

Mies e Artigas: a delimitação do espaço através de uma única cobertura¹

Marcio Cotrim

A delimitação do espaço através de uma única cobertura, e da projeção da sombra resultante, esteve presente ao longo de praticamente toda a obra de Vilanova Artigas a partir de meados dos anos 1950. Como uma solução genérica aclimatou-se a diferentes situações e foi incessantemente explorada na definição da imagem final de muitos dos seus projetos, na possibilidade de conexão que gerou com a cidade através das distintas formas de ocupação das parcelas e, sobretudo, foi parte imprescindível de uma estratégia de organização do programa. Esta estratégia foi empregada tanto em projetos mais complexos como pode ser a casa Jorge Edney Atalla (1971, São Paulo, não construída) como em outras, aparentemente mais simples, através da singeleza de coberturas de madeira e telhas de barro a duas ou quatro águas, como a que foi construída para a juíza Julia Romano em 1987 (projeto 1981) ou a proposta para a CECAP de Jaú.

A imagem da cobertura única ao longo da cultura arquitetônica do século XX foi significativa, manifestando-se em diferentes contextos, programas e escalas através de distintas soluções e materiais; foi marcada, de um lado, por um forte caráter simbólico impregnado no conceito de abrigo, e de outro, pelo necessário avanço técnico que a acompanhou na medida em que se aumentaram as dimensões do projeto e a complexidade do programa. Qualquer suposta correlação entre essas possíveis obras espaçadas ao longo de, como mínimo, trezentos anos, e o trabalho de Vilanova Artigas a partir da década de 1950, seguramente partiria de alguns projetos de Le Corbusier. Provavelmente isso se deva a uma influência que se manteve presente em toda a trajetória profissional de Artigas², contudo, passaria também por alguns projetos norte-americanos do final dos anos 1940 e início dos anos 1950, nos quais, os arquitetos se debruçaram na tentativa de redefinição da casa para uma classe média emergente do pós-guerra. Um exemplo poderia ser a *Case Study House* n.09, projetada pelo casal Charles e Ray Eames junto com Eero Saarinen ou a *Parasol House* (1944), de Louis Kahn e Storonov. Esta última foi elaborada para um pequeno concurso a convite de um fabricante de móveis local, Hans Knoll. O projeto consistia num conjunto residencial com o propósito de estabelecer novas formas de relação entre os usuários, o espaço e o programa doméstico; foi desenvolvido logo após Kahn e Storonov terem

participado do concurso criado pela revista *A&A, Design for post-war living*, que precedeu o programa *Case Study House*.

As *Parasol houses* —como o próprio nome induz— foram desenhadas como uma única e enorme cobertura longitudinal formada por lajes quadradas unidas e apoiadas cada uma em um pilar central, sob a qual se desenvolviam unidades residenciais com distribuições que poderiam adequar-se a diferentes casos. A cobertura delimitava a um contingente de área que compreendia o programa completo de cada uma das unidades, incluindo as áreas de serviço e a garagem. Os únicos elementos externos a esta cobertura seriam reflexos da particularidade de cada família: muros baixos ou pátios descobertos, piscinas e massas de vegetação que responderiam à demanda de privacidade em uma proposta suburbana sem a delimitação de parcelas no sentido tradicional. As diferenças de cada planta foram resolvidas ainda pela possibilidade de eliminação de módulos da cobertura, potenciando a presença de luz natural através de pátios.

Além da parecença formal entre as *Parasol houses* de Kahn e Storonov e a lógica explícita em termos gerais na obra Artigas a partir da década de 1950, o que chama a atenção, apesar de destinarem-se a contextos distintos, são as motivações entrevistadas nos dois casos. Em ambos — nas as casas de Artigas e nas *Parasol houses* — pretendeu-se que fossem formas de atualização de um *modus vivendi* vigente de uma determinada sociedade. Segundo Artigas, em uma entrevista nos anos 1980, a partir da segunda metade da década de 1940:

[foi] necessário mudar a tipologia da casa paulistana. Tratava-se de modificar a divisão interna da casa da classe média paulista, que necessitava se atualizar em relação às modificações sociais que se processavam neste país.³

Dois anos antes, também em uma entrevista, explicou a que tipologia se referia:

