

Uma análise do impacto das idéias da Bauhaus nos projetos residenciais modernos brasileiros

Aquilo que se convencionou chamar de arquitetura moderna teve diversas interpretações e formas de expressão variando de acordo com o país ou a região onde a mesma estava sendo desenvolvida. Os motivos dessa diversidade são vários cabendo ressaltar as diferentes formações e/ou escolas que havia na época e também características culturais ou mesmo climáticas de cada país. Além do mais, o caráter universalista em sua grande maioria pode ser questionado. Mesmo que determinados arquitetos aparentemente tenham intenções semelhantes como aquelas entre os mestres Le Corbusier, Mies van der Rohe e Walter Gropius, pode-se encontrar posições bastante díspares no que diz respeito ao universalismo que se propõe, incluindo-se arquitetos como Alvar Aalto ou Giuseppe Terragni.

Algumas características na formação desses movimentos são comuns a diferentes países como podemos constatar através desta pesquisa. A própria idéia de higiene relacionada ao urbanismo sanitaria vinha sendo desenvolvida desde o século XIX e constituiu-se em um imperativo para as soluções arquitetônicas modernas, principalmente aquelas no meio urbano. Por outro lado, o nacionalismo crescente desde os dois séculos anteriores gerou discussões calorosas sobre a identidade local com o inevitável resultado artístico na defesa do ecletismo. Nenhum destes arquitetos escapou desse contexto justamente no período em que suas idéias começavam a tomar forma.

O Brasil, desde cedo, mostrou obras significativas amplamente reconhecidas como exemplares da arquitetura moderna, não tendo também escapado desse debate sobre a busca de uma identidade. Não queremos aqui voltar a discutir se a adesão dos arquitetos brasileiros passou incólume (ou não) a esta questão. No entanto, é inegável que na resposta imediata de sua produção se encontram os principais elementos da arquitetura moderna proposta pelos europeus: a pureza das formas, ao mesmo tempo soluções formais ricas e simples em volumetria, telhados planos, preferência pelo volume branco, multiplicidade de acessos, projeções salientes, organização dos espaços em prol de uma otimização do trabalho, esquadrias amplas com um desenho simples, uso de vidros

acentuando as transparências e tornando intensa a ligação interior-exterior além da preocupação com a orientação solar. Infelizmente, a referência a Le Corbusier muitas vezes ofusca algumas das interpretações nacionais à luz de outras fontes¹ e a referência à planta livre e outros itens do conjunto de pontos por ele defendidos se sobrepõe a uma análise um pouco mais detalhada. Muitas destas características citadas acima também fazem parte do discurso da Bauhaus, principal escola que teve seu berço na Alemanha, seguindo a política local de desenvolvimento do ensino das artes e ofícios no movimento *Werkbund* liderado por Herman Muthesius. Seus fundamentos não foram exatamente os mesmos de Le Corbusier. A ampla adoção do binômio “forma-função” teve resultado também na análise dos espaços interiores e em suas relações de fluxo e comunicação, onde a eficiência pode ser facilmente entendida.

Na Alemanha, as teorias de Konrad Fiedler (1841-1895) tiveram uma repercussão muito mais forte no início do século XX do que no ideário corbusiano que se debruçou na promoção da idéia maquinista típica do mundo industrializado. O pensamento deste último estará sempre relacionado com as imagens de navios, aeroplanos, automóveis e todo o aparato da era industrial, onde podem se destacar os enormes silos de armazenagem de uma agricultura industrializada, por exemplo. Certamente, a admiração de todo esse novo mundo estava condizente com a ampliação dos padrões estéticos na época.

Como consequência, a fórmula “a forma deriva da função” não foi uma proposta universal resultante apenas de um senso comum, onde economia e eficiência deveriam liderar qualquer empreendimento. Em sua formação, houve uma contribuição da filosofia da arte que passou a defender não só o belo pela composição formal determinada por conceitos estéticos estabelecidos desde a antiguidade clássica. O reconhecimento de que a arte também poderia ser útil (e não simplesmente ‘desinteressada’) foi um avanço notável a partir de meados do século XIX, se não muito antes disso. Tudo isso vem de uma separação entre o julgamento estético e o artístico, apresentada por Fiedler em seus **Aforismos sobre a arte** (publicado originalmente em 1895). Segundo De Fusco², para este autor:

São assim definidos dois dos princípios fundamentais da produção e apreciação da obra moderna: que o valor de uma obra é independente da sua beleza (extra-artística) – à qual Fiedler não reconhece como um valor absoluto e eterno, antes a considerando como um avanço do pensamento dogmático – e que a compreensão e o julgamento de uma obra pressupõe uma experiência cultural correspondente.” (p. 83)

¹ CAMISASSA, 1996.

² DE FUSCO, 1984.

Quando a arte passa a ser reconhecida pelo seu caráter pragmático, a obra pode ser um objeto “feio e sem harmonia”. Ela passa a depender de um conhecimento prévio, de uma ciência e não mais do prazer puramente estético, com base em regras pré-estabelecidas.

Ainda para o mesmo autor, citando Giulio Carlo Argan³, De Fusco argumenta:

Como alguém já fez notar, a ‘Sachlichkeit’ representa o equivalente da empiricidade prática britânica, mas, enquanto esta «se limitava a uma maior comodidade no viver, a ‘Sachlichkeit’ é objetividade e concreção, correspondência exacta [sic] e calculada entre a coisa e a função, entre a forma e o uso» (...) Quando Pevsner explica a ‘Sachlichkeit’ como tendência artística ligada às exigências da produção industrial, está apenas a referir um dos aspectos deste fenômeno, aquele que melhor se ajustava ao programa da Werkbund. (p. 81)

Mesmo assim, não é simplesmente a produção industrial ou o atendimento a uma demanda da população por objetividade na arte que resultará em uma mudança radical no papel do artista e do arquiteto. Outros fatores também se fizeram presentes. É aqui que o regionalismo pode ser encarado com um fator de diferencial nas propostas por uma produção em massa, por uma melhor articulação entre forma e função, por um melhor entendimento sobre a obra arquitetônica no mundo contemporâneo. O próprio Le Corbusier já defendia o conceito de “mediterraneidade” em favor da insolação nos edifícios. Neste conceito estava embutido o argumento de que se em regiões mais ensolaradas a arquitetura favorece a entrada dos raios solares e propõe amplos terraços, em regiões menos favorecidas se deveria justamente ampliar as aberturas a fim de que houvesse uma maior facilidade de exposição à insolação. Daí, a proposta do terraço-jardim e das janelas em fita.

Voltando ao conceito em questão, de acordo com Passanti⁴:

‘Sachlichkeit’ is often confused with ‘Zweckmässigkeit’, functionality. But the discourse on ‘Sachlichkeit’ was not driven primarily by a concern with function: it was far more complex, culturalist rather than rationalist. I would argue that a central preoccupation was representativeness, i.e., a matter of character and identity: things describe the identity of a group when they are “facts” produced selfconsciously by the group, when people do what they have to do, when they worry about use rather than image.

Apesar da formação dos arquitetos brasileiros ter sido fundada em conceitos europeus, não se pode dizer que a aplicação imediata de soluções tenha sido argumentada nos mesmos moldes. Pode-se questionar se sua produção estava mais vinculada a uma

³ ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Turim: Einaudi, 1951.

⁴ PASSANTI, Francesco. The Vernacular, Modernism and Le Corbusier. **Journal of the Society of Architectural Historians**, v. 56, n. 4, p. 438-451, dez. 1997.

imagem, particularmente a imagem moderna, ou se estava vinculada a uma adaptação de uma demanda local/regional a uma solução formal específica. Muitos estavam “atenados” com o que se passava no além-mar e uma minoria, na época, se deixou influenciar pelas vertentes do movimento moderno concretizando aqui o que se produzia por lá. Le Corbusier foi sem sombra de dúvida uma das figuras modernistas européias que deixou discípulos como Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy. Mas é bem verdade que também tivemos nossa própria leitura deste movimento. O clima tropical de nosso país foi um importante fator, já que demandava soluções arquitetônicas que proporcionassem o conforto térmico nas edificações. Como já foi mencionado acima, esse fator ia ao encontro do ideário europeu mas requisitava uma atenção especial: aqui, afinal, como já dizia Gonçalves Dias, “Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá; as aves, que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá. Nosso céu tem mais estrelas...” e tem talvez um sol que brilhe mais. Mas, a aplicação na prática de conceitos desenvolvidos em outros lugares e que tinham raízes em uma mentalidade específica nem sempre pode ser entendido de imediato e ter uma aceitação ampla ou uma vida mais prolongada, ainda mais quando a importação das idéias não se dá pela sua raiz, mas pela sua utilidade.



Fig. 1 – Wassili Kandinsky, 1932, Dessau.

Fonte: Musée d'Art Moderne, Paris.

Nos projetos analisados nesta pesquisa, constatamos uma característica comum a todos: a relação interior-exterior. As casas modernistas analisadas abaixo exploram esta característica de várias formas possíveis: seja através de peles de vidro, de acessos inusitados, da ligação com outros ambientes, etc. Se havia a intenção em fazer jorrar os raios solares sobre a edificação por motivos de promoção da saúde de seus habitantes assim como da própria edificação, a amplitude das aberturas não era suficiente. Em países de clima temperado, qualquer nesga de sol sempre foi um fator a ser celebrado, haja vista a explicação mais plausível da organização de Stonehenge, Inglaterra, uma obra do período pré-glacial, onde o sol é saudado em

seu momento áureo – no solstício de verão. Assim, para os arquitetos modernos, as varandas, os balcões, os terraços, e mesmo as ensolaradas *loggias* tiveram seu reinado. São estes os elementos que podem ser vistos como uma das conseqüências da adoção da estética *Sachlichkeit*. A cultura alemã no início do século XX inclui (e explica) imagens

como esta fotografia de Wassily Kandinsky, em 1932, desfrutando de um dia de sol em sua espreguiçadeira no terraço das Maister Hauesern (ver fig. 1).

No Brasil, o clima tropical foi um dos fatores importantes, já que demandava soluções arquitetônicas que proporcionassem o conforto térmico nas edificações. E foi a partir desse mesmo fator que o próprio Le Corbusier se interessou pelo assunto logo após sua primeira visita à América do Sul, quando propôs os primeiros projetos utilizando os famosos *brises-soleils* em arranha-céus, um para Barcelona e outro para Argel. Afinal, a defesa de terraço-jardim e de amplas janelas deveria ter um aparato especial em locais onde o sol causticava o interior dos edifícios mais do que os beneficiava. Mas não apenas esse aparato foi sinal de uma reapreciação sobre a nova arquitetura, pelo arquiteto franco-suíço. De acordo com Mary McLeod⁵, uma desilusão pessoal com as políticas e os rumos da indústria da construção civil na França, o levou a uma avaliação de seus princípios – os famosos cinco pontos da arquitetura – acrescidos de uma preocupação sobre as soluções em relação ao clima e ao potencial de materiais locais seguindo as tendências dos movimentos dos trabalhadores da indústria francesa:

(...) A more activist stance, one that would soon lead to his participation in the Regional Syndicalist movement, was required. This movement, emphasizing regional groupings and natural hierarchies based upon climate, topography, and race, encouraged a more limited endorsement of technology. Instead of standardization and uniformity, these latter-day syndicalists stressed regional diversity and local traditions. Likewise, Le Corbusier in his own designs, particularly for the small houses Errazuris, Mandrot, and Mathes, began to employ local building materials and techniques. (p. 143)

Com esses exemplos, uma tendência corbusiana para a rusticidade passou a substituir o racionalismo purista dos anos vinte. Para esta autora, a virada entre os anos vinte e trinta configurou um *turning point* em seu discurso, facilmente identificável nos projetos citados. No Brasil, a contribuição de Le Corbusier para o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro, foi não somente na composição volumétrica e na solução incluindo os cinco pontos de suas premissas. Foi também no tratamento do edifício, como atesta a correspondência entre ele e a equipe de Lúcio Costa⁶, quando propõe o uso de azulejos, de palmeiras e de pedra da região. Essas especificações ainda não faziam parte do projeto dos arquitetos brasileiros em 1936. Somente após essas proposições, os brasileiros acataram suas propostas como se pode ver na construção final.

⁵ McLEOD, Mary, 1985.

⁶ Ver: SANTOS, Cecília R. dos *et alli* (1987).

A partir do século XIX no Brasil, os projetos residenciais urbanos ensaiam uma relação interior-exterior quando se acelera a expansão das principais capitais e enfatiza-se a busca de soluções habitacionais que atendam às expectativas de salubridade e higiene. Nesse sentido, novas relações entre a casa e a rua surgem pela própria reforma social que se estabelece com a abolição da escravatura e o período republicano⁷. As casas modernistas analisadas abaixo exploram – em particular – a relação exterior-interior de várias formas possíveis: seja através de varandas, balcões, sacadas, terraços, ou nos amplos panos de vidro, nos acessos inusitados e na ligação entre ambientes internos e externos.

Nesse trabalho, iniciaremos a análise em algumas obras residenciais construídas na Alemanha, nos anos vinte, com projetos de Walter Gropius, Mies van der Rohe e Hans Scharoun, com seus padrões característicos de volumetria, fluxos e tipologias espaciais. A seguir, faremos uma exposição de alguns exemplares brasileiros construídos no início da década de trinta, por arquitetos brasileiros. Como ilustração, faremos também uma indicação de uma obra de um arquiteto alemão – Alexandre Altberg, radicado no Brasil desde os anos vinte e que deu a sua contribuição ao desenvolvimento do movimento moderno no país.

Como resultado dessa investigação, faremos uma exposição da análise de alguns projetos exemplares da arquitetura moderna brasileira e alemã, iniciando por essa última pelo seu pioneirismo e por ter se tornado emblemática para nossa produção.

Os exemplos alemães

Embora alguns exemplos sejam considerados paradigmáticos, a seleção de obras para fins de análise deve começar por uma averiguação sobre outras obras também conhecidas mas nem tão difundidas como os primeiros. Dessa forma, partimos para a busca de exemplares que compartilhassem com os mais conhecidos; aquelas características mais visíveis, digamos “a olho nu”, eram o fator de seleção. Isso não significa que outros exemplares não fossem também convincentes o suficiente, mas a aproximação das obras mais destacadas torna o argumento mais fortalecido. O recurso do *brise-soleil* não foi uma das preocupações do grupo alemão, mesmo por que os projetos realizados não chegaram a expandir além das fronteiras de seu país, exceto no

⁷ Sobre esse assunto, ver MATTA (1985) e GRAHAM (1992).

que diz respeito àqueles que já dependiam de sua formação, como alguns países considerados do leste europeu. Ali, o clima e o relevo não chegaram a apresentar diferenças que justificassem um aparato como esse. Ao contrário, a insolação foi considerada uma grande aliada na busca de uma linguagem que norteasse a arquitetura moderna.

Assim, consideramos obras dos arquitetos Hans e Wassili Luckhardt, para uma residência em Berlim, construída em 1928 (no número 24, de Am Rupenhorn), algumas obras de Mies van der Rohe e também Walter Gropius, construídas no mesmo período. Não podíamos deixar também de investigar a obra de Hans Scharoun, embora sua participação na Bauhaus não tenha se consumado o que não invalida o modernismo de suas proposições. Ao final, preferimos fazer uma seleção mais apurada da qual resultou o material que se segue.

As casas Auerbach (1924) e Zuckerkandl (1927-8) em Jena, na região central da Alemanha, foram projetadas por Walter Gropius em datas bem próximas. Em ambos exemplares é possível ver a típica composição de volumes acoplados assim como o uso de terraços e *loggias*. A primeira foi projetada por Walter Gropius para o médico Dr. Felix Auerbach e sua esposa Anna e é um dos poucos projetos de residências particulares deste arquiteto. Além disso, foi o primeiro no qual o arquiteto fez uso da linguagem estilística da nova construção, usando seus princípios da forma construída (“Baukastenprinzip”). Este sistema tem o intuito de unificar a máxima tipologia através de uma máxima variabilidade e indica elementos essenciais do movimento “Neues Bauen”. Usando frequentemente novos materiais como vidro, aço, concreto e tijolo, formas puras e sua decomposição puderam ser associadas. Os elementos usados eram simples: formas cúbicas, volumetria variada e arestas vivas.

A casa Auerbach está localizada em uma encosta sul e é composta por dois sólidos perfurados de diferentes alturas terminados com laje plana. A orientação da encosta auxiliou na definição da ocupação do terreno e a distribuição dos cômodos. Elementos característicos da arquitetura moderna foram usados, como paredes brancas, janelas com nítidas vigas horizontais e uma *loggia*⁸, toda envidraçada e esquadrias leves como se fosse um trabalho de filigrana. A casa Auerbach pode ser interpretada como uma combinação destes dois elementos espaciais diferenciados em altura e forma. Por isso, uma forte correlação é criada através do encurtamento dos lados da forma em “L” e da penetração dos dois volumes na planta, gerando espaços exteriores que se transformam

⁸ Temos usado o termo ‘*loggia*’ na falta de um termo em português que expresse melhor um espaço envidraçado, como se fosse uma estufa (em inglês, teríamos o termo ‘*conservatory*’), mas que serve como ambiente de estar, como uma varanda fechada por esquadrias em pelo menos uma das laterais.

em áreas ensolaradas. São elas: um terraço no último pavimento de um dos blocos e dois outros terraços nas lajes planas que fecham a cobertura dos volumes que se acoplam de forma livre, de acordo com a funcionalidade de suas plantas. Assim, salas e quartos têm acesso a esse espaço livre e descoberto. Portanto, a casa é caracterizada por seus terraços escalonados. No térreo, um terraço é localizado no canto noroeste do edifício que pode ser acessado pela *loggia* no lado oeste ou pela sala principal. Há aí uma conexão direta com o jardim usando uma pequena escada. No primeiro andar, um pequeno terraço tradicional de menor tamanho, chamado de '*balkon*' em alemão, está localizado acima da *loggia* e pode ser acessado somente através do quarto principal. Um terceiro terraço, este sem cobertura, é localizado no último andar. Ele se estende pelo telhado de um sólido de dois andares e cria em sua amplitude e abertura um lugar de destaque na volumetria total.

A Haus Zuckerlandl (fig. 2) apresenta uma solução bastante semelhante na descrição e as mesmas características de volumetria com a possibilidade de uso



Fig. 2 – Plantas da casa Zuckerlandl, 1929.

Fonte: Disponível em http://infar.architektur.uni-weimar.de/innovative_wohnungsbauaspekte/, acessado em out/2005.

dos terraços nos vários pavimentos. A orientação solar contribuiu de forma significativa para a solução final do projeto arquitetônico. Um volume com altura de três andares envolve muitos paralelepípedos compactos unidos entre si e especialmente marcados pela loggia protuberante e um segundo andar recuado incluindo um terraço. Gropius satisfaz o desejo dos clientes pela trilogia – sol, ar e natureza – o que era muito comum naquele tempo. Ele integrou muito bem o sólido no terreno, projetou amplos espaços abertos e permitindo múltiplos acessos ao jardim. A casa pode ser acessada pelo lado noroeste junto ao subsolo. Esta inconveniência é causada pela situação montanhosa do local.

A planta de distribuição difere da tipologia fundamental que era usada nas "*villas*" daquele tempo, na própria Alemanha. A organização dos espaços prefere otimizar o trabalho diário ao invés de ilustrar o estilo de vila típico da alta sociedade. Com esse propósito, Gropius tentou combinar as áreas funcionais entre si, interligando a sala de estar e a sala de jantar e alocando esta à cozinha e a cozinha às laterais pelo uso de corredores. Além disso, todos os espaços no primeiro e segundo andar são acessados pelo *hall* que serve

também de espaço de ligação entre os vários cômodos do mesmo andar. A clareza e a padronização de todos os fluxos (“*Standardisierung der Handgriffe*”) podem ser encontradas em todos os andares. O térreo inclui além da cozinha e das salas de estar, o vestíbulo e a *loggia*, a partir da qual há um acesso ao jardim. Quatro quartos para as crianças, o quarto principal, uma segunda sala de estar e mais um terraço estão localizados no primeiro andar. No segundo andar, um quarto de visitas e o quarto de empregada são organizados assim como o acesso ao amplo terraço que permite uma maravilhosa vista da cidade.

Um outro projeto de Gropius apresenta as mesmas características de composição volumétrica ao ser inserido no programa de necessidades espaços abertos e descobertos com acesso a partir de variados pontos da edificação. Essa formação atende a uma demanda por mais espaços ao ar livre, com uma insolação garantida na maior parte do ano. As casas dos mestres, em Dessau, foram construídas em 1925, marcando as atividades da Bauhaus na área do projeto arquitetônico. O lugar escolhido foi um terreno em área de expansão urbana perto da escola com área bastante generosa para cada uma das residências. Os mestres a serem alojados eram Moholy-Nagy & Feininger, Muche & Schlemmer, Kandinsky & Klee, cujas casas seriam geminadas com plantas rebatidas, e a casa do diretor da Bauhaus, na época, Walter Gropius, construída de forma isolada. As residências formam uma demonstração da vida moderna e concretizaram as idéias do estilo Bauhaus. Como expressão da vida na era da máquina, elas deviam mostrar a padronização dos processos na vida prática, típicos da normatização do edifício industrializado. Todas elas são resultado da organização de seus cubos sólidos acoplados e sobrepostos entre si. A posição horizontal dos cubos parcialmente projetados é enfatizada pelos terraços estreitos. Em contraste a isto, as vidraças das escadas criam marcações verticais. O térreo possui a sala de estar, sala de jantar, pequeno terraço, cozinha, depósito e um pequeno quarto. No primeiro andar, estão localizados banheiros e um enorme atelier voltado para o norte. O quarto de hóspedes e os quartos para as crianças são dispostos no segundo andar, de onde se tem acesso ao terraço no último andar.

Como se pode notar, os terraços são, outra vez, uma das principais características destes edifícios. Os cantos vivos e as superfícies brancas dos cubos ganham contraposições lineares. A geometria dos sólidos interage como um contraste à instabilidade dos pinheiros ao redor que também foram bem respeitados no projeto. Esta estética de cubos foi composta por sua conexão com o ambiente e é nesse contexto que podemos ver o próprio Kandinsky se deleitando com a leitura em um dos terraços de sua casa, em plena luz do dia.

Já a Casa Lemke (fig. 3), de Mies van der Rohe, construída em Berlim, em 1933, foi a última obra do arquiteto antes de emigrar para a América. Comparada a outros edifícios

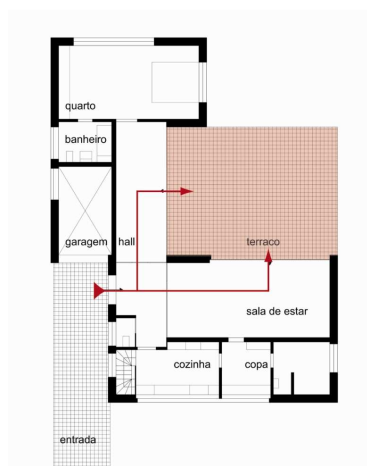


Fig. 3 – Casa Lemke, Mies van der Rohe, 1933.
Fonte: desenho de Steffi Wedde, out/2005.

do mesmo arquiteto de datas anteriores, a casa é bem simples. Apesar disso, mostra, a seu modo, a assinatura peculiar de Mies. Trata-se de um pequeno edifício em forma de L e não tem características representativas especiais. Reduzida ao mínimo, ela é projetada para um casal sem filhos. A casa possui apenas um andar e é feita com alvenaria de tijolos aparente. Seu telhado plano e as enormes vidraças próximas ao jardim criam uma transparência específica e conduzem à mistura interior-exterior. As salas de estar foram colocadas em um ângulo reto e são conectadas visualmente por meio das vidraças que são alinhadas para o sul e para o oeste e portanto abrindo-

se para o pátio que é o ponto mais ensolarado do terreno. A planta permite uma transição sem escadas para os jardins, até o parque perto do lago Obersee. Nesta época, ele foi muito ligado ao movimento reformista da vida moderna promovido por Hermann Muthesius.

No início dos anos trinta, Mies estava se concentrando nos projetos de casas com pátios (“*Hofhaeuser*”). Os princípios deste estudo eram uma interrelação de espaços internos envidraçados e espaços abertos dentro de uma determinada área. Em contraste ao pavilhão de Barcelona, o “*Hofhaeuser*” era cercado por um muro onde o jardim e o edifício se unem em parceria.

Mais um exemplo alemão poderá exemplificar essa busca de abertura dos espaços internos ao entorno. A casa Schminke, projetada por Hans Scharoun, na cidade de Loebau, foi construída em 1933, para o industrial Schminke e sua família. Em seu projeto, Scharoun colocou em prática todos os princípios da Nova Arquitetura (“*Neues Bauen*”) que ele anteriormente havia formulado para seu projeto em Weissenhof, Stuttgart: uma divisão precisa do estar, dos quartos, da zona de serviço assim como as suas claras diferenças em tamanho. A junção de diversas funções de estar em uma grande unidade transformada em uma nova forma de área de convívio (“*Wohn-Raum*”) foi o bastante para poder liberar a configuração da volumetria.

A estreita e alongada edificação da Casa Schminke divide um jardim mais alto de outro mais baixo, acompanhando o desnível do terreno. É um edifício de dois andares que lembra a arquitetura náutica. No térreo, estão localizadas uma sala de estar - ampla,

aberta e bem iluminada - e a área de serviço. Esta sala é o ambiente principal da casa e se abre para uma grande varanda e o grande jardim de ambos os lados por meio de grandes panos de vidro que vão de cima embaixo e, mais uma vez, uma ampla *loggia*. No primeiro andar estão os quartos, incluindo os de hóspedes, havendo a potencialidade de retiros individuais. Outra varanda é adicionada oferecendo um espaço privado adicional à *suíte-master*, acessível também pelo *hall*. Escadas externas a ligam à varanda de baixo ao jardim.

Scharoun alcança uma simplicidade organizacional pelo eixo visual sobre o jardim. A casa revela uma nova experiência espacial e coloca em cena um espaço de limites fluidos entre o interior e o entorno. Com isso, o arquiteto triunfou ao superar a trivialidade das residências tradicionais e deu à Casa Schminke uma generosidade sensata.

Os primeiros espécimes brasileiros

Os primeiros ensaios no Brasil destas orientações mostraram uma adesão ainda não consciente dos seus benefícios ou da necessidade de uma adequação de determinados pontos. No caso dos primeiros exemplares construídos no Rio de Janeiro e mesmo em São Paulo, o afã em adotar estes novos dogmas levou nossos arquitetos a construir telhados planos incluindo ali terraços abertos ao ar livre, para o desfrute das benesses do clima ameno local. Em alguns desses exemplos, podemos identificar o uso desses espaços em mais de um exemplar. Um dos primeiros projetos de Affonso Eduardo Reidy, uma pequena casa na Urca, pode ser considerado pioneiro no país. Os projetos de Lúcio Costa do período que ele denominava, com tristeza, de época de 'chômage' foram representativos de seus primeiros experimentos. Outro exemplar poderia ser a casa na rua Toneleros, de Gregori Warchavchik, construída no início dos anos trinta. Dessa casa restam poucas lembranças, dentre elas, uma foto memorável de três importantes personagens na história da arquitetura moderna: o próprio arquiteto Warchavchik, Lúcio Costa e o visitante Frank Lloyd Wright posando despretenciosamente no terraço da casa. Em São Paulo, não se pode deixar de mencionar o conjunto na rua Ministro Rocha de Azevedo, projetado por Flávio de Carvalho, que aderindo aos modelos europeus de espaços ensolarados, abre parte do telhado com um espaço livre sob uma sombrinha de

concreto⁹, onde chega a pendurar uma cortina para um pouco de proteção dos ventos. Um outro exemplo, digno de nota, é o projeto de uma residência de autoria do arquiteto alemão, radicado no Brasil desde os anos vinte, e que poderia ter sido o porta-voz oficial da arquitetura européia. Na verdade, ele fez algumas tentativas sobre isso e auxiliou na difusão das idéias estrangeiras. Mas o mérito ficou para outros.

Começando pela obra de Reidy, a casa na Urca foi construída em 1936. Este arquiteto tinha se formado na Escola Nacional de Belas Artes em 1930, onde recebeu uma formação acadêmica e tradicional. O panorama arquitetônico brasileiro da época exibia novas conquistas e perspectivas, o que não mais condizia com os ensinamentos da Escola Nacional de Belas Artes. Em 1928, Reidy teve seu primeiro contato com a arquitetura racionalista, através do livro **Vers une architecture**, de Le Corbusier. Reidy chegou a dizer: “a leitura desse livro representou pra mim a descoberta de um mundo inteiramente novo.” Arquitetos como Gropius e Mies Van der Rohe também tiveram influência sobre Reidy: Gropius pela sobriedade formal e ausência do decorativo, e Mies por suas audaciosas estruturas e pureza.

Reidy conseguiu se destacar trabalhando quase exclusivamente para o poder público. Foram poucos os projetos desenvolvidos para clientes particulares. A casa na Urca é um desses raros projetos, tendo sido tombado provisoriamente em julho de 2006 e no momento aguardando elaboração de inventário para o tombamento definitivo. A Urca era uma área de expansão na zona sul e já sofria especulações imobiliárias. Portanto, apesar da casa estar localizada em um lote pequeno, o bairro por si só nos revela que a residência era de padrão classe média ou média alta.



Fig. 5 – Casa na Urca; Affonso Eduardo Reidy, 1935.
Fonte: Solar Grandjean de Montigny/PUC-RJ. **Affonso Eduardo Reidy**. Rio de Janeiro: O Solar/Index, 1985, p. 48.

A volumetria da casa é simples. Basicamente compõe-se de dois blocos de proporções distintas que se entrepõem. Trata-se de uma residência relativamente pequena, com apenas dois quartos. A área íntima encontra-se no segundo andar e a área de estar no térreo. Já a área de serviço encontra-se distribuída no térreo e muito provavelmente com possibilidade de uso no terraço, espaço que também pode ser interpretado como *solarium*. Todos os ambientes têm ligação direta com o exterior. Este se configura como um jardim frontal, um pátio na área posterior no térreo, uma varanda no segundo andar e aparentemente complementado por um terraço no terceiro andar.

⁹ Ver DAHER, 1982.

Devido aos panos de vidro no térreo e no *mezzanino*, o acesso ao exterior a partir do interior torna-se convidativo. No entanto, a localização do pátio no térreo aos fundos da casa faz com que se tenha maior privacidade. Essa é uma solução incipiente no uso dos pátios internos em projetos brasileiros do período. A escada helicoidal externa localizada nos fundos, liga os três andares da casa dando acesso ao terraço e é uma forma alternativa de acesso à área íntima (através da varanda do segundo andar). Tal alternativa pode ser pensada como uma forma de ligação com a área de serviço sem passar por dentro da casa, ou mesmo uma entrada de serviço.

O projeto também apresenta detalhes que tentam agregar maior conforto térmico. O *mezzanino* refresca os quartos e a sala pode ter corrente de ar constante, desde que as portas ou janelas das frentes e dos fundos estejam abertas. Tais soluções tornam-se muito bem quistas, em se tratando da cidade do Rio de Janeiro que apresenta altas temperaturas durante quase todo o ano mas difíceis de serem viabilizadas em um clima temperado. O uso do terraço dá a entender que deve ter sido menos assíduo, dada a dificuldade de acesso assim como a exposição plena ao sol tropical.

Já nos projetos de Lúcio Costa, intitulado “Casas sem dono”, publicados em periódicos da época, foram elaborados entre 1932 e 1936. Todas as casas apresentam-se como um jogo de sólidos que de uma forma ou de outra se conectam e envolvem o espaço exterior. Este espaço é assim representado por solários, terraços e varandas. Seu acesso é sempre fácil e o espaço em si, convidativo. Tal tipologia denota a preocupação em se agregar qualidade de vida.



Fig. 4 – Casas sem dono, 1932. Lúcio Costa.
Fonte: desenhos de Steffi Wedde, out/2005.

Na primeira casa, o espaço externo é projetado como varanda no térreo e terraço no andar superior. É interessante observar que a varanda não é apenas um espaço livre, mas sim uma extensão da sala de estar. A rede estendida entre duas colunas e o mobiliário formam uma cena descontraída. O terraço inserido no centro torna-se acessível para dois dos três quartos existentes, como se fosse uma sala de estar ao ar livre. A

segunda casa possui todos os ambientes fechados acima dos pilotis. Tal disposição liberou o térreo e o configurou com um grande espaço livre. Mais uma vez podemos ter aquela impressão de que Costa queria criar ambientes abertos e livres de paredes.

De forma geral, a arquitetura de Costa, Niemeyer e outros cariocas sempre foi referenciada aos preceitos de Le Corbusier. No entanto, podemos notar uma influência nestes projetos de Mies Van der Rohe. Em sua “casa com três pátios”, semelhante à Casa Lemke, a disposição de ambientes em torno de um pátio atende às necessidades de luz, ar e áreas verdes. De forma um pouco diversa, Costa propõe solários e soluções em dois andares.

Nesses projetos, os elementos arquitetônicos mais marcantes são, além dos pátios e dos terraços, as janelas em fita, amplas portas de correr, os panos corridos de caixilharia de vidro e venezianas, e os pilotis. O que se destaca no conjunto é a relação imposta entre interior e exterior. Historicamente, são soluções inovadoras no contexto nacional pois o uso de telhados amplos e as varandas cobertas com telhas cerâmicas eram a tradição. Tudo isso não deixa de ser uma interpretação mais moderna, mas a influência estrangeira também contribuía para tal solução.

No projeto de Alexander Altberg para a residência do Sr. Adalbert Vertecz, em Ipanema, Rio de Janeiro, é possível detectar algumas das características estrangeiras. Nascido em Berlim em 1908, sua família de origem judia preferiu o auto-exílio. Aos 17 anos se matriculou na Bauhaus em Weimar. Seguindo a recomendação de seu pai que o aconselhava a obter formalmente um diploma acadêmico, ele permanece na Bauhaus até o início de 1926 quando se transfere para a Staatliche Ingenieurakademie em Oldenburg onde se formou e adquiriu o título acadêmico de Dipl. Ingenieur (Arquiteto)¹⁰ em fins de 1929. A decisão da família Altberg em se mudar para o Brasil ocorreu em 1930 e deveu-se principalmente ao antisemitismo presente na Alemanha daquele tempo. O início da carreira de Alexander Altberg no Brasil foi bastante difícil: dificuldades com a linguagem e um confronto com os meios de divulgação o levaram a um certo isolamento. Com o tempo, Altberg se revelou um propagandista do Modernismo no Brasil.

Dentre suas primeiras obras uma era a casa do Sr. Adalbert Vertcz, construída entre 1932 e 1933 e pertencia a um imigrante e comerciante húngaro. A localização em Ipanema já nos revela que se trata de uma casa de padrão médio-alto. De solução formal rica e ao mesmo tempo simples, a casa se revela um cubo com um jogo de aberturas com esquinas arredondadas. Sobre os três andares foi deixada a laje plana em forma de terraço, o que também caracteriza um solário. A marquise frontal serve como balcão para os quartos e estes contam com portas que são ao mesmo tempo grandes janelas basculantes. A preocupação com o clima quente torna-se nova condicionante em seus

10 De acordo com informações de Pedro Moreira, em Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq058/arq058_00.asp>, acessado em 17 de abril de 2007.

projetos, o que o leva a propor grandes aberturas, varandas, solários e marquises que proporcionam sombreamento até mesmo em certa parte do terraço.

A título de conclusão

De todos esses projetos, o que se pode inferir é que há no início da adoção dos preceitos da arquitetura moderna no Brasil, uma emulação de elementos e recintos típicos dos primeiros exemplares estrangeiros. O caso das aberturas como portas e janelas assim como o acesso a varandas, terraços e balcões são vistos nos experimentos europeus, em particular a de origem alemã. A composição volumétrica que promove a área de lazer nos terraços é também verificada no Brasil.

No entanto, ao longo do tempo, esses instrumentos que serviam ao lazer e à exposição ao sol nos países de origem, como se pode ver na fotografia de Wassili Kandinsky, são aos poucos eliminados e substituídos nos projetos nacionais por telhados de formas inovadoras. O telhado em apenas uma água, ou aquele em forma de asas de borboleta, serve mais a uma tradição e ao clima local.

Bibliografia:

CAMISASSA, Maria Marta. Problemas em perspectivas históricas: Le Corbusier e a arquitetura moderna no Brasil. **Revista Pós**, São Paulo, no. Especial 2, p. 43-49, set. 1996.

DAHER, Luís Carlos. **Arquitetura e Expressionismo**. São Paulo: 1982.

DE FUSCO, Renato. **A idéia de arquitetura**. Trad. de José Eduardo Rodil. São Paulo: Martins Fontes, [1984].

GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910**. Trad. de Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MATTA, Roberto da. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

McLEOD, Mary. "Architecture or Revolution": Taylorism, Technocracy, and Social Change. **Art Journal**, New York, v. 43, n. 2, p. 132-147, Summer 1983.

PASSANTI, Francesco. The vernacular, modernism and Le Corbusier. **Journal of the Society of Architectural Historians**, , v. 56, n. 4, p. 438-, dez. 1997.

SANTOS, Cecília R. dos *et alli*. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987.