

David Libeskind e o Conjunto Nacional: Reflexão Crítica sobre a Nova Condição Metropolitana

Autor: Luciana Tombi Brasil

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1995) e mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2004). Atualmente é professora no FIAM FAAM Centro Universitário e colaboradora do Curso Lato Sensu da Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie na disciplina "O Projeto de Arquitetura na Cidade Contemporânea: Reflexão e Crítica". É autora do livro "*David Libeskind - ensaio sobre as residências unifamiliares*" (prêmio IAB-SP 2008). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase na pesquisa em Arquitetura Moderna e Contemporânea.

Endereço: Rua Rodésia, 161/94 Vila Madalena. CEP 05435-020 São Paulo – SP
lubrasil@uol.com.br
55 11 3812-6461
55 11 8121-3016

David Libeskind e o Conjunto Nacional: Reflexão Crítica sobre a Nova Condição Metropolitana

Em 1955, ainda recém instalado na cidade, o jovem arquiteto David Libeskind venceu o concurso fechado para o Conjunto Nacional. A obra está vinculada ao processo de deslocamento do capital do Centro Novo para a Avenida Paulista e contribuiu para acelerar a verticalização e a mudança de uso e ocupação dessa região. Representou também uma nova tipologia para os edifícios multifuncionais que surgiram em São Paulo a partir de 1935 com a construção do Edifício Esther de Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho

O Conjunto Nacional nasce em um momento de grandes transformações da cidade de São Paulo, quando esta se estabelece como “Metrópole Moderna” - já contando em 1954 com uma população de 2.817.600 habitantes - tornando-se a maior metrópole brasileira. No contexto específico da arquitetura paulista, o crescimento vertiginoso de São Paulo coloca em pauta a relação entre o edifício e o meio urbano. Convergem nesse momento discussões e concepções teóricas esparsas presentes no meio já há pelo menos uma década e que defendiam a primazia da cidade sobre o objeto isolado. Trata-se, portanto, de um projeto resultante da compreensão dessa cidade em expansão, da leitura que se estabelece a partir de uma nova dinâmica urbana.

Objeto absolutamente inquietante do ponto de vista da escala, – vide foto-montagem da época (**Imagem 1**) –propõe uma abordagem de uso e ocupação do solo da cidade para afirmar-se como ponto de inflexão no raciocínio do enfrentamento da implantação ou da estratégia de ocupação do lote. Nesse sentido, a transição quase imperceptível que se estabelece entre o espaço público do passeio – a cota da cidade – e o térreo do edifício, promove relações ímpares nesse novo lugar criado pelo diálogo estabelecido com o espaço coletivo. A cidade em expansão acolhe o edifício, que por sua vez abriga as novas funções e necessidades programáticas que passam a figurar na jovem metrópole, espécie de simbiose urbana. Com aproximadamente 150.000m² de área construída, o programa está distribuído em dois grandes volumes: um horizontal, que ocupa todo o terreno – uma gleba de 14.600m² – e outro vertical, que se desenvolve sobre pilotis, sobre o terraço –jardim do bloco horizontal. O volume horizontal corresponde ao conjunto comercial, com galerias de lojas, restaurantes, livraria, bancos e cinemas, distribuídos em três pavimentos, além do terraço-jardim – concebido como uma grande praça pública, decisão de projeto que confere a esse pavimento características urbanas. Na grande lâmina vertical, três torres contíguas com acessos independentes permitem a convivência de usos distintos como escritórios, consultórios e residências. A articulação com a cidade ao nível do solo, com as calçadas em pedra portuguesa adentrando seus espaços internos de pé-direito generoso por todas as quatro calçadas lindeiras, demonstra a consciência do arquiteto sobre o novo papel do edifício de caráter urbano, concebido como extensão do espaço público.

Os aspectos de cunho econômico e ideológico rapidamente ganharam novas dimensões e influenciou consideravelmente a urbanização brasileira e particularmente a paulistana deste período. Mas vale destacar que são as feições relacionadas à cultura e ao comportamento do indivíduo nessa nova sociedade que sinalizam para assertiva de que *“Toda reflexão envolvendo direta ou indiretamente a cultura moderna passou, a rigor, pela condição metropolitana”*¹.

Portanto, a possibilidade de olhar para essa cidade dos novos fluxos, onde a diversidade programática se coloca para promover dinâmicas outras e estabelecer a construção de novos territórios aponta um caminho substancial para a reflexão sobre a cidade contemporânea e suas questões iminentes.

Palavras-chave: São Paulo, Metrópole, Conjunto Nacional, David Libeskind, Arquitetura Moderna, Crítica.