Os paulistas [...] aqui eles fizeram um terraço [...] no fundo a garagem deles e transformaram isso na casa “standard” da pequena burguesia da classe média paulista. Porque cada parede caía em cima de outra e a estrutura era uma estrutura quase autoportante, porque você colocava a viga de madeira pra cá e o telhado lá em cima e dava tudo certo. As coisas ficaram e tiveram que se submeter a uma divisão de espaço que nada tinha que ver com a menor aspiração que eles pudessem ter em relação ao seu programa próprio de vida familiar.⁴

Dando continuidade a estes argumentos, podemos considerar também o projeto elaborado pelo casal Eames e E. Saarinen para a casa de número nove do programa

*Case Study House*⁵, publicado na revista *A&A* em dezembro de 1945. Hugo Segawa, em seu livro *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990* chamou a atenção para a possível influência deste programa na obra de Artigas. Segundo Segawa: “Não se deve descartar, também, uma influência da visão ‘industrializável’ da arquitetura norte-americana”.⁶

À parte das possíveis questões vinculadas ao processo de industrialização dos componentes arquitetônicos, todo o programa da *Case Study House* n.09, incluindo a garagem — assim como no sistema prevalecente na obra de Artigas a partir da segunda metade dos anos 1950 — foi contido sob uma única cobertura, neste caso retangular, formada por quatro módulos com quatro pilares em cada uma de suas extremidades. Também como em muitas casas de Artigas, ganha relevância na organização do programa o papel central que assume o estúdio — ordenando os diferentes usos ao seu redor e assumindo um importante papel transitório entre a área social e a íntima — e os desníveis internos que somados a diferenciação do piso interior matizam as múltiplas formas de continuidade com o exterior.

No caso de Le Corbusier, um dos edifícios mais representativo da idéia de única cobertura seja o Palácio da Justiça de Chandigarh ao norte da Índia, projetado entre 1951 e 1952. Sua monumental escala é marcada por sua cobertura de concreto armado moldada como uma escultura, delimitando a uma área em particular e atribuindo ao interior do edifício a continuidade com o mesmo pavimento da esplanada do capitólio, aspecto reforçado ainda pelas rampas. Contudo, juntamente com as *Parasol Houses* e a *Case Study House* n.09, diferencia-se das propostas de Artigas essencialmente pela forma como se apóiam. Artigas na maioria dos projetos em que empregou a cobertura única como forma de delimitação espacial, buscou apoiá-la através de pórticos, empenas ou colunas, predominantemente perimetrais, e que assumiram, pela exposição, forma e esforços exigidos junto com a cobertura a maior parte da expressividade do conjunto. Esta atitude se distancia dos projetos comentados anteriormente e delimita a um dos possíveis aspectos que conformam uma eventual tradição moderna brasileira em arquitetura.

A presença na obra de Artigas de uma contundente relação entre estrutura, delimitação espacial e expressividade, põe em evidência parecenças com a produção, a partir de 1945, de Mies Van der Rohe. Esta suposta conexão — bem menos comum dentro da historiografia brasileira do que estabelecida com Frank Lloyd Wright e Le Corbusier — é também proposta por Hugo Segawa, dando continuidade a seu argumento de uma possível influência da *visão industrializável* contida na arquitetura norte-americana do pós-guerra. Segundo ele, referindo-se à obra de Artigas:

Não se deve descartar, também, uma influência da visão “industrializável” da arquitetura norte-americana [...] em particular a obra de Mies van der Rohe — sintetizador da máxima da “arquitetura como estrutura”⁷.

Edson Mafhuz, sem a intenção de criar “uma teia de relações nacionais e internacionais que comprove afiliações e influências”⁸ em seu artigo “Transparência e sombra: o plano horizontal na arquitetura paulista”⁹, corrobora essa provável relação — acrescentando também a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha —, e ainda matiza a independência da produção brasileira na forma como isso ocorre:

O que fica claro desde o primeiro exame dos projetos de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, talvez um dos seus aspectos mais interessantes, é que não estamos diante de transposições diretas de um procedimento projetual. [...], o que encontramos na obra de ambos são edifícios com personalidade própria, fruto de transformações e adaptações relacionadas a uma cultura muito diferente da norte-americana. O que se vislumbra na obra dos dois arquitetos paulistanos é o desenvolvimento de uma série de temas essenciais que podem ser extraídos dos precedentes¹⁰

De fato, na segunda metade da década de 1940 Mies Van der Rohe já gozava de um grande prestígio como arquiteto, sobretudo nos Estados Unidos, para onde tinha se mudado em setembro de 1938 depois de uma primeira viagem em 1937 por motivo do projeto da *Resor House*. Artigas, em sua viagem de um ano por esse país, passou por Chicago em meados de 1947, período em que já se tinha iniciado as obras do novo campus do *Institute of Technology* de Chicago; o certo é que em 1946 já estavam construídos o *Alumni Memorial Hall* e o edifício da Faculdade de Química. Segundo Adriana Irigoyen, baseada em depoimento de Julio Artigas, Vilanova Artigas retornou, depois de passar por Chicago, ao MIT em Massachussetes alguns meses antes de voltar definitivamente ao Brasil, em novembro de 1947. Nesse momento acontecia a exposição no MOMA de New York organizada por Philip Johnson sobre o trabalho de Mies, na qual se deu a conhecer por primeira vez — através de um maquete — a Casa Farnsworth. Não se pode dizer que Artigas teve a oportunidade de voltar a New York (havia sido a quarta parada de sua trajetória pelo país) para ver a exposição, mas ao menos o trabalho de Philip Johnson — organizador da exposição e naquele momento o discípulo mais importante de Mies — já lhe parecia interessar, pois fotografou sua casa em Cambridge.

À parte da possibilidade de que Artigas conhecesse e ainda se interessasse pelo trabalho de Mies realizado a partir de 1937 nos Estados Unidos, nos chama especial atenção ao menos oito projetos de Mies entre 1945 e 1969: a Casa Farnsworth (1951),

o Teatro Nacional de Mannheim (1952-53), o S.R Crown Hall (1950-69), a Casa 50x50 (1950-51), o Centro de Convenções de Chicago (1953), o edifício administrativo do Run Bacardi em Cuba (1957), o Museu Georg Schäfer, em Schweinfurt (1960-1961) Galeria Nacional de Berlim (1962-68). Ao serem sobressaltadas as enormes diferenças — de escala, de programa e da presença de duas estratégias de projeto distintas¹¹ —, os oito edifícios revelam a intenção de Mies por construir uma espacialidade diáfana e contínua, determinada por uma única cobertura sustentada através de uma estrutura vertical perimetral, posicionada fora dos fechamentos do edifício que, em seu conjunto de vigas e pilares, determina a imagem final destes projetos. A exposição da estrutura e da lógica com a qual foi concebida desvelou, por trás da clareza e simplicidade alcançada, um rigoroso conhecimento técnico, evoluído e experimentado ao longo da obra anterior do arquiteto.

Essa descrição ampla e generalizável de parte da obra de Mies aproxima-se, ao menos de modo superficial, da estratégia inicial utilizada em grande parte dos projetos de Artigas a partir da segunda metade dos anos 1950: a definição de um contingente de área por uma cobertura sob a qual todo programa é livremente articulado em níveis intermediários e onde a estrutura, sem a interferência de outros elementos, assume o caráter expressivo do projeto. Portanto, mesmo conscientes de que no caso de Artigas por trás desta descrição simplificada ao máximo se escondam diferenças importantes em cada um dos projetos, serve para descrever casas, escolas, clubes e estações rodoviárias, abrangendo, assim como no caso de Mies, uma gama de programas díspares e de dimensões aparentemente incompatíveis.

Se não queremos permanecer no âmbito de análises superficiais, será necessário assinalar ao menos duas questões que delimitam semelhanças, diferenças que matizam aspectos importantes entre ambas as obras.

1_ Espacialidades distintas resultantes de estratégias de projeto similares

Nos projetos de Artigas depois de 1956 prevaleceu a utilização do concreto armado *in loco*; nos de Mies, com uma evidente anterioridade, prevaleceu a partir da década de 1930 a utilização de estruturas metálicas industrializadas. Por trás desta evidente e importante diferença esconde-se uma atitude que em essência os aproximam: a eleição de materiais condizentes com a realidade técnica local, tanto no que diz respeito a questões orçamentárias como tecnológicas e construtivas. Se considerarmos a prevalência da obra de Mies — depois de 1937 — nos Estados Unidos, a escolha dos materiais, nos dois casos, se insere numa possível tradição moderna local.

Ao se aceitar esta constatação — a diferença de material como uma forma de aproximação conceitual —, as diferentes soluções formais alcançadas são legitimadas

por se tratarem de respostas associadas à técnica e ao material correspondente. Portanto, ao sobressaltarem-se os aspectos formais de cada componente estrutural, revelam-se estratégias similares. Contudo, é fundamental perceber que no interior destes edifícios essa semelhança resulta espacialmente diferente. Com exceção apenas da Casa Farnsworth, Mies enterra o máximo de peças do programa com a intenção de alcançar uma planta o mais diáfana possível, vedada apenas por vidros e com o mínimo de interrupções visuais e o máximo controle dos obstáculos físicos. Artigas, da mesma forma, localiza algumas partes do programa abaixo da cota de acesso, entretanto, na grande maioria dos casos, não as enterra, ampliando assim as alturas interiores delimitadas pela cobertura e por um vão central. Mesmo no caso de uma exceção, como na primeira proposta para o Museu Georg Schaefer, em Schweinfurt (1960-1961), quando Mies, assim como Artigas, deixa visível através de um grande mezanino a áreas abaixo do nível de acesso, separa a circulação vertical deste espaço central desvinculando espacialmente um andar do outro.

2_O templo e a rua

A relação entre as áreas externas e internas prefiguradas por estas coberturas descobrem a outra diferença importante entre os dois arquitetos. A permeabilidade entre interior/exterior nos projetos comentados de Mies é controlada por um embasamento prévio, submetendo-a a uma limitação geométrica física, atribuindo a estes projetos – casas ou museus – o caráter de templo. Dos sete projetos citados, apenas em um, o Centro de Convenções de Chicago, provavelmente por sua escala significativamente urbana, a transição entre essas duas esferas – exterior e o interior –, foi proposta de forma aparentemente direta e sem obstáculos, determinada apenas pela projeção da sombra da cobertura. Em todos os outros essa relação é mediada por uma plataforma, um embasamento criado onde o usuário deve, por meio de escadas ou rampas, tomar consciência de que acede antes de ultrapassar a linha imaginária da cobertura e as paredes envidraçadas.

No caso de Artigas, e tomando como exemplos os projetos da FAU-USP (1962-1969), da Escola de Utinga em Santo André (1962) e do Ginásio Itanhaém (1960-61), a consciência de aceder ao edifício se dá já no seu interior – tornando a transição mais sutil e prolongada ao máximo – onde numa situação idealizada, já sob a cobertura, o usuário percebe ter deixado o espaço público da rua e tem a opção de subir ou descer através de rampas e/ou escadas.

Essas diferenças corroboram a afirmação de Mafhuz sobre a independência, neste caso em particular, das obras de Artigas. Segundo ele: “as relações com os precedentes não acontecem pela utilização de modos completos de resolver um problema, mas de uma série de estruturas formais, elementos e soluções parciais subordinadas postos à

serviço de uma nova intenção.”¹². Portanto, a tentativa de vincular parte da obra de Artigas com essas propostas não buscou ratificar influências nem aclarar os reflexos de um jogo de espelhos estabelecido a partir do deslocamento de personagens e suas obras; pretendeu apenas indicar o esforço de revigoramento do projeto moderno através da continuidade de uma de suas questões essenciais: em sua versão idealizada, a justaposição entre espaço público e privado; e que no caso brasileiro, ao institucionalizar-se na década de 1970, passou a ser contestada. Não foi sem motivos que uma das estratégias mais remarcadas por algumas arquiteturas sob o rótulo de pós-modernas foi a da clara limitação entre esses dois âmbitos por meio da restituição da idéia de fachada principal.

Referencias bibliográficas

BROWNLEE, David; DE LONG, David G. *Louis Kahn: in the Realm of Architecture*. Philadelphia: Philadelphia Museum of art, 1992.

CORBUSIER, Le. *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1946-1952*. Zurich: Girsberger Zurich, 1955.

CORBUSIER, Le. *Le Corbusier. Oeuvre Complete*. Zurich: V.A. 1991.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997.

IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas. Duas Viagens*. São Paulo: Atelier Editorial/ FAPESP, 2002, 204 p.

LAMBERT, Phyllis (ed.). *Mies in America*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2002[?].

MAFHUZ, Edson. "Transparência e sombra: o plano horizontal na arquitetura paulista". *Arquitextos* nº 79.01. São Paulo, *Portal Vitruvius*, dez. 2006.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900 - 1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002

Revista A&A, dez. de 1945.

Revista *Acrópole*, São Paulo, n.337, 1970.

¹ O texto se origina da tese de doutorado *Construir a casa paulista: o discurso e a obra de Artigas entre 1967-1985*, apresentada na ETSAB-UPC, em junho de 2008 orientada por Fernando Alvarez Prozorovich (ETSAB-UPC) e Abilio Guerra (Mackenzie). Publicado originalmente em Vitruvius, *Arquitextos*: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq108/arq108_01.asp.

² Referimo-nos aqui tanto à influência direta da obra de Le Corbusier sobre a de Artigas, materializada, por exemplo, no uso de rampas ou no material eleito a partir dos anos 1950, como à indireta, traduzida por arquitetos cariocas como Niemeyer e Reidy, e ainda à constante presença de Le Corbusier em seus textos a partir da década de 1950.

³ Artigas, Vilanova. "Depoimento". *In: A construção em São Paulo*, setembro de 1984.

⁴ ARTIGAS, Vilanova. Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues em Junho de 1978.

⁵ Para a relação entre a obra de Vilanova Artigas e o P.C.S.H. ver: COTRIM, Marcio. *João Batista Vilanova Artigas: Doze casas paulistas, 1942 a 1969*. Dissertação de Mestrado, Barcelona, ETSAB, 2002.

No entanto, alguns pontos relevantes ao entorno do programa dentro da cultura arquitetônica brasileira podem ser destacados aqui:

- A exposição sobre arquitetura contemporânea na Califórnia, no *San Francisco Museum of Art*, que gera a publicação, na revista *Time* em 20 de abril, intitulada "New California Architecture".
- A publicação em 1937, na revista de Engenharia do Mackenzie, *New Building Art in Califórnia*, de Richard Neutra.
- A publicação do livro *Arquitetura social em países de clima quente*, de Richard Neutra, que, segundo Segawa, foi o "único arquiteto estrangeiro nesses anos com uma publicação bilíngüe editada no Brasil".
- Premiação de Craig Ellwood, autor da Case Study House n.5, na Bienal de Arquitetura de São Paulo de 1953.
- Publicação da casa da Rua Avanhandava, de Oswaldo Bratke, em 1948 na revista *Arts & Architecture*.

Ainda cabe mencionar os contatos estabelecidos por Artigas com William Wilson Wurster (Case Study House n.3), Ralph Rapson (Case Study House n.4) e Richard Neutra (Case Study House n.6 e n.13) em sua viagem aos Estados Unidos no final da década de 1940.

⁶ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900 - 1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 148.

⁷ SEGAWA. *Op. cit.*, p148.

⁸ MAFHUZ, Edson. "Transparência e sombra: o plano horizontal na arquitetura paulista". *Arquitextos* n° 79.01. São Paulo, *Portal Vitruvius*, dez. 2006.

⁹ MAFHUZ, *Ibidem*.

¹⁰ MAFHUZ, Edson. "Transparência e sombra: o plano horizontal na arquitetura paulista". *Arquitextos* n° 79.01. São Paulo, *Portal Vitruvius*, dez. 2006.

¹¹ Edson Mafhuz, em artigo já citado, identifica certamente a essas duas estratégias miesianas: "A primeira se caracteriza por uma estrutura unidirecional externa, da qual a laje é suspensa, com apoios sobre os lados maiores de um retângulo, coplanares com a caixilharia. [...] A segunda solução consiste em uma laje quadrada, nervurada nos dois sentidos, apoiada em oito colunas, duas por lado, deixando os cantos da laje em balanço, enquanto o vidro que delimita o interior está recuado em relação à projeção da cobertura".

¹² MAFHUZ, Edson. "Transparência e sombra: o plano horizontal na arquitetura paulista". *Arquitextos* n° 79.01. São Paulo, *Portal Vitruvius*, dez. 2006.