

# **A Casa de Vidro**

## **Marcos José Carrilho**

Professor Universidade Mackenzie, Arquiteto IPHAN

carrilho@terra.com.br

A partir da pesquisa de fontes primárias dos arquivos do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, este estudo pretende interpretar o percurso de elaboração do projeto da “Casa de Vidro”. Documentos textuais e desenhos originais constituem as fontes analisadas. A seguir, a solução adotada é examinada em seus vários aspectos, confrontando as limitações de sua realização. Por fim, o trabalho busca explorar o sentido mais profundo da concepção da obra.

Starting from a research work developed at Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, this paper tried to follow the “Casa de Vidro” designing itinerary. Textual documents and original drawings are the main sources examined. Focusing the final design, the result achieved is confronted to the conditions of its realization. Finally the research work tries to explore the very meaning of the “Casa de Vidro” conception.

*Esta casa é, num sentido, polêmica, como aliás deveriam ser todas as construções de arquitetos de responsabilidade, especialmente se não existem compromissos com o comitente.*

Lina Bo Bardi

No início dos anos cinquenta, a cidade de São Paulo não se estendia muito além das margens do Rio Pinheiros. Apenas alguns bairros tradicionais como o Butantã e alguns pequenos enclaves, como a zona industrial do Jaguaré, ultrapassavam aqueles limites. Portanto, quase toda a extensão sul da margem esquerda se encontrava livre de ocupação. A margem oposta já estava totalmente urbanizada, porém era composta somente de bairros residenciais, como Pinheiros, Itaim, Brooklin Novo e Santo Amaro, além do conjunto de bairros-jardim, Alto da Lapa, Jardim América, Jardim Europa e Jardim Paulistano.

No amplo vale deste rio, uma vasta área podia ser contemplada a partir de pontos privilegiados, que se prolongavam do espigão da Avenida Paulista até o Alto da Lapa. Situação semelhante ocorria no lado oposto, de onde era possível desfrutar perspectivas generosas, seja do mirante do Jaguaré, seja ao longo da crista que delimita os pontos altos daquela encosta.

Neste período que surgem os primeiros parcelamentos que dão seqüência à marcha contínua de expansão da cidade. Estabelecido imediatamente à montante do Jockey Clube, Cidade Jardim é o primeiro bairro-jardim a ultrapassar o rio. Mais tarde, no início dos anos 50, surgiria o Jardim Morumbi. O trecho situado entre a ponte do Morumbi e a ponte Eusébio Matoso é constituído de terrenos altos, de morfologia acidentada, apresentando vertentes de alta declividade. A área, além de se encontrar relativamente afastada da cidade, oferecia – dada a topografia – alguma dificuldade à sua ocupação, o que possivelmente levou a um padrão de parcelamento com lotes de grandes dimensões, destinados a chácaras de fim de semana. Mas dava continuidade também aos padrões de parcelamento que a urbanização dos bairros-jardins consagraram, conforme se pode observar pelas normas de ocupação estabelecidas

nas escrituras de compra e venda de terrenos do referido loteamento. Tais intenções ficaram nitidamente expressas em um artigo da Revista Habitat nº 10:

“Um dia, na publicidade dos jornais, vimos, com alegria, que estava à venda um “jardim”, sob o lema “Arquitetura e Natureza”. São Paulo é uma cidade em que as plantas formam uma característica: nas pequenas casas das vilas e nas elegantes residências, as árvores, as plantas e as flores são respeitadas e apreciadas, prova esta de gentileza. O Jardim Morumbi será o melhor exemplo deste amor do paulista pela natureza” (Habitat, s/d: 27).

Os Diários Associados haviam adquirido alguns lotes no Jardim Morumbi, para abrigar artistas-visitantes, que viessem desenvolver atividades em um Instituto de Arte Contemporânea, a ser criado pelo Diretor do MASP, Pietro Maria Bardi. Contudo, o projeto não prosperou tendo restado, como testemunho da iniciativa, apenas a residência.

“A “CASA DE VIDRO”, construída pelo Casal Bardi com sacrifício, foi a primeira do Morumbi e devia ser o centro cultural do Instituto – Falido o plano inicial, isto é, o *sogno*, a casa ficou somente residência do casal.” (Processo de Tombamento do CONDEPHAAT, 1981:15)



Figura 1 – Planta do Jardim Morumbi

### **Os Primeiros Estudos**

Os arquivos do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi conservam ainda os primeiros croquis de estudo de sua residência. São vários desenhos esquemáticos e anotações em texto, sem numeração ou data, ora em papel timbrado do antigo MASP da rua 7 de Abril, ora em pequenas folhas de papel manteiga.

A análise do conjunto dos desenhos permitiu a sua reunião em pequenos grupos de soluções afins, do que resultaram quatro a cinco variações, antes de ser alcançada a solução final. No exame dos desenhos não houve preocupação em encontrar uma ordem correspondente a uma seqüência cronológica capaz de dar conta da gênese da elaboração do projeto, mesmo porque o processo de projeto não é necessariamente linear, sendo freqüente o vai e vem entre alternativas e variantes, o abandono de esquemas inicialmente cogitados e sua retomada posterior, uma vez verificados os seus limites e possibilidades.

Uma das folhas apresenta o arrolamento das dependências que o edifício deveria conter. Nele lemos:

*studio (caminetto), living, sala de jantar (armadio a muro), 3 dormitórios, 2 banheiros, copa-cozinha, ambiente per ripostiglio, lavanderia-guardaroba, garage – laboratório chimico per..., 2 quartos empregados e 1 banheiro.*

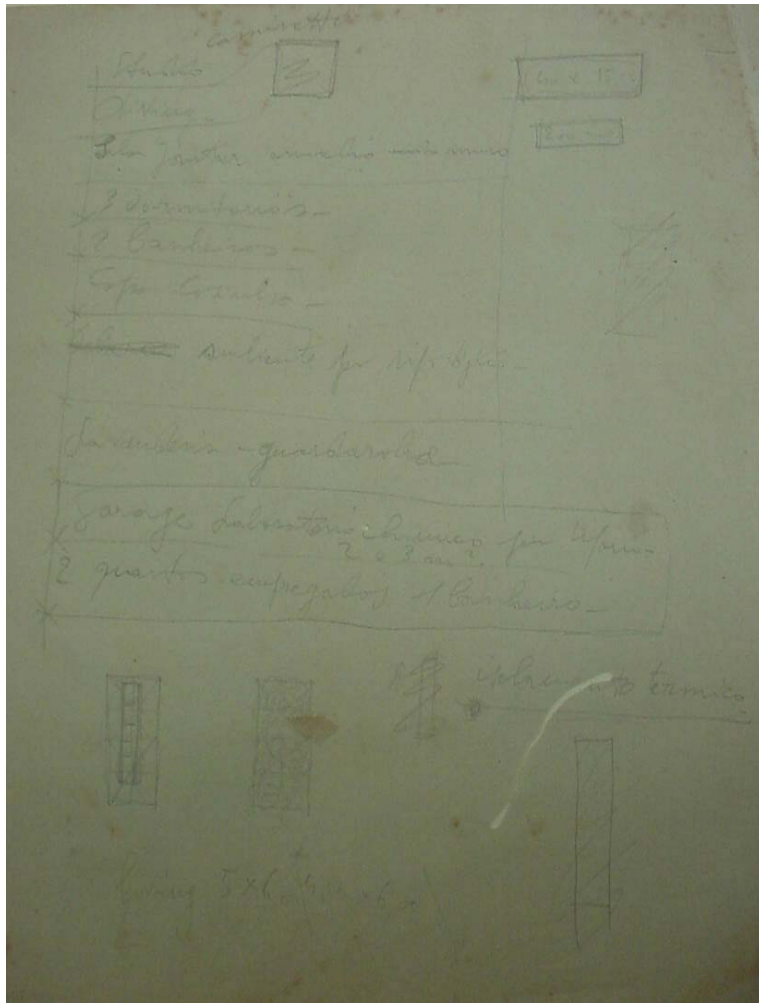


Figura 2 – relação das dependências

A maioria dos croquis é constituída de plantas e cortes e algumas perspectivas esquemáticas. Os primeiros ensaios parecem ter sido aqueles formulados mediante a simples articulação das dependências em setores indicadas tanto por títulos genéricos como pela diferenciação de cores. Aquele que parece ser o estudo inicial apresenta o conjunto das dependências ou setores organizados em um único volume, com colunas em todo o seu perímetro. Destaca-se o corte esquemático pelo qual se verifica a distribuição das partes sob uma grande cobertura, cujo encontro das águas é obtido por um segmento de arco. O sistema construtivo seria em estrutura metálica, com cobertura leve e forro independente, cuja forma se acomodava às condições específicas dos ambientes.

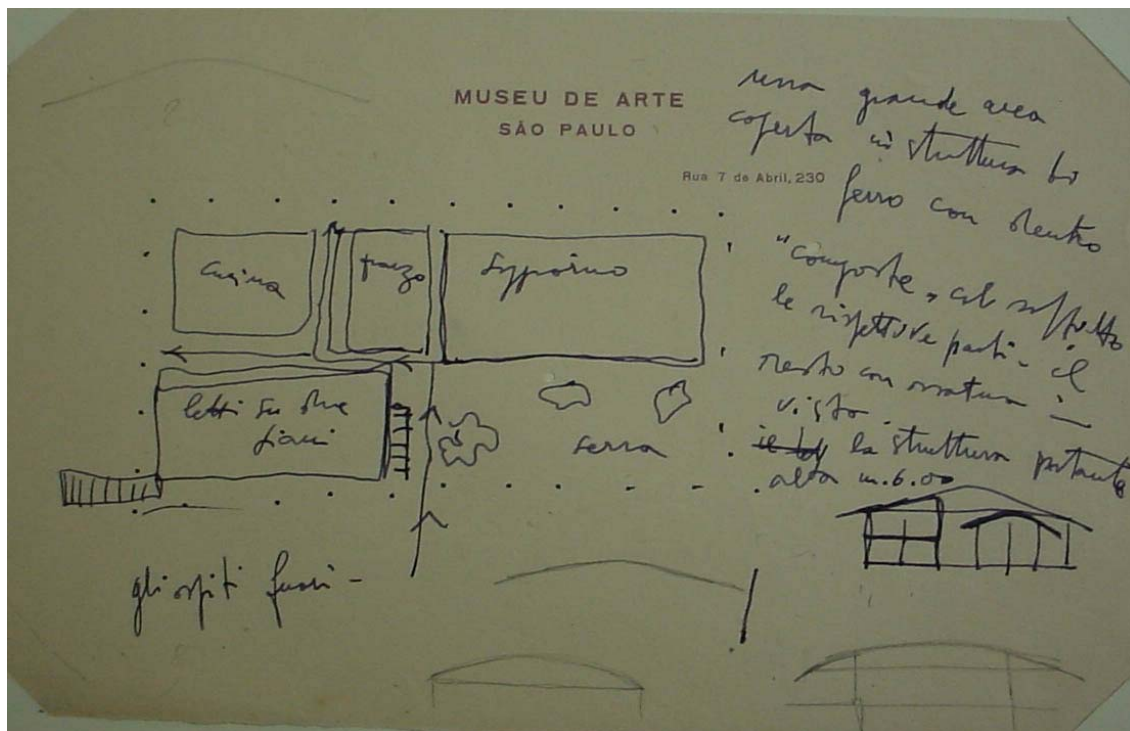


Figura 3 – esquema inicial

Uma das variações deste esquema de volume único foi obtida mediante o desenvolvimento de uma cobertura com dois balanços de telhados reversos, que fazem convergir as águas sobre os apoios. Esta alternativa também pressupunha a adoção de estrutura metálica e cobertura leve. Nela destaca-se a completa autonomia do volume da construção em relação ao perfil do terreno.

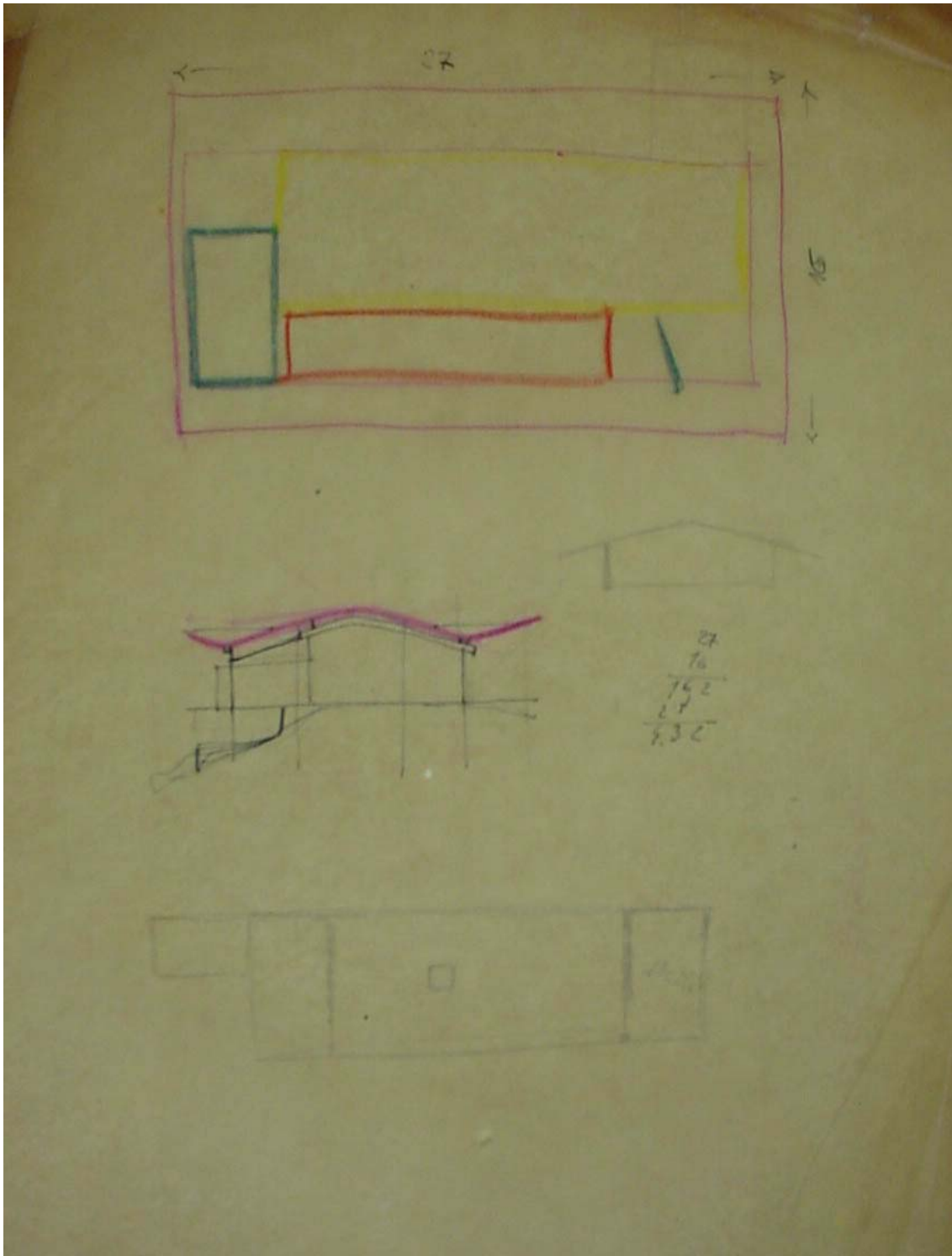


Figura 4 – corte esquemático

Um esquema semelhante aos anteriores, apresenta corte longitudinal em que um grande volume suspenso repousa parcialmente sobre o terreno. Nele, porém, foi introduzido um jardim interno, em torno do qual se organizam as principais dependências.



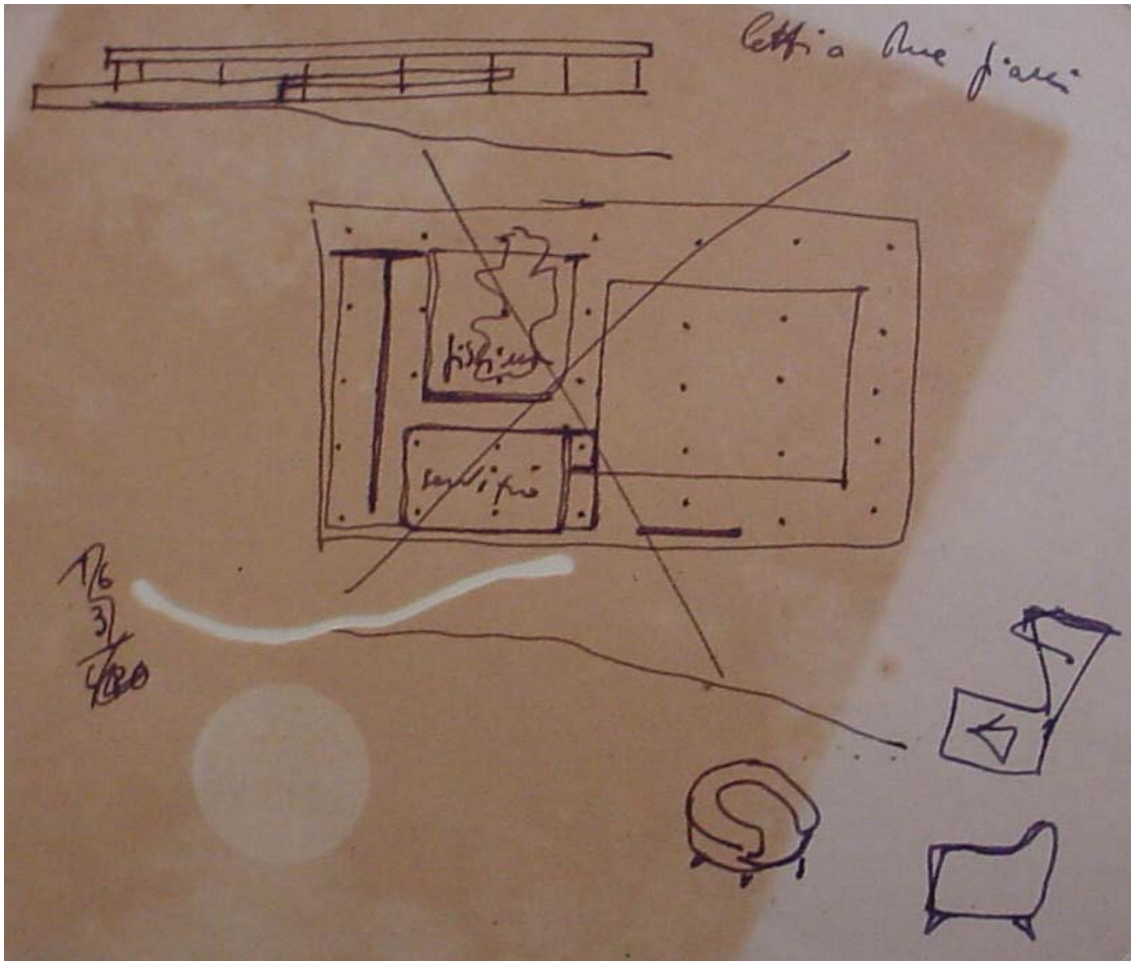


Figura 5

A seguir, possivelmente numa etapa mais desenvolvida, quando é necessário organizar a disposição de cada uma das dependências e buscar uma melhor acomodação ao terreno, começam aparecer alternativas de organização que rompem o esquema de volumetria única. Embora para este caso haja mais de uma variante, destaca-se aquela cuja distribuição contém um volume principal de grandes dimensões, suspenso por pilares e outro de acentuado desenvolvimento linear, apoiado diretamente sobre o solo. Esta associação de dois volumes parece já conter, num estágio ainda preliminar, o esquema adotado na solução final.



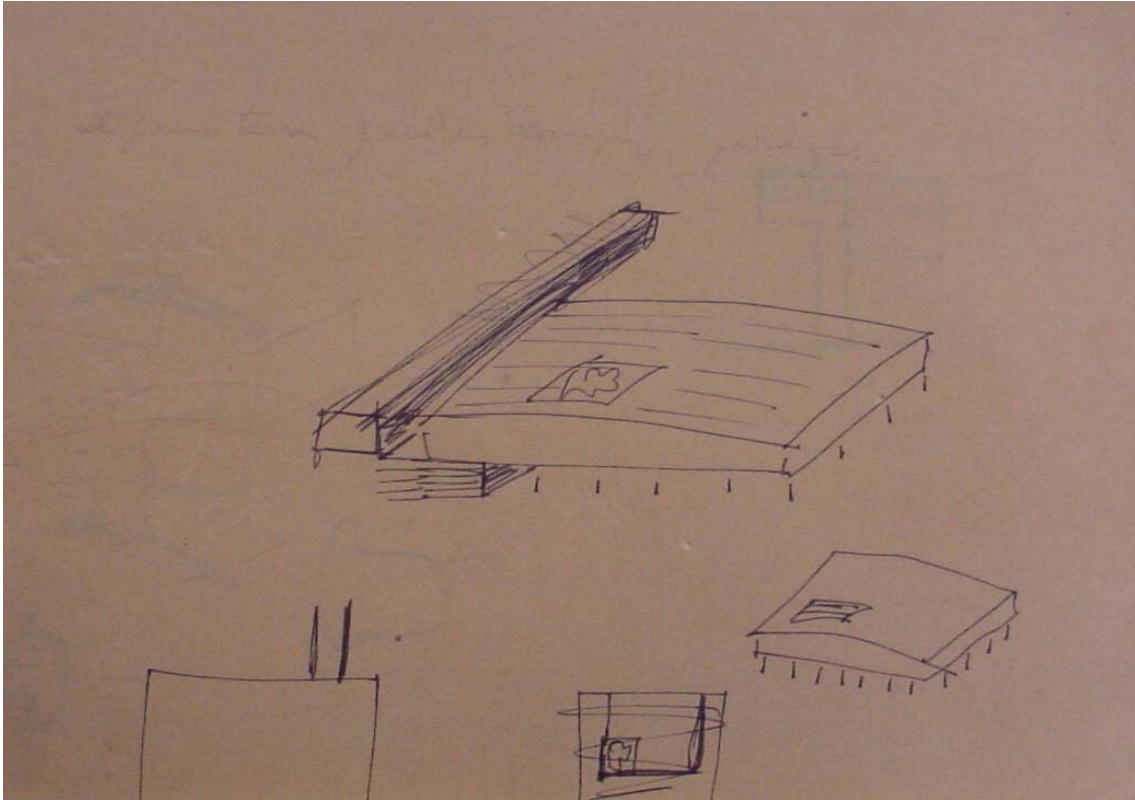


Figura 6

A quinta família de desenhos retoma o volume único, mas apresenta a organização do edifício em dois níveis. Neste esquema aparece claramente definida a malha estrutural distribuída em vãos regulares com dimensões em torno de 5 metros.

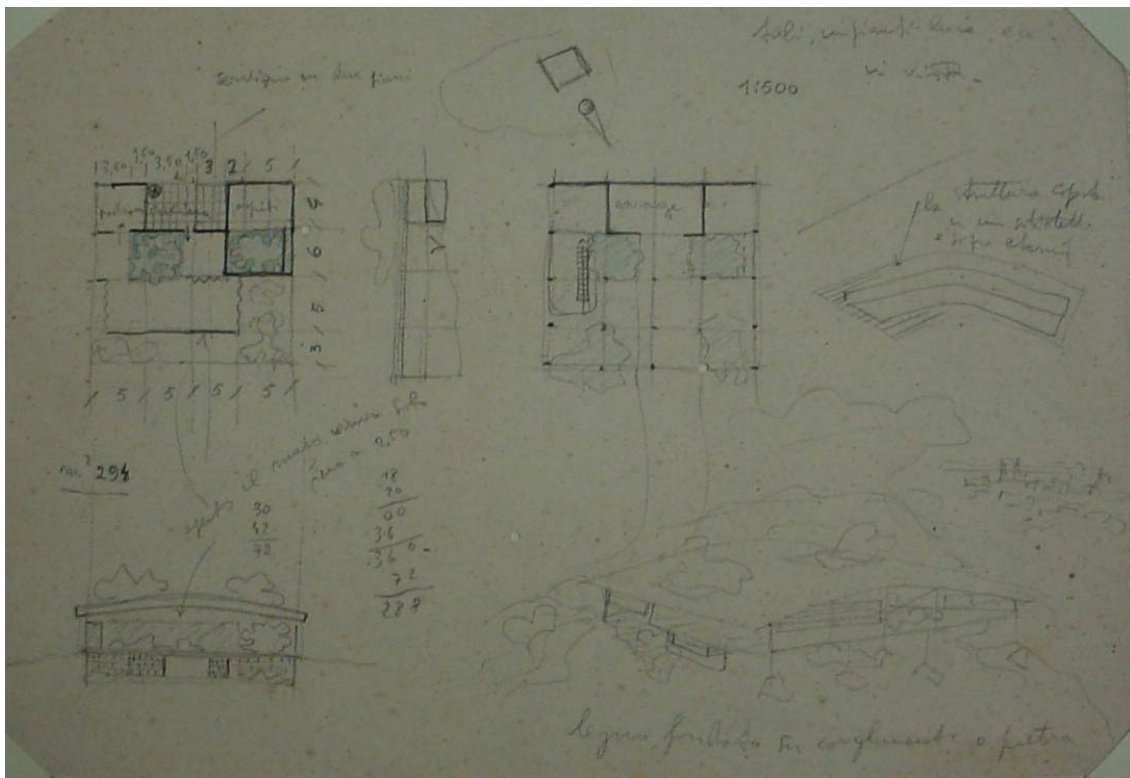


Figura 7

O nível térreo apresenta uma única dependência, a garagem, tendo sido indicada ainda a escada de acesso ao pavimento superior. O restante da área deste pavimento, é tratada de forma inteiramente livre, sem destinação específica, tendo assinaladas apenas as áreas de jardim. No pavimento superior as dependências se distribuem em torno de dois jardins internos. O primeiro deles está envolvido de um lado pelo compartimento de acesso à residência, à frente pela sala de estar e aos fundos pela cozinha. Entre estas, delimitada nas outras duas faces pelos jardins, encontra-se a sala de refeições e, convenientemente afastada por um destes jardins, as dependências de hóspedes.

Finalmente, embora ainda com algumas diferenças na distribuição de algumas partes e com a disposição invertida, o último par de desenhos corresponde a versão final construída. Trata-se de um volume composto de dois corpos de construção,

Junto com esta solução encontramos também as seções transversais que demonstram o esquema de implantação do edifício, o qual, a esta altura, ficou definido mediante uma solução de compromisso entre a manutenção parcial do perfil do terreno e o remanejamento de parte sobre a qual ficou assentada a ala de serviço.

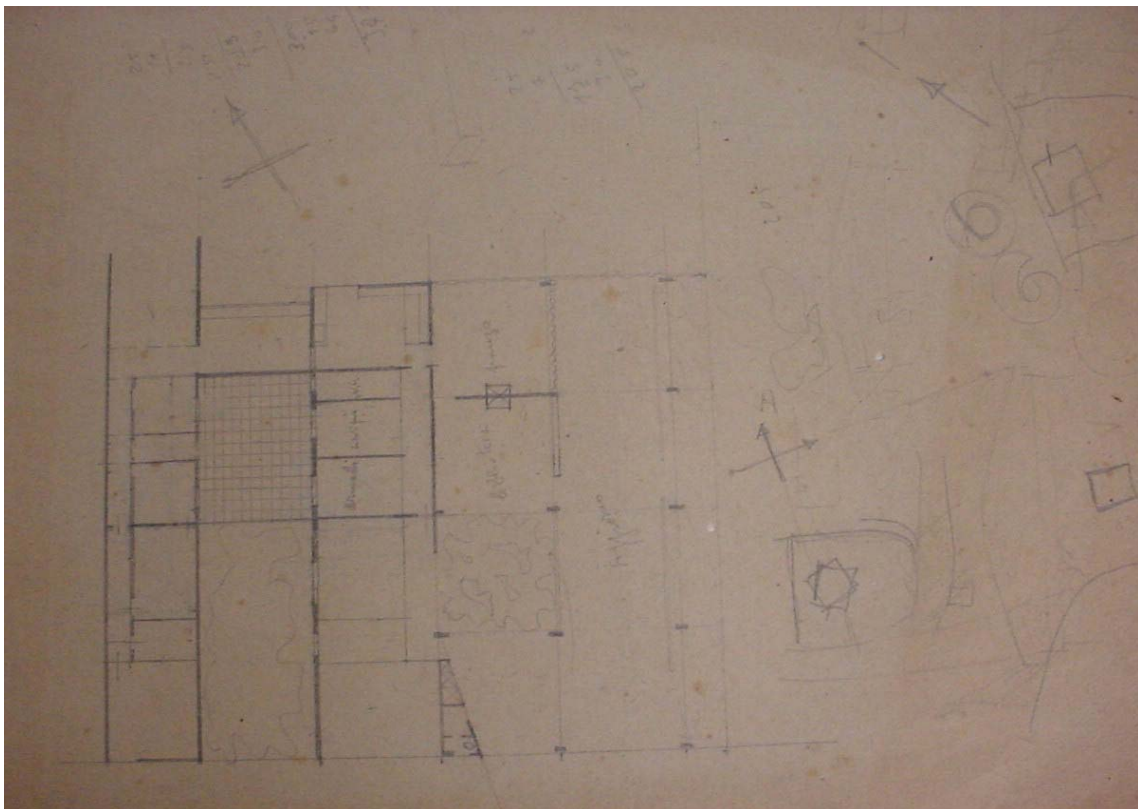


Figura 8

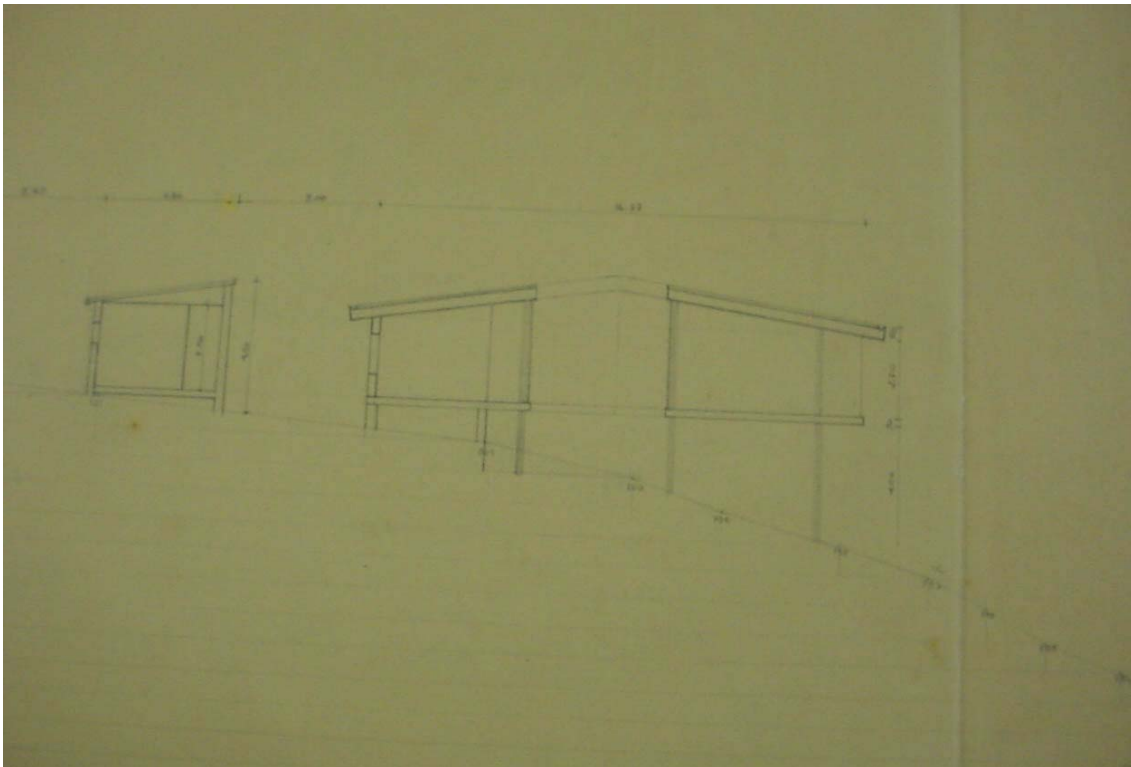


Figura 9

Outro aspecto bastante esclarecedor do percurso de elaboração do projeto são os textos contidos nos desenhos. Além das referências relativas aos materiais ou ao sistema construtivo, várias observações permitem entrever as intenções de projeto:

*“Una grande area coperta in struttura de ferro com vitro.”*

*“Composte col soffitto le rispettive parte.”*

*“Il resto con natura in vista.”*

Verifica-se, desde o início, o propósito de imaginar a arquitetura da casa como um grande teto sob o qual se abrigam suas dependências. Este propósito, em face do ambiente onde a casa foi implantada, parece evocar as formas primordiais da habitação. A impressão se acentua com a referência à *“natura in vista”*, a sugerir uma maneira franca e desprevenida de relacionar o edifício com a vegetação e a paisagem. A natureza é tomada diretamente como elemento partícipe da arquitetura que não se restringe ao espaço construído, mas se estende muito além dos limites da casa. Em alguns dos esquemas preliminares, esse contato aberto com o ambiente natural, torna-se ainda mais intenso pela intenção de suspender a casa, conservando o perfil natural do terreno, o que seria obtido mais facilmente *“in struttura de ferro com vitro”*.

Este sistema permite total autonomia em relação ao terreno e máxima flexibilidade de organização. Coerente com as possibilidades oferecidas pela estrutura independente, a divisão interna seria realizada por meio de *“pareti mobili in legno”*. Atenção particular foi dirigida ao estudo da cobertura que, compatível com o sistema estrutural devia ser leve, o que significa a utilização de telha metálica ou *“eternit”*. Tal alternativa implicava em cuidados com o isolamento térmico e, conseqüentemente, na adoção de um sistema de teto duplo ou *“intercapegine”*. Este sistema forma, segundo a arquitetura, *“volume plastico”* proporcionando variações que viriam a se refletir no espaço interno por meio do *“suffitto curvo nel soggiorno, reto stanze.”*

### **Solução Final**

Embora conserve em suas linhas fundamentais as intenções presentes nos croquis de concepção, a solução final não chega a alcançar integralmente os propósitos iniciais de projeto. Isto pode ser constatado sob um duplo aspecto, de um lado a organização espacial e, de outro, a solução construtiva.

Sob o aspecto espacial o resultado final é, com certeza, menos ambicioso, tendo deixado de contemplar alguns desenvolvimentos que se afiguravam mais ousados ou formalmente mais promissores. A possibilidade de conter todas as dependências sob um único volume, com seus jardins internos, ou o contraponto entre o volume principal em contraste como uma ala de desenvolvimento linear, deu lugar a uma solução intermediária, na qual não se afirma inteiramente nem uma nem outra alternativa. Tal solução, aliás, apresenta em alguns de seus aspectos um resultado paradoxal, se considerado o propósito inicial de franca integração do edifício com a paisagem. Toda a ala correspondente aos quartos ficou confinada em um pátio, de dimensões reduzidas, privada das amplas vistas que se oferecem às três faces principais do terreno. A liberdade com que eram distribuídos vários dos compartimentos da residência ou tratamento de alguns setores – *suffitto curvo nel soggiorno* - , acabou por se acomodar a um resultado mais contido. É certo que persistiu a *“a forma plastica”* da cobertura com a sutil curva de concordância das águas, mas este pormenor é quase uma reminiscência das ambiciosas pretensões formais que anunciavam os croquis. Da mesma forma, a maneira como foi imaginada a presença da vegetação no interior da residência – um dos últimos esquemas apresenta um duplo jardim interno em torno do qual se agenciavam estrategicamente a sala de jantar e as dependências de hóspedes – parece ter dado lugar a um tratamento mais realista ou pragmático, de ordem funcional. Finalmente, chama atenção a solução um pouco acanhada do acesso principal da residência. Uma consagrada imagem fotográfica mostra a silhueta de um usuário, que interrompe o

percurso de acesso ao pavimento superior para, no patamar da escada, contemplar a paisagem. Mas este recurso poético não é suficiente para fazer passar despercebido o fato de que o ponto de chegada da escada é constituído de um espaço exíguo, iluminado indiretamente. Mais desconcertante ainda é verificar que este compartimento é contíguo ao jardim interno, que poderia ter sido aproveitado como meio de acesso mais amplo, adequado portanto a um espaço de recepção.

Sob o aspecto construtivo, há várias outras diferenças a comentar. Embora as idéias contidas nos croquis de concepção acima analisados constituam evidência de maturidade no domínio do projeto, há um hiato entre a intenção inicial e a capacidade efetiva de execução. A julgar pelo resultado final, os recursos então disponíveis na prática corrente da construção civil, não pareciam ser suficientes para atender as hipóteses de projeto então formuladas. Nesta circunstância, como ocorre com boa parte das obras inovadoras do movimento moderno, a resposta aos desafios propostos na concepção da obra dependem muito mais da capacidade de formulação de soluções construtivas pelo arquiteto, que das condições locais dadas. Para tanto, seria necessário projetar a *struttura in ferro*, pelo menos em seus aspectos gerais, a partir dos componentes possíveis de serem utilizados (perfis metálicos, chapas para a cobertura, elementos de isolamento térmico), cabendo os problemas de dimensionamento a profissional especializado. Porém, os desafios construtivos que os primeiros ensaios de projeto formulavam parecem ter ficado sem resposta. E as soluções afinal realizadas, acabaram por ser formuladas graças à habilidade – sempre destacadas por Lina Bo Bardi – do engenheiro Tulio Stucchi, que encontrou uma forma de conciliar uma estrutura vertical de tubos de aço ‘Manessman’ com pavimento e cobertura resolvidos por meio de lajes nervuradas em concreto armado. Esta solução mereceu, segundo a autora, elogios do consagrado engenheiro italiano Pier Luigi Nervi, impressionado com a leveza da estrutura e com aquilo que permitia o antigo Código de Normas Brasileiro.

Trata-se de sua primeira obra construída. Nesta circunstância, é razoável supor que as respostas técnicas a determinados problemas construtivos ainda não fossem de seu inteiro domínio. Estas observações não têm o propósito de diminuir a importância da obra, mas meramente arrolar algumas constatações, cujos limites fogem muitas vezes ao controle do arquiteto. É recorrente a constatação de que a realização de uma idéia resulta sempre de algum modo comprometida com as condições materiais disponíveis. Lina Bo Bardi, graduada em Roma em 1942, detinha uma formação e experiência profissional peculiares. Iniciou suas atividades no difícil período da II Guerra Mundial, no escritório do importante arquiteto italiano Gio Ponti. Colaborou em importantes periódicos especializados entre os quais se destaca sua

atividade com o arquiteto Carlo Pagani na revista Domus. No Brasil a partir de 1947, elabora o projeto para as instalações da primeira sede do MASP, no edifício dos Diários Associados, e realiza a montagem de várias exposições importantes, atuando ainda no campo do desenho industrial. Esta formação rica e diversificada, que revela experiência acumulada em vários âmbitos da atividade profissional, não lhe permitira ainda, o desenvolvimento de uma prática corrente na elaboração de projetos e na construção de edifícios.

### **Discussão da Obra**

Entre as principais referências contidas em estudos existentes sobre a residência do casal Bardi, destaca-se a discussão havida por ocasião do tombamento do edifício pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo – CONDEPHAAT. O processo traz duas análises, elaboradas pelos arquitetos José Guilherme Savoy de Castro e Marco Antônio Tabet. A primeira, embora reconheça a importância do edifício, sugere a necessidade de sua análise no contexto das demais obras residenciais produzidas no mesmo período pelos arquitetos paulistas. Já a segunda, se contrapõe diretamente a este tipo de postura, argumentando não se tratar apenas de uma residência comum, mas de obra concebida em condições especiais, com o fim de hospedar artistas estrangeiros, do que resultam peculiaridades que não permitiriam o seu confronto direto com as demais residências contemporâneas. Embora seja possível aceitar o enquadramento do edifício como ocorrência excepcional, destacado do conjunto da produção paulista da época, vale lembrar que a documentação acima analisada, inclui o arrolamento das dependências a serem consideradas no projeto, pelo qual se pode constatar um prosaico programa de construção residencial. Porém, essa mesma análise destaca outros aspectos que distinguem este edifício e sua arquitetura do panorama da produção local.

A primeira vista, a seção transversal do edifício, sugere a típica implantação da casa rural brasileira, assentada à meia encosta. Por sua vez, o sítio escolhido não deixa dúvidas que a presença da paisagem é tema fundamental desta residência. O pequeno promontório onde foi assentada, no topo da vertente da margem esquerda do Rio Pinheiros, desfruta de uma vista privilegiada, de onde se divisam amplas perspectivas não apenas do vale, mas da vertente oposta, cujos limites alcançam o espigão da Avenida Paulista.

Contudo, ao examinar sua implantação, Tabet afasta de início uma possível analogia com a casa rural brasileira, dada a diferença dos pressupostos motivadores de sua concepção. A par disso, embora reconheça a paisagem como aspecto



marcante desta obra, Tabet destaca como peculiaridade fundamental, uma distinta relação com a paisagem:

“Aqui temos uma paisagem envolvente; um verdadeiro elemento de cercamento entre o indivíduo e a linha do horizonte. Não é o fascínio da vista que se descortina como uma esplanada: é como estar na mata; o lugar é o mato.” (Processo de Tombamento do CONDEPHAAT, 1981: 56)

De fato, os croquis de concepção acima examinados, deixam claro o propósito de perseguir uma forma de implantação em que prevalece a autonomia do volume do edifício em relação ao sítio. Da mesma forma, conforme foi insistentemente afirmado pela arquiteto:

“O problema era criar um ambiente ‘fisicamente’ abrigado, isto é, onde viver defendido da chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade.”

Portanto, não se trata de adotar uma atitude passiva em relação à paisagem, tomada apenas como objeto de desfrute contemplativo, mas de situar o observador como participante da natureza, que sofre o impacto de suas mudanças e variações. Tal intenção empresta uma dimensão épica a este edifício. Coloca seus habitantes em contato direto com os elementos e, muitas vezes na circunstância dramática de sua manifestação, “participando dos “perigos” sem se preocupar com as proteções usuais...” (Habitat n.10, s/d: 31)

Retira, portanto, todo o caráter prosaico que possa estar associado à moradia. Não é nem um refúgio, nem o lugar do aconchego ou do conforto. Esta habitação se apresenta como recinto essencial da existência, que confronta o habitante com o mundo exterior de forma direta, sem a mediação dos filtros ou dos dispositivos de transição.

Disso resulta uma forma arquitetônica totalmente depurada, na qual são eliminados todos resquícios retóricos, para reduzi-la aos elementos fundamentais indispensáveis ao fim a que se destina.

Sendo uma espécie de tradução da habitação essencial, a realização desta obra parece ter sido também a oportunidade de ensaiar formas ideais da habitação moderna. Se esta sugestão parece excessiva, quando limitada a uma única obra, o exame de alguns projetos elaborados logo a seguir, demonstram precisamente o contrário, conforme se pode verificar nos estudos para “Casas Econômicas” (Bardi, 1993: 84) (figura 10), em outro, possivelmente destinado a um conjunto habitacional (Bardi, 1993: 86-7) (figura 11) e, ainda, na “Casa de Praia” de 1957 (figura 12).



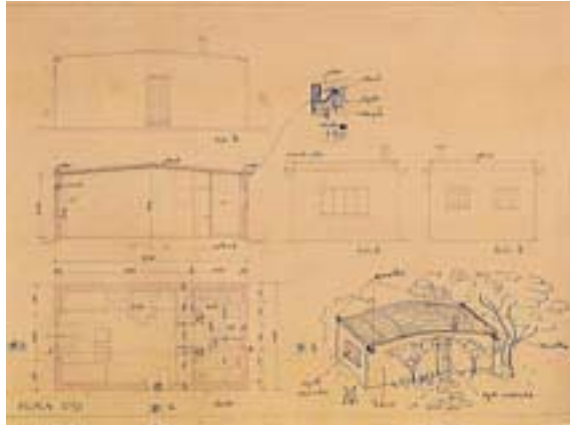


Figura 10 – habitação econômica



Figura 11

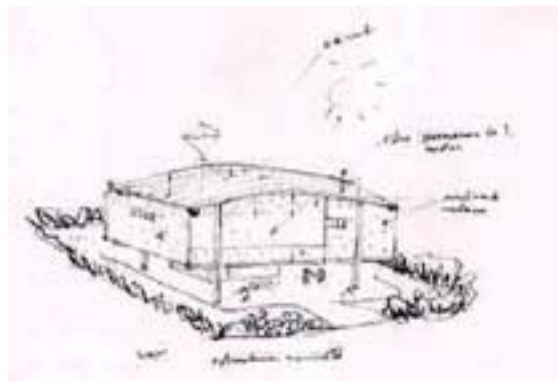


Figura 12 – Casa de Praia

No primeiro é possível observar a adoção da mesma forma e sistema de cobertura utilizados na casa do Morumby. No segundo a semelhança é ainda mais acentuada, pelo uso de estrutura independente, suspensa sobre o terreno, pela presença de grandes panos de vidro e de painéis divisórios leves, pela repetição do perfil da cobertura e, até mesmo, pela retomada dos mesmos dispositivos de escoamento das águas pluviais. Finalmente, o terceiro caso, confirma o sentido recorrente das formas e soluções construtivas adotadas. Se a comparação é

precedente, isto significa que tais projetos foram elaborados como formas-tipo, para serem repetidos em larga escala, o que revela a persistência de um dos preceitos da arquitetura moderna mais insistentemente afirmados: o desenvolvimento de formas para serem produzidas em série.

Porém, esta arquitetura desprovida de artifícios, em contato direto e franco com a natureza, encerra em seu interior um mundo completamente distinto. Embora a forma arquitetônica sugira um edifício totalmente exposto, à feição dos espaços típicos da arquitetura de Mies Van der Rohe, não há aqui o ambiente quase vazio que lhe é característico. Bem ao contrário, estes espaços são intensamente povoados, não só pela diversidade dos acontecimentos externos, mas principalmente por uma vasta e extravagante população de objetos, que insistem em ocupar todos os ambientes. De um lado, abriga os produtos da técnica moderna, sejam os artefatos integrados às soluções construtivas, sejam os produtos da indústria moderna e, de outro, uma expressiva coleção de testemunhos da cultura material, obras de arte, objetos de artesanato e mobiliário, de variada procedência, alguns produzidos especialmente para a casa, outros como verdadeira coleção de objetos raros, vestígios de culturas pregressas. Não há, da mesma forma, nenhum constrangimento em colocar lado a lado os produtos mais avançados da tecnologia e os testemunhos do passado. É como se estivessem expostos ao tempo, aos riscos do mundo exterior e, colocados à prova, fossem capazes de revelar seu verdadeiro valor e significado, por sua capacidade de resistir à diversidade e de suportar os contrastes mais intensos.

Se a matriz espacial teve origem no asceticismo radical das tendências mais depuradas do Movimento Moderno, no ambiente em que se implantou tal rigor parece ter sido contaminado por um incontrolável componente local, dotado de uma força que não se deixa reduzir à norma ou aos imperativos de uma dada ordem. É o que parece refletir a própria arquitetura, cuja contenção e disciplina e expressos nas faces frontais do volume principal, logo se deixam acomodar, na parte posterior, às contingências locais.

É certamente esta dupla condição que torna este edifício um importante documento da arquitetura brasileira. Embora não tivesse ainda incorporado a tematização dos problemas locais que caracterizariam sua produção a partir do projeto do MASP, esta obra surgia, pelo menos neste primeiro período de atividade de Lina Bo Bardi, como reflexo dos anos difíceis da II Guerra e, de um certo modo, pelas decepções políticas do imediato pós-guerra. Eis o que escreveu logo após a sua chegada ao Brasil:

“Na Europa se reconstrói, e as casas são simples, claras, modestas, pela primeira vez no mundo, talvez o homem haja aprendido, e na manhã seguinte

àquelas noites chamejantes, sentido, sobre os escombros da sua casa, que a casa é quem a habita, é “ele mesmo”, e tiveram vergonha da sua velha casa como se tivessem mostrado em público as próprias fraquezas e os próprios vícios.” (Revista “Rio”, n. 92, 1947:11)

Se esta obra pode ter origem numa cultura trazida de fora, há muito está integrada ao patrimônio da arquitetura moderna brasileira. Se o ato de adoção de uma nova pátria pode ser o resultado de uma escolha individual, o reconhecimento do valor desta obra constitui retribuição modesta diante da rica e generosa contribuição desta artista que escolheu ser brasileira.

### **Bibliografia**

Acayaba, Marlene Milan, Residências em São Paulo 1947 – 1975, São Paulo: Projeto, 1986

Bardi, Lina Bo / Ferraz, Marcelo C. org., São Paulo: Empresa das Artes, 1993

Habitat, Revista das Artes no Brasil, nº 10, São Paulo, s/d.

Processo de Tombamento da “Casa de Vidro” CONDEPHAAT, São Paulo, 1981

### **Fontes Documentais**

Desenhos de Concepção da Residência Bardi, acervo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi