbulo
- 5 Sala de Estar
- 6 Sala de Jantar
- 7 Lavabo
- 8 Dormitório
- 9 Banheiro
- 10 Armário
- 11 "Closet"
- 12 Copa Íntima
- 13 Sala de Almoço
- 14 Copa
- 15 Despensa
- 16 Cozinha
- 17 Câmara Frigorífica

Obra Residência Oscar Americano
 Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
 Local São Paulo/SP
 Ano 1952
 Publicação AD nº 12, jul/ago 1955





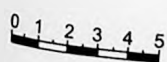
- | | |
|---------------------|----------------------------|
| 1 Entrada | 11 Despensa |
| 2 Abrigo para Autos | 12 Terraço |
| 3 Hall de Entrada | 13 Quintal |
| 4 Escritório | 14 Área de Serviço |
| 5 Armário | 15 Dormitório de Empregada |
| 6 Lavabo | 16 Banheiro de Empregada |
| 7 Sala de Estar | 17 Sala de Leitura |
| 8 Sala de Jantar | |
| 9 Sala de Almoço | |
| 10 Cozinha | |

Obra
Arquiteto
Local
Ano
Publicação

Residência em Chácara Flora
Oswaldo Arthur Bratke
São Paulo/SP
1954
AD nº13, set-out/1965

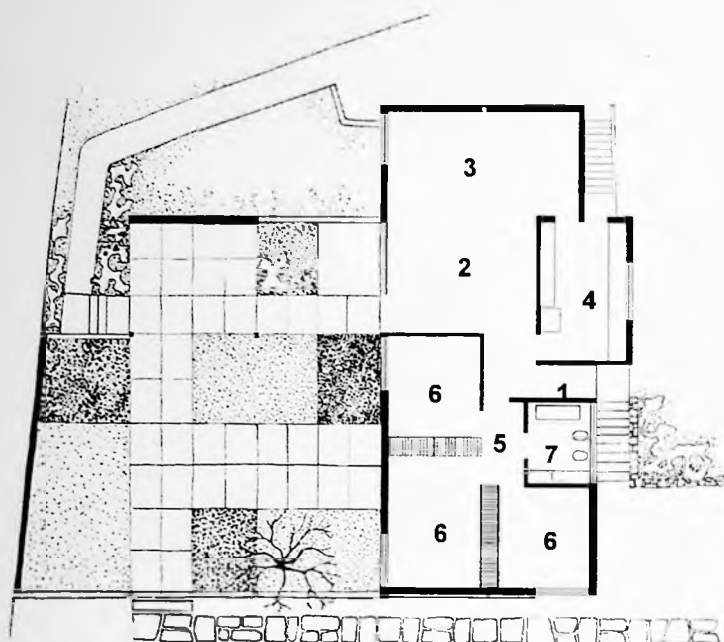


Superior

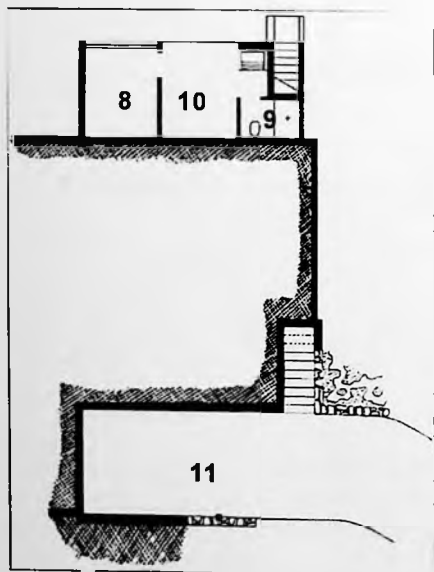


- 18 Dormitório
- 19 Banheiro
- 20 Lavabo
- 21 Hall
- 22 "Closet"

Obra Residência em Chácara Flora
Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
Local São Paulo/SP
Ano 1954
Publicação AD nº13, set-out/1965



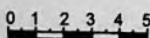
Superior



Inferior

- 1 Entrada
- 2 Sala de Estar
- 3 Sala de Jantar
- 4 Cozinha
- 5 Hall dos Dormitórios
- 6 Dormitório
- 7 Banheiro
- 8 Dormitório de Empregada
- 9 Banheiro de Empregada
- 10 Lavanderia
- 11 Garagem

Obra Residência no Morumbi
 Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
 Local São Paulo/SP
 Ano 1953-1954
 Publicação Acrópole nº 231, jan 1958, p.90-91





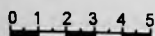
Obra Residência no Morumbi
Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
Local São Paulo/SP
Ano 1953-1954
Publicação Acrópole nº 231, jan 1958, p.90-91

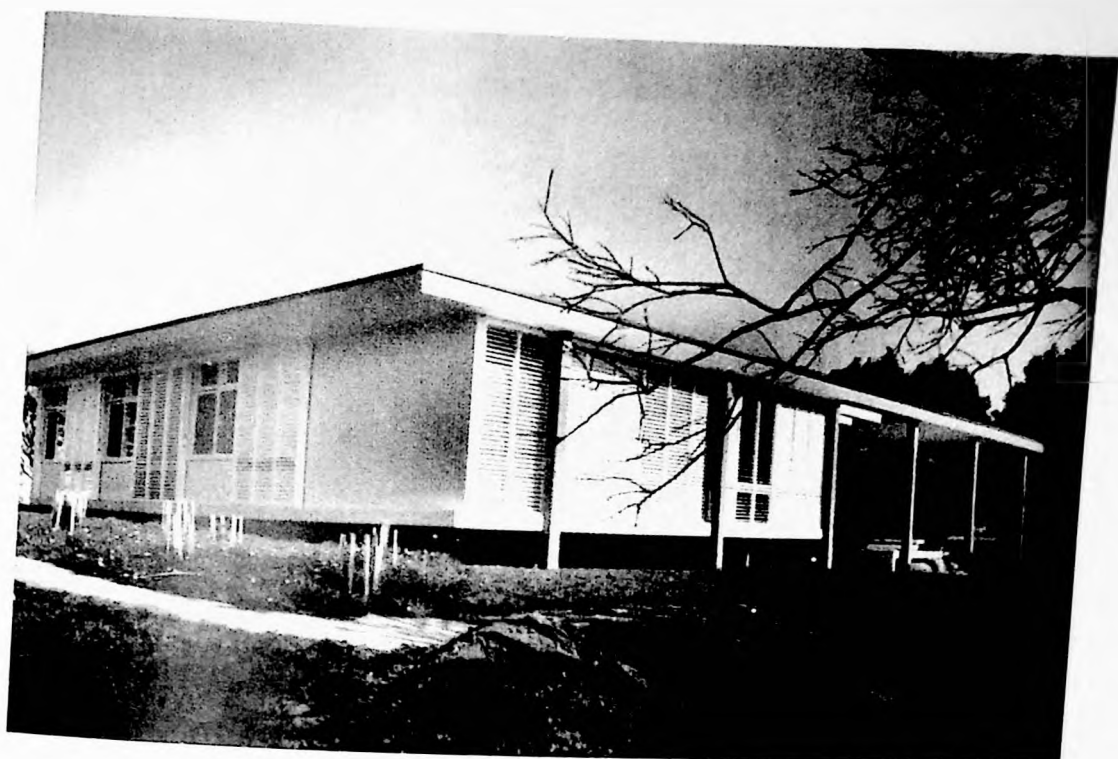


- | | | | |
|----|----------------|----|----------------------------|
| 1 | Entrada | 11 | Banheiro |
| 2 | Sala de Estar | 12 | Rouparia |
| 3 | "Deck" | 13 | Pátio |
| 4 | Sala de Jantar | 14 | Garagem |
| 5 | Copa | 15 | Sala de Brinquedos |
| 6 | Cozinha | 16 | Lavanderia |
| 7 | Biblioteca | 17 | Despensa |
| 8 | Dormitório | 18 | Dormitório de
Empregada |
| 9 | Vestiário | 19 | Pátio |
| 10 | Toilete | | |

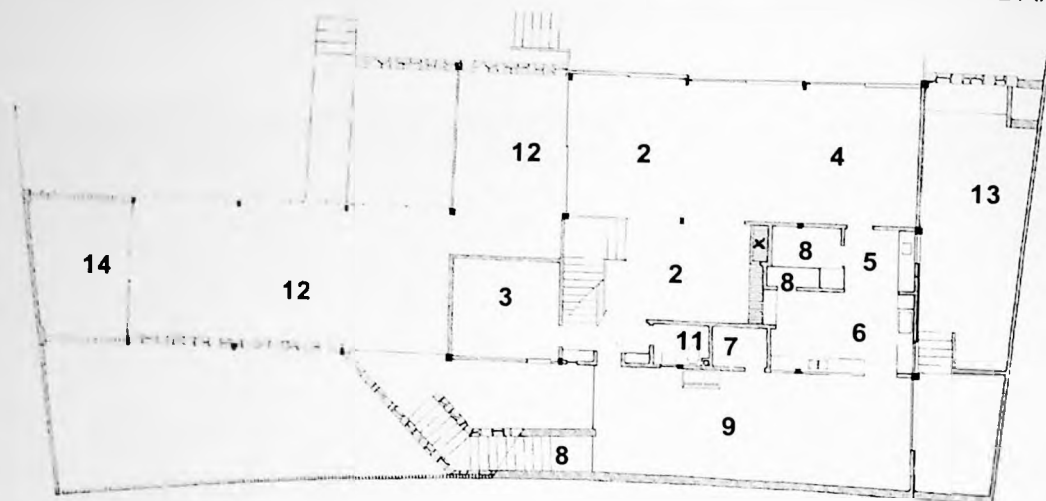
Obra Residência no Jardim Guedala
 Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
 Local São Paulo/SP
 Ano 1961

Publicação Acrópole nº 282, mai 1962, p.184-7

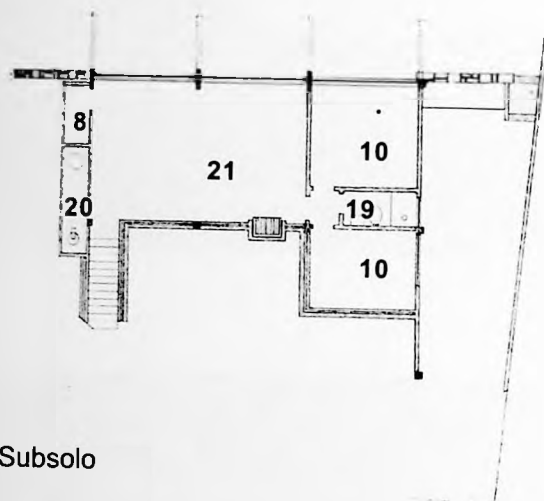




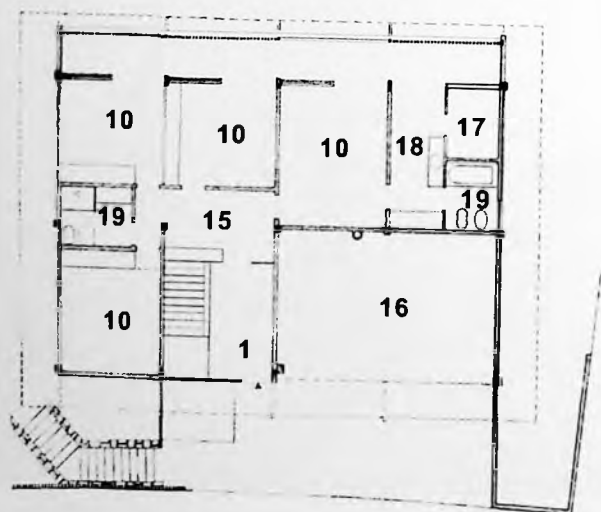
Obra Residência no Jardim Guedala
Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
Local São Paulo/SP
Ano 1961
Publicação Acrópole nº 282, mai 1962, p.184-7



Térreo



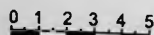
Subsolo

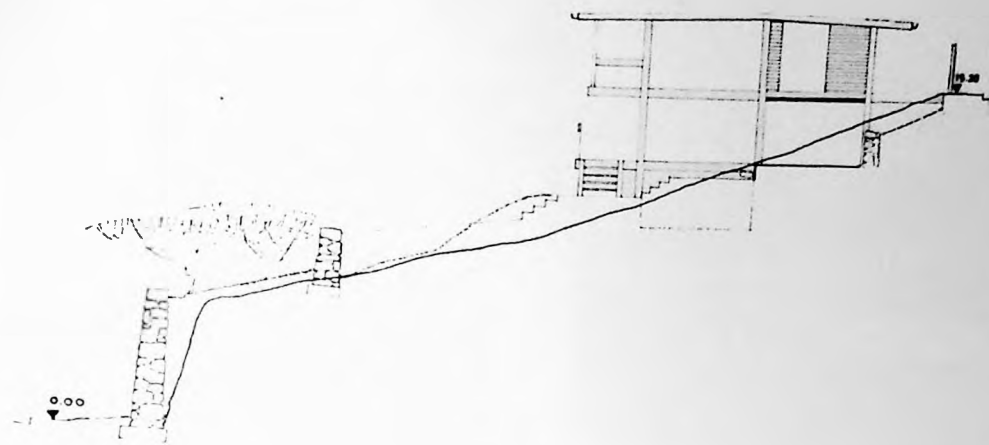


Superior

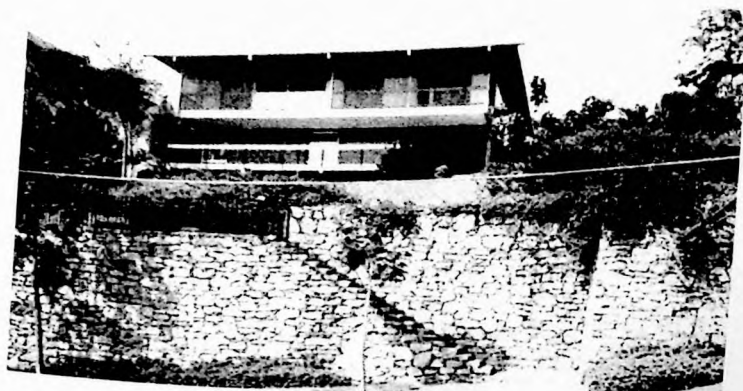
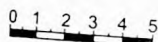
- | | |
|------------------|--------------------|
| 1 Balcão | 12 Terraço |
| 2 Sala de Estar | 13 Área de Serviço |
| 3 Biblioteca | 14 Estufa |
| 4 Sala de Jantar | 15 Vestibulo |
| 5 Copa | 16 Garagem |
| 6 Cozinha | 17 Vestiário |
| 7 Despensa | 18 Toucador |
| 8 Armários | 19 Banheiro |
| 9 Lavanderia | 20 Recreação |
| 11 Lavabo | 21 Depósito |

Obra Residência Bratke III
 Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
 Local São Paulo/SP
 Ano 1960
 Publicação Acrópole nº 333, out 1966, p.38-42

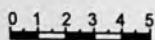
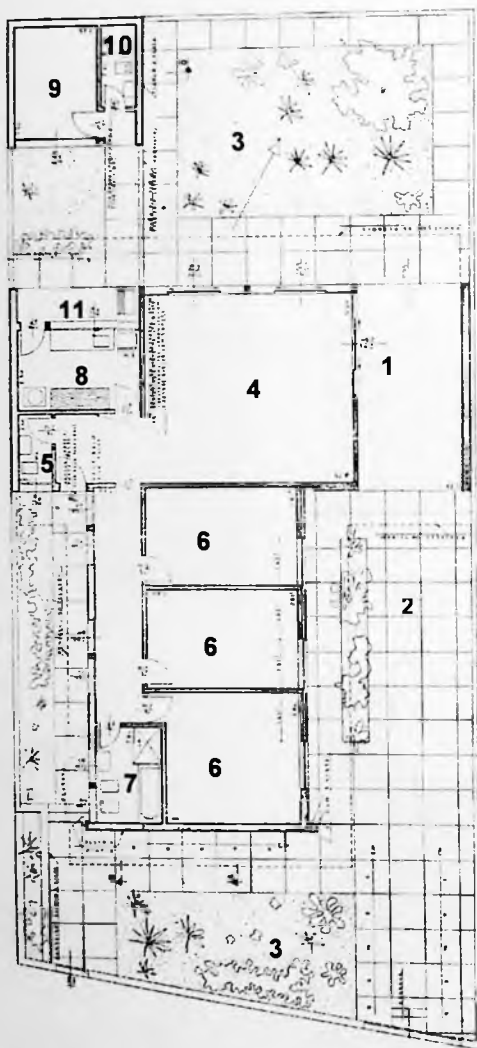
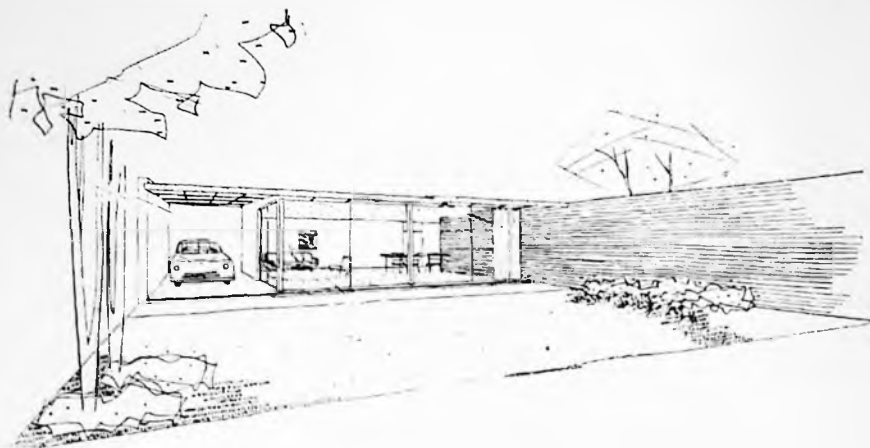




Corte



Obra Residência Bratke
Arquiteto Oswaldo Arthur Bratke
Local São Paulo/SP
Ano 1960
Publicação Acrópole nº 333, out 1966, p.38-42

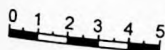
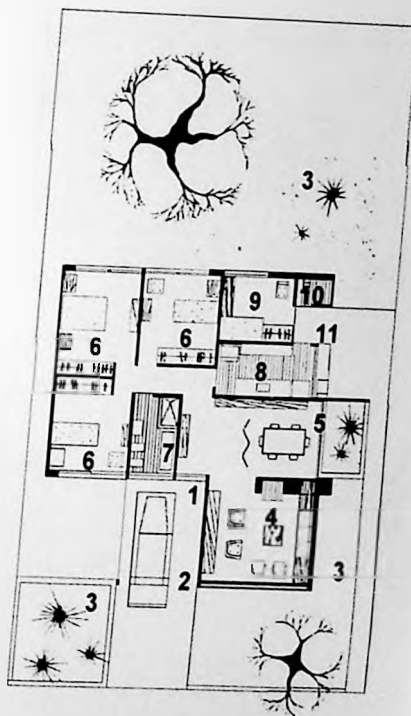
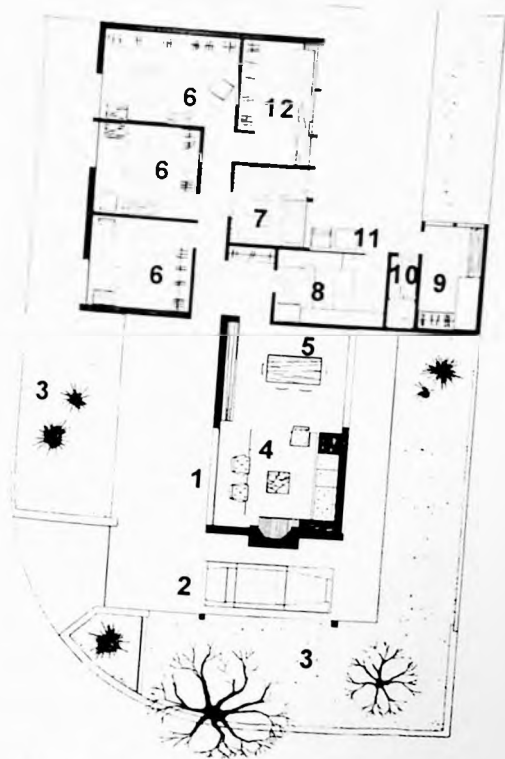


- | | |
|---------------------|-----------------|
| 1 Entrada | 7 Banheiro |
| 2 Abrigo para Autos | 8 Cozinha |
| 3 Jardim | 9 Dormitório de |
| 4 Sala de Estar | 10 Empregada |
| 5 Lavabo | Banheiro de |
| 6 Dormitório | 11 Empregada |
| | Lavanderia |

Obra
Arquiteto
Local
Ano

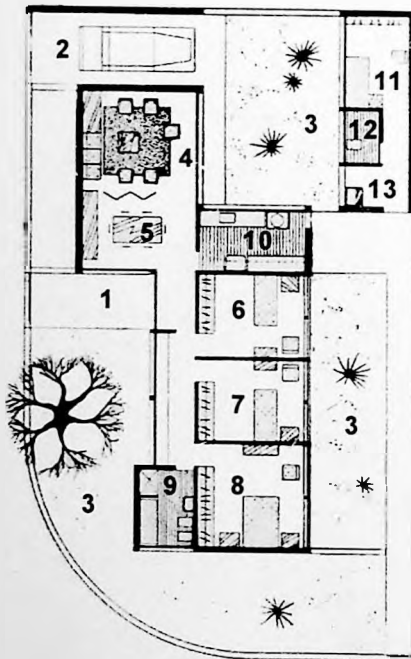
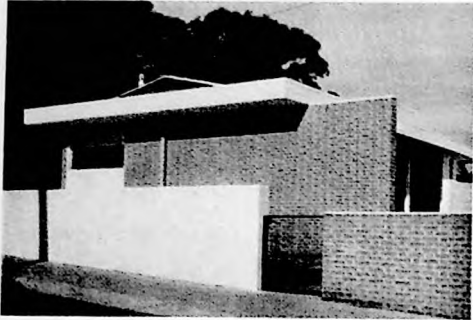
Residência no Jardim Ana Rosa
Salvador Candia
São Paulo/SP
1951

Publicação Acrópole nº 158, jun 1951, p.54-65



- 1 Entrada
- 2 Abrigo para Autos
- 3 Jardim
- 4 Estar
- 5 Sala de Jantar
- 6 Banheiro
- 8 Cozinha
- 9 Dormitório de Empregada
- 10 Banheiro de Empregada
- 11 Área de Serviço
- 12 Escritório

Obra Conjunto Residencial Vila Elvira
 Arquiteto Plínio Croce e Roberto Aflalo
 Local São Paulo/SP
 Ano 1954
 Publicação Acrópole nº 200, jun 1955, p.351-58



0 1 2 3 4 5

- 1 Entrada
- 2 Garagem
- 3 Jardim
- 4 Estar
- 5 Sala de Jantar
- 6 Dormitório
- 7 Dormitório

- 8 Dormitório
- 9 Banheiro
- 10 Cozinha
- 11 Dormitório de
Empregada
- 12 Banheiro de
Empregada
- 13 Área de Serviço

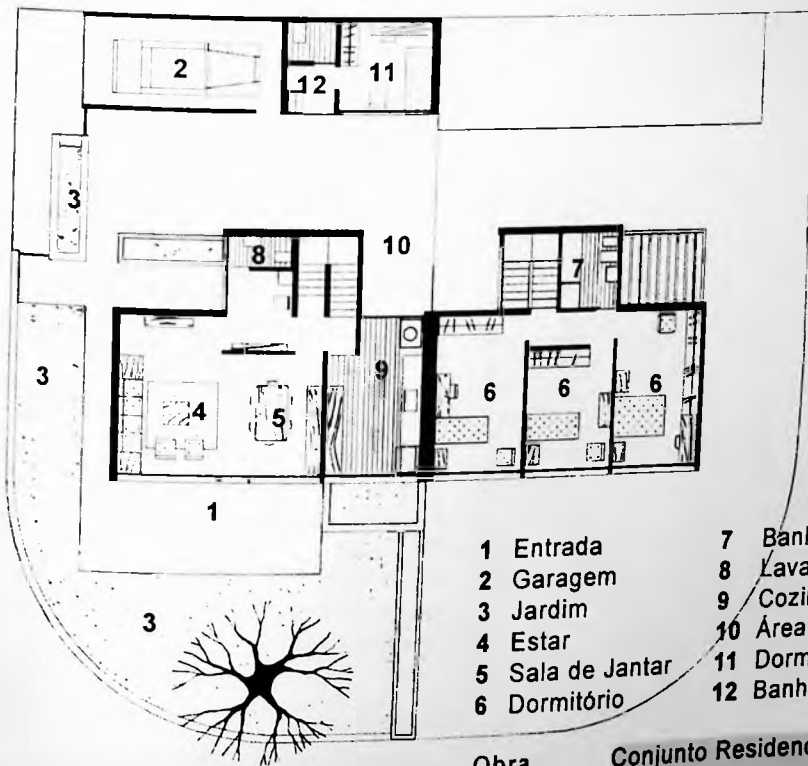
Obra
Arquiteto
Local
Ano

Conjunto Residencial Vila Elvira
Plínio Croce e Roberto Aflalo
São Paulo/SP
1954

Publicação Acrópole nº 200, jun 1955, p.351



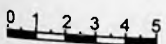
Superior

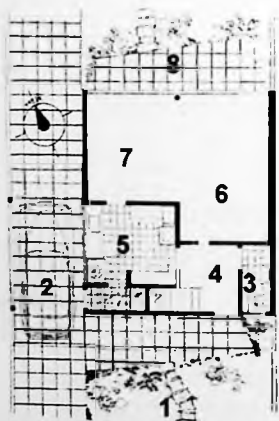
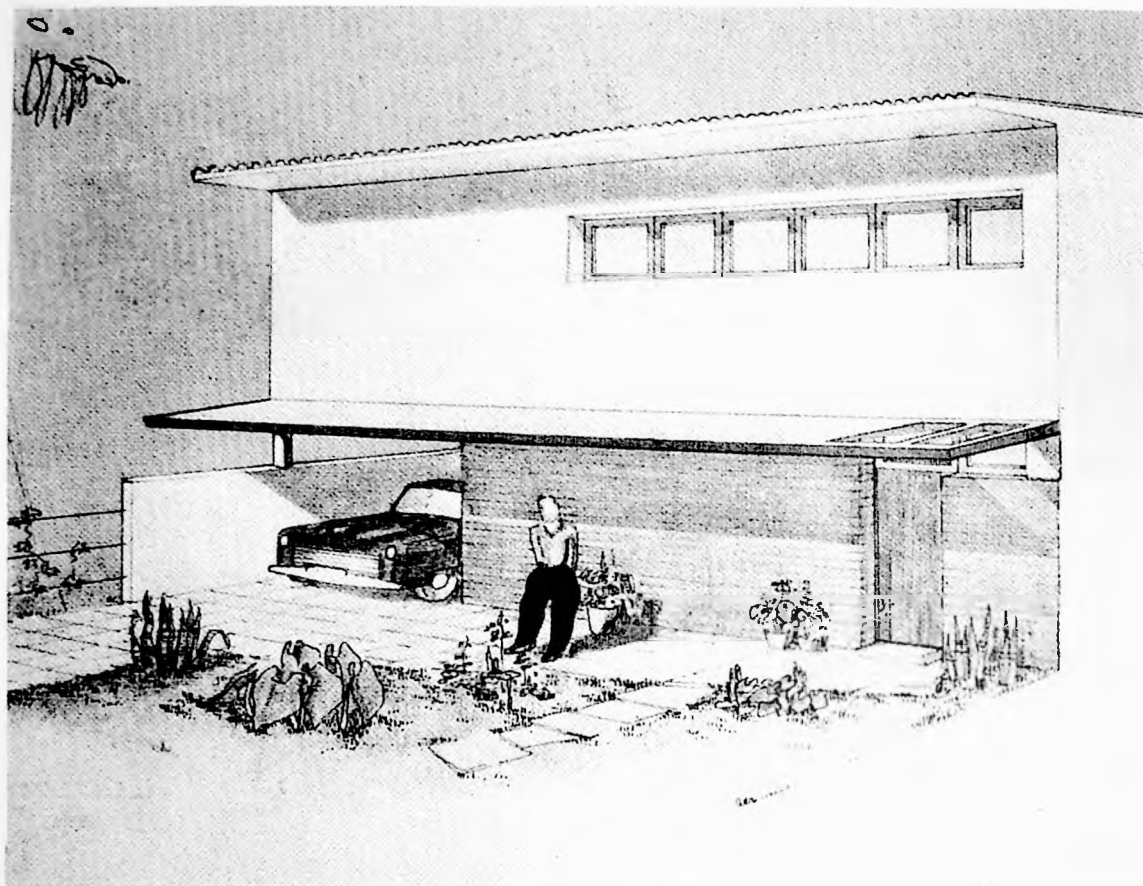


- | | | | |
|---|----------------|----|----------------------|
| 1 | Entrada | 7 | Banheiro |
| 2 | Garagem | 8 | Lavabo |
| 3 | Jardim | 9 | Cozinha |
| 4 | Estar | 10 | Área de Serviço |
| 5 | Sala de Jantar | 11 | Dormitório Empregada |
| 6 | Dormitório | 12 | Banheiro Empregada |

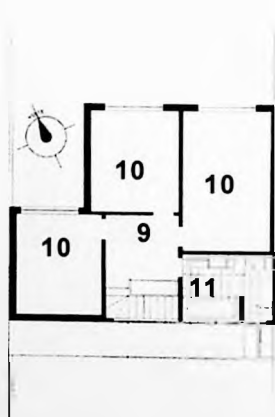
Obra Conjunto Residencial Vila Elvira
 Arquiteto Plínio Croce e Roberto Aflalo
 Local São Paulo/SP
 Ano 1957
 Publicação Acrópole nº 233, mar 1958, p.170-3

Terreo



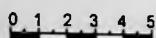


Terreo



Superior

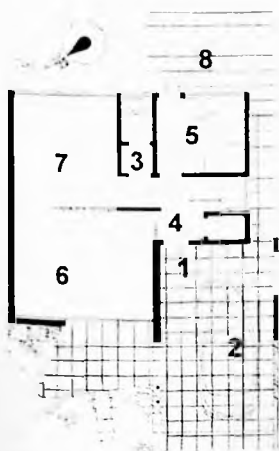
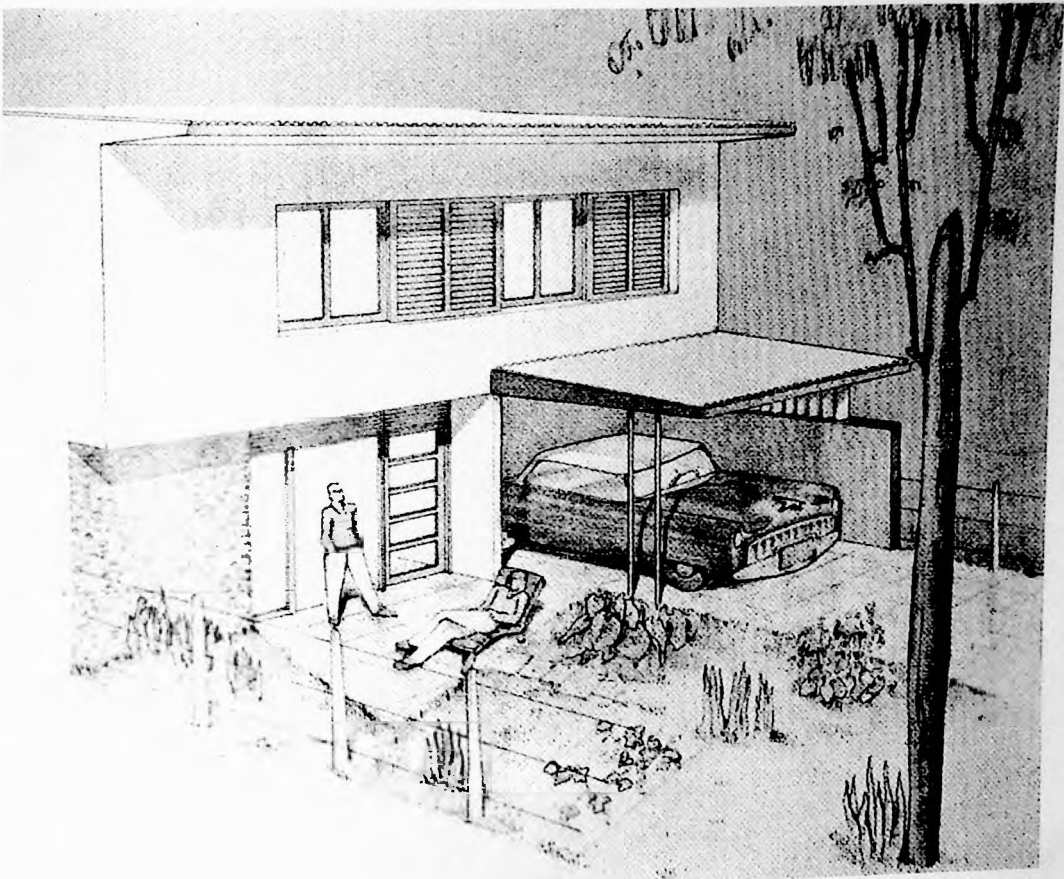
- 1 Entrada
- 2 Garagem
- 3 Lavabo
- 4 Vestibulo
- 5 Cozinha
- 6 Sala de Estar
- 7 Sala de Jantar
- 8 Pátio
- 9 Hall
- 10 Dormitorio
- 11 Banheiro



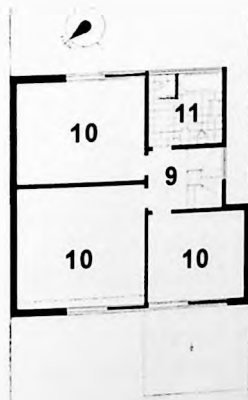
Obra Projeto de 2 Resid. - Tipo Medio
 Arquiteto Plinio Croce e Roberto Aflalo
 Local Sao Paulo/SP
 Ano 1949
 Publicação Acrópole nº 139, nov/1949, p.186-7

PROJETO DE 2 RESIDÊNCIAS TIPO MEDIO

PLINIO CROCE E ROBERTO AFLALO



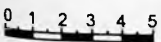
Terreo

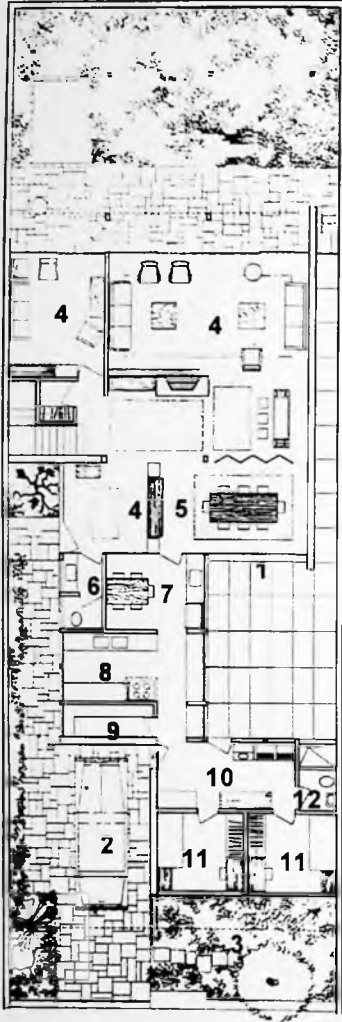


Superior

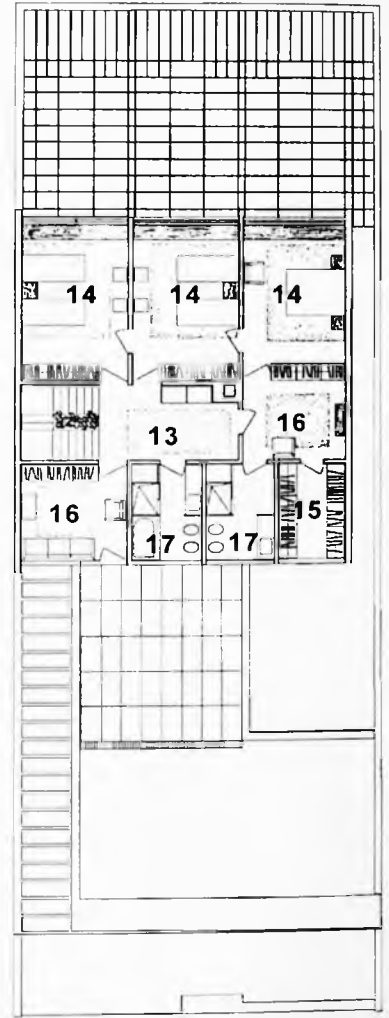
- 1 Entrada
- 2 Garagem
- 3 Lavabo
- 4 Vestibulo
- 5 Cozinha
- 6 Sala de Estar
- 7 Sala de Jantar
- 8 Pátio
- 9 Hall
- 10 Dormitorio
- 11 Banheiro

Obra Projeto de 2 Resid. - Tipo Medio
 Arquiteto Plinio Croce e Roberto Aflalo
 Local Sao Paulo/SP
 Ano 1949
 Publicação Acrópole nº 139, nov/1949, p.186-7





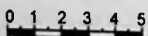
Terreo

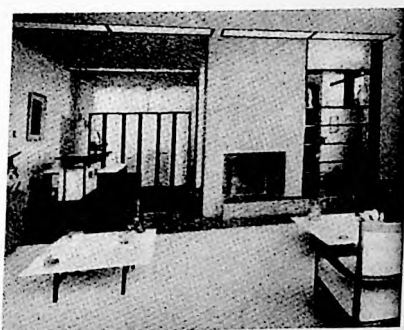
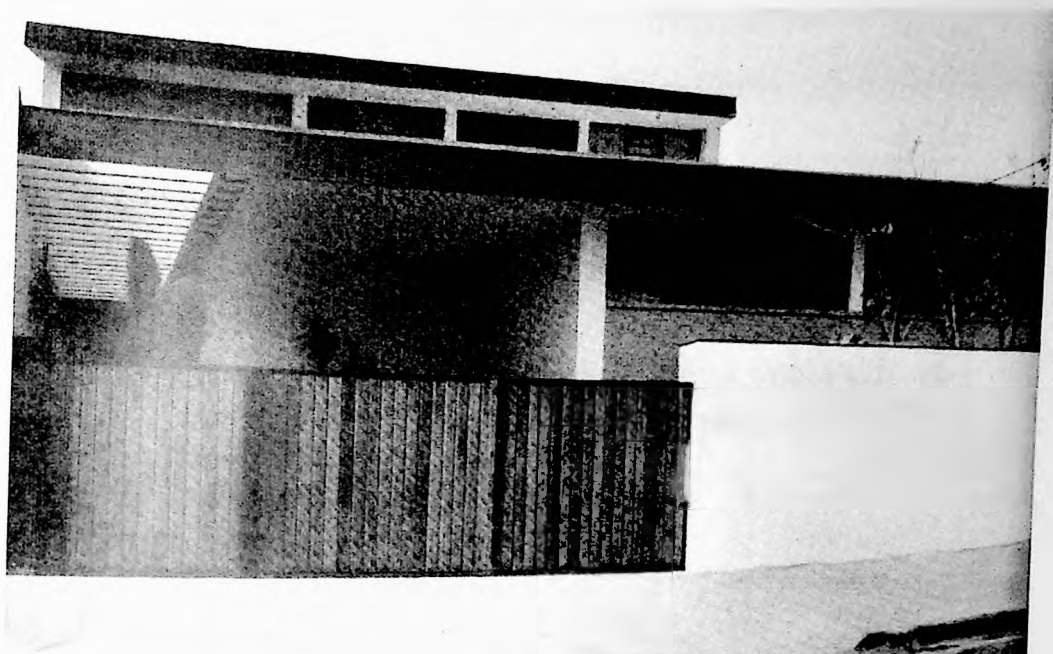


Superior

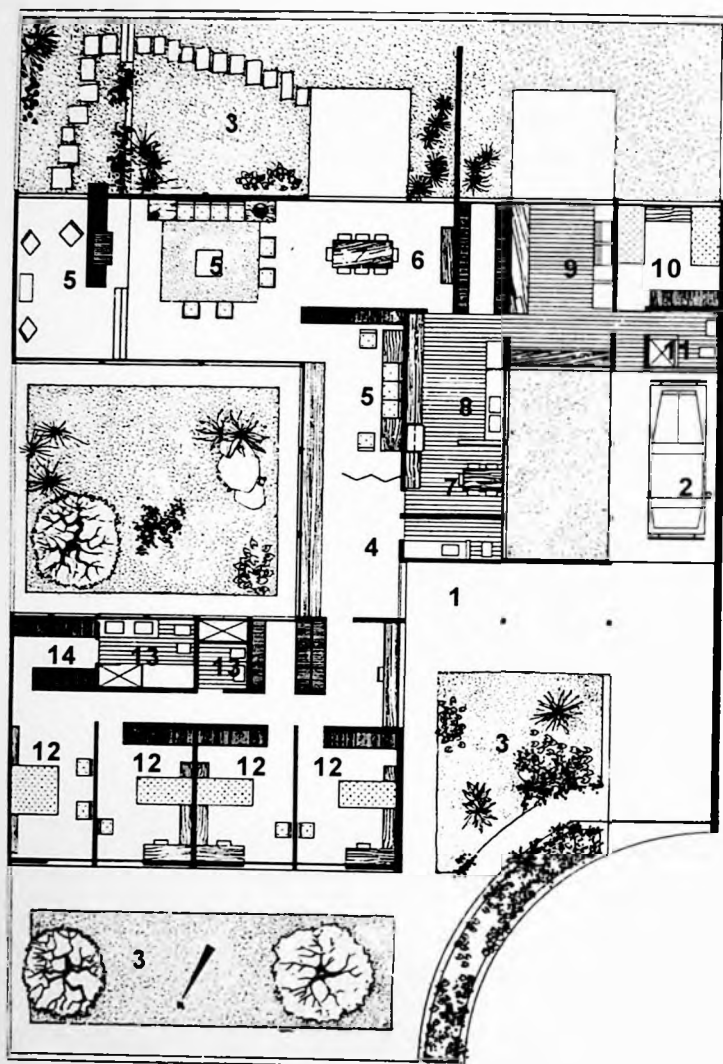
- | | |
|---------------------|-------------------------------|
| 1 Entrada | 10 Área de Serviço |
| 2 Abrigo para Autos | 11 Dormitório de
Empregada |
| 3 Jardim | 12 Banheiro de Empregada |
| 4 Sala de Estar | 13 Hall dos Dormitórios |
| 5 Sala de Jantar | 14 Dormitório |
| 6 Lavabo | 15 "Closet" |
| 7 Sala de Almoço | 16 Sala Íntima |
| 8 Cozinha | 17 Banheiro |
| 9 Despensa | |

Obra Residência no Pacaembú
 Arquiteto Plínio Croce / Roberto Aflalo
 Local São Paulo/SP
 Ano 1955
 Publicação Acrópole nº 216, out 1956, p.460-465





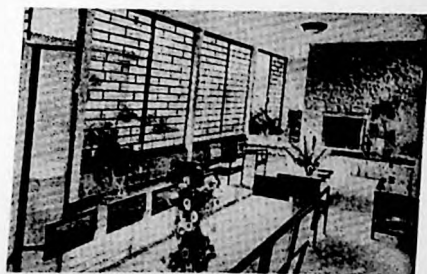
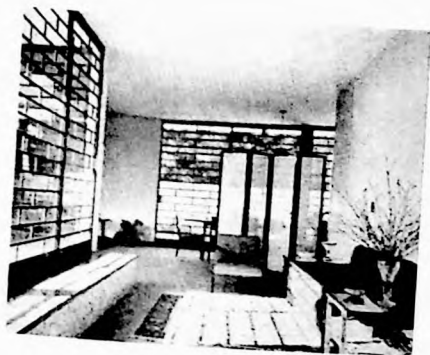
Obra Residência no Pacaembú
Arquiteto Plínio Croce / Roberto Aflalo
Local São Paulo/SP
Ano 1955
Publicação Acrópole nº 216, out 1956, p.460-465



0 1 2 3 4 5

- | | |
|------------------|----------------------------|
| 1 Entrada | 8 Cozinha |
| 2 Garagem | 9 Área de Serviço |
| 3 Jardim | 10 Dormitório de Empregada |
| 4 Vestíbulo | 11 Banheiro de Empregada |
| 5 Sala de Estar | 12 Dormitório |
| 6 Sala de Jantar | 13 Banheiro |
| 7 Sala de Almoço | 14 "Closet" |

Obra Residência no Jardim Europa
 Arquiteto Plínio Croce / Roberto Aflalo
 Local São Paulo/SP
 Ano 1956
 Publicação AD nº 24, jul/ago 1957



Obra Residência no Jardim Europa
Arquiteto Plínio Croce / Roberto Aflalo
Local São Paulo/SP
Ano 1956
Publicação AD nº 24, jul/ago 1957



Fachada Lateral



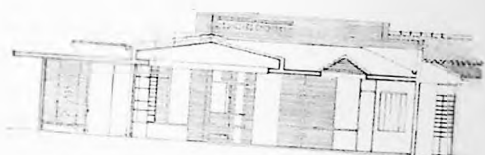
Fachada Lateral



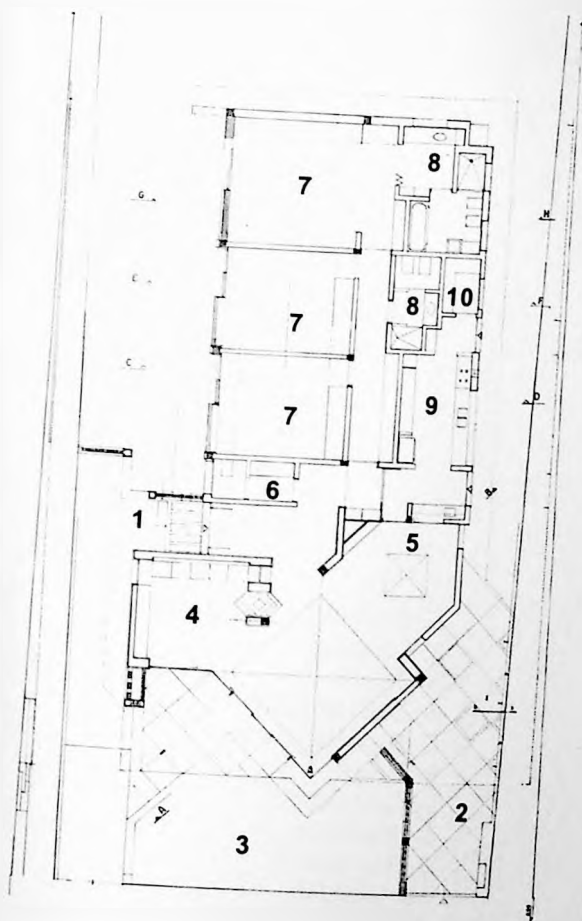
Fachada Frontal



Obra Residência das Esquadrias Azuis
 Arquiteto Galiano Ciampaglia
 Local São Paulo/SP
 Ano 1959-1960
 Publicação -

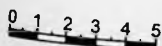


Corte

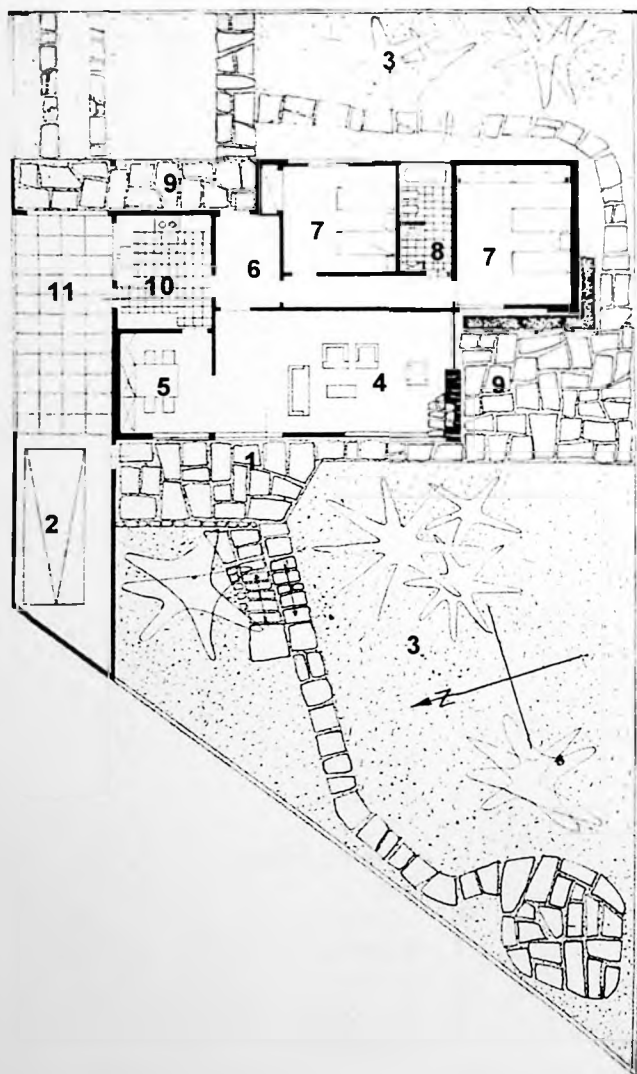
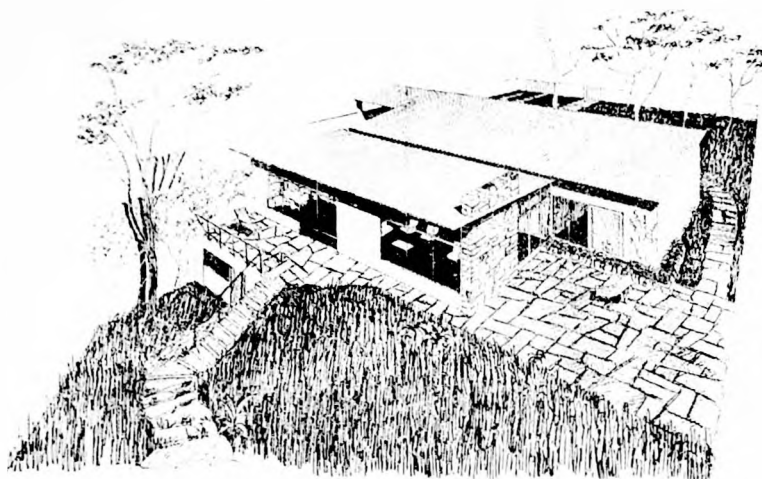


- 1 Entrada
- 2 Garagem
- 3 Jardim
- 4 Sala de Estar
- 5 Bar
- 6 Lavabo
- 7 Dormitório
- 8 Banheiro
- 9 Cozinha
- 10 Despensa

Planta

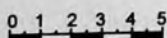


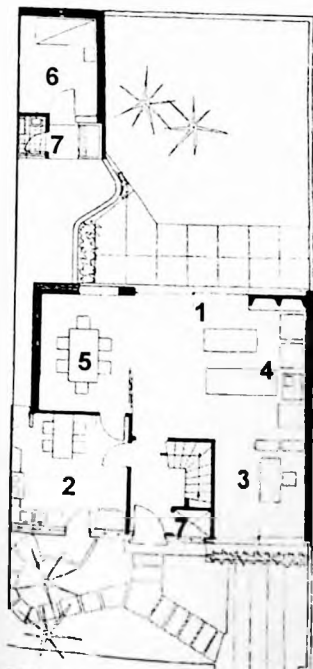
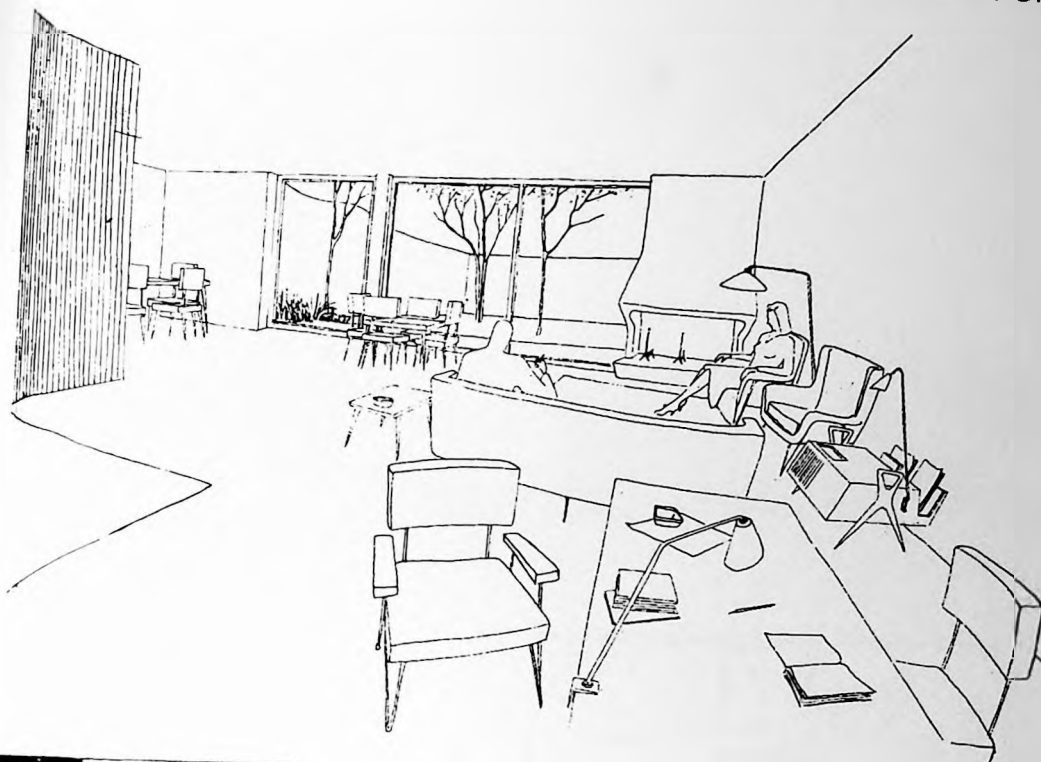
Obra **Residência das Esquadrias Azuis**
Arquiteto **Galiano Ciampaglia**
Local **São Paulo/SP**
Ano **1959-1960**
Publicação -



- 1 Entrada
- 2 Garagem
- 3 Jardim
- 4 Sala de Estar
- 5 Sala de Jantar
- 6 Hall
- 7 Dormitório
- 8 Banheiro
- 9 Terraço
- 10 Cozinha
- 11 Pátio de Serviço

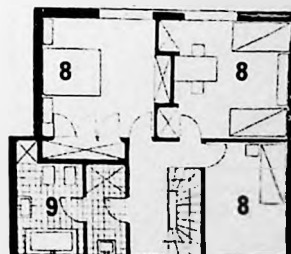
Obra Residência no Alto de Pinheiros
 Arquiteto Giancarlo Fongaro
 Local São Paulo/SP
 Ano 1951
 Publicação Acrópole n° 160, ago 1951, p.140





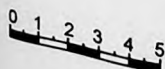
Térreo

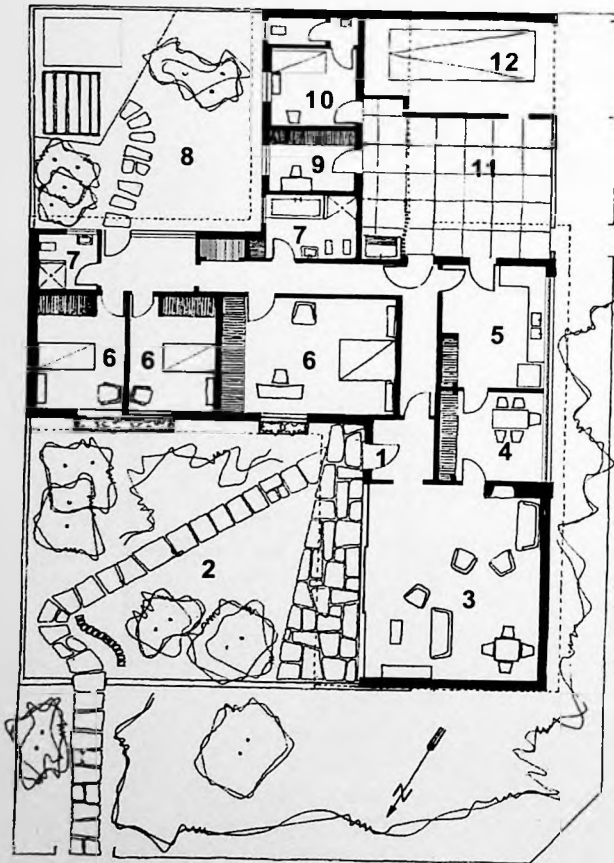
Superior



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

Obra Residência à Rua Itobi
 Arquiteto Giancarlo Fongaro
 Local São Paulo/SP
 Ano 1951
 Publicação Acrópole nº 159, jul 1951, p.96-7

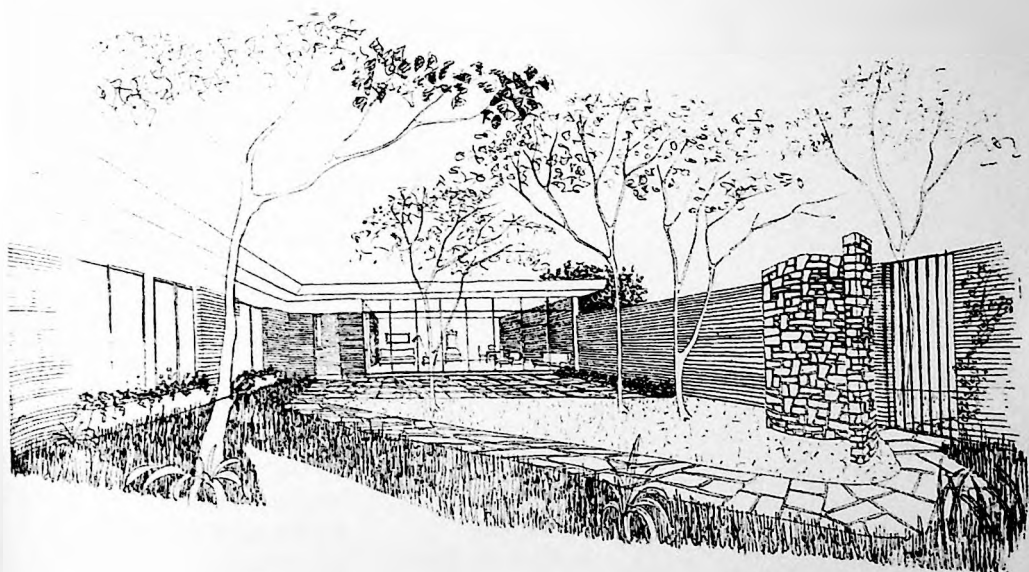
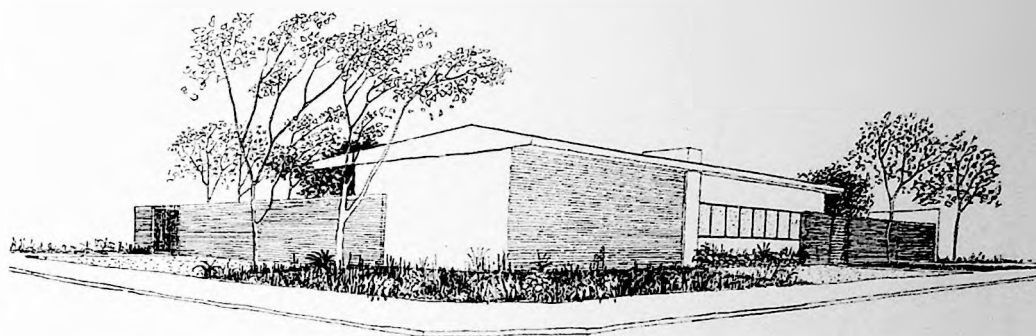




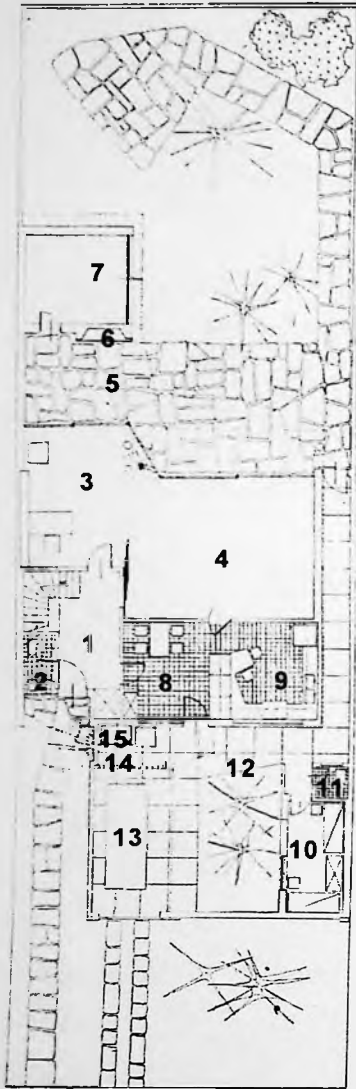
- 1 Entrada
- 2 Pátio Social
- 3 Sala de Estar
- 4 Sala de Almoço
- 5 Cozinha
- 6 Dormitório
- 7 Banheiro
- 8 Pátio Interno
- 9 Rouparia
- 10 Dormitório de Empregada
- 11 Área de Serviço
- 12 Garagem

Obra Residência em São Paulo
 Arquiteto Giancarlo Fongaro
 Local São Paulo/SP
 Ano 1951
 Publicação Acrópole nº 158, jun 1951, p.74-75

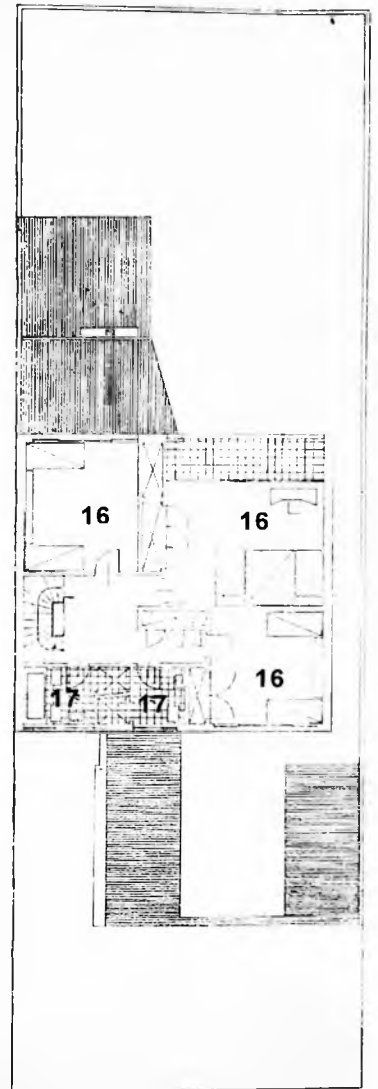
0 1 2 3 4 5



Obra Residência em São Paulo
Arquiteto Giancarlo Fongaro
Local São Paulo/SP
Ano 1951
Publicação Acrópole nº 158, jun 1951, p.74-75



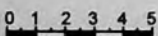
Térreo

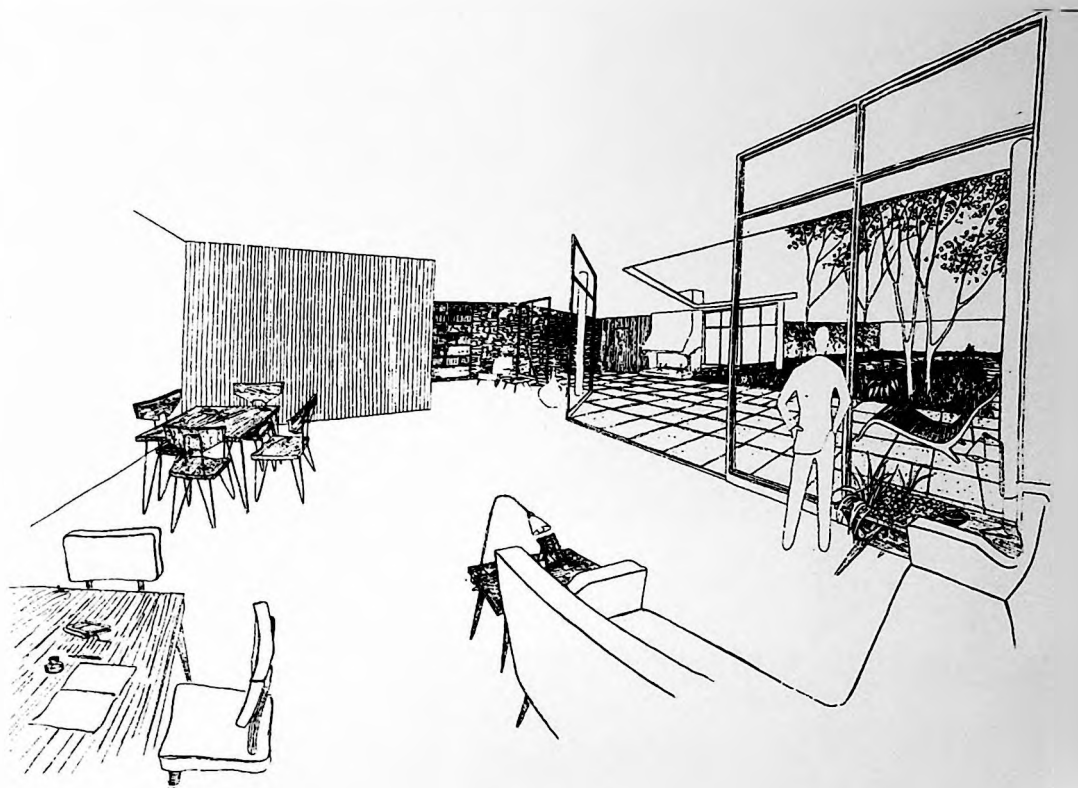


Superior

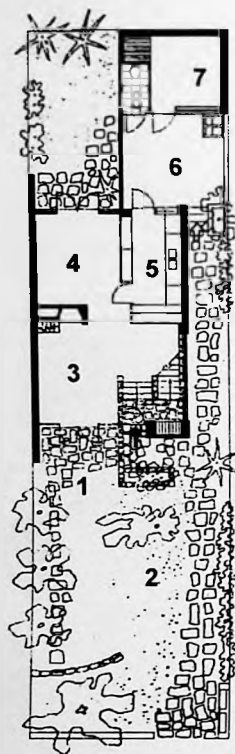
- | | | | |
|---|----------------|----|-------------------------|
| 1 | Entrada | 10 | Dormitório de Empregada |
| 2 | Banheiro | 11 | Banheiro de Empregada |
| 3 | Estúdio | 12 | Área de Serviço |
| 4 | Sala de Estar | 13 | Garagem |
| 5 | Teraço Coberto | 14 | Lavanderia |
| 6 | Churrasqueira | 15 | Guarda-chapéus |
| 7 | Sala de Jogos | 16 | Dormitório |
| 8 | Copa | 17 | Banheiro |
| 9 | Cozinha | | |

Obra Residência à Rua Polônia
 Arquiteto Giancarlo Fongaro
 Local São Paulo/SP
 Ano 1950
 Publicação Acrópole nº 155, mar 1951, p.281-3

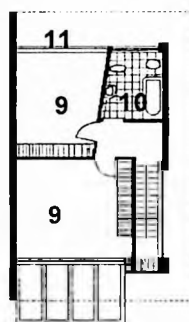




Obra	Residência à Rua Polônia
Arquiteto	Giancarlo Fongaro
Local	São Paulo/SP
Ano	1950
Publicação	Acrópole nº 155, mar 1951, p.281-3



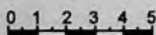
Inferior

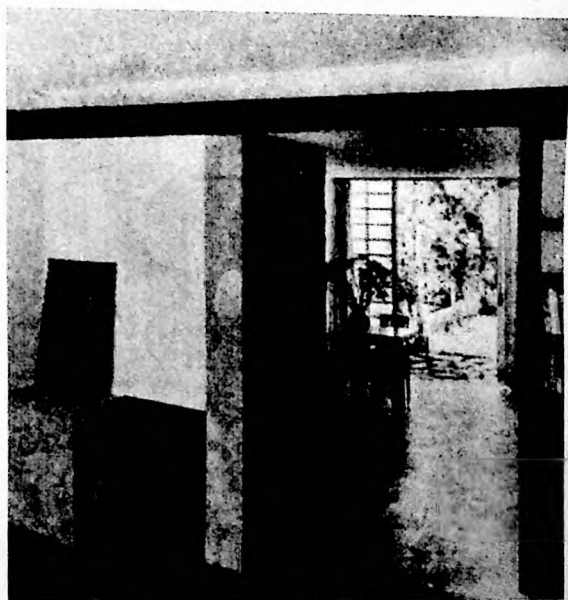
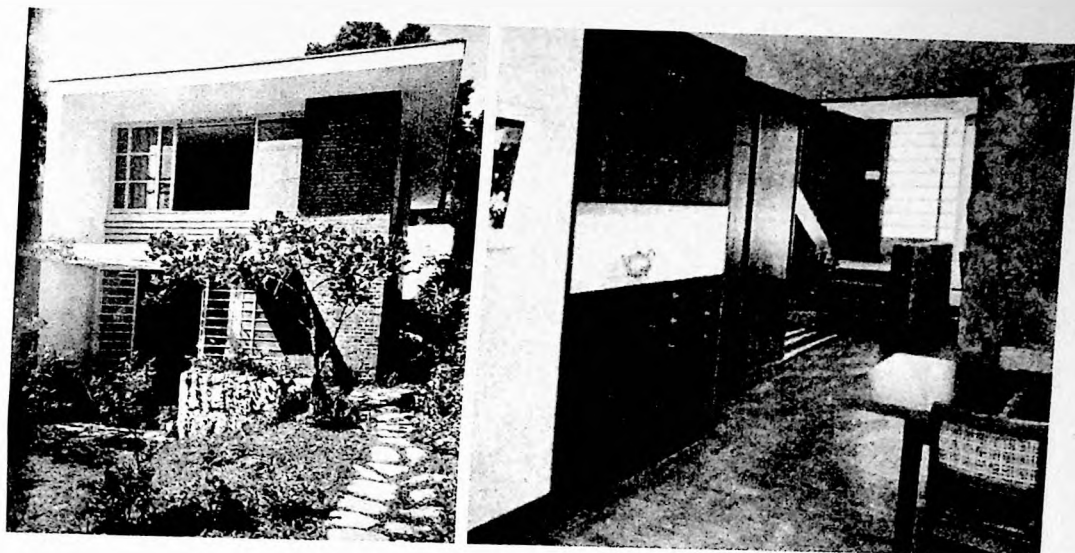


Superior

- 1 Entrada
- 2 Jardim
- 3 Sala de Estar
- 4 Sala de Jantar
- 5 Cozinha
- 6 Área de Serviço
- 7 Dormitório de Empregada
- 8 Banheiro de Empregada
- 9 Dormitório
- 10 Banheiro
- 11 Terraço

Obra Residência em São Paulo
 Arquiteto Miguel Forte/Jacob Ruchti/Ciampaglia
 Local São Paulo/SP
 Ano 1947
 Publicação Architectural Forum, nov 1947, p.97

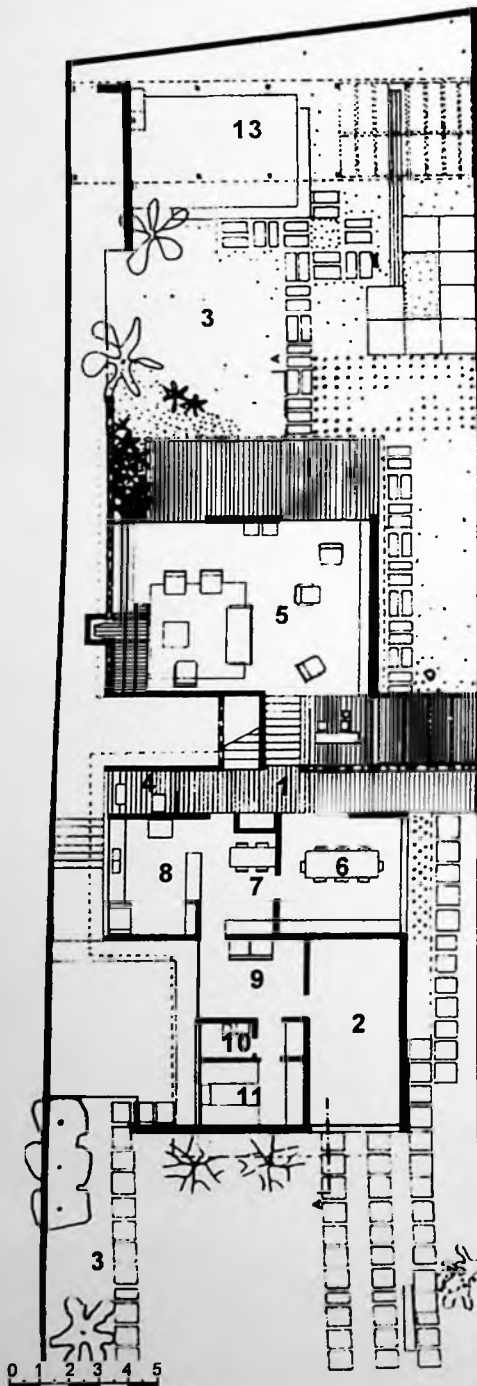
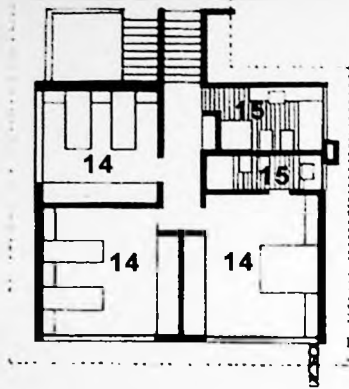




Obra Residência em São Paulo
Arquiteto Miguel Forte/Jacob Ruchti/Ciampaglia
Local São Paulo/SP
Ano 1947
Publicação Architectural Forum, nov 1947, p.97

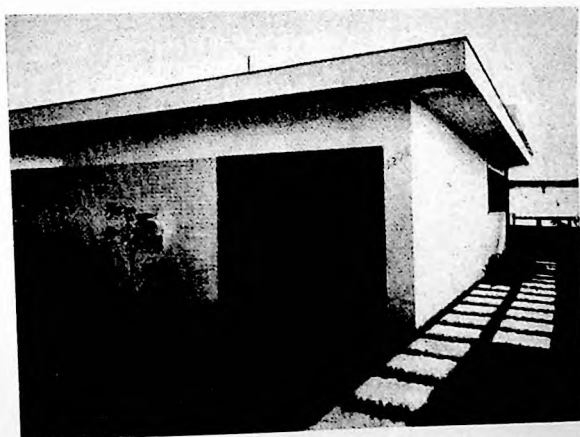
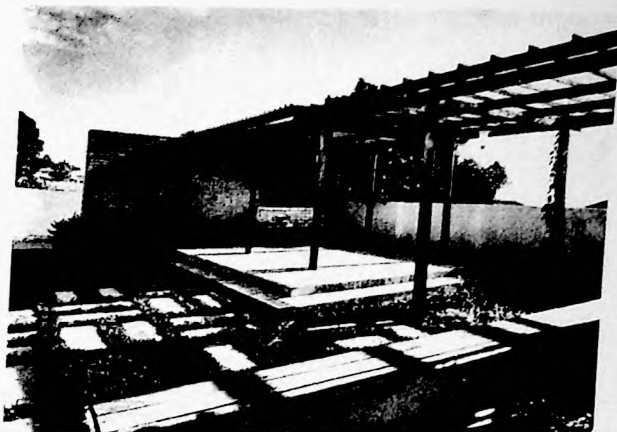
RESIDÊNCIA NO ALTO DA LAPA

ROSA GRENA KLIASS / WLADEMIR KLIASS

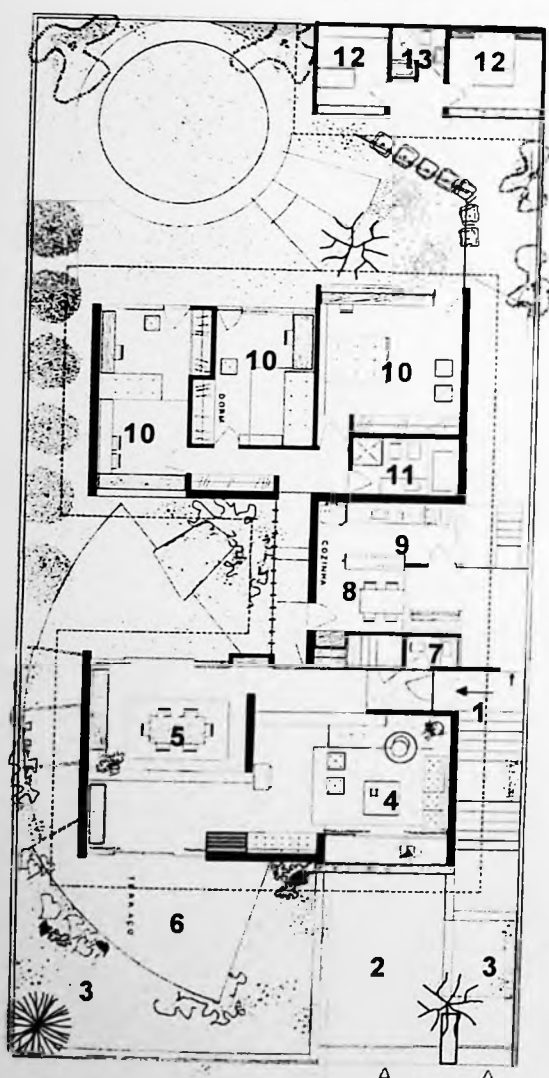


- | | | | |
|---|----------------|----|-------------------------|
| 1 | Entrada | 8 | Cozinha |
| 2 | Garagem | 9 | Lavanderia |
| 3 | Jardim | 10 | Banheiro de Empregada |
| 4 | Lavabo | 11 | Dormitório de Empregada |
| 5 | Sala de Estar | 12 | Terraço |
| 6 | Sala de Jantar | 13 | Churrasqueira |
|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

Obra Residência no Alto da Lapa
 Arquiteto Rosa Grena Kliass/Wladimir Kliass
 Local São Paulo/SP
 Ano 1960
 Publicação Acrópole nº 272, jul 1961, p.288-290



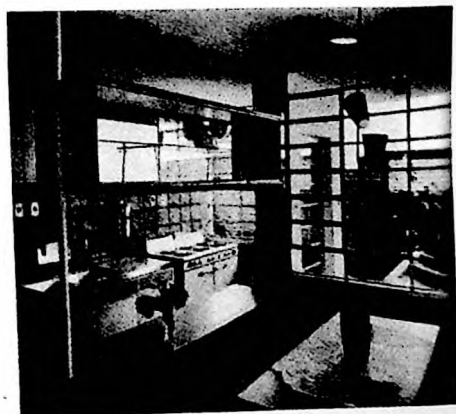
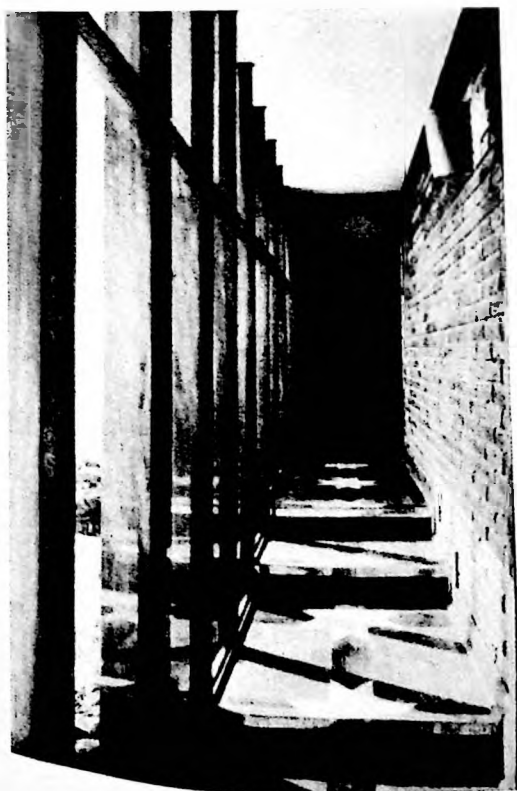
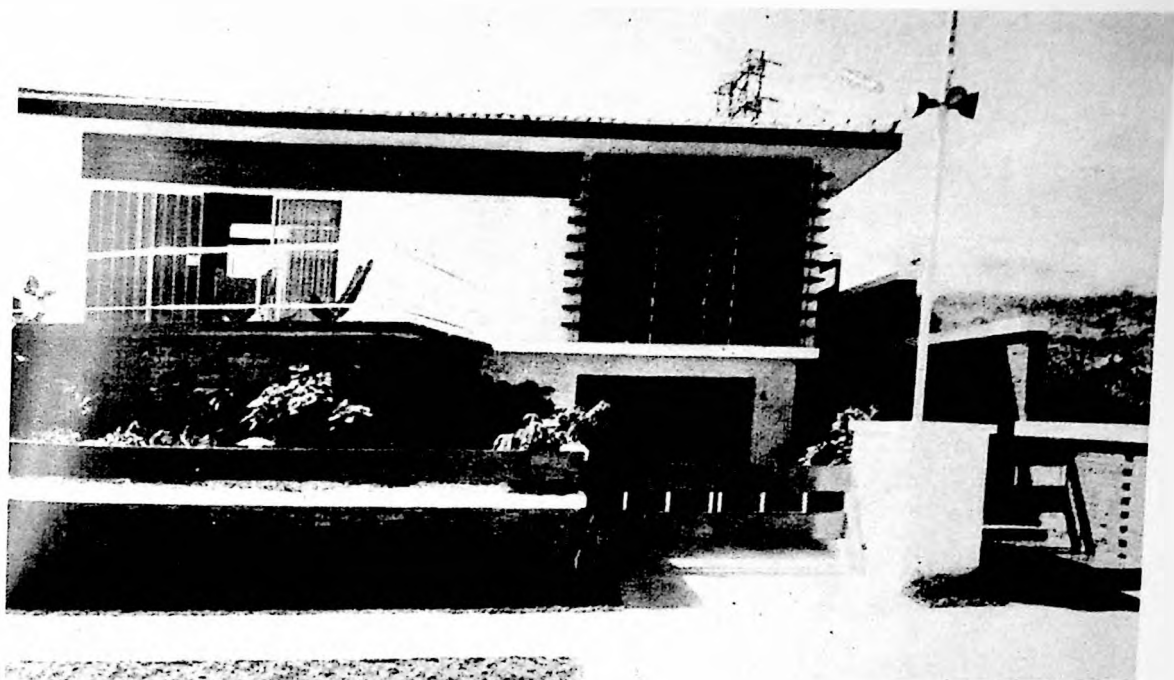
Obra Residência no Alto da Lapa
Arquiteto Rosa Grená Kliass/Wladimir Kliass
Local São Paulo/SP
Ano 1960
Publicação Acrópole nº 272, jul 1961, p.288-290



