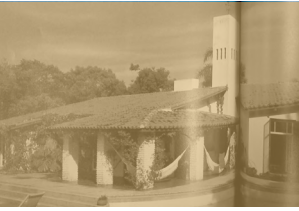
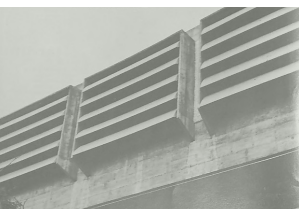


Crônica ilustrada de uma arquitetura cotidiana

Projetos residenciais publicados na revista
Casa & Jardim (1977-92)

Dely Bentes

Orientador:
Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto
PROARQ - UFRJ
2021





**Crônica ilustrada de uma arquitetura cotidiana.
Projetos residenciais publicados na revista Casa & Jardim (1977-92)**

Dely Soares Bentes

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura (PROARQ), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Teoria e Ensino de Arquitetura.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto

Rio de Janeiro
outubro de 2021

Crônica ilustrada de uma arquitetura cotidiana.
Projetos residenciais publicados na revista Casa & Jardim (1977-92)

Dely Soares Bentes
Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura (PROARQ), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Teoria e Ensino de Arquitetura.

Aprovada por:

Presidente, Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto (PROARQ-UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Ruth Verde Zein (PPGAU-UPM)

Prof. Dr. Marcio Cotrim (UFBA)

Prof^a. Dr^a Ethel Pinheiro Santana (PROARQ-UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Laís Bronstein (PROARQ-UFRJ)

Rio de Janeiro
22 de outubro de 2021

CIP - Catalogação na Publicação

BB475c Bentes, Dely Soares
Crônica ilustrada de uma arquitetura cotidiana.
Projetos residenciais publicados na revista Casa &
Jardim (1977-92) / Dely Soares Bentes. -- Rio de
Janeiro, 2021.
570 f.

Orientador: Gustavo Rocha-Peixoto.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2021.

1. arquitetura brasileira. 2. casa. 3. prática
arquitetônica. 4. década de 1980. 5. campo
profissional. I. Rocha-Peixoto, Gustavo, orient.
II. Título.

“O doutorado é solitário”. Essa foi uma das frases que mais ouvi durante os anos em que a empreitada se estendeu. Não deixa de ser verdade, pois sim, há momentos de muita introspecção e embates pessoais. Mas tive a sorte de ter pessoas que, em diferentes aspectos, se fizeram presentes tornando o percurso mais leve e inspirador e gostaria agora de agradecer-las.

Ao meu orientador, Gustavo Rocha-Peixoto, pela liberdade e confiança que me franqueou durante todo o processo.

À Ruth Verde Zein, pelos valiosos comentários do exame de qualificação e pela enorme generosidade em compartilhar os conhecimentos, para além da banca.

Ao Marcio Cotrim, pelas contribuições da qualificação e as sugestões de leitura que fizeram com que a tese ganhasse musculatura.

À Laís Bronstein, pelas trocas, disponibilidade, paciência e livros emprestados.

À Ethel Pinheiro Santana, pela gentileza e prontidão com que aceitou o convite para a banca de defesa.

À Beatriz Oliveira, por todas as (longas) conversas e por estar sempre presente.

Aos funcionários da Divisão de Publicações Seriadas da Biblioteca Nacional, pelo acolhimento e apoio durante a pesquisa de campo.

Aos funcionários da Divisão de Bibliotecas e Documentação da PUC-Rio, pelo esmero que sempre demonstraram ante as solicitações.

À jornalista Olga Samilla, ex redatora da revista “Casa & Jardim”, e ao seu ex diretor comercial, o publicitário Gilberto Barricatti, que me receberam tão gentilmente e compartilharam histórias e memórias que enriqueceram este trabalho.

Aos amigos Priscila Santos e Bruno Santiago, pela disponibilidade generosa. Agradeço especialmente ao Bruno, pela ajuda inestimável e decisiva com o programa “Excel”.

Aos meus amigos essenciais, Ana Paula Polizzo e Antonio Sena, que acompanharam o percurso em “tempo real”, pelo suporte, tolerância com o assunto monotemático e o humor oscilante e, ainda, pelas estimulantes trocas intelectuais.

Aos amigos Silvio Dias e Verônica Natividade, pelo apoio e incentivo, ajudas “técnicas” e, mais importante, pelos momentos de descompressão.

À amiga Elizabeth Lopes, que me encorajou e tornou mais fácil dar o passo inicial.

Ao Marcelo Felicetti, amigo que o doutorado me deu, pelas “orientações mútuas”, inquietudes divididas, conversas produtivas e risos necessários.

Aos meus colegas da PUC, especialmente Luciano Alvares e João Calafate, por entenderem e acatarem meus pedidos de trégua na reta final.

À minha família – mãe, tios e primos – que me proporcionou tanto, me incentivou e torceu por mim, agora e sempre.

À minha tia Hilda Bentes – modelo de ética e comprometimento – por sempre ter incentivado a minha formação e pela ajuda com revisões, normas e referências.

Aos meus filhos pela inspiração, leituras e comentários. Não menos importante, por entenderem a minha ausência e os planos postergados pelo doutorado. Maria Candida, terminei!

Ao James, pelo apoio silencioso, estímulo diário e torcida sincera. Obrigada por estar ao meu lado nesta caminhada.

AGRADECIMENTOS

Este ensaio é dedicado ao homem ordinário. Herói comum. Personagem disseminada. Caminhante inumerável. Invocando, no limiar de meus relatos, o ausente que lhes dá princípio e necessidade, interrogo-me sobre o desejo cujo objeto impossível ele representa. A este oráculo que se confunde com o rumor da história, o que é que pedimos para nos fazer crer ou autorizar-nos a dizer quando lhe dedicamos a escrita que outrora se oferecia em homenagem aos deuses ou às musas inspiradoras.

(DE CERTEAU, 1998, p.57)

RESUMO

CRÔNICA ILUSTRADA DE UMA ARQUITETURA COTIDIANA. Projetos residenciais publicados na revista Casa & Jardim (1977-92)

Esta tese se debruça sobre a arquitetura residencial da década de 1980, vista através dos projetos publicados na revista “Casa & Jardim”, no recorte expandido de 1977 até 1992. Parte-se da premissa de que esta fonte, destinada ao público leigo, mostra um retrato mais realista da produção ordinária, resultado da prática profissional cotidiana. O objetivo imediato é trazer à luz os exemplares, em sua maioria excluídos dos registros historiográficos canônicos, que privilegiam os edifícios excepcionais. Para preencher esse vazio, foi organizado um banco de dados formado pelas 633 casas levantadas. O material foi tratado e analisado tendo como foco a “aparência” definida pelos seus atributos formais e materiais mais epidérmicos, o que permitiu verificar as mudanças por que passaram. Esse recurso também permitiu identificar o surgimento de elementos simbólicos e comunicativos relacionados à imagem arquetípica da casa. Em paralelo, buscou-se nas matérias, editoriais, publicidade e colunas de opinião, identificar os ideais de arquitetura, domesticidade e prática profissional plasmados pela revista. A argumentação caminha no sentido de problematizar a relação com os clientes, a demanda por autonomia e o estabelecimento da profissão enquanto ofício.

Palavras-chave: arquitetura brasileira; casa; prática arquitetônica; década de 1980

Rio de Janeiro
outubro de 2021

ABSTRACT

ILLUSTRATED CHRONICLE OF EVERYDAY ARCHITECTURE. Residential projects published in Casa & Jardim magazine (1977-92)

This thesis concentrates on the Brazilian domestic architecture of the 1980s, analyzed by the residential projects published in “Casa & Jardim” magazine, during the period from 1977 until 1992. It is assumed that this source, intended for lay public, might show a more realistic portrait of the ordinary architecture, the result of everyday professional practice. The immediate purpose is to highlight the examples, mostly excluded from the canonical historiographical records, which privilege the exceptional buildings. To fill the gap a database formed by the 633 houses surveyed has been organized. The material was processed and analyzed focusing on their superficial “appearance”, defined by the formal attributes and the materials. This provides means to verify the changes they had undergone as well as to identify the emergence of symbolic and communicative elements associated with the archetypal image of the house. In parallel, it searches for identifying the ideals of architecture, domesticity and professional practice through the articles, editorials, advertising and opinion columns embodied in the magazine. The argument also seeks to discuss the relationship with clients, the demand for autonomy and the establishment of practice.

Keywords: Brazilian architecture; house; architectural practice; the 80's

Rio de Janeiro
outubro de 2021

PRÉ

Índice de figuras **14**
Índice de gráficos **24**
Apresentação **28**

CONSIDERAÇÕES INICIAIS **32**

Alinhando as expectativas **34**
Definindo os contornos **35**
O porquê das casas individuais **37**
O porquê da revista “Casa & Jardim” **40**
O porquê do recorte temporal **43**
A (ausência de) hipótese e objetivos **47**
Como a tese está estruturada **49**

1. OUTRAS PALAVRAS **56**

1.1. Sobre e sob olhares múltiplos **56**
1.2. Isso [não] é arquitetura! **60**
1.3. Arquitetura como ganha-pão ou o flerte com o ordinário **66**
1.4. Sobre distinção e hierarquia **70**
1.5. A autonomia falaciosa ou a falácia da autonomia **76**
1.6. Paralaxe do julgamento **81**
1.7. Para além do binário; ou, por uma arquitetura cotidiana **90**

2. O AVESSE DO BORDADO **102**

2.1. Sobre método, processos e métrica **102**
2.1.1. Armário 11, mesa 10. Uma métrica para a coleta de dados **102**
2.1.2. 0/1: A tabela de decupagem de projetos **104**
2.1.3. 18.738 palavras. Primeiras impressões, pensamentos imperfeitos **114**
2.1.4. Gráficos e imagens **115**
2.1.5. Linha do tempo **117**
2.1.6. Entrevista **118**
2.2. Sobre a revista “Casa & Jardim” **119**
2.2.1. Um pouco de história **120**
2.2.2. Estrutura organizacional **123**
2.2.3. Pautas **126**
2.2.4. Estratégias comerciais e conteúdo **128**
2.2.5. De arquitetura a arquitetura de interiores **141**

3. SOBREVÃO DE RECONHECIMENTO **150**

3.1. Onde ficam as casas? **150**
3.2. Quem projetou as casas? **158**
3.3. Como são apresentadas? **166**
3.4. Como são as casas? **170**
3.4.1. Estrutura **171**
3.4.2. Materiais de fachada **173**
3.4.3. Coberturas **174**
3.4.4. Esquadrias **181**
3.4.5. Apliques **183**
3.4.6. Área externa e lazer **192**
3.5. Mergulho **199**

PARTE I

PARTE II AS PALAVRAS, AS IMAGENS E AS CASAS

4. AS APARÊNCIAS NÃO ENGANAM: AS CASAS DE VERANEIO **210**

4.1. “Eu quero uma casa no campo” **213**
4.2. Romance e fantasia: a casa de veraneio como cenário bucólico **230**
4.3. Muita racionalidade, algum simbolismo e uma aparência **249**

5. APROPRIAÇÕES SIMBÓLICAS E ESTRATÉGIAS COMUNICATIVAS **268**

5.1. O fetiche do telhado **268**
5.2. Estilos em catálogo **286**
5.2.1. Quando o moderno é um estilo e não uma causa **288**
5.2.2. Os “estilos” que vêm de longe **298**

6. MÚSICA URBANA: AS CASAS DA CIDADE **322**

6.1. *A cappella*: reverberações modernas; ecos brutalistas **323**
6.2. Rapsódia sobre o tema da casa **339**
6.3. *Pot-pourri* de aparências:
os condomínios e as hibridizações campo x cidade
(ou: quando as aparências enganam) **349**

7. MODO DE FAZER ARQUITETURA COTIDIANA **370**

7.1. Arquitetura e campo profissional: o cenário da década de 1980 **372**
7.2. De protagonista a coadjuvante: o arquiteto visto através da revista “Casa & Jardim” **386**
7.3. Clientes: personagens à procura de um autor **404**
7.4. Vestígios de domesticidade **412**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **432**

Um esboço de periodização **434**
Apego moderno (1977-1981) **435**
Vale tudo: da “verdade dos materiais” ao trompe l’oeil (1982-1987) **437**
Tradição inventada (1988-1992) **442**
Aprendendo com a arquitetura cotidiana **446**

BIBLIOGRAFIA **451**

APÊNDICES

A. Transcrição da entrevista **477**
B. Planilha de importação de revistas (FUNCEX) **525**
C. Tabelas IVC **530**
D. Listagem de títulos **535**
E. Listagem de arquitetos **552**
F. Listagem de edições da revista “Casa & Jardim” **564**
G. Linha do tempo **568**

4

5

6

7

PÓS

CAPÍTULO 2

FIGURA 2.1. Fonte: C&J 284 p.124-125.....	22
FIGURA 2.2. Montagem com sumários. Fonte: autoral.....	26
FIGURA 2.3. Fonte: C&J 368 p.60-61.....	27
FIGURA 2.4. Fonte: C&J 282 p.72-73.....	28
FIGURA 2.5. Fonte: C&J 352 p.8.....	31
FIGURA 2.6. Fonte: C&J 295 p.36-37.....	33
FIGURA 2.7. Fonte: C&J 295 p.74-75.....	33
FIGURA 2.8. Fonte: C&J 295 p.76-77.....	33
FIGURA 2.9. Fonte: C&J 278 p.22-23.....	34
FIGURA 2.10. Fonte: C&J 281 p.38-39.....	34
FIGURA 2.11. Fonte: C&J 282 p.56-57.....	34
FIGURA 2.12. Fonte: C&J 283 p.60.....	34
FIGURA 2.13. Fonte: C&J 284 p.44-45.....	35
FIGURA 2.14. Fonte: C&J 284 p.49.....	35
FIGURA 2.15. Fonte: C&J 296 p.60-61.....	38
FIGURA 2.16. Fonte: C&J 317 p.106-107.....	38
FIGURA 2.17. Fonte: C&J 364 p.106.....	39
FIGURA 2.18. Fonte: C&J 452 p.102-103.....	39
FIGURA 2.19. Colagem com diferentes programações visuais do "caderno arquitetura". Fonte: autoral..	40
FIGURA 2.20. Fonte: C&J 340 P.102-103.....	41
FIGURA 2.21. Fonte: C&J 448 p.90-91.....	42
FIGURA 2.22. Fonte: C&J 431 p.66-67.....	43
FIGURA 2.23. Fonte: C&J 351 p.115.....	44
FIGURA 2.24. Fonte: C&J 369 p.38-39.....	44
FIGURA 2.25. Fonte: C&J 390 p.44-45.....	45
FIGURA 2.26. Fonte: C&J 441 p.51.....	46

CAPÍTULO 3

FIGURA 3.1. Fonte: C&J 311 p.94-95.....	6
FIGURA 3.2. Fonte: C&J 331 P.51.....	7
FIGURA 3.3. Fonte: C&J 331 P.59.....	8
FIGURA 3.4. Fonte: C&J 331 P.58.....	8
FIGURA 3.5. Fonte: C&J 331 P.56.....	10
FIGURA 3.6. Fonte: C&J 303 p.90.....	13
FIGURA 3.7. Fonte: C&J 323 p.58-59.....	13
FIGURA 3.8. Fonte: C&J 320 p.74-75.....	14
FIGURA 3.9. Fonte: C&J 425 p.94-95.....	22
FIGURA 3.10. Fonte: C&J 264 p.23.....	30
FIGURA 3.11. Fonte: C&J 314 p.62-63.....	30
FIGURA 3.12. Fonte: C&J 296 p.98-99.....	31
FIGURA 3.13. Fonte: C&J 296 p.93.....	31
FIGURA 3.14. Fonte: C&J 303 p.58-59.....	32
FIGURA 3.15. Fonte: C&J 303 p.60-61.....	32
FIGURA 3.16. Fonte: C&J 309 p.104-105.....	32
FIGURA 3.17. Fonte: C&J 284 p.90-91.....	33
FIGURA 3.18. Fonte: C&J 364 p.56.....	33
FIGURA 3.19. Fonte:C&J 305 p.106-107.....	35
FIGURA 3.20. Fonte: C&J 307 p.36-37.....	35
FIGURA 3.21. Fonte: C&J 450 p.66.jpg.....	35
FIGURA 3.22. Sumário edição 412. Fonte: C&J 412, n.p.....	36
FIGURA 3.23. Fonte: C&J 272 p.146.....	37
FIGURA 3.24. Fonte: C&J 266 p.26.....	37
FIGURA 3.25. Fonte: C&J 279 p.99.....	37
FIGURA 3.26. Fonte: C&J 413 encarte teresina, n.p.....	41
FIGURA 3.27. Fonte: C&J 395, capa.....	42
FIGURA 3.28. Fonte: C&J 423 p.13.....	42
FIGURA 3.29. Fonte: C&J 438 p.15.....	42
FIGURA 3.30. Fonte: C&J 319 p.86-87.....	45
FIGURA 3.32. Fonte: C&J 416 p.40-41.....	46
FIGURA 3.31. Fonte: C&J 297 p.96-97.....	46
FIGURA 3.33. Fonte: C&J 402 p.60-61.....	47
FIGURA 3.34. Fonte: C&J 452 p.24-25.....	47
FIGURA 3.35. Fonte: C&J 397 p.42-43.....	48
FIGURA 3.36. Diagrama de subclassificações dos projetos. Fonte: autoral.....	54

CAPÍTULO 4

FIGURA 4.1. Fonte: C&J 306 p.87.....	88
FIGURA 4.2. Fonte: C&J 321 p.48	94
FIGURA 4.3. Fonte: C&J 321 p.46-47	95
FIGURA 4.4. Fonte: C&J 272 p.110-111.....	95
FIGURA 4.5. Fonte: C&J 325 P.38-39	95
FIGURA 4.6. Fonte: C&J 340 P.84-85	97
FIGURA 4.7. Fonte: C&J 340 P.88-89.....	98
FIGURA 4.8. Fonte: C&J 354 p.54-55.....	99
FIGURA 4.9. Fonte: C&J 354 p.52-53.....	99
FIGURA 4.10. Fonte: C&J 358 p.64-65.....	99
FIGURA 4.11. Fonte: C&J 374 p.134-135.....	100
FIGURA 4.12. Fonte: C&J 375 p.96-97.....	101
FIGURA 4.13. Fonte: C&J 377, Encarte, n.p.	101
FIGURA 4.14. Fonte: C&J 387 p.118-119.....	103
FIGURA 4.15. Fonte: C&J 425 p.72-73.....	104
FIGURA 4.16. Fonte: C&J 425 p.74-75	104
FIGURA 4.17. Fonte: C&J 436 p.38-39.....	105
FIGURA 4.18. Fonte: C&J 452 p.96-97.	106
FIGURA 4.19. Fonte: C&J 452 p.96-97.	107
FIGURA 4.20. Fonte: C&J 272 p.82-83.....	109
FIGURA 4.21. Fonte: C&J 308 p.22-23.....	111
FIGURA 4.22. Fonte:C&J 308 p.25.....	112
FIGURA 4.23. Fonte: C&J 303 p.86-87	112
FIGURA 4.24. Fonte: C&J 303 p.92.....	113
FIGURA 4.25. Fonte: C&J 338 P.38-39.....	113
FIGURA 4.27. Fonte: C&J 349 p.67-68	114
FIGURA 4.26. Fonte: C&J 338 P.36-37	114
FIGURA 4.28. Fonte: C&J 352 p.8	115
FIGURA 4.29. Fonte: C&J 363 p.106-107	117
FIGURA 4.30. Fonte: C&J 383 p.110-111	118
FIGURA 4.31. Fonte: C&J 399 p.84-85	118
FIGURA 4.32. Fonte: C&J 399 p.86-87.....	119
FIGURA 4.33. Fonte: C&J 412 p.2-3.....	120
FIGURA 4.34. Fonte: C&J 413 p.80-81.....	120
FIGURA 4.35. Fonte: C&J 425 p.66-67	123
FIGURA 4.36. Fonte: C&J 425 p.70	123
FIGURA 4.37. Fonte: C&J 433 p.80-81	123
FIGURA 4.38. Fonte: C&J 446 p.48-49	124
FIGURA 4.39. Fonte: C&J 446 p.50-51.....	125
FIGURA 4.40. Projeto Elisiário Bahiana, 1942. Fonte: WOLFF, 2015, p.257.....	125
FIGURA 4.41. Fonte: C&J 282 p.84-85.....	128

FIGURA 4.42. Fonte: C&J 306 p.70-71.....	129
FIGURA 4.43. Fonte: C&J 306 p.72-73	130
FIGURA 4.44. Fonte: C&J 306 p.82-83	131
FIGURA 4.45. Fonte: C&J 306 p.84-85	131
FIGURA 4.46. Fonte: C&J 308 p.102-103.....	132
FIGURA 4.47. Fonte: C&J 308 p.104-105.....	132
FIGURA 4.48. Fonte: C&J 318 p.66-67	133
FIGURA 4.49. Fonte: C&J 318 p.70-71.....	133
FIGURA 4.50. Fonte: C&J 307 p.70-71.....	135
FIGURA 4.51. Fonte: C&J 328 P.16-17.....	136
FIGURA 4.52. Fonte: C&J 328 P.18.....	136
FIGURA 4.53. Fonte: C&J 328 P.18.....	137
FIGURA 4.54. Casa das Canoas. Fonte: flickr Frank van Leersum	137
FIGURA 4.56. Fonte: C&J 374 p.100-101.....	138
FIGURA 4.55. Fonte: C&J 337 P.54-55.....	138
FIGURA 4.57. Fonte: Ver nota 16.....	139
FIGURA 4.58. Fonte: C&J 428 p.112-113.....	140
FIGURA 4.59. Fonte: C&J 428 p.112-113.....	141

CAPÍTULO 5

FIGURA 5.1. Fonte: ALEXANDER, Christopher, 2013, p.396	267
FIGURA 5.2. Fonte: C&J 272 p.4-5.....	274
FIGURA 5.3. Fonte: C&J 272 p.6.....	275
FIGURA 5.4. Fonte: C&J 300 p.173.....	275
FIGURA 5.5. Fonte: C&J 308.....	275
FIGURA 5.6. Fonte: C&J 320.....	276
FIGURA 5.8. Fonte: C&J 304 p.130.....	276
FIGURA 5.9. Fonte: C&J 354 p.6	276
FIGURA 5.7. Fonte: C&J 330 P.90	276
FIGURA 5.10. Fonte: C&J 302 p.40-41.....	277
FIGURA 5.11. Fonte: C&J 377 p.124-125.....	277
FIGURA 5.12. Fonte: C&J 353 p.70-71.....	279
FIGURA 5.13. Fonte: C&J 404 p.96-97	279
FIGURA 5.14. Fonte: C&J 368 p.62-63.....	280
FIGURA 5.15. Fonte: C&J 325 P.44-45.....	281
FIGURA 5.16. Fonte: C&J 349 p.70-71.....	281
FIGURA 5.17. Fonte: C&J 351 p.54-55.....	282
FIGURA 5.18. Fonte: C&J 376 p.38-39.....	282
FIGURA 5.19. Fonte: C&J 401 p.80-81.....	282
FIGURA 5.20. Fonte: C&J 401 p.84-85	283
FIGURA 5.21. Fonte: C&J 335 P.42.....	284
FIGURA 5.22. Fonte: C&J 268 p.44-45.....	288
FIGURA 5.23. Fonte: C&J 272 p.88-89	289
FIGURA 5.24. Fonte: C&J 281 p.66-67.....	290
FIGURA 5.25. Fonte: C&J 296 p.24-25.....	290
FIGURA 5.26. Fonte: C&J 370 p.72-73.....	290
FIGURA 5.27. Fonte: C&J 392 encarte fortaleza.....	291
FIGURA 5.28. Fonte: C&J 393 encarte Recife.....	292
FIGURA 5.29. Fonte: C&J 404 p.78-79	292
FIGURA 5.30. Fonte: C&J 413 p.74-75.....	293
FIGURA 5.31. Fonte: C&J 413 p.78-79	294
FIGURA 5.32. Fonte: C&J 305 p.68-69.....	296
FIGURA 5.33. Fonte: C&J 333 P.120-121.....	297
FIGURA 5.34. Fonte: C&J 346 P.102-103	297
FIGURA 5.36. Fonte: C&J 366 p.68-69.....	298
FIGURA 5.35. Fonte: C&J 425 p.71.....	298
FIGURA 5.37. Fonte: C&J 398 p.78-79	299
FIGURA 5.38. Fonte: C&J 413 p.68-69.....	299
FIGURA 5.39. Fonte: C&J 416 p.80-81.....	300
FIGURA 5.40. Fonte: C&J 266 p.48-49	302
FIGURA 5.41. Fonte: C&J 279 p.52-53.....	303
FIGURA 5.42. Fonte: C&J 294 p.50-51.....	303
FIGURA 5.43. Fonte: C&J 347 P.74-75.....	304

FIGURA 5.44. Fonte: C&J 400 encarte Fortaleza.....	304
FIGURA 5.45. Fonte: C&J 358 p.56-57	305
FIGURA 5.46. Fonte: C&J 379 p.4-5.....	305
FIGURA 5.47. Fonte: C&J 392 p.48-49.....	305
FIGURA 5.48. Fonte: C&J 418 p.84-85.....	306
FIGURA 5.49. Fonte: C&J 393 p.8-9.....	307
FIGURA 5.50. Fonte: C&J 300 p.193.....	309
FIGURA 5.51. Fonte: C&J 371 p.2-3	310
FIGURA 5.52. Fonte: C&J 380 p.104-105.....	311
FIGURA 5.53. Fonte: C&J 428 p.104-105	312
FIGURA 5.54. Fonte: C&J 449 p.88-89.....	312
FIGURA 5.55. Fonte: C&J 424 p.26.....	313
FIGURA 5.56. Fonte: C&J 416 p.52-53.....	314
FIGURA 5.57. Fonte: C&J 444	315
FIGURA 5.58. Fonte: VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992, p.57.....	316
FIGURA 5.59. Fonte: VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992, p.57	316

CAPÍTULO 6

FIGURA 6.1. Fonte: C&J 264 p.24-25	322
FIGURA 6.2. Fonte: C&J 264 p.28-29	322
FIGURA 6.3. Fonte: C&J 266 p.36-37.....	323
FIGURA 6.5. Fonte: C&J 284 p.116-117	324
FIGURA 6.4. Comparação Casa da Rua Itápolis com projeto Pires de Mello. Fontes: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35598/casa-da-rua-itapolis . C&J 266, p.37.....	324
FIGURA 6.6. Fonte: C&J 287 p.44-45.....	325
FIGURA 6.7. Fonte: C&J 291 p.28-29	326
FIGURA 6.8. Fonte: C&J 293 p.40.....	326
FIGURA 6.9. Fonte: C&J 303 p.52-53	327
FIGURA 6.10. Fonte: C&J 313 p.46-47.....	327
FIGURA 6.11. Fonte: C&J 329 P.72-73.....	328
FIGURA 6.12. Fonte: C&J 329 P.76	328
FIGURA 6.13. Fonte: C&J 353 p.64-65.....	329
FIGURA 6.14. Fonte: C&J 367 p.121.....	329
FIGURA 6.15. Fonte: C&J 367 p.122-123.....	330
FIGURA 6.16. Fonte: C&J 349 p.96-97.....	330
FIGURA 6.17. Fonte: C&J 368 p.68-69.....	332
FIGURA 6.18. Fonte: C&J 386, encarte BH.....	334
FIGURA 6.19. Fonte: C&J 422 p.102-103	335
FIGURA 6.20. Fonte: C&J 454 p.100-101.....	336
FIGURA 6.21. Fonte: C&J 264 p.30-31.....	338
FIGURA 6.22. Fonte: C&J 273 p.84-85.....	338
FIGURA 6.23. Fonte: C&J 273 p.86.....	340
FIGURA 6.24. Fonte: C&J 332 P.58-59.....	341

FIGURA 6.25. Fonte: C&J 332 P.60-62.....	341
FIGURA 6.26. Casa Vanna Venturi. Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown. Foto: Rollin La France.....	341
FIGURA 6.27. Casa Lauro Souza Carvalho. Fonte: MINDLIN, 1999, p.105.....	342
FIGURA 6.28. Fonte: C&J 355 p.104-105.....	342
FIGURA 6.29. Casa de Oscar Niemeyer em Brasília. Fonte: Archdaily.....	343
FIGURA 6.30. Fonte: C&J 365 p.64-65.....	344
FIGURA 6.31. Fonte: C&J 386 encarte BH.....	345
FIGURA 6.32. Fonte: C&J 416 p.60-61.....	345
FIGURA 6.33. Fonte: C&J 437 encarte goiânia.....	346
FIGURA 6.34. Fonte: C&J 285 p.86.....	348
FIGURA 6.35. Fonte: C&J 292 p.18-19.....	354
FIGURA 6.36. Fonte: C&J 295 p.28-29.....	355
FIGURA 6.37. Fonte: C&J 295 p.32.....	356
FIGURA 6.38. Fonte: C&J 352 p.72-73.....	356
FIGURA 6.39. Fonte: C&J 404 p.90-91.....	357
FIGURA 6.40. Fonte: C&J 416 p.130-131.....	358
FIGURA 6.41. Fonte: C&J 418 p.104-105.....	359
FIGURA 6.42. Fonte: C&J 429 p.19.....	360
FIGURA 6.43. Fonte: C&J 434 p.90-91.....	362
FIGURA 6.44. Fonte: C&J 449 p.58-59.....	362
FIGURA 6.45. Fonte: C&J 449 p.60.....	363

CAPÍTULO 7

FIGURA 7.1. fonte: C&J 302 p.42-43.....	387
FIGURA 7.2. Fonte: C&J 304 p.34-35.....	388
FIGURA 7.3. Fonte: C&J 309 p.94-95.....	389
FIGURA 7.4. Fonte: C&J 314 p.84-85.....	391
FIGURA 7.5. Fonte: C&J 319 p.92-93.....	392
FIGURA 7.6. Fonte: C&J 292 p.77.....	397
FIGURA 7.7. Fonte: C&J 286 p.13.....	398
FIGURA 7.8. Fonte: C&J 385 p.14-15.....	398
FIGURA 7.9. Fonte: C&J 386 p.38-39.....	399
FIGURA 7.10. Fonte: C&J 285 p.98.....	400
FIGURA 7.11. Fonte: C&J 326 P.76-77.....	401
FIGURA 7.12. Fonte: C&J 413 p.60-61.....	408
FIGURA 7.13. Fonte: C&J 418 p.106-107.....	409
FIGURA 7.14. Fonte: C&J 428 p.104-105.....	413
FIGURA 7.15. Fonte: C&J 317 p.62.....	413
FIGURA 7.16. Fonte: C&J 317 p.63.....	414
FIGURA 7.17. Fonte: C&J 315 p.86-87.....	416
FIGURA 7.18. Fonte: C&J 315 p.90-91.....	416
FIGURA 7.20. Fonte: C&J 264 p.45.....	416
FIGURA 7.19. Fonte: C&J 315 p.90-91.....	416

FIGURA 7.21. Fonte: C&J 338 P.70.....	417
FIGURA 7.22. Fonte: C&J 356 p.68-69.....	418
FIGURA 7.23. Fonte: C&J 320 p.100-101.....	419
FIGURA 7.24. A bigger Splash (David Hockney, 1967). Fonte: www.flickr.com/photos/oddssock/100830944/in/photostream/	419
FIGURA 7.25. Case study house #20. Fonte: www.archdaily.com/29457/julius-schulman-1910-2009/js06	420
FIGURA 7.26. Fonte: C&J 303 p.56.....	420
FIGURA 7.28. Fonte: C&J 304 p.30-31.....	421
FIGURA 7.27. Fonte: C&J 306 p.72-73.....	421
FIGURA 7.29. Fonte: C&J 304 p.30.....	422
FIGURA 7.30. Fonte: C&J 314 p.71.....	423
FIGURA 7.31. Fonte: C&J 320 p.82.....	423
FIGURA 7.32. Fonte: C&J 320 p.84.....	424
FIGURA 7.33. Fonte: C&J 320 p.84.....	424
FIGURA 7.34. Ville à Garches (Le Corbusier). Fonte: COLOMINA, 1996, p.287.....	425
FIGURA 7.35. Ville Savoye (Le Corbusier). Fonte: COLOMINA, 1996, p.288.....	425
FIGURA 7.36. Fonte: C&J 434 p.88-89.....	428

CONSIDERAÇÕES FINAIS

FIGURA CF.1. Fonte: C&J 319 p.86-87.....	436
FIGURA CF.2. Fonte: C&J 307 p.70-71.....	436
FIGURA CF.3. Fonte: C&J 330 P.90.....	438
FIGURA CF.4. Fonte: C&J 380 p.108.....	440
FIGURA CF.5. Fonte: C&J 399 p.60-61.....	442
FIGURA CF.6. Fonte: C&J 399 p.62.....	443

CAPÍTULO 2

GRÁFICO 2.1. Presença de tijolos de vidro. Fonte: Autoral	16
GRÁFICO 2.2. Áreas dos projetos publicados entre 1977 e 1992. Fonte: Autoral.....	17
GRÁFICO 2.3. Gráfico de características concomitantes. Fonte: Autoral	17
GRÁFICO 2.4. Contagem de publicações da retransmissão Arquitetura e Decoração do Anuário brasileiro de mídia. Fonte: autoral.....	35
GRÁFICO 2.5. Importações de revistas (em dólares). Fonte: Gráfico elaborado pela autora a partir de dados fornecidos pela FUNCEX (ver apêndice B)	36

CAPÍTULO 3

GRÁFICO 3.1. Quantidade de projetos publicados por ano. Fonte autoral	4
GRÁFICO 3.2. Distribuição dos projetos por região. Fonte: autoral.....	4
GRÁFICO 3.3. Reprodução Banks .Fonte: BANKS 2015 p396.	5
GRÁFICO 3.4. Distribuição entre os estados da região Sudeste. Fonte: autoral	6
GRÁFICO 3.5. Distribuição entre os estados da região Nordeste. Fonte: autoral.....	10
GRÁFICO 3.6. Distribuição entre os estados da região Centro-oeste.Fonte: autoral.	11
GRÁFICO 3.7. Distribuição entre os estados da região Sul. Fonte: autoral.....	11
GRÁFICO 3.8. Distribuição dos projetos por gênero do profissional.Fonte: autoral.....	12
GRÁFICO 3.9. Distribuição das casas entre projetos, reformas e construídas. Fonte: autoral	19
GRÁFICO 3.10. Ocorrências de Caderno Arquitetura. Fonte: autoral.....	20
GRÁFICO 3.11. Ocorrências de desenhos. Fonte: autoral.....	21
GRÁFICO 3.12. Áreas dos projetos publicados entre 1977 e 1992. Fonte: autoral.....	21
GRÁFICO 3.13. Distribuição dos projetos por uso. Fonte: autoral.....	23
GRÁFICO 3.14. Distribuição dos projetos por tipo de estrutura. Fonte: autoral	23
GRÁFICO 3.15. Distribuição dos projetos por material da estrutura. Fonte: autoral	24
GRÁFICO 3.16. Estrutura aparente de concreto. Fonte: autoral.....	24
GRÁFICO 3.17. Estrutura portante de tijolos. Fonte: autoral.....	25
GRÁFICO 3.18. Distribuição dos projetos por material da fachada parte 1 de 2. Fonte: autoral	26
GRÁFICO 3.19. Distribuição dos projetos por material da fachada parte 2 de 2.Fonte: autoral	26
GRÁFICO 3.20. Distribuição dos projetos por tipo de cobertura parte 1 de 2. Fonte: autoral.....	27
GRÁFICO 3.21. Distribuição dos projetos por tipo de cobertura parte 2 de 2. Fonte: autoral	27
GRÁFICO 3.22. Comparação entre telhado cerâmico e laje plana. Fonte: autoral	28
GRÁFICO 3.23. Distribuição dos projetos por material da esquadria.pdf	34
GRÁFICO 3.24. Distribuição dos projetos por tipo de esquadria.pdf	34
GRÁFICO 3.25. Ocorrências de Apliques parte 1 de 2. Fonte: autoral	36
GRÁFICO 3.26. Ocorrência de arcos. Fonte: autoral	38
GRÁFICO 3.27. Ocorrência de projetos com arco e com fachada em massa com pintura. Fonte: autoral.....	38
GRÁFICO 3.28. Comparação entre pergolados de madeira e de concreto. Fonte: autoral.....	39
GRÁFICO 3.29. Comparação entre pergolados de madeira e de concreto com linha de tendência. Fonte: autoral.....	39
GRÁFICO 3.30. Distribuição por material dos brises. Fonte: autoral	40
GRÁFICO 3.31. Ocorrências de Apliques parte 2 de 2. Fonte: autoral.....	40
GRÁFICO 3.32. Ocorrência de floreiras por uso da casa. Fonte: autoral	44

GRÁFICO 3.33. Ocorrências de jardim. Fonte: autoral	44
GRÁFICO 3.34. Ocorrência de jardim interno por uso da casa. Fonte: autoral.....	45
GRÁFICO 3.35. Ocorrência de jardim interno por região. Fonte: autoral.....	45
GRÁFICO 3.36. Ocorrências de equipamentos de lazer. Fonte: autoral.....	48
GRÁFICO 3.37. Ocorrência de lareira por uso. Fonte: autoral.....	49
GRÁFICO 3.38. Ocorrência de churrasqueira por uso. Fonte: autoral.....	50
GRÁFICO 3.39. Comparação entre piscina e lareira. Fonte: autoral.....	51
GRÁFICO 3.40. Distribuição entre casas urbanas, campo e veraneio (universo de 528).Fonte: autoral.....	54
GRÁFICO 3.41. Planilha para verificação de concomitâncias. Fonte: autoral	55
GRÁFICO 3.42. Comparativo consolidado (casas urbanas). Fonte: autoral.....	56
GRÁFICO 3.43. Comparativo consolidado (casas de campo). Fonte: autoral.....	57
GRÁFICO 3.44. Comparativo consolidado (casas de praia). Fonte: autoral.....	

CAPÍTULO 4

GRÁFICO 4.1. Comparação entre residências urbanas e de veraneio. Fonte: autoral.....	151
--	-----

CAPÍTULO 5

GRÁFICO 5.1. Comparação entre coberturas planas e telhados (universo de 528 casas). Fonte: autoral.....	274
GRÁFICO 5.2. Tabela ANAC - Passageiros Embarcados Internacional (1975 a 1995). Fonte: ANAC (http://bit.ly/2l2q8Qe . Acesso em 15/04/2019)	308

CAPÍTULO 7

GRÁFICO 7.1. Quantidade de escolas de arquitetura. Fonte: sistema e-Mec (acesso: 19/04/2014)..	371
--	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS

GRÁFICO CF.1. Materiais de fachada (1977-1981). Fonte: autoral	435
GRÁFICO CF.2. Tipos de cobertura (1977-1981). Fonte: autoral	435
GRÁFICO CF.3. Ocorrência de Apliques (1977-1981). Fonte: autoral	436
GRÁFICO CF.4. Tipos de cobertura (1982-1987). Fonte: autoral	438
GRÁFICO CF.5. Ocorrência de Apliques (1982-1987). Fonte: autoral	439
GRÁFICO CF.6. Ocorrência de Apliques (1982-1987). Fonte: autoral	439
GRÁFICO CF.7. Tipos de cobertura (1988-1992).Fone: autoral.....	443
GRÁFICO CF.8. Materiais de fachada (1988-1992). Fonte: autoral.....	444
GRÁFICO CF.9. Ocorrência de Apliques (1988-1992). Fonte: autoral	444

O meu interesse pelo tema desta tese surgiu, principalmente, a partir da vivência profissional concomitante - como arquiteta em escritórios e como docente nos ateliês de projeto em faculdades de arquitetura -, que por mais de dez anos fizeram parte da minha rotina. Em ambas as esferas, os projetos de residências unifamiliares foram um dos principais focos de atuação e neste contexto, o que me chamava a atenção era lidar com dois universos bastante distintos. No ofício, não só as referências apresentadas pelos clientes, como os projetos elaborados ficam muito distantes das referências apresentadas aos alunos e os projetos desenvolvidos por eles, sob a supervisão dos professores.

Ainda hoje assisto os calouros receberem a mesma instrução que recebi, há mais de 25 anos atrás, dos meus então professores: manter distância das revistas ordinárias vendidas em bancas de jornal, já que publicações como “Casa & Jardim”, “Casa Claudia” e “Arquitetura & Construção” não deveriam servir de modelos para os nossos projetos. A diferença hoje em dia, é que a recomendação se estende a websites, blogs e redes sociais como Pinterest ou Instagram, embora a revista “Casa & Jardim” – a única das três que continua sendo publicada – siga sendo mencionada. Por outro lado, são justamente essas fontes que ilustram as primeiras reuniões com clientes e, afinal, nelas está o retrato mais fiel do ambiente construído. Como docente, percebo que essa “conta não fecha”, mas, com ou sem crítica, de certa maneira seguimos reproduzindo o mesmo modelo.

É certo que esta é a minha experiência pessoal, resultado da minha própria formação acadêmica, dos escritórios em que trabalhei e das escolas em que ensinei. Por certo, não pretendo, nesta tese, assumir esses parâmetros como universais, mas tão somente como uma curiosidade que motiva a investigação de uma pequena parte de um enorme e variegado cenário. Agora percebo que era a mesma inquietação que estava por trás da decisão em fazer o mestrado, ainda em 2003. A dissertação acabou focando nas casas feitas para venda por um único arquiteto, no bairro da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. (BENTES, 2006) e à época, também uma revista para leigos, a “Arquitetura & Construção”, serviu de suporte ao entendimento e contextualização daquela produção e foi possível perceber como aquela publicação espelhava de forma coerente os projetos construídos que estavam, paralelamente, sendo investigados.

Ela também mostrou que havia uma narrativa apoiada nas matérias e na propaganda, que confirmava e referendava os projetos ali

registrados. Todo o processo que envolveu a elaboração da dissertação e especialmente através das entrevistas que fizeram parte do escopo do trabalho, foi possível ter contato muito próximo com arquitetos, clientes, construtores, agentes imobiliários, profissionais de marketing e outros atores que fazem parte de uma grande mise-en-scène – em que, de fato, por vezes parece não ser a arquitetura a protagonista –, mas que retrata, sem filtro, nosso campo de atuação profissional. No texto final da dissertação, embora presente, a temática que proponho agora investigar, foi apenas tangenciada. No entanto, através daquela pesquisa, pude confirmar alguns pressupostos, como a diferença das referências e dos critérios de valoração a que estão submetidas as arquiteturas, em particular as residências individuais.

Sem dúvida, os mais de dez anos que se passaram entre a defesa do mestrado e o ingresso no doutorado foram muito importantes. A vivência profissional e docente transcorrida, as leituras, o amadurecimento das questões e, principalmente, a permanência daquelas inquietações, me fizeram acreditar, em 2016, que era o momento adequado para o enfrentamento aqui proposto. A visão preconceituosa e excludente com que nós, arquitetos formados e, especialmente, os ligados aos ambientes acadêmicos, mantemos acerca do tipo de arquitetura que é desenvolvida no âmbito do mercado de trabalho – não necessariamente o especulativo, posto que nesta chave se encaixam mais os projetos de residências multifamiliares e os grandes edifícios comerciais e corporativos, e não as casas isoladas, que é o que se pretende iluminar nesta pesquisa – é reducionista e nos impede, necessariamente, da possibilidade de construir um olhar global das nuances que envolvem a arquitetura do dia a dia e nossa atuação profissional.

Alguns fatores como a formação dos arquitetos, o ensino, a contínua reprodução de uma única matriz historiográfica, impactam ou são impactados sobre o modo de fazer e sobre as aparências destas arquiteturas. Alguns destes pontos, contudo, serão, mais uma vez, apenas tangenciados por esta pesquisa, posto que qualquer investigação consistente a respeito deles deve ser precedida pelo (re)conhecimento daquela produção, de forma científica, sem preconceitos e nem julgamentos. Este sim é o embate desta tese, uma escala necessária que acredito que possa servir para ao menos alinhar uma aproximação e uma abordagem mais inclusiva do projeto e do ensino de arquitetura. Por mim ou por quem, como eu, possa ser tocado pelo tema ♦

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

ALINHANDO EXPECTATIVAS

Esta é uma tese sobre arquitetura comum, fruto do ofício de arquitetas e arquitetos no cotidiano de suas profissões. O que se pretende é igualmente singelo: conhecer uma pequena parte dessa produção, examiná-la com atenção e sem julgamentos. Aprender com ela e desvelar o que está oculto por detrás das suas aparências. Que o leitor não espere por uma grande narrativa, com direito a heróis e monumentos, pois o que se tem para oferecer é leve e despretensioso como uma crônica. A propósito, a este gênero literário “breve, [...] e [com] motivos extraídos do cotidiano imediato” (HOUAISS, 2009), por vezes é atribuída a alcunha de “menor”, tal como a arquitetura que estará retratada nestas páginas.

Mas esta atribuição, diz o escritor Luiz Ruffato sobre a crônica, “assenta-se basicamente num preconceito e num estereótipo” (2021). No caso do primeiro, ele atribui ao que chama de “dupla origem plebeia”: nascida no jornal - um veículo descartável e utilitário - e fruto de uma relação mercantil, ao que ele completa: “Nada mais abominável para aqueles que imaginam um ofício aristocrático para as letras” (RUFFATO, 2021). Já o estereótipo reside, segundo esse autor, em confundir o pragmatismo de seus meios e recursos com um texto necessariamente pobre e superficial.

Não fosse a menção à literatura, a descrição serviria perfeitamente a esta arquitetura cotidiana que nos acostumamos a ver sempre como uma figurante desfocada, mas que nesta tese assume o papel de protagonista. E embora essa produção comum seja quantitativamente superior àquela (considerada) excepcional, é sobre a última que se debruçam, majoritariamente, as pesquisas e reflexões da área. Mesmo que, em última instância, sejam os edifícios ordinários e comuns que desenhem a quase totalidade do ambiente construído em que vivemos imersos.

Para essa arquitetura banal e corriqueira, se aplicam igualmente os estereótipos e preconceitos. Quanto a esta palavra, a definição

do dicionário Houaiss associa a “opinião ou sentimento concebido sem exame crítico” (HOUAISS, 2009). Mas que outra maneira pode haver para se exercer o exame crítico, senão através da pesquisa científica corretamente estruturada e conduzida de forma ética? Só uma investigação bem organizada é capaz de produzir dados para realizar uma análise justa acerca de um assunto. Excluir ou desmerecer *a priori* qualquer tema, além de ser um gesto autoritário, impede que o campo de conhecimento seja enriquecido pelas nuances do contraditório.

E isso só é possível através da sobreposição de relatos curtos e triviais. Eles são como as pequenas retículas que compõem um produto gráfico, que isoladamente representam pouco, mas que juntas, - com seus diversos tons, matizes e intensidades - formam uma imagem nítida e contrastada. E quanto mais dessas breves histórias houver, mais claro será o panorama que o conjunto irá formar. Esta tese é como um desses grãos, cujo foco estará numa ínfima amostragem do universo das arquiteturas do dia a dia. Neste caso foi preciso também encontrar uma forma de aproximação que pudesse emular esse todo complexo de maneira a tornar factível, nos necessários limites de uma pesquisa de doutorado, o que resultou na definição do objeto, da fonte e do recorte temporal da investigação. Neste contexto, parece importante descrever a maneira como a pesquisa foi concebida e como os critérios foram definidos.

DEFININDO OS CONTORNOS

Dito de outra forma, esta tese é sobre arquitetura residencial publicada na revista “Casa & Jardim” entre os anos de 1977 e 1992. A aproximação para a arquitetura comum irá acontecer através desses parâmetros, de modo que parece oportuno esclarecer os critérios que balizaram esta transposição. A fonte - a revista “Casa & Jardim” -, o objeto - as casas burguesas resultantes da encomenda e de uma relação mercantil entre arquitetos e clientes -, e o recorte temporal - a década de 1980 - são bases controversas e, dentro do que foi possível aferir, pouco

enfrentadas nas pesquisas acadêmicas em arquitetura brasileira. Diante disso, convém deixar registradas algumas considerações a esse respeito, antes de seguir.

Nas pesquisas em arquitetura parece haver também uma associação, em princípio desimportante, entre o objeto a ser investigado e suas qualidades intrínsecas; como se, de alguma forma, os atributos legitimassem *ipso facto* a investigação. No entanto, isso pressupõe também que os critérios de valoração estejam previamente definidos e, ao que indica, sejam incontestáveis. Deste raciocínio, emergem algumas questões que merecem ser destacadas.

A primeira, mais objetiva, está relacionada ao papel do pesquisador. Ora, não seria sua tarefa também questionar e problematizar os fatos tal como se apresentam? Estabelecer seus próprios filtros e critérios? Se aventurar por territórios desconhecidos como um arqueólogo que remexe camadas consolidadas de terra em busca de uma evidência? Não se trata de agir como um jovem contestador ou de querer reinventar a roda, mas de ponderar o que é verdade e o que é versão nos fatos analisados. E, em sendo uma versão, uma narrativa, uma história construída, não há de ser a única e outras podem – e devem – ser perscrutadas e apresentadas.

Diante disso, o protagonismo parece se voltar mais para a forma como se estrutura a pesquisa e seus limites do que propriamente sobre o que ou onde se empreende a investigação. Um sítio arqueológico pode estar debaixo do asfalto, ainda que se faça necessário escavar mais fundo para encontrá-lo. Eventualmente, torna-se necessário abrir outros horizontes, sob pena de seguir investigando o que já se conhece – não que isso não seja válido, afinal, sempre são novos olhares, diferentes leituras e abordagens. Porém, territórios pouco explorados têm mais chances de trazer novidades.

Outra questão que parece subjazer à legitimidade do tema de pesquisa em discussão acima, diz respeito estritamente à

qualidade arquitetônica do objeto. Porém, será esta, realmente, uma condição necessária? E em caso positivo, de que ponto de vista? Sob quais critérios? Indo ainda mais longe, nem mesmo parece necessário que uma análise ou leitura sobre um objeto deva estar acompanhada de algum tipo de juízo de valor ou qualidade, a não ser que seja esta intenção esteja explicitamente declarada.

Paul Veyne se vale da alegoria de um “amigo arqueólogo” que prefere escavar uma fossa a um sítio privilegiado, como uma metáfora para a investigação histórica que defende em “Como se escreve a história” (1998). Na mesma sequência, o autor afirma que o desejo daquele pesquisador é de “jamais encontrar uma Vênus de Milo, pois, diz ele, ela não acrescenta nada de novo e a arte é um prazer ‘fora do trabalho’.” (p.52). Voltando ao contexto em discussão e admitindo como verdadeira a proposição de Veyne, a qualidade intrínseca ou a excepcionalidade do objeto de análise não deveriam, de fato, pautar as escolhas do pesquisador.

Depois de feitas estas observações, que também buscam inscrever a pesquisa no contexto mais amplo da historiografia e da crítica de arquitetura brasileira, convém retomar à argumentação acerca da escolha dos critérios de pesquisa e sua potencial representatividade sobre o tema que se pretende iluminar. A ordem em que eles serão apresentados traduz com fidelidade a construção do raciocínio.

O PORQUÊ DAS CASAS INDIVIDUAIS

A decisão de se aproximar da arquitetura comum através das residências individuais tem um componente de arbitrariedade, que de certa maneira já foi antecipado na apresentação da tese, qual seja a familiaridade adquirida com este programa através das experiências pessoais - nas esferas acadêmica e profissional. No entanto, outras ponderações, de ordem mais objetiva, também foram consideradas nesta opção. Ainda que existam os constrangimentos de legislação e custos nesses projetos, eles

não são tão definidores de decisões volumétricas ou construtivas, como o seriam, por exemplo, nos edifícios multifamiliares ou mesmo nos projetos de habitação unifamiliar seriada. Como um programa de relativa simplicidade técnica, condicionantes desta ordem, como instalações ou fluxos especializados, não chegam a impactar decisivamente na organização espacial ou mesmo na forma desses edifícios.

Parece importante pontuar que a revista “Casa & Jardim” publica projetos de residências unifamiliares, destinadas às classes média e alta. Este programa – o da casa burguesa – é um tema controverso na pesquisa em arquitetura e, de modo geral, só se legitima quando está a serviço da investigação erudita. Oriol Bohigas dedica um artigo às “casas para ricos” (BOHIGAS, 1969, p.87). Nesse texto de 1969, o arquiteto catalão rechaça a discriminação apriorística de um programa por seu potencial mais ou menos transformador, ou mais ou menos vanguardista ou reacionário, restando ao arquiteto a missão de lidar com ética diante de cada projeto que se apresente (p.90). Em outras palavras, Bohigas admite ser válido projetar para a burguesia, desde que preservadas a autonomia da arquitetura e a dos arquitetos.

João Masao Kamita, também endossa este ponto de vista ao afirmar que a casa é “nossa natureza morta, local das experimentações poéticas e das inovações formais”. (Kamita, 2004, p. 3). Nos projetos de residências, muitas vezes suas próprias, os arquitetos testam suas teorias, experimentam ideias e assim materializam o seu pensamento. Ruth Verde Zein coloca em questão – desde o contexto em que escreve, o ano de 1985 – a persistência da ideia de “laboratório” nos projetos residenciais. Segundo ela, a realidade profissional distinta, havia conduzido a maior parte dos arquitetos jovens a treinar seus traços iniciais nos escritórios médios e grandes os quais, ainda de acordo com Zein, não se dedicavam com frequência a esse programa “demasiado cheio de problemas (na relação arquiteto/ cliente)” (ZEIN, 1985a, p.50).

Porém Zein, nesse mesmo texto, apresenta o que parece ser a grande motivação para a pesquisa das casas individuais que estrutura esta tese. Em sua opinião, a relativa simplicidade e universalidade do programa, bem como o caráter democrático do mesmo - que permite que seja desenvolvido por profissionais jovens e inexperientes ou por veteranos mais calejados em todas as regiões do nosso vasto país – conferem-lhes um caráter tão ou mais relevante que a de servir de campo de experimentações. Trata-se, na opinião da autora, da possibilidade de as casas poderem “oferecer, num dado momento, uma ampla visão, em corte horizontal, de a quantas anda a nossa arquitetura” (1985a, p.50). Ou seja, a possibilidade de formar um olhar panorâmico sobre a arquitetura, quiçá extrapolando os limites programáticos do objeto.

A questão da autonomia da arquitetura e do arquiteto, pincelada acima através de Bohigas, é de crucial importância na discussão que envolve os projetos sobre os quais esta tese se debruça. Neles, os aspectos de ordem pragmática se sobrepõem às aproximações excessivamente teóricas e conceituais. Robert Venturi, nas páginas iniciais de seu livro seminal “Complexidade e contradição em arquitetura” (1995) reproduz uma fala do arquiteto Paul Rudolph a respeito de Mies van der Rohe, muito esclarecedora sobre esse ponto: “Mies, por exemplo, realiza edifícios maravilhosos simplesmente porque ignora muitos aspectos de um edifício. Se ele resolvesse mais problemas, seus edifícios seriam muitíssimo menos potentes” (RUDOLPH, 1961, p.51 *apud* VENTURI, 1995, p.4). Mas, e no contexto do ofício do arquiteto, seria possível preservar esta isenção ou seria necessário aceitar e enfrentar as contingências (e até mesmo exigências) que se apresentam ante a relação dialética que se institui entre o profissional e seu cliente no caso desses projetos desenvolvidos no âmbito comercial?

Para que não reste nenhuma dúvida, a tese não trata também de uma arquitetura popular, da forma como esta denominação normalmente aparece associada ao vernacular *naïf* e espontâneo das culturas primitivas. Não é a “Arquitetura sem arquitetos”

apresentada por Bernard Rudofsky na exposição de 1964 no MoMA¹, que Venturi, Scott Brown e Izenour indiretamente mencionam no trecho de “Aprendendo com Las Vegas”. Lá, eles consideram irônico que essa arquitetura, ainda que afastada no tempo e no espaço, seja aceita e incorporada pelos arquitetos dentro da lógica da arquitetura moderna enquanto o “[...] vernacular pop das construções comerciais de Levittown² [...]” (VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 2003, p.194) seja desprezado. Nesse sentido, a abordagem deste estudo está mais próxima dessas manifestações dos subúrbios residenciais, tal como descrevem os autores da publicação de 1972 no trecho acima. A tese trata, enfim, de uma “arquitetura com arquitetos”, representada nesta pesquisa pelas casas individuais projetadas por profissionais inseridos na dinâmica do mercado de trabalho.

O PORQUÊ DA REVISTA “CASA & JARDIM”

Dada a definição do objeto e, marcadamente, da ideia de se aproximar de uma arquitetura do dia a dia, que não é – e na maioria das vezes também não se pretende – monumento, a pesquisa nos livros e revistas especializadas – como “Módulo”, “Acrópole”, “Habitat”, “Projeto” ou “AU” - estava automaticamente excluída, uma vez que nessas fontes estariam os projetos canônicos e aqueles que haviam sido selecionados através de filtros eruditos. Além disso, tais publicações se dividem entre inúmeros programas e não exclusivamente às residências unifamiliares.

Ainda restava a possibilidade de pesquisar em acervos ou proceder a uma investigação *in loco*. No primeiro caso, deveria haver alguns poucos nomes em mente, o que se contrapõe a uma característica do conjunto dessa produção, que é o fato de ser “anônima”. Além disso, escolher um ou dois nomes de arquitetas ou arquitetos e observar seus projetos restringiria a abrangência

1 Além da exposição do MoMA, “Architecture without architects” (1964), Rudofsky também publicou um catálogo de mesmo nome. Sua intenção, em suas próprias palavras, era “demolir nossos conceitos sobre a arte da construção, através da introdução do universo desconhecido da arquitetura sem pedigree” (RUDOFSKY, 1964, s/p, tradução nossa) e introduzir outras culturas excluídas das tradicionais narrativas eurocêntricas

2 Levittown foi um dos primeiros subúrbios construídos em massa no pós-II Guerra americano.

do estudo, impossibilitando a formação de um panorama. A observação direta no ambiente construído³ incluiria definir um recorte geográfico e temporal reduzido o suficiente para que se tornasse factível ante os meios, recursos e prazos disponíveis. Ou seja, além das dificuldades logísticas que deveriam ser enfrentadas, haveria impactos significativos na abrangência da investigação, tanto na variedade dos profissionais, quanto no alcance geográfico do estudo.

A opção por pesquisar as casas através de uma revista de arquitetura voltada para o público leigo, ocorreu, portanto, como uma estratégia de aproximação aos projetos que, de modo geral, estão fora do registro canônico e que foram desenvolvidos sob a lógica do ofício. Não há ingenuidade ou pretensão de supor que este pequeno recorte represente o contexto geral da produção. Como pontuado anteriormente, esta é apenas uma versão, uma pequena retícula do grande painel formado pelas múltiplas e possíveis histórias que juntas vão enriquecendo o conhecimento sobre a arquitetura brasileira.

A decisão definitiva pela “Casa & Jardim”, entre algumas outras opções semelhantes, acabou atrelada à definição do recorte temporal, pois era necessário que a publicação cobrisse todo o período estudado. Neste caso, o título começou a ser distribuído em 1953 e seguia sendo editado até a conclusão deste estudo. O desenvolvimento da pesquisa mostrou que a revista deveria ser considerada, de certa forma, também como objeto e não apenas como uma fonte muda e neutra. Esta percepção terminou por ajustar o rumo e o enfoque da investigação, incluindo também os discursos subliminarmente formados pelas matérias, editoriais e até mesmo a propaganda veiculada em suas edições.

A estruturação da pesquisa incluiu rastrear outros estudos

3 Utilizei uma estratégia como essa na minha pesquisa de mestrado, porém foi necessário escolher um único bairro da cidade do Rio de Janeiro. E mesmo o planejamento inicial, que era conseguir os registros na secretaria de urbanismo, revelou-se inviável - pela falta de organização que - pelo menos à época da pesquisa de campo, entre 2003 e 2005 - se encontrava o arquivo. A solução alternativa foi conseguir os registros de ART (anotação de responsabilidade técnica) disponíveis no CREA-RJ. Vale mencionar que essa busca ocorreu por dados entre os anos de 1995 e 2005, o que faz crer que quanto mais antigos os registros, mais difícil seria de consegui-los. Deste modo, também o recorte temporal deveria ser compatível.

que também se valessem da revista “Casa & Jardim” e foram encontrados alguns autores que se debruçaram sobre ela e/ou outras revistas de consumo, direcionadas ao público leigo. As investigações baseadas em revistas são um campo consolidado da pesquisa acadêmica em arquitetura e já não resta dúvida sobre a legitimidade desta fonte⁴. No entanto, as publicações especializadas e dentre essas, as que cobrem a produção moderna, como *Acrópole*, *Módulo* e *Habitat*, são mais frequentes nos trabalhos acadêmicos. Para recortes temporais mais recentes, há estudos baseados nas revistas *Projeto* e *AU*, algumas delas, até mesmo consultadas durante o levantamento de dados⁵.

No caso da revista “Casa & Jardim” e similares, as referências de trabalhos científicos se tornam mais escassas, porém foram enfrentadas por alguns autores, como Rafael Alves Pinto Junior (2011a, 2011b, 2020), Eduardo Rossetti (2014) e Paula Merlino Machado (2007), referenciados nesta tese. O que os enfoques destas pesquisas têm em comum, porém, é que fazem uso da revista com o objetivo de demonstrar sua influência na criação de um imaginário ligado ao morar e à domesticidade. Em sua tese de doutorado em História, Pinto Junior informa que o trabalho se dedica a observar como as revistas de arquitetura voltadas ao grande público influenciaram na construção de um ideário do morar (2011b).

Este é também o enfoque do artigo de Rossetti (2014), que ainda acrescenta ao caldeirão de referências que ajudam a construir o espaço doméstico, os programas de televisão, jornais e a internet. Ambos os autores fazem estas leituras a partir de recortes situados mais ao final do século passado e o início do XXI. Já Machado, por sua vez, retrocede a investigação para os anos inaugurais da revista “Casa & Jardim”, na década de 1950, com o objetivo de verificar “de que maneira ela veiculou o ideário da arquitetura moderna entre as classes médias da sociedade

4 Ver CAPPELO; CAMPELLO, 2016.

5 Ver BANKS, 2015; BRAGAIA, 2019; GONÇALVES; BARROS, 2008; PEIXOTO, 2005; SOUZA, 2013.

urbana brasileira [naquela década].” (2007, p.iii).

Todos os trabalhos, apesar de relevantes contribuições ao campo, evitam as publicações enquanto fonte de pesquisa de projetos de arquitetura. Esta desconfiança talvez ocorra em função do critério da qualidade intrínseca do objeto arquitetônico levantado anteriormente. No caso das publicações especializadas, se pressupõe uma curadoria que garanta esse padrão, o que no escopo desta pesquisa, ao contrário, foi critério para eliminação destas fontes, como apresentado no início desta argumentação.

O PORQUÊ DO RECORTE TEMPORAL

Os anos 1980 são efetivamente o foco deste trabalho, no entanto, a expansão do recorte - 1977 até 1992 - tem por objetivo formar um panorama ampliado sobre a década. No livro que trata dos rumos da arquitetura na segunda metade do século XX, Josep Maria Montaner (2001) situa o seu último período de análise entre estes mesmos anos. Apesar da coincidência com o recorte proposto, entende-se que a publicação em 1993 tenha motivado o término no ano anterior sem necessariamente, pontuar o final de um ciclo ou outro evento que o autor pretendesse delimitar. Porém, em relação ao ano de 1977, Montaner o justifica pelo fato de ser já um período definido como pós-moderno e que avança em direção a uma diversidade de tendências.

No Brasil, nesse ano ocorrem dois eventos que parecem ser simbólicos do encerramento de um ciclo – já muito prolongado, entre os questionamentos e as tentativas de extensão do projeto moderno - e o início de uma fase mais aberta à discussão de novos rumos da arquitetura nacional. Os depoimentos sobre arquitetura brasileira promovidos pelo IAB/RJ – iniciado ainda no final de 1976 – além de discutir a produção pós Brasília, se propunham igualmente a repensar a dinâmica da profissão, tal como os organizadores do evento assinalam na introdução da publicação com a transcrição dos encontros, posteriormente lançada. Nesse texto, enfatizam que a “profissão de arquiteto

tem experimentado sua maior transformação”. (GUIMARAES *et al*, 1978, n.p). O lançamento da revista Projeto, também em 1977, que surgia comprometida os “novos valores de nossa arquitetura e o trabalho do chamado arquiteto “anônimo”. (WISSENBACH, 1977, p.3) também parece ser um indicador de uma nova etapa para a arquitetura e para os arquitetos.

Em termos de arquitetura, a década de 1980 é prontamente associada a algumas manifestações posteriormente classificadas como pós-modernas, que formam um capítulo bastante controverso da produção brasileira. A tese passa ao largo dessa classificação e mesmo da discussão sobre a pertinência do rótulo. Por outro lado, reconhece que esse interregno segue pouco explorado na pesquisa acadêmica. Apesar de não valorizar a questão taxonômica do período, nas leituras propostas, estão imbricadas sim, questões advindas da cultura pós-moderna, que inscrevem o período no contexto de relevantes mudanças sociais, econômicas e políticas.

Não por acaso, são o reflexo destas transformações no campo profissional – anunciadas por diferentes autores nos trechos reproduzidos acima – que direcionam a opção pelo recorte temporal investigado. O aumento da oferta de profissionais e também da demanda por construções mais corriqueiras alavancadas por uma classe média que havia emergido também naquela época, parecem deslocar a profissão para longe do esquema de exclusividade que a caracterizava desde a sua constituição⁶.

Não fossem suficientes estes argumentos, há um enorme vazio historiográfico a ser preenchido. São poucos os registros de projetos de residências unifamiliares durante a década de 1980. Dentre a literatura disponível, as publicações de Hugo Segawa (2010), Maria Alice Bastos e Ruth Verde Zein (2010), por possuírem caráter panorâmico – pelo extenso recorte temporal, e também

⁶ Estas afirmativas serão tratadas com o necessário aprofundamento ao longo do desenvolvimento da tese.

por cobrir todos os programas – naturalmente apresentam poucos exemplares de residências unifamiliares. O livro intitulado “Casas brasileiras”, de Roberto Segre (2006), apesar de focado no tema das casas, apresenta apenas dois exemplos da década de 1980. Um artigo de autoria de Abílio Guerra e Alessandro Castroviejo, “Casas brasileiras do século XX” (2006), reservou apenas um exemplar para o período, ao passo que as outras décadas de que tratam, em média, possuem três representantes.

Uma publicação de 1988, organizada por Segawa, Zein e Cecília Rodrigues dos Santos (1988) apresenta maior variedade de projetos. Estes, porém, não se repetem nas publicações posteriores de Segawa e Zein, editadas já nos anos 2000, o que sugere uma certa impermanência da produção ali registrada. O livro “Ainda moderno” de Lauro Cavalcanti e André Corrêa do Lago (2005) exclui deliberadamente a década de 1980, sob o argumento de que o recorte proposto visava a relacionar a produção contemporânea “àquela dos pioneiros modernos, deixando de lado a produção efetuada entre o período posterior à inauguração de Brasília e os anos 1980” (p.11). Nas entrelinhas, fica subentendido que os autores encaram esta produção como um desvio.

Marcelo Suzuki, que assina o capítulo referente à década de 1980 na grande publicação organizada por Roberto Montezuma, “Arquitetura Brasil 500 anos” (2008), não apenas exclui a produção residencial de seu panorama, como justifica a supressão. Para Suzuki, o programa deixou de ter relevância no cenário arquitetônico nacional e se ressentiu de não haver mais “casas-manifesto”, como as de Artigas, Mendes da Rocha ou Niemeyer, para citar alguns dos nomes que o autor elenca em seu texto (2008, p.178).

Embora consciente de que a produção da década de 1980 é uma espécie de “patinho feio” da história da nossa arquitetura, não há, no escopo desta pesquisa, qualquer intenção de

qualificar os projetos levantados ou de atribuir-lhes algum juízo de valor⁷- para o bem ou para o mal. A determinação se estende à negação veemente em estabelecer parâmetros comparativos – de qualidade - entre os exemplares trazidos à luz por esta investigação e outros edifícios que ilustram a historiografia da arquitetura no mesmo período. Por esse motivo, a tese não contempla a apresentação sistematizada desses “outros” exemplares, ainda que a revisão bibliográfica tenha sido realizada, tal como descrito acima. Em situações pontuais, contudo, se recorre a referências de fora do âmbito do levantamento de campo, sem que, contudo, implique em julgamento ou valoração relativa.

Não se trata de assumir uma posição morna, mas de uma postura já reconhecida por Reyner Banham quando aponta que, por vezes, o “o papel do crítico [...] seja simplesmente o de observar a realidade, descobrindo fatos arquitetônicos interessantes [...] interrompendo momentaneamente o juízo” (BANHAM apud WAISMAN, 2011, p.29). Talvez mais que neutralidade, a posição tomada é a da receptividade, especialmente no sentido de tentar enxergar além das generalizações já conhecidas do período. Ruth Zein, escrevendo sobre a produção daquela década ainda em 1983, já alertava que “encarar as novas buscas expressivas como um mero componente decadente do capitalismo será assumir o papel de árbitro e detentor da verdade” (ZEIN, 1983b, p.80). E essa, definitivamente, não é a postura que irá pautar as leituras propostas pela tese.

No que esse refere ao ano final do recorte, 1992, além de avançar por três anos na década de 1990 - tal como o marco inicial retrocede outros três nos anos 1970 -, também está relacionado com acontecimentos de ordem política e econômica, como a renúncia seguida do *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello, a mais franca abertura aos mercados internacionais e

7 Cumpro esclarecer que não há intenção consciente de julgamento. Parece uma observação sem propósito, mas por algumas vezes me vi, ao longo da pesquisa, a emitir juízos - ainda que de maneira subliminar ou inconsciente. Não é fácil se desprender dos valores de nossa formação acadêmica e profissional e das referências e modelos que se afirmam através da historiografia canônica da arquitetura, ainda que com intenção e predisposição para tal. Sempre que trazidas à consciência, por vezes num esforço quase psicanalítico, procurei driblar essas inconsistências. Mesmo assim, peço aos leitores que relevem algum ato falho que, por ventura, ainda tenha deixado escapar.

a aproximação do país às pautas neoliberais. No campo restrito da arquitetura, o projeto vencedor para o pavilhão brasileiro da exposição internacional de Sevilha⁸ - de autoria de Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela -, em 1991 parece ser também indicador do final de um ciclo. O resgate do repertório moderno que se evidencia no edifício parece indicar o encerramento iminente da busca por novas linguagens característica dos anos 1980, ao menos no campo erudito da disciplina.

A (AUSÊNCIA DE) HIPÓTESE E OBJETIVOS

Não há uma hipótese que estruture esta pesquisa. Pode-se dizer que são os vazios e os silêncios que motivam a empreitada, ou melhor, a vontade e a curiosidade de começar a preenchê-los. Neste sentido, seu desenvolvimento tampouco será uma tese - no sentido ortodoxo do termo - a ser comprovada ou rechaçada. Como inicialmente colocado, está mais próxima de uma crônica, do registro banal e cotidiano de arquiteturas também cotidianas. Portanto, não se pretende construir verdades irrefutáveis ou uma (outra) versão totalizante e isso já parece bastante claro, desde o início da exposição.

Por outro lado, trata-se de um estudo em que se buscou aplicar o maior rigor científico e igualmente garantir a maior transparência dos resultados. O que se pretende nesse caso, além de compartilhar os dados e informações coletadas com os que possam vir a se interessar, é também possibilitar outras leituras e interpretações, diferentes das que serão apresentadas aqui, na esperança de tornar mais nítido o panorama da arquitetura brasileira do período.

8 O projeto, que acabou não sendo construído, despertou muita polêmica na época do resultado do concurso, especialmente em termos da adequação da proposta ao local, no que diz respeito ao seu partido e às decisões tectônicas, bem como à retomada do repertório da arquitetura moderna paulista. (ver SEGAWA, 1991 e BASTOS, 2003, p.240-246). Por outro lado, anos depois foi possível perceber uma via de continuidade na produção mais localizada ao final dos anos 1990, e certa tranquilidade, por parte de alguns autores, em enxergar neste movimento uma retomada de rumos do passado moderno. (Ver LUCCAS, 2008; SPADONI, 2009; CAVALCANTI; LAGO, 2005; MELENDEZ, 2001)

Tendo em vista o caráter dinâmico da investigação e o pouco conhecimento prévio do tema, os rumos e objetivos precisaram ser constantemente atualizados. A lista a seguir mostra o resultado dessas acomodações e o que terminou estabelecido como factível em função dos dados e informações que puderam ser coletados e sistematizados. Assim, há cinco objetivos na pesquisa, quais sejam:

- 1) Catalogar os projetos publicados na revista “Casa & Jardim”, classificando-os através das suas características mais epidérmicas e sistematizando as informações com o objetivo de montar um banco de dados;
- 2) Identificar permanências e apagamentos no que diz respeito aos aspectos formais e materiais baseados nos critérios definidos na etapa anterior;
- 3) Identificar as características dos projetos - do ponto de vista de seus materiais, elementos e representatividade formal – e relacioná-las aos discursos subliminares da revista, pelo viés do simbolismo da forma e da busca de significado na arquitetura residencial.
- 4) Apresentar um panorama do ofício e da práxis profissional a partir das narrativas construídas, direta e indiretamente pela revista através de seus editoriais, reportagens e da propaganda veiculada.
- 5) Esboçar uma periodização que permita identificar fases ou tendências dominantes nas aparências das casas cotidianas, e correlacioná-las às chaves de leitura propostas pela pesquisa.

COMO A TESE ESTÁ ESTRUTURADA

Esta tese está dividida em duas partes. A primeira reúne os dados e informações oriundos da pesquisa de campo e das leituras que compuseram a revisão bibliográfica realizada. Além disso, nesta parte serão apresentados alguns resultados parciais, procurando formar uma espécie de panorama geral dos resultados da pesquisa. Ela estará estruturada em três capítulos, que serão brevemente sintetizados abaixo.

O capítulo 1, “Outras palavras”, se ocupa de definir alguns conceitos e contribuições de autores necessários a propiciar uma aproximação inicial ao tema. No entanto, cabe a ressalva de que não se trata de um “capítulo de fundamentação teórica”, ao menos em sua forma ortodoxa. Aportes teóricos e contextualizações relativas ao recorte temporal estarão distribuídos também ao longo dos demais capítulos, em especial entre os da segunda parte. O objetivo desta estratégia foi a de manter certa independência entre as seções, possibilitando que fossem lidas e compreendidas, na medida do possível, de forma autônoma. Além disso, os conteúdos puderam ser expostos de maneira mais objetiva e pontual, ilustrando ou conceituando pontos específicos do texto.

O capítulo 2, “O avesso do bordado”, apresenta e esmiúça o método desenvolvido para processar os dados coletados durante a pesquisa de campo, definidor da maneira de “olhar” para as arquiteturas investigadas e do enfoque que direcionou as descobertas e conclusões. Nele também se encontra o “avesso” da revista “Casa & Jardim”, uma análise mais aprofundada sobre a publicação. Como levantado anteriormente, a opção por incorporar os discursos produzidos – intencionalmente ou não – pela revista, conduziu à necessidade de uma observação mais detida e minuciosa destes aspectos, onde se busca posicionar a publicação no contexto editorial como um todo e no meio exclusivo da arquitetura. Sua estrutura organizacional, pautas e

estratégias serão exploradas, de modo a dar conta de seu papel híbrido entre fonte e objeto.

O terceiro e último capítulo da primeira parte, “Sobrevoo de reconhecimento”, apresenta um panorama das descobertas resultantes do processamento dos dados coletados na fase de pesquisa de campo. Em decorrência da ferramenta utilizada para a catalogação dos projetos – uma planilha em formato *excel* – esta seção estará destinada, prioritariamente, à exibição das conclusões sob o ponto de vista quantitativo. Como o título do capítulo já sugere, com o auxílio de gráficos e interpretações, será feita uma leitura de menor densidade e por vezes levantando questionamentos e discussões que nem mesmo chegarão a ser enfrentados, mas que podem servir de pontos de partida para outras eventuais pesquisas. O último item deste capítulo, intitulado “Mergulho”, apresenta, com maior especificidade, o recorte que será levado à discussão na segunda parte.

Esta primeira parte, juntamente com o site arquiteturacotidiana.com, responde aos dois primeiros objetivos propostos. O catálogo de todos os projetos levantados, mesmo os que efetivamente não tenham sido utilizados nas exemplificações ao longo da tese podem ser consultados naquele endereço eletrônico. Já o segundo objetivo, se materializa no capítulo 3, através do panorama ilustrado pelos gráficos que descrevem o comportamento, ao longo dos anos, dos diversos critérios de análise empregados. Outrossim, o tema é retomado indiretamente nos capítulos a segunda parte e, ainda, nas considerações finais.

De certa maneira, a segunda parte é a que tenta fazer jus à promessa anunciada desde o título da tese, qual seja, a de apresentar uma “crônica ilustrada da arquitetura cotidiana”. Ela possui caráter reflexivo e propõe algumas leituras sobre os dados levantados, abordados a partir de evidências percebidas durante a pesquisa. Estando o inventário dos projetos e suas informações técnicas concentradas no *site*, as imagens das casas aparecem aqui com o papel de ilustrar as narrativas apresentadas. Ainda

assim, todas as imagens e gráficos contêm um [hiperlink](#) que permite acessar o banco de dados virtual da tese e visualizá-los em alta definição.

A observação das casas juntamente com os textos que as acompanham nas publicações da revista “Casa & Jardim”, deixam transparecer quão atrelados estão discursos e imagens. Essas associações, que ora se apropriam de referências externas, e ora ajudam a construir novas – ou atualizar antigas – narrativas simbólicas a respeito da casa e de suas aparências, serão o foco principal da segunda parte da tese. Ela está estruturada por quatro capítulos que devem ser entendidos como pequenas crônicas. Cada uma delas pretende olhar para a “aparência” das casas a partir de temas identificados na etapa investigativa. Assim, parte-se da constatação de que os projetos – e as falas da revista – se ancoram no estabelecimento de padrões diferenciados fortemente atrelados aos seus usos.

Diante disso, a jornada se inicia, no capítulo quatro, com a exploração das casas de veraneio e termina com uma imersão nas residências urbanas, apresentada no sexto capítulo – o terceiro da segunda parte. Costurando esses grandes temas, o capítulo cinco se debruça sobre aspectos do simbolismo e do significado da forma arquitetônica, que igualmente emergiram dos subtítulos e imagens das edições consultadas. A relevância da solução de cobertura e sua vinculação atávica ao ideário simbólico da casa é um dos temas abordados no capítulo. Outro eixo vem discutir a retomada – ou continuidade – da ideia de estilo como dispositivo comunicativo na arquitetura residencial. Esse conjunto de capítulos estão relacionados ao terceiro objetivo proposto.

O sétimo capítulo, que encerra a sequência de “crônicas” da segunda parte da tese, vai olhar para as arquiteturas cotidianas desde o ponto de vista do ofício. A abordagem foca no entendimento do “modo de produção” das arquiteturas cotidianas, incluindo as relações de trabalho e o contexto

da profissão na década de 1980. Enquanto os três primeiros capítulos olham para as casas como um produto finalizado, enfatizando suas características epidérmicas, o quarto desloca o ponto de vista para dentro das dinâmicas que antecedem e influenciam a sua produção. Este capítulo responde ao quarto objetivo elencado.

Cumprido esclarecer que essa divisão, contudo, aparece aqui mais como um recurso de sistematização para organizar a apresentação dos resultados, visto que aquelas temáticas estão imbricadas e se mesclam em diversas áreas de contato. De modo geral, optou-se por aceitar esses borramentos sempre que pudessem contribuir aos argumentos apresentados, evitando a excessiva (e irreal) segmentação dos assuntos, para além dos propósitos metodológicos anteriormente pontuados. De forma semelhante, a ordem com que se apresentam não pressupõe, necessariamente, uma sequência encadeada e espera-se que, a todo momento, os leitores se sintam encorajados a construir suas próprias pontes e conexões.

Além disso, todas essas chaves de leitura são constantemente atravessadas pelas características epidérmicas relacionadas a materiais e elementos que conformam a aparência das residências, assunto já bastante explorado nos capítulos anteriores. O que se busca, enfim, é relacionar tais atributos arquitetônicos ao contexto cultural em que se desenvolvem e que são apresentados – e/ou assimilados – pela revista “Casa & Jardim”. Nesse sentido, tanto os textos das matérias e a propaganda veiculada na publicação, quanto a literatura – especializada ou não – que contextualiza a década de 1980, servirão de suporte à discussão que ora se inicia.

Sem pleitear o *status* de capítulo e, menos ainda, de conclusão, as considerações finais arrematam o texto acrescentando mais algumas percepções e propondo uma periodização baseada nas leituras realizadas. Através deste recurso de sistematização, se

pretende identificar nos projetos e em suas mudanças, reflexos de alterações impulsionadas pelas temáticas sob as quais foram interpretados, bem como do contexto volátil dos anos 1980. Por fim, esta tese não ambiciona apresentar uma prescrição ou um manual de “como fazer arquitetura cotidiana”. Ao contrário, além de ampliar o campo de conhecimento e preencher alguns vazios historiográficos já apontados, esta crônica é um convite à reflexão sobre as práticas acadêmicas e profissionais, na esperança de olhares mais inclusivos e generosos.



1

1. OUTRAS PALAVRAS

Antes de adentrar de vez as trilhas que se pretende desbravar, convém preparar o terreno e convocar autores que ajudem a definir e dar propósito à empreitada. Este capítulo tem por objetivo fundamentar parte das discussões iniciais, iluminando alguns pressupostos e definindo conceitos. Nestas próximas páginas, portanto, a palavra é destes aliados, que instigam, corroboram e dão consistência às questões desenvolvidas nesta tese.

1.1. SOBRE E SOB OLHARES MÚLTIPLOS

Esta tese não se encaixa plenamente em uma chave de leitura histórica, no entanto, não deixa de ter um viés - ou um anseio - historiográfico, na medida em que se propõe a revisitar registros e organizar os achados. A possibilidade da investigação proposta é, em muito, devedora do salvo-conduto anunciado por Paul Veyne. Ele afirma que “a escolha de um assunto de história é livre, e todos os assuntos são iguais em direito” (VEYNE, 1998, p.45) e indo mais além, “que todo fato é digno de história” (p.60). A perspectiva libertadora que o historiador oferece com essas declarações, permite afastar de vez a solenidade e a cerimônia que possa pairar sobre a escolha de um tema a investigar. Para Veyne, não é necessário se tratar de um grande acontecimento, ou de um objeto excepcional, tão somente basta ser “interessante” (p.52) e despertar a curiosidade do pesquisador.

Portanto, entendendo a historiografia como uma história contada, uma narrativa, assume-se que não existe uma única possibilidade, mas diversas possíveis descrições e formas de abordar um mesmo acontecimento. Neste caso, como pontua Gustavo Rocha-Peixoto, o que se “almeja não são mais os novos modelos de explicação total. O objetivo é propor explicações parciais para quaisquer conjuntos de fatos [...], em procura de

significados alternativos e não excludentes”. (2013, p.80). Porém, em se tratando especificamente da arquitetura, um determinado conjunto de autores e obras do movimento moderno acabaram criando a ideia de uma história coesa e homogênea. Spiro Kostof(1989, ix) insinua um excessivo envolvimento pessoal entre historiadores e arquitetos que, se não favorecem as realizações de seus protegidos, ao menos lhes nubla a visão periférica.

No entanto, questionamentos acerca dessa suposta unicidade, já há muito povoam as reflexões dos historiadores da arquitetura, como fica claro na fala de Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, ainda em 1976, quando publicam a primeira versão de seu livro “*Architettura contemporânea*”:

A história da arquitetura contemporânea é inevitavelmente múltipla [...]. Obviamente, a interseção dessas múltiplas histórias jamais resultará numa unidade. [...] O que precisa ser feito, em vez disso, é traçar todo o curso da arquitetura moderna de olho nas fendas e falhas que rompem sua compactação e, em seguida, propor um novo começo sem, no entanto, elevar ao status de mito, seja a continuidade da história ou aquelas descontinuidades separadas. (TAFURI; DAL CO, 1979, p.9, tradução nossa.)

Enquanto na Europa, nessa data, a revisão e os questionamentos sobre a arquitetura moderna já apresentavam considerável maturidade, o mesmo não é possível afirmar no caso brasileiro. No nosso país, além do atraso inerente à sua condição periférica – Marina Waisman afirma que a década de 1960, na América Latina, se estendeu até 1975 ou 1976 (2013, p.62) – há de se considerar o apego ao passado heroico e à projeção internacional que aquele período proporcionou ao país. Diante de tal protagonismo, pode se julgar irrelevante ou desnecessário buscar por outras histórias nos interstícios dessas narrativas já há tanto consagradas. Disso resulta que esta etapa revisionista parece estar sempre

incompleta e em aberto, o que fica evidente no comentário lúcido de Ruth Verde Zein:

O fascínio dessa narrativa histórica canônica da “Arquitetura Moderna”, a qual desde sempre ouvimos falar e com a qual lidamos diariamente, sem lhe dar muita atenção crítica, é que nos acostumamos com ela e a naturalizamos de tal maneira que mal percebemos como ela nada tem de natural. [...]. Essa narrativa historiográfica canônica sobre “Arquitetura Moderna” deu centralidade a apenas um domínio supostamente correto e verdadeiro, exilando precipitadamente todas as outras situações não conformes à categoria de fenômenos aberrantes, a serem considerados, na melhor das hipóteses, como casos curiosos e, frequentemente, como secundários (e não merecedores). (ZEIN, 2020, *online*)

Esta pesquisa não trata daquela fase áurea e, tampouco do que, *stricto sensu*, se convencionou chamar de arquitetura moderna - ou de seus desdobramentos imediatos, ainda restritos à década de 1970. Outrossim, o período em que se localiza o estudo, os anos de 1980, sofre as consequências da homogeneidade forçada atribuída à fase imediatamente anterior. Diante disso, parece restar a essa produção a designação de “fenômenos aberrantes” ou de “casos curiosos”, tal como colocado por Zein no trecho acima.

É, portanto, através dessa lógica historiográfica abrangente que a tese caminha, respaldada ainda pela “suspensão de juízo” que Marina Waisman (2013, p.32) assume como possível no processo de apreciação de determinados fatos arquitetônicos. Segundo ela, em certos casos, os valores correntes excessivamente cristalizados impedem até mesmo que alguns temas sejam considerados (WAISMAN, 2013, p.32). Por outro lado, a ausência de julgamento não deve ser confundida com a neutralidade de

quem procede a investigação, visto que este estará imerso em um sistema de valores dos quais é impossível se desligar em absoluto, como o “rumor” a que se refere Ítalo Calvino no seu “Por que ler os clássicos” (1991, p.15). Mas sobre esse aspecto, contudo, Waisman oferece uma leitura apaziguadora: “Exerce-se o juízo histórico desde o momento em que se toma a decisão de trabalhar sobre um determinado tema [...], em seguida, [...] quando são escolhidos instrumentos e metodologias” (2013, p.6).

A historiografia da arquitetura recente está repleta de vazios a serem preenchidos, temas não enfrentados, visões parciais e homogeneidades falaciosas resultantes de construções narrativas. Diante disso, como aponta o arquiteto e professor britânico Jeremy Till, “uma lacuna se abre entre a arquitetura descrita nas histórias oficiais e a arquitetura cuja história é raramente contada” (2019, p.19, tradução nossa). Além disso, também parece fundamental enxergá-la como um fenômeno cultural, inserida numa dinâmica maior que lhe influencia e condiciona. Nas palavras de Till, “precisamos de mais pessoas que se atrevam a evitar os grandes e os especiais e que olhem para as forças cotidianas, sociais e econômicas que moldam a arquitetura. (p.19, tradução nossa).

Enfim, as revisões periódicas sobre assuntos aparentemente consolidados, a partir de contextos singulares e diferenciados parece ser o que propõem, em uníssono, os autores apresentados. Pois apenas a partir desses olhares múltiplos se pode construir uma visão caleidoscópica, efêmera e realmente plural, que nos mantenha a salvo das verdades estáticas e cristalizadas. E é por essas trilhas que a tese caminha.

1.2. ISSO [NÃO] É ARQUITETURA!

A repetida frase “isso não é arquitetura” recorre a um orgulho disciplinar - não isento de certa demagogia, porém abriga ao mesmo tempo uma atitude de rendição e hesitação, uma delimitação de responsabilidades e interesses que convida a arquitetura a abdicar de sua esfera de influência social. A retirar-se do território e da cidade. (DIEZ, 2005, p.10)

A colocação de Fernando Diez, no trecho acima, só faz sentido num campo em que a ideia de arquitetura como produção de edifícios notáveis esteja naturalizada, o que conseqüentemente exclui tudo que não esteja em consonância com essa lógica de excepcionalidade. Porém, ainda segundo o autor, isso significa excluir a maior parte das arquiteturas que afetam, de maneira mais imediata, a paisagem urbana. Essa postura, de acordo com Diez, parece resultar em uma diminuição da representatividade da disciplina no cenário contemporâneo (p.10). Em paralelo, aumentam as queixas sobre a qualidade arquitetônica das cidades que habitamos.

Ellen Dunham-Jones, professora da escola de arquitetura Georgia Tech, em Atlanta, estuda prioritariamente os chamados “*urban sprawls*”, eixos de expansão das cidades em direção à ocupação de áreas com baixa densidade. Através da pesquisa dessas ocupações, Dunham-Jones publicou um artigo na “*Harvard Design Magazine*”, cujo título: “*Seventy-five percent*”, diz respeito ao percentual, 75%, que ela quantifica haver de construções desse tipo: “É surpreendente como nos últimos 25 anos uma vasta paisagem tenha sido produzida sem o tipo de edifícios que os **arquitetos consideram ‘arquitetura’**” (DUNHAM-JONES, 2000, grifos nossos).

É, portanto, dentro dessa lógica que Diez repudia a exclusão de determinado produto do mercado, defendendo que toda a produção seja considerada para efeito de qualquer tipo de análise a ser empreendida sobre o seu contexto global.

Propomos ver a arquitetura, antes de tudo, como uma prática, como um corpus produzido, do qual não pode ser excluída arbitrariamente uma parte por uma desqualificação a priori. Obras melhores e piores fazem parte dessa prática disciplinar, afastar as segundas, implicaria rejeitar a possibilidade de compreender o curso dos acontecimentos. (DIEZ, 2005, p.10)

O autor reitera que os edifícios projetados por indivíduos legitimados como arquitetos – no sentido de terem cumprido as exigências institucionais e legais para tal – não devem ser excluídos, embora reconheça que esta “seja realmente uma das atitudes mais difundidas nos **círculos acadêmicos**. Uma solução ‘simples’ para a presença embaraçosa dessa maioria do que se constrói” (2005, p.11, grifos nossos). Afinal, quem nunca ouviu a exclamação: “Isto não é arquitetura!”? Sem meias palavras, para Diez, é arquitetura toda e qualquer produção feita por arquitetos e é esta premissa que norteia também a pesquisa e a argumentação desenvolvida nesta tese.

Paul Goldberger, crítico de arquitetura da revista “*The New Yorker*” e ex professor de Yale, em seu livro “*Why architecture matters*” engrossa o contingente de estudiosos da arquitetura que postulam a relevância dos edifícios cotidianos. No seu caso, a justificativa reside no fato de que são eles os mais relevantes e significativos para as pessoas comuns, como apresentado no trecho abaixo:

Paradoxalmente, é geralmente a arquitetura mais mundana que significa mais para as pessoas – o telhado sobre nossas cabeças, os edifícios genéricos que nos protegem da chuva e nos proporcionam lugar para trabalhar e fazer compras e para dormir e se divertir. Edifícios como esses – a linguagem arquitetônica vernacular e comum – não são o foco desse livro, mas vou discuti-las, pois **rejeito a visão de que uma linha clara pode ser posta entre edifícios “sérios” e comuns**. (GOLDBERGER, 2009, p.2, tradução nossa, grifos nossos).

A ideia de considerar toda a produção disciplinar como passível de ser estudada e enfrentada já foi lançada, há mais de 50 anos atrás, pelos então professores da Universidade de Yale, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour. Quando propuseram o seminário “*Learning from Las Vegas*”¹, nos idos de 1968, uma de suas motivações estava em buscar compreender por que “apesar de feia e horripilante, [aquela cidade] estava atraindo multidões de usuários” (SCOTT BROWN, 2018, p.36).

A pesquisa foi finalmente publicada no livro homônimo em 1972 (2003). A publicação, que se baseia na observação do *strip* comercial de *Las Vegas*, teve reconhecida importância e relevância no pensamento arquitetônico, num momento em que se somavam aos questionamentos internos da arquitetura – que a esta altura revia o passado recente moderno –, grandes mudanças sociais, políticas e econômicas, especialmente no país de onde o produziram, os Estados Unidos do pós-II Guerra. Como se refere Rafael Moneo, o texto funcionou como uma “brisa fresca que varria a dependência da doutrina estabelecida pelas vanguardas” (MONEO, 2008, p.54), uma possibilidade de lançar novos olhares à teoria e à prática arquitetônica.

No entanto, apesar de todo o reconhecimento recebido, suas postulações nunca formaram uma unanimidade, e menos ainda quando se lançaram a “aprender com” os subúrbios residenciais americanos. Um novo seminário, “*Remedial housing for architects Studio or learning from Levittown*”², organizado pelos autores, nos mesmos moldes do de *Las Vegas*, no ano de 1970, gerou ainda mais polêmica. A própria Scott Brown, em uma entrevista concedida a Enrique Walker em 2013, aponta que estavam naquele momento, tentando atrair os estudantes para ambientes que os arquitetos e seus demais professores jamais se interessariam, como os subúrbios. Mas, ela completa, “o livro acabou não saindo e os arquitetos ainda viram as costas [para aqueles ambientes]” (SCOTT BROWN, 2018, p.59).

1 “Aprendendo com Las Vegas”.

2 “Moradia curativa para arquitetos ou aprendendo com *Levittown*”.

Como mencionado acima, a pesquisa completa jamais foi publicada, fato que Beatriz Colomina, em seu comentário sobre o tema³, especula que esteja relacionado às inúmeras críticas que os autores receberam na época (COLOMINA, 2011). Com o material produzido, contudo, foi realizada uma exposição no “*Smithsonian Institution*” de Washington, em 1976, batizada de “*Signs of life: Symbols in the american city*”⁴. Anos mais tarde, em 1992, um excerto foi publicado em uma edição da revista “*Architectural Monographs*”. (VENTURI; SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992).

As escolhas, como justifica Scott Brown em um artigo intitulado “*Invention and Tradition*” (2012) publicado anos mais tarde, em 1986⁵, se basearam na vontade de lançar luz sobre o cotidiano, pois imaginavam encontrar ali - naquele ambiente quase caricatural e desprezado pelos arquitetos -, informações e diretrizes projetuais relevantes. Nesta pesquisa, o casal de arquitetos buscava entender os anseios e motivações dos moradores dos subúrbios americanos, através da investigação das apropriações e modificações feitas nas casas do condomínio “*Levittown*”⁶ da Pensilvânia.

Além disso, interessava-lhes investigar como as casas eram apresentadas nas novelas, comerciais de televisão e nos anúncios das revistas. Acreditavam que a mensagem transmitida e a apropriação da arquitetura pelos meios de comunicação de massa era algo que os arquitetos deveriam entender e utilizar a seu favor. No prefácio à edição revisada de “*Learning from Las*

3 Esta experiência do casal Venturi e Scott Brown conta como um dos estudos de caso da pesquisa colaborativa intitulada “*Radical pedagogies*”, que Beatriz Colomina mantém na Universidade de Princeton. Disponível em: <https://radical-pedagogies.com/search-cases/a14-new-haven-denise-scott-brown-robert-venturi-learning-levittown-yale-school-architecture/>

4 Em tradução livre, “Sinais de vida: símbolos na cidade americana”.

5 O texto foi originalmente publicado em 1986, republicado em 2012, cuja versão foi consultada.

6 “*Levittown*” foi um conjunto de comunidades planejadas construídas por uma firma chamada Levitt & sons. Foram os primeiros e maiores subúrbios construídos em massa, para atender à demanda de moradia do pós-guerra. (Havia, inclusive, planos especiais para veteranos). Foram construídos em Nova Iorque (1957), Pensilvânia (1952), Nova Jérsei (1958) e Porto Rico (1963).

Vegas”, de 1977, Denise Scott Brown finaliza seu texto com a seguinte colocação:

A arquitetura do final do século XX deveria ser socialmente menos coercitiva e esteticamente mais vital do que os edifícios bombásticos e empenhados⁷ do nosso passado recente. Nós arquitetos podemos aprender isso com Roma e Las Vegas e olhando ao redor onde quer que estejamos. (VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 2003:20)

Já no século XXI, o interesse renovado pelos escritos e pela produção do casal Venturi e Scott Brown, ao menos nos foros internacionais, apontam na direção da busca de uma forma de pensar mais conciliadora e há outros vestígios que iluminam esta direção. Em 2010, a Universidade de Yale sediou um simpósio organizado por Vincent Scully e Stanislaus Von Moos chamado “Architecture after Las Vegas”⁸. Além da participação de ambos e dos próprios Robert Venturi e Denise Scott Brown, nomes como Beatriz Colomina, Dan Graham e Peter Eisenman, entre outros, deram suas contribuições. Ao iniciar sua conferência, Eisenman citou Koolhaas, que teria afirmado que “*Learning from Las Vegas*” havia iniciado uma segunda onda de estudos sobre capitalismo e arquitetura⁹ (SONG; STAMP, 2010).

Esse é, certamente, um ponto fundamental na discussão que se pretende abordar nesta tese. Não parece mais possível e nem eficaz pensar a arquitetura de maneira dissociada dos meios de comunicação de massa e da sociedade de consumo. Desconsiderar a existência de um “mercado”, assim como negar a arquitetura como ofício e a produção resultante dessa operação comercial, parece ser uma visão reducionista. Neste sentido, é

7 Aqui os autores fazem referência ao que denominam, no livro “*Learning from Las Vegas*”, arquitetura heroica e original, em contraposição ao que chamam de feia e banal (cf. Op.Cit.)

8 “Arquitetura após Las Vegas”.

9 Segundo a fala original de Koolhaas, o primeiro arquiteto a ter tentado fazer essa conexão teria sido Mies Van der Rohe.

ingênuo achar que a arquitetura - e as reflexões que subjazem a ela - não precisaria se adaptar diante de notáveis mudanças tecnológicas, econômicas, sociais, ecológicas, e em tantas outras áreas, que se sucederam em velocidade meteórica nos últimos anos. Achar que a prática arquitetônica não iria (ou não deveria) se adequar às leis do mercado é enxergar a profissão através de uma lente demasiadamente romântica.

Antes que seja tarde, parece importante aclarar um ponto crucial. Pesquisar e pensar sobre a arquitetura produzida para o mercado, ou do ponto de vista da prática, não significa aceitar passivamente a situação tal qual se apresenta. Mas significa que sem conhecer e pensar sobre ela não é possível vislumbrar um cenário mais otimista para o ambiente construído, visto que este reflete, em grande parte, a falta de interesse por parte daqueles que poderiam (ou deveriam) buscar alternativas de conciliação. Robert Somol e Sarah Whiting, em texto publicado originalmente na revista “*Perspecta*” em 2002, “*Notas sobre o efeito Doppler e outros estados de espírito do modernismo*” (2015, p.144), corroboram este ponto de vista quando discutem a interação entre a teoria e prática arquitetônica. Ao proporem uma maior aproximação entre os dois polos, fazem a seguinte ressalva:

Dentro da arquitetura, um projeto de apresentar a interpretação ou criar uma plausibilidade surpreendente sugere um afastamento da prática arquitetônica crítica – que é reflexiva, representacional e narrativa – rumo a uma prática projetiva. Estabelecer esse programa projetivo **não significa necessariamente se render às forças do mercado**, mas de fato respeitar ou reorganizar múltiplas economias, ecologias, sistemas informacionais e grupos sociais. (SOMOL; WHITING, 2015, p.153, grifos nossos)

O mal-estar e o desconforto em lidar com a prática, parece estar enraizada na constituição excepcional da arquitetura enquanto disciplina. Diante disso, a popularização da profissão acaba por conduzir a um acirramento dessa inabilidade, o que será discutido no item a seguir.

1.3. ARQUITETURA COMO GANHA-PÃO OU O FLERTE COM O ORDINÁRIO

A constituição da figura do arquiteto, em sentido mais próximo à configuração contemporânea da profissão, remonta ao Renascimento, quando a separação entre a concepção e a construção dos edifícios se efetiva com maior clareza (STEVENS, 2003, p.30). Originalmente, contudo, os arquitetos eram solicitados a desenvolver edifícios excepcionais simbolicamente relevantes. O envolvimento desses profissionais com os programas mais corriqueiros é ainda mais recente¹⁰. O “romance da arquitetura com o ordinário”, como define Deborah Fausch, ocorre em paralelo ao advento da modernidade (FAUSCH, 2013, p.2).

Para sustentar essa afirmativa, Fausch se ancora na visão de Peter Collins, para quem o período compreendido entre 1750 e 1950 testemunhou um incremento nos programas aos quais os arquitetos tiveram que se dedicar, com especial predominância das *villas*¹¹, que para o historiador se sobressaíram como o principal tipo de edifício daqueles anos¹². Assim, na visão de Collins, a primeira revolução industrial trouxe consigo a preocupação com os espaços domésticos e a atualização dos ideais de conforto. (1998, p.42). Deste modo, o autor enfatiza:

Não é coincidência que os pioneiros do século atual, como Wright, Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier, originalmente **tenham expressado suas teorias construindo moradias para apreciadores ricos** [...]. (COLLINS, 1998, p.42, tradução nossa, grifos nossos)

¹⁰ O tema da relação da arquitetura com os programas ordinários foi também desenvolvido em BENTES; ZEIN, 2020.

¹¹ Collins referencia a “Encyclopedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture”, publicação de 1846 de J.C. Loudon. Ali a *villa* é definida como uma residência de campo com Jardim de lazer anexo. (LAUDON, 1846, p.763)

¹² Posição anteriormente ocupada, de acordo com seu argumento, pelo palácio na Europa renascentista, a igreja na Europa medieval e o templo na Grécia antiga. (Collins, 1998, p.42)

No entanto, mesmo ao se aproximar da concepção dos edifícios residenciais, ainda permanece latente a relação com a excepcionalidade. Isso fica evidente no trecho grifado na citação de Collins, que equipara o programa doméstico a uma espécie de manifesto ou natureza morta, tópico já anunciado nas palavras de Oriol Bohigas e Masao Kamita na introdução desta tese¹³. Nesse caso, são as casas dos próprios arquitetos ou as de clientes, mais próximos da figura de mecenas, que representam a produção a que o autor se refere.

Foi apenas a partir da popularização da profissão – maior oferta de profissionais, programas e clientes particulares potenciais – que efetivamente irá ocorrer após o final da II Guerra, que o ofício começa a se aproximar da produção mais cotidiana e banal. Mas, ainda em 1942, John Summerson clamava para que os arquitetos se posicionassem profissionalmente no sentido de expandir seu campo de atuação, já em transformação a partir das mudanças promovidas pela I Guerra e pelo período de recessão que se estendera pelos anos seguintes. Ao longo do texto intitulado “*Bread and butter and architecture*”¹⁴ (SUMMERSON, 1942) o autor pretende expor as bases que considera necessárias para a atuação dos arquitetos nos novos tempos que então se apresentavam. Fica clara a intenção de conduzir a profissão ao cotidiano das cidades e do cidadão comum, de forma a dar conta das demandas de ordem pragmática, mais do que almejar uma posição no olimpo das artes.

Posteriormente, essa posição foi reforçada por Henry-Russell Hitchcock em sua publicação “*The architecture of bureaucracy and the architecture of genius*”¹⁵ (1947). Nela, o autor expõe o que acredita ser o destino da arquitetura: se dividir entre os dois polos de produção anunciados no título do texto. Em sua opinião, dada a elevada demanda por construções que o pós II Guerra

¹³ Ver página 38.

¹⁴ Em tradução livre, “bread and butter” significa “ganha-pão”, sustento. Mas também é possível relacionar com algo trivial, o que em português se traduz na expressão “feijão com arroz”.

¹⁵ Em tradução livre, “A arquitetura da burocracia e a arquitetura do gênio”

já anunciava, não seria possível esperar que todo o produto estivesse tocado pela genialidade:

Não devemos esperar que cada casa pré-fabricada possua a impressionante originalidade e as qualidades sutis representadas pelo expressionismo abstrato das primeiras habitações seriadas modernas, como as desenhadas por Le Corbusier e outros vinte e cinco anos atrás. (HITCHCOCK, 1947, p.4, tradução nossa.)

No extremo oposto, o autor anuncia o aumento dos grandes escritórios de arquitetura, baseados em um modelo de produção fordista. Nesse caso, a produção em larga escala torna praticamente impossível a possibilidade de expressão individual (p.4). Ainda que Hitchcock tenha tentado dignificar a produção em massa, estabelecendo seu papel diante do crescimento das cidades, definitivamente também ajudou a reforçar uma diferença qualitativa não só entre os produtos, mas também entre os seus autores. Nesse sentido, ele aponta a necessidade da produção excepcional para contrabalançar a “monotonia e a baixa qualidade plástica da arquitetura burocrática” (p.6)

Contemporaneamente, Mark Wigley, reitor emérito da Faculdade de Arquitetura de Columbia, apresenta uma postura semelhante ao afirmar que todo o enorme contingente genérico construído nas grandes cidades serve de pano de fundo neutro para que as grandes obras e edifícios singulares possam se sobressair, embora reconheça que “estas superfícies aparentemente inócuas que cobrem o planeta são o verdadeiro sítio de produção arquitetônica”, acrescentando que “as revistas e escolas monitorem obsessivamente” (WIGLEY, 2005, tradução nossa) a pequena parte da produção genial, para usar a definição de Hitchcock.

Peter Eisenman igualmente não acredita que a arquitetura feita para o mercado possa carregar algum vislumbre de originalidade. Em uma palestra na Universidade de Syracuse em 2011 (EISENMAN,

2011a), o arquiteto propõe uma distinção do que ele denomina “*Project x Practice*”¹⁶. Em sua definição, portanto, quando realiza o primeiro, o arquiteto define o mundo à sua volta. Mas quando está fazendo “*Practice*”, então é o mundo que lhe define. Ou seja, o cliente, a legislação, o orçamento, em sua opinião são entraves para a realização de um projeto de arquitetura de maneira a ser conceitualmente relevante e potente.

A partir dos aportes teóricos apresentados, parece estar clara a constatação da existência – e mesmo da necessidade – dessas diferentes escalas, abordagens ou categorias de produção arquitetônica. Mas o que parece um equívoco é não seguir a recomendação de Hitchcock sobre a necessidade de estabelecer diferentes critérios de julgamento e análise para os diferentes produtos (p.6). Desse modo, o achatamento das singularidades e a sujeição às mesmas bases críticas, termina por deixar subentendida uma inferioridade qualitativa à arquitetura cotidiana e trivial. Assim, através de um silogismo questionável, à “arquitetura do ganha-pão” parece ser inerente a condição “menor”, semelhante àquela do escritor que escreve uma crônica em troca de remuneração.

Outrossim, as proposições que iluminam esta tese, já antecipadas no capítulo introdutório, apontam para direções alternativas a essa suposta inexorabilidade. Contudo, tudo leva a crer que esses pressupostos ainda ecoem no campo; assim, o não enfrentamento das questões do ofício e a exclusão antecipada de seu produto abortam precocemente a possibilidade de reflexão sobre o tema. Diante disso, parece importante continuar investigando e iluminando a gênese desse comportamento, o que será enfrentado no item seguinte.

¹⁶ Traduzir por projeto e prática seria reducionista, na medida em que o termo “practice”, em inglês, se refere aos arquitetos (ou profissionais) que mantêm um escritório, produzem para o mercado, no dia-a-dia da profissão. Por esse motivo, optamos por manter as palavras na língua original. O próprio Eisenman afirma, nesta palestra, fazer “project” - que exemplifica com o projeto da cidade da cultura, na Galícia – e também “practice” – e neste caso o exemplo é o projeto do “Residencial Carlo Erba”, completado em 2019, em Milão.

1.4. SOBRE DISTINÇÃO E HIERARQUIA

De acordo com Dell Upton, professor de história da arquitetura na Universidade da Califórnia, há uma origem sociológica para essa necessidade de distinção – no sentido bourdieiano¹⁷. Ao destacar a qualidade e a superioridade da produção dos arquitetos, isso legitima e confere autoridade para a profissão, sendo essa entendida como um conjunto de expertises a que apenas os membros daquele grupo dominam. Em sua opinião, esse mecanismo está na base do que classifica como uma forma de pensar a arquitetura de maneira “hierárquica e dicotômica” (UPTON, 2002, p.708). Segundo ele, Nikolaus Pevsner teria inaugurado este modelo bipartido ao postular que “um abrigo para bicicletas é uma construção; a catedral de Lincoln é uma obra de arquitetura” (PEVSNER, 1982, p.7).

Desde então, diz Upton, outros pares dicotômicos como o proposto por Pevsner passaram a fazer parte do discurso arquitetônico com o objetivo de diferenciar a arquitetura e sua ‘versão inferior’¹⁸

Outros binários derivam deste original: arquitetura “elevada” ou “acadêmica” ou “artística” versus arquitetura vernacular, práticas de design progressivo ou moderno versus tradicionais ou folclóricas, estética de elite versus popular, arte versus artesanato. Em todos os casos, as obras projetadas profissionalmente são creditadas com uma sofisticação autoconsciente, uma sutileza e uma profundidade que faltam em outros tipos de construção, que são conseqüentemente definidos pelo que não são. **Estruturas projetadas profissionalmente constituem marcos extraordinários em uma vasta extensão do ordinário.** (UPTON, 2002, p.709, tradução nossa, grifos nossos)

17 Ver BOURDIEU, 2007.

18 No original o autor usa a expressão “lesser Other”.

Essa forma de pensar parece tão impregnada no campo disciplinar, que mesmo autores como Fernando Diez que, como apresentado anteriormente, advoga pela inclusão de todo o produto disciplinar independente de sua origem ou propósito, admite haver um descolamento visível entre os grupos de produtos. A partir dessa constatação, o autor propõe a existência de duas categorias distintas, as quais nomeia como “arquitetura de proposição” e “arquitetura de produção” (2005, p.11).

A primeira, é projetada e construída em condições particulares, amplamente publicada e reconhecida pela crítica arquitetônica por suas qualidades exemplares e função modelar. Por seu caráter propositivo, é ligada aos círculos acadêmicos e utilizada como referência nos ateliês de projeto nas universidades. Em sua definição, a arquitetura de produção, por outro lado, é aquela massificada, que responde às demandas da encomenda e que, quantitativamente prevalente, molda e dá forma às cidades, especialmente em suas áreas de expansão, onde se reflete o modo de produzir que lhe caracteriza. (DIEZ, 2005, p.11)

Apesar de lúcida e adequada, essa classificação pressupõe, em seus próprios termos, uma diferença qualitativa entre os produtos, que o autor reitera ao afirmar que “[...] não se pode negar a existência de uma brecha, **uma diferença apreciável entre a qualidade** de uma arquitetura erudita, culta, preciosista, e outra prática mais massificada, ampla e cotidiana [...]” (DIEZ, 2005, p.11, grifos nossos). Nesse sentido, a categorização de Diez se assemelha à proposição de Hitchcock (1947) ou mesmo à de Eisenman (2011a) para os quais a diferença qualitativa é inevitável e inerente às condições de produção.

Diante do exposto, parece importante iluminar o percurso e os desdobramentos resultantes da ideia original de distinção. Ainda nos primórdios da organização institucional da disciplina, essa se fazia necessária face ao objetivo de criar uma reserva de mercado à recém constituída classe dos arquitetos, que precisavam se

diferenciar dos clientes e meros construtores e assim garantir o monopólio do mercado da construção. No entanto, na medida em que aumentam os profissionais e as encomendas no contexto de uma sociedade que se encaminha a passos largos para uma etapa mais avançada do capitalismo, a ideia de distinção e de diferenciação qualitativa parece ter migrado para o interior do campo disciplinar.

Diante do exposto, parece importante iluminar o percurso e os desdobramentos resultantes da ideia original de distinção. Ainda nos primórdios da organização institucional da disciplina, esta se fazia necessária face ao objetivo de criar uma reserva de mercado à recém constituída classe dos arquitetos, que precisavam se diferenciar dos clientes e meros construtores e assim garantir o monopólio do mercado da construção. No entanto, na medida em que aumentam os profissionais e as encomendas no contexto de uma sociedade que se encaminha a passos largos para uma etapa mais avançada do capitalismo, esse esforço de diferenciação parece ter migrado também para o interior do campo disciplinar. Para entender este movimento, é importante ter em vista a abrangência do sistema de forças que organiza a atuação profissional dos arquitetos, tal como detalha Garry Stevens:

Como uma primeira aproximação, podemos considerar o campo da arquitetura como sendo constituído, entre outras coisas, por arquitetos, críticos, professores de arquitetura, construtores, todos os tipos de clientes, a parcela do Estado envolvida com a construção, instituições financeiras e mais o discurso arquitetônico e as exigências legais quanto à edificação, entre outras coisas. (STEVENS, 2003, p.90)

Neste rol, parece necessário e pertinente englobar também as publicações – especializadas ou não – e os fabricantes e anunciantes de materiais e produtos relacionados à construção, que sem dúvida também fazem parte das complexas engrenagens

que constituem a prática arquitetônica.

Tendo como parâmetro essas definições, parece lógico supor que alterações que impactem na dimensão – ou representatividade – das forças que compõem o campo também suscitem reorganizações. Nesse sentido, o inchamento do mercado – do ponto de vista da oferta e da demanda – impossibilita que os seus participantes se mantenham restritos às elites econômicas e culturais. Por outro lado, não é possível rejeitar, especialmente os profissionais, uma vez que eles tenham cumprido os rituais anteriormente constituídos pelo próprio campo para a legitimação de seus membros. Garry Stevens, à luz do pensamento de Pierre Bourdieu, demonstra que a estratégia adotada, nesse caso, é a criação de subcampos, aos quais denomina “subcampo de massa” e “subcampo restrito” (STEVENS, 2003, p.101). Ao enxergar a dinâmica através dessa lente, parece lógico assumir que:

Historicamente, os arquitetos têm tido muito pouco envolvimento com o mercado de massa. Um dos motivos é simplesmente de definição: o discurso do campo é tal que tem evitado rotular como “arquiteto” aqueles projetistas de edifícios atuantes no mercado de massa. Chame-os de desenhistas, de empreendedores imobiliário, de projetistas, de engenheiros – mas não de arquitetos. (STEVENS, 2003, p.102)

Seguindo o raciocínio, o autor acrescenta que não apenas os “projetistas dos edifícios produzidos em massa, mas muitas vezes os edifícios produzidos *para* as massas” (p.103) sejam excluídos do campo da arquitetura. Nesse contexto, o tratamento excludente anunciado pela frase “Isto não é arquitetura!”, parece tornar-se compreensível, embora não sejam aceitáveis a discriminação e o preconceito que dela decorrem. A insistência em manter essas categorias bem demarcadas pode ter origem no que Andreas Huyssen, crítico cultural alemão, chama de “angústia de contaminação” da alta cultura pela cultura de massas. Em sua opinião, “o modernismo se constituiu a partir de uma estratégia consciente de exclusão, uma angústia de ser contaminado pelo

seu outro: uma cultura de massas crescentemente consumista e opressiva” (HUYSSSEN, 2006, p.5).

Pela lógica de Huyssen, é necessário um cenário de plena instalação do capitalismo tardio¹⁹ - o que se estabeleceu nos países desenvolvidos a partir da II Guerra - para que o fenômeno possa se manifestar. Por este prisma, é o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e da sociedade de consumo que terminam por alargar a distância entre os modelos cultos e populares. No caso da arquitetura, a sua origem artística²⁰ parece adicionar ainda mais um termo nessa equação, pois não é senão uma intenção estética o que diferencia o abrigo de bicicletas da Catedral de Lincoln na opinião de Pevsner. E o autor, que escreve ainda em meio a II Guerra, em 1942, se apressa em classificar a arquitetura como “a mais abrangente das artes visuais”, outorgando-lhe o “direito de proclamar-se superior às demais” (PEVSNER, 1982, p.8).

Tal percepção de superioridade, de alguma forma, se estende também aos arquitetos, que embasam em sua expertise técnica a recusa em negociar. Ainda no início da década de 1970, Venturi e Scott-Brown, como já adiantado anteriormente, sugeriam uma forma de pensar menos autoritária e mais aberta às trocas, corporificada na metodologia do “aprender com”. No Brasil, a confiança adquirida durante os anos heroicos do movimento moderno, parecem ter feito essa flexibilização se tornar ainda mais difícil de alcançar. Mas, apesar disso, alguns profissionais mais receptivos sinalizavam, ainda no final dos anos 1970, para

19 O termo capitalismo tardio é utilizado pelo economista Ernest Mandel para definir a organização econômica que se impõe após a II Guerra, caracterizada pelo aparecimento das grandes corporações, da globalização e do aumento do consumo de massa. Ver MANDEL, 1982.

20 Aqui também a herança do *modus operandi* da *École des Beaux-Arts*, descrita por Jeremy Till como “auto referenciado, exclusivo e cruel em sua competitividade” (2013, p.11), deve ser considerada.

um olhar mais inclusivo, o que transparece na fala do arquiteto Carlos Fayet:

[...] há uma ideia arraigada em muitos arquitetos, especialmente em alguns estudantes, de que são pessoas fora do normal, pessoas excepcionais, que estão abraçando uma carreira muito privilegiada, muito diferente das outras. E não é. [...] Muitas vezes quando nós discutimos arquitetura, discutimos a partir desta posição, que é muito distanciada da realidade objetiva. Discutimos, muitas vezes, os aspectos mais transcendentais da arquitetura, quando arquitetura é aquilo que está a nossa volta. Nossa atividade é executar arquitetura, num sentido mais amplo. (FAYET, 1978, p.254)

Fayet, não apenas tenta desconstruir a aura de excepcionalidade, como também aponta para o entendimento do ofício como uma atividade cotidiana, voltada prioritariamente para a execução de edifícios banais. No entanto, analisando em perspectiva histórica, percebe-se que a dificuldade de aceitação da condição “contingente” da atividade profissional do arquiteto tem origens ainda na concepção que reivindica a sua estreita vinculação com as artes.

Embora o movimento moderno tenha se empenhado em desfazer qualquer resquício dessa formação *beaux-arts*, sabe-se que em meio aos rígidos protocolos e aparente desprezo pelos códigos puramente estéticos, a empreitada não obteve o sucesso almejado. No entanto, parece que um dos vestígios mais difíceis de apagar tenha sido a permanência da figura do arquiteto como artista, carregando consigo também seu modo de fazer. Isso leva a um ponto que também parece ser relevante para o desprezo em relação à produção voltada para o mercado, que é a questão da autonomia – ou no caso, da falta de autonomia, o que será enfrentando na próxima seção.

1.5. A AUTONOMIA FALACIOSA OU A FALÁCIA DA AUTONOMIA

Pode soar inconsistente falar de autonomia num momento da história da arquitetura em que o funcionalismo era o seu grande mote constitutivo, como durante o movimento moderno. A máxima “a forma segue a função” parece não deixar dúvida, afinal, se um projeto é uma resposta a um determinado uso e função, está carregado de um dado de grande objetividade. Por conseguinte, isso o afasta de outras manifestações como a pintura e a escultura que, com o advento da modernidade, puderam se libertar da mimese e se constituir de forma autônoma, liberando o artista para exercer toda a sua subjetividade.

Porém, diz Jeremy Till, “a distância entre função e necessidade é apenas uma das muitas brechas que contribuem para a lacuna que existe entre a arquitetura como ela quer ser e a arquitetura como ela é.” (2013, p.42, tradução nossa.) E o exemplo que o autor apresenta para ilustrar essa passagem é o das modificações realizadas pelos moradores nas casas projetadas por Le Corbusier em Pessac²¹. Na opinião de Lefebvre - que prefacia o livro em que o arquiteto Philippe Boudon (1972) analisa o caso -, as mudanças demonstram que eles não queriam se adaptar passivamente, e por isso acrescentaram suas singularidades e necessidades (LEFEBVRE, 1972). Ora, essa constatação torna evidente que a ultra racionalidade das “máquinas de morar” modernas, agradava mais seus autores do que seus habitantes.

Esses pontos levam de volta à Garry Stevens, às implicações sociológicas da profissão e sua relação com o dia-a-dia. Nesse contexto, o autor observa que “sempre que possível [os fotógrafos

21 Esse conjunto de casas denominadas “*Quartiers Modernes Frugès*”, foram projetadas por Le Corbusier e construídas em *Pessac*, próximo a *Bordeaux*, em 1926. Apesar do autor famoso (ou por causa dele), o conjunto ganhou notoriedade pelas grandes modificações que os moradores empreenderam nas casas. Eles alteraram elementos característicos - estabelecidos por Corbusier dentre seus “cinco pontos da arquitetura moderna” - como as janelas em fita e os terraços-jardim. Sobre esse assunto, ver BOUDON, 1972.

de arquitetura], desocupam o edifício e seus arredores para apresentá-lo como um intocado *objet d’art* não contaminado por usuários, clientes e moradores”²² (2003, p.22). A expressão que Stevens utiliza para denominar o edifício constrói uma ponte imediata aos métodos e processos das antigas academias de belas artes, com sua dinâmica endógena e auto referenciada.

Além disso, nada pode deixar mais clara a reivindicação de autonomia, do que utilizar como parâmetros projetuais o sistema de valores, crenças e necessidades do próprio arquiteto (artista) - nesse caso investido da autoridade conferida pelo seu título. A observação do historiador Spiro Kostof reforça essa ideia, deixando ainda mais evidente o desinteresse em “aprender com os moradores”:

A retórica modernista foi eloquente sobre as necessidades dos usuários. Apresentou a arquitetura como veículo de bem-estar social e definiu a habitação pública como a sua maior prioridade. Mas não cogitavam consultar os usuários dos conjuntos habitacionais durante o projeto. [...], eles não eram uma entidade estável ou coerente e nem tampouco sabiam o que queriam ou, mais importante, o que deveriam ter. (KOSTOF, 1989, p. xviii)

Mas então, seria essa autonomia possível? Ora, não parece existir apenas uma resposta. E para desenvolver esse ponto, é necessário incorporar mais um conceito herdado da sociologia, mais especificamente de Pierre Bourdieu. A referência aqui será mais uma vez Stevens, que digeriu o pensamento do francês adequando-o especificamente ao campo da arquitetura. Sobre isso, um exemplo parece bastante elucidativo:

“Apenas aqueles arquitetos com maiores quantidades de capital simbólico ou de reputação - como Wright, Le Corbusier e

22 A esse propósito, o próprio Corbusier, muito antes do advento dos programas de editoração digital, ostensivamente editava as fotografias de seus projetos, removendo o entorno e até mesmo elementos da arquitetura que o tivessem desagradado antes de publicá-las. Beatriz Colomina apresenta um minucioso relato dessa prática. Ver COLOMINA, 1987.

Mies van der Rohe já nos pontos altos de suas carreiras – **podem ditar seus próprios termos e dizer aos clientes o que é bom para eles, pois assim fazendo eles definem a superioridade simbólica do próprio cliente**” (STEVENS, 2013, p.113, grifos nossos)

Trata-se do que o sociólogo denomina capital simbólico. A ideia de capital, nesse caso está mesmo relacionada à proposição marxista da acumulação, porém, Bourdieu entende que não é só o capital financeiro que define o lugar social de um indivíduo. Nesse jogo, devem ser considerados outras atribuições, algumas mais ou menos subjetivas. Então, os títulos, as credenciais e diplomas – capital cultural - mas também, o seu capital social, medido através da posição social herdada. Em suma, trata-se do prestígio do indivíduo.

No entanto, essa autonomia (ou ao menos a possibilidade de pleiteá-la), por tudo já apresentado, parece aplicável apenas ao que já foi anteriormente definido como “subcampo restrito” (STEVENS, 2013, p.101). Mas, nesse caso, entendendo que os arquitetos mencionados: Corbusier, Whright e Mies sejam partícipes desse seletto grupo, o que pode ter dado errado em Pessac? Pode-se especular, então, que os moradores que empreenderam mudanças tão grosseiras no projeto original não tinham capital intelectual suficiente para entender as proposições inovadoras do arquiteto.

Fica ainda mais claro, que existe uma espécie de mutualismo entre o arquiteto e seu cliente/mecenas - apenas para tensionar ainda mais a herança *beaux-arts* -, evidente no trecho grifado na citação acima, que mostra que na relação que constituem, acabam ambos beneficiados. Nesse esquema, não apenas as necessidades do habitante são relevadas, como também questões de ordem mais pragmática, tal qual a técnica construtiva, adequação de materiais e custos. E mesmo no pequeno grupo de elevado capital simbólico, são conhecidos relatos de relações

malsucedidas entre arquitetos e seus comitentes²³.

Mas enquanto “a grande arquitetura é definida por meio de sua própria autonomia, na sua capacidade de passar por cima das forças degradantes do mundo do cotidiano” (TILL, 2013, p.20), à produção de massa apresenta-se uma sequência de contingências de toda ordem – o programa, a legislação, os projetos complementares, o sítio, os orçamentos, construtores, as especificidades técnicas e, ainda, as necessidades dos moradores ou usuários, nos termos já adiantados por Lefebvre (1972). Essa dependência é válida para a grande maioria dos programas, à exceção dos projetos institucionais de elevada carga simbólica, em que muitos daqueles critérios (senão todos) são flexibilizados. Apesar de se constituírem em uma exceção, são esses projetos, como já apontado por Wigley (2005), que formam a cultura arquitetônica, afastando-a, portanto, da realidade cotidiana.

Nesse sentido, quando Peter Eisenman postula a distinção entre “*Project*” e “*Practice*” (2011a) e a impossibilidade de fazer arquitetura quando se produz para o mercado, é essa a lógica que permeia o pensamento do arquiteto. Jeremy Till, no outro extremo, assume a arquitetura como uma disciplina totalmente contingente, como o são outras tantas. Mas, para o autor, a arquitetura possui uma peculiaridade que torna a reivindicação por autonomia mais difícil de ser alcançada. Em sua opinião, a sua proximidade com o mundo concreto fragiliza a autoridade dos profissionais (TILL, 2013, p.155). No caso das residências unifamiliares, o ponto parece ser ainda mais tensionado, afinal, todas as pessoas e não apenas os arquitetos podem pleitear alguma expertise sobre esse programa. Para fazer frente a este desafio, a perpetuação da ideia do arquiteto-artista e do “mito”

23 A casa Savoye, de Le Corbusier e a Casa da Cascata, de Frank Lloyd Wright apresentaram goteiras que foram solenemente ignoradas por seus autores (Ver: STEVENS, 2003, p.103). A famosa Casa de Vidro, projetada por Mies van der Rohe para a médica Edith Farnsworth foi motivo de desavença entre os dois, não apenas pelos orçamentos elevados, mas também pelo desconforto da moradora com a espacialidade excessivamente fluida da residência (Ver: FONTENELE, 2017).

da criatividade parecem ser potentes mecanismos de distinção, os quais o campo luta para manter ativados.

No entanto, essa autonomia falaciosa, na verdade não consegue dar conta das complexidades inerentes à disciplina, produzindo leituras que simplificam e empobrecem as respostas da arquitetura ante o sistema de forças maior em que está inserida (TILL, 2013, p.156). Dito de outra forma, essa liberdade propositiva estará garantida aos arquitetos, na medida em que conseguirem também os sistemas de valoração do mesmo, ou seja, quanto mais auto referenciado, mais autônomo será o campo, como fica evidente na colocação de Pierre Bourdieu:

Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com os princípios próprios de funcionamento. (BOURDIEU, 1982, p.106)

Mais uma vez, as estratégias de distinção acabam se materializando no desprezo pela produção de massa e a necessidade de perpetuar um subcampo erudito, à salvo dos processos rotinizados e mesquinhos do subcampo popular. As diferenças nos critérios de julgamento e valoração da arquitetura estão na base dessa lógica, que assume matizes bem mais complexos que apenas diferenças de gosto. No caso dos projetos residenciais individuais, contudo, a relação de proximidade de arquitetos e clientes, tensiona ainda mais aquelas diferenças. Assim, quanto menos concessões e mais liberdade expressiva, melhor seria a arquitetura. Mas, melhor para quem? Através de quais critérios? O aprofundamento na temática da valoração e de seus parâmetros parece, portanto, necessário para seguir contextualizando o objeto de interesse da tese.

1.6. PARALAXE DO JULGAMENTO

A existência de uma produção reconhecidamente distinta não é uma novidade na história da arquitetura, porém o crescimento exponencial das grandes cidades nos últimos anos, certamente elevou a questão a um patamar mais visível. “Construção” ou “arquitetura”; “*Practice*” ou “*Project*”; “arquitetura de produção” ou “arquitetura de proposição”. Na verdade, essas distinções, mais que desvelarem uma diferença no produto construído, descortinam também uma divergência nos critérios de julgamento a que são expostos os projetos de arquitetura. Nesse sentido, pode-se afirmar que existe uma paralaxe²⁴ no julgamento da arquitetura, ou seja, um deslocamento entre as diferentes visões que são formadas pelos distintos atores que se relacionam ao projeto. Assim, os juízos do crítico, do arquiteto “da prática” e do arquiteto “da academia” e ainda do cliente, usuário ou contratante acabam sendo essencialmente diferentes.

Michael Benedikt, arquiteto e professor na Universidade do Texas, num esforço de sistematização da questão da valoração e do juízo, procura elencar quatro sistemas de julgamento que afetam os arquitetos. Nesse sentido, os concursos, prêmios e publicações em livros e revistas especializadas são mecanismos internos ao campo, em que os membros se honram mutuamente. Profissionais de outros campos correlatos também emitem julgamentos acerca dos arquitetos, como engenheiros, construtores, paisagistas. Quando a avaliação extrapola esses círculos, por assim dizer, mais técnicos, segundo Benedikt, ela é realizada pelo público e pelos contratantes individuais (BENEDIKT, 2007, p.x). Não parece necessário sublinhar quão diferentes são os critérios de valor aplicados a cada um desses vieses.

Nesses termos, o que interessa aos construtores, engenheiros e afins é a capacidade de resposta e a agilidade e precisão das informações técnicas geradas pelo arquiteto, o que pode ser pouco

24 Paralaxe é um termo originário da astronomia, do grego *paralaxis*, que significa mudança. De acordo com o dicionário Houaiss “ambivalência de perspectivas de observação de um determinado corpo”. Para a astronomia “deslocamento aparente do objeto quando se muda o campo de observação”.

ou nada relevante para os demais, sejam arquitetos ou leigos. No caso dos clientes – individuais ou corporativos – somam-se outras bases mais ou menos objetivas, como simpatia, confiança, experiência, estilo, honorários e até mesmo relações sociais ou de parentesco. Já o público, entendido como coletividade, avalia e demonstra seu agrado através de mecanismos mais informais que podem se manifestar de maneira indireta pela preferência a certos lugares ou mesmo através da escolha de imóveis para moradia. Também as publicações nas revistas destinadas ao público leigo e jornais, apresentam-se como importantes indicativos de valor. Incidem ainda, diz Benedikt, avaliações tão imponderáveis quanto objetivas, tais como: gostar e não gostar; achar bonito ou achar feio. (BENEDIKT, 2007, p.xi)

Diante do que o autor coloca, a possibilidade de haver um consenso é tão remota quanto a possibilidade de se criar um critério único e universal para o julgamento e valoração da arquitetura. Nesse sentido, ele sugere que a abertura de um canal de comunicação não hierarquizado entre arquitetos e público é uma providência urgente e necessária (p.xiii). Desde meados do século XX, Douglas Haskell já denunciava a falta de comunicação entre os arquitetos e a sociedade. Ainda em 1958, o crítico norte-americano publicou um artigo na revista “*Forum*”, da qual era editor, intitulado: “Arquitetura e gosto popular” (1958). Ali, ele não só discute a influência das predileções do público sobre a arquitetura - chegando a afirmar que “o gosto popular teria se tornado o bode expiatório preferido da arquitetura moderna” (HASKEL, 1958, tradução nossa.) - como também propõe que a arquitetura volte seu olhar para as pessoas comuns e que tente extrair delas o que pretendem.

A relação entre arquitetos e o público em geral foi muito frequentemente marcada pela incompreensão mútua. O ponto de discórdia era estético. De um lado estavam os ‘gênios’ de arquitetura; no outra as assim chamadas pessoas comuns, que não tinham nem a ‘educação nem líderes’ para guiá-los. Mas esta lamentável situação só existiu porque não há nenhuma crítica responsável no meio.

(ESPERDY, 2015, tradução nossa).

Segundo Gabrielle Esperdy, cujo texto introduz a republicação do artigo de Haskell, ele enfatiza um problema que persiste até hoje: o fracasso da profissão em se comunicar com o público (ESPERDY, 2015). O editor da “*Forum*” questiona duramente o ataque às “pessoas comuns” e a ausência de diálogo partindo dos arquitetos. E embora ele se referisse aos arquitetos modernos, pode-se estender esse questionamento aos dias atuais. A fala de Haskell está inserida, sem dúvida, em um momento de questionamentos acerca da excessiva sobriedade moderna. Não muito tempo depois, em 1966, Robert Venturi publicaria “*Complexidade e Contradição em arquitetura*” (1995) engrossando o coro dos que advogavam pela retomada do simbolismo na produção disciplinar. No entanto, esse movimento acabou estigmatizado e associado aos pastiches pós-modernos, vinculando-os a uma certa permissividade populista.

Não tarda que o “receio de contaminação” de Hyussen se manifeste no campo e isso fica evidente na entrevista que Kenneth Frampton concedeu a William Saunders e Nancy Levinson numa edição da “*Harvard Design Magazine*” (SAUNDERS, 2007) totalmente dedicada a discutir os critérios de julgamento e valoração da arquitetura. Uma das primeiras perguntas que o editor propõe é: “Por que, no século XX, há tanta diferença entre o gosto erudito e o popular em arquitetura, entre os edifícios estimados pelos historiadores e críticos e aqueles bem recebidos pelo público?” (SAUNDERS, 2007, p. 117, tradução nossa). Em sua resposta, Frampton pondera que esse fenômeno parece ter se reforçado na segunda metade do século XX, a partir do que ele chama de ocupação populista dos subúrbios americanos, em total consonância com a cultura de massas emergente no pós-Guerra americano.

Frampton é bastante específico sobre o que considera ser o responsável por tal cisão. São as casas suburbanas e tudo o que simbolizam enquanto representação de valores pequeno

burgueses. Essas habitações, segundo Frampton, proliferaram “devido à interação da burocracia, gosto popular, rodovias subsidiadas, especulação imobiliária, hipotecas, especulação imobiliária e o modus habitual das construtoras americanas” (2007, p.118, tradução nossa). A construção de casas que atendiam ao gosto popular se tornou um bom negócio para a especulação imobiliária e igualmente acessíveis aos compradores através de planos especiais de financiamento e hipotecas. Diante disso, o entrevistado credita à ação dos “*hidden persuaders*”²⁵ a difusão daquele modelo.

Ou seja, na opinião de Frampton, ações de marketing e de publicidade, respondendo a interesses capitalistas dos empreendedores foram responsáveis pela difusão de imagens e a reverberação do gosto popular através dos potentes meios de comunicação de massa então disponíveis. Assim, a incorporação da arquitetura como um legítimo produto cultural, a subjugação às noções de gosto e de moda, inseparáveis critérios de julgamento e valoração através dos quais a disciplina passaria a ser também avaliada, como observa Fernando Diez:

De uma forma diferente, mas convergente, a arquitetura se constitui, ela mesma, em um produto comercial. É projetada para um mercado que é auscultado, não mediante recursos da própria arquitetura, mas mediante as enquetes prospectivas da mercadotécnica. Para a moradia, trata-se da standardização de regras de desenho que refletem uma demanda cujos gostos e preferências já não são reconhecidos através do lento processo histórico que havia caracterizado o processo eminentemente cultural de sua evolução tipológica. (DIEZ, 2005, p. 202)

Nesse processo são apresentados modelos – através de diferentes vetores como televisão, revistas e jornais - que passam a ser tidos como desejáveis e os quais são apropriados

²⁵ Este é o título do livro escrito pelo jornalista americano Vance Packard (1957) ao final da década de 1950. Ele fala, pela primeira vez, na propaganda subliminar e nos métodos de sugestão aplicados pelos profissionais de marketing.

por parcelas da sociedade, a partir do tipo e grau de empatia e identificação que estabelecem não só com o objeto, mas também com quem transmite a mensagem, seja um indivíduo ou um meio de comunicação. Uma vez assimilada como produto de mercado, a arquitetura também passa a responder a essa mesma lógica. Insere-se em um nicho mercadológico e conseqüentemente em determinado segmento cultural. E então, a depender da imagem e das correspondências e reverberações que são construídas pela própria mídia entre o objeto arquitetônico e os estratos culturais e sociais a que representam.

Mas eram justamente essas referências que Venturi, Scott Brown e Izenour buscavam em “*Levittown*”. A fala de Frampton, por outro lado, deixa evidente o quanto as considera equivocadas. Esse desprezo, contudo, era conhecido dos pesquisadores mesmo antes de se embrenharem na pesquisa daquele subúrbio, o que já haviam intuído a partir da exploração da Rota 66:

Eles reconhecem o simbolismo, mas não o aceitam. Para eles, a decoração simbólica dos galpões suburbanos em desnível representa os valores materialistas degradados de uma economia de consumo em que as pessoas sofrem lavagem cerebral pelo marketing de massa e não têm outra escolha senão optar pelo que é ruim e barato, com suas violações vulgares da natureza dos materiais e sua poluição visual. (VENTURI; SCOTT BROWN; IZENOUR, 2003 p.195)

Mais uma vez parece clara a atitude defensiva renunciada no conceito de “angústia da contaminação” de Andreas Huyssen, que impulsiona a recusa em, como afirmam os autores de “*Aprendendo com Las Vegas*”, “suspender o julgamento [...] a fim de aprender e, aprendendo tornar os julgamentos posteriores mais sensíveis.” (2003, p.194). Com o objetivo de aprofundar a argumentação, neste ponto, torna-se necessário tratar da questão do “gosto”. Para Bourdieu, esse é um dos mais potentes mecanismos de distinção:

O gosto classifica aquele que procede a

classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas. (2007, p.13)

O acirramento das fricções entre as manifestações cultas e populares – e seus respectivos gostos - parece estar relacionada ao estabelecimento definitivo da “indústria cultural”, o que começa a se intensificar a partir do término da II Guerra. O termo foi cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer²⁶ para evidenciar um sistema de produção massificada (à maneira da indústria em geral) de bens culturais e, especialmente a sua associação com a propaganda e os meios de comunicação de massa, com o intuito de divulgação e consumo (1985, p.57). Embora o rádio e o cinema tenham sido o modelo principal para a teorização proposta pelos integrantes da escola de Frankfurt, a arquitetura não deixa de ser mencionada:

Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço. Os decorativos prédios administrativos e os centros de exposição industriais mal se distinguem nos países autoritários e nos demais países. Os edifícios monumentais e luminosos que se elevam por toda parte são os sinais exteriores do engenhoso planejamento das corporações internacionais, para o qual já se precipitava a livre iniciativa dos empresários, cujos monumentos são os sombrios prédios residenciais e comerciais de nossas desoladoras cidades. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.57)

A proposição de Adorno e Horkheimer coloca os consumidores como reféns da criação e da disseminação do que entendem como gostos vulgares e pasteurizados, como já anunciado nas palavras de Fernando Diez ao mencionar a “standardização de

²⁶ Eles rejeitavam a denominação de “cultura de massas” por induzir ao entendimento de ser uma manifestação produzida pelas massas e não que as vitimizavam, que era no que acreditavam.

regras de desenho” (2005, p. 202). Venturi, Scott Brown e Izenour, contudo, acreditam se tratar de manifestações autênticas, ainda que possam ter sido intermediadas ou deflagradas por agentes externos - pela mídia ou pelos meios de comunicação de massa. Eles entendem que é, então, esse caldo de cultura impuro que precisa ser incorporado ao referencial dos arquitetos num esforço empático para se comunicarem com a população em geral.

Um ano após a pesquisa de “Levittown”, em 1971, Denise Scott Brown escreveu um artigo para a revista “Casabella”, intitulado “Learning from pop” (SCOTT BROWN, 2000). Nele, a autora evidencia esse pensamento ao postular que “novas fontes [devem ser] buscadas quando as formas antigas ficam obsoletas” (2000, p.62). Na publicação, ela parece rebater críticas acerca da representatividade desses subúrbios residenciais enquanto manifestações do gosto das camadas a que se destinam, uma vez que são planejados por firmas de incorporação imobiliária sem a interferência dos potenciais moradores. Sua argumentação, contudo, parece fazer supor que esses construtores atuam como melhores leitores da sociedade que os próprios arquitetos, na medida em que seu produto parece atender satisfatoriamente a um determinado público alvo, definido pela sua renda, idade, composição familiar e estilo de vida.

Possivelmente, há de se contra argumentar que tal homogeneização implica no achatamento das diferenças e na perda da individualidade impostos pelo cotidiano acachapante das grandes cidades sob o modo de produção capitalista, como denunciado pelos situacionistas da década de 1960. Mas, o que há de diferente nas propostas das “Siedlungs” projetadas segundo os princípios do *Existenzminimum*, tema do II CIAM realizado em Frankfurt ainda em 1929? Ou ainda em relação às máquinas de morar de *Pessac*, rigorosamente projetadas para atender às necessidades (também genéricas) de uma determinada camada da população? Tal como os subúrbios de “Levittown” e similares, esses empreendimentos foram pensados para atender um estrato social médio. Então, o que parece fazer desses últimos

execráveis não está na suposta pasteurização a que os moradores possam se sujeitar, mas sim, no sujeito que evoca a proposição – arquitetos eruditos ou meros construtores interessados em vender casas. Como se vê, novamente se esbarra na questão do “gosto”, da “distinção” e do “julgamento”.

Questões como essas colocaram Kenneth Frampton e Denise Scott Brown em um acirrado debate de opiniões registrados em uma sucessão de artigos, os quais são revisitados por Deborah Fausch na publicação “*She said, He said: Denise Scott Brown and Kenneth Frampton on Popular Taste*” (2011). De certa maneira, as opiniões de Frampton e Scott Brown em relação à cultura popular já foram anunciadas ao longo do desenvolvimento desta seção. De um lado o ceticismo do crítico diante da paisagem construída norte americana, forjada a partir de interesses comerciais e popularescos; do outro, o interesse da arquiteta em “aprender com” esse mesmo ambiente. A leitura de Fausch termina por sintetizar a divergência dos autores numa questão de gosto, qual seja entender “se o gosto popular na sociedade industrializada é uma degradação dos valores das classes educadas e cultas, ou se incorpora seus próprios princípios intrínsecos.” (FAUSCH, 2011, p.81).

A querela por vezes parece resvalar numa diferença ideológica, expressa, como bem observa Fausch, pelas vozes que respaldam seus discursos. Enquanto Frampton se apoia em nomes como Hebert Marcuse e Theodore Adorno (FAUSCH, 2011, p.82), representantes da escola de Frankfurt com acentuado viés marxista, Scott Brown tem sua principal influência nos escritos do sociólogo americano Herbert Gans²⁷ (p.84). A análise de Fausch é cirúrgica e toca em pontos muito relevantes, porém, o que interessa trazer à tona no contexto desta argumentação é o que autora coloca como a questão mais delicada levantada por Frampton. Ele “critica Venturi e Scott Brown [...] por terem, ou em

27 Gans realizou uma pesquisa imersiva em “*Levittown*”, onde morou por dois anos, e que originou um livro intitulado “*The Levittowners: Life and Politics in a New Suburban Community*” (1967), inspiração confessada para o seminário de “*Levittown*”, capitaneado pelo casal Venturi e Steven Izenour.

alguma medida defenderem, o mau gosto” (2011, p.87).

Ora se não estamos de volta ao gosto e às classificações que ele define. Nesse sentido, quando Frampton acusa o casal de, no mínimo, compactuarem com as manifestações grosseiras e vulgares de *Las Vegas* ou “*Levittown*”, às quais classifica como de mau gosto, está demonstrando a sua incapacidade em aceitar um sistema de valores que não é o seu. Nos termos de Bourdieu, o gosto é uma construção que não depende apenas do capital financeiro do indivíduo ou grupo, mas também de seu capital cultural. Nesse sentido, Denise Scott Brown, evoca grupos sociais que teriam maior liberdade na escolha em relação à moradia se comparados aos habitantes dos subúrbios. Em sua opinião, nesses ambientes, as preferências e gostos se manifestariam de maneira mais espontânea e individual, posto que não são produzidos em massa e não estão constrangidos por custos. Ela diz:

[...] São os ambientes dos novos ricos; Hollywood no passado, Las Vegas hoje e as casas de estrelas de cinema, esportistas e outros grupos onde a mobilidade ascendente se assemelha à decolagem vertical, mas onde a manutenção dos sistemas de valores anteriores é incentivada. (SCOTT BROWN, 2000, p.62)

Mas, retornando ao contexto da tese, as consequências da discrepância de gosto e julgamento, como já foi alinhavado ao longo do desenvolvimento deste tópico, provocam um ruído entre os arquitetos e seus contratantes. A partir da popularização da profissão, o curto circuito se estende para dentro do campo, que se fragmenta internamente em subcampos, o que já foi igualmente pontuado. Essa cisão, no limite, termina por causar a exclusão de uma parte do produto disciplinar e as inúmeras – e ainda insuficientes – classificações binárias a que estão expostas, no mais das vezes acentuando diferenças qualitativas e de valor e exacerbando posicionamentos de cunho elitista e sectário.

A partir de meados dos anos 1990, alguns autores²⁸ – ao que parece em iniciativas isoladas – começaram a evocar o conceito de “cotidiano”, tomado principalmente dos estudos de Henri Lefebvre (1991) e Michel de Certeau (1998), com o objetivo de pensar a arquitetura desde uma espécie de ontologia plana, evitando as hierarquizações e divisões tão recorrentes (AGAREZ; MOTA, 2015, p.6). Embora esta pesquisa não esteja ancorada rigidamente nesse conceito ou mesmo nas teorizações propostas a partir dele, caminha por entre os seus rastros. Diante disso, a próxima seção irá introduzir a temática e iluminar os pontos que a tese lhe toma emprestados.

1.7. PARA ALÉM DO BINÁRIO; OU POR UMA ARQUITETURA COTIDIANA

A arte-arquitetura busca o extraordinário, algo que no mínimo transfiguraria simbolicamente o cotidiano, enquanto Lefebvre exige não a transformação, mas a **erradicação da distinção entre o extraordinário e o ordinário**. Não pode haver Arquitetura, apenas arquitetura. A Catedral de Lincoln e o galpão de bicicletas são partes da mesma paisagem, fragmentos de um todo. (UPTON, 2002, p.13, tradução nossa, grifos nossos)

A ideia da incorporação do conceito do cotidiano à arquitetura, como aponta Dell Upton no trecho acima, pressupõe a eliminação dos binários. Nesse sentido, Sarah Wigglesworth e Jeremy Till são ainda mais específicos e reforçam que, “embora possamos

28 Em 1997, Steven Harris e Deborah Berke publicam a coletânea de artigos “*Architecture of the everyday*”(1997). No ano seguinte Sarah Wigglesworth e Jeremy Till lançam “*The everyday and architecture*”(1998), igualmente uma coletânea que tem o cotidiano como mote. Antes ainda, Till já havia enfrentado o assunto em alguns artigos (1994, 1995) publicados. Dell Upton (2002), Frank-Berthold Raith (2009), Deborah Fausch (2014) e Ricardo Agarez e Nelson Mota (2015) foram alguns dos autores que mantiveram o debate ativo. Essa abordagem parece ter surgido em reação à excessiva comodificação da arquitetura evidenciada pelo fenômeno dos “*starchitects*” e do “efeito Bilbao” da década de 1990. Krysta Sykes, que republica o texto da Deborah Berke em seu compêndio, nota que o mesmo “opera como uma crítica à ‘arquitetura de papel’ das décadas anteriores, bem como às reflexões teóricas e culturais sobre arquitetura” (SYKES, 2013, p.58).

ter introduzido o cotidiano em distinção à alta arquitetura, não é nossa intenção cair na armadilha binária de permanecer imerso no comum” (1998, p.7, tradução nossa, grifos nossos). O que rejeitam, portanto, é o estabelecimento hierárquico dessas tradicionais oposições, em prol de uma relação dialética em que “cada membro do par interpreta e reformula continuamente o outro” (p.7, tradução nossa.), complementando-se mutuamente e promovendo a incorporação da domesticidade espontânea do cotidiano à rigidez normativa de uma arquitetura excessivamente propositiva e estetizada.

De um modo geral, essas abordagens acabam esbarrando em algum momento nas propostas de Venturi, Scott Brown e Izenour, especialmente nas temáticas dos “aprendendo com”. No entanto, o que parece ser uma ressalva comum é a impropriedade de se estabelecer uma “estética da arquitetura cotidiana”. Muitos dos autores, inclusive, apontam esta como a maior fragilidade do trio, qual seja, a tentativa de criar uma linguagem baseada na incorporação de elementos ordinários²⁹. Para Frank-Berthold Raith (2009), até mesmo o acolhimento do vernacular nos termos propostos por Rudofsky (1964) conduz a uma interpretação estereotipada e necessariamente mistificadora do cotidiano. Em suas palavras:

O cotidiano, entretanto, não é uma qualidade visual, mas principalmente uma conexão funcional entre o ser humano e seu ambiente. Hoje, portanto, o cotidiano é antes de tudo o dia a dia da sociedade de consumo. (RAITH, 2009, p.9)

A este respeito, Dell Upton pontua que “quando os arquitetos

29 Em sua defesa, Venturi e Scott Brown relatam que as suas proposições teóricas teriam sido mal interpretadas, resultando nos estilemas superficiais apropriados pelos pós modernistas. Entre outras fontes, o assunto é tratado por ambos em uma entrevista gravada (VENTURI; SCOTT BROWN, 2011) e na conversa com Scott Brown registrada por Enrique Walker (2018). Quanto às críticas, ver COLQUHOUN, 1998 e FRAMPTON, 1971. Deborah Fausch também as comenta no artigo “*Ugly and ordinary: the representation of the everyday*” (FAUSCH, 1997).

tentam incorporar o cotidiano em seu trabalho, o resultado tende a ser embaraçosamente literal e decorativo.” (2002, p.713). Deborah Berke, no artigo “Pensamentos sobre o cotidiano”³⁰ (2013) demonstra a dificuldade em enquadrar a “arquitetura do cotidiano” sob uma definição fechada, porém, arrisca alguns pontos que a relacionam com a possibilidade de ser “genérica e anônima”, “banal ou comum” (p.60) ou ainda “vulgar e visceral” (p.61), ao mesmo tempo em que “evita prescrever rituais” (p.61). Diferente do que foi colocado por Raith (2009) acima, Berke se mostra preocupada em manter uma diferença entre o autenticamente popular e o que é cooptado pela sociedade de consumo através do marketing e da propaganda. Mas por outro lado, contudo, alerta que o cotidiano não é “ingênuo” e tampouco a atitude do arquiteto o pode ser. E nesse sentido, faz coro aos demais autores já mencionados ao alertar que pressupor essa inocência seria confundir “a arquitetura do cotidiano” com “uma noção açucarada e empobrecida do vernacular – com algum estado de inocência ou pureza original” (BERKE, 2013, p.63).

A preocupação de Berke com o consumo fomentado pela indústria cultural, parece uma questão superada na interpretação que Michel de Certeau apresenta acerca do cotidiano. Nas páginas iniciais de seu “*A invenção do cotidiano*” (2005), o autor se apressa em enfatizar o caráter proativo dos grupos diante da sua relação com a cultura de massa. Ele diz:

Este trabalho tem, portanto, por objetivo explicitar as *combinatórias de operações* que compõem também (sem ser exclusivamente uma “cultura” e exumar modelos de ação característicos dos usuários, dos quais se esconde, sob o pudico nome de consumidores, o estatuto de dominados (o que não quer dizer passivos ou dóceis). O cotidiano se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada*. (2005, p. 38)

30 Este artigo de Berke fechou a coletânea organizada por ela e Steven Harris (1997) e foi republicado por Krysta Sykes em 2010. (2013).

Em sua opinião, diferente do que possam fazer parecer as interpretações estritamente marxistas do consumo, os grupos não aceitam e assimilam com passividade os aportes difundidos pelos meios de comunicação de massa. Pelo contrário, eles são processados, digeridos e terminam por gerar uma produção secundária que se faz notar “não com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante” (p.39). Ora, fica claro que há algo de pragmático no cotidiano. Não por acaso Michel de Certeau acrescenta o complemento “artes de fazer” ao título de seu livro, de maneira a reforçar o vínculo indissociável com a práxis e com a ação.

Henri Lefebvre, porém, pontua que se trata da ação sem reflexão, pois, como diz, “com relação à filosofia, a vida cotidiana se apresenta como não-filosófica, como mundo real em relação ao ideal [...]” (1991, p.19). Na ideia de cotidiano proposta por esse autor, é possível enxergar com mais clareza a sua fundamentação marxista, que credita ao modo de produção capitalista a mecanização e a homogeneização do dia a dia nas sociedades modernas. No entanto, como enfatiza Mary McLeod no seu comentário sobre a obra de Lefebvre publicado no compêndio de Harris e Berke (1997), para ele a vida cotidiana,

[...] embora transmita uma imagem de estabilidade e imutabilidade, é transitória e incerta; embora governado pela marcha repetitiva do tempo linear, é redimido pela renovação do tempo cíclico da natureza; embora insuportável em sua monotonia e rotina, é festivo e lúdico; e embora controlado pelo racionalismo tecnocrático e pelo capitalismo, está fora deles. (McLEOD, 1997, posição 324, tradução nossa.)

Ou seja, na visão de ambos os autores, há uma crença na vitalidade do cotidiano e em sua capacidade de superar – ou ao menos contornar – a rigidez imposta pela massificação e pela comodificação. Porém, menos que desvendar o conceito

de cotidiano proposto por esses autores e por outros que igualmente se dedicaram a estudá-lo³¹, o que mais interessa aqui é entender a maneira como esse mesmo conceito foi incorporado ao pensamento sobre a arquitetura e o seu significado nesse contexto. Nesse caso, como já apontado anteriormente, as iniciativas parecem surgir na busca por um “caminho do meio”, uma reflexão crítica aos excessos produzidos nos anos anteriores³², o que Steven Harris deixa claro no trecho a seguir:

Nem as críticas neomarxistas da cultura do consumo nem as análises pós-estruturalistas comprometeram a lógica de comissionamento da arquitetura e sua dependência de um patrono. O foco na autoria e a obsessão com a exibição de destreza formal heroica - tanto na fabricação do objeto arquitetônico quanto na sua representação - resultou em uma série de mercadorias arquitetônicas comercializadas e consumidas em ciclos cada vez mais acelerados. (HARRIS, 1997, posição 175, tradução nossa.)

Os ciclos acelerados a que Harris se refere refletem a incorporação de uma lógica antes restrita à moda, o que também é pontuado por Fernando Diez, ainda que sua argumentação não esteja alicerçada na “teoria do cotidiano”. Em sua opinião, a ideia de que os edifícios, ou que chama de “superfícies de contato” – sua aparência externa, revestimentos, forma – dos mesmos

31 O cotidiano foi uma questão que permeou toda a obra de Henri Lefebvre. Além dos três volumes de “*Critique of everyday life*” (2014) publicados entre 1947 e 1981, o autor ainda escreveu, em 1968, “*A vida cotidiana no mundo moderno*” (1991). Michel de Certeau, seu discípulo, publicou “*A invenção do cotidiano*” (1991) em 1980. Além deles, outros autores, como Agner Heller, que lançou o seu “*O cotidiano e a história*” (2016) em 1970, também se dedicaram ao assunto. A obra desses autores e suas reflexões acerca do cotidiano já foram vastamente comentadas e esta tese não se pretende o foro para tal e nem esta autora se entende qualificada para esse propósito. Aqui, portanto, serão privilegiadas as leituras desde o ponto de vista da arquitetura, na interpretação dos autores que realizaram essa transposição.

32 É importante deixar claro que os autores que estão produzindo essas reflexões falam desde os Estados Unidos e Europa e, portanto, espelham uma realidade que não está necessariamente em sincronia com os acontecimentos do Brasil. Ainda assim, entende-se como válida e pertinente ao nosso contexto. As aproximações com o panorama nacional serão oportunamente comentadas ao longo desta tese, em especial em sua Parte II.

“pudessem ser descartáveis no ritmo dos ciclos da moda, colocou-a em pé de igualdade com o consumo de imagens e produtos culturais de rápida obsolescência” (DIEZ, 2005, p.41). O caráter provisional que é então associado à produção arquitetônica desafia, em certa medida, a perenidade intrínseca à concepção vitruviana do edifício.

Os excessos da arquitetura propositiva também são comentados por Oriol Bohigas, que lhes atribui a incapacidade de atuar como “modelos generalizáveis, no todo ou em parte, para dar suporte à arquitetura e às necessidades atuais”. (BOHIGAS, 2004, p.44, tradução nossa). A partir desse raciocínio, Fernando Diez também inclui a perda de qualidade da arquitetura comum – a que chama de “arquitetura de produção” – reforçando a necessidade de existir uma relação dialética entre os produtos e ainda, uma certa dose de generosidade e predisposição à troca. Bohigas, porém, em sua acidez usual, evidencia o caráter de isolamento e auto referência em que os “edifícios de imagem forte, autor de renome, divulgados na mídia” (2004, p.44) se encontram:

[...] as transformações que estes edifícios apontam, geralmente não são comunicáveis à arquitetura comum – imensamente majoritária nas paisagens construídas das cidades, aquela que forma o panorama da arquitetura desde a segunda metade do século XX – e, muito frequentemente, não são utilizáveis na solução dos problemas coletivos. **Não são modelos; nem querem ser, porque o objetivo desta arquitetura é precisamente se diferenciar e se distinguir.** (BOHIGAS, 2004, p.44, tradução nossa, grifos nossos).

A questão da distinção já foi tratada neste capítulo a partir de outros enfoques e o fato de voltar à argumentação desde um ponto de vista diferente, apenas reforça a importância de ser discutida. Então, seja pelo viés da profissão e dos mecanismos de classe que emergem da dinâmica disciplinar, ou do que se concretiza na forma dos edifícios concebidos pela lógica do

objeto artístico, a ânsia de se diferenciar se firma como um aspecto crucial do desenvolvimento desta tese.

Mas conforme antecipado, não se pretende aqui formular uma outra “teoria do cotidiano” ou tampouco tensionar a separação apontada por Bohigas ou Diez. Não há dúvida, porém, que a tese se alicerça numa espécie de amálgama dessas premissas, cuja matéria vai forçando a abertura das sendas por onde ela caminha. A arquitetura cotidiana aqui, é uma proposição ainda mais simplória do que as versões apresentadas e se constitui como o resultado da produção comum do dia a dia da profissão e da incorporação das contingências inerentes à sua condição “mundana”. Nesse aspecto, se aproxima da fundamentação apresentada por Marcio Cotrim, em seu livro “Arquiteturas do cotidiano” (COTRIM, 2008).

Nessa publicação, onde discorre sobre a produção do escritório catalão *Ribas Arquitectos*, o autor propõe um auspicioso contraponto às narrativas grandiosas que costumam povoar os relatos históricos. Ao enumerar possibilidades entre “modestos e geniais”, “esquecidos que foram lembrados” ou “exitosos que foram esquecidos”, Cotrim comenta sobre o grau de subjetividade que pode estar presente nas escolhas de autores e obras que vão construindo os registros normalmente hegemônicos da historiografia arquitetônica. E ele complementa:

Independentemente destas possíveis categorias existe um número grande de obras que, por circunstâncias históricas ou contextuais, foram deixadas à margem dos livros de arquitetura e de sua historiografia. Assim mesmo, entre elas se escondem arquiteturas merecedoras de atenção, construídas no limite do real e do possível, muitas vezes submetidas a orçamentos mais modestos ou simplesmente imbricadas no âmbito privado. (COTRIM, 2008, p.9)

Cotrim vai buscar, portanto, a “riqueza escondida sob a aparente pobreza do cotidiano, [...] a profundidade sob a trivialidade, [...] o *extraordinário do ordinário*” (LEFEBVRE, 1991, p.44). Ao encontrá-la dá vida e concretude a um produto até então mantido no anonimato, tal como seus autores. Do mesmo modo, também alerta para a necessidade de se considerar, no âmbito da pesquisa, a produção arquitetônica de maneira inclusiva, sob pena de se conhecer apenas um retrato parcial desta rica manifestação cultural.

Nesse contexto, Paul Goldberger retoma o “binário original” de Pevsner para reforçar que sob essa ótica abrangente, tanto o abrigo de bicicletas quanto a catedral de Lincoln são igualmente arquitetura e construção. Isso, porém, não o impede de observar que tanto as condições em que os edifícios são gestados, tanto o seu propósito – inclusive simbólico - podem ser diferentes, mas que isso não lhes atribui um valor em si, fazendo cair por terra as exclusões precipitadas ou as comparações hierárquicas. Além disso, na sequência, Goldberger ainda assinala que o ambiente construído “tem um impacto muito maior onde vivemos do que uma catedral distante”. (2009, p.3, tradução nossa).

Dell Upton, ao falar sobre a “arquitetura vernacular”, numa reflexão ainda de 1983, parece já estar preparando o terreno para as suas teorizações acerca do cotidiano, que viriam anos depois. Ele afirma que esse adjetivo “frequentemente [...] tem sido usado como um termo geral para o estudo de tipos de edifícios que são negligenciados pela história tradicional da arquitetura”. (UPTON, 1983, p. 263, tradução nossa.). Ao rejeitar o rótulo, Upton propõe deixar de lado as categorizações excludentes e, em substituição sugere substituí-las por

[...] uma abordagem de pesquisa em arquitetura que complementa estudos históricos mais

tradicionais. A mim parece, cada vez mais, que os melhores estudos em arquitetura vernacular não são caracterizados pelo tipo de edifícios que tratam, mas pela forma como eles fazem isso. Os estudos da arquitetura vernacular terão atingido a maturidade quando tivermos definido uma abordagem inclusiva para o estudo de toda a arquitetura que eliminará a necessidade de um rótulo exclusivo como este. (UPTON, 1983, p.263, tradução nossa.)

Cada vez fica mais claro, portanto, que a questão da arquitetura cotidiana é mais uma postura – de leitura do contexto e de projeto – do que propriamente algum conjunto de prescrições ou elementos definidores de uma estética ou de uma solução tipológica. Ela se estabelece antes de tudo como uma práxis, em que a atitude do arquiteto é importante e definidora da possibilidade de sua efetivação. Para ilustrar esse ponto, Jeremy Till lança mão da bela figura dos anjos berlinenses de Wim Wenders³³, que oscilam entre o distanciamento celestial e os anseios de humanidade terrena. Ele diz:

É esse modelo que proponho para os arquitetos, que sejam Anjos com Caras Sujas; às vezes planando como leves pombas, outras mergulhando em experiências confusas e mundanas - sonhadores andróginos de mundos cheios de falhas e contingências. (TILL, 1995, p.5).

Diante disso, Till é também categórico ao afirmar que “o cotidiano [não] prescreve um método de projetar [...]; em vez disso, o cotidiano atua como um catalisador para o pensamento produtivo” (TILL, 1995, p.3). Deborah Fausch demonstra percepção semelhante ao descrever o produto apresentado na exposição organizada por Venturi e Scott Brown com o material levantado na pesquisa em “*Levittown*”, como “[...] uma taxonomia frouxa, em vez de um algoritmo para a criação de um conjunto

33 Trata-se do filme “Anjos do desejo”, obra prima do cineasta alemão Wim Wenders, que apresenta um retrato melancólico de uma Berlim dividida. Foi filmado no ano de 1987, portanto dois anos antes da queda do muro.

semelhante de formas ou uma análise de seus princípios.” (FAUSCH, 1997, posição 1414, tradução nossa.).

Por fim, o que é unívoco entre as reflexões apresentadas nessa seção é o entendimento de que a arquitetura faz parte de um sistema, cujas partes – toda a produção - são interdependentes e necessárias para se alcançar um estado de equilíbrio. Trata-se de entender a disciplina como um fenômeno cultural mais do que artístico; pensar o projeto e a construção de forma dialética, interagindo com pessoas, ruas e cidades e, principalmente, encarando as contingências como uma oportunidade. A arquitetura do cotidiano preconiza a dissolução das fronteiras hierárquicas, os borramentos no lugar da nitidez, a contaminação em vez da pureza. E o arquiteto, tal como sugerido por Till, deve estar aberto a aprender com as diferenças; rever constantemente os próprios sistemas de valores; olhar de longe e de muito perto, como os anjos de Wenders, em busca de alteridade e empatia.

.....

2

2. O AVESSO DO BORDADO

Bordar requer cuidado e paciência e também um olho atento. Para bordar é preciso um tecido, pois não se borda sobre o vazio. É necessário ter uma trama já feita para que nos seus interstícios seja possível acrescentar mais fios até formar relevos e formas. Uma agulha conduz as linhas – finas e grossas, com cores e texturas variadas - em um compasso ritmado fazendo-as mergulhar e emergir ora perto, ora distante. Quem vê o lado direito do bordado não enxerga os caminhos percorridos no seu avesso, mas é nele que está toda a riqueza do processo e é o que pretendo agora compartilhar. O que vem a seguir, portanto, mais que a descrição de um método, é a descrição da criação deste método, um percurso tão importante e definidor de todas as descobertas realizadas, quanto a pesquisa em si.

Neste capítulo também será apresentado outro avesso, igualmente relevante para as análises e descobertas que se seguiram. Trata-se dos bastidores da revista “Casa & Jardim”. Entender seu contexto editorial, a publicidade e os papéis desempenhados por cada personagem, revelou-se de extrema importância no sentido de enxergar o fenômeno desde um ponto de vista mais alargado. Não só por isso, mas também para ser coerente com a proposta de investigação já apresentada que entende a arquitetura como uma manifestação cultural inserida em um campo tal como definido por Pierre Bordieu (1982).

2.1. SOBRE MÉTODO, PROCESSOS E MÉTRICA.

2.1.1. Armário 11, mesa 10. Uma métrica para a coleta dos dados.

Por cerca de 5 meses, entre agosto e dezembro de 2018, realizei a pesquisa aos exemplares da revista “Casa & Jardim” que havia definido como recorte - de janeiro de 1977 até dezembro de 1992. Embarcava no metrô na estação Antero de Quental e descia na estação Cinelândia, a mesma cuja construção havia posto por terra o Palácio Monroe, em 1976, apenas um ano antes do período em que se inicia o levantamento da pesquisa. Às vezes pensava nisso; sempre tomava um café e seguia para o edifício

recém reformado da Biblioteca Nacional. Todas as vezes em que foi possível guardei meus pertences no armário 11 e me sentei à mesa 10. Me esmerei em criar um ritual e assim, este comportamento sistemático, quase obsessivo, acabou pautando todo o processo de pesquisa de campo. Em todas as etapas houve a preocupação em estabelecer uma métrica, um rigor metodológico que teve início na coleta de dados e se estendeu por todas as etapas seguintes.

Inicialmente procurei pelo acervo digitalizado, que não existia no momento, o que acabou sendo uma virtude, porque estar tão perto e poder ver e sentir cada detalhe foi fundamental para o mergulho que desejava. Os anúncios de papel de parede, por exemplo, traziam amostras coladas nas folhas da revista, havia os encartes e algumas notas distraidamente esquecidas dentro dos exemplares que carregavam consigo o sabor de achados arqueológicos. E eu folheava com atenção cada exemplar, afinal tudo poderia interessar: uma palavra, um anúncio, a imagem que acompanhava um texto, um nome. A capa, o preço, o sumário, o expediente, anunciantes, cartas aos leitores. Nesta etapa, nada foi deixado para trás. Anotava e fotografava sistematicamente sentada à mesa 10, o que se repetiu por todas as 189 edições consultadas¹.

Posteriormente, todas as imagens foram catalogadas seguindo um padrão que as nomeava pelo número da edição e pela página. Não queria correr o risco de cometer algum erro com relação aos anos, pois a ordem cronológica seria de fundamental importância para qualquer análise que viesse a ser feita. O resultado foram 1822 fotografias², entre páginas duplas e simples, projetos e matérias,

¹ Seriam 192 volumes, mas três não estavam disponíveis no acervo, o que acabou reduzindo para 189 edições efetivamente levantadas.

² Estas fotografias foram feitas pela autora, a partir das páginas da revista, nas dependências da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. A divisão de publicações seriadas daquela instituição abriga o acervo da “Casa & Jardim”, sendo a maior parte das edições pesquisadas organizadas em volumes encadernados em capa dura contendo, cada um, entre três e quatro edições da revista. Em virtude da fragilidade do conjunto e dos diferentes estados de conservação, foi necessário manuseá-los com delicadeza, o que impediu que as páginas fossem esticadas para que não se descolassem. Por esse motivo, e também pela iluminação nem sempre favorável do ambiente da sala de consulta, muitas fotografias contêm reflexos e por vezes possuem cortes nos textos e imagens nas áreas próximas às margens internas. Sempre que possível, buscou-se melhorar a qualidade através do uso de programas de editoração gráfica. Devido à pandemia de Covid-19, a Biblioteca Nacional esteve fechada desde março de 2020. Por este motivo, o plano inicial de fotografar novamente as páginas mais comprometidas não pode ser levado à cabo.

editoriais, anúncios, além de todos os sumários e expedientes igualmente registrados. Tudo poderia interessar e, portanto, nada, além do que já havia escapado ao registro seletivo da historiografia da arquitetura, poderia ser deixado (mais uma vez) para trás.

2.1.2. 0/1: A tabela de decupagem dos projetos.

Depois de finalizado, o caderno com as fotografias somou 192 páginas e uma angústia ainda maior: de que maneira classificar aquelas imagens, textos e informações? Como seguir com o mesmo rigor que havia estado presente na etapa anterior. O que poderia ocupar o lugar do “armário 11, mesa 10” e inaugurar um novo sistema que permitisse ter controle sobre aquele extenso *corpus*? Por fim, a estratégia adotada consistiu na montagem de uma planilha com o objetivo de decupar os projetos, separá-los em partes com vistas a tangibilizar o material e classificá-lo através de critérios objetivos de maneira a tornar a análise posterior a mais racional e pragmática possível, rigor necessário para cumprir a etapa quantitativa da pesquisa e melhor preparar os dados para posterior análise.

A esse ponto, tinha consciência que o material levantado era muito rico, mas também via com muita clareza as limitações impostas por ele e por decisões preliminares. Como havia decidido incluir todos os projetos encontrados nas edições consultadas da revista, uma opção deliberada com o intuito de ter uma visão panorâmica de todos aqueles anos, sabia que deveria encontrar uma maneira de homogeneizar aquelas informações, em essência já tão heterogêneas.

Em sendo a fonte de coleta de dados uma revista, não poderia considerar um recorte geográfico preciso. Além disso, os projetos são apresentados de maneiras diferentes em que a quantidade e a qualidade das informações não são uniformes. Enquanto alguns vêm acompanhados de descrições detalhadas, desenhos, fotografias abundantes e até orçamentos, chegando a ocupar seis a sete páginas de uma edição, outros são resumidos em

página única, contendo uma imagem e um breve texto.

Diante desta constatação, pareceu necessário que o enfoque dado aos projetos fosse também capaz de homogeneizar o material. Por esse motivo, as análises espaciais e programáticas tiveram que ser descartadas, uma vez que nem todos os projetos apresentavam desenhos e material suficiente para serem observados sob esses aspectos. O mesmo vale para estudos de implantação e classificações tipológicas usuais. Por outro lado, todos os projetos são ilustrados – por fotografias ou desenhos em perspectiva – e possuem um texto que os acompanha. Naturalmente, a sistematização e pretendida homogeneização do material deveria considerar o que estivesse visível no material disponível.

Tendo isto em mente, uma tabela em formato *excel* foi desenvolvida de maneira que as marcações fossem feitas utilizando o sistema binário (0/1). Desse modo seria possível enumerar, contar e combinar dados e informações nas etapas seguintes da pesquisa. A planilha final contou com 633 linhas e 86 colunas, sendo cada linha referente a um projeto e as colunas os aspectos em que foram decupados. Além dos tópicos iniciais, que visam a compor uma espécie de ficha técnica de cada casa – os itens de A até H -, há outras 55 entradas que podem ser assinaladas para classificá-las de acordo com suas características mais visíveis e epidérmicas. Tomo emprestada a fala de Venturi, Scott Brown e Izenour ao comentarem sobre o método de análise utilizado na pesquisa realizada em *Las Vegas*:

Por fim, por favor, não nos critique por analisar a imagem: fazemos isso simplesmente porque a imagem é pertinente ao nosso argumento, não porque queremos negar qualquer interesse ou importância a processos, programas e estruturas, ou às questões sociais da arquitetura [...]. (VENTURI; SCOTT BROWN, IZENOUR, 2003 p.121)

De maneira análoga no caso desta investigação, a intenção foi a de reunir dados que permitissem delinear semelhanças

e diferenças a partir do que Maria Lucia Malard chama de “aparências” (MALARD, 2006). Através dos atributos visuais, diz a autora, é que os edifícios se agrupam em estilos e tipologias, o que, em suas palavras, permite que mesmo “o cidadão brasileiro comum, não versado na tratadística de Vitruvio, Alberti, Blondel e outros [...] [reconheça] sem nenhuma dificuldade a diferença entre o que é ‘antigo’ e o que é ‘moderno’”. (MALARD, 2006, p. 16). Porém, diferente de Malard, não se pretende aqui proceder a uma classificação baseada em tipos ou estilos. Em linhas gerais o que se buscou foi realizar um levantamento quantitativo dos materiais e elementos com o objetivo de buscar por combinações recorrentes. Apresento-as abaixo, seguidas de breve explicação e critérios de preenchimento.

C. STATUS

- a. Projeto
- b. Construído
- c. Reforma

Aqui vale pontuar que as residências marcadas como “construídas” foram aquelas cuja apresentação vinha acompanhada de fotografias. Eventualmente, também constavam do material os desenhos técnicos. As que são definidas como “projeto” foram publicadas apenas através de desenhos técnicos. Dentre estas, não é possível afirmar que efetivamente não tenham sido construídas, seja no momento da publicação ou ainda posteriormente. No entanto, como esta informação não era compartilhada sistematicamente, optou-se por fazer esta classificação baseada na presença de fotografias, que comprovam a existência física das casas.

D. TÍTULO

Todas as matérias que apresentam as casas recebem um título, e ficou claro que a construção destes enunciados deveria fazer parte da investigação³. Neste caso, a alimentação da planilha é feita de forma textual e não binária.

³ A listagem com todos os títulos pode ser encontrada no apêndice D desta tese.

E. CADERNO ARQUITETURA

O caderno Arquitetura é uma seção que esteve presente em todas as edições pesquisadas. Dos projetos ali apresentados sempre havia desenhos técnicos e perspectivas e eventualmente fotografias e orçamentos, além dos textos explicativos. Esse campo define se a residência estava vinculada a tal seção.

F. NOMES DOS AUTORES

Neste campo, também textual, estão elencados os nomes de todos os profissionais envolvidos no projeto de arquitetura. Eventualmente, além destes, a revista mencionava os nomes de profissionais vinculados à decoração e ao paisagismo, porém estes não foram listados. A depender da relevância da informação, estes outros nomes foram registrados no campo de “Observações” e aparecem ao longo do texto, quando pertinentes.

G. GÊNERO

- a. Feminino
- b. Masculino
- c. Apenas feminino

Ao longo da pesquisa pareceu necessário, neste tópico, criar uma coluna para evidenciar os projetos em que as mulheres fossem as únicas autoras – item c – e não apenas coautoras. Nesse caso, em alguns projetos, a coautora do gênero feminino chegava a ser apresentada como responsável pela decoração ou arquitetura de interiores.

H. LOCALIZAÇÃO

- a. Região Norte
- b. Região Nordeste
- c. Região Sul
- d. Região Sudeste
- e. Região Centro-oeste
- f. Sem informação de região

A separação em regiões visou a facilitar o preenchimento da planilha organizada em respostas binárias para cada coluna. A falta

de referência sobre a localização das casas criou a necessidade de tabular esta ausência de informação, definida pelo item f. Além desse campo também foram registrados os nomes das cidades e estados, de forma textual, quando informados.

I. USO

- a. Urbano
- b. Campo
- c. Praia
- d. Sem informação de uso

Em relação ao uso, igualmente se fez necessário registrar a ausência desta informação no texto descritivo do projeto, especialmente considerando que a revista frequentemente organizava os projetos apresentando-os através desse critério.

J. ÁREA

- a. Até 100 m²
- b. De 101 m² a 299 m²
- c. Acima de 300 m²
- d. Sem informação de área

A área considerada foi aquela informada na revista acerca da residência, e não a do lote, embora a dimensão deste eventualmente também fosse registrada. Como já ficou demonstrado nos itens anteriores, a ausência do registro da área construída resultou na marcação da letra “d”.

K. MATERIAL DA ESTRUTURA

- a. Concreto
- b. Metal
- c. Pedra
- d. Madeira
- e. Tijolos
- f. Bloco de concreto
- g. Sem informação do material da estrutura

Em relação a este item, é importante descrever os critérios de identificação adotados. O material da estrutura foi definido pelas informações constantes no texto, ou ainda através da sua visualização nas fotografias.

Neste caso, o item “g” se aplica para os casos em que, além de não haver informação por escrito, o material da estrutura não estava visível. E mesmo nos casos onde seria possível intuir com razoável grau de certeza - baseado em evidências técnicas - o material, a opção foi de considerar a informação inexistente, por entender que a sua ausência também poderia informar sobre a maneira como os projetos eram apresentados, tanto quanto a sua presença.

Neste quesito, e também nos próximos, é relevante pontuar que cada projeto poderia ter mais de uma marcação - o que acontece com certa frequência. No caso específico da estrutura, quando mista, mais de uma coluna estaria marcada.

L. TIPO DE ESTRUTURA

- a. Aparente
- b. Oculta
- c. Portante
- d. Sem informação do tipo de estrutura
- e. Sem nenhuma informação da estrutura

Neste campo, valem as mesmas ressalvas descritas no item anterior, cabendo apenas esclarecer que o item “e” refere-se à ausência de informações acerca do material e do tipo de estrutura concomitantemente. No caso da estrutura aparente, a classificação pode estar relacionada tanto às soluções baseadas na estrutura independente, quanto autoportantes, ou seja, quando não está revestida ou recoberta por outro material.

M. COBERTURA

- a. Laje inclinada
- b. Laje plana
- c. Superfícies curvas
- d. Telhado fibrocimento
- e. Telhado cerâmico
- f. Telhado chalé
- g. Telhado sapê
- h. Sem informação da cobertura

A respeito deste tópico, igualmente aplica-se a observação de que

uma única casa pode apresentar mais de um tipo de cobertura. Utilizou-se o item “f” – telhado chalé – sempre que a cobertura apresentasse inclinação acentuada, ainda que as telhas fossem cerâmicas. Outrossim, sob a retranca “telhado cerâmico” – item “e” – eventualmente há exemplares com características mais pitorescas de inspiração normanda, por exemplo, porém sem o característico telhado em ponta dos originários chalés suíços.

Por fim, embora possa parecer um contrassenso, em alguns casos não foi possível a identificação do tipo ou do material da cobertura, seja pela ausência de desenhos e textos descritivos ou mesmo pela impossibilidade de visualização através das fotografias devido a enquadramentos excessivamente fechados da residência.

N. APLIQUES

- a. Arcos
- b. Vitrais
- c. Pergolados
- d. Bay-window
- e. Varanda
- f. Floreira
- g. Brises
- h. Tijolo de vidro
- i. Mansarda

Agrupados sob a expressão guarda-chuva “apliques”⁴ estão elementos que, embora não possam ser considerados da mesma natureza do ponto de vista arquitetônico, parecem cumprir nas residências uma função simbólica e significativa semelhante, o que resultou neste item.

O. FORMATO DA ESQUADRIA

- a. Esquadrias retas
- b. Esquadrias arco
- c. Caixilho quadriculado

⁴ O dicionário Houaiss define a palavra “applique” - sob a rubrica “decoração” -, como “artefato que se aplica de modo permanente à parede ou a outro objeto e que serve como ornamento e/ou foco de iluminação”.

Em relação aos itens M e N, deve-se esclarecer que cada projeto pode apresentar mais de uma marcação para ambos os critérios. O mesmo se aplica para o “caixilho quadriculado”. Em relação ao seu formato, uma mesma esquadria poderia ter, por exemplo, marcações nos campos “a” e “c”, ou seja, ser uma esquadria reta com caixilhos quadriculados. Ademais, a mesma casa poderia ter também uma esquadria em arco, o que a levaria a ter marcações nos três campos do critério.

P. MATERIAL DA ESQUADRIA

- a. Metal
- b. Madeira
- c. Vidro

Em relação ao material, também pode haver casos em que os três itens estejam marcados, desde que o mesmo projeto os apresente concomitantemente. Em relação ao vidro, esta opção foi escolhida apenas quando se tratava de vidro temperado sem caixilhos.

Q. MATERIAL DA FACHADA

- a. Tijolo aparente
- b. Madeira
- c. Vidro
- d. Massa + pintura
- e. Pedra
- f. Concreto
- g. Pré-moldado
- h. Demolição
- i. Bloco de concreto
- j. Apenas tijolo aparente
- k. Apenas madeira
- l. Apenas massa + pintura
- m. Apenas concreto
- n. Apenas pedra

O material da fachada diz respeito ao que aparece na feição externa do edifício e não está, necessariamente, vinculado aos seus aspectos construtivos, podendo se tratar apenas de um material de revestimento. A planilha não contemplou tal diferença, mesmo porque a informação nem sempre estava disponível.

Apesar disso, ao cruzar com dados sobre tipo e material de estrutura, em alguns casos é possível inferir com maior precisão a materialidade. Se encaixam nesta observação o tijolo aparente, a madeira e a pedra.

São oportunas algumas outras observações sobre este critério. O item “c”, vidro, foi marcado sempre que houvesse panos de vidro fixos funcionando como fechamentos e não como esquadrias. Em relação ao acabamento “massa + pintura”, não foi feita distinção entre a finalização irregular ou lisa, bem como em relação à cor da tinta. Sobre o campo “demolição”, o mesmo foi assinalado sempre que o uso desse tipo de material estivesse discriminado no texto. Além disso, trata-se de uma informação complementar, não prescindindo da definição dos materiais que compõem efetivamente a fachada.

Em relação ao concreto e ao bloco de concreto, referem-se aos materiais em sua forma natural, sem tratamentos ou revestimentos, à exceção de um único projeto em bloco que recebeu pintura, porém sem emassamento, de maneira que as linhas das juntas continuaram visíveis. Também há poucos casos de projetos com tijolos aparentes pintados, que foram marcados na tabela como tal, pelo mesmo motivo.

Por fim, tal como já mencionado acerca de outros critérios, também aqui havia a possibilidade de marcações múltiplas. O desenrolar da pesquisa mostrou a necessidade de diferenciar os projetos em que os materiais fossem únicos, o que gerou a criação dos itens “j” a “n”.

R. EQUIPAMENTOS DE LAZER

- a. Piscina
- b. Sauna
- c. Churrasqueira
- d. Lareira

Em concordância com os demais critérios já explanados, os equipamentos de lazer também permitiram o preenchimento de múltiplos campos assinalados conforme a sua identificação pelas

fotografias e desenhos ou ainda através dos textos explicativos.

S. JARDIM

- e. Jardim interno
- f. Jardim externo

Sobre os jardins, em especial os internos, vale pontuar que foram considerados como tal os conjuntos de plantas dispostos no interior da residência, desde que plantados diretamente no solo ou em jardineiras. No entanto, não foi feita distinção entre os cobertos e os descobertos.

T. DESENHOS

Nem todos os projetos apresentados na revista contêm desenhos, de modo que este campo se destinava a assinalar as residências cuja apresentação na revista vinha acompanhada de plantas baixas, cortes e fachadas.

Em suma, foram esses os parâmetros de análise dos projetos. Apresentá-los agora em uma sequência lógica e organizada, faz parecer que todo o tempo e esforço empenhado na construção desse rol foram excessivos, como se devessem ter sido esses os escolhidos desde o início. Mas a realidade é que apenas o ponto de vista estava definido *a priori*. E este era a busca das “aparências”, como evidenciado anteriormente, o eixo medular que deveria conduzir a definição dos critérios. O processo, no entanto, foi feito de idas e vindas, avanços e recuos, até que a tabela atingisse o seu formato final.

Nesta fase, revisei todo o material, mês a mês, ano a ano. O caderno que continha todas as fotografias servia de referência, mas foram os arquivos digitais, mantidos em alta definição para possibilitar as ampliações, os mais utilizados. Mais uma vez, criar uma rotina e um método foi importante para a realização dessa empreitada. Duas telas e dois programas de computador foram o suporte necessário nos três meses em que se estendeu esta etapa.

Enquanto escrutinava as imagens em busca de qualquer detalhe relevante no monitor à minha esquerda, na tela à minha frente, a planilha ia sendo preenchida linha a linha, na medida em que cada item era marcado com 0 ou 1; não ou sim. Naquele processo mediado pela tecnologia, foi gratificante perceber que aquelas imagens estavam se corporificando em números que eu poderia controlar, contar, enumerar e listar. Ao todo, foram classificados 633 projetos de 429 profissionais diferentes distribuídos ao longo dos anos de 1977 e 1992⁵.

2.1.3. 18.738 palavras. Primeiras impressões, pensamentos imperfeitos

E os textos que acompanhavam os projetos, os anúncios, os editoriais, como não os deixar para trás? Era chegada a hora de mesclar a exatidão quantitativa dos critérios inseridos na planilha com os registros imprecisos, associações de ideias, perguntas, curiosidades e tudo mais que um texto espontâneo pudesse comportar. Através deste novo suporte incorporado ao método, tornou-se possível alcançar a fluidez necessária que a exatidão dos critérios e classificações não conseguiam encerrar. Ao final foram 38 páginas, 18.738 palavras, 98.536 caracteres que procuraram dar conta de toda subjetividade que não cabia na quantificação sistemática do preenchimento dos campos da planilha.

O material resultante foi importante para apontar as primeiras direções de análise e a busca de respostas a perguntas eventualmente levantadas naquele mesmo registro. Mas foi o processo de pensamento que a escrita em forma de registro pessoal - quase como um diário - propiciou, que se revelou de fundamental relevância como catalisadora de ideias e reflexões. Muitos desses pontos não puderam ser contemplados no decorrer da pesquisa e permanecem como possibilidades a serem exploradas. E, embora a forma de registro fosse distinta, também nele está contida a ideia central, o fio da meada que conduz a

⁵ A listagem dos profissionais pode ser encontrada no anexo E desta tese.

aproximação ao objeto. É o esforço pelo estabelecimento de um registro fiel e imparcial que antecede qualquer outra ação. Nada poderia ser deixado para trás.

2.1.4. Gráficos e Imagens

Passada a fase inicial de coleta e tabulação dos dados, a etapa seguinte deveria contemplar a aproximação ao objeto e a criação de mecanismos e ferramentas de visualização que iluminassem padrões ainda não detectados, de tal forma que pudessem subsidiar as análises posteriores. A primeira questão que se impôs foi como processar a grande quantidade de informações. A solução encontrada foi realizar a concatenação e combinação de dados e organizá-los de forma temporal através da criação de gráficos.

A planilha, tal como está estruturada, permite gerá-los através da aplicação de filtros em qualquer das colunas. Desse modo é possível visualizar graficamente o comportamento dos parâmetros ao longo do tempo, considerando que o intervalo pode ser igualmente definido, tal como o gráfico que ilustra a presença dos tijolos de vidro nos projetos por todo o período analisado (gráfico 2.1). Além disso, há a possibilidade de comparação no

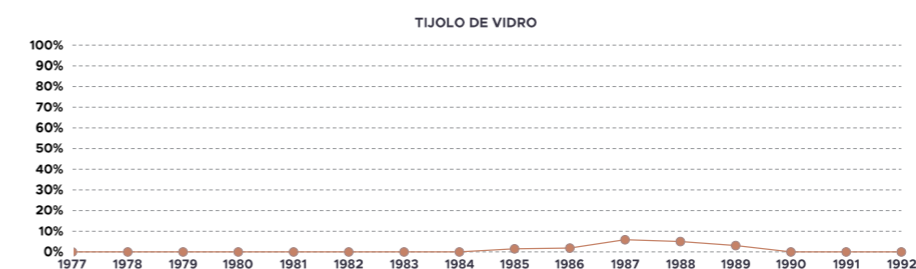


GRÁFICO 2.1. Presença de tijolos de vidro. Fonte: autoral

mesmo diagrama de combinações de 2 até 9 critérios de maneira isolada, como neste que compara as faixas de áreas dos projetos publicados (gráfico 2.2). Outra funcionalidade possível é gerar gráficos para duas até nove características concomitantes, como

o que reflete a curva de projetos de casas de campo realizados por mulheres, com telhado cerâmico e acabamento de fachada de massa pintada. (gráfico 2.3)

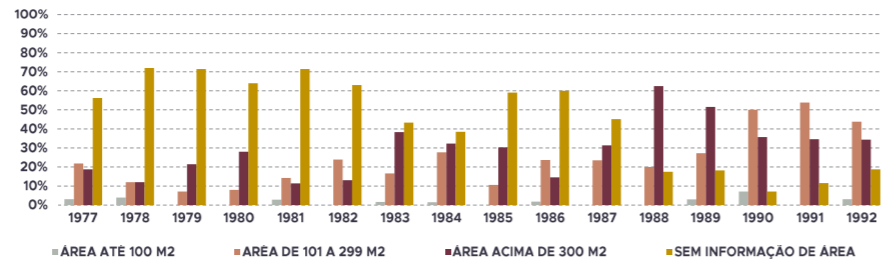


GRÁFICO 2.2. Áreas dos projetos publicados entre 1977 e 1992. Fonte: autoral

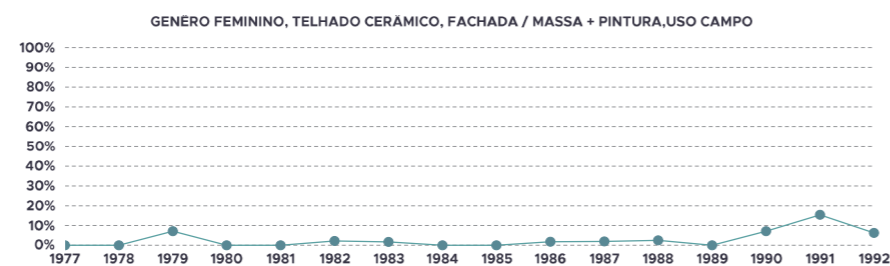


GRÁFICO 2.3. Gráfico de características concomitantes. Fonte: autoral

Nesta etapa do tratamento dos dados, muitos gráficos foram realizados de forma a criar uma espécie de panorama geral. A ideia era partir de um olhar global que pudesse apontar possibilidades de pormenorização ou de organização. É certo que as primeiras aproximações realizadas estão ancoradas em alguns vislumbres percebidos durante a fase de tabulação das informações. E quando muitas dessas impressões não se confirmaram, tive cada vez mais certeza que era esse o caminho certo a percorrer, pois indicava ser possível driblar a subjetividade das avaliações e, em consequência, conferir maior relevância científica às conclusões.

Com os resultados dos gráficos, é possível retornar à tabela de dados e lá aplicar os mesmos filtros e então visualizar os projetos correspondentes às classificações. Aos poucos, os números e tabelas vão se materializando em imagens, agora agrupadas por afinidades e características comuns. Este processo foi muito longo e desafiador, afinal tratava-se de dar um tratamento homogêneo para um conjunto heterogêneo de casas que, *a priori*, só tinham em comum o fato de terem sido publicadas na mesma revista.

A vontade de sistematizar os dados coletados e produzidos e de tornar sua visualização pública gerou o desenvolvimento de um *site*, produto complementar do texto desta tese e que pode ser acessado no endereço eletrônico www.arquiteturacotidiana.com. Nele, através da aplicação de filtros é possível navegar por todos os critérios utilizados para a classificação dos projetos, obtendo como resultado a(s) imagem(s) da(s) casa(s) que atendam à seleção. Todas as imagens referentes aos 633 projetos levantados podem ser encontradas lá.

Embora todo o banco de imagens da pesquisa esteja hospedado nesta página eletrônica, apenas as fotografias referentes aos projetos ficam disponíveis através do resultado dos filtros. As demais, que contemplam também os sumários, editoriais e anúncios, quando pertinentes são referenciadas ao longo do texto da tese e através de *hiperlinks* pode-se acessar os arquivos originais, em maior dimensão e definição.

2.1.5. Linha do Tempo

Desde o início da pesquisa, tinha como certo que não poderia desconsiderar todo o contexto em que a revista, os projetos e os arquitetos estavam inseridos. Que país era aquele? Quais eram as referências e influências que aqueles arquitetos recebiam? Especular em que medida os acontecimentos políticos, econômicos e sociais do Brasil poderiam explicar ou até mesmo condicionar aqueles resultados é um dos critérios que balizaram o tipo de abordagem pretendida. Do mesmo modo, conhecer o panorama da teoria e da crítica arquitetônica - nacional e internacional -, as principais obras, os principais textos, bem como os registros historiográficos da produção nacional daquele recorte se confirmaram como uma base documental indispensável.

A vontade de produzir, tal como a tabela e os gráficos resultantes, uma sistematização diagramática das informações, que pudesse ser apreendida facilmente, conduziu à confecção de uma linha do

tempo⁶ que terminou por se estender para períodos anteriores e posteriores ao recorte da pesquisa. As informações estão disponibilizadas através de uma legenda que permite classificá-las entre eventos políticos, econômicos e arquitetônicos. Textos seminais, bem como suas respectivas traduções para o português, também foram registrados. Algumas das principais obras internacionais e nacionais de arquitetura estão igualmente contempladas. O objetivo aqui era o de reforçar as relações temporais e as concomitâncias que pudessem estar relacionadas, de forma direta ou indireta, com os dados levantados, de modo a amplificar as possibilidades de análise.

2.1.6. Entrevista

Todas as ações empreendidas durante a pesquisa foram motivadas por perguntas e dúvidas que se colocaram tanto antes, quanto durante o processo de pesquisa e elaboração. Os procedimentos e estratégias escolhidas e definidas sempre se apresentaram como uma possibilidade de resposta aos questionamentos. Não foi diferente com as entrevistas realizadas, quando entendi que deveria conhecer os bastidores da revista. Contudo, não era uma entrevista com os atuais editores que me interessava, mas aquelas pessoas que faziam parte da história, que estavam lá naquela época e que haviam produzido aquele material. Nada melhor que saber deles as motivações e explicações que ainda me intrigavam, ou pelo menos ouvir sua versão dos fatos.

Eu havia realizado uma análise nos registros de expediente da revista e percebido que havia três ou quatro nomes que se repetiam por quase todo o período. Então passei a uma busca mediada pelas ferramentas digitais e redes sociais com o intuito de encontrá-los. Depois de uma sequência de conexões, consegui contato com duas pessoas: Sr. Gilberto Barricatti, que esteve vinculado à editora entre os anos de 1965 e 1998 e foi diretor comercial da revista no recorte temporal estudado e a Sra. Olga

6 A linha do tempo está disponibilizada no apêndice G e pode ser acessada neste [hiperlink](#)

Regina Samilla, jornalista formada pela Escola de Comunicação da USP, que entrou para a redação em 1978 e lá permaneceu, assumindo diferentes posições, até 1991.

Combinamos um encontro presencial em São Paulo no dia 4 de junho de 2018. Estava frio quando descii na Estação Fradique Coutinho, em Pinheiros. Lembrei que havia morado em Pinheiros quando criança, em 1976, apenas um ano antes do período em que se inicia a pesquisa. Pensei no Monroe, na Biblioteca Nacional e em como tudo se conecta. Tinha o percurso já memorizado e me dirigi ao endereço combinado para o encontro, determinada em buscar ali mais um fio da minha trama.

A entrevista resultou em cerca de três horas e vinte minutos de gravação, cuja transcrição encontra-se no apêndice A desta tese. Durante esse tempo os entrevistados, entre respostas às minhas perguntas e lembranças espontâneas de casos, me fizeram atentar para os aspectos comerciais da revista e da publicação dos projetos, bem como das escolhas editoriais. Sem dúvida, conhecer esses meandros trouxe um olhar diferenciado às interpretações que se seguiram, da mesma forma que serviram para enriquecer a análise da revista.

2.2. SOBRE A REVISTA “CASA & JARDIM”

Este tópico tem por objetivo apresentar a revista “Casa & Jardim” (CJ)⁷, através da exposição de um breve contexto de sua publicação, bem como de sua estrutura editorial e pautas. Embora, no âmbito desta pesquisa, a revista possa ocupar uma posição difusa entre fonte de pesquisa e objeto de análise, entendo esse segundo papel como circunstancial, apesar de fundamental para que a arquitetura publicada possa ser vista em perspectiva. Diante disso, não se pretendem muito aprofundadas as análises que versam sobre o periódico enquanto produto editorial. Outrossim, foram privilegiados os aspectos que

7 As iniciais CJ serão utilizadas, eventualmente, ao longo da tese para identificar a revista “Casa & Jardim”, o que não deve ser confundido com o título “CJ Arquitetura”, que quando for o caso será grafado desta maneira.

impactam diretamente sobre as narrativas produzidas acerca dos projetos publicados e em sua contribuição da construção de uma maneira de enxergar a arquitetura residencial.

As considerações aqui desdobradas sobre a revista são derivadas de investigações baseadas na observação e em fontes bibliográficas. Nessa chave de leitura, a dissertação de mestrado de Paula Machado (2007) – que versa sobre os primeiros anos da revista – possui uma descrição bastante detalhada sobre a publicação e foi utilizada para lastrear as informações de cunho histórico. Além disso, também serviu de contraponto para ampliar o foco da análise e enxergar o periódico por outros olhares.

Também a dissertação de Raphaela Banks (2015), ainda que focada na observação da revista Projeto – mas em recorte temporal muito semelhante ao desta pesquisa (1977-1996) –, serviu, ainda, como importante parâmetro para as descobertas encontradas na CJ e possibilitou a oportunidade de colocar as publicações, de origem e finalidade distintas, em perspectiva. Por fim, grande parte do conteúdo prestes a ser apresentado, foi resultado da sistematização e correspondências resultantes da apreciação atenta dos exemplares como um todo em associação, como já anunciado, com a entrevista realizada com os antigos membros de sua editoria.

2.2.1. Um pouco de história.

Sob um prisma histórico, a revista “Casa & Jardim” foi lançada pela editora Monumento no ano de 1953. Inicialmente bimestral, torna-se mensal em 1955.⁸ De acordo com Machado, ela “foi criada com o objetivo de atingir um público não especializado, de classe média ou alta [...] isto é, pessoas com condições de ter, construindo ou comprando, uma casa” (2007, p.22). Nessa época, ela se torna uma das pioneiras no movimento que o mercado editorial convencionou chamar de segmentação, quando as

8 Para mais informações sobre a revista neste período inicial, ver MACHADO (2007).

revistas passam a abordar temas específicos, em contraposição à ideia de uma publicação generalista, que, nos idos dos anos 1950, era suprida, por exemplo, pela semanal “O Cruzeiro”, título de propriedade dos Diários Associados de Assis Chateaubriand.

Desse modo, ela abre caminho para as revistas de arquitetura e decoração, e embora estas sejam usualmente classificadas como “femininas”, Machado rechaça a aplicação desse rótulo para a “Casa & Jardim”, o que é corroborado pela opinião da arquiteta carioca Rachel Sisson, à época frequente colaboradora da revista, que além de negar a alcunha, acrescenta tratar-se de uma publicação “nem direcionada ao público leigo, nem ao público especialista, mas a todo tipo de pessoa que possuísse alguma relação com o espaço” (SISSON *apud* MACHADO, 2007, p.29). De fato, a leitura dos exemplares mais recentes sobre os quais se debruça a pesquisa – entre 1977 e 1992 – confirma essa impressão. Por outro lado, ao menos no recorte estudado, parece que a revista também possui entre o seu público de leitores, profissionais de arquitetura, decoração e construção. Ao menos é que deixa transparecer através das matérias e propagandas veiculadas, como é o caso do anúncio da empresa “enrico guarneri”, reproduzida aqui. (figura 2.1)

Fora dos limites da publicação também foram encontradas evidências sobre o alcance estendido da revista. Flavio Marinho Rêgo, em seu depoimento ocorrido por ocasião do encontro promovido pelo IAB-RJ entre 1976 e 1977 para discutir os rumos da arquitetura pós Brasília, faz menção a essa utilização, sob seu ponto de vista, indevida do periódico:

A divulgação é só de casa de sucesso, que atinge um impacto do grã-fino. E aquilo é que está formando a nova geração. Então a garotada toda está sendo formada por “Casa & Jardim”. (RÊGO, 1978, p.160)

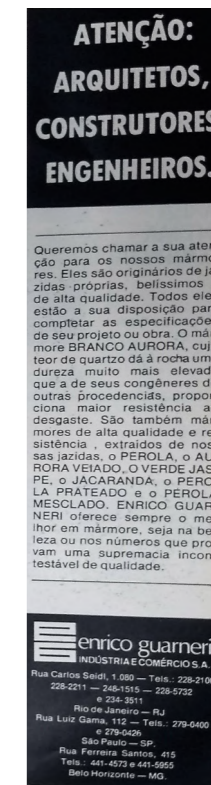


FIGURA 2.1. Fonte: C&J 284 p.125

O contexto da reclamação do arquiteto é a ausência de divulgação da arquitetura nacional por um periódico especializado, queixa frequente naquela época uma vez que a maior parte das publicações que exerciam esta função, como “Acrópole” e “Habitat”, já haviam sido extintas; e a revista “Módulo”, outro tradicional veículo divulgador da arquitetura nacional, depois de ter estado interrompida por dez anos - entre 1965 e 1975 -, voltara a ser publicada, porém com viés mais focado nas artes⁹. A revista “Projeto”, recém lançada em 1977, ainda dava seus primeiros passos após se emancipar do Instituto de arquitetos do Brasil.

No período a que Rêgo se refere, A CJ já havia sido adquirida pelo grupo Fernando Chinaglia (FC), que era quem realizava a distribuição da revista. No ano que ocorreu a transação, em 1965, de acordo com o Sr. Gilberto Barricatti - então diretor comercial do grupo, entrevistado pela autora - a editora Monumento já acumulava dívidas com a distribuidora FC e havia a intenção de descontinuar a publicação da “Casa & Jardim”. Segundo o entrevistado, a revista, tal como vinha sendo publicada, não tinha potencial para crescer, pois além do formato pequeno, era impressa totalmente em preto e branco e em papel de baixa gramatura (informação verbal)¹⁰.

Ainda de acordo com Barricatti, paralelamente, a editora FC¹¹ estava preparando o lançamento de uma revista de arquitetura e decoração, aproveitando a fraca concorrência – segundo ele, a “Casa & Jardim” era a única no nicho. Esta nova publicação, que se chamaria “Ambiente”, estava em estágio avançado de preparação quando, então, a editora Monumenta oficializou que

9 Tanto a revista “Módulo” quanto a “Habitat” foram descontinuadas por ocasião dos acontecimentos decorrentes do golpe militar de 1964.

10 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

11 O grupo Fernando Chinaglia era proprietário da distribuidora FC, que distribuía a “Casa & Jardim” enquanto ela era editada pela Monumento, e também da editora FC, que passaria a editá-la em 1965. Em alguns expedientes, a empresa é também identificada com “Efecê”.

suspenderia a produção da CJ. Domenico Leta, que era o diretor da distribuidora FC, já acordado com a editora do grupo em São Paulo, fez, então, a proposta de comprar a marca abatendo parte do pagamento das dívidas acumuladas (informação verbal)¹². E assim foi feita a transferência do título, o que também coincidiu com uma mudança estrutural na revista, dado que a FC se baseou na modelo que vinha organizando para o lançamento de sua publicação de arquitetura, embora mantendo o título “Casa & Jardim”. O público alvo, no entanto, não se modificou, mas a editora acreditava que as mudanças – qualidade de papel, o uso de imagens coloridas e tamanho da publicação – pudessem contribuir para expandir o volume de leitores.

2.2.2. Estrutura organizacional

A observação dos registros do expediente da CJ entre 1977 e 1992, mostra uma estrutura razoavelmente estável. José Alexandre Quintão ocupa o cargo de diretor-presidente entre janeiro de 1977 e janeiro de 1989, quando passa a ser identificado como fundador. Nesse ano, como diretor-presidente, assume Rogério Loyola Ventura, que entre junho de 1988 e janeiro de 1989 aparecia como diretor secretário, posto antes ocupado por Fernando das Chagas Leite desde janeiro de 1977. Gilberto Barricatti permanece como diretor comercial durante todo o período analisado.

Até julho de 1991 não havia, no registro do expediente da revista, o cargo de editor, mas nesse mês surge identificado como tal o nome de Ronaldo Gomes Ferreira, que permanece na mesma função até agosto de 1992. Porém, entre setembro e dezembro desse ano, última edição consultada, o cargo de editor volta a não ser mencionado. Junto com Ferreira, também aparecem três editoras assistentes – Silvia Avanzi, Siomara Raghianti e Elaine Hipólito – que, entretanto, seguem mencionadas até o

12 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

final do recorte. Mas estes nomes não são novos na estrutura da revista. Avanzi, por exemplo, ocupava o posto de redatora desde dezembro de 1988, Raghianti e Hipólito desde novembro do ano seguinte.

Em todas as edições consultadas, a redatora responsável é Thazia Lamartine¹³, mas apesar dessa permanência prolongada, a estrutura da redação é a que mostra mais mudanças entre 1977 e 1992. Em média, o setor é composto por cerca de cinco pessoas. No período de setembro de 1982 e dezembro de 1984, bem enxuta, contava apenas com quatro nomes. Em edições episódicas, este número chegou a cair até para dois, como em dezembro de 1986. Sem dúvida, os períodos em que houve mais redatores foram nos intervalos de janeiro de 1977 até julho de 1980 e depois, entre abril de 1991 e setembro de 1992, quando a contagem oscilava entre seis e oito funcionários, no que foi possível aferir a partir das informações publicadas no “expediente” da revista.

A criação de novos postos parece indicar uma especialização e até mesmo uma complexificação da estrutura da redação. Em junho de 1982 são incorporadas redatoras específicas de decoração. Em março de 1987 é criada uma coordenação de edições especiais, cargo que passa a ser ocupado por Olga Regina Samilla que, no entanto, já figurava como redatora desde maio de 1978. Em dezembro de 1991, com o desligamento de Samilla, esta coordenação é extinta, ao menos entre os exemplares analisados. O aparecimento dos cargos de editoras assistentes, em julho de 1991, confirma a tendência à hierarquização com a criação de coordenações e chefias. Embora homens ocupem os cargos de diretoria, a composição da redação é essencialmente feminina. Em todo o período levantado, só há registro de dois nomes masculinos, um na área de decoração, entre março e novembro de 1986 e outro entre abril e julho de 1991.

Ainda que a redatora principal se mantenha a mesma nas 189 edições levantadas, esta “dança das cadeiras” da redação parece se refletir nas páginas da revista. O primeiro ponto que

13 Thazia Lamartine já havia falecido na ocasião da pesquisa.

chama a atenção, é o fato de não haver uma coerência gráfica. A programação visual muda de um mês para o outro, às vezes chegando a ser alterada até mesmo três vezes em um mesmo ano. Do mesmo modo, colunas vêm e vão com semelhante volatilidade. A montagem com algumas páginas de sumários ajuda a ilustrar esses pontos (figura 2.2).



FIGURA 2.2. montagem com sumários. Fonte: autoral.

Além das mudanças no arranjo da redação, Barricatti e Samilla acrescentam o fato de padecerem do que chamaram de “redação dividida”, uma vez que havia sedes da editora FC em São Paulo e também no Rio de Janeiro. Ainda de acordo com eles, até o final da década de 1970, a redação carioca era mais relevante, porém em 1979, algumas mudanças na estrutura da revista “Casa & Jardim” e da própria editora FC acabaram conferindo mais poder ao grupo paulista. Pela observação das edições, no entanto, a unidade parece chegar mais tarde, já no final da década de 1980 e início dos 90.

A revista “Casa & Jardim” manteve redações no Rio de Janeiro e em São Paulo até o início de 1992. Na sua edição do ano, de janeiro, a redação do Rio ainda consta no expediente, porém não mais em fevereiro. Originalmente carioca, a revista passou a ter

também uma redação em São Paulo no ano de 1972. Segundo Gilberto Barricatti¹⁴, até 1979 a maior parte do material era produzido no Rio, porém, a redação paulista foi aumentando e passando a ser cada vez mais responsável pela produção das edições, enquanto a do Rio de Janeiro desenvolvia eventuais pautas sob demanda.

2.2.3. Pautas

Apesar de, em alguns momentos, ser possível perceber com clareza os reflexos daquela estrutura instável, por outro lado, há pautas que se mantêm inalteradas por longos períodos. A publicação é organizada, basicamente, em torno dos eixos de arquitetura, decoração (que passa a ser identificada predominantemente por arquitetura de interiores), arte – que pode englobar patrimônio histórico, artes plásticas e antiquariato – e, como não poderia deixar de ser, a atividade que ajuda a dar nome à revista, a jardinagem (identificada dessa forma ou

como paisagismo). Em torno destes tópicos que são como que a coluna dorsal de “Casa & Jardim”, colunas e editoriais vão sendo incorporados. Há, ainda, outras pautas sazonais que se mantêm por longos períodos, e que ajudam a compor o universo das temáticas que estruturam a publicação. Nesse grupo, destacam-se as matérias sobre telhados (figura 2.3), que de tempos em tempos ocupam sequências de páginas,



FIGURA 2.3. Fonte: C&J 368 p.60-61.

com textos e ilustrações contendo não apenas a descrição de modelos e indicações de uso, como exemplos aplicados em casas selecionadas.

14 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

As áreas de lazer, que incluem lareiras (figura 2.4) saunas, churrasqueiras e piscinas aparecem com frequência ao menos anual nas edições. No caso dessa última, comumente está alocada no mês de setembro, segundo os entrevistados, o momento adequado para começar a preparação para o verão. O editorial publicado na edição 308, de setembro de 1980, mostra em sua página de abertura uma fotografia grande de uma piscina em formato orgânico construída em torno de uma rocha natural. O pequeno texto da legenda faz referência ao autor:

Aproveitando a existência de uma pedra no terreno, o arquiteto Oscar Niemeyer projetou uma piscina de forma bem livre e solta, com profundidade irregular. Internamente revestida de cerâmica, com uma estreita faixa de mármore branco como arremate na borda. Calçada de Pedra-São-tomé com pedras portuguesas nos vãos. Equipamento Acquasauna. (SAMILLA, 1980, p.57)

Não há nenhuma menção à casa das Canoas¹⁵, importante obra de Niemeyer, onde se localiza o equipamento. Na entrevista, Olga Samilla, que assina esta reportagem (umas das pouquíssimas cuja autoria é identificada no período anterior a 1988), mencionou que a indicação para fotografar esta piscina tinha vindo da empresa que realizava o seu tratamento, “Acquasauna”, igualmente creditada na legenda. (informação verbal)¹⁶.



FIGURA 2.4. Fonte: C&J 282 p.72-73

15 A Casa das Canoas foi concluída, em 1953, para servir de residência do arquiteto, função que exerceu por pouco tempo. Desde 2007, o edifício é tombado pelo IPHAN e faz parte da lista dos projetos icônicos do modernismo carioca.

16 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

As portas de entrada das residências, curiosamente, também fazem parte do rol das pautas sazonais, assim como as casas pré-fabricadas, iluminação e materiais de revestimento. Nestes casos, as matérias seguem o mesmo padrão dos demais editoriais, pois enfatizam o teor informativo, apresentando características técnicas e indicações de uso e formas de aplicação. Costumam ser extensamente ilustradas e eventualmente registram também os preços dos produtos.

2.2.4. Estratégias comerciais e conteúdo.

O estabelecimento da sede paulista como o QG principal da revista “Casa & Jardim”, acabou deslocando para essa cidade grande parte das matérias e até mesmo condicionado a localização das casas publicadas. Numa época em que a comunicação não era tão ágil como nos dias de hoje e não havia meios digitais disponíveis, a proximidade com os autores e com as obras era também fator decisivo para a definição das pautas. Pelo aspecto financeiro, concentrar os projetos publicados na mesma praça onde seriam editados, além de reduzir os custos operacionais – evitando contratação de pessoal extra e deslocamentos longos da equipe –, igualmente ajudava a encurtar os prazos.

Nos idos de 1977, eram necessários 35 a 40 dias para a preparação completa de uma edição. A montagem da revista era feita de forma quase artesanal, diagramando as páginas uma por uma ou, no máximo, em pares. Entre a redação e a gráfica havia um longo protocolo de processos editoriais, fotocomposição, fotolitos, revisões até a montagem definitiva da página, realizada pelo departamento de arte. Com a introdução de máquinas automatizadas e algumas ferramentas digitais fez com que o tempo necessário para fazer o fechamento de uma edição, em 1992, despencasse para cerca de 15 dias (informação verbal)¹⁷.

17 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

Os projetos de fora do eixo Rio-São Paulo eram publicados em cadernos especiais, muito frequentes entre os anos de 1982 e 1987. Através deles, as casas das demais regiões do país eram apresentadas aos leitores. De modo geral, o material disponibilizado nesses encartes era bastante sucinto, a maior parte limitada a uma página com um breve texto e, no máximo, duas imagens. Segundo informações coletadas na entrevista, esses cadernos faziam parte de um esquema comercial para divulgar a revista em outras praças e nelas incrementar as vendas. Nesse caso, uma equipe de redação local fazia a seleção dos projetos e mandava as matérias já redigidas e com fotos para serem encaixadas na edição que estava sendo montada. A cada edição, nas cidades que estariam representadas, havia um reforço na publicidade local, tendo em vista que o que estava por trás da estratégia era conquistar mais leitores (informação verbal)¹⁸.

No escopo normal da revista, a escolha dos projetos a serem publicados também não escapava às limitações de tempo e verba e se baseava em alguns fatores, em sua maioria de ordem pragmática, como a disponibilidade e a qualidade do material. A seleção das casas e de outras pautas reflete, de acordo com os entrevistados, Olga Samilla e Gilberto Barricatti, as demandas do público leitor, permanentemente rastreadas. Uma das maneiras acontecia pela comunicação direta através das correspondências enviadas para a redação – que, a propósito, são apresentadas na coluna de “cartas do leitor”, presença assídua nas edições pesquisadas. Além dessas manifestações espontâneas, estudos de mercado eram encomendados de empresas especializadas ou até mesmo realizados através questionários e sondagens encartados junto às edições, sobre o que Barricatti discorre em um trecho de seu depoimento:

18 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

“[...]essas projeções nós tirávamos nos “Estudos Marplan”¹⁹ e fazíamos pesquisas específicas para orientação até editorial. Encartes dentro da própria revista, pedindo que respondessem, e nisso depois até a própria redação se baseava nisso”. (informação verbal)²⁰

Ainda segundo ele, como a revista não possuía assinaturas, pautava as suas edições, bem como os projetos publicados, em temas diferentes e ecléticos, que chamassem a atenção dos passantes nas bancas de jornais, seu principal ponto de venda.

Uma carta enviada para a redação (figura 2.5) sobre um projeto publicado em edição anterior, exemplifica com clareza este ponto. Tanto a pergunta quanto a resposta são interessantes. A leitora se identifica como arquiteta e pergunta pelos desenhos técnicos da casa. Na resposta, a reafirmação do conhecimento do mercado e das demandas:

Os projetos publicados em Casa & Jardim são escolhidos com critério, **visando atender necessidades que, sabemos, existem no mercado** e buscando sempre soluções criativas e atuais. Muitas vezes as residências não vêm acompanhadas de plantas, por uma questão de espaço. (C&J 352, p.8, grifos nossos.).



FIGURA 2.5. Fonte: C&J 352 p.8

Com base nas pesquisas e no retorno recebido pelos leitores, ocorria a definição das pautas que, com frequência, eram decididas em comum acordo entre a redação e o departamento comercial. Essa peculiaridade, segundo o relato de Samilla e Barricatti, era facilitado pelo porte da revista e da editora: “Na [editora] Abril, reunir numa mesa o diretor de comercial com a diretora de redação? Nunca” (informação verbal)²¹.

Alzira Abreu, geógrafa e historiadora carioca, na publicação que trata da modernização da imprensa brasileira, comenta este momento de intensificação do marketing atrelado à difusão da informática e de novas técnicas de impressão que surgem durante os anos 1980. Pela pertinência, vale a transcrição de um longo trecho:

Foi nesse quadro que, levando-se em conta que quanto mais público, mais publicidade, um novo elemento se tornou fundamental para os meios de comunicação: o marketing. Os estudos mercadológicos e as medidas estratégicas [...] passaram a ser preocupação primordial dos empresários da imprensa.

A introdução do marketing, e das pesquisas de mercado a ele associadas, veio tentar adequar o meio de comunicação, visto como “produto”, ao público consumidor leitor [...], visto por sua vez como “cliente”. A partir das características desse público, de suas expectativas, de seus gostos e valores, passou-se a definir o conteúdo, a linguagem e a apresentação daquilo que lhe era oferecido. [...]. Também as empresas de publicidade procuraram induzir as empresas jornalísticas a se tornar meios atraentes e sedutores de divulgação para os produtos anunciados. (ABREU, 2002, p.28)

De fato, essa integração transparece claramente na revista, quando a observação atenta revela que projetos, matérias

19 Marplan é uma agência de pesquisa de mercado, originalmente criada em 1948, oriunda do departamento de pesquisa da agência de propaganda McCann-Erickson. Os dados presentes serviam para balizar as pautas das mídias impressas a partir das informações sobre faixa etária, gênero e outras informações do tipo acerca do público leitor. Cf. EDUARDO, 2003.

20 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

21 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

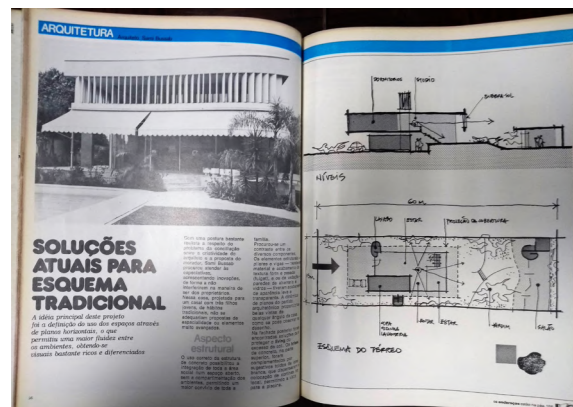


FIGURA 2.6. Fonte: C&J 295 p.36-37



FIGURA 2.7. Fonte: C&J 295 p.74-75



FIGURA 2.8. Fonte: C&J 295 p.76-77

e anúncios de fabricantes aparecem em conjunto reforçando, assim, a mensagem para o leitor. A estratégia fica evidente na edição 295, de agosto de 1979. No projeto do arquiteto Sami Bussab os toldos são apresentados como uma possibilidade de proteção solar. A ideia fica reforçada na escolha da fotografia de abertura da reportagem (figura 2.6) e no texto que a acompanha: “Na fachada posterior foram encontradas soluções para proteger o living do excesso de sol. Os brises de concreto, na parte superior, foram complementados por **sugestivos toldos de lona brancos**” (C&J 295, p. 36-37, grifos nossos.). Cerca de 40

páginas depois, uma matéria anuncia “Toldos: controle o sol sem vedar a paisagem” (figura 2.7). Inserida nesse mesmo conteúdo, um anúncio da empresa “Toldos Dias” oferece o seu produto e ainda promete: “Toldos Dias aumenta o charme da sua casa”. (figura 2.8). Em algumas situações percebe-se que a tática se estende por mais de uma edição, como o que foi observado em algumas publicações do ano de 1978. Inicialmente começam a surgir projetos em que se destaca a utilização do vidro temperado, como o de Ricardo Ramenzoni e Eduardo Suarez, publicado na edição 278, de março de 1978. Nele, uma das imagens mostra um extenso fechamento envidraçado e o texto ajuda a pontuar todos os espaços onde houve a utilização do material (figura 2.9).

Em junho, outro projeto de Sami Bussab, desta vez em coautoria com Satoru Nagai, chama a atenção para o vidro temperado (figura 2.10), o que se repete em julho, com o projeto de Aluizio Queiroz (figura 2.11) e em agosto, na casa localizada no Recreio dos Bandeirantes, no Rio de Janeiro, projetada pelos arquitetos André Luiz Santos e Francisco Adolfo Frederick. Nesse último, o material aparece em um subtítulo, o que é possível verificar na imagem (figura 2.12). Finalmente, na edição 284, de setembro de 1978, uma matéria de cinco páginas trata da utilização do material e apresenta as inovações e possibilidades de uso e aplicação do vidro temperado (figura 2.13). Na sequência, um anúncio do fabricante Blindex arremata a reportagem com uma peça publicitária de página inteira (figura 2.14).

A identificação desse esquema confirma o inequívoco caráter comercial da publicação. Sob o aspecto jornalístico, a revista “Casa & Jardim” enquadra-se na rubrica “revista de consumo”, como são chamadas pelo mercado editorial as “publicações destinadas ao grande público, vendidas em bancas ou em outros pontos de varejo” (CORRÊA, 2008, p.207). No período de análise, a quantidade de títulos listados na retransa “Arquitetura e Decoração” do

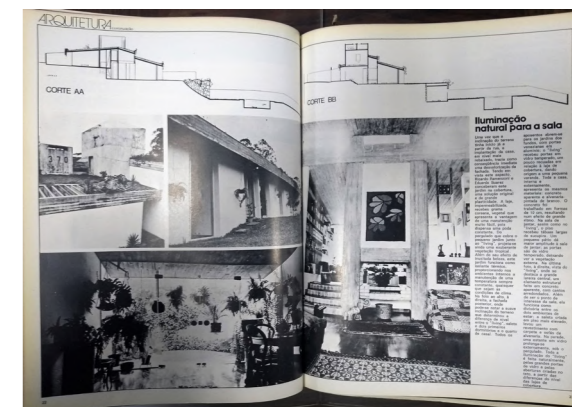


FIGURA 2.9. Fonte: C&J 278 p.22-23



FIGURA 2.10. Fonte: C&J 281 p.38-39



FIGURA 2.11. Fonte: C&J 282 p.56-57



FIGURA 2.12. Fonte: C&J 283 p.60



FIGURA 2.13. Fonte: C&J 284 p.44-45



FIGURA 2.14. Fonte: C&J 284 p.49

Anuário Brasileiro de Mídia²², oscilou entre 12 e 17 (gráfico 2.4). Nesse universo, porém, encontram-se não apenas as revistas de consumo – a própria “Casa & Jardim” e outros títulos similares como “Casa Claudia” e “Casa Vogue” – mas também as revistas ditas especializadas, aquelas “que interessam a segmentos específicos de grupos de profissionais” (CORRÊA. 2008, p.207), como “Módulo” e “Projeto”.

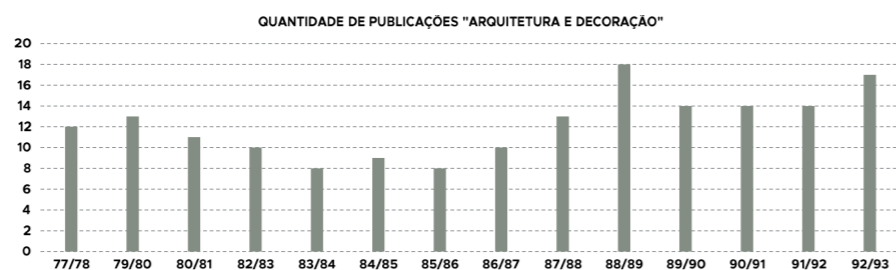


GRÁFICO 2.4. Contagem de publicações da retranca Arquitetura e Decoração do Anuário brasileiro de mídia. Fonte: autoral.

Não se deve desconsiderar a influência das revistas estrangeiras, que não só circulavam à disposição dos leitores, como também serviam de inspiração para a própria revista “Casa & Jardim”, como foi apontado por Olga Samilla, que chegou a citar alguns títulos: “Elle”, “Abitare”, “Schoner Wohnen” alemã, “Architectural Digest” americana. Ela relata que costumavam folhear estas revistas

22 O Anuário Brasileiro de Mídia é uma robusta publicação anual editada, à época, pela editora “Publinform”, e distribuída gratuitamente entre as agências de propaganda e os anunciantes. Para esta pesquisa foram consultadas todas as edições referentes aos anos do recorte.

em busca de referências para matérias, em busca de pautas e tendências. (informação verbal)²³.

Inicialmente de acesso restrito, as revistas importadas passaram a ser mais corriqueiras nos pontos de venda especialmente a partir do ano de 1986, quando o valor das importações em dólar sofre um incremento de cerca de 68,5% e assume uma curva ascendente cujo ápice, dentro do intervalo pesquisado, ocorre em 1991, como pode ser visto no gráfico (gráfico 2.5) que mostra o volume de importações de revistas no período pesquisado²⁴. Ainda que os números que lastreiam o diagrama digam respeito às importações de revistas como um todo – e não especificamente as de arquitetura e decoração – este indício não deve ser desconsiderado, especialmente se for acrescentada à interpretação do aumento, o movimento de abertura da economia que começa a acontecer ainda no final da década de 1980, mas que ganha força com as medidas econômicas liberalizantes que marcam o curto governo de Fernando Collor de Mello a partir de 1990.

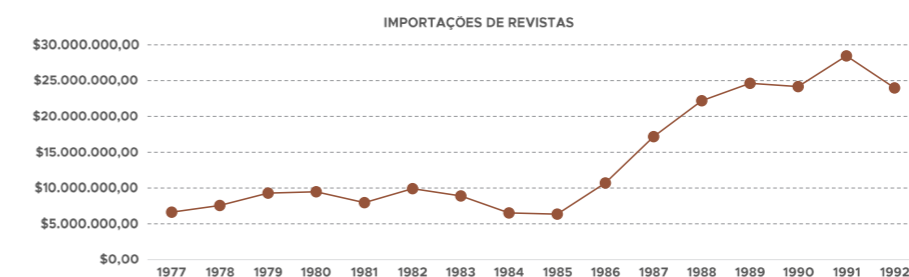


GRÁFICO 2.5. Importações de revistas (em dólares). Fonte: Gráfico elaborado pela autora a partir de dados fornecidos pela FUNCEX (ver apêndice B)

Apesar de pertencer a um segmento diferente e ser direcionada ao um público especializado, a revista “Projeto”, de acordo com Raphaela Banks (2015), também costumava coordenar a

23 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

24 Este gráfico foi elaborado a partir de uma tabela gentilmente elaborada pela FUNCEX especialmente para esta tese, por solicitação desta pesquisadora. A descrição da metodologia utilizada e a planilha se encontram no Apêndice B.

exibição dos projetos com a descrição de materiais e respectivos anunciantes, como a autora ressalta no trecho a seguir:

É nesse período [1982-87] também que a associação entre os produtos e os projetos começa a ser mais enfatizada e consolida-se, fazendo com que aumente a frequência de anúncios diretamente relacionados com os edifícios, quando empresas que participavam de obras de certos prédios utilizavam os projetos para ilustrar a utilização de seus produtos.

[...] era muito comum o posicionamento dos anúncios ao lado de textos que abordavam o assunto. (BANKS, p.84)

Essa estratégia de ambas as revistas, pode ser entendida como o que o mercado editorial convencionou chamar “jornalismo de serviço”. Outrora desqualificado, terminou por se firmar como meta em diferentes mídias impressas, com o objetivo de atrair e fidelizar os leitores. (CORRÊA, 2013, p.211). Mais de uma vez Samilla e Barricatti mencionaram a premissa da “prestação de serviços” através da revista CJ e das matérias apresentadas, daí a vontade de oferecer os orçamentos das obras, segundo eles, curiosidade recorrente dos leitores; ou mesmo de veicular anúncios depois de uma matéria sobre lareiras ou piscinas (informação verbal)²⁵. Evidentemente, existe uma intenção comercial, não apenas de informar o leitor, mas também de captar o anunciante, já que seria mais vantajoso para ele promover o seu produto na sequência de uma reportagem que o tivesse valorizado e despertado o interesse do leitor.

Além dos produtos, a ideia da prestação de serviços, em algumas situações encontradas na análise das edições, consiste em justamente esclarecer as funções e elencar as vantagens da contratação de um profissional de arquitetura ou mesmo de

25 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. **Entrevista** [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

reforçar a importância de haver um projeto que preceda a construção. Na matéria publicada em setembro de 1979, com o título “o que você precisa saber para construir uma casa”, há sugestões como a de não se ater a cópias de estilos e priorizar “necessidades espaciais e funcionais” (figura 2.15). Em junho de 1981, mais uma vez a revista procura prestar esclarecimentos quanto à profissão do arquiteto, buscando desconstruir algumas ideias consolidadas pelo senso comum. Sob o título de “Quando a arquitetura significa criatividade e economia”, é apresentado o projeto de uma residência na periferia de São Paulo (figura 2.16). A reportagem é introduzida com o seguinte texto:

Costuma-se pensar erroneamente que o arquiteto encarece o custo da obra. Além dos honorários desse profissional, as pessoas temem a “criatividade dispendiosa” que lhe é, em geral, atribuída. Errado. Contratar um arquiteto pode ser uma medida de economia, pois, além da consequente racionalização do projeto e da sua execução, as soluções espaciais não ficarão restritas ao eterno “arroz com feijão”. As melhores soluções nem sempre são as mais usadas e sim as que respondem às condições específicas de cada projeto. Nesta matéria abordamos o trabalho do arquiteto e sua razão de ser. (C&J 317, p.106-107)

Nesse contexto, um anúncio do núcleo de Ribeirão Preto do Instituto de arquitetos do Brasil (IAB) enumera dez razões pelas quais é importante contratar um arquiteto (figura 2.17). No mesmo feito, a reportagem intitulada “Quando e por que contratar

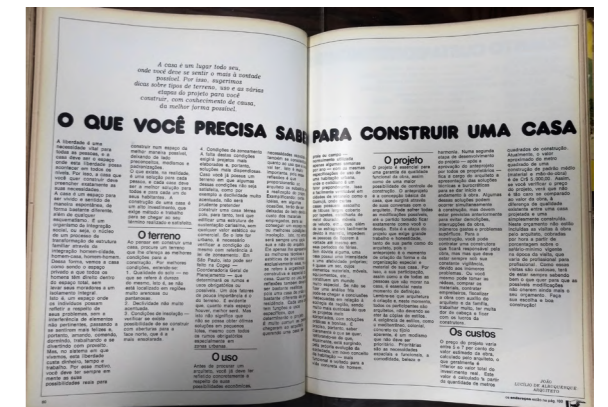


FIGURA 2.15. Fonte: C&J 296 p.60-61.



FIGURA 2.16. Fonte: C&J 317 p.106-107

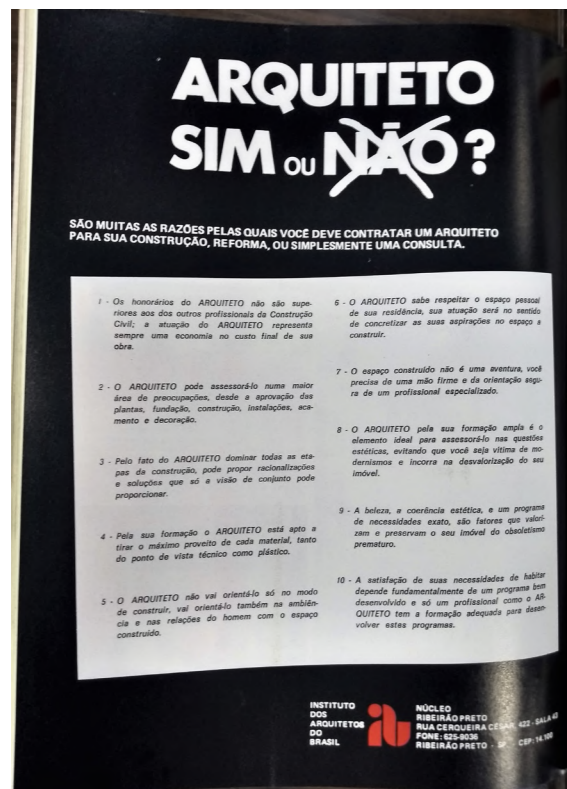


FIGURA 2.17. Fonte: C&J 364 p.106



FIGURA 2.18. Fonte: C&J 452 p.102-103

um arquiteto”, explica de maneira didática as etapas de um projeto de arquitetura e até mesmo oferece um panorama em relação aos honorários - quando citam a tabela do IAB e os estimam em 3 a 10% do valor total da obra. Nesse caso, a matéria faz menção à consultoria do arquiteto Thompson Marcondes. (figura 2.18)

Como já mencionado, a seleção das casas publicadas era resultado das pesquisas de público e também das contingências de custo e prazo da época. Segundo Olga Samilla, a captação dos projetos ocorria de forma ativa – quando os repórteres e redatores saiam em busca dos projetos, através de contatos com suas fontes – ou passiva, quando recebiam os projetos dos próprios profissionais que os encaminhavam para a redação. Em ambos os casos, a curadoria não era realizada por um arquiteto, que a propósito não existia na estrutura organizacional da revista. Neste processo, não apenas a qualidade do projeto era avaliada

(pelos critérios de não arquitetos), como também a qualidade do material gráfico disponibilizado, no qual algumas exigências deveriam estar cumpridas. Os desenhos, por exemplo, tinham que estar em papel vegetal e nanquim. (informação verbal)²⁶.

26 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

Ainda segundo Samilla, em grande parte das vezes, as fotografias eram providenciadas pelos autores dos projetos, bem como todo o texto descritivo que os acompanhavam nas matérias publicadas. Ficava a cargo da redação decidir um título – todos os projetos recebem títulos – e criar uma narrativa onde seriam entremeados os dados técnicos previamente fornecidos através de um memorial. A este propósito, a autoria dos textos e das fotografias só passa a ser sistematicamente registrada no ano de 1988²⁷, salvo poucas exceções pontuais anteriores à data. Até lá não há nenhuma identificação e por vezes torna-se difícil reconhecer a origem de determinadas informações – se fornecidas pelo arquiteto ou se adaptadas pelos redatores. Apenas em algumas ocasiões as falas de arquitetos e comitentes aparecem entre aspas, indicando a sua reprodução literal. No caso da seção “arquitetura”, os projetos ali apresentados sempre estavam acompanhados de desenhos – e eventualmente de fotografias e orçamentos de obras -, os quais também eram fornecidos pelos autores, ainda de acordo com os entrevistados.

Este caderno esteve presente em todas as 189 edições analisadas e foi identificado pela cor azul até o ano de 1986. Em março desse ano, as páginas em preto e branco passam a conter uma imagem do homem vitruviano de Leonardo da Vinci, o que permanece até fevereiro de 1990. Já no mês seguinte, é retomada a cor azul até março de 1992, quando é substituída pela cor rosa, o que dura apenas oito edições. Finalmente, em novembro de 1992, o tom azul é resgatado (figura 2.19). Estas alterações superficiais, além de corroborarem a já mencionada inconstância



FIGURA 2.19. Colagem com diferentes programações visuais do “caderno arquitetura”. Fonte: autoral.

27 Questionados sobre este ponto, os entrevistados relataram que se tratava de uma determinação da diretoria do Rio de Janeiro e que havia alguma relação com questões trabalhistas e de equiparação salarial.

do projeto gráfico da revista, também descortinam mudanças na qualidade e na quantidade do conteúdo desta seção.

Apesar de manter o mesmo escopo básico – desenhos e texto – o espaço dedicado aos projetos apresentados diminuiu significativamente. Até o ano de 1985, era comum que cada projeto ocupasse ao menos quatro páginas - podendo chegar a oito - dedicadas a destrinchar as construções do ponto de vista técnico, com desenhos grandes e de boa qualidade. Porém, a partir de 1986 o conteúdo vai sendo retraído a cada ano até que em 1990, cada casa recebe apenas uma página dupla – com poucas exceções que contêm três. Este encolhimento é resultado da redução do tamanho e da quantidade dos desenhos apresentados e do texto, que passa a se restringir a uma descrição sintética do objeto, focada na definição de materiais, revestimentos e técnicas construtivas.

Normalmente, as casas publicadas nesse caderno, apresentam um desenho em perspectiva na sua página de abertura, seguida de plantas baixas, às quais, eventualmente, somam-se cortes e fachadas ampliadas ao ponto de tornarem visíveis as informações necessárias. Ao final das edições analisadas, já na década de 1990, esses últimos são praticamente suprimidos,



FIGURA 2.20. Fonte: C&J 340 P.102-103.

potentese vigorosos como os do projeto do arquiteto Carlos Bratke, que ilustra as duas primeiras páginas de uma reportagem de seis (figura 2.20), publicada em 1983, vão escasseando com o passar do tempo. A representação vai se tornando empobrecida e quase

ingênuo, com reduzida quantidade de informação e expressividade. As duas únicas páginas que apresentam o projeto de Simone Pessoa e Paola Picciani, publicado na edição 448 de 1992, exemplificam esse ponto (figura 2.21).



FIGURA 2.21. Fonte: C&J 448 p.90-91

2.2.5. De arquitetura a arquitetura de interiores

Conforme mencionado no item anterior, a representação gráfica dos projetos vai perdendo qualidade, na mesma proporção em as explicações técnicas se tornam menos frequentes. Mais que isso, as descrições e justificativas dos projetos parecem ficar mais superficiais, não só por se tornarem menos complexas, mas também porque passam a se concentrar nos materiais de revestimentos, nos elementos aplicados, nas cores e texturas das paredes e menos em soluções construtivas. Fernando Diez observa um fenômeno semelhante em sua tese, ao qual denomina “arquitetura de superfícies”. Ele o descreve como “uma nova condição dos edifícios [que] reside na cisão de suas características visuais e construtivas” (DIEZ, 2005, p. 95). Sobre o mesmo tema, Alzira Abreu vem oferecer uma visão de dentro do mercado editorial, em que atribui certa superficialização e valorização das imagens às estratégias de *marketing* que passaram a nortear as publicações desde os anos 1980:

A influência do mercado sobre as redações se fez sentir ainda de outras maneiras. Os jornalistas foram obrigados a produzir textos mais curtos, a escolher títulos sintéticos, a se preocupar com o uso da imagem”. (2002, p.30)

Uma matéria publicada em dezembro de 1990, na edição 431 da “Casa & Jardim”, é bastante ilustrativa de tal movimento. As cinco primeiras páginas contêm fotografias dos interiores da residência,



FIGURA 2.22. Fonte: C&J 431 p.66-67.

acompanhadas de descrições da decoração, com legendas do tipo: “Com predominância do estilo império, o mezanino oferece o aconchego de uma lareira com detalhes em mármore travertino [...]”. (C&J 431, p.62-67). Apenas o espaço de uma página é reservado para mostrar uma única imagem do exterior da casa e as plantas baixas

de seus dois pavimentos, ambas contidas em um espaço de pouco mais de um quarto de página, como pode ser observado na reprodução (figura 2.22).

De acordo com Olga Samilla, quando a matéria era de decoração, de fato, o foco maior era direcionado às imagens que mostrassem o interior da residência. Contudo, ela também acrescentou que, eventualmente, os moradores impunham ao arquiteto e aos jornalistas, a condição de que não fossem mostradas imagens que pudessem permitir a identificação da casa em seu contexto urbano. Tal exigência poderia explicar os enquadramentos fechados de algumas fotografias ou até mesmo os pontos de vista que privilegiam as fachadas do interior do lote, o que acontece com certa frequência na apresentação das casas publicadas.

Extrapolando os motivos internos do cotidiano da redação, pode-se especular sobre algumas outras leituras possíveis. Em se considerando o universo editorial, seria razoável supor que a revista “Casa & Jardim” estava tentando se aproximar das pautas e do enfoque de “Casa Claudia”, sua principal concorrente, fato apontado pelos entrevistados Samilla e Barricatti (informação verbal)²⁸. Essa publicação, originalmente um encarte da revista feminina “Claudia” que se chamava “Casa de Claudia”, ganhou vida própria em abril de 1977. Embora almejasse um público leitor

28 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. **Entrevista** [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

semelhante ao da CJ, o seu perfil editorial era mais voltado para a decoração de interiores e organização da casa.

Assim, os projetos de arquitetura, que não se constituíam em seu foco primordial, em algum momento passaram a vir encartados em um caderno separado, que ganha autonomia em 1987, quando a editora de ambas, a Abril, lança o título “Arquitetura e Construção” (MIRA, 2003, p.200), especializada em projetos, acabamentos e técnicas construtivas, deixando a revista “Casa Claudia” totalmente dedicada à decoração, já que esta temática parecia vir ganhando força no mercado nacional, como parecem demonstrar alguns indícios.

Depois de uma queda no número de publicações de arquitetura e decoração listadas pelo anuário brasileiro de mídia (gráfico 2.5) entre 1982 e 85, o ano de 86 marca o início de uma recuperação até apresentar, em 1988, uma expressiva guinada que elevou a quantidade de títulos a níveis mais altos que os encontrados entre 1979 e 80 – a melhor performance do segmento até então. A queda observada a partir de 1990 deve ser avaliada sob a perspectiva de uma redução geral da circulação de revistas impressas, associadas ao confisco da poupança ocorrido no início do governo Collor. (ANER, 2011, p.27)

Não apenas isso, mas também a inauguração de centros comerciais exclusivamente voltados para a casa e a decoração parecem corroborar a ampliação desse mercado. O primeiro desses espaços a ser aberto foi o “Casa Shopping”, no ano

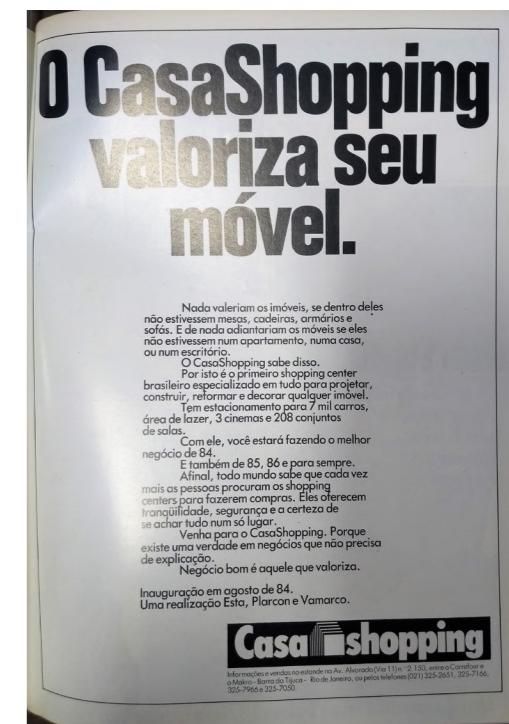


FIGURA 2.23. Fonte: C&J 351 p.115



FIGURA 2.24. Fonte: C&J 369 p.38-39



FIGURA 2.25. Fonte: C&J 390 p.44-45

de 1984 no Rio de Janeiro, seguido pelo “Rio Design Center do Leblon” no ano seguinte, também em terras cariocas. Ambos foram anunciados nas páginas da “Casa & Jardim”, sendo o segundo com um espaço de quatro páginas (figura 2.23) (figura 2.24). Na sequência, em 1987, o Lar Center seria aberto em São Paulo, porém nenhum registro foi localizado nas páginas da revista.

Nesse mesmo ano, a capital paulista sedia a primeira exposição “Casa Cor” (figura 2.25), cuja descrição que segue foi retirada do editorial publicado na CJ em sua edição 390, de julho de 1987.

Baseada numa idéia [sic] que se realiza há anos em países como os Estados Unidos e Argentina, aconteceu em São Paulo, nos meses de maio e junho deste ano, a Casa Cor 87. Este evento consiste na cessão temporária de uma casa a importantes nomes na área de arquitetura e decoração, que a transformam num deslumbrante show-room das principais tendências. Este show-room é aberto ao público para visitação [...].

Essa primeira edição paulista marcou o início de uma bem-sucedida franquia que terminou se espalhando por todo o país, a começar pelo Rio de Janeiro, onde teve sua estreia em 1991, ocupando um palacete neoclássico no bairro da Urca, evento igualmente anunciado e coberto pela revista “Casa & Jardim” (figura 2.26).

Seguindo nessa temática, convém lembrar que em 1982, foram incorporadas à redação, jornalistas voltadas especificamente para o segmento de decoração. Mais tarde, em 1990, o tema arquitetura passa a dividir espaço com decoração na estrutura apresentada no sumário da revista, deixando, portanto, de ser um tópico separado. Além disso, os entrevistados Gilberto Barricatti e Olga Samilla mencionaram um movimento que denominaram de

“rejuvenescimento” da revista, o que consistia em tentar incluir um público com faixa etária menor que a de seus leitores usuais (informação verbal)²⁹. Uma das estratégias formuladas à época, foi a de apresentar projetos mais enxutos, da “primeira casa” de jovens, focando em soluções menos dispendiosas, porém de grande efeito, o que apontava para um caminho de pequenas reformas e da decoração de interiores.

É fato que, no escopo desta pesquisa, não há dados que possam confirmar este interesse pela decoração de interiores, o que tampouco é seu objetivo. No entanto, parece relevante apontar esses indícios, destacando as pontas soltas que podem vir a ser oportunamente investigadas e ajudar na compreensão do complexo campo profissional dos arquitetos. Feita esta ressalva, voltemos à análise do periódico.



FIGURA 2.26. Fonte: C&J 441 p.51

Ainda de acordo com os entrevistados, a revista manteve um comportamento ascendente em termos de tiragem e circulação, apesar de não ter apresentado nenhum grande pico. Barricatti estimou a tiragem em 1977 na faixa dos 60.000 exemplares e a de 1992, em cerca de 80.000. Segundo sua informação, em 1998, quando o título foi vendido para a editora Globo, esse número já atingira a casa dos 90.000 (informação verbal)³⁰. Considerando estes números como verdadeiros, seria razoável admitir uma taxa de crescimento de cerca de 2% ao ano.

29 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. **Entrevista** [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

30 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. **Entrevista** [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

A título de comparação, um anúncio da revista Projeto publicado no Anuário Brasileiro de Mídia do biênio 86/87 faz referência a uma tiragem de 18 mil exemplares. Valores de tiragem da CJ, fornecidos pelo Instituto verificador de circulação (IVC)³¹, atestam uma média de 95.000 exemplares para o ano de 2000³², o que faz os valores estimados parecerem razoáveis, dado que na virada do milênio, o mercado editorial já começava a sentir os efeitos da popularização da internet, iniciando um processo de encolhimento.

A revista CJ só se vinculou ao IVC em 1999, já sob a tutela da editora Globo, segundo a informação do próprio instituto. De acordo com o que foi apurado durante a entrevista, a editora FC se desvinculou do IVC ainda em 1965, em meio a suspeitas de favorecimento à editora Abril (informação textual)³³. Por este motivo, os números considerados para efeito desta pesquisa não são documentais. Além disso, cumpre ressaltar que há uma diferença entre os termos “tiragem” e “circulação”. O primeiro se refere a uma quantidade bruta de exemplares produzidos pela gráfica, enquanto que o segundo diz respeito ao número que efetivamente chega às mãos dos leitores. Mas embora os números de circulação sejam comumente inferiores à tiragem, esta diferença não chega a ser tão significativa, fornecendo uma boa estimativa acerca da quantidade de leitores.

Em termos gerais, os pontos apresentados nesta seção parecem ser os mais relevantes encontrados na estrutura da revista “Casa & Jardim”. Não há dúvida que são questões relacionadas de forma mais direta com a problemática levantada pela tese. Ou seja, é uma espécie de observação interessada, que minimiza ou

31 O IVC é uma entidade sem fins lucrativos, criada no Brasil no ano de 1962, que tem por objetivo realizar a auditoria dos números de circulação das mídias impressas e atualmente também do tráfego de dados.

32 A correspondência eletrônica e a tabela fornecida pelo IVC encontram-se no apêndice C desta tese.

33 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

até mesmo desconsidera temas enfrentados pela publicação, como é o caso já mencionado da decoração (ou arquitetura) de interiores e até mesmo o paisagismo e outros aspectos ligados à domesticidade. O que é relevante ser reforçado aqui, portanto, é o fato de que a fonte não foi esgotada e ainda está passível de leituras a partir dos mais distintos enfoques. Ao longo das páginas seguintes, a revista e algumas de suas estratégias voltarão a ser mencionadas sempre que necessário para instrumentalizar ou reforçar os argumentos em outros capítulos e seções.

Relembrando o que foi pontuado anteriormente, este (já não tão) breve relato do percurso expõe, mais que a descrição de um método, a descrição da criação deste método ou, como prefiro pensar, nas estratégias que utilizei para me aproximar daqueles anos, daquela revista e daqueles projetos. Aqui estão registrados todos os caminhos e recursos que julguei necessários a instrumentalizar e lastrear a coleta e a organização dos dados, o avesso do meu bordado.

Desde o início da pesquisa até o que agora se apresenta como seu produto final foram exploradas muitas possibilidades de abordagem a partir do material levantado. Nesse sentido, o capítulo seguinte irá apresentar uma visão panorâmica de todos os critérios investigados. Nesse sobrevoo de reconhecimento foram realizadas as primeiras interpretações dos dados e cruzamentos de informações até que fossem identificadas algumas trilhas mais promissoras. Escolher um desses caminhos alinhavados e começar a preenchê-lo até formar um desenho bem organizado se configurou numa escolha difícil e necessariamente excludente. No entanto, este despojamento foi motivado pelo reconhecimento dos limites da pesquisa e a opção de não perder de vista o compromisso com o rigor, sempre procurando enquadrar, focalizar, iluminar. Nada poderia ser deixado para trás.

3. SOBREVÃO DE RECONHECIMENTO

Depois de finalizada a etapa de catalogação dos projetos, tal como descrita anteriormente, começava, então, o esforço de visualização e interpretação dos dados coletados, motivado por perguntas que deveriam ser respondidas e que estruturam este item. Quanto às respostas, deveriam ser buscadas em meio à vastidão de registros binários que alimentaram a planilha. A tabela teria que “falar” e isso aconteceu através da produção de inúmeros gráficos simples, comparativos, combinando dois, três e mais parâmetros. Foram muitos, tantos, que não caberia reproduzir todos aqui. Mas os iniciais, os mais elementais, que se pretende aqui compartilhar, são o resultado de uma primeira aproximação, um reconhecimento do campo, uma espécie de sobrevoo por todos os critérios de forma a vislumbrar conexões possíveis e até mesmo avaliar a relevância dos mesmos.

Neste estágio da pesquisa, já não se trata apenas da leitura fria dos dados da planilha. Havia, também, um contexto alimentado pela observação dos textos, matérias e editoriais publicados na revista – ou seja, o discurso produzido por ela –, mas também de outras fontes bibliográficas que ajudaram a situar os projetos dentro das narrativas do período, de dentro e de fora do campo arquitetônico. A proposta desse capítulo é, portanto, percorrer cada um dos critérios que compuseram a planilha de decupagem, buscando interpretá-los num sobrevoo por vezes intercalado por rasantes para enxergar mais de perto algum detalhe que chame a atenção. Nada pode ser deixado para trás.

3.1. ONDE FICAM AS CASAS?

Como já antecipado, a pesquisa catalogou 633 projetos, uma média de cerca de 39 por ano, logo, três por edição. No entanto, esta distribuição não é uniforme, o que fica claro no gráfico a seguir (gráfico 3.1). Nele é possível verificar uma variação acima da média concentrada especialmente entre os anos de 1982 e 1987. Esse incremento está diretamente relacionado com

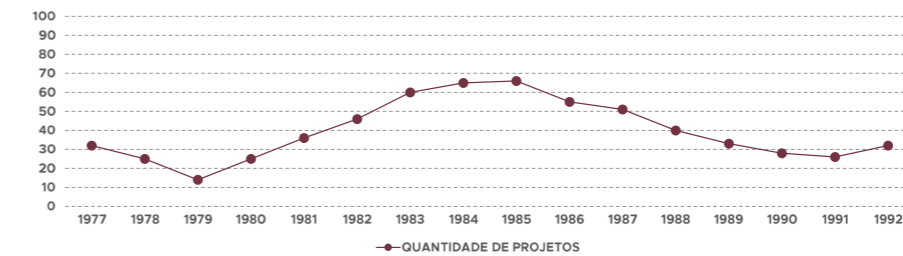


GRÁFICO 3.1. Quantidade de projetos publicados por ano. Fonte: autoral.

a ocorrência dos encartes especiais que tinham por objetivo cobrir a produção de cidades e estados espalhados pelo país. O diagrama a seguir, que representa a distribuição dos projetos por região, confirma esse dado. (gráfico 3.2). Nele, contudo, o que primeiro salta aos olhos é a grande quantidade de casas cuja localização não é informada. Dos projetos levantados, apenas 341 – pouco mais da metade –, possuem referência ao local da construção. Dentre os demais, contudo, é absolutamente inequívoca a predominância da região sudeste, com 224 projetos representada no gráfico pela barra verde escuro, assim como a ausência total de representantes do Norte do país.

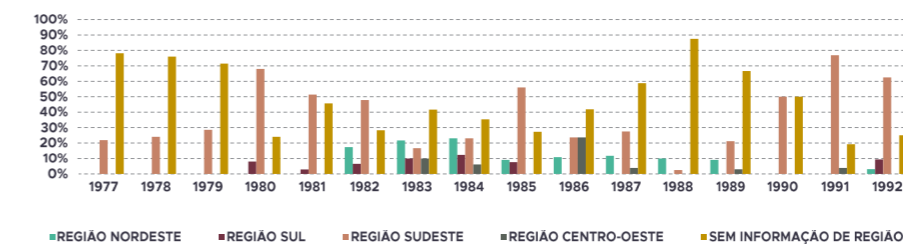


GRÁFICO 3.2. Distribuição dos projetos por região. Fonte: autoral.

Dentre as demais regiões, o Nordeste, com a barra em rosa claro, mostra um certo protagonismo representado pelas 62 casas publicadas, enquanto Sul e Centro-Oeste contam com 28 e 26 exemplos, respectivamente. Mais uma vez, se confirma a concentração no período de 1982-87, com exceção de uma significativa presença de projetos do sul do país nos anos de 1980 e 1992. A distribuição desequilibrada das publicações parece reforçar o fato de que a região sudeste é a principal difusora de referências de arquitetura residencial por parte da revista CJ, apesar de alguns esforços no sentido de ampliar esse

escopo. No caso da revista “Casa & Jardim” tal iniciativa aparece, por exemplo, na inclusão dos encartes regionais, apesar de sua motivação essencialmente comercial.

Apesar dessa iniciativa, o que pode ser comprovado de forma quantitativa através dos dados da CJ, mostra que a predominância do eixo Rio-São Paulo é inequívoca. De fato, em um país de dimensões continentais como o Brasil, cobrir todo o território é uma tarefa hercúlea. Se o seria ainda nos dias de hoje, com todos os avanços tecnológicos já experimentados – ferramentas digitais, o surgimento da internet e outras facilidades - é necessário ponderar as dificuldades enfrentadas ainda nos arredores da década de 1980. Como já exposto, o tempo de produção de uma edição era bastante longo e baseado em um modo de fazer quase artesanal, que esbarrava ainda em questões de custo e limitações orçamentárias. Diante deste quadro, o procedimento de concentrar a captação dos projetos em áreas próximas à redação – no caso da revista CJ havia redações no Rio e em São Paulo -, podem ser melhor contextualizadas e compreendidas.

Não se trata, logicamente, de aceitar a condição de ter o eixo Rio-São Paulo como maior propagador da arquitetura nacional, mas apenas uma tentativa de compreender as limitações de ordem técnica que perpassavam a produção das revistas, especialmente



GRÁFICO 3.3. Reprodução Banks .Fonte: BANKS 2015 p396.

antes da adoção de tecnologias digitais. Dentre as ponderações feitas por Raphaela Banks acerca da revista “Projeto”, a autora comenta a vontade de seu editor, Vicente Wissembach, de que toda a produção nacional fosse coberta, inclusive conclamando os arquitetos para que enviassem seus projetos para a redação (BANKS, 2015, p.46). Mesmo assim, o gráfico (gráfico 3.3) que

a autora produz para ilustrar a distribuição geográfica dos projetos publicados entre 1977 e 1996, o recorte de sua pesquisa, revela uma situação semelhante à encontrada com as casas de “Casa & Jardim”, com enorme predominância de arquiteturas paulistas. Ainda que as questões técnicas e operacionais não devam ser consideradas a única explicação para este desequilíbrio, a reprodução do modelo na revista “Projeto”, apesar da disposição em contrário manifesta pelo seu editor, vem reforçar este ponto.

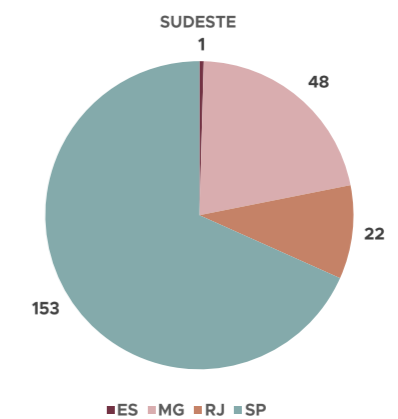


GRÁFICO 3.4. Distribuição entre os estados da região Sudeste. Fonte: autoral

Em busca de mais informações, foram elaborados diagramas complementares com o objetivo de realizar um voo mais rasante e destrinchar melhor como é a distribuição dos projetos entre os estados. Em relação à região Sudeste (gráfico 3.4), tal como na revista Projeto, a primazia dos projetos de São Paulo, 153, salta aos olhos. Esse número reforça que a amostragem é ainda mais restrita, especialmente ao se levar em conta que apenas 341, pouco mais que o dobro dos projetos paulistas, possuem a localização registrada. Por outro lado,

considerando que havia uma sede da redação da CJ no Rio de Janeiro, verificam-se apenas 22 projetos no estado. Ainda que estejam equilibradamente distribuídos por todo o recorte, é possível especular que esse inexpressivo total reflita também um certo deslocamento de protagonismo da produção carioca para a paulista no período posterior à inauguração de Brasília¹. O estado do Espírito Santo possui uma única casa publicada. Trata-se de um projeto em Vitória, de autoria de Marcello Vivacqua, divulgada na edição 311, de dezembro de 1980. (figura 3.1)



FIGURA 3.1. Fonte: C&J 311 p.94-95

¹ Essa questão já foi amplamente enfrentada pela bibliografia que trata da arquitetura brasileira, por diferentes autores como BASTOS, 2003, P.3), SEGAWA (2010, p.147) ou ZEIN (2000, p.9), entre outros.

Como se vê ainda no gráfico da região sudeste, as casas de Minas Gerais, 48, estão concentradas entre 1982 e 1987, alavancadas pelos cadernos especiais, mas também, pode-se supor, pela relevância que certo grupo de arquitetos mineiros exerceu naquele período, em especial a partir de 1979, quando organizaram a revista “Pampulha”. A lista de editores é extensa, com nomes como Álvaro Hardy, Éolo Maia, Sylvio de Podestá e

Natan Rozenbaum entre outros que foram se juntando à equipe nas edições posteriores, como Jô de Vasconcellos e Humberto Serpa. Apesar da curta duração – foi publicada apenas entre 1979 e 1984 – a “Pampulha” representou um “sopro de ar fresco” (BASTOS, ZEIN, 2010, p.221) no contexto das discussões acerca dos rumos da arquitetura brasileira depois da inauguração de Brasília e em especial por encarar com mais naturalidade as manifestações pós-modernas que começariam a aparecer.

A revista “Casa & Jardim” publicou na sua edição 331, de agosto de 1982, um caderno especial de Belo Horizonte, em que apresenta a produção de onze arquitetos

mineiros (figura 3.2). Embora não haja menção à revista “Pampulha”, o trecho de abertura da matéria menciona o caráter investigativo do trabalho do grupo apresentado como:

“uma síntese das tendências que englobam tanto um trabalho de pesquisa e reconstituição das construções antigas, como as novas versões para o tradicional colonial. E a pureza das linhas modernas, simples, ou o arrojo das soluções que propõem aliar espaço e forma” (C&J 331, p.51)

A apresentação dos projetos que se segue é bastante superficial, cada um ocupando uma única página com fotografias e muito pouco texto. Alguns trechos entre aspas indicam as falas dos próprios autores. É possível enxergar nas casas, as tendências

anunciadas pela reportagem e igualmente reconhecidas pela historiografia. Por exemplo, as casas da dupla Marcio Caldas e Natan Rozenbaum ou do casal Álvaro Hardy e Marisa Machado Coelho, deixa explícita a maneira como o grupo mineiro lidava sem pudor com a apropriação de linguagens tradicionais. Essa referência aparece não apenas na volumetria, materiais e tipologia dos projetos, como nos breves textos que os acompanham.

A proposta de Caldas e Rozenbaum (figura 3.3) apresenta a ideia de maneira quase literal, pois propõem remontar uma casa de fazenda na cidade de Belo Horizonte. Não se trata de uma transposição concreta – embora o texto insinue que tenha sido cogitada – mas de uma nova casa que mantém “o espírito da época” em que fora construída, uma vez que “o novo projeto [foi] baseado em pesquisas de construções diversas do mesmo período e da mesma região, usando, inclusive, o mesmo processo construtivo” (C&J 331, p.59). Na página que apresenta a casa de autoria de Álvaro Hardy e Marisa Coelho (figura 3.4), destaca-se uma citação de Robert Venturi: “A arquitetura é um refúgio com símbolos superpostos. Ou, a arquitetura é um refúgio com decorações”.

A forma que aparece nessa citação parece ser a tradução literal do original *decorated shed*, pois na versão em português o termo ficaria



FIGURA 3.2. Fonte: C&J 331 P.51



FIGURA 3.3. Fonte: C&J 331 P.59



FIGURA 3.4. Fonte: C&J 331 P.58

conhecido como “galpão decorado”. Em 1982, ano da reportagem da CJ, contudo, havia disponível apenas o original em inglês e uma tradução para o espanhol de 1978 (2016). Porém, o termo foi reproduzido lá como “tinglado decorado”, que se traduz diretamente para “galpão decorado”, o que faz crer que tenham lido o original em inglês de “Aprendendo com Las Vegas” (2003), publicado originalmente em 1972 e reeditado em 1977 a fonte de Hardy e Coelho.

Parece um preciosismo exagerado buscar a identificação da versão consultada, mas tal fato pode demonstrar serem leitores de “primeira hora” das ideias heterodoxas expostas no texto de Venturi, Scott Brown e Izenour. Nesse sentido, quando o casal se refere no texto da revista CJ que está “resgatando [...] a ambientação típica da arquitetura colonial mineira” (C&J, 331, p.58), fica evidente a liberdade que se permitem ao projetar, mas também o lastro que encontram nas leituras realizadas.

Bastos e Zein, ao comentarem sobre essa incorporação de temas tradicionais à produção erudita, encaram-na como uma atitude corajosa, especialmente “num momento em que tal caminho era malvisto e considerado um desvio decorativo, perigosamente próximo de um aguado ‘neocolonial’” (2010, p.227). E é precisamente um trecho de um texto de Hardy e Coelho que as autoras reproduzem para introduzir a temática do que em Minas ficou conhecido como “arquitetura do pau-velho” (p.228). Ainda de acordo com Bastos e Zein, naquele contexto, a proposta de viés historicista e até mesmo nostálgico, avançava “por alguns dos mais importantes questionamentos críticos então feitos sobre a arquitetura moderna: sua falta de afeição ao popular e o tradicional, e a conseqüente falta de identificação dos usuários [...]” (p.228).

No entanto, não era essa a única vertente aberta pelos mineiros. E mesmo a reportagem da “Casa & Jardim”, apresenta essa pluralidade ao incluir o projeto de William Abdalla (figura 3.5) que materializa uma proposta bastante diversa das anteriores, o que é reforçado pelos textos que acompanham as fotografias, a começar pelo trecho que se destaca entre aspas, “[...] torna-se simples construção pela ausência de intenção plástica,

determinante de sua expressão estética” (C&J 331, p.56), onde o arquiteto deixa subentendida a referência a já tão discutida fala de Pevsner sobre a diferença entre construção e arquitetura (1982, p.7). Essa passagem de Abdalla, dentre outras no texto de apresentação, evidencia uma matriz diferente para sua arquitetura. A escala, os materiais, a demonstração de certo virtuosismo estrutural, são elementos que a deixam bem distante da simplicidade nostálgica das casas de Hardy e Rozenbaum.

Mas essa polifonia é, de fato, uma característica da produção desses arquitetos, que unidos em torno da revista “Pampulha” não almejavam configurar uma “escola”, tal qual a paulista ou a carioca e estavam mais interessados na experimentação - de materiais, formas ou técnicas. Bastos e Zein, que coincidentemente também publicam o mesmo projeto de William Abdalla, reforçam que não há, na produção daquela época, “linhas ou tendências claras, prevalecendo a diversidade da produção de cada arquiteto, e mesmo entre uma obra e a seguinte do mesmo autor” (2010, p.226). No trecho em que comentam a casa de Abdalla, identificam-na como “residência Guy Geo” e, no esforço de tentar agrupar algumas das tendências mineiras, classificam o projeto numa chave de outros “com fachadas em curvas sucessivas, à maneira do Palácio dos Arcos” (2010, p.227).

Dentre as demais regiões retratadas no recorte, a Nordeste (gráfico 3.5) é a que surge com maior representatividade. São 59 casas espalhadas entre Ceará, Bahia, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Alagoas, sendo os três primeiros, e



FIGURA 3.5. Fonte: C&J 331 P.56

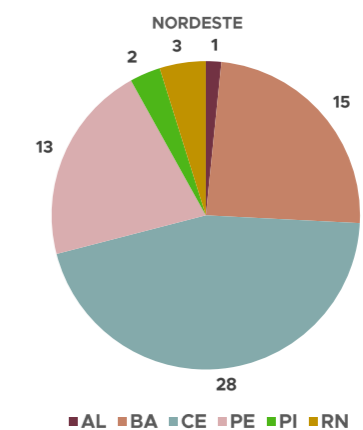


GRÁFICO 3.5. Distribuição entre os estados da região Nordeste. Fonte: autoral



GRÁFICO 3.6. Distribuição entre os estados da região Centro-oeste. Fonte: autoral.

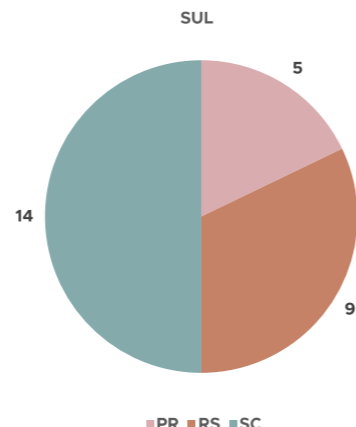


GRÁFICO 3.7. Distribuição entre os estados da região Sul. Fonte: autoral

especialmente o Ceará, os estados com maior representatividade entre os projetos apresentados pela revista “Casa & Jardim”. A concentração dos mesmos na porção média do intervalo temporal da pesquisa, entre 1982 e 1987 (gráfico 3.2), apenas vem confirmar a relevância que os cadernos especiais exerceram na divulgação dos projetos de fora do eixo Rio-São Paulo. Os gráficos a seguir (gráfico 3.6) (gráfico 3.7), detalham a distribuição dos projetos nas regiões Centro-oeste e Sul do país. No caso da primeira, apenas Goiás e Brasília comparecem na amostragem, ao passo que os três estados da porção mais meridional do Brasil encontram-se todos representados.

3.2. QUEM PROJETOU AS CASAS?

Os 633 projetos levantados foram projetados por 426 arquitetas e arquitetos distribuídos de forma bastante desigual em relação ao gênero, o que fica flagrante no diagrama (gráfico 3.8). Nele, se percebe que a grande maioria das casas foi idealizada por arquitetos. As barras em amarelo representam as duplas em que as arquitetas aparecem em coautoria. Aquelas registradas como autoras únicas estão indicadas pelas faixas de cor grená. A observação dessas colunas nos faz perceber a ausência que se repete nos anos de 1978, 79 e 84. Em termos relativos, as

arquitetas como únicas autoras correspondem a 8% do total de projetos², o equivalente a 51 mulheres.

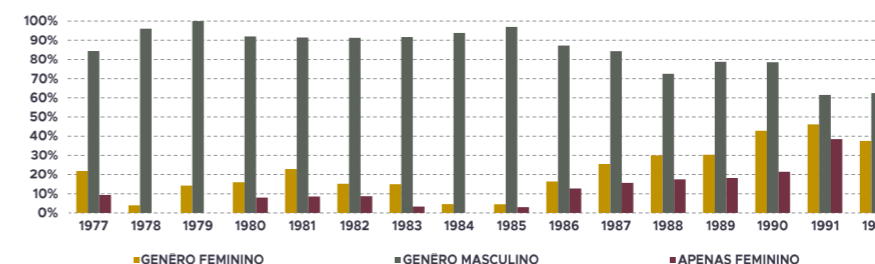


GRÁFICO 3.8. Distribuição dos projetos por gênero do profissional. Fonte: autoral

O ingresso na década de 1990, tornou a distribuição um pouco mais equilibrada. No entanto, uma análise mais acurada mostra que a penetração das mulheres é ainda menor nos mercados das regiões Centro-Oeste, Sul e Nordeste. No caso das duas primeiras, apenas uma casa em cada uma delas foi projetada exclusivamente por uma arquiteta. No Nordeste, a quantidade alcança a casa da meia dezena. No entanto, se equalizados os percentuais em função da quantidade de projetos de cada região, confirma-se a menor expressão das mulheres fora do Sudeste, que de fato alavanca a média do país com 10,2% de representatividade feminina. No Sul e Centro-oeste o percentual cai para pífios 0,34% e 0,37% respectivamente, enquanto no Nordeste eleva-se um pouco chegando aos 8% e equiparando-se com a média nacional.

Outrossim, os números levantados por Banks sobre a revista “Projeto” mostram uma média ainda menor, de apenas 6% dos projetos executados por mulheres como únicas autoras (2015, p.138). Neste caso, em se considerando que os projetos da “Casa & Jardim” são exclusivamente residências unifamiliares e os da revista Projeto abrangem uma gama mais diversificada de usos, este resultado pode apontar para uma maior penetração feminina no universo das encomendas domésticas. De certa maneira, Marília Sant’Anna de Almeida, cujo projeto aparece publicado na

² Embora haja menos arquitetos que projetos, utilizar este total como parâmetro global geraria uma supervalorização do percentual de mulheres que seria irreal, pois eventualmente os nomes dos profissionais são repetidos. Por este motivo, a estimativa foi realizada com base na quantidade total de projetos, ou seja, de 633.

edição 311, de dezembro de 1980, corrobora essa leitura, ainda que deixando transparecer uma visão sexista de sua própria atuação quando afirma que “o fato de ser mulher tem facilitado o seu contato com clientes, pois pode compreender melhor as necessidades de uma casa” (C&J 311 p.106).

Uma das estratégias de aproximação aos dados coletados, foi

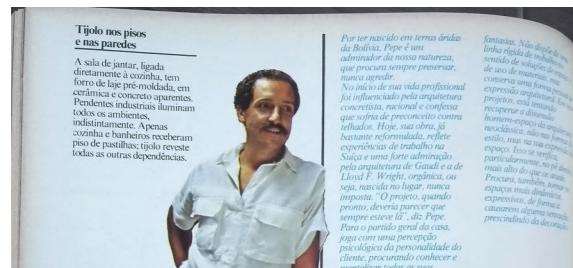


FIGURA 3.6. Fonte: C&J 303 p.90.jpg



FIGURA 3.7. Fonte: C&J 323 p.58-59

a organização de uma listagem em ordem alfabética com todos os profissionais que assinam projetos no universo pesquisado³. Nela também está indicada a quantidade de projetos que cada autor publicou no recorte analisado. Nesse ranking, a primeira mulher a aparecer como autora individual é a arquiteta Carmen Bonamico. Sua contribuição está toda concentrada em quatro casas publicadas no caderno Arquitetura entre 1990 e 92, todas em São Paulo. Além dela, outros nomes fazem parte deste restrito elenco feminino, como é o caso de Clara Asbum, Luiza Schiffino, Maria Teresa Fronzi, Lia Fleck, Silvia Bronstein e outras tantas que certamente contribuíram para que a

participação das mulheres na arquitetura pudesse ser reforçada.

Também é comum haver projetos de casais em coautoria, como Pepe e Clara Asbum, Anca e Claudio di Segni. Massimo e Lidia Fiochi e Amélia e Carlos Bratke. Em alguns desses casos é digno de nota o papel secundário que cabe à figura feminina, como é o caso da publicação da casa onde moram os arquitetos Clara e Pepe Asbum, projeto dos próprios. Publicada em abril de 1980, a reportagem conta com seis páginas coloridas, repleta de

fotos e desenhos. No entanto, apenas Pepe Asbum aparece em destaque ao lado de um mini currículo que detalha sua formação e principais trabalhos (figura 3.6), enquanto o nome de Clara é mencionado apenas na página inicial na condição de coautora. Situação semelhante acontece na publicação da residência de Amélia e Carlos Bratke, na edição 323 de dezembro de 1981. Ao lado de uma fotografia do casal (figura 3.7), apenas o currículo e as realizações de Carlos são descritos. “O planejamento dos jardins ficou aos cuidados de Amelinha” (C&J 323, p.54) foi a menção que coube à arquiteta no parágrafo de apresentação.

No caso do casal di Segni, Anca parece receber tratamento equivalente ao ter sua fotografia, seguida de biografia, estampada na reportagem que apresenta também a residência dos próprios autores. No entanto, a maneira como a arquiteta é retratada, parece reforçar sua função secundária e limitada à condição feminina. Logo na primeira página um trecho assinala que “[...] a solução final foi o equilíbrio entre a concepção do projeto e a praticidade feminina de Anca [...]” (C&J 320, p.70).

O seu currículo (figura 3.8) demonstra uma sólida formação, que inclui além da graduação em arquitetura outra em artes plásticas e um doutorado em planejamento urbano realizado em Paris. Completam a lista alguns cargos em órgãos públicos. Mas, por outro lado, é apresentada como quem “cuida do detalhamento do projeto e da decoração” (C&J 320, p.75).

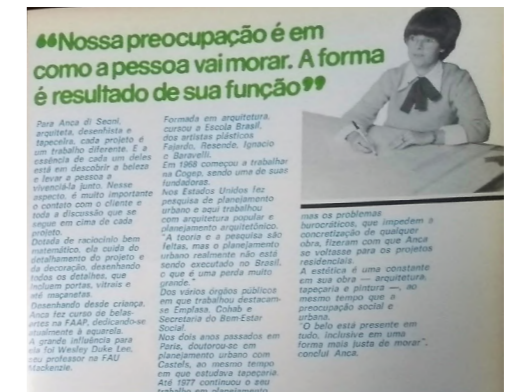


FIGURA 3.8. Fonte: C&J 320 p.74-75

O profissional do gênero masculino a que são atribuídos mais projetos – o total de 14 – é Cesar Lanza. Suas casas estão distribuídas ao longo de quase dez anos, entre 1983 e 1992, a maioria delas no caderno “Arquitetura”. Nem todas possuem o registro da localização, mas as que estão identificadas se localizam em São Paulo, predominantemente no interior. O segundo colocado na lista, com dez casas, na verdade é uma dupla: Vicente Filgueiras Parmigiani e Silvana Havelha Quintas. Todos seus projetos estão

3 A lista encontra-se no apêndice E da tese.

concentrados a partir de 1987, sendo a maior parte identificada como sendo em Campos de Jordão. Em terceiro também figura a dupla formada pelos arquitetos Alfred Talaat e Ronaldo Racy. Eles têm nove casas publicadas, entre 1982 e 1988, algumas delas localizadas em Ubatuba. Os nomes vão se sucedendo, seguindo em ordem decrescente de ocorrências, alguns soam familiares e outros nem tanto. Max Szarf, Moysés Rejman e um grupo, Shieh arquitetos associados⁴, compartilham a quarta posição nesta lista com sete projetos cada.

Com um total de seis projetos, surgem Carlos Bratke, Luiz Fernando Rocco e Novamente Max Szarf, porém assinando em coautoria com Moysés Rejman. Os seis projetos de Bratke parecem irrisórios se comparados com os 31 que publicou na revista “Projeto” (BANKS, 2015, p.138). Dentre a maioria de edifícios institucionais e multifamiliares, algumas residências e uma delas, em estrutura metálica, foi também registrada na “Casa & Jardim”, na edição 349, de fevereiro de 1984, antes mesmo de figurar na revista “Projeto”, o que ocorreu apenas em 1985 (BANKS, 2015, p.230). A matéria da CJ contou com cinco páginas entre textos e desenhos detalhados. Nessa revista, sua participação não se limitou apenas à divulgação de suas casas, mas ele também assinou colunas de opinião e fez as vezes de garoto propaganda em um anúncio da cerâmica Terragrés.

A lista segue com mais um pequeno grupo de arquitetos com cinco projetos publicados: Eduardo Freua, Roberto Kepecs, Reginaldo Rangel e Paulo Barbosa. Décio Tozzi, Rômulo Hermeto e Cesar Luis Pires de Melo e outros tantos possuem quatro publicações. Dentre os nomes mais incensados, há três casas de Ruy Ohtake na revista “Casa & Jardim”. A primeira, publicada em outubro de 1979, na edição 297, é um projeto com paisagismo de Burle Marx. Embora não identificada na matéria, trata-se de uma

4 Uma rápida pesquisa na internet mostrou que este escritório permanece ativo desde 1976, quando foi fundado. Informação que consta em sua página eletrônica: <https://www.shieh.com.br/> (acesso em 07/01/2021)

residência no Alto de Pinheiros⁵. A reportagem tem seis páginas que mostram com detalhes os espaços interiores e também a fachada de acesso. Já na edição 310, de novembro de 1980, é a casa-ateliê de sua mãe e artista plástica Tomie Ohtake a ser apresentada.

O enfoque da matéria parece dividido entre o projeto de arquitetura de Ohtake e a produção de Tomie, mas as cinco páginas em que está distribuída parecem dar conta de ambos. Entre as grandes fotografias em cor, os tons vibrantes dos quadros da artista contrastam com o cinza que predomina no concreto aparente da casa. Apesar de as imagens serem predominantemente interiores – apenas uma pequena fotografia mostra uma fachada interna – uma planta baixa complementa o conjunto e o texto se encarrega de listar informações técnicas, como o tipo da estrutura e também as premissas conceituais da casa. Nesse ponto, fica clara a reprodução da fala do arquiteto, quando comenta sobre a integração dos espaços que em suas palavras, havia criado “uma pequena praça coberta, onde se trabalha e se convive” (C&J 310, p.118)

Em outro projeto publicado, já na edição 317, de junho de 1981, a autoria de Ohtake é mencionada sem muito destaque e em um contexto delicado, no corpo do texto que acompanha a reportagem:

Em sua casa pouco há para ser decifrado. Antônio Henrique vive às claras. Tudo muito amplo, aberto, exposto. Sua casa é de extrema simplicidade. Projeto inicial do arquiteto Ruy Ohtake, sofreu alterações na obra, efetuadas pelo próprio artista. (C&J 317, p.63)

5 Esta residência estava sendo largamente anunciada em sites de vendas de imóveis de alto padrão, com valor anunciado de cerca de 5 milhões de reais, como por exemplo no seguinte: <https://agulhanocelheiro.com.br/es/property/venda-alto-de-pinheiros-casa-reformada-com-arquitetura-de-ruy-ohtake-ca0875/> (acesso em 08/01/2021)

curiosamente, o *lead*⁶ que segue ao título, dá a entender que o projeto seria, na verdade, do próprio morador:

O artista plástico Antonio Henrique do Amaral, depois de viver alguns anos em New York [sic], criou em São Paulo um cantinho que unisse as funções de ateliê e residência. O resultado é um claro, amplo e confortável espaço. (C&J 317, p. 62)

Mais uma vez, as imagens são principalmente internas e neste caso não há desenho algum e nem uma fotografia que mostre o volume da construção. Aqui também, a matéria parece ser mais um motivo para promover o artista, porém carece de informações relevantes sobre o projeto, embora enfatize a integração dos espaços, fato em que baseia quase toda a sua narrativa. Questionados sobre o fato, os entrevistados, não acrescentaram nenhuma informação que pudesse esclarecer as circunstâncias desta publicação e se limitaram a mencionar que provavelmente o foco deveria ter sido a decoração de interiores e não a arquitetura. (informação verbal)⁷

A extensa lista de profissionais em geral, revela, ainda, uma grande pulverização dos projetos, pois dos 426 nomes, 325 comparecem com um único projeto. Neste caso, contudo, é necessário não se ater às interpretações meramente quantitativas, pois há nomes relevantes que merecem ser citados. Uma casa de Vilanova Artigas aparece na edição 290, de março de 1979. (C&J 290, p.82-86). O título pelo qual é apresentada, faz jus à produção do arquiteto: “Vigas em balanço definem o projeto”. A descrição que vem a seguir não deixa dúvidas sobre a característica maneira de projetar de Artigas, afirmando que ele “[...] planejou a residência

⁶ O *lead* jornalístico é o parágrafo inicial da notícia, onde devem estar respondidas as questões quem? o quê? onde? como? por quê? cf. ABREU, 2002, p.10

⁷ Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

de uma família numerosa, num único corpo e em vários níveis. Utilizou concreto aparente para sustentação e vedação, com algumas aberturas para a entrada de luz” (C&J 290, p.82). Embora a matéria não revele o nome do proprietário, foi possível, pelas fotografias e plantas, identificá-la como sendo a casa de Ariosto Martirani, cujo projeto de 1969 só teve a construção finalizada em 1977. (PETROSINO, 2009, p. 439)

Paulo Mendes da Rocha é outro nome consagrado que figura na lista dos arquitetos que publicaram na revista “Casa & Jardim”. Na sua edição 307, de agosto de 1980, encontra-se registrado o projeto de uma residência no Morumbi (C&J 307, p.72). Embora a reportagem não mencione, também através das fotografias e plantas baixas, é possível identificar como sendo a residência de seu amigo, o engenheiro Dalton de Macedo Soares, projetada e construída em uma encosta ainda entre 1973-5 (ZEIN, 2000, p. 284). A matéria privilegia as tomadas internas da residência, deixando à mostra um dos grandes muros de pedra que apoiam a laje de cobertura. Do mesmo modo que em todas as edições deste ano, o currículo e a foto do arquiteto também ilustram a matéria. Lá, Mendes da Rocha é descrito como um “arquiteto bastante criativo”. Sobre seus projetos, acrescentam:

[...] suas obras se sobressaem na paisagem de São Paulo. De seus inúmeros trabalhos dentre residências, escolas e edifícios, destacam-se o projeto do Pavilhão do Brasil em Osaka, em 1969; a sede social do Jôquei clube e o Estádio Municipal de Serra Dourada, ambos em Goiânia”. (C&J 307, p.72)

Há outros tantos nomes que, em maior ou menor medida fazem parte das narrativas da arquitetura que são conhecidas, como Miguel Juliano, Ricardo Julião, Sidônio Porto, Siegbert Zanettini, Carlos Lemos, além dos já citados Raul Cirne, William Abdala, Flavio Almada, Pepe Asbum, Telesforo Cristófani, Alvaro Hardy. No entanto, essa lista é limitada e está mais concentrada até os primeiros anos da década de 1980, quando os nomes mais familiares começam a escassear. Mesmo grande

parte dos profissionais que surgem com muita quantidade de casas publicadas não são conhecidos do ponto de vista da pesquisa em arquitetura. O que o enorme rol de arquitetos e casas anônimas pode significar? Certamente não há uma única resposta. Uma mudança no perfil da revista, dos projetos e do público não podem ser descartadas. Mas a carência de pesquisas e o preconceito com uma produção de um período que ainda foi pouco explorado pelo meio acadêmico seguramente deve ser incluída como um dos fatores deste estranhamento.

3.3. COMO SÃO APRESENTADAS?

Durante a entrevista realizada, por diversas vezes, foi mencionada a intenção de produzir um material que pudesse agradar e atender a diferentes públicos. De acordo com Samilla e Barricatti, a ideia consistia em gerar identificação com os leitores, oferecendo uma gama de soluções que pudessem se adequar aos seus propósitos, organização familiar e orçamentos (informação verbal)⁸. Nesse sentido, esse item está dedicado a verificar a composição deste *mix*, com o objetivo de confirmar a existência da anunciada diversidade.

No que diz respeito ao tipo de material apresentado, as casas efetivamente construídas, acompanhadas de fotografias, muitas vezes com depoimentos dos moradores e arquitetos sempre foram a maioria até pelo menos o ano de 1986, o que se verifica no gráfico que ilustra a distribuição desse critério (gráfico 3.9). A partir de 1987, a quantidade de projetos – eventualmente hipotéticos e genéricos – acompanhados apenas por desenhos técnicos passam praticamente a se equiparar aos construídos, até os ultrapassarem já na década de 1990, quando representam mais do dobro daqueles. Questionada sobre este ponto, Olga Samilla creditou aos reflexos da crise econômica amplificada a

8 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

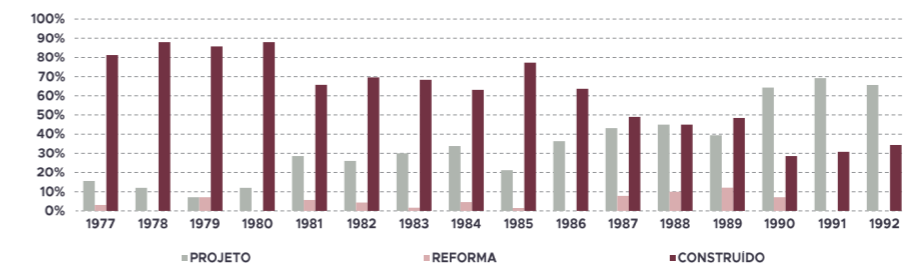


GRÁFICO 3.9. Distribuição das casas entre projetos, reformas e construídas. Fonte: autoral

partir do início daquela década⁹. Segundo ela, na falta de casas efetivamente edificadas, o jeito era recheiar a revista com os projetos. Ainda de acordo com Samilla, a recusa dos clientes – especialmente os dos estratos mais abastados – em terem suas casas fotografadas – seja por questões de segurança ou por receio do fisco – igualmente contribuem para esse cenário. Por fim, as reformas, embora apareçam em menor proporção, aparecem como uma amostra importante da atualização do gosto e dos significados das casas.

Consequentemente, ocorre um aumento da presença dos projetos publicados no caderno Arquitetura, que tradicionalmente seguiam este formato de apresentação a partir de perspectivas e desenhos técnicos, o que está refletido no gráfico que diagrama o comportamento do critério (gráfico 3.10). Nesse contexto, parece natural que a presença dos desenhos (gráfico 3.11) nas matérias siga uma trajetória semelhante, destacando, em ambos

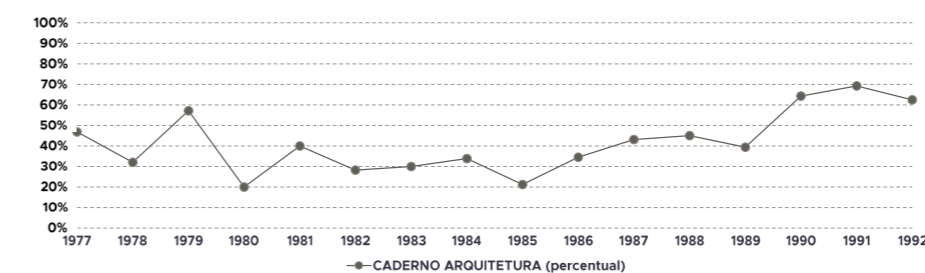


GRÁFICO 3.10. Ocorrências de Caderno Arquitetura. Fonte: autoral

9 No começo do ano de 1990, em março de 1990, o presidente recém empossado Fernando Collor de Mello, junto com sua equipe econômica informou uma série de medidas para tentar conter a expansão da crise que já vinha se arrastando há anos e a cavalcada da inflação. Dentre elas, o confisco da poupança por 18 meses, o que acabou gerando uma paralização de projetos e investimentos.

uma retração que coincide com o período de maior presença dos projetos especiais – aquelas casas que cobriam a produção de outros estados fora do eixo Rio-São Paulo. Esses projetos, como já apontado, eram apresentados de maneira muito sucinta, em poucas páginas e com reduzida quantidade de informação e, em sua quase totalidade, sem representações técnicas.

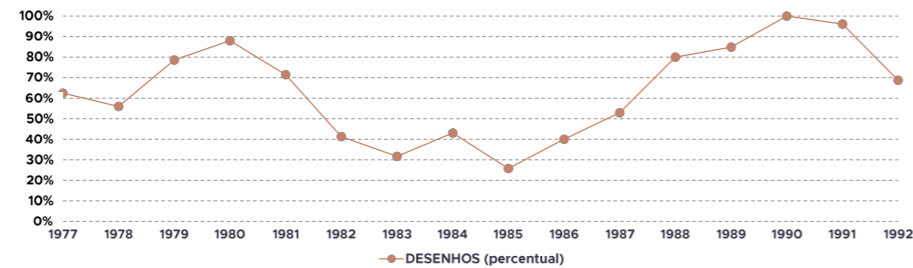


GRÁFICO 3.11. Ocorrências de desenhos. Fonte: autoral

Também o porte dos projetos publicados ajuda a traduzir algumas mudanças, seja nas expectativas e demandas em relação ao modo de viver, como também dos mecanismos de ajuste e adaptação do perfil editorial da revista. O diagrama a seguir (gráfico 3.12) ilustra o comparativo das áreas construídas das casas publicadas.

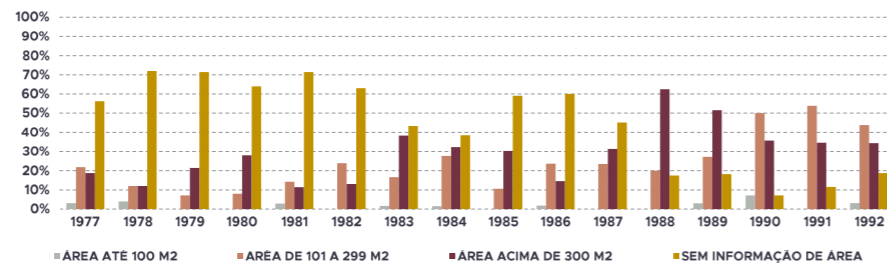


GRÁFICO 3.12. Áreas dos projetos publicados entre 1977 e 1992. Fonte: autoral

Curiosamente, as matérias que não apresentam essa informação (coluna em amarelo) são mais relevantes estatisticamente até o ano de 1987. Pela análise dos exemplares e pelas informações coletadas na entrevista, não parece haver uma motivação por trás deste fato, a não ser uma certa desorganização interna da redação, o que já foi mencionado anteriormente. Também como apontado, uma padronização na forma e no conteúdo das matérias fica mais visível a partir do final da década de 1980

e início de 90. O gráfico confirma esta tendência ao mostrar a significativa diminuição da barra de cor amarela a partir de 1988, indicando maior atenção em fornecer um conjunto consistente e constante de informações.

Em relação às áreas informadas, por outro lado, fica evidente que os projetos de dimensões reduzidas são minoria dentre todas as publicações. Os entrevistados relataram que ao início dos anos 1990, houve um esforço por rejuvenescer a revista, de maneira a atingir um público mais jovem e de menor poder aquisitivo, o que justificaria focar em projetos de menor dimensão.

Quantitativamente, o gráfico denuncia que esta vontade não se concretizou, ao menos no período analisado. Apesar disso, uma matéria da edição 425, de junho de 1990, recebe um título que parece ser indicativo dessa tentativa: “Em 56m², proposta compacta para um jovem casal”. Trata-se de um projeto sem fotografias, constante do caderno “Arquitetura” e é descrito



FIGURA 3.9. Fonte: C&J 425 p.94-95.

como um “desafio do arquiteto Dante Della Manna Junior” se referindo à exígua dimensão do lote – 100m² - e da residência nele implantada. O texto enfatiza todas as estratégias utilizadas também para obter redução de custos, como a construção em etapas e escolha criteriosa de acabamentos, porém não está acompanhada de orçamento. (figura 3.9)

Porém, ao verificar o gráfico tendo o pretendido rejuvenescimento em perspectiva, também é certo afirmar que a partir de 1990, as construções médias – com áreas entre 101 e 299m² - ultrapassam aquelas de área superior a 300 m². No entanto, convém assinalar que a redução da dimensão das casas pode também refletir outros fatores não enfrentados nesta pesquisa, como uma tendência generalizada que poderia ser explicada por alguma mudança nas dimensões dos lotes ou mesmo uma tendência de simplificação do modo de vida. Dentro dos limites da investigação e das

informações coletadas, contudo, a associação possível parece refletir a diretiva editorial, apontada por Barricatti e Samilla.

Até mesmo o cruzamento com outros dados quantitativos também apurados na pesquisa, como a distribuição dos projetos em relação ao seu uso (gráfico 3.13) poderiam suscitar interpretações distintas. Através dele, verifica-se que as casas urbanas protagonizaram as edições da revista por quase todos os anos do recorte, à exceção do ano de 1990, quando são

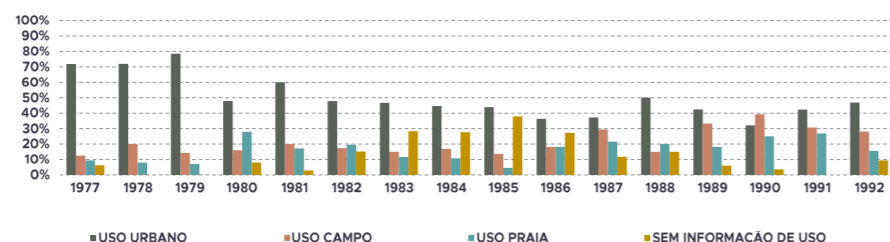


GRÁFICO 3.13. Distribuição dos projetos por uso. Fonte: autoral

suplantadas pelas casas de campo. Embora sempre presentes, as residências de veraneio, em especial as de campo, foram ganhando espaço na “Casa & Jardim”. Também aqui é possível perceber o aumento da barra de cor amarela, que representa os projetos que não possuem a indicação do uso, entre 1982 e 86. Mais um dado para corroborar a superficialidade da apresentação dos projetos nos cadernos especiais.

3.4. COMO SÃO AS CASAS?

Sem dúvida, responder essa pergunta foi uma das empreitadas mais desafiadoras da pesquisa, mas tal como o método usado para analisar os outros critérios, também aqui o trabalho começou com um sobrevoo que percorreu todos os tópicos listados na planilha inicial, os quais serão apresentados neste item, a começar pelo tipo e material da estrutura.

3.4.1. Estrutura

Como pode ser visto no diagrama que focaliza sobre o comportamento do tipo de estrutura (gráfico 3.14), a aparente

aparece como protagonista por todos os anos do recorte, com destaque para os anos de 1978, 79, 80 e 82. A partir de 1989 verifica-se uma queda desse modelo, acompanhada de perto pelo aumento dos exemplares com estrutura portante. Também chama a atenção a quantidade expressiva de projetos com estrutura oculta, em 1977, 78 e 80, ainda que a vasta maioria seja do tipo aparente. A interpretação fica ainda mais instigante quando acrescentados os materiais de que são feitos os sistemas

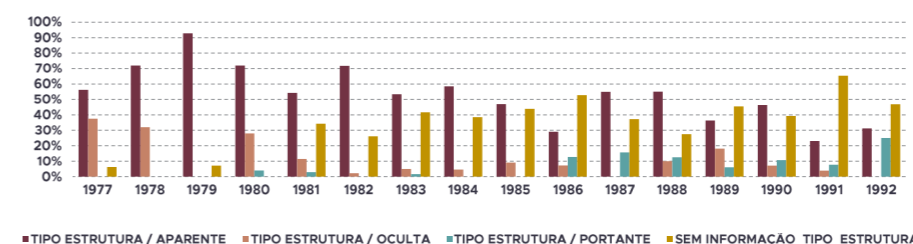


GRÁFICO 3.14. Distribuição dos projetos por tipo de estrutura. Fonte: autoral

estruturais. A observação deste gráfico (gráfico 3.15), mostra que estruturas metálicas, de pedra ou bloco de concreto possuem uma representatividade ínfima nos projetos levantados, embora seja curioso verificar que o aço passa a ser utilizado apenas em 1983, enquanto o bloco de concreto e a pedra apareçam, marginalmente, desde 1980.

Sem dúvida a maior representatividade fica por conta do concreto seguido, embora com certa distância pela madeira. No entanto é a combinação destes dois parâmetros que permite abrir mais possibilidades de leitura. Ao verificar o gráfico que ilustra o comportamento da estrutura aparente de concreto (gráfico 3.16), verifica-se uma trajetória descendente até 1985. Depois de alguma

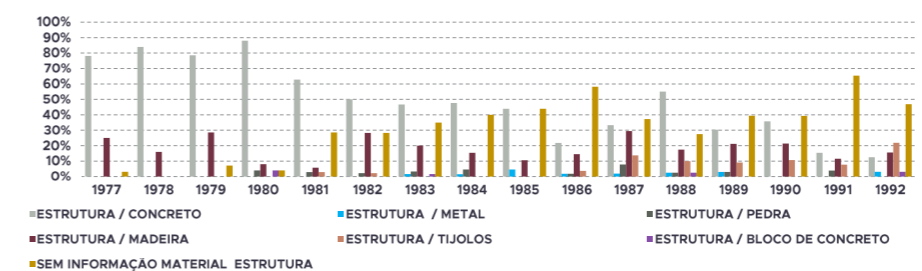


GRÁFICO 3.15. Distribuição dos projetos por material da estrutura. Fonte: autoral

oscilação, já na década de 1990 parece estabilizado em um nível bem mais baixo que os verificados no início do período de estudo.

Por outro lado, a estrutura portante de tijolos (gráfico 3.17) apresenta um crescimento nos últimos anos do recorte. De forma simétrica ao concreto aparente analisado anteriormente, apenas a partir de 1986 é que a cerâmica estrutural surge nos

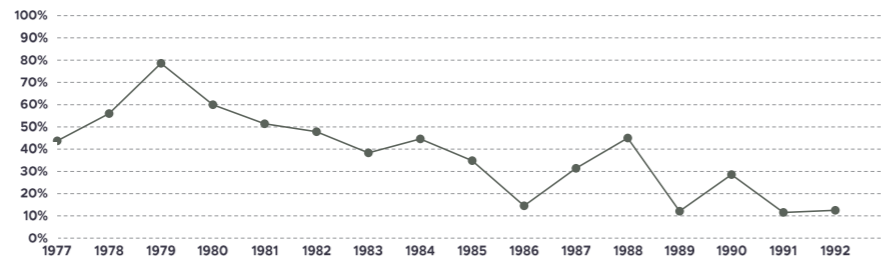


GRÁFICO 3.16. Estrutura aparente de concreto. Fonte: autoral

registros. Tendo em mente os projetos publicados, algumas chaves interpretativas se abrem a partir da observação destes parâmetros combinados. Do ponto de vista construtivo, as soluções autoportantes estão, de modo geral, relacionadas a construções mais simples que prescindem de grandes vãos, estes característicos da grandiloquência estrutural verificada nos

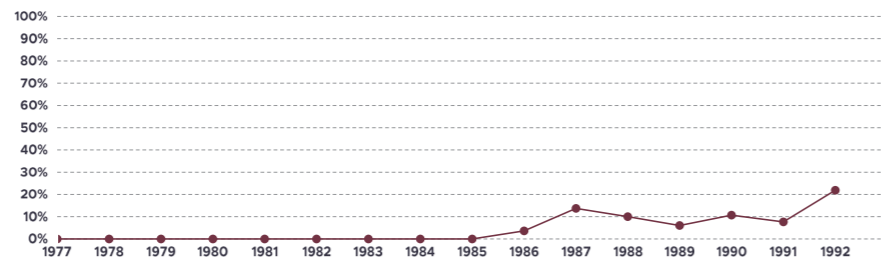


GRÁFICO 3.17. Estrutura portante de tijolos. Fonte: autoral

projetos que compõem parcela significativa dos exemplares dos primeiros anos de pesquisa.

3.4.2. Materiais de fachada.

Os materiais que fazem o fechamento das residências, sejam eles estruturais ou apenas revestimentos certamente são fortemente

responsáveis pela aparência final das casas. Nesse sentido, analisar essas ocorrências ao longo do tempo foi imprescindível para a construção de um panorama dessas arquiteturas cotidianas. Por uma questão de legibilidade, este gráfico foi dividido em duas partes, tal como representados a seguir.

O primeiro (gráfico 3.18) concentra alguns dos materiais que ocorrem com mais frequência, o que é o caso do concreto, tijolo aparente, madeira e massa com pintura. O que se verifica mais claramente e o que mais chama a atenção é a queda abrupta do uso do concreto. De uma frequência de mais de 70% em 1979, o material chegou a representar menos de 10% no ano de 1989. Em relação ao tijolo aparente e à madeira, é razoável afirmar que ambos mantêm certa estabilidade ao longo do tempo, com elevações e quedas discretas entre 1977 e 1992. Os materiais pré-moldados, que em todo intervalo apresentaram uma frequência muito baixa, desaparecem por completo na década de 1990.

O segundo gráfico (gráfico 3.19) mostra que os materiais de demolição aparecem pela primeira vez em 1978 e se repetem de forma episódica em quase todos os anos seguintes, à exceção

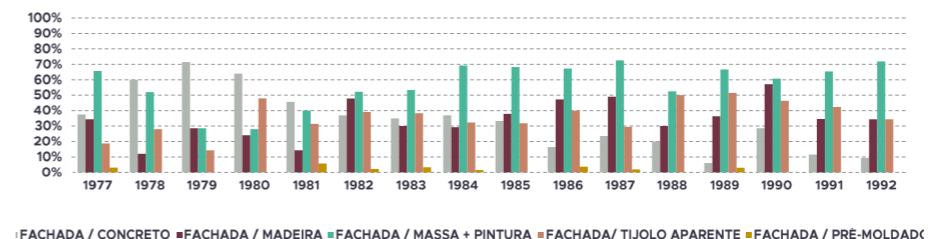


GRÁFICO 3.18. Distribuição dos projetos por material da fachada parte 1 de 2. Fonte: autoral

de 1980 e 82. No entanto é em 1989 que apresenta maior relevância. Sobre o reaproveitamento dos insumos de antigas construções, Ruth Verde Zein argumenta, em um artigo da revista “Projeto”, que tal procedimento já vinha sendo usado por alguns profissionais desde a década de 1950, “sistematicamente ignorados pela *intelligentsia* arquitetônica e celebrizados pelas revistas de decoração” (ZEIN, 1985b, p.104). O bloco de concreto, tal como os pré-moldados deixa de ser usado a partir de 1990.

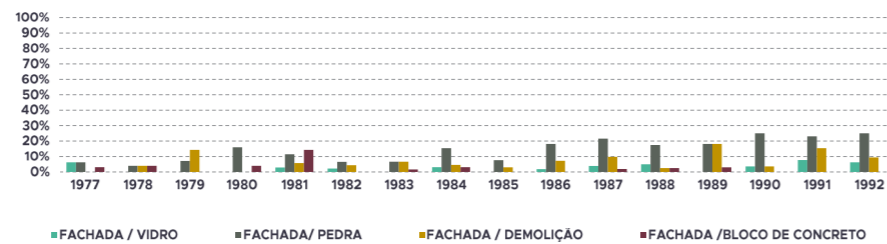


GRÁFICO 3.19. Distribuição dos projetos por material da fachada parte 2 de 2. Fonte: autoral

O vidro que, nesta pesquisa, diz respeito aos fechamentos fixos envidraçados, não ocorre com frequência digna de nota. Já a pedra apresenta uma tendência de crescimento bastante regular com aumento significativo a partir de 1986.

A partir destas constatações, já é possível começar a especular sobre possíveis tendências e alterações na aparência das casas apresentadas na revista “Casa & Jardim”. Se o objetivo desta pesquisa fosse tão somente quantificar os materiais presentes na arquitetura das casas, então sem dúvida seria possível afirmar que as alvenarias pintadas configuram acabamento mais constante entre 1977 e 1992, seguida pela madeira e pelos tijolos. O concreto, contudo, parece característico apenas de uma fase mais aproximada do final da década de 1970.

3.4.3. Coberturas

No entanto, qualquer tentativa de delinear uma ou mais aparências predominantes não pode deixar de considerar o tipo e o material da cobertura, uma vez que este é um dos elementos mais cruciais para a definição da volumetria da casa e o próximo critério a ser destrinchado. Aqui também, por haver muitas opções, foram produzidos dois diagramas que se complementam de forma a facilitar a visualização (gráfico 3.20) (gráfico 3.21).

Se a alvenaria pintada é o material por excelência das arquiteturas cotidianas apresentadas pela revista “Casa & Jardim”, é possível afirmar que o telhado cerâmico igualmente o é. Esse tipo de cobertura está presente de forma significativa em todos os anos catalogados e em proporções elevadas, representando

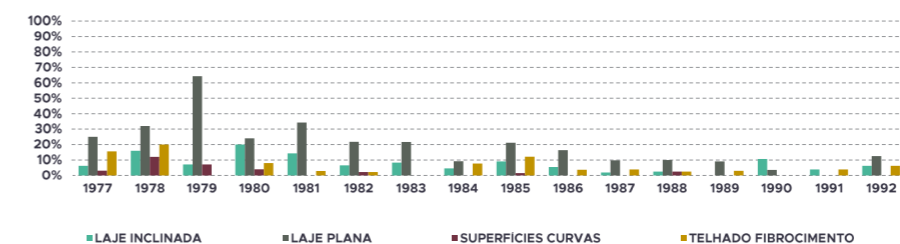


GRÁFICO 3.20. Distribuição dos projetos por tipo de cobertura parte 1 de 2. Fonte: autoral

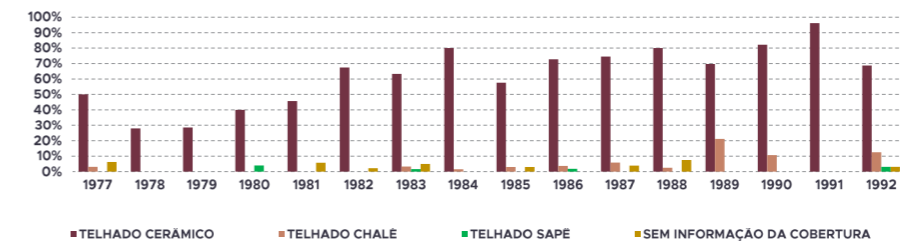


GRÁFICO 3.21. Distribuição dos projetos por tipo de cobertura parte 2 de 2. Fonte: autoral

quase sempre a maioria das ocorrências. Do ponto de vista quantitativo, é justo afirmar que a maior parte da amostragem está concentrada entre o telhado cerâmico e a laje plana, visto que juntas correspondem a 516 exemplares, ou 81,51% do total de casas. Não há dúvidas que o telhado comparece com maior relevância, presente em 409 projetos que correspondem a pouco menos de 65% do universo.

No gráfico comparativo considerando apenas esses dois critérios (gráfico 3.22), chamam atenção os quatro primeiros anos. Neles, embora a cobertura plana predomine apenas em 1978 e 1979, nos demais anos iniciais a distribuição é bem mais equilibrada em relação ao telhado cerâmico. A partir de 1982 ocorre uma queda da ocorrência de laje plana e uma elevação dos telhados cerâmicos, mas é realmente a partir de 1987 que a discrepância

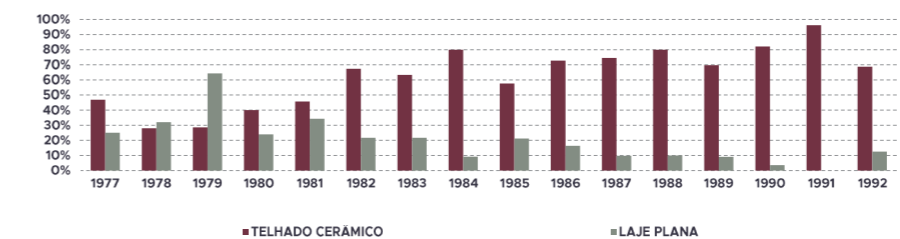


GRÁFICO 3.22. Comparação entre telhado cerâmico e laje plana. Fonte: autoral

entre os dois modelos se torna mais significativa, culminando até mesmo na inexistência de casas cobertas por lajes no ano de 1991, quando o percentual de telhados tradicionais beira os 100%.

A laje inclinada também merece uma investigação mais aprofundada, apesar de não se destacar estatisticamente. Nesse caso, apenas os projetos localizados antes de 1985 apresentam esse tipo de cobertura com a sua aparência de concreto preservada. No ano de 1984, em pelo menos sete casas, a laje aparece recoberta por telhas. Nos anos de 1990, 91 e 92 todas as ocorrências registradas fazem uso deste expediente. A justificativa apresentada nas matérias, via de regra, diz respeito à economia de custos, mas obviamente em comparação à execução de um telhado cerâmico convencional com estrutura de madeira. Fica claro, portanto, que o que prevalece nestes casos é a vontade de reproduzir a aparência de um telhado tradicional e não de uma laje de concreto inclinada, que certamente teria custo ainda menor.

As demais soluções de cobertura, como fica visível nos primeiros gráficos mostrados nesta seção, se fazem presentes de forma residual e intermitente. O telhado de sapê tem apenas quatro ocorrências entre todos os projetos analisados, três são de veraneio e um, que não tem o uso identificado, fica em Pernambuco e explora o uso dos materiais naturais, como fechamentos em bambu. No projeto de José Chaves de Menezes, o título que lhe acompanha deixa clara uma ideia de respeito ao meio ambiente: “O projeto preservou a ecologia” (C&J, 347, 64). Nas outras, as características pitorescas do material são enfatizadas, como demonstra o texto que acompanha a casa de praia publicada no caderno Arquitetura na edição 304, de maio de 1980, de autoria de Emilio Lamaison e Arthur Horton: “A cobertura de quatro águas, em sapê de 0,25 m de espessura é, sem dúvida, o destaque da obra. Sustentada por toras e forrada de esteiras de palha é excelente isolante térmico, econômico e de fácil execução”. (C&J 304, p.109)

De forma semelhante, os telhados muito inclinados do tipo chalé também parecem ser mais aplicados nas casas de veraneio. Dos 26 registros deste tipo de cobertura, apenas três são de casas urbanas e um único exemplar foi construído na praia, sendo a grande maioria de casas de campo. Eles estão claramente concentrados a partir de 1983, embora o primeiro exemplar tenha sido registrado ainda em 1977. Mas é a partir de meados da década de 1980 que as ocorrências vão se tornando mais frequentes, especialmente a partir de 1989. É digno de nota que dos dez projetos que levaram a dupla de Vicente Filgueiras e Silvana Parmigiani a ocuparem a segunda posição no ranqueamento de arquitetos por quantidade de projetos, oito são chalés, dois quais cinco estão localizados em Campos de Jordão. Ao todo, há sete chalés nessa cidade e os demais, cuja localização está indicada, estão em São Paulo e Curitiba.

Durante a entrevista, quando questionada sobre a frequência com que esses projetos eram publicados, Olga Samilla fez a seguinte declaração:



FIGURA 3.10. Fonte: C&J 264 p.23

O público leitor adora [adorava, na época], pedia... era muito engraçado, porque eles pediam... e isso é puro sonho, né. E a gente procurava sempre. Quem fazia muito chalé é aquele de Campos do Jordão [aqui ela estava realmente se referindo à dupla mencionada anteriormente]... então, virava e mexia a gente falava com ele. Então, sempre tinha projetos... isso era uma coisa que virava e mexia publicava. [Tinha muito chalé pré-fabricado aqui em São Paulo]. (informação verbal)¹⁰

De fato, há muitas matérias e anúncios publicitários que mostram os chalés dentre as opções de casas pré-fabricadas. Um exemplo é essa peça publicitária

10 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.



FIGURA 3.11. Fonte: C&J 314 p.62-63

veiculada na edição 264, de janeiro de 1977 (figura 3.10), que oferece um chalé para ser montado em apenas quatro dias. Em 1981, a edição 314, de março, apresenta essa solução em meio a uma extensa matéria. Como é possível ver na reprodução ao lado (figura 3.11), o modelo predominante em madeira recebe telhas em fibrocimento.



FIGURA 3.12. Fonte: C&J 296 p.98-99

As coberturas em fibrocimento, embora com pouca relevância, aparecem quase todos os anos e geralmente são apresentadas como sinônimo de economia. Cerca de dois terços das casas que utilizam essa solução são urbanas. A prevalência ainda no final da década de 1970 e início de 80 pode estar relacionada com maior publicidade dos fabricantes e da própria revista. Numa estratégia de combinar matérias e publicidade já descrita anteriormente, a edição 296, de setembro de 1979, exibe uma reportagem em que as telhas de fibrocimento (na época contavam com amianto em sua composição) são apresentadas como uma alternativa a ser utilizada nas coberturas de casas. A legenda que acompanha a imagem de uma casa de feições tradicionais com cobertura do material (figura 3.12), vale ser reproduzida: “Sem interferir no estilo da casa, o telhado, executado em fibrocimento, está em concordância com os arcos das portas-balcões e com os demais elementos estilísticos”. (C&J 296, p.98).

O trecho deixa clara a vontade de apresentar esse tipo de telhado como uma alternativa aos tradicionais cerâmicos. Na mesma edição, numa



FIGURA 3.13. Fonte: C&J 296 p.93

publicidade já descrita anteriormente, a edição 296, de setembro de 1979, exibe uma reportagem em que as telhas de fibrocimento (na época contavam com amianto em sua composição) são apresentadas como uma alternativa a ser utilizada nas coberturas de casas. A legenda que acompanha a imagem de uma casa de feições tradicionais com cobertura do material (figura 3.12), vale ser reproduzida: “Sem interferir no estilo da casa, o telhado, executado em fibrocimento, está em concordância com os arcos das portas-balcões e com os demais elementos estilísticos”. (C&J 296, p.98).

propaganda de página inteira do fabricante Eternit (figura 3.13), é também flagrante a intenção de criar uma associação com a tradição, o que fica claro no trecho que segue, retirado do anúncio: “[...] ela ao mesmo tempo irradia modernidade e evoca tradição, harmonizando o ‘design’ e a tecnologia mais avançados com a categoria e beleza da arquitetura colonial” (C&J 296, p.93). Além do fabricante Eternit, a marca Brasilit chegou a organizar um concurso de projetos, em colaboração com o IAB, com a utilização de seus produtos. A primeira edição foi lançada em 1979 e teve como jurados os arquitetos Alfredo Brito, Eduardo Corona e Décio Tozzi. A edição 303, de abril de 1980 apresentou os cinco finalistas, cujos nomes, em ordem de classificação, foram os seguintes: José Henrique Scortecchi de Paula de São Paulo; uma equipe de Pernambuco – Helena Bittencourt, Fátima Cisneiros, Nara Melo e Vera Lúcia Alencar -; Arnaldo Antonio Martino, de São Paulo; um grupo paulista formado por João Valente Filho, Sidney Rodrigues e Pascoal Mário Guglielmi e, por fim, Samuel Okino, do Paraná. As quatro páginas da revista dedicadas a este prêmio podem ser vistas a seguir (figura 3.14) (figura 3.15).

As coberturas formadas por superfícies curvas, na prática reúnem alguns tipos, que por uma questão de classificação foram organizados sob esta denominação. Como são poucos os exemplares, cabe apresentá-los aqui. As casas publicadas entre 1977 e 1982 apresentam duas categorias de soluções que são facilmente



FIGURA 3.14. Fonte: C&J 303 p.58-59



FIGURA 3.15. Fonte: C&J 303 p.60-61



FIGURA 3.16. Fonte: C&J 309 p.104-105



FIGURA 3.17. Fonte: C&J 284 p.90-91



FIGURA 3.18. Fonte: C&J 364 p.56

identificáveis na história da arquitetura moderna. Um deles, reúne exemplos como o dessa casa de campo, localizada na represa de Guarapiranga, em São Paulo, projetada por Francisco Petracco e Roberto Campos Rolim (figura 3.16). A cobertura é descrita no texto da reportagem como “[...] pouco utilizada mas bem econômica, compõem-se de abóbodas de tijolos de barros assentados sobre fôrmas [sic] removíveis de madeira, tipo catalão” (C&J 309 p.105). Essa mistura de laje plana, combinada com sequências de abóbodas sem dúvida parecem herdeiras das residências Jaoul¹¹ de Corbusier, mas também de reinterpretações nacionais, tal como referiram-se Bastos e Zein, em trecho já reproduzido anteriormente, ao comentarem sobre a referência

ao palácio Itamaraty (2010, p.227) no projeto da residência Guy Geo, de William Abdalla (figura 3.5), publicado na edição 331, de agosto de 1982 (C&J 331, p.56).

A casa de praia que Rodrigo Lefèvre projeta em coautoria com os arquitetos Ronaldo Duschenes e Paulo Madeira, publicada na edição de setembro de 1978 (figura 3.17), mostra uma radicalização da solução das abóbodas, dado que ali, elas fazem as vezes de cobertura e fechamento, alargadas pelo desenho parabolóide da forma que propõem. Neste projeto, é possível identificar traços Niemeyrianos, mas também ecoam as experimentações do engenheiro Uruguiaio Eladio Dieste. Em outro projeto, de 1985 (figura 3.18), o arquiteto Manuel Garcia Filho explora o tijolo como único material e embora a cobertura formada por uma abóboda de berço divida o espaço com uma laje plana, o tijolo

11 As Maisons Jaoul são duas casas projetadas por Le Corbusier e construídas no subúrbio de Paris em 1951.

se faz muito presente e influencia na espacialidade interna da casa. Esse projeto, apesar de beber na fonte de Dieste, parece ter a referência mais direta da residência dos padres claretianos, projeto de Affonso Risi Jr. E José Mário Nogueira de Carvalho Jr., cuja construção havia sido concluída no ano anterior, em 1984. (BASTOS; ZEIN, 2010, p.216)

3.4.4. Esquadrias

A análise conjunta dos gráficos que quantificam as ocorrências de esquadrias por material e por tipo (gráfico 3.23) (gráfico 3.24), demonstra a grande prevalência daquelas de madeira com desenho ortogonal no recorte de tempo analisado. As janelas de vidro temperado sem molduras apresentam uma relevância significativa – em 1978 chega mesmo a suplantar as de madeira – limitada ao ano de 1982. As de metal – a enorme maioria de alumínio – também acompanham o comportamento do vidro, embora em menor proporção, nos anos de 1979, 80 e 81. Ainda que possa ter aumentado um pouco no final da década de 1980, a utilização desse material pode ser considerada marginal.

No que diz respeito ao formato das esquadrias, percebe-se

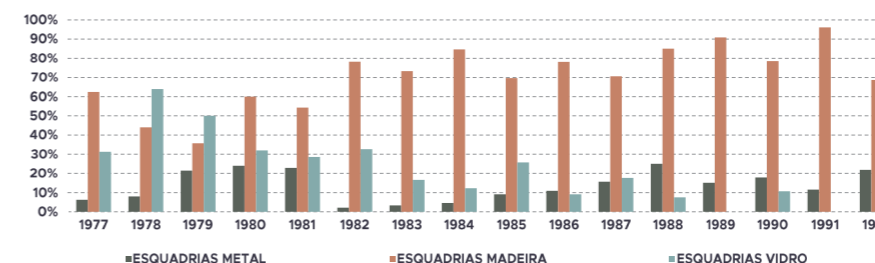


GRÁFICO 3.23. Distribuição dos projetos por material da esquadria.pdf

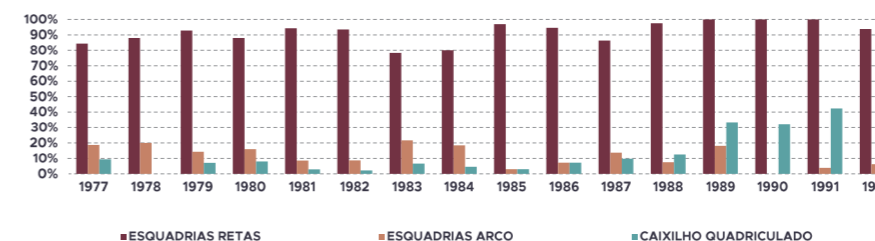


GRÁFICO 3.24. Distribuição dos projetos por tipo de esquadria.pdf



FIGURA 3.19. Fonte: C&J 305 p.106-107



FIGURA 3.20. Fonte: C&J 307 p.36-37



FIGURA 3.21. Fonte: C&J 450 p.66

que há uma vinculação natural às possibilidades que o material de que são feitas propicia, fazendo, por exemplo, com que os modelos em arco sejam mais comuns em madeira. As janelas com vergas em arco, ainda que possam ser lidas como alguma herança da nossa arquitetura colonial, também parece ter se refletido nos modelos encontrados prontos, como este, arrematado por venezianas, apresentado em uma reportagem de março de 1979 (C&J 290 p.52-53). O que não impede que os modelos produzidos pela indústria tenham também a mesma ancestralidade, reforçada no gosto corrente, haja visto o trecho reproduzido acima, da matéria publicada na edição 296 de setembro de 1979, enfatizando que as janelas em arco combinavam com a cobertura de fibrocimento, tema da reportagem (figura 3.14).

Outro elemento que se destaca, e que teve a sua utilização ampliada a partir de 1989 foram as janelas formadas por pequenos vidros encaixilhados em madeira. Solução também encontrada na arquitetura colonial brasileira, e igualmente comuns nas casas que reproduzem os estilos pitorescos, como esta, publicada na edição 305 de junho de 1980. Trata-se de um projeto dos arquitetos Lindner, Herwig e Shimizu, no Vale do Itajaí, em Santa Catarina (figura 3.19). Também ocorrem nos projetos em que são

utilizados elementos de demolição e que buscam estabelecer uma associação com certa rusticidade, como na casa do arquiteto Roberto Bastos Cruz, situada no Rio de Janeiro, publicada na edição 307 de agosto de 1980 (figura 3.20). Já na década de 1990, os caixilhos quadriculados ganham muita relevância, o que é possível acompanhar pelo gráfico apresentado no início desta seção. No entanto, neste período, elas aparecem pintadas com guarnições e proporções que lembram uma arquitetura tradicional, como neste projeto de José Luiz Sperb, publicado na edição 450 de julho de 1992 (figura 3.21).

3.4.5. Apliques

Diferente da maioria dos critérios que compuseram a tabela de análise dos projetos, os que estão agrupados sob a denominação de apliques não estavam definidos *a priori*. Eles foram sendo acrescentados a partir da observação dos projetos e do quanto pareciam marcantes na construção da aparência daquelas

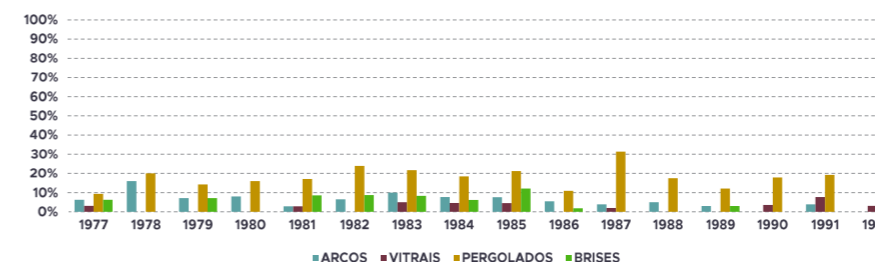


GRÁFICO 3.25. Ocorrências de Apliques parte 1 de 2. Fonte: autoral

arquiteturas. Algumas apostas acabaram se mostrando como modas passageiras e pontuais, como é o caso dos tijolos de vidro, que aparecem de forma marginal apenas entre os anos de 1985 e 1989, o que pode ser acompanhado pelo gráfico que detalha o comportamento dos “apliques” no recorte de pesquisa (gráfico 3.25).

No sumário da edição 412 de maio de 1989, se confirma o renovado interesse pelo material (figura 3.22). Nessa edição, os blocos de vidro ilustram a chamada de uma matéria sobre “os efeitos do vidro na decoração” e o editorial promete apresentar



FIGURA 3.22. Sumário edição 412. Fonte: C&J 412, n.p.



FIGURA 3.23. Fonte: C&J 272 p.146



FIGURA 3.24. Fonte: C&J 266 p.26

“soluções para casa e apartamentos, [...] dos coloridos vitrais aos tijolos de vidro, que trazem para o interior belos efeitos de transparência e leveza.” (C&J 412, sumário).

Esse texto deixa transparecer a ideia de que estes elementos são valorizados pela efeito que proporcionam à espacialidade interna, através da sua interação com a luz. Também os vitrais

apresentam uma constância maior de ocorrências ao longo do tempo, porém, também de maneira marginal, como mostra o gráfico acima. Esse desempenho parece até desproporcional em relação à quantidade de anúncios e até de matérias a respeito do elemento. Na edição 272, de setembro de 1977, a seção “Depoimento” carrega um texto de Léa Leschziner (figura 3.23) no qual a autora descreve as origens e o processo de fabricação dos vitrais. No mesmo ano de 1977, na edição de número 266 de março, um anúncio de um fabricante de vitrais decorativos oferece “desenhos exclusivos e número ilimitado de cores” (figura 3.24). Em 1978, a propaganda da empresa “Dimensional” (figura 3.25) acrescenta que seus produtos são inquebráveis e ainda sugerem a utilização em “pistas de dança, janelas, divisórias, boxes, rebaixamento de tetos, decks e etc.” (C&J 279, p.99).



NOVA OPÇÃO PARA DECORAÇÃO: PAINÉIS DIMENSIONAL

Dê à sua casa um toque de beleza e segurança. Painéis translúcidos, multifacetados, multicoloridos e inquebráveis. Para pistas de dança, janelas, divisórias, boxes, rebaixamento de tetos, decks, etc.

O Departamento de Arte executa qualquer desenho em vitral, desde os mais simples, até os mais elaborados. Possuímos 54 cores e sete texturas diferentes.

Faça uma visita ao nosso “show-room” ou solicite um representante.



Hogar Dimensional Show Room - Pinheiros Rua Pedroso de Moraes, 856 - S. Paulo - Capital Tels.: 210-7080 e 212-8983
Opus Dimensional Show Room - J. Paulista Rua Haddock Lobo, 1430 S. Paulo - Capital Tels.: 881-2986 e 852-8737

FIGURA 3.25. Fonte: C&J 279 p.99

Também no (gráfico 3.25), acima, é possível verificar que as ocorrências de arcos, embora também distribuídos em muitos dos anos pesquisados, apresenta, em 1978, um discreto pico. O registro dos arcos nesta pesquisa se deu quando eles estavam visíveis na fachada da casa, independente de terem ou não função estrutural, o que muitas vezes, nem mesmo foi possível de ser identificado. As ocorrências dos arcos no interior das residências suplantam os registros externos, o que pode mostrar um descolamento da espacialidade interna em relação ao volume e a fachada da residência. Aprofundando um pouco mais a análise desse elemento, verificou-se que os arcos estão associados com mais frequência às fachadas em massa pintada. Ao comparar o diagrama que mostra a ocorrência de arcos isoladamente (gráfico 3.26), com o gráfico que ilustra a ocorrência concomitante desses

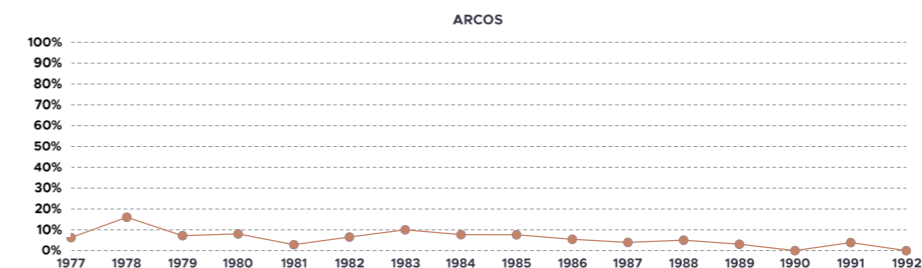


GRÁFICO 3.26. Ocorrência de arcos. Fonte: autoral

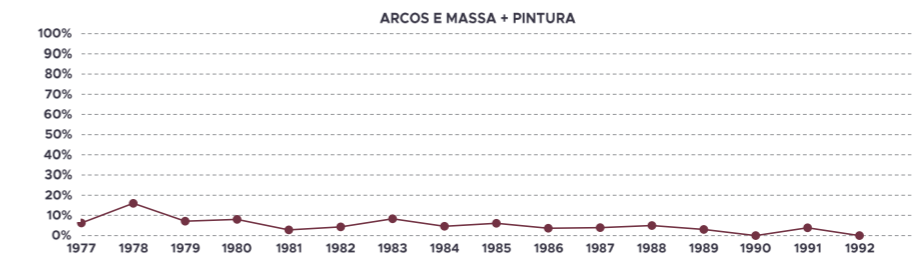


GRÁFICO 3.27. Ocorrência de projetos com arco e com fachada em massa com pintura. Fonte: autoral

elementos em fachadas de “massa + pintura” (gráfico 3.27), fica visível como as trajetórias são semelhantes.

Os pergolados igualmente aparecem com constância nos projetos publicados, o que se vê também no gráfico 3.25, acima.

No entanto, ao estender a análise à identificação de seu material – concreto ou madeira¹² -, é possível arriscar outras leituras. A análise do diagrama que representa a comparação entre as duas opções (gráfico 3.28), revela uma concentração entre os anos de 1981 e 1987. Porém, como esse também é o período onde se concentram mais projetos, o dado deve ser relativizado. Esta leitura um pouco confusa e ambígua se torna mais clara

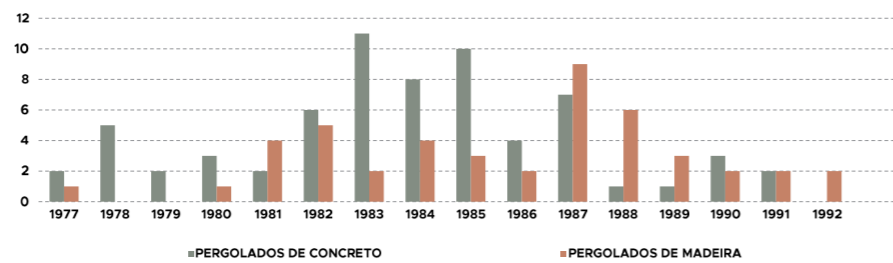


GRÁFICO 3.28. Comparação entre pergolados de madeira e de concreto. Fonte: autoral

quando se acrescentam ao gráfico as linhas de tendência de ambos os materiais, no próximo diagrama (gráfico 3.29). Nesse caso, percebe-se uma propensão à diminuição dos pergolados de concreto ante um aumento dos modelos em madeira. Essa inversão está representada estatisticamente no ano de 1989, onde os gráficos se encontram, mas desde 1987 é perceptível que, em termos absolutos, essa transposição já havia ocorrido. A observação dos projetos mostra que há também mudanças em relação ao papel arquitetônico do elemento, e não apenas do

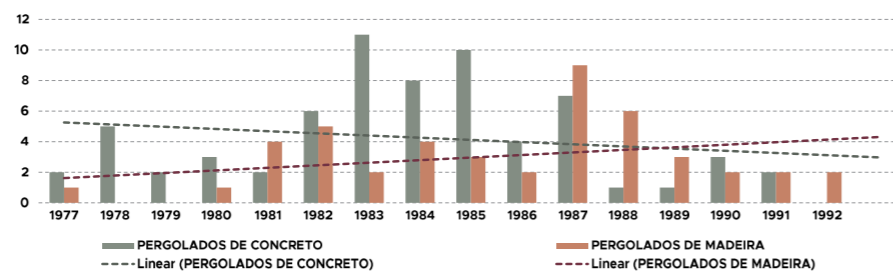


GRÁFICO 3.29. Comparação entre pergolados de madeira e de concreto com linha de tendência. Fonte: autoral

12 . Existe uma única ocorrência de outro material, o aço, em um projeto do arquiteto Eduardo Almeida em colaboração com Arnaldo Martino, publicado na revista 368, de setembro de 1985. (C&J 368, p.69-69)

ponto de vista de sua correta aplicação em termos de proteção solar, o que não foi possível avaliar com os dados disponíveis.

A análise circunstanciada, possibilita perceber uma mudança mais substancial que diz respeito ao seu papel sua importância enquanto organizador da espacialidade arquitetônica. A partir dos primeiros anos da década de 1980, o protagonismo do elemento parece diminuir, ao mesmo tempo em que a pérgola sai do centro – não necessariamente o centro geométrico – do projeto para ocupar uma posição coadjuvante e periférica. Tal mudança, que parece estar ligada também à alternância do material, transfere o elemento para o exterior da residência, por vezes imediatamente acoplada ao volume arquitetônico, mas também mais distante, funcionando como uma espécie de edícula. A ocorrência dos brises é ainda mais episódica do que a dos pergolados como se observa ainda no gráfico 3.25. O diagrama que compara os materiais de que são feitos (gráfico 3.30), revela uma prevalência do concreto, que tem seu auge em 1982. Depois de 1985 só há uma ocorrência registrada em 1989. Os brises de madeira começam a aparecer com mais representatividade em 1983, mas também somem em 1986. Os de alumínio ou de material pré-moldado têm ocorrências restritas aos anos de 1981 e 1985.

No gráfico complementar das ocorrências de apliques ao longo dos anos (gráfico 3.31), o primeiro dado a chamar atenção é a constância e a representatividade das varandas na arquitetura

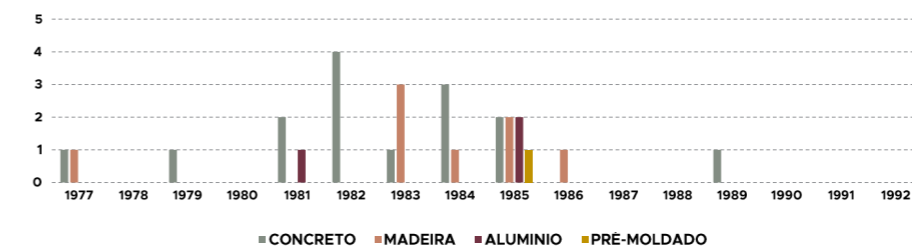


GRÁFICO 3.30. Distribuição por material dos brises. Fonte: autoral.

cotidiana retratada na revista “Casa & Jardim”, reproduzindo um padrão bastante característico da arquitetura brasileira. Nesta contagem estão incluídas como varandas, os alpendres, balcões,

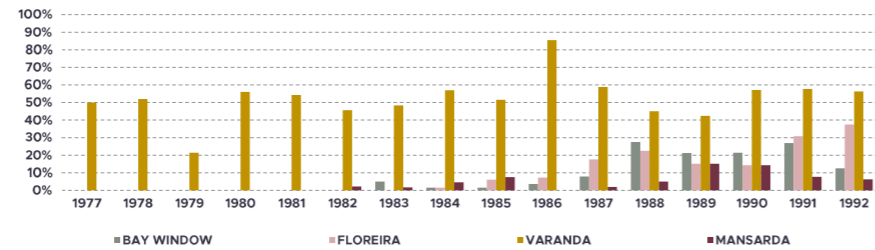


GRÁFICO 3.31. Ocorrências de Apliques parte 2 de 2. Fonte: autoral

sacadas e demais espaços que estabeleçam uma ligação coberta e aberta entre as áreas externas e internas da casa. Tão relevante quanto a presença maciça das varandas verificada no gráfico, é também o surgimento de mansardas, floreiras e *bay windows* no vocabulário das casas. Eles começam a aparecer timidamente ainda no ano de 1982, mas é a partir de 1987 que esses elementos parecem ser realmente incorporados às arquiteturas publicadas na revista.

Eduardo Corona e Carlos Lemos, no seu Dicionário de arquitetura brasileira (1972), definem a mansarda como “o mesmo que água furtada provida de janelas para o exterior” e ainda acrescentam que o nome deriva de “Mansard, apelido de certo arquiteto francês, que foi um dos primeiros a aproveitar o desvão do telhado, iluminando-o com fins utilitários” (1972, p.311). Francis Ching, nomeia o elemento como lucarna, a qual descreve como sendo uma “estrutura que de projeta de um telhado em vertente e que normalmente abriga uma janela ou veneziana de ventilação verticais” (2004, p.251). Ainda segundo esse autor, pode ser de duas águas ou de uma água. Na observação dos projetos investigados na revista “Casa & Jardim”, há exemplos do primeiro e do segundo tipo, mas seu significado, porém, transcende as definições de caráter utilitarista, pois parecem estar relacionados com questões vinculadas ao simbolismo da forma arquitetônica, que serão enfrentadas oportunamente na tese.

Inexistentes até 1981, começam a surgir ainda timidamente no ano seguinte, mas a sua ocorrência mais significativa acontece nos anos de 1989 e 1990, como pode ser verificado no diagrama complementar acima (gráfico 3.31). De suas 26 ocorrências, apenas

21 possuem identificação do uso, porém, nesse universo, a grande maioria está presente em casas de campo. O cruzamento com os dados de localização aponta para uma maioria de ocorrências em São Paulo – dado que também deve ser relativizado, dada a predominância dos projetos do estado. Esse panorama se repete nas residências urbanas, mas neste caso, destaca-se a sua presença em um dos dois projetos do Piauí, de autoria de Gerson Castelo Branco, publicado em 1989, no caderno especial da edição 413 (figura 3.26). Na casa térrea é possível ver a mansarda de uma água, que o texto se encarrega de esclarecer que abriga um mezanino. Também chama a atenção o fato de o arquiteto autodidata utilizar nessa casa soluções mais convencionais – tanto formais quanto em termos de materiais e soluções construtivas.



FIGURA 3.26. Fonte: C&J 413 encarte teresina, n.p.

O resultado é bem diferente da espécie de regionalismo experimental das casas que o tornaram conhecido.

Um anúncio publicado na terceira capa da edição 395, de dezembro de 1987 (figura 3.27) ajuda a corroborar a percepção do aumento do interesse na utilização das mansardas já no final da década de 1980. O anúncio da NEC do Brasil, já em 1990, ilustra o texto com o desenho de uma casa de grandes telhados em tonalidade cinza, acrescidos de águas furtadas que parecem ter inspiração nas coberturas de ardósia ou de placas asfálticas – conhecidas como *shingle* –, referências não tão características da arquitetura brasileira. Essa casa ainda apresenta esquadrias brancas com caixilhos quadriculados, além de detalhes e frisos nessa mesma cor (figura 3.28). O anúncio de telhas



FIGURA 3.27. Fonte: C&J 395, capa



FIGURA 3.28. Fonte: C&J 423 p.13



FIGURA 3.29. Fonte: C&J 438 p.15

da marca Tégula (figura 3.29), veiculado na edição 438 de julho de 1991, indica que a indústria já teria absorvido essa demanda, pois apresenta uma telha na cor cinza grafite, entre outras tonalidades. O apelo à inovação fica latente no texto, em especial no seguinte recorte: “Telha de Concreto Colorida para soluções não convencionais [...]” (C&J 438, p.15).

As *bay windows* têm sua estreia entre os projetos estudados no ano de 1983, mas apenas em 1987 surge em uma casa urbana. Em sua maioria, estão relacionadas às casas de veraneio, especialmente as de campo. Esse elemento não faz parte do vocabulário da casa brasileira tradicional. Silvia Wolff, em seu estudo sobre as residências do Jardim América, aponta para o surgimento do recurso em território nacional ainda no final do século XIX, em projetos pontuais de casas de elite. Esses volumes envidraçados acoplados ao corpo principal das casas, encontram ressonância nas casas da Cia. City sob influência de Barry Parker¹³ (2015, p.221).

Ainda segundo a autora, o elemento envidraçado é inspirado na arquitetura doméstica tradicional inglesa, mas também é encontrada nas casas burguesas francesas do final do século XIX. A *bay window* nem mesmo consta no dicionário de arquitetura brasileira de Corona e Lemos (1972).

A primeira ocorrência dessa janela projetada nas edições pesquisadas é na casa de campo idealizada pelos arquitetos

13 A Cia. City foi uma empresa imobiliária que introduziu em São Paulo o modelo urbanístico de bairro-jardim. Barry Parker, arquiteto inglês, foi responsável pelo traçado destes novos bairros em São Paulo e também de muitos dos projetos de casas neles implantadas. Cf. WOLFF, 2015.

Valéria de Rogatis e Frederic Lebois. Lá, além de comparecer num subtítulo da reportagem: “‘Bow-windows’ fazem as janelas”, também merecem uma explicação no corpo do texto da matéria:

[...]“bow-windows” fazem as aberturas das salas e dormitórios para o jardim. Este tipo de janela, em forma hexagonal, projeta-se para fora das paredes, e fazendo com que a luz incida através de três faces, o que conseqüentemente amplia a luminosidade. (C&J 338, p.38)

No entanto, nas casas cotidianas em análise, as *bay windows* parecem mais exercer uma função simbólica e de distinção, do que funcionar como um elemento destinado a aumentar a superfície de insolação, tal como o seu uso original nos países europeus. Mas isso também será abordado com mais cuidado adiante.

As floreiras começam a surgir no ano de 1984, tal como demonstrado no gráfico 3.31. Essas peças por vezes são elementos em concreto incorporados às superfícies externas da casa, mas também podem ser espécies de jardineiras sobrepostas às fachadas, funcionando realmente como apliques. Geralmente ficam posicionadas próximo às aberturas, especialmente das janelas. Corona e Lemos assim sistematizam a sua definição: “elemento construído ao longo das janelas ou das sacadas onde se colocam plantas como complemento decorativo das fachadas” (1972, p.287). Nos projetos estudados, sua presença está mais concentrada nas casas urbanas, se comparado às de praia ou de campo, como pode ser visto no diagrama que detalha a ocorrência do elemento em relação ao uso do projeto (gráfico 3.32). Sua utilização parece marcar um movimento de

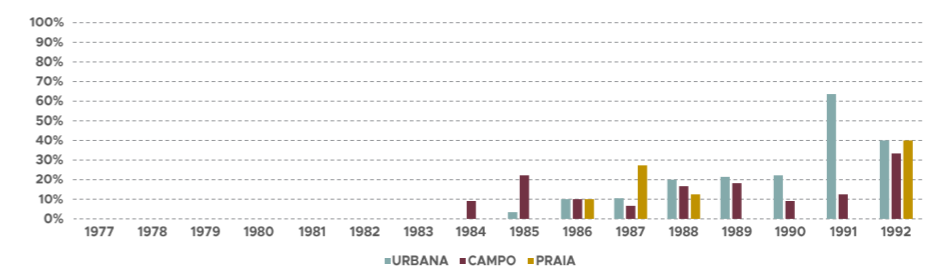


GRÁFICO 3.32. Ocorrência de floreira por uso da casa. Fonte: autoral

retomada de elementos decorativos e de caráter simbólico nas residências, mas também devem ser interpretadas na perspectiva de mudanças verificadas no tratamento dos jardins e das áreas externas de modo geral, item que será explorado a seguir.

3.4.6. Área externa e lazer

Os jardins, tanto os internos como os externos, estão presentes em todos os anos estudados, como se vê no diagrama que mostra o seu comportamento ao longo do recorte de estudo (gráfico 3.33). Especificamente em relação aos jardins internos, destaca-se a predominância nos projetos de casas urbanas, o que se verifica no diagrama específico (gráfico 3.34). Uma das possíveis chaves de interpretação para essa tendência pode estar relacionada à menor dimensão que os lotes urbanos possuem em geral. Geograficamente, seu uso ocorre, principalmente, nos projetos da região Sudeste, como mostra o diagrama que detalha a ocorrência geográfica do elemento (gráfico 3.35). Apesar de a diferença na quantidade de projetos em cada região mascarar esse resultado, ao analisá-las isoladamente, o recurso do jardim interno corresponde a 15% dos projetos da região Sudeste, 13% na região Nordeste e cerca de 11% no Sul e Centro-oeste. Não é

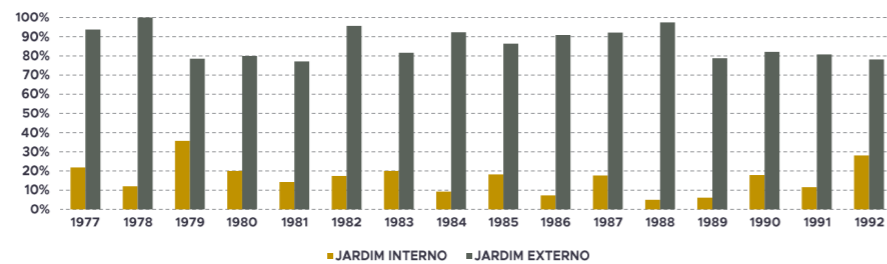


GRÁFICO 3.33. Ocorrências de jardim. Fonte: autoral

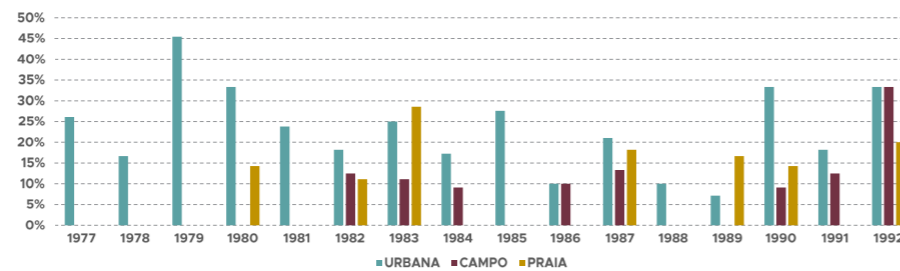


GRÁFICO 3.34. Ocorrência de jardim interno por uso da casa. Fonte: autoral

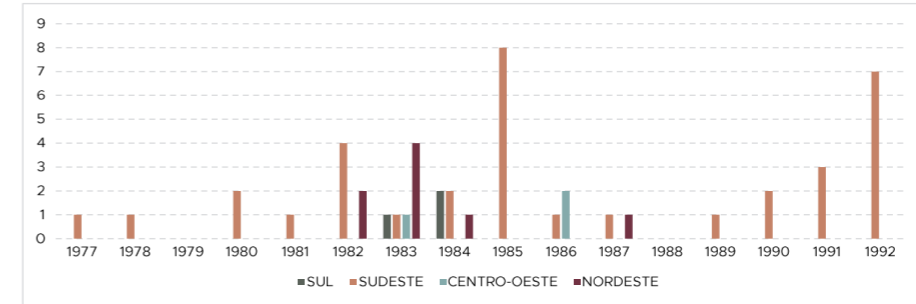


GRÁFICO 3.35. Ocorrência de jardim interno por região. Fonte: autoral

uma diferença tão significativa, mas confirma a predominância da região Sudeste. O que não está visível de forma quantitativa, mas que pode ser percebido na observação dos projetos, é que ocorre uma mudança apreciável também nas aparências desses jardins.

Os exuberantes jardins tropicais como o do projeto de Sidônio Porto publicado na edição 319, de agosto de 1981, assinado por Rosa Kliass, (figura 3.30) vão sendo substituídos pelos românticos e delicados jardins ingleses. Pouco a pouco os jardins internos e ventilados, de pé direito duplo, que ostentavam longas samambaias contra o concreto aparente, como a do projeto de Ruy Ohtake, com paisagismo de Burle Marx, publicado na edição 297, de outubro de 1979 (figura 3.31), cedem lugar para as *greenhouses*. Elas surgem já no final dos anos 1980, mas se consolidam no início dos anos 1990 em estruturas delicadas de ferro e vidro também chamadas de jardins de inverno.

A esse respeito, a edição 416, de setembro de 1989, retoma uma casa do arquiteto João Mansur, publicada na edição 413 - de junho do mesmo ano -, para ilustrar uma matéria que tem por objetivo explicar o que é uma



FIGURA 3.30. Fonte: C&J 319 p.86-87



FIGURA 3.31. Fonte: C&J 297 p.96-97



FIGURA 3.32. Fonte: C&J 416 p.40-41



FIGURA 3.33. Fonte: C&J 402 p.60-61

greenhouse, além de apresentar seus sinônimos – *Green garden* ou *Sun room*. A reportagem de duas páginas (figura 3.32), assinada por Maria Helena Pugliesi, apresenta o compartimento como uma “tendência”. Na matéria a jornalista também explica as suas origens, que segundo afirma, remonta à França do século XVII e da era vitoriana. Completando o teor histórico da reportagem, Pugliesi acrescenta que essas estruturas também podem ser vistas na Inglaterra e França. A seguir, a matéria detalha o tipo de uso que podem ter no Brasil, inclusive em relação à técnica construtiva. (PUGLIESI, 1989, p.41)

No ano anterior, contudo, o texto que descreve uma reforma assinada pela decoradora¹⁴ Vera Morais, publicada

na edição 402 de julho de 1988, faz referência à criação de um *green garden*:

Para conseguir o máximo aproveitamento do espaço, a casa quase toca o muro lateral. A criação de uma *green-garden*, entretanto, ao longo do living, elimina a sensação de confinamento e faz a integração com a área exterior e muro revestido com hera. (C&J 402, p.60-61).

A imagem abaixo mostra a aplicação do elemento a partir das vistas internas do projeto (figura 3.33). Ainda nessa mesma reforma, cujo paisagismo é atribuído a Ana Maria Serranegra, a forma como o jardim é descrito corrobora a ideia que vem sendo desenvolvida: “[...] o paisagismo compõe um jardim de inspiração

14 Esta é a identificação presente na reportagem.

romântica, combinando jasmim branco, primaveras, bromélias e diversas espécies frutíferas” (C&J 402, p.58). O “clima romântico” que chega a dar título para esta reportagem, parece se confirmar com a matéria publicada em 1992, na edição 452 de setembro de 1992. Intitulada “Jardins Ingleses” (figura 3.34), o seu *lead* já antecipa do que vai tratar: “Volumes baixos, diversidade de espécies e a preocupação em tornar o local em um canto de lazer são algumas das características dos belos jardins ingleses [...]” (PUGLIESI, 1992, p.24). Nas páginas seguintes, além de mostrar exemplos, a repórter apresenta uma perspectiva histórica do mesmo, nos moldes da reportagem da *Greenhouse*, citada anteriormente.

Essa solução paisagística de inspiração europeia passa a acompanhar as casas publicadas na revista “Casa & Jardim” a partir do final de década de 1980. De certa maneira, essa mudança que reflete nos espaços externos uma ideia de romantismo, também transparece o propósito de servir de adorno à arquitetura, movimento em que fazem parte as flores sob as janelas, já mencionadas. Nos jardins tropicais, mais frequentes até então

- alguns assinados por nomes como Burle Marx ou Rosa Kliass -, as massas verdes formam uma outra arquitetura, tão importante quanto os edifícios construídos, mas com o objetivo de mantê-la soberana e não escondida atrás das heras e trepadeiras que passam a ser tão comuns nos anos finais da pesquisa, como na reforma conduzida pela arquiteta Bya Gottardi e pela paisagista Leda Negrelli, publicada na edição 397 de fevereiro de 1988 (figura 3.35). O título da reportagem já antecipa o referencial: “No paisagismo e na decoração, a presença do clima europeu” (CJ 397, p.43).



FIGURA 3.34. Fonte: C&J 452 p.24-25



FIGURA 3.35. Fonte: C&J 397 p.42-43

Dentre os equipamentos listados como “lazer” nesta investigação, que podem ser visualizados no gráfico que ilustra sua ocorrência entre os anos do recorte (gráfico 3.36), além dos óbvios piscina, sauna e churrasqueira, também as lareiras foram incluídas. Embora elas possam cumprir uma função utilitária - como dispositivo de controle de temperatura, e nesse caso, essencialmente relacionadas à localização geográfica das casas - durante a análise dos projetos e dos textos, foi possível observar que sua função extrapolava o caráter essencialmente pragmático. Um trecho retirado da reportagem publicada na edição 282 de julho de 1978 evidencia esse fato: “Uma reunião ao redor da lareira é sempre uma opção agradável para estas noites de frio. Além do calor e aconchego que proporciona, ela atua como elemento plástico, dando personalidade ao ambiente” (C&J 282, p.72). A observação das linhas de tendência desse equipamento,

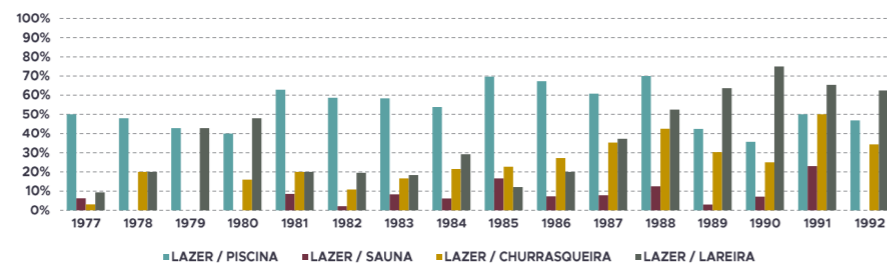


GRÁFICO 3.36. Ocorrências de equipamentos de lazer. Fonte: autoral

representadas no diagrama a seguir (gráfico 3.37) revela uma propensão à elevação alavancada, principalmente, pelo seu uso nas casas de veraneio - campo e praia. Em relação à localização geográfica dos projetos, a quantidade mais significativa se encontra na região Sudeste e majoritariamente em São Paulo. A região Nordeste não tem nenhuma ocorrência e na região

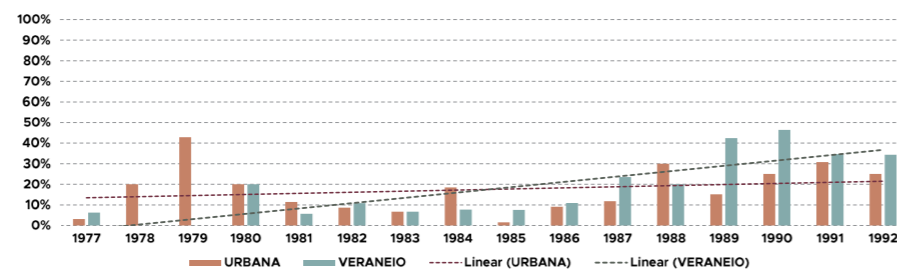


GRÁFICO 3.37. Ocorrência de lareira por uso. Fonte: autoral.

Centro-oeste apenas uma casa possui lareira, enquanto no Sul o equipamento está presente em alguns projetos. No entanto, equalizadas as diferenças de quantidade dos projetos publicados em cada região, percebe-se que, estatisticamente, a ocorrência de lareiras na região Sul é maior que na região Sudeste, o que faz sentido pelas menores temperaturas.

No caso das churrasqueiras, a observação do gráfico geral, acima, mostra um crescimento constante em sua utilização ao longo dos anos do recorte, mas nesse caso, as linhas de tendência do equipamento localizado em casas urbanas ou de veraneio têm uma trajetória bastante semelhante. No entanto, a partir de 1988, aproximadamente, as duas linhas se cruzam, mostrando uma discreta tendência de elevação da presença de churrasqueiras nos projetos de veraneio, como pode ser verificado no diagrama

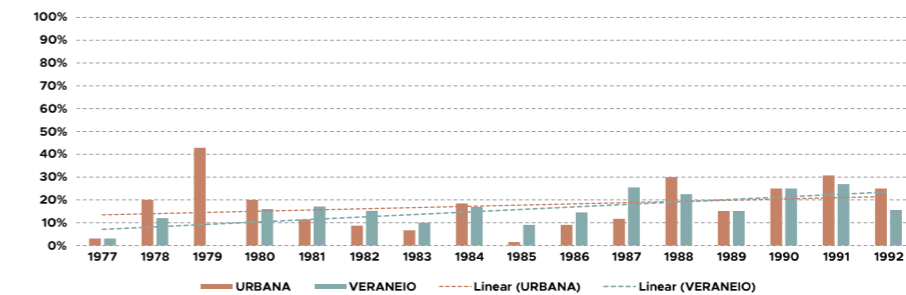


GRÁFICO 3.38. Ocorrência de churrasqueira por uso. Fonte: autoral.

específico (gráfico 3.38). Com relação à sauna, o que se percebe, é que mesmo com todos os esforços jornalísticos e de publicidade presentes na revista “Casa & Jardim”, o seu comportamento no gráfico traduz uma frequência marginal dentre os demais itens de lazer. No ano de 1991 ocorre um pequeno aumento, mas não chega a se confirmar como uma tendência, pois no ano seguinte não há nenhum registro.

Em relação às piscinas, fica claro se tratar de um equipamento de lazer muito difundido dentre as arquiteturas cotidianas publicadas na revista “Casa & Jardim”. Elas compõem em todos os anos avaliados e em uma média de cerca de 50% de ocorrências, sendo o item de lazer mais frequente até o ano de 1988. Nesse ano ocorre uma inversão com as lareiras, cuja

elevação, já comentada, parece se relacionar com o aumento da frequência de publicações de casas de campo a partir do final da década de 1980, já demonstrado no gráfico 3.13, acima. Por outro lado, a comparação entrelareiras e piscinas entre todos os usos e regiões (gráfico 3.39), mostra que as piscinas apresentam uma linha de tendência horizontal, o que confirma a sua constância dentre os equipamentos de lazer. Em relação à presença de lareiras nas residências, o diagrama demonstra uma propensão a se elevar de maneira consistente e uniforme no mesmo período.

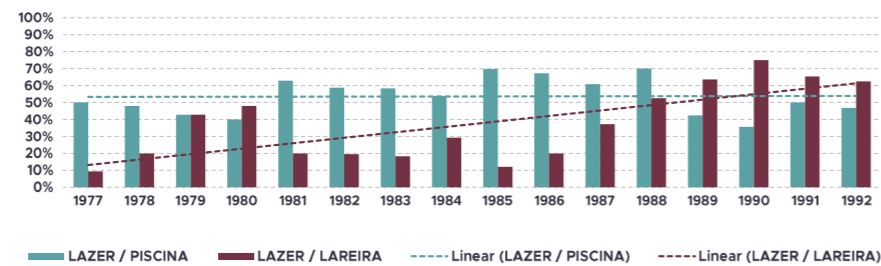


GRÁFICO 3.39. Comparação entre piscina e lareira. Fonte: autoral

O sobrevoo se encerra aqui. Foram passados em revista todos os critérios pelos quais os projetos catalogados foram organizados e, juntamente, alguns dos gráficos que fizeram parte das investigações iniciais, o que já foi antecipado na apresentação do capítulo. Nesse ponto deve estar claro ao leitor que as possibilidades de leituras e interpretações abertas pelo material são inúmeras. Porém, como já abordado na descrição do método, foi necessário eleger um viés para observar com mais profundidade.

A escolha de um caminho passou por, necessariamente, abandonar outras tantas possibilidades de decodificação do material levantado, mas nem por isso erradas ou inválidas. Nesse sentido, o que justifica a decisão de apresentar todas as análises, incluindo as que não vingaram, tem duas motivações principais. A primeira delas é a já mencionada disposição de manter o processo de pesquisa – o avesso do bordado – transparente, convidando o leitor a se envolver e acompanhar o caminho de construção dos discursos. Além disso, porque esses tópicos não esmiuçados, que não se encaixaram na forma final da tese,

permanecem aqui em potência e podem, eventualmente, vir a servir a outras pesquisas e suscitar outras diferentes análises.

Portanto, nem todos os tópicos aqui apresentados chegaram a ser plenamente desenvolvidos e enfrentados na tese, mas foi através dessa primeira panorâmica que se tornou possível ajustar os enfoques e identificar as chaves interpretativas mais promissoras, o que, no mais das vezes, resultaram da leitura combinada desses tópicos. Essas interpretações, em associação aos objetivos esboçados e, por que não, a decisões de ordem intuitiva, acabaram corporificando a arquitetura cotidiana sobre a qual a tese mergulhou e sobre o que o próximo subitem se debruça.

3.5. MERGULHO

Finalizado o sobrevoo, era o momento de mergulhar mais fundo no que pareceu ser a contribuição mais consistente que a pesquisa poderia fornecer. Como anteriormente explanado, a escolha por este caminho, deixou para trás outras tantas possibilidades de temas e leituras. Outra consequência dessa trajetória foi a necessidade de absorver as evidências que se descortinavam através das análises e da pesquisa de campo e aceitar as mudanças de rumo impostas pelos resultados. Nesse sentido, lidar com as acomodações e caminhar por atalhos desconhecidos foi, certamente, um dos processos mais difíceis desta empreitada, mas também o mais justo do ponto de vista objetivo e do compromisso com o rigor que fundamentou todo o processo de pesquisa.

Afinal, para que o produto tivesse consistência, era necessário driblar as fragilidades da amostragem - como a heterogeneidade do material disponível, que fora identificada desde o início da jornada. Diante disso, tornou-se mandatário que leituras mais suscetíveis às inconsistências da amostragem, como acabou se mostrando ser o caso das análises baseadas na localização geográfica dos projetos, deveriam ser evitadas, bem como outras limitações já antecipadas. A chave interpretativa deveria, como

previsto, estar baseada nas aparências, o que vinha conduzindo o percurso da pesquisa desde o seu início. Assim, o esforço em decifrar essas arquiteturas cotidianas, incluía entender também uma forma de organizar o material que se sustentasse apesar das questões já levantadas. Diante disso, pareceu ineficaz e até mesmo irrelevante, realizar qualquer classificação arquitetônica usual, como as análises tipológicas e estilísticas.

Diante disso e mantendo como foco a ideia das aparências e do simbolismo da forma, dois critérios combinados pareceram se destacar como principais definidores das características daquelas casas, reforçados pelas narrativas produzidas pela revista. Trata-se da volumetria delineada, principalmente pela solução de cobertura adotada e os materiais – de revestimento ou de construção – que estão presentes em suas fachadas e que também definem a feição mais epidérmica das casas. Além disso, a maior ou menor quantidade dos elementos denominados “apliques” parece corroborar com as narrativas e emprestar significados aos projetos das casas. É como se o volume definido pelo tipo de cobertura, somado ao material predominante oferecesse uma base sobre a qual fossem adicionados – ou não – outros ingredientes. Além disso, através da observação dos exemplares, a definição de seu uso – urbano, de campo ou de praia – pareceu ter impacto significativo sobre esses parâmetros, bem como sobre as questões simbólicas relacionadas à arquitetura das casas.

Essa última constatação acabou conduzindo à separação dos exemplares a partir da definição de uso das residências. A primeira e única planilha que havia pautado todas as investigações daria lugar agora a três novas tabelas sobre as quais as observações passaram a acontecer. Voltando a analisar quantitativamente os tipos de cobertura e os materiais de fachada, verificou-se a possibilidade de restringir também esses critérios, de forma a alcançar um universo menor e, portanto, passível de investigação mais aprofundada. O objetivo era chegar àquelas bases mencionadas anteriormente. Assim, diante da prevalência estatística, os telhados cerâmicos e as coberturas em lajes planas, bem como as fachadas em concreto, tijolos aparentes e

as com superfícies emassadas e pintadas foram os parâmetros escolhidos para restringir os novos recortes propostos.

Neste novo universo, 105 projetos que não tinham identificação de uso acabaram ficando de lado e o total das casas passou a ser de 528, distribuídas entre 301 casas urbanas, 99 de praia e 129 de campo. Nesta nova amostragem, a distribuição passou a ser ilustrada por um novo gráfico (gráfico 3.40) que representa a distribuição entre os usos dos projetos. Em seguida, foram criados

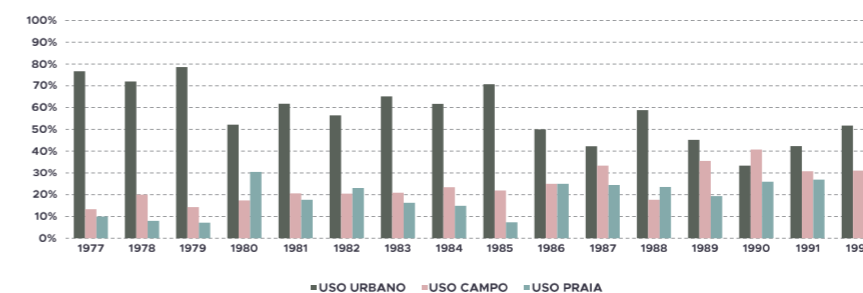


GRÁFICO 3.40. Distribuição entre casas urbanas, campo e veraneio (universo de 528). Fonte: autoral

subgrupos a partir da combinação de cobertura e materiais de fachada. A tabela a seguir ilustra o esquema (figura 3.36). Tais critérios foram definidos, não apenas pela relevância estatística, o que foi explorado exhaustivamente nos itens anteriores, mas também porque a eles parecia se vincular uma construção narrativa reforçada pela revista através de reportagens, matérias e propaganda. Assim, ficou claro que esse discurso, ora direto, ora subliminar, deveria participar da interpretação e da leitura dos projetos. Era esta poderosa combinação de imagens e



FIGURA 3.36. Diagrama de subclassificações dos projetos. Fonte: autoral

palavras - capaz de criar simbolismos, associações de ideias e até de deflagrar tendências – que deveria fornecer o roteiro para escrever, enfim, esta crônica da arquitetura cotidiana.

No entanto, antes disso ainda havia um extenso percurso que incluía a revisão e o tratamento dos dados. Como foi explicado no capítulo 2 – O avesso do bordado –, na produção inicial da planilha de decupagem, cada projeto poderia ter mais de um material de fachada assinalado, desde que apresentasse aquelas opções em sua face exterior. Naquele primeiro olhar panorâmico, esta foi a decisão mais acertada, pois permitiu enxergá-los como um todo. Porém, com olhar focado especificamente nesses critérios, a coexistência das marcações acabaria comprometendo o rigor da análise, posto que poderia gerar redundância nas categorias. Por exemplo, se uma mesma casa de cobertura de laje estivesse marcada com as opções massa com pintura, tijolo cerâmico e concreto, ela acabaria sendo classificada nas três categorias, o que tornaria a amostragem inconsistente.

A solução para que isto não acontecesse foi criar tabelas desses recortes já separados pelos critérios definidos e então, verificar as concomitâncias uma a uma - em nova inspeção visual dos projetos -, e mantê-lo apenas no bloco que correspondesse ao seu material predominante. Mais uma vez, parece ficar mais claro ao acrescentar o exemplo de uma destas tabelas produzidas (gráfico 3.41), do total de doze. Na coluna “Referência”, os

CASAS URBANAS TELHADO CERÂMICO + TIJOLO APARENTE				VALORES ATUAIS					
ANO	REFERÊNCIA	QUANT.	%	n.total	subtração	novo total	n.crit	crit.atual	% atual
1977	66	1	4%	23		23	1	1	4%
1978		0	0%	18		18	0	0	0%
1979		0	0%	11		11	0	0	0%
1980		0	0%	12		12	0	0	0%
1981	565	1	5%	21		21	1	1	5%
1982	628,64	2	9%	22		22	2	2	9%
1983	736,748,761,769,775,816,838,856	8	29%	28	3	25	8	5	20%
1984	863,865,867,886,893,907,932,948,957,982	10	34%	29	3	26	10	7	27%
1985	1000,1008,1125	3	14%	29	1	28	3	2	7%
1986	1137,1197,1216	3	15%	20	2	18	3	1	6%
1987		0	0%	19		19	0	0	0%
1988	1357,1359,1380,1390,1396,1404,1423,1435	8	40%	19	1	18	8	7	39%
1989	1471,1473,1495,1497,1501	5	42%	14	1	13	5	4	31%
1990	1572,1613,1629,1652	4	44%	9		9	4	4	44%
1991	1664,1673,1725	3	27%	11		11	3	3	27%
1992	1736,1744,1752,1767,1808	5	33%	15	3	12	5	2	17%
QUANT.		53			14			39	

GRÁFICO 3.41. Planilha para verificação de concomitâncias. Fonte: autoral

números correspondem à identificação das fotografias que dizem respeito a cada casa, da forma como estava referenciada na planilha original. Os números em vermelho são os que foram

eliminados por estarem marcados mais de uma vez. Ou seja, após nova avaliação foi verificado que o tijolo cerâmico, que é o material a que se refere este exemplo, não era o predominante na fachada daqueles projetos.

Assim, foram eliminados desta categoria e mantidos apenas em uma das outras duas opções – massa com pintura ou concreto. Este processo gerou uma diminuição quantitativa, que também foi registrada para que as proporções seguissem corretas e sem distorções. É a pequena tabela de duas colunas à direita sob o título de “valores atuais” que representa este novo total. Neste exemplo, as 53 unidades originais foram reduzidas para 39. É importante deixar claro que esse processo não impacta a quantidade total de projetos, seja na planilha original ou na adaptada, mas tão somente equaliza o critério em questão. Depois de repetir esse processo para cobrir toda a nova amostragem, foi possível gerar novos gráficos correspondentes ao universo atualizado. Eles espelham o comportamento de cada uma das seis combinações nos três grupos de casas urbanas, de campo e de praia, distribuídos por tipo de cobertura e material de fachada. Nesses diagramas, as combinações com laje plana estão identificadas pelas nuances de verde e as que possuem telhado cerâmico usam uma gradação de tons terrosos.

Dentre as casas urbanas (gráfico 3.42), as combinações com laje, embora presentes em quase todos os anos – com a exceção de

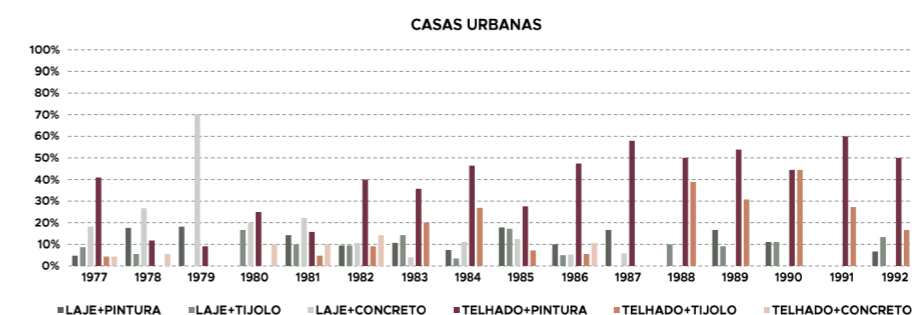


GRÁFICO 3.42. Comparativo consolidado (casas urbanas). Fonte: autoral

1991 – aparecem em maior concentração até 1987. A partir de 1988, não há mais registros da dupla laje plana e fachada em concreto,

que por sua vez contabiliza 70% dos exemplares no ano de 1979. Nas casas com telhados cerâmicos, as fachadas com massa pintada estão presentes em todos os anos – em verdade, a única combinação a apresentar esse comportamento -, e ocorrem com maior frequência a partir de 1982 até o final da amostragem. No ano de 1990, ocorre um empate entre esse acabamento e o tijolo aparente acompanhado de telhado cerâmico.

Em relação às casas de campo (gráfico 3.43), o gráfico mostra uma predominância quase absoluta das casas com telhados. Também nesse caso, a predominância das fachadas pintadas é inequívoca, seguida pelas de tijolos aparentes que, contudo, só fazem frente às anteriores nos anos de 1982, quando são

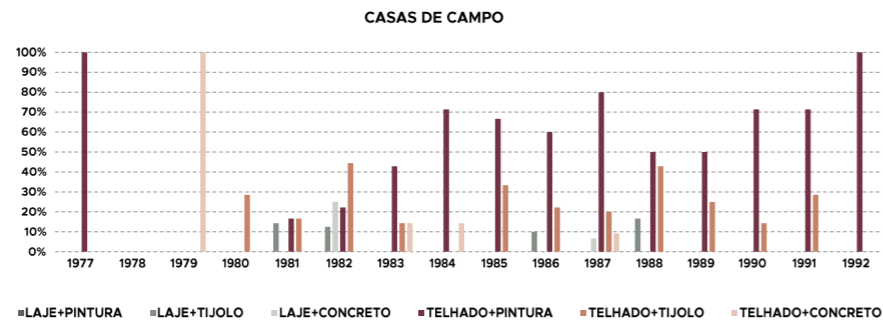


GRÁFICO 3.43. Comparativo consolidado (casas de campo). Fonte: autoral

maioria, em 1981 quando ocorre um empate e em 1988, quando quase chegam a se equiparar ao conjunto de telhado e pintura. No caso das casas de praia (gráfico 3.44), o panorama é muito semelhante, inclusive em relação aos anos de 1981, 1982 e 1988, quando espelham o comportamento das casas de campo. Os projetos cobertos por lajes planas mais uma vez são minoria, embora compareçam com mais frequência do que nas chácaras.

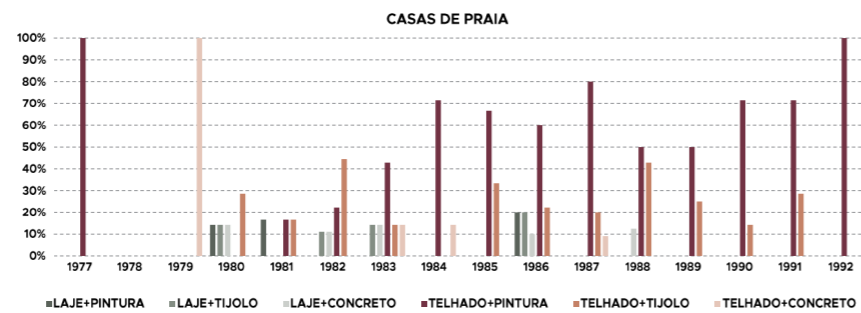


GRÁFICO 3.44. Comparativo consolidado (casas de praia). Fonte: autoral

Os diagramas, apartados das imagens dos projetos, podem fazer parecer uma homogeneidade ao longo dos anos que, no entanto, nem sempre corresponde à realidade. Apesar de os materiais serem os mesmos, por vezes há significativas diferenças nas aparências das casas, identificáveis ao longo do recorte investigado. Algumas vezes essas diferenças são também marcadas pelo acréscimo de elementos às residências. Os gráficos a seguir representam alguns dos mais significativos – bay windows, mansardas, floreiras e caixilhos quadriculados – distribuídos entre as casas urbanas, de praia e de campo. Na cidade (gráfico 3.45) são as floreiras que mais se destacam, embora só tenham começado a aparecer, timidamente, em 1985.

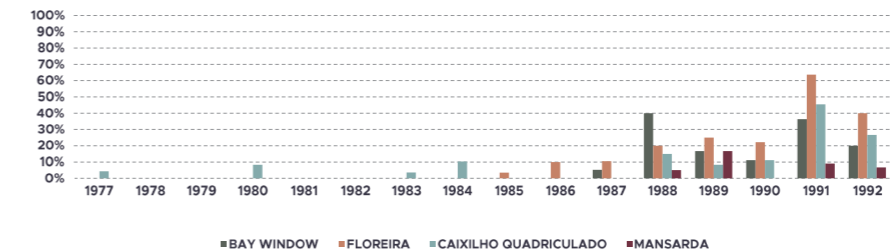


GRÁFICO 3.45. Apliques nas casas urbanas. Fonte: autoral

Os caixilhos quadriculados surgem, de forma intermitente, em 1977, 80, 83 e 84. Em 1988 ressurgem com maior relevância, diferente das bay windows e mansardas, que só aparecem nos últimos cinco anos do recorte.

O diagrama que ilustra a ocorrência daqueles elementos nas casas de praia (gráfico 3.46) se revela bem mais despojado, mas ainda assim, os apliques tornam-se mais relevantes a partir de 1986.

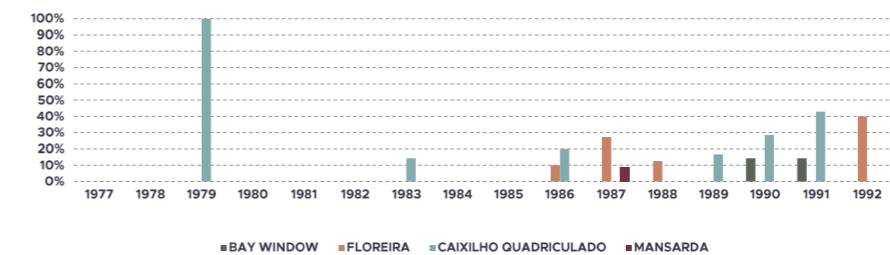


GRÁFICO 3.46. Apliques nas casas de praia. Fonte: autoral

Entre as casas de campo (gráfico 3.47) são as mansardas que se destacam, começando a aparecer ainda mais cedo, em 1982. Nesse caso, nota-se uma relevante predominância dos caixilhos quadriculados entre 1989 e 1992. Esses resultados ajudaram a formar um panorama mais claro das casas cotidianas, porém, os dados quantitativos já se mostram insuficientes para ilustrar toda a diversidade das aparências e a riqueza dos significados atrelados a esses projetos.

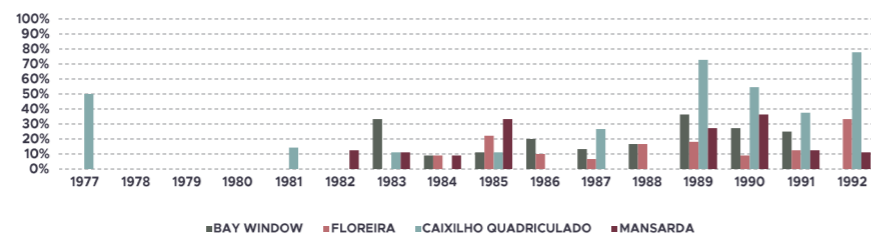


GRÁFICO 3.47. Aplicações nas casas de campo. Fonte: autoral

A sistematização apresentada nesse último subitem não carrega uma intenção de classificação e nem tampouco indica que os demais critérios não mencionados serão descartados. Ruth Zein afirma que “qualquer classificação tem a tendência de eliminar os ruídos que atrapalhariam o plano geral da melodia” (1985a, p.51). Sem querer generalizar a fala da autora para além do contexto em que foi publicado ou, tampouco desmerecer as classificações enquanto recursos metodológicos válidos, nesta tese optou-se por conviver com esses ruídos, aceitando-os de bom grado. Esse mergulho, contudo, foi necessário para traçar com maior segurança os próximos passos.

..... ♦

A segunda parte da Tese, que se inicia a seguir, vem propor algumas das muitas leituras possíveis que o material coletado e analisado poderia proporcionar. Nos próximos capítulos o protagonismo dos gráficos cederá lugar às interpretações dos discursos produzidos pela revista, tomando como eixos temáticos principais as questões do simbolismo da forma e as narrativas que traduzem a atuação e o campo profissional dos arquitetos. Ao leitor que havia se acostumado aos gráficos e tabelas, peço que aceite alguma arbitrariedade na escolha dos projetos que ilustrarão os capítulos seguintes. Sim, porque é necessário que se faça uma seleção para que as argumentações ganhem concretude, mas que, ainda assim se mantenham em escala palatável.

A tese procura ir um pouco além da catalogação das casas pesquisadas; não fosse assim, bastaria finalizá-la por aqui e contar com o banco de dados disponível no site que a complementa – repito, complementa – mas não lhe basta. Daqui em diante as casas serão apresentadas de maneira mais livre e fluida. Esqueçam a imparcialidade fria dos números; nesta segunda parte as escolhas manifestam, mais que tudo, uma opinião. Ao leitor que havia se cansado dos gráficos e tabelas, espero que se regozije com a arbitrariedade das escolhas e desfrute desta segunda parte com quem lê um texto leve, uma crônica, a minha crônica dessa arquitetura cotidiana.

♦

4

4. AS APARÊNCIAS NÃO ENGANAM: AS CASAS DE VERANEIO

Os projetos apresentados na revista “Casa & Jardim” têm na determinação de sua destinação – campo, praia ou cidade – parte importante de sua construção narrativa. A edição 306, de julho de 1980, apresenta uma página inteira dedicada à propaganda de uma edição especial “Projetos e fachadas” (figura 4.1). Trata-se, em verdade, da reprodução da capa desse número extra, que anuncia em caixa alta a presença de opções para cada diferente



FIGURA 4.1. Fonte: C&J 306 p.87.

Ora, a construção imagética da casa de campo não chega a ser novidade na história da arquitetura. No século XIX, mais precisamente em 1833, Loudon publicou a primeira edição de sua “*Encyclopedia of cottage, farm and villa architecture and furniture*” (1846), um robusto volume de cerca de 1.200 páginas abundantemente ilustrado com desenhos de plantas, cortes, fachadas e até mesmo detalhes, além de descrições de projetos tão específicos quanto: “Uma construção em estilo suíço, para um

casal e família; com estábulo e chiqueiro” (LOUDON, 1846, p.44, tradução nossa). A cultura dos manuais e dicionários acabou também se transferindo para o novo mundo, talvez atualizados sob a forma de catálogos. O do norte-americano Andrew Jackson Downing, “*The architecture of country houses; cottages, Farm-houses and Villas*” (1969), publicado originalmente em 1850 e o de Samuel Sloam, arquiteto sediado na Filadélfia, “*Model Architect. Original designs. Cottages, Villas, suburban residences, etc.*” (1852) seguem o mesmo modelo de Loudon, porém acrescentando informações construtivas de cunho pragmático, além de estimativas de custos dos projetos.

Das 633 casas levantadas pela pesquisa que embasa esta tese, em apenas 105 delas não havia menção ao uso, ou seja, cerca de 16,5% do total de projetos. A grande maioria, portanto, não apenas apresenta essa informação, como também procura deixar evidente a sua relação com as definições arquitetônicas, ou mesmo tectônicas, que lastreiam os projetos. Nesse sentido, parece claro haver determinados materiais e elementos, que combinados, conduzem às imagens que melhor definem a “aparência” de cada um dos usos. Uma espécie de “*physique du rôle*” arquitetônico é o que parece melhor definir a maneira como as decisões de projeto terminam por induzir ou reforçar a vocação dos espaços e a identificação simbólica com suas referências arquetípicas, como numa atualização livre do conceito de “caráter”¹, tão caro à arquitetura acadêmica.

1 A questão do “caráter” da arquitetura é esmiuçada em três distintas conceituações propostas por Quatremère de Quincy através de um longo verbete que ocupa cerca de 40 páginas de seu *Dictionnaire historique d'architecture* (1832). A referência feita no texto diz respeito ao terceiro tipo que, segundo o autor, “[...]consiste na arte de imprimir em cada edifício uma maneira de ser tão apropriada à sua natureza ou ao seu uso, que se possa ler por linhas bem pronunciadas o que é e o que não pode ser” (1832, p. 304, tradução nossa). Antes disso, Germain Boffrand teria, segundo Hanno-Walter Kruft, introduzido o conceito de caráter (*caractere*), de forma sistemática, pela primeira vez na teoria da arquitetura (KRUF, 2016, p.298). Boffrand também recomenda que os edifícios expressem sua função: “As diferenças por sua disposição, por sua estrutura, pela maneira como são decorados, devem anunciar ao espectador sua destinação” (BOFFRAND *apud* KRUF, 2016, p.299).

Some-se a isso as licenças poéticas às quais os arquitetos parecem se permitir, principalmente ao projetarem casas de final de semana e férias.

As casas de praia e campo representam uma interessante oportunidade de experimentação com materiais e programa face seu menor compromisso funcional, sua natural disposição ao lazer e divertimento, [...] onde, em compensação, o valor simbólico da moradia assume um papel ainda mais relevante. (ZEIN, 2000, p. 362)

O comentário de Ruth Zein, acima, é um excerto de sua dissertação de mestrado, onde analisa todos os projetos residenciais de Paulo Mendes da Rocha. O contexto diz respeito à notável diferença observada pela autora entre os projetos urbanos elaborados pelo arquiteto e aqueles destinados às residências de veraneio. Em dois² dos 12 exemplares apresentados, o arquiteto, tão fiel às proposições volumétricas características da escola brutalista paulista, chega a fazer uso de uma cobertura de telhado de quatro águas, que Zein relaciona à tipologia da casa bandeirista (ZEIN, 2000, p. 362).

Além de Mendes da Rocha, Vilanova Artigas também se valeu das casas de veraneio para realizar experimentações com técnicas construtivas e materiais não usuais no seu repertório, como destaca Marcio Cotrim (2007, p.511) em sua tese. Nos exemplos elencados pelo pesquisador, destaca-se a utilização de coberturas de barro em duas águas sob as quais todo o – enxuto – programa das casas é resolvido. Os demais materiais, mantidos à vista, não fogem à simplicidade instaurada pelo telhado tradicional. As construções se completam com blocos portantes e estrutura de madeira³.

2 São as casas de Heloísa Alves de Lima e Mota, de 1961 e a Casa na praia de Ilhabela, projeto de 1978. (Cf. ZEIN, 2000, p.364-366)

3 Os projetos referenciados por Cotrim são os da casa da Socióloga Elza Bernardi (p.511), projeto de 1975 construído em Peruíbe; a residência (não construída) para Marcia Nemes Yano, em 1977 (p.512) e a da juíza Julia Romano, desenho de 1980 (p.515).

Em se tratando de residências de veraneio, muitas vezes em locais afastados ou de difícil acesso, o uso da mão de obra e materiais locais também são fatores que terminam por influenciar decisões de projeto. De forma análoga, a diferença entre as dimensões e características dos lotes urbanos e aqueles localizados em regiões periféricas e afastadas dos grandes centros também são condicionantes objetivos das diferenças de partido – para se usar um termo um tanto obsoleto, mas contemporâneo à década de 1980 – adotadas nos distintos programas. Contudo, essa lógica parece ser impactada pelo surgimento dos condomínios de casas, fenômeno intensificado a partir de meados da década de 1970, o que será também explorado a seguir.

4.1 “EU QUERO UMA CASA NO CAMPO”

Quando José Rodrigues Trindade e Luís Otávio de Melo Carvalho, mais conhecidos como Zé Rodrix e Tavito, compuseram a música “Casa no campo”, em 1971, pareciam estar expressando o desejo de cada vez mais brasileiros em buscar uma vida mais tranquila e a possibilidade de ter momentos de desconexão longe dos grandes centros urbanos. Não há dúvida que a situação política do país – viviam-se os anos de chumbo da ditadura militar – está retratada na canção. Luiz Carlos Sá, da dupla Sá e Guarabyra, escreveu um artigo para a “Revista USP” em que comenta sobre a composição:

a música [...] invadiu o imaginário sonhador de toda uma geração incomodada pelo súbito ingresso no país numa escala industrial e capitalista iniciada pela era JK e embalada pela necessidade da ditadura militar de afirmar-se como “progressista” (SÁ, 2010, p.127)

Essa opressão em parte foi gerada por cidades cada vez mais inchadas pelo êxodo rural, que trouxe para as regiões metropolitanas quase 40 milhões de pessoas entre as décadas de 1950 e 70 (CARDOSO DE MELLO; NOVAIS, 1998, p.581), atraídos pelas possibilidades de emprego e melhores condições de vida

que a política desenvolvimentista de JK havia alavancado. Em paralelo a esse movimento, ocorre também

o aparecimento do fenômeno da segunda residência, [que] aconteceu no Brasil na década de 1950, com o desenvolvimento nacional, responsável pela implantação da indústria automobilística, pela ascensão do rodoviarismo, e também pela emergência de novos estratos sociais médios e urbanos que, aos poucos, começariam a incorporar entre os seus valores socioculturais a ideologia do turismo e do lazer (RIBEIRO; OSÓRIO; BUSCIOLI, 2014, p. 81).

O arquiteto e crítico Oriol Bohigas, comentando sobre esse assunto também reforça o quanto “a instituição do veraneio é uma consequência pura e natural das grandes acumulações urbanas, com todos os seus problemas não resolvidos” (BOHIGAS, 1969, p. 83).

Em relação às casas publicadas na “Casa & Jardim”, as de veraneio – incluindo as de campo e de praia – suplantam as casas urbanas, como se vê no diagrama de barras (gráfico 4.1), a partir do ano de 1987, embora em 1986 já apresentassem uma equivalência quantitativa. É possível especular sobre uma tendência de verticalização, o que é corroborado pela série histórica dos dados relativos ao tipo de domicílio dos censos de 1980, 1991 e 2000. Apesar de a

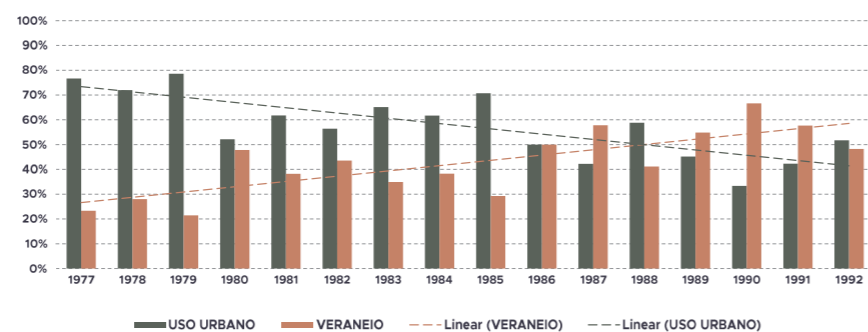


GRÁFICO 4.1. Comparação entre residências urbanas e de veraneio. Fonte: autoral.

grande maioria dos brasileiros morar em casas – 93, 91 e 89% da população, respectivamente, verifica-se uma leve tendência de queda entre aqueles anos, acompanhada pela também discreta

elevação dos percentuais de habitantes de apartamentos, de 7, 9 e 10% em 1980, 91 e 2000 (ALVES, 2004, p.24).

Diante dos objetivos da tese, contudo, mais importante que desvendar possíveis motivos para o incremento da publicação de casas de veraneio nas páginas da “Casa & Jardim”, parece ser investigar o quanto as narrativas criadas pela revista alimentam a mítica da “casa de campo” e de sua imagem idealizada. A associação a alguns valores se repete com frequência nos textos e nos títulos das matérias das casas de veraneio. Dentre as 20 ocorrências dos termos “rústico(a)” e “rusticidade”, apenas seis fazem referência a casas urbanas, semelhante ao que ocorre com “natural” ou “natureza”, em que 15 das 18 menções ocorrem nos títulos das casas de campo ou praia. Outras palavras como “conforto”, “simplicidade”, “aconchego” e “tranquilidade”, igualmente aparecem com mais frequência nas descrições dos imóveis de férias.

A associação aos ideais de simplicidade e natureza fica clara nos refrãos de Rodrix e Tavito:

[...]Eu quero uma casa no campo
 Onde eu possa ficar do tamanho da paz
 [...] Eu quero carneiros e cabras
 pastando solenes no meu jardim
 [...] Eu quero plantar e colher com a mão
 [...] Eu quero uma casa no campo
 Do tamanho ideal, pau-a-pique e sapê
 (RODRIX; TAVITO, 2021)

Referências semelhantes povoam também as descrições dos projetos nas páginas da revista “Casa & Jardim”. As aparências dessas casas parecem refletir um certo ar nostálgico que busca, na simplicidade de materiais e elementos, se reconectar com um passado rural. O dicionário Houaiss define “rústico” como “relativo ao campo, à zona rural; próprio da vida no campo; rusticano”, mas também como “sem acabamento; que aparenta simplicidade [...], ou ainda de algo “feito ou arranjado de forma

a aparentar rusticidade”. Essa definição corrobora a ideia que parece ser reforçada pela revista, de que há determinados materiais, cuja combinação e tratamento refletem com maior eficácia esse imaginário. A madeira parece ser um desses e está presente na maior parte das casas que são apresentadas como “rústicas” nas matérias e reportagens.

Apesar de a origem do termo estar relacionada à vida rural, a sua utilização se estende - e nesse caso, principalmente, através das analogias que são construídas a partir dos materiais e características formais e/ou construtivas - às moradias de praia e, em alguns casos, até mesmo às urbanas. Nesta seção estarão organizados os projetos de veraneio - campo ou praia - que se afinam com o ideário de despojamento anteriormente anunciado por algumas palavras-chave recorrentes. Além da madeira, já mencionada, os tijolos aparentes, as alvenarias pintadas, os grandes telhados cerâmicos de beirais extensos que formam alpendres generosos e as varandas dão o tom dos projetos apresentados a seguir, a aparência comum que lhes une.

A pequena casa de campo projetada por Carlos Bratke, que aparece na edição 321, de outubro de 1981, é um exemplo da utilização da madeira dentro do objetivo de conferir simplicidade e rusticidade à arquitetura. O trecho da reportagem que detalha

os materiais utilizados apresenta um título destacado em negrito com o texto: “Acabamento rústico”. A descrição explica que “a estrutura do telhado foi feita com troncos de eucalipto, [...] em lugar de caibros na estrutura foram usadas tábuas de pinho colocada na vertical” (C&J 321, p.50). No corte do projeto, o arquiteto se preocupa em indicar tais elementos na cobertura (figura 4.2).

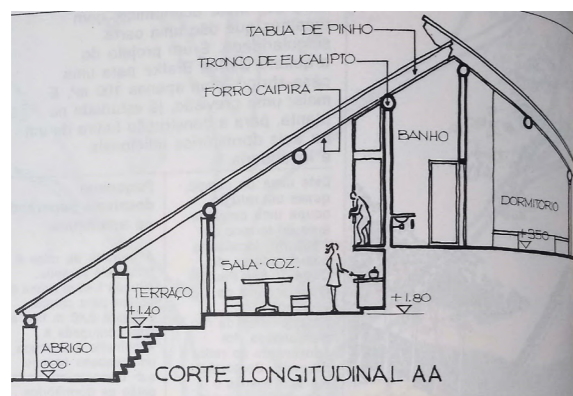


FIGURA 4.2. Fonte: C&J 321 p.48

Na página de abertura da matéria, o desenho em perspectiva é complementado por um cenário que evoca também a ideia

de integração com a natureza circundante (figura 4.3).

Na edição 272, de setembro de 1977, encontra-se publicada uma casa de praia construída na cidade de Angra dos Reis, no litoral do Rio de Janeiro. O projeto é de Claudio Bernardes⁴ (figura 4.4) e o texto da reportagem enfatiza a presença da madeira e ainda a associa a outros materiais: “Nas fachadas, o tijolinho, a madeira e amplos panos de vidro se alternam, em composição rústica [...]. A cobertura, em capa e canal, tem duas águas e amplo beiral.” (C&J 272, p.111). Na fachada posterior, a combinação de tijolos crus com a estrutura de madeira roliça aparente, parece sugerir uma interpretação atualizada do pau-a-pique da casa de campo da canção de Rodrix e Tavito.

Na edição 325, de fevereiro de 1982, o arquiteto Miguel Juliano publica o projeto de uma casa de praia no “caderno arquitetura”. O texto enfatiza a ideia de rusticidade e simplicidade, que se traduz numa planta quadrada, circundada por varandas e coberta por um telhado cerâmico em quatro águas (figura 4.5), tal como no projeto de Paulo Mendes da Rocha, que Zein associou à tradicional casa



FIGURA 4.3. Fonte: C&J 321 p.46-47



FIGURA 4.4. Fonte: C&J 272 p.110-111



FIGURA 4.5. Fonte: C&J 325 P.38-39.

4 Apesar de estar identificado como arquiteto na reportagem, sabe-se que Claudio Bernardes, filho de Sergio Bernardes, não concluiu a sua graduação em arquitetura. Apesar disso, até sua morte prematura no ano de 2001, manteve um escritório ativo em sociedade com o arquiteto Paulo Jacobsen.

bandeirista (2000, p.362). Um trecho da matéria enfatiza a adequação dos materiais e soluções construtivas propostas pelo arquiteto ao conceito idealizado para a residência: “Em toda a casa, a rusticidade do acabamento é perfeitamente adequada à paisagem e às suas funções específicas” (C&J 325, p.42). Os materiais utilizados mais uma vez aparecem relacionados à condição litorânea do projeto. Alvenarias portantes caiadas, piso de tijolos e a cobertura sustentada por pilares feitos de troncos de árvores da região sem beneficiamento remetem à simplicidade caiçara, presente em muitas das casas de veraneio mostradas na revista, especialmente naquelas implantadas no litoral. A representação da rede na varanda parece comparecer como metáfora da possibilidade de descanso que a casa oferece.

Não foi apenas Paulo Mendes da Rocha que se permitiu adotar soluções tradicionais nos projetos de veraneio. Gregori Warchavchik, autor da primeira casa moderna construída no Brasil, lançou mão de uma referência imagética de extrema rusticidade ao projetar o pavilhão de praia da Sra. Jorge Prado, em 1946, no Guarujá (MINDLIN, 1999, p. 51). Além da utilização dos tijolos comuns, a cobertura é de sapê e o piso mescla toras de madeira numa base cimentada. O telhado, que se estende formando uma varanda coberta é apoiado também por toras rústicas de madeira.

A edição 340, de maio de 1983, reserva seis páginas da revista “Casa & Jardim” – um espaço bastante generoso – para apresentar uma casa que não foi projetada por um arquiteto e sim por um publicitário. É o que o texto de apresentação enfatiza logo na primeira página da matéria: “A partir do balcão de uma loja de armários, o publicitário Mauro Morini desenvolveu a sua acolhedora casa de campo. [...]” (C&J 340, p.84). A decisão de incluí-la nesta seleção partiu da ideia de verificar qual seria a leitura de uma casa de campo definida como rústica, pelos olhos de um leigo. Além disso, o projeto vem introduzir os materiais de demolição ao rol de elementos capazes de emprestar um ar singelo às residências. Além do balcão, que é protagonista do desenvolvimento do projeto, as esquadrias também são reaproveitadas nesta residência.

A utilização de materiais de demolição se notabilizou na chamada “arquitetura do pau velho”, ideia já pincelada no terceiro capítulo desta tese. Apesar disso, parece oportuno retomá-la no contexto do que está sendo agora desenvolvido. O movimento assim apelidado partiu da observação da produção de um determinado grupo de arquitetos mineiros que passaram a se valer dos insumos retirados do desmonte de antigas fazendas para a construção de novas residências (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 228). Não apenas a reciclagem caracteriza essa arquitetura – como bem pontua Ruth Zein, “o número de fazendas demolíveis é limitado” (1985b, p.104). Esse “modo de fazer arquitetura” (p.104), como prefere a mesma autora, acaba apresentando uma fisionomia comum que se caracteriza pelo uso de materiais como madeira, pedra e tijolo associados a técnicas construtivas tradicionais e grandes telhados (p.104). Ora, tratam-se dos mesmos ingredientes identificados pela pesquisa, na receita das casas de campo rústicas e despojadas que vem sendo apresentadas nesta seção.

Olhando com atenção a pequena fotografia que mostra o volume da residência (figura 4.6), vê-se que a casa do publicitário não foge a essa descrição. Trata-se de um volume prismático simples, coberto por um telhado de duas águas com a cumeeira descentralizada. Internamente, os tijolos pintados em branco da fachada convivem com algumas vedações em que o material foi deixado aparente, arrematados por vergas e vigas em madeira lavrada, que também se repete nos pilares. A legenda reafirma a adequação dos materiais à proposta despojada: “Telha-vã e acabamento em tijolos pintados e ao natural fazem a atmosfera rústica e muito acolhedora da sala” (C&J 340, p.84).

O revestimento de piso em lajotas cerâmicas – chamado de “lajotão” na matéria - e os elementos de demolição também são mencionados como complementares à construção da imagem de



FIGURA 4.6. Fonte: C&J 340 P.84-85



FIGURA 4.7. Fonte: C&J 340 P.88-89

rusticidade da casa. A reportagem não contém desenhos, de modo que a distribuição espacial não fica clara, mas é possível perceber em outro conjunto de fotografias (figura 4.7) que o acesso principal ocorre a partir de um alpendre – que como no projeto de Miguel Juliano, também dispõe de uma rede. A cobertura de sapê, quase em tradução literal da

música de 1971, aparece nas proximidades da residência principal, no quiosque que abriga uma churrasqueira.

A observação dessa residência confirma a associação daqueles materiais e elementos que fazem parte da construção imagética de uma casa de campo para o senso comum. A presença das varandas parece ser outro elemento fortemente plasmado no imaginário popular. O trecho abaixo é retirado de uma pesquisa que investigou a visão idealizada que os moradores da cidade possuem em relação às residências de veraneio. Nela, a autora, a jornalista Gislene Silva, vai fazer essa pergunta entre os leitores de uma publicação também destinada ao grande público, a revista “Globo Rural”. A resposta que encontra se resume na seguinte descrição:

A casa de campo com que sonham os leitores será erguida com simplicidade, em tijolinhos à vista ou no modelo pré-fabricado com madeira. Os móveis, também de madeira, serão em estilo colonial, confirmando a rusticidade tão procurada. **Os sonhadores com um refúgio no campo querem ainda uma varanda circundando a casa, [...].** Espera-se que a casa no campo seja o melhor dos aconchegos. (SILVA, 2009, grifos nossos.)

No projeto do arquiteto Nilson Delai, uma casa de praia em Santa Catarina publicada na edição 354, de julho de 1984, a varanda não circunda a residência, mas está presente em toda a sua

extensão, uma vez que os espaços são distribuídos de forma longitudinal. Desse modo, todos os setores – à exceção das dependências de funcionários – se abrem para uma extensa varanda alpendrada que ocupa todo o comprimento do volume, como se vê na planta baixa que acompanha a matéria (figura 4.8). Os materiais seguem o mesmo repertório com estrutura em madeira, telhado cerâmico pouco inclinado, paredes rebocadas e pintadas em branco (figura 4.9). No alpendre, mais uma vez aparecem as redes que, nesse caso, estão presentes também no desenho da planta.

Embora de forma diferente, a simplicidade também está representada na casa de campo projetada por Seavers e Póvoa arquitetos associados, que ilustra a edição 358 da revista “Casa & Jardim”, de novembro de 1984. Já no título da matéria, a permeabilidade da proposta é enfatizada: “Clara e arejada, aberta à natureza”. O texto de abertura reforça a ligação entre os elementos arquitetônicos e a “aparência” singela de casa de campo: “Com jardim extenso e bem planejado, muitas varandas e janelões até o chão, esta casa é um convite à vida no campo” (C&J 358, p.64). A existência de um projeto de arquitetura quase passa despercebida (figura 4.10), fazendo parecer que a casa poderia ter estado sempre naquele local.



FIGURA 4.8. Fonte: C&J 354 p.54-55



FIGURA 4.9. Fonte: C&J 354 p.52-53



FIGURA 4.10. Fonte: C&J 358 p.64-65

Ela não tem a afetação do excesso de desenho e os materiais acompanham e reforçam essa ideia mesclando tijolos aparentes pintados em branco com alvenarias caiadas. Até mesmo a composição e o enquadramento da fotografia que ilustra a reportagem ajudam a construir a sensação de ócio despreocupado. O grande telhado de uma água se destaca entre o céu muito azul e a base verde que confunde o gramado com a piscina. Mais uma vez as redes aparecem como elemento adicional na construção narrativa. Materiais e discursos semelhantes se repetem em muitos projetos de veraneio apresentados na revista “Casa & Jardim”, como por exemplo, na proposta dos arquitetos Lebois, De Rogatis & Michaelis para uma residência de fim de semana publicada em março de 1986, na edição 374.

Nesse projeto, a madeira é mais uma vez apresentada como protagonista, o que é reforçado pelo título que anuncia: “Na casa de campo, madeira como elemento principal” (C&J 374, p.134). No desenho em perspectiva, um telhado simples, pouco inclinado e alpendres reforçam o imaginário comum que vem sendo apresentado (figura 4.11) e enfatizado pelos textos das matérias. Sempre muito adjetivados, parecem querer transportar o leitor

para aquele cenário e não se furtam em fazer associações diretas, como o da descrição que acompanha o projeto em tela. Além do título, o memorial ainda destaca que a “madeira foi o elemento mais utilizado [...]” e que “as paredes foram executadas em alvenaria de tijolos revestidos com argamassa e pintura no acabamento” e logo em seguida pontua que “a combinação destes materiais com os

espaços internos e externos cria uma arquitetura funcional e ao mesmo tempo acolhedora” (C&J 374, p.134).

A adequação do projeto às condições de canteiro – utilizando materiais e mão-de-obra locais – aparecem na “aconchegante casa térrea” (C&J 375, p.96) projetada pelo arquiteto Eduardo

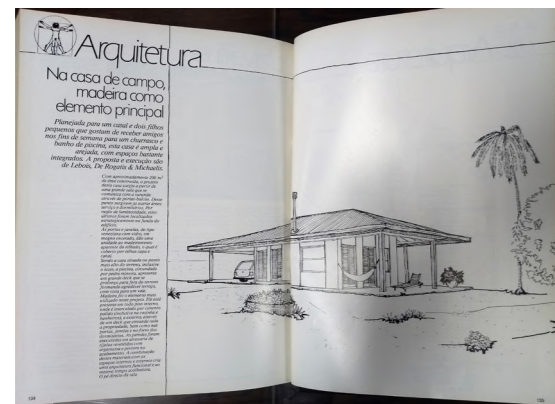


FIGURA 4.11. Fonte: C&J 374 p.134-135

Freua e publicada no “caderno arquitetura” da edição 375, de abril de 1986 (figura 4.12). A justificativa para tal escolha é apresentada como sendo uma solicitação do proprietário para que fossem evitados materiais dispendiosos. A casa, tal como descrita, “é totalmente construída em tijolo aparente comum e madeira no forro, estrutura, pisos e caixilharia. Parte do mobiliário é fixa em concreto aparente [...]” (C&J 375, p.97). São novamente os materiais crus, em seu estado natural que conferem despojamento e rusticidade ao projeto. A menção ao mobiliário fixo é digna de nota e é uma solução recorrente nessas casas de veraneio, como se a simplicidade tectônica se estendesse aos espaços internos, mimeticamente se transformando em sofás, bancadas e estantes, numa organização espartana em que nada está em excesso.

É interessante perceber como a revista ajuda a reforçar determinadas escolhas não apenas de maneira subliminar, mas também de forma ostensiva. Na edição 279, de abril de 1978, na seção de cartas dos leitores, Manuel Gaspar Motta pede orientação sobre como mobiliar os quartos e salas com camas, sofás e mesas feitos em alvenaria para montar um hotel com elementos rústicos. A resposta da redação reitera a pertinência da escolha afirmando que “os móveis construídos em alvenaria, quer para o quarto, quer para a sala, representam realmente uma solução bastante prática e que vai muito bem para ambientes rústicos” (C&J 279, p.8).

A casa de praia projetada pelo arquiteto Alexandre Caldas Menezes e publicada em um encarte especial da edição 377, de junho de 1986, não apresenta nenhuma novidade em



FIGURA 4.12. Fonte: C&J 375 p.96-97



FIGURA 4.13. Fonte: C&J 377, Encarte, n.p.

relação ao repertório de materiais e elementos já consolidado através dos projetos apresentados anteriormente – grandes telhados cerâmicos desprovidos de forros nos espaços internos, madeira, alvenarias brancas (figura 4.13). No entanto, chama a atenção o parágrafo apresentado no *lead* reproduzido a seguir:

“O arquiteto Alexandre Caldas Menezes projetou uma casa simples, com materiais de fácil manutenção, e que se destaca principalmente como sendo uma casa de veraneio, ou seja, despojada do luxo que marca as residências das cidades.” (C&J 377, n.p.)

A percepção dessa precariedade aparece evidenciada através do relato com o qual o arquiteto e crítico catalão Oriol Bohigas ilustra o que entende por uma construção de veraneio. Em um texto publicado em 1969, ele argumenta que:

[...] as condições físicas podem cair a limites inacreditáveis e a decência decorativa muitas vezes não existe. Todos nós conhecemos casas de veraneio familiares onde o mobiliário é o que sobrou das sucessivas benfeitorias da casa da cidade. [...]

Mas, é preciso reconhecer, naquela típica casa de veraneio, duas vantagens inquestionáveis: a sua localização urbana e a sua confortável falta de representatividade. (BOHIGAS, 1969, p.62, tradução nossa)

É essa “falta de representatividade” a que Bohigas se refere que parece deixar em patamares muito próximos a casa que não é projetada por um arquiteto – pode-se dizer, talvez, mais próxima de uma manifestação vernacular – e os demais projetos mostrados até aqui. O que parece estar por trás disso é uma certa humildade ao reconhecer que o protagonismo não está na arquitetura propriamente, que sem grandes esforços estruturais ou compositivos, aceita seu papel coadjuvante na narrativa do veraneio. Essa simplicidade aparece, mais uma vez, no projeto de Carlos Eduardo Dalfré, para uma pequena casa de campo publicada na edição 387, de abril de 1987 (figura 4.14).

O despojamento se manifesta, novamente, através dos materiais naturais e da volumetria discreta. Os tijolos aparentes que fazem os fechamentos e também o mobiliário fixo da área social; a madeira que comparece na estrutura, forros e caixilhos; o alpendre, o telhado, enfim, não há nada que não seja muito familiar ali. E é essa cômoda



FIGURA 4.14. Fonte: C&J 387 p.118-119

identificação o que realmente parece importar para esses projetos. Essa “atmosfera doméstica instantaneamente reconhecível pelas suas características comuns e humanas” (RYBCZYNSKY, 2002, p. 234) é uma das formas com que Witold Rybczynski define a ideia de conforto no seu livro, “Casa. Pequena história de uma ideia” (2002). Esse desejo de identificação é também o que está por trás de textos como: “esse espaço funciona como área de lazer, onde a família reúne-se com amigos e pode desfrutar da privilegiada vista panorâmica” (C&J 387, p.118), que acompanha a descrição da varanda ainda no projeto de Dalfré. Ao que parece, essa estratégia narrativa transporta os usuários/ leitores para dentro dos espaços projetados, reforçando a familiaridade de suas soluções.

A entrada nos anos 1990, contudo, traz uma atualização sutil da aparência das construções de veraneio desse tipo. Ainda que se mantenha o mesmo vocabulário de materiais e elementos, eles parecem se amaneirar, como que, por vezes, apresentando uma versão excessivamente estilizada do “rústico”, originalmente relacionado ao despojamento rural. Em paralelo, a própria ideia de conforto ganha um significado mais físico e menos transcendente, se distanciando, portanto, da precariedade ingênua exaltada por Bohigas. O projeto publicado na edição 425 de junho de 1990, da autoria de Claudio Kalemback e Paulo Peng len, é apresentado com o seguinte título: “Rusticidade e conforto definem a casa de montanha” (C&J 425, p.73).



FIGURA 4.15. Fonte: C&J 425 p.72-73

abre a reportagem (figura 4.15), uma imagem da casa emoldurada pela vegetação reafirma a relação pretendida. Repetem-se os ingredientes e o resultado é uma casa em estrutura de madeira aparente, com vedações em alvenaria pintada em branco e uma chaminé em pedra que intercepta o telhado. A imagem beira a representação infantil de uma casa, com uma pavimentação irregular em seu exterior e suas portas encaixilhadas.



FIGURA 4.16. Fonte: C&J 425 p.74-75

deslocado do eixo para compor com o elemento vertical formado pelo volume da lareira, revestido em pedra. As imagens internas (figura 4.16) da casa representam a antítese da definição de Bohigas. Há muito conforto nos móveis e estofados num *layout* que se percebe como tendo sido cuidadosamente estudado.

O texto do *lead* destaca o desenho dos telhados e também a utilização dos materiais naturais, com o objetivo de produzir uma determinada aparência: “Em espaços idealizados para proporcionar conforto e aconchego, optou-se por elementos rústicos, como pedras e madeiras, compondo um visual harmonioso com a natureza” (C&J 425, p.72). Na página dupla que

Mas, olhando com atenção, o que se percebe é que essa pretensa inocência, inerente a um abrigo na montanha, tenta escamotear toda a intenção plástica e compositiva que transparece no projeto. Um olhar mais atento percebe que ela se deixa revelar nas águas da cobertura que se encaixam e se estendem, no pequeno telhado de duas águas que protege e demarca o acesso – ligeiramente

Quase não é possível enxergar o material das alvenarias, ora encobertas por tecidos, lambris de madeira ou pedras. Todo o cenário é meticulosamente preparado para evocar uma espécie de rusticidade temática que, genuinamente, não existe. Os espaços interiores, que são projetados por Maurício Nóbrega e Bárbara Cole, de acordo com a reportagem, mostram ainda poltronas estampadas por motivos equestres – tema que se confirmam nos demais objetos decorativos. A dupla de arquitetos carrega nas tintas da caracterização e definitivamente afastam esse projeto da casa de campo plasmada no imaginário dos leitores da revista “Globo Rural” ou dos compositores da canção que dá título a esta seção.

A casa de praia publicada na edição 436, de maio de 1991, também se desvia da ideia de despojamento austero, apesar de o título da matéria, “Modelo de arquitetura rústica e econômica” (C&J 436, p.37), insinuar tal característica. À primeira vista, o que se vê no projeto de Reynaldo Calles – localizado em Ilha Bela, São Paulo –, é a já conhecida combinação de elementos em madeira maciça com peças de demolição e telhado cerâmico. A novidade fica por conta do acabamento das fachadas, que aparecem na cor amarela. A pintura em si, no lugar da caiação ou ao menos do acabamento em tinta sem pigmento, desmonta parte da autenticidade rudimentar presente em projetos de anos anteriores. A referência ao “estilo country”⁵, presente no texto descritivo, parece evocar mais uma vez um cenário que necessita ser ratificado através dos elementos de decoração interior. Pouco se vê da arquitetura nas imagens que ilustram a matéria – o que não parece ser um descuido.



FIGURA 4.17. Fonte: C&J 436 p.38-39

O foco parece estar mesmo no espaço interno (figura 4.17) e é nele que se observa também a faixa de

5 O termo “country” é definido pelo dicionário Houaiss como: “ligado à vida rural americana (diz-se de atividade, estilo, mobiliário etc. inspirado no referido modelo)”.

cerâmica que, na cozinha, pretende emular um conjunto de forno e fogão a lenha – mas que, na verdade, apenas emoldura um eletrodoméstico industrializado. A bancada de madeira ao lado, que a reportagem se apressa em esclarecer ter sido adaptada de um carro de boi, parece funcionar como um “ready-made” às avessas no jogo semântico cada vez mais sofisticado. A legenda da imagem ainda reforça a associação dos materiais às características do projeto: “amplas janelas com estrutura de dormentes preservam a bela vista. [...] Esses elementos conferem **rusticidade** ao ambiente de estar, formado por sofá xadrez, cadeira de vime, objetos em estilo country[...]” (C&J 436, p.39, grifo nosso.). O que parece é que todos esses elementos cuidadosamente escolhidos e a forma como são minuciosamente descritos se unem em uma construção narrativa que é, ao mesmo tempo, textual e imagética.

O que esses projetos parecem mostrar é uma adaptação do que se espera de uma casa de veraneio. E, embora eles se mantenham fiéis à combinação de madeira com alvenarias pintadas, telhados cerâmicos e varandas – que seguem “representando” a rusticidade –, essa representação necessita de cada vez mais camadas que atualizem os ideais de conforto e de lazer. Isso vai sendo traduzido nos projetos através de um certo desejo de refinamento, redundando, por vezes

numa precariedade falseada. A propaganda da telha Tégula traduz com precisão essa ideia ao oferecer ao mercado consumidor uma telha “de aparência envelhecida” (figura 4.18). Ora, por que “sair à procura de telhas velhas, que custam caríssimo e estão sujeitas à decomposição e delaminação” é o que diz o anúncio. Em outras palavras, por que sacrificar o conforto de uma

cobertura estanque e resistente se é possível simular a passagem do tempo com um produto seguro e industrializado?



FIGURA 4.18. Fonte: C&J 452 p.96-97.

Essa lógica acaba interferindo nas estratégias e operativas arquitetônicas. Do arquiteto, passa a ser solicitada uma atitude mais enfática em relação ao projeto, na medida em que se rejeita o anonimato da intervenção. Nesse sentido, os materiais e texturas deixam de traduzir uma rusticidade em si – autêntica –, e passam a se combinar, de forma consciente, para gerar uma representação daquela rusticidade. A casa publicada no “caderno arquitetura” da edição 452 de setembro de 1992, ilustra adequadamente o argumento acima. O texto que a apresenta chega a mencionar um “estilo rústico, caracterizado pela madeira lavrada em diversos elementos” (C&J 452, p.96).

Porém, em seu projeto, o arquiteto Márcio Cantarelli (figura 4.19) parece realmente fazer uso desses elementos como estilemas aplicados sobre um desenho que denuncia mais intenções compositivas do que caberiam, de fato, numa simplória construção rural. Tal propósito transparece

no volume prismático que articula os telhados, no pé direito duplo, evidenciado pelas esquadrias divididas em pequenos caixilhos e também nos elementos em “maçaranduba lavrada [que] destaca[m] pilares, estrutura aparente do telhado, corrimãos, parapeitos e batentes” (C&J 452, p.97). No desenho em perspectiva, as plantas que aparecem sob duas seteiras que iluminam a sala de jantar, têm a metade de um tronco escavado como suporte, completando o “diorama” de despojamento e rusticidade que o arquiteto parece querer evidenciar.



FIGURA 4.19. Fonte: C&J 452 p.96-97.

Mas, e o pau-a-pique, a precariedade, o improvisado? A simplicidade monástica que propiciava experimentar um modo de vida diferente do que era imposto pela cidade grande. Onde ficou a “confortável falta de representatividade” referida por Oriol Bohigas? Mais de dez anos separam os franciscanos móveis de

alvenaria sugeridos ao leitor que queria construir um hotel em “estilo rústico” e a hiperbólica decoração repleta de estofados volumosos assinada por Bárbara Cole e Maurício Nobrega. Ao que parece, a casa de veraneio foi sendo domesticada – e aqui a palavra se aplica em seu sentido primitivo – como resultado da sujeição dos espaços aos anseios civilizatórios de seus moradores (ou seria dos arquitetos?). De todo modo, são os anos 1990, talvez já não se estranhe o progresso e o ritmo urbano acelerado. O período mais duro da ditadura – que induzia a um descolamento da realidade em busca de um passado não hostil – está cada vez mais distante no tempo e na memória. Parece que a cidade já não oprime tanto, tal como na melodia de Gil e Caetano, o “difícil começo” foi superado e já se pode “curtir numa boa” nas casas de veraneio, sem abrir mão do conforto da cidade.

4.2 ROMANCE E FANTASIA: A CASA DE VERANEIO COMO CENÁRIO BUCÓLICO

Há um outro tipo de casa de veraneio – nesse caso, principalmente de campo – que comparece amiúde nas páginas da revista “Casa & Jardim”, especialmente a partir da década de 1980. Nas narrativas que a acompanham, com alguma frequência é também identificada como “rústica” e embora os materiais sejam basicamente os mesmos – alvenarias de tijolos, telhados cerâmicos, madeira e alvenarias pintadas – sua “aparência” difere daquelas apresentadas na seção anterior. Nessas casas, os tijolos aparentes são mais frequentes que as alvenarias pintadas e, nesse último caso, mais raramente a pintura é branca. A madeira é mais utilizada em acabamentos, esquadrias e pisos, do que na estrutura. No lugar dos generosos alpendres, aparecem as janelas projetadas tipo *bay-window*. As lareiras e suas chaminés são importantes pontos de atenção e, junto com as floreiras e as coberturas de inclinações agudas, muitas vezes acrescidas de mansardas e águas furçadas, formam a imagem idílica dessas residências.

Suas matrizes imagéticas parecem menos atreladas às características de nossa arquitetura vernacular – tal qual parece

ser a referência das singelas casas de campo “de pau-a-pique e sapê” - e mais próximas de certa nostalgia romântica pitoresca. Uma reforma publicada na edição 272, de setembro de 1977 (figura 4.20), ilustra com precisão esse ponto, na medida em que apresenta



FIGURA 4.20. Fonte: C&J 272 p.82-83

justamente a transformação de uma típica construção vernacular rural em uma espécie de colagem de elementos que lhe emprestam ares românticos. Apesar de a volumetria manter-se a mesma, a empena do telhado recebe um forro em tábuas de madeira verticais – finalizadas em bordas semicirculares, como que formando um rendilhado.

A janela, apesar de preservar a mesma proporção, recebe um conjunto de esquadrias de guilhotina com pequenos caixilhos envidraçados e uma veneziana externa que abre para fora. Uma floreira arremata sua parte inferior, enquanto um elemento aplicado sobre o conjunto parece simular uma bandeira arqueada inexistente. Embora não se trate de um elemento arquitetônico, não se deve desconsiderar o papel que a cortina franzida desempenha nessa construção narrativa romântica. O mesmo pode ser dito sobre a vegetação circundante. A apresentação deste projeto se limita à página dupla reproduzida acima, de modo que não há explicações adicionais e nem mesmo a autoria da reforma é anunciada. Desse modo, não é possível entender o contexto e nem mesmo o lapso temporal transcorrido entre as fotografias que mostram o “antes e depois”, no entanto, chama atenção a mudança no porte do entorno vegetado.

Não fosse uma reportagem do ano de 1977, seria possível

especular acerca de uma intervenção digital na fotografia. Por outro lado, Beatriz Colomina já mostrou, em artigo publicado na revista “Assemblage” (1987), que Le Corbusier costumava manipular as imagens de seus projetos publicados na “L’Esprit nouveau”, ainda na década de 1920. O curioso nesse caso é que o arquiteto franco-suíço lançava mão do recurso para retirar elementos que considerava conflitantes com seus projetos ou que pudessem distrair a atenção de sua arquitetura (COLOMINA, 1987, p.12). Colomina, nesse artigo, apresenta em detalhes as mudanças identificadas nas imagens da Villa Schwob, projeto de Le Corbusier de 1916, publicado em 1921, como na reprodução a seguir:

Le Corbusier aplicou “air brush” nas fotografias da Villa Schwob para adaptá-la a uma estética mais “purista”. [...] Ele encobriu a pérgula do pátio [...], e limpou o jardim de qualquer crescimento orgânico ou objetos que pudessem causar distração (arbustos, trepadeiras e a casa de cachorro). [...] Le Corbusier **descartou tudo o que havia de pitoresco e contextual** nesta casa [incluindo] a eliminação de qualquer referência ao próprio local [...] (COLOMINA, 1987, p.12, grifo nosso, tradução nossa).

No caso da reforma publicada na revista “Casa & Jardim”, não é relevante descobrir se a imagem foi efetivamente manipulada ou não, mas é sintomático observar como a arquitetura estabelece uma relação de dependência com o seu entorno – e com os elementos significativos que lhe são incorporados – em especial, com a função complementar que a vegetação parece assumir na montagem do “cenário” que ilustra o projeto. Nesse sentido, trata-se da adição de elementos pitorescos, e não da subtração almejada por Le Corbusier, segundo a leitura de Colomina.

O conceito de pitoresco, que remonta ainda ao século XVIII, é definido por Peter Collins como

[...] a ideia estética mais importante já exercida pela Inglaterra sobre a arquitetura europeia [...]. Deriva essencialmente do gosto inglês por paisagens naturais e, por extensão, de seu gosto por pinturas

de paisagens naturais, [...] daí o termo pitoresco. (COLLINS, 1965, p.49, tradução nossa).

Essa ideia, que vai resultar nos jardins românticos ingleses, acaba atingindo a arquitetura através de sua ligação com a pintura e a literatura, como bem argumenta Collins, em especial no que diz respeito às construções rurais. De acordo com o autor, as pinturas de paisagens italianas do século XVII, incorporavam aos seus cenários reconstruções e ruínas de antigos templos e também rústicas edificações características do interior do país (COLLINS, 1965, p.51). Essas referências teriam impactado na configuração estética das “villas”⁶, além de abrir caminho para os revivalismos e historicismos que viriam caracterizar o final do século XVIII e o início do XIX, em especial as referências medievais, góticas e renascentistas.

Antes que essa breve incursão histórica⁷ possa parecer uma tergiversação vazia, o que interessa aos argumentos que serão tratados nessa seção é pontuar a persistência das referências românticas nos projetos de casas retratados pela revista. O sentimentalismo, os significados, a fantasia e todas as associações metafóricas que a arquitetura moderna pretendeu eliminar – e que fica claro nos “apagamentos” que Le Corbusier realiza nas fotografias de seus projetos – parecem ter permanecido no imaginário comum mais do que os pioneiros gostariam.



FIGURA 4.21. Fonte: C&J 308 p.22-23

⁶ Loudon a define como uma residência de campo com um agradável jardim (LOUDON apud COLLINS, 1998, p. 42)

⁷ A noção de pitoresco é abordada por Collins dentro do capítulo que trata do Romantismo (COLLINS, 1965, p. 21-60). Walter Hanno Krufft também desenvolve o conceito no capítulo 20 de seu “História da teoria da arquitetura”, onde trata da teoria da jardinagem (2016, p.553), mas também retoma a ideia, já a relacionando ao romantismo, ao longo do capítulo 23 (2016, p. 575).



FIGURA 4.22. Fonte: C&J 308 p.25

E essas referências não aparecem apenas nos projetos de residências de campo, mas também na apropriação que a propaganda faz dessa imagem idealizada. A empresa Rhodia⁸, em um anúncio do tecido sintético “tergal”, se apropria da imagem romantizada de uma pequena casa (figura 4.21) em tijolos aparentes, mansarda, janelas com caixilhos quadriculados, além das trepadeiras que sobem pela fachada. Na página seguinte, uma fotografia aproximada da janela mostra uma cortina semelhante àquela que aparece na reforma de 1977 (figura 4.22). Uma matéria publicada na edição 305, de junho de 1980, descreve a arquitetura

encontrada em Blumenau, resultado da colonização alemã. O texto detalha o interior das casas e, na ausência de uma imagem ilustrativa, procura construir uma narrativa envolvente – quase romanceada –, que aponta esse elemento decorativo como protagonista: “[...] a copa está totalmente integrada ao estar, **com suas cortinas transparentes e curtas, apanhadas de lado em xale, dando um ar bem romântico**, completado pelas violetas [...]

que ocupam os beirais da janela” (C&J 306, p.69, grifos nossos.).



FIGURA 4.23. Fonte: C&J 303 p.86-87

Apesar de estar localizada na praia, a casa projetada por Pepe e Clara Asbum (figura 4.23), não segue a inspiração caiçara verificada nos projetos costeiros apresentados na seção anterior. Diferente disso, o texto da matéria a apresenta como “um chalé suíço, mas todo concebido para um clima

8 Multinacional da Indústria química que atua no Brasil em diferentes frentes.

tropical” (C&J 303, p. 89). Talvez a distância do litoral – a reportagem fala em cerca de um quilômetro – e a implantação junto à montanha, em um lote em aclive, possa ter suscitado a utilização de outras referências. Os materiais, apesar de não fugirem à cartilha natural: madeira, pedra, tijolo e telhas cerâmicas, evocam uma linguagem pitoresca e romântica, acentuada pelo uso de frisos de madeira na fachada e o telhado com lanternins.



FIGURA 4.24. Fonte: C&J 303 p.92

O projeto ocupa seis páginas da edição 303, de abril de 1980, com desenhos e fotografias, onde é possível perceber que os materiais se mantêm em seu estado original também no interior (figura 4.24). Essa verdade tectônica também se manifesta através da estrutura em concreto armado, igualmente mantida aparente. O mobiliário em alvenaria confirma certa simplicidade que ainda é valorizada na construção. A combinação do despojamento com bem dosados elementos expressivos parece deixar o projeto do casal Asbum em um meio termo interessante entre a objetividade funcionalista e o excesso de sentimentalismo.

A casa de campo desenhada por Valéria de Rogatis e Frederic Lebois, publicada no número 338, de março de 1983, também mostra a incorporação de elementos figurativos pitorescos. Neste caso, é a janela tipo *bay-window* – denominada *bow-window* na matéria – que aparece em todos os

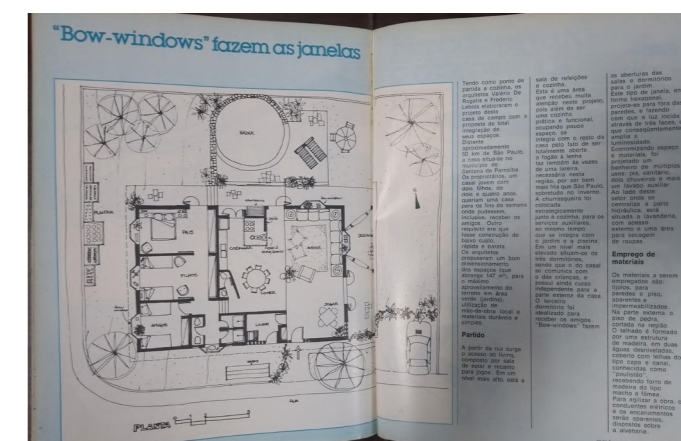


FIGURA 4.25. Fonte: C&J 338 P.38-39



FIGURA 4.26. Fonte: C&J 338 P.36-37

cômodos, como é possível verificar na planta-baixa (figura 4.25). Ali também se vê uma varanda que ocupa duas faces da casa. No desenho em perspectiva, que ilustra as duas primeiras páginas da matéria (figura 4.26), aquelas janelas projetadas aparecem como que aplicadas sobre uma base que se assemelha às casas rústicas da seção anterior. Os materiais escolhidos – os tijolos aparentes nas paredes e nos pisos e a estrutura do telhado em madeira, que forma um alpendre – não fogem à descrição de tantas outras construções de campo já apresentadas. Mas os próximos exemplos irão demonstrar que o caminho “romântico” estava apenas no início.



FIGURA 4.27. Fonte: C&J 349 p.67-68

p.68), mas o texto explicativo que vem logo abaixo é ainda mais surpreendente:

A proprietária pedia uma casa pequena e graciosa que lembrasse **casa de boneca**. O arquiteto Luiz Carlos Chiare fez este projeto de 210m², em tijolo aparente, com janelas menores que as

Em fevereiro de 1984, na edição 349 da revista “Casa & Jardim”, um encarte especial com projetos em Belo Horizonte mostra, em duas únicas páginas, uma casa feita de tijolos aparentes que confirma, nas imagens e no texto, a mistura de referências (figura 4.27). O título já denuncia uma abordagem mais açucarada: “Graça e originalidade na casa de tijolinho aparente” (C&J 349,

de padrão normal sugerindo uma **arquitetura eclética**. A obra é valorizada pelo telhado que além de receber a inclinação em galbo, típica da **arquitetura colonial mineira**, também é enriquecido pelo lambrequim (rendilhado de madeira), lembrando **o estilo suíço**. (C&J 349, p.68, grifos nossos.)

O pedido por uma “casa de boneca” dá indícios do desejo da cliente por uma imagem romantizada da residência. A resposta do arquiteto foi mesclar diferentes referências e elementos que aludem ao passado, deixando clara a abordagem nostálgica. Sua vontade, ao que parece, não é a de tentar reproduzir um “estilo” com precisão histórica, mas a de espalhar indícios facilmente reconhecíveis de diferentes procedências. Nesse sentido, a denominação de “arquitetura eclética” que recebe, não exatamente pelo que está sugerido no texto – a relação com a dimensão das fenestração⁹ – não deixa de ser apropriada. Trata-se de um ecletismo pop, não no sentido engajado e crítico que a relação com a arte pop possa sugerir, mas no sentido de ser popular e de simples e rápida apreensão. As janelas repetem a solução de duas folhas da primeira reforma apresentada neste item, e também a jardineira, a verga em arco – que neste caso é real –, a mesma cortina franzida do anúncio da Rhodia e do “chalezinho de campo” de 1977. Internamente, a



FIGURA 4.28. Fonte: C&J 352 p.8

9 Luciano Patetta, num texto em que comenta as características da arquitetura eclética na Europa, pontua o inverso em relação às janelas: “a livre disposição, nas fachadas, de janelas e varandas, localizadas onde a vista era melhor (com o uso de grandes vidraças, ainda que estranhas ao estilo arquitetônico, que exigia que fossem em pequenos quadrados).” (PATETTA, 1987, p.22, grifos nossos.)

estrutura aparente em concreto, marcada pelas vigas e pela laje do mezanino sinalizam um outro tempo.

Esta casa repercutiu e foi parar na seção de “respostas ao leitor” na edição 352, de maio de 1984 (figura 4.28). Quem envia a carta é uma arquiteta de São João del Rei, Maria Cristina Bastos, que afirma se interessar pelos projetos da revista “Casa & Jardim”, mas se ressentida de, por vezes, encontrar casas que não vêm acompanhadas de desenhos – o caso dessa – e pede para ter mais informações. A redação responde justificando a eventual ausência de plantas, cortes e fachadas por uma questão de diagramação e fornece o contato do arquiteto. Ainda há espaço para reafirmar que “os projetos publicados em Casa & Jardim são escolhidos com critério, visando atender necessidades, que sabemos, existem no mercado e buscamos sempre soluções criativas e atuais.” (C&J 352, p.8). A identificação com os leitores e com suas demandas - que de certa maneira é confirmada pelo interesse sobre os projetos publicados -, é reforçada pela redação da revista sempre que há uma oportunidade.

Seguindo a mesma lógica, as casas do arquiteto Cesar Lanza devem agradar os leitores e representar seus desejos de maneira assertiva, dada a quantidade de projetos que assina. Lanza já foi identificado como o profissional com mais projetos publicados no recorte estudado e mais da metade deles são de casas de campo, espalhadas entre os anos de 1983 e 1992. A rigor, todas elas poderiam fazer parte deste item, não apenas por sintetizarem as características tratadas aqui, mas também por guardarem semelhanças que permitem identificar o traço do arquiteto, seja pelos desenhos ou pelos materiais e soluções formais que utiliza¹⁰. No projeto publicado na edição 363, de abril de 1985, além de reforçar a utilização de elementos românticos, também aparece uma ideia de sofisticação, de certa maneira já antecipada pela noção de conforto, tratada anteriormente.

10 Todos os projetos de Cesar Lanza registrados pela pesquisa de campo podem ser vistos no seguinte link: [https://arquiteturacotidiana.com/projetos/?filters=autor-a\[654\]](https://arquiteturacotidiana.com/projetos/?filters=autor-a[654])

O título da matéria é explícito ao anunciar: “Para a casa de campo, materiais naturais com acabamento sofisticado” (C&J 363, p.106). No desenho em perspectiva que ilustra a matéria, a casa tem como cenário uma espécie de bosque. Os materiais utilizados – pedras, tijolos aparentes e toras de madeira – são arrematados, aqui também, por janelas tipo *bay-window*, jardineiras instaladas sob as janelas e vergas em madeira marcando essas aberturas (figura 4.29). A combinação dos mesmos materiais com esses elementos pitorescos, somada a uma diferença também no discurso,



FIGURA 4.29. Fonte: C&J 363 p.106-107

caracteriza esses projetos. O uso do diminutivo, que identifica o “chalezinho de campo” publicado em 1977, ou o “tijolinho aparente” de Chiare, passa a ser comum nos textos descritivos, assim como as adjetivações. A casa de Cesar Lanza, por exemplo, é descrita como uma “**charmosa** casa de campo” e mais adiante o texto argumenta que as “jardineiras dão um toque **gracioso** nas janelas” (C&J 363, p.106, grifos nossos.). O detalhamento do projeto ainda acrescenta que “o telhado da casa é executado em ardósia”. (C&J 363, p.107).

Em relação a esse material, Corona e Lemos destacam que “suas lâminas aparelhadas serviram, em larga escala, para a cobertura de edifícios na Europa. [...]” enquanto, no Brasil, “[...] aquela pedra teve emprego quase que exclusivamente nas escolas, nos quadros negros de demonstração.” (1972, p.52). No entanto, não se deve pensar que os telhados de ardósia saltaram diretamente da Europa oitocentista para a casa de campo projetada por Cesar Lanza no interior de São Paulo. O próprio Carlos Lemos se refere aos “altos telhados de ardósia” da casa de Dona Veridiana, a réplica de um solar construído no renascimento francês, edificado em 1884, no que hoje se conhece pela Avenida Higienópolis, na

cidade de São Paulo (LE MOS, 1989, p.132). Lemos ainda se refere aos projetos de Ramos de Azevedo, incluindo a sua própria casa, construída em 1891, que seguia o chamado “estilo francês, isto é, que possuíam telhados geralmente muito inclinados e, se possível, de ardósia” (p.133). Já nas primeiras décadas do século XX, a pesquisadora Ana Amélia Ribeiro identifica esse tipo de cobertura nos palacetes publicados na revista “A Casa”, especialmente durante a década de 1920 (RIBEIRO, 2019, P.94).

Com o título de: “A aconchegante rusticidade da arquitetura campestre”, a edição 383, de dezembro de 1986, apresenta no

caderno arquitetura mais um projeto de César Lanza para uma casa de campo. Apesar de não haver menção ao material da cobertura, percebe-se que é parte importante na construção da imagem da casa, com destaque para a água furtada que cobre e demarca uma *bay-window*. Os tijolos aparentes são apresentados como “materiais quentes” (C&J 383, p.112), que também incluem os pisos em pedra goiás e a madeira. No

desenho em perspectiva (figura 4.30) aparecem as jardineiras contínuas que se prolongam por uma espécie de alpendre que se projeta para além do muro de pedra e é apoiado por mãos francesas. Apesar de o título mencionar rusticidade, não se trata da mesma ideia que permeia as casas que parecem

inspiradas na música “casa no campo”. Essa mesma residência foi republicada na edição 399, de maio de 1988 – desta vez com

fotografias da casa construída e não mais com desenhos do projeto, como na versão de 1986 –, e ali, não resta qualquer menção àquela característica.

Pelo contrário, o título que recebe na nova reportagem (figura 31), fala sobre “a valorização de materiais nobres”. Nesse caso, pedra, madeira e tijolo aparente – que mais uma vez é chamado de “tijolinho” – são responsáveis por dar “cor e textura” à fachada, transparecendo uma vontade compositiva. A fotografia em cores que abre a matéria mostra que, embora o telhado não seja em ardósia, o mesmo é executado em telhas na cor cinza, mesma cor que se repete na cobertura da *bay-window*, embora não tenha identificação do material. As esquadrias foram desenhadas pelo arquiteto, conforme esclarece o texto explicativo, e contêm um losango central de inspiração romântica. Na fotografia que mostra o compartimento onde estão colocadas, identificado como “estar da família” (figura 4.32), a legenda ainda esclarece que “sofá e poltrona em couro capitonê, gravuras antigas e o tapete oriental fazem a decoração estilo inglês” (C&J 399, p.87).

Mais uma vez a decoração interna aparece com relevância na narrativa que acompanha o projeto e, embora não possa se descartar o fato de se tratar de uma revista dedicada à arquitetura, decoração e paisagismo, a ênfase dada aos interiores parece aumentar ao longo do período pesquisado. Na verdade, essa questão já foi levantada na primeira parte da tese, no trecho que explorou a estrutura organizacional da revista “Casa & Jardim” e identificou a incorporação de redatoras específicas para a área de decoração. Para essa casa, assim como para algumas apresentadas na seção anterior, é como se os espaços internos precisassem corroborar as referências românticas espalhadas como indícios por todo o seu exterior.



FIGURA 4.30. Fonte: C&J 383 p.110-111



FIGURA 4.31. Fonte: C&J 399 p.84-85



FIGURA 4.32. Fonte: C&J 399 p.86-87



FIGURA 4.33. Fonte: C&J 412 p.2-3

imagem retratada em página dupla (figura 4.33), que transmite a mensagem da marca. E o cenário montado para os móveis em fibras naturais da loja é feito com tijolos aparentes, esquadrias com caixilhos quadrados em madeira e plantas – na maioria flores, como hortênsias e buganvílias – que criam uma moldura romântica para a cena. Não tivesse a fotografia da propaganda da loja

“Artefacto” sido produzida em estúdio, a casa projetada pela arquiteta Silvia Dzik – presente na edição 413, de junho de 1989 – poderia servir perfeitamente como locação.

A imagem que abre a matéria ocupa uma página dupla em que a residência divide espaço com um bosque que se incorpora à narrativa do projeto (figura 4.34). O lead deixa claro que

bay-windows e terraços permitem o máximo aproveitamento do jardim e vista exterior, valorizados pelo paisagismo com plantas e flores da região.” (C&J 413, p.80). Na mesma página, uma legenda é ainda mais explícita em relação às referências de projeto: “Voltada para a vista, a fachada reflete as linhas



FIGURA 4.34. Fonte: C&J 413 p.80-81

acolhedoras dos chalés alemães, onde se destacam *bay-windows* e a movimentação suave do telhado.” (C&J 413, p.81). Nessa casa, aos tijolos aparentes, às esquadrias em caixilhos quadrados de madeira, às *bay-windows* e às floreiras sob as janelas se soma o telhado característico das construções vernaculares alemãs, tal como o texto destaca. Wilfried Koch, em seu “Dicionário de estilos arquitetônicos” (1996) descreve esse tipo de cobertura como “telhado de água cortada” em que “o frontão é coberto pela superfície do telhado somente na sua parte inferior ou na parte superior” (KOCH, 1996, p.218), e o exemplifica através das construções da Floresta Negra.

Curiosamente, é a cabana de Martin Heidegger, localizada na Floresta Negra, o mote para Iñaki Ábalos falar do que classifica como “casa existencialista” (2001, p. 38), no segundo capítulo do seu passeio pelas casas – ou dos modos de morar – do século XX. No livro intitulado “Boa-vida. Visita guiada às casas da modernidade” (2001), o autor se apropria da imagem da pequena estância de esqui, onde o filósofo viveu grande parte de sua vida, para tratar das questões relacionadas ao tempo e à memória. Nesse contexto, Ábalos afirma que “a casa de Heidegger é a manifestação dos conflitos existenciais com o tempo, aquilo que, simplificando, denominamos nostalgia” (2001, p.50). E também acrescenta que “a casa existencial será sempre feita de materiais naturais, provavelmente de pedras, tijolos ou madeira” (p.55).

No contexto de sua argumentação, o autor entende essa atitude projetual como uma contraposição ao que chama de “temas do positivismo moderno” (p.56) e a retomada das questões simbólicas do habitar inerentes ao final da década de 1960. A precisão com que ele descreve esse movimento e sua correspondência com as questões levantadas na tese justificam a reprodução do longo trecho a seguir.

A pequena casa burguesa, isolada ou formando conjunto, as tipologias tradicionais são retomadas em uma linguagem modesta, que apenas ingenuamente pode-se denominar “intemporal”: é precisamente a temporalidade

extensa dessa imaginária o que permite o desenvolvimento da casa existencial como valor arquitetônico.

Poderíamos pensar em uma avaliação exclusivamente negativa desta concepção do tempo em relação ao espaço, em uma leitura política de seus valores como inteiramente retrógrados e reacionários, mas não avançaríamos na compreensão de seu apelo e de sua permanência, de sua popularidade e de sua aceitação social, se insistíssemos em juízos morais. (ÁBALOS, 2001, p.57)

O segundo parágrafo é especialmente importante no que se propõe sobre a concepção de “arquitetura cotidiana” enfrentada nesta tese. A ideia de suspensão do julgamento, já apresentada anteriormente, e agora corroborada pela fala de Ábalos, segue como premissa fundamental para o olhar receptivo que se pretende lançar sobre essas casas. A leitura que faz da “intemporalidade” como um tempo estendido se coaduna com a visão de Christopher Alexander ainda na década de 1970.

Em 1979 esse autor publicou um livro, não editado em português, cujo título, em tradução livre, seria “O modo atemporal de construir” (1981). Logo no início, Alexander discorre sobre a diferença entre um edifício bom e um ruim e menciona o que chama de uma “qualidade sem nome”, em sua opinião, a chave da boa arquitetura. Ele a descreve com uma cena: “o primeiro lugar que me vem à mente quando tento falar com alguém sobre essa qualidade é um canto de um jardim rural inglês no qual um pessegueiro cresce encostado a uma parede [...]” (ALEXANDER, 1981, p.35, tradução nossa.) e segue a detalhar minuciosamente, falando do sol que incide na árvore que se desenvolve amarrada à parede de tijolos e da grama selvagem ao redor de suas raízes. Certamente há um forte olhar fenomenológico na sua interpretação, como o há na visão de Ábalos, que envolve Heidegger e sua cabana. A despeito de o livro de Alexander – e sua visão carregada de significados – dever ser lida no contexto em

que foi escrito – e que não deixa de ser um ponto de identificação com a interpretação de Ábalos – é preciso admitir que há algo de confortavelmente familiar e apaziguador na visão que ambos propõem.

Quase é possível enxergar a descrição de Alexander na imagem que abre a matéria publicada na edição 425, de junho de 1990. O projeto das arquitetas Vera Conde e Valéria Costa para uma casa de campo na cidade serrana de Petrópolis, no Rio de Janeiro, é composto de pequenas construções em níveis diferentes – feitas em tijolos aparentes e telhados cerâmicos –, conectadas por um volume destacado que abriga uma escada. A legenda que acompanha a fotografia em página dupla (figura 4.35) ressalta que “tijolos e madeiras aparentes acentuam o visual rústico, em sintonia com a paisagem circundante” (C&J 425, p.66). O enquadramento da fotografia, que mostra a vegetação em primeiro plano, faz jus a essa descrição e ainda mais em outra imagem (figura 4.36), cujo ponto de vista mostra a construção totalmente envolta na vegetação e tendo como pano de fundo a montanha.

Mesmo através de um desenho em perspectiva, o arquiteto Mario Perez Filho busca representar a montanha e o entorno



FIGURA 4.35. Fonte: C&J 425 p.66-67



FIGURA 4.36. Fonte: C&J 425 p.70



FIGURA 4.37. Fonte: C&J 433 p.80-81



FIGURA 4.38. Fonte: C&J 446 p.48-49

com vegetação característica de Campos de Jordão, onde se localiza o seu projeto publicado na edição 433, de fevereiro de 1991 (figura 4.37). O título fala em “espaços aconchegantes” (C&J 433, p.80) e atribui à lareira essa função. Como símbolos, as chaminés – da lareira e da churrasqueira – são presentes na volumetria da casa que combina

tijolos aparentes e massa. O telhado, bastante inclinado, é rompido por mansardas – na planta baixa é possível ver que a fachada que não aparece na perspectiva possui cinco delas – e floreiras arrematam janelas e varandas. Essa casa tem a peculiaridade de parecer querer evocar as características pitorescas românticas, porém com o cuidado de não ser tão literal na representação simbólica.

O mesmo não se pode afirmar sobre o projeto publicado na edição 446, de março de 1992. Desde o título da matéria – “Casa de campo revela o romântico estilo europeu” – a inspiração apresenta textualmente o que a imagem confirma (figura 4.38). A residência é composta de volumes que se acoplam, mostrando as sobreposições de telhados que marcam a volumetria. O ponto de vista da fotografia deixa a casa em segundo plano, como se escondida pela vegetação que a circunda. O texto do *lead* é muito significativo para a argumentação que vem sendo conduzida, por isso segue reproduzido no trecho abaixo:

Realizar um sonho de infância, alimentado pela contemplação de antigas gravuras europeias. Essa foi a proposta de Paulo Vilela [...]. Tijolos à vista, materiais de demolição e peças em madeira, [...] definem a elegância rústica do projeto. (C&J 446, p.49)

A referência ao pitoresco é praticamente direta no texto, que ainda associa os materiais à ideia de elegância – ainda que rústica.

A legenda na mesma página acrescenta que os “telhados ao estilo da região da Bretanha trazem imponência à fachada principal.” (p.49). Internamente (figura 4.39), percebe-se que parte da estrutura é em madeira aparente – pilares e vigas em ipê lavrado – e as esquadrias têm pequenos caixilhos de madeira.

O contexto em que a madeira é utilizada nesse projeto – que além da estrutura e janelas, se repete nas vergas e no madeiramento do telhado, ambos visíveis na fachada – efetivamente parece se inspirar mais na arquitetura vernacular normanda, do que em qualquer herança colonial brasileira. Segundo Sílvia Wolff, na completa análise que realiza sobre a arquitetura do Jardim América (2015), bairro planejado paulistano, “a presença do estilo normando foi permanente [...]. Episódica nos anos de 1920, seu período de maior incidência ocorreu entre 1940 e 1950.” (WOLFF, 2015, p.256).

O projeto de 1942 do arquiteto Elisiário Bahiana, com que Wolff ilustra aquela estética, chama atenção pela semelhança com a linguagem da casa publicada na revista “Casa & Jardim”, apesar dos 40 anos que as separam (figura 4.40). Tal similitude prenuncia não apenas a ideia de coexistência de diferentes modos de pensar e de fazer arquitetura, mas também a de que determinadas analogias simbólicas permanecem ao longo do tempo.

No mesmo ano de 1942, quando Lucio Costa iniciava o projeto do Barão de Saavedra, em Petrópolis – marcando mais um passo para a consolidação



FIGURA 4.39. Fonte: C&J 446 p.50-51



FIGURA 4.40. Projeto Elisiário Bahiana, 1942. Fonte: WOLFF, 2015, p.257.

da linguagem moderna da escola carioca – a casa normanda de Bahiana era construída em São Paulo. Esse dado é apenas uma pequena amostra da convivência em paralelo de linguagens de inspiração romântica e moderna em um mesmo período, fato que a historiografia canônica busca apagar.

Com relação aos exemplares pitorescos do Jardim América, Wolff comenta que, a partir da década de 1940, especialmente, “o clima romântico e bucólico também foi responsável em São Paulo por um tipo de casa que se inspirava nas construções de montanha [...], que tinham elementos comuns com o estilo normando [...]” (WOLFF, 2015, p.254). Com relação a esse, a autora pontua que se trata do que chamou de uma “persistência estilística” (p.253), uma vez que comparece – ainda que com frequências distintas – durante todo o período pesquisado, que abrangeu quase toda a primeira metade do século XX. A publicação de projetos com a mesma linguagem na revista “Casa & Jardim”, inclusive o último de 1992, que de tão característico suscitou a comparação com a casa do Jardim América, pode ser um indício de que a “persistência estilística” a que Wolff se refere, tenha se estendido para além dos primeiros anos do século passado.

Por outro lado, as casas de veraneio apresentadas até aqui provaram seguir caminhos diferentes. Nos mesmos recortes temporais, os exemplares da primeira seção seguem uma cartilha baseada no rústico autêntico e na simplicidade caiçara – e ainda que se sofisticem ao incluir a ideia do conforto em sua concepção, mantêm-se com características razoavelmente comuns. As casas da segunda seção apelam para o simbolismo romântico e pitoresco – não sem se adaptarem também, de certa forma tornando-se mais amaneiradas com o passar do tempo. Mais ainda, essas distintas aparências são construídas basicamente com o mesmo repertório de materiais – tijolos aparentes, madeira, massa com pintura –, que se metamorfoseiam de acordo com elementos e características volumétricas que lhes são acrescentadas. Assim, um telhado simples e pouco inclinado e,

do contrário, uma cobertura bastante íngreme e com mansardas comunicam narrativas diferentes. O mesmo acontece com as casas que serão mostradas na seção seguinte. São projetos que recorrem a referências distintas e, portanto, alinhavam também discursos outros baseados em suas construções imagéticas.

4.3 MUITA RACIONALIDADE, ALGUM SIMBOLISMO E UMA APARÊNCIA

Nas casas de veraneio apresentadas neste último grupo, as questões figurativas são colocadas em segundo plano em favor de certa racionalidade – construtiva, funcional e de adequação ao sítio – que parece ser o verdadeiro *leitmotiv* que as une. Aos materiais já mencionados, acrescenta-se o concreto armado, que em curvas orgânicas ou modulações cartesianas passam a incorporar o catálogo das residências. Também as coberturas adotadas contribuem para a geração de uma volumetria original. São telhados pouco inclinados ou planos, em sua maioria executados em laje ou em telhas em placas, como as de fibrocimento, material mais comum no período. Mas, ainda que as mudanças pareçam sutis, a aparência dessas residências e o discurso que as acompanham estabelecem efetivamente uma diferença mais acentuada em comparação às residências que ilustraram duas primeiras seções do capítulo.

A casa de praia projetada pelo arquiteto Marcos Acayaba, publicada na edição 282, de julho de 1978, é o primeiro exemplo a ser apresentado. Desde o título, “A natureza como fator preponderante”, a matéria foca na adequação do projeto às curvas de nível, às visadas do mar e da montanha e na maneira “correta” de resolver os percursos em um terreno inclinado, explicado no trecho a seguir: “O acesso ao mar também foi resolvido com base nos elementos naturais: um caminho, com o menor aclive possível [...]” (C&J 282, p.85). A implantação da residência, que aparece na primeira página da matéria (figura 4.41), mostra o quanto a forma da construção se adequa às condições físicas e menos a uma imagem definida ou desejada *a priori*.



FIGURA 4.41. Fonte: C&J 282 p.84-85

Do mesmo modo, as demais escolhas projetuais aparecem justificadas a partir de decisões operativas. Os materiais com os quais é construída são a madeira e os tijolos cerâmicos – já presentes na quase totalidade das casas de veraneio apresentadas – aos quais somam-se o concreto e uma cobertura de fibrocimento com inclinação muito discreta. Os materiais e mesmo a existência de um alpendre, para onde os quartos e a sala de voltam, podem sugerir uma inspiração na arquitetura vernacular. No entanto, há uma sofisticação tectônica e ela se evidencia pelas longas peças de madeira e pela coexistência da cobertura de fibrocimento e de volumes em laje plana, que abrigam banheiros e cozinha. A maneira como são utilizados, tira esses materiais de seu lugar comum e afasta a ideia de uma arquitetura espontânea, ou de uma cópia caricaturada de uma autêntica casa de pescador.

Ainda no ano de 1913, o arquiteto austríaco Adolf Loos, publicou um texto em que se propunha a definir as principais diretrizes a serem adotadas no desenvolvimento de uma residência de veraneio. Com o título sugestivo de “Regras para quem constrói

nas montanhas”¹¹ (1999), o autor recomenda que seja a paisagem a verdadeira protagonista do projeto e rechaça os simbolismos grosseiros. Alguns trechos mais pertinentes ao tema seguem reproduzidos a seguir.

Não construa de modo pitoresco. Deixe que os maciços, as montanhas e o sol produzam este efeito. O homem que se veste de modo pitoresco não é pitoresco, é um palhaço. [...]

Preste atenção às formas que constrói o camponês, já que são parte da substância que advém da sabedoria dos seus antepassados. Mas, busque o fundamento da forma. **Se os avanços da técnica têm permitido o aperfeiçoamento da forma, há que se empregá-la sempre assim: aperfeiçoada. [...]**

A obra humana não deve competir com a obra divina [...].

Seja sincero. A natureza só pode suportar a sinceridade. Se dá bem com pontes treliçadas, mas se distancia dos arcos góticos com pináculos e seteiras [...]. (LOOS, 1999, p. 74-75. Grifos nossos.)

O texto recusa veementemente o modo pitoresco de construir, assim como os elementos decorativos que fazem menção aos estilos do passado; não haveria de se esperar nada diferente do autor de “Ornamento e crime” (2004). O que Loos fala no segundo parágrafo reproduzido, em relação à tradição e técnica se aplica especialmente ao que foi argumentado em relação à casa de praia apresentada acima, com relação às soluções



FIGURA 4.42. Fonte: C&J 306 p.70-71

11 Artigo publicado originalmente no anuário “Schwarzwald’Schen Schulanstalten”, em 1913.

construtivas. Na frase seguinte, Loos recomenda total sujeição da arquitetura ao seu entorno e à paisagem, tal como propôs Acayaba.

A paisagem também aparece como elemento disparador do projeto do arquiteto Laonte Klawa para uma casa de praia publicada na edição 306, de julho de 1980. Nesta, também o título antecipa essa intenção: “O verde e o mar como paisagem” (C&J



FIGURA 4.43. Fonte: C&J 306 p.72-73

306, p.70), enquanto a fotografia em página dupla corrobora a percepção (figura 4.42). Na imagem, uma vasta vegetação de espécies tropicais quase encobre por completo a arquitetura. Mas do que se vê, fica clara a prevalência do concreto armado e dos tijolos aparentes. A madeira ficou restrita às esquadrias, mas ainda assim receberam pintura. Externamente, a casa não é mais do que um invólucro para abrigar

as funções a que se propõe. Nas fotografias internas (figura 4.43) se revela mais fluida e conectada aos espaços de fora do que faz parecer seu volume. A legenda confirma essa impressão destacando que toda a parte social se abre para o jardim.

Em relação aos materiais, o concreto, mantido aparente, resolve toda a estrutura e também grande parte do mobiliário fixo – estantes, bancadas, armários e sofás. Os tijolos que fazem os fechamentos parecem continuar no piso em lajotas cerâmicas. A simplicidade que se esconde por trás da materialidade espartana e da aparente economia de meios, é rompida pelo virtuosismo estrutural das vigas que convergem para o único ponto de apoio interno, que se confunde com a caixa da escada, um volume cilíndrico que rompe a cobertura e pode ser visto também na fachada.

O projeto da casa de campo do arquiteto Siegbert Zanettini em Atibaia, no interior paulista, resolve todo o projeto utilizando o concreto com muita parcimônia, atendo-se aos tijolos aparentes e

à madeira como materiais principais. A publicação, na edição 306, de julho de 1980, tem como mote principal a ideia de comunhão com a natureza, reforçando que o terreno havia sido sutilmente acomodado para receber a construção sem que nenhuma ação radical fosse executada, como o trecho reproduzido a seguir detalha:

“Zanettini modelou o terreno sem destruir árvores, trabalhando apenas as áreas vazias. A vegetação existente foi conservada, formando um jardim natural, com todas as características de uma paisagem rural. Não foram utilizadas plantas ornamentais, estranhas a essa natureza [...]. O arquiteto deixou que a vegetação fosse invadindo a casa, se fundindo a ela e formando um todo” (C&J 306, p.82)

As fotografias que ilustram a reportagem (figura 4.44), destacam o bosque que emoldura a construção, enquanto

a planta baixa do pavimento térreo mostra a maneira como a residência está implantada. Os volumes semicilíndricos que abrigam as áreas molhadas e a residência do caseiro, funcionam também como contenção para o pequeno corte realizado no terreno. O arquiteto os define como “um muro de arrimo de tijolos, constituído de arcos tipo português, [que] sustenta a terra e serve de apoio às vigas.” (C&J 306, p.83). A organização espacial dessa casa se assemelha à de Marcos Acayaba. Nela, também os quartos e áreas sociais são separados longitudinalmente das áreas molhadas, que naquele caso estão localizadas em volumes de



FIGURA 4.44. Fonte: C&J 306 p.82-83



FIGURA 4.45. Fonte: C&J 306 p.84-85

concreto igualmente sobrepostos pelo grande telhado de uma água, como na casa de Zanettini.

A sequência de grandes vigas de madeira reforça visualmente a sua disposição longitudinal, como pode se perceber nas imagens que revelam os interiores da casa (figura 4.45). Os caibros e ripas também compõe a espacialidade interna, uma vez que o telhado não recebe forro nas áreas comuns. O arquiteto explica que a circulação – que cruza todo o volume e o fragmenta em duas fatias longilíneas – funciona como uma rua que “desemboca em



FIGURA 4.46. Fonte: C&J 308 p.102-103



FIGURA 4.47. Fonte: C&J 308 p.104-105

são feitas em concreto; o mesmo material resolve as camas, sofás e bancos. Na ausência de uma vista, Cesar Luís Pires de Melo, o arquiteto autor do projeto, volta a casa para o interior do lote, mantendo as fachadas que se abrem para a rua quase totalmente fechadas, como se vê na fotografia que estampa a

um lado, em uma praça, e de outro, num bosque” (C&J 306, p.83). A racionalidade espacial é valorizada no discurso que acompanha esse projeto e, aqui também, a materialidade rústica não induz a uma narrativa nostálgica ou pontuada por simbolismos. Até mesmo a descrição do fogão a lenha, presente na cozinha – é nesse cômodo que o concreto se soma aos tijolos fazendo a bancada da pia que segue um desenho curvo – não evoca reminiscências passadas. Diferente disso, o texto pontua que ele convive “sem conflitos” com o fogão a gás.

As bancadas da cozinha e dos banheiros da casa de praia publicada na edição 308, de setembro de 1980, também

capa da matéria (figura 4.46). O autor explica na reportagem que fez apenas pequenas frestas de vidro temperado nesses planos periféricos. Isso lhe permitiu abrir mão de muros em quase todo o perímetro do lote, deixando a própria arquitetura e a vegetação plantada ao seu longo, como limite entre o domínio público e privado.

As faces que se voltam para o pátio central, por outro lado, são francamente abertas e as fotografias que mostram os interiores fazem crer que são bem iluminados (figura 4.47). Seja por dentro ou por fora, as telhas de fibrocimento participam de forma marcante da imagem da casa, assim como as lajes voltarranas¹². Essas, aparentes internamente, em alguns trechos funcionam como forros para as telhas, identificadas como sendo da fabricante “Eternit”. Os demais materiais que compõe a residência são os tijolos, rebocados e pintados nas paredes e mantidos crus no piso e no forro/laje de cobertura. São, mais uma vez, as condicionantes do lugar que disparam o projeto. Não há uma referência a ser evocada ou uma analogia a se decifrar. Pires de Melo é apresentado em um trecho da reportagem como um arquiteto experiente, formado pela faculdade “Mackenzie” em 1953. Nessa mesma parte, em letras azuis, o texto relata que o arquiteto “se identifica com arquitetura contemporânea de grandes vãos, grandes espaços e muita luz” (C&J 308, p.104) e assinala a sua predileção pelos materiais que compõem a casa, ou seja, o concreto, as paredes brancas e os tijolos aparentes.

O arquiteto Miguel Juliano projeta uma casa de praia no Guarujá usando também três materiais. Mas nesse caso, os tijolos dão lugar às pedras que aparecem em duas empenas maciças paralelas, que definem os limites laterais da residência. Definitivamente são protagonistas no projeto, apesar de dividirem a cena com a grande laje inclinada de concreto armado moldada *in loco* que faz a cobertura (figura 4.48) e o mezanino – que se apoia nos muros de pedra com vigas que também servem de

12 No texto elas são chamadas de “laje prel”, denominação usual para as lajes pré-moldadas.



FIGURA 4.48. Fonte: C&J 318 p.66-67

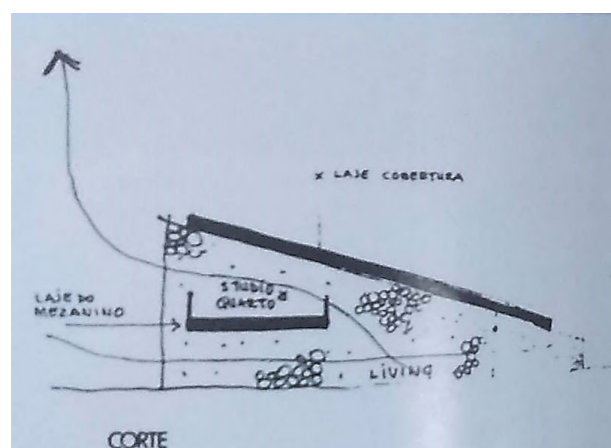


FIGURA 4.49. Fonte: C&J 318 p.70-71

sucedem de maneira muito funcional, sem obstáculos de paredes desnecessárias” (C&J 318, p.68). Também a “simplicidade” da solução estrutural é referida pela matéria: “Sobre as duas paredes laterais de pedra maciça, [...] apoia-se a cobertura inclinada de concreto, recurso que criou um vão de 10 m no estar” (C&J 318, p.69). Além da ausência de referências simbólicas, o que se vê nas narrativas desses projetos é a adoção de diferentes critérios para a validação das soluções, que além de fazerem uso de variados recursos espaciais, formais e tectônicos, também se vale de um vocabulário próprio. Adrian Forty, em seu livro “Words and buildings”¹³ (2000), identifica no advento da arquitetura moderna, também uma nova forma de se falar sobre a arquitetura, baseada em um vocabulário característico. Nesse sentido, Forty pontua que

guarda-corpo. O tom cinza do concreto também está presente no piso, executado na obra com cimento, como esclarece o texto descritivo. Nesse projeto, também a implantação e a forma do volume são justificadas a partir do lugar. Assim, a parte mais alta da cobertura está posicionada aos fundos do lote, onde estão localizados os quartos, que se voltam para a vista das montanhas, como justificado no texto da reportagem. Um pequeno corte (figura 4.49) ilustra o esquema e representa a ventilação cruzada, que também é apresentada como uma qualidade do projeto.

A racionalidade é sublinhada pelo texto da reportagem que destaca que “os espaços se

“quando duas ou mais das palavras: ‘forma’, ‘espaço’, ‘projeto’¹⁴, ‘ordem’ ou ‘estrutura’, são encontradas juntas, pode-se ter a certeza de se tratar do discurso modernista” (2000, p.19, tradução nossa.)

Definitivamente a casa de praia projetada por Juliano é fortemente influenciada pela

racionalidade moderna, e mais especificamente, por elementos característicos da “escola brutalista paulista”. Não fossem as referências imagéticas das quais a construção se apropria, a maneira com que o arquiteto é apresentado na reportagem, oferece fortes indícios de sua filiação. Natural de Uberlândia, Juliano é descrito como um profissional que iniciou a carreira trabalhando em escritórios de arquitetura, mas que obteve o título tardiamente, já depois de completar 40 anos. Um desses empregos foi com Vilanova Artigas, espécie de epíteto da escola paulista. Sobre a experiência, a revista destaca a fala do autor do projeto, afirmando que “aprendeu muito com os papos do mestre, com as obras que viu nascer e cuja clareza didática formou a base de seu trabalho” (C&J 318, p.71).

Olhando para a casa desenhada por Miguel Juliano é difícil não trazer à memória o projeto de Paulo Mendes da Rocha – também influenciado por Artigas – para a casa de Dalton Macedo Soares, publicado pela revista “Casa & Jardim” na edição de agosto de 1980 (figura 4.50). Apesar de divulgada nesse ano, o projeto de Mendes da Rocha é datado de 1973, tal como o registro feito por Ruth Verde Zein em sua dissertação de mestrado (2000, p.284).



FIGURA 4.50. Fonte: C&J 307 p.70-71

14 Em inglês a palavra utilizada é “design”, em que um vocábulo com sentido ambíguo e complementar entre “desenho” e “projeto” nos falta na língua portuguesa.

13 Livremente traduzido: “Palavras e edifícios”



FIGURA 4.51. Fonte: C&J 328 P.16-17



FIGURA 4.52. Fonte: C&J 328 P.18

Nessa residência urbana, contudo, o programa é mais complexo e está dividido em dois pavimentos. Também o vão entre os apoios de pedra atinge quase o dobro dos dez metros da construção do Guarujá, alcançando os 18,40m. (ZEIN, 2000, p.284).

Zein chega a identificar a mesma lógica construtiva em outros projetos de Mendes da Rocha, como no da casa de praia de M. Alice e Armando Capuano, de 1984 (2000, p.363) ou as residências Marcatto, de 1984 e Masetti, de 1995 (2000, p.374). Na primeira, a ortogonalidade é perseguida, apesar do perímetro irregular do lote, tal como no projeto de Miguel Juliano – que, no entanto, possui terreno perfeitamente retangular. Nas outras duas, o arquiteto opta por conjugar dois corpos, em que um deles assume formas sinuosas, ao que Zein sugere relacionar, simbolicamente, à “vida social mais livre e relaxada, característica da moradia de lazer” (2000, p. 370).

Em maio de 1982, na edição 328, uma casa projetada pelo arquiteto Décio Tozzi, localizada às margens da represa de Ibiúna¹⁵, em São Paulo, também lança mão de um desenho sinuoso para acomodar o programa da casa de campo ao terreno, privilegiando a paisagem e a topografia. A casa é térrea e está assentada um pouco abaixo de uma grande praça de acesso, o que se vê na fotografia que ocupa as duas páginas da capa

¹⁵ O projeto foi também publicado na revista eletrônica “Archdaily”, disponível no seguinte endereço: <https://www.archdaily.com.br/br/01-39143/classicos-da-arquitetura-residencia-carvalho-decio-tozzi>.

da matéria (figura 4.51). Os taludes que aparecem envolvendo o volume, insinuando a continuidade da laje, foram criados pelo autor para que a arquitetura parecesse parte do sítio original. Nessa imagem e na menor – vista a partir da direção oposta –, destacam-se os tijolos aparentes e a grande cobertura de concreto. A fotografia publicada na página seguinte (figura 4.52) deixa ainda mais clara a relação da cobertura com a topografia, o que é destacado por um trecho que reproduz a fala de Tozzi no texto da reportagem:

Dentro desse desejo de integração com a natureza, procuramos um desenho que acompanhasse o movimento da paisagem. Isso foi possível com o uso do concreto armado, material moldável, com o qual podemos criar as formas mais livres. (C&J 328, p.18)

Esta outra imagem (figura 4.53), mostra como a laje de cobertura define um contorno diferente dos limites da residência, se estendendo e criando espaços externos abrigados, semelhante à solução adotada em 1954 por Oscar Niemeyer para o projeto de sua própria residência, a Casa das Canoas (figura 4.54). A estrutura independente e os fechamentos envidraçados também aparecem em ambas as casas, o que pode ser visto na

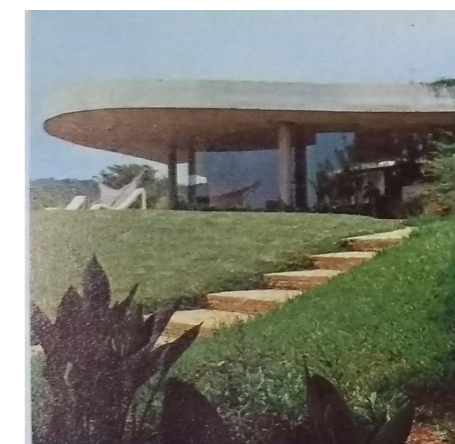


FIGURA 4.53. Fonte: C&J 328 P.18

comparação entre as imagens. Conceitualmente, o projeto também guarda semelhanças com algumas propostas já apresentadas. Na casa de Marcos Acayaba, a primeira da seção, percebe-se um paralelo, especialmente pela maneira como ambas se acomodam organicamente ao sítio. Nesse caso, contudo, o arquiteto faz



FIGURA 4.54. Casa das Canoas. Fonte: flickr Frank van Leersum

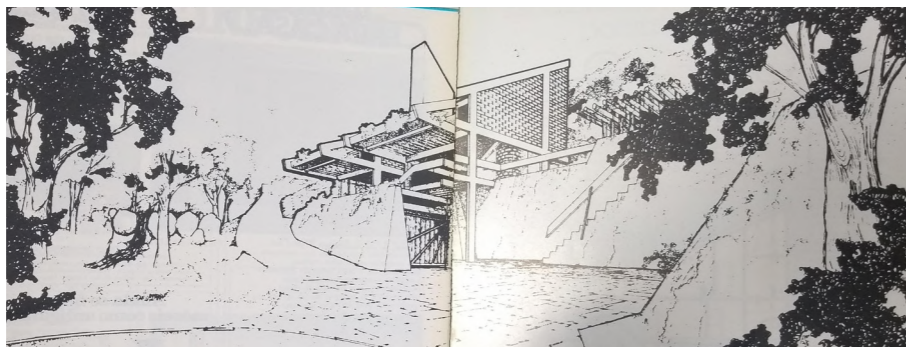


FIGURA 4.55. Fonte: C&J 337 P.54-55

uso de um recurso formal distinto para harmonizar a construção com as curvas de nível: Acayba combina trechos retangulares e trapezoidais que em sequência acabam por desenhar uma silhueta sinuosa. Tozzi, por sua vez, se vale da plasticidade do concreto moldado *in loco* na concepção das formas orgânicas que definem o seu projeto.

Apesar das similitudes, porém, não são essas as características que mais fortemente unem os exemplos que ilustram essa seção. O amálgama que as liga é a maneira racional com que os projetos são desenvolvidos e descritos e a ausência de relações



FIGURA 4.56. Fonte: C&J 374 p.100-101

simbólicas, especialmente em se tratando de casas de veraneio. E é esse o denominador comum que faz a casa de praia projetada por Carlos Bratke ser parte da mesma seleção, embora apresente uma estratégia de implantação muito diferente das anteriores, a começar pela maneira com que lida com a topografia existente, como pode ser visto no desenho em perspectiva que abre a

materia (figura 4.55). Não há aqui uma intenção mimética e a arquitetura se impõe ao terreno em forma, estrutura e matéria. Concreto e tijolos permanecem aparentes, enquanto o telhado fica embutido entre as vigas de borda que, invertidas, fazem

o papel de platibandas. O desenho triangular da estrutura é propositalmente realçado e define a volumetria resultante.

Mais uma vez, as decisões e estratégias projetuais parecem todas definidas por uma lógica baseada nas condicionantes do lugar – acessos, paisagem, topografia – e do programa, e não através de analogias ou de referências externas às diretivas estritamente arquitetônicas, o que fica claro também no texto que acompanha a descrição do projeto:

Aproveitando a área verde do condomínio em frente ao lote, o arquiteto Carlos Bratke projetou uma casa de praia implantada junto à rua, quase como uma extensão da via. Com linhas muito atuais, a casa foi escalonada em níveis, definindo dois blocos, unidas por pergolado que criam um agradável jardim interno. (C&J 337, p.55)

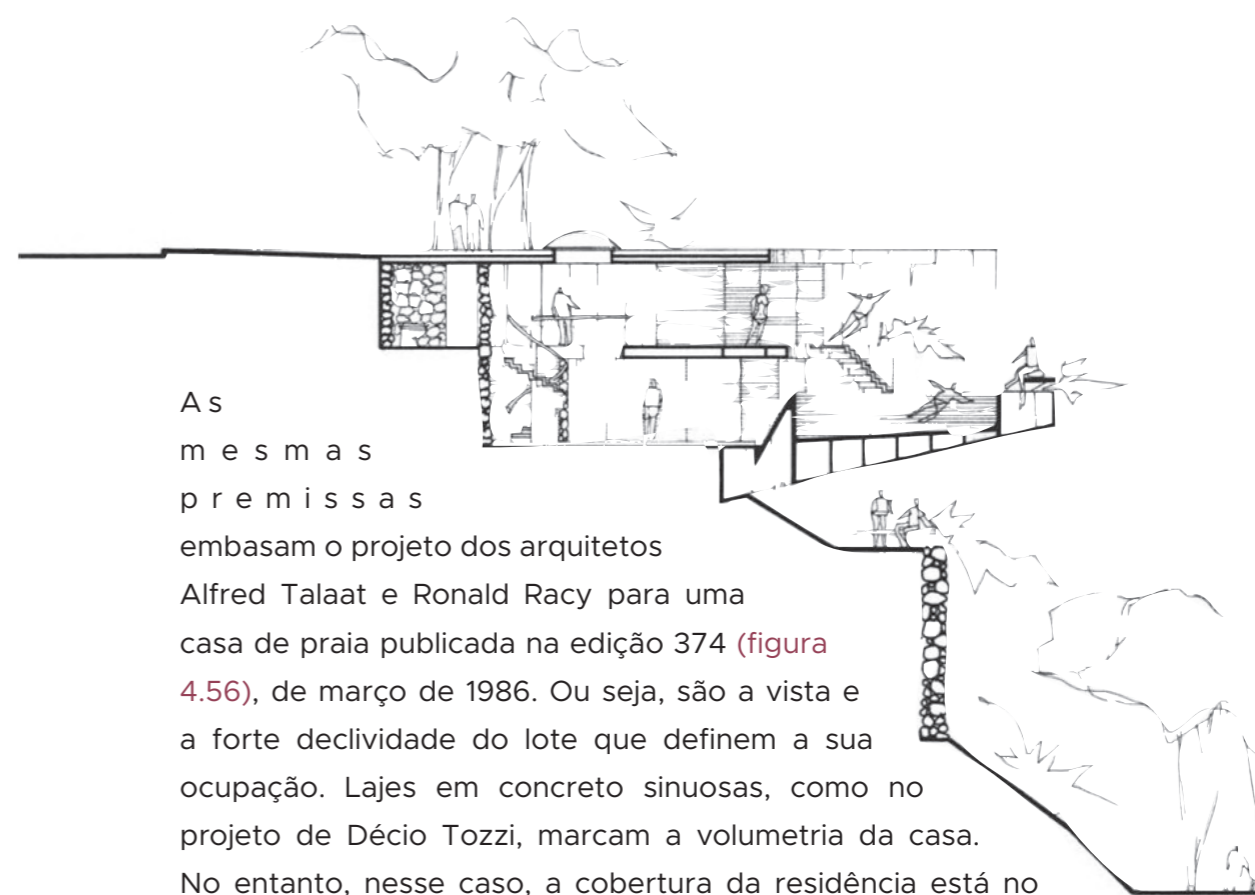


FIGURA 4.57. Fonte: Ver nota 16

mesmo nível do acesso e é percebida como uma continuação do piso, como o texto destaca: “A cobertura da casa, ao nível da rua, é uma laje plana, recoberta com gramado. [...] permite que a pessoa [...] desfrute dos jardins e do mar, [...] sem nenhum impedimento” (C&J 374, p.102). Ou seja, a arquitetura não se impõe à natureza, tal como a sugestão de Loos nas suas “Regras para quem constrói nas montanhas”, quando afirma que “a obra humana não deve competir com a obra divina [...]” (1999, p.74). No corte¹⁶ é possível visualizar claramente a implantação (figura 4.57) e a maneira como a casa de acomoda à topografia.

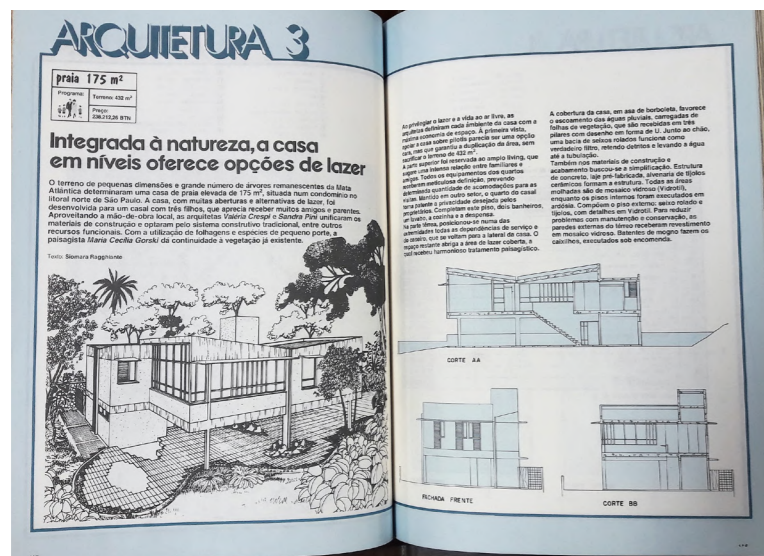


FIGURA 4.58. Fonte: C&J 428 p.112-113

eliminou a necessidade de ar condicionado. [...] a estrutura da casa tem dois apoios intermediários e dois apoios nas extremidades, que são as empenas laterais.” (C&J 374, p.105). A continuidade espacial entre o interior e o exterior também é mencionada pelo texto da matéria como um ponto positivo para que “a casa se tornasse um espaço interligado à natureza

16 Esse desenho foi publicado na revista “Casa & Jardim”, porém com a dimensão muito pequena e qualidade gráfica que não permitia enxergar com precisão. Por esse motivo, o desenho reproduzido aqui foi retirado da revista “Projeto”, onde a casa também foi publicada na edição 73, de março de 1985 e está disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/alfred-talaat-e-ronaldo-racy-residencia-no-morro-da-peninsula-guaruja-sp/>

O discurso enfatiza a organização funcional do programa e a valorização de estratégias baseadas na racionalidade das decisões projetuais e de conforto, como se percebe no trecho a seguir, retirado da reportagem: “A ventilação cruzada do interior da casa

como um todo” (p.105). Não parece restar dúvidas do quanto esse discurso está em consonância com a narrativa moderna, tal como proposto por Adrian Forty (2000). Na segunda metade da década de 1980, contudo, os projetos que se identificam com essa linguagem – em especial entre os de veraneio – começam a escassear, ao mesmo tempo em que passam a ser mais frequentes as propostas pitorescas, como demonstrado no item anterior.

Já nos anos 1990, contudo, dois projetos publicados no “caderno arquitetura” retomam propostas alinhadas com premissas racionais e desvinculadas de apelos simbólicos ou de analogias. Ambos são de autoria da arquiteta Valéria Crespi. Na publicação de setembro de 1990, contudo, Sandra Pini aparece como coautora, assim como Maria Cecília Gorski como responsável pelo projeto de paisagismo. Trata-se de uma casa de praia, localizada em um condomínio no litoral norte de São Paulo, tal como é apresentada na página de abertura da matéria da edição 328 (figura 4.58). A residência tem parte descolada do solo, apoiada em pilotis, dado que as autoras justificam pela intenção de duplicar a área sem ocupar o terreno de dimensões modestas. Entre os materiais escolhidos – concreto aparente na estrutura, tijolos cerâmicos nos fechamentos e lajes pré-fabricadas – também se reflete o desejo de racionalização. A cobertura em formato em “asa de borboleta” retoma uma solução muito presente em residências modernas diretamente influenciadas por Le Corbusier.

Na edição 440, de setembro de 1991, a arquiteta Valéria

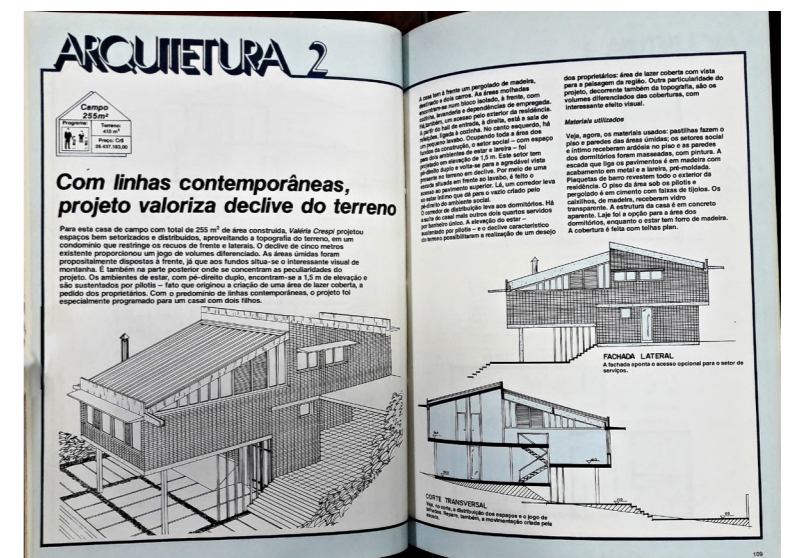


FIGURA 4.59. Fonte: C&J 428 p.112-113

Crespi tem outro projeto de veraneio – desta vez uma casa de campo – publicado no “caderno arquitetura” da revista “Casa & Jardim” (figura 4.59). Como pode ser visto na imagem, a proposta guarda semelhanças com a casa de praia de 1990, especialmente pela utilização do recurso do pilotis e pela repetição do mesmo repertório de materiais, quais sejam, estrutura de concreto aparente e tijolos cerâmicos também mantidos à mostra. A cobertura, nesse caso, apresenta duas águas em direções opostas arrematadas por calhas e buzinotes em concreto. O título da matéria fala em “linhas contemporâneas”, repetindo a estratégia que associa materiais e formas a determinada construção imagética. Nesse sentido, como antecipado no título desta seção, é possível falar em simbolismo, ainda que não se trate daquela representação arquetípica da casa. Por outro lado, as características – formais e tectônicas – que definem os projetos mostrados neste tópico, comunicam racionalidade, contemporaneidade e arrojo.



Vale reiterar, antes de concluir este capítulo, que a organização em três grupos é apenas uma forma de “contar” a história dessas casas, a partir das aparências resultantes das combinações mais frequentes identificadas na etapa quantitativa. É importante que o leitor tenha em mente que se trata de um recurso de organização e apresentação do material, sem que seja induzido a supor demasiada homogeneidade ou estanqueidade nesses conjuntos. Como em qualquer seleção, muitos exemplares tiveram que ser eliminados e outros potenciais “grupos”, desconsiderados. Tal fato reforça ainda mais a riqueza da amostra e a necessidade de pesquisas na área, além de reiterar um ponto fundamental da tese, que é a proposta de oferecer uma – entre outras possíveis – leituras sobre o material. E é com esse olhar que o leitor está convidado a seguir pelos outros capítulos, outras pequenas crônicas que recuperam um pouco da arquitetura residencial – publicada na revista “Casa & Jardim” – da década de 1980, vista através da lente desta autora.



5

5. APROPRIAÇÕES SIMBÓLICAS; ESTRATÉGIAS COMUNICATIVAS

Este capítulo intercala a apresentação das casas de veraneio, recém finalizada, e a das residências urbanas, objeto da próxima seção. Embora essa posição possa sugerir um papel articulador, talvez o mais adequado seja entendê-lo como um intervalo. Pareceu necessário oferecer ao leitor uma pausa, para que enxergasse os grupos com independência e certa distância. No entanto, ele não se limita a esse papel estratégico, pois vem acrescentar mais chaves interpretativas ao entendimento das arquiteturas cotidianas publicadas na revista “Casa & Jardim”. Não por acaso, são temas que emergiram das imagens, textos e subtextos das edições consultadas. Aqui serão enfrentados as questões relacionadas ao simbolismo, ao significado e à comunicação que a todo tempo atravessam as narrativas apresentadas pela revista.

5.1. O FETICHE DO TELHADO

O telhado em duas ou quatro águas faz parte da imagem arquetípica mais elementar da casa e é o que melhor traduz, à imagem e semelhança da cabana primitiva, o seu sentido de abrigo e acolhimento, tal como demonstra Joseph Rykwert no livro que vai em busca dessa imagem ancestral, “A casa de Adão no paraíso” (2003). O autor realiza uma extensa pesquisa histórica para resgatar todas as narrativas que giram em torno do mito vitruviano da “primeira construção”, origem de todas as arquiteturas. De Vitruvius (88-26 AC) a Alberti (1404-1472), de Filarete (1400-1469) a Palladio (1513-1570) ou de Laugier (1713-1769) a Viollet-le-Duc (1814-1879) – algumas das referências citadas pelo autor – não se escapa da imagem do telhado composto por planos, ou superfícies inclinadas, que além de proteger das intempéries, servem para escoar a chuva e a neve, evitando sobrecarregar, e eventualmente romper, a cobertura. Essa imagem, segundo Filarete, seria a emulação do gesto de Adão que, recém expulso do paraíso, leva as mãos à cabeça para se proteger da chuva (RYKWERT, 2003, p.127).

É também dessa representação primordial que Iñaki Ábalos se vale ao discorrer sobre sua “casa fenomenológica” e arrisca ilustrá-la descrevendo-a como “a grande casa familiar, habitada por longos períodos de férias, uma casa ‘bachelardiana’, com seus sótãos e águas-furtadas [...]” (2001, p.85). Roberto Segre também recorre ao olhar infantil ao comentar sobre a imagem primordial da casa abrigo. Ele diz:

Essa identidade ancestral entre o corpo, o desejo de proteção e uma delimitação geométrica, que pode ser expressa por um cubo elementar com uma simples cobertura de duas águas, constitui quase que uma associação congênita presente nos desenhos espontâneos das crianças quando representam a casa – o quadrado com a porta central, duas janelas simétricas, os telhados inclinados e a chaminé. (2006, p.4)

Christopher Alexander, no seu “Linguagem de padrões” (2013), utiliza o desenho de uma casa infantil, tal como a descrita por Segre, ao final do texto do padrão 79, “Sua própria casa” (ALEXANDER, 2013, p.392),

reproduzida aqui (figura 5.1). Mais adiante, no padrão 117, “Cobertura envolvente”, o autor defende que a cobertura deve “envolver” a edificação e propiciar a ocupação de seu vazio, em vez de simplesmente ser uma espécie de “chapéu largado no topo da edificação” (p.570). Para o autor, na primeira opção – em que a



FIGURA 5.1. Fonte: ALEXANDER, Christopher, 2013, p.396

cobertura faz parte do volume da edificação –, a sensação de proteção transmitida é ainda mais intensa. Em sua opinião, “a cobertura desempenha um papel primordial em nossas vidas” e relembra que “as edificações mais primitivas não passam de uma cobertura” (p.570). Por fim, acrescenta que “se a cobertura ficar oculta, sua presença não será sentida em torno da edificação e as pessoas sentirão a falta da sensação de proteção” (p.570). Com essa observação, Alexander reforça a importância imagética do telhado ancestral e de sua função simbólica.

Embora a imagem arquetípica da casa com telhado jamais tenha deixado de existir, houve um tempo na história da arquitetura em que a utilização das coberturas em águas passou a ser veementemente desaconselhado. Adolf Loos apresenta para tal uma explicação baseada justamente no que seria o oposto do que, durante séculos, teria fundamentado a forma inclinada do telhado, ou seja, permitir com que chuva e neve escoassem sem impedimento. Mas no seu texto, “Regras para quem constrói nas montanhas” (1999), de 1913, Loos procura criar um argumento para justificar sua predileção pelas coberturas planas:

Não pense na cobertura, mas sim na chuva e na neve. [...] Nas zonas montanhosas a neve não deve deslizar-se quando *ela* quer, e sim quando o camponês o desejar. Por isso o camponês tem de subir ao telhado sem que haja o menor perigo à sua vida e, então, tirar a neve. Nós também temos que criar a cobertura mais plana possível de acordo com nossas condições técnicas. (LOOS, 1999, p. 75)

Em seu livro “Teoria e projeto na primeira era da máquina”, Reyner Banham (1989) comenta e transcreve alguns trechos de uma palestra realizada por Le Corbusier na Universidade de Sorbonne e posteriormente publicada em “La Journal de psychologie normale et pathologique”, em 1926. Segundo Banham, pela primeira vez o arquiteto franco suíço falaria sobre seus projetos a partir de um ponto de vista essencialmente estético (BANHAM, 1989, p.258). Em relação à cobertura plana, Corbusier inicialmente tenta justificar a sua predileção a partir do relato do mal desempenho do telhado inclinado de um projeto de sua autoria – um cinema em Chaux-de-Fonds – em que a neve teria derretido e infiltrado pelas paredes. Na sequência, ele apresenta a solução de esconder o telhado inclinado por trás de uma platibanda – que serviria para conter os líquidos e evitar que descessem sem controle pelas alvenarias – para logo a seguir observar que com o advento do concreto armado seria tecnicamente possível projetar uma cobertura plana (BANHAM, 1989, p.260).

Mas Banham alega que por trás dessa retórica tecnicista, o principal argumento a favor da cobertura plana é estético e transcreve uma parte final do ensaio de 1926 para provar seu ponto de vista:

[...]Em todo caso, permito-me afirmar isso uma vez que para mim é uma certeza: o espírito se manifesta através da geometria. Disso concluo que, em relação a períodos precedentes de barbarismo...chegou a um período de clareza intelectual tal como a Renascença, chega também à horizontal todo-poderosa, **a horizontal que fecha a composição em sua coroa.**” (Le Corbusier *apud* BANHAM, 1989, P.260, tradução nossa, grifo nosso).

O fato é que essa imagem cúbica, geométrica, da casa coberta por uma laje plana ou um terraço jardim foi a que marcou em definitivo a produção característica dos arquitetos e da arquitetura moderna, não só na Europa, mas também no Brasil. A residência projetada em 1927 por Gregori Warchavchik para sua moradia – na Rua Santa Cruz, em São Paulo – ficou conhecida como a “primeira casa modernista” construída no Brasil. Entre outras características racionalistas, como a ausência de adornos, destaca-se a volumetria prismática e a ausência de telhados aparentes.

Daí em diante a historiografia da arquitetura moderna adota uma narrativa que privilegia a ausência dos telhados, apesar das notáveis exceções de alguns projetos. É o caso da Casa Hungria Machado, projeto de Lúcio Costa de 1942 (MINDLIN, 1999, p.44), que é arrematada por um telhado cerâmico de pouca inclinação; ou a casa de campo que Henrique Mindlin projeta para George Hime em Petrópolis, no Rio de Janeiro, no ano de 1949, que também adota as telhas de barro como solução de cobertura. No entanto, é fato que nenhum desses projetos – ou mesmo outros da mesma época – utilizam telhados com grandes inclinações ou recorrem à imagem tradicional de duas ou quatro águas. Quando se avança no tempo em direção à produção da escola paulista brutalista, que Zein espacializa entre os anos de 1955

e 1975 (2000, p.167), a utilização das lajes planas ganha ainda mais relevância e protagonismo. Não poderia ser diferente, ao se considerar que a “procura da horizontalidade” é uma das características mais marcantes daquela produção, dentre outras elencadas pela autora (p. 384).

Mas como já fora anunciado, essa recorrência historiográfica não necessariamente deve significar que as lajes planas tenha sido uma solução majoritária nos projetos residenciais construídos a partir da década de 1930 – apenas para utilizar o marco temporal da casa de Warchavchik. Tampouco essa investigação está entre os objetivos da tese ou foram coletados dados para confirmar ou rechaçar essa possível predominância. Porém, a pesquisa conduzida pela arquiteta Silvia Wolff (2015), já mencionada anteriormente, mostra que as soluções tradicionais de cobertura formam a maior parte dos exemplares construídos no Jardim América. Apesar disso, a autora identifica uma tendência que ela denomina pragmática, especialmente entre os anos de 1945 e 1958, quando “os telhados de quatro águas das versões mais simples puderam ser ocultados, quase planos feitos de telhas de fibrocimento, ou vencer vãos com apenas uma água inclinada do mesmo material” (WOLFF, 2015, p. 265). Ainda assim, complementa, “não houve manifestações de arquitetura residencial mais reconhecidamente moderna, apenas episódios e prenúncios do que se implantaria após 1950 em outros bairros de São Paulo” (p.267).

A produção de Warchavchik – e de outros arquitetos sabidamente filiados às linguagens modernas – naquele bairro planejado servem especialmente para fazer a ponte entre a breve contextualização histórica apresentada e a argumentação que protagoniza esta seção. Nesse sentido, segue reproduzido um trecho de Silvia Wolff sobre o arquiteto:

As casas de Gregori Warchavchik no Jardim América, realizadas entre 1935 e 1940, apresentam uma arquitetura de conciliação que não usava o ornamento, mas que tampouco recusava o telhado de amplos beirais, nem

o escondia atrás de platibandas. **Nessas residências, o arquiteto não ocultava mais as telhas de barro, descartadas pelos princípios modernos,** como fizera em suas casas modernistas. Não se trata do arquiteto dos volumes brancos e prismáticos das ruas Itápolis e Bahia, nem o da primeira casa modernista em São Paulo (2015, p.259, grifos nossos.)

Tal disposição, de acordo com Wolff, visava a atender às necessidades de seus clientes, adequando os projetos às expectativas e preferências estéticas de seus contratantes (p.262). Assim, o que subjaz a essa constatação é a predileção da elite pelo padrão residencial tradicional. E no contexto da “conversão” de cada vez mais arquitetos às linguagens geométricas e simplificadas da arquitetura moderna, foi-se estabelecendo uma distância cada vez maior entre as convicções dos projetistas e os anseios dos moradores. Mais do que isso, os arquitetos que – por gosto ou necessidade – seguiam fazendo essas concessões passaram a ser mal vistos nos círculos eruditos da profissão. Tal percepção fez com que nomes como Oswaldo Bratke e Eduardo Kneese de Mello lidassem com desconforto com o tipo de arquitetura que produziram no Jardim América, fazendo-os referir às casas dessa fase como “passos equivocados” ou “atendimento à exigência de clientes” (WOLFF, 2015, p.275), incômodo que também paira sobre a produção “não moderna” de Warchavchik.

Sem dúvida os adornos, elementos alegóricos e referências pitorescas, rechaçadas com veemência pelas vanguardas modernas, estão no centro dessa discórdia entre arquitetos e clientes. E o telhado em águas, por sua pregnância formal e simbólica, estabelece uma ponte direta com a tradição que se pretende deixar no passado. Nesse sentido, a sua presença em um projeto residencial parece catapultá-lo, de imediato, a uma categoria inferior de arquitetura. Já entre 1976 e 1977, o Museu de Arte Moderna, então sede do Instituto de Arquitetos do Brasil do Rio de Janeiro, sediou uma série de encontros entre arquitetos atuantes na época, em torno da produção pós-Brasília, que ficou conhecida como a série de “Depoimentos”

(GUIMARAES *et al.*, 1978), publicada posteriormente. A fala queixosa de Luiz Paulo Conde ao comentar a perda de um projeto para outro profissional deixa clara a persistência dessas ideias.

[...] na hora de fazer a casa, eu não fui aceito porque o cliente queria um arquiteto que expressasse um certo gosto. Ele vai vender a casa e **as pessoas gostam do telhadão**, do arco. E chamou o arquiteto David Largman. [...]. Pois é, ele aceitou a coisa e você pode dizer “ah, ele está se comercializando, o problema é dinheiro, não sei o quê...” Mas não sei se é isso mesmo. Eu acho que ele está aceitando essa coisa com uma certa tranquilidade, e divulgando o seu trabalho. (CONDE, 1978, p.33, grifos nossos.)

A decepção de Conde não se limita à perda do contrato, mas se estende também aos arquitetos e aos clientes. Ele insinua a ligação de uma arquitetura “sem valor”, que “a gente acha o fim” (p.33) a uma burguesia média que vinha se estabelecendo nos subúrbios¹ brasileiros. O espanto de Conde é com “alguns arquitetos [que] estão trabalhando nisso, e conscientes ou não, aceitando com certa tranquilidade fazer certas coisas que para outros é um absurdo”. (CONDE, 1978, p.33).

Não é difícil perceber nas entrelinhas o preconceito com os arquitetos que aceitem projetar para o “mercado” ou que, pior, projetem por escolha, essas casas com “telhadão e arco” que agradam o senso comum. Ora, mas é esse mercado que a revista “Casa & Jardim” representa, o mercado dos clientes que contratam arquitetos, o mercado dos arquitetos que não podem escolher seus clientes. Não há de se esperar ética e preocupações sociais na dinâmica estabelecida entre esses personagens. A semelhança com algumas considerações que Wolff tece a respeito do Jardim América – a despeito da diferença temporal

1 Os subúrbios a que Conde se refere aqui são o equivalente dos subúrbios americanos, como enclaves de moradia da classe média alta e alta e não no sentido atribuído especialmente pelos cariocas, quando se referem a regiões periféricas desvalorizadas e distantes das áreas centrais privilegiadas.

que distancia o seu estudo do recorte em que se situa esta tese – é tão relevante, que justifica a reprodução de um trecho:

[...] Nem seus clientes, tampouco a maioria dos profissionais, estavam efetivamente sintonizados com as discussões das vanguardas [...]. Menos ainda manifestavam preocupações sociais [...].

A clientela do Jardim América estava perseguindo seus próprios sonhos de construir uma casa, em geral parecida com alguma que já tinha visto antes. Era importante que a construção promovesse uma imagem de status de seus moradores proporcional ao empenho que estavam investindo para obtê-la. (WOLFF, 2015, p.276)

Essa relação controvertida entre arquitetos e clientes, que perpassa a profissão, já foi brevemente mencionada na introdução desta tese e será enfrentada com mais profundidade no seu último capítulo. Por ora, e antes que essa contextualização se torne por demais extensa, convém retomar a questão do telhado. As considerações anteriores serviram para mostrar como a origem ancestral da aparência da casa, que tem no telhado em águas um de seus elementos mais emblemáticos, se mantém no ideário comum como matriz imagética pregnante do programa residencial. E se manteve mesmo depois da campanha deflagrada pelas vanguardas modernas, que buscou estabelecer parâmetros racionais e transformar a casa em uma “máquina de morar”. Por fim, a despeito do preconceito que se disseminou entre os círculos eruditos de arquitetos, a imagem da casa com telhado, o desenho infantil que Alexander reproduziu, parece ter permanecido inabalável. Os registros de Wolff no Jardim América são relevantes indícios do que possa ter se reproduzido para além dos limites do bairro planejado naquele período.

De forma análoga, a pesquisa desenvolvida nesta tese permite afirmar que o telhado cerâmico aparente é vastamente predominante nas casas investigadas na revista “Casa & Jardim” entre os anos de 1977 e 1992. No item “Coberturas”, do

terceiro capítulo, um gráfico comparativo entre os quantitativos de telhados cerâmicos e lajes planas já foi disponibilizado. No entanto, para garantir a fluidez da leitura, será apresentado a seguir um gráfico semelhante. Neste caso, além de incluir os telhados do tipo “chalé” e as lajes inclinadas, a visualização relativa será sobre o universo das casas das quais o uso está definido (gráfico 5.1). Como se vê, o panorama se altera muito pouco e a

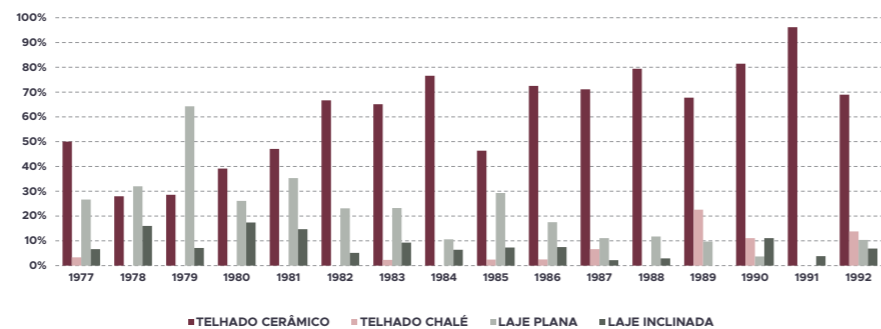


GRÁFICO 5.1. Comparação entre coberturas planas e telhados (universo de 528 casas). Fonte: autoral.

prevalência dos telhados é indubitável. A análise dos projetos e dos editoriais mostram que o “fetiche” do telhado transparece nos anúncios, nas matérias e nas narrativas que acompanham as casas publicadas. Alguns desses exemplos serão mostrados a seguir de modo a chamar a atenção do leitor para a importância desse elemento na arquitetura cotidiana.



FIGURA 5.2. Fonte: C&J 272 p.4-5

As reportagens de telhados são, como já mencionado, um tema recorrente da revista. Uma matéria de dez páginas se destaca na edição 272, de setembro de 1977, o que é particularmente curioso, pois o gráfico mostra o aumento das coberturas planas no ano seguinte – 1978 – e, o episódico protagonismo que as lajes apresentam em 1979.

Logo na página de abertura da reportagem (figura 5.2), o lead afirma que “a forma da cobertura, e o material em que é executada, define basicamente o **estilo**

da fachada” (C&J 272, p.4, grifo nosso.). A despeito das tendências indicadas pelo diagrama quantitativo, a maior parte dos telhados apresentados, possuem desenho tradicional, com grandes águas, mansardas e formatos pitorescos, como na imagem que mostra uma das páginas do editorial (figura 5.3).

As coberturas de fibrocimento aparecem em menor frequência e, em algumas situações, substituindo as telhas tradicionais. Por exemplo, os chalés de inclinação acentuada que aparecem na capa da matéria, acima, mostram essas coberturas em placas sendo utilizadas com uma grande declividade, apesar de, por suas características técnicas, se prestarem a inclinações menores. O anúncio da empresa “Eternit”, publicado na edição 300, de janeiro de 1980 (figura 5.4), parece reiterar a utilização em coberturas mais íngremes, como a da casa que ilustra a propaganda da marca. Além da imagem, o texto reforça a versatilidade da utilização – “Telha modulada: elegante em pequenas e grandes inclinações” – num movimento que parece o de adequação à preferência dos consumidores, com vistas a garantir mais uma fatia do mercado. Estratégia semelhante viria a se repetir em outra peça publicitária da mesma empresa, publicada na edição 308, de setembro de 1980 (figura 5.5). Nesse caso, a mensagem é ainda mais clara e confronta diretamente a telha em placas corrugadas com a de barro, destacando a economia de madeiramento, tempo e mão-de-obra que a solução da “Eternit” é capaz de proporcionar.

Anúncios como esses voltariam a ser publicados nas edições de setembro de 1981 (figura 5.6) e de julho de 1982 (figura 5.7), depois do que não

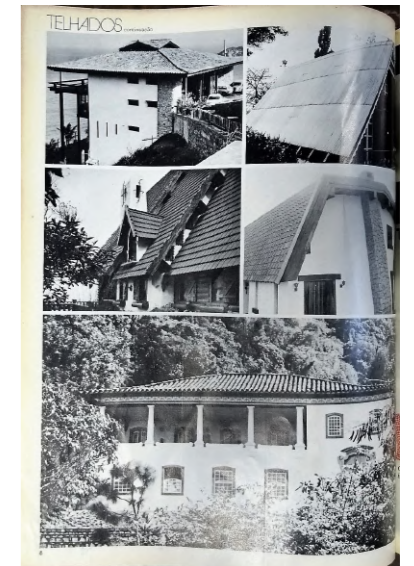


FIGURA 5.3. Fonte: C&J 272 p.6



FIGURA 5.4. Fonte: C&J 300 p.173



FIGURA 5.5. Fonte: C&J 308



FIGURA 5.6. Fonte: C&J 320



FIGURA 5.7. Fonte: C&J 330 P.90



FIGURA 5.8. Fonte: C&J 304 p.130



FIGURA 5.9. Fonte: C&J 354 p.6

voltariam a se repetir. Por outro lado, ainda em maio de 1980, na edição 304 da revista “Casa & Jardim”, a mesma fabricante “Eternit” apresenta uma marca chamada “Tégula”, aparentemente para ocupar o nicho das telhas tradicionais, e esse é o mote do anúncio: “Relevo. A telha que faz a tradição virar moda” (figura 5.8). O texto explica que a peça é feita de concreto e apresenta-a como tendo sido “criada e desenvolvida na Europa, e que há muito tempo vem sendo o destaque principal das mais belas residências europeias”. A novidade também fica por conta da variedade de cores o que, ainda de acordo com a propaganda, “propicia maiores opções estéticas ao projeto”. Não se deve perder de vista o gráfico apresentado anteriormente, que mostra uma elevação consistente dos telhados cerâmicos² a partir de 1980. Também nessa década, a oferta de alternativas para as telhas de barro, como essas cerâmicas (figura 5.9) que aparecem na coluna de “informes” da edição 354, de julho de 1984, se tornam frequentes.

Dois projetos, apesar de muito diferentes e temporalmente distantes servem para reiterar o apelo que o telhado de águas exerce na arquitetura cotidiana. Na edição 302, de março de 1980, uma casa no Morumbi, projetada pelo arquiteto Ricardo

Julião, aparece publicada (figura 5.10). O título que a matéria recebe é: “Na cobertura, planos inclinados” e nas imagens, vê-se que tais planos parecem desenhar a silhueta de um telhado tradicional. Nas fotografias que mostram o interior da residência, é possível enxergar a laje de concreto aparente no teto e uma espacialidade moderna e fluida, que parece não condizer com a aparência externa. Como a publicação está em preto e branco não é possível perceber o que o texto se encarrega de esclarecer: as lajes inclinadas são cobertas por uma pátina marrom, o que parece demonstrar uma vontade de emular um telhado também em sua coloração. No caso dos pilares, que também recebem o mesmo acabamento, a matéria explica que a intenção foi de “acompanhar as tonalidades da madeira”, que aparece nas esquadrias, pisos, treliças e venezianas.

O outro projeto, nem mesmo é uma casa, mas a vontade de reproduzir uma em um apartamento de cobertura utilizando telhado inclinado deixa evidente a potência imagética do elemento (figura 5.11). Trata-se de uma reforma desenvolvida pelo arquiteto Léo Shetman em um apartamento duplex. O título reafirma a intenção de plasmar uma casa suspensa no terraço que antes abrigava apenas a piscina. Ele diz: “Cobertura duplex com a mesma funcionalidade de uma casa” (C&J 377, p.124). De acordo com o texto explicativo, não apenas o telhado, mas também os materiais escolhidos – tijolos aparentes, madeira e materiais de demolição – corroboram para construir a imagem



FIGURA 5.10. Fonte: C&J 302 p.40-41



FIGURA 5.11. Fonte: C&J 377 p.124-125

2 Cumpre destacar que a pesquisa não diferenciou materiais e formatos de telhas, nomeando de forma genérica como “telhado cerâmico” as coberturas aparentes e de volumetrias tradicionais. Nesse sentido, as telhas de concreto estariam também incluídas naquela retransa.

a sobreposição dos ciclos de moda. Fernando Diez, em sua tese de doutorado, faz uma interessante colocação a esse respeito:

A ideia de que a arquitetura pudesse envelhecer rapidamente e que um edifício pudesse cair de moda torna-se habitual para as arquiteturas comerciais. E ainda que entre os ricos a noção de “redecorar” periodicamente venha de muito tempo atrás (de fato era comum no século XIX), a ideia de que os edifícios, ou de preferência suas superfícies de contato, de interface com os consumidores, pudessem ser descartáveis no ritmo dos ciclos da moda, colocou-a em pé de igualdade com o consumo de imagens e produtos culturais de rápida obsolescência. (DIEZ, 2005, p.41)

Ainda que o autor se refira aos edifícios comerciais, parece ser pertinente estender às reformas de projetos residenciais o seu raciocínio. Embora não sejam maioria, a revista “Casa & Jardim” apresenta com alguma periodicidade esse tipo de intervenção. Nesse caso, quando a matéria se vale do recurso do “antes e depois” as comparações ficam ainda mais evidentes.

Esse é o caso do projeto apresentado dentro do encarte especial de Fortaleza, da edição 353, de junho de 1984 (figura 5.12). A reportagem descreve a reforma que transformou “a casa moderna” (C&J 353, p.70), tal como aparece na descrição no *lead*. Na pequena imagem em preto e branco, que mostra a construção original, é possível ver um volume prismático com cobertura pouco inclinada em uma água, aparentemente uma laje de concreto. Ao corpo principal, juntam-se outros elementos que reproduzem estilemas modernos típicos das apropriações imagéticas que Fernando Lara descreve em seu livro, “Excepcionalidade do modernismo brasileiro”³ (2018).

3 Sobre esse assunto, Lara diz, por exemplo: “As ideias de desenho de Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Reidy e Burle Marx foram disseminadas por todo o país – com óbvia evidência dessa dispersão nos incontáveis elementos de arquitetura moderna adotada e aplicada em casas de classe média em muitas cidades brasileiras nos anos 1950 e 1960. (2018, p.77)

A fotografia maior, em cores, mostra uma mudança radical, que transformou o paralelepípedo moderno em uma casa tradicional em que os telhados de duas águas superpostos modificaram por completo a horizontalidade original da residência. Pela legenda que acompanha a nova imagem da fachada, é possível perceber o quanto as intervenções realizadas parecem fazê-la se adequar a um gosto corrente e dominante: “A modificação das fachadas, o telhado em duas águas e níveis diferentes, as lindas esquadrias nas quais portas e janelas têm caixilharia à antiga, a generosa varanda antecedendo o estar – um conjunto que nada tem a ver com a casa que lhe deu origem” (C&J 353, p.71). Através dessa colocação, fica subentendido que as modificações melhoraram a qualidade do projeto, referindo-se especificamente a sua aparência.



FIGURA 5.12. Fonte: C&J 353 p.70-71

A reformulação de uma casa dos anos 1950 em “formato retangular” (C&J 404, p.100), conduzida pelo arquiteto Paulo Bicalho, aparece na edição 404, de setembro de 1988 (figura 5.13). Embora, nesse caso, a reportagem não apresente as imagens anteriores à reforma, o texto deixa claro que foi acrescentado um telhado à antiga volumetria e o título se refere a uma “fachada atual”. O *lead* reitera o papel crucial da cobertura na atualização proposta: “**A partir do novo telhado**, o arquiteto Paulo Bicalho reformulou a fachada desta casa, construída nos anos 50” (C&J 404, p.97, grifos nossos). Na fotografia que aparece na capa da matéria, vê-se o telhado recortado por uma

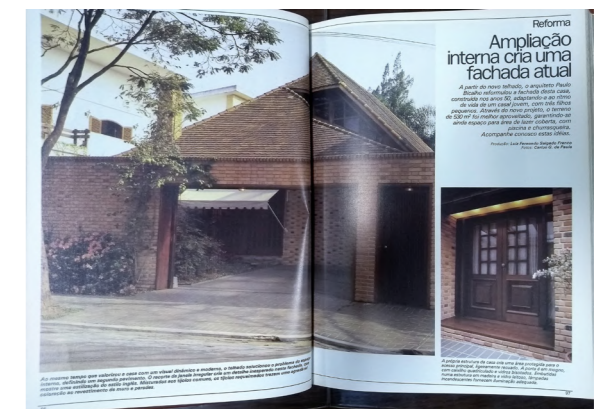


FIGURA 5.13. Fonte: C&J 404 p.96-97

abertura que abriga uma espécie de mansarda triangular. Mais uma vez, o texto descritivo se ocupa de esclarecer esse ponto:

Ao mesmo tempo que valorizou a casa com um visual dinâmico e moderno, o telhado solucionou o problema do espaço interno, definindo um segundo pavimento. O recorte da janela irregular cria um detalhe inesperado nesta fachada, que mostra uma estilização do estilo inglês. (C&J 404, p.96)

Na edição 373, de fevereiro de 1986, a carta do leitor Marcos Lopes, de Bagé, no Rio Grande do Sul – que relata estar construindo a própria casa – pede orientações sobre o tipo adequado de telha. Ele demonstra ter uma certeza: “o telhado será de várias águas, com ampla movimentação” e questiona se as telhas de fibrocimento “tipo ardósia” são compatíveis com esse desejo. A resposta da redação vem acompanhada da fotografia de uma casa publicada alguns meses antes em mais uma daquelas recorrentes matérias sobre telhas e telhados. Ela mostra que há três modelos de telha “ardósia” no mercado, muito embora nenhuma delas seja feita do mineral, e sim de fibrocimento, da fabricante “Eternit”, como mostra a imagem em destaque (figura 5.14).

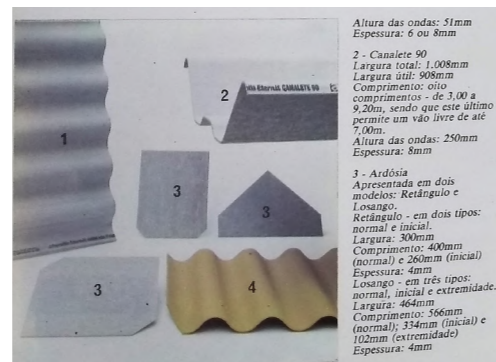


FIGURA 5.14. Fonte: C&J 368 p.62-63

Essas telhas parecem fazer parte do mesmo movimento de diversificação da empresa comentado anteriormente, numa tentativa de se adequar às demandas do mercado. Nesse momento, em 1985, os telhados em águas são definitivamente preponderantes entre as residências publicadas na revista, como está retratado no gráfico já apresentado. Além disso, as falsas telhas de ardósia também são compatíveis com um contexto em que as referências pitorescas começam a ganhar espaço.

Outro ponto que merece destaque na carta do leitor é o fato de manifestar o desejo por um telhado “movimentado” e com muitas águas. Essa narrativa passa a ser frequente na apresentação dos projetos, principalmente ao longo da década de 1980, quando também os telhados passam a ser apresentados como elementos definidores da volumetria das residências. Isso aparece, por exemplo, na casa publicada na edição 325, de fevereiro de 1982 (figura 5.15). No projeto da arquiteta



FIGURA 5.15. Fonte: C&J 325 P.44-45

Luiza Schiffino, em colaboração com Luciana Nunes Pereira, o telhado aparece com destaque desde o título da matéria: “Telhados acompanham os vários níveis da casa” (C&J 325, p.44) e a legenda ainda ressalta que eles servem para destacar os volumes que abrigam diferentes usos na residência. O objetivo, contudo, parece ser mais formal que espacial, o que fica evidente no texto descritivo: “o projeto foi concebido de modo que cada compartimento tivesse a sua cobertura isolada, dando **movimentação às fachadas**” (C&J, 325, p.46, grifos nossos).

A predileção pelo movimento também aparece no título que apresenta a casa desenhada pelo arquiteto Rômulo Hermeto, em Belo Horizonte: “Volume do telhado cria dinamismo visual da casa” (C&J 349, p.70-71). O projeto, que utiliza material de demolição de uma antiga fazenda, foi publicado na edição 349, de fevereiro de 1984 (figura 5.16). Além do título, a legenda ainda destaca que “a característica [da casa] é o **jogo de telhados que cria um aspecto dinâmico,**



FIGURA 5.16. Fonte: C&J 349 p.70-71



FIGURA 5.17. Fonte: C&J 351 p.54-55



FIGURA 5.18. Fonte: C&J 376 p.38-39



FIGURA 5.19. Fonte: C&J 401 p.80-81

401, de junho de 1988 (figura 5.19), o telhado ganha destaque na apresentação da matéria: “telhados em vários níveis definem a fachada sóbria e atual” (C&J 401, p.80). O texto ainda destaca a relevância do “jogo de telhados” no projeto do arquiteto Ricardo Ramenzoni. Nesse caso, as coberturas de uma, duas e quatro águas enfatizam a percepção de uma volumetria formada por

traduzido por fachadas diferentes” (C&J 349, p.70, grifos nossos). Poucas edições depois, o projeto do arquiteto Sérgio Sclovsky, publicado em abril de 1984, no volume 351 da revista “Casa & Jardim”, também enfatiza a mesma característica (figura 5.17). O título afirma que os “telhados fazem a movimentação da fachada” (C&J 351, p.55) e, mais adiante, a legenda detalha que, tal como no projeto de Schiffino e Pereira, o telhado acompanha a setorização da residência.

A metáfora do “jogo de telhados” é uma constante entre os textos descritivos dos projetos, assim como característica valorizada pelos leitores/ clientes. O *lead* da matéria publicada na edição 376, de maio de 1986 destaca logo no início que “movimento e leveza no **jogo de telhados** são as características importantes neste projeto do arquiteto Roberto Itapura [...]” (C&J, 376, p.39, grifos nossos). A fotografia que ilustra a capa da reportagem destaca a diversidade de alturas e formatos das coberturas (figura 5.18). Na casa publicada na edição



FIGURA 5.20. Fonte: C&J 401 p.84-85

adições, reforçadas ainda mais pelas *bay windows* facetadas que também se acoplam ao conjunto principal. A fotografia da fachada que se volta para a rua (figura 5.20) aparece em outra página acompanhada de uma legenda que detalha a função peculiar do elemento : “[...] os diversos recortes e **movimentação dos telhados, que suavizam a estrutura como um todo**, ganham um refinamento especial com a tonalidade ocre, utilizada nas telhas Tégula [...]” (C&J 401, p.85, grifos nossos).

Apesar de nunca deixarem de estar presentes no período investigado, os telhados parecem ganhar força a partir do início dos anos 1980. Em paralelo, também é possível observar que a forma como são utilizados vai sendo modificada. Em vez de ser um grande e único elemento colocado sobre a construção, o telhado, juntamente com a volumetria das residências se fragmenta em partes, muitas vezes ajudando a estabelecer setorizações e usos. Nesse percurso, diferentes narrativas vão sendo também incorporadas, como as associações com “movimento”, “dinamismo” e “leveza”, que, como visto, compõem de maneira recorrente nos exemplos apresentados acima. De certa maneira, a substituição do telhado simples e único pelos acoplamentos compositivos, acaba abrindo as portas para as representações mais pitorescas, com a adição de mansardas, torres e *bay windows*, chegando mesmo a configurar “estilos”. Essa terminologia, apesar de representar um tema controverso para a teoria da arquitetura contemporânea, é utilizada com naturalidade pela revista “Casa & Jardim” na descrição de suas arquiteturas cotidianas, tema que será explorado na seção seguinte.

5.2. ESTILOS EM CATÁLOGO

A edição 335, de dezembro de 1982 traz o anúncio de uma publicação derivada da “Casa & Jardim”, intitulada “Projetos e Fachadas” (figura 5.21). O texto se dirige diretamente ao leitor que está pensando em construir. Em meio a perguntas diretas em linguagem informal, deixa claro que a decisão deve ser precedida pela identificação das suas necessidades e desejos: “Já escolheu a fachada? O programa está definido? Vai ser bem moderna, de linhas arrojadas, ou prefere um esquema tradicional? Já pensou em optar por um chalezinho alegre, de inspiração europeia?” (C&J 335, p.42). A escolha, porém, não passa apenas pelas definições programáticas ou de uso, mas deixa claro que é preciso escolher também um “estilo”, embora a palavra não seja usada diretamente. Subentende-se, também pelo teor da primeira pergunta, que a decisão é acima de tudo epidérmica, diz respeito “à fachada” e, portanto, à “aparência” que a casa deve ter.

De alguma maneira, relacionar essas aparências com nomes – ou “estilos” – surge como uma estratégia comunicativa muito importante na dinâmica que se estabelece entre clientes e profissionais. Diante dessa lógica, a revista cumpre um papel didático, propiciando uma melhor comunicação entre as partes. Pode-se especular que as revistas de arquitetura destinadas ao público em geral exercem função semelhante ao dos manuais do século XIX, na medida em que oferecem um cardápio de possibilidades em uma linguagem palatável. A enciclopédia de Loudon (1846) apresenta como objetivo, posto já nos parágrafos iniciais, “melhorar a moradia da grande massa

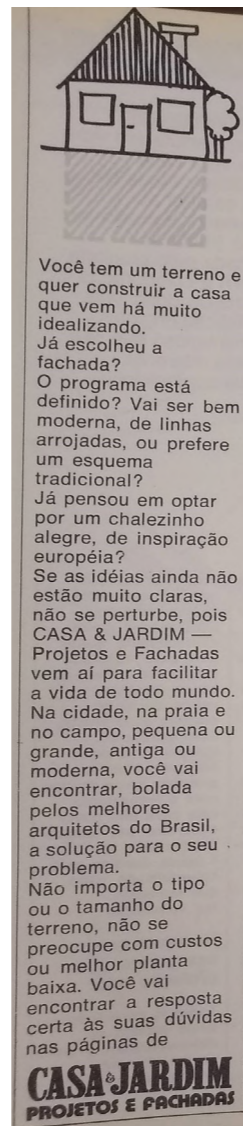


FIGURA 5.21. Fonte: C&J 335 P.42

da sociedade [...] criar e difundir entre a humanidade, em geral, o gosto pelos confortos e belezas arquitetônicas” (p.32). Para atingir tal finalidade, ele propõe “a apresentação de uma série de projetos para habitações humanas, abrangendo a maior variedade de conforto e beleza” (p.32); ou seja, um catálogo.

Ora, é evidente que a revista possui um caráter mercadológico que a difere do contexto das publicações como as de Loudon (1846), Downing (1969) ou Sloam (1852), já mencionadas anteriormente. Por outro lado, a maneira como se dirigem ao público em geral, de certa forma educando-o e oferecendo parâmetros, pode ser entendida como um legado desses antigos dicionários e enciclopédias. A então redatora da “Casa & Jardim”, jornalista Olga Samilla, deixou explícito em seu depoimento⁴ a intenção de oferecer aos leitores um grande leque de possibilidades. Sem dúvida, essa estratégia tem por objetivo ampliar o mercado consumidor, visto que na medida em que diversifica as opções, consegue atingir maiores e mais variados grupos de leitores/consumidores. Porém, nesse mesmo movimento, estabelece uma espécie de léxico conciliatório, oferecendo aos potenciais clientes uma linguagem comum em que possam se comunicar com os arquitetos numa linguagem comum.

Nesse contexto, embora a taxonomia estilística de influência histórica/ geográfica também faça parte do catálogo apresentado pela revista, em sugestões como “estilo normando”, “bretão”, “inglês”, “tudor” ou “americano”, também são apresentadas narrativas que, de certa maneira, criam novas classificações. Incluem-se nesse grupo as denominações do tipo “estilo moderno”, “contemporâneo” ou “rústico” e hibridizações derivadas de combinações entre termos. A ideia da rusticidade, já bastante explorada no início deste capítulo no contexto das casas de veraneio, mostrou que existe uma associação importante que se estabelece entre a “aparência” e a escolha e forma de utilização

⁴ Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

dos materiais empregados. Os textos aparecem como âncora indispensável para a formação e consolidação dos discursos apresentados, assim como as peças publicitárias. Nesta seção, serão apresentadas algumas dessas construções imagéticas identificadas na análise das casas publicadas, começando pelo caso particular da utilização das palavras “moderno” e “contemporâneo”.

5.2.1. Quando o moderno é um estilo e não uma causa.

Quando Anatole Kopp (1990) escreveu o livro que inspira o título desta seção, o autor buscava reiterar o caráter engajado dos pioneiros dos anos 1920 e 30 e de sua arquitetura comprometida com causas sociais – o moderno como causa e não como estilo. Aqui, ao contrário, o “moderno” aparece, ora como substantivo, ora como adjetivo, definindo ou qualificando uma arquitetura que, como será demonstrado, não se apresenta de maneira uniforme ou, em outras palavras, não chega a configurar um “estilo”. Do ponto de vista da teoria da arquitetura, falar em um “estilo moderno” é intrinsecamente problemático, justamente porque a arquitetura moderna, em sua origem, se estabeleceu em contraposição à ideia de estilo⁵. Por outro lado, seria ingênuo desconsiderar que a apropriação de certas características volumétricas, tectônicas e materiais tenham se estabelecido como uma estética, tal como reforça Fernando Lara ao afirmar que “a classe média brasileira da década de 1950 adotou o modernismo como **estilo** desejado, da moda [...]” (2018, p.77, grifo nosso).

A posição editorial da revista, tal como aparece em uma coluna de opinião da edição 266, de março de 1977, revela um pensamento conflitante em relação aos estilos. No texto, a estratégia é apresentada como equivocada, reforçando que “projetar em estilo colonial, estilo moderno, etc., significa um estreitamento do amplo ofício do arquiteto” (C&J 266, p.98) e segue ainda afirmando

5 A proposta racionalista buscava eliminar as repetições de soluções formais preexistentes no desenvolvimento de projetos de arquitetura, transferindo para a sua organização funcional o papel de geração da forma, ou como denomina Colqhoun, o seu “álibi” (2004, p.50)

que a preocupação deve ser com a “correta organização do espaço” (p.98). Nessa colocação, é possível enxergar com nitidez a influência do discurso moderno, mas também evidencia o fato de ser uma operativa corrente no cotidiano profissional – não fosse o caso, não precisaria ser refutada. Tal suspeita se confirma na carta de uma leitora, reproduzida na edição 266, de março de 1977, que dá a entender que a nomenclatura é utilizada com frequência e naturalidade, como aparece na pergunta enviada por Rosângela, de Campinas:

Estamos construindo em **estilo moderno**, e precisamos de sugestões quanto a alguns acabamentos. Por exemplo, na fachada, qual tipo de revestimento quebraria um pouco o pesado concreto aparente, com exceção do tijolo à vista? Que piso é apropriado para esse **estilo de casa**? O blindex dispensa a veneziana? (C&J 266, p.73, grifos nossos.)

Também é sintomática a observação de que os questionamentos giram em torno das escolhas de materiais que se adequam ao “estilo”. Nesse caso, o concreto parece estar posto como um elemento necessário – no caso do “estilo moderno”, pois a leitora pede uma sugestão de um segundo material. A sugestão da redação é pela utilização de “alvenarias [...] revestidas em massa fina e pintadas em branco ou outra cor” (p.73). Em relação ao piso, o material proposto é a “tábua larga” e as venezianas são consideradas dispensáveis. Esse trecho evidencia o quanto a ideia do “estilo” está atrelada a uma narrativa fortemente baseada nos materiais.

Curiosamente, poucas páginas separam o questionamento da leitora e a opinião que rechaça a utilização de “estilos”, que estão na mesma edição de 1977. Essa não é a única inconsistência do tipo encontrada durante a leitura dos exemplares. Especialmente entre os primeiros anos consultados, a revista ainda parece ecoar um discurso moderno engajado, que reflete, em grande medida, os projetos que publica e os profissionais a quem abre espaço, muitos, como já mencionado, egressos de sólidas formações modernas. Ao mesmo tempo – o que o exemplo em

pauta ilustra com precisão – é necessário que a redação acate o vocabulário dos leitores, tendo em vista o seu viés comercial. Essas contradições tendem a diminuir ao longo do tempo, na medida em que o vocabulário “cotidiano” vai ganhando espaço entre as narrativas apresentadas, mas o conceito de “moderno” segue ainda por um tempo impreciso.

Essa palavra, se considerados apenas os títulos das reportagens, aparece apenas sete vezes nas chamadas principais das matérias da revista “Casa & Jardim”. Em alguns casos, chegando a promover



FIGURA 5.22. Fonte: C&J 268 p.44-45

associações conflitantes, como é o caso dos projetos publicados nas edições 268 e 272, de maio e setembro de 1977, respectivamente. Sob o título de “concepção moderna e despojada” (C&J 268, p.44), a casa projetada pelo arquiteto José Mario Nogueira de Carvalho aparece no “caderno arquitetura” da edição de maio (figura 5.22). Nesse caso, a aparência da residência faz

jus à imagem da arquitetura moderna, tal como identificada nos círculos acadêmicos. Um volume prismático, em que os materiais empregados se apresentam em seu aspecto natural; lajes pré-fabricadas fazem a cobertura, mantida aparente no interior da construção. O texto reforça o caráter funcional da solução, ao mesmo tempo em que descarta a ornamentação descompromissada, ao falar sobre as intenções do arquiteto, que, de acordo com a legenda, não teve “preocupação em projetar uma casa para ser ‘exibida’, e sim para ser ‘usada’” (C&J 268, p.45).

Alguns meses depois, na edição 272, o projeto de Paulo Figueiredo e Edison Antunes repete a expressão utilizada na chamada da edição de maio, porém, apresenta a imagem de uma casa com aparência bastante distinta daquela projetada por Carvalho.

Sob o título de “Casa urbana numa concepção moderna”, a residência se apresenta com características quase opostas, como é possível perceber na fotografia que ilustra a reportagem (figura 5.23). É necessário recorrer ao texto para tentar esclarecer o contexto do uso da palavra:



FIGURA 5.23. Fonte: C&J 272 p.88-89

Sem compromissos com um estilo rígido de arquitetura, Paulo Figueiredo e Edison Antunes projetaram um tipo de casa urbana coerente aos **padrões contemporâneos de funcionalidade e beleza**: a área social está voltada para o jardim dos fundos e o desenho da fachada é simples, fortemente delineado pelo plano inclinado da cobertura, em telha cinza. (C&J 272, p.88, grifos nossos)

Nesse caso, menos que uma possível alusão à arquitetura moderna, em uma perspectiva histórica, o vocábulo parece funcionar como um sinônimo de “contemporâneo”. E embora o discurso ainda busque uma relação com a funcionalidade, a menção à beleza deixa transparecer que o pragmatismo do uso não é o único parâmetro a definir a concepção do projeto, chegando mesmo a relacionar tais características a uma volumetria específica.

Em junho de 1978, uma casa projetada pela mesma dupla de arquitetos – Paulo Figueiredo e Edison Antunes – ocupa seis páginas de edição 281 da revista “Casa & Jardim” (figura 5.24). “Solução contemporânea para um estilo tradicional” (C&J 281, p.66) foi o título escolhido para sintetizar a ideia por trás do projeto. Nesse caso, a palavra “contemporânea” carrega também o sentido de atualização de um estilo passado – o *lead* acrescenta que os autores mantiveram “o espírito próprio das antigas e tradicionais casas de fazenda” (C&J, 281, p.66). O contemporâneo, tal como o moderno, parece estar nos materiais e nas técnicas.



FIGURA 5.24. Fonte: C&J 281 p.66-67



FIGURA 5.25. Fonte: C&J 296 p.24-25



FIGURA 5.26. Fonte: C&J 370 p.72-73.

volume prismático coberto por telhas cerâmicas com farto beiral e madeiramento aparente. Nela, não são vigas, mas robustos pilares em concreto armado que se mantêm à mostra, conferindo ritmo à fachada (figura 5.26). O *lead* resume, na página dupla que descreve a residência, que “o arquiteto Aivaldo Pinho projetou uma residência em **estilo moderno**, com utilização de ambientes

Os projetos relacionados ao vocábulo “moderno” não chegam a formar um conjunto de aparência homogênea e a mensagem decodificada pelos textos e imagens por vezes parece ambígua, como no projeto da casa de veraneio de Carlos Lemos publicada na edição 296, de setembro de 1979 (figura 5.25), que aparece acompanhada do título: “Uma casa moderna com materiais antigos” (C&J 296, p.24). Nesse caso parece que o sentido está relacionado à noção de novo, o que contrasta, fazendo um jogo de palavras, com o restante do enunciado, que fala em materiais antigos – os de demolição. Por outro lado, a narrativa enfatiza as decisões estruturais – tijolos cerâmicos maciços amarrados por uma viga em concreto aparente – e a integração entre os espaços internos e externos, evocando as ideias de Forty (2000) em relação ao vocabulário moderno.

Tal como na casa de Lemos, o projeto publicado na edição 370, de novembro de 1985, apresenta um

integrados à terraços, abertos à natureza” (C&J 370, p.72, grifos nossos). Mais uma vez, a associação que fica subentendida com o vocábulo, parece marcadamente relacionar a materialidade – resumida na tectônica explícita do concreto aparente – e a continuidade espacial aos aspectos imagéticos da construção.

Na edição de setembro de 1987, pela primeira vez, o texto da revista fornece uma justificativa para o emprego do termo “moderno”.

O projeto publicado no encarte especial de Fortaleza, na edição 392 (figura 5.27), vem acompanhado de uma chamada impactante: “Grandes vãos e balanços” (C&J 392, n.p.), logo complementada pelo texto que detalha que “os arquitetos Delberg Ponce de Leon e Eugênio de Oliveira projetaram uma residência onde o estilo arquitetônico tem uma mistura regional e moderna com grandes vãos e balanços contrastando com as telhas coloniais” (C&J 392, n.p.). Ao longo do texto fica evidente a relação de material e técnica construtiva com a qualificação empregada na descrição da casa, ao destacar que:

O **estilo arquitetônico é moderno devido ao uso do concreto aparente, grandes vãos e balanços**, mas com características regionais pelo emprego de telhas coloniais e esquadrias de madeira com réguas basculantes e jardins de inverno (C&J, 392, n.p., grifos nossos)

Neste caso a narrativa ganha ares de um silogismo, ao tentar estabelecer uma relação de causalidade a partir dos elementos e materiais que compõem o projeto. Segundo a descrição, a casa é moderna pois possui concreto aparente e grandes vãos e balanços, assim como os regionalismos se fazem presentes através das telhas coloniais e esquadrias de madeira.

O projeto publicado na edição 390, de julho de 1987, corrobora esse argumento na descrição que apresenta para a casa



FIGURA 5.27. Fonte: C&J 392 encarte fortaleza

projetada pelo arquiteto Jean Kamil. O texto afirma que “as vigas de concreto aparente em balanço que sustentam o telhado e são apoiadas em pilares formados por delgadas chapas de ferro são outro detalhe construtivo que **identifica** a arquitetura moderna” (C&J 390, n.p., grifos nossos). Esses exemplos mostram que, ainda que subliminarmente, uma espécie de linguagem visual vai sendo estabelecida. Longe de representar uma causa ou de refletir uma ética, trata-se de comunicar uma estética que vem se mostrando, através dos exemplos, ancorada em uma narrativa baseada nos materiais.



FIGURA 5.28. Fonte: C&J 393 encarte Recife.

O fato de atribuir a eles essa propriedade taxonômica acaba por dar margem às mais diversas hibridizações. A casa projetada pela arquiteta Lúcia Helena Guerra no Recife (figura 5.28), publicada em um caderno especial encartado junto à edição 393, de outubro de 1987, assume a mescla de forma ainda mais explícita que a da proposta de Fortaleza. O projeto é identificado como “Colonial moderno”, expressão que dá título à reportagem (C&J 393, n.p.). O texto explicativo fala sobre uma “construção muito branca e escultural”, o que parece surgir como um indício de uma modernidade de inspiração niemeyeriana. O texto também sugere que ao telhado cabe a menção ao “colonial”: “a casa surge como uma justaposição de volumes com cobertas bastante



FIGURA 5.29. Fonte: C&J 404 p.78-79

arqueadas, o que origina um movimento de telhados todo especial” (C&J 393, n.p.).

Sob o título de “O dinamismo dos materiais modernos” a casa

projetada pela arquiteta Helena Karpouzas, apresentada na edição 404, de setembro de 1988 (figura 5.29), tem como mote os “revestimentos e faixas coloridas [que] marcam atrativamente a fachada, valorizando as linhas retas e modernas” (C&J 404, p.78). Na legenda, os materiais escolhidos são descritos enfatizando a sua relação com a aparência da casa, como mostra a transcrição a seguir:

A utilização de texturas e do estimulante contraste entre cinza e vermelho conferem um forte dinamismo a esta fachada, onde os dois blocos principais se interligam pela estrutura central em ferro e vidro. As paredes externas foram revestidas com Fulget (granitina lavada) em dois tons de cinza. As esquadrias de alumínio com pintura eletrostática são da Petroll, e os guarda-corpos de grades em ferro e tela, com pintura esmalte, foi desenvolvido pela metalúrgica Karpouzas. (C&J 404, p.78)

Todo o texto enfatiza a utilização dos materiais como uma “novidade”, mostrando o uso da palavra como definição “[d] aquilo que é moderno” ou, em substituição às expressões “estilo moderno, contemporâneo”, algumas das acepções mencionadas para o verbete no dicionário Houaiss. A descrição que acompanha a casa de campo projetada por Pepe Asbum e publicada na edição 413, de junho de 1989, torna a relacionar um material – o aço – à condição “moderna” do projeto, numa reportagem que fala no resgate de um estilo do passado (figura 5.30). A imagem fala por si e não é necessário buscar explicações extras, diante de um telhado tão característico, mas ainda assim o *lead* esclarece que Asbum foi buscar inspiração nos “tradicional celeiros europeus” (C&J 413, p.75), deixando o “toque de modernidade” por conta da utilização da estrutura metálica aparente. Mas, ao analisar a residência por



FIGURA 5.30. Fonte: C&J 413 p.74-75



FIGURA 5.31. Fonte: C&J 413 p.78-79

outro ponto de vista (figura 5.31), percebe-se uma tentativa de apagamento do acento contemporâneo, uma vez que os pilares metálicos que apoiam a cobertura do abrigo de carros foram encobertos pelo revestimento em tijolos.

Não se esperava encontrar, já no alvorecer da década de 1980, alguma correspondência com a modernidade engajada renunciada pelas vanguardas nos primeiros anos do século XX e nem tampouco dos desdobramentos que se refletiram no Brasil através da produção das escolas carioca e paulista, nos anos que se seguiram. Não se pretende aqui discutir a degeneração da ética fundadora do movimento e sua transformação em uma estética esvaziada – assunto explorado por Kopp em seu “Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa” (1990) e por outros autores. No entanto, assume-se que tal produção (moderna) se fez acompanhar de um conjunto conhecido de características formais, espaciais e materiais que seguiram – e eventualmente, seguem, ainda hoje – sendo reproduzidas em apropriações figurativas há muito dissociadas de seus contextos originais.

E é dessa maneira que “moderno”, “contemporâneo” e os cruzamentos derivados da associação com uma das duas palavras, aparecem na revista “Casa & Jardim”. Para os olhares não educados do público de leitores, essas nomenclaturas – ou adjetivações – se traduzem diretamente em operativas projetuais epidérmicas, que impactam na aparência das arquiteturas. De um modo geral, pode-se afirmar que o “moderno” está relacionado a uma silhueta que privilegia as linhas retas, prima pela simplificação formal e se materializa a partir de um repertório limitado de materiais. O concreto aparente – muitas vezes com função estrutural –, o vidro, o metal – desde a estrutura até elementos como guarda-corpos, esquadrias e escadas – isoladamente ou combinados entre si aparecem como as escolhas mais frequentes.

Os tijolos maciços aparentes vez por outra são evocados numa representação literal das “releituras” atualizadas de “estilos passados” – como no “rústico moderno ou no “tradicional contemporâneo”. Os regionalismos acabam sendo representados pelos telhados em águas e a madeira, que com muita frequência aparecem associados ao conceito de “rústico”, o que já foi explorado no capítulo anterior. O discurso moderno – nos termos propostos por Forty (2000) –, também se faz presente nos textos, que tal como memoriais, deslindam os projetos das casas. Esses subtextos, contudo, são sutilezas que, na maioria das vezes, só se revelam pela interpretação treinada dos profissionais. Tomando-se em consideração que tais projetos são produzidos por profissionais que receberam uma formação ainda muito impregnada dos axiomas modernos⁶, não causa espanto encontrar a reprodução de determinadas soluções e elementos tanto nas propostas arquitetônicas, quanto em suas narrativas.

O que mais importa para esta tese, porém, são as adaptações que acontecem a partir das trocas impostas aos arquitetos que produzem para o mercado. Essa condição os obriga a se relacionar de maneira dialógica – não necessariamente dialética – com os seus clientes e contratantes, de tal modo que essas arquiteturas cotidianas, não só produzem novas formas e aparências, como constroem novos discursos. Esses últimos ainda são enriquecidos pela contribuição que os jornalistas e especialistas em *marketing* acrescentam a partir das leituras que fazem do público leitor/ consumidor. Nesse sentido, seguir investigando as nomenclaturas utilizadas pela revista, se estabelece como uma ferramenta relevante para compreendê-las no contexto em que se apresentam, o que seguirá sendo feito nos itens a seguir. Ao mesmo tempo, se busca identificar possíveis mudanças ocorridas com a passagem do tempo.

⁶ No capítulo seguinte, esse tópico será melhor explorado. No contexto da argumentação atual basta uma ponderação aritmética. Considerando um recorte entre 1977 e 1992 e assumindo que um profissional tenha ao menos cinco anos de formado ao publicar na CJ, é razoável considerar que todos frequentaram a faculdade até, no máximo, o ano de 1987.

5.2.2. Os “estilos” que vêm de longe

Conceito controverso na teoria da arquitetura moderna, o “estilo” é usado sem cerimônia na revista “Casa & Jardim”. Na análise dos exemplares foram encontradas algumas denominações que referenciam arquiteturas de outros países ou regiões. É possível agrupá-los temporalmente e de acordo com a frequência com que são mencionados. Nesse sentido, as casas em “estilo normando” – que incluem os chalés – estão presentes em todo o recorte pesquisado. Desse modo, vê-se repetida aqui a condição persistente que Wolff atribui ao estilo em sua pesquisa (WOLFF, 2015, p.253). A preferência do público leitor foi apontada na entrevista⁷ realizada com a jornalista Olga Samilla, como justificativa para a recorrência dessas casas nas pautas da revista. A reprodução desse trecho encontra-se no terceiro capítulo da tese, juntamente com um estudo estatístico que demonstra a predileção pelo uso desse “estilo” nas casas de campo e nas regiões de clima mais ameno. Alguns projetos que se encaixam na denominação de “estilo normando” já foram apresentados

no capítulo anterior, na seção que detalhou as manifestações pitorescas nas casas de campo. A seguir, mais alguns exemplares completam o panorama, enquanto ajudam a situar as narrativas que a eles estão atreladas.

Em junho de 1980, na edição 305 da revista “Casa & Jardim” foi apresentada uma matéria a respeito da colonização alemã em Blumenau (figura 5.32). O texto chega a

enumerar algumas características que serão encontradas em projetos publicados posteriormente, como as do trecho a seguir: “Os telhados muito inclinados (na Europa para escorrer a neve), os tijolos e vigas de madeira à mostra, a utilização do enxaimel, as floreiras sob as janelas, os jardins bem cuidados” (C&J 305, p.69). A reportagem ainda menciona o fato de a cidade conceder



FIGURA 5.32. Fonte: C&J 305 p.68-69

– à época – isenção de impostos por dez anos para aqueles que construíssem em “estilo germânico”.

Tal estratégia tem por objetivo fomentar o turismo ao manter as características “temáticas” da cidade, à semelhança do que ocorre em Gramado e Canela, também apresentadas em um encarte especial publicado na edição 333, de outubro de 1982 (figura 5.33). A matéria credita a “influência bávara nas casas das classes média e alta [...] a Gunther Schlieper” (C&J 333, p.120), arquiteto e prefeito de Canela por dois mandatos, nos anos de 1976 e 1993.⁸ Ainda segundo a reportagem, seu traço característico acabou ficando conhecido na cidade pela alcunha de “gênero schlieperiano”. Parece claro que reportagens como essas terminam por influenciar as escolhas dos leitores e as casas que são publicadas posteriormente oferecem uma boa medida desse alcance. Ao contrário dos chalés, que aparecem nas edições desde 1977, ano inicial do recorte, a referência explícita ao “estilo normando” passa a se tornar mais frequente já a partir do início dos anos 1980. O projeto de William Gorham publicado na edição 346, de novembro de 1983 (figura 5.34) exemplifica o movimento.

A legenda detalha os materiais característicos utilizados pelo arquiteto: “Na fachada típica, os elementos que lembram o estilo normando, desde o revestimento com tijolos de várias tonalidades, às telhas especiais de barro, pintadas com grafite” (C&J 346, p.103). Tal como apontado anteriormente, a indústria, sempre atenta às demandas do mercado consumidor,



FIGURA 5.33. Fonte: C&J 333 P.120-121



FIGURA 5.34. Fonte: C&J 346 P.102-103

⁸ Segundo informação publicada em seu obituário, no jornal gaúcho Zero Hora. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/obituario/gunther-siegfried-schlieper-16064.html>. Acesso em: 20/05/2021.

⁷ A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.



FIGURA 5.35. Fonte: C&J 425 p.71

não tardou a lançar coleções de telhas que se adaptassem a essas representações “estilísticas”, como mostra a propaganda da marca “Cedisa”, pertencente ao grupo “Brasilit”. A imagem que ilustra a peça publicitária (figura 5.35) apresenta uma casa com características normandas.

A edição 366, de julho de 1985, publica uma residência identificada como sendo de “estilo bretão” (figura 5.36). No texto que acompanha a reportagem, chama a atenção o teor da narrativa, que se

apóia em um caráter sentimental ao anunciar que “a imaginação criadora e o esforço pessoal de Paulo S.S. Vilela e Maria Eliane de Oliveira transformaram um sonho de adolescência em um romântico castelo bretão” (C&J 366, p.68). Relatos como esse, que associam o projeto da casa a um sonho realizado, aparecem com

certa frequência nas descrições dos projetos da revista “Casa & Jardim” e, via de regra, acompanhando residências de acento romântico ou pitoresco.

Também é comum encontrar elementos característicos da arquitetura germânica aplicados sob a forma de adornos, como estilemas sobrepostos. No interior da casa publicada na edição 398, de

março de 1988 (figura 5.37), a estratégia fica clara, por exemplo, ao se observar as vigas de madeira – que, sem função estrutural, funcionam como ornamento – dispostas sob a laje de cobertura do pavimento inferior. A frente do balcão do bar também recebe aplicações em madeira lavrada formando quadros arrematados

por uma peça em diagonal, que reproduz um detalhe construtivo característico do sistema “enxaimel”⁹. A ideia da “estilização” também é recorrente nas descrições que acompanham esses projetos. O dicionário Houaiss define “estilizar” como “representar por meio de símbolos”. E essa parece ser, de fato, a estratégia que está por

trás de algumas dessas propostas. Telhados, esquadrias e materiais são combinados de maneira a provocar alusões estilísticas, ao mesmo tempo que sugerem uma atualização aos padrões de domesticidade e conforto.

A casa de campo publicada na edição 413, de junho de 1989, confirma essa impressão desde a escolha do título que a matéria recebe: “Descontração e conforto no chalé estilizado” é o que resume o projeto da dupla de arquitetos Vicente Parmigiani e Silvana Quintas (figura 5.38). As referências estilísticas são

usadas livremente, aplicadas como símbolos que parecem comunicar a vocação da casa – no caso, a da bucólica experiência do campo –, porém sem comprometer a funcionalidade e a praticidade da solução. Tal preocupação é sublinhada pelo texto, que destaca a utilização de “uma composição de materiais resistentes [que] garante a durabilidade e facilidade de manutenção (C&J 413, p.69). Determinação semelhante volta a aparecer na edição 416,



FIGURA 5.37. Fonte: C&J 398 p.78-79



FIGURA 5.36. Fonte: C&J 366 p.68-69



FIGURA 5.38. Fonte: C&J 413 p.68-69

9 É um sistema de estrutura de madeira autônomo, de caráter universal. Pode ser encontrado na arquitetura tradicional portuguesa e na oriental, na China e no Japão, por exemplo. Tal como foi utilizado em Santa Catarina, desenvolveu-se na Idade Média, na Europa Central. (VIEIRA FILHO, 2012, p.74)



FIGURA 5.39. Fonte: C&J 416 p.80-81

de setembro de 1989 (figura 5.39). No projeto do arquiteto Fauzi Paulo, o “chalé estilizado caracteriza-se pela arquitetura de linhas elegantes e por ambientes confortáveis, despojados e de fácil manutenção” (C&J, 416, p.81).

Com abrangência mais limitada, o “estilo mediterrâneo” é mencionado com certa frequência,

principalmente nos primeiros anos da década de 1980. A referência a essa tendência aparece também nas falas dos arquitetos que participaram dos “depoimentos” promovidos pelo IAB-RJ, no final da década de 1970. Julio Katinsky se refere pejorativamente ao fenômeno e culpa a classe dominante, “que não tem perspectivas, não tem futuro” (KATINSKY, 1978, p.64), sem deixar de lado os arquitetos que produzem para essa elite sem maiores questionamentos, o que fica evidente no trecho destacado a seguir:

[...] Então sai mediterrâneo, sai neo-mediterrâneo e saem esses fenômenos de grandes casarões ou de casas isoladas que, eventualmente, podem ser feitas pelo Zanini, mas se não forem feitas pelo Zanini, serão feitas por uma porção de outras pessoas. (KATINSKY, 1978, P.65)

Tal sentimento de indignação também se manifesta na fala do arquiteto Alex Nicolaeff, que da plateia do evento, faz um aparte para comentar sobre este ponto e afirma que “se eles fazem sucesso, é porque eles agradam a uma grande parcela da opinião pública. Trabalham em função da solicitação” (NICOLAEFF, 1978, p.317). Marcelo Fragelli, um dos convidados, cita o exemplo do arquiteto Ugo di Pace:

Lá em São Paulo, por exemplo, há um decorador

que fez grande sucesso, um tal de Hugo de Parti [sic] que só faz coisa feia e errada. Ele fez mais sucesso lá que qualquer arquiteto, com a sua picaretagem de “mediterrâneo”. E o Lindenberg, fazendo os coloniosos dele. Como vende! Vende e desinforma, deseduca o público. (FRAGELLI, 1978, p.317, grifos nossos.)

Para esses arquitetos, que no momento representavam a elite intelectual da profissão – muitos deles engajados em atividades de ensino em universidades públicas e privadas –, essa arquitetura já nasce unguida pelo pecado original: é feita para uma burguesia desengajada por profissionais que “sucumbiram” ao jogo do mercado. Nesse contexto, é fundamental ter em mente que os juízos de profissionais como Julio Katinsky ou Marcelo Fragelli haviam sido forjados a partir de um discurso moderno de matriz costiana.

Lúcio Costa, como se sabe, empunhou com fervor a bandeira antieclétismo, baseando a sua argumentação na premissa de que “o estilo não é fantasia que se invente ou se copie, surge naturalmente como função do sistema de construção, dos materiais empregados, do clima, do ambiente, da época” (COSTA *apud* OLIVEIRA, 2013, p. 87). Não há dúvidas de que o repúdio de Costa se baseava na aderência ao ideário racionalista, ao qual vinha se aproximando desde os meados da década de 1920. Por outro lado, recorrer à definição que Luciano Patetta sugere ao emergente eclétismo europeu do século XIX, pode adicionar outras nuances às questões abordadas por esta tese. Para o autor, “o eclétismo era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, [...], mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto” (PATETTA, 1987, p. 13). Ainda em sua opinião, em resposta a “essas exigências tão concretas [...], os arquitetos deram a única resposta possível: uma arquitetura sem grandes tensões espirituais [...]” (p. 14).

Sem querer fazer uma afirmativa pouco fundamentada, mas já arriscando uma leitura possível, a indignação de Katinsky ou Fragelli e toda a categoria que representam, parece

verdadeiramente endereçada aos arquitetos que, tal como os primeiros ecléticos, se aventuraram em uma arquitetura “sem grandes tensões espirituais” para usar a definição de Patetta. Então, Zanini, Ugo di Pace, mencionados nominalmente, ou qualquer outro que “jogue o jogo” da arquitetura produzida pelo mercado, parecem ser o alvo dessa repulsa, que por extensão de sentido, acaba se estendendo à ideia de estilo por tudo que carrega a reboque.

Na revista “Casa & Jardim”, pelo que já foi adiantado, as referências aos “estilos” aparecem de maneira costumeira com o objetivo de nomear e identificar a “aparência” das casas apresentadas. O “estilo mediterrâneo” é apenas um desses modismos, em voga

entre as décadas de 1970 e começo de 1980. É de uma casa publicada na edição 266, de março de 1977, a primeira menção à “arquitetura mediterrânea”. Embora seja essa a expressão que inicia o texto de apresentação que acompanha o projeto do arquiteto Arnaldo Conceição Paiva, a ênfase da matéria parece ser mesmo nos interiores, cujas fotografias aparecem em



FIGURA 5.40. Fonte: C&J 266 p.48-49

destaque nas cinco páginas que ocupa. Uma pequena imagem mostra um recorte em plano fechado da fachada da residência (figura 5.40). Nela é possível enxergar um volume branco, pontuado por perfurações em arco e alguns elementos em madeira bruta. As demais imagens internas mostram que o ferro também faz parte do repertório de materiais presentes na solução, porém mantido em acabamento rústico.

A edição 279, de abril de 1978, apresenta um projeto do arquiteto Ugo di Pace. Apesar de o texto não fazer qualquer menção ao “estilo mediterrâneo”, pareceu elucidativo reproduzir as imagens da casa aqui, tendo em vista a menção que Marcelo Fragelli havia feito ao profissional nos depoimentos do MAM. O parágrafo inicial da matéria apresenta o profissional como idealizador de projetos

“personalíssimos, desde a criação dos volumes [...], [em que] arquitetura e decoração se integram nos mínimos detalhes” (C&J 279, p.52), muito diferente do epíteto de “picareta” atribuído por Fragelli. Quanto à residência, ela está resolvida dentro de um grande volume branco (figura 5.41), que combina linhas retas e curvas em concordâncias suaves. A fachada da rua possui poucas aberturas em formato de seteira e uma grande porta em madeira. No interior do lote, as aberturas tornam-se mais generosas e seguem o desenho de arco abatido da porta de acesso.

No ano de julho de 1979, outra casa projetada por Arnaldo Conceição Paiva é publicada na edição 294 da revista “Casa & Jardim”. O *lead* fala nas “casas brancas” do arquiteto, dando a

entender tratar-se de uma espécie de “estilo pessoal”. Em que pese o exemplar do mesmo autor publicado em 1977 – e apesar da pequena imagem apresentada – o projeto parece seguir uma linguagem coerente (figura 5.42), com a mesma textura branca, os arcos, as peças de madeira. Internamente, falsas vigas de madeira surgem aplicadas no forro de um compartimento denominado “sala de inverno”, onde também se encontra uma lareira.

Mas o que parece ser comum ao “estilo mediterrâneo” é uma ênfase no peso, na presença massiva das superfícies brancas, a que se incorporam, de forma recorrente arcos e eventualmente, elementos em madeira bruta ou ferro forjado. As coberturas em geral são planas e embutidas, mas a casa de praia em Olinda, publicada em dezembro de 1983 (figura 5.43), mostra um suave perfil de telhas cerâmicas formando um discreto beiral – visível na pequena imagem junto



FIGURA 5.41. Fonte: C&J 279 p.52-53



FIGURA 5.42. Fonte: C&J 294 p.50-51



FIGURA 5.43. Fonte: C&J 347 P.74-75



FIGURA 5.44. Fonte: C&J 400 encarte Fortaleza



FIGURA 5.45. Fonte: C&J 358 p.56-57

apresentado até então.

Mas antes que possa parecer que o procedimento da classificação por estilos tenha deixado de ser utilizada na revista, a segunda metade da década de 1980 marca o aparecimento de outras

ao título da reportagem. No projeto dos arquitetos J.A. Hawatt e Aloísio Figueiredo o emboço não é alisado, formando uma textura irregular, que a legenda esclarece ser uma das características do estilo, juntamente com as portas e janelas da residência.

A partir da segunda metade da década de 1980, pode-se considerar inexpressiva a ocorrência de projetos alinhados com essa “aparência”. A nomenclatura só voltaria a aparecer em um projeto de autoria do arquiteto Pedro Rossi, publicado na edição 400, de maio de 1988 (figura 5.44). Apesar de a matéria trazer em seu título a identificação, das características tão marcantes encontradas nos projetos anteriores, a casa localizada em Fortaleza preserva apenas resquícios. O branco já não reina absoluto e divide a cena com elementos em concreto aparente, a cobertura se faz muito presente em um telhado cerâmico de duas águas. Os arcos desapareceram por completo, restando apenas algumas formas curvas e pequenas seteiras que parecem aludir ao estilo mediterrâneo, tal como vinha sendo

tendências ao catálogo diversificado oferecido pela “Casa & Jardim”. Esse movimento, por sua vez, parece ter contornos mais abrangentes, uma vez que apresentam rebatimentos – ou são rebatimentos – na indústria e na propaganda. Do mediterrâneo para o Tirreno, em 1984, pela primeira vez é feita uma referência a um “estilo da Toscana”. Na edição 358, de novembro daquele ano (figura 5.45), um título com letras grandes anuncia: “Uma casa à moda toscana” (C&J 358, p.56). O texto identifica nas “linhas retas, fechamentos simples e a própria cor [como] características das casas da Toscana” (C&J 358, p.57).

A residência projetada por Luigi Spada é um volume prismático simples, com telhado cerâmico e aberturas retas e em arco que criam certo ritmo na fachada. O amarelo quente, como pontuado no texto, evoca os tons terrosos daquela região da Itália. Na edição 379, de agosto de 1986, a loja “Artefacto” divulga uma de suas estampas de tecido tendo como cenário um anfiteatro localizado em Fiesole, na Toscana (figura 5.46). A mesma empresa volta a anunciar em setembro de 1987, na edição 392 (figura 5.47), dessa vez apresentando uma coleção de tecidos de nome “Palladio”. Não por acaso, a peça publicitária é ilustrada pelo que parece ser uma maquete da *Villa Capra*, um dos mais conhecidos projetos de Andrea Palladio. Em novembro de 1989, na edição 418, aparece pela última vez uma casa que vai buscar na região banhada pelo Mar Tirreno um “tema” para a construção. Trata-se do projeto de Bi Chrisóstomo de Oliveira, que é apresentado



FIGURA 5.46. Fonte: C&J 379 p.4-5



FIGURA 5.47. Fonte: C&J 392 p.48-49



FIGURA 5.48. Fonte: C&J 418 p.84-85

como uma “reinterpretação” da arquitetura Toscana (figura 5.48).

A arquiteta carrega nas tintas da caracterização e recorre a diversos elementos para compor sua própria versão, misturando também elementos neoclássicos, o que é pontuado em umas das legendas. Então, as esquadrias ganham cores contrastantes e molduras, o terraço

– apoiado, no térreo, por colunas brancas – é circundado por uma balaustrada fazendo as vezes de guarda-corpo e o beiral é também é sublinhado por um friso branco encimado por camadas como as “eiras” e “beiras” comuns no período colonial. Nesta casa, a pintura propositalmente “manchada”, parece querer falar da passagem do tempo, tanto quanto de uma residência tradicional.

Essa ideia parece ser reforçada na decoração interna, que segue evocando culturas passadas através de mobiliário de época e peças decorativas, além das sancas que arrematam os encontros das paredes e forros. Nesse projeto, fica bastante evidente que a evocação aos “estilos” se dá de forma livre, sem preocupação ou rigor histórico. Luciano Patetta, ao discorrer sobre o ecletismo na Europa, classificou esse tipo, que “com maior margem de liberdade, ‘inventava’ soluções estilísticas historicamente inadmissíveis e, às vezes, beirando o mau gosto”, de “pastiches compositivos” (1987, p. 15). Híbridizações como essa passam a se tornar ainda mais frequentes na medida em que a década de 1990 se aproxima, ao mesmo tempo em que a narrativa baseada nos “estilos” também parece se intensificar. Em busca de mais referências, a Itália de Palladio cede a vez à Inglaterra e suas colônias.

Na edição 393, de outubro de 1987, uma propaganda da empresa “Formatex”, também de tecidos, apresenta uma coleção batizada de “New England” (figura 5.49). De alguma maneira



FIGURA 5.49. Fonte: C&J 393 p.8-9

os projetos que recorrem a um estilo, parecem carregar consigo a vontade de criar o cenário para uma “tradição inventada”. Esse conceito de Eric Hobsbawn (2008) é utilizado por Witold Rybczynski (2002) no capítulo inicial de seu livro já mencionado. Intitulada “Nostalgia”, essa seção ocupa as suas cinco primeiras páginas com uma descrição da vida e dos

negócios do estilista americano Ralph Lauren. Toda a estranheza com a inusitada introdução se desfaz quando o autor menciona o fato de Lauren ter anunciado em 1984 que estenderia a sua produção para o nicho da decoração (2002, p.18). A perspicácia de Rybczynski está em fazer dessa então recém lançada coleção – o livro foi publicado originalmente em 1986 – um campo de provas para entender “como uma empresa, cujo sucesso se baseia em compreender o gosto do público para roupas, interpreta as **imagens populares da casa**” (2002, p.19, grifos nossos). Diante disso, parece oportuno – quiçá mandatário – que as leituras propostas pelo autor sejam incorporadas à questão do “estilo”, em discussão nesta seção.

O ponto de partida para o desenvolvimento das coleções de Lauren – seja no vestuário ou na decoração – é a de criar uma “aparência de dinheiro antigo” (RYBCZYNSKI, 2002, p.22), evocar uma tradição (mesmo que inventada). Para isso, diz o autor, ele “não está tão interessado em relembrar a aparência autêntica dos lares tradicionais e da domesticidade sólida que é associada ao passado” (p.23). Fica claro que há muitas similitudes entre esse *modus operandi* e as estratégias que embasam a ideia do “estilo” no que diz respeito aos projetos de arquitetura e às construções narrativas que lhes acompanham na revista “Casa & Jardim”. Além disso, a grande contribuição de Rybczynski é colocar o fenômeno em perspectiva, situando-o em seu tempo,

em um contexto que não está restrito à moda, à decoração ou, poderia ser acrescentado, à arquitetura. E nesse sentido, o autor afirma:

Esta forte consciência da tradição é um fenômeno moderno que reflete um desejo por hábitos e rotinas em um mundo caracterizado por mudanças e inovações constantes. A reverência ao passado se tornou tão forte que quando as tradições não existem elas frequentemente são inventadas. (p.23)

No caso brasileiro, também é importante ampliar o escopo de investigação para além dos domínios estritos da arquitetura enquanto disciplina. É importante, no caso da arquitetura cotidiana, verificar o contexto social, econômico e até mesmo comercial, de maneira a acrescentar mais nuances ao entendimento daquela produção. O ano de 1985 marcou o final da ditadura militar vigente desde o golpe de 1964. Do ponto de vista econômico, o país vivia uma grave crise, com altos índices de inflação. Apesar disso, o mesmo período registra um aumento considerável no número de viagens para o exterior, como pode ser visto no gráfico que consolida a quantidade de viajantes internacionais entre os anos de 1977 e 1992 (gráfico 5.2).

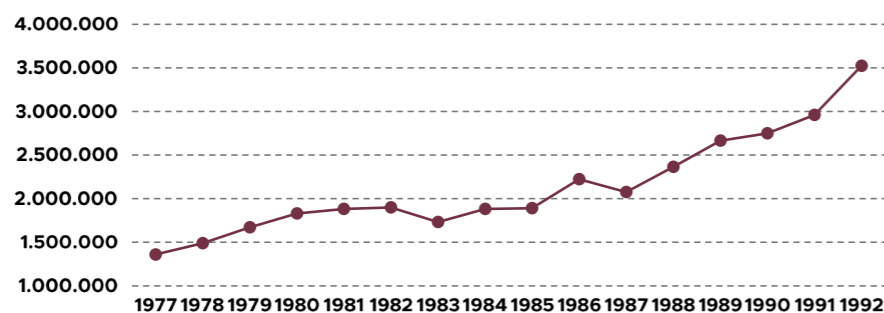


GRÁFICO 5.2. Tabela ANAC - Passageiros Embarcados Internacional (1975 a 1995). Fonte: ANAC (<http://bit.ly/2lzq8Qe>. Acesso em 15/04/2019)

Os números mostram que os destinos estrangeiros seguiam uma tendência de elevação desde o início do recorte estudado, quando, em 1983 sofre uma queda, voltando ao patamar anterior no ano de 1985. A partir de 1987, contudo, a curva adquire

uma outra trajetória, fazendo com que, em termos nominais, a quantidade de viagens tenha praticamente dobrado entre 1983 e 1992. Um anúncio da companhia aérea “Varig” (figura 5.50), publicado na edição 300, de janeiro de 1980, parece ser um indício de que os leitores fazem parte também do grupo de viajantes. Tomando como regra básica da propaganda, o fato de as empresas direcionarem a sua publicidade para as mídias onde conseguem falar com seu público alvo, a peça da “Varig”, que divulga os seus 19 voos semanais para os Estados Unidos, pode acrescentar novos matizes à análise em curso.



FIGURA 5.50. Fonte: C&J 300 p.193

Numa época anterior à popularização da internet, vale lembrar que as referências de outras culturas não estavam à distância de um “clique”, tal como ocorre atualmente, desde a popularização de rede mundial de computadores e do aumento dos patamares de inclusão digital. Nesse sentido, as viagens internacionais surgem como uma ampliação na possibilidade de intercâmbios culturais e da incorporação de referências do estrangeiro, além, é claro, do importante papel já desempenhado pelo do cinema, televisão e mídias impressas. O próprio Rybczynski pontua que “as tradições inventadas por Lauren derivaram de uma imaginação literária e cinematográfica”. Ao menos um projeto, publicado na edição 413, de junho de 1989, se refere diretamente à influência das viagens na definição da aparência da casa projetada:

A partir de uma série de **ideias pesquisadas em viagens**, Neiva Rizzoto e Olivier Perroy idealizaram uma casa inspirada no estilo normando, onde o grande número de aberturas proporciona máxima integração com o pátio interno e jardim. (C&J 413, p.60, grifos nossos.)

Esse texto deixa transparecer que a arquitetura cotidiana é resultado do amálgama de diferentes variáveis e influências,

que extrapolam as questões estritamente disciplinares. A propaganda, como vem sendo pontuado ao longo desta tese, exerce uma influência decisiva na criação do imaginário que, em última instância, se materializa nos projetos das residências.

Muitas vezes, o “faro” aguçado dos publicitários consegue até mesmo antecipar tendências, produzindo desejos e impulsionando

a abertura de novos mercados. A empresa “Artefacto”, antes de se apropriar da arquitetura de Palladio no ano de 1989, mostra em uma peça publicitária publicada na edição 371, de dezembro de 1985, a maquete de uma casa coberta de neve (figura 5.51). Esse detalhe é suficiente para estabelecer um vínculo com algum local, em que tal fenômeno meteorológico seja factível no período do natal – que é o mote o



FIGURA 5.51. Fonte: C&J 371 p.2-3

anúncio. Não há nenhuma referência ao “estilo” da construção representada pelo modelo tridimensional, mas a identificação precisa, como já sinalizado por Rybczynski (2002), não é relevante. Propagandas, diz o mesmo autor, “frequentemente representam um mundo estilizado não de todo real, que reflete como a sociedade imagina que as coisas *deveriam ser*” (2002, p.25).

Assim, não importa precisar se a casa reproduz um estilo “georgiano” ou “tudor” ou qualquer outro que possa ser elencado; se tem origem no século XV ou XIX ou até mesmo se mistura os dois. São as suas características formais e os elementos – a *bay window*, a lareira, as esquadrias formadas por pequenos caixilhos, a porta principal sinalizada por um par de pilastras arrematada por um frontão que se projeta do volume principal – e o que essas imagens significam para o senso comum, o que realmente interessa. E o que evocam esses símbolos, parece estar muito próximo do que Rybczynski enxergou nas coleções de Ralph Lauren – elas próprias desenvolvidas a partir de temas como

“cabana de toras” ou “Nova Inglaterra”. Sobre isso, diz o autor: “estes temas foram escolhidos para evocar imagens populares informais e confortáveis, reminiscências de riqueza, estabilidade e tradição.” (2002, p.25).

Outro projeto de Bi Chrisóstomo, publicado na edição 380, de setembro de 1986 vai buscar nas casas “típicas do sul da França”

(C&J 380, p.105) o “visual limpo e sofisticado” que o título da matéria anuncia (figura 5.52). Repetem-se aqui as esquadrias brancas com caixilhos quadriculados contrastando com o tom bege da pintura das fachadas. Colunas sustentam o alpendre e nos beirais, aparecem os mesmos frisos e arremates que a arquiteta viria a usar, anos depois, para caracterizar, dessa vez, uma residência inspirada na Toscana (figura 5.48). Aqui também a decoração tem o papel de confirmar a aparência tradicional que a arquiteta se esmera em construir. Entre sancas, pisos em mármore, mobiliário “de época” e até mesmo uma pintura em *trompe l’oeil* parecem complementar e reforçar a mensagem insinuada pela arquitetura. Uma legenda confirma essa impressão ao descrever os espaços interiores: “sofás de linhas clássicas e peças de arte de vários estilos e procedências criam uma decoração equilibrada e sóbria sem modismos” (C&J 380, p.104).



FIGURA 5.52. Fonte: C&J 380 p.104-105

Com a proximidade da década de 1990, o recurso da referência estilística vai se tornando cada vez mais frequente, assim como as denominações também parecem ganhar maior especificidade. Ao “estilo” inglês, francês, italiano vem se juntar o “estilo americano” e ainda o “cottage”, além de algumas interpretações folclóricas das residências norte americanas, como nos projetos de Silvana Quintas e Vicente Parmigiani para casas de campo. O primeiro, publicado em setembro de 1990, na edição 428, é definido como “colonial americano” (figura 5.53). O desenho em



FIGURA 5.53. Fonte: C&J 428 p.104-105

perspectiva mostra um telhado característico e na fachada, há a representação de pedras e de frisos. O texto explica se tratar de “uma camada de massa *clapboard siding*, que elimina o desgaste da madeira, para posteriormente receber pintura na cor marfim, com detalhes em branco e acabamento em pedras” (C&J

428, p.105). Existe uma imprecisão na descrição do *clapboard siding* como sendo uma massa, pois na verdade se trata de um sistema de fechamento em tábuas de madeira¹⁰. Nesse projeto, contudo, aparece com um revestimento aplicado sobre as paredes de tijolos – na planilha apresentada junto à matéria é possível confirmar que o sistema construtivo adotado é composto por estrutura de concreto armado e vedações em alvenaria. O mais importante nessa constatação é perceber que se trata de uma reprodução imagética e não de uma experimentação tectônica.

Procedimento semelhante aparece no outro projeto da dupla, este publicado na edição 449, já em junho de 1992 (figura 5.54). Nesse



FIGURA 5.54. Fonte: C&J 449 p.88-89

caso, a casa é apresentada como sendo em “estilo *log-house*”, um sistema construtivo a base de toras de madeira entremeadas – o mesmo da “cabana de toras” da coleção de Ralph Lauren. O texto explicativo que acompanha a matéria, contudo, elucida que meias-toras foram utilizadas como

10 Tal solução de vedação faz parte de um sistema construtivo tradicional nas residências vernaculares norte americanas, chamado *balloon frame*. Não se trata, portanto, de um revestimento e nem de uma “massa” como descrito no texto da reportagem.

revestimento interno e externo de paredes de alvenarias e que até mesmo as amarrações que acontecem nos encontros das peças em sentido perpendicular foram simuladas, de modo a desenhar a aresta típica daquelas construções. Como se vê, a clareza tectônica, bem como a verdade dos materiais definitivamente deixam de ser uma questão para essas casas. A simulação passa a fazer parte da dinâmica que intermedia a produção dessa arquitetura, e ocorre em diferentes camadas, desde uma esfera conceitual – como quando um “estilo” se presta a “inventar” uma tradição –, até o nível concreto das técnicas construtivas – caso dos dois últimos projetos apresentados – e das “imitações” de materiais.

Sobre esses últimos, vale reforçar a participação da indústria que, como já demonstrado no caso das telhas, atua com rapidez na identificação de novas demandas, de maneira a criar novos ou adaptar produtos existentes e assim manter a roda do consumo girando. Nesse contexto, a edição 424, de maio de 1990, apresenta, no caderno informativo, peças em gesso com a função de apliques (figura 5.55). O título deixa clara a atmosfera nostálgica presente nos projetos que caracterizam o final da década de 1980 em diante: “Peças em gesso inspiradas nos modelos do passado” (C&J 424, p.26). O texto que segue, não apenas reforça a tendência, como também destaca a praticidade do material:

Presença marcante nas ambientações atuais, o gesso é um recurso versátil que pode ser aplicado a todos os ambientes [...]. São florões para tetos; mãos-francesas para aparadores e lareiras; molduras e apliques especiais que podem ser usados como quadros, nas paredes. Os produtos são elaborados a partir de **modelos e técnicas artesanais do passado, que lhes confere originalidade.** De fácil colocação,



FIGURA 5.55. Fonte: C&J 424 p.26

remanejamento e pintura, além de custo econômico acessível, as peças artesanais de gesso podem ser escolhidas no show-room (C&J 424, p.26, grifos nossos.)

Elementos desse tipo, como frisos, molduras, cimalhas e arremates apareceram em muitas das residências já apresentadas nesta seção. Geralmente preservam a cor branca e são aplicados em contraste com outras cores – a observação faz crer que os tons quentes e terrosos foram sendo, ao longo do tempo, substituídos pelas gamas pastéis de baixo contraste.

A *bay-window*, as esquadrias em madeira pintada formadas por caixilhos desenhados e as colunas brancas conferem certa unidade visual, ainda que as denominações atribuídas aos projetos possam variar. A casa de campo que Cesar Lanza desenha em Itu reúne muitas dessas características e elementos e aparece identificada como “inspirada na arquitetura descontraída das casas de campo norte-americanas” (C&J 416, p.59).



FIGURA 5.56. Fonte: C&J 416 p.52-53

No entanto, a observação da fotografia (figura 5.56) publicada junto à matéria na edição 416, de setembro de 1989, mostra algumas semelhanças o projeto de Bi Chrisóstomo, apresentado acima (figura 5.52), que buscou referências no sul da França.

A década de 1990 começou com a eleição de um presidente pelo voto direto¹¹ e a promessa de uma agenda liberalizante que pregava o livre mercado e a redução da interferência estatal.

11 Fernando Collor de Mello tomou posse em 1990, aclamado como “caçador de marajás”. Não chegou ao final de seu mandato, tendo renunciado em 1992, antes da divulgação do resultado do processo de impeachment em curso na Câmara dos Deputados, que terminou decidindo pela cassação de seus direitos políticos.

Nesse contexto, as importações¹², que já vinham sendo flexibilizadas desde 1988, são francamente liberadas através de uma nova política cambial e comercial adotada pelo governo recém empossado. Esse dado se junta às demais considerações já elencadas na tentativa de elucidar – ou ao menos especular – sobre a recorrência das referências estrangeiras desde a metade dos anos 1980. Uma propaganda da loja de móveis “House Garden” ocupa a terceira capa da edição 444, de janeiro de 1992 (figura 5.57). Nela, não apenas a oferta das “melhores marcas de móveis importados bem perto de você” é digna de nota, mas também a arquitetura que compõe o cenário da fotografia. A casa, como se vê na imagem, reúne muitas das características enumeradas anteriormente e não causaria espanto caso estivesse reproduzida em uma das matérias da revista. E possivelmente estaria acompanhada de um texto que poderia evocar inspiração “americana”, “francesa” ou “inglesa”, o que não faria muita diferença, pois a verdade pouco importa nessa narrativa.

A aplicação epidérmica desses elementos se confirma na pesquisa de Silvia Wolff no Jardim América, no que diz respeito às reformas conduzidas nas residências do bairro planejado à época da primeira publicação de sua pesquisa, no ano de 2001. Além das atualizações programáticas aos modos de vida correntes, como a criação de banheiros, vagas para automóveis e piscinas, a autora destaca que os principais alvos das intervenções são as residências projetadas originalmente na década de 1940, sobretudo aquelas identificadas com uma arquitetura pragmática. Ironicamente, segundo Wolff, as mudanças parecem querer

12 Vale destacar que o Brasil baseou parte de seu processo de industrialização na política de substituição de importações e de valorização da indústria nacional, muitas vezes operando com subsídios estatais.



FIGURA 5.57. Fonte: C&J 444

retomar as soluções formais da década de 1920, através de expedientes tais como:

Marcações de cunhais, molduras e ou floreiras sob as janelas, *bay-windows* diminutas que trazem pouca luz com seus vidros opacos. Arrancam-se vitrôs e revestimentos de pedras, alvenarias de tijolos antes recobertas de argamassa são expostas, colocam-se venezianas, encaixam-se pequenos frontões clássicos nas platibandas lisas, executam-se revestimentos pintados e elementos decorativos que evocam posturas que precedem o despojamento arquitetônico. (WOLFF, 2015, p.274)

O que se percebe na análise da revista “Casa & Jardim” é que



FIGURA 5.58. Fonte: VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992, p.57



FIGURA 5.59. Fonte: VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992, p.57

essa arquitetura parece cada vez mais a serviço da criação de cenários, onde a fachada e os espaços interiores se complementam na divulgação de uma mensagem uníssona. Essa percepção estava presente na pesquisa conduzida pelo casal Venturi e Scott-Brown em Levittown¹³ quando decidiram que os interiores das casas também seriam considerados, uma vez que acreditavam que fizessem parte do mesmo sistema de símbolos. A exposição em que foram apresentados os resultados da investigação – ocorrida no ano de 1976, na *Renwick Gallery*, em Washington –, contou com instalações feitas a partir de fotografias realizadas durante a etapa de campo. Nelas, balões de diálogos de histórias em quadrinhos, foram preenchidos com texto que funcionavam como que uma “tradução” para os elementos

13 Tanto a pesquisa, quanto a exposição foram comentadas no capítulo 1 desta tese.

indicados. Uma delas mostra a fachada de uma casa tradicional (figura 5.58) e em outra (figura 5.59) o que seria o seu interior. O texto, disposto dentro de um balão recortado que parece flutuar no ambiente explica a cena: “Nesta sala, o conjunto de antiguidades americanas evoca a tradição histórica e expressa o ‘bom gosto’ dos ocupantes”. A frase seguinte acrescenta que “os estofados atuais estão ali por razões de conforto e funcionalidade” (VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992, P.57, tradução nossa.)

A publicação que sintetizou as conclusões do estudo, esmiúça ainda mais as evocações simbólicas que haviam sido indicadas, às vezes em tom jocoso, na exposição. O trecho abaixo apresenta uma leitura atenta dessa questão:

[...] Telhados românticos, enfeites de jardim, portas coloniais e lampiões são elementos decorativos com conotações simbólicas que os moradores usam para comunicar sobre si mesmos. A comunicação é principalmente sobre status, aspirações sociais, identidade pessoal, liberdade individual e nostalgia de um tempo ou lugar. O tema simbólico da decoração residencial vem da história, da vida rural, [...] e das residências dos ricos. (VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992, P.58, tradução nossa.)

Enfim, a interpretação que Venturi e Scott Brown depreendem da pesquisa conduzida no ano de 1970 num subúrbio da Filadélfia, ainda reverbera na leitura que Witold Rybczynski (2002) faz sobre as coleções de Ralph Lauren expostas em uma loja de departamentos de Nova Iorque 14 anos mais tarde. Diante das evidências apresentadas até aqui, se não é possível afirmar, parece razoável ao menos especular, que dinâmica semelhante esteja presente no processo de constituição – que envolve arquitetos, clientes, anunciantes e a indústria – da arquitetura publicada na revista “Casa & Jardim”. Essa produção cotidiana não pode ser entendida fora de seu contexto e de seu tempo. Ela é o amálgama de muitas influências que extrapolam, como bem identificaram Venturi e Scott Brown, as questões estritamente arquitetônicas.

6

6. MÚSICA URBANA: AS CASAS DA CIDADE

A segunda parte da tese, que teve início com a investigação das residências de veraneio, encerra com a observação dos exemplares urbanos o conjunto de pequenas crônicas que se debruça de forma mais direta sobre a arquitetura cotidiana e sua aparência. Os dados apresentados no capítulo 4 mostraram que a representatividade das casas urbanas, dentre o total dos projetos publicados na revista “Casa & Jardim”, diminuiu entre 1977 e 1992. Embora as moradias individuais ainda sejam predominantes no território nacional (ALVES, 2004, p.24), os edifícios de apartamentos surgem como opção, acompanhando o processo de verticalização dos grandes centros urbanos. Teresa Caldeira, ao comentar o movimento ocorrido em São Paulo, afirma que a construção dos prédios multifamiliares se desenvolveu rapidamente a partir da década de 1970¹, passando a abrigar, principalmente, moradores das classes média e alta (CALDEIRA, 2000, p.224). Nesse contexto, os projetos de casas vão sendo direcionados para áreas periféricas, onde, na mesma época, passam a ser implementados loteamentos e condomínios fechados.

Numa tentativa de sistematização dos resultados da pesquisa, é possível identificar três grupos de projetos de residências urbanas, reiterando que as interpretações que motivam esta tese não estão atreladas a categorizações tipológicas ou estilísticas ortodoxas. Dentre os projetos da cidade, não só os materiais e características volumétricas, mas também as dimensões dos lotes e situação urbana parecem influenciar nas soluções propostas e, conseqüentemente, na aparência das casas. O que motiva a organização que se propõe, enfim, conjuga tais características imagéticas e os discursos que as acompanham. Tratam-se

¹ Entre os motivos para essa alavancagem, a autora enumera distorções do SFH (Sistema financeiro de habitação) que, a despeito de sua função original – promover a construção e financiamento da casa própria para famílias de renda baixa e muito baixa – acabou mesmo servindo à classe média. Segundo Caldeira, apenas 6,4% dos recursos fornecidos pelo SFH entre 1965 e 1985 foram efetivamente destinados para famílias com renda menor do que 3,5 salários mínimos (CALDEIRA, 2000, p.226)

menos de “categorias” e mais de “abordagens” – ou formas de aproximação ao tema – que se distribuem ao longo de todo o período. Ainda assim, é possível identificar fases em que se destacam, revelando apagamentos, permanências e até mesmo o surgimento (ou ressurgimento) de “modos de fazer” distintos. E é, portanto, no reconhecimento dessas estratégias que esta seção se ancora.

6.1. A CAPPELLA: REVERBERAÇÕES MODERNAS; ECOS BRUTALISTAS.

O canto *a cappella* dispensa os acompanhamentos instrumentais para modular apenas com a voz os tons e a potência de uma melodia. Há um grupo de casas urbanas – concentradas principalmente até a metade da década de 1980 – que, de forma semelhante, renunciam a alegorias e simbolismos e apostam no potencial expressivo dos materiais mantidos à mostra para definir sua aparência. O concreto aparente e a cobertura plana são os elementos mais característicos dessas casas, mas eventualmente se somam os tijolos aparentes e os planos lisos e brancos de alvenaria pintada. Além disso, elas parecem mergulhar fundo na experiência da cidade contemporânea – cinza, conturbada e hostil. Como herdeiras diretas das práticas modernas, carregam suas características e mais ainda das peculiaridades da escola brutalista. Nesse caso, a proximidade temporal – Zein situa entre 1955 e 1975 o advento daquela escola (2000, p.167) – torna a referência quase inevitável. Alguns dos projetos publicados nas edições correspondentes aos anos iniciais da pesquisa, podem até mesmo ser considerados legítimos representantes do movimento.

Tal como mencionado no capítulo anterior, há projetos de Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Ruy Ohtake, Miguel Juliano e Telesforo Cristófani, entre outros. Embora essa “aparência” não deixe de marcar presença até 1992, o ano final do recorte da pesquisa, não há dúvida de que vá sofrendo um processo de apagamento. Tal constatação não deve ser baseada apenas em termos quantitativos, mas também, pela maneira com que as

características epidérmicas – o concreto, os tijolos aparentes, a horizontalidade – vão se distanciando dos pressupostos originais da escola e se aproximando da constituição de uma estilística.

A primeira edição pesquisada, a de número 264, de janeiro de 1977, traz um projeto do arquiteto Paulo Bastos² que ocupa seis páginas da edição. A imagem da capa (figura 6.1) mostra um



FIGURA 6.1. Fonte: C&J 264 p.24-25

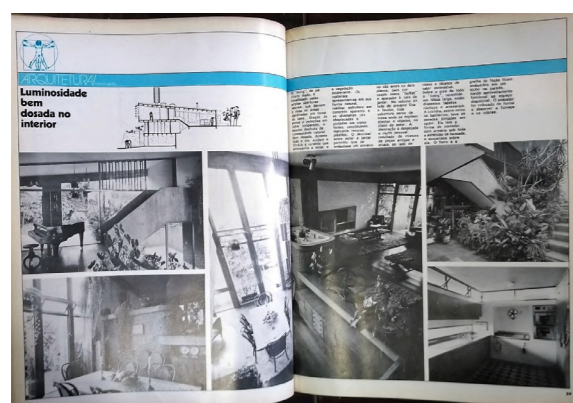


FIGURA 6.2. Fonte: C&J 264 p.28-29

1969, faz refletir sobre a publicação tão defasada. Não foi possível recuperar a explicação para tal fato, mas ele deixa indícios de que essa arquitetura permanecia sendo bem aceita entre os leitores de “Casa & Jardim”. A reportagem segue mostrando plantas, um pequeno corte e fotografias interiores que evidenciam a fluidez do espaço e a integração com o exterior que acontece nos fundos do lote (figura 6.2).

² O projeto foi localizado na página eletrônica do arquiteto e pode ser visto neste endereço eletrônico: <http://www.arquitetopaulobastos.com.br/projeto.php?id=11>

No mesmo ano, na edição 266, de março de 1977, a casa projetada pelo arquiteto César Pires de Mello é apresentada pelo título: “Fachada agressiva e espaço interno acolhedor” (C&J 266, p.36). De acordo com o texto, essa definição está relacionada a uma associação que o arquiteto propõe com o cacto que está visível na fotografia da



FIGURA 6.3. Fonte: C&J 266 p.36-37

fachada (figura 6.3). Segundo ele, “o cactus [sic] sabra é macio e saboroso por dentro, e agressivo por fora” (C&J 266, p.37), características que ele afirma ter buscado transportar para a arquitetura, contrapondo a volumetria de geometria rígida e crua com um espaço interno, em suas palavras, “quente e acolhedor” (p.37). Como se vê nas outras fotografias presentes na página de abertura, os espaços interiores de fato não parecem coerentes com a forma como o volume se apresenta em seu exterior. O concreto aparece em alguns elementos, como na jardineira que se projeta sobre o pé direito duplo da sala, ou nas vigas e lajes aparentes do mesmo espaço. As paredes, contudo, aparecem emassadas e pintadas, assim como as grandes aberturas, que apesar das vergas retas, têm as arestas boleadas, aproximando-as de algumas soluções presentes no mesmo período identificadas com o “estilo mediterrâneo”. Essa solução e também as aberturas em arco se repetem em outros compartimentos internos mostrados na reportagem.

Com relação à volumetria, a ausência de desenhos – plantas e cortes – ou de outras fotografias externas impede uma análise mais completa. Contudo, a apreciação da pequena imagem disponível mostra que a casa é formada por volumes interconectados que se articulam em torno de um prisma mais elevado que parece abrigar a circulação vertical. Se a casa não atende todas as características do brutalismo paulista elencadas por Ruth Zein em sua dissertação de mestrado (2000, p.388), certamente não deve ser desconsiderada sua afiliação moderna, tanto que é possível encontrar semelhanças – ainda que

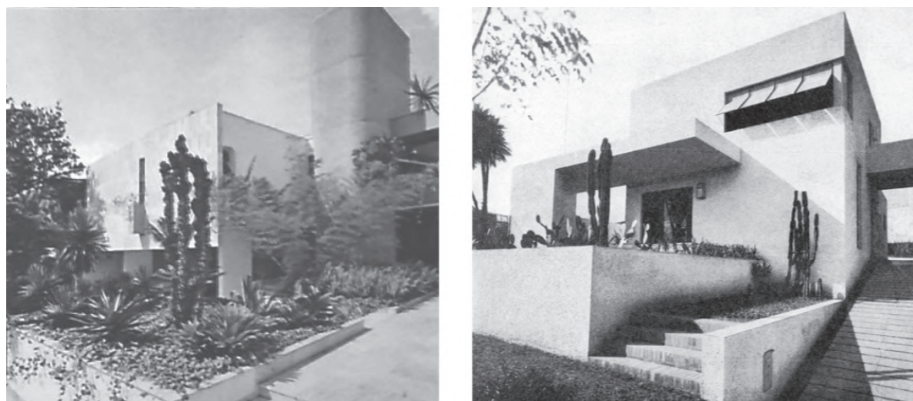


FIGURA 6.4. Comparação Casa da Rua Itápolis com projeto Pires de Mello. Fontes: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35598/casa-da-rua-itapolis>. C&J 266, p.37.

superficiais e imagéticas – até mesmo na casa modernista da Rua Itápolis, projeto de 1929 do arquiteto Gregori Warchavchik, como pode ser visto na montagem com os projetos colocados lado a lado (figura 6.4).

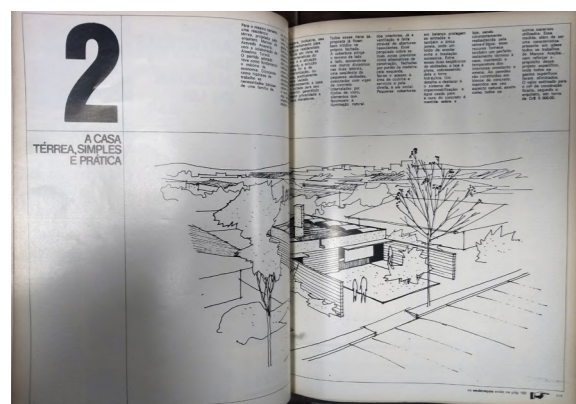


FIGURA 6.5. Fonte: C&J 284 p.116-117

Na edição 284, de setembro de 1978, Marcos Acayaba – em colaboração com Anselmo Turazzi – é um dos três arquitetos a propor um projeto hipotético para um mesmo lote urbano. Sua sugestão, uma casa térrea cuja cobertura abrange toda a largura do terreno, também deixa evidente a linhagem moderna (figura 6.5). Tal como nos exemplos anteriores, o volume se fecha para a

rua, privilegiando o aproveitamento do fundo do lote. No texto, a justificativa para tal movimento se apoia na ideia de preservação da privacidade ante as “características do lote e a situação urbana” em que se apresenta. Através do desenho em perspectiva apresentado é possível ver que duas faixas contíguas ao muro estão cobertas por uma laje em abóbodas, que não chegam a interferir na volumetria externa, visto que se encontram contidas por planos horizontais – vigas ou platibandas – em concreto aparente. O volume da caixa d’água – no mesmo material – se destaca como o único elemento a romper a horizontalidade do conjunto. O texto ainda destaca o uso racional da estrutura

através do recurso da modulação e na técnica construtiva que se complementa com blocos de concreto, também mantidos à mostra, como destaca o texto, que se aprofunda nas explicações técnicas. Essa postura é comum nas apresentações dos projetos dos primeiros anos do recorte e revela um pensamento tectônico, que igualmente remete ao “DNA moderno” das construções.

Não raro são as residências dos próprios arquitetos que aparecem divulgadas nas páginas da revista. Esse é o caso do projeto publicado na edição 287, de dezembro de 1978, que Renato Lenci – o morador – desenha em coautoria com Carlos Bratke. A sua implantação no lote, também a aproxima da rua, liberando espaço nos fundos, para onde a casa se abre (figura 6.6). O texto enfatiza a diferença de tratamento entre os planos fronteiros do volume, todo de concreto: “As fachadas frontal e posterior receberam tratamentos diferentes, parecendo duas residências distintas” (C&J 287, p.44). A fotografia a partir da rua mostra que a casa está recuada para que possa ser resolvida a rampa de acesso de veículos e a garagem. No entanto, um volume orgânico avança sobre parte da frente do lote, beirando o alinhamento da calçada.



FIGURA 6.6. Fonte: C&J 287 p.44-45

São muitos os projetos publicados nesses primeiros anos que professam a cartilha da escola paulista e/ou brutalista, o que os deixam com aparências bastante assemelhadas. De forma geral, os volumes ficam implantados próximo à rua, transformando, na maior parte das vezes, a própria arquitetura em um limite, o que justifica a opção pelos planos mais fechados, com o objetivo de garantir a privacidade em seu interior, como ocorre também no projeto publicado em abril de 1979, na edição 291 da revista “Casa & Jardim” (figura 6.7). A casa, assinada por Pedro Paulo de Melo Saraiva, Sergio Fischer e Henrique Cambiagui segue o mesmo padrão de implantação. O material predominante também é o



FIGURA 6.7. Fonte: C&J 291 p.28-29

concreto, mas o que se destaca no texto são as explicações acerca do sistema estrutural, que menciona termos técnicos como “pórticos” e “tirantes” para esclarecer que a laje de cobertura, apoiada nas empenas laterais, sustenta o pavimento superior atirantado, por cabos de aço, a esse sistema. A importância dada a essas informações, desvenda

um modo de fazer moderno, que busca na técnica a razão de ser da arquitetura. O teor das informações que são transmitidas não subestima o entendimento dos leitores – ou, questão já aventada anteriormente, pressupõe também a existência de um público mais especializado.

Tal como esses, há outros tantos projetos que seguem parâmetros semelhantes e que formam um conjunto bastante homogêneo, tanto na aparência, como no discurso. Na leitura

proposta na tese, não é relevante proceder a uma investigação “genética” para definir quão puras são as linhagens dos projetos. Não importa, enfim, quantas características da escola paulista – brutalista, carioca – possam ser elencadas, pois esse não é objetivo da pesquisa que vem sendo apresentada. O dado relevante parece ser o fato de que os primeiros anos do recorte apresentam, como padrão de casa urbana, esta imagem. Uma publicação na edição 293, de junho de 1979 apresenta a residência desenhada por Humberto Leonte e Idal Feferbaum, com paisagismo de Rosa Kliass. Além do concreto, aqui também o tijolo aparente ganha grande relevância na fachada

(figura 6.8), embora internamente os materiais tenham recebido revestimento de massa e pintura.

Em outros projetos, contudo, a questão da “verdade dos materiais” é destacada no texto, como é o caso da residência desenhada



FIGURA 6.8. Fonte: C&J 293 p.40

pelo arquiteto Laonte Klawa e publicada na edição 303, de abril de 1980 (figura 6.9). Com o subtítulo de “Partido e estrutura”, a questão material é o primeiro ponto a ser enfrentado pelo texto:

O projeto é essencialmente composto por grandes áreas de materiais que não necessitam de acabamento: concreto, tijolo aparente, madeira e cimento. Toda a tubulação elétrica e hidráulica ficou à vista. Segundo Laonte, além do aspecto plástico, facilita consertos ou remanejamentos. (C&J 303, p.52, grifos nossos.)

O trecho grifado, acima, revela subliminarmente – como num ato falho – a apropriação “estilística” dos materiais, embora em seu discurso, o arquiteto, deixe clara a sua formação moderna em frases como: “os materiais são apenas o meio: a finalidade é o espaço” (C&J 303, p.53) ou quando afirma que seus projetos por “princípios dentro de uma concepção integrada à nossa atualidade, atendendo às necessidades do momento histórico, e nunca na busca de formas já utilizadas” (p.53).

As ideias de “simplicidade”, “racionalidade” e o foco no “funcionamento” das casas são temas recorrentes nos textos que acompanham os projetos. Esses conceitos parecem se aplicar tanto

às técnicas construtivas e adequação aos lotes – dimensões e topografia – como para a organização espacial e a distribuição do programa. A edição 313, de fevereiro de 1981, traz um projeto de Telesforo Cristófani, que segundo a informação mencionada na revista, foi definida pelo seu autor como “uma residência tranquila” (figura 6.10), frase que dá título à reportagem de seis



FIGURA 6.9. Fonte: C&J 303 p.52-53



FIGURA 6.10. Fonte: C&J 313 p.46-47

páginas. E a justificativa para o adjetivo está “nas soluções simples que apresenta, pela distribuição racional dos espaços, pela sua adequação na topografia do terreno” (C&J 313, p.46). A solução dada para a topografia, nesse caso, segue um padrão que se repete em muitas dessas residências. A partir do nível de acesso, intermediário, é possível alcançar, subindo ou descendo meio pavimento, a área íntima e a social e de serviços, respectivamente.

A edição 329, de junho de 1982, mostra a residência do arquiteto Miguel Juliano. O título que apresenta a matéria dá ênfase ao fato de ser “uma casa de arquitetos” (figura 6.11). A casa é



FIGURA 6.11. Fonte: C&J 329 P.72-73



FIGURA 6.12. Fonte: C&J 329 P.76

Uma casa localizada em Fortaleza mostra uma apropriação menos dogmática dos conceitos brutalistas. Na edição 353, de

implantada próximo à rua, liberando o terreno do fundo do lote para jardins e uma piscina. A fachada mostra uma solução semelhante àquela proposta por Renato Lenci e Carlos Bratke, sendo que, nesse caso, o abrigo de carros fica em um nível abaixo da calçada. A sua aparência é austera; utilizando poucos materiais – apenas concreto e madeira são visíveis externamente –, a horizontalidade marcante só é quebrada pelo volume prismático que abriga a caixa d’água. Já na fachada posterior, de onde ficam visíveis os dois pavimentos, o superior segue o mesmo padrão proposto na elevação frontal, repetindo as venezianas de madeira que dão privacidade à área íntima. A área social, ao nível da piscina, ao contrário, enfatiza a continuidade espacial através dos fechamentos em vidro temperado, como se vê na imagem (figura 6.12).

junho de 1984, o projeto de Nelson Serra, Alberto Almeida e Otacílio Lima (figura 6.13) desde o título da matéria – “Forma e função” – deixa nas entrelinhas certa flexibilização ao se referir à forma como um elemento definidor do projeto, destacando ainda que o concreto aparente desempenha esse papel unificador (C&J 353, p.65). É esse



FIGURA 6.13. Fonte: C&J 353 p.64-65

material que efetivamente conforma a aparência da casa, ainda que se misture também a uma parede de pedra e fechamentos em alvenaria emassada e pintada. O concreto volta a marcar presença nos brises e pergolados. A reportagem, como é característico nas edições especiais, está apresentada em duas páginas, sem desenhos ou imagens interiores que permitam um entendimento mais global do projeto. Apesar de mantida a proporção horizontal – ainda mais marcante na fachada da rua, onde um talude esconde parte de sua altura – e da presença do volume cilíndrico da caixa d’água, o plano curvo que arremata a laje de cobertura desta mesma vista parecem revelar uma preocupação formal, como o título adianta.

O projeto publicado na edição 367, de agosto de 1985, mostra que o volume da construção como um todo segue um desenho sinuoso (figura 6.14). A casa foi desenhada pelo escritório Perrone e Associados e, embora o texto descritivo procure apontar uma justificativa racional para a forma em “S” – que é como está denominada –, elas mais parecem escamotear um desejo de forma. A casa parece um híbrido de referências modernas, mesclando o racionalismo paulista com certa abordagem orgânica de matriz niemeyeriana. Um detalhe encontrado na descrição fornece



FIGURA 6.14. Fonte: C&J 367 p.121

mais um indício do formalismo volumétrico, quando afirma que **“embora as linhas da casa sejam curvas, resultaram em espaços retangulares”** (C&J 367, p.121, grifos nossos).

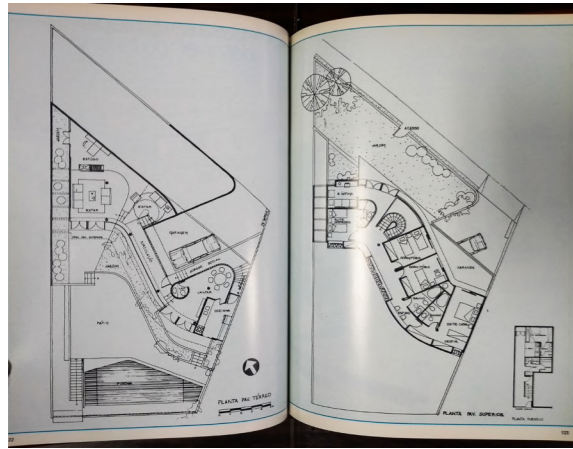


FIGURA 6.15. Fonte: C&J 367 p.122-123

Tal constatação fica clara na planta baixa, principalmente na do pavimento superior, que abriga a área íntima (figura 6.15), onde se observa que são os núcleos de banheiros e a escada que assumem proporções trapezoidais de modo a manter os quartos ortogonais. A volumetria, portanto, aparece como alegoria formal que não reverbera na espacialidade interna. O trecho grifado acima dá a entender tal decisão como acertada, insinuando que não seria adequado incorporar os traços orgânicos ao interior, que segue uma compartimentação tradicional.



FIGURA 6.16. Fonte: C&J 349 p.96-97

Ainda em fevereiro de 1984, na edição 349, é apresentado um projeto do arquiteto Carlos Bratke em estrutura metálica (figura 6.16). Além de repetir a menção à forma, o texto fala em uma preocupação do arquiteto em “estudar e desenvolver uma **nova linguagem arquitetônica**” (C&J 349, p.96, grifos nossos). O espaço reservado à matéria parece demonstrar certo encantamento com a “novidade”; o texto exalta a utilização do aço dentro de uma lógica de racionalização da construção e da possibilidade de produzir uma “arquitetura seca” (p.98), embora reconheça não ter os mesmos recursos plásticos do concreto. Por outro lado, a maneira como o arquiteto utiliza o material parece querer explorar também as suas possibilidades formais.

A página que encerra a reportagem, além de mostrar uma fachada da residência, traz um testemunhal do arquiteto, de onde alguns trechos merecem ser sublinhados. Bratke destaca o caráter experimental do projeto e tenta encaixá-lo também em um discurso ético: “Assim, nosso interesse está em desenvolver o potencial material do Brasil e elaborar uma arquitetura humanista com estes variados materiais” (C&J 349, p.100), que ele segue enumerando e ressaltando que a escolha deva ser baseada na produção e disponibilidade local. Não deixam de ser ecos e reverberações modernas o que se manifesta na preocupação em conseguir uma justificativa para a utilização de um material – à época incomum – de maneira não convencional.

Apesar de elencar a modulação como uma característica de racionalidade, o autor destaca que a casa é formada por “uma estrutura de grandes vãos e balanços em forma de prisma, gerado de paralelogramo” (p.100). Neste texto, o arquiteto ainda tece comentários sobre as mudanças ocorridas na sociedade brasileira nos últimos anos, em especial entre os paulistanos que, segundo autor, estariam passando de “provincianos a cosmopolitas” (p.100). O aço – como já comentado no capítulo anterior, na seção que tratou do “estilo moderno” –, em todas as aparições na revista, está sempre atrelado à ideia de modernidade, arrojo e contemporaneidade.

Este mesmo projeto foi publicado no ano seguinte na revista “Projeto”, em sua edição 73, de março de 1985³. Raphaela Banks, identifica em sua pesquisa naquela revista, “um apanhado de edifícios que utilizam materiais metálicos, que nessa fase estão concentrados em habitações unifamiliares e sedes organizacionais” (2015, p.94), entre os quais a “residência em paralelogramos metálicos” de Bratke está incluída. Na revista “Casa & Jardim”, os projetos que utilizam a estrutura metálica não chegam a se tornar tão frequentes, porém, o assunto foi

³ O exemplar físico não foi consultado pela autora. O registro foi visualizado através do site da revista “Projeto”, em sua seção “Acervo”. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/carlos-bratke-residencia-em-paralelogramo-metalico-sao-paulo-sp/>. Acesso em 21/07/2021.

levantado na coluna “Ponto de Vista”. No texto publicado na edição 368, de setembro de 1985, a revista abre espaço para alguns profissionais envolvidos com as estruturas em aço, no que parece fazer parte de uma estratégia de divulgação do material. A fala de Luís Andrade de Mattos Dias, arquiteto que na época era coordenador do Núcleo de desenvolvimento do aço na siderúrgica Cosipa, evidencia tal intenção:

Para esclarecermos sobre a utilização do aço estamos fazendo seminários, trazendo profissionais e especialistas em estrutura metálicas no Canadá e EUA, para que transmitam sua experiência aos arquitetos brasileiros. Estamos desenvolvendo um trabalho a longo prazo e pedindo divulgação e abertura para novos projetos em todos os veículos de comunicação (C&J 368, p.154)

Não por acaso, nessa mesma edição, uma casa construída em estrutura metálica aparente é publicada com destaque, ocupando seis páginas da revista. Trata-se de um projeto assinado por Eduardo Almeida e Arnaldo Martino. O texto destaca que Décio Tozzi colaborou com a definição da cor que os perfis de aço iriam receber, de maneira a harmonizar com os panos de tijolos cerâmicos e de vidro, que fazem os fechamentos da



FIGURA 6.17. Fonte: C&J 368 p.68-69

residência (figura 6.17). Diferente da proposta de Bratke, aqui a estrutura obedece a uma malha ortogonal e a racionalidade construtiva aparece como um benefício relevante do material. A reportagem ressalta o fato de que os perfis chegam ao canteiro já nas dimensões que serão utilizadas, encurtando o tempo da obra e minimizando o desperdício de

madeira utilizada para a confecção das formas para as estruturas em concreto armado.

Na mesma coluna “Ponto de vista” que girou em torno da

questão do uso do aço na arquitetura, Carlos Bratke também faz um depoimento onde não se limita a comentar a questão da construção metálica, mas acaba desvelando a sua visão sobre a prática arquitetônica naquele momento da década de 1980. Enquanto fala de pré-fabricação e políticas habitacionais patrocinadas pelo Governo, revela seu receio de que o aço, se utilizado de maneira indiscriminada, pudesse conduzir ao que denominou uma “cartilha do ‘menos é mais’” (C&J 368, p.154), que atribui a Mies Van der Rohe e seus discípulos. Por outro lado, o arquiteto se mostra otimista, pois identifica que “a esta proposta sintetizada pelo ‘less is more’ vem se contrapor o slogan de Venturi, um dos pós-modernistas, ‘less is bore’” (p.154). A fala de Bratke, relida hoje em dia, parece até mesmo ingênua e imprecisa, mas o que é importante de ser apreendido é a busca por outros caminhos que estava em pauta naqueles anos, o que fica evidente no trecho final de seu depoimento:

Hoje a nossa época é da poesia, e cada arquiteto tenta expressar aquilo que tem de mais íntimo. Bem ao contrário do dogmatismo que predominou na nossa formação dos arquitetos, quando quem não fazia concreto aparente era até identificado com extrema-direita. Hoje podemos usar qualquer material desde que de acordo com a época em que estamos vivendo, uma época de pluralismo. E de poesia. (C&J 368, p.154)

A campanha pela utilização do aço, pelo que se vê na revista “Casa & Jardim” não teve grande reverberação, se considerados os projetos publicados. Depois da casa de Eduardo Almeida, apenas mais dois projetos mencionam o uso do material, sendo um deles uma reforma, onde o aço não possui protagonismo na concepção projetual, sendo utilizado apenas como uma solução técnica para viabilizar modificações estruturais. Mas o que parece importante de ser destacado é um desejo por mudanças, uma busca de novos caminhos que se torna mais intensa e estruturada.

Nos anos subsequentes, o que se percebe é uma diminuição

quantitativa das casas onde a herança moderna/ brutalista pode ser identificada com tanta precisão. Até o último ano do recorte é possível identificar traços dessa filiação, porém os discursos



FIGURA 6.18. Fonte: C&J 386, encarte BH.

narrativos que acompanham a apresentação dos projetos parecem também se adaptar paulatinamente. A casa em Belo Horizonte, publicada num caderno especial da edição 386, de março de 1987 mantém os traços retilíneos em sua volumetria, porém, o texto deixa transparecer uma abordagem diferenciada (figura 6.18).

Com o título de “Despojada e funcional” a residência projetada pelo arquiteto Marcus Vinícius Meyer é apresentada como sendo de “estilo contemporâneo” (C&J 386, n.p.), o que parece se justificar pelo o que surge no *lead* da reportagem: “o partido adotado é compacto e predomina articulação ortogonal dos diversos espaços internos, com vistas à simplificação construtiva e melhor aproveitamento do terreno” (C&J 386, n.p.). Não é possível identificar os elementos estruturais e nem os diferenciados de vedação, uma vez que toda a construção foi revestida com argamassa e pintada na cor branca. Apesar da redução do dogmatismo mencionada por Bratke, ainda é possível perceber um “fantasma” moderno, que parece assombrar os arquitetos diante de qualquer arbitrariedade identificada no projeto. Essa postura transparece na preocupação em apresentar um discurso defensivo, que seja capaz de afastar a mais leve desconfiança, como fica claro na reprodução da legenda a seguir: “No partido adotado, os aspectos externos não deveriam ter grande importância. Assim, o espaço interno foi valorizado e a vegetação foi usada para **substituir eventuais elementos decorativos**” (C&J 386, n.p., grifos nossos).

Já na década de 1990, as referências parecem se tornar ainda mais epidérmicas e inseridas em uma lógica estilística, relacionando

materiais ou volumetria e proporções a uma proposição “contemporânea”, enfatizando as ideias de racionalidade, compacidade e funcionalidade. A casa projetada pelo arquiteto

Francisco Antônio Faiardo – com colaboração de Silvana Pozzan e Waldir Barboza –, publicada na edição 422, de março de 1990, ajuda a exemplificar esse argumento (figura 6.19). Ela é formada por um paralelepípedo pousado no chão, onde são aplicados volumes cilíndricos, um deles abrigando a escada helicoidal que leva à “dependência de empregada” que, apesar de estar posicionada no primeiro pavimento, junto aos outros dormitórios, está totalmente isolada dos demais cômodos do mesmo nível como é possível ver na planta baixa.

Já o outro cilindro, posicionado no centro da fachada lateral, mais se parece como um “aplique” volumétrico destinado a “contrastar com a fachada de linhas retas” (C&J 422, p.122), como aparece justificado no texto. O desenho em perspectiva não permite discernir com precisão os materiais que compõem a fachada, identificados como sendo tijolos e concreto aparente, além de pintura branca, mas tudo leva a crer que as faixas que contornam o volume sejam de concreto aparente – que, pela informação registrada, recebeu verniz. Na fachada de acesso, uma subtração volumétrica forma uma varanda arrematada por uma floreira, que parece seguir o alinhamento da viga. Pela planta é possível ver que há outra varanda, esta adicionada ao volume, na fachada oposta. Esses elementos parecem demonstrar um despreendimento do rigor moderno, restando os materiais como símbolos distantes, “traços” de uma herança já não tão presente.

O último exemplar a ser apresentado nesta seção está localizada em um condomínio fechado em Barueri (figura 6.20). O projeto das arquitetas Carmen Bonamico e Eliane Campos de Oliveira,

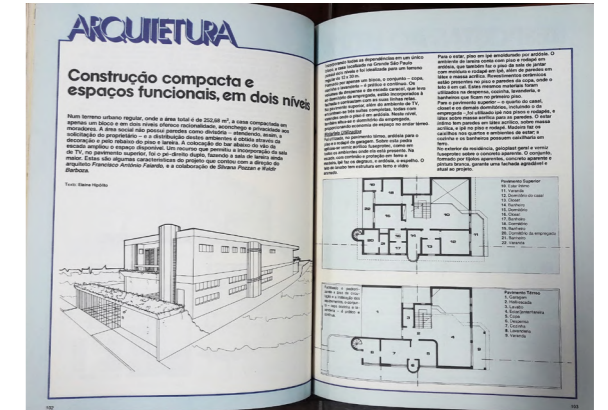


FIGURA 6.19. Fonte: C&J 422 p.102-103



FIGURA 6.20. Fonte: C&J 454 p.100-101

publicado no “caderno Arquitetura” da edição 454, de novembro de 1992 foi, segundo o texto do *lead*, “executad[o] em estilo contemporâneo” (C&J 454, p.100). A matéria é sucinta, apresentada em apenas duas páginas e o texto tem teor descritivo, se resumindo a apresentar os materiais utilizados e a organização do programa. O trecho

que destaca que “diversos volumes compõem a casa em questão” (p.100) pode ser interpretado como uma característica do “estilo”. As lajes planas e o material predominante, o tijolo cerâmico, parecem ser também indicadores da apropriação imagética dos elementos modernos, reforçado pelo fato de os tijolos serem apenas revestimentos aplicados sobre as paredes em alvenaria.

Como pôde ser visto através dos exemplos que compuseram esta seção, a herança moderna – em especial a brutalista – reverberou por muito tempo nos projetos publicados na revista “Casa & Jardim”. Nessa interpretação, certamente não se deve ignorar o fato de que, estando a maior parte dos projetos localizada em São Paulo – o nascedouro da escola – pode-se considerar a amostra contaminada. Por outro lado, ainda que em menor quantidade de exemplos, é possível perceber as ressonâncias – e adaptações – em outras regiões do país, como nos exemplos no Nordeste e em Belo Horizonte. Por fim, é relevante destacar que o apagamento do modelo se torna mais acentuado a partir do meio da década de 1980, quando efetivamente os exemplares perdem relevância quantitativa e suas características mais marcantes vão se evanescendo. Isso ocorre, tanto por certa “diluição” dos pressupostos fundadores, mas também por fusões e adaptações que ocorrem com o passar do tempo. Em todos os casos, esse percurso conduz a uma apropriação estilística dos materiais, proporções e elementos, que passam a emprestar às residências uma “aparência” de praticidade, funcionalidade e contemporaneidade.

6.2. RAPSÓDIA SOBRE O TEMA DA CASA

Se aquela casa herdeira dos traços secos do brutalismo moderno pode ser pensada como um apagamento no intervalo definido pelo recorte da pesquisa, então existe uma outra que deve ser vista como uma permanência, ainda que também passando por acomodações em sua aparência. Ela é quase sempre totalmente branca, mas pode ser complementada por tijolos, madeira, às vezes pedra. A sua cobertura é tradicional, em duas, quatro ou diversas águas, feitas com telhas cerâmicas – ou que aparentam ser. A varanda é um elemento comum, ao rés do chão – configurando um alpendre –, ou elevada. Suas portas e janelas são em madeira, as venezianas aparecem amiúde, assim como as vergas em arcos.

Essa casa não quer ser mais do que uma casa; ela aceita o lugar-comum, flerta com o vernacular e a soma de elementos e referências facilmente reconhecíveis lhe confere uma aparência de confortável familiaridade. Essa casa se assemelha a uma rapsódia, que na música, define uma composição livre, frequentemente improvisada, uma espécie de justaposição de melodias, que “reúne efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais e regionais” (HOUISS, 2009). Essa casa é uma permanência que vai assimilando, incorporando e justapondo camadas, porém sempre mantendo a sua essência. Esta seção irá apresentar algumas dessas residências, sempre atentando para as construções discursivas difundidas pela revista.

A edição 264, de janeiro de 1977, apresenta uma proposta desenvolvida pelo arquiteto João Luís Rocco. O título da matéria, “Casa própria, para quem não deseja construir” (C&J 264, p.30) antecipa a ideia que o texto se encarrega de esclarecer e, também, o que torna tão significativa a análise do projeto. Rocco, de acordo com a matéria, tem se dedicado a prestar consultoria a empresas incorporadoras nos “projetos destinados a comercialização imobiliária” (p.31), com vistas a produzir “casas que proporcionem comodidade e funcionalidade semelhantes à dos projetos executados sob encomenda” (p.31). Nesse sentido,

é como se estivesse propondo uma “casa genérica”, capaz de agradar a grande parte dos seus potenciais compradores/moradores. O discurso gira em torno de explorar qualidades espaciais e arquitetônicas, “procurando oferecer boas soluções de aproveitamento, conforto e acabamento requintado, por um preço acessível” (C&J 264 p.33) para lotes típicos de áreas urbanas.

A existência de uma área de lazer, aos fundos do terreno, é colocada como uma prioridade e justifica a organização do programa voltado para essa direção, ao mesmo tempo que



FIGURA 6.21. Fonte: C&J 264 p.30-31



FIGURA 6.22. Fonte: C&J 273 p.84-85

possibilita “afastar os moradores do barulho e poluição das vias públicas” (p.33). A aparência da casa, apresentada na matéria através de uma maquete (figura 6.21), mostra uma feição tradicional em que, segundo o texto, se escolheu para acabamento, “revestimentos simples e bastante utilizados no tratamento de residências” (C&J 264, p.33, grifos nossos). Além do telhado convencional, as paredes externas receberiam revestimento em massa e pintura e alguns elementos em madeira que, ainda segundo a reportagem, fazem com que a fachada assuma características rústicas.

A residência desenhada pelo arquiteto Landri Gonçalves da Silva, parece uma versão em escala ampliada da “casa genérica” de João Luís Rocco. A matéria publicada em outubro de 1977, na edição 273 da revista “Casa & Jardim”, mostra um grande volume simétrico, de dois pavimentos, que está implantado sobre uma espécie de promontório em pedra (figura 6.22). Nas fachadas, repetem-se os mesmos acabamentos

– a massa pintada, a cobertura cerâmica, guarda-corpos e esquadrias em madeira. Ao corpo central com telhado de quatro águas, são adicionados dois volumes laterais, ambos cobertos por meias-águas que surgem por baixo dos beirais da cobertura principal. Há um pouco de todas as referências reconhecíveis do tema “casa” nessa imagem.

No texto, se destaca a observação de que as soluções obedecem a “uma proposta simples, de **quem quer uma casa para ‘morar’**” (C&J 273, p.84, grifos nossos). Mas para que serviria uma casa, senão para morar? Certamente se trata de uma pergunta retórica, tendo em vista todas as discussões que já foram levantadas até aqui e que trataram das camadas simbólicas que podem ser adicionadas no aparentemente simples invólucro da domesticidade. A ideia da “casa para morar” também faz lembrar uma pequena crônica de Rubem Braga, intitulada “A Casa”, que foi publicada originalmente em 1957, no “Diário de notícias”. Dela seguem reproduzidos alguns trechos a seguir:

Outro dia eu estava folheando uma revista de arquitetura. Como são bonitas essas casas modernas; o desenho é ousado e às vezes lindo, as salas são claras, parecem jardins com teto, o arquiteto faz escultura em cimento armado e agente vive dentro da escultura e da paisagem.

Um amigo meu quis reformar seu apartamento e chamou um arquiteto novo.

O rapaz disse: “vamos tirar esta parede e também aquela; você ficará com uma sala ampla e cheia de luz. Esta porta podemos arrancar; para que porta aqui? E esta outra parede vamos substituir por vidro; a casa ficará mais clara e alegre”. E meu amigo tinha um ar feliz.

Eu estava bebendo a um canto, e fiquei em silêncio. Pensei nas casinhas que vira na revista e na reforma que meu amigo ia fazer em seu velho apartamento. E cheguei à conclusão de que estou velho mesmo.

Porque a casa que eu não a tenho, eu a quero cercada de muros altos, e quero as paredes bem grossas e quero muitas paredes, e dentro da casa muitas portas com pesadas trancas;

e um quarto bem escuro para esconder meus segredos e outro para esconder a minha solidão.

[...]

A mocidade pode viver nessas alegres barracas de cimento, nós precisamos de sólidas fortalezas; a casa deve ser antes de tudo o asilo inviolável do cidadão triste; [...] casa é o lugar de andar nu de corpo e de alma, e sítio para falar sozinho.

[...]

Casa deve ser a preparação para o segredo maior do túmulo. (BRAGA, 1957)

A despeito do tom melancólico, o espaço que o cronista capixaba descreve parece ser a sua “casa para morar”, onde se sentirá protegido e poderá manter a sua intimidade, o que, na sua opinião, as residências modernas não proporcionam. As casas dessa seção são “casas para morar”, elas são compartimentadas, não suportam a fluidez moderna e transparente

das “às vezes lindas” esculturas de concreto armado, que tanto angustiam Rubem Braga. Na casa projetada por Landri da Silva, cada atividade tem seu espaço reservado no grande volume que abriga o extenso programa dessa residência. Nos dois pavimentos, a planta se organiza em torno de um espaço central, que é coletivo – o “estar social” no térreo e o “estar íntimo” no pavimento acima (figura 6.23). Mas ao seu redor muitas paredes escondem e protegem quartos, sala de costura, biblioteca e copa, todos resguardados por portas prontas a transformar tais espaços nos asilos invioláveis desejados por Braga.

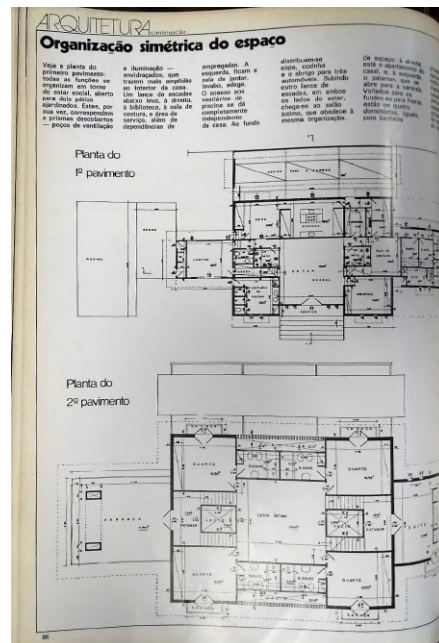


FIGURA 6.23. Fonte: C&J 273 p.86

O projeto de Moyses Rejmán para um terreno compacto, de proporções tipicamente urbanas, publicado na edição 332, de setembro de 1982, parece buscar uma reconciliação entre a rigidez do concreto e a herança da casa tradicional. Para lidar com a exiguidade da frente do lote, o arquiteto encosta

a residência numa das divisas, posicionando-a mais próxima à rua a fim de liberar espaço de lazer no fundo, como propôs o arquiteto João Luís Rocco para sua “casa genérica”. Rejmán duplica a empena – nesse caso não totalmente cega –, posicionando-a paralela à primeira, e com

esse gesto define o volume da casa (figura 6.24). Esses grandes muros, que também estruturam a construção, são mantidos em concreto aparente, enquanto as demais paredes, conforme esclarece o texto, recebem pintura branca. A cobertura em telhas cerâmicas, por sua vez, desmonta a lógica instituída pelas empenas de concreto, ao deixá-las aparentes. Na imagem da capa não é possível perceber com clareza, mas o desenho da fachada lateral que aparece na última página da matéria (figura 6.25), mostra que esse grande muro de concreto reproduz o perfil das duas águas do telhado que ele encobre.

A fusão entre a empena de concreto portante – tão tipicamente moderna – com o desenho arquetípico da casa, carrega uma contradição que, ao mesmo tempo, parece um aceno de trégua, fazendo com que forma e função se confundam num mesmo elemento emblemático. Nela há traços de Robert Venturi, na casa de sua mãe (figura 6.26), mas



FIGURA 6.24. Fonte: C&J 332 P.58-59



FIGURA 6.25. Fonte: C&J 332 P.60-62



FIGURA 6.26. Casa Vanna Venturi. Fonte: The Architectural Archives, University of Pennsylvania by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown. Foto: Rollin La France

também é possível enxergar vestígios do primeiro modernismo carioca, como na casa que Henrique Mindlin projeta para Lauro Souza Carvalho em 1955 (figura 6.27). Na proposta de Mindlin, também a empena lateral acompanha o perfil do “telhado-borboleta” – uma espécie de “primo subversivo” da ancestral cobertura em duas águas. Ora, não se pretende insinuar aqui que o projeto de Rejman possa ser o resultado de um apanhado de referências da história da arquitetura, visto que não há dados suficientes para essa afirmação – e tampouco para sua negação. Por outro lado, o que se argumenta nesta seção, diz respeito à existência de uma espécie de

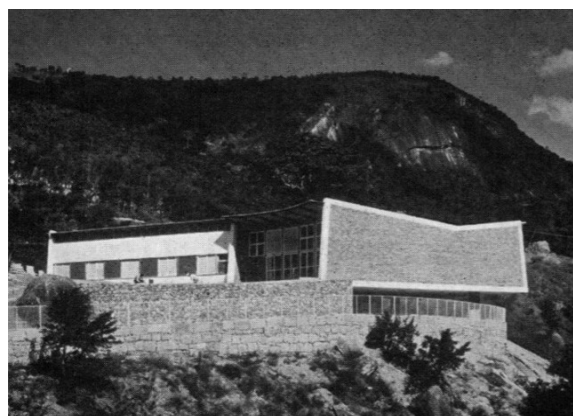


FIGURA 6.27. Casa Lauro Souza Carvalho. Fonte: MINDLIN, 1999, p.105

“nuvem” de referências que permanece em suspenso e que podem ser acessadas e se materializarem através de alusões imagéticas nos projetos das casas, à semelhança da rapsódia, que dá título a este item.



FIGURA 6.28. Fonte: C&J 355 p.104-105

No entanto, Oscar Niemeyer, idealizador dos edifícios arrojados da capital, ao projetar ali sua residência em 1961, logo após a inauguração de Brasília, escolhe também uma matriz tradicional

à existência de uma espécie de

Em Brasília, o projeto do arquiteto Luiz Carlos Ros também se propõe a ser “uma casa para viver”, tal como antecipa o título da matéria, publicada na edição 355, de agosto de 1984 (figura 6.28). Em sua aparência, a arquitetura moderna da cidade onde está implantada, não parece ter exercido nenhuma influência, embora o *lead* fale em um projeto “funcional” (C&J 355, p.104).

para a construção (figura 6.29). O arquiteto Sérgio Magalhães⁴, que estava presente na plateia do encontro ocorrido no MAM nos idos de 1976, chegou a fazer uma declaração sobre tal projeto: “[...] a arquitetura residencial de Brasília



FIGURA 6.29. Casa de Oscar Niemeyer em Brasília. Fonte: Archdaily

divulgada inicialmente foi a casa de Oscar Niemeyer, que trazia a bagagem da arquitetura colonial. (MAGALHÃES, 1978, p.165).

A fala de Magalhães, além de indicar certa surpresa, joga luz sobre o fato de a arquitetura residencial ativar com maior frequência e intensidade, os referenciais ancestrais, capazes de evocar os desejáveis sentimentos de conforto e proteção. No mesmo encontro. Luiz Paulo Conde também parece incrédulo com a arquitetura residencial do Plano Piloto e as reverberações pelo país:

Eu visitei Brasília há pouco tempo. Você encontra toda aquela arquitetura de proposta e ao lado o loteamento do lago só com casas “coloniais”. Os clientes aqui no Rio geralmente querem uma arquitetura colonial ou “estilo Zanini”, o Lucio Costa fez artigos no jornal elogiando o Zanini, enquanto o próprio Oscar fez memória para a exposição do Zanini em Paris. Então, até essas pessoas que fizeram Pampulha e Brasília passam a aceitar essa volta à “telhinha”, uma arquitetura parecida com a do Zanini, se espalhando pelo interior, com todas as distorções imagináveis. (CONDE, 1978, p.34)

E o projeto de Ros, em Brasília, muito provavelmente seria considerado uma dessas “distorções” com que Conde se surpreende. Como é característico dos “cadernos especiais”, as informações disponibilizadas na matéria são exíguas e se

4 Sérgio Magalhães posteriormente viria a exercer cargos de direção na administração pública do Rio de Janeiro. Entre outras atividades, foi subsecretário de Urbanismo (1986-1988) e secretário municipal de Habitação (1993-2000).

resumem às duas páginas reproduzidas acima. Numa delas, a pequena imagem da fachada mostra uma residência de feições tradicionais, coberta por um telhado de duas águas assimétricas, à qual se acopla um volume em meia água. Madeira, telha cerâmica e alvenarias emassadas e pintadas compõem a sua volumetria. Internamente, é possível perceber que a madeira ganha ainda mais relevância.

Os mesmos materiais aparecem na casa projetada por Rômulo Hermeto em Belo Horizonte, publicada, também em um “caderno especial”, na edição 365, de junho de 1985 (figura 6.30). O texto da legenda destaca que o “projeto é pautado pelo emprego dos materiais rústicos, valorizando sobremaneira os beirais amplos e telhados com muitas águas, criando jogos de luz e sombra” (C&J 365, p.65). A casa apresenta uma imagem comum, em que os telhados, esquadrias, chaminés permitem uma associação



FIGURA 6.30. Fonte: C&J 365 p.64-65

imediate ao programa. Sua aparência não provoca estranhamento e tampouco parece querer roubar a cena do teatro do dia a dia que ali acontece. Para Paul Goldberger, “não podemos viver com a arquitetura como um desafio constante”, do mesmo modo que não se lê Joyce para passar o tempo e John Cage não é música de elevador (GOLDBERGER, 2009, p.52). E o autor completa a sua reflexão comentando sobre a conveniente neutralidade dessa arquitetura:

A arquitetura cotidiana nos dá alguma licença para ignorá-la, para pensá-la como uma espécie de zumbido de fundo, para ser notada apenas quando for excepcionalmente grande, excepcionalmente feia ou excepcionalmente bonita. Quase não vemos a maior parte da arquitetura que nos cerca; na arquitetura, a familiaridade geralmente não gera desprezo, mas complacência. (2009, p.53)

A casa de Rômulo Hermeto, enfim, não pretende romper com essa familiaridade, ela só quer ser uma “casa para morar”, e o mesmo pode ser dito a respeito da residência projetada por Raul Cirne, também em Belo Horizonte (figura 6.31). Publicada na edição 386, de março de 1987, o projeto é mais uma variação sobre o tema, composta por volumes que se encaixam, arrematados por coberturas em telhas cerâmicas, que se destacam sobre as alvenarias pintadas de branco. Nesse caso, as aberturas em arcos são complementadas por esquadrias em madeira aparente. Enfim, a casa não precisa ser desvendada e nem tampouco sua arquitetura pretende condicionar um modo de vida e, mais uma vez, o que se vê, é a familiaridade complacente mencionada por Goldberger.



FIGURA 6.31. Fonte: C&J 386 encarte BH

A chegada da década de 1990 mostra a incorporação de novos materiais à base genérica dessas casas. O projeto de Dante dela Manna, publicado na edição 416, de setembro de 1989, mostra que às alvenarias brancas, esquadrias em madeira e telhados cerâmicos, vem se juntar o alumínio anodizado preto (figura 6.32). Além de estar nas portas de correr que ampliam a área



FIGURA 6.32. Fonte: C&J 416 p.60-61

social para o lazer, no térreo, o material se repete encaixilhando um rasgo de vidro, que a partir do primeiro pavimento secciona o volume da casa em duas partes simétricas. Esse elemento está presente na fachada frontal e na posterior e, segundo explica o texto, se prolonga até a cobertura, formando um teto de vidro. Mas, é importante destacar, o acréscimo desses materiais não tira dela o aspecto de bem dosada neutralidade e, nem tampouco, modifica a sua essência. Há poucas variações nessas casas. Elas,

como afirmado no início da seção, podem ser vistas como uma permanência e, portanto, existe uma homogeneidade que lhes é intrínseca. Além disso, em uma escala de representatividade simbólica, elas parecem estar em uma faixa mediana, entre o excesso e a falta.

O projeto de Fernando Galvão, em um lote urbano em Goiânia, é de uma casa em dois pavimentos, cujo volume acompanha o desenho do terreno, de esquina (figura 6.33). Na matéria



FIGURA 6.33. Fonte: C&J 437 encarte goiânia

publicada na edição 437, de junho de 1991, a descrição da residência está baseada em seus materiais, reforçando o protagonismo das alvenarias brancas e o telhado tradicional. Além disso, na “costura” de elementos que caracteriza as casas agrupadas neste item, aparecem aqui também os arcos, tão representativos do “estilo mediterrâneo” apresentado anteriormente, e também varandas

arrematadas por floreiras. As narrativas dessas casas são muito baseadas nos materiais e repetem ideias que são caras ao tema, como o “movimento” dos telhados e das fachadas.

Por fim, haveria outros tantos exemplos a serem apresentados neste recorte, porém a semelhança entre as propostas acabaria tornando enfadonha a experiência do leitor. A casa que foi descrita aqui é, também, a mais frequente dentro do universo pesquisado, o que já foi apresentado no capítulo 3 através do (gráfico 3.42). O item seguinte, o último deste capítulo, irá apresentar um tipo de casa urbana que, condicionada pelas dimensões do terreno e por demandas de ordem subjetiva, apresenta características que as assemelham às residências tipicamente de veraneio.

6.3. POT-POURRI DE APARÊNCIAS: OS CONDOMÍNIOS E AS HIBRIDIZAÇÕES CAMPO X CIDADE (OU: QUANDO AS APARÊNCIAS ENGANAM)

Um *pot-pourri*, que também pode ser chamado de miscelânea, é a reprodução de diferentes melodias em sequência, por vezes chegando a sobrepor umas às outras. Justaposições e borramentos também parecem ocorrer entre as “aparências” das casas urbanas e de veraneio desde o surgimento dos loteamentos e condomínios fechados a partir da metade da década de 1970. Esta seção se debruça sobre esses exemplares e as narrativas que ajudam a plasmar esse modo de vida. Seja em áreas periféricas ou em enclaves inseridos na malha urbana, o sucesso desses empreendimentos esteve vinculado à criação de uma narrativa de segurança, lazer e tranquilidade, fortemente apoiada em estratégias de marketing, como enfatiza Denise Mônaco dos Santos (2003), arquiteta que se dedicou a esmiuçar o tema em algumas de suas pesquisas acadêmicas. Segundo a autora, a implantação de “Alphaville” em meados da década de 1970 pode ser entendido com um marco para o fenômeno.

Com inspiração confessa nos “subúrbios norte-americanos da Califórnia” (CALDEIRA *apud* SANTOS, 2003, p.136), sua inauguração deflagrou “a possibilidade de realização dos desejos de boa parte dos habitantes do mundo ocidental e dos paulistanos em particular: morar em casas isoladas, rodeadas de verde, e protegidos da violência urbana” (SANTOS, 2003, p.137). E é, portanto, o resultado arquitetônico⁵ dessa possibilidade que importa investigar nesta seção, ou seja, as mudanças na implantação e até mesmo nas apropriações simbólicas que se materializam a partir de alterações nas dimensões dos lotes e também das demandas programáticas decorrentes.

⁵ Cabe a ressalva de que tal percepção foi formada a partir da análise dos projetos publicados na revista “Casa & Jardim” e, obviamente, está restrito àquele universo. Não se pretende aqui incorrer em generalizações que desconsiderem as particularidades da história e do desenvolvimento urbano de cada região ou cidade de um país tão vasto e diverso como o Brasil. Outrossim, como já demonstrado, as casas divulgadas pela revista estão localizadas, em sua grande maioria, na região sudeste, mais precisamente no estado de São Paulo. Desse modo, pareceu pertinente recorrer às referências citadas.

Não tardou para que essa temática surgisse na revista “Casa & Jardim”. A edição 285, de outubro de 1978, traz uma propaganda do lançamento do condomínio de casas “Arco Baleno” (figura 6.34), localizado na Chácara Flora, em São Paulo. O texto faz



FIGURA 6.34. Fonte: C&J 285 p.86

referência às experiências americana e europeia para lastrear a solução proposta pela incorporadora CYREL. Nesse caso, as casas – em estilo mediterrâneo, como ressalta o anúncio – serão entregues prontas para morar. Essa homogeneidade do projeto, contudo, não é bem vista pelos potenciais moradores, segunda afirma Teresa Caldeira (2000, p. 261). Existe, na proposição

da autora, um “alto valor ligado à ‘personalidade’ da casa, compartilhado por todas as classes sociais” (p.262). Por esse motivo, são mais comuns os empreendimentos em que apenas os lotes e a infraestrutura de lazer e segurança são disponibilizados, ficando o projeto e a construção das residências a cargo dos compradores.

Apenas três edições depois, no volume 288, de janeiro de 1979, o arquiteto Cleber Vieira da Rocha, na coluna “Depoimento”, fala sobre a tendência de se morar nos bairros planejados afastados da cidade e as justificativas para tal escolha. Sob o título de “Solução simples para viver melhor”, o autor inicia o texto com uma observação que diz respeito ao tamanho dos terrenos disponíveis nas cidades:

Como arquitetos, somos frequentemente interpelados por clientes, [...]. Geralmente nos trazem revistas mostrando “A CASA” de seus sonhos, rodeada de árvores e gramados, mas...as exíguas dimensões dos lotes urbanos frustram logo suas aspirações. (ROCHA, 1979, p.82)

O trecho é revelador, não apenas por comentar uma realidade comum no dia a dia dos profissionais que projetam para o

mercado – que é o fato de receberem imagens de referências de seus clientes –, mas também sobre o desejo que paira sobre a “casa solta no lote”. Tal imagem foi consolidada ao longo da história como representativa da habitação burguesa exclusiva e isolada, inspirada no modelo de implantação das *villas* italianas.

Silvia Wolff comenta sobre a adoção, em São Paulo, do “modelo da casa solta no lote, referido ao desenvolvimento dos subúrbios das grandes cidades cosmopolitas do século XIX” (2015, p.78). Segundo a autora, isso teria ocorrido, inicialmente, nas casas construídas das novas avenidas e bairros residenciais planejados, como “Campos Elísios”, implantado ainda em 1880. A partir de então, de acordo com Wolff, a arquitetura residencial da elite paulistana passou a ser caracterizada pela implantação afastada dos limites do lote e rodeada por jardins (p.78), não por acaso a “casa dos sonhos” referida por Cleber Vieira da Rocha na coluna de 1979. Roberto Segre ainda acrescenta a influência da Missão Francesa no estabelecimento da tipologia da “casa isolada no jardim” que, segundo ele, “foi fortalecida nos palacetes ecléticos da primeira metade do século XX” (SEGRE, 2006, p.9).

Ainda sobre a visão idílica do morar, as promessas – e desejos – não param por aí e incluem “uma vida mais calma” e predisposição ao lazer, que o arquiteto exemplifica no texto através da figura do “churrasco ao ar livre, da piscina em casa, [...] do forno de barro, da rede sempre armada [...]” (ROCHA, 1979, p.82). No entanto, esse suposto isolamento não deveria ser confundido com a falta de conforto e a perda das comodidades oferecidas pelas cidades. Com esse objetivo, os empreendimentos – especialmente aqueles implantados nas regiões metropolitanas, distantes do centro – passaram a incorporar em seu planejamento a oferta de comércio e serviços. Na edição 306, de julho de 1980, a coluna “CJ Informa” apresenta o que denomina de “comunidade urbana integrada”. Trata-se de um “condomínio fechado” chamado “Transurb”, que, segundo o texto, responde à “crescente tendência da fuga dos grandes centros urbanos para locais próximos à cidade” (C&J 306, p.97). Além do lazer, segurança, lotes de dimensões generosas, o projeto disponibiliza, ainda, “uma rede completa de

serviços urbanos, incluindo mini-shopping center, escolas, lojas, clube e também serviço de transporte” (p.97).

Certamente os condomínios e loteamentos favoreceram a democratização do “sonho” da casa isolada para outras classes sociais que puderam se favorecer do valor mais baixo dos terrenos em regiões afastadas dos núcleos centrais e dos custos coletivos compartilhados entre os moradores. Para Segre, contudo, o modelo de moradia estabelecido nos Estados Unidos a partir do final da Segunda Guerra significou uma derrocada para a arquitetura residencial:

Empresas construtoras como a Levitt criaram a tipologia da casa suburbana pré-fabricada de madeira, com uma concepção convencional que até hoje influencia a construção da paisagem repetitiva e trivial, tanto dos subúrbios americanos como dos latino-americanos, mais particularmente nos recentes **condomínios fechados**. (SEGRE, 2006, p.7, grifos nossos.)

Essa ideia, tal como apresentada no primeiro capítulo desta tese, é também compartilhada por Kenneth Frampton, que além de culpabilizar as incorporadoras e construtoras comerciais, vai além e acusa a publicidade e a propaganda de colaborarem com a difusão desse modelo (SAUNDERS, 2007, p. 117). Analisando a questão com base no olhar apresentado por Venturi e Scott Brown na exposição de Washington, “*Signs of life*”, de 1976, se sobressai o preconceito que existe na fala daqueles críticos. Segre, por exemplo, atribui às dificuldades econômicas e políticas a má qualidade arquitetônica dos últimos anos do século XX (2006, p.12), especialmente a partir do abandono da “essência do Movimento Moderno” e do desenvolvimento de uma arquitetura de conteúdo social. No entanto, pouco antes, no mesmo texto, o autor se refere à persistência da vontade da “alta burguesia” em viver distante e isolada, apesar das proposições modernas em relação ao “morar mínimo” e ao incremento da moradia coletiva em função do adensamento das grandes cidades.

O modelo da casa moderna apresentado pelo autor é o daquela que “assumiria as formas abstratas da modernidade [...] – o uso do vidro, do aço e do concreto armado” (2006, p.6) e que, além disso representaria um “estilo de vida descontraído e esportivo da juventude”(p.7), implantadas em “terrenos amplos e generosos” (p.7). Ora, então, a questão não é o “desejo da casa isolada”, não é o fato de não se fazer arquitetura comprometida com agendas sociais o que mais incomoda esses autores, ou pelo menos o que verbaliza Segre – ainda que numa espécie de ato falho. O problema está em quem projeta e para quem são projetadas essas casas, o autor não faz questão de disfarçar quando faz a seguinte afirmativa:

[...] Tampouco se manteve o apoio das classes abastadas à vanguarda arquitetônica. Grande parte das luxuosas mansões construídas nos **condomínios fechados** – espalhados pela Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro; nos bairros de Alphaville e Tamboré, em São Paulo; e por Nova Lima, em Belo Horizonte – é projetada por profissionais alheios aos valores estéticos contemporâneos, que combinam elementos formais clássicos com características kitsch de gosto discutível, voltados para a representação do status econômico do morador. (p.12, grifos nossos.)

Tal como definido desde a introdução da tese, não se pretende realizar qualquer tipo de julgamento ou valoração acerca dos projetos descobertos pela pesquisa. Por outro lado, há um desejo de problematização desse tipo de olhar generalizante e preconceituoso – no sentido estrito de se extrair uma opinião antes de se proceder à análise – que permeia toda a investigação.

A fala de Segre, no entanto, não está sozinha. Marcelo Suzuki, assina o panorama da década de 1980 na grande publicação “Arquitetura: Brasil 500 anos” (MONTEZUMA, 2008). Ali, o autor reproduz a fala sobre os condomínios fechados e os seus moradores, “de classe média alta, [...] para quem arquitetura não é exatamente a questão” (p.178), reforçando também a ideia de demonstração de *status* e esnobismo, para usar suas próprias palavras. Tal fato

e a inexistência de “casas-manifesto” (p.178), como as de Artigas, Mendes da Rocha, Sérgio Bernardes ou Niemeyer – alguns dos nomes que cita – são as justificativas que Suzuki apresenta para a inexpressividade das residências unifamiliares dentre os exemplares que seleciona como representativos da arquitetura dos anos 1980. Apesar de reconhecer as visões dos autores como apriorismos generalizadores, não é a proposta de Tese rebatê-los. No entanto, pareceu importante apresentá-los como contextualização – e contrapartida – das narrativas desveladas pela revista “Casa & Jardim”.

Antes de retomar a observação dos projetos publicados e a investigação que motiva esta seção – qual seja, o impacto na arquitetura das casas “urbanas” a partir do advento dos condomínios – é relevante fazer um esclarecimento sobre essa forma de morar que começou a se estabelecer, no Brasil, num período bastante próximo do início do recorte da pesquisa. O curto arco temporal deve ser ponderado na interpretação dos fatos, uma vez que o modelo é apresentado como uma “novidade” capaz de oferecer maior qualidade de vida e proteção para os dissabores e inseguranças dos grandes centros.

Não obstante o fato de seguirem sendo implementados, o tempo transcorrido mostrou que os prejuízos foram maiores que os potenciais benefícios, então alardeados. E nesse caso, as consequências urbanas parecem bem mais devastadoras que a eventual falta de qualidade das arquiteturas, como destacaram Segre e Suzuki. O efeito pernicioso sobre a vida cidadina foi e continua sendo objeto de estudo de arquitetos, urbanistas e sociólogos⁶, no Brasil e em outros países. Trata-se de um tema

6 A arquiteta Denise Mônaco dos Santos (2003) e a socióloga Teresa Caldeira (2000), ambas já citadas no desenvolvimento da seção, são alguns dos nomes que enfrentaram a temática. Os arquitetos Andrés Duany, Elizabeth Plater-Zyberk e Jeff Speck, alguns dos principais nomes do “Novo urbanismo” publicaram o livro intitulado “Suburban Nation: The rise of sprawl and the decline of the American Dream” (2000), em que problematizam a democratização da moradia – um dos epítetos do “sonho americano” – concretizado através da ocupação dos subúrbios desde o fim da Segunda Guerra. Na publicação, usam o termo “McMansion” – o equivalente ao *fast-food* do sonho americano – ao se referir às casas que ocupam os espalhamentos urbanos, cujas raízes estão nas mansões das propriedades rurais ou das cabanas na floresta. (2000, p.41, tradução nossa).

complexo e interdisciplinar e assim deve ser enfrentado, o que não é objetivo desta pesquisa, em que tampouco foram reunidos dados necessários a tal empreitada.

Feita a ressalva, é tempo de retomar a análise dos projetos nos termos propostos nas premissas da pesquisa, ou seja, o olhar sobre as características epidérmicas das residências ou no que deixam transparecer nas escolhas de materiais, elementos e simbolismos. Nesse sentido, a contextualização apresentada nos parágrafos acima acrescenta novas nuances à questão tratada. Ao que parece, não apenas a maior dimensão dos lotes, mas o caráter alvissareiro anunciado pelos “condomínios fechados” parece, em si, também atuar sobre a “aparência” que as casas “urbanas” assumem neste novo cenário. As narrativas da revista “Casa & Jardim” eram, ao menos no recorte estudado, fortemente apoiadas na destinação das residências, numa prática, que parece enraizada no conceito de *“architecture parlante”*, tão caro ao ecletismo. Segundo tal princípio, “a arquitetura deve exprimir através do estilo a função a que se destina. O caráter do edifício devia ser ‘dito’ pelo seu aspecto externo.” (ROCHA-PEIXOTO, 2000, p.11).

Nesse sentido, as distinções imagéticas que tradicionalmente identificam a separação entre campo e cidade acabam se tornando mais fluidas. As casas, ao incorporarem tais borramentos, acabam também tendo sua aparência modificada. Desse modo, a residência urbana – o local da rotina, onde se vive o dia a dia – cujas formas, materiais e dimensões deveriam responder à velocidade da dinâmica da cidade, passa a extrapolar essas restrições e acatar diferentes funções, não apenas no que diz respeito ao programa, mas também aos simbolismos. A casa urbana – ou o domicílio principal – pode ser afastada da cidade ou até mesmo estar perto, mas protegida como em um oásis, em que não se faz necessário acatar a lógica dos grandes centros. Essas hibridizações se manifestam, ainda, na apresentação dos projetos na revista, que adapta o seu discurso para a realidade que se apresenta.

O título da matéria que apresenta o projeto de Ana Maria e Sérgio Assumpção, publicado na edição 292, de maio de 1979, traduz o movimento ao incorporar na mesma sentença ambas as referências: “O sossego do campo bem perto da cidade” (C&J 292, p.18). A reportagem explica que o casal construiu a residência para fazer dela seu principal domicílio. No entanto,



FIGURA 6.35. Fonte: C&J 292 p.18-19

aproveitando a distância do centro urbano, aspectos tipicamente relacionados às residências de veraneio são evocados (figura 6.35). Nas imagens – todas de interiores – é possível enxergar os elementos do repertório “rústico”, já explorados anteriormente. São as madeiras roliças que estruturam a cobertura; os tijolos aparentes das vedações e as lajotas cerâmicas do piso, além dos materiais de

demolição que ajudam a caracterizar esse cenário. O texto deixa evidente se tratar de uma intenção deliberada quando afirma que “a rusticidade da construção evidencia-se [sic] no telhado de telhas vãs com vigas de eucalipto, velhos postes da Light”, ou que “a parede de tijolos aparentes e o chão de lajotas acentuam a mesma característica (C&J 292, p.18).

Na edição 295, de agosto de 1979, o título que apresenta o projeto também se abre a interpretações ao anunciar: “Viver no campo sem perder a cidade” (C&J 295, p.28). Parece um movimento inverso ao do exemplo anterior, que embora perto do centro, optou por deixar a cidade para trás e mergulhar nos estereótipos campestres. Mas, o que pode significar isso? Trazer a cidade para o campo obviamente é uma metáfora e a observação atenta das imagens e dos textos possibilita levantar algumas possibilidades. Também aqui, a maior parte das imagens que ilustram a matéria são de interiores, o que pode explicar a divulgação da autoria da “decoração”, mas não a do projeto de arquitetura.

Não fica claro se Heloísa Noschese e Celina Lebeis são também as responsáveis pelo desenho da residência, que só pode ser vista, externamente, em uma pequena imagem na primeira página da reportagem (figura 6.36). O que é possível ver é um volume prismático com uma cobertura que parece simples, de duas águas e o material que mais se destaca é a madeira, também nos interiores, onde toda a estrutura do telhado é mantida à vista. A madeira é aparelhada e encerada e do seu aspecto original sobram os veios e alguns nós, que ganham destaque com os tratamentos recebidos. Algumas paredes preservam a textura aparente dos tijolos cerâmicos, mas a maior parte delas recebeu pintura branca. O piso é em lajotas e parece que terminam aí os sinais indiciais de uma casa de campo.



FIGURA 6.36. Fonte: C&J 295 p.28-29

Mergulhando no enredo apresentado, que afirma que a casa “construída inicialmente para fins de semana [...] ficou tão gostosa” (p.28) que a família decidiu transformá-la em moradia, parece claro agora que Heloísa e Celina foram chamadas para aplicar uma roupagem urbana à residência de veraneio. Ora, ela continua no mesmo local, no Embu, mas a imposição do domicílio parece exigir certa formalidade que se traduz em materiais, mobiliário e até mesmo na maneira como ela é compartimentada. A descrição que a acompanha enfatiza a organização espacial ao enumerar cômodos como: sala de som, biblioteca, bar, ou mesmo ao afirmar que o “estar” é composto de três salas (C&J 295, p.28). Em outra legenda os ambientes são detalhados como “living, sala íntima e jantar”. Até mesmo os materiais de revestimento e os objetos decorativos parecem corroborar a “presença” da cidade. Os estofados em jacquard e as esculturas assinadas ganham destaque na narrativa. Alguns materiais, enfatizados na descrição dos ambientes também parecem estar a serviço

do mesmo movimento: são as estantes em latão e vidro – que abrigam a “aparelhagem de som” – ou a lareira em concreto e aço que evocam a vida da cidade. Já na “área da churrasqueira”



FIGURA 6.37. Fonte: C&J 295 p.32

(figura 6.37) o despojamento do campo parece voltar a ter espaço, o que é reforçado no texto da legenda: “Em tijolo aparente, cabriúva-clara e perobinha-do-campo foi idealizada a área da churrasqueira. A mesa, os bancos e armários foram feitos com os mesmos materiais, em **estilo apropriado ao local**” (C&J 295, p.32, grifos nossos.). O bar, por sua vez, recebe tratamento identificado como “moderno” na legenda, representado novamente pelo metal, no caso em tela, o aço escovado que arremata o topo do balcão, como se vê na imagem.

O arquiteto Cleber Rocha, ao projetar sua própria residência em um condomínio fechado, foi além das referências e evocações sutis e optou por reproduzir uma tipologia tipicamente colonial, ou o que foi identificado na legenda como uma reinterpretação das “antigas e esparramadas casas de fazenda, com ambientes espaçosos e grandes janelas baixas”.



FIGURA 6.38. Fonte: C&J 352 p.72-73

A casa, de fortes traços bandeiristas – planta retangular, telhado único de quatro águas com perfil em galbo – foi publicada na edição 352, de maio de 1984 (figura 6.38). A apresentação se apoia na narrativa dos materiais, especialmente nos que criam a relação com o “estilo”, como as paredes

brancas, a cobertura em telha capa e canal e janelas com grades fixas, que podem ser vistas na imagem da fachada.

A edição 404, de setembro de 1988 apresenta uma casa projetada pelo arquiteto Ricardo Ramenzoni. A construção, como esclarece o texto, se localiza em um condomínio fechado e a solicitação dos moradores foi de que seguisse um “estilo rústico” (figura 6.39). O texto do *lead*, além de indicar os materiais que emprestam à residência essa característica, chama a atenção para o desejo do arquiteto em construir um vínculo legítimo com a tradição: “Para que esta casa **já nascesse com a atmosfera dos ambientes bem vividos**, o arquiteto [...] utilizou madeiras rústicas, revestimento em tijolo cerâmico [...]” (C&J 404, p.90, grifos nossos.). Como não lembrar de Rybczynski e a representação do dinheiro antigo (2002, p.22), já mencionada no capítulo anterior?



FIGURA 6.39. Fonte: C&J 404 p.90-91

Esse desejo se manifesta no projeto através das telhas de demolição, das *bay windows*, e dos revestimentos cerâmicos e das “vigas de madeira” que, segundo uma das legendas, “dão o clima rústico” (C&J 404, p.94) ao quarto do casal. Nessas casas “hibridizadas” outro ponto que merece destaque é a presença massiva de instalações voltadas para o lazer, além de, com frequência, serem circundadas por jardins. Piscinas, lareiras e churrasqueiras são constantes, não apenas pela maior disponibilidade de espaço, mas também, parece, pela vontade de fundir campo e cidade. Da formalidade da vida urbana, por outro lado, essas arquiteturas se fazem acompanhar de diferentes cômodos, que vão recebendo nomenclaturas importadas. Dessa maneira, o estar passa a se chamar “living”, “closets” são incorporados às suítes, também cada vez mais frequentes nesses projetos.

A casa projetada por César Lanza num loteamento fechado, aparece no “caderno Arquitetura” da edição 416, de setembro de 1989, identificada como urbana (figura 6.40). A proposta, contudo, se vale das generosas dimensões do terreno e da



FIGURA 6.40. Fonte: C&J 416 p.130-131

vegetação circundante para apagar as referências à cidade. O arquiteto chega a propor uma piscina em formato de lago, no que parece ser um movimento para tornar mais verossímil a sua proposta arquitetônica. A construção segue um desenho tradicional misturando referências e elementos que, ora evocam rusticidade – como na escolha dos revestimentos de pedra,

madeira e tijolos – e ora se inclinam para uma representação romantizada e pitoresca de uma casa de campo. São as floreiras sob as janelas, as *bay windows* e o telhado característico que se encarregam desse papel. A água furtada, visível no desenho em perspectiva, recebe o nome de “janela tipo americano” e está localizada no banheiro do casal. O texto descritivo ainda apresenta uma “sala de família”, identificada como o “local onde as pessoas da casa passam a maior parte do tempo” (C&J 416, p.132). Na legenda que acompanha a planta baixa, o cômodo aparece nomeado como “Family”, confirmando a percepção de certo anglicismo nas denominações dos ambientes.

Quem assina a coluna “Depoimento”, publicada na edição 287, de dezembro de 1978, é o arquiteto Miguel Juliano. No texto, intitulado “A Casa”, o autor apresenta uma espécie de genealogia da casa brasileira em uma narrativa leve e bem-humorada. Apesar disso, Juliano deixa transparecer o seu incômodo com a apropriação de referências estrangeiras ou da incorporação de hábitos que, parece concluir, “complicam” o programa da casa, quando lança a pergunta: “Como foi?” A resposta ele acredita estar nos costumes aprendidos no cinema e na televisão, com o reforço da publicidade e em tom jocoso, desafia:

Quem poderia, depois de ver “E o vento levou”, não querer uma casa de tijolos à vista, um “high-pitched roof”⁷, as chaminés da lareira fumegando? [...] E ainda, sobre a lareira que

7 Telhado alto, com inclinação aguda.

não pede lenha, armas antigas feitas por aí em Itu, hoje em dia, tão bem. Como será que vivem os ricos? Perguntam, ansiosos, os que estão subindo de renda. Deve ser assim com esses móveis antigos, feitos em Serra Negra ou São Bernardo, tão iguais, tão em conta. (JULIANO, 1978, p.98)

O trecho reproduzido acima contém uma crítica ácida por trás da ironia com que descreve comportamentos que visam à utilização da casa como um símbolo de status, o que, mais uma vez, faz evocar Witold Rybczynski, as coleções de Ralph Lauren e a representação do “dinheiro antigo” (2002, p.22). Para Juliano, esse mesmo movimento, fez também surgir (ou ressurgir) a profusão de cômodos e compartimentos, alguns dissociados da rotina da casa, como o “living, [...] uma sala que se usa quando vem gente”, ou “a sala-de-jantar com-porta-de-correr, que só se usa aos domingos, nos aniversários, no Natal” (JULIANO, 1978, p.98). Além do bar, “lavabo social”, sala de som, sala íntima, sala de almoço, copa, entre outros, tal como apareceram em alguns dos projetos apresentados logo acima.

Desde o título, “Optando por um novo estilo de viver” (C&J 418, p.105), todo o discurso que acompanha a casa publicada na edição 418, de novembro de 1989 (figura 6.41), enfatiza a ideia que é uma das peças chave da argumentação desta seção, qual seja, o de viver na cidade – ou muito próximo a ela – evocando, através da arquitetura, os sentimentos naturalmente relacionados à vida no campo. A reportagem ocupa sete páginas e a metade de uma delas abriga um quadro com um extenso depoimento que detalha, desde a decisão pela mudança, até o envolvimento com o projeto, pelos olhos da moradora. A narrativa, que a essa altura já é usual nas publicações da revista, costuma reproduzir roteiros semelhantes.



FIGURA 6.41. Fonte: C&J 418 p.104-105

Nesse caso, uma família busca um “estilo de vida mais gratificante e harmonioso” (C&J 418, p.107) e pensam que para isso devem ter contato mais estreito com a natureza.

Na cena seguinte, procuram em um condomínio recém implantado numa reserva florestal, distante 20 km da cidade, um espaço para realizar esse sonho. Por fim, compram uma casa existente, já prevendo reformas para que se “convertesse na casa da família”. A imagem desejada é a de uma casa de campo aconchegante, elaborada com materiais “rústicos e antigos”, como Vera, a proprietária, a descreve. O relato é repleto de detalhes específicos que referem a espaços e elementos arquitetônicos, como a descrição do engenhoso fogão a lenha que se transforma em lareira no inverno, ou as portas em pinho de riga do louceiro. O teor é sentimental e reforça a transformação que a mudança de casa exerceu na vida familiar que, segundo a proprietária, agora

tem “tempo para fazer longas caminhadas, [...] criar cachorros [...] e cultivar flores” (C&J 418, p.109). Esse discurso é reforçado pela escolha dos materiais e elementos – madeira, tijolos aparentes, sobras de demolições – e da forma como são empregados no projeto, de forma a criar um visual tradicional inspirado no passado.

A proliferação dos condomínios e loteamentos parece ter criado – ou ao menos turbinado – um nicho empresarial de venda de projetos e construção de casas, como se vê no anúncio da firma “Archiplanta” (figura 6.42), que ocupou uma página da edição 429, de outubro de 1990. A julgar pelo texto que a

peça publicitária apresenta, o negócio é um enorme sucesso, pois anuncia mais de 500 obras entregues em Alphaville, Aldeia da Serra, Granja Vianna, Morumbi, Alto da Boa Vista, entre outras localidades. A listagem apresentada parece confirmar que a empresa concentra sua atuação nos condomínios. O restante do anúncio deixa claro o caráter comercial do negócio e



FIGURA 6.42. Fonte: C&J 429 p.19

oferece como vantagens a “construção preço fechado”, além de financiamento próprio de até 24 meses⁸.

Mas e a arquitetura? O que aparece na peça publicitária são desenhos em perspectiva de casas, logo abaixo do título que promete a realização do projeto dos sonhos do seu público. Os projetos apresentados são tradicionais e apresentam materiais e elementos que se coadunam com muitas das publicações da revista “Casa & Jardim”, que ilustraram a segunda parte da tese. Nas seis opções apresentadas, os tijolos aparentes formam a base dos volumes, todos cobertos por telhados cerâmicos. Outra característica comum é o fato de serem formados por diversas águas e acoplamentos que deixam transparecer a predileção pelo “movimento” já mencionada anteriormente. As casas, todas em “centro de terreno”, falam muito sobre os desejos dos potenciais clientes. Os materiais e elementos compõem como símbolos comunicativos: *bay windows*, chaminés – algumas representadas em pleno funcionamento, como na imagem alegórica construída por Miguel Juliano na coluna que assinou – colunas, floreiras, arcos e telhados pitorescos se apresentam como em um catálogo, que apesar de oferecer opções, se mantém bastante homogêneo.

A chegada dos anos 1990 é marcada, também nessas casas que borram as representações imagéticas de campo e cidade, pela intensificação das representações estilísticas. O procedimento segue a mesma lógica já esmiuçada na seção que mergulhou na questão do “estilo”. As formas e os elementos característicos são aplicados sobre bases volumétricas genéricas, com o objetivo de transmitir uma mensagem, como acontece no projeto publicado na edição 434, de março de 1991 (figura 6.43). A proposta de Mario Perez Filho para a casa urbana localizada no bairro

⁸ É importante analisar a oferta em seu contexto. Neste ano, mais precisamente em março de 1990, o plano econômico proposto pela equipe do presidente recém empossado, Fernando Collor de Mello, havia incluído o bloqueio da poupança. A medida, que tinha por objetivo atacar frontalmente a hiperinflação com que os brasileiros conviviam há anos, teve como efeito colateral a paralisação de muitos investimentos e atingiu em cheio a construção civil. Diante disso, a proposta da empresa “Archiplanta” buscar viabilizar a continuidade dos negócios oferecendo preços fixos e parcelamentos.

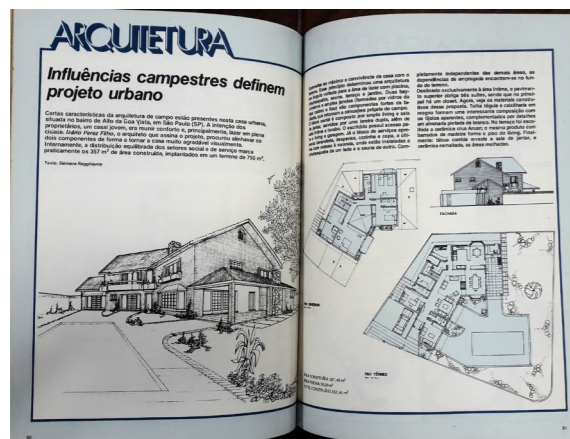


FIGURA 6.43. Fonte: C&J 434 p.90-91

paulistano de Alto da Boa Vista combina *bay windows*, floreiras e caixilhos quadriculados distribuídos na fachada de tijolos aparentes. Nas entrelinhas do texto que se encarrega da descrição do projeto, é possível encontrar indícios que apontam para a aplicação epidérmica dos elementos simbólicos: “Duas bay-windows e amplas janelas (formadas por

vidros do tipo xadrez e liso) são **componentes fortes da fachada, que retomam a atmosfera própria do campo**” (C&J 434, p.91, grifos nossos.) é o que afirma a legenda, reforçando o caráter compositivo dos elementos.

A casa projetada por Joseir Barbosa de Oliveira no condomínio “Alphaville”, em São Paulo, parece se apropriar de forma ainda mais literal das referências que se propõe a evocar (figura 6.44). O título da matéria publicada na edição 449, de junho de 1992,

anuncia que a “arquitetura resgata o aconchego dos pequenos chalés” (C&J 449, p.55). O “jogo de telhados” aparece no texto como principal responsável pela referência, mas os tijolos aparentes, esquadrias de ferro e portas “em estilo gótico” também são mencionados como parte da construção da imagem romântica da casa. A legenda que acompanha a fotografia da fachada de acesso (figura 6.45) mais uma vez reforça o aspecto pitoresco

formado pelo conjunto de cobertura, materiais de revestimento, esquadrias, em associação com o “jardim estrutural [?], com vegetação densa e fácil manutenção” (C&J 449, p.60).

Através dos exemplos apresentados nesta seção, é possível verificar que as casas urbanas podem sofrer adaptações que

as aproximam das soluções de veraneio a depender de alguns fatores, como a localização e a dimensão do lote. A definição do uso, que caracteriza uma forma de apresentação usual empregada pela revista, parece expandir o seu significado para além da localização geográfica, ampliando a definição de “casa urbana” para aquelas que, mesmo localizadas em áreas de expansão –

como as regiões perimetropolitanas onde alguns condomínios fechados e loteamentos foram implantados. Nesse movimento, ocorre uma hibridização da imagem arquetípica da casa de campo com as residências características da cidade, especialmente no que diz respeito às compartimentações e às exigências de conforto. A diversidade de opções de lazer – piscinas, saunas, churrasqueiras – também parecem apontar para a ideia de fundir os dois universos. Ao mesmo tempo, a ampliação do programa caminha para fazer da casa uma espécie de núcleo autônomo – e, por muitas vezes, inserida nos condomínios, também como enclaves independentes.

Por outro lado, a “proteção” oferecida pelos muros e guaritas desses empreendimentos, favorecem uma relação mais franca da arquitetura com seu entorno, em alguns casos reforçada pela ausência de limites físicos demarcando os lotes. Assim, as fachadas, como as responsáveis pela interface com o mundo exterior – ainda que um mundo exterior controlado – ganham ares mais exibicionistas, incorporando cada vez mais elementos comunicativos e simbólicos. O deslocamento das elites para áreas distantes dos centros urbanos, fenômeno que começa a acontecer em São Paulo, a partir do final da década de 1970 (CALDEIRA, 2000, p.263), acompanhando a tendência de moradia em condomínios, rapidamente se tornaria um movimento de escala nacional. Teresa Caldeira, em sua investigação sobre os condomínios, traz à tona um ponto relevante para a argumentação desta tese. Antes desse período, “os casos mais famosos de bairros planejados para a elite eram aqueles projetados no



FIGURA 6.45. Fonte: C&J 449 p.60



FIGURA 6.44. Fonte: C&J 449 p.58-59

começo do século XX, incluindo Higienópolis, a Avenida Paulista e as famosas cidades-jardins projetadas nos anos 20” (p. 262).

A arquitetura de um desses bairros, o “Jardim América”, já esteve mencionada ao longo desta tese e em especial nos capítulos da segunda parte, a partir das análises realizadas por Silvia Wolff (2015) no conjunto. A observação de Caldeira permite aproximá-los enquanto *locus* da moradia de elite e vislumbrar algumas similitudes no que diz respeito à aparência das casas. As residências “urbanas” dos condomínios fechados, em especial as localizadas a partir da segunda metade dos anos 1980, parecem querer retomar a atmosfera de exclusividade dos bairros jardins. Wolff pontua que a variedade de modelos verificados no “Jardim América” ao longo de sua implantação, entre as décadas de 1920 e 1940, está relacionada “ao emprego de elementos ornamentais nas fachadas [...]” ainda referenciadas nas linguagens ecléticas do século anterior (2015, p.210). Mesmo a adoção de linguagens geometrizadas, já na década de 1940, não fez com que as manifestações mais pitorescas e românticas desaparecessem por completo (2015, p.210). Essas casas, “que se embasavam na idealização do passado construtivo colonial, na suposta nobreza das construções de inspiração clássica ou, ainda, no **bucolismo das casas camponesas ou montanhesas europeias**” (p.210, grifos nossos) continuaram a ser construídas, possivelmente pelos significados agregados a essa aparência.

Seguindo esse raciocínio, as opções da empresa “Archiplanta”, a casa de “Alphaville” ou a do Alto da Boa Vista apresentados acima, podem ser vistos como herdeiros de um padrão que ainda permanecia na cidade de São Paulo. Não apenas aquela arquitetura mantinha-se presente, mas também em meados da década de 1980, como Wolff pontua, teve início uma discussão em favor do tombamento dos Jardins, o que terminou por se efetivar no ano de 1986 (p.12). Ou seja, os holofotes estiveram voltados para o bairro naquele período, e conseqüentemente para as suas casas e para o que elas comunicavam em termos de representação da tradição e de exclusividade burguesa.

Não se trata, e esse ponto já foi levantado anteriormente, de uma arquitetura engajada feita para clientes intelectualizados, tanto que Carlos Bratke e Kneese de Mello rejeitavam seus projetos daquela época, justificando-os como o resultado da sucumbência ao desejo dos clientes. Silvia Wolff sintetiza a produção do bairro da seguinte maneira:

O que transparece do estudo do grande grupo de casas do Jardim América é que sua arquitetura foi fruto de uma empreitada na qual se buscou, sobretudo, acomodar com conforto a classe que a construía. Uma classe social que crescia e que, como nunca antes, procurava profissionais para construir suas casas próprias (2015, p. 275)

Ainda segundo a autora, analisar essas casas a partir de pressupostos modernos, não permite enxergar valor naqueles exemplares. “Não se pode buscar verdade dos materiais e funcionalismo em produção que não se fazia segundo tais premissas” (2015, p.275). A colocação de Wolff é cirúrgica e se aplica diretamente às arquiteturas cotidianas que protagonizam este texto.

De maneira análoga, a colocação se estende aos arquitetos, sua formação e atividade profissional e, mais ainda, à sua relação com os contratantes – palavra que, incomodamente, deixa mais evidente o estabelecimento de um vínculo comercial entre as partes. Entender a arquitetura cotidiana, inclui olhar também para esses atores. A crônica não estará completa antes que seja nuançada pela inclusão desses dados, o que será feito no capítulo seguinte. A abordagem, mais uma vez, irá incluir informações coletadas nos textos, editoriais e reportagens da revista “Casa & Jardim”, acrescidos de aportes bibliográficos pertinentes. A ideia é buscar no material, dados concretos e indiciais de eventuais mudanças que possam ter ocorrido – em termos de formação profissional, nichos de atuação ou relações comerciais – que possam melhor contextualizar as particularidades e modificações nas arquiteturas, que foram exploradas nesse e nos dois capítulos anteriores.



7. MODO DE FAZER ARQUITETURA COTIDIANA

Antes que o leitor possa ser levado a achar que este capítulo contém uma prescrição da arquitetura cotidiana, é importante deixar avisado que ela não estará aqui e em nenhuma outra parte deste texto. Mas, aproveitando o mote, o “modo de fazer” costuma ser a parte da receita que, após listar os ingredientes, procura explicar o que fazer com eles. Por mais precisas que essas recomendações possam ser, estão sujeitas às contingências da vida real e à interação única e particular que ocorre a cada fornada – ou projeto. A natureza doméstica da arquitetura cotidiana torna os seus resultados ainda mais sensíveis às singularidades que se estabelecem a partir da relação entre os arquitetos e os contratantes, bem como do contexto sócio cultural em que acontece. Tanto quanto os materiais, sistemas estruturais e tipos de coberturas, as interações humanas também são ingredientes importantes dessas arquiteturas do dia a dia, além das demais forças que definem e moldam o universo de produção, tendo em vista o conceito de “campo” de Pierre Bourdieu, abordado no primeiro capítulo da tese.

Questões do campo da arquitetura atravessam a revista “Casa & Jardim” durante todo o período analisado. Com mensagens diretas ou subliminares, a publicação, não apenas espelha anseios práticos, como também ajuda a moldar e ajustar a forma de atuação dos arquitetos – ou de parte deles – e as relações que intermediam o ofício. Nesse sentido, interessa investigar como a revista atua neste jogo semântico, que interpreta e cria significados em conjunto com outros atores – arquitetos, clientes/ leitores, anunciantes – na construção das narrativas que, intencionalmente ou não, ela produz. Não é possível vislumbrar um entendimento global das arquiteturas cotidianas sem situar suas condições de produção: para quem, por quem e em que contexto são feitas.

Este capítulo pretende acrescentar alguns olhares sobre essas importantes variáveis, de maneira a complementar as leituras suscitadas pela “aparência” das arquiteturas, que ocuparam

os três primeiros capítulos da segunda parte desta tese. Uma estruturação mais ortodoxa poderia assumir que o conteúdo apresentado agora deveria ter sido antecipado – ou ao menos parte dele. Mas foi uma escolha deliberada mantê-lo no fim para que a arquitetura cotidiana fosse, de fato, a protagonista da crônica que se pretende escrever aqui. Além disso, a premissa que pautou a organização do conteúdo, como apontado nas páginas introdutórias, privilegiou uma abordagem holística, tentando evitar a estanqueidade das informações.

Desse modo, referências teóricas e contextualizações históricas foram distribuídas ao longo do texto sempre que necessário para embasar ou favorecer as leituras propostas. As seções que compõem este capítulo devem ser entendidas como os quatro atos finais desta “crônica de uma arquitetura cotidiana”. A primeira delas contextualiza os anos 1980 e a atuação profissional a partir dos registros históricos de eventos ocorridos no período, bem como através de comentários de autores que atuaram como cronistas, em tempo real, dos fatos arquitetônicos relevantes da década. As leituras realizadas *a posteriori* também ajudam a enriquecer e amplificar o olhar sobre a década.

Os itens seguintes, contudo, tentam enxergar a década pela lente da revista “Casa & Jardim”. Através das narrativas construídas e reforçadas pela combinação de imagens e texto, busca-se, nas linhas e entrelinhas dos relatos apresentados, encontrar a realidade cotidiana do ofício. Os papéis dos arquitetos e dos clientes aparecem em transformação durante os anos pesquisados e esse balanço de forças ajuda a definir a forma de interação cooperativa sugerida pela publicação. Por fim, as matérias, reportagens e editoriais terminam por escrever uma crônica da vida privada – que a tese apenas se ocupa de sistematizar e organizar – revelando um retrato realista dos modos de vida e da domesticidade na década de 1980.

7.1. ARQUITETURA E CAMPO PROFISSIONAL: O CENÁRIO DA DÉCADA DE 1980.

No primeiro capítulo da tese já foram apresentadas algumas reflexões acerca da profissão enquanto ofício – a arquitetura como ganha-pão – e dos preconceitos que envolvem a realização dessa atividade dentro da lógica capitalista de produção. Embora essa percepção não tenha sido inaugurada nos anos 1980, a questão se tornou mais visível desde o final da década anterior, alavancada por mudanças engendradas nas esferas política, econômica e social. A seguir, uma breve contextualização pretende delinear o cenário dessas transformações, no que diretamente impactaram na atuação profissional e na necessidade em pautar a atividade por critérios mercantis. De acordo com Francisco Segnini Jr., que em sua tese de doutorado discute a prática profissional do arquiteto,

o reconhecimento da existência do mercado de trabalho [...] implica também no reconhecimento de uma das dimensões presentes na produção do projeto arquitetônico: trata-se de uma mercadoria e enquanto tal é portador de contradições inerentes ao mundo das mercadorias. (SEGNINI JR., 2002, p.94)

Essas mudanças estão substancialmente embasadas no estabelecimento pleno do modo de produção capitalista. No Brasil, como afirmam João Manoel Cardoso de Mello e Fernando Novais, “entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, era a de que faltavam dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna” (MELLO; NOVAIS, 2004, p.561). Essa fase de crescimento acelerado, marcada pelo plano de metas do governo JK, muda de rumo com o Golpe militar de 1964, mas é retomado – a partir de um “modelo” de desenvolvimento distinto – a partir de 1968, quando o país passa a viver um novo período de entusiasmo, ainda que mantido artificialmente por políticas baseadas na interferência massiva do Estado na economia.

Tal condição se estendeu entre os anos de 1969 e 1973 e ficou

conhecido como “milagre econômico”. Para a arquitetura, ele representou uma fase de euforia, embalada pelo expressivo desenvolvimento da construção civil e também pela efetivação de vultosos projetos institucionais e corporativos, tais como a implantação de hidrelétricas e grandes sedes de empresas estatais que se multiplicaram pelo país como resultado das medidas intervencionistas e as estratégias de desenvolvimento propostas pelo Governo. Nesse contexto de expressiva demanda de trabalho para os arquitetos, o mercado pareceu absorver com tranquilidade a maior oferta de profissionais formados pelas novas escolas, que também se expandiam.

Um levantamento realizado pela ABEA (associação brasileira de escolas de arquitetura) em 2014, com base em dados disponibilizados pelo portal do Ministério da Educação, mostra como a abertura de novos cursos de arquitetura acelerou em proporção geométrica entre os anos de 1970 e 1980 (gráfico 7.1).

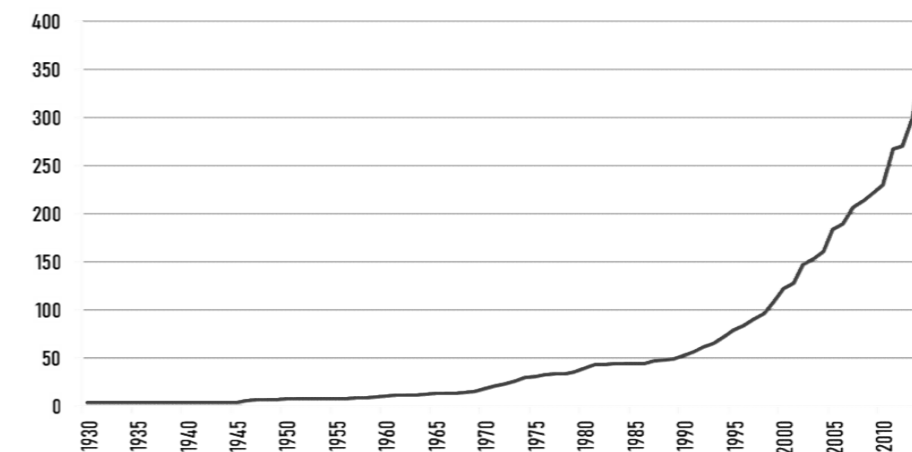


GRÁFICO 7.1. Quantidade de escolas de arquitetura. Fonte: sistema e-Mec (acesso: 19/04/2014)

Desde 1930 até 1950 a quantidade de escolas no país passou de 4 para 19. Um aumento lento e gradual equivalente a cerca de 2,5% ao ano. Nos vinte anos seguintes, entre 1950 e 1970, o número cresceu para 32, ainda em uma proporção razoável de 58% distribuídos quase uniformemente no período. Mas entre 1970 e 1990, o crescimento foi equivalente a 178%, chegando ao

número de 53 faculdades de arquitetura no país¹. Hugo Segawa, em publicação de 1988, registrava a existência de 48 cursos de arquitetura, sendo 14 deles apenas no estado de São Paulo (1988, p.12).

No entanto, não demorou para que aquele modelo de desenvolvimento artificial mantido durante os “anos de chumbo” da ditadura militar, começasse a desmoronar. E então, passada a “euforia do período ‘revolucionário’, [...] um conjunto de deficiências e questões malpostas [...] se tornaram transparentes com o declínio do ‘milagre econômico’” (SEGAWA, 1988, p.12). Assim, a redução drástica do porte e da quantidade das encomendas da metade da década de 1970 em diante, expôs as bases frágeis sobre as quais o mercado de arquitetura – e não apenas ele – havia se ampliado. Na falta do grande cliente estatal, para o enorme contingente de profissionais formados pelas novas escolas de arquitetura, “o mercado de trabalho torna-se uma arena para o exercício de criatividade para o arquiteto – sobretudo para a sua sobrevivência” (SEGAWA, 1988, p.12).

Não apenas a crise de emprego se torna evidente ao final dos 70, mas também questionamentos internos ao campo – sobre qual arquitetura fazer e como – começam a reverberar com maior intensidade. Tais indagações, mantidas em estado de latência desde a inauguração de Brasília, passam a ocupar as pautas disciplinares e a crítica ao movimento moderno ganha corpo. Paralelamente a isso, começam a se impor as imagens da arquitetura “pós-moderna”, ativadas pelas referências que chegavam da Bienal de Veneza em 1980. Ainda assim, segundo Hugo Segawa, “a arquitetura brasileira, no início dos anos 1980, sentia mas não acusava as necessárias revisões no discurso e na prática arquitetônica” (SEGAWA, 2010, p.191), o que, segundo o autor, “alcançou alguma densidade tardia na segunda metade da década” (p.191).

¹ A título de informação o mesmo levantamento registra 369 cursos no ano de 2014. O aumento exponencial é registrado a partir de 1988, quando a nova Constituição permite à iniciativa privada obter lucro com o ensino.

Ainda que a incorporação tenha sido lenta, como aponta Segawa, no final da década de 1970 já era possível identificar iniciativas que buscavam discutir novos rumos e ampliar o debate – há tanto tempo esvaziado, entre outros motivos, pela censura ostensiva dos anos de chumbo. Alguns desses eventos, como os “depoimentos” organizados pela seção carioca do IAB, ocorridos entre 1976 e 77 e o lançamento da revista “Projeto” no mesmo ano, serviram como referência para a delimitação inicial do recorte temporal proposto, tal como adiantado na introdução desta tese. O mote dos encontros promovidos pelo IAB/RJ foi discutir a produção contemporânea brasileira. Já estava claro, naquele momento, que a construção de Brasília havia sido um marco, mas também, como alguns colocaram, o fechamento de um ciclo. O reconhecimento das mudanças do campo profissional e os questionamentos sobre a produção nacional, bem como o interesse pelas questões urbanas pautaram as reuniões, como pontuado na introdução assinada pelos arquitetos Ceça de Guimaraes, Claudio Taulois, Flávio Ferreira e Sérgio Magalhães:

A produção arquitetônica brasileira dos últimos anos é quase inteiramente desconhecida entre nós. E é justamente nestes últimos anos - desde a consolidação da experiência de Brasília - que a profissão de arquiteto tem experimentado sua maior transformação.

Esta década e meia assistiu a um grande desenvolvimento do interesse dos problemas urbanos, [...], a criação do BNH, a proliferação das escolas de arquitetura; a população do país quase duplicou, [...]; houve uma transformação profunda nos processos políticos, econômicos e sociais da Nação. (GUIMARAES *et al*, 1978, n.p)

Fica claro na fala dos organizadores do evento a necessidade de reestruturação do campo ante a nova realidade que se apresentava. Não apenas a arquitetura e os arquitetos haviam mudado, mas a composição social do país era outra e parecia urgente definir o papel – ou os papéis – do profissional de arquitetura no novo cenário.

Ainda antes do início da década de 1980, em 1979, a seção paulista do IAB também organizou um encontro com o tema: “Arquitetura e desenvolvimento nacional: depoimentos de arquitetos paulistas”². Diferente do que havia ocorrido no Rio de Janeiro, o principal objetivo do evento paulista era discutir a “função social do arquiteto” (BASTOS; ZEIN, 2010, p.208), temática que passava a ganhar destaque nas discussões da classe. Neste contexto, em que o engajamento político do arquiteto se torna palavra de ordem, o tema da habitação se volta proeminente para os projetos de cunho social e a casa burguesa perde totalmente a relevância. Tal fato parece ser uma das justificativas para o silêncio das publicações no que diz respeito às residências unifamiliares, fato comentado na introdução da tese. Sobre esse ponto, Bastos e Zein oferecem uma interpretação esclarecedora:

Neste imbróglio ideológico com pretensões a teoria e crítica, destaca-se um traço que seguirá ainda persistente nos debates nas décadas seguintes: **o preconceito em relação a vários excelentes arquitetos e suas obras**, sempre que estivessem respondendo às demandas não estatais. A situação, por absurda, chegava mesmo a exigir de alguns pesquisadores sérios que justificassem seu interesse de trabalho quando voltado ao estudo de certos arquitetos cujas obras, mesmo sendo excelentes, não fossem exatamente alinhadas com tal pensamento tecnocrático de esquerda. (2010, p.260, grifos nossos.)

Mas, não só de arquitetos se faz a arquitetura e, para se construir uma visão sistêmica da década de 1980, no que tange a atuação profissional, é importante acrescentar a essa equação, as modificações da estrutura social ocorridas no país que formam, como grupo, os destinatários finais da produção dos arquitetos, seus usuários ou clientes. Os anos que se estenderam entre 1950 e o final da década de 1970, foram decisivos no sentido da

² Bastos e Zein fazem uma descrição minuciosa desses encontros no terceiro capítulo de sua publicação conjunta (2010, p. 205)

“construção de uma economia moderna, incorporando os padrões de produção e de consumo próprios aos países desenvolvidos.” (MELLO; NOVAIS, 2004, p.562).

Esse modelo de desenvolvimento – em especial as estratégias implementadas após o golpe de 1964 – como se sabe, trouxeram nefastas consequências que se fizeram sentir no processo de hiperinflação, endividamento e queda de investimentos que se instalou no país já na década de 1980. Por outro lado, é inegável que tais políticas tenham impulsionado a ascensão social e o surgimento de uma nova classe média com maior acesso ao ensino superior³ (p.632). E é, em parte essa nova classe média que vai constituir o crescente contingente de arquitetos e também os potenciais clientes particulares.

Essas mudanças quantitativas e qualitativas no mercado de arquitetura terminam por colocar em questão as bases elitistas do estabelecimento da profissão, resumida por Garry Stevens como a atividade de “produzir edifícios de poder e gosto para pessoas de poder e gosto” (2003, p.244). A assimilação desse novo panorama acontece sob protestos e lamentos da geração de arquitetos que havia desfrutado dos privilégios da exclusividade e do campo profissional reduzido. Isso fica evidente na fala de alguns dos participantes do encontro do IAB carioca, que não escondem o ressentimento pela perda da relevância simbólica dos projetos e com a popularização da profissão.

Luiz Paulo Conde é um dos mais enfáticos a esse respeito e associa diretamente tal movimento à perda de qualidade na arquitetura: “Eu acho que isso [a possibilidade de manter a qualidade da arquitetura] só aconteceu mesmo numa época que a Faculdade de Arquitetura tinha 50 alunos e as circunstâncias gerais no país permitiam isso”. (CONDE, 1978, p.35). Flavio Marinho Rêgo é outro

³ João Manoel Cardoso de Mello e Fernando Novais quantificam este dado com o número de 1,4 milhão de universitários matriculados em 1980, contra 95 mil em 1960 (2004, p.132).

arquiteto que, no mesmo evento, verbaliza opinião semelhante à de Conde, como fica claro na transcrição a seguir:

No começo, como a arquitetura nasceu de uns poucos arquitetos (eram uns cinco) e saía divulgada através de uma revistinha que todos os arquitetos liam (O Anteprojeto), e depois a revista do IAB, nós estávamos informados de todos os projetos do Oscar, estávamos a par de tudo que se fazia no Brasil. (RÊGO, 1978, p.160)

Não se deve perder de vista o contexto da formação e da atuação dos arquitetos que participaram daquele encontro. As idades dos convidados variavam entre os 42 (Luiz Paulo Conde) e 55 anos (Edgar Graeff). Assim, o grupo havia testemunhado a construção de Brasília como estudantes, recém-formados ou jovens arquitetos; tendo vivido o tempo de escola com proximidade ainda respeitosa do esplendor da arquitetura moderna e dos grandes mestres. Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas, entre outros, permaneciam em plena atividade durante a sua formação, tornando ainda mais difícil o exercício da crítica às certezas modernas e ao questionamento do modelo de atuação demiúrgica, sob a qual esses profissionais haviam sido forjados.

Ao longo da década de 1980, contudo, a realidade que havia começado a se delinear ainda em meados da década anterior, foi se firmando como inexorável. No que diz respeito à crise instaurada naquele período, ao contrário, parecia cada vez mais fora de controle. Se, por um lado, o pesadelo da ditadura militar tivesse sido – ao menos temporariamente – afastado, com a eleição indireta de um presidente civil no ano de 1985, as dificuldades econômicas em que o país havia mergulhado, pareciam longe de mostrar recrudescimento. O governo de José Sarney – vice que terminou sendo empossado após a morte de Tancredo Neves antes mesmo de assumir a presidência – foi marcado pela alternância de planos econômicos – Cruzado, Cruzado II, Bresser, Verão – que tentaram, sem sucesso, combater a hiperinflação e a recessão que tomava conta da nação.

Sob o aspecto da profissão, a maior oferta de profissionais também parecia um caminho sem volta; assim como a realidade de que esses seriam formados sob diretrizes crescentemente heterogêneas, nas cada vez mais numerosas escolas de arquitetura espalhadas pelo território nacional. Quanto aos projetos disponíveis, tampouco parecia possível retornar ao padrão anterior. Ou seja, a escala doméstica e o cliente privado também se firmam como principal esfera de atuação dos arquitetos. Tal fato acabou gerando um reposicionamento geral no mercado de trabalho, não apenas nos novos profissionais – já formados nesta realidade – como também nos arquitetos de gerações anteriores, que permaneciam atuantes. Por vontade ou necessidade, Luiz Paulo Conde é um dos que, a despeito dos rígidos posicionamentos do final da década de 1970, em entrevista publicada no ano de 1993, demonstra uma prática apoiada em critérios bem mais flexíveis:

Revolto-me contra certos tabus da minha formação, em que acreditamos como bíblias, como verdades. Eram apenas meias-verdades. As coisas que fomos aprendendo com a vida foram nos formando, desenvolvendo em nós uma visão mais crítica. [...]

Lembro-me de Fernand Braudel, que sempre chamou a atenção para o cotidiano dos homens. O que interessa para ele são as formas como os homens comem, vivem e dormem, bem mais do que dados econômicos. [...]. O arquiteto não pode querer impor um tipo para todas as situações. Não acredito numa arquitetura de liberdade. Acho que são as argumentações, as diferenças, o embate, as escolhas, as limitações que vão gerar a obra. (CONDE, 1993, *online*, grifos nossos.)

A crítica à ortodoxia moderna é clara na fala de Conde, que chega a questionar a sua própria formação baseada naquele modelo. Carlos Bratke, arquiteto um pouco mais jovem – formado em 1967, oito anos depois do carioca –, ainda no ano de 1985, faz uma

autocrítica semelhante à do colega. Ele chega a ser ainda mais explícito em relação às adaptações empreendidas em sua postura profissional, em especial com a sua relação com os clientes, como esclarece em depoimento publicado originalmente no “Caderno brasileiro de arquitetura” que reuniu sua obra, reproduzido por Bastos e Zein.

Quando saí da faculdade me achava infalível, possuindo as formas do bem projetar, **e se o cliente não gostava, problema dele. Só que eu ficava sem o projeto e o cliente ia procurar certos decoradores, desenhistas, arquitetos sem diploma que proliferaram na década de 1970.** (BRATKE *apud* BASTOS; ZEIN, 2010, P.270, grifos nossos.)

O ajuste de conduta anunciado por Conde e Bratke podem até ser fruto de reflexões sinceras, mas não se pode deixar de considerar que a maior oferta de profissionais, os obrigou a rever suas posturas e a lidar com as contingências do mercado. Tal preocupação está nas entrelinhas do trecho grifado acima e não parecem ser apenas os decoradores ou “arquitetos sem diploma” que ameaçam o espaço de Bratke, mas também a concorrência decorrente da maior oferta de profissionais oriundos das escolas, que vinham sendo inauguradas em progressão geométrica. Além disso, parece mais fácil manter as convicções inabaláveis quando o “cliente” é o Estado ou quando se projeta para empresas e instituições, realidade predominante até a metade dos 70.

Mas já no alvorecer dos 80, no âmbito privado, e mais ainda no programa residencial, parecia mandatário aos arquitetos que se abrissem ao diálogo. Na nova estrutura social em formação no país, em que a clientela não mais estava restrita aos pares ou os mecenas – práticas comuns dos “anos heroicos”, como já mencionado na introdução da tese – tornava-se necessário lidar com sistemas de valores e referências, no mais das vezes, diferentes dos seus próprios. E manter-se intransigente e fechado em suas convicções, no contexto de um inchado mercado de trabalho, poderia significar para o arquiteto, a perda do cliente, como sinalizado por Bratke.

Jacqueline de Souza, na dissertação que trata da prática profissional do arquiteto, pontua que no início dos anos 1980, os arquitetos deveriam adaptar sua postura profissional em resposta às “dinâmicas econômicas e sociais distintas [que] haviam alterado substancialmente as relações trabalhistas no Brasil.” (2013, p. 195). Para ilustrar esse ponto, a autora se vale de um trecho da fala do arquiteto Miguel Pereira, publicado na revista “Projeto” em 1982. A pesquisa à fonte primária, no entanto, revelou se tratar de um artigo publicado originalmente no primeiro número da “C.J. Arquitetura”, em 1973, com a reprodução do depoimento do arquiteto, então presidente nacional do IAB, durante as comemorações pelos 50 anos da instituição. Tal constatação permite retroceder ainda aos anos iniciais da década de 1970 – quando ainda se vivia a pujança do “milagre” – o desconforto com o campo profissional já em transformação.

O artigo gira em torno da formação universitária e em meio a críticas ao modelo, Pereira clama por reformulações que alterem as bases elitistas sob as quais a profissão se desenvolveu no Brasil. Em tom irônico, ele descreve o perfil desse profissional: “Encerrado em seu gabinete, todos lhe devem bater à porta, porque a arquitetura é tarefa de genialidades, e a vocação e a criatividade, um privilégio inato, eis o profissional liberal disponível no campo da Arquitetura.” (PEREIRA, 1982, *online*). Para Pereira, enfim, era tempo de expandir o mercado de trabalho dos arquitetos para além “de seu círculo de amigos e de seus mecenas” (1982), o que demandaria, conseqüentemente, um ajuste também na forma de se relacionar com os clientes e enfrentar as contingências da atuação para além das condições utópicas idealizadas pela proposta moderna.

Ruth Verde Zein, escrevendo para a revista “Projeto” no ano de 1983, observa que essa “arquitetura de modelo” ainda seguia sendo representada pela “chamada corrente ‘paulista’” (ZEIN, 1983b, p.81). No entanto, para efetivar a intenção exemplar, essa arquitetura depende de condições singulares de produção, as quais, diz a autora, justificam a “preferência pelo ‘terreno ideal’ e o ‘cliente ideal’, aqueles que não colocam empecilhos de nenhuma

ordem, principalmente econômica” (1983b, p.81). O contexto de crise da década de 1980 tornava esse cenário cada vez mais raro e distante, descortinando a necessidade de reformulação da atuação profissional, se não por ideologia, por sobrevivência no mercado.

Não apenas por necessidade, mas por convicção, o grupo de arquitetos mineiros já mencionados no terceiro capítulo da tese – muitos deles ligados à revista Pampulha –, se destacou naquele período pela maneira como se propunham a conduzir o processo de projeto, com “disponibilidade de aceitar a limitação, o gosto do cliente, como um dado de peso (e não uma batalha a travar)” (ZEIN, 1985b, p.104). Dito assim parece muito coerente e razoável, mas essa predisposição foi encarada, principalmente pela comunidade acadêmica, como uma degeneração populista do que acreditavam ser o papel do arquiteto. Não há dúvida que para entender – ou concordar – com essa leitura é preciso ter em vista a condição de excepcionalidade atribuída ao profissional que, imbuído de sua autoridade artística, reclama a autonomia da sua produção. Na introdução da tese, onde essa ideia foi desenvolvida, também foi comentado o quanto essa concepção, apesar de originada nos métodos *beaux-arts*, perdurou entre os arquitetos modernos.

A dificuldade de romper com o *modus operandi* moderno e com a sua estética, pode ser percebida também no “II Inquérito Nacional de Arquitetura”, publicado nas páginas do “Jornal do Brasil” no ano de 1981. O formato, já experimentado em 1961, se baseou nas respostas dos próprios arquitetos a dez perguntas formuladas pelos organizadores da enquete. Através de um olhar interno, o objetivo era passar em revista, mais uma vez, a situação da arquitetura e do campo profissional nos anos pós Brasília. Em relação às tendências para a década que se iniciava, o arquiteto Jorge Czajkowski aponta para a permanência do modelo de matriz corbusiana, destacando a influência, em sua opinião, ainda presente, dos primeiros modernos – Niemeyer, Reidy, Artigas são alguns dos nomes que lista – e de suas estratégias consagradas de projeto, como o uso do concreto armado e a verdade dos materiais. Czajkowski conclui afirmando que “é aparentemente

na linha destas contribuições que se estão desenvolvendo as principais tendências da arquitetura contemporânea brasileira” (1981, p.3).

Essa expectativa de continuidade justifica a má recepção que as propostas que escapavam ao modelo consagrado receberam, ao menos entre os membros “cultos” da profissão. As experimentações dos arquitetos mineiros se destacaram entre as vertentes mais criticadas, apressadamente classificadas como representantes de um pós-modernismo caricato e superficial. Então, esses “arquitetos [que] levaram a sério a vontade de buscar outras referências, e sair do círculo de giz”, como afirma Zein, “foram brindados com epítetos como ‘pastiche’, ‘falta de coerência’, ‘imaturidade’, ‘oportunismo’” (1985b, p.106). Em grande parte, essas manifestações explicam a “má vontade” com os anos 1980 e a pressa em virar essa página da nossa arquitetura, varrendo para debaixo do tapete da história esses “desvios” que maculam a trajetória arquitetônica nacional, tão incensada e reconhecida pelas realizações modernas.

Escrevendo com uma distância histórica bem maior, o arquiteto Francesco Perrota-Bosch reforça a permanência desse modelo excludente. Tendo como mote um projeto de Éolo Maia e Sylvio de Podestá construído em Belo Horizonte, no ano de 1985, o autor comenta sobre a narrativa hegemônica que excluiu – e segue excluindo –, de maneira preconceituosa, a maior parte da produção dos anos 1980. O edifício, originalmente destinado a ser um centro de informação turística, acabou mesmo conhecido pelo apelido jocoso – para não dizer ofensivo – de “Rainha da Sucata”. O autor enfatiza que os olhares enviesados partem dos “arquitetos que se dizem portadores da ‘boa arquitetura’” (2017, *online*). Tal maneira de pensar, segundo diz, desnuda o conservadorismo desses que “não aceitam grandes desvios na trajetória dos heróis modernos”. Esses parâmetros se estendem ao ofício e à formação dos arquitetos, que espelham, portanto, o mesmo ponto de vista sectário.

Profissão e ensino também são temas que aparecem em destaque no “II Inquérito Nacional de Arquitetura”. Em linhas gerais, as impressões reunidas mostram certo desencanto com a constatação da perda do *status* e da representatividade de poucos anos atrás. Joaquim Guedes, por exemplo, afirma notar um “declínio no carisma da arquitetura” (GUEDES, 1981, p.6), que ele conjectura estar relacionado à popularização da profissão, alavancada pela criação dos novos cursos. Sem querer relativizar os potenciais prejuízos que a proliferação de escolas tenha causado, o que parece guiar o ressentimento de Guedes é a nostalgia de uma época em que a reduzida quantidade de arquitetos propiciava uma grande homogeneidade no campo, seja no pensamento ou na prática – o que aparece, também, na primeira fala de Conde reproduzida acima. A recusa em deixar para trás essa confortável unicidade, também parece explicar, por outro ponto de vista, a dificuldade em reconhecer como válidas as realizações da década de 1980.

De alguma forma, essa arquitetura, que ensaiava novos passos desde o início daquela década, acabou associada a um tipo de produção voltada para o mercado que havia se estabelecido sob bases socioculturais capengas, comprometida com valores distorcidos de uma sociedade de consumo então plenamente instalada. Desse modo, a produção da arquitetura sob a égide da iniciativa privada parecia fadada a gerar um resultado de qualidade inferior, especialmente por juntar na mesma equação arquitetos malformados e permissivos e uma clientela inebriada pelos padrões massificantes impostos pela indústria cultural. Bastos e Zein se apressam em desmistificar algumas das premissas que levaram a esse entendimento, que as autoras creditam a uma “coincidência fortuita”. Segundo a sua interpretação, o fato de a “diminuição das encomendas estatais e o esgotamento da sensibilidade brutalista e variantes” (2010, p.260) terem ocorrido em paralelo, acabou gerando uma percepção de causalidade entre “os fatos que, entretanto, são relativamente independentes” (p.260). A despeito do mal-entendido, a associação entre o produto da iniciativa privada e as propostas estéticas surgidas

na década de 1980, seguem como um hiato desconfortável na historiografia da arquitetura brasileira.

O artigo de Perrota-Bosch serve para confirmar que a produção daquele período está bem longe de ter sido “digerida” e, ainda mais distante de ser reconhecida ou valorizada. Para o autor, “[...] É mais fácil tachar o “Rainha da Sucata” como um projeto pós-moderno (isto é, fora de moda) e feio” (2017, *online*). Mantê-los na categoria de “fenômenos aberrantes” ou de “casos curiosos”, para usar a definição de Zein (2020), não parece mais ser suficiente, como não é suficiente avaliar e valorar a arquitetura desde um único ponto de vista culto ou, como colocado por Perrota- Bosch:

[...] Essa elite, que não é econômica, mas que se considera intelectual, ignora o afeto que aquele edifício estabelece com o cidadão comum e não doutrinado nas fileiras acadêmicas. [...] Ignora o fato de que por meio de formas chamativas pode se estabelecer vínculos com aqueles menos familiarizados com o termo “arquitetura”. (2017, *online*.)

É através desse viés de aproximação que se pretende seguir por este capítulo, entendendo que os projetos que são publicados na revista “Casa & Jardim” representam arquiteturas produzidas por uma lógica comercial dentro da esfera privada. Elas são o produto de um heterogêneo caldo de referências que a publicação acolhe e ajuda a difundir. Ao seu modo, ela também colabora na definição do papel dos arquitetos nesse mundo em transformação, da mesma forma que acolhe os seus leitores – potenciais clientes dos arquitetos – também como indivíduos recém-chegados a um novo lugar social, ávidos por se mimetizarem com seus pares. Nesse sentido, as casas de “Casa & Jardim” refletem, inextrincavelmente, o resultado da dinâmica comercial entre arquitetos e clientes. Em suas matérias, tal relação é enfatizada e seus relatos também ajudam a forjar um modelo de atuação profissional, que levam em consideração valores muitas vezes desprezados pela produção erudita.

A apreciação dos textos dos projetos, das matérias, editoriais e propagandas permitiu enxergar, desde um ponto de vista menos comprometido com a produção erudita, o ofício do arquiteto. Ou seja, não se trata profissional que reivindica o lugar do artista e faz do projeto da casa sua natureza morta, como sugerido por Kamita (2004, p.3). De uma forma geral, trata-se do “colega que necessita trabalhar e viver” (ZEIN, 2010, p.155) e que, portanto, precisa enfrentar as contingências e negociar com os seus clientes, tal como explicitado por Bratke – não por acaso um autor recorrente nas páginas da “Casa & Jardim” – no trecho reproduzido acima. Ou seja, os próximos itens se propõem a esquadrihar os textos, imagens e a propaganda em busca de sutilezas que ajudem na interpretação da face mais cotidiana da profissão e a maneira como atuam arquitetos e clientes nessa dinâmica interdependente.

7.2. DE PROTAGONISTA A COADJUVANTE: O ARQUITETO VISTO ATRAVÉS DA REVISTA “CASA & JARDIM”

A contextualização apresentada acima deixou claro que a sucessão de acontecimentos que desembocaram na crise da década de 1980, provocou mudanças no campo profissional do arquiteto, para além dos questionamentos intrínsecos à disciplina, que também emergiam à época. A temporária mobilidade socioeconômica experimentada no período, como já ponderado, fez ampliar a classe média, e esse grupo emergente viria a se tornar grande consumidor de bens de consumo. Sua relação com as empresas, intermediada pela propaganda e os meios de comunicação de massa ajudou a consolidar a indústria cultural no país. Mike Featherstone pontua a relevância que “as revistas, jornais, livros e programas de rádio e televisão associados à cultura de consumo” (1995, p.38) exercem para a “educação” desse novo público Segundo o sociólogo inglês, a publicidade e a mídia. O novo público, contudo, precisa ser “educado”, de modo a solidificar novos mercados, o que, segundo o sociólogo inglês, ocorre através da publicidade e da mídia (1995, p.32).

Segundo Pierre Bourdieu, a mediação entre a produção e o consumo é feita por um grupo de “intermediários culturais”, que o sociólogo também chama de *taste makers*. São eles que apresentam e ajudam a solidificar novos padrões de gosto – e de consumo – e, dessa forma garantir a manutenção do mercado.

Ela encontra seus porta-vozes convencidos na nova burguesia dos vendedores de bens e serviços simbólicos, empresários e quadros de empresas de turismo e jornalismo, de imprensa e cinema, de moda e publicidade, de decoração e promoção imobiliária: por seus conselhos deliberadamente imperativos e pelo exemplo de uma arte de viver que eles vivem como exemplar, os novos *taste makers* propõem uma moral reduzida a uma arte de consumir, gastar e usufruir. (BOURDIEU, 2007, p.291)

A mensagem desses intermediários, como colocado acima, é transmitida de forma direta, através de testemunhais e depoimentos, mas também de forma subliminar, através da observação do seu “estilo de vida” e de seus gostos. São prioritariamente os meios de comunicação que dão voz a esses intermediários e a revista “Casa & Jardim” o faz através de diferentes mecanismos escamoteados entre os textos, imagens e propaganda.

Assim, o escrutínio das edições que compõem o recorte de pesquisa desta tese à luz destas formulações da teoria do consumo, permitiu identificar a existência de um sistema bem engendrado baseado na sequência de proposição, reforço e validação das ideias que são apresentadas – sejam elas de caráter objetivo, como materiais e novos produtos, ou subjetivos e imateriais. Este mecanismo torna-se possível pela atuação conjunta de editores, redatores, arquitetos e anunciantes, deixando evidente o caráter educativo do conteúdo produzido e apresentado pela revista. As opiniões dos arquitetos adquirem relevância nas construções narrativas apresentadas, fazendo com que esses profissionais atuem como os *taste makers* de

Bourdieu, junto com a propaganda e as matérias encomendadas. Em conjunto ou isoladamente, essa tríade estabelece padrões e atua na formação do gosto, enquanto na outra ponta, a indústria, com suas eficientes estratégias de “leitura”, trata de ajustar seus produtos de forma a deixá-los em consonância com o ideal formatado.

No segundo capítulo da tese, ao tratar sobre algumas das estratégias comerciais adotadas pela revista “Casa & Jardim”, alguns exemplos de operações casadas foram apresentados, como o caso dos toldos ou dos vidros temperados. Em ambos os casos, a mercadoria aparece ali como colaboradora para a efetivação da promessa de conforto ou segurança e, no campo mais abstrato, de um estilo de vida, que Anthony Giddens define como “um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular da auto identidade.” (GIDDENS, 2002, p.79). A credibilidade dos arquitetos é, nesse sentido, fundamental, para que possam manter a engrenagem desse sistema comercial funcionando. Ao longo de período pesquisado, é possível identificar alguns diferentes papéis performados por esses profissionais nas páginas da revista.

Dar voz e destaque a eles foi uma estratégia bastante utilizada pela revista “Casa & Jardim”. O texto que acompanha o projeto de Ruy Ohtake publicado na edição 297, de outubro de 1979, deixa evidente a relevância creditada ao ponto de vista do profissional: “O arquiteto, como todo o artista, segundo ele, tem uma linha de trabalho que caracteriza a sua posição e atuação, que constitui o aspecto fundamental de sua obra. Por isso, ele não deve fazer concessões” (C&J 297, p.96). Na sequência, Ohtake é identificado como professor na faculdade de arquitetura de Santos e presidente do CONDEPHAAT – Conselho de defesa do patrimônio histórico, artístico, arqueológico e turístico. Desse modo, ao exaltar a sua formação e feitos profissionais, a publicação empresta-lhe autoridade para lastrear as suas decisões de projeto.

Esse procedimento, que aparecia de forma dispersa, entre os anos de 1981 e 1982, foi sistematizado em um padrão de apresentação dos projetos. A nova proposta incluía uma fotografia do profissional, acompanhada de uma espécie de currículo e ainda de informações e opiniões reproduzidas em primeira pessoa. Ricardo Julião inaugura esse formato na edição 302, de março de 1980 (figura 7.1). A sua fala se coaduna com o movimento de aproximação entre arquitetos e seus clientes, discutida na seção anterior, quando afirma que o projeto residencial é resultado das experiências de vida do futuro morador e da experiência técnica do profissional. Apesar de apontar para esse “trabalho em conjunto”, Julião se preocupa em estabelecer seus limites ao afirmar que “a opinião do cliente é muito respeitada, desde que não entre em conflito com a arquitetura contemporânea, com as realidades da época, do clima, da topografia do terreno, de um todo, enfim” (C&J 302, p.42). Por fim, sua expertise parece ser confirmada pela informação de que o arquiteto costuma trabalhar “alguns meses por ano nos Estados Unidos, como forma de intercâmbio de conhecimentos profissionais” (p.42).

No caso do arquiteto boliviano Pepe Asbum, a experiência internacional também é pontuada para lastrear sua competência. A descrição que acompanha a fotografia do arquiteto, junto a um de seus projetos, publicado na edição 303, de abril de 1980, também parece querer pontuar os ajustes de sua postura profissional em direção a uma atitude menos ortodoxa. Uma peculiar declaração ilustra a flexibilização no modo de projetar, ao mesmo tempo que a vincula ao trabalho no exterior: “No início de sua vida profissional foi influenciado pela arquitetura concretista, racional e confessa que sofria de preconceito contra telhados. Hoje, sua obra, já bastante reformulada, reflete experiências de trabalho na Suíça” (C&J 303, p.90)



FIGURA 7.1. fonte: C&J 302 p.42-43

Na edição 304, de maio de 1980, uma residência em concreto aparente e tijolos cerâmicos, coberta por uma grande laje ajardinada perfurada por domus de acrílico ocupa seis páginas da revista CJ. A matéria enfatiza, já no seu *lead*, o teor “inusitado” do projeto. O texto descritivo que acompanha as fotografias e desenhos da residência deixa evidente o papel de mediador cultural que o arquiteto exerceu perante os seus clientes: “O projeto, bastante arrojado na sua proposição, foi recebido com certa relutância pela família que desejava uma casa mais tradicional, a partir da leitura de revistas especializadas (...)”. Pitanga do Amparo, autor do projeto, é, portanto, quem traduz para os proprietários da casa no Morumbi – à maneira de Bourdieu – o modo de vida contemporâneo, como o próprio arquiteto acredita representar. Vale reproduzir um trecho do texto que acompanha a fotografia do arquiteto (figura 7.2), formado no ano de 1973, na reportagem em questão:

Contrário a estilos e modismos, não faz concessões quanto à arquitetura propriamente dita, mas procura seguir o programa do cliente, de forma a adaptá-lo aos conceitos de uma arquitetura contemporânea. “Só faço casa em estilo colonial se o cliente vier de carruagem”, ironiza ele para acentuar a impropriedade de reproduzir estilos de outras épocas e regiões. (C&J 304, 34)

Toda a construção textual da reportagem, evidencia a função de mediação atribuída ao arquiteto e a editoria da revista endossa este papel, oferecendo uma espécie de espaço de divulgação também para os profissionais. Em contrapartida, terminam por endossar também a qualidade da revista e dos projetos que ela publica, emprestando-lhe credibilidade. A matéria que publicou a casa de praia do arquiteto Siegbert Zanettini se fez acompanhar



FIGURA 7.2. Fonte: C&J 304 p.34-35

também um currículo resumido do arquiteto, destacando a abrangência geográfica de sua atuação – projetos em “quase todos os estados do país” e também na Nigéria, Costa do Marfim e Trinidad e Tobago. Além disso, na matéria constante na edição 306, de julho de 1980, a pluralidade da sua produção – obras públicas, indústrias, igrejas – também é destacada e Zanettini é apresentado como professor da FAU. Ele parece ser um desses profissionais que, tendo vivido a opulência dos anos do milagre ocupado com o desenvolvimento de grandes projetos, viu-se obrigado a expandir a sua atuação para a esfera doméstica, bem como repensar a sua relação com os clientes, o que transparece no trecho reproduzido a seguir, retirado da reportagem:

No início de sua vida profissional, mantinha uma postura rígida em relação à linha arquitetônica, achando que “o cliente ia mexer no projeto só para estragar”. Com o amadurecimento sentiu que essa posição era muito elitizante e o quanto a casa significa para o indivíduo, refletindo a sua personalidade, o seu modo de vida. O respeito pelo morador levou o arquiteto a procurar atender todas as expectativas da família [...]. (C&J 303, p.85)

Outros arquitetos anteriores à geração de Zanettini – formado em 1959 pela USP – também aparecem com destaque nas publicações da revista “Casa & Jardim” do início da década de 1980. É o caso, por exemplo, de Paulo Mendes da Rocha, graduado em 1955 na faculdade Mackenzie, ou de Cesar Luís Pires de Mello, formado pela mesma instituição dois anos antes. O arquiteto carioca Marcello Fragelli, que se graduou em 1952 pela faculdade Nacional de arquitetura, já ostentava experiência invejável em obras de infraestrutura, acumulada nos anos em que liderou a equipe de arquitetos da PROMON engenharia (SEGAWA, 2010, p.171), quando teve o projeto de uma residência publicada na edição 309, de outubro de 1980 da “Casa & Jardim” (figura 7.3). Plínio Croce é um dos veteranos desse grupo, formado pela primeira turma da Mackenzie, ainda no ano de 1946, ex professor da FAU USP, aparece na edição 321, de outubro de 1981, apresentando uma casa de praia no Guarujá.



FIGURA 7.3. Fonte: C&J 309 p.94-95

Tal como Zanettini, esses profissionais também têm em comum o fato de haverem iniciado suas carreiras num período de grande crescimento econômico e de terem vivido os anos de formação em plena vigência da doutrina moderna. Diante disso, parece difícil que consigam se desprender completamente de determinados valores arraigados em consequência

de sua formação. Uma fala de Fragelli, já no final da matéria, revela nas entrelinhas a sua crença na autonomia do arquiteto e da arquitetura e sua pouca predisposição a negociar:

A arquitetura, sendo uma arte, deve ser respeitada. Assim, o cliente confia ou não no arquiteto que, por sua vez, procura atender às necessidades do morador. E conclui: gosto muito de projetar desde que tenha a liberdade para fazer, profissionalmente, um bom projeto. (C&J 309, p.94)

Carlos Lemos, identificado na matéria da edição 313, de fevereiro de 1981, como “arquiteto e professor de arquitetura do Brasil na FAU” (C&J 313, p.67), apresenta um ponto de vista menos rígido sobre a atuação profissional. Lemos, apesar de ter se graduado dois anos antes de Fragelli, pondera que “o arquiteto não tem a liberdade de uma artista plástico: ele depende do cliente para realizar a sua obra”. Apesar disso, complementa, “é importante que o arquiteto trabalhe com o máximo de liberdade e, ao mesmo tempo, respeite as necessidades do seu cliente” (C&J 313, p.67).

No ano de 1981, a revista segue com a estratégia de apresentar os autores dos projetos e dar-lhes voz, como na residência assinada por Michail Lieders, Carlos Ferro e Marcos Acayaba, publicada na edição 314, de março de 1981. Aqui, mais uma vez, os arquitetos parecem atuar como os intermediários culturais identificados por Bourdieu. A matéria começa pelo relato do processo de convencimento dos profissionais ante a demanda inicial dos

clientes: “**influenciada pelos arquitetos**, a família, constituída por casal com dois filhos jovens, abandonou a ideia de construir uma residência tradicional, aceitando um projeto avançado e singular [...]” (C&J 314, p.80, grifos nossos.). O resultado se traduz em espaços voltados para o interior do lote, contornando jardins e uma piscina, num volume prismático definido por grandes vãos de concreto aparente e extensos panos envidraçados. Nas entrelinhas, portanto, esta é a forma como se apresenta aos leitores a maneira contemporânea de morar.

Das sete páginas utilizadas para a exibição do projeto, uma inteira se presta à apresentação dos arquitetos e de suas ideias

– Acayaba não aparece na fotografia e a matéria esclarece que ele havia se afastado e constituído um escritório próprio. Portanto, no espaço, são Michael Lieders e Carlos Ferro (figura 7.4) que dissertam sobre a profissão e o ato de projetar. No texto, se declaram “preocupados em



FIGURA 7.4. Fonte: C&J 314 p.84-85

fazer uma arquitetura baseada na racionalização dos processos construtivos, visando especialmente a funcionalidade dos projetos” (C&J 314, p.84), além de se dizerem avessos a modismos.

De acordo com Lieders, o excesso de comercialização, vinculado quase que exclusivamente ao mercado consumidor, estaria deturpando o trabalho do arquiteto. Ele é “categórico quando afirma que a qualidade duvidosa do trabalho de muitos arquitetos, atualmente, se deve à **proliferação indiscriminada de escolas de arquitetura**, que não podem atender à demanda por insuficiência de professores tecnicamente qualificados” (C&J 314, p.84, grifos nossos.). Tendo em vista a contextualização apresentada anteriormente, é possível enxergar com clareza, no posicionamento de Lieders e Ferro, as percepções e preocupações correntes da época, reiterando a relevância daquele debate.

Nicole Evelyn Reiss e Matias Mercier, ao comentarem sobre sua interação com os clientes revelam uma postura que poderia ser classificada como altruísta, pela preocupação que demonstram em relação ao contratante. Reiss, que assina um dos projetos da edição 317, de junho de 1981, afirma que conhecer o “nível de referência cultural do morador” (C&J 317, p.83) é de fundamental importância para o sucesso do projeto. Além de se mostrar receptiva aos gostos, expectativas e desejos do futuro morador, essa observação de Reiss aponta para a já discutida ampliação do “mercado consumidor” de arquitetura – que passa a abranger grupos com sistemas de valores e referências eventualmente distintos daqueles dos “produtores”, os arquitetos. E nesse contexto, ela afirma que “se o arquiteto procura impingir ao proprietário algo que não é dele, este acaba não assimilando a obra depois de realizada. E o resultado é um falseamento da vivência do morador” (C&J 317, p.83). Levando ao limite o modo de atuação, Reiss relata ter reformado uma casa “que resultou muito semelhante ao morador, sem estar propriamente dentro da linguagem da arquiteta” (C&J 317, p.82).

Mercier, por sua vez, não chega a esse patamar de desapego e estabelece seu próprio conceito de boa arquitetura – que define como “certos padrões estéticos e qualitativos” – como o limite a não

ser ultrapassado nas negociações com os clientes. No testemunhal que acompanha o seu projeto publicado na edição 319, de agosto de 1981, o arquiteto comenta que “o trabalho que proporciona mais satisfação é aquele que dá pra sentir a alegria do cliente com o resultado” e acrescenta que “a arquitetura deve atender ao usuário e não criar ‘a casa que está na minha cabeça’” (C&J 319, p.96).

Mercier parece levar tal objetivo a

sério, pois relata ter desenvolvido seis anteprojetos diferentes para a casa apresentada na matéria (figura 7.5), até que identificasse no proprietário uma reação que confirmasse sua plena satisfação com o resultado.



FIGURA 7.5. Fonte: C&J 319 p.92-93

Os anos iniciais do recorte, especialmente até 1981, são os que o espaço franqueado aos arquitetos pela revista “Casa & Jardim” é mais significativo. Além da relevância de suas colocações nos textos explicativos de projetos, eles também protagonizam colunas de opinião e depoimentos. Alguns desses já foram apresentados ao logo da tese, como o que mostrou o relato bem-humorado escrito por Miguel Juliano sobre as modificações nos espaços residenciais desde 1940, publicado na edição 287, de dezembro de 1978. O depoimento do casal de arquitetos Lídia e Massimo Fiocchi, publicado na edição 268, de maio de 1977, por sua vez, reflete as discussões pós Brasília que geravam cada vez mais rumor no campo profissional.

Com colocações do tipo: “no período ‘heroico’ da arquitetura moderna havia a crença que os arquitetos tinham condições de interferir e melhorar as condições da vida [...]” (C&J 268, p.122), eles parecem reconhecer os excessos demiúrgicos do passado e propõem uma atuação menos audaciosa para a arquitetura e os arquitetos. A passagem com que finalizam o depoimento é significativo das adaptações e ajustes que passariam a tomar conta das discussões disciplinares dali em diante:

Enquanto ontem a atitude “heróica” [sic] era destruir tudo, para começar de novo, hoje, dada a experiência acumulada e a complexidade e contradições da nossa vida urbana, cumpre ser mais modesto e humilde, não tanto quanto a qualidade dos objetivos finais (espaço individual e coletivo), mas quanto à capacidade própria do arquiteto de atingir uma abrangência tão monumental e duradoura quanto inicialmente se previa. Hoje, mais do que nunca, cumpre ao arquiteto olhar o meio ambiente não apenas com olhar de crítica negativista, mas, sim, a partir da realidade existente, reinterpretá-la e revalorizá-la. (C&J 286, p.122)

A inclinação a posturas mais flexíveis apontadas pelo casal Fiocchi em seu depoimento de 1977, são pontuadas por Hugo Segawa como consequência da abertura propiciada “pela questão pós-moderna [que] abriu as sensibilidades e a tolerância

com a diversidade de posicionamentos” (2010, p.191). a partir da percepção da “falência das panaceias arquitetônicas” (p.191).

Ainda no início da década de 1970, Venturi e Scott-Brown, como já adiantado, sugeriam uma forma de pensar menos autoritária e mais aberta às trocas, corporificada na metodologia do “aprender com”. No Brasil, a confiança adquirida durante os anos de ouro do movimento moderno – entre outras questões –, parece ter postergado essa flexibilização. Mas, apesar disso, alguns profissionais mais receptivos sinalizavam, ainda no final dos anos 1970, a necessidade de uma postura mais humilde, sugerida na fala dos Fiocchi. Essa predisposição transparece no pronunciamento do arquiteto Carlos Fayet, durante o encontro promovido pela seção carioca do IAB, em 1976:

[...] há uma ideia arraigada em muitos arquitetos, especialmente em alguns estudantes, de que são pessoas fora do normal, pessoas excepcionais, que estão abraçando uma carreira muito privilegiada, muito diferente das outras. E não é. [...] Muitas vezes quando nós discutimos arquitetura, discutimos a partir desta posição, que é muito distanciada da realidade objetiva. Discutimos, muitas vezes, os aspectos mais transcendentais da arquitetura, quando arquitetura é aquilo que está a nossa volta. **Nossa atividade é executar arquitetura**, num sentido mais amplo. (FAYET, 1978, p.254, grifos nossos.)

Fayet, não apenas tenta desconstruir a aura de excepcionalidade, como também aponta para o entendimento do ofício como uma atividade cotidiana, voltada prioritariamente para a execução de edifícios banais. No entanto, analisando em perspectiva histórica, percebe-se que a dificuldade de aceitação da condição “contingente” da atividade profissional do arquiteto ainda está enraizada na concepção que reivindica a sua genealogia artística.

A crise inaugurada em meados dos anos 1970 e as mudanças significativas do campo, como já ponderado anteriormente, terminaram por forçar uma aproximação entre os clientes e

arquitetos. Nesse contexto, é importante retomar o conceito, desenvolvido no primeiro capítulo da tese, da formação dos subcampos – restrito e de massa – apresentado por Garry Stevens (2003, p.101), a partir das reflexões de Pierre Bourdieu.

A dinâmica básica do campo arquitetônico é guiada por preocupações simbólicas e pela tentativa de se alcançar uma reputação graças à produção de grande arquitetura, a qual, por sua vez, é aquela que o campo define como grande. Contudo, a sociedade e vários de seus grupos colocam outras exigências para os arquitetos, que vão além do puramente simbólico. [...] **Os clientes estão sempre interferindo com o que o arquiteto quer fazer** [...]. Nenhuma área do campo cultural restrito (tais como a escultura, a poesia, a pintura, a música) está tão amarrada a outros campos sociais e é, portanto, menos autônoma. (STEVENS, 2003, p. 113, grifos nossos.)

Para seguir com as abordagens bourdierianas, portanto, o arquiteto que possui maior capital social – e que faz parte do subcampo restrito – é o que menos concessões tem que fazer. Dana Cuff quis explorar a relação dos arquitetos com seus comitentes e o fez através de uma série de entrevistas a profissionais baseados em Nova Iorque (CUFF, 1989, p.64). Peter Eisenman, um dos entrevistados, nem mesmo considera a existência de um cliente, como deixa claro ao afirmar que “arquitetos fazem arquitetura para eles mesmos” e que “não há outra pessoa para o arquiteto” (p.65). Mas, embora ele sugira uma generalização, esse não é o único posicionamento revelado pelas entrevistas. Hugh Hardy⁴, por sua vez, apresenta um ponto de vista totalmente diferente, quando afirma não acreditar na ideia do “herói-artista” e considerar que o cliente “sabe tanto quanto nós sobre o que e por que está construindo [...]” (CUFF, 1989, p.71, tradução nossa.), e ainda arremata com a constatação de que a arquitetura é um ofício.

4 Hugh Hardy é da mesma geração de Eisenman, porém sua atuação é iminentemente prática. A sua produção inclui renovações e projetos de teatros, como o Radio city Music Hall, Lincoln center theater e a livraria Rizzoli, todos em Nova Iorque.

Nesse contexto, parece claro que o entendimento sobre a disciplina se reflete nesses comportamentos díspares. Assim, enquanto Hardy enxerga a profissão como uma prestação de serviços, Eisenman considera que a “arquitetura é uma forma de poesia” (CUFF, 1989, p.65) e que, se “importar com a funcionalidade seria reduzi-la a uma conveniência estúpida” (p.67). Em que pese o radicalismo excessivo de Eisenman, esses pontos de vista parecem estabelecer uma predisposição à colaboração. Esta, por sua vez está também diretamente relacionada com a possibilidade de exercer a autoridade disciplinar aferida, segundo a nomenclatura de Bourdieu, pela quantidade de capital social do profissional.

Na revista “Casa & Jardim” é possível identificar reflexos desse comportamento, bem como indícios de flexibilização da postura rígida em relação à interferência dos clientes. A questão geracional, parece ser também um ponto relevante na disponibilidade para a negociação dos arquitetos. Nesse caso, não apenas a formação recebida deve ser ponderada, mas também a conjuntura favorável do mercado de trabalho quando recém-formados – menos profissionais, mais trabalho e maior autoridade disciplinar. Os veteranos, como Marcelo Fragelli, cioso de sua condição de arquiteto-artista, enfatiza a importância de sua autonomia para a concepção e o desenvolvimento do projeto. Evelyne Reiss, em outro extremo, se mostra tão receptiva às opiniões e desejos do cliente, que afirma já ter realizado um projeto com o qual nem mesmo se identificou.

Outra consequência importante da postura mais inclusiva identificada na fala de Segawa e do casal Fiocchi, foi, segundo Bastos e Zein (2010), a valorização do tema da reciclagem, aplicado aos edifícios e também à escala urbana. O começo dos anos 1980, como mostram as autoras, testemunha uma onda de projetos com esse caráter, tais como as intervenções de Lina Bo Bardi em Salvador e o restauro do Paço Imperial tocado pelo arquiteto Glauco Campello, entre outros (BASTOS; ZEIN, 2010, p.337). Essas iniciativas promoveram também uma aproximação maior com a história e a valorização da cultura arquitetônica do

passado, na medida em que “a recuperação de edifícios ecléticos para fins culturais tornou-se um programa comum nesses anos”, como destacam, ainda, as mesmas autoras (2010, p.342).

No contexto da argumentação da tese, essa constatação adquire singular importância. Com a transformação dos imóveis em equipamentos culturais, a aproximação do público em geral – e também dos arquitetos – tende a se estreitar, trazendo para o seu campo de visão arquiteturas antes desvalorizadas. Bastos e Zein acrescentam que a situação “reflete uma singular mudança na sensibilidade plástica, uma situação em que o adorno, os revestimentos, as pinturas, os vitrais, passaram a ser estimados [...]” (2010, p.342). Desse modo, também em relação às arquiteturas do cotidiano, não se deve desconsiderar que o reflexo que a vivência daqueles espaços e a observação de suas características arquitetônicas possa ter induzido alguns dos revivalismos observados em muitas das residências dentre as destacadas pelos capítulos anteriores.

A autoridade outorgada aos arquitetos pelas matérias e testemunhas, especialmente entre os anos de 1977 e 1981, também os colocaram em posição de atuar como avaliadores dos produtos oferecidos pela indústria. Nesse caso, a estratégia é semelhante à utilizada pela revista, onde as qualificações do profissional são enaltecidas, para em seguida o mesmo atestar a qualidade do produto. A fabricante de pisos e azulejos Ornato publicou uma peça publicitária na edição 292, de maio de 1979, em que apresenta um projeto de Roberto Burle Marx (figura 7.6).



FIGURA 7.6. Fonte: C&J 292 p.77

O título, “Uma obra do talento de Roberto Burle Marx”, e a apresentação do arquiteto paisagista – que faz menção ao



FIGURA 7.7. Fonte: C&J 286 p.13

prêmio oferecido pelo conjunto de sua obra⁵ -, enfatizam a qualificação do profissional, cujo texto em primeira pessoa legitima o produto anunciado. Antes do paisagista, Anna Maria Niemeyer também havia emprestado o seu prestígio para a mesma empresa, Ornato (figura 7.7), no anúncio publicado na edição 286, de novembro de 1978. Nele, a filha única de Niemeyer aparece identificada como “designer e especialista em ambientação de interiores” na página inteira que também carrega a fotografia de um projeto de sua autoria utilizando produtos da marca que ajuda a divulgar.

A mesma estratégia voltaria a aparecer na edição 385, já em fevereiro de 1987, na propaganda da fabricante de cerâmica Terragrés protagonizada pelo arquiteto Carlos Bratke (figura 7.8). Ao lado de seu retrato, o arquiteto é apresentado como um dos “nomes mais respeitados da arquitetura brasileira

(...) e autor de quase todos os prédios de uma mesma avenida em São Paulo, a Engenheiro Berrini”, entre os seus cerca de 500 projetos desenvolvidos. Além da imagem do produto, desenhos e um longo texto preenchem a página dupla. O talento e a expertise de Bratke se prestam, neste caso, a endossar a utilização do revestimento cerâmico em áreas nobres da residência.

Com o objetivo claro de ampliar seu mercado consumidor, a empresa recorre à experiência pessoal do arquiteto, que afirma ter construído sua própria casa no Morumbi utilizando pisos cerâmicos em todos os ambientes.

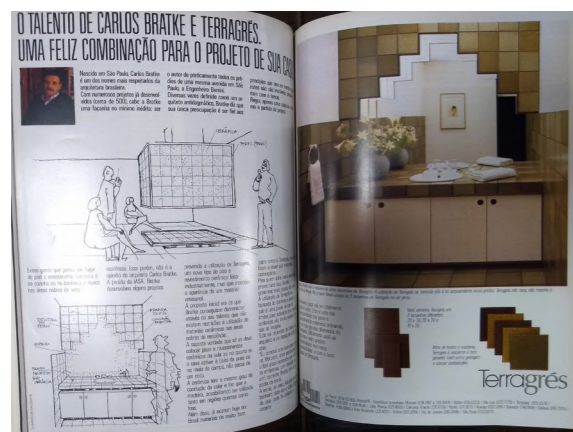


FIGURA 7.8. Fonte: C&J 385 p.14-15

Neste caso, portanto, ele atua como um legítimo formador de opinião à maneira de Bourdieu.

Um anúncio dos mesmos moldes, dessa vez encabeçado por Sig Bergamin, aparece na edição 386, de março de 1987 (figura 7.9). Bergamin é apresentado como “um dos arquitetos e decoradores de maior prestígio da atualidade” e sua atuação internacional – “em New York e Roma onde tem desenvolvido uma série de trabalhos” – é destacada com o objetivo de confirmar a sua notoriedade. No lugar de projetos de edifícios, contudo, são restaurantes, lojas e boates que compõem o portfólio do arquiteto. A peça publicitária, como na versão protagonizada por Bratke, pretende apresentar a cerâmica como um material versátil e para tanto mostra dois projetos do arquiteto – para uma sala e um banheiro – comprovando que o produto pode ser utilizado para além das áreas molhadas. O texto do anúncio, que ocupa uma página dupla da revista, está ancorado nas opiniões pessoais do profissional, que aparecem com frequência entre aspas.



FIGURA 7.9. Fonte: C&J 386 p.38-39

À medida que a década de 1980 avança, são declarações mais afinadas com o teor colaborativo que passam a ser encontradas com maior frequência nas matérias publicadas na revista “Casa & Jardim”. Não apenas a atuação de arquitetos mais jovens, formados sob parâmetros e contextos distintos, explica essa mudança. Segawa identifica esse movimento também na leitura que faz da “virada dos anos de 1970 para os de 1980”. Para o autor, essa fase é marcada pelo entendimento da “produção do espaço como resultado de uma colaboração entre arquitetos e usuários, bem como uma postura menos hierática” (SEGAWA, 2010, p.191).

5 Trata-se da Fine Arts Medal, recebida em Washington em 1965.

É igualmente importante acrescentar nessa equação, a natureza comercial da revista, afinal, os clientes dos arquitetos são também os seus consumidores finais. É importante que eles se sintam respeitados e representados nas suas páginas. Portanto, independente da tendência à colaboração pontuada por Segawa,

percebe-se que tal comportamento é incentivado pela “Casa & Jardim” desde os primeiros anos do recorte. O anúncio publicado na edição 285, de outubro de 1978, da própria revista, evidencia essa postura com clareza quando afirma que “É bom dar palpite no projeto do decorador. Afinal quem vai morar na casa é você” (figura 7.10). O pequeno texto que segue começa categórico, afirmando que “É o seu gosto [sic] que deve prevalecer” e acrescenta que ao consultar as sugestões da revista, “você só dará bons palpites ao seu decorador. E também ao arquiteto se fôr [sic] o caso” (C&J 285, p.98). O texto

empodera os clientes e incentiva-os a participar ativamente do processo de desenvolvimento do projeto – seja de arquitetura ou de decoração.

Na edição 326, de março de 1982, a descrição de um projeto de autoria de Carlos Bratke deixa evidente a prática insinuada pela propaganda da revista, que consiste em mostrar ao arquiteto imagens referenciais da aparência esperada da casa – especialmente no caso dos projetos unifamiliares. Nesse exemplo, o modelo apresentado pelo proprietário foi a “casa da cascata”, desenhada por Frank Lloyd Wright no ano de 1936. A interpretação de Bratke resultou em uma volumetria espriada em concreto aparente com pavimentos arrematados por jardineiras que parecem evocar os marcados planos horizontais da residência dos Kaufman (figura 7.11). Na ausência da queda d’água característica, contudo, o arquiteto transfere ao pátio



FIGURA 7.10. Fonte: C&J 285 p.98

interno a função de detonador do projeto e acrescenta que ele nasceu do elemento, “como um pingo d’água que se espalha” (C&J 326, p.78).

A proximidade com a década de 1990 dá sinais da radicalização desse *modus operandi*, parecendo transferir para o cliente o protagonismo no processo de

concepção e desenvolvimento do projeto. Já em 1992, a edição 451 traz a matéria “Panorama da arquitetura atual”, com os depoimentos de vários arquitetos e também de Gilberto Belleza, à época presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB). Após uma introdução que coloca na conta da crise econômica a falta de investimentos no setor de construção, a produção nacional é passada a limpo, inclusive com relação à falta de investimentos para as classes menos favorecidas, uma vez que durante a crise as construções haviam se mantido praticamente restritas ao mercado de alto padrão. Após essa contextualização, Belleza disserta sobre os projetos residenciais e a atuação profissional e o trecho a seguir corrobora o ponto atual da argumentação:

No projeto de casas, que possibilita maior liberdade de intervenções, tudo deve ser muito bem planejado. E o arquiteto tem o **dever** de diagnosticar as necessidades das pessoas e oferecer alternativas e soluções [...]. (C&J 451, p.20, grifos nossos.)

Através da fala institucionalizada do então presidente do IAB, o que podia parecer uma sugestão de conduta, ganha status de obrigação. Diante disso, a efetivação do diálogo entre o profissional e seu contratante, aparece como um sinônimo de “boa prática” disciplinar. Na edição 452, de setembro de 1992, outra matéria apresentada pela revista aborda temática semelhante. Sob o título de “Descubra o mais novo conceito de morar”, a reportagem reproduz depoimentos de arquitetos como



FIGURA 7.11. Fonte: C&J 326 P.76-77

João Armentano e Arthur de Mattos Casas. Embora o foco seja a decoração de interiores, algumas ideias em relação à atuação do arquiteto são reforçadas, como no trecho que destaca que “o papel do arquiteto não é vender um estilo de vida, mas sim diagramar o modo de viver para os clientes” (C&J 452, p.16), enfatizando o protagonismo dos últimos, especialmente no que se refere ao programa residencial.

Através desses discursos que intermedia, a revista atua como uma espécie de porta-voz do campo profissional em expansão, ao mesmo tempo em que ajuda a moldar uma forma de atuação baseada na colaboração. Durante todo o recorte pesquisado, a editoria mantém uma imagem respeitosa do arquiteto, ajudando a reforçar a importância da sua participação desde as etapas iniciais do projeto e enfatizando os benefícios dessa orientação especializada, seja em relação à custos, questões técnicas ou qualidade espacial. Apesar disso, a voz desses profissionais tende a se apagar. A partir, principalmente, de meados da década de 1980, se observa uma diminuição do papel de avalista dos arquitetos. Os testemunhais dos profissionais tornam-se mais escassos e há poucas referências e explicações sobre os mesmos nas matérias, que parecem também oferecer informações menos técnicas e mais superficiais. O protagonismo dos clientes – ou moradores, contratantes, proprietários –, contudo, é uma constante que perpassa todo o período, tema que será enfrentado na seção seguinte.

7.3. CLIENTES: PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR

Uma das peças mais conhecidas do dramaturgo italiano Luigi Pirandello se passa durante o ensaio de uma companhia de teatro, onde, inesperadamente, seis personagens adentram o local em busca de um autor que termine de escrever suas histórias, que um outro escritor havia deixado incompletas. Quando, finalmente, o diretor da companhia aceita a incumbência, percebe que seu papel será tão somente o de organizar o enredo da “vida real” daqueles personagens. Certos de que as suas memórias são mais

genuínas, eles recusam as tentativas do diretor – então fazendo as vezes de autor – de interferir nos rumos da trama. Do mesmo modo, eles também não aceitam ser interpretados pelos atores, cuja performance lhes soa inautêntica⁶, exigindo que sejam eles, os personagens, a representarem seus próprios papéis.

Durante o período analisado, a revista “Casa & Jardim” parece retratar clientes e arquitetos tal como os personagens e o autor-diretor de Pirandello. Os discursos que são apresentados pela editoria, reforçam a colaboração entre ambos, porém enfatizam o protagonismo dos clientes na elaboração do programa personalíssimo da casa, o que vai se tornando mais evidente com a proximidade dos anos 1990. Segundo a sua redatora, tal enfoque visava a criar identificação entre os leitores e os moradores das residências apresentadas, muitas vezes chamados pelos seus nomes próprios, com vistas a intensificar o vínculo pretendido. Essa personificação aparece como uma das características mais particulares das narrativas que acompanham as arquiteturas cotidianas e, também, o que mais as distanciam das abordagens intermediadas pela lente erudita da produção arquitetônica. Estas, de forma oposta, parecem querer apagar os rastros de humanidade dos projetos retratados, exceto quando o caráter excepcional do “cliente” – um artista ou um intelectual – possa colaborar com a construção narrativa pretendida.

Francisco Segnini Jr., em sua tese de doutorado, considerou a relação com os clientes um parâmetro relevante para a compreensão da prática profissional. A análise dos depoimentos e entrevistas de arquitetos coletados na revista “AU” entre 1985 e 2000 -fonte e recorte que embasaram a sua pesquisa –, mostrou que o tema perpassa o cotidiano do ofício a partir de enfoques distintos:

A relação com o cliente [...] aparece de diversas formas, complementares, contraditórias, ora

⁶ “Seis personagens à procura de um autor” (PIRANDELLO, 2004) foi escrita no ano de 1921, quando foi encenada pela primeira vez. O argumento criado por Pirandello se abre a diferentes camadas de interpretação, como os desafios da imaginação do autor e da criação teatral. O drama das personagens também se incorpora à trama, através do recurso de metanarrativa, explorando os limites entre ficção e realidade.

como mecenas, ora como usuário que o arquiteto tem a missão de educar, ora como usuário a ser atendido, respeitado, interpretado pelo profissional arquiteto, ora como consumidor necessário à realização do projeto. (2002, p.94)

A posição ambígua do cliente – que ao mesmo tempo viabiliza a execução do projeto, mas pode arruiná-lo com as suas interferências – espelha a constituição hesitante do arquiteto, oscilando entre um criador inspirado e um prestador de serviços dedicado. Algumas observações acerca da formação disciplinar abordadas no primeiro capítulo, ajudam a entender as origens históricas desse embate, fundada na aura de excepcionalidade da profissão, dedicada inicialmente à produção de edifícios de elevada representatividade simbólica, em que o diálogo com o “contratante” não se fazia necessário.

Essa mudança, contudo, não se limita ao campo arquitetônico. Segundo Cardoso de Mello e Novais, o padrão sócio econômico instalado no país desde meados da década de 1970, fez surgir “uma nova camada de clientes [...], constituída não mais por critérios afetivos, mas selecionada pela concorrência no mercado” (MELLO; NOVAIS, 2004, p. 630). Esses contratantes que debutam no papel já na entrada dos anos 1980, se constituem, segundo os autores, por “pequenos empresários, profissionais liberais ou por profissionais liberais de ‘alta qualificação’ que cuidam do corpo e da alma dos endinheirados” (p.630). São, como exemplificam, os médicos, advogados, proprietários de escolas, academias e demais serviços voltados ao mercado de luxo. Nesse contexto, os potenciais contratantes devem ser cativados e sua opinião cada vez mais valorizada.

Na revista “Casa & Jardim”, o protagonismo do cliente não aparece apenas de forma direta. Também indiretamente, quando nomeiam e qualificam os moradores, os textos ajudam a corporificá-los. Assim, subliminarmente, ao eliminar os ocupantes genéricos, afasta-se também a sombra do projeto universalizante, que não prioriza a individualidade dos contratantes. Essa aura de exclusividade e a identificação que é estabelecida ajuda a

conquistar a empatia dos leitores. Através daqueles clientes-personagens eles se sentem representados e ganham voz ao reconhecerem o respeito a suas opiniões. Também através da preocupação com a usabilidade e a manutenção dos espaços, a relevância atribuída ao morador transparece nos discursos apresentados pela publicação.

Nesse sentido, é frequente a menção aos processos rotineiros de limpeza da casa, num esforço que busca aproximar o projeto arquitetônico das demandas e preocupações mais triviais dos leitores. Desde o título, “Prática e funcional, para o campo”, a matéria publicada na edição 367, de agosto de 1985 evidencia essa questão. A descrição que acompanha o projeto de Pedro Henrique Alves de Almeida, em São José do Rio Preto, reforça ainda mais a ideia de personalização e de colaboração, quando destaca que o arquiteto quis “elaborar um projeto de tal forma que **atendesse a todas as necessidades do cliente**: uma obra de recreação e lazer para os fins de semana de uma família pequena, mas socialmente ativa” (C&J 367, p.59, grifos nossos.).

Na seção “Depoimento”, da edição 291, de abril de 1979, o arquiteto Arnaldo Conceição Paiva, fala sobre o processo de projetar uma casa para uma família e como equacionar as vontades desta com a sua expertise e conhecimentos técnicos do profissional. Dana Cuff também comenta sobre esse impasse que, em sua opinião, deflagra uma relação singular no campo da arquitetura.

A influência do cliente naturalmente varia em função do cliente, do arquiteto e do projeto. Qualquer cliente, contudo, quer que sua contribuição seja relevante; ao mesmo tempo, ele espera que o arquiteto tenha maior conhecimento técnico e que tenha condições de prever consequências. [...] isso detona o peculiar equilíbrio de poder característico da arquitetura [...]. (CUFF, 1992, p.75)

Paiva coloca de forma descontraída essa espécie de “dilema original” do ofício, ponderando os argumentos de cada parte: “Eis um problema para um arquiteto. Ele possui a sua arquitetura,

a sua maneira de ser, mas não é ele que vai morar na casa” (PAIVA, 1979, p.114). Ou seja, é necessário acatar e reconhecer as prioridades e vontades do cliente. Porém, ele completa, o arquiteto “tem que ser racional; uma família é dinâmica, amanhã as necessidades serão outras, talvez um dia seja preciso vender a casa e, se ela for muito personalizada, será difícil achar outra família igual para comprá-la” (p.114). Em outras palavras, Paiva também trata do “peculiar equilíbrio de poder” a que Cuff se refere. Mas com textos como o de Paiva, a revista parece tomar para si um papel conciliador, estabelecendo os parâmetros desta, então recente, lógica de relacionamento no campo da arquitetura.

Neste sentido, conforme avançam os anos 1980, as matérias buscam estabelecer uma mediação entre clientes e arquitetos, se preocupando em desfazer a imagem do profissional excêntrico que privilegia as decisões estéticas e éticas baseadas exclusivamente em suas convicções, ante critérios de ordem mais pragmática – como orçamentos e manutenção – ou subjetiva, como o gosto e os desejos de seus contratantes. A edição 401, de junho de 1988, que traz uma casa de praia assinada pelo arquiteto Gabriel Sister, evidencia esse ponto. O texto destaca, já no *lead*, que o projeto foi desenvolvido “com ampla participação da família em todas as etapas, do orçamento à construção, [mostrando como] **a funcionalidade pode estar aliada a boas soluções arquitetônicas**” (C&J 401, p.106, grifos nossos.). O trecho grifado deixa subentendida a crença na incompatibilidade entre um bom projeto e o atendimento às questões funcionais do programa, ao mesmo tempo que sinaliza que a atuação colaborativa é capaz de modificar esse cenário. Nessa e em outras passagens, é possível observar que a revista atua como mediadora desse relacionamento.

Nesse caso, emite uma mensagem que serve tanto aos arquitetos quanto aos clientes. De um lado, colabora para a ampliação do mercado de trabalho, desmistificando, entre seus leitores, a ideia de que o projeto de arquitetura não é para todos ou que sempre gera soluções caras, complicadas ou inadequadas. Na outra

ponta, sinaliza aos arquitetos a necessidade de se aproximarem do mundo real e das necessidades mais vulgares e cotidianas, tornando-se receptivos às demandas e/ou desejos dos clientes. No texto que acompanha o projeto de uma residência publicada na edição 295, de agosto de 1979, o tema da coluna de Arnaldo Conceição Paiva é retomado, bem como a questão do “peculiar equilíbrio de poder” a que Dana Cuff se refere, como se vê no trecho abaixo:

Com uma postura bastante realista a respeito do problema da conciliação entre a criatividade do arquiteto e a proposta do morador, Sami Bussab procurou atender às expectativas, acrescentando inovações, de forma a não interferirem na maneira de ser dos proprietários. Nesta casa, projetada para um casal de três filhos jovens, de hábitos tradicionais, não se adequariam propostas de espacialidade ou elementos muito avançados. (C&J 295, p.36)

O texto procura enfatizar a postura respeitosa do arquiteto diante das demandas dos seus clientes, mas parece haver também um certo tom resignado. O subtexto que emerge por entre as demonstrações de tolerância coloca Bussab em papel semelhante ao do autor da peça de Pirandello, ao perceber que não terá ingerência sobre a história dos personagens.

A medida em que avançam os anos, o protagonismo dos clientes-personagens vai se reafirmando, na mesma medida em que vão sendo empoderados pelos discursos que a revista ajuda a construir. A edição 367, de agosto de 1985, apresenta o projeto de uma casa de campo em São José do Rio Preto. O texto que a acompanha faz parecer que o profissional esteve totalmente a serviço de seus contratantes, reduzindo ao mínimo a sua interferência nas decisões: “A finalidade do arquiteto Pedro Henrique de Almeida foi elaborar um projeto de tal forma que **atendesse a todas as necessidades do cliente** [...]” (C&J 367, p.59, grifos nossos.). Tal como os personagens da peça de Pirandello, os futuros moradores parecem hesitantes em conceder ao arquiteto-autor autonomia para a elaboração do

projeto da casa a partir de sua interpretação do modo de vida e das necessidades da família. Dana Cuff também comenta sobre essa dinâmica tão delicada:

É inerente à relação arquiteto-cliente o simples fato de que os clientes contratam arquitetos para ajudá-los. [...] Há um senso de que os clientes podem, eles mesmos, resolver alguns aspectos do projeto desejado. E é isso que lhes confere confiança para contribuir, muitas vezes, mais do que os arquitetos poderiam desejar. (CUFF, 1992, p.75)

A proximidade com os anos 1990 dá sinais da radicalização desse *modus operandi*. A casa de campo publicada na edição 413, de junho de 1989 (figura 7.12) é apresentada com uma descrição peculiar⁷, que ilustra com clareza o ponto em questão:

A partir de uma série de ideias pesquisadas em viagens, Neiva Rizzoto e Olivier Perroy idealizaram uma casa inspirada no estilo normando, onde o grande número de aberturas proporciona máxima integração com o pátio interno e jardim. **Participando do projeto, o arquiteto João Mansur** desenvolveu os detalhes arquitetônicos e soluções de acabamento. (C&J 413, p.61, grifos nossos.)



FIGURA 7.12. Fonte: C&J 413 p.60-61

A passagem coloca os proprietários, Rizzoto e Perroy, como os idealizadores do projeto, enquanto o arquiteto aparece em um papel claramente coadjuvante. Nesse caso, é como se o profissional atuasse como uma espécie de facilitador, responsável apenas por traduzir tecnicamente a “casa dos sonhos” concebida pelos clientes.

7 Parte dela já foi reproduzida no capítulo anterior, porém em contexto diferente. Com o intuito de preservar a fluidez do texto e a compreensão do leitor diante do novo argumento, optou-se por assumir a duplicidade do trecho.

Poucos meses depois, na edição 418, de novembro de 1989, o recurso vai ainda mais longe, pois é a própria cliente quem explica a intervenção. Desde o *lead* a sua participação é anunciada: “[...] conheça esta proposta, acompanhada do cativante depoimento de sua proprietária” (C&J 418, p.104). O texto, ilustrado pela fotografia de Vera – a cliente – evidencia que a sua atuação não se limita à descrição do projeto (figura 7.13), que ocorreu em duas etapas, sendo a primeira uma reforma. A sua exposição faz crer que os arquitetos que atuaram nessa fase, não são mais do que coautores de modificações idealizadas por ela. Isso transparece na maneira como Edoardo Rosso e Yochimasa Kimachi são apresentados, como os responsáveis por “materializar” as propostas da moradora. A redação se encarrega de referendar sua habilidade, atestando que “com muita paciência e **bastante conhecimento**, Vera pôde utilizar seu gosto natural por decoração” (C&J 418, p.107, grifos nosso.).

Nos termos colocados por Cuff, Vera precisava apenas de uma ajuda para “colocar de pé” os espaços que já estavam plasmados em sua imaginação. Ninguém poderia saber melhor do que ela do que precisava e queria; nenhuma proposta poderia ser mais adequada que aquela definida pelos seus próprios desejos e necessidades. Quem poderia conhecê-las melhor? Veras, Neivas, Antônio, como os personagens que procuram um autor, querem se reconhecer nas cenas (ou nos cenários): assim são os clientes. Já os arquitetos são como o diretor da peça de Pirandello – que primeiro reluta em se submeter às vontades dos personagens, mas depois se empolga com suas histórias. Esse é



Morar em meio a uma reserva florestal próxima à cidade, mas onde o convívio com a natureza proporcionasse um estilo de vida mais gratificante e harmonioso. Este era o sonho da família D'Egmont de Moraes, que sempre morou em cidade, e a procura da casa marcou o início de uma experiência acertada e fascinante.

É Vera que conta, com muito bom humor, como foi feita a aquisição. “Tínhamos ouvido falar que naquela região, um condomínio aberto localizado perto de São Paulo, havia uma casa à venda. Procurando a rua, acabamos por parar no escritório de um corretor. Contra todas as regras do bom senso e apesar de muitas deficiências, fechamos o negócio naquele dia, com a primeira casa que ele nos mostrou. Mais do que comprar uma casa, estávamos optando por um novo estilo de vida, encantados pelo dia de sol, a presença de muitas árvores, o cheiro de mato e terra”.

Após a decisão, iniciou-se o planejamento de uma reforma, para que a casa comprada pronta se convertesse na casa da família. Um lugar que fosse a soma das experiências de vida, de impressões de viagem, de livros. Espaçosa e acolhedora, com muita luz natural, feita com materiais rústicos e antigos, realçados na sua beleza natural e própria. E sólida, utilizando as belas pedras da região.

Com muita paciência e bastante conhecimento, Vera pôde utilizar seu gosto natural por decoração, iniciando a pesquisa e aquisição de vigas grossas e raras, com 30 x 30 cm de largura e 7 e 8 m de altura, tijolos antigos, belas janelas e portas de demolição, trabalho que se estendeu por quase quatro anos.

A primeira etapa da reforma visava resolver problemas de iluminação, funcionalidade e, principalmente, a construção de uma cozinha muito especial, que tivesse o visual e o aconchego de uma cozinha de casa de campo. Onde a instalação de modernos

FIGURA 7.13. Fonte: C&J 418 p.106-107

o profissional que a revista valoriza e que quer fazer seus leitores acreditarem que é real. Ele se abre ao diálogo, enxerga o outro e acata de bom grado as idiossincrasias e as contingências que os contratantes lhes impõem. São eles que fazem, junto com os clientes, a arquitetura cotidiana.

7.4. VESTÍGIOS DE DOMESTICIDADE

Como consequência dessa dinâmica, as casas publicadas pela revista “Casa & Jardim” acabam por revelar um registro espontâneo das formas de morar e da vida privada. Através da conjugação das imagens e dos textos, os hábitos, desejos e prioridades dos moradores aparecem de forma explícita ou são insinuados. Até mesmo pela natureza da publicação, a arquitetura é vista através de uma lente que, naturalmente, permite a aproximação mais franca com a vida real. Nelas, a domesticidade não é disfarçada e é até mesmo enfatizada pelas narrativas construídas pelas fotografias e discursos apresentados. Mais do que contemplar os projetos como objetos inertes, a revista se esmera em apresentar aos leitores a vida cotidiana que é performada para além de estruturas, proporções e materiais de revestimento. Não é o modo usual como os arquitetos fomos ensinados a olhar para a arquitetura, não é como ela aparece na maior parte dos registros historiográficos, onde, ao contrário, muitas vezes os vestígios de domesticidade são apagados.

O arquiteto alemão Frank-Berthold Raith, escrevendo para a revista “Daedalus”, enfatiza esse ponto ao afirmar que “os edifícios cultos, querem ser vistos como uma obra de arte, um objeto para contemplação, removidos da vida cotidiana para uma esfera de ‘prazer desinteressado’” (RAITH, 2000, p.8, tradução nossa.). O autor também acrescenta que tal visão descontextualizada, a que os arquitetos são “preprogramados”, não encontra eco fora dos fóruns especializados (p.8). Diante disso, e até mesmo por esse contexto nos ter sido tantas vezes negado, que é instