



Nicolle Alves Caetano Rezende do Prado

**O muro da Casa com Três Pátios
por uma chave de autonomia**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Otavio Leonidio Ribeiro

Rio de Janeiro
Dezembro, 2022



Nicolle Alves Caetano Rezende do Prado

**O muro da Casa com Três Pátios
por uma chave de autonomia**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa
de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Otavio Leonidio Ribeiro

Orientador

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Profa. Ana Luiza de Souza Nobre

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. Gustavo Rocha-Peixoto

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFRJ

Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 2022

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Nicolle Alves Caetano Rezende do Prado

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2019, onde foi bolsista de pesquisa na área de fabricação digital no Laboratório de Modelos LAMO/PROURB e colaboradora voluntária no Núcleo de Documentação e Pesquisa NPD/FAU.

Ficha Catalográfica

Prado, Nicolle Alves Caetano Rezende do

O muro da Casa com Três Pátios por uma chave de autonomia / Nicolle Alves Caetano Rezende do Prado ; orientador: Otavio Leonidio Ribeiro. – 2022.

106 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2022.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 2. Mies van der Rohe. 3. Muro. 4. Recinto. 5. Autonomia. 6. Arquitetura moderna. I. Ribeiro, Otavio Leonidio. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Agradecimentos

À CAPES e à PUC-Rio pelos auxílios concedidos, essenciais para a viabilização desta pesquisa.

A todos os meus professores do Programa de Pós Graduação em Arquitetura (PPGARq Puc- Rio) pelas aulas inspiradoras que tanto contribuíram para a minha pesquisa e para minha formação como pesquisadora. Ao prof. Fernando Espósito e à Flavia Rocha por serem tão atenciosos.

À Ana Luiza Nobre e Gustavo Rocha-Peixoto pelas contribuições a este trabalho durante as disciplinas e na banca de qualificação, e a Otavio Leonidio, meu orientador, pela confiança e flexibilidade com os caminhos que a pesquisa pediu.

Aos meus professores da FAU UFRJ. À Andrés Passaro e Laís Bronstein pelo incentivo e disponibilidade nos momentos de confusão inevitável da escrita desde a época da graduação. À Flavia Oliveira e Fabiola Zonno por me cativarem pelo estudo de História e Teoria. À Marina Correia pelos livros incríveis me apresentados (e emprestados) no caminho, mas sobretudo pela escuta.

À minha psicóloga Thalitta Sotte, sem a qual eu não teria superado tantos dos obstáculos de ordem emocional e de planejamento que trouxeram este trabalho na versão que está.

Aos colegas do mestrado Carolina Carvalho, Lola Aronis, Thorkil Brito e pela companhia e aprendizado compartilhado.

Ao Manuel, meu companheiro de vida, pela constância e à Cecília pelo fôlego.

Resumo

Prado, Nicolle Alves Caetano Rezende; Ribeiro, Otavio Leonidio. **O muro da Casa com Três Pátios por uma chave de autonomia**. Rio de Janeiro, 2022. 106p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A Casa com Três Pátios é um projeto residencial não construído do arquiteto Mies van der Rohe da década de 1930 e faz parte de um processo de investigação tipológica de casas-pátio, de duração de quase dez anos da atividade docente e profissional do arquiteto. O presente trabalho observa o desenho do muro de alvenaria da casa sob a compreensão de um protagonismo progressivo deste elemento, desde seus primeiros estudos até sua última versão, associado ao conceito de autonomia disciplinar. A partir da comparação entre as obras da série investigativa e das executadas de Mies, é possível observar que o muro aos poucos deixa de mediar a arquitetura com o terreno e passa a disputar o protagonismo com o espaço interno da casa.

Palavras-chave:

Mies van der Rohe; muro; recinto; autonomia; arquitetura moderna.

Abstract

Prado, Nicolle Alves Caetano Rezende; Ribeiro, Otavio Leonidio (Advisor).

The masonry-wall from Three Courtyard House: By an autonomy key.

Rio de Janeiro, 2022. 106p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The Three Courtyards House is an unbuilt residential project by architect Mies van der Rohe from the 1930s. The house is also part of a process of typological investigation of courtyard houses, lasting almost ten years of the architect's teaching and professional activity. The present work observes the design of the masonry wall of the house under the understanding of a progressive protagonism of this element, from its first studies to its last version, associated with the concept of architectural autonomy. Based on the comparison between the works of the investigative series and Mies's executed works, it is possible to notice that the masonry wall gradually ceases to mediate the architecture with the land and starts to dispute the protagonism with the house's internal space.

Keywords:

Mies van der Rohe; masonry wall; enclosure; autonomy; modern architecture.

Sumário

1	Introdução	13
2	Fundamentos	18
2.1	Autonomia	21
2.2	O tipo perdido	33
2.3	Uma breve explicação	46
3	A Casa com Três Pátios	51
3.1	A Casa com Três Pátios é uma casa-pátio?	54
3.2	Casa Hubbe, 1934	68
3.3	Casa Lange, 1935	73
3.4	Em direção a uma outra Casa	76
4	Antecedentes. Mies en scene.	79
4.1	Primeiras casas	83
4.1.1	Casa Perls (1911, 1928)	83
4.2	Casas precursoras	85
4.2.1	Casa Wolf (1925-1927)	85
4.2.2	Casas Lange e Esters (1927 – 1930)	88
4.2.3	Pavilhão de Barcelona e Casa Tugendhat (1928 – 1930)	93
5	Considerações finais	100
6	Referência bibliográfica	102

Lista de Figuras

- Figura 1:** Ilustração em corte de Mausoléu para Newton. Fonte: JASON et al., 2014. _____ 19
- Figura 2:** Casa com Três Pátios. Fonte: CARTER, 1974. _____ 20
- Figura 3:** Esquema tipológico. Combinações horizontais, Prancha 2. Fonte: DURAND, 2000. _____ 29
- Figura 4:** Esquema tipológico. Combinações horizontais, Prancha 1. Fonte: DURAND, 2000. _____ 30
- Figura 5:** Protótipo de uma cabana caribenha a partir de quatro elementos construtivos por Gottfried Semper, 1851. Fonte: RYKWERT, 2003. _____ 32
- Figura 6:** A personificação da arquitetura e a primeira cabana por Marc Antoine Laugier, 1753. Fonte: RYKWERT, 2003. _____ 32
- Figura 7:** A primeira construção segundo Viollet le Duc, 1875. Fonte: RYKWERT, 2003. _____ 32
- Figura 8:** Três casas-pátio: (a) casa em Itálica, Espanha; (b) casa em Fez, Marrocos; (c) casa em Jilin, China. Fonte: PETRUCCIOLI, 2006. _____ 34
- Figura 9:** Capa de *Rassegna. Problemi di Architettura dell'ambiente*. nº 0. ____ 36
- Figura 10:** Vista aérea de um Qanat (ou Karez). Sistema de irrigação que liga um vilarejo em um oásis às montanhas. Fonte: *Rassegna* nº 0. _____ 37
- Figura 11:** Ortus conclusus de Tacuinum Sanitatis, 1380. Fonte: *Rassegna* nº 0. _____ 37
- Figura 12:** Hieroglifo egípcio referente à palavra cidade. Fonte: *Rassegna* nº 0. _____ 37
- Figura 13:** O paraíso terrestre, Athanasius Kircher, 1675. Fonte: *Rassegna* nº 0. _____ 37
- Figura 14:** Fortificação de uma aldeia Tupinambá, Brasil Oriental por Hans Staden, 1557. Fonte: *Rassegna* nº 0. p. 28 _____ 37

- Figura 15:** A fortaleza escondida, Massimo Scolari, 1975. Fonte: Rassegna nº 0. _____ 37
- Figura 16:** Planta de uma aldeia em Camarões, 1952. Fonte: Rassegna nº 0. _____ 37
- Figura 17:** Diagramas da autora segundo os subtipos da tipologia casa-pátio identificados em PFEIFER et al., 2008. _____ 39
- Figura 18:** Diagrama da autora representando a proporção entre pátios e espaço interno na Casa com Três Pátios. _____ 40
- Figura 19:** Ilustração do verbete space-containing wall. Planta baixa de uma fortificação. Fonte: JASON et al., 2014. _____ 41
- Figura 20:** *Casa com pátio interno, Hungria.* Legenda do autor. Fonte: CORBUSIER, 2007. _____ 42
- Figura 21:** *Istambul, recinto de cemitério.* Legenda do autor. Fonte: CORBUSIER, 2007. _____ 42
- Figura 22:** Casa com Três Pátios, Mies van der Rohe. Após 1938. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/715> _____ 53
- Figura 23:** Quarteirões com grupos de casas-pátio, Mies Van der Rohe, sem data. Fonte: ÁBALOS, 2001. _____ 53
- Figura 24:** Grupo de casas-pátio, Mies Van der Rohe, 1945-1946. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/767> _____ 54
- Figura 25:** Casa com Três Pátios, Mies Van der Rohe. Fonte: Produção da autora. _____ 56
- Figura 26:** Perspectiva interna, Casa com Três Pátios, após 1938. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/716> _____ 57
- Figura 27:** Perspectiva interna, Casa com Três Pátios, após 1938. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/168032> _____ 58
- Figura 28:** Perspectiva interna, Casa com Três Pátios, após 1938. Fonte: MoMA <https://www.moma.org/collection/works/653> _____ 58
- Figura 29:** Casa com Três Pátios, perspectiva interna, 1935. Fonte: MoMA <https://www.moma.org/collection/works/88789> _____ 58

Figura 30: Casa com Três Pátios, perspectiva externa, 1935. Fonte: MoMA
<https://www.moma.org/collection/works/88790>_____59

Figura 31: Estudo para uma casa com três pátios, 1935. Fonte: MoMA
<https://www.moma.org/collection/works/170240>_____60

Figura 32: Casa com Três Pátios, primeira versão, 1935. Fonte: MoMA
<https://www.moma.org/collection/works/87650>_____61

Figura 33: Perspectiva interna para uma das casas pátio, 1935. Fonte: MoMA
<https://www.moma.org/collection/works/170248>_____61

Figura 34: Estudos de composição em planta para casa-pátio, 1934. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/170251>_____63

Figura 35: Estudo para casa-pátio, 1933. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/170215>_____64

Figura 36: Estudo para casa-pátio, 1935. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/170251>_____64

Figura 37: Estudo de perspectiva interna para casa-pátio. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/125863>_____65

Figura 38: Estudos de composição em perspectiva externa, 1934. Fonte: Art Institute Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/104964/house-studies-court-house-perspective-sketches>_____65

Figura 39: Perspectiva de pátio interno, 1934. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/170243>_____66

Figura 40: Estudos em planta baixa e perspectivas internas, casa com dois pátios, 1934. Fonte: Art Institute Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/104972/house-with-two-courts-plan>_____66

Figura 41: Estudo para casa com três pátios, 1935. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/170204>_____67

Figura 42: Estudos para casa-pátio, 1934. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/715>_____67

Figura 43: Estudo de perspectiva interna, Casa Hubbe, 1934. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/87648>_____68

Figura 44: Planta baixa versão final, Casa Hubbe, 1934. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/741>_____71

Figura 45: Estudo de perspectiva interna, versão final Casa Hubbe, 1934. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/743>_____71

Figura 46: Fotografia de interior do Pavilhão de Barcelona, 1929. Fonte: DODDS, 2001. https://www.researchgate.net/publication/312242109_Body_in_Pieces_Desiring_the_Barcelona_Pavilion._____71

Figura 47: Estudo em planta baixa, Casa Hubbe, 1934. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/87652>_____72

Figura 48: Estudo em planta baixa e elevação, 1934. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/170222>_____72

Figura 49: Planta baixa e elevações, Casa Hubbe, 1934. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/87639>_____73

Figura 50: Estudo de perspectiva interna, Casa Lange, 1935. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/87660>_____74

Figura 51: Estudo de perspectiva interna, Casa Lange, 1935. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/87657>_____74

Figura 52: Estudo de planta baixa e elevação, Casa Lange, 1935. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/87666>_____75

Figura 53: Projeto da área externa. Casa Lange, 1935. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/101658>_____75

Figura 54: Planta baixa versão final, Casa Lange, 1935. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/87667>_____76

Figura 55: Carta de Mies van der Rohe sobre a série de projeto das casas-pátio. Fonte: CHARITONIDOU, 2019. <https://www.research-collection.ethz.ch/handle/20.500.11850/371187>_____78

Figura 56: Maquete Casa de Campo em concreto, 1923. Fonte: Revista 2G 48/49 Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009._____81

Figura 57: Perspectiva da Casa de Campo em Tijolos, 1924. Fonte: Revista 2G 48/49 Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009._____81

Figura 58: Planta da Casa de Campo em Tijolos, 1924. Fonte: Revista 2G 48/49
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. _____ 82

Figura 59: Elevações, plantas e corte, Casa Perls, 1911. Fonte: Revista 2G 48/49
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. _____ 83

Figura 60: Vista do pátio interno, Casa Perls, 2016. Fonte: Wikicommons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hermannstra%C3%9Fe_14_%28Berlin-Zehlendorf%29_Gartenseite.jpg _____ 84

Figura 61: Planta baixa com projeto de expansão, Casa Perls, 1927. Fonte:
Revista 2G 48/49 Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. _____ 85

Figura 62: Vista da implantação da casa no sítio, 1927. Fonte: Revista 2G 48/49
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. _____ 86

Figura 63: Vista do pátio de entrada da Casa Wolf, 1927. Fonte: Revista 2G 48/49
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. _____ 86

Figura 64: Planta baixa do térreo, Casa Wolf, 1925. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/185365> _____ 87

Figura 65: Plantas baixas dos pavimentos superiores, Casa Wolf, 1925. Fonte:
MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/119049> _____ 87

Figura 66: Croquis pátio, 1925. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/87507> _____ 88

Figura 67: Fotografia do pátio de acesso, Casa Wolf. Fonte: Revista 2G 48/49
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. _____ 88

Figura 68: Prancha de paginação dos tijolos na fachada, 1925. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/119992> _____ 89

Figura 69: Detalhes construtivos de estrutura metálica, 1925. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/191263> _____ 89

Figura 70: Detalhes construtivos de estrutura metálica, 1925. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/191264> _____ 89

Figura 71: Fotografia do interior, Casa Lange. Fonte: Revista 2G 48/49.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. _____ 90

Figura 72: Fotografia do nível térreo da casa Lange. Fonte: Revista 2G 48/49
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. _____ 90

Figura 73: Fotografia do nível térreo da casa Lange. Fonte: Revista 2G 48/49.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. _____ 90

Figura 74: Planta baixa pavimento térreo, Casa Lange, 1927. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/119988> _____ 91

Figura 75: Planta baixa pavimento térreo, Casa Esters, 1927. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/119983> _____ 92

Figura 76: Planta baixa área externa, Casa Esters, 1927. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/87524> _____ 92

Figura 77: Comparativo das plantas do Pavilhão de Barcelona e Casa Tugendhat.
Fonte: CARTER, 1970. _____ 94

Figura 78: Planta baixa, Pavilhão de Barcelona. Fonte: EVANS, 1990. AA FILES
nº 19. _____ 95

Figura 79: Fotografia do interior, Pavilhão de Barcelona. Fonte: EVANS, 1990. AA
FILES nº 19. _____ 95

Figura 80: Projeto de área externa, planta baixa. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/87547> _____ 96

Figura 81: Projeto de área externa: perspectiva do interior. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/87548> _____ 96

Figura 82: Planta baixa do nível de acesso, Casa Tugendhat, 1930. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/89534> _____ 97

Figura 83: Planta baixa do nível social, Casa Tugendhat, 1930. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/89535> _____ 97

Figura 84: Estudo de perspectiva interna, Casa Tugendhat, 1929. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/87537> _____ 98

Figura 85: Estudo de perspectiva interna, Casa Tugendhat, 1929. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/87549> _____ 98

Figura 86: Estudo de volumetria, Casa Tugendhat, 1929. Fonte: MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/87540> _____ 98

*Diante do desenho que Aureliano Triste traçou na mesa,
e que era um descendente direto dos esquemas com
que José Arcadio Buendía ilustrou o projeto da guerra
solar, Úrsula confirmou a sua impressão de que o tempo
estava dando voltas num círculo vicioso.*

García Márquez, Cem anos de solidão

1

Introdução

Na ocasião do meu Trabalho Final de Graduação, reuni algumas intrigas que eu havia cuidadosamente cultivado ao longo dos anos de formação, e eu precisava eleger uma para desenvolver melhor. Escolhi um par de casas que eu havia determinado que eram opostas uma da outra, apesar de possuírem elementos formais estruturantes semelhantes. A casa experimental Muuratsalo (1953) de Alvar Aalto e a Casa com Três Pátios (1938) de Mies van der Rohe são objetos arquitetônicos, a princípio, correspondentes a tipologia casa-pátio e ambas possuem uma extensa área sem cobertura conformadas por um muro, um elemento que ao mesmo tempo que une estas casas, também as separa por se comportar de forma diferente em cada uma. Enquanto a primeira foi construída e possui uma implantação precisa, a outra não está em lugar algum, não foi construída e o próprio desenho não parece se importar em fazer referência a um sítio.

O muro da casa Muuratsalo é convidativo, enquanto contrasta com o exterior, enquadra uma vista externa quando se está no pátio, e enquadra o pátio e suas incríveis combinações experimentais de tijolos e revestimentos quando ainda se está de fora da casa. O muro da Casa com 3 Pátios também tem os tijolos como material, mas ao contrário do primeiro, a textura é homogênea e sugere austeridade enquanto propõe uma ruptura brusca com o exterior, queseja lá qual for e mesmo que não seja ou exista, precisa estar bem separado da casa e do que se propõe guardar nela. As duas casas são experimentais, com ênfases distintas de experimento.

Me propus a pesquisar quais eram as condicionantes de projeto para um mesmo desenho de elemento, um muro de alvenaria, que produziam intenções espaciais tão distintas. A primeira foi perceber na dualidade entre estes dois exemplos, a proporção das aberturas de acesso, que para Aalto era generosa por conta da intenção de integração, e para Mies, precisa e discreta com a intenção de preservação. A posição das lareiras de cada uma confirma suas propostas, enquanto a primeira tem uma lareira externa, localizada no plano do piso e no centro do pátio, a da segunda é verticalizada, contígua ao muro e se encontra no ponto mais distante do acesso da casa que se encontra sob a cobertura. A relação

entre muro e lareira mereceria mais atenção, mas não darei conta de abordá-la neste trabalho.

Comecei a procurar exemplos similares, que, se se unissem a essas casas, talvez eu encontrasse mais algumas pistas sobre suas naturezas a partir dos seus muros. Abri uma caixa de Pandora e o trabalho se transformou, criei algumas coleções de partidos projetuais que identificava como comum entre projetos, esbocei categorias, criei grupos. Neste processo a casa de Mies ficou defora, eu não conseguia associá-la com no mínimo um outro projeto irmão, muito menos com as palavras que eu havia escolhido para caracterizar os atributos comuns observados. Ela precisava de mais atenção. Não que os demais projetos com os quais eu optei por trabalhar no fim da graduação fossem menos complexos ou menos importantes, mas àquele momento me impediram de reconhecer as lentes específicas pelas quais eu deveria olhar através para um exemplar tão peculiar.

Àquele momento enxerguei uma oportunidade de ampliar a compreensão do arquétipo do muro, pois, apesar de no português existir uma diferença semântica e de vocábulo que separa *muro* de *parede*, o primeiro não ocupa uma posição privilegiada, é mencionado ou escolhido para determinados temas como segregação e violência, ou apenas para se referir (até mesmo de forma equivocada) à vedação ou divisória que se encontram em área externa (o oposto de parede, que se refere a divisória interna, pragmaticamente). Em idiomas em que não há diferenciação entre estes dois elementos pelo substantivo como no inglês, por exemplo, a distinção fica por conta de uma locução que chama atenção para seu material de constituição, mais do que da condição de fechamento externo.

Se procuramos pelo equivalente a *muro* em inglês em glossários, manuais e outras publicações de arquitetura temos como alguns representantes *masonry wall* e *stone wall*, referentes às técnicas construtivas da alvenaria e cantaria, o que nos remete à caracterização deste elemento pela autoportância e a dispensável inclusão de revestimento em sua superfície. Outras equivalências se dão pelas locuções que caracterizam uma forma resistente e contínua de divisória, que se pode deduzir como consequência da constituição material, a exemplo de *enclosing wall* ou *walled city*. Em todos os casos a boa reputação da parede, resguardada no inglês pela genericidade de *wall*, a protege do antagonismo pelo qual o *muro* em português foi acometido. Afinal, é inevitável que uma palavra que seja quase o mesmo que outra, ou que sejam separadas por minuciosidades, fique em posição de vantagem ou vulnerabilidade sobre a outra, e não se tem controle

sobre quais atributos vão prevalecer a ponto de configurarem um juízo de valor. Neste caso, o que me faz optar por muro ao invés de parede é que o primeiro tem mais a dizer sobre *margem* do que o segundo, e é por este atributo que será feita a associação ao conceito de autonomia disciplinar, anunciado no título e desenvolvido ao longo do texto.

No momento em que trabalhava para definir a pesquisa, cujo tema oscilou e se transformou algumas vezes, a Casa com Três Pátios me reivindicou de volta o espaço que eu havia tirado dela há quase quatro anos e que acredito agora que este formato de trabalho proporcione um espaço adequado para nos aproximarmos novamente. Procuro, portanto, atualizar a minha pesquisa sobre este objeto a partir do recorte proporcionado pela pergunta: O que a escolha por um muro alto e espesso de alvenaria para delimitar a área de uma casa que não possui lugar tem a dizer sobre o entendimento da arquitetura no momento do projeto? A pergunta pode parecer inconsistente e soar como a expressão “procurar pelo em ovo” à primeira vista. Vendo pela segunda vez, é possível reconhecer um esforço de redução máxima das espessuras das paredes internas e da cobertura na elaboração da casa, e este esforço não se limita a esta obra ou ao arquiteto, mas representa um dos valores do Movimento Moderno. Uma vez que a fase de industrialização na Europa no início do século XX proporcionou novos materiais para otimização construtiva, o que condizia também com acriação de novos programas, os arquitetos considerados de vanguarda experimentavam uma progressiva redução de espessuras dos elementos e uma outra forma de fazer arquitetura. Em uma terceira aproximação, é necessário mencionar que a Casa com Três Pátios se trata de um projeto não construído fruto de um processo de investigação em desenho e, se tratando de um ideal, sem todos os aspectos construtivos definidos, repito a pergunta de outra forma: o que um muro de alvenaria ainda tem a oferecer diante deste contexto?

Apesar da pergunta motivadora da pesquisa ter sido logo apresentada, ela não começará a ser trabalhada desde o início. A dissertação se desenvolverá em três seções principais, onde na primeira serão expostos e desenvolvidos alguns conceitos de suporte para a análise da Casa, contida na seção seguinte. A terceira seção trará um panorama de contextualização da obra do arquiteto antes do projeto estudado.

A primeira seção se concentrará em uma revisão bibliográfica dividida em dois momentos. Em um o conceito de autonomia disciplinar será mobilizado de forma que permita a análise arquitetônica do ponto de vista de seu desenho, relacionando reflexões de autores a respeito da demonstração de autonomia nos

contextos pré e pós-moderno, e como a *Casa* pode ser vista como um exemplo de equivalência dentro de seu período histórico, que também será comentado. O segundo momento trará uma discussão a respeito da tipologia. Haverá uma revisão sobre o grupo tipológico mais comum associado à *Casa* e um questionamento proposto sobre como um olhar direcionado para o muro a recolocaria em outro grupo.

A segunda seção consistirá em analisar o projeto da *Casa com Três Pátios* em sua última versão, com base em um desenho de 1938 contido no acervo doado pelo arquiteto ao *MoMA, Museum of Modern Art*, acessível pelo sítio online da instituição. Outra base é uma reprodução deste mesmo desenho (que contém algumas diferenças do original) presente em duas fontes notáveis de pesquisa, sobretudo antes da disponibilização de acervos e da reprodutibilidade de desenhos de arquitetura facilitados pela Internet, o livro *Mies at Work* de Peter Carter (1974) e o capítulo *A casa de Zarathustra* do livro *A Boa-Vida* de Iñaki Ábalos (2001). Considerando este desenho como o último de um processo de quase uma década, também serão analisados algumas de suas versões anteriores e projetos encomendados, porém não executados, no mesmo período de investigação. As análises privilegiarão como base os desenhos, mas também serão consultados memoriais descritivos e alguns trechos depoimentos contidos na coletânea de Fritz Neumeyer (1991) a fins de comparação entre o pensamento do arquiteto e o que se demonstrou em prática.

A terceira e última seção apresentará um conjunto de residências unifamiliares, para manter o mesmo programa em questão, do início da década de 1910 até o início dos anos 1930. São elas *Casa Perls* (1912), *Casa Mosler* (1926), *Casa de Campo em Concreto* (1923), *Casa de Campo em Tijolos* (1924) e as primeiras casas modernas, todas de tijolos: *Wolf* (1925-1927), *Lange e Esters* (1927-1930). A escolha das casas se deu por conta da importância destes projetos na formação de Mies como arquiteto moderno, pela construção de valores espaciais e de materiais utilizados. Além destas casas, será também incluído na análise o *Pavilhão de Barcelona* (1929) e a *Casa Tugendhat* (1930) por conta do componente inovativo espacial que influenciou a disposição dos elementos em planta da *Casa com Três Pátios*. Esta seção priorizará a exposição cronológica evolutiva dos desenhos de arquitetura de cada obra executada, do ponto de vista da representação dos materiais assumidos ou não em planta, e quando possível, em cortes e elevações.

O critério de recorte bibliográfico foi restringido principalmente aos livros que tenho em minha casa, à algumas fotografias de outros que acumulei durante

os anos, e depois, foi estendido aos que consegui online e não poderia ignorar. Esta curadoria seria muito diferente se feita diante do acesso às bibliotecas, e provavelmente o trabalho também seria outro. Recorro em alguns momentos ao longo do texto às definições de dicionário e glossários de arquitetura em casos de necessidade de mobilização e ampliação do significado menos habitual de certas palavras. Encaro como principal objetivo de pesquisa alcançar através do muro de alvenaria, uma pista subestimada, a aproximação da *Casa* aos seus antecedentes da disciplina, independente do ponto da construção da história em que estejam situados e com isso, o presente tema também é motivado por uma dupla tentativa de inclusão.

2

Fundamentos

Em meio a um denso bosque, um castelo dava refúgio a quantos a noite houvesse surpreendido em viagem. Tinha a impressão de encontrar-me numa corte abastada, mas ao mesmo tempo percebia uma espécie de desleixo e desordem, onde pessoas desconhecidas entre si e de condições sociais e países diferentes se encontrassem em convívio por uma noite e, nessa promiscuidade forçada, cada qual sentisse afrouxarem-se as regras a que estivesse preso no seu ambiente próprio, e, assim como se se resigna a modos de vida menos confortáveis, da mesma forma se entrega para costumes mais livres e diversos.”¹

A forma como escolho iniciar a escrita é através de uma correspondência com certo grau de aleatoriedade, mas que não é maior do que o aleatório é a escolha do tema de uma dissertação ou tese.

Diante do objeto de estudo escolhido, A Casa com Três Pátios² do arquiteto Mies van der Rohe, uma das características que mais me estimulou a escolhê-la, só pude nomear graças a um amigo (destes que nos fazem sentir tão à vontade pela companhia, inclusive para discordar quando necessário) que aparecerá outras vezes ao longo do meu texto. No glossário *Fundamental concepts of architecture: the expansion of spatial situations* encontrei o verbete *expansiveness and constriction*, uma situação espacial proporcionada pelo extremo contraste do exterior com o interior, mediado por um invólucro contínuo com acessos pontuais ao mesmo tempo em que é garantido amplitude interna, em contrapartida à brusca ruptura e privação de um determinado contexto exterior. O verbete também usa do seguinte argumento:

O sentido da constrição não é necessariamente opressivo; de forma branda, aumenta a consciência física ao garantir unidade para o corpo (...) o eu se alarga, sente-se uma “grandeza ao redor do coração”.³

¹ CALVINO, Italo. O Castelo dos Destinos Cruzados. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.9.

² Daqui em diante me referirei à Casa com Três Pátios como Casa

³ Tradução livre da autora do original: “A sense of physical constriction is not only oppressive; in weakened form, it holds the body together as a unity, heightening awareness of one’s own physicality (...) the self becomes enlarged, one feels a ‘largeness around the heart’.” JANSON; TIGGES, 2014, p. 105

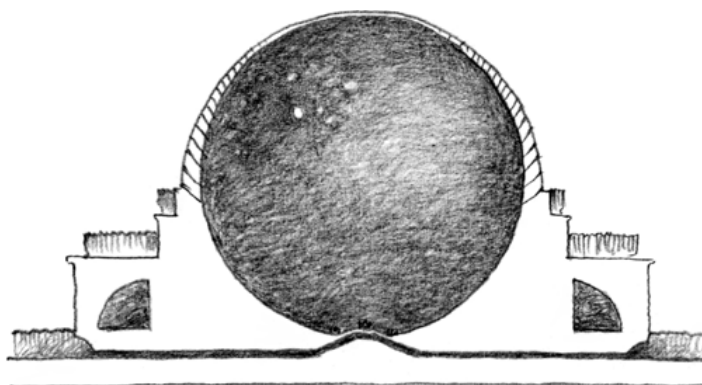


Figura 1: Ilustração em corte de Mausoléu para Newton.

Fonte: JASON; TIGGES, 2014.

Assim como na maioria dos dicionários ou glossários, nem todos os verbetes possuem o privilégio de serem acompanhados por uma ilustração, mas este é. Um croqui em corte do projeto do Mausoléu para Newton de Etienne Louis Boullée, obra do século XVIII não construída, é utilizado como exemplo desta condição espacial e é através dele que encontro a primeira via de abordagem para a Casa. Embora os projetos sejam comparados neste momento por planos de projeção diferentes (comparo o corte de um com a planta de outro), entendo que são nestes desenhos respectivos a cada um em que suas condições de expansividade e constrição são melhor representadas. A partir do Mausoléu reparo que a recriação do espaço do céu através da amplitude da forma da abóbada, que é perfurada em sua superfície a fim de reproduzir corpos celestes selecionados, compensa o fato do objeto arquitetônico estar totalmente voltado para si, para o propósito do seu interior. Entendo que a mesma estratégia é adotada no projeto em questão de Mies van der Rohe, ao passo que um muro contínuo de alvenaria de tijolos da mesma altura do pé direito interno cerca todo o espaço projetado, mas não deixa de retribuir a constrição com extensa área sem cobertura em função do que é negado, deixado de fora. O que nos leva a uma outra via de comparação entre as duas obras, resultante da primeira, também contida no verbete tão oportuno:

A qualidade de construção de um recinto é produzida por uma concentração de solidez física massiva [formal], assumidamente pesada, impenetrável, e uma impressão de peso extremo em direção ao solo.⁴

Esta parte revela que além da ação projetual de *constringir*, a eficiência desta ação ou na qualidade espacial depende muito da característica do material escolhido, é feita uma relação diretamente proporcional entre construção e o grau de solidez. Não por acaso, tanto o Mausoléu quanto a Casa também convergem neste ponto. Enquanto o primeiro apesar de não explicitar com exatidão o material, deduzimos com facilidade que se trata de um tipo de concreto ou derivado da pedra em função da construtibilidade da cúpula, além do peso total do conjunto. Da mesma forma o invólucro externo da Casa é um muro constituído de alvenaria, numa composição predominantemente horizontal e assim como Mausoléu (e desta vez, comparo as duas elevações dos respectivos projetos), todo o objeto arquitetônico toca o chão. Este segundo atributo pode ser identificado pela manipulação da forma através da estereotomia, que será tratado mais à frente.

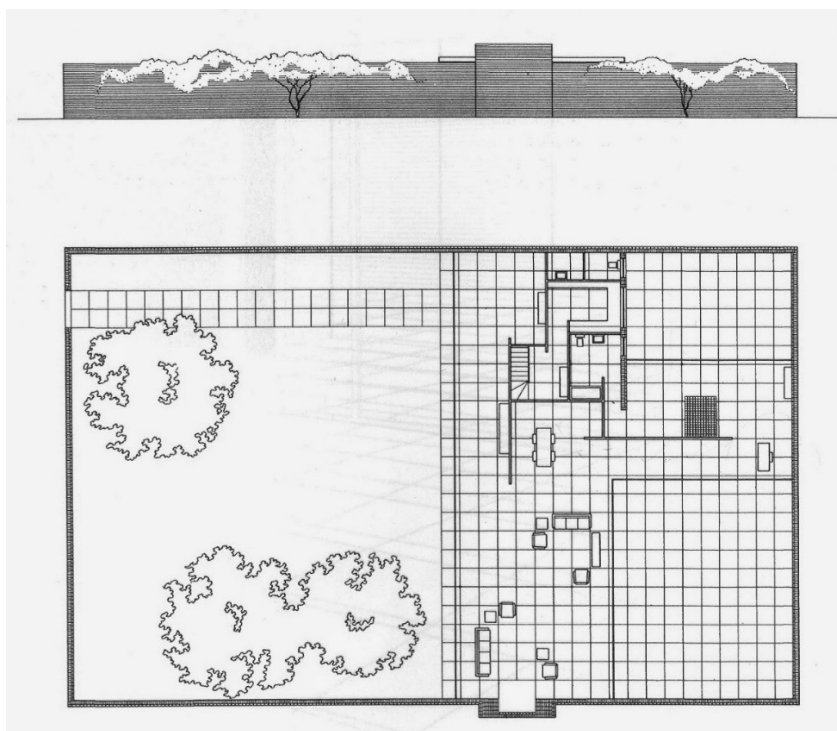


Figura 2: Casa com Três Pátios, reprodução mais difundida.

Fonte: CARTER, 1974.

⁴ Tradução livre da autora, do original: “the constricted quality of a room is produced by a concentration of solid, pronouncedly heavy, impenetrable physical masses and an impression of extreme downward-pressing weight.” JANSON; TIGGES, 2014, p. 106

2.1

Autonomia

Entrarei agora no objetivo do capítulo, sobre o conceito de autonomia e como pode se relacionar com uma casa modernista. Trago um itinerário assumidamente tendencioso e estrito ao objetivo deste trabalho acerca do conceito de autonomia em Arquitetura.

No capítulo *Arquitetura e “enciclopédia”*⁵ o historiador Giulio Carlo Argan identifica inicialmente uma possível genealogia entre o movimento que originou a arquitetura neoclássica e o que se consolidou no início do século XX como arquitetura moderna. É deste ponto de partida que Argan elabora *autonomia* enquanto uma espécie de emancipação do objeto arquitetônico, de ser capaz de possuir significado próprio e intrínseco à sua forma, a como se apresenta. O autor prossegue o texto atribuindo como primeira manifestação deste modo de pensar a arquitetura ao trabalho de dois arquitetos, Etienne Louis Boullée (1728-1799) e Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), vistos como fundadores da arquitetura neoclássica e responsáveis pela reformulação da profissão do arquiteto em um momento em que ocorria também o movimento iluminista e o projeto da *Enciclopédia*, onde um de seus idealizadores, d’Alembert tinha como objetivo:

“casar cada arte mecânica com a ciência capaz de emprestar suas luzes a essa arte, como a relojoaria com a astronomia, o fabrico de óculos com a ótica”⁶

Logo, havia uma intenção por parte dos intelectuais franceses de sistematizar e definir o escopo de várias disciplinas de modo científico, segundo a racionalidade que cabia a cada uma. A influência do Iluminismo e da *Enciclopédia* é vista em Boullée e Ledoux a partir da oposição ao estilismo, e o assumiram em vista da constatação de que a produção arquitetônica absorvia igualmente as demais artes as tendências que dependiam de símbolos históricos, em sua maioria relacionada ao poder político e religioso. O reconhecimento da autonomia da arquitetura, ou seja, enquanto campo de conhecimento com escopo próprio e específico ocorre neste momento em que é elaborado que “típico da arquitetura é o projeto das formas tendo em vista a execução, ou seja, a operação de projetar”⁷.

⁵ ARGAN, 2005, p. 197-203. A publicação original data de 1984.

⁶ Ibidem, p. 199

⁷ Ibidem.

Ao contrário do que se pode supor por uma primeira leitura, a execução não seria o produto, embora seja a última fase do processo. Argan enfatiza que estes arquitetos neoclássicos foram os primeiros a conceber a forma arquitetônica pela volumetria em vez de por planos coordenados, operações muito dependentes das elevações e das plantas, e a maior parte de sua obra consiste em projetos não executados, com programas bastante novos e ideados para uma sociedade de massa e laica.

Projetar é entendido por esse ponto de vista como a atividade principal e autônoma do arquiteto, e é neste fio que faço outro ponto de ligação com a *Casa*, que foi fruto de uma investigação projetual de anos que também não foi motivada pelo objetivo final de sua construção, mas pela exploração de uma tipologia. Como a autonomia aqui se tratava de uma postura de oposição à uma concepção de forma baseada em linhas estilísticas e, ao mesmo tempo, de alinhamento com os valores do círculo da *Enciclopédia*, o conceito de *tipo* foi fundamental para que os arquitetos não começassem do zero esta reforma. Se o estilismo se traduzia em decoração, aplicação e por símbolos datados, o *tipo* seria a base, uma constante presente na forma arquitetônica apesar das mudanças históricas.

Quatremère de Quincy esclarece no verbete tipologia arquitetônica da *Enciclopédia* que o *tipo* se trata de “uma espécie de núcleo ao redor do qual se aglomeraram e coordenaram em seguida os desenvolvimentos e as variações de formas de que era suscetível o objeto”⁸. Portanto, projetar a partir de um *tipo* permitiria que a prática estivesse suscetível e constantemente aberta à inovação.

Daqui em diante abandono Ledoux enquanto sigo com Boullée, justamente por estes dois arquitetos igualmente revolucionários se dividirem, segundo Argan, entre duas poéticas distintas, e uma delas não nos interessa tanto. O que é entendido como poética do sublime na obra de Boullée é a ideia de que o objeto arquitetônico é um meio de contraposição do homem à natureza, o que hoje podemos expandir de certo modo, a natureza como um dado contexto. Este elemento que se inscreve como antítese é inclusive comparado ao gênero literário da tragédia por Argan, mas esta ideia não se trata exatamente de uma invenção. A exemplo da figura do Castelo⁹ de Italo Calvino, o qual decidi iniciar meu texto, que coloca este objeto como protagonista de modo que não só se opunha ao bosque em que se encontrava próximo, mas também à ordem social de seus visitantes que durante a estadia passam a ser magicamente reorganizados.

⁸ Ibidem, p. 201.

⁹ Aliás, um ponto também importante é que um castelo é uma edificação que nos exige muito esforço para imaginá-la em um material alternativo à pedra.

Em um texto um pouco mais tardio do que eu gostaria que se mantivesse o recorte temporal neste trabalho, Sola Morales descreve em *De la autonomía a lo intempestivo*¹⁰ uma postura de autonomia nas décadas de 1960 e 1970 por parte de alguns arquitetos. O autor propõe uma revisão do conceito de autonomia baseada na transposição e influência do pensamento estruturalista, da linguística, para a disciplina da arquitetura. A autonomia reconhecida nos projetos da década de 60 se posicionaram contra o funcionalismo programático da arquitetura moderna enquanto condicionantes da forma arquitetônica. O estruturalismo (enquanto metodologia que entende a natureza de determinadas coisas não por elas mesmas, mas pelas relações necessárias que as constituem), é traduzido através da chave da autonomia para as obras de arquitetura que se sustentam a partir de uma autorreflexão e são autorreferenciais. As obras autônomas são indissociáveis de seu processo, ou estrutura, e o objeto tem sua leitura totalmente dependente do processo e de categorias de geração da forma exclusivamente do campo da arquitetura.

Sola Morales coloca que este processo de transposição é exemplificado primeiramente pela prática de Aldo Rossi (1931-1997) como uma resposta ao funcionalismo, categoria externa à arquitetura, mas que no cânone moderno era responsável por definir a forma. Rossi é um dos arquitetos que reivindicam a forma arquitetônica por categorias próprias, e a exemplo dele, a tipologia era uma das referências essenciais e seus desenhos compunham parte do universo de cada obra, construídas ou não. A materialização ou a ausência dela também caracterizaram projetos de arquitetos¹¹ que assim como Rossi, investigavam a experimentação e exploração de categorias como composição, forma, geometria na criação de formas tendo em vista a construção como só mais uma etapa do processo, pois a arquitetura era entendida não mais como a construção final, mas por todo o universo que cada obra continha.

A relação que apresento entre os arquitetos do neoclássico e os do pós-moderno pode ser feita sob outros aspectos. A que me ajuda a reforçar o que gostaria de propor se encontra na introdução da antologia teórica *Uma Nova Agenda para Arquitetura* de Kate Nesbitt, onde a autora realça a potência crítica de projetos não construídos e relaciona alguns dos mesmos arquitetos na década de 1970 citados por Sola Morales com os desenhos de Giovanni Piranesi e

¹⁰ Originalmente apresentado em formato de conferência em 1991, e publicado no mesmo ano no primeiro número da Any Conferences de título ANYone.

¹¹ São citados os arquitetos do grupo Five Architects e Superestudio, Hans Hollein, Massimo Scolari e Bernard Tschumi.

Boullée, do séc. XVIII, embora também reconheça que é controversa a aceitação de desenhos como parte da arquitetura propriamente dita. Nesbitt coloca estes projetos sob a categoria de *paper architecture*, e o que entendo que esteja presente nestes desenhos em tempos aparentemente tão distantes é a postura de autonomia dada ao desenho, que os suporta enquanto uma resistência necessária ao contexto em que estiveram, a fim de extrapolar as possibilidades construtivas e de inovação de cada momento. Ao propor que enxerguemos a *paper architecture* por uma lente de autonomia, gostaria de conseguir incluir a Casa de Mies sob esta categoria com o propósito de expandir a possibilidade de leitura deste objeto arquitetônico e fazê-la pertencer a outros pares além dos da arquitetura moderna.

No livro *História Crítica da Arquitetura Moderna*¹², Kenneth Frampton dedica dois capítulos exclusivamente à obra de Mies van der Rohe dividindo sua carreira entre a fase europeia e a americana. O primeiro conta sobre sua consolidação como arquiteto de vanguarda e com visibilidade alcançada através de concursos e exposições, e o segundo sobre quando lidou com escalas de projeto e processos construtivos distintos em função da diferença tecnológica e de classes sociais entre Alemanha e Estados Unidos. O último desenho da Casadata de 1938, ano de migração de um país para o outro, logo, o projeto se encontra entre as duas fases da profissão deste arquiteto. Frampton também dedica um lugar para Mies na introdução do livro, onde diz:

Das linhas de ação [da arquitetura moderna] ainda abertas à arquitetura contemporânea (...) a primeira, seguindo o ideal de Mies van der Rohe do *beinahe nichts*, do “quase nada”, procura reduzir o trabalho de construção à categoria de desenho industrial numa escala enorme. Visto que está preocupado em otimizar a produção, tem pouco ou nenhum interesse pela cidade. Projeta um funcionalismo não-retórico, bem embalado e bem servido, cuja vítrea “invisibilidade” reduz a forma ao silêncio.¹³

O panorama da introdução admite que a arquitetura moderna teve tanto êxito como fracasso, mas enfatiza muito mais os aspectos negativos da produção deste período sobretudo quanto ao apelo funcionalista e por uma contribuição equivocada com o desenvolvimento urbano. A crítica se concentra em apontar que a expressão arquitetônica foi reduzida à ênfase na utilidade dos espaços, à

¹² Publicação original data de 1980.

¹³ FRAMPTON, 2000, p. XI.

incorporação de processos de fabricação através de novos materiais e à valorização de componentes secundários técnicos (rampas, caminhos, escadas etc.) no lugar de elementos da linguagem clássica da arquitetura. É atribuída ao moderno o início de uma tradição reducionista responsável por vulgarizar a arquitetura e isolá-la de forma progressiva do projeto urbano. A exemplo do recorte extraído acima, Frampton aponta especificamente Mies como um dos representantes que possui as obras que se adequam a maior parte destas críticas e inferioriza a disciplina de desenho industrial em função de uma suposição de que sua complexidade é aparentemente menor do que a competência construtiva à que cabe a arquitetura. O pouco interesse pela cidade também é suposto como uma consequência do apreço pelo funcionalismo interno e o uso de materiais pré-fabricados que pouco dialogaram com as preexistências. Esta suposição possui interlocução direta com a relação que o autor faz entre redução formal enquanto causa de silêncio em contraposição à adoção da linguagem clássica vinculado à retórica.¹⁴ Logo, a oposição entre a forma de expressividade clássica e a arquitetura moderna (e no caso, a de Mies), é feita através da análise de adoção ou de recusa da linguagem literal.

Não cabe a mim e a esta dissertação salvar Mies dos crimes que cometeu, mas acredito que a *Casa* possa ter sido salva pelo seu desenho. Proponho a revisão de uma obra sob a perspectiva da continuidade ao invés da ruptura e da qualidade reducionista do funcionalismo, reconhecendo o privilégio que tenho de estar a muitos anos à frente dos textos e do desenho que escolhi para trabalhar, e após algumas outras revisões deste tipo já terem sido feitas.

Apesar da demonstração de parcialidade, Frampton é considerado como um dos autores que não tratam a produção do Movimento Moderno como homogênea ou plana, e o sob a possibilidade de contínua revisão histórica. Porém, é com a definição um pouco mais afastada, e mais tardia, de Josep Montaner que gostaria de abordar o Movimento Moderno, que entende o por duas vertentes: (i) o movimento criado como artifício historiográfico, este sujeito a uma narrativa exclusiva e unitária; (ii) os fatos e produções reais.¹⁵ A partir destas duas categorias base, sintetiza princípios comuns aos dois, que são eles: (i) a arquitetura como volume a partir do jogo dinâmico de planos; (ii) a regularidade compositiva em substituição da simetria

¹⁴ No texto *Arquitetura e "enciclopédia"* Argan também relaciona a capacidade de retórica com a expressividade dos elementos de arquitetura que constroem significado intrínseco à forma, e, portanto, fazem dela "falante". ARGAN, 2005, p. 201, 202.

¹⁵ MONTANER, 2013, p. 12.

axial; (iii) a exclusão da decoração em função do aperfeiçoamento técnico que se expressou pelo desenvolvimento do detalhe arquitetônico e construtivo.¹⁶ Este último se torna o mais difundido em termos de reconhecimento da produção, Kate Nesbitt por exemplo, que se refere a ele como “*ruptura radical*” com a história e a expressão “*honest*” da estrutura e do material¹⁷ até mesmo com outro humor não deixa de validá-lo.

Por estes princípios é possível perceber a ascendência neoclássica que Argan atribui à arquitetura moderna. Pelo menos dois deles já estavam presentes de forma embrionária nas obras utópicas dos arquitetos neoclássicos como a nova metodologia de pensar e projetar a arquitetura pela volumetria e a oposição ao estilismo, que pode ser facilmente associado à ruptura com os símbolos históricos. A exclusão do ornamento como ser vista como responsável pelo aperfeiçoamento técnico em função da emancipação do projeto, que repercutiu na necessidade de maturação do desenho para o refinamento das soluções construtivas.

Para Boullée a arquitetura é uma arte e as maiores dificuldades consistem no seu próprio reconhecimento como tal: a arte constitui o aspecto redutivo da arquitetura, constitui a sua autenticidade.¹⁸

Aldo Rossi faz uma leitura bastante própria e precisa ao escolher a palavra *reduutivo* como uma chave interpretativa do aspecto que Boullée busca reconhecer como essência da arquitetura. Boullée não menciona a redução propriamente dita, mas se apoia nas bases da Poética de Aristóteles e entende por arte tudo o que tem por seu objeto de expressão a imitação da natureza¹⁹, e a arquitetura por sua vez, teria uma certa vantagem peculiar, afinal, diferente das outras artes, está mais próxima da natureza à medida que pode intervir nela através de seu manejo, espelhando fisicamente as leis do universo ordenado e perfeito concebido pelo Criador.²⁰

Enquanto o verbo *reduzir* é utilizado como metáfora para empobrecimento no texto de Frampton, e Rossi o utiliza como adjetivo pouco claro, aproveito para explorar quais outros significados mobilizam a mesma palavra, mesmo que de

¹⁶ Ibidem, p. 13.

¹⁷ NESBITT, p. 15.

¹⁸ Tradução livre da autora, do original: *Per Boullée l'architettura è un'arte e le maggiori difficoltà consistono proprio nel riconoscerla come tale: l'arte costituisce l'aspetto riduttivo della architettura, ne costituisce l'autenticità*. ROSSI, 1981, p. 13.

¹⁹ BOULLÉE, 1985, p. 52

²⁰ Ibidem, p. 33

forma menos usual, mas intrinsecamente relacionados a sua semântica ao invés do seu potencial para figura de linguagem. Além dos sinônimos mais acessíveis a nossa memória como *resumir*, *limitar*, *diminuir* etc. o verbete do dicionário Houaiss também atribui como alternativas ao verbo *reduzir*:

6. **reorganizar**: transformar, reestruturar; 7. **simplificar**: converter, transformar; (...)
9. **traduzir**: transladar, verter; 10. **transformar**: converter²¹

São sinônimos suficientes para este propósito, mas gostaria de acrescentar que *reduzir* também faz parte do vocabulário da gastronomia. A redução culinária além de compartilhar dos sentidos dos sinônimos escolhidos para destaque, dá um outro grau à ideia de transformação e conversão contida nos demais, que é a da irreversibilidade. Ocorre uma metamorfose nos ingredientes quando são queimados, o processo de redução seja para alimentos ou para a argila que será *reduzida* à tijolos se trata de uma execução definitiva. Invoco novamente o Castelo dos Destinos Cruzados desta vez como um exemplo de que podemos atribuir a partir de sua apresentação, que este objeto contempla todas as formas de redução que escolhi enfatizar. Reparemos que os caminhos, os destinos e sobretudo as relações entre os hóspedes de diferentes classes sociais (seja qual for o nível de estratificação original não mencionada destas classes) são reorganizados, simplificados, traduzidos ou transformados segundo à ordem interna de sua arquitetura, portanto, outro significado intrínseco a esta ação é a da exclusão.

Aristóteles distinguiu as artes através dos objetos que são tema da imitação, pelo meio da imitação e pelo modo como é feita. A imitação pressupõe uma escala a ser dominada, materializada por uma delimitação visível e reconhecível que varia de acordo com o meio adotado, interpretarei *meio* neste momento como *disciplina*. Logo, se o meio da imitação for pela pintura, haverá uma delimitação do modo, se será executada em uma superfície ou em um objeto ou artefato, por exemplo. Este modo diferenciará este meio dos modos restritos a outro, como, se o meio for a música e o modo um instrumento específico, claramente não haverá motivos para ter como objetivo ou pretensão imitar o mesmo objeto da pintura, uma vez que a expressão de cada meio favorece diferentes objetos. Pressuponho haver uma renúncia consciente do que se deixa de imitar conforme o meio da imitação escolhido, os meios sendo formas de

²¹ HOUAISS, Antônio. Dicionário de sinônimos e antônimos. São Paulo: Publifolha, 2008. p. 698.

selecionar como apreender uma das distintas dimensões que compõem o universo e a experiência humana.

A perspicácia de Rossi está em se referir intencionalmente à redução como a operação responsável pela autenticidade da imitação como manifestação artística, e já havia sido insinuada pelo mesmo Aristóteles em no mínimo dois momentos (os quais fui capaz de perceber) da *Poética*. Um diz respeito à clara superioridade do gênero da tragédia em relação ao da epopeia, onde a encenação narrativa da primeira tem duração de *um período de sof*²² enquanto a segunda não tem um limite de tempo para se desenvolver. Em outro momento, que pode ser entendido como uma consequência do primeiro, é colocada mais uma vez uma régua de superioridade, dessa vez da poesia sobre a história, sob a argumentação de que enquanto a primeira constrói uma narrativa de alcance universal, a outra é particular. A universalidade da narrativa poética se dá pela seleção de um elenco de fatos e possibilidades intencionais na sua construção, uma liberdade de recorte que o historiador não possuía àquele momento.²³

Rossi traduziu do francês para o italiano uma publicação de Boullée e escreve uma introdução para o pensamento deste arquiteto, lançada pela primeira vez em 1967. No ano anterior Rossi havia publicado *A Arquitetura da Cidade*, onde, entre outros tópicos, apresenta a sua interpretação do conceito de *tipo*, o elabora a partir de uma ideia de que este foi se constituindo de acordo com as necessidades e aspirações desde as primeiras transformações da natureza pelo homem, supondo que tenham começado a ocorrer nas aldeias do período do Neolítico²⁴. O *tipo* é colocado como fundamento da arquitetura, o que mais se aproxima de sua ideia, logo, todas as formas arquitetônicas são *reduzíveis a tipos*²⁵. Compreendo que a interpretação de Rossi sobre Boullée no aspecto da redução como operação imitativa é influenciada por suas motivações de investigação tipológica. A conceituação de *tipo* em *A Arquitetura da Cidade* é feita por meio de uma recuperação intencional do debate teórico constituído principalmente por Quatremère de Quincy e por Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834). Durand é de uma geração seguinte à de Boullée (inclusive, foi seu aluno) e sistematizou por meio de uma base diagramática uma série de reduções formais de edifícios dos quais ele pôde atribuir semelhança separando-os por regras de composição similares, mesmo uso da linguagem clássica ou programa. O tratado

²² ARISTÓTELES, 1994, p. 109

²³ Ibidem, p. 115, 116

²⁴ Período da Pedra Polida (10.000 – 3.000 a. C.), tem como principal marco a sedentarização e agricultura.

²⁵ ROSSI, 1984, p. 41

Précis des leçons d'architecture foi editado entre 1802 à 1805 e uma espécie de complemento à sua teoria, um catálogo com os esquemas exemplificados, *Partie graphique des cours d'architecture*, em 1821. Sobre os esquemas de Durand, o arquiteto historiador Joseph Rykwert (1926 – presente) evidencia que seu tratado:

exalta a variedade que se poderia obter jogando com combinações possíveis de um repertório de formas fechadas. (...) recorre exclusivamente à geometria “elementar” para prover uma base “racional” à invenção formal, então deixa pouco lugar para os ornamentos, quaisquer que sejam.²⁶

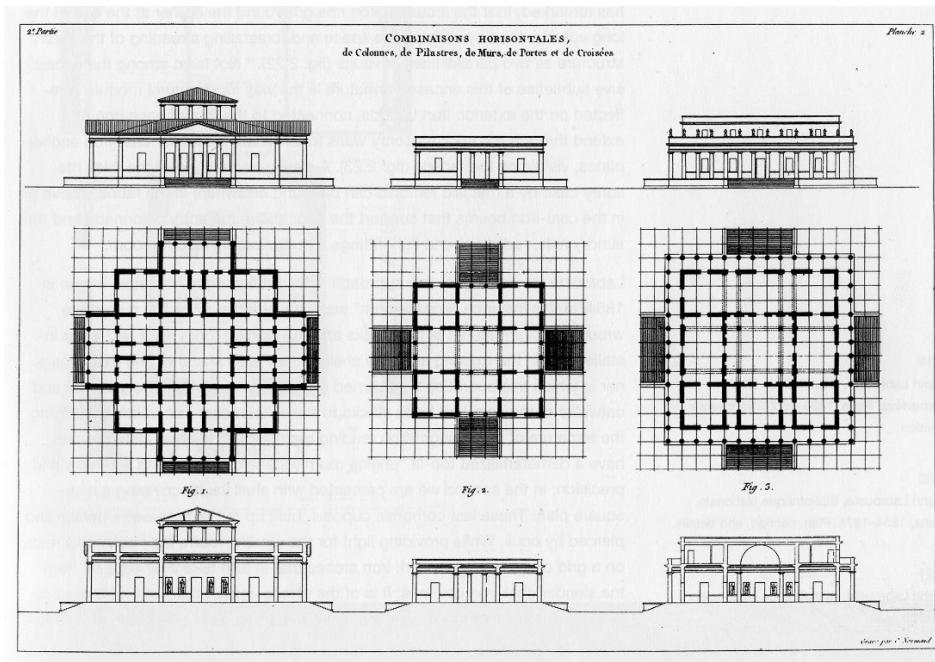


Figura 3: Combinações horizontais, Prancha 2.

Fonte: DURAND, 2000.

²⁶ RYKWERT, 2003, p. 38

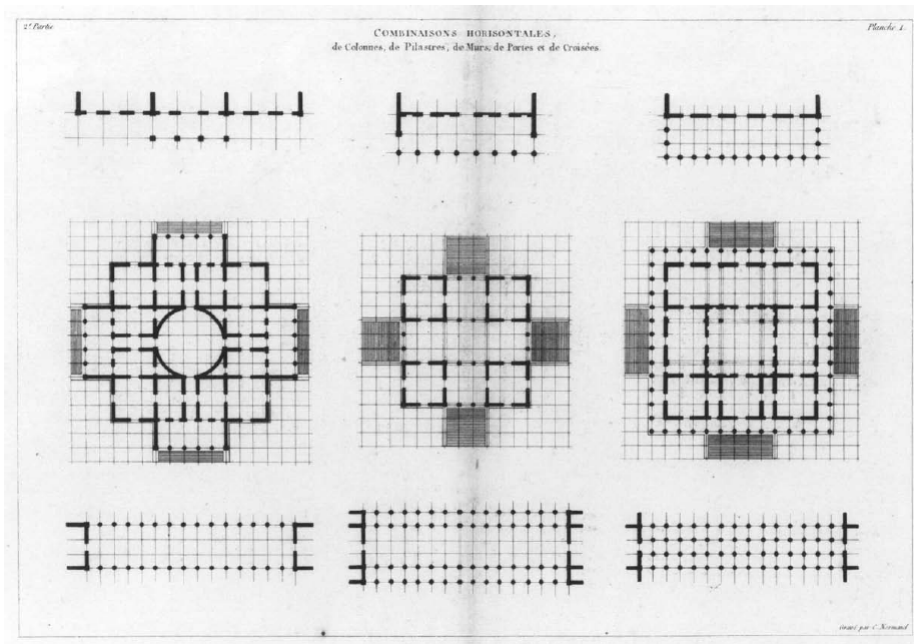


Figura 4: Combinações horizontais, Prancha 1.

Fonte: DURAND, 2000.

As pranchas acima retiradas do que compunha o *Partie graphique* exigem esforço de utilizar o desenho como ferramenta de estudo e aproximação de conhecer as edificações a partir de suas formas reduzidas, com o intuito de demonstrar uma espécie de essência comum que talvez fosse improvável de ser percebida pela aparência ou pela experiência. Na primeira prancha, há dois modelos de edificações correspondentes a uma mesma planta, enquanto na segunda, os mesmos esquemas em planta são repetidos e acompanhados por diagramas onde a partir de uma razão e padrão fixos, pode-se imaginar uma variedade de novos objetos que se inscreveriam nestas condicionantes. Os esquemas de Durand instrumentalizam e, como consequência amadurecem a partir da demonstração prática, a diferenciação entre tipo e modelo reivindicada por Quatremère de Quincy, onde segundo ele, o modelo é *um objeto cuja forma pode ser textualmente imitada*²⁷, enquanto o tipo é *um esquema que pode se manifestar em muitas configurações*²⁸. O tipo foi revisitado diversas vezes desde então e se trata atualmente de um conceito robusto com muitas entradas possíveis, mas para este fim, adotarei como principal atribuição desta palavra o

²⁷ ARGAN, 2005, p. 203.

²⁸ Ibidem.

significado dado por Quatremère e que ainda se encontra no verbete *type* do glossário de Janson e Tigges da seguinte forma:

“O tipo tem como característica uma relação especial entre identidade e diferença ou esquema e variação (...) Os tipos fornecem um repertório de esquemas de projeto de grande pregnância, enquanto são adaptáveis às mais diversas tarefas de construção”²⁹

Deste modo conseguimos relacionar os elementos da linguagem clássica como componentes de um vocabulário da arquitetura, os elementos textuais com os quais é possível reproduzir cópias, enquanto o tipo se relaciona com a estrutura da forma ou à *arquitetura* da arquitetura. Apesar da falta de reconhecimento deste momento anterior por parte de arquitetos modernos, alguns deles criaram modelos construtivos, sugeridos por um novo vocabulário possibilitado pela tecnologia, enquanto demonstram muitas possibilidades de composição.

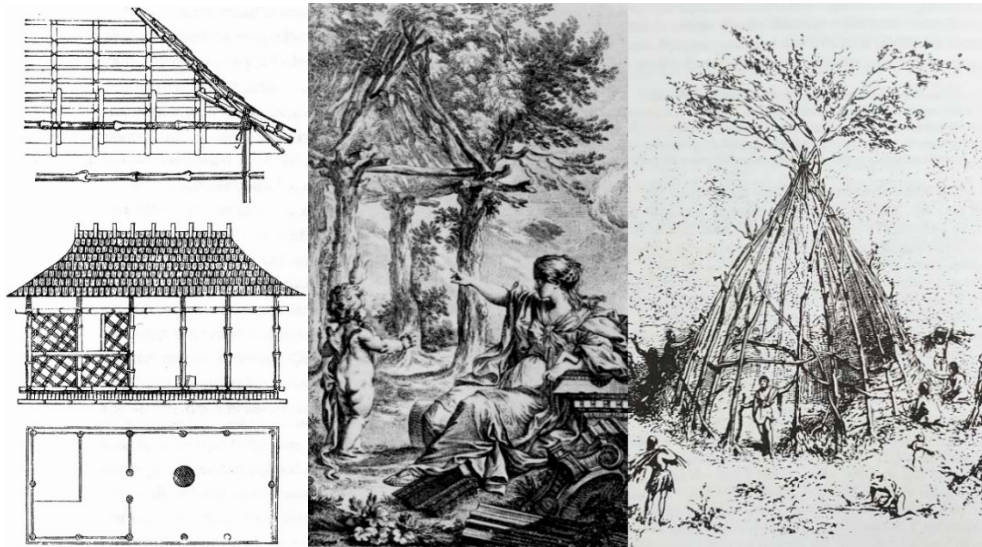
Rossi não parece se satisfazer apenas com esta prova da representação e volta mais ainda no tempo, reconhece que o *tipo* existe antes mesmo de haver uma forma de expressão gráfica de representação de arquitetura. Boullée também já havia questionado uma definição posta por Vitruvius vista como limitante, que entendia arquitetura enquanto arte de construir, tendo dito que antes de construir era necessário conceber arquitetura através de uma imagem³⁰, um plano anterior ao da construção, mas ainda não tinha um nome para defini-lo.³¹

No debate teórico pré movimento moderno também havia investigações a respeito da origem da arquitetura pela via de sua constituição física, onde inclusive foram elaborados protótipos (em desenho) para uma ideia de cabana, os quais destacam os de Gottfried Semper, Marc Antoine Laugier e Eugène Viollet le Duc e que representavam distintas possibilidades de origem relativas à sua construção.

²⁹ Tradução livre de “*Characteristic of type is a special relationship between identity and difference or schema and variation. (...) The types provide a repertoire of design schemata of great Prägnanz, and are adaptable to the most diverse building tasks.*” JANSON, TIGGES, p. 342, 344.

³⁰ Referente à imaginação, e não ao vocábulo figura.

³¹ BOULLÉE, 1985, p. 41



Figuras 5, 6 e 7: Protótipo de uma cabana caribenha a partir de quatro elementos construtivos por Gottfried Semper, 1851; A personificação da arquitetura e a primeira cabana por Marc Antoine Laugier, 1753; A primeira construção segundo Viollet le Duc, 1875. Fonte: RYKWERT, 2003.

A importância da recuperação deste momento da teoria através de nomes como Boullée, Durand e Quatremère de Quincy, voltando ao que Rossi recoloca como referenciais teóricos para ele nos anos 60, se dá pela continuidade de uma discussão iniciada, mas interrompida por conta da rejeição do que foi entendido pelo Movimento Moderno como tradição historicista. A investigação dos fundamentos da arquitetura que ocorreu neste período demonstra o contrário do que se entende por tradição histórica, uma vez que não é possível precisar uma data ou um marco de quando a arquitetura surgiu e quem haveria sido seu responsável, se trata de uma questão que não é satisfeita apenas com os artifícios do domínio da história.

Esta dissertação procura demonstrar que a *Casa com três pátios* de Mies é tanto fruto do desenho como ferramenta autônoma para inovação de uma tipologia consolidada, quanto descendente dos protótipos que propunham uma cabana originária, uma vez que também oferece uma proposta material que viabilizaria a execução de um novo modelo construtivo. Por estas duas características, é possível identificar uma continuidade produtiva em relação aos dois grupos teóricos dos séculos XVIII e XIX, que investigavam o componente essencial à arquitetura ora em sua ideia, ora em sua construtibilidade. A principal pista que nos conduzirá em direção a este objetivo é a observação do desenvolvimento progressivo do protagonismo de um muro de alvenaria apesar

da introdução de materiais com novas propriedades, provenientes do aperfeiçoamento da industrialização.

2.2

O tipo perdido

A configuração das coisas mais estimadas por nós estão ocultas por sua simplicidade e familiaridade.³²

Talvez haja duas mulheres em sua vida, e ele não saiba como escolher. O único ponto fixo desse vaivém de decisões é que pode passar tanto sem uma quanto sem outra, pois cada escolha sua tem um revés, ou seja, implica uma renúncia, de modo que não há diferença entre o ato de escolher e o ato de renunciar.³³

Me encontro diante do que talvez seja uma armadilha na condução do meu trabalho, que é quando me questiono se a Casa com três pátios pertenceria ao grupo tipológico de uma casa-pátio. No livro *Courtyard housing: past, \square nxerga \square and future* se encontra uma coletânea de ensaios que abordam esta tipologia sob os aspectos históricos, sociais e climáticos, enquanto expõe a diversidade da consolidação deste tipo em diversas regiões embora haja grande distância geográfica e cultural entre elas.

A ideia do pátio é apresentada como parte de uma configuração em planta que pode ser remontada aos assentamentos do neolítico, onde a construção de um muro ou qualquer outro obstáculo vertical foi necessária para defesa tanto de animais quanto de outros grupos de seres humanos, em uma escala provavelmente intermediária do que polarizamos entre arquitetura e urbanismo, considerando também a composição familiar numericamente maior do que nossa referência atual descendente da família burguesa, e sendo o aldeamento numericamente menor em população. Uma segunda condição para a criação

³² Tradução livre da autora, do original "The aspects of things that are most important for us are hidden because of their simplicity and familiarity." WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell Publishers, 1969, p. 50.

³³ A história do indeciso em CALVINO, Italo, p. 38.

deste espaço é a de que ao renunciar a uma condição do exterior, não fosse perdida a disposição a dois recursos indispensáveis: solo e sol.

No decorrer de pelos menos três trechos do livro, os dois prefácios, de Suha Ozkan e Brian Edwards, e o capítulo *The courtyard house: typological variations*, de Atillio Petruccioli, a questão climática (ou conforto ambiental) é apresentada como subjacente, uma vez que a tipologia possui versões em ambientes com condições ambientais extremamente destoantes. O texto de Petruccioli apresenta este tipo como uma forma genérica doméstica que evoluiu de forma independente e que é possível pensar em uma poligênese cultural na Idade do Bronze³⁴ como circunstância para disseminação e perduração em locais que vão desde a Ásia central à região do Mediterrâneo e respectivamente às suas adjacências. O autor elege inicialmente três exemplos em planta da tipologia cada qual com sua variação em três locais distintos, mas ainda sim reconhecíveis como pares a fim de dizer que não há como pressupor qual cultura ou geografia possui sua primogenitura.

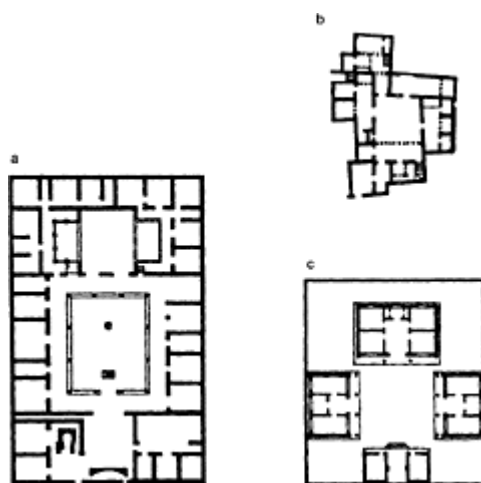


Figura 8: Três casas-pátio: (a) casa em Italica, Espanha; (b) casa em Fez, Marrocos; (c) casa em Jilin, China. Fonte: PETRUCCIOLI, 2006.

Porém, há um pressuposto no texto de Atillio Petruccioli que poderíamos questionar. O autor conclui a partir de uma passagem de Vittorio Gregotti que é possível estabelecer uma relação direta de equivalência entre *pátio* e o que Gregotti chama de *enclosure*, ou no original, *recinto*, que é identificado como ato primordial da arquitetura. Se tratando de dois autores italianos, entendo que

³⁴ 3300 a.C. à 1200 a.C.

Petruccioli possa reconhecer alguma especificidade histórica e contextual na palavra *recinto* que o remete imediatamente ao sinônimo de *pátio*, o que me escapa diante da falta de domínio deste idioma. Uma explicação dada para esta correlação é a de que o arquétipo da casa-pátio consiste no ato primordial do cercamento, mas não é convincente diante do próprio trecho que é utilizado para a validação:

“*Recintare*³⁵ (...) é o ato de delimitação e separação do resto do mundo-natureza. Funda as duas regiões topológicas, imaginárias, geométricas, técnicas do exterior e do interior, coloca o problema da constituição mental ou física do limite, da fronteira e de sua violação. Um ato de arquitetura por excelência, o recinto é o que estabelece uma relação específica com um lugar específico; e ao mesmo tempo é o princípio pelo qual um grupo humano cria sua relação com a natureza e o cosmos. Mas também, o recinto, é a forma da coisa, a forma como se apresenta ao mundo exterior, com a qual se revela.”^{36 37}

Ao contrário do que é presumido por Petruccioli, o texto de Gregotti não deduz que o recinto seja precedente apenas do arquétipo do pátio, mas de muitos outros, não na condição de primitivo enquanto sinônimo de obsolescência, mas em uma espécie de onipresença que se faz por conta da inespecificidade e flexibilidade topológica que este ato reconhece e que possui uma importância especial a ser demonstrada. Chamo atenção para o fato de que a preocupação por definir *o ato de arquitetura por excelência* trata da mesma discussão sobre autonomia disciplinar com a qual iniciei este capítulo, por mais um arquiteto, em um momento diferente e por bases distintas do que foi apresentado anteriormente.

Vittorio Gregotti (1927-2020) propôs o *recinto* enquanto conceito em formato editorial, no lançamento de sua própria revista enquanto ainda era colaborador da *Casabella Continuitá*, periódico especializado de arquitetura com

³⁵ *Recintare* é a forma do verbo no infinitivo correspondente a delimitar, enclausurar ou cercar, mas não achei adequado por ora esta substituição.

³⁶ Tradução livre da autora, do original: *Recintare (...) è l'atto della sua delimitazione e separazione dal resto del mondo-natura. Esso fonda le due regioni topologiche, immaginarie, geometriche, tecniche, di esterno e di interno, pone il problema della costituzione mentale o fisica del limite, del confine e della sua violazione. Atto di architettura per eccellenza il recinto è ciò che stabilisce un rapporto specifico con un luogo specifico ed insieme il principio di insediamento con il quale un gruppo umano propone il proprio rapporto con la natura-cosmo. Ma anche, il recinto è la forma della cosa, il modo con cui essa si presenta al mondo esterno, con cui essa si rivela.* GREGOTTI, 1979, p. 6.

³⁷ A tradução de Atillio Petruccioli para parte deste mesmo trecho se encontra em seu capítulo da seguinte forma: *The enclosure not only establishes a specific relationship with a specific place but is the principle by which a human group states its very relationship with nature and the cosmos. In addition, the enclosure is the form of the thing; how it presents itself to the outside world; how it reveals itself.* PETRUCCIOLI, 2006, p. 2.

redação sediada em Milão, na qual Aldo Rossi também colaborava no mesmo período. Porém, não acredito que possa ser feita uma relação entre o pensamento destes dois arquitetos, embora estejam no mesmo lugar geográfico, não falam dele, pois enquanto Rossi recupera o discurso dos iluministas franceses, a chamada para discussão da autonomia é proposta por Gregotti a partir de outra via menos explícita e menos histórica, mais instrumental, no sentido de reunir exemplos que vão desde um verbete de dicionário e uma iconografia diversificada para construção do argumento. Faço menção ao fato destes dois arquitetos terem participado do mesmo ambiente geográfico e produtivo em período simultâneo a fim de chamar atenção para a existência de diversidade de posturas em um mesmo círculo, por menor que seja o recorte.

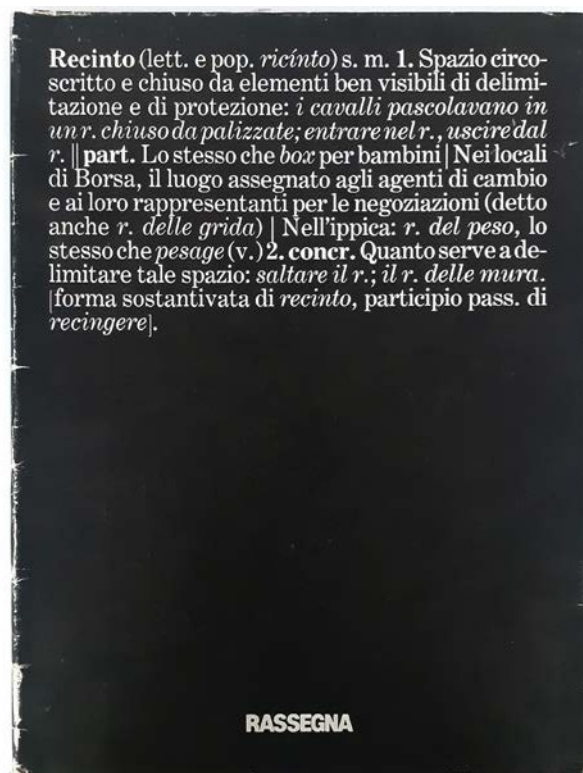
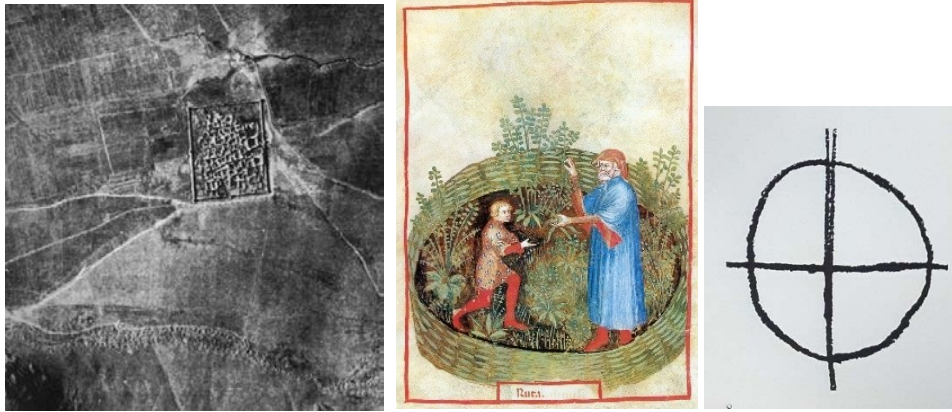


Figura 9: Rassegna. Problemi di Architettura dell'ambiente. nº 0³⁸

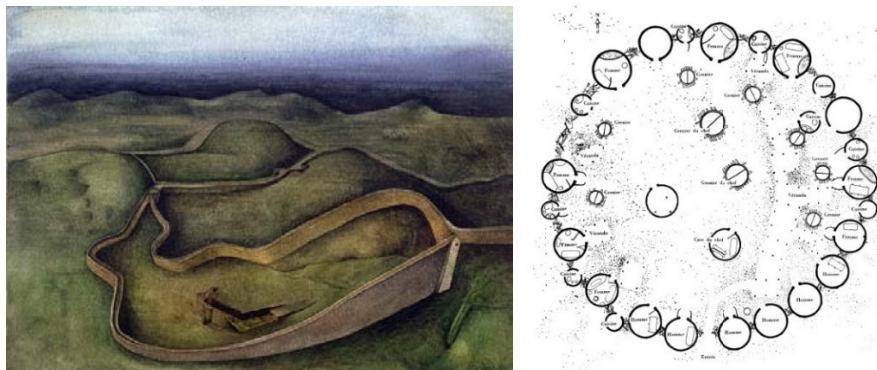
³⁸ Tradução livre do verbete contido na capa: 1. Espaço circunscrito e fechado por elementos delimitadores e protetores claramente visíveis: cavalos pastando em um recinto fechado por paliçadas; entrar no recinto, sair do recinto. | Participio: O mesmo que cercado para crianças; nas instalações da bolsa de valores, o local designado aos corretores e seus representantes para negociação. | Em equitação: recinto de peso, o mesmo que local de pesagem. 2. Substantivo concreto: O que é necessário para delimitar tal espaço: pular sobre o recinto; o recinto entre os muros. | Forma substantivada de recinto, participio do passado de *recingere*.



Figuras 10, 11 e 12: Vista aérea de um Qanat (ou Karez). Sistema de irrigação que liga um vilarejo em um oásis às montanhas; *Ortus conclusus* de Tacuinum Sanitatis, 1380; Hieroglifo egípcio referente à palavra *cidade*. Fonte: Rassegna nº 0



Figuras 13 e 14: O paraíso terrestre, Athanasius Kircher, 1675; Fortificação de uma aldeia Tupinambá, Brasil Oriental por Hans Staden, 1557. Fonte: Rassegna nº 0



Figuras 15 e 16: A fortaleza escondida, Massimo Scolari, 1975; Planta de uma aldeia em Camarões, 1952. Em Rassegna nº 0

Recinto, de setembro de 1979, antecipa os temas do primeiro número que seria lançado em seguida, em dezembro do mesmo ano, *Recinti*, e ambos possuem o mesmo editorial, onde Gregotti coloca que estes primeiros números da *Rassegna Problemi di architettura dell'ambiente* têm o intuito de compreender melhor a disciplina e os seus limites. O conceito é apresentado inicialmente por sua elasticidade, a capa estampa um verbete de dicionário e confere à palavra recinto uma propriedade topológica, que pode se referir tanto a um curral para cavalos como a um cercadinho para crianças, como consequência de ser formado por elementos de delimitação, possuindo atributo de proteção. A exemplo das figuras selecionadas, o que não varia entre elas é o traço contínuo dado aos ambientes evidenciados, a variação fica por conta da espessura e da porosidade da delimitação em cada uma. Podemos supor a efetividade ou vulnerabilidade de cada elemento de separação demonstrado nas figuras, conforme estes dois atributos em relação a um suposto exterior, diretamente ligados à composição material dos limites.

Gregotti além de utilizar a palavra *Recinto* enquanto metáfora da autonomia disciplinar, demonstra que por sua definição é uma palavra que dá conta de tratar tanto do aspecto abstrato do projeto, sendo seu ato primordial, quanto físico, da construção e intervenção no ambiente que manifesta a separação de um mundo do restante do mundo.

Em um momento anterior a este, na introdução do livro *Território e Arquitetura*, em 1966, também fala o seguinte a respeito do exercício de projetar:

“ao elaborar um projeto de arquitetura, continuamente se experimenta e se corrige, amontoam-se numerosos problemas à espera de solução, anotam-se à margem da folha soluções possíveis (...) Em seguida, mesmo que os apagamos, os vestígios permanecem sobre o papel a nos lembrar o que foi examinado e recusado”³⁹

Recusado seria, portanto, deixado de fora do Recinto. Antes que fosse precisamente nomeado, a menção à margem anunciava o caráter da seleção redutiva, e que ao mesmo tempo testemunha como um vestígio sobre parte do mundo que foi deixado de fora. Mais adiante, Gregotti reafirma a condição seletiva

³⁹ GREGOTTI, 1994, p. 9.

de projetar quando diz que não acredita poder falar de projeto sem falar de desejo⁴⁰.

Reúno agora duas definições que contemplam o tipo da casa-pátio para melhor compreensão. O livro *Courtyard Houses: A housing typology* apresenta alguns diagramas que são entendidos como possíveis bases para variações sobre as quais modelos de casas-pátio são desenvolvidas. Os que correspondem a habitação unifamiliar são:

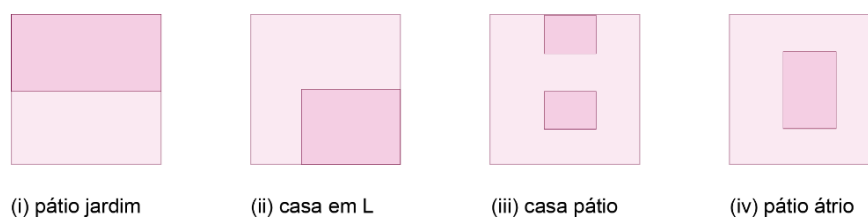


Figura 17: Diagramas da autora segundo os subtipos da tipologia casa-pátio identificados em PFEIFER, BRAUNECK, 2008.

Enquanto isso, no glossário a quem venho recorrendo, no verbete *courtyard* consta:

“o pátio pode ser compreendido como um espaço exterior que é subvertido de modo a ocupar o interior da edificação (...) obviamente, é um espaço ao ar livre; mas uma série de características o torna como parte do interior: um pátio interno situado no meio de uma casa ocupa uma posição central entre os cômodos internos e, no entanto, é protegido contra olhares, vento e barulho”⁴¹

O que pode ser visto tanto nos diagramas quanto nas plantas apresentadas por Petruccioli é a proporção das dimensões do pátio em relação ao resto da construção, o pátio tem no máximo as mesmas dimensões da área construída. Quanto sua disposição em relação à planta, tanto os diagramas quanto o verbete concordam que o pátio é um ambiente do interior, e em função de não estar sob uma cobertura, é necessário que haja um amortecimento

⁴⁰ Ibidem, p. 11.

⁴¹ Tradução livre de “the courtyard can be conceived as an exterior space that is everted so that it occupies a building’s interior (...) of course an outdoor space; but a series of characteristics makes it an interior one as well: an inner courtyard set at the Middle of a house occupies a central position between the inner rooms, and is nonetheless sheltered against prying eyes, wind and the noise”. JANSON, TIGGES, p. 75, 76.

circundante a ele das condições externas através da massa construtiva da edificação, de forma que, quanto mais ao centro, mais protegido. Ao mesmo tempo há uma oposição interna entre o que é o pátio e o restante do interior.

Quando submetemos a Casa com três pátios ao mesmo tipo de representação confirmamos que ela não pertence ao mesmo grupo tipológico que o apresentado. A área construída é praticamente engolida pelas áreas livres, porém, os pátios pertencem de fato ao interior, só que por outras razões.

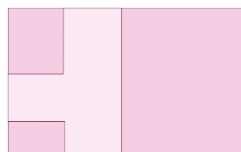


Figura 18: Diagrama de proporção entre pátios e espaço interno na Casa com Três Pátios.

Fonte: Produção da autora

O espaço interno da Casa com Três Pátios é dado apenas pelo ímpeto do cercamento e segregação que une áreas construída e livre, enquanto as variações de casa-pátio podem ser lidas pragmaticamente como operações mais elaboradas de isolamento do pátio e hierarquização dos espaços internos. Considerando a leitura que fiz do texto de Vittorio Gregotti, que é a de que o recinto precede ou origina as demais categorias tipológicas, podemos estabelecer uma escala entre recinto e casa-pátio onde a Casa está mais próxima da primeira do que da segunda, e onde modelos de casas-pátio estão obviamente mais próximos da segunda do que da primeira. Para sustentar esta diferença, acredito que devo adicionar exemplos que os separem ainda mais nesta escala. Qualquer modelo a partir da tipologia religiosa do claustro, por exemplo, se aproximaria mais ao lado da casa-pátio na escala, assim como a curiosa categoria *space-containing wall*⁴² criada pelo glossário *Fundamental Concepts of Architecture*.

⁴² "Se uma parede for suficientemente espessa e contiver cavidades, objetos podem ser armazenados nela a ponto de acomodar até mesmo a atividade humana. Entre as superfícies interna e externa desta parede há espaço para câmaras, nichos ou pequenas salas." Tradução livre. JANSON, TIGGES, p. 296, 297.

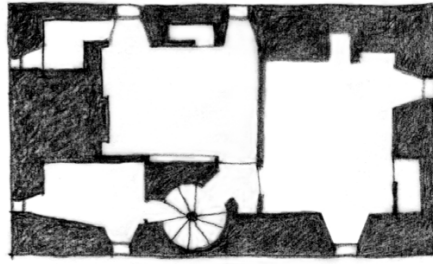
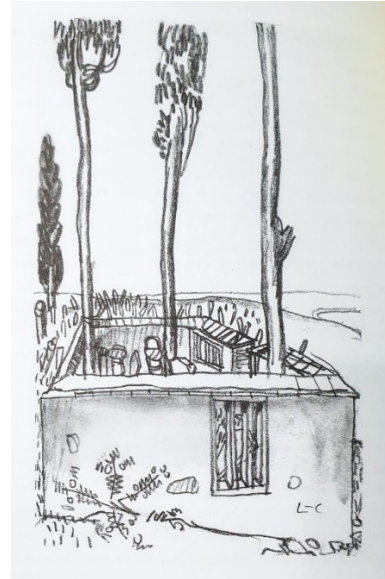


Figura 19: Ilustração do verbete *space-containing wall*. Planta baixa de uma fortificação. Fonte: JANSON; TIGGES, 2014

A relação da Casa com três pátios com o tipo casa-pátio fica fragilizada diante de exemplos adicionados pelos quais não é possível a ela flexibilização suficiente para aproximá-la do lado oposto da escala em que a coloquei. Para que não fique simplesmente excluída novamente, adiciono ao seu lado da escala dois exemplos trazidos pela revista *Rassegna*, as figuras 9 e 12, o vilarejo em um oásis e o paraíso terrestre pois ressaltam as qualidades que gostaria de destacar, a espessura e a solidez que viabilizam o espaço interno criado.

Para não me alongar mais que o necessário, encerrarei adicionando mais dois exemplos, cada um de um lado da escala, mas que são mais conciliadores do que segregadores. Le Corbusier em *A viagem do oriente*, seu diário de bordo escrito durante o ano de 1911, faz tanto anotações descritivas quanto desenhos enquanto seguia seu itinerário. Em duas ocasiões, há especificamente a menção a uma casa pátio e a um recinto onde ambos são descritos, entre outras características, como objetos arquitetônicos conformados por muros. A figura 18 é acompanhada pela seguinte narrativa:



Figuras 20 e 21 – Casa com pátio interno, Hungria.; Istambul, recinto de cemitério. Legendas do autor em: CORBUSIER, 2007.

“cada uma tem sua empena baixa, sem telhado saliente, bem como um frontão no interminável muro sobre o qual avançam a copa das árvores que enchem de encantamento os pátios de terra logo atrás. As casas apoiam-se todas de igual distância do muro de vedação, assim cada casa tem seu pátio e ali a intimidade é tão perfeita quanto nos jardins dos padres do convento de Ema.”⁴³

Enquanto a figura 19 é acompanhada pelo seguinte texto:

“Istambul está submersa em túmulos. As pessoas os amam. Estão até nos pátios das casas. (...) Os túmulos invadem as ruas, formam batalhões em recintos (...) É um privilégio para os cafés, tão decentes na entrada, conterem em seu próprio pátio, num montículo cercado de grade, a sepultura de algum santo. (...) Istambul enterra seus mortos nos grandes cemitérios inclusive fora dos muros”⁴⁴

É evidenciado um elemento comum aos dois tipos mencionados, ambos possuem um muro em sua constituição, o que pode ser uma pista para a equivalência que Atilio Petruccioli dá ao recinto e ao pátio e que eu também dei quando inicialmente comparava a Casa de Mies com a casa Muuratsalo de Alvar Aalto, como contei na Introdução. Afinal, nem todo recinto obrigatoriamente é conformado por um muro, vimos exemplos com cercas, grades e vegetação ao

⁴³ CORBUSIER, 2007, p. 25,27

⁴⁴ Ibidem, p. 104, 107.

mesmo em que um pátio tem outras opções de conformação, incluindo a própria massa construída do objeto arquitetônico como elemento de separação e privacidade. Por que quando um muro, ou a sua ideia de solidez e continuidade, se faz presente em ambos os lados da escala se torna um motivo para confundilos?

O filósofo Vilém Flusser (1920-1991) que apesar de ter maior parte do seu trabalho destinado a escritos sobre design e comunicação, traz reflexões a respeito em pequenos ensaios, mas que podemos aproveitar. Em *With as many roles as a swiss cheese* o arquétipo de uma casa é apresentado a partir de dois elementos principais, a cobertura e os muros, que são respostas de defesa para duas vias de vulnerabilidade humana. A cobertura protege do que está acima e remete à submissão frente aos fenômenos e circunstâncias da Natureza, também entendida como Deus dependendo do contexto, e ao mundo sobre nossas cabeças. Já os muros protegem do que é reconhecido por mundo exterior, ou do *outro*, e é exemplificado a partir da recuperação da raiz das palavras *Mauern*⁴⁵ e *murs*, em alemão e francês, enquanto descendentes do latim *munire*, que abrangem grupo semântico equivalente a *fortificar, proteger a si* e pode se referir a *munções*. Flusser acrescenta ainda que *o muro deve proteger o lugar secreto do coraço de ser visitado por espíritos malignos*⁴⁶, que curiosamente são comparados a nós seres humanos, estando iminentes pela via terrena.

Em *Bare walls*, que antecede o ensaio citado anteriormente na coletânea *The Shape of Things*, Flusser tem como hipótese que os muros são, em certo ponto, um dado adquirido, portanto, passíveis de serem subestimados assim como a natureza. A primeira correspondência feita pelo autor é de que a intervenção na superfície interna das cavernas foi uma das primeiras formas do ser humano se opor à natureza e compara este processo com o ato de se vestir, mas também, revestir. A nudez é utilizada como uma figura de representação da natureza, suscetível a ser interferida e recoberta, tanto no corpo humano quanto nas estruturas consideradas óbvias e “naturais”, portanto, subestimadas. O ser humano diante do processo artificial de *design* é desafiado pelo confronto com a nudez adicionando camadas para se interpor entre ele e a natureza, como forma de organização do mundo apreendido. Porém, sempre haverá uma espécie de estado “mais natural” até mesmo dentro da cultura, se tratando de coisas que

⁴⁵ *Mauern* se refere exclusivamente à superfície vertical construída pela técnica da alvenaria. Por isso, a palavra *wall* utilizada desde o início do texto foi traduzida diretamente como *muro*, além do contexto não associar diretamente o limite e disposição da divisória como dependente da cobertura.

⁴⁶ FLUSSER, 1991, p.81.

tomam o lugar da natureza, sendo referências próximas a uma suposta exterioridade, já recoberta por muitas camadas. O exemplo dado pelo autor é o de que os muros, algo que sem dúvida é produto da cultura construtiva humana, quando vistos do lado externo são reconhecidos como obra humana, mas quando vistos na face interna são constantemente distanciados do restante do mundo construído através da necessária e sucessiva interposição de coisas no espaço interior. Esta face, mesmo que interna, se trata da região fronteira do exterior com o interior e por isso comparável à natureza.

O ensaio é concluído com mais uma hipótese, a de que *os muros são as bordas de um palco no qual a tragédia do anseio humano pela beleza é encenada*⁴⁷ e se soma ao coro de Argan e Aristóteles, quando também invoca a figura do gênero literário da tragédia como parte de uma ação antitética de organização do mundo pelo ser humano. A partir destes três autores é possível entender que construir, principalmente quando falamos de uma borda, também é capaz de selecionar cenas para se tornarem mais previsíveis a partir da redução de circunstâncias após a separação do exterior e do interior.

A criação de cenas em substituição de viver à mercê das circunstâncias é reiterada em *O mundo codificado*, um ensaio de Flusser mais elaborado, mas menos propício a este trabalho, a não ser pela rápida e seguinte passagem. O autor entende que a redução das circunstâncias a cenas faz parte do processo inevitável de criação de códigos feita pelo ser humano como forma de mediação entre ele e o mundo, permitindo um modo de vida específico, ou seja, desejado, e possível de ser transmitido através do tempo.

Me aproximo da conclusão desta sessão recuperando o questionamento que antecedeu o pequeno itinerário que fiz com os ensaios de Flusser. Acredito que o muro apesar de ser um elemento construtivo há muito tempo presente na arquitetura, e por isso fundamental a tantas tipologias, como as exemplificadas aqui tanto na casa-pátio como no seu suposto antecedente, é vulnerável a ser esquecido e despercebido quando nos concentramos nas aparências. Tanto as hipóteses de Flusser quanto a defesa do estudo da tipologia corroboram para uma atitude que assumo de procurar uma estrutura que, além do que pode ser imediatamente visto ou percebido, tem mais a nos contar.

⁴⁷ Ibidem, p. 80

Esta abordagem permite caracterizar que a arquitetura também contém um componente mitológico⁴⁸, mas que não vai contra a sua racionalidade própria. A alegoria do Paraíso é proposta neste sentido por Joseph Rykwert em um grau de inovação enquanto nos convida a rever a história da arquitetura por um viés antropológico, pois enquanto a história discorre e analisa o que muda ao longo do tempo, a antropologia não nos deixa ignorar os elementos que ainda assim permanecem.

No livro *A casa de Adão no Paraíso. A ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*⁴⁹ Rykwert utiliza a figura do mito de matriz judaico cristã enquanto componente mitológico constante nas ideias que representam a arquitetura através do tempo, responsável por dar unidade de sentido diante da diversidade de propostas e tentativas de estabelecer um abrigo. O Paraíso dá nome ao originário e essencial da arquitetura, reconhecido pelo autor como fora de alcance (e por isso até então, inominável) possui uma influência intemporal sobre o ambiente transformado pelo ser humano.

Uma vez perdido, a ideia do Paraíso é uma interpretação da constante referencial (assim como as demais apresentadas anteriormente e que endossam uma espécie de sistema que compõe o campo da autonomia) de idealização do objetivo identificado como a motivação de construir. O autor após elencar e discorrer de diversos teóricos e seus respectivos protótipos que supõem uma forma originária, acrescenta à história o fato de diversas culturas terem desenvolvido uma gama de mitos que narram a invenção do edifício (ou da casa) a partir do entendimento e substituição de materiais perecíveis para os mais resistentes, que ocasionou o desenvolvimento de técnicas mais sofisticadas.

Uma das hipóteses do livro e que configura a justificativa da escolha da alegoria em questão é a de que o ser humano desde que se encontrou diante da imprevisibilidade dos fenômenos da natureza e da insalubridade da caverna, tenta recriar o mais próximo do que se pode reproduzir da lembrança de um outro tempo, de modo que todas as estratégias:

⁴⁸ Para Lévi-Strauss, nas ciências sociais, a mitologia foi colocada inadequadamente dentro da área compreendida pela etnologia religiosa, o que prejudicava a difusão de seu estudo e entendimento enquanto componente estrutural das sociedades. e redefiniu mito como uma manifestação narrativa que contém “uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro”. Em LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 224.

⁴⁹ A data original desta publicação é de 1981.

“encarnam alguma sombra ou memória daquele edifício ideal que existiu antes dos tempos: quando o homem sentia-se inteiro em sua casa, e sua casa era tão justa quanto a própria natureza.”⁵⁰

Que desmistificam a ideia de que o abrigo e a casa estão atrelados puramente à subsistência, mas dizem respeito a:

“um mapa, um modelo e uma representação do mundo. (...) Não como um refúgio contra as intempéries, mas como um volume que ele poderia interpretar em função de seu próprio corpo e que fosse uma exposição do plano paradisíaco em cujo centro ele se encontrava.”⁵¹

O projeto seria um meio para o Paraíso, um caminho para o retorno e em direção à sua chegada, no passado e no futuro, e que não acredito que seja por acaso se assemelha tanto com a definição do verbete *expansiveness and constriction*, apresentado logo no início desta sessão.

Apesar de ter mencionado o *Recinto* como forte candidato para nome da tal forma precedente, a adição do *Paraíso* aqui ao fim demonstra que não possui condições de nomeá-lo, mas que achei justo apresentar duas opções ao que antes estava nebuloso. As coisas são esquecidas ou confundidas quando não nomeamos, portanto, deixo aqui dois possíveis sinônimos à medida que nos aproximamos potencialmente na direção de um tipo perdido.

2.3

Uma breve explicação

*O ato nomear é sempre um acontecimento importante na história, mesmo quando a coisa precede a palavra; pois marca a etapa decisiva da tomada de consciência.*⁵²

⁵⁰ RYKWERT, 2003, p. 153

⁵¹ Ibidem, p. 216.

⁵² BLOCH apud. TOPALOV, Christian. A aventura das palavras da cidade, através dos tempos, das línguas e das sociedades. São Paulo: Romano Guerra, 2014, p. 29-30.

O muro é um dos principais e mais antigos elementos de construção presente nos campos da arquitetura, urbanismo e paisagem. Ele aparece desde os estudos iniciais à propósito de uma teoria da tectônica⁵³, como peça fundamental na formação das primeiras cidades e na demarcação de território dos primeiros assentamentos dos seres humanos⁵⁴.

Em português temos um privilégio pouco reconhecido de possuir duas palavras para distinguir dois tipos de divisória vertical. A escolha de trabalhar com a palavra *muro*, sobretudo nos momentos em que me comprometi ao traduzir *wall* ora como muro, ora como parede nos textos utilizados nesta dissertação, se dá pela compreensão de distinção entre os dois elementos. Embora a forma mais difundida de diferenciação seja de um ser externo e outro interno, isto é, sob um abrigo ou não, estas duas classes de divisão possuem origens e condições diferentes apesar de em muitos idiomas compartilharem a mesma palavra. Desconfio que o arquiteto a quem abordo no tema deste trabalho tenha descoberto pela diferenciação das duas divisórias potencialidades específicas a cada uma através tanto do desenho investigativo quanto pela exploração dos materiais apropriados para cada tipo de vedação.

Uma distinção mais precisa entre muro e parede é possível a partir do entendimento acerca de suas origens quanto à tectônica. Em *The Four Elements of Architecture*, Gottfried Semper procura estabelecer através do exemplo de uma cabana caribenha quais elementos são responsáveis essencialmente por sua estabilidade como abrigo, onde, um deles pertence à esfera antropológica, a lareira, e os outros três são propriamente construtivos: cobertura, fechamento e fundação. Inicialmente, na tradução em inglês, a fundação é apresentada através da palavra *mound* e assim evidenciada como produto da movimentação de terra para demarcação dos limites e elevação sobre o terreno. A terraplanagem proporcionou estabilidade sob à tenda, o abrigo que deixava de ser nômade e que por sua vez deu origem a outro elemento identificado como fechamento.

A partir destas duas classes de delimitação, a fundação e o fechamento, são constituídos dois elementos correspondentes à técnica pelos quais são formados. Mais à frente em seu texto, Semper utiliza a locução *der Mauer* (mais próximo do que entendo como *muro*) para se referir à divisória vertical derivada da terraplanagem, e por isso possui constituição material sólida e uma relação de continuidade formal e com o solo. Enquanto a mobilização de *die Wand* é feita a

⁵³ SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Reissue edition. Cambridge New York New Rochelle, Melbourne Sydney: Cambridge University Press, 2011.

⁵⁴ MUMFORD, Lewis. *A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*. Edição: 3. São Paulo: M. Fontes, 1991

partir da recapitulação desta palavra como radical de *Gewand* (vestuário em alemão), o que indica o caráter essencialmente têxtil e de complexidade técnica contida em uma trama. Além da recuperação semântica, também é colocada uma possível genealogia técnica, onde *die Wand* tem origem na cestaria ou tapeçaria⁵⁵, portanto, denuncia a essência da parede enquanto divisor espacial dado o caráter têxtil como membrana e invólucro.

Sendo assim, *der Mauer* de origem estereotômica, isto é, de manipulação de uma massa, está mais próximo do que se compreende por muro, e *die Wand* mais próximo de parede por não ser estrutural e de transição entre o solo e a cobertura, portanto, de categoria tectônica pois compreende a relação entre diferentes componentes. A escolha de traduzir palavras *wall* ou formas de desenho para muro se dá a partir da percepção das características materiais e de forma do elemento, que é permitida e citada a partir de sua construção.

É notável que existe certa descontinuidade teórica a respeito da relação entre os elementos e sua origem tectônica, o que pode ter proporcionado certa marginalização da abordagem do muro, em vista de que após as primeiras formulações de Gottfried Semper em 1851 seus conceitos foram retomados apenas em 1995 por Kenneth Frampton no livro *Studies in Tectonic Culture*.

Em português, o dicionário de arquitetura Corona e Lemos dedica ao verbete *muro*:

Parede forte que separa um lugar do outro. Em sentido genérico pode referir-se a qualquer parede que divide um recinto de outro. No entanto vulgarmente emende-se por “muro” apenas o que divide externamente um espaço.⁵⁶

E ao verbete *parede*:

Elemento de fecho, de vedação ou de seleção de ambientes, geralmente construído de alvenaria e tijolos. Modernamente, no entanto, tal elemento divisório já é projetado com mais frequência, tendo-se em vista outros materiais, em placas rígidas, ou painéis, como por exemplo, de madeira, fibro-cimento, concreto armado etc.⁵⁷

O verbete *muro* parece reconhecer que faltam recursos (provavelmente teóricos e de espaço na edição) para uma definição mais apurada, e esclarece a

⁵⁵ Mencionado como *wickerwork*. SEMPER, 2011, p. 103

⁵⁶ CORONA; LEMOS, 1979, p. 330.

⁵⁷ Ibidem, p. 359.

partir dos termos *genérico* e *vulgarmente* que há mais do que as características limitadas que apresenta. Porém, aproveitaremos além do reconhecimento de uma lacuna, as palavras *forte* e *externamente* como boas características, que inclusive, são as que se relacionam com o critério de diferenciação em casos como quando há uma palavra genérica, como *wall*, que quando acompanha as palavras *masonry*, *stone* (ou *stonework*) ou outer se torna a tradução mais próxima de muro em função do destaque da composição material e do local onde se encontra. Já o verbete *parede* embora tenha o peso da exemplificação da construção brasileira, que iguala no primeiro momento os dois elementos no que se refere ao processo construtivo, admite que existem sistemas alternativos capazes de cumprir o mesmo papel, incluindo materiais em formas mais leves, como painéis.

O texto *The \square nxerg of masonry*⁵⁸ de Ákos Moravánszky se trata de uma revisão contemporânea do papel da alvenaria na construção e inicia através da caracterização de Semper sobre a técnica da estereotomia, como ato extremamente primitivo e de simplicidade da construção. A estereotomia por trabalhar com materiais comumente densos e em seu estado sólido, possui resistência principalmente à compressão e à flambagem, e este papel diferenciava os elementos constituídos por esta técnica dos demais da edificação, que possuíam mais características antropomórficas principalmente quando comparamos com as dimensões irregulares e com distribuição pouco rítmica dos blocos de pedra, calcário ou argila. Moravánszky destaca que apenas na arquitetura moderna a alvenaria de tijolo cerâmico se emancipou do caráter artesanal que lhe era dado⁵⁹, com isso supõe-se que a sistematização da construção em alvenaria ocorreu a longo prazo.

É possível supor também que a fusão dos dois elementos em uma só palavra em alguns idiomas tenha relação com a quebra da diferença drástica entre a restrição de materiais próprios para a constituição de cada uma das classes de divisória. A portabilidade e versatilidade pelo advento do bloco de tijolo possibilitou o compartilhamento deste material e da técnica, já que consegue desempenhar tanto papel estrutural tanto quanto de fechamento, podendo inclusive ser montado por diferentes arranjos e modulações a ponto de compor uma trama, se assemelhando ao caráter têxtil da tapeçaria. Diante deste fato, o material e a forma proporcionada por ele, talvez não sejam mais eficientes para diferenciar os dois

⁵⁸ Em DEPLAZES, 2005, p. 23-55.

⁵⁹Um breve itinerário sobre a passagem do tijolo como material bruto até sua antropomorfização relativamente tardia, quando comparada às demais técnicas básicas da construção apresentadas por Semper, é feita pelo sociólogo Richard Sennett em: SENNETT, Consciência material in: O artifício. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 137-164.

elementos e voltamos ao critério insuficiente de diferenciação a partir da localização interna ou externa na edificação.

Esta questão abre o texto *The wall*⁶⁰ de Cordula Seger, que sob as mesmas bases de diferenciação iniciadas por Semper questiona o que afinal é determinante para distinguir as duas classes opostas de divisórias uma vez que o material não faz mais esta oposição, a alvenaria de tijolos é adequada às duas. Seger propõe continuar pela via material, a partir do seu desempenho específico, onde, além de avaliada a relação entre espessura da alvenaria e a extensão da superfície construída, a principal distinção pode ser feita pela autonomia construtiva do muro e da dependência construtiva da parede em relação aos outros elementos, embora sejam constituídos do mesmo material. A autora continua o raciocínio propondo que a alvenaria pode desempenhar e compor o necessário para uma parede, mas deixa em aberto quanto a possibilidade de se fazer uma inversão, ou seja, fazer esta mesma substituição de material (pensemos no tecido, por exemplo) em uma fundação ou muro de alvenaria sem invalidar a razão de ser deste elemento.

Chamo, portanto, de *muro*, inclusive nas oportunidades de tradução, os elementos verticais de superfície plana, que a partir da sua constituição material conservam os atributos de força, continuidade formal, solidez, intransponibilidade e autoportância. Somam-se a estas características a perspectiva de impossibilidade de substituição por outra técnica construtiva e material sem a descaracterização do elemento no partido do projeto.

⁶⁰ Em DEPLAZES, 2005, p. 170-174.

3

A Casa com Três Pátios

Procurei fendas, portas secretas. Pensei que, em uma ilha, em um lugar murado, devia haver um tesouro; porque me pareceu mais verossímil que houvesse, se não metralhadoras e munições, pelo menos um depósito de víveres.⁶¹

É preciso redefinir a noção de recinto no mais alto plano de abstração, relacionando-a com a noção igualmente abstrata de território. Recinto é tudo aquilo que tem a função pura de impedir a travessia (provavelmente do olhar).⁶²

A Casa com Três Pátios é aparentemente um projeto residencial unifamiliar com uma data de concepção pouco precisa, mas sabe-se que pertence à década de 1930. Na bibliografia selecionada que trata especificamente desta casa estão os livros *A boa-vida. Visita guiada às casas da modernidade* de Iñaki Ábalos e *Mies at Work* de Peter Carter, onde ano do projeto é 1934 (Figura 2). De fato, encontraremos esboços muito próximos da versão final datada deste ano, porém, o desenho adotado nesta dissertação como versão final é o que foi doado pelo arquiteto ao *MoMA – Museum of Modern Art*, que está disponibilizado no arquivo do sítio online da instituição e catalogado como produzido após 1938, ano de imigração do arquiteto da Alemanha para os EUA.

Para Carter, a Casa faz parte de uma série de projetos conduzidos como estudos ao longo da década de 1930 em que Mies se empenhou em explorar as características estruturais e espaciais inovadoras do Pavilhão de Barcelona e da Casa Tugendhat. A investigação se deu a partir da inserção dos princípios destes projetos antecedentes sob a variação compositiva em plantas com um, dois ou três pátios, sendo elas unifamiliares, seja isolada no terreno ou em agrupamento, como uma alternativa a habitações geminadas (Figuras 23 e 24). Podemos

⁶¹ CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*, São Paulo: Publifolha, 2016, p.13.

⁶² Tradução livre: *Occorre ridefinire al massimo livello di astrazione la nozione di recinto ponendola in relazione con quella, altrettanto astratta, di territorio. Recinto è tutto ciò che ha la pura funzione di impedire l'attraversamento (eventualmente dello sguardo)*. GREGOTTI, 1979, p. 7.

observar que outra característica herdada dos projetos do Pavilhão e da Casa Tugendhat é o processo de maturidade do desenho que Mies começa a desenvolver, enquanto passa a discriminar já a partir do desenho a intenção construtiva de cada elemento de acordo com uma representação específica.

A Casa e outros dois projetos apresentados nesta sessão também podem ser vistos como desdobramentos de uma pesquisa de ensino, conduzida por Mies ao implementar o estudo da tipologia da casa-pátio e suas variações em um ateliê de projeto da Bauhaus no período em que dirigiu a instituição, entre 1930 e 1933.

Iñaki Ábalos dedica o primeiro capítulo exclusivamente à Casa com Três Pátios, onde discorre sobre suas supostas motivações de projeto acrescentado do ponto de vista de um visitante hipotético, sob a proposta do livro de conduzir uma visita guiada a casas da modernidade apenas por obras não executadas, com a justificativa:

Ao visitar casas, o arquiteto torna-se usuário, passa a olhar através dos olhos do habitante, e assim adota uma atitude mais próxima à de uma pessoa qualquer, perdendo essa couraça que o domínio de uma disciplina cria.⁶³

Logo, encontro aqui uma abertura para discordância em alguns pontos que o autor apresenta em seu texto, uma vez que neste trabalho foi apresentada na seção anterior a vulnerabilidade a uma certa ordem de equívoco quando consideramos as aparências para tirar conclusões, sobretudo enquanto arquitetos.

⁶³ ÁBALOS, 2001, p. 9.

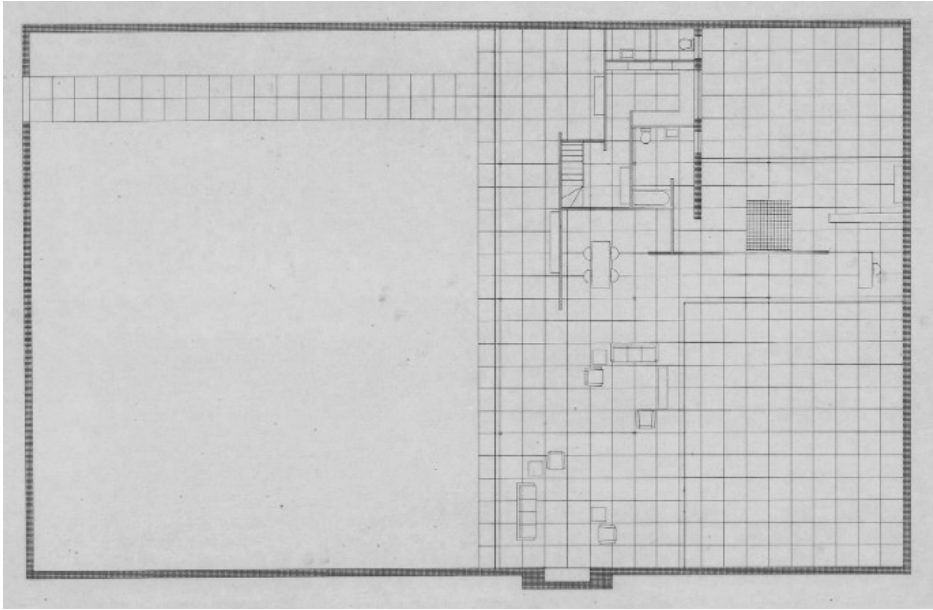


Figura 22: Casa com Três Pátios, Mies Van der Rohe, após 1938.

Fonte: MoMA

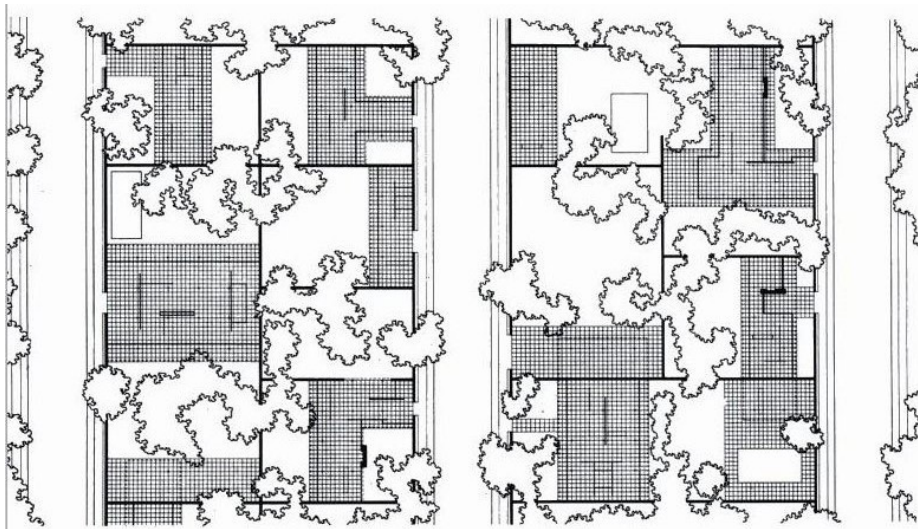


Figura 23: Quarteirões com grupos de casas-pátio, Mies Van der Rohe, 1931.

Fonte: ÁBALOS, 2001.

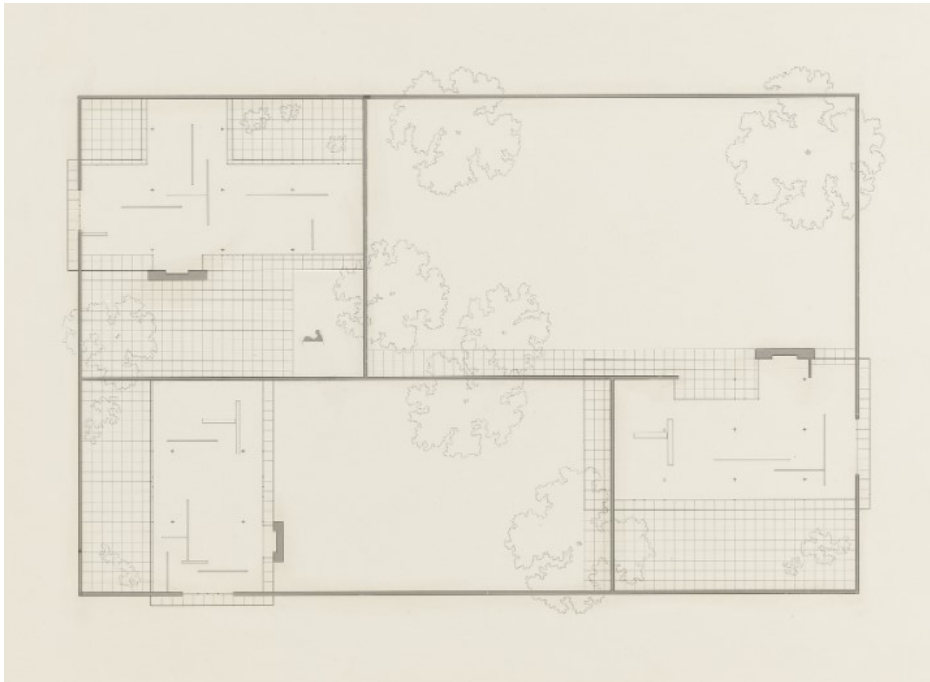


Figura 24: Grupo de casas-pátio, Mies Van der Rohe, 1945-1946.

Fonte: MoMA

3.1

A Casa com Três Pátios é uma casa-pátio?

O perímetro da Casa com Três Pátios é definido por um muro contínuo de alvenaria de tijolos, da mesma altura do pé direito interno, que compreende uma planta retangular com 935 m² de área interna total, sendo 320 m² de área sob a cobertura e entre os 615 m² de área externa, 440 m² não possuem a pavimentação de piso que se mantém a mesma por toda a extensão da casa. A princípio há então três tipos de ambientes conforme disposição e definição dos materiais que os conformam, e estes obedecem a seguinte ordem de acesso: pátio externo, interior e pátios internos.

O pátio externo é conformado pelo muro de alvenaria, um pano extenso de vidro e piso de pavimentação indefinida que suponho que seja vegetação. O interior é definido pela área sob a cobertura, pavimentação de piso modulada em 1x1 metro e separado dos pátios internos e externo por panos extensos de vidro. Há apenas um pequeno trecho em alvenaria que divide o interior de um dos pátios internos, invade parte do quarto e está localizado nos limites da área da cozinha,

por demandar certa infraestrutura, e dos banheiros pelo mesmo motivo e em função de privacidade inegociável. Os pátios internos são conformados pelo muro de alvenaria, panos de vidro e a mesma pavimentação de piso modulada em 1x1 metro que não é interrompida na transição do interior sob a cobertura para os pátios, sendo o menor deles de caráter mais privado do que o outro.

O desenho em planta da casa obedece a uma grelha quadrada de 6x6 metros, em sua maior parte, com colunas metálicas em seção cruciforme posicionadas no eixo da grelha e equidistantes entre si e entre o muro de alvenaria. As colunas e o muro sustentam a cobertura, que nos permite supor que sua extensão é interrompida no limite externo da espessura da alvenaria, o elemento mais espesso da casa. Outro elemento que faz supor que a extensão da dimensão da cobertura é limitada e sustentada pela estrutura em alvenaria é a lareira contígua ao muro, elemento vertical mais alto e projetado para além do perímetro externo, estando na maior distância do acesso da dentro da área interna.

As paredes internas dispostas no interior para distribuição do programa doméstico são independentes do desenho da grelha, não são estruturais. De acordo com as perspectivas internas deste projeto desde os primeiros esboços (Figuras 29 e 30) até as mais tardias que incluem colagens (Figuras 26 e 27), todos os vidros são translúcidos e as paredes internas podem estampar murais. A área do pátio externo não obedece a modulação da grelha na direção horizontal, onde não há cobertura, encerrando-se na metade do módulo admitido. (figura 25).

O desenho da Casa do arquivo do MoMA (Figura 22) não possui uma elevação externa correspondente como no desenho mais difundido, contido nos livros de Ábalos e Carter (Figura 2). Contudo, não há margem para desconfiança da credibilidade da elevação (ao menos para o meu propósito) uma vez que a cobertura, a informação que mais poderia destoar da proposta no desenho, condiz com as intenções que Mies tinha para ela nos estudos (Figuras 33, 37, 50 e 51), que foi o que não conseguiu realizar no Pavilhão de Barcelona em termos de espessura. A elevação também confirma que a lareira impede que a cobertura se projete à frente do limite estabelecido pelo muro enquanto perímetro, o que obriga que todas as extremidades da cobertura não ultrapassem a espessura do muro. Esta condição é uma novidade, à medida que a obra de Mies é caracterizada de acordo com o autor Josep Quetglas⁶⁴ pela predominância dos planos horizontais como definidores da forma e do espaço de sua arquitetura. O projeto da Casa com

⁶⁴ QUETGLAS, Josep. El horror cristalizado, 2001, p. 83.

Três Pátios portanto se trata de uma exceção que confirma a regra reconhecida por Quetglas, que por algum motivo tem o muro (e a lareira contígua a ele), um elemento vertical, como soberano enquanto até mesmo outros projetos desta série dos anos 1930, incluindo versões anteriores da Casa com Três Pátios, possuem uma cobertura que avança sobre o perímetro delimitado. Uma possível evidência desta escolha consciente de Mies está no reposicionamento das lareiras no projeto da Figura 24, tal qual no exemplo da Figura 23, de 1931. A posição da lareira no interior, fora do desenho do perímetro das casas, torna possível que a cobertura volte a obedecer a gramática formal do arquiteto.

Pode-se dizer que a estrutura física da Casa concilia dois grupos de materiais distintos, os tradicionais como os tijolos e o mármore travertino do muro e do piso, e os industriais pré-fabricados das esquadrias, colunas, cobertura (em função da espessura do desenho) e divisórias internas.

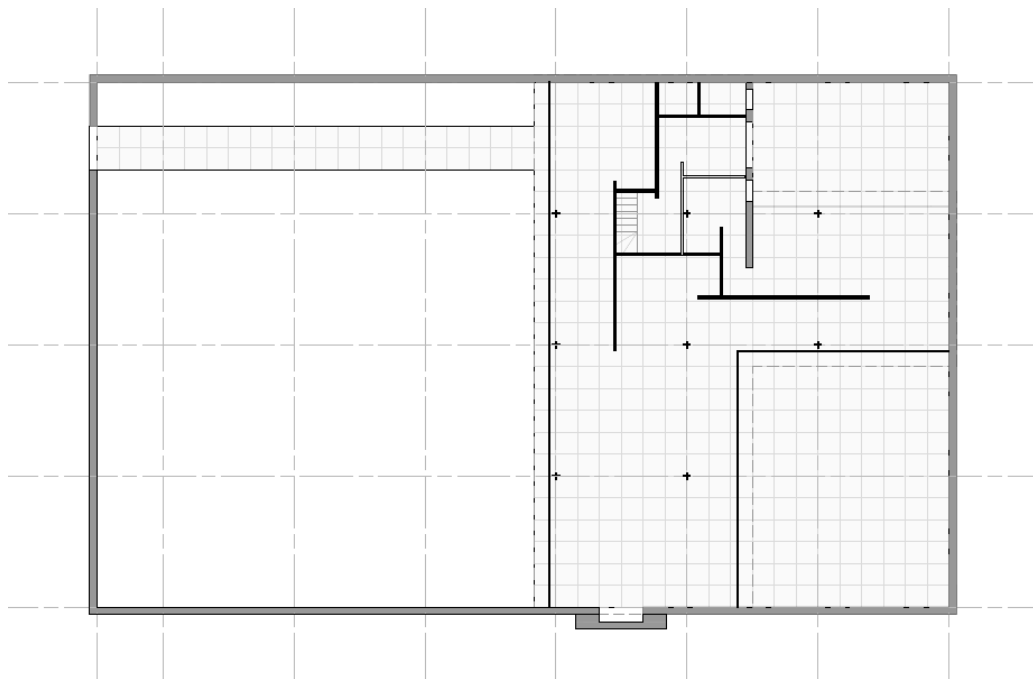


Figura 25: Casa com Três Pátios, Mies Van der Rohe.

Fonte: Produção da autora

O programa do interior é composto por um lavabo próximo ao acesso da casa, amplas circulações, duas áreas de estar, onde uma está mais próxima da lareira e do pátio externo e outra de um dos pátios internos e da sala de jantar. A cozinha e um quarto suíte se articulam em torno do menor pátio interno, enquanto o escritório, embora adjacente ao quarto, tem a vista impedida para o pátio mais íntimo em função de uma barreira que acredito ser um armário, portanto, este

ambiente se articula com o mesmo pátio que as áreas de estar e jantar estão mais próximos. A presença de uma escada para um subsolo indica mais um ambiente do programa, mas que não consigo deduzir.

O armário que aliado à divisória separa o quarto do escritório, resguarda a visão do menor pátio, o que confere um caráter mais privado e restrito não só pela via de acesso e programa, mas pela impossibilidade de compreensão do ponto de vista do olhar. Enquanto os outros pátios podem ser vistos em sua totalidade, deste só conseguiríamos ver o plano vertical frontal mais distante (Figura 33). Este pátio mais privado se assemelha com o objetivo mais consolidado que este ambiente adquiriu no aperfeiçoamento da tipologia da casa-pátio. Podemos enxergá-lo tanto quanto um resquício do início do estudo de Mies, ainda bastante focado na variação desta tipologia, quanto um vestígio de antecedência do desenvolvimento do pátio privativo.

O muro da Casa é um elemento externo que é visto em todos os ambientes e através deles. Sua onipresença é proporcionada pela transparência dos planos de vidro e pela disposição descontínua das divisórias internas. Além disso, há uma relação de contraste material, sobretudo entre o muro enquanto plano de fundo do vidro, dos demais planos verticais e do ambiente externo acolhido internamente em função da transparência, enquanto estabiliza e restringe o espaço que possui uma discriminação ambígua de interior e exterior. O muro, portanto, desempenha um papel de expansão do campo de projeto do que se refere à definição do interior.

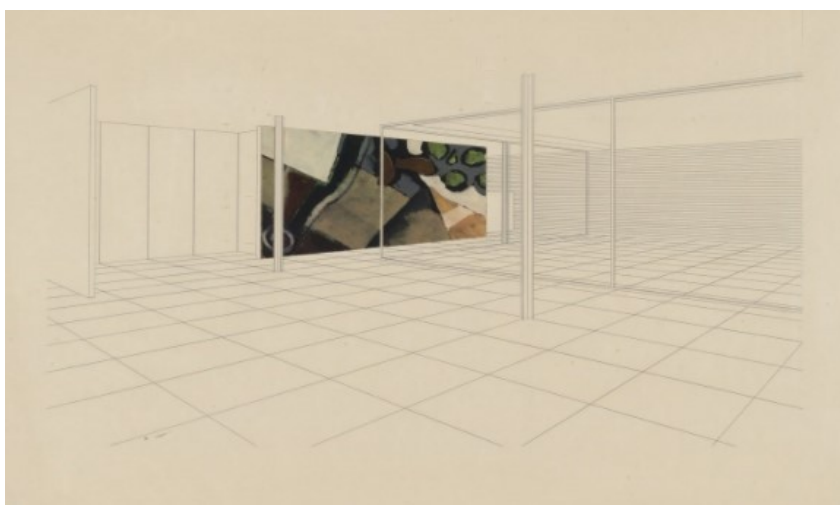


Figura 26: Perspectiva interna, Casa com Três Pátios, Mies Van der Rohe, após 1938.

Fonte: MoMA

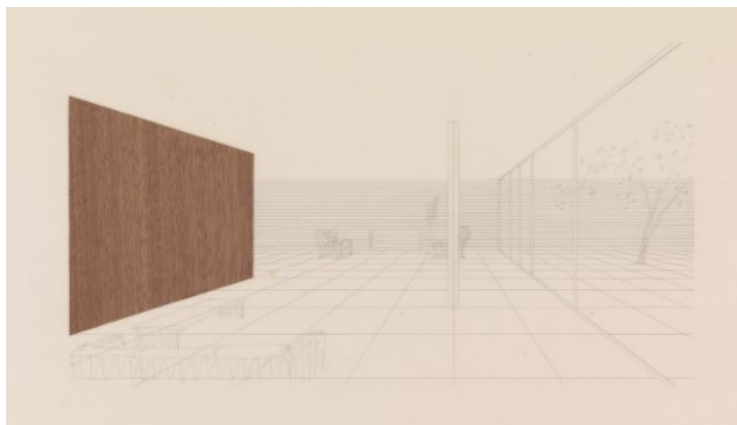


Figura 27: Perspectiva interna, Casa com Três Pátios, Mies Van der Rohe, após 1938.

Fonte: MoMA

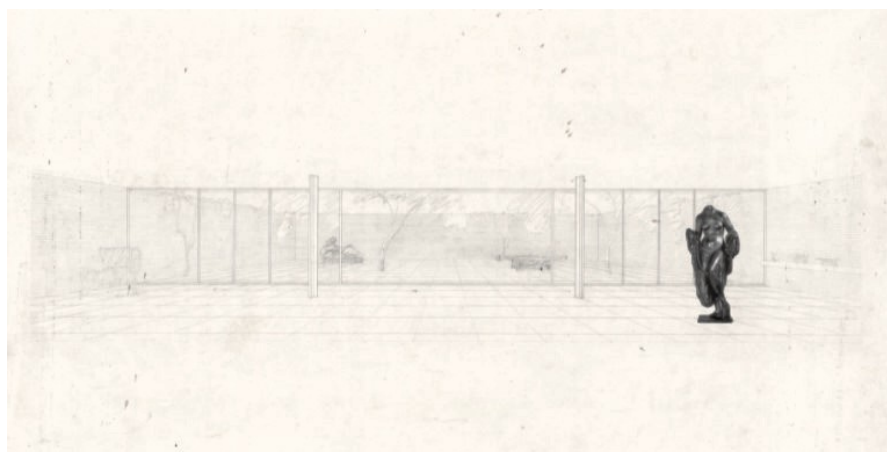


Figura 28: Perspectiva interna, Casa com Três Pátios, Mies Van der Rohe, após 1938.

Fonte: MoMA

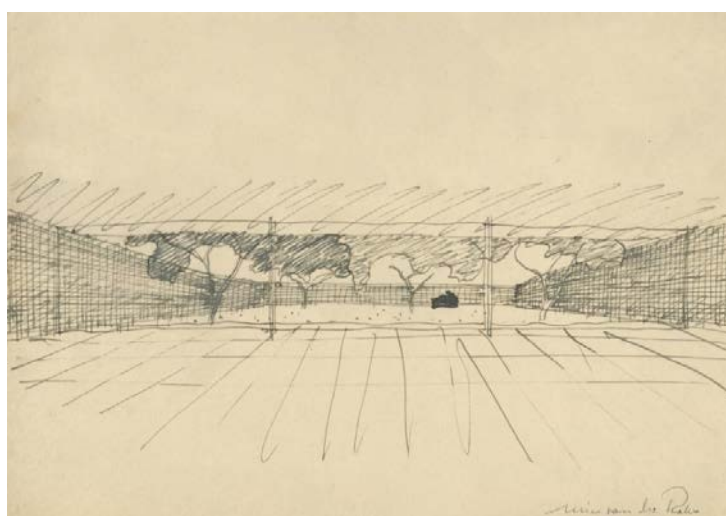


Figura 29: Casa com Três Pátios, perspectiva interna. Mies Van der Rohe, 1935

Fonte: MoMA

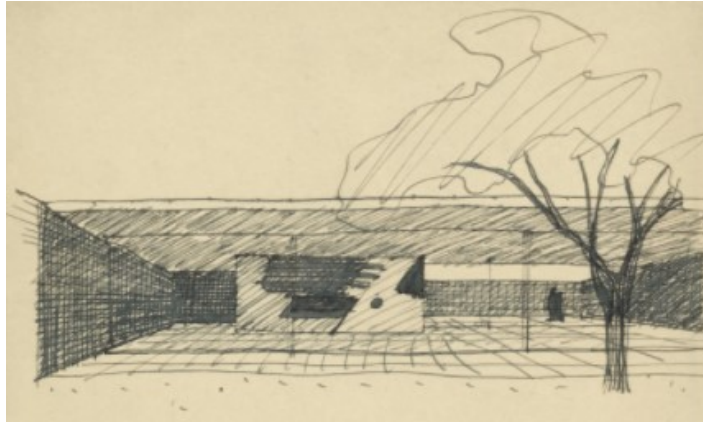


Figura 30: Casa com Três Pátios, perspectiva externa. Mies Van der Rohe, 1935

Fonte: MoMA

Iñaki Ábalos traz pelo menos duas questões que gostaria de evidenciar acerca deste suposto protagonismo do muro na Casa com Três Pátios, que não muito comum no repertório de Mies:

porque os muros não estão aí para delimitar o lote, nem para sustentar as empenas da casa, nem tampouco, ou muito menos, para propiciar esse mecanismo de controle ambiental – iluminação, temperatura, umidade, ventilação – que é originalmente o pátio. Os muros estão aí para propiciar privacidade, para ocultar quem habita⁶⁵

A primeira questão que compartilho com o autor diante desta tentativa de uma resposta é: Por que um muro alto e contínuo quando não há um contexto do qual se separar de forma tão abrupta? A segunda questão é complementar à primeira e ao que já foi discutido na seção anterior deste trabalho. Embora Mies tenha conscientemente iniciado uma investigação com foco na tipologia da casa-pátio, há uma forte evidência de que pode ter havido um desvio de percurso, já que o muro não é desenhado estrategicamente a fim de criar um microclima e a dispersão dos pátios não os fazem configurar um partido forte em relação a eles, acontece o contrário justamente, os pátios são absorvidos e se confundem com o interior.

Ao contrário do que Ábalos sugere, a privacidade do indivíduo é uma consequência inevitável do projeto, não um objetivo diretamente relacionado ao desenho do muro. Quando consideramos o desenho da Casa como parte de um

⁶⁵ ÁBALOS, 2001, p. 24.

processo, é possível identificarmos neste caminho de quase dez anos de investigação elementos arquitetônicos que se mantiveram ou foram sendo modificados em cada versão, como os exemplos da cobertura e da lareira citados acima.

Proponho como uma resposta alternativa às questões lançadas que o muro é justificado por uma necessidade de desenho identificada durante o processo de investigação projetual, o que configurou um exercício de exploração da autonomia do objeto arquitetônico. Esta proposta está na via oposta da de Ábalos, que provavelmente subordina a arquitetura ao sujeito em função de privilegiar em sua análise o ponto de vista de um visitante na Casa.

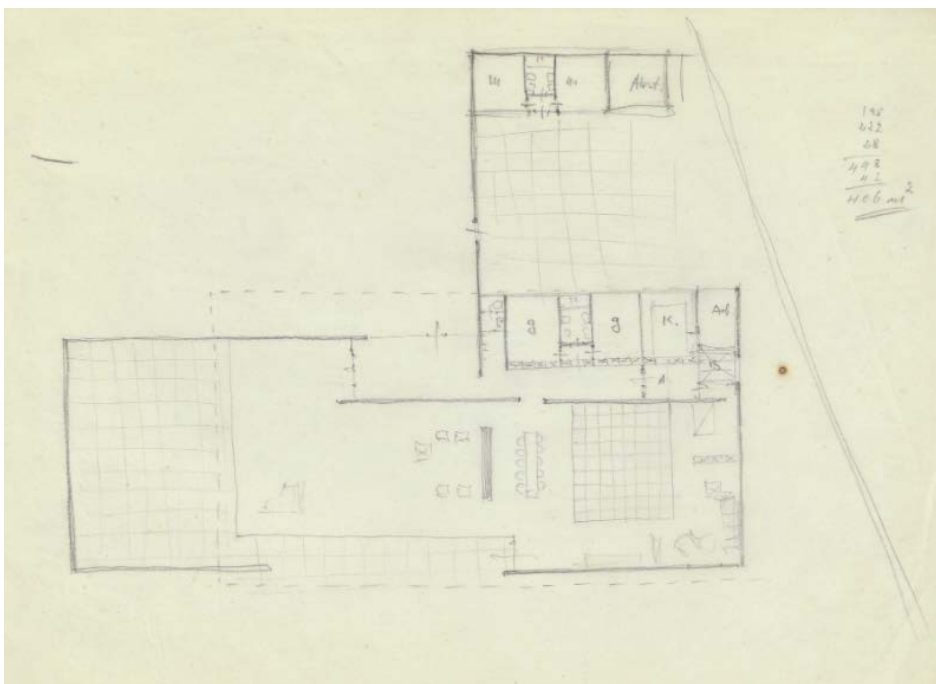


Figura 31: Estudo para uma casa com três pátios, 1935.

Fonte: MoMA

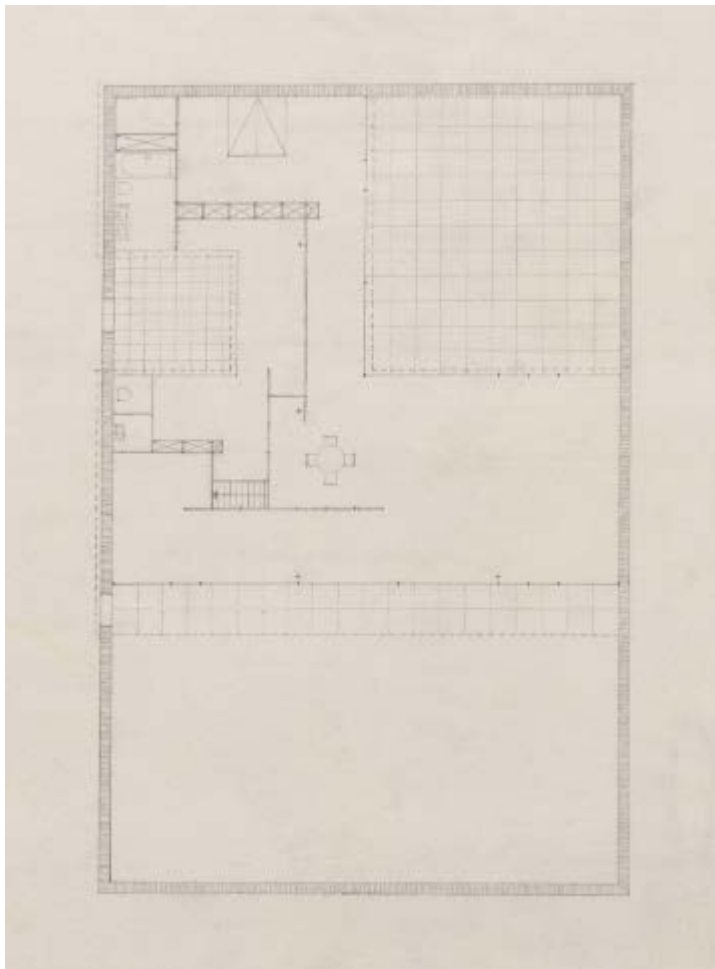


Figura 32: Casa com Três Pátios, primeira versão, 1935

Fonte: MoMA

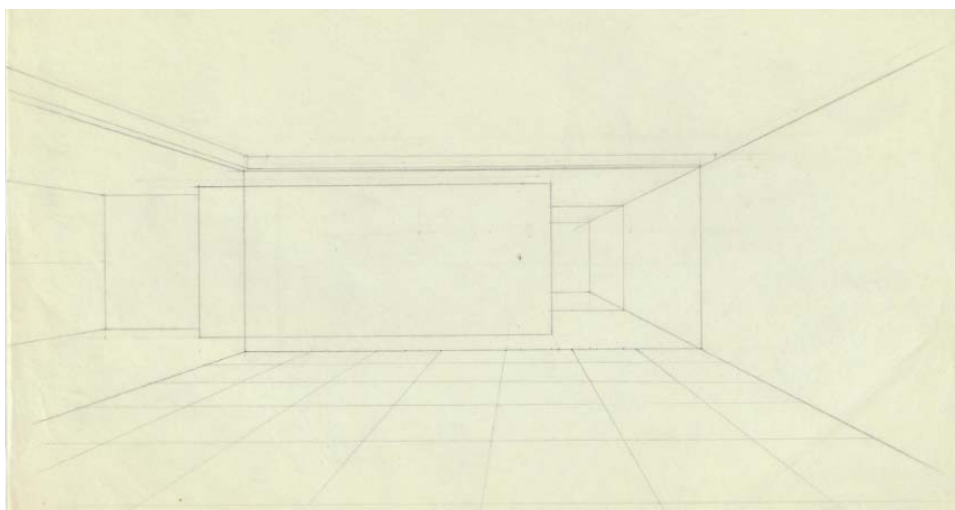


Figura 33: Perspectiva interna para uma das casas pátio, 1935

Fonte: MoMA

Uma ordenação de desenhos do período da atividade profissional de Mies em ordem cronológica, incluindo este período de experimentação, apresenta uma possibilidade de observação. Enquanto elemento de projeto, o muro de alvenaria apresenta uma progressão de extensão em comprimento e altura dentro do repertório do arquiteto, enquanto deixa de ser um dispositivo de conciliação entre terreno e objeto arquitetônico e passa a ter um protagonismo no espaço interno, além de ter ocorrido também uma espécie de emancipação da casa em relação ao sítio por esta via.

Um dos pontos que podem validar o que tenho a defender é se considerarmos a investigação projetual na qual se situa a Casa com Três Pátios como um processo de pesquisa de passagem do que seria um *tipo* de casa-pátio para um de *uma* casa com pátios. À medida que Mies, tendo como ponto de partida a tipologia da casa-pátio (Figura 34), experimenta e mobiliza diversas variações formais, ou seja, experimenta sua própria redução (provavelmente culinária, dado o caráter irreversível do experimento) a partir de um tipo conhecido, caminha em uma direção menos específica de composição formal.

Conforme Mies vai aumentando o muro e experimenta a autonomia que o desenho confere ao objeto, é conduzido a um caminho que arrisco dizer que possui como motivação àquele *Recinto* (ou Paraíso). Esta tomada idealista se dá em função da mudança de prioridade caracterizada por um ímpeto primevo de separação e criação do exterior, isto é, da redução seletiva da natureza para o que é permitido do lado dentro. Em seu texto, Ábalos reconhece que esta pesquisa de Mies ia na direção contrária de outros arquitetos contemporâneos a ele, que se fixaram na otimização de tipos standardizados de habitação, alinhados ao funcionalismo.

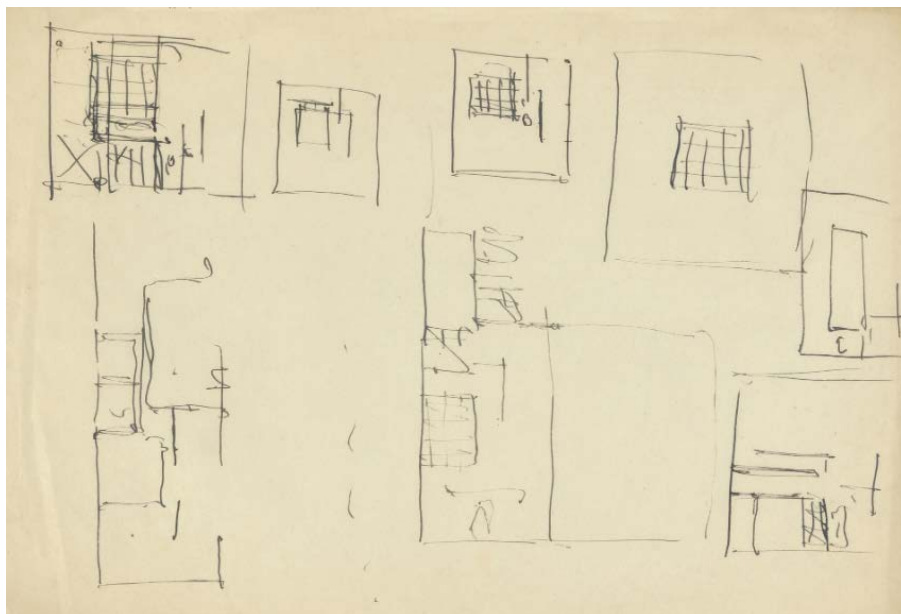


Figura 34: Estudos de composição em planta para casa-pátio, 1934.

Fonte: MoMA

Outro aspecto desenvolvido no processo de síntese redutiva foi a de simplificação formal, visto pela passagem de formas fragmentadas (Figuras 31, 35 e 36) para formas mais compactas (Figuras 38, 40 e 42) de definição do perímetro e por consequência, da homogeneidade interna e de qualidade construtiva reconhecível, tal como no verbete *expansiveness and constriction* de Jason e Tigges.

Este aspecto está intrinsecamente relacionado à escolha do tijolo não apenas como material, mas enquanto sistema construtivo próprio para o desenho estabelecido. Àbalos propõe o que enxergo como um equívoco quando diz que a escolha do tijolo ao invés do concreto, que combinaria com os demais materiais industriais, se dá por um gesto de ativação de memória ao assumir um material tradicional. Esta ativação teria relação com um suposto histórico da tipologia da casa-pátio e do processo construtivo da alvenaria, com o reconhecimento limitado à ascendência greco-romana.

A meu ver, Mies não lança mão do tijolo e do mármore de forma nostálgica, uma vez que estes materiais são rigorosamente paginados e relacionados com a proporção espacial e dos demais elementos arquitetônicos, ou seja, são determinados em primeiro plano, na forma abstrata do desenho. Tal atitude pode ser interpretada como uma tentativa de equivalência dos materiais mais tradicionais aos mais novos apontando para uma possibilidade de inovação de ambos os processos, sobretudo da alvenaria.

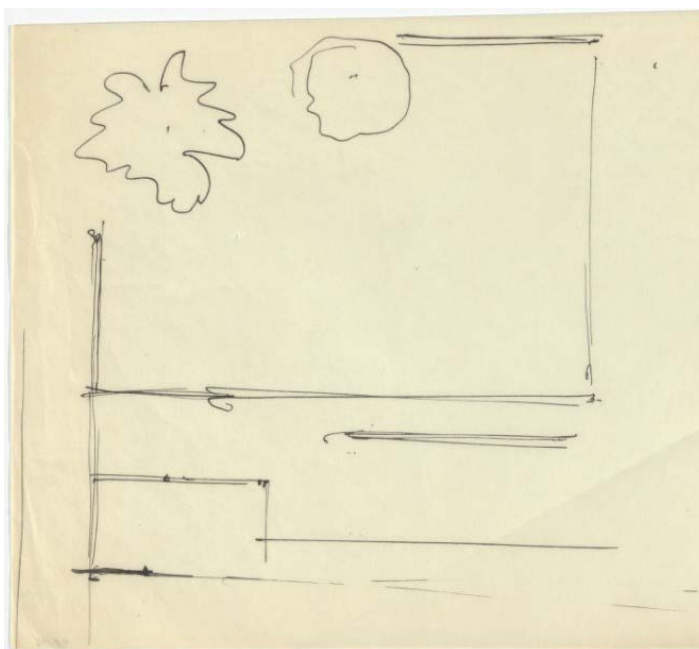


Figura 35: Estudo para casa-pátio, 1933.

Fonte: MoMA

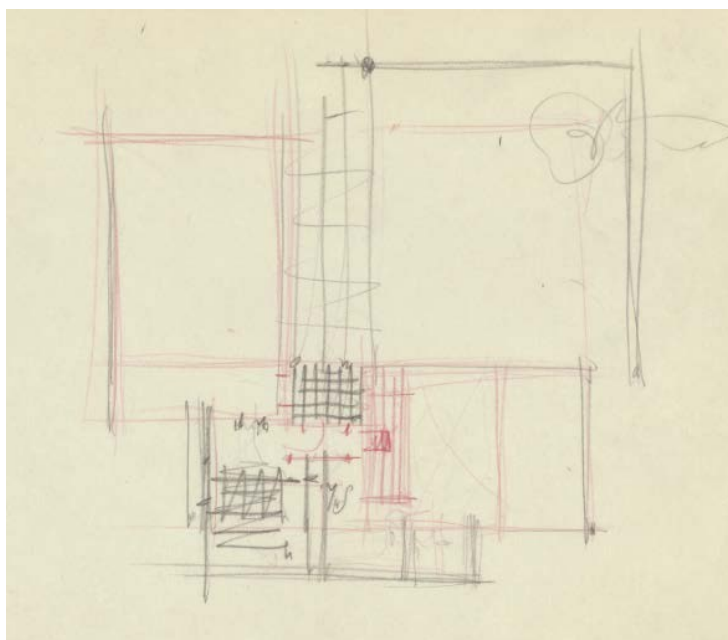


Figura 36: Estudo para casa-pátio, 1935.

Fonte: MoMA

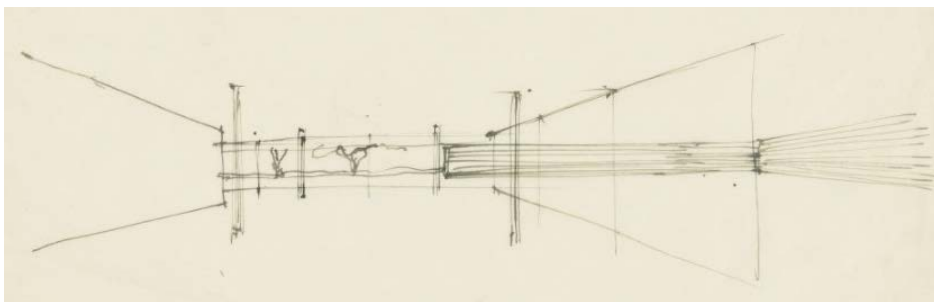


Figura 37: Estudo de perspectiva interna para casa-pátio.

Fonte: MoMA

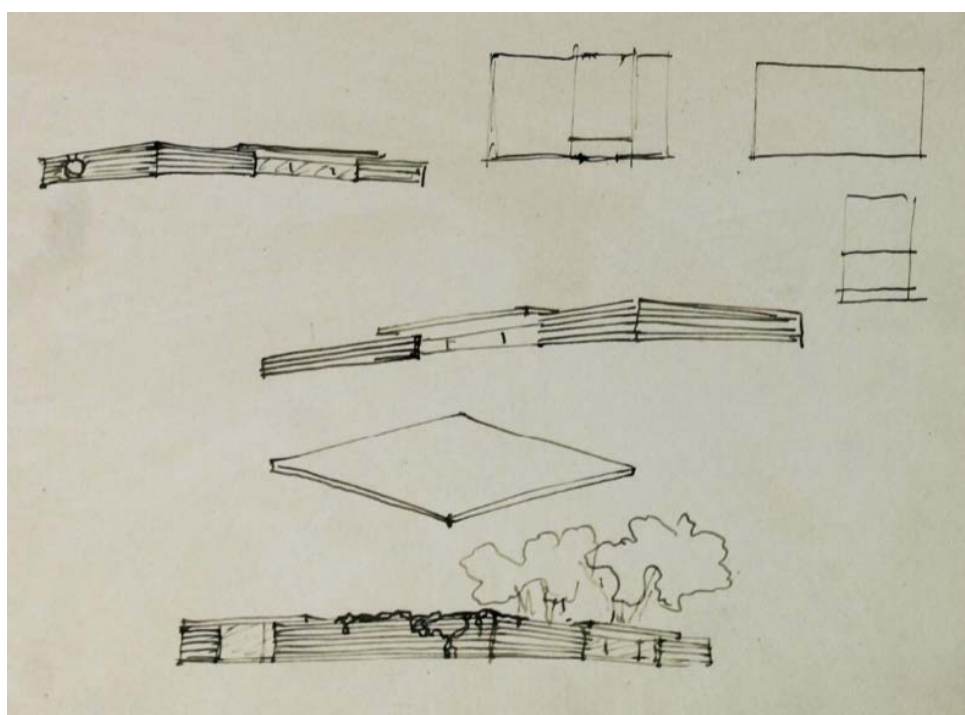


Figura 38: Estudos de composição em perspectiva externa, 1934.

Fonte: Art Institute Chicago

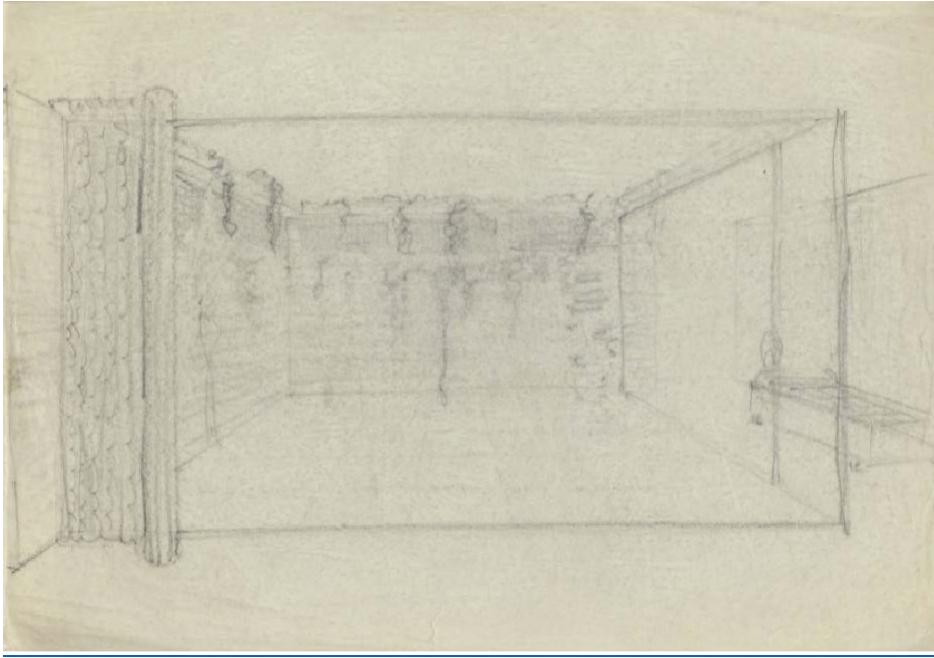


Figura 39: Perspectiva de pátio interno, 1934.

Fonte: MoMA

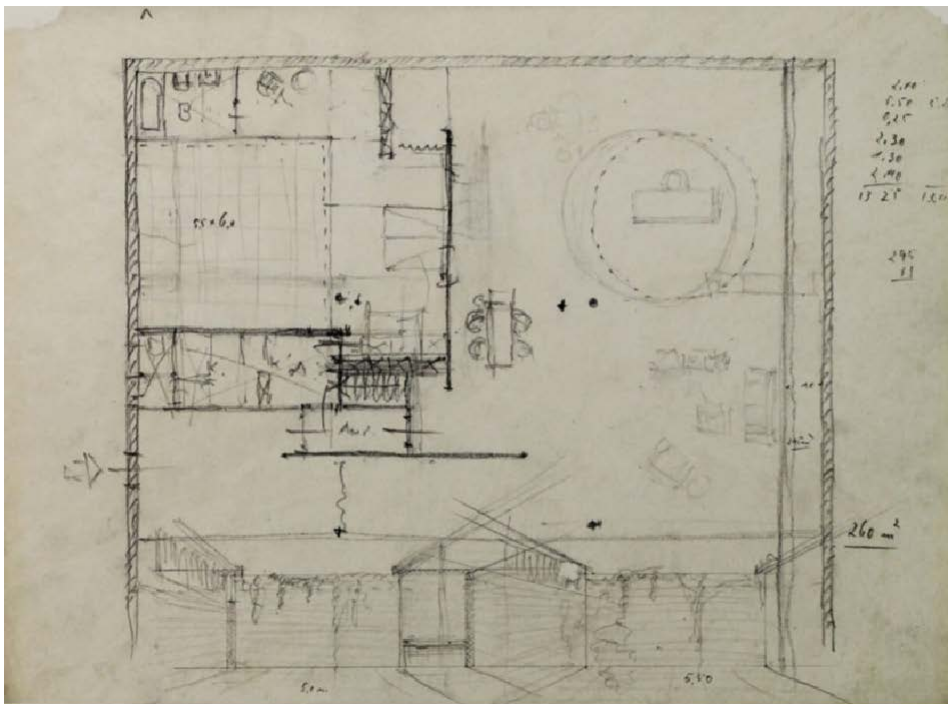


Figura 40: Estudos em planta baixa e perspectivas internas, casa com dois pátios, 1934.

Fonte: Art Institute Chicago

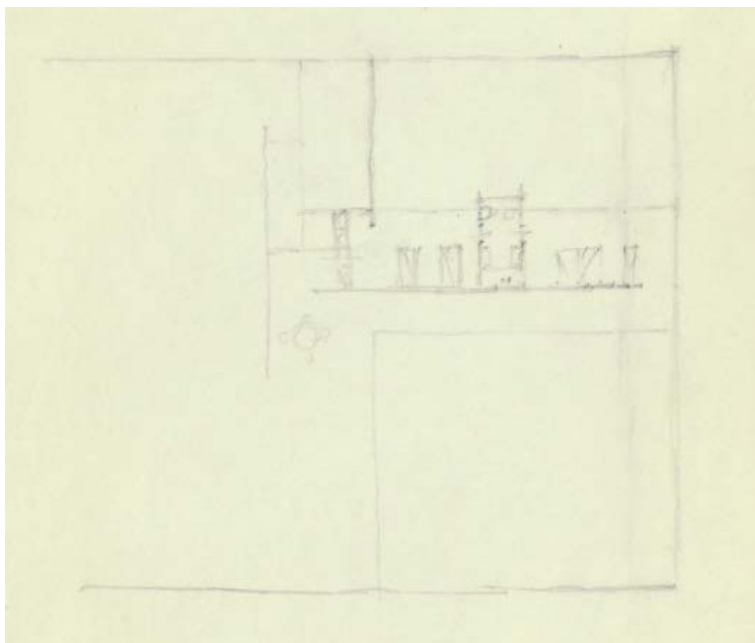


Figura 41: Estudo para casa com três pátios, 1935

Fonte: MoMA

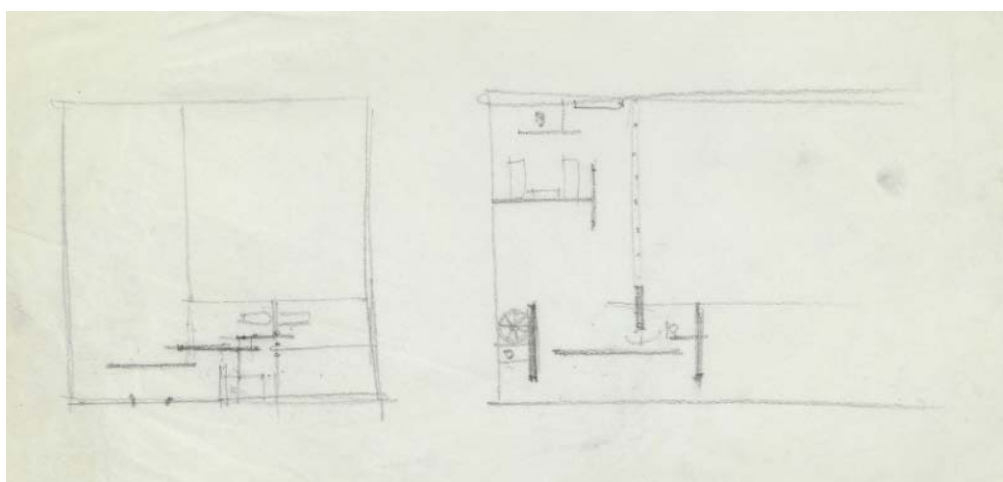


Figura 42: Estudos para casa-pátio, 1934

Fonte: MoMA

Em uma reflexão acerca da incorporação de pré-fabricados enquanto comprometedor da faculdade inventiva dos arquitetos, Argan propõe o seguinte:

O tijolo é uma matéria ou *é já*⁶⁶ um princípio de forma? Quando contemplamos um muro de tijolos, devemos logo reconhecer que ele possui determinadas qualidades formais, resultantes da malha ou do retículo da alvenaria, isto é, da dimensão da forma e da combinação dos elementos. (...) existe uma diferença

⁶⁶ Grifo meu.

estrutural entre as alvenarias dos vários períodos históricos ou das várias civilizações, e a diferença não depende de um grau diverso de progresso da técnica de alvenaria (...) o tijolo não é matéria bruta, mas é já um valor de forma

67

Desta forma, é reconhecido que o tijolo embora seja um material histórico, não se trata de um material estático. Um sistema aparentemente simples como o da alvenaria possui a qualidade de inovação e aperfeiçoamento por conta da variabilidade do módulo do tijolo e do retículo das juntas. É possível que Mies já estivesse familiarizado com este aspecto em vista do repertório com este material em projetos anteriores.

A utilização da alvenaria com uma aproximação de equivalência aos demais elementos pré-fabricados da *Casa* reforça o aspecto da autonomia do ponto de vista de uma lógica interna própria de construção racionalizada e com abertura inovativa.

3.2

Casa Hubbe, 1934

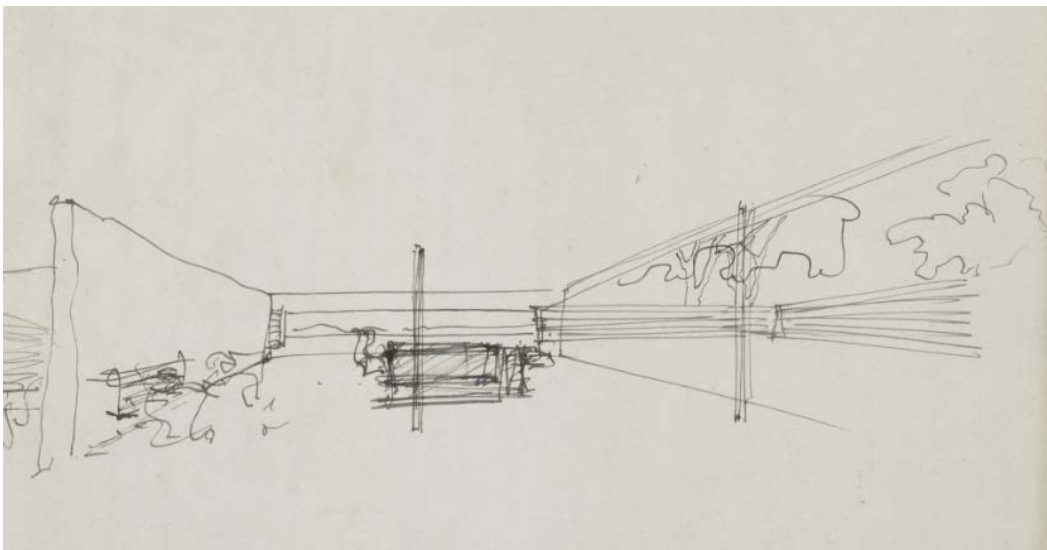


Figura 43: Estudo de perspectiva interna, Casa Hubbe, 1934

Fonte: MoMA

⁶⁷ ARGAN, Giulio Carlo. Módulo-medida e módulo-objeto in: Projeto e destino. São Paulo: Editora Ática, 2000, p. 100

A Casa Hubbe foi um dos projetos que Mies conduziu paralelamente à sua investigação e que certamente se apresentou como um campo de aplicação destas diretrizes enquanto sofreu suas influências e que ao fim também influenciou os desenhos e projetos que viriam na sua sequência. Esta casa foi encomendada por um cliente com um sítio e programa bem estabelecidos, porém não foi construída. Os desenhos que compõem o projeto vão desde croquis com intenções espaciais muito semelhantes dos demais projetos com pátio desenvolvidos por Mies no mesmo período, às plantas baixa finalizadas a princípio em duas opções, com partidos arquitetônicos dissidentes.

A opção mais justificada, demonstrada nas Figuras 35 e 36, possui o seguinte memorial descritivo:

A casa deveria ser construída em Magdeburg, na ilha Elbe, sob árvores belas e antigas, de onde se tem uma vista ampla da ilha. (...) A melhor vista era para o leste; ao sul, a vista era tediosa, quase incômoda. Este defeito teria que ser corrigido pela planta da casa. Por essa razão ampliei a área de estar por meio de um pátio que, delimitado por um muro, bloqueava a vista para o sul sem prejudicar a incidência plena do sol. Em direção ao rio, a casa é totalmente aberta e se funde com a paisagem. Desta forma, não aceitei simplesmente as condições do contexto, mas consegui que houvesse uma bela alternância de espaços, entre recolhimento e amplitude. Esta articulação também corresponde ao programa solicitado pelo cliente, (...) a privacidade necessária é combinada com a liberdade que os cômodos abertos conformam.⁶⁸

Mies considera como condicionantes do desenho demandas pré-estabelecidas pelo contexto como a vista, a orientação, o vento e a privacidade requerida em seus diferentes graus de acordo com cada ambiente, o que resulta em uma planta aberta e com o interior fragmentado entre duas áreas. Além disso, conta com soluções já conhecidas do repertório do arquiteto, a exemplo da

⁶⁸ Tradução livre da autora de: “*The house was to be built on the Elbe island in Magdeburg, under old beautiful trees with a far-reaching view over the Elbe. (...) The beautiful view was to the east; to the south the view was dull, almost disturbing. This defect would have had to be corrected by the building plan. For that reason I have enlarged the living quarters by a garden court surrounded by a wall and so locked out this view while allowing full sunshine. Toward the river the house is entirely open and melts into the landscape. Thereby I not only entered into the situation but obtained a beautiful alternation of quiet seclusion and open spaces. This articulation also corresponds to the dwelling needs of the client, (...) the required privacy combined with the freedom of the open room forms.*” The Hubbe House, Magdeburg, 1935. Em: NEUMEYER, 1991, p. 314.

perspectiva interna que reproduz uma mesma vista interna do Pavilhão de Barcelona.

A outra proposta (Figuras 38, 39 e 40) se difere da primeira justamente por reduzir a importância do contexto sob as condições mencionadas, possuindo atitudes de projeto opostas da primeira. Enquanto Mies atribui a uma casa o caráter de seu espaço se fundir com a paisagem, a outra responde com aberturas muito bem delimitadas em elevação e em planta, o que possui relação direta com a forma adotada para o perímetro da casa. Uma possui três pátios bem definidos, ao contrário da outra, que possui três áreas livres com relação direta apenas com a área social. Apesar da diferença entre as duas, o espaço desenhado no estudo de perspectiva interna (Figura 34) é perfeitamente possível em ambas as casas. A opção que possui o formato quadrado pode ser facilmente identificada como um provável ascendente da Casa com Três Pátios, principalmente na etapa apresentada na Figura 38, ainda com dois pátios, o desenho se confunde na catalogação tanto do MoMA quanto do Art Institute Chicago ora como parte do projeto da Casa Hubbe, ora como parte da série de estudo de Mies sobre a tipologia da casa-pátio. O formato quadrado possui menor área e sugere uma unidade no desenho, o que coincide com o fato de haver um muro com maior continuidade de extensão em relação à opção de formato retangular. Entre a opção que responde às condicionantes do contexto e a segunda, podemos dizer que a última representa a interpretação de Mies, sua *redução* para uma arquitetura que utiliza da constrição para particularização do espaço interno, onde uma mesma superfície percorre tanto o limite externo e os ambientes mais privados.

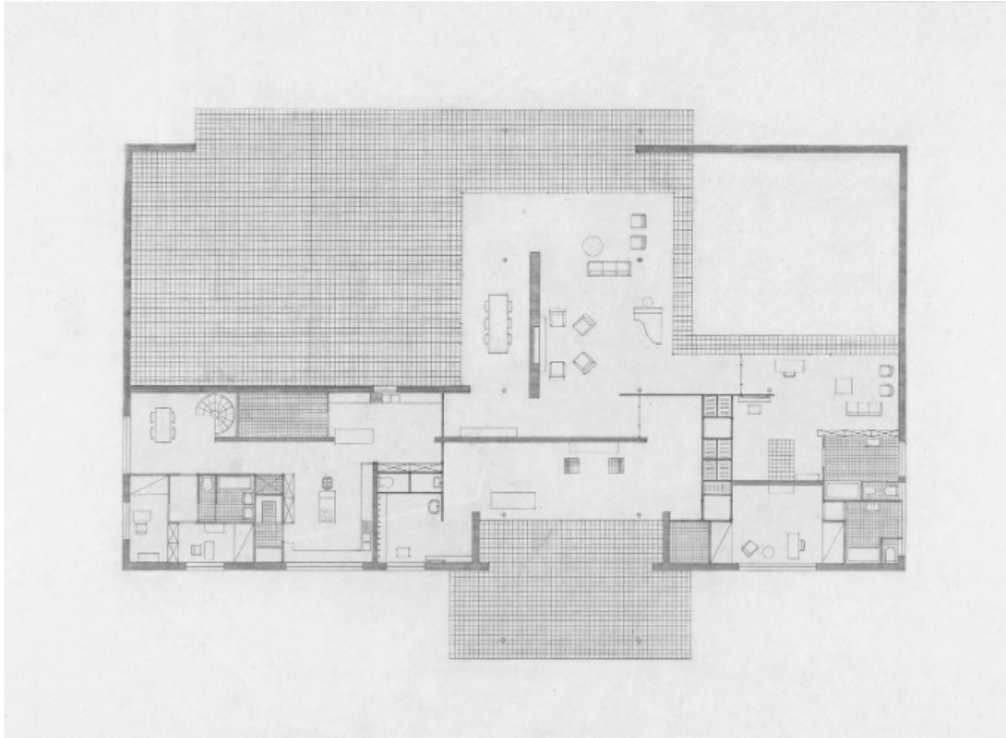
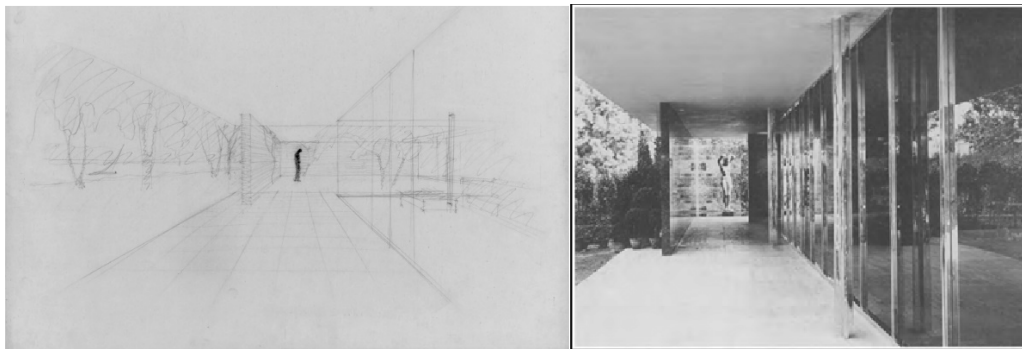


Figura 44: Planta baixa versão final, Casa Hubbe, 1934.

Fonte: MoMA



Figuras 45 e 46: Estudo de perspectiva interna, versão final Casa Hubbe, 1934;

Fotografia de interior do Pavilhão de Barcelona, 1929.

Fonte: MoMA e DODDS, 2001, respectivamente.

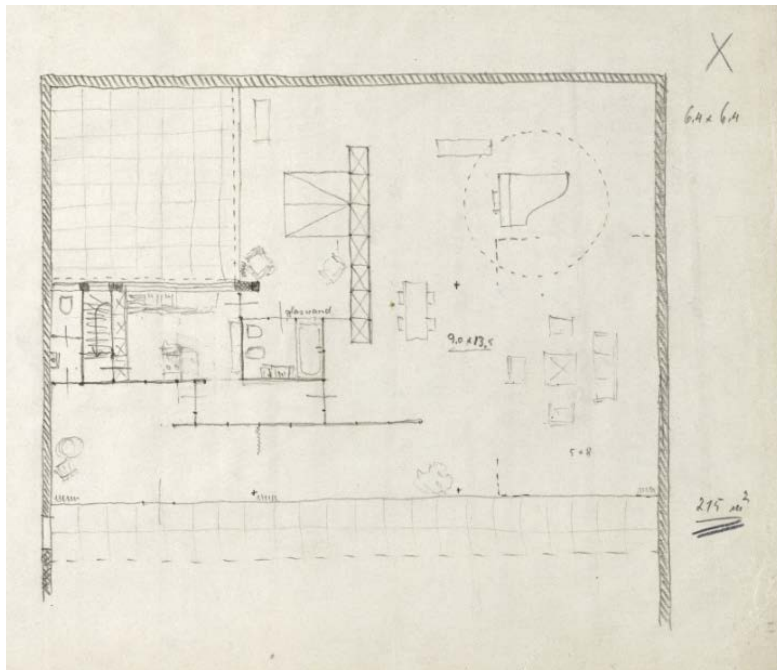


Figura 47: Estudo em planta baixa, Casa Hubbe, 1934.

Fonte: MoMA

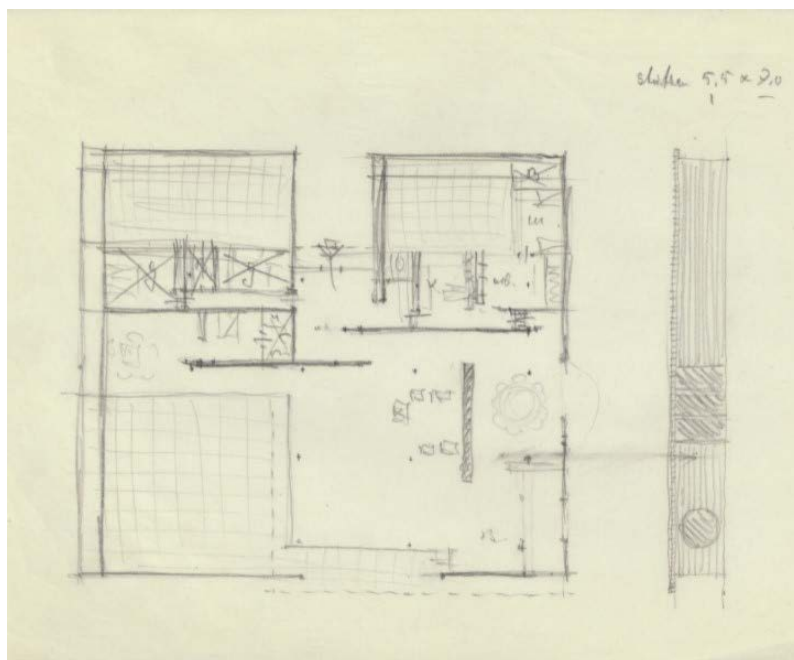


Figura 48: Estudo em planta baixa e elevação, 1934.

Fonte: MoMA

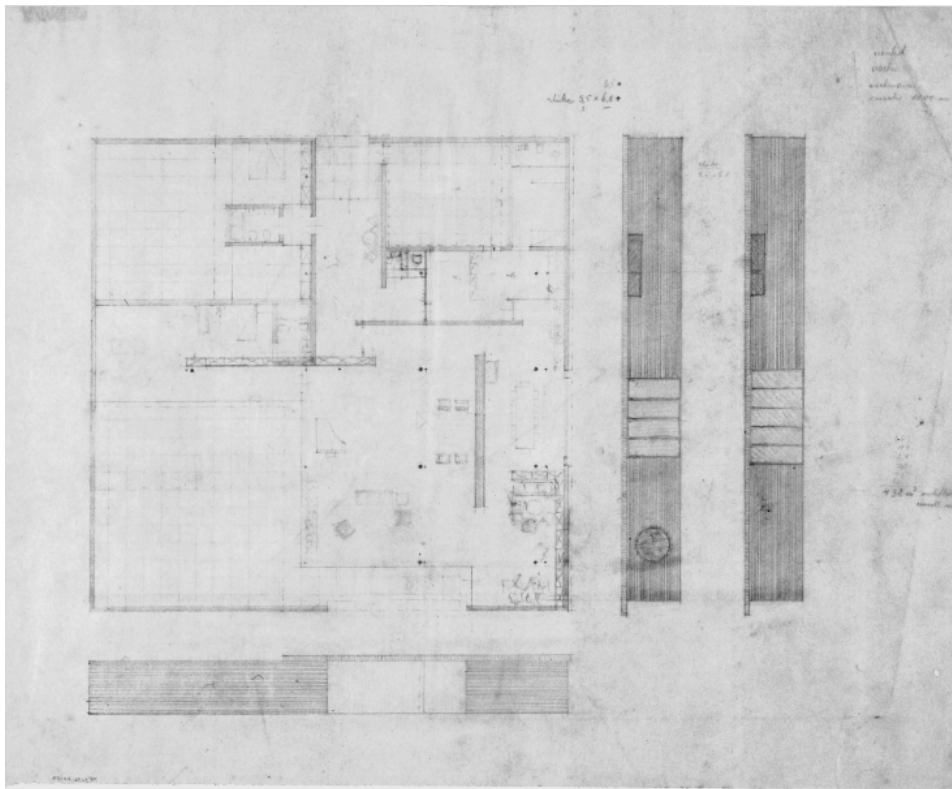


Figura 49: Planta baixa e elevações, Casa Hubbe, 1934

Fonte: MoMA

3.3

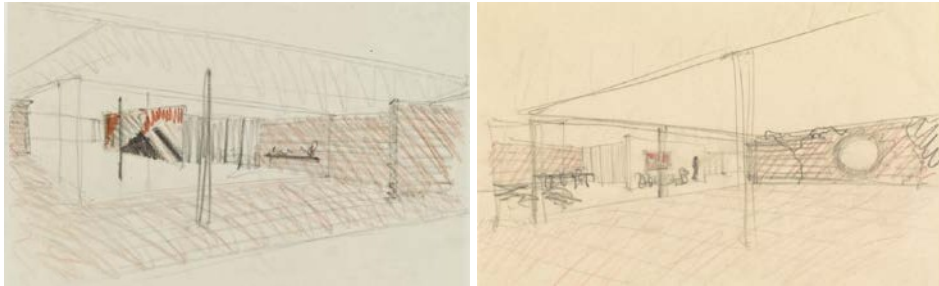
Casa Lange, 1935

A Casa Lange também foi um projeto onde Mies explorou a composição da planta com mais de um pátio a partir da demanda de um cliente e assim como a Casa Hubbe, não foi construída. As diretrizes de projeto também são semelhantes às do anterior:

Projetei uma casa como essa [casa-pátio] para Ulrich Lange, em 1935. Deveria ter sido construída perto da fronteira holandesa [com a Alemanha] onde o clima é agradável, mas pode ser prejudicado pelos ventos fortes. A casa Lange tinha dois pátios. O pátio entre a cozinha e a garagem é um espaço fechado. O pátio da área de estar é aberto para permitir vistas do contexto circundante, enquanto oferece a proteção necessária contra o vento.⁶⁹

⁶⁹ Tradução livre da autora de: "I proposed such a house in 1935 for Ulrich Lange. This would have been built near the Dutch border where the climate is pleasant but where outside living can be spoiled by strong winds. The Lange house had two courts. The court for the kitchen and garage formed an enclosed space. The court for the living room remained open to permit views of the surrounding country

Novamente a principal justificativa para a presença do muro na casa é o manejo e proteção contra o vento, quase como um elemento topográfico artificial, onde sua extensão depende desta condicionante. As perspectivas internas demonstram assim as dos outros projetos que o muro participa do espaço interno como elemento de expansão à medida que mantém a altura do pé direito em toda a sua extensão.



Figuras 50 e 51: Estudos de perspectiva interna, Casa Lange, 1935.

Fonte: MoMA

Apesar de haver dois pátios neste projeto, apenas um é integrado com a área social do interior, ou seja, existe uma diferenciação de atribuição funcionalista mais marcada e polarizada entre social e serviço.

Este projeto conta com o registro da planta baixa geral com destaque para o projeto da área externa no pátio social (Figura 44), o que pode ser visto como uma novidade no trabalho do arquiteto. Esta figura representa uma maturidade de desenho quando observamos o projeto do exterior integrado ao do interior, à medida que Mies ensaia não apenas em perspectivas, mas em planta, a influência no interior a partir da disposição de estátuas, mobiliário e vegetação sobre o muro como pano de fundo, que estabiliza a apresentação destes objetos.

but provided the necessary protection against the wind." Mies van der Rohe, letter to Stefano Desideri em: CHARITONIDOU, 2019, p. 6.

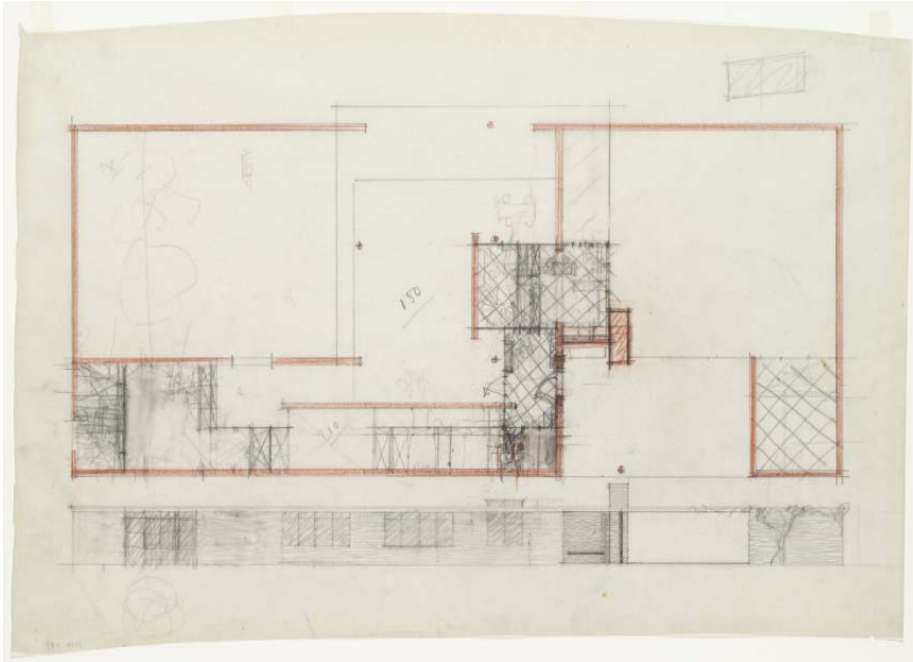


Figura 52: Estudo de planta baixa e elevação, Casa Lange, 1935

Fonte: MoMA

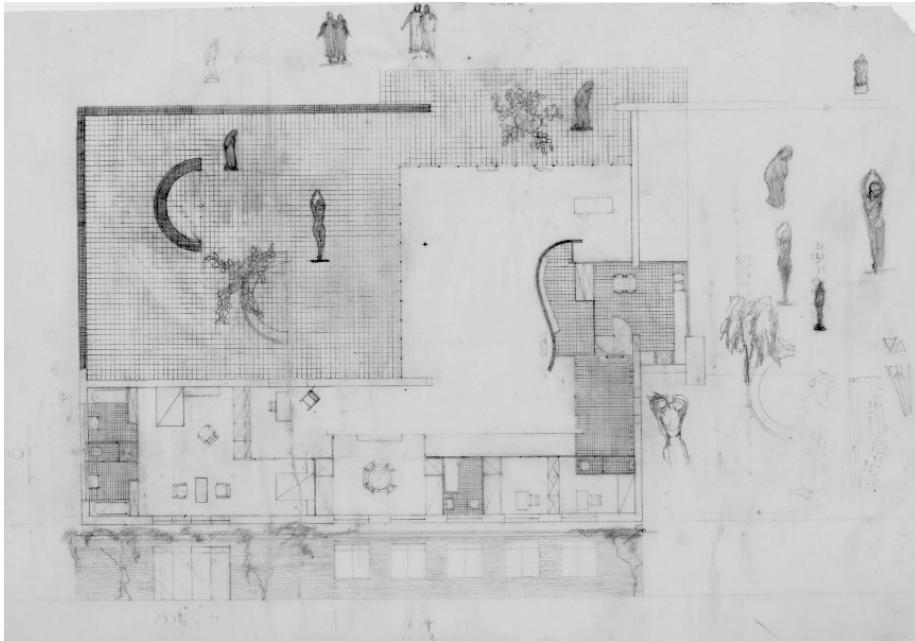


Figura 53: – Projeto de área externa, Casa Lange, 1935.

Fonte: MoMA

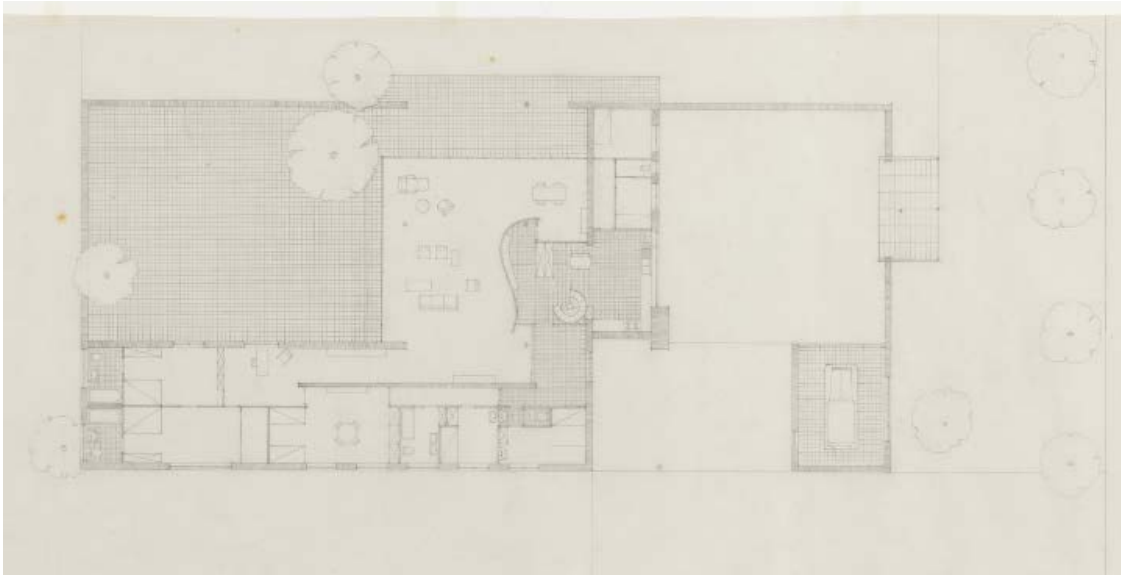


Figura 54: Planta baixa versão final, Casa Lange, 1935.

Fonte: MoMA

3.4

Em direção a uma outra Casa

Em 1938, ano da última versão do desenho da Casa, foi o ano de migração de Mies Van der Rohe da Alemanha para os EUA por conta da Segunda Guerra Mundial. Neste mesmo ano, Mies assume a direção do Departamento de Arquitetura do Armour Institute of Technology em Chicago, onde leciona e se torna responsável por vários projetos de expansão do campus.

Após a Casa o muro desaparece nos projetos em sequência nos EUA e podemos considerar tanto as culturas construtiva e social distintas das que havia na Alemanha, e por isso inviabilizam o uso deste elemento. Em uma carta de 30 anos mais tarde, Mies conta seu ponto de vista a respeito de sua última fase de atuação na Alemanha:

(...) Fiz estes projetos na Bauhaus e durante os anos de 1931 a 1938, foi uma pena que não tenham sido construídos àquele momento. Estou certo de que as casas-pátio são uma das melhores soluções possíveis para baixa densidade

residencial, e penso que são particularmente adequadas para a vida na cidade onde a privacidade é um requisito muito importante.

Durante os anos 1930 fizemos plantas para casas-pátio de vários tamanhos, algumas com um, dois ou três pátios. O uso de paredes independentes da estrutura e grandes planos de vidro dentro de um muro periférico proporcionou a estas plantas uma grande riqueza, mesmo quando a casa era consideravelmente pequena. Porém, sem os grandes planos de vidro penso que o caráter essencial destas plantas não teria sido possível. (...)

Eu acho que uma ideia de arquitetura realmente boa suporta o desenvolvimento e variabilidade sob esta forma, porque uma ideia de fato boa sempre terá uma aplicação geral. Acho que essa atitude é muito importante na arquitetura hoje.⁷⁰

Sobre a riqueza da experiência de investigação descrita, Mies considera que a melhor característica dada pelo que chama de *caráter essencial das plantas* é a amplitude proporcionada pelos planos de vidro, e conseguimos facilmente identificar através dos projetos da fase americana como a transparência assumiu um lugar de prioridade na obra do arquiteto. A esta altura vemos um arquiteto menos idealista, que lamenta que alguma casa não tenha sido construída à época, mas que se refere como o grande saldo positivo deste experimento a evocação do *tipo* enquanto ferramenta exploratória. O *tipo* é citado a partir do reconhecimento de uma ideia de arquitetura que suporta variabilidade e aplicação geral, ou seja, como uma chave para acessar uma gama de soluções contidas nas possibilidades do desenho, que àquela altura, não importava mais se eram casas-pátio ou qualquer outra tipologia.

⁷⁰ Tradução da autora de: Mies van der Rohe, letter to Stefano Desideri em: CHARITONIDOU, 2019, p. 6.

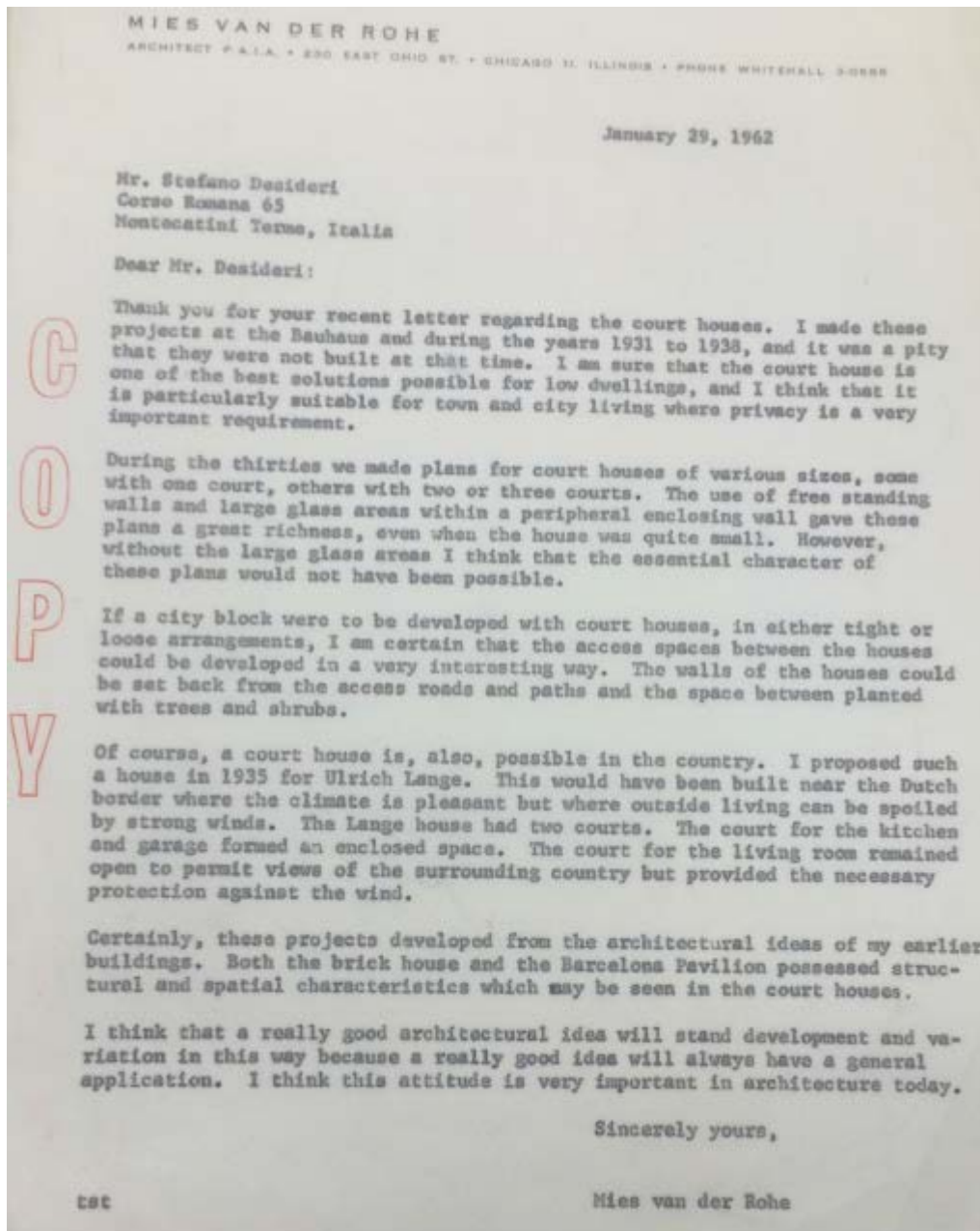


Figura 55: Carta de Mies van der Rohe sobre a série de projeto das casas-pátio.

Fonte: CHARITONIDOU, 2019.

Em um momento anterior, Mies concede uma entrevista a Norberg Schulz em 1958, onde elabora uma diferenciação entre arquitetura e construção, onde opõe um ao outro a partir do grau de idealização contido em cada um:

Nós [Departamento de arquitetura] não gostamos da palavra “design”. Significa tudo e nada. Muitos acreditam que podem fazer tudo: desenhar um pente a construir uma estação de trem. O resultado: nada é bem-feito. Nós somos principalmente preocupados com construção. Nós preferimos “construção” a

“arquitetura”; e os melhores resultados pertencem ao domínio da “arte de construir”. Muitas escolas se perdem em sociologia e design; o resultado é que se esqueceram de como construir. A arte de construir começa com o arranjo cuidadoso entre dois tijolos.⁷¹

Mies revela na entrevista uma espécie de superação à experiência de projeto conduzida na Bauhaus, onde o projeto era abordado em diversas escalas, o que não considerava mais importante àquele momento. O arquiteto parece preferir a construção à arquitetura em função da primeira possuir uma aplicabilidade e interferência direta na transformação do contexto, e ao opô-la à arquitetura, caracteriza-a por uma condição idealista, onde nem sempre é possível trazê-la do papel. Esta postura pode ser interpretada também como uma superação dos ideais do arquiteto, sobretudo quando consideramos sua aproximação a uma ideia de arquitetura contida em um lugar que precisou ser desbravado em um trabalho árduo há muitos anos.

⁷¹ NEUMEYER, 1991, p. 338

4

Antecedentes. Mies en scene.

*O mundo como se apresenta é suportável para o homem?
Pode ser moldado de forma a valer a pena viver nele?*⁷²

Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) nasceu em Aachen, na atual Alemanha. Ao contrário de arquitetos contemporâneos a ele, com volume e reconhecimento da obra de mesma expressão, não possuía formação institucionalizada. Iniciou o aprendizado e atuação ainda na adolescência na área da construção que seu pai empreendia, o ramo da cantaria e venda de mármore, e trabalhava sobretudo com revestimentos até se mudar para Berlim na primeira década do século XX, quando passou a trabalhar com construção em madeira e projeto de mobiliário para um arquiteto local. Pouco tempo depois integrou a equipe de desenvolvimento de um modelo residencial padronizado para a companhia AEG no escritório multidisciplinar de Peter Behrens (1868-1940), onde Le Corbusier (1887-1965) e Walter Gropius (1883-1969) também iniciaram suas carreiras, mas em outros setores.

Mies saiu do status de atuação comum para o de arquiteto moderno após a divulgação e publicação, durante o início dos anos 20, de cinco projetos manifestos em diferentes exposições, conta Beatriz Colomina em seu artigo *La casa de Mies: exhibicionismo e coleccionismo*. Destes projetos, um deles era uma proposta submetida em concurso para um arranha-céu e foi exposto na Prefeitura de Berlim (1921). Os demais foram concebidos especialmente para as exposições, entre eles estão arranha-céus de vidro (Annual Berlin Art Exhibition, 1922), um edifício de escritórios e uma casa de campo, ambos em concreto (1923), e uma casa de campo em tijolos (1924), todos participaram de exposições artísticas em Berlim. Os desenhos e maquetes das casas de campo em concreto e tijolos (possivelmente uma versão anterior) eram as únicas obras de um arquiteto não holandês que compuseram a exposição *De Stijl* em Paris, 1923. Nenhum deles estavam desenvolvidos em grau de construtibilidade, mas eram fortes manifestações dos valores de uma nova ideia de arquitetura, que se identificou com o Movimento Moderno. As duas casas já demonstravam além da experimentação volumétrica, o interesse pela utilização de grande extensão de

⁷² Tradução livre da autora, de trecho de uma fala de Mies van der Rohe, do original "Is the world as it presents itself bearable for man? Can it be shaped so as to be worthwhile to live in?" NEUMEYER, 1991, p. 325.

panos de vidro ainda não viáveis construtivamente dada as técnicas que Mies dominava no momento.



Figura 56: Maquete Casa de Campo em concreto, 1923.

Fonte: Revista 2G

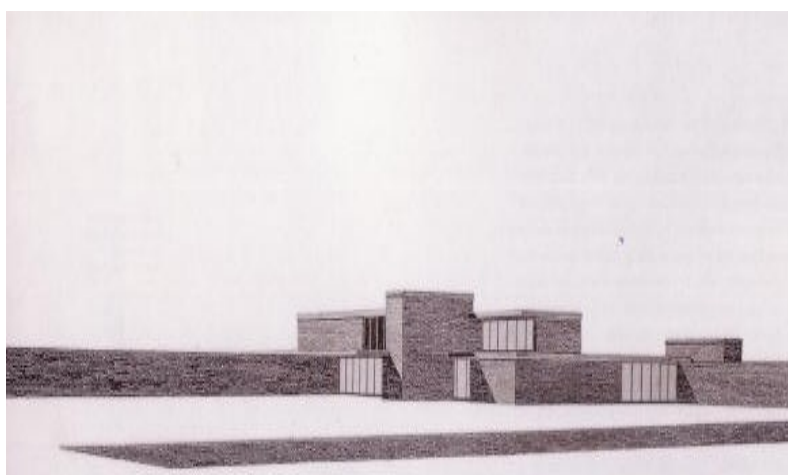


Figura 57: Perspectiva da Casa de Campo em Tijolos, 1924.

Fonte: Revista 2G

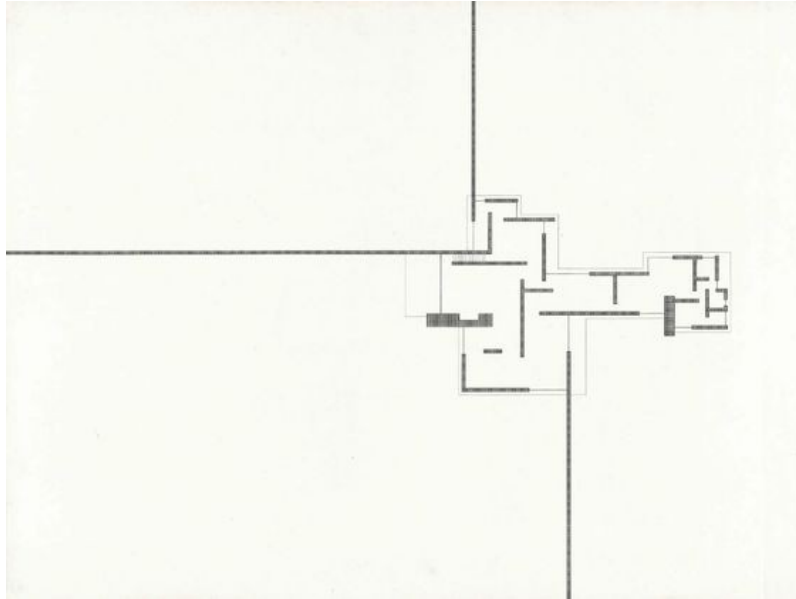


Figura 58: Planta da Casa de Campo em Tijolos, 1924.

Fonte: Revista 2G

Colomina aponta que as motivações de investigação arquitetônica que Mies levaria para todos os seus projetos ao longo de sua vida se formaram neste momento dos anos 20, em que Mies se preocupou em participar ativamente das principais associações que promoviam exposições de arte e arquitetura, que eram *Werkbund*, *Novembergruppe*, *Bund Deutscher Architekten* e *Der Ring*. As exposições possuíam caráter de vanguarda e compreendia além da arquitetura representada por pavilhões, também objetos de arte, mobiliário e novas possibilidades de interiores. A autora também coloca que o fato de Mies ter usado o espaço das exposições como laboratório de experimentação e divulgação de suas ideias, fez com que fosse absorvida a lógica da exposição como substância essencial no espaço de sua arquitetura. No círculo produtivo das exposições Mies conheceu Lily Reich, que foi sua colaboradora e coautora de algumas obras notáveis de sua carreira, como o Pavilhão da Alemanha em Barcelona em 1929 e a Casa Tugendhat.

Esta sinopse aborda a consolidação da primeira fase da carreira do arquiteto, antes de migrar para os EUA em função da Segunda Guerra Mundial, em 1937.

4.1

Primeiras casas

Quando Mies deixa de colaborar com Peter Behrens abre seu próprio escritório e passa a se dedicar a projetos residenciais sobretudo para uma elite intelectual e de executivos industriais. Um ponto comum e curioso entre estas duas classes de clientes é a de que ambas possuíam coleções de obras de arte e solicitaram do espaço doméstico uma melhor condição de expô-las dentro deste programa.

4.1.1

Casa Perls (1911, 1928)

Este projeto compreende duas fases de execução, com uma distância considerável de tempo entre as duas, em função de dois clientes. Uma das primeiras casas que Mies projeta, foi encomendada pelo advogado e colecionador Hugo Perls, onde o espaço central do nível térreo era dedicado a exposição da coleção de obras de arte. O cômodo articulava o acesso às demais salas do pavimento, incluindo o acesso a varanda, com as aberturas alinhadas às dela, para a vista externa do terreno como pode ser visto na segunda planta da esquerda para a direita na prancha abaixo.

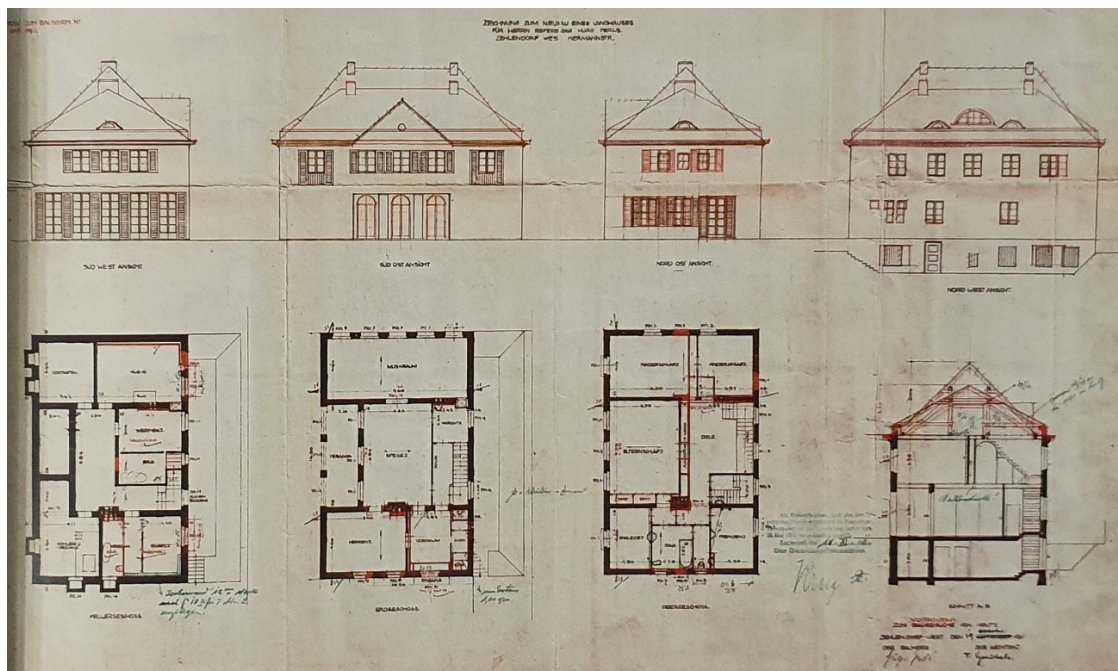


Figura 59: Elevações, plantas e corte, Casa Perls, 1911

Fonte: Revista 2G

A casa foi construída em alvenaria autoportante de tijolos, acabamento em reboco e pintura e possui o tradicional telhado de quatro águas. O programa da casa é distribuído em três níveis, porão, térreo e superior, a partir de uma planta retangular convencional, com simetria axial na composição das plantas e das elevações.

Em 1928, outro momento da carreira de Mies, a casa é vendida para o historiador e colecionador Eduard Fuchs, que encomenda uma expansão a fim de acomodar uma vasta coleção.



Figura 60: Vista do pátio interno, Casa Perls, 2016.

Fonte: Wikicommons

Acredito que Mies tenha prezado para que não fosse desfeita a unidade do conjunto e assim fosse perdida a leitura de uma casa única, mas não podemos deixar de notar as inovações formais da expansão e a vontade de conciliação deste momento do projeto com uma construção do início da década anterior.

A presença de coberturas planas em contraste com o telhado da primeira fase é a principal distinção entre as duas fases da casa à primeira vista. Em planta vemos a continuidade da exploração da complexidade espacial que Mies inicia no início da década de 1920 e vinha desenvolvendo em projetos contemporâneos a este.

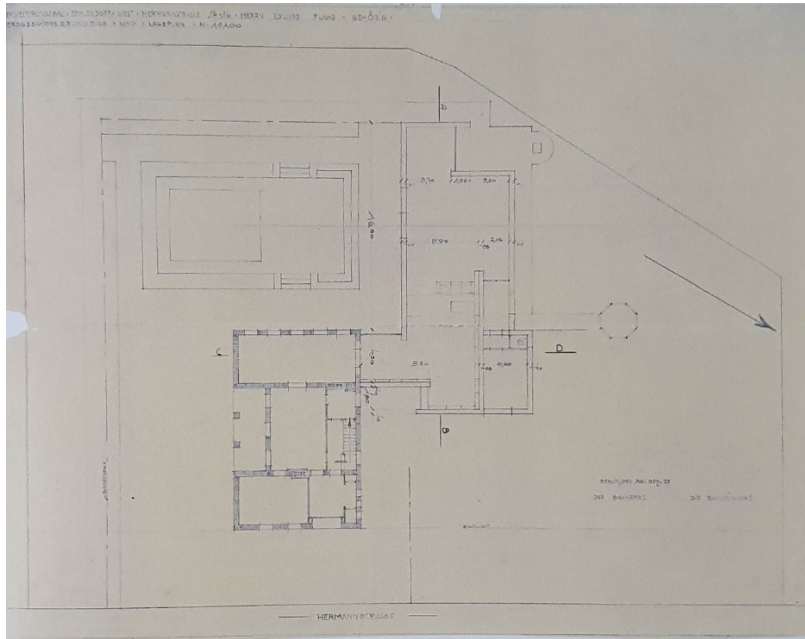


Figura 61: Planta baixa com projeto de expansão, Casa Perls, 1927.

Fonte: Revista 2G.

Além da exploração formal, o processo de projeto de Mies passará por uma transformação na questão da representação da construção dos projetos, condizente com o empenho de novos processos construtivos.

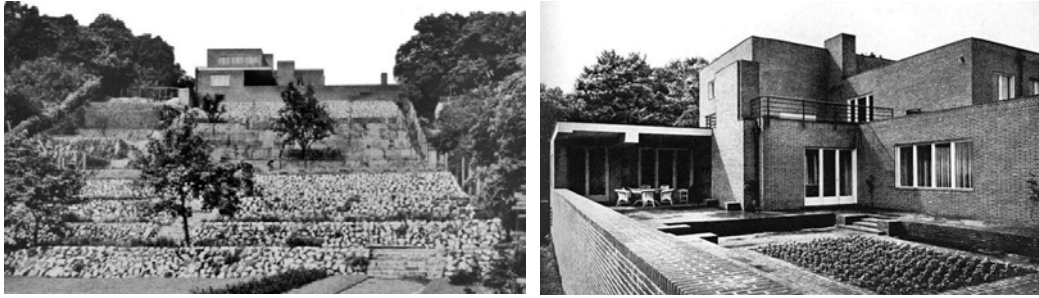
4.2

Casas precursoras

4.2.1

Casa Wolf (1925-1927)

Até 1925 havia uma diferença discrepante entre os projetos residenciais que eram desenvolvidos para os clientes e os trabalhos publicados. Neste ano, Mies projeta e constrói o que podemos considerar como sua primeira casa moderna, encomendada por Erich Wolf, um executivo do ramo têxtil e colecionador de arte.

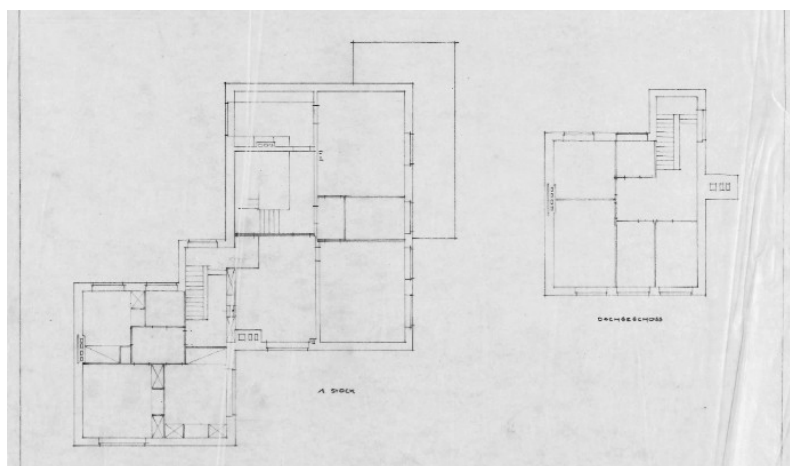
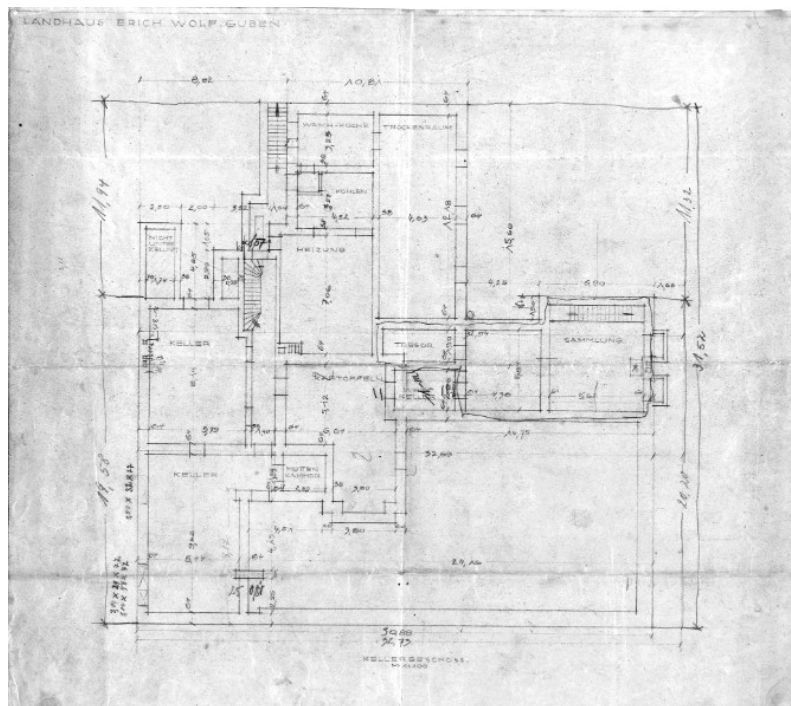


Figuras 62 e 63: Vista da implantação da casa no sítio e vista do pátio de entrada da Casa Wolf, 1927.

Fonte: Revista 2G.

A casa Wolf foi construída predominantemente por tijolos tanto na estrutura autoportante quanto no revestimento da fachada cuidadosamente paginada, além de ser utilizado também na pavimentação do piso no nível do térreo. A casa é implantada em uma topografia acidentada, onde os muros de contenção de pedra remodelam a topografia desde o nível mais baixo da cota até o nível em que a casa é erguida, posicionada no topo escalonado no novo perfil topográfico da colina.

A cobertura da casa é plana, possui terraços acessíveis e uma varanda constituída por um plano horizontal que se projeta além do plano da fachada, provavelmente construídos com concreto armado. Embora a estrutura de tijolos tenha limitado as dimensões dos vãos das janelas que eram do desejo do arquiteto, a casa Wolf o permitiu materializar princípios manifestos nas casas de campo de concreto e de tijolos, cuja composição volumétrica desenvolvida em três pavimentos, continha complexidade proporcionada pelo domínio da modulação do tijolo e do entendimento deste material como maleável na falta do concreto. A planta baixa do térreo é organizada em variações de configuração em “L”, onde os planos das paredes remetem aos da casa de campo de tijolos, que se dispõem como se estivessem sendo impulsionadas por uma força centrífuga.



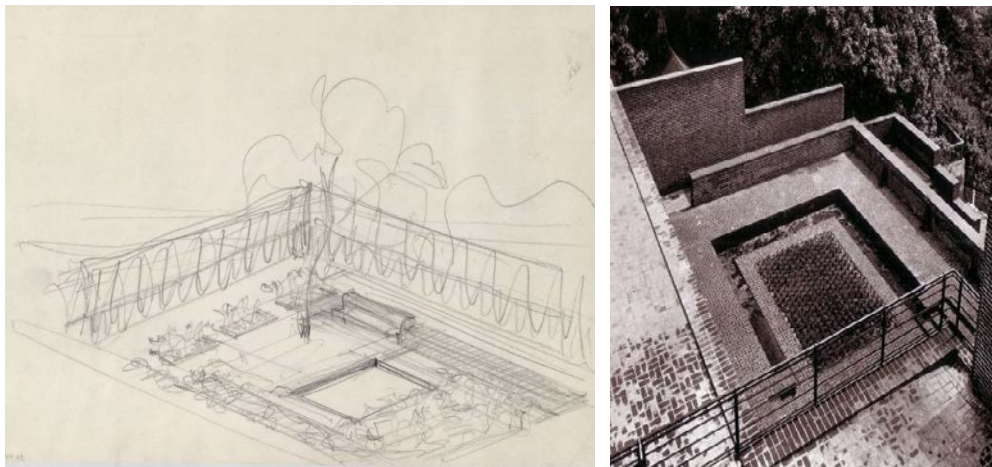
Figuras 64 e 65: Planta baixa do térreo e plantas dos pavimentos superiores, Casa Wolf, 1925.

Fonte: MoMA

A resposta espacial imediata destas operações em planta é de uma configuração complexa de difícil compreensão em sua totalidade a nível do observador, tanto no espaço externo quanto interno.

No pavimento térreo da casa, os muros de contenção passam a ser também de tijolos, que delimitam e configuram o espaço livre, o que inclui um jardim em baixo relevo que recebe o acesso principal da casa. O esboço de Mies para o pátio externo demonstra a vontade de projetar uma barreira vertical que o proteja da chegada. Embora o muro idealizado seja mais alto do que de fato

foi construído é revelado pelo desenho um desejo de delimitação de um recinto bastante definido e resguardado apesar da sua localização no sítio.



Figuras 66 e 67: Croquis pátio, 1925 e vista da varanda do pátio de acesso à casa Wolf, 1927.

Fonte: MoMA e Revista 2G, respectivamente.

O sítio sofreu com bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial e o que restou da casa Wolf foi a localização de sua implantação, denunciada pelas marcas e resquícios das fundações.

4.2.2

Casas Lange e Esters (1927 – 1930)

Os projetos residenciais que sucedem a casa Wolf e que pertencem ao mesmo contexto tratado aqui, são duas casas encomendadas por outros dois executivos do ramo têxtil, Hermann Lange e Josef Esters, onde apenas o primeiro era colecionador de arte. Os dois clientes possuíam terrenos vizinhos e suas casas embora possuíssem escopos distintos, foram concebidas sob o mesmo contexto de incorporação dos princípios experimentais do qual a casa Wolf pertenceu, repetindo sua materialidade em tijolos rigorosamente paginados, e como aconteceu na última, há interferência topográfica por meio de criação de muros de contenção enquanto é mobilizado a partir do movimento de terra um novo terreno no qual as casas dialogam enquanto se assentam. A criação de pátios e jardins sob uma nova cota encontrada delineiam a transição gradual do espaço público até o acesso da casa. Ambas as casas possuem as mesmas

estratégias de composição volumétrica e em planta inspiradas na Casa de Campo de Tijolos (1924).

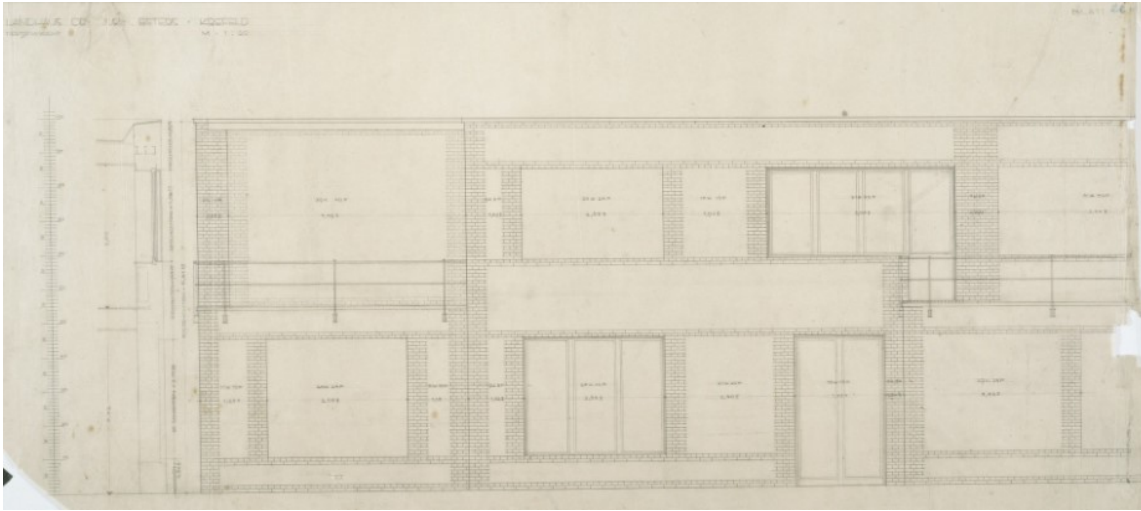
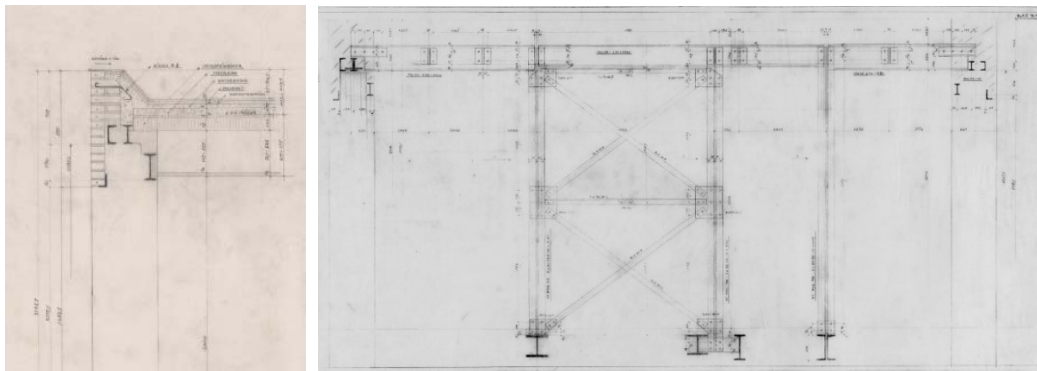


Figura 68: Prancha de paginação dos tijolos na fachada, 1925.

Fonte: MoMA.



Figuras 69 e 70: Detalhes construtivos em estrutura metálica, 1925.

Fonte: MoMA.

Embora o tijolo tenha continuado como material predominante, a exploração da ambiguidade deste material é feita de forma mais intencional do que na casa Wolf. O tijolo é utilizado ora como elemento de modelagem dos espaços livres (terraplanagem) e enquanto revestimento (vedação) da estrutura das casas, feita em aço, para que as janelas pudessem ter vãos maiores e mais próximos do que Mies vinha perseguindo em realizar. Fora isso, há grande

diversidade nos materiais de acabamentos, como tipos diferentes de madeira no piso e nos vãos nas esquadrias, o uso de mármore no peitoril e a diferenciação através do uso da cor branca para destacar a volumetria dos planos horizontais que avançam sobre o plano da fachada. A planta ainda não discrimina na representação do fechamento (perímetro do espaço interno da casa) o processo construtivo adotado, mantém-se uma espessura homogeneamente preenchida no desenho, porém, é possível notar que neste projeto começa-se a diferenciar o uso dos materiais de acordo com o desempenho de suas propriedades construtivas.



Figura 71: Interior casa Lange.

Fonte: Revista 2G



Figuras 72 e 73: Fotografias do nível térreo da casa Lange.

Fonte: Revista 2G

Os planos horizontais que se manifestaram timidamente na casa Wolf agora aparecem mais na forma das casas, compondo marquises e varandas formando linhas de expressividade na composição. Estes planos que reforçam a horizontalidade formal das casas virão a ser desenvolvidos com cada vez mais força e frequência nos próximos projetos de Mies.

Apesar do colecionador ser o proprietário da casa Lange, a planta não possuía uma proposta de circulação rica e complexa como a da casa Esters, que inclusive possui as proporções em planta e o desenho em perspectiva muito semelhantes à proposta de 1924. A casa Esters possui otimização setorial do espaço destinado à área de serviço, e parece ter como consequência uma melhor proposta de circulação na área social, em vista de que a maior sala do primeiro pavimento possui três acessos, dois deles acessos sociais.

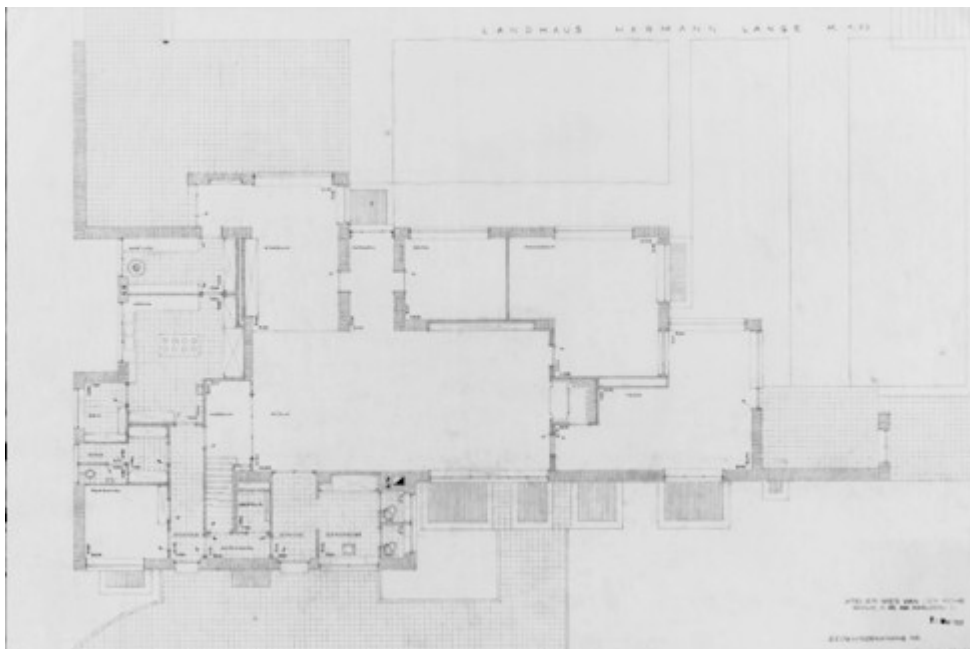


Figura 74: Planta baixa pavimento térreo, Casa Lange, 1927

Fonte: MoMA

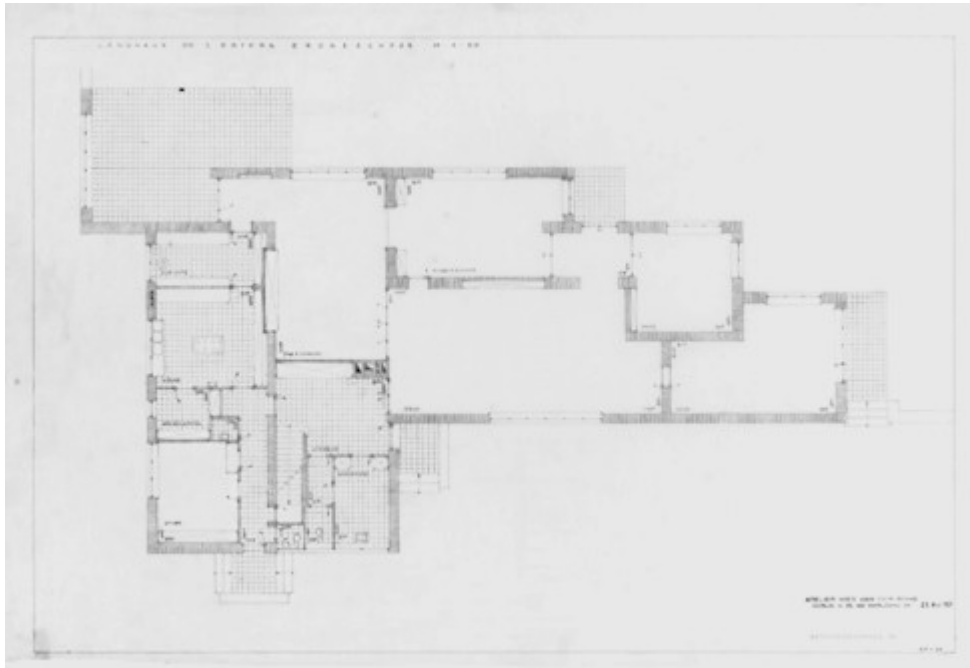


Imagem 75: Planta baixa pavimento térreo, Casa Esters, 1927

Fonte: MoMA

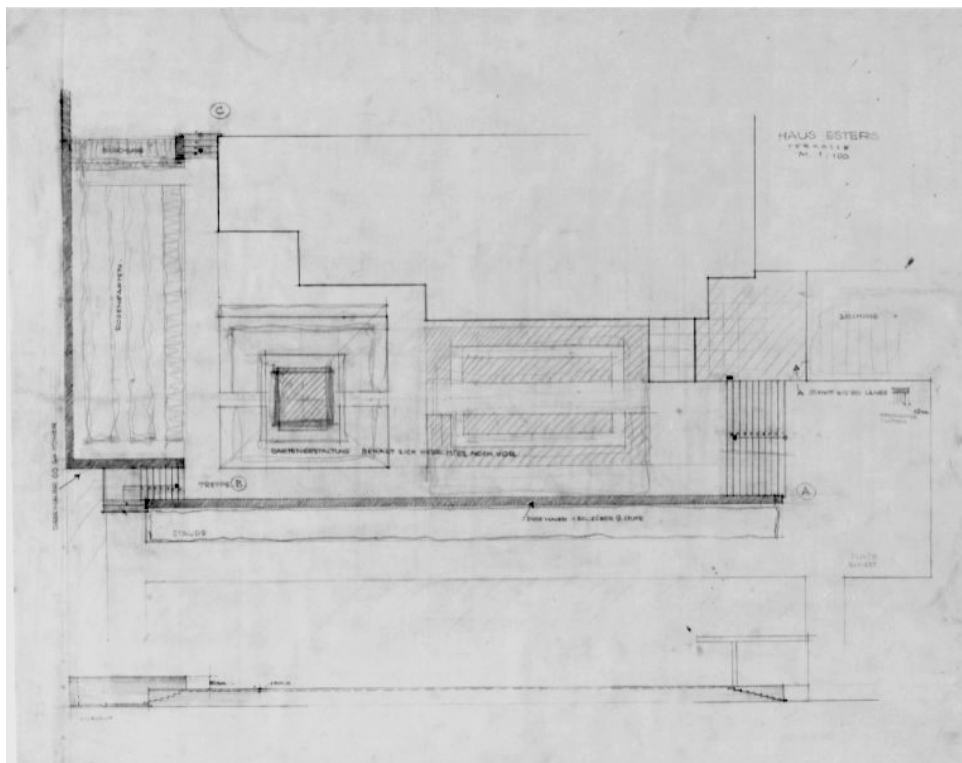


Figura 76: Planta baixa área externa, Casa Esters, 1927.

Fonte: MoMA

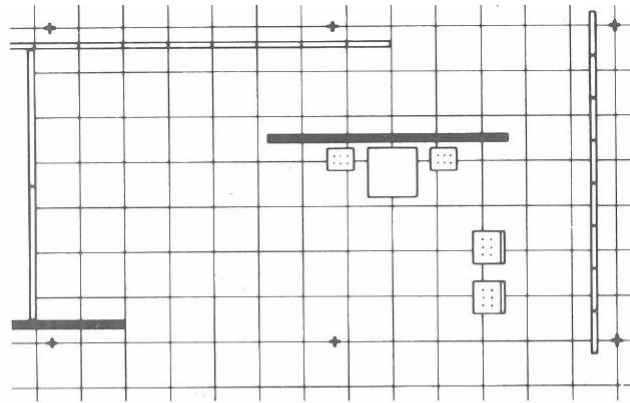
A área externa da Casa Esters é remodelada e elevada da topografia do restante do terreno a partir de um muro contínuo de alvenaria, que cerca três tipos de ambientes desenhados por formas geométricas regulares, que sugerem através do desenho uma intenção de manipulação do relevo. O projeto da área externa não possui relação com o da edificação interna, a integração entre estas duas áreas se limita à vista proporcionada pelos grandes vãos de janelas, uma vez que não há interação nem mesmo nos planos dos dois desenhos em planta baixa. Na elevação dos muros da área externa a única menção à arquitetura da residência é ao plano da marquise e ao pilar que a sustenta, elementos que aos poucos se tornam parte de um vocabulário autoral no projeto de arquitetura integrado ao espaço.

4.2.3

Pavilhão de Barcelona e Casa Tugendhat (1928 – 1930)

Peter Carter destaca a importância dos projetos do Pavilhão de Barcelona e da Casa Tugendhat como experiências de materialização de conceitos espaciais e estruturais pelos quais Mies vinha se empenhando em estabelecer como modelos de operação. Estas duas obras contemporâneas, uma expositiva, portanto temporária, e a outra residencial, demonstraram a ideia do arquiteto da possibilidade de separação entre elementos estruturais de elementos de definição espacial.

A maturidade em relação a compreensão e diferenciação de elementos no projeto de arquitetura pode ser percebida imediatamente nos desenhos produzidos pelo arquiteto onde há uma diferenciação clara e hierárquica dos elementos construtivos por suas propriedades e representação no desenho em planta, plano de trabalho principal para a concepção dos projetos.



30. German Pavilion, International Exposition, Barcelona: 1928-9. Detail from plan.

32. Tugendhat House, Brno, Czechoslovakia: 1928-30. Detail from plan.

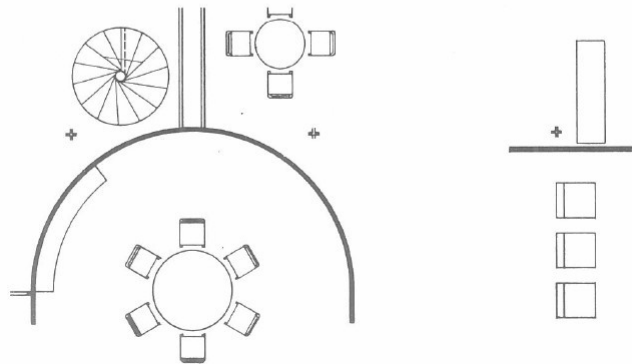


Figura 77: Comparativo das plantas do Pavilhão de Barcelona e Casa Tugendhat

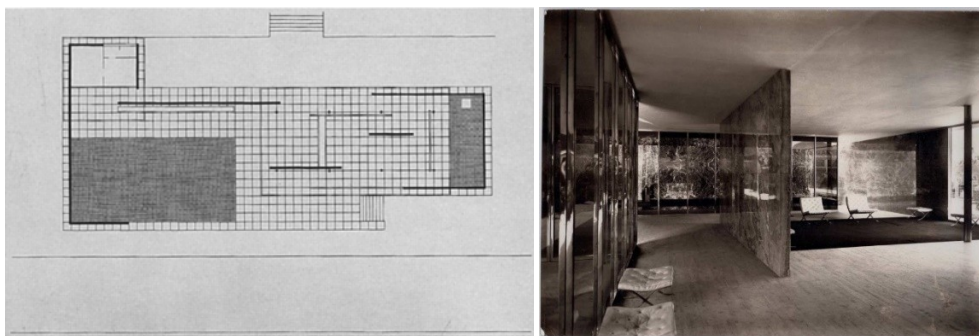
Fonte: CARTER, 1970

Em função das exposições que vinha desenvolvendo em coautoria com Lily Reich, Mies se tornou o responsável pelo projeto do pavilhão que representaria a Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona em 1929. Quando pergunta ao Ministério das Relações Exteriores qual seria o objeto ou conjunto de exposição que deveriam ocupar o pavilhão, foi surpreendido com a resposta de que não estava previsto nenhum tema ou objeto para ser exposto, mas, o pavilhão deveria ser a própria exposição. Beatriz Colomina coloca que enquanto Mies e Reich vinham através das exposições trabalhando na aproximação do conceito de exposição com o tema da casa, enxergaram no projeto para o Pavilhão de Barcelona uma oportunidade para materializar uma proto-casa, na qual viriam a se manifestar características inéditas na obra de Mies.

A predominância dos planos horizontais como elementos de maior força compositiva formal aparece pela primeira vez, compondo os planos da cobertura e do pódio que suspenderia o plano do piso do terreno em que estava implantado.

Também é manifestado o interesse pelo efeito de concatenação entre diferentes superfícies reflexivas, as paredes se reduziram a planos verticais internos, todos em materiais reflexivos como vidro e mármore, além da presença de dois espelhos d'água. Robin Evans no artigo *Mies van der Rohe's paradoxical symmetries* destaca a materialização da linha do horizonte, que funciona também como eixo de simetria vertical, e é posicionada bem ao meio do pé direito do pavilhão, na paginação da principal divisória de mármore, linha que desaparece ao não se encontrar com as demais juntas das peças de outra divisória. As divisórias internas estavam dispostas de forma independente da estrutura, compreendida pelos pilares em aço, também em acabamento reflexivo, e suportavam a cobertura no lugar das paredes, de forma que Evans destaca que ao se bater levemente, percebia-se imediatamente que eram ocas.

Posicionadas apenas por motivos de organização espacial interna em função de condução do observador em um dado percurso, as divisórias do Pavilhão de Barcelona manifestam o entendimento dos autores dos atributos específicos de cada elemento construtivo e sua finalidade objetiva.



Figuras 78 e 79: Planta baixa Pavilhão de Barcelona e fotografia espaço interno, 1929.

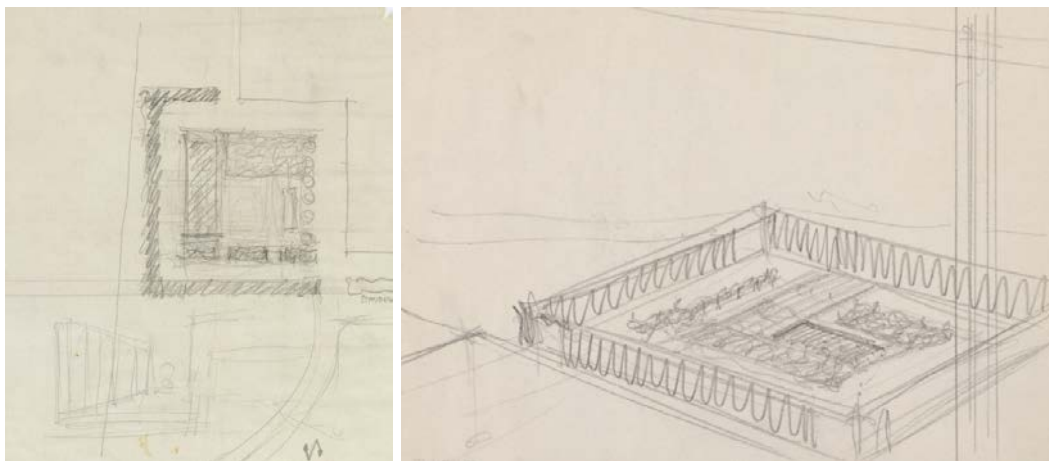
Fonte: EVANS, 1990.

Embora o Pavilhão tenha lançado temas de exploração até então inéditos tanto na obra de Mies quanto em outras manifestações do Movimento Moderno àquele ano, Beatriz Colomina conta que apesar de sua implantação relativamente bem localizada no contexto da exposição, o Pavilhão foi muito pouco notado pelos periódicos especializados de arquitetura e associa que o reconhecimento do valor desta obra coincide com a emergência do uso do vidro enquanto um valor genuinamente moderno, o que viria acontecer anos depois.

Por fim, o Pavilhão de Barcelona é desmontado no ano seguinte e muitas de suas peças são extraviadas na viagem de volta à Alemanha. Com pouco reconhecimento, esta obra se mantém por muito tempo esquecida quase com um caráter místico até ser recuperado pela historiografia. No mesmo ano, 1930, Mies começa a trabalhar em novos experimentos projetuais, a série de casas-pátio apresentam outras inquietações e fazem parte dos seus últimos anos na Europa.

A experiência da Casa Tugendhat se apresenta enquanto um notável ponto de maturidade projetual e de aplicação de elementos lançados no projeto do Pavilhão

As figuras abaixo sugerem duas tendências no processo do arquiteto: enquanto ainda parece lutar com a tentação de projetar espaços externos de forma alheia à arquitetura interna, também vemos a tentativa de integração destes dois domínios neste esboço inicial da vista de um pátio a partir da janela, onde à direita podemos identificar a existência do pilar com seção cruciforme.



Figuras 80 e 81: Projeto de área externa: planta baixa e perspectiva aérea, respectivamente.

Fonte: MoMA

A casa está situada em um terreno acidentado e se desenvolve em três níveis, um deles o embasamento destinado a área de serviços, e outras duas plantas baixas principais. No nível de acesso há a disposição de três volumes separados unidos pelo plano de cobertura e pela pavimentação do piso, que passa a coincidir e representar juntamente com a disposição dos pilares uma grelha de 5x5 metros por onde o projeto é distribuído e mobilizado.

Há uma clara hierarquia entre os elementos de construção e/ou vedação de acordo com a necessidade de cada ambiente, é percebida pela diferença das

espessuras das paredes, disposições de pilares e pela superfície divisória de vidro que envolve a caixa de escada que direciona ao pavimento social da casa.

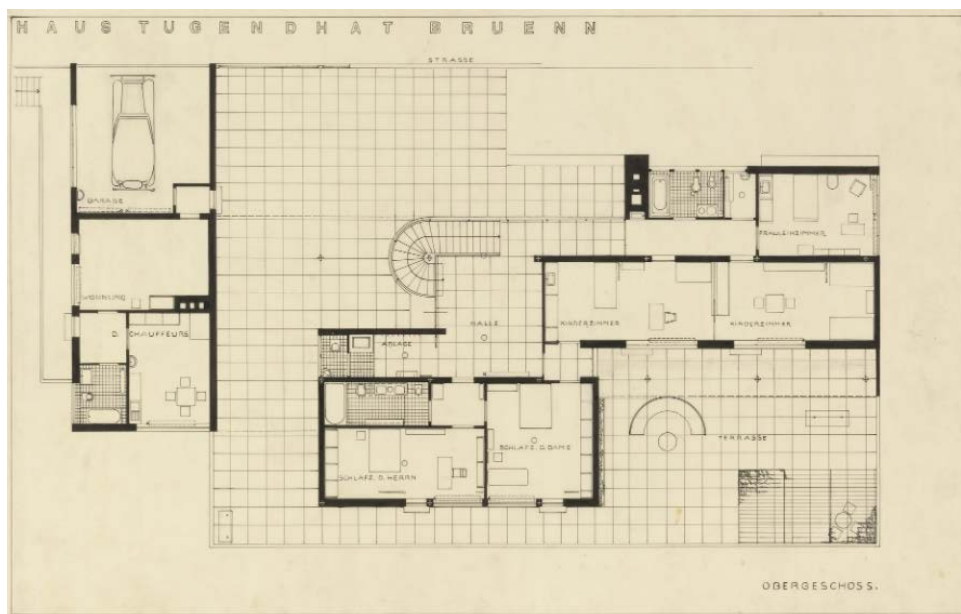


Figura 82: Planta baixa do nível de acesso, Casa Tugendhat, 1930.

Fonte: MoMA

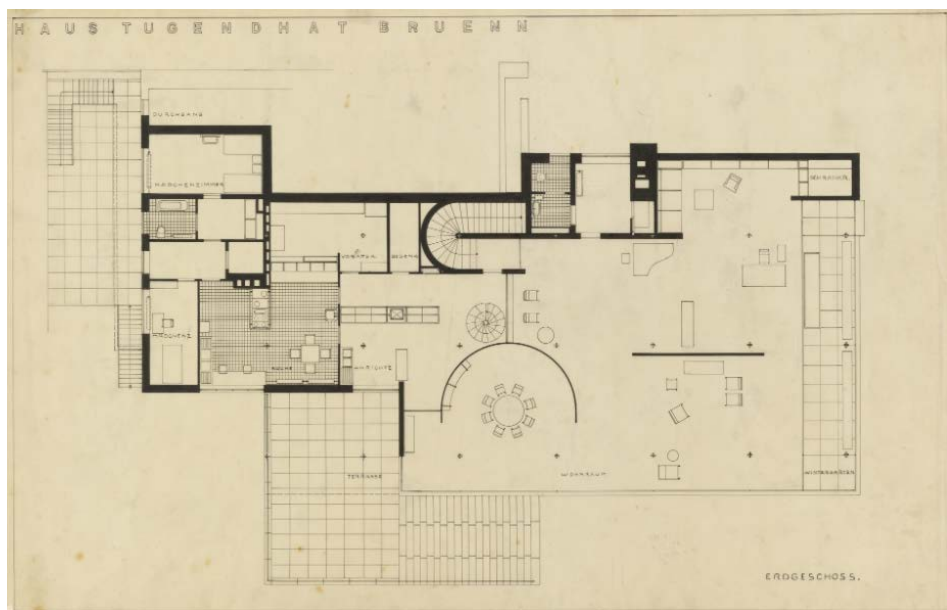


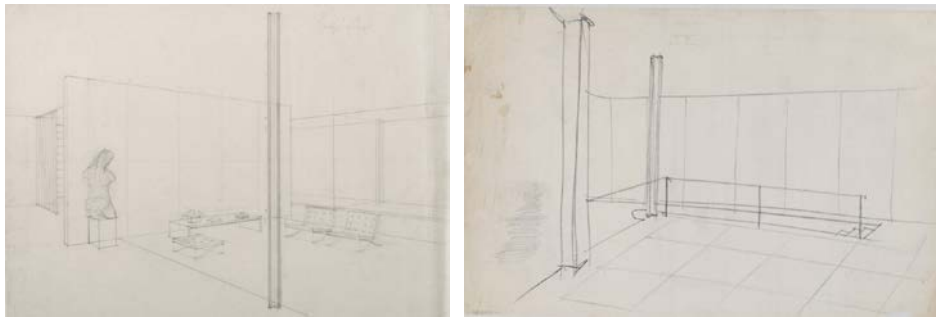
Figura 83: Planta baixa do nível social, Casa Tugendhat, 1930.

Fonte: MoMA

No segundo nível da casa o conceito de planta livre é evidenciado pela disposição dos pilares e da independência da disposição de finas divisórias verticais revestidas em mármore e madeira definidoras de dois ambientes de estar

e um de jantar. A independência proporcionada pelos pilares também permite que as paredes possam ser constituídas de forma mais flexível. O desenho da planta repete as intenções hierárquicas de representação conforme construção e acomodação dos ambientes. As paredes mais espessas se destinam à cômodos mais privados, as divisórias dividem ambientes sociais com menor rigidez e os grandes planos de vidro localizados na vedação entre áreas interna e externa direcionam a integração da casa com o exterior privado, que não à toa, se encontra na orientação oposta à de acesso da edificação.

As perspectivas internas da Casa Tugendhat ensaiam a mesma espacialidade contida na Casa com Três Pátios e outras do mesmo contexto de experimentação, porém, ao contrário do que acontece nos projetos seguintes, o espaço ainda é consequência de uma manipulação volumétrica formal do objeto arquitetônico.



Figuras 84 e 85: Estudos de perspectiva interna, Casa Tugendhat, 1929.

Fonte: MoMA

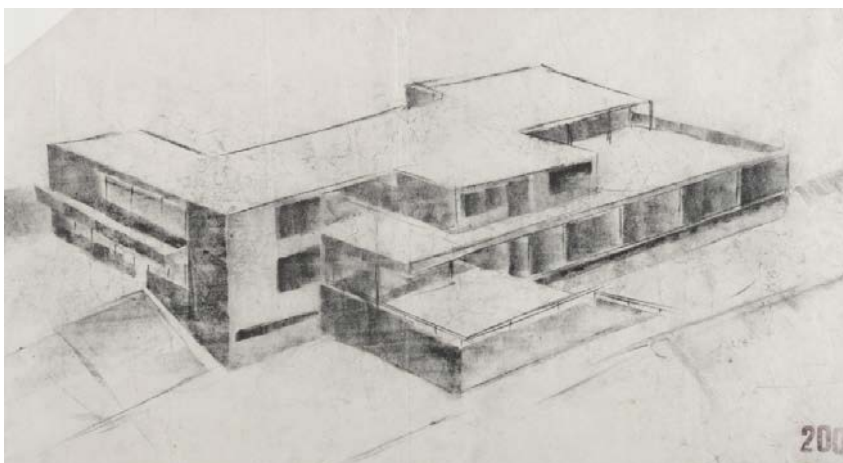


Figura 86: Estudo de volumetria, Casa Tugendhat, 1929.

Fonte: MoMA

Ao longo da década de 1920, Mies acumulou e experimentou diversos temas de interesse, todos ligados a uma nova forma de fazer arquitetura e que correspondiam aos princípios do Movimento Moderno, aliados também a uma concepção bastante própria do tema da casa enquanto espaço e objeto de exposição.

É notável a evolução dos critérios de representação dos desenhos apresentados. Este aspecto de refinamento tem relação direta com um dos atributos reconhecidos por Montaner relacionados à produção de arquitetura moderna, citado no primeiro capítulo desta dissertação como *aperfeiçoamento técnico que se expressou pelo desenvolvimento do detalhe arquitetônico e construtivo*, a exemplo do desenvolvimento através do desenho de um vocabulário próprio do arquiteto protagonizado pela inovação dos elementos construtivos.

5

Considerações finais

Meu respeito pela história, o gosto que tenho por ela, provêm do sentimento que ela me dá de que nenhuma construção do espírito pode substituir a maneira imprevisível como as coisas realmente aconteceram.⁷³

Se no início vimos que existe uma relação de parentesco entre o movimento neoclássico e o movimento moderno na arquitetura, não podemos deixar de admitir também, uma certa tendência enciclopédica por parte dos arquitetos modernos, em especial aqueles que se dedicaram em atualizar o vocabulário da arquitetura revisando seus elementos e operando uma construção com clareza didática.

Mies van der Rohe desenvolveu uma linguagem própria a partir da atualização da coluna, do pedestal, da cobertura, como uma forma de produzir uma arquitetura atualizada pela clareza construtiva. No que diz respeito a Casa com Três Pátios, ela pode ser interpretada como um protótipo com um manual de montagem à maneira do arquiteto. Na Casa estão dispostos todos os elementos de acordo com a gramática do arquiteto, de forma que um dos propósitos do desenho parece se assemelhar ao de uma enciclopédia por organizar os elementos arquitetônicos com clareza cada qual com sua propriedade, sobretudo pela apresentação do conhecimento construtivo. Por isso, entendi que era pouco proveitoso considerar a Casa com Três Pátios como um exemplar em que pudéssemos acessar um suposto sujeito que a habita, como fez Iñaki Ábalos. A Casa como uma demonstração prática de uma enciclopédia arquitetônica faz sentido principalmente quando notamos a conciliação de materiais que são discriminados estritamente por suas propriedades de desempenho construtivo, e suas finalidades ideais.

Além do caráter enciclopédico, o projeto da Casa também pode ser colocada sob uma perspectiva da autonomia disciplinar à medida que não havia um compromisso direto com a construção dos desenhos desenvolvidos, assim

⁷³ LÉVI-STRAUSS; ERIBON. De perto e de longe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 161-162.

como ocorreu com os arquitetos do neoclássico citados e com os arquitetos vanguardistas da década de 1960. Outro aspecto que insere o projeto como parte de uma postura de autonomia é o fato de a Casa não ser funcionalista e fugir da estética purista, muito difundida no contexto produtivo do qual Mies fazia parte.

Os estudos que culminaram na Casa com Três Pátios se apresentam como uma prévia do desenvolvimento da tipologia de pavilhão que Mies adotou em grande parte das suas obras após se mudar para os EUA no final da década de 1930. Montaner ressalta que o espaço universal dado pelas estruturas pavilhonares é anti funcionalista pois sugere que a função se amolde à forma concebida.⁷⁴ Esta característica pode ser vista no espaço proposto da Casa sobretudo por conta da forma estabilizada pelo muro de alvenaria, o que a coloca também na via contrária de uma suposta homogeneidade do movimento moderno. Porém, o desaparecimento do muro como um elemento de projeto na obra subsequente de Mies, a exemplo das casas Farnsworth e 50x50, revela o abandono de um componente tão idealista quanto o movimento moderno sugestionava. O idealismo contido no espaço constrito do muro da Casa com Três Pátios é substituído pela preferência da virtude do vidro na incorporação do exterior como matéria do interior, o que pode ser entendido como uma resposta de revisão à dificuldade de admissão das pré-existências no exercício do projeto.

⁷⁴ MONTANER, 2013, p. 22.

6

Referência bibliográfica

ÁBALOS, Iñaki. A casa de Zaratustra. In: A boa vida. Visita guiada às casas da modernidade. São Paulo: Gustavo Gili, 2001, p. 13-36.

ARGAN, Giulio Carlo. Arquitetura e “enciclopédia”. In: História da arte comohistória da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 197-203.

_____. Módulo-medida e módulo-objeto. In: Projeto e destino. São Paulo: Ática, 2000, p. 93-102.

ARISTÓTELES. Poética. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da moeda, 2002.

BOULLÉE, Etienne Louis. Architectura. Ensayo sobre el arte. Barcelona: Editora Gustavo Gilli, 1985.

CALVINO, Italo. O Castelo dos Destinos Cruzados. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARTER, Peter. Mies van der Rohe at work. Londres: Phaidon, 2007.

CASARES, Adolfo Bioy. A invenção de Morel, São Paulo: Publifolha, 2016

COLOMINA, Beatriz. La casa de Mies: exhibicionismo e colecionismo. In: PUENTE, Moises. (ed.). 2G 48/49 Mies Van Der Rohe Casas/Houses. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, n 48/49, 2009.

CORONA; LEMOS. Dicionário da arquitetura brasileira. São Paulo: EDART, 1972.

EVANS, Robin. Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries. In: AA Files, London, No. 19, 1990, pp. 56-68.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. The shape of things: a philosophy of design. London: Reaktion Books, 1999.

FRAMPTON, Kenneth. História Crítica da Arquitetura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GREGOTTI, Vittorio. Editoriale. In: Rassegna: problemi di architettura dell'ambiente, Milano, anno 1, numero zero, settembre, 1979.

JANSON, Alban; TIGGES, Florian. Fundamental concepts of architecture. The vocabulary of spatial situations. Basel: Birkhäuser, 2014.

LÉVI-STRAUSS; ERIBON. De perto e de longe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MONTANER, Josep Maria. Depois do movimento moderno: arquitetura da metade do século XX. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

MORAVÁNSKY, Ákos. The pathos of masonry. In: DEPLAZES, Andrea (org.). Constructing architecture. Basel: Birkhäuser, 2005, p. 23-55.

NESBITT, Kate. Introdução. In: Uma Nova Agenda Para a Arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 15-87.

NEUMEYER, Fritz. The Artless Word. Mies van der Rohe on the building art. Cambridge: MIT Press, 1991.

PETRUCCIOLI, Attilio. The courtyard house: typological variations over space and time. In: EDWARDS, Brian; SIBLEY, Magda; HAKMI, Mohamad; LAND, Peter (orgs.). Courtyard housing. Past, present and future. Londres: Taylor & Francis, 2006, p. 2-26.

PFEIFER, Günter; BRAUNECK, Per. Courtyard houses. A housing typology. Berlin: Birkhäuser, 2008.

PUENTE, Moises. (ed.). 2G 48/49 Mies Van Der Rohe Casas/Houses. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, n 48/49, 2009.

QUETGLAS, Josef. El Horror Cristalizado. Imágenes del pabellon de Alemania de Mies van der Rohe. Barcelona: Actar, 2001.

ROSSI, Aldo. Introduzione a Boullée. In: BOULLÉE, Louis Etienne. Architettura. saggio sull'arte. Padova: Marsilio Editori, 1987, p. 7-24.

ROSSI, Aldo. *The architecture of the city*. Cambridge: MIT Press, 1984.

RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no Paraíso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

SEGER, Cordula. *The wall*. In: DEPLAZES, Andrea (org.). *Constructing architecture*. Basel: Birkhäuser, 2005, p. 170-174.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. *De la autonomía a lo intempestivo*. In: *Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 79-99.

TOPALOV, Christian; BRESCIANI, Stella; LILLE, Laurent de Coudroy; D'ARC, Hélène Riviere (orgs.). *A aventura das palavras da cidade, através dos tempos, das línguas e das sociedades*. São Paulo: Romano Guerra, 2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell Publishers, 1969