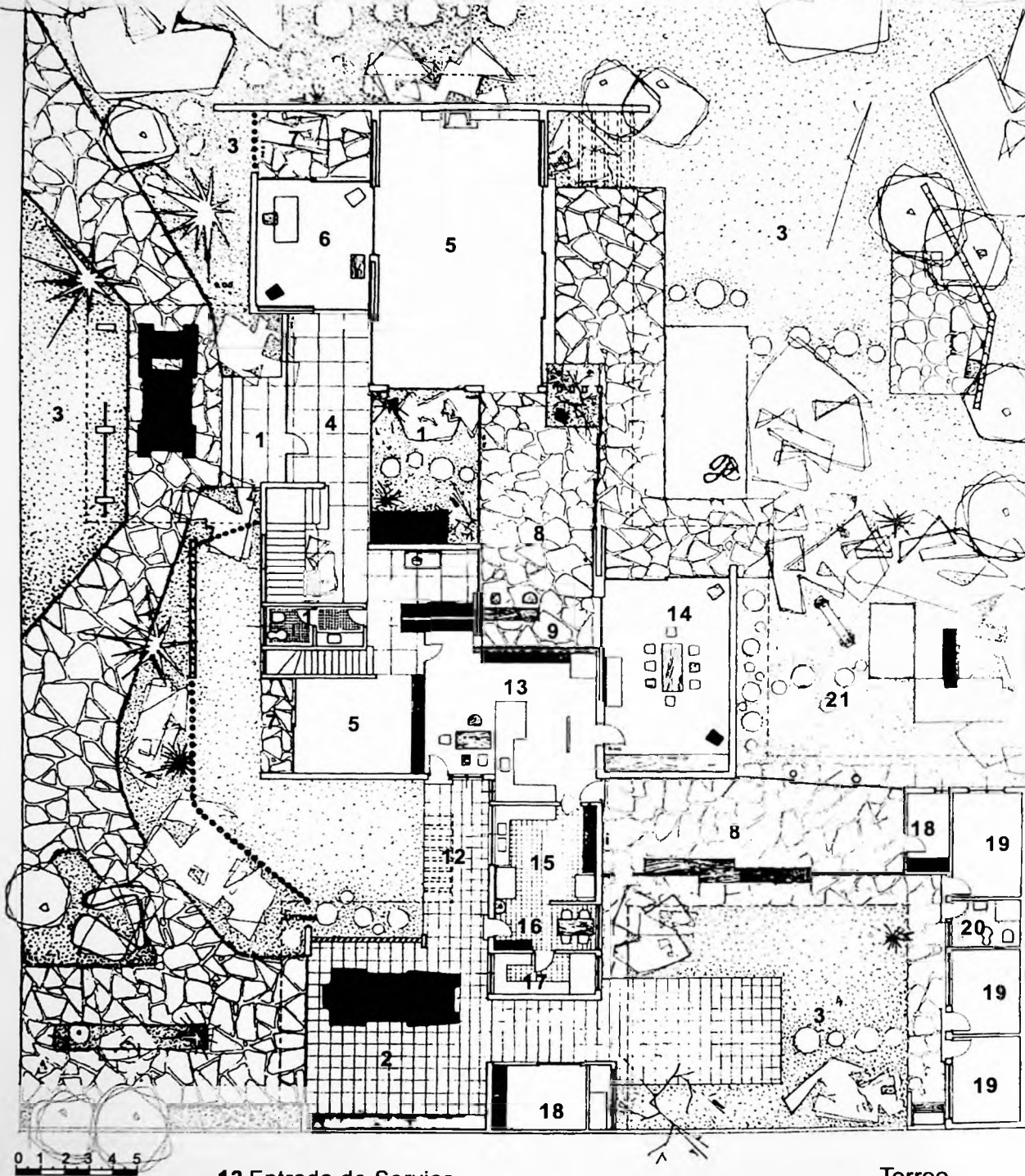
- | | | | |
|---|-------------------|----|----------------------------|
| 1 | Entrada | 9 | Cozinha |
| 2 | Abrigo para Autos | 10 | Dormitório |
| 3 | Jardim | 11 | Banheiro |
| 4 | Sala de Estar | 12 | Dormitório de
Empregada |
| 5 | Sala de Jantar | 13 | Banheiro de
Empregada |
| 6 | Terraço | | |
| 7 | Lavabo | | |
| 8 | Copa | | |

Obra	Residência em Boaçava
Arquiteto	Miranda Martinelli
Local	Boaçava/SP
Ano	1957
Publicação	Acrópole nº 229, nov 1957, p.20-1

0 1 2 3 4 5



Obra Residência em Boaçava
Arquiteto Miranda Martinelli
Local Boaçava/SP
Ano 1957
Publicação Acrópole nº 229, nov 1957, p.20-1



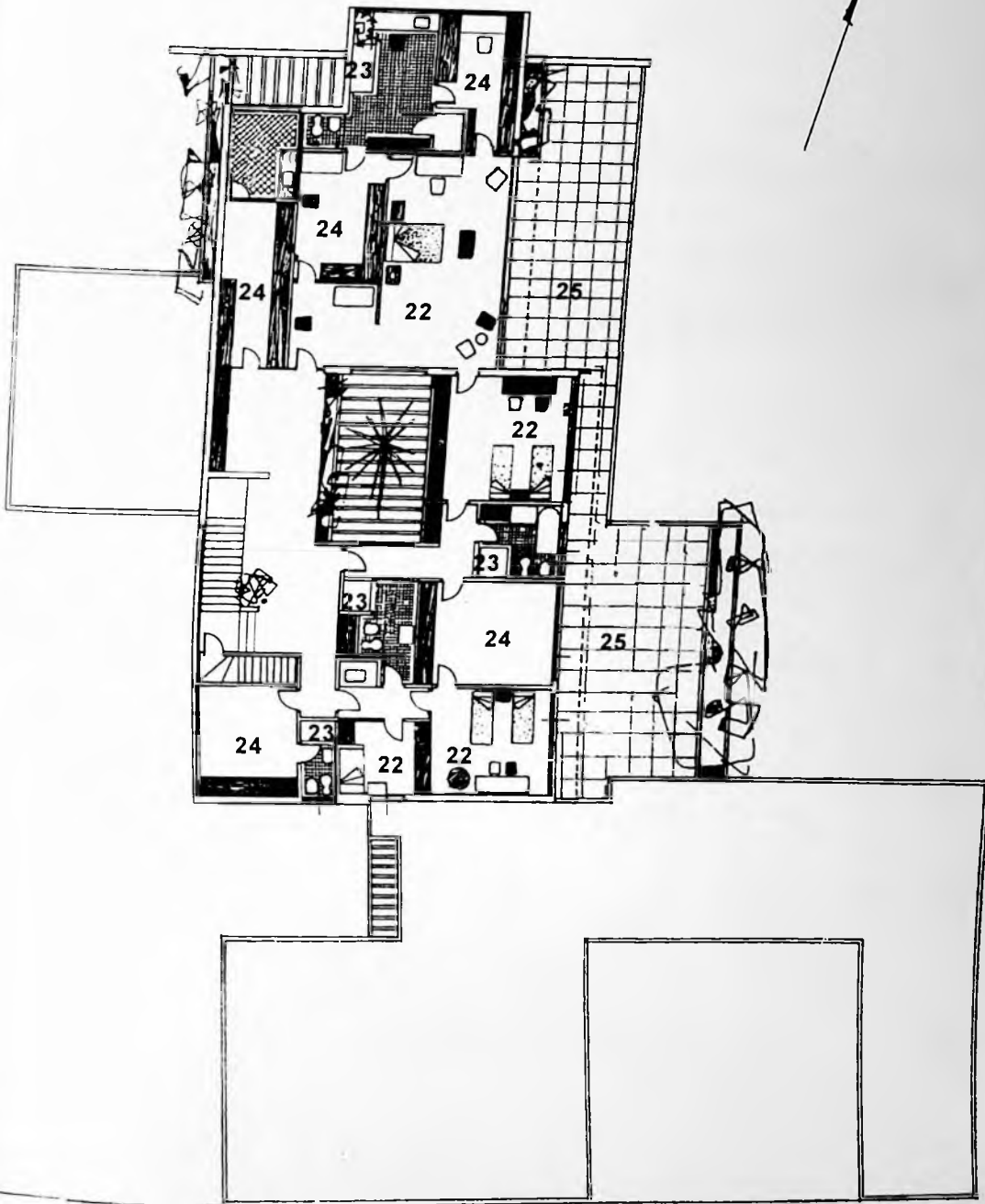
0 1 2 3 4 5

- | | |
|-------------------|-------------------------------|
| 1 Entrada Social | 12 Entrada de Serviço |
| 2 Garagem | 13 Sala de Almoço |
| 3 Jardim | 14 Sala de Jantar |
| 4 Hall | 15 cozinha |
| 5 Sala de Estar | 16 Refeição - Funcionários |
| 6 Escritório | 17 Despensa |
| 7 Terraço | 18 Depósito |
| 8 Pátio Interno | 19 Dormitório de
Empregada |
| 9 Bar | 20 Banheiro de
Empregada |
| 10 Jardim Interno | 21 Área de Lazer |
| 11 Lavabo | |

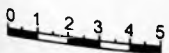
Obra
Arquiteto
Local
Ano

Residência no Jardim América
Cesar Luiz Pires de Mello
São Paulo/SP
1957

Publicação Acrópole nº 229, nov 1957, p.24-5

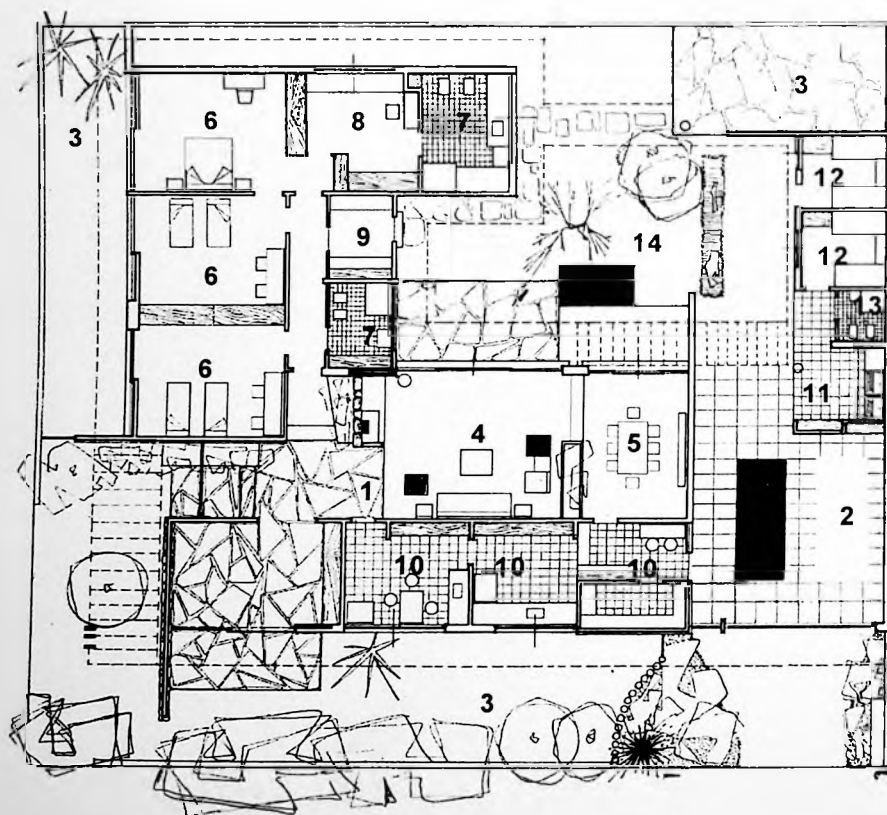


Superior



- 22 Dormitório
- 23 Banheiro
- 24 "Closet"
- 25 Terraço

Obra Residência no Jardim América
 Arquiteto Cesar Luiz Pires de Mello
 Local São Paulo/SP
 Ano 1957
 Publicação Acrópole nº 229, nov 1957, p.24-5



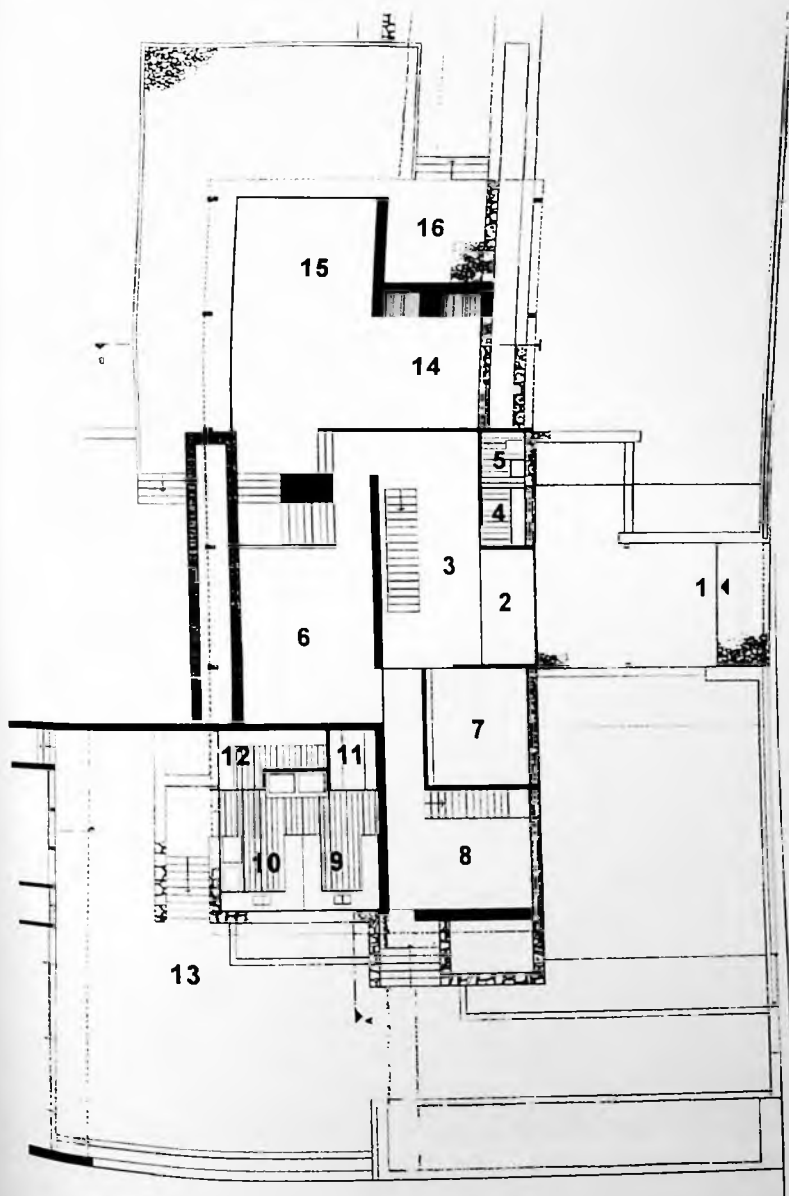
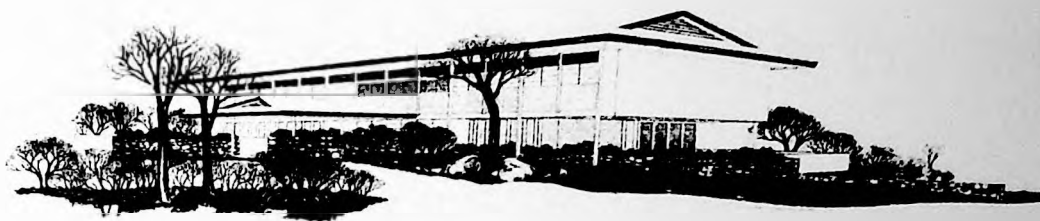
- | | |
|------------------|-------------------------------|
| 1 Entrada | 9 "Closet" |
| 2 Garagem | 10 Cozinha |
| 3 Jardim | 11 Área de Serviço |
| 4 Estar | 12 Dormitório de
Empregada |
| 5 Sala de Jantar | 13 Banheiro de
Empregada |
| 6 Dormitório | 14 Pátio Interno |
| 7 Banheiro | |
| 8 Escritório | |

Obra
Arquiteto
Local
Ano

Residência no Ibirapuera
Cesar Luiz Pires de Mello
São Paulo/SP
1957

Publicação Acrópole nº 234, abr 1958, p.226-7

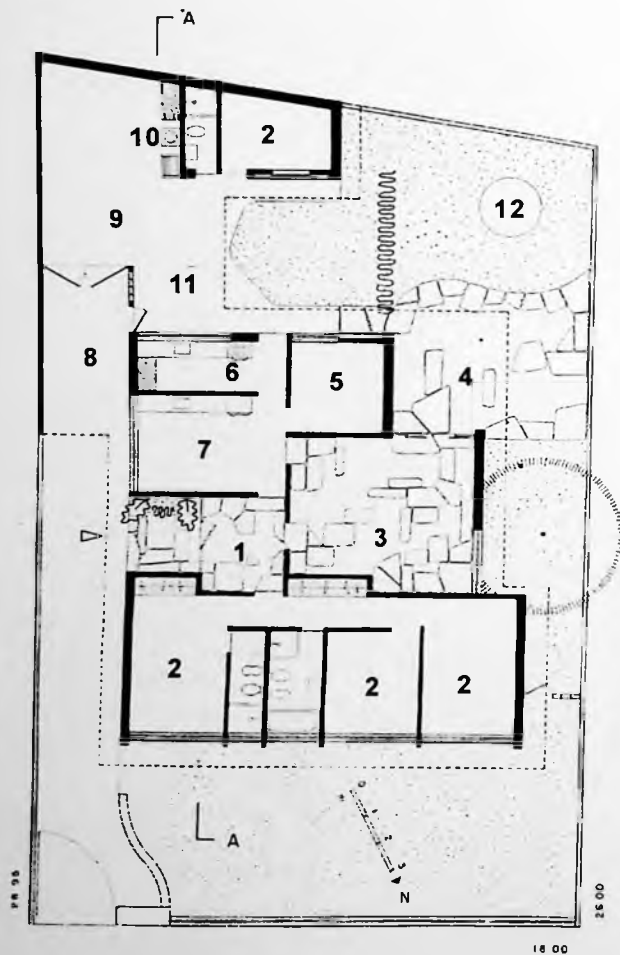
0 1 2 3 4 5



- 1 Entrada
- 2 Garagem
- 3 Jardim
- 4 Lavabo
- 5 Sala de Estar
- 6 Pátio
- 7 Rádio e TV
- 8 Sala de Jantar
- 9 Copa
- 10 Cozinha
- 11 Banheiro para Praia
- 12 Pátio de Serviço
- 13 Dormitório
- 14 Saleta
- 15 Cozinha
- 16 Banheiro
- 17 Lavanderia
- 18 Domritório
- 19 Banheiro
- 20 Vestiário
- 21 Terraço Coberto

Obra Residência Fujiwara
 Arquiteto Carlos Millan
 Local São Paulo/SP
 Ano 1954
 Publicação -





- 1 Entrada
- 2 Dormitório
- 3 Sala de Estar
- 4 Terraço coberto
- 5 Escritório
- 6 Cozinha
- 7 Copa
- 8 Abrigo para Autos
- 9 Área de Lazer
- 10 Lavanderia
- 11 Área de Serviço
- 12 Poço e banco

Obra
Arquiteto
Local
Ano

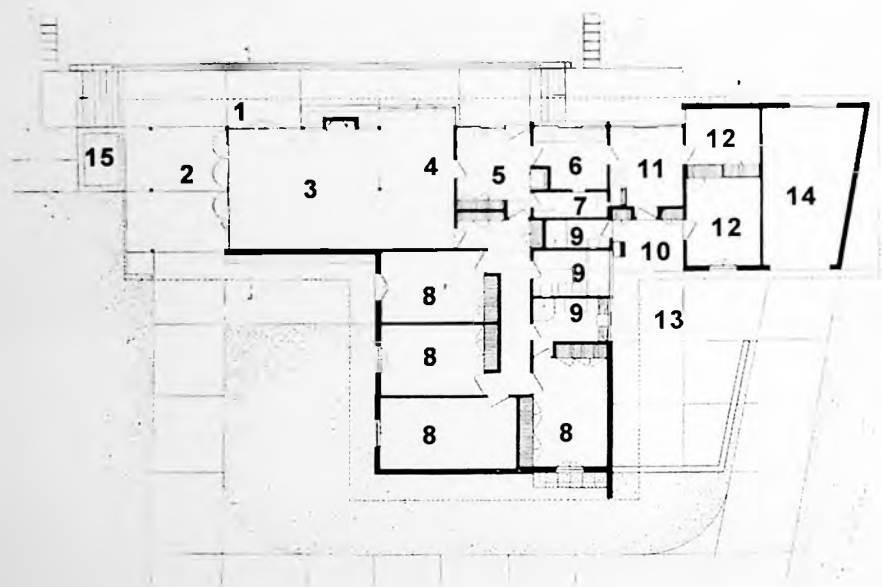
Residência no Alto de Pinheiros
José Luiz Fleury de Oliveira
São Paulo/SP
1952

Publicação Acrópole nº 218, dez 1956, p.54-55

0 1 2 3 4 5

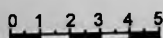


Obra Residência no Alto de Pinheiros
Arquiteto José Luiz Fleury de Oliveira
Local São Paulo/SP
Ano 1952
Publicação Acrópole nº 218, dez 1956, p.54-55



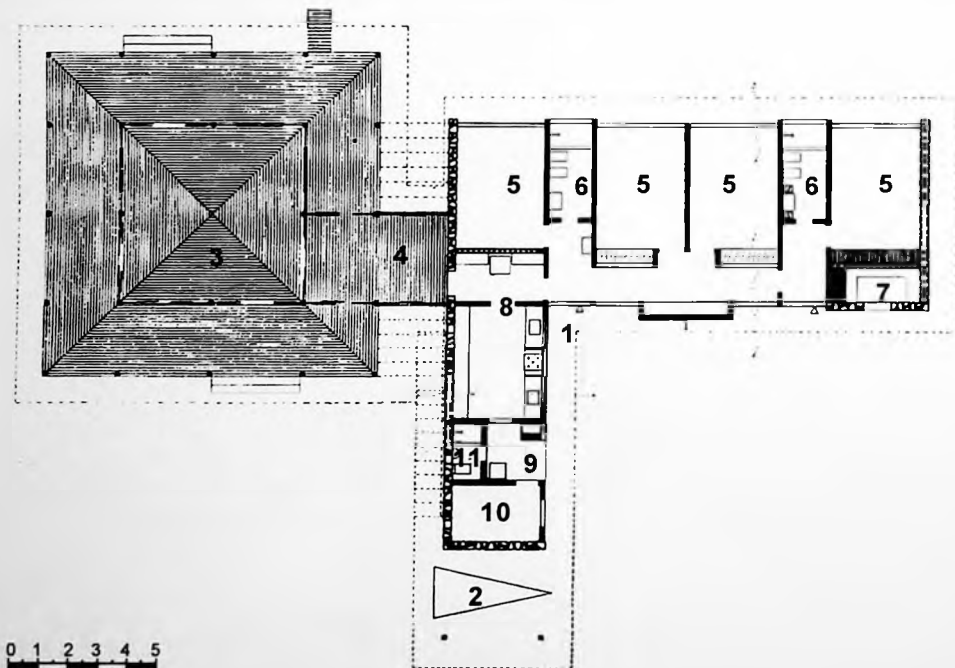
- | | | | |
|---|-----------------|----|------------------|
| 1 | Entrada | 9 | Banheiro |
| 2 | Terraço Coberto | 10 | Terraço Coberto |
| 3 | Sala de Estar | 11 | Lavanderia |
| 4 | Sala de Jantar | 12 | Dormitório de |
| 5 | Copa | 13 | Empregada |
| 6 | Cozinha | 14 | Área de Serviço |
| 7 | Despensa | | Jardineira sobre |
| 8 | Dormitório | | reservat. d'água |

Obra	Residência de Campo
Arquiteto	José Luiz Fleury de Oliveira
Local	São Paulo/SP
Ano	1957
Publicação	Acrópole nº 268, fev 1962, p.152-154



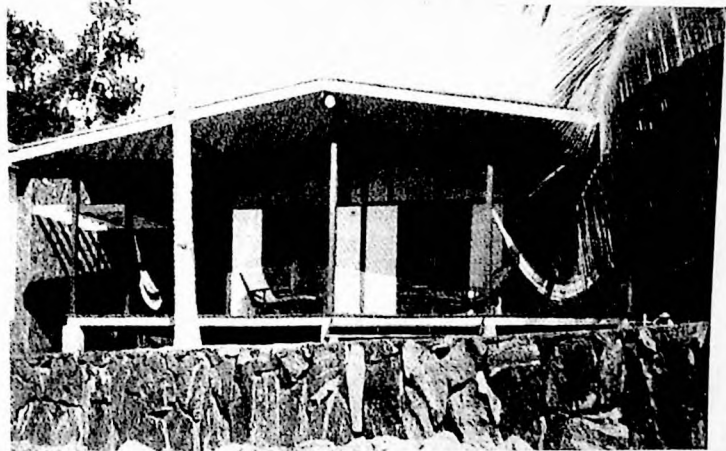
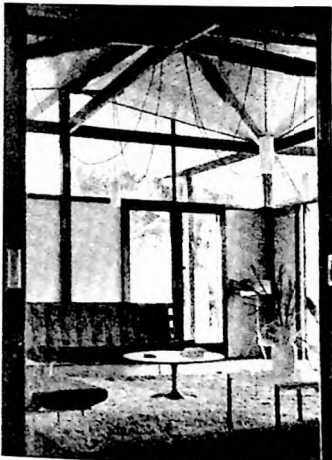
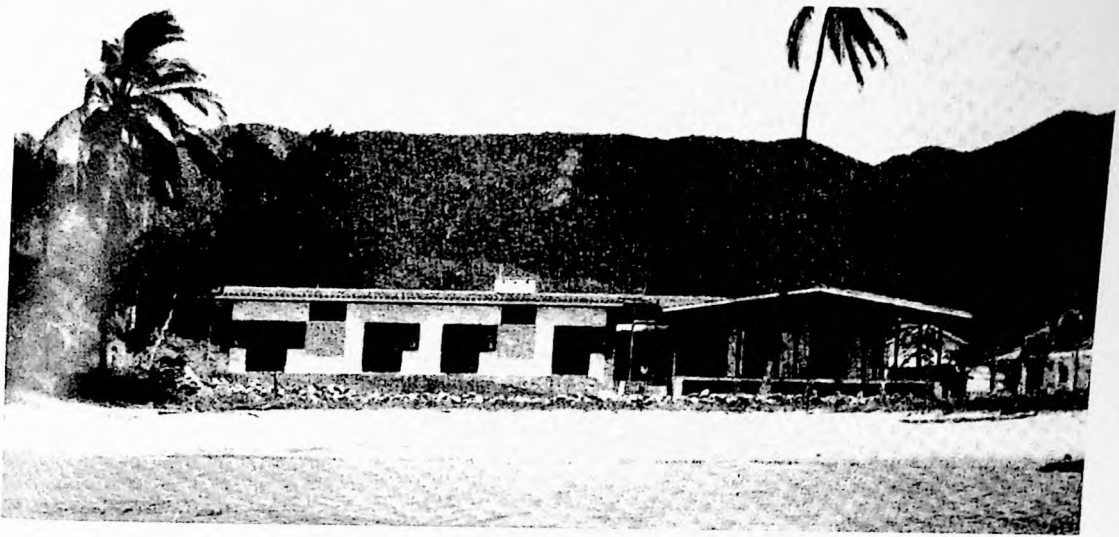


Obra	Residência de Campo
Arquiteto	José Luiz Fleury de Oliveira
Local	São Paulo/SP
Ano	1957
Publicação	Acrópole nº 268, fev 1962, p.152-154

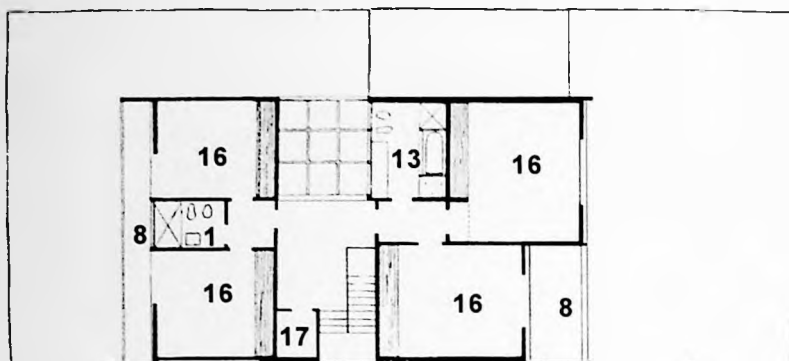


- 1 Entrada
- 2 Abrigo para Autos
- 3 Sala de Estar
- 4 Sala de Jantar
- 5 Dormitório
- 6 Banheiro
- 7 Depósito
- 8 Cozinha
- 9 Área de Serviço
- 10 Dormitório de Empregada
- 11 Banheiro de Empregada

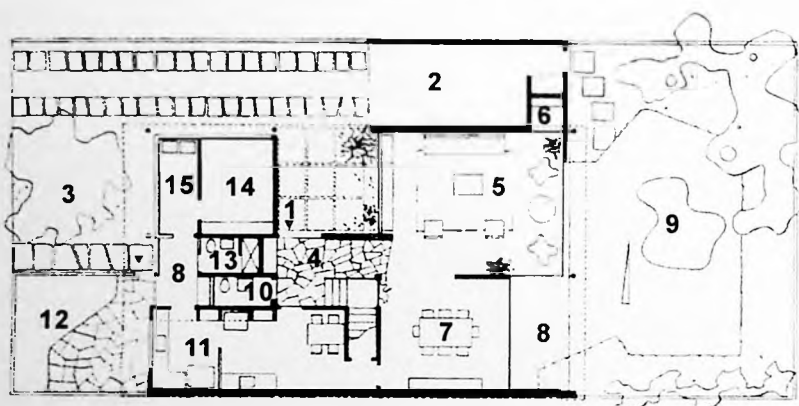
Obra	Residência de Praia
Arquiteto	José Luiz Fleury de Oliveira
Local	-
Ano	1960
Publicação	Acrópole nº292, mar 1963, p.103-105



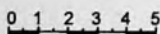
Obra	Residência de Praia
Arquiteto	José Luiz Fleury de Oliveira
Local	-
Ano	1960
Publicação	Acrópole nº292, mar 1963, p.103-105



Superior

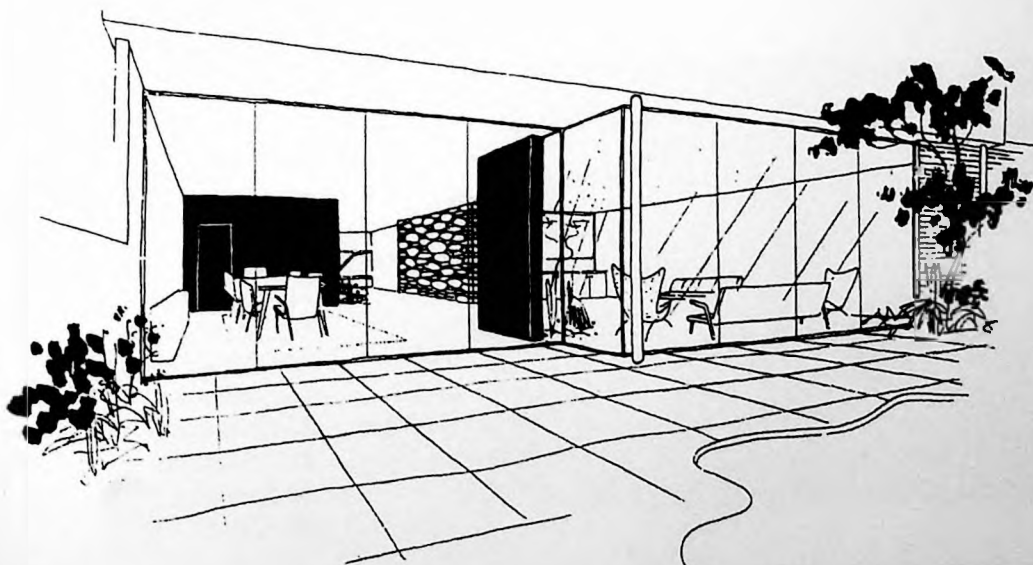
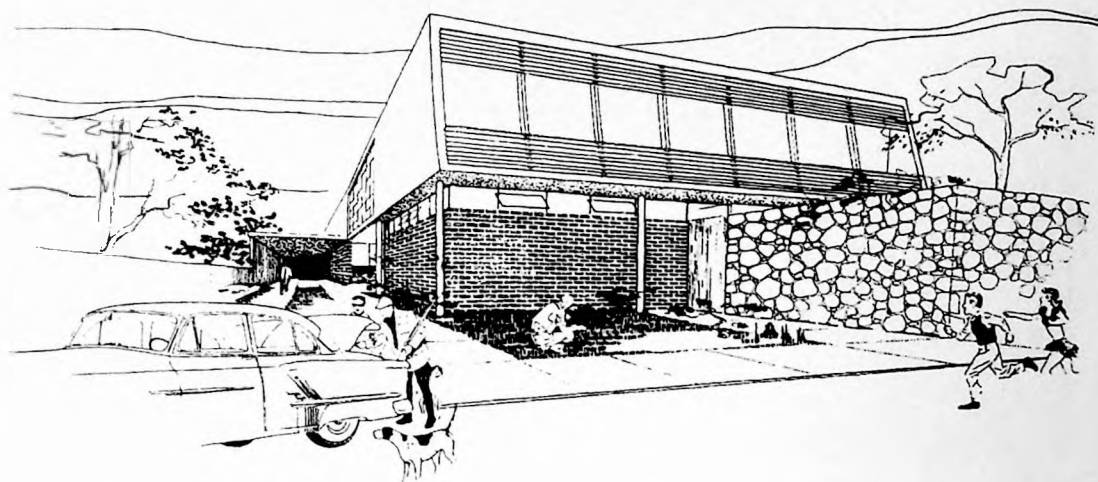
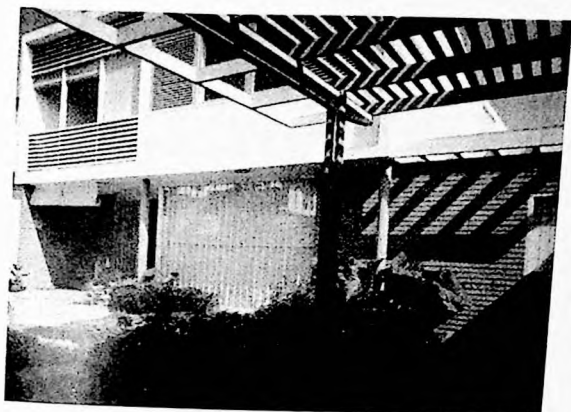


Térreo

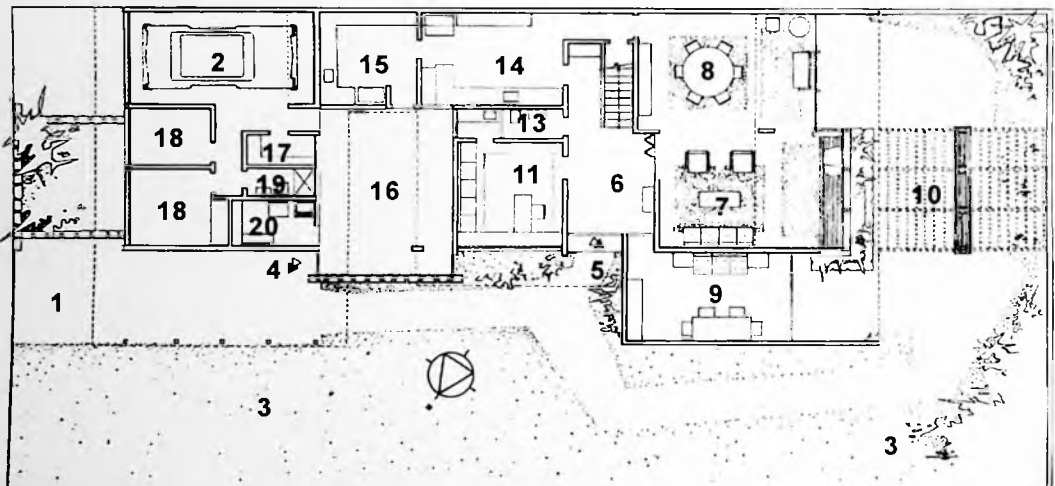
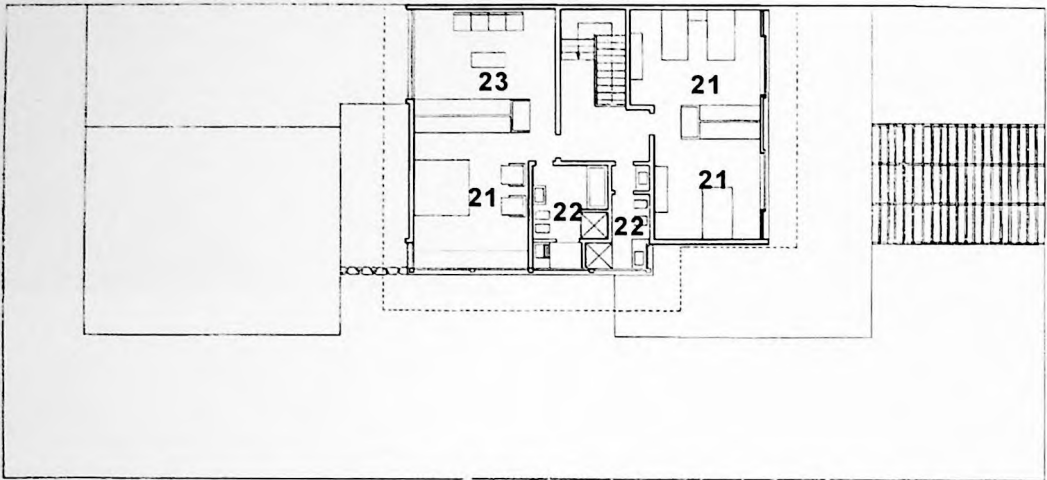


- | | | | |
|---|----------------|----|-------------------------|
| 1 | Entrada | 10 | Lavabo |
| 2 | Garagem | 11 | Cozinha |
| 3 | Jardim | 12 | Pátio de Serviço |
| 4 | Hall | 13 | Banheiro |
| 5 | Sala de Estar | 14 | Dormitório de Empregada |
| 6 | Bar | 15 | Lavanderia |
| 7 | Sala de Jantar | 16 | Dormitório |
| 8 | Terraço | 17 | Rouparia |
| 9 | Pátio Social | | |

Obra Residência do Arquiteto
 Arquiteto Rodolpho Ortenblad Filho
 Local São Paulo/SP
 Ano 1954
 Publicação Acrópole nº 192, set 1954, p.543-9



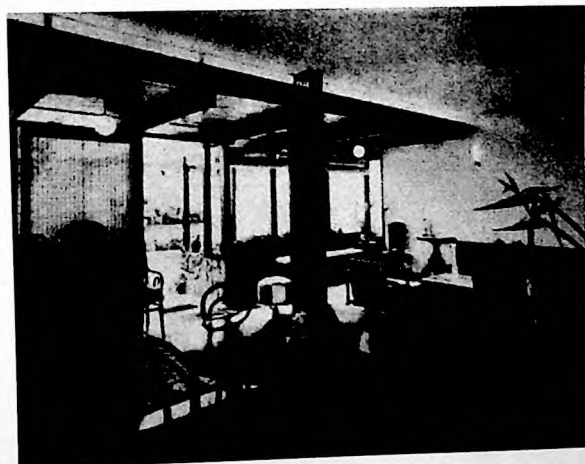
Obra	Residência do Arquiteto
Arquiteto	Rodolpho Ortenblad Filho
Local	São Paulo/SP
Ano	1954
Publicação	Acrópole nº 192, set 1954, p.543-9



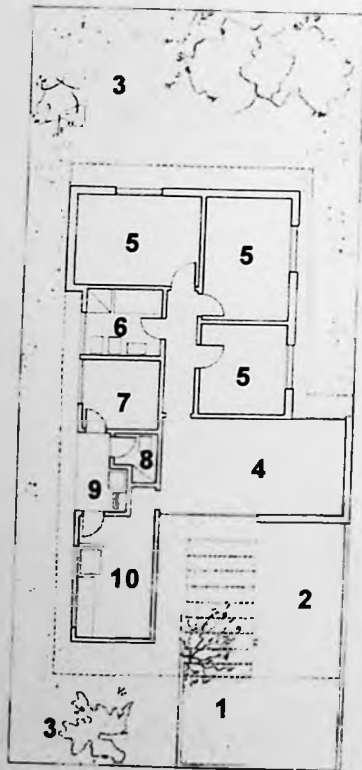
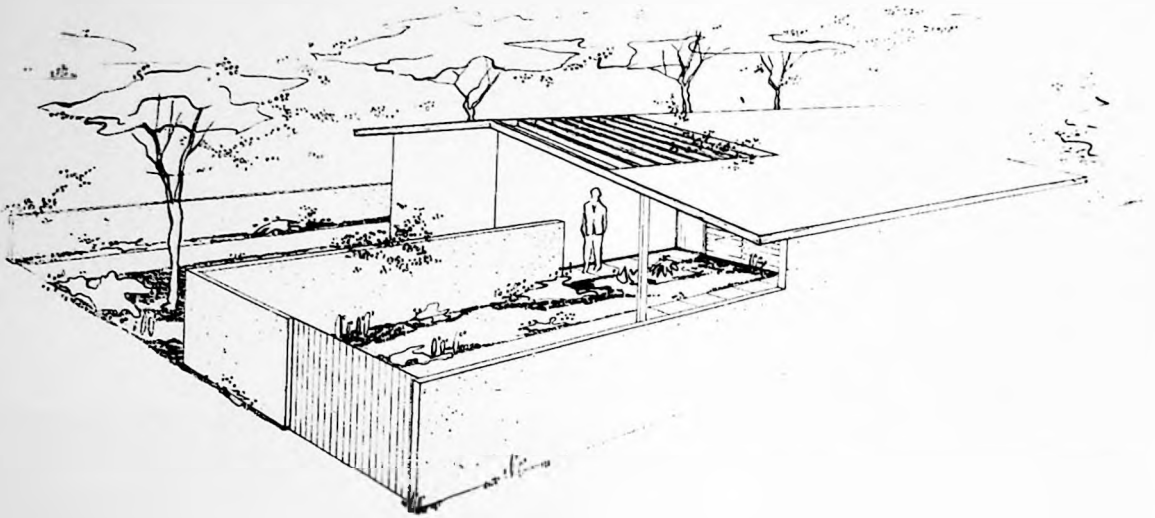
- | | | | |
|----|--------------------|----|-------------------------|
| 1 | Entrada | 12 | Bar |
| 2 | Garagem | 13 | Lavabo |
| 3 | Jardim | 14 | Copa |
| 4 | Entrada de Serviço | 15 | Cozinha |
| 5 | Entrada Social | 16 | Pátio de Serviço |
| 6 | Hall | 17 | Despensa |
| 7 | Sala de Estar | 18 | Dormitório de Empregada |
| 8 | Sala de Jantar | 19 | Banheiro de Empregada |
| 9 | Sala das Crianças | 20 | Lavanderia |
| 10 | Pátio Social | 21 | Dormitório |
| 11 | Escritório | 22 | Banheiro |
| | | 23 | "Closet" |

Obra Residência no Jardim Paulistano
 Arquiteto Rodolfo Ortenblad Filho
 Local São Paulo/SP
 Ano 1960
 Publicação Acrópole nº 262, ago 1960, p.265-9

0 1 2 3 4 5



Obra Residência no Jardim Paulistano
Arquiteto Rodolfo Ortenblad Filho
Local São Paulo/SP
Ano 1960
Publicação Acrópole nº 262, ago 1960, p.265-9

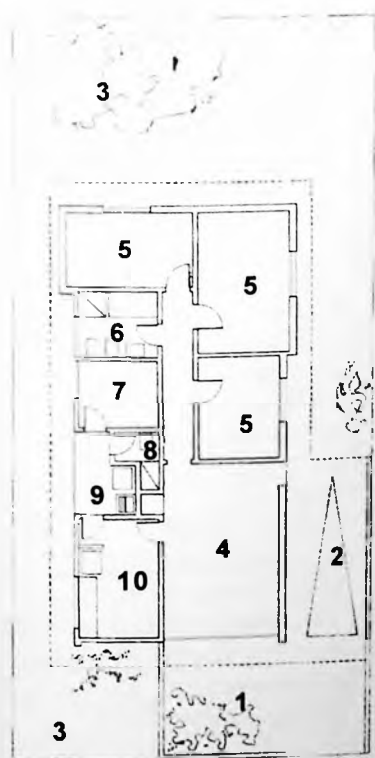
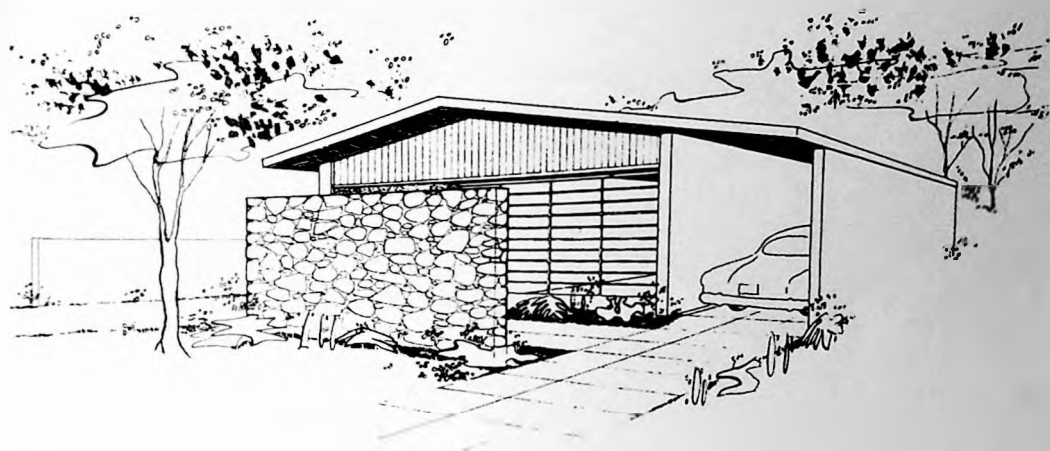


- 1 Pátio de Entrada
- 2 Abrigo para Auto
- 3 Jardim
- 4 Sala de Estar
- 5 Dormitório
- 6 Banheiro
- 7 Dormitório de Empregada
- 8 Banheiro de Empregada
- 9 Lavanderia
- 10 Cozinha

Tipo 1

0 1 2 3 4 5

Obra 3 Projetos para Residências
 Arquiteto Rodolpho Ortenblad Filho
 Local São Paulo/SP
 Ano 1957
 Publicação Acrópole nº 230, dez 1957, p.59-61

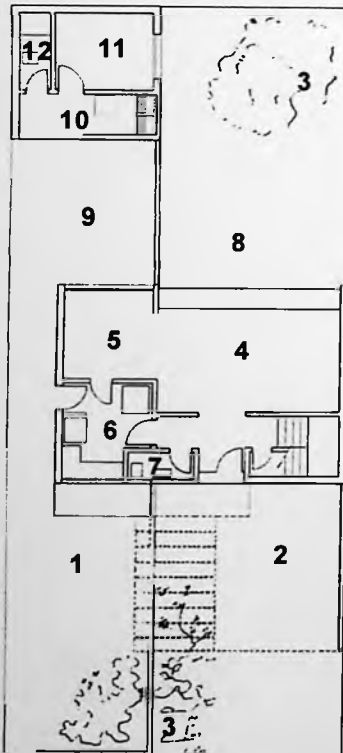
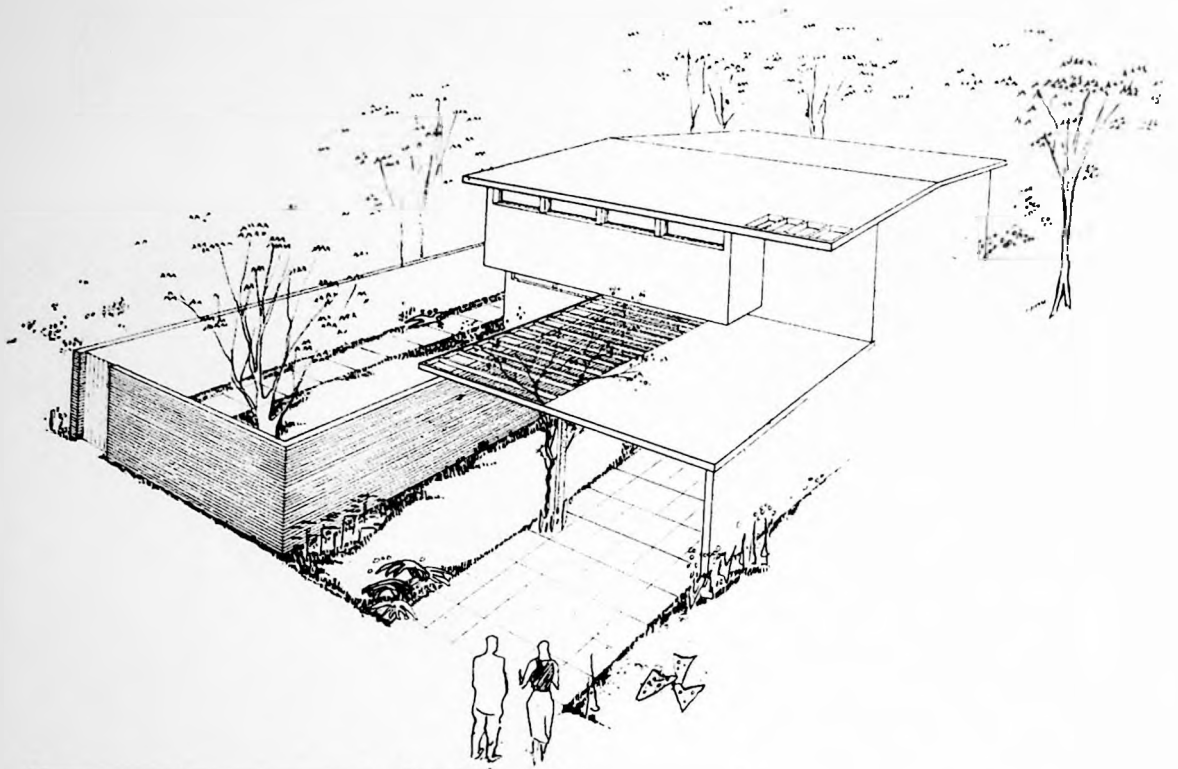


- 1 Pátio de Entrada
- 2 Abrigo para Auto
- 3 Jardim
- 4 Sala de Estar
- 5 Dormitório
- 6 Banheiro
- 7 Dormitório de Empregada
- 8 Banheiro de Empregada
- 9 Lavanderia
- 10 Cozinha

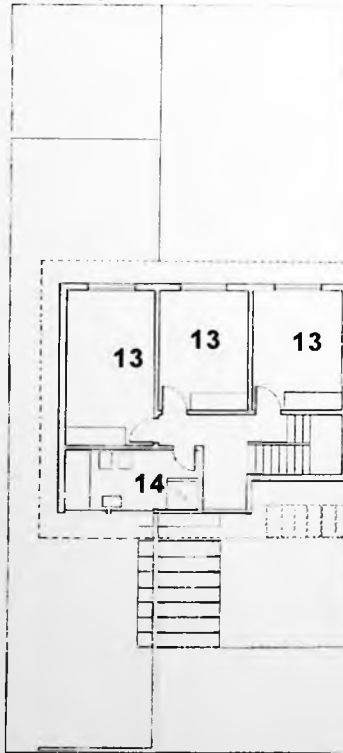
Tipo 2

0 1 2 3 4 5

Obra 3 Projetos para Residências
 Arquiteto Rodolpho Ortenblad Filho
 Local São Paulo/SP
 Ano 1957
 Publicação Acrópole nº 230, dez 1957, p.59-61

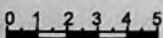


Tipo 3 - Inferior

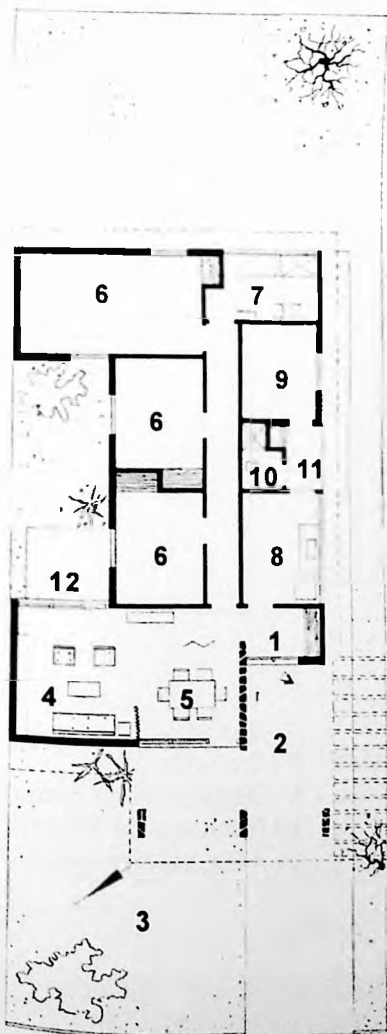
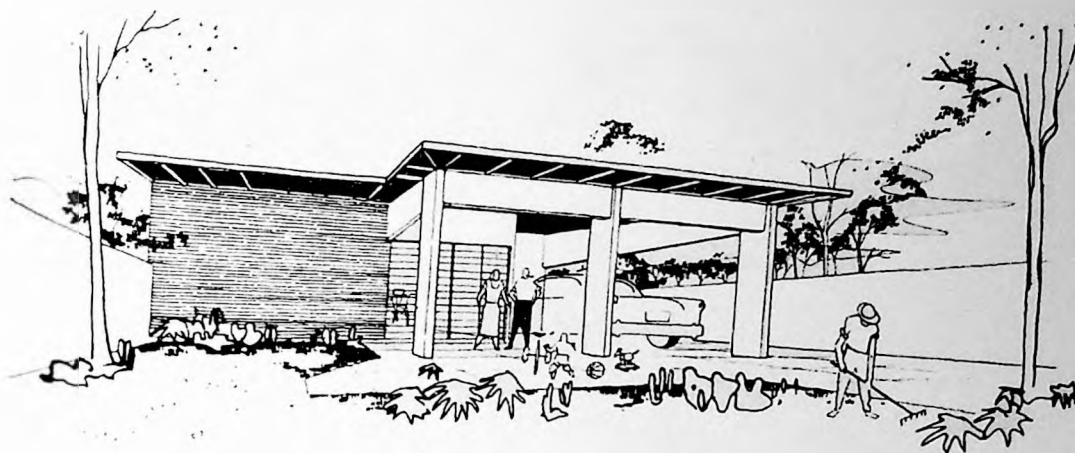


Tipo 3 - Superior

- 1 Pátio de Entrada
- 2 Abrigo para Auto
- 3 Jardim
- 4 Sala de Estar
- 5 Sala de Jantar
- 6 Cozinha
- 7 Lavabo
- 8 Pátio Social
- 9 Pátio de Serviço
- 10 Lavanderia
- 11 Dormitório de Empregada
- 12 Banheiro de Empregada
- 13 Dormitório
- 14 Banheiro



Obra 3 Projetos para Residências
 Arquiteto Rodolpho Ortenblad Filho
 Local São Paulo/SP
 Ano 1957
 Publicação Acrópole nº 230, dez 1957, p.59-61

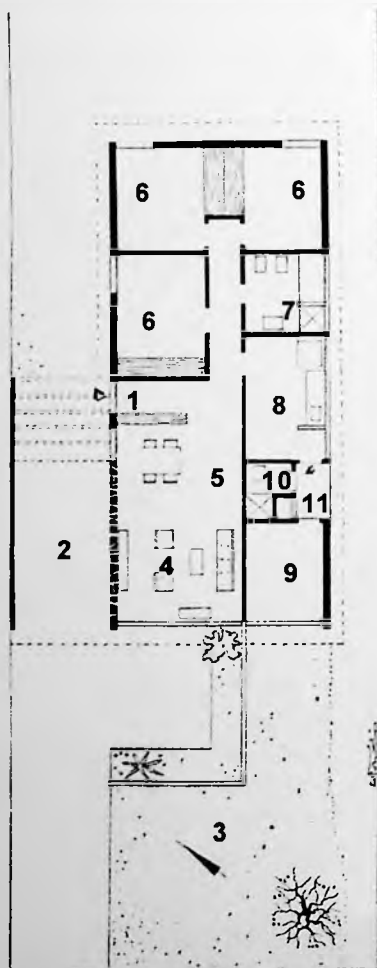
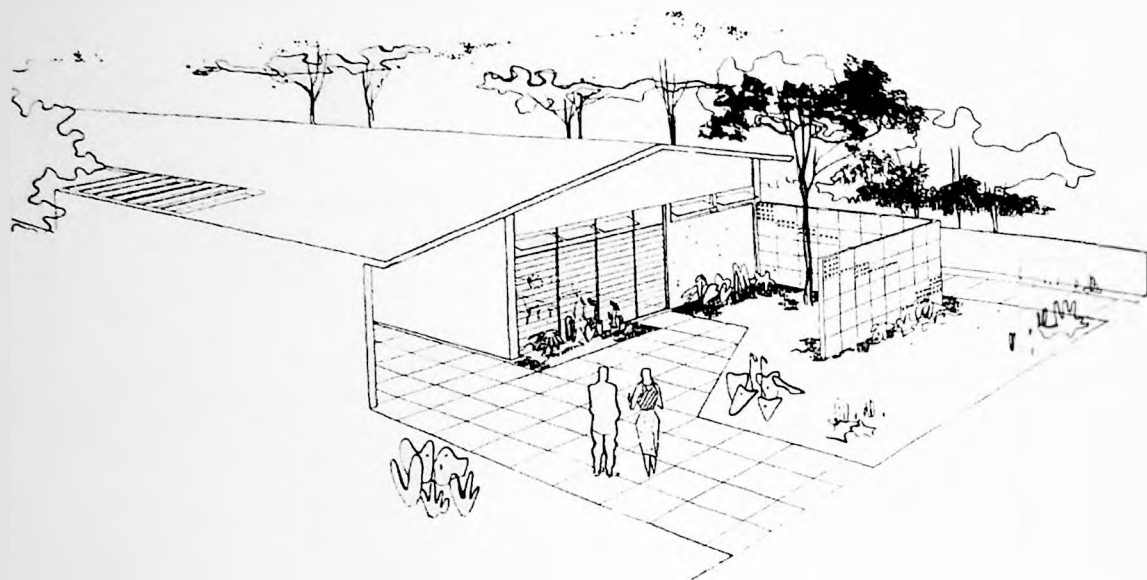


- | | |
|-------------------|---------------------------|
| 1 Entrada | 7 Banheiro |
| 2 Abrigo de Autos | 8 Cozinha |
| 3 Jardim | 9 Dormitório de Empregada |
| 4 Estar | 10 Banheiro de Empregada |
| 5 Sala de Jantar | 11 Área de Serviço |
| 6 Dormitório | 12 Terraço |

Planta - Tipo A

0 1 2 3 4 5

Obra Residências em Campinas
 Arquiteto Rodolpho Ortenblad Filho
 Local Campinas/SP
 Ano 1955
 Publicação Acrópole nº197, mai 1955, p.223-25

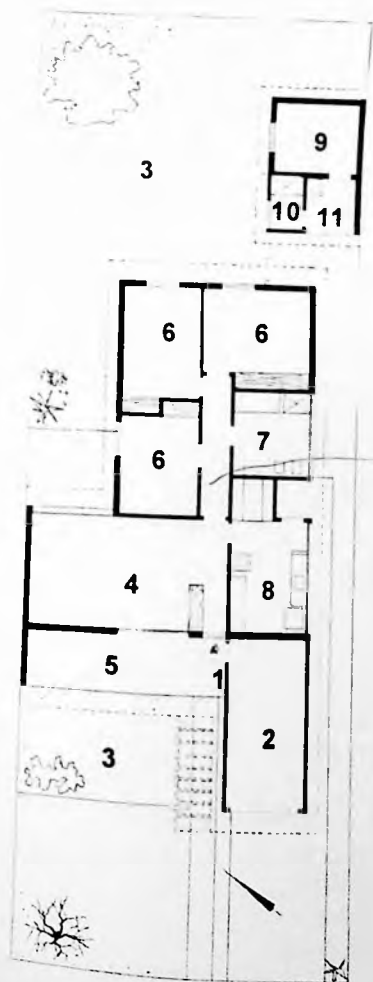
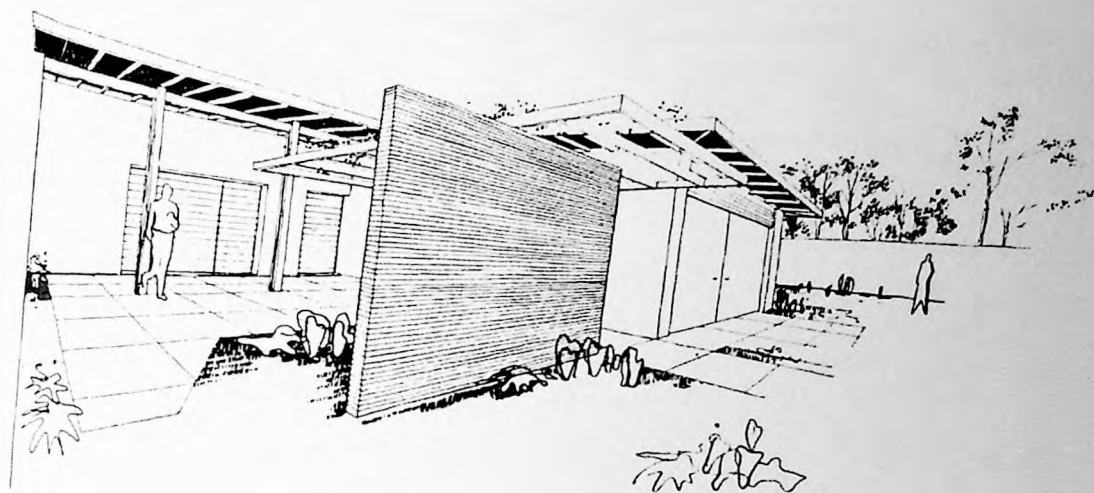


Planta - Tipo B

0 1 2 3 4 5

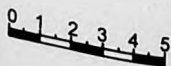
- | | |
|-------------------|---------------------------|
| 1 Entrada | 7 Banheiro |
| 2 Abrigo de Autos | 8 Cozinha |
| 3 Jardim | 9 Dormitório de Empregada |
| 4 Estar | 10 Banheiro de Empregada |
| 5 Sala de Jantar | 11 Área de Serviço |
| 6 Dormitório | |

Obra Residências em Campinas
 Arquiteto Rodolpho Ortenblad Filho
 Local Campinas/SP
 Ano 1955
 Publicação Acrópole nº197, mai 1955, p.223-25



- | | |
|------------------|---------------------------|
| 1 Entrada | 7 Banheiro |
| 2 Garagem | 8 Cozinha |
| 3 Jardim | 9 Dormitório de Empregada |
| 4 Estar | 10 Banheiro de Empregada |
| 5 Sala de Jantar | 11 Área de Serviço |
| 6 Dormitório | 12 Terraço |

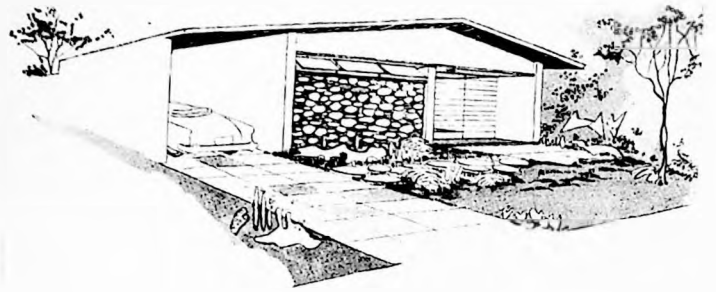
Planta - Tipo C



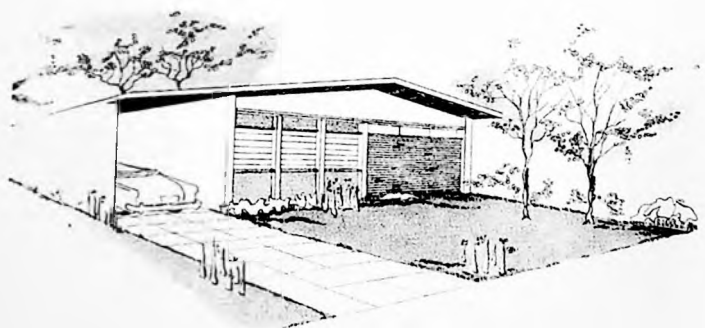
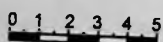
Obra Residências em Campinas
 Arquiteto Rodolpho Ortenblad Filho
 Local Campinas/SP
 Ano 1955
 Publicação Acrópole nº197, mai 1955, p.223-25



Tipo 1

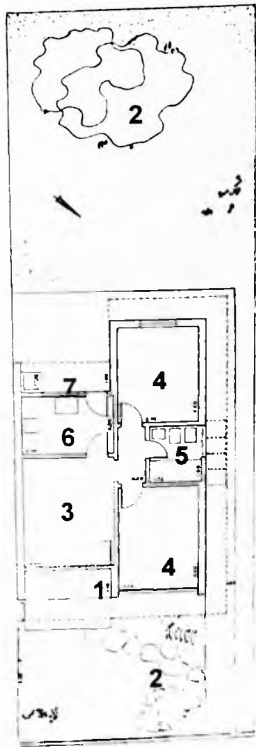


Tipo 2

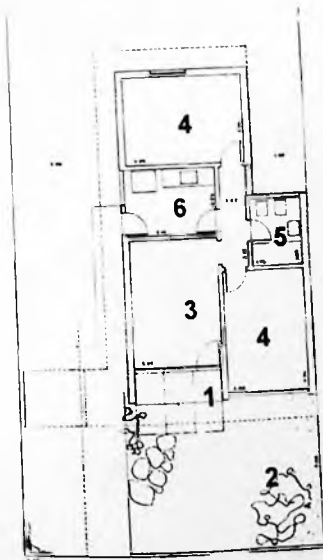
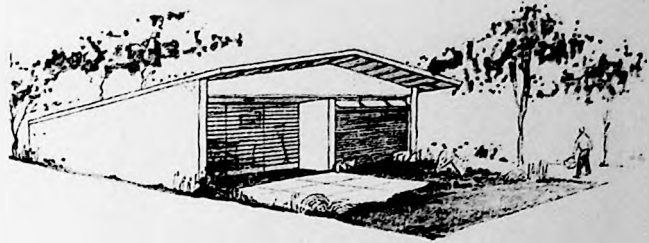


- 1 Entrada
- 2 Garagem
- 3 Jardim
- 4 Sala de Estar
- 5 Dormitório
- 6 Banheiro
- 7 Cozinha
- 8 Lavanderia

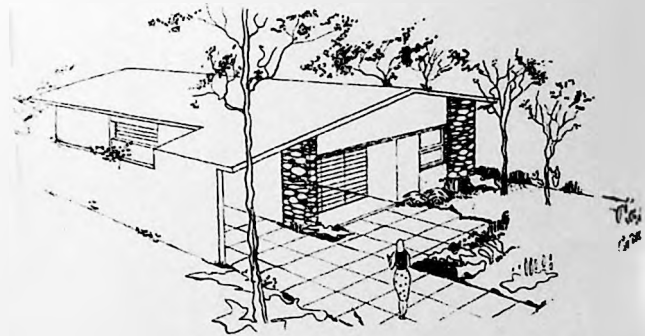
Obra Residências Térreas
 Arquiteto Rodolfo Ortenblad Filho
 Local São Paulo/SP
 Ano 1956
 Publicação Acrópole nº 219, jan 1957, p.88-91



Tipo 3

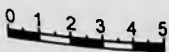


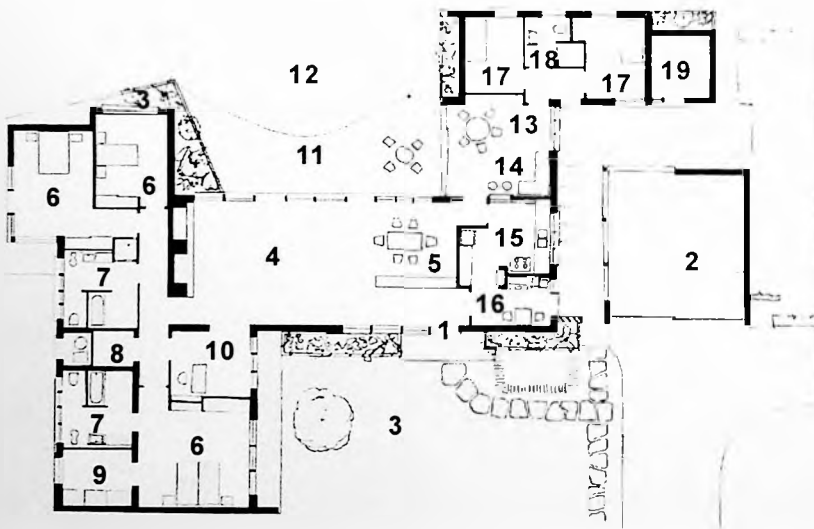
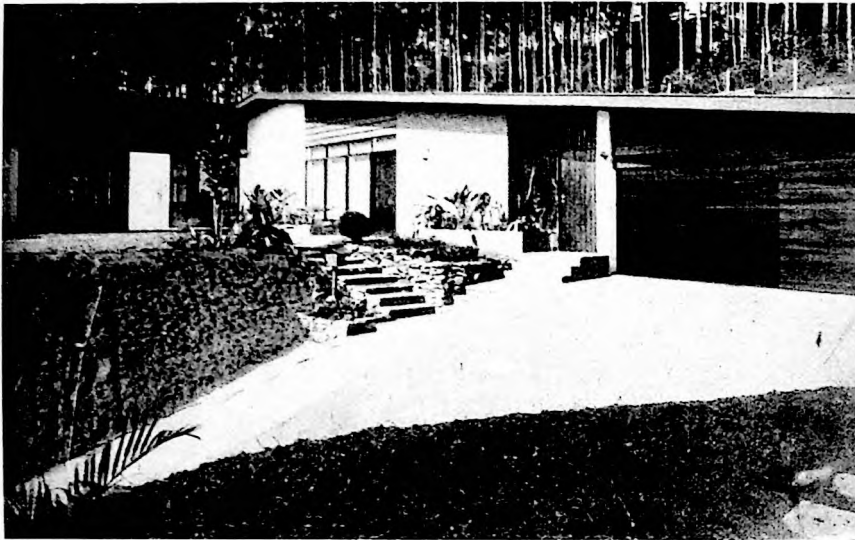
Tipo 4



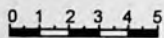
- 1 Entrada
- 2 Jardim
- 3 Sala de Estar
- 4 Dormitório
- 5 Banheiro
- 6 Cozinha
- 7 Lavanderia

Obra Residências Térreas
 Arquiteto Rodolpho Ortenblad Filho
 Local São Paulo/SP
 Ano 1956
 Publicação Acrópole nº 219, jan 1957, p.88-91



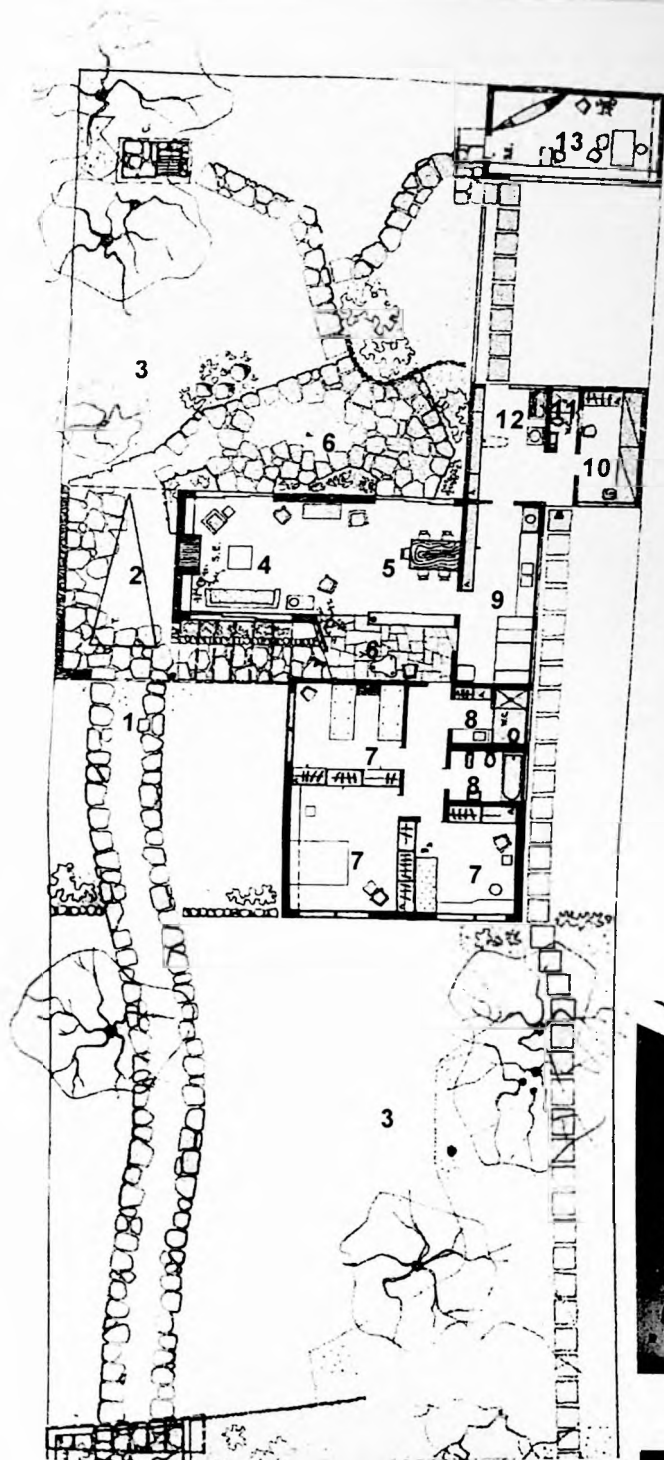


Planta



- | | |
|------------------|----------------------------|
| 1 Entrada | 11 Terraço |
| 2 Garagem | 12 Pátio |
| 3 Jardim | 13 Sala de Almoço |
| 4 Estar | 14 Bar |
| 5 Sala de Jantar | 15 Cozinha |
| 6 Dormitório | 16 Lavanderia |
| 7 Banheiro | 17 Dormitório de Empregada |
| 8 Rouparia | 18 Banheiro de Empregada |
| 9 Trocador | 19 Despensa |
| 10 Escritório | |

Obra	Residência no Morumbi
Arquiteto	Max Ouang
Local	Morumbi - São Paulo/SP
Ano	1954
Publicação	Acrópole n° 190, 1954, p.443-445



Planta

0 1 2 3 4 5

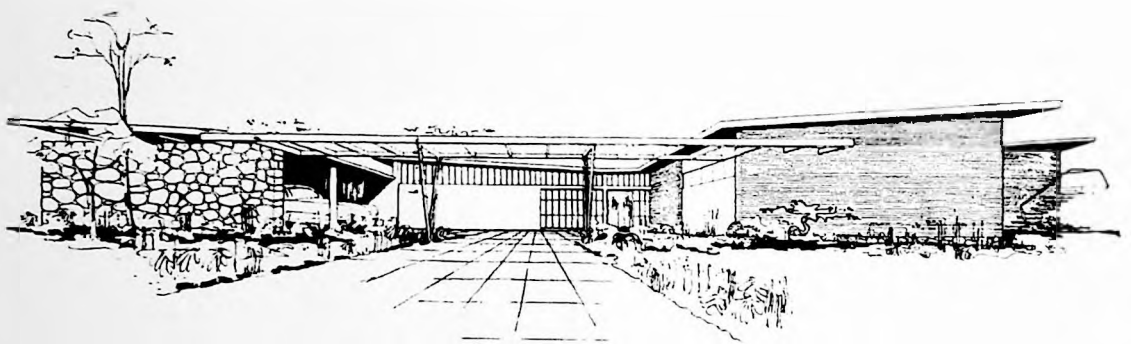
- | | |
|------------------|-------------------------------|
| 1 Entrada | 9 Cozinha |
| 2 Garagem | 10 Dormitório de
Empregada |
| 3 Jardim | 11 Banheiro de
Empregada |
| 4 Sala de Estar | 12 Área de Serviço |
| 5 Sala de Jantar | 13 Área de Lazer |
| 6 Terraço | |
| 7 Dormitório | |
| 8 Banheiro | |

Obra
Arquiteto
Local
Ano
Publicação

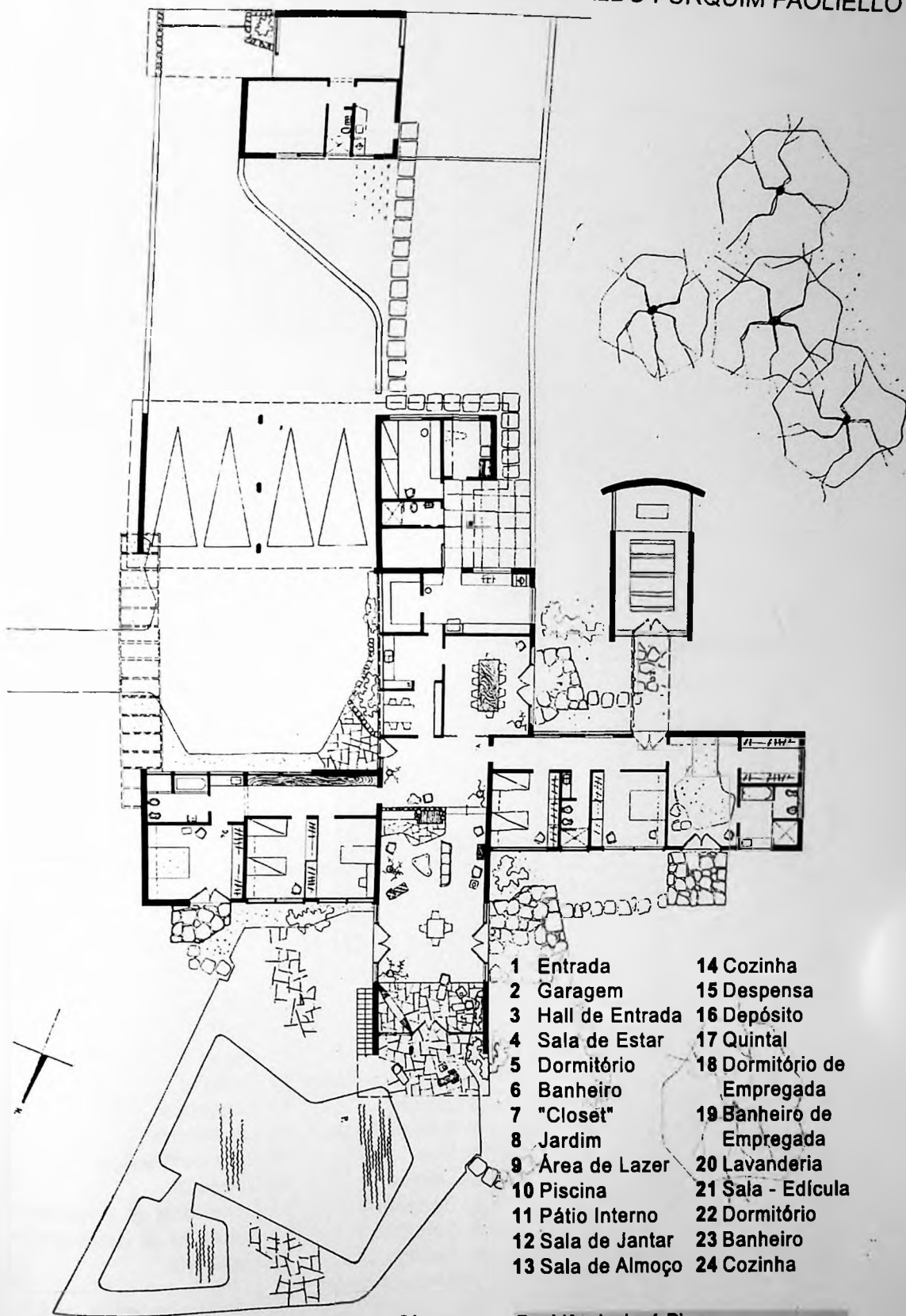


Residência do Arquiteto
Arnaldo Furquim Paoliello
São Paulo/SP
1954

Brasil Arq. Contemp. n.º 164, 1954, p. 29

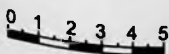


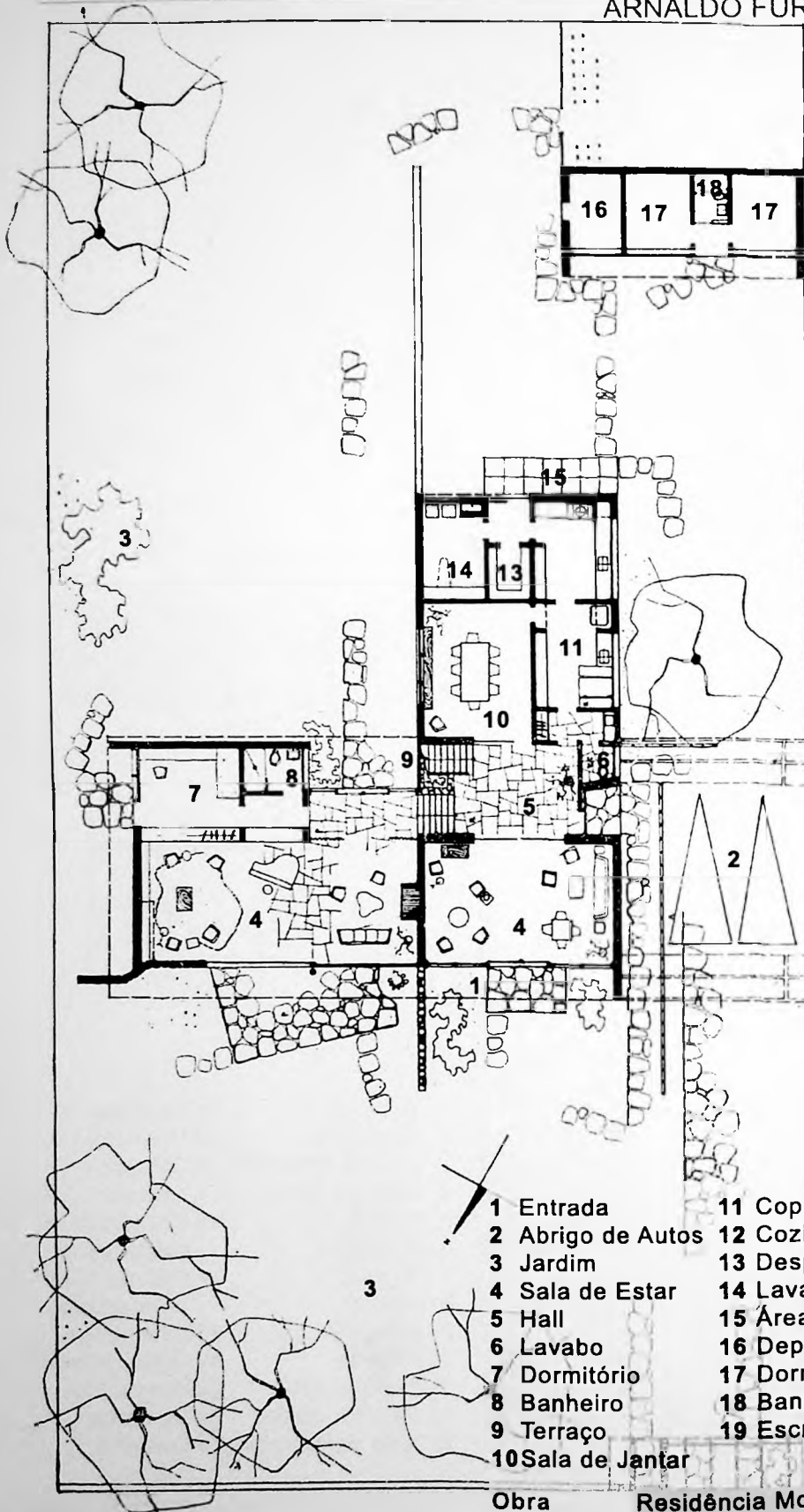
Obra Residência José Pires
Arquiteto Arnaldo Furquim Paoliello
Local São Paulo/SP
Ano 1951
Publicação Acrópole nº 166, fev 1952, p.358-359



- | | | | |
|----|-----------------|----|----------------|
| 1 | Entrada | 14 | Cozinha |
| 2 | Garagem | 15 | Despensa |
| 3 | Hall de Entrada | 16 | Depósito |
| 4 | Sala de Estar | 17 | Quintal |
| 5 | Dormitório | 18 | Dormitório de |
| 6 | Banheiro | | Empregada |
| 7 | "Closet" | 19 | Banheiro de |
| 8 | Jardim | | Empregada |
| 9 | Área de Lazer | 20 | Lavanderia |
| 10 | Piscina | 21 | Sala - Edícula |
| 11 | Pátio Interno | 22 | Dormitório |
| 12 | Sala de Jantar | 23 | Banheiro |
| 13 | Sala de Almoço | 24 | Cozinha |

Obra Residência José Pires
Arquiteto Arnaldo Furquim Paoliello
Local São Paulo/SP
Ano 1951
Publicação Acrópole nº 166, fev 1952, p.358-359





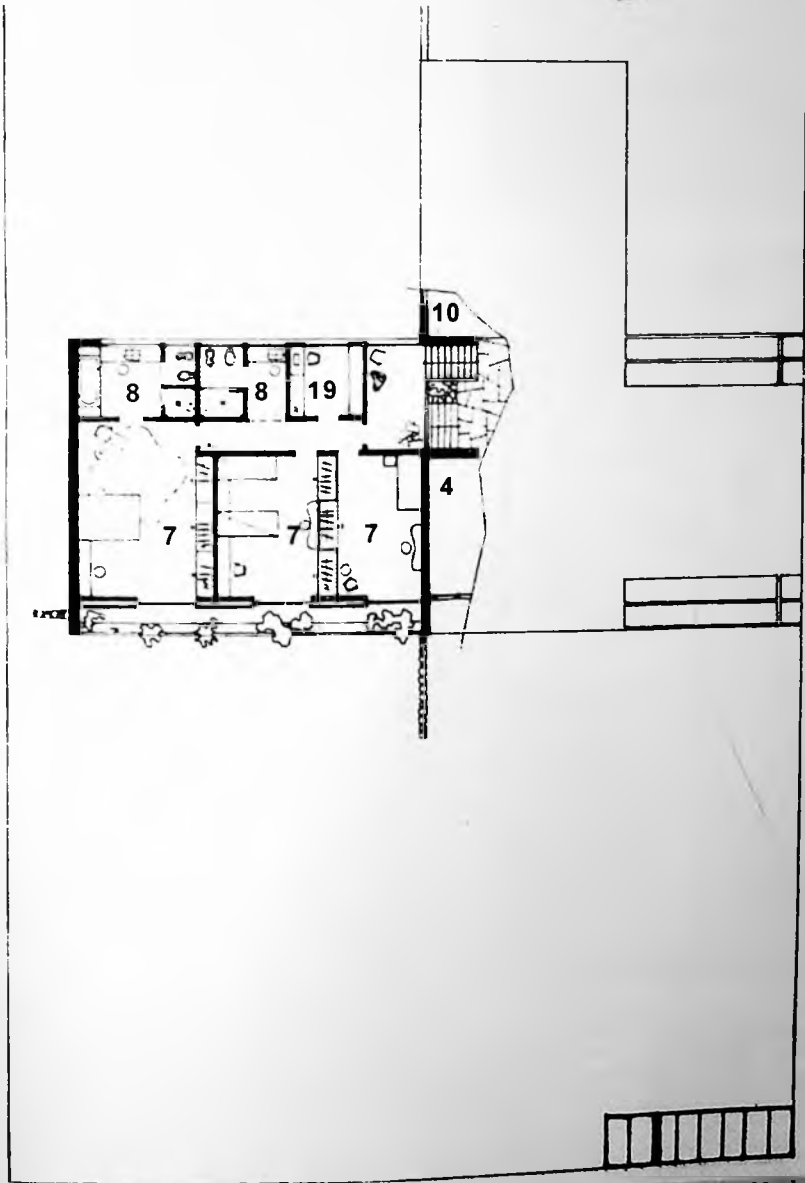
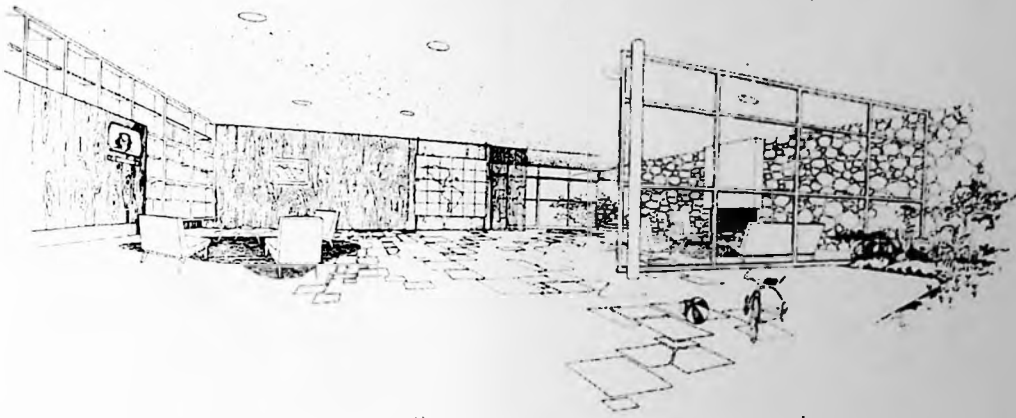
- | | |
|-------------------|----------------------------|
| 1 Entrada | 11 Copa |
| 2 Abrigo de Autos | 12 Cozinha |
| 3 Jardim | 13 Despensa |
| 4 Sala de Estar | 14 Lavanderia |
| 5 Hall | 15 Área de Serviço |
| 6 Lavabo | 16 Depósito |
| 7 Dormitório | 17 Dormitório de Empregada |
| 8 Banheiro | 18 Banheiro de Empregada |
| 9 Terraço | 19 Escritório |
| 10 Sala de Jantar | |

Obra Residência Moderna
 Arquiteto Arnaldo Furquim Paoliello
 Local São Paulo/SP
 Ano 1951

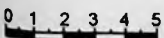
Publicação Acrópole nº164, dez 1951, p.279-81

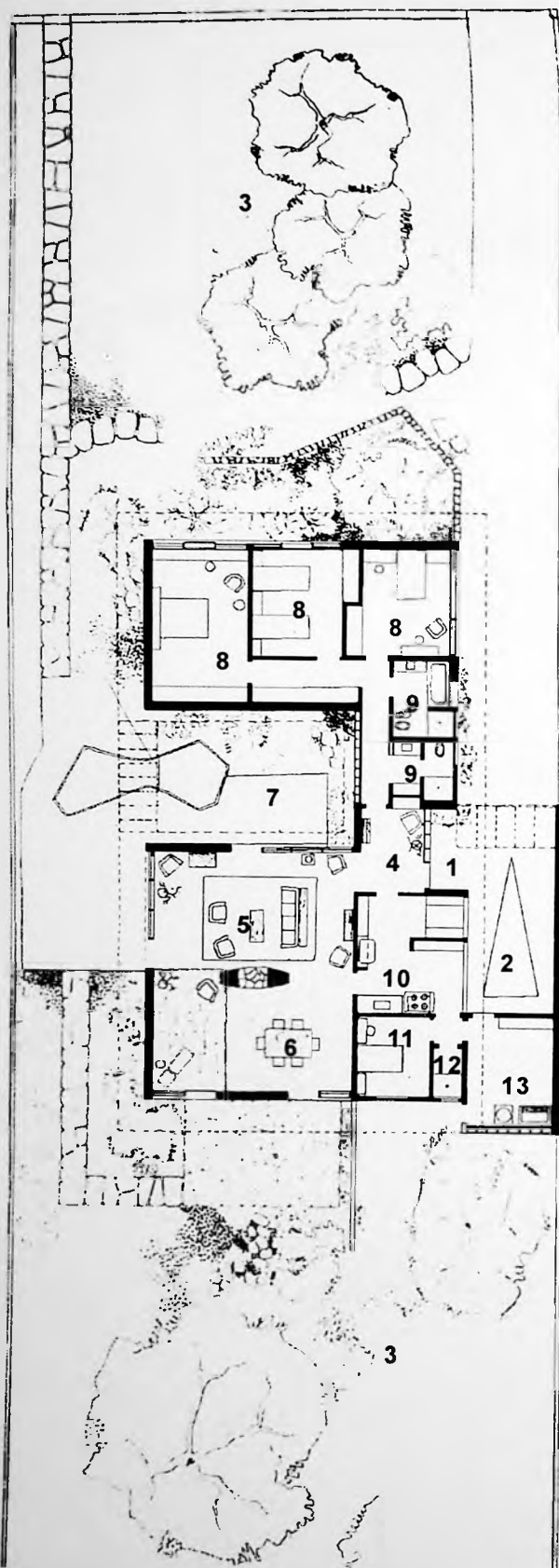
0 1 2 3 4 5

ARNALDO FURQUIM PAOLIELLO



Obra Residência Moderna
Arquiteto Arnaldo Furquim Paoliello
Local São Paulo/SP
Ano 1951
Publicação Acrópole n.º 164, dez. 1951, p. 279-81





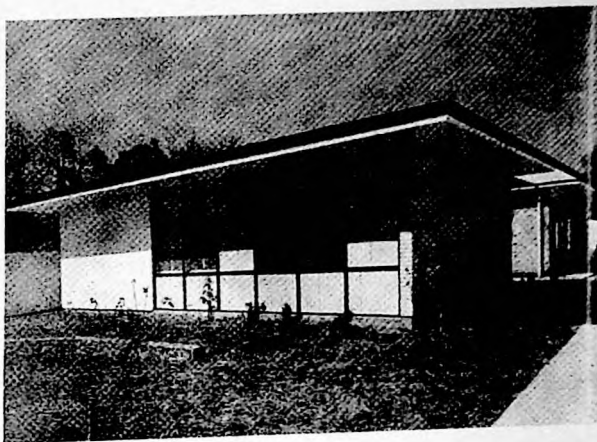
- | | |
|------------------|-------------------------------|
| 1 Entrada | 8 Dormitório |
| 2 Garagem | 9 Banheiro |
| 3 Jardim | 10 Cozinha |
| 4 Vestíbulo | 11 Dormitório de
Empregada |
| 5 Sala de Estar | 12 Banheiro de
Empregada |
| 6 Sala de Jantar | 13 Lavanderia |
| 7 Pátio Interno | |

Obra Residência em Santo Amaro
 Arquiteto Arnaldo Furquim Paoliello
 Local São Paulo/SP
 Ano 1953
 Publicação Acrópole nº 187, abr 1954, p.308-10

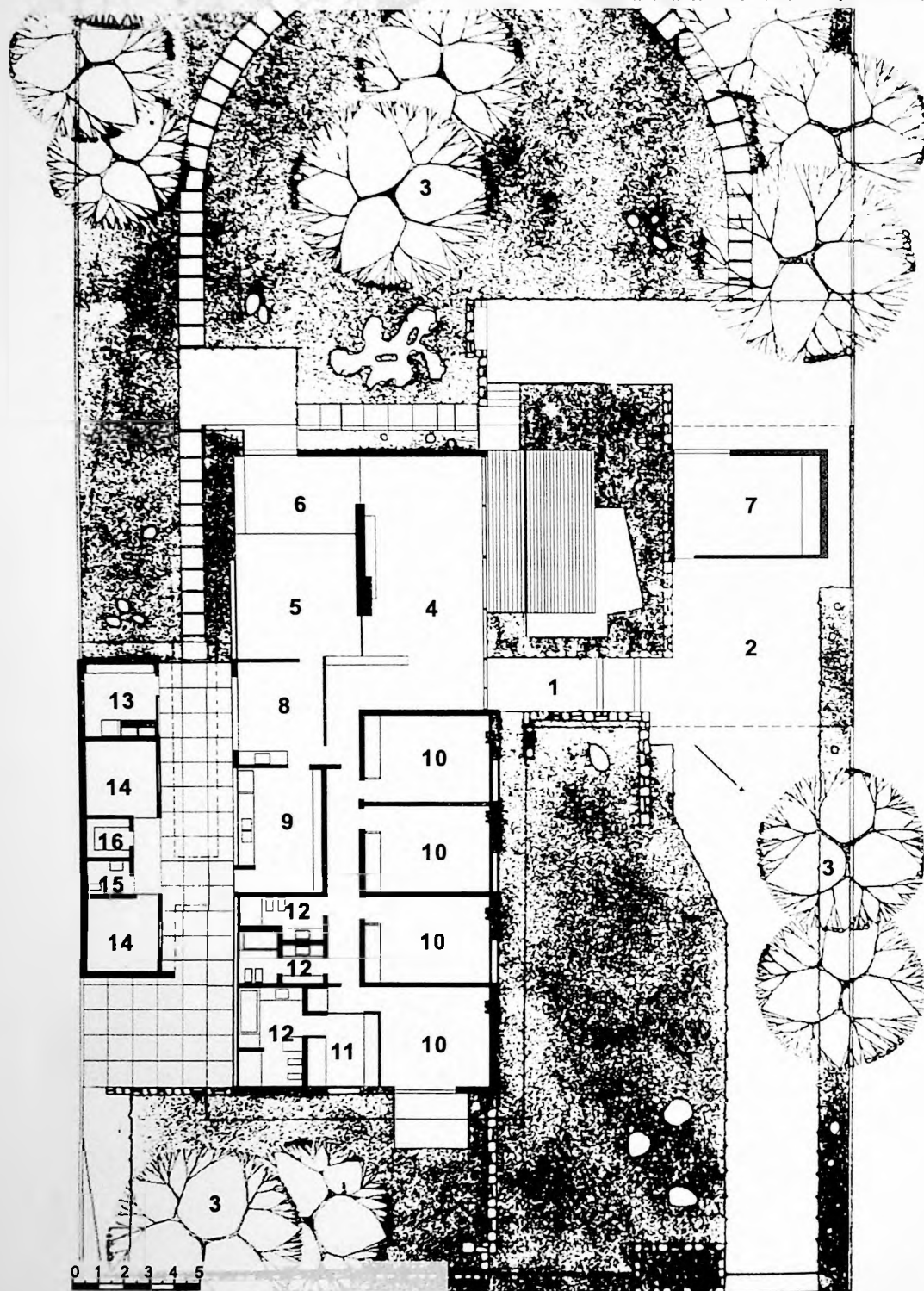
0 1 2 3 4 5

RESIDÊNCIA EM SANTO AMARO

ARNALDO FURQUIM PAOLIELLO

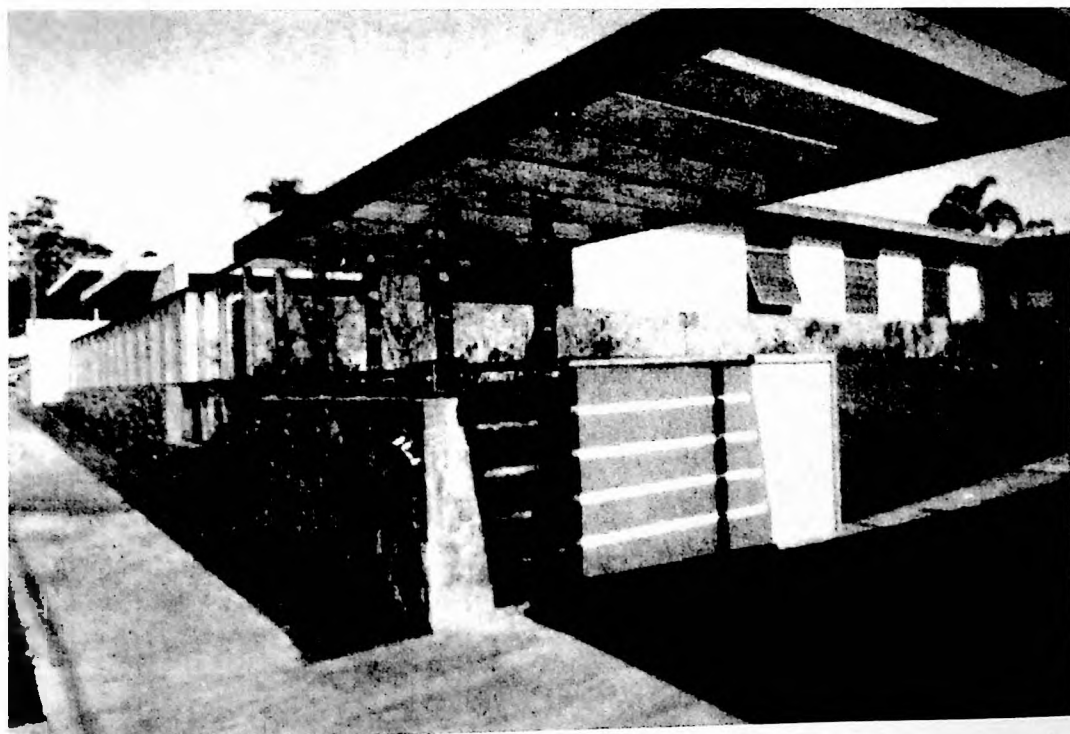
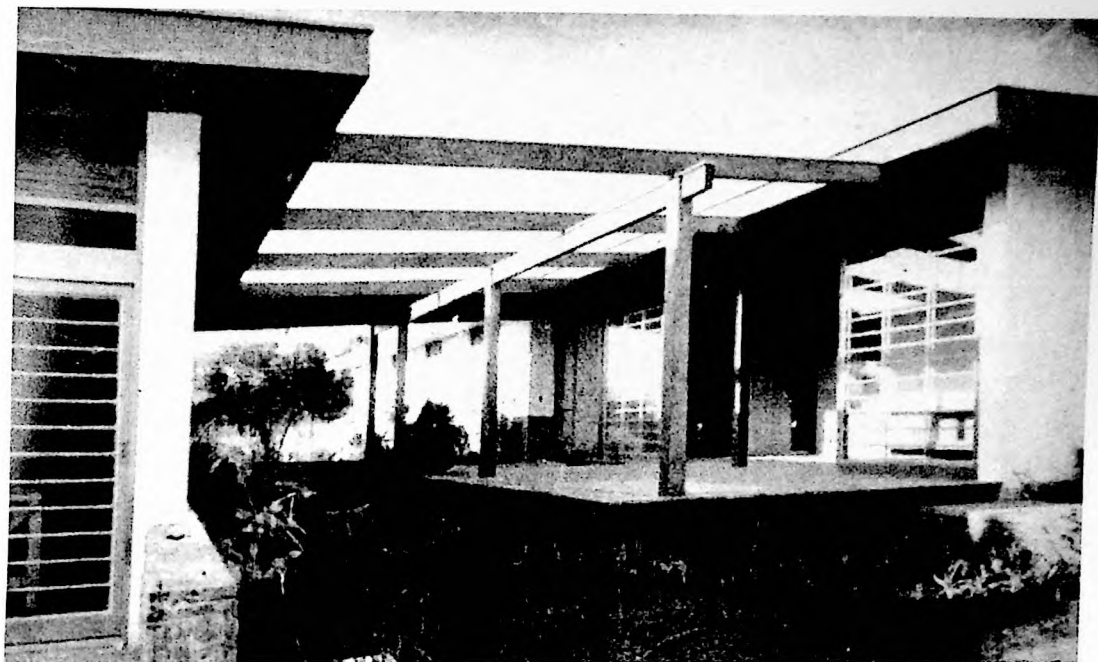


Obra Residência em Santo Amaro
Arquiteto Arnaldo Furquim Paoliello
Local São Paulo/SP
Ano 1953
Publicação Acrópole nº 187, abr 1954, p.308-10

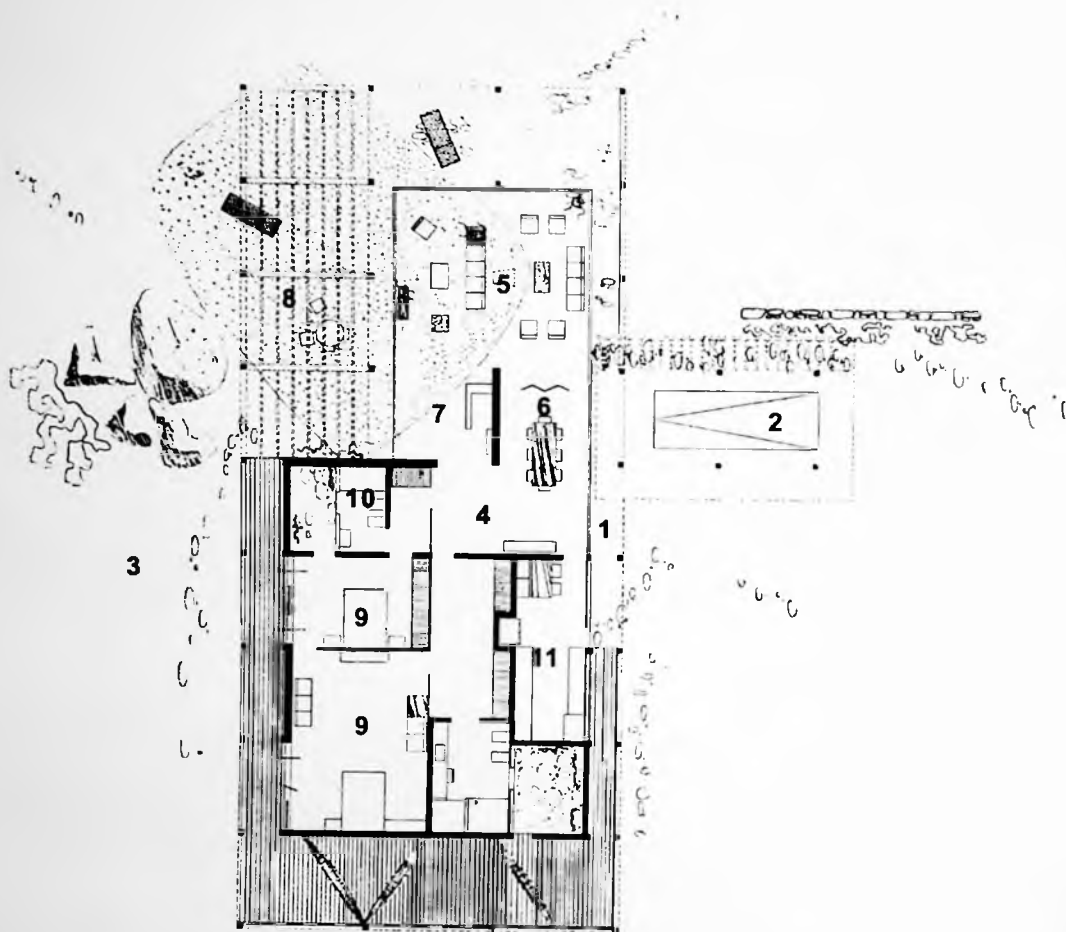


- | | |
|----------------------|----------------------------|
| 1 Entrada | 9 Cozinha |
| 2 Abrigo para Autos | 10 Dormitório |
| 3 Jardim | 11 "Closet" |
| 4 Estar | 12 Banheiro |
| 5 Sala de Jantar | 13 Lavanderia |
| 6 Escritório | 14 Dormitório de Empregada |
| 7 Sala de Brinquedos | 15 Banheiro de Empregada |
| 8 Copa | 16 Despensa |

Obra	Residência no Alto de Boa Vista
Arquiteto	Arnaldo Furquim Paoliello
Local	São Paulo/SP
Ano	1960
Publicação	Acrópole nº 278, jan 1962, p.44-45



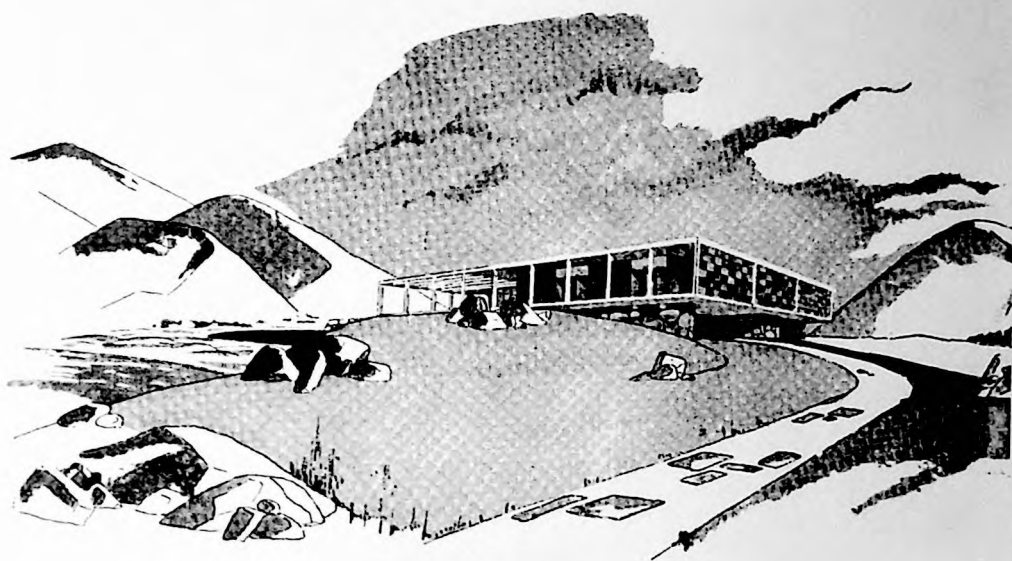
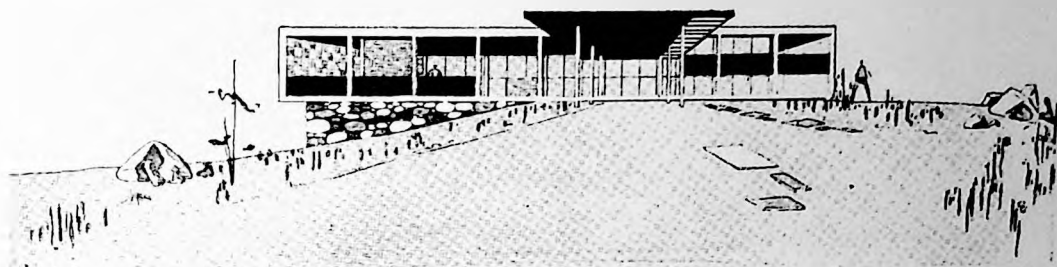
Obra Residência no Alto de Boa Vista
Arquiteto Arnaldo Furquim Paoliello
Local São Paulo/SP
Ano 1960
Publicação Acrópole nº 278, jan 1962, p.44-45



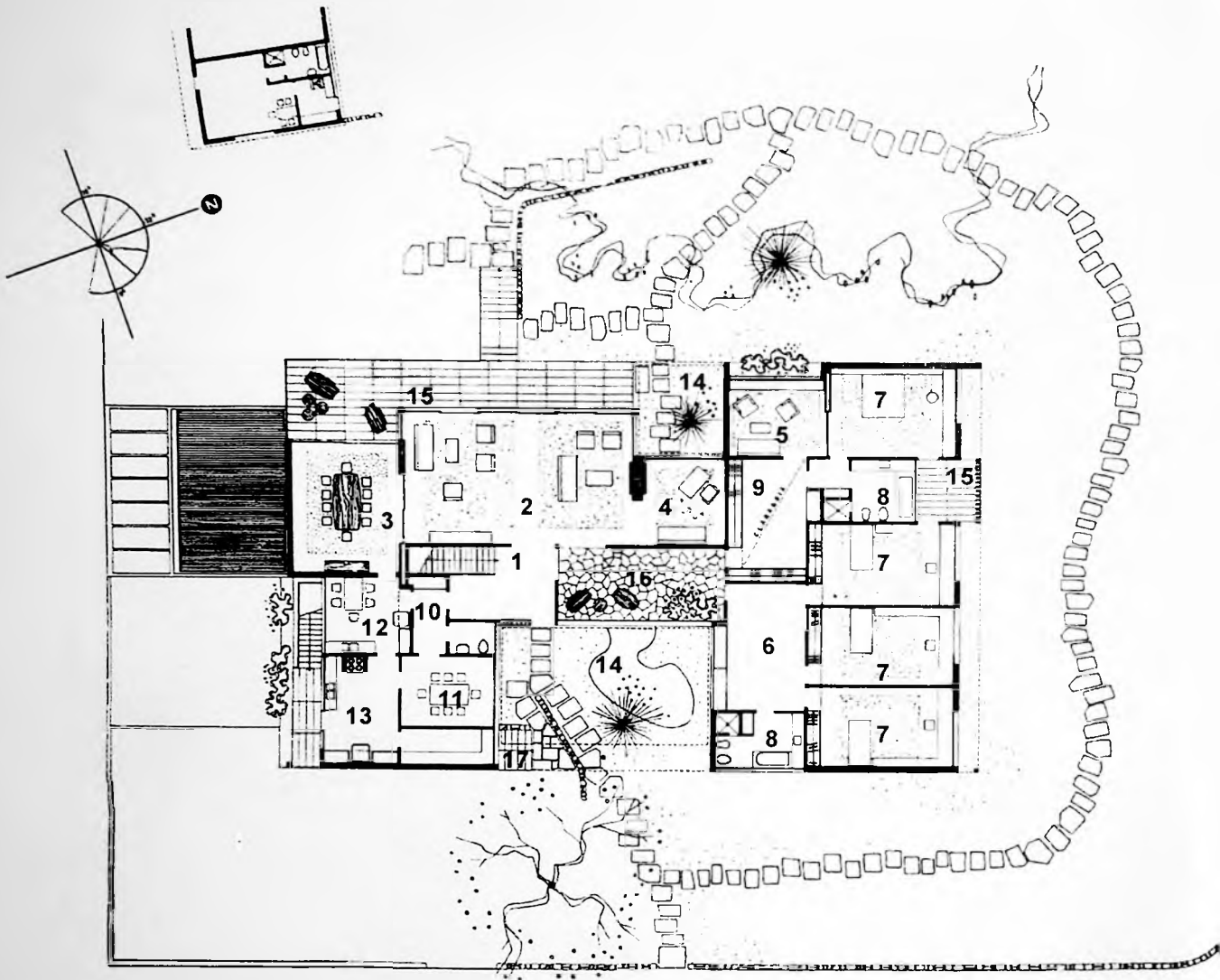
- 1 Entrada
- 2 Abrigo para Autos
- 3 Jardim
- 4 Vestíbulo
- 5 Sala de Estar
- 6 Sala de Jantar
- 7 Bar
- 8 Terraço
- 9 Dormitório
- 10 Banheiro
- 11 Cozinha

Obra Residência de Praia
Arquiteto Pedro Paulo de Melo Saraiva
Local Florianópolis/SC
Ano 1955
Publicação Acrópole n° 208, fev 1956, p.512-513

0 1 2 3 4 5



Obra	Residência de Praia
Arquiteto	Pedro Paulo de Melo Saraiva
Local	Florianópolis/SC
Ano	1955
Publicação	Acrópole nº 208, fev 1956, p.512-513

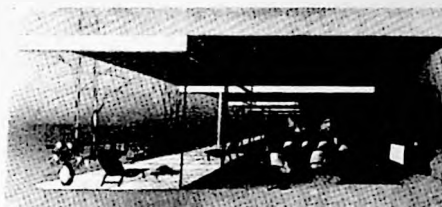
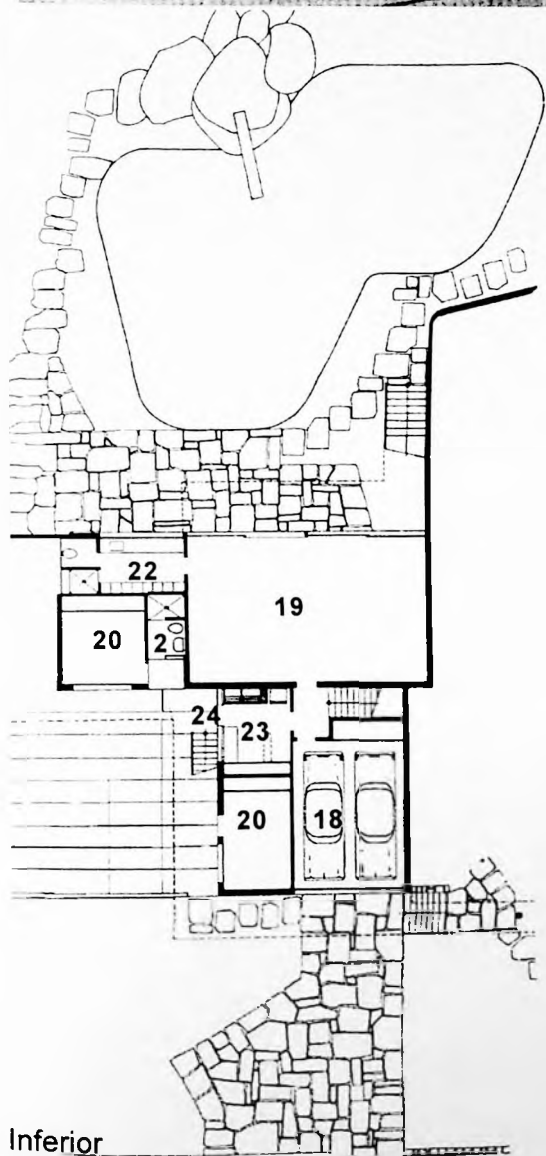
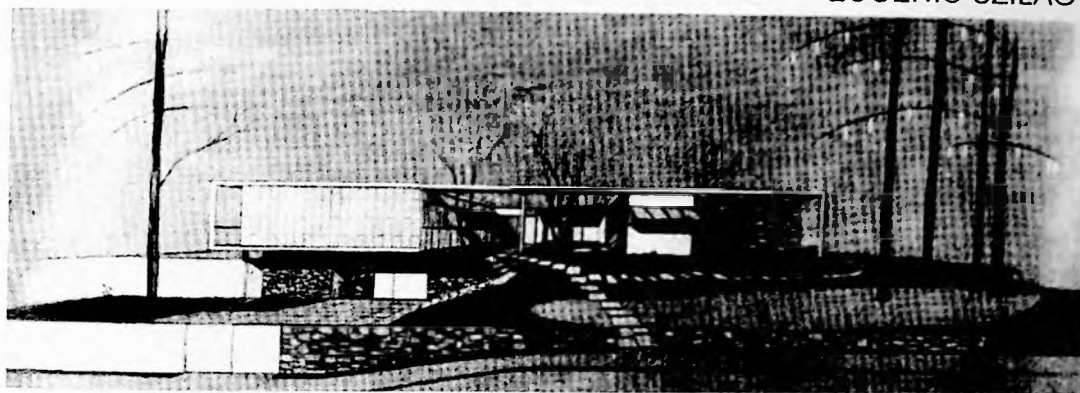


Planta

0 1 2 3 4 5

- | | |
|------------------|----------------------|
| 1 Hall Entrada | 10 Chapelaria |
| 2 Estar | 11 Sala de Almoço |
| 3 Sala de Jantar | 12 Copa |
| 4 Biblioteca | 13 Cozinha |
| 5 Saleta | 14 Pátio Interno |
| 6 Sala Estudos | 15 Terraço Coberto |
| 7 Dormitório | 16 Jardim de Inverno |
| 8 Banheiro | 17 Entrada de |
| 9 Toucador | Serviço |

Obra	Residência no Brooklin Paulista
Arquiteto	Eugênio Szilágyi
Local	São Paulo/SP
Ano	1957
Publicação	Acrópole nº223, mai 1957, p.242-243

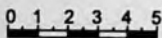
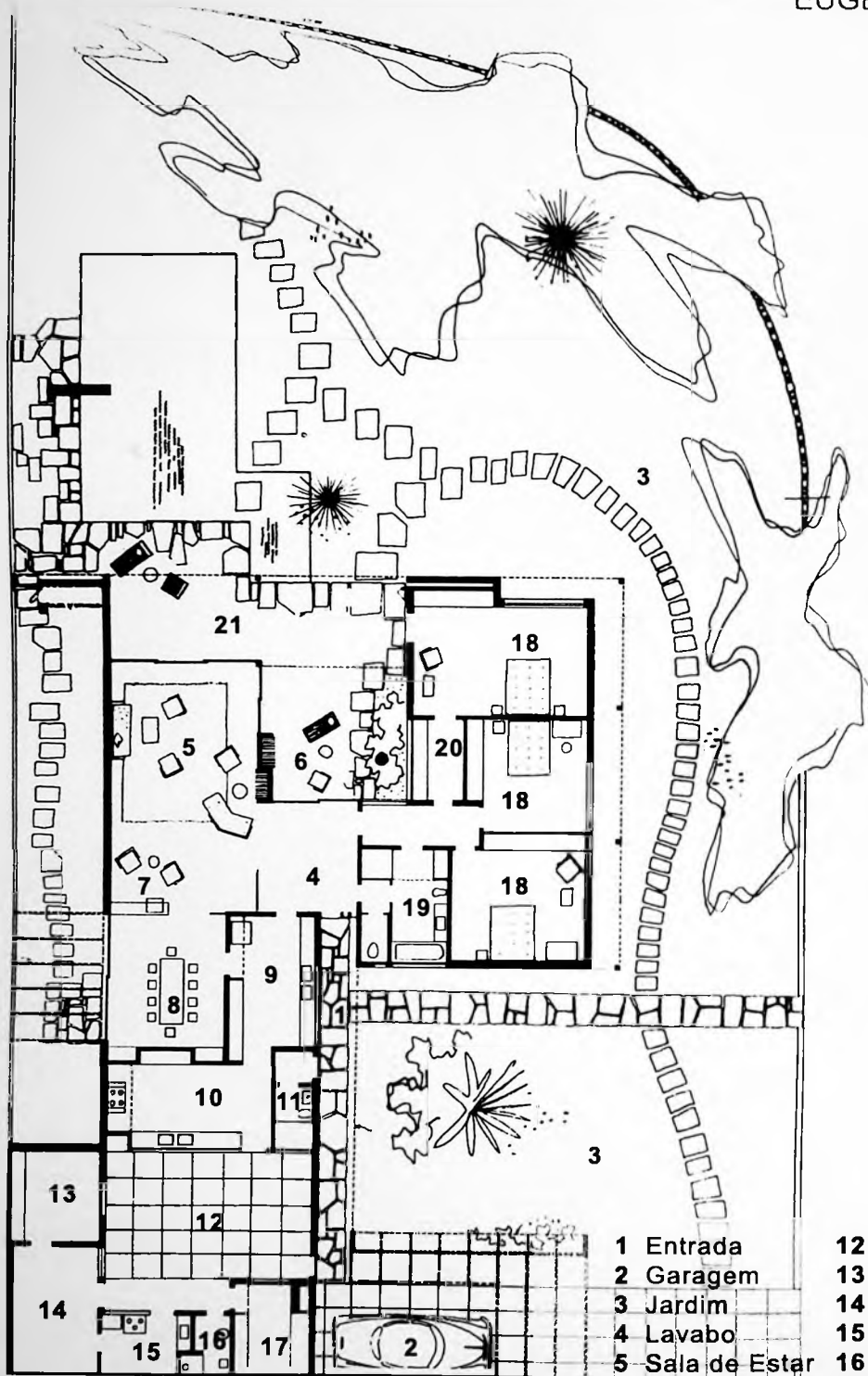


Inferior

0 1 2 3 4 5

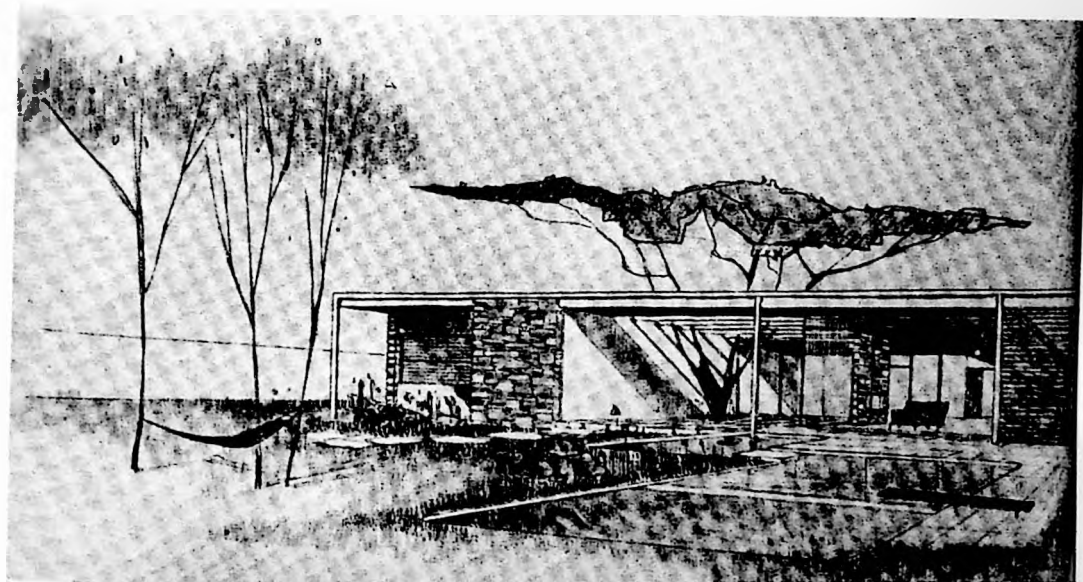
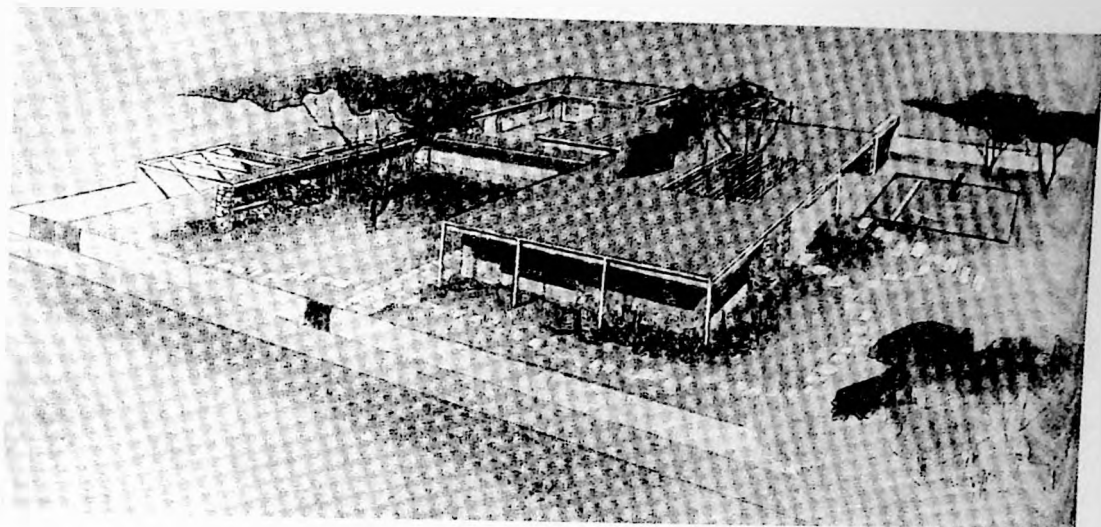
- 18 Garagem
- 19 Sala de Jogos
- 20 Dormitório de Empregada
- 21 Banheiro de Empregada
- 22 Vestiário
- 23 Lavanderia
- 24 Entrada de Serviço

Obra Residência no Brooklin Paulista
 Arquiteto Eugênio Szilágyi
 Local São Paulo/SP
 Ano 1957
 Publicação Acrópole nº223, mai 1957, p.242-243

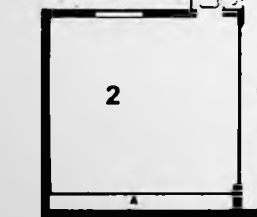
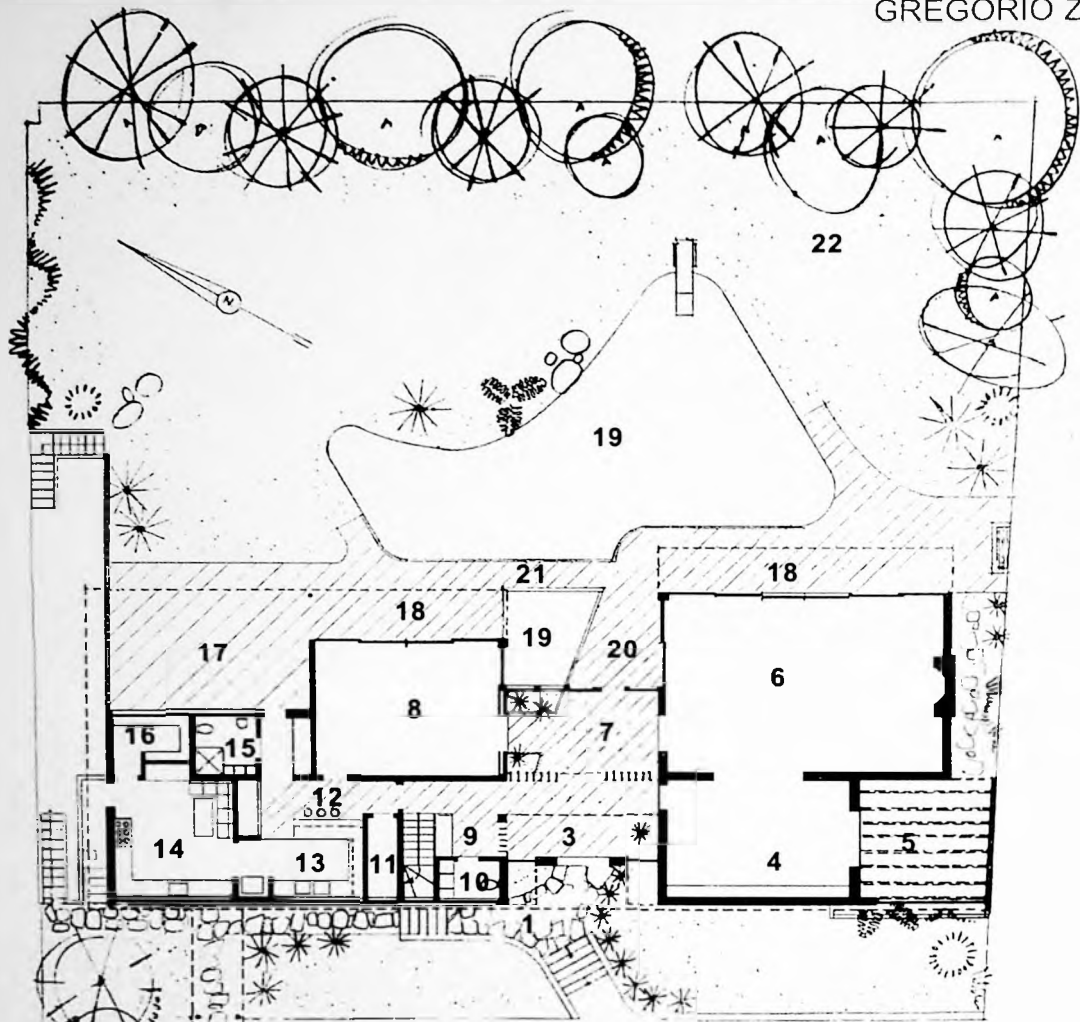


- | | |
|------------------|---------------------|
| 1 Entrada | 12 Pátio de Serviço |
| 2 Garagem | 13 Dormitório |
| 3 Jardim | 14 Saleta |
| 4 Lavabo | 15 Cozinha |
| 5 Sala de Estar | 16 Banheiro |
| 6 Pátio | 17 Lavanderia |
| 7 Rádio e TV | 18 Dormitório |
| 8 Sala de Jantar | 19 Banheiro |
| 9 Copa | 20 Vestiário |
| 10 Cozinha | 21 Terraço Coberto |

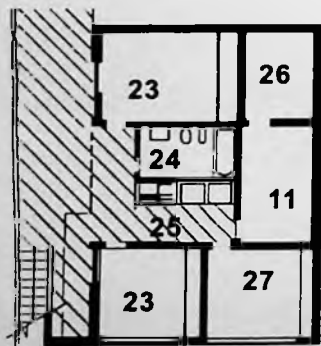
Obra Residência em Praia Grande
 Arquiteto Eugenio Szilágyi
 Local Praia Grande/SP
 Ano 1954
 Publicação Acrópole nº 191, 1954, p.510-11



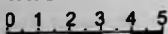
Obra	Residência em Praia Grande
Arquiteto	Eugenio Szilágyi
Local	Praia Grande/SP
Ano	1954
Publicação	Acrópole nº 191, 1954, p.510-11



Térreo

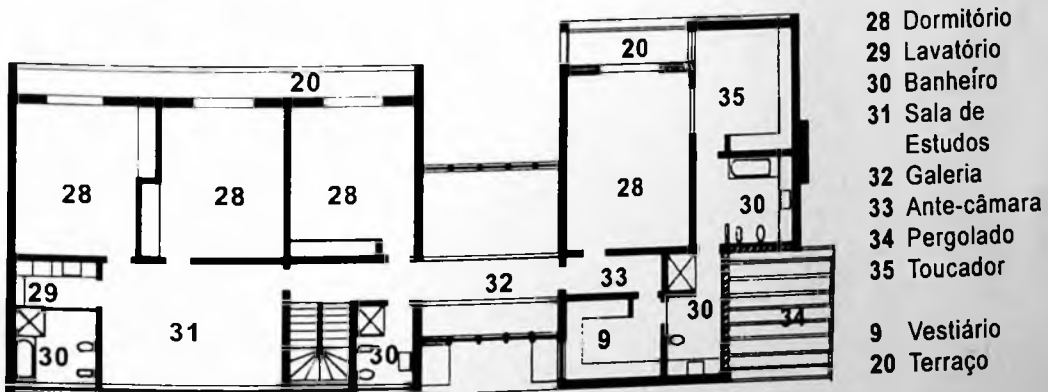
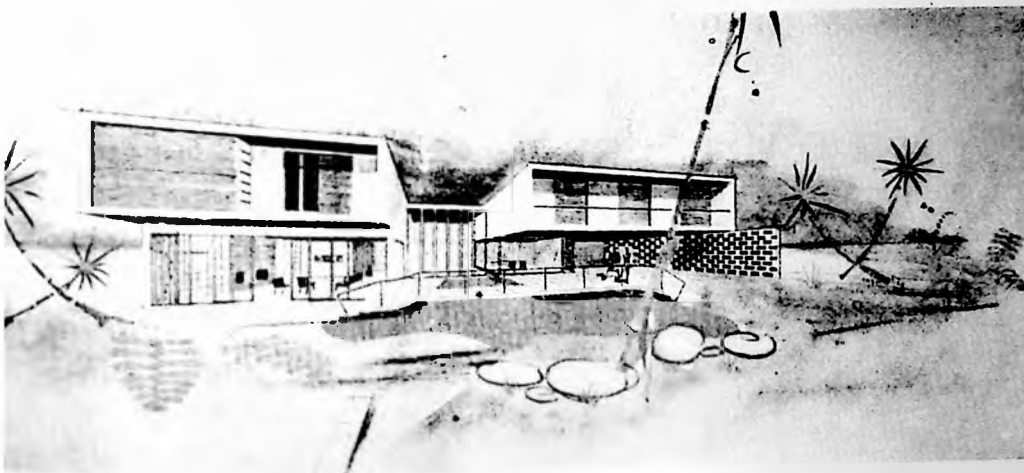
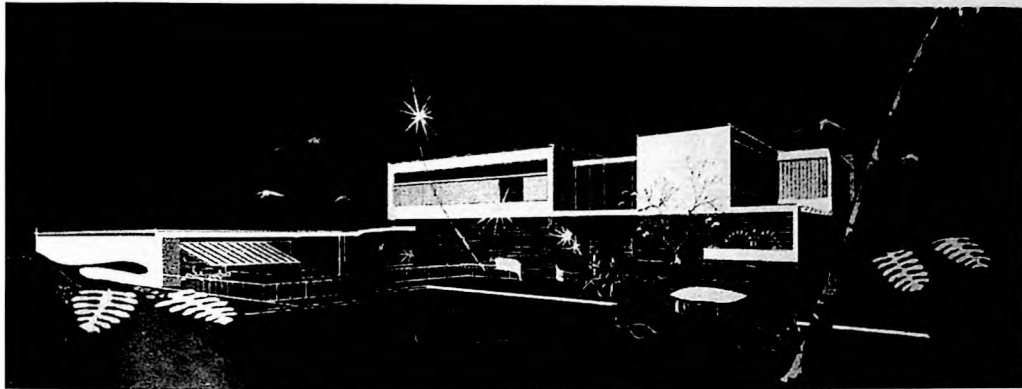


Inferior



- | | |
|---------------------|----------------------------|
| 1 Entrada | 16 Despensa |
| 2 Garagem | 17 Área para Jogos |
| 3 Hall | 18 Terraço Coberto |
| 4 Escritório | 19 Piscina |
| 5 Pátio | 20 Terraço |
| 6 Sala de Estar | 21 Ponte |
| 7 Jardim de Inverno | 22 Jardim |
| 8 Sala de Jantar | 23 Dormitório de Empregada |
| 9 Vestiário | 24 Banheiro de Empregada |
| 10 Lavabo | 25 Lavanderia |
| 11 Depósito | 26 Caldeira |
| 12 "Snack Bar" | 27 Sala de Passar Roupa |
| 13 Copa | |
| 14 Cozinha | |
| 15 Cabine | |

Obra Residência Walter Lorch
 Arquiteto Gregorio Zolko
 Local São Paulo/SP
 Ano 1957
 Publicação Acrópole nº 232, fev.1958 , p.138-139



- 28 Dormitório
- 29 Lavatório
- 30 Banheiro
- 31 Sala de Estudos
- 32 Galeria
- 33 Ante-câmara
- 34 Pergolado
- 35 Toucador
- 9 Vestiário
- 20 Terraço

Superior

Obra Residência Walter Lorch
 Arquiteto Gregorio Zolko
 Local São Paulo/SP
 Ano 1957
 Publicação Acrópole nº 232, fev.1958, p.138-139

0 1 2 3 4 5