¹ MEYER, Regina Maria Proserpi. *Metrópole e urbanismo - São Paulo anos 50*. São Paulo, 1991. Tese de doutorado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

SÃO PAULO – CONDIÇÃO MODERNA

Década de 50 – A chegada de David Libeskind em São Paulo e o IAB.

O Departamento de São Paulo do Instituto de Arquitetos do Brasil foi inaugurado no ano de 1943, com uma cerimônia conduzida por Luiz Anhaia Mello e Eduardo Kneese de Mello, na Biblioteca Municipal, que, juntamente à Galeria Prestes Maia, era palco obrigatório dos principais acontecimentos da agenda cultural paulistana, que já nesta época, juntamente com o Rio de Janeiro exibiam *“marcas de um novo tempo de conquistas, onde o processo de verticalização se acelerava, acompanhado de um crescimento populacional vertiginoso”*.¹ A esperança e o otimismo embalavam um país eufórico por um período de crescimento de 7,8% ao ano e Juscelino que fora o governador desenvolvimentista de Minas Gerais, foi eleito presidente da República em 1955.

Libeskind chega em São Paulo em 1953, logo após a conclusão da Escola de Arquitetura em Belo Horizonte com duas cartas de recomendação escritas por seu professor, Sylvio de Vaconcellos. Uma delas endereçada a Lourival Gomes Machado e a outra a Luis Saia. Este último o apresentou a grandes arquitetos no então conhecido “Clubinho” da sede paulista do Instituto de Arquitetos do Brasil, como era carinhosamente chamado pelos freqüentadores, sediado no sub-solo do Edifício do IAB e que foi para a geração de Libeskind um ponto de encontro privilegiado na cidade.

Dessa época, Libeskind recorda-se de um grande número de arquitetos e artistas que transitavam pelo Instituto de Arquitetos do Brasil e que faziam parte do grupo dos idealizadores de uma tradição já reconhecida mundialmente da arquitetura brasileira da década de 50.

*“Nesse tempo, o Instituto de Arquitetos, com aproximadamente 100 associados motivava o encontro entre os profissionais. Uma vez por semana, nas 4^{as} feiras, almoçavam juntos, quando aconteciam então as famosas brigas entre os acadêmicos, os irrequietos e os do “meio”, como Artigas e Rino Levi. Apesar das disputas, em todos era forte a consciência da corporação.”*²

Em 1955, Libeskind então Diretor do Departamento Artístico do IAB, foi curador e organizador da 1ª Exposição Individual de Guignard em São Paulo, na própria sede do IAB. Esta exposição apesar de não se configurar como uma retrospectiva, contou ao todo com trinta e quatro trabalhos do artista, entre eles “Autorretrato” e “A Família do Fuzileiro” (pertencente ao espólio de Mário de Andrade). Também contou com obras das coleções de Lúcia Machado de Almeida, Sylvio de Vasconcellos e Mário Silésio.

Libeskind também participou de mostras de artes plásticas na sede do IAB, denominadas “Arquitetos-Pintores”. Dessas mostras, vale a pena destacar a do ano de 1964, na qual também participaram Flávio de Carvalho, Mauricio Nogueira Lima, Odilea Toscano, Sérgio Ferro, entre outros.

Arquitetura de habitação unifamiliar nas primeiras Bienais

Com o intuito de divulgar a arte moderna brasileira e internacional, um grupo remanescente do movimento pioneiro da Semana de Arte Moderna, ampliado por representantes da elite paulista e por novos artistas e intelectuais, procurava fundar associações e clubes onde a discussão sobre uma instituição voltada para a preservação e divulgação da arte moderna começava a tomar corpo, inspirada em instituições norte-americanas. No final da década de 30 o Brasil assistia a um processo de substituição das referências do modelo europeu - que fora, durante os primeiros 20 anos do século passado, a principal fonte de inspiração e de formação dos artistas e da elite paulista - pelo modelo norte-americano. Vários museus latino-americanos, como os Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo, foram criados tendo o MoMA por modelo e Rockefeller como colaborador.

A respeito desse momento histórico, Rosa Artigas em uma passagem de seu texto sobre a criação das Bienais, escreveu: *“Para impedir que a América Latina se transformasse em área de influência do Eixo, o governo Roosevelt traçou uma política externa que mobilizou o grande capital americano, a indústria cinematográfica, os meios de comunicação, as instituições culturais, os intelectuais e as universidades americanas. O implementador da chamada “Política de Boa Vizinhança” foi o milionário norte-americano Nelson Rockefeller, dono da Standard Oil, presidente do Museum of Modern Art (MoMA) e coordenador da agência especialmente criada para dar curso à política desenhada pelo Estado norte-*

americano, o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. (...) Esta ação da “Política de Boa Vizinhança”, visava criar e abrir mercados para os produtos americanos, aprofundar as relações comerciais e financeiras com os países latino-americanos, garantir áreas de influência e impedir ao avanço de alemães e italianos em territórios estratégicos.(...) Rockefeller transformou o MoMA num dos centros de irradiação da política cultural e de comunicação para a América latina. (...) Sua filmoteca distribuiu cópias de filmes e documentários para os cinemas e as instituições culturais situadas ao sul do Rio Grande, valorizando o American way of life.”³

O significado da criação da Bienal de São Paulo está relacionado a importantes transformações na sociedade brasileira, e, em particular, na sociedade paulistana, que desde o início dos anos 1940 demonstrava alterações significativas no padrão de vida, *“atribuídas ao modelo econômico vigente a partir da eclosão da Segunda Guerra Mundial, quando se observa um incremento na participação da indústria nacional no produto interno bruto. O quadro social também esboça mudanças, conquanto consolida uma classe média consumidora de cultura, outrora reservada a uma minoria de iniciados, geralmente de alto poder aquisitivo.”⁴*

Francisco Matarazzo Sobrinho⁵ liderou a representação dos artistas brasileiros na Bienal de Veneza de 1948, e após a inauguração do Museu de Arte Moderna em São Paulo, juntamente com sua esposa, Yolanda Penteado, decidiu criar uma Bienal Internacional de Artes, equivalente à de Veneza. Para seu interlocutor convidou Danilo Di Preté⁶, que foi à Veneza para dar início ao projeto da Bienal brasileira, que neste primeiro momento possuía um caráter multidisciplinar, fundindo num mesmo evento, Bienal de Artes, Festival de Cinema e Exposição de Arquitetura. O regulamento desta Bienal foi preparado pelos críticos de arte Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet. Para alojar a 1ª Bienal, os arquitetos Jacob Rucht, Miguel Forte e Luís Saia construíram no antigo Trianon da Avenida Paulista, sob concessão da Prefeitura de São Paulo, um pavilhão provisório em madeira e tijolo para abrigar as exposições internacionais de pintura, escultura e arquitetura.

Em comparação com a tradicional Bienal de Veneza que, em 1950, em sua 25ª. Edição reuniu 22 países e 892 artistas, pode-se avaliar a dimensão e o significado da I Bienal de

São Paulo que, recém-criada, contou com a participação de 23 países e 729 artistas e, na edição seguinte, com a presença de 33 países.⁷

*Pode-se dizer que “a criação das Bienais marca a inserção de São Paulo no cenário internacional das artes plásticas. O nascimento de novo padrão cultural. A consolidação da descoberta do moderno, do contemporâneo. Da importância de olhar também para o futuro. De buscar o intercâmbio, abrir-se aos ares do mundo, quebrar o provincianismo e o isolamento, projetar culturalmente o país. Estimular a produção artística, identificar tendências e inovações, absorver informações e conhecimentos. Debater, discutir, expor e expor-se”.*⁸

Para as festividades comemorativas do IV Centenário da Fundação da Cidade o Governador Lucas Nogueira Garcez organizou uma comissão presidida por Ciccillo Matarazzo, com a atribuição de programar e executar obras para abrigar feiras e grandes exposições e posteriormente ser a sede definitiva da Bienal. Os grandes terrenos arborizados do velho parque municipal, em uma área aproximada de 180 hectares foram destinados a acolher as futuras construções.

Um grupo de arquitetos paulistas⁹, liderados por Oscar Niemeyer configurou o plano de massas do novo parque e o projeto dos pavilhões em 1951. O esforço das comemorações do IV Centenário deixou como legado o primeiro conjunto arquitetônico moderno público construído na cidade de São Paulo que consagrou a nova arquitetura brasileira na cidade representando um marco do grau de desenvolvimento econômico do Estado.

Dentro da I Bienal, na Seção Geral de Arquitetura, Le Corbusier foi especialmente convidado a participar e enviou três trabalhos: A Capela de Romchamp, a Unidade de Habitação de Marselha e o Museu do Conhecimento de St-Dié e conquistou o Grande Prêmio Internacional de Arquitetura.

Entre os outros prêmios distribuídos nesta I Bienal vale a pena destacar, o Prêmio de Melhor Residência atribuído a

Henrique Mindlin pela Casa de Campo de George Hime, em Petrópolis do ano de 1949 e a Menção Especial recebida por Oswaldo Bratke pela sua Residência e Estúdio no Morumbi, de 1951.

Na II Bienal, associada às festas do IV Centenário e instalada no Pavilhão das Nações no Ibirapuera, foram criadas salas especiais para uma retrospectiva da obra de Walter Gropius (Grande Prêmio Internacional de Arquitetura), organizada pelo próprio arquiteto e pelo Institute of Contemporary Art de Boston, que exibiu ao todo quarenta e quatro obras sob quatro temas: “As Primeiras Construções 1911-1924”, “Construções 1925-1949” (onde apresentou as casas para os professores da BAUHAUS), “Construções Pré-Fabricadas e Formas Industriais” e “Conjuntos Residenciais (que contava com a Residência do Arquiteto, de 1938, projeto em parceria com Marcel Breuer) e Planificações Urbanísticas”.

Entre os premiados da II Bienal foi atribuído o Prêmio Jovem Arquiteto a Sérgio Bernardes pela Residência Lota de Macedo Soares (1953), que também apresentou as casas Jadir de Souza, de 1951 e Paulo Sampaio, de 1953.

Já as residências internacionais premiadas foram: “Glass House”, de 1949, de Philip Johnson; “Walker House”, de 1953, de Paul Rudolph – que também apresentou a Casa de Inverno, de 1951 e a Casa e Estúdio de Craig Ellwood, de 1951.

Ainda uma excepcional seleção de residências fez parte desta Bienal, que sem dúvida influenciou toda uma geração de arquitetos brasileiros em um momento em que buscavam a consolidação de uma linguagem própria. Entre as residências projetadas por arquitetos brasileiros, destacam-se a Casa Enzo Segri, de 1953 de Miguel Forte e Galiano Ciampaglia e a Casa das Canoas, de 1952, de Oscar Niemeyer. E entre as residências projetadas por arquitetos estrangeiros que merecem destaque, com exceção da Residência Rose Seidler, de Harry Seidler, de 1951 em Sidney, na Austrália, todas as demais foram realizadas nos Estados Unidos, entre elas, a Casa Ceasar Cottage de Marcel Breuer, de 1951, a Casa e Estúdio de Charles Eames, de 1949, a Residência Warren Trimaine, de 1948, de Richard Neutra, a Residência Farnsworth, de 1950, de Mies van der Rohe, e a Residência Herbert Jacobs, de 1948 de Frank Lloyd Wright.

Em 1955, a III Bienal não realizou a Exposição Internacional de Arquitetura. O motivo alegado pela comissão organizadora foi que o curto espaço de tempo entre a II e III Bienais não atendia às necessidades de exercer uma auto-crítica devido ao acelerado ritmo de transformações da sociedade.

Na IV Bienal, realizada em 1957, o concurso para o plano piloto de Brasília de autoria de Lúcio Costa, ganha uma sala “hors-concours”, onde também são apresentados os projetos de Oscar Niemeyer para o Palácio da Alvorada e para o Congresso Nacional. Oswaldo Bratke participou com a Residência Oscar Americano (1952) e o arquiteto norte-americano Craig Ellwood com a Residência em Malibu (1955).

Ainda nessa Bienal, Libeskind participou com os projetos do Conjunto Nacional (1954) e da Residência José Felix Louza (1952). Nesse mesmo período Mies van der Rohe - que participou como júri na IV Bienal - desenvolveu o projeto não construído para a sede do Consulado dos Estados Unidos na Avenida Paulista, e visitou as obras do Conjunto Nacional. Na V Bienal, realizada em 1959, Mies foi homenageado com uma sala especial e no setor brasileiro a sala especial foi dedicada a Burle Marx.

Para reforçar a importância que a Bienal assumia como um evento que agitava o meio cultural da sociedade paulistana da época, vale lembrar do depoimento do arquiteto Salvador Candia:

“Durante as Bienais o trabalho nos escritórios era suspenso. Pela manhã, os “iniciados” assistiam a filmes franceses e italianos projetados no Cine Marrocos, à tarde ciceroneavam os convidados, e à noite freqüentavam religiosamente a Bienal.”¹⁰

A Consolidação da Metrópole e o Conjunto Nacional

“No início da década de 50, o Brasil se transformou. Com a expectativa da mudança da capital para Brasília, o Rio de Janeiro começou a perder a característica de centro difusor da cultura. São Paulo cresceu, prosperou, criou museus, fez a Bienal, e as escolas de arquitetura tornaram-se aut nomas dos cursos de engenharia. Além disso, nesse período do pós-guerra houve em todo o mundo uma verdadeira revolu o est tica que ensejou a manifesta o de novas idéias. O aparecimento de uma arquitetura paulista, nessa época, se deu no momento em que a sociedade passou a aceitar as propostas “progressistas”.¹¹

Segundo Regina Meyer, em sua tese de doutorado, na década de 50 a cidade de São Paulo apresentava um conjunto de atributos físicos, sociais, econ micos e culturais que a colocava na universal categoria de “Metrópole Moderna”. São Paulo tornou-se a maior

metrópole brasileira no período de 1950-1960 com uma população que, já em 1954, era de 2.817.600 habitantes, e que no decorrer dessa década assumiu características de uma cultura urbana preponderante, onde a sociedade, de maneira geral, teve a oportunidade de participar do processo de transformação e assimilação das “novas formas de cotidiano, de pensar, de se comportar”.¹²

No decorrer da década de 50, a divulgação do “american way of life” ampliou e fortaleceu um novo estilo de vida, de comportamento e consumo. A iniciativa de Assis Chateaubriand de através dos Diários Associados criar a TV Tupi em 1950, faz parte do processo de organização da indústria cultural no Brasil e da idéia da necessidade de consumo atrelada aos produtos modernos, práticos e funcionais veiculados pelas revistas, pelo cinema, pelos programas de rádio e pela própria televisão.

Em 1955, ainda recém instalado na cidade, Libeskind venceu o concurso fechado para o Conjunto Nacional. Foi através do amigo, o engenheiro Antonio Mauricio da Rocha que foi informado sobre o concurso. O Conjunto Nacional, juntamente ao Copan e ao Parque do Ibirapuera, transformou-se em uma das obras mais significativas da transformação vertiginosa pela qual a cidade passou na década de 50. Traduz o sentimento de grandiosidade de São Paulo, e se transformou em símbolo da moderna sociedade paulistana dos anos cinqüenta, uma das metrópoles que mais crescia no mundo. A obra está vinculada ao processo de deslocamento do capital do Centro Novo para a Avenida Paulista e contribuiu para acelerar a verticalização e a mudança de uso e ocupação dessa região. Representou também uma nova tipologia para os edifícios multifuncionais que surgiram em São Paulo a partir de 1935 a partir da construção do Edifício Esther de Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho.

Iniciativa do empreendedor José Tijurs ocupa um lote de 14.600 m² que corresponde à totalidade da quadra. Com aproximadamente 150.000 m² de área construída, o programa está distribuído em dois grandes volumes: um horizontal que ocupa todo o terreno e, outro, vertical, que se desenvolve sob pilotis no terraço-jardim do bloco horizontal.

O volume horizontal corresponde ao conjunto comercial, com galerias de lojas, restaurantes, bancos e cinemas, distribuídos em três pavimentos, além do grande terraço-jardim concebido como uma grande praça pública, dando a esse pavimento

características urbanas como elemento de transição entre os volumes horizontal e vertical. No volume vertical – que compreende três torres contíguas com acessos independentes - usos distintos como escritórios, consultórios e residências foram concebidos de modo a não interferir na privacidade do espaço residencial.

Nesta obra está presente a consciência do edifício inserido na cidade, e que esta precede a arquitetura, tratando-se de uma nova proposta de ocupação urbana, a partir do edifício como extensão do espaço público.

Um novo paradigma do habitar moderno

“ A nossa formação ocorreu entre os anos de 1950 e 1960. Quando digo “nossa formação” tenho na idéia um determinado grupo de arquitetos em São Paulo e não todos os arquitetos de São Paulo. São aqueles que, dentro da escola, elegeram como modelos, no âmbito provinciano, duas figuras: o Rino Levi e o Artigas. Ambos tinham algo em comum. Embora politicamente nada. O primeiro era francamente ligado aos grupos mais conservadores paulistas e o outro aos grupos que podemos chamar de mais progressistas brasileiros.

No entanto, o que tinham em comum como arquitetos era a consciência de que a cidade precede a arquitetura, ou melhor, de que a cidade, como um todo, é maior que o objeto edifício. Ou ainda, que a cidade era alguma coisa mais que a simples soma dos edifícios. Os dois arquitetos tinham essa postura em cada projeto.

Havia outra tendência dentro da arquitetura paulista, que era a de considerar o edifício como um universo fechado. O chefe destes arquitetos era Miguel Forte.”¹³

Libeskind, que se fixou na cidade de São Paulo a partir do ano de 1953, não estava diretamente vinculado às principais escolas de arquitetura da cidade - a Faculdade de Arquitetura Mackenzie e a FAU-USP, que haviam sido abertas, respectivamente nos anos de 1947 e 1948. Formado pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gérias, pode-se dizer que recebeu uma formação muito mais ligada à Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Porém, seu desenvolvimento profissional e conseqüentemente o maior volume de sua produção se deu na cidade de São Paulo, que a partir deste momento cada vez mais se abria para o exercício profissional dos arquitetos e o tema da

habitação unifamiliar - que no século XX, além da cidade foi o grande tema dos arquitetos - foi, sem dúvida, o universo de desenvolvimento dessa arquitetura, onde os edifícios e objetos estavam imbuídos da idéia de progresso e otimismo próprios dos anos 50.

Foi um período marcante para os jovens arquitetos e designers empreenderem em suas carreiras as oportunidades para a expressão criativa e original. Foi também sem paralelo a aceitação pública em torno do desenho moderno e mais positiva e receptiva do que em qualquer outra época, onde o termo “Contemporâneo” foi largamente utilizado na Inglaterra e nos Estados Unidos para descrever a nova tendência para o desenho moderno, caracterizando edifícios e objetos de uso doméstico que apresentavam um olhar para o futuro, em lugar do tradicional, refletindo o desejo de parte da sociedade em reafirmar sua fé no futuro.

O Brasil da década de 50 entrava num período econômico e urbano que rapidamente gerou um estímulo à arquitetura da habitação unifamiliar, e também um período de grande intercâmbio cultural, onde a produção da arquitetura nacional estava povoada por personagens estrangeiros que aqui se estabeleceram durante a Segunda Guerra Mundial e em muito contribuíram com seus conhecimentos técnicos e teóricos para a evolução da arquitetura residencial¹⁴, como por exemplo, Lina Bo Bardi (autora da Casa de Vidro, de 1951), Bernard Rudofsky e Daniele Calabi, entre outros.

Revistas nacionais especializadas como AD (Arquitetura e Decoração), Acrópole, Habitat (dirigida por Lina Bo Bardi), Casa e Jardim, Brasil Arquitetura Contemporânea (que Libeskind dirigiu no ano de 1957) e estrangeiras como a francesa L'Architecture D'Aujourd'hui, traziam as publicações da arquitetura realizada nesta década, e criavam nestas publicações o motivo condutor da rápida expansão da cultura urbana, destacando o potencial da contribuição da arquitetura moderna para a habitação unifamiliar e para o novo modo de morar. Assim como outros arquitetos brasileiros, Libeskind teve, principalmente na década de 50, vários projetos publicados em revistas internacionais, que deram amplo destaque para a arquitetura nacional. Um exemplo é o da revista L'Architecture D'Hujurdui que dedicou vários números especiais para a produção da arquitetura brasileira, entre as quais, as de setembro de 1947 e de agosto de 1952, e ainda um número de julho de 1948 com destaque para a produção de residências brasileiras.

Outro exemplo significativo foi o da revista americana “Arts and Architecture”, que sob a direção de John Entenza no período de 1938 até 1962 ajudou a influenciar e a modelar a opinião pública sobre arquitetura, arte e design. Esta publicação assumiu o patrocínio da causa moderna na arquitetura assim como na música, nas artes plásticas (pintura, escultura e cerâmica) e no design de mobiliário e utensílios domésticos, e acabou se tornando referência também para outras revistas do gênero por todo o mundo.

A revista buscava uma ampla cobertura cultural, tanto norte-americana como internacional, com uma decidida orientação voltada às vanguardas, à arte abstrata, à música contemporânea, tendo entre seus colaboradores figuras que contribuíram decisivamente para construir a estética desse período como, por exemplo, o renomado fotógrafo Julius Shulman¹⁵. O primeiro latino-americano publicado na revista foi Oswaldo Bratke, com sua Casa-Estúdio da rua Avandava, na edição de outubro de 1948, a qual foi a sua primeira aparição em um periódico internacional.

Entenza idealizou uma das mais bem sucedidas iniciativas para divulgar e ao mesmo tempo experimentar novas maneiras de construir e morar. Em 1945 lança através da “Arts & Architecture” um ambicioso programa chamado “The Case Study Houses”¹⁶, que no transcorrer dos dezenove anos seguintes construiu nos arredores de Los Angeles, com o patrocínio de empresas do ramo da construção civil¹⁷, 24 dos 36 projetos publicados pela revista. Cada projeto demorou em média de 10 a 12 meses entre a publicação do projeto e a publicação da obra concluída. Durante esse período eram publicadas sistematicamente as diversas etapas do processo (fundações, estrutura, fechamentos e convite para visita) para educar e informar o leitor como se faziam as novas casas americanas.

Os arquitetos eram especialmente convidados para o programa e tinham como obrigação básica experimentar as novas possibilidades construtivas para residências oferecidas pelos novos padrões de industrialização obtidos no pós-guerra. O programa desmistificou e popularizou a estética do movimento moderno, assim como engrandeceu mundialmente o “lifestyle” californiano. O grande impacto causado não só atingiu uma mudança no raciocínio projetual da habitação unifamiliar como vinculou a idéia que a estética moderna também era aplicada ao mobiliário e a outros objetos de uso doméstico.

Entre os arquitetos que participaram deste programa, figuravam nomes célebres como Richard Neutra¹⁸, que projetou uma Case Study House para o próprio Entenza, mas principalmente uma geração de jovens arquitetos entre os quais Craig Ellwood (premiado na II Bienal de São Paulo, de 1953), que projetou três aclamados projetos para o programa, Charles e Ray Eames, Pierre Koenig¹⁹ e Edward Killingsworth (premiado na VI Bienal de São Paulo, de 1961) que reforçaram o caráter vanguardista da Arts & Architecture.

As casas produzidas neste período possuem a força de simbolizar as características singulares da década de 50, sintetizando o otimismo e a inocência desses anos. Tiveram a coragem de propor a reorganização dos espaços internos em função da superação dos velhos estereótipos domésticos e familiares da conservadora sociedade americana.

Nesta arquitetura, profundamente influenciada por Mies van der Rohe, tudo gira em torno de um conceito muito difundido por ele, do espaço fluido e contínuo (*“free flow of space”*), predominantemente horizontal. Essa influência passa também pelo raciocínio compositivo, construtivo e estrutural assim como pelo esforço no controle total do projeto.

A diluição dos limites entre interior e exterior, a luminosidade e ventilação generosas, que foram propostas pelos arquitetos envolvidos com os projetos dessas casas estabeleceram um novo padrão de morar na Califórnia, reforçado pela não compartimentação do programa residencial através da associação dos espaços e das atividades cotidianas. Isso significava um estímulo para um estilo de vida menos formal, na conquista de uma planta flexível que liberasse grandes planos abertos, facilitada pelos novos processos industriais que ofereciam grandes vãos obtidos por estruturas metálicas levíssimas e, portanto, muito mais acessíveis e compatíveis para o uso na escala da residência unifamiliar.

O que se buscava era a simplicidade em todas as etapas – no projetar, no construir e no morar. Para isso se buscou a diminuição dos elementos que compõem o processo, sendo esses elementos obrigatoriamente, na sua absoluta maioria, industrializados e padronizados, facilitando assim a literal montagem da casa. Outro fator foi à preocupação com a integração da arquitetura com um novo e emergente desenho de mobiliário e de

utensílios domésticos, que facilitou o repensar das funções e das dimensões das novas casas.

Além da forte penetração obtida pela revista em todo mundo o sucesso do programa como fator de influência de toda uma geração de arquitetos foi o universalismo das questões levantadas pelo programa Case Study House na procura de um novo modo de morar coerente com a sociedade do pós-guerra. Pierre Koenig, um dos arquitetos do programa, declarou no início dos anos 1990: *“Todos nós, cujas carreiras começaram pouco antes ou pouco depois da Segunda Guerra Mundial, estávamos fazendo isso. Estávamos destruindo os valores estabelecidos. Estávamos questionando o que era a casa, o que era o lar. Era um processo destrutivo assim como um processo construtivo”*²⁰.

É no uso dos planos verticais e horizontais, na busca do espaço fluido, na diluição dos limites entre espaço interior e exterior, no uso das aberturas generosas, na não compartimentação do programa residencial através dos espaços e das atividades cotidianas que o raciocínio projetual presente nas habitações unifamiliares de Libeskind se aproxima desta arquitetura do novo estilo de vida californiano, destacando a obra de Richard Neutra como uma referência para Libeskind. Essas características descritas anteriormente também estão muito presentes em vários aspectos da obra de outros importantes arquitetos brasileiros, que se vincularam direta ou indiretamente a essa arquitetura, como, por exemplo, Oswaldo Arthur Bratke. Uma geração de arquitetos que com freqüência também estavam envolvidos com o desenho do mobiliário, e com a produção gráfica e artística.

¹ *“Toda reflexão envolvendo direta ou indiretamente a cultura moderna passou, a rigor, pela condição metropolitana. (...) Os caminhos para alcançar as propriedades, as qualidades, as particularidades e a maneira de ser da metrópole paulistana no seu momento de mudança intensa, apontam para diversos sentidos. Até aqui lidamos sobretudo com aspectos sócio-econômicos, políticos e físicos. Sabemos entretanto que tão reveladores quanto estes são os relacionados à cultura, ao comportamento do indivíduo na sociedade metropolitana.”* MEYER (1991).

² Fato exemplificado em depoimento do arquiteto Salvador Candia. ACAYABA, Marlene (1986) *“Dois arquitetos, duas experiências”* Revista Projeto 85 p. 73.

³ ARTIGAS, Rosa - *“São Paulo de Ciccillo Matarazzo”*, FARIAS (2001) p.46.

⁴ MEYER (1991).

⁵ *“Ciccillo, o grande mecenas brasileiro, foi, sobretudo um criador e inovador cultural. Além do Museu de Arte Moderna e das Bienais, cravou a marca forte de sua competência, paixão e generosidade no Museu de Arte Contemporânea, na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, no teatro brasileiro de Comédia, no Museu dos Presépios, na construção do conjunto arquitetônico do Parque do Ibirapuera, na instituição de prêmios”.* MATARAZZO, A. Andrea - *“A bienal de Ciccilo”*, FARIAS (2001) p.16.

⁶ DI PRETE, Danilo (Pisa, Itália 1911- São Paulo SP1985) Antes de sua vinda para o Brasil, faz uma pintura figurativa em que predominam marinhas, naturezas-mortas e retratos. Em 1950 volta definitivamente para a pintura, agora no caminho da abstração e, progressivamente, como dizia, em busca de uma pintura planetária e cósmica. Participa da 1ª Bienal de São Paulo e conquista o prêmio nacional de pintura. Em 1963 obtém o primeiro prêmio no Concurso Internacional de Cartazes para a 7ª Bienal Internacional de São Paulo. Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural, <http://www.itaucultural.com.br>

⁷ MATARAZZO, A. Andrea - "A bienal de Ciccilo", FARIAS (2001) p.16.

⁸ *Ibid.*, p.17.

⁹ Hélio Uchoa Cavalcanti, Zenon Lotufo e Eduardo Kneese de Mello que contaram com a colaboração de Gauss Estelita e Carlos Lemos.

¹⁰ ACAYABA, Marlene (1986) "Dois arquitetos, duas experiências", Revista Projeto 85 p. 73.

¹¹ ACAYABA (1994) p.6.

¹² MEYER (1991).

¹³ KATINSKY, Júlio Roberto e outros. Arquitetura brasileira após Brasília/Depoimentos. Rio de Janeiro, IAB/RJ, 1978. p. 39. *apud* ACAYABA (1986) p.21.

¹⁴ ACAYABA (1986) p.18.

¹⁵ Julius Shulman nasceu em Nova York, em 1910. Interessou-se muito cedo pela fotografia, mas sua carreira tomou força após impressionar Richard Neutra com algumas fotos que tirou de sua casa em Hollywood, dando início à carreira de um dos maiores artistas da fotografia de arquitetura. Sob a orientação de Neutra, Shulman desenvolveu um apurado e refinado senso de proposta fotográfica. Passou a fotografar os maiores arquitetos dos Estados Unidos, como Schindler, Wright, e Pierre Koenig. Suas fotos da Case Study House n. 22 (1960), tornaram-se ícones, hoje consideradas das mais famosas fotos de arquitetura do mundo.

¹⁶ O programa proposto era simples e realista: o desenho buscava soluções econômicas e a adequação para ser produzida em massa, com novas técnicas construtivas dentro de um processo de standardização. O conceito e a realização de cada protótipo era seguido passo por passo, questão por questão, como um experimento científico. Os fabricantes, patrocinadores e os produtos usados eram sistematicamente nomeados e descritos. Depois de finalizadas, as casas eram abertas à visitação pública aos sábados e domingos à tarde durante um mês.

¹⁷ A Case Study House #18 (1958-59) de Craig Ellwood contou com 49 empresas envolvidas na sua construção divididos em 10 categorias (componentes estruturais, acabamentos, elétrica, eletrodomésticos, iluminação, portas/ fechamentos, ferragens/ louças, mobiliário/ cortinas/ carpetes, som/ interfone e jardim) como, por exemplo: Formica Corporation, Westinghouse Electric Cia. e Herman Miller.

¹⁸ NEUTRA, Richard Josef (1862, Viena – 1970, Wuppertal) A carreira de Neutra chega ao seu ápice nos anos seguintes à 2ª Guerra Mundial com a construção das casas Kaufmann Desert, em Palm Springs (1946-1947) e Tremaine, em Santa Bárbara (1947-1948), dois dos mais significativos exemplares do "lifestyle" californiano .

¹⁹ Pierre Koenig desafiou os preconceitos existentes sobre construções residenciais, imutáveis por décadas na América, propondo, como alternativa, a produção industrial com tecnologias mais sofisticadas desenvolvidas como resultado da guerra. Isso implicou, por exemplo, no uso da estrutura metálica, como exemplo nas Case Study House 21 e 22, Bailey e Stahl Houses, construídas em 1959 e 1960 respectivamente. Koenig participou da IV Bienal de São Paulo , no ano de 1957.

²⁰ SEGAWA (1997) p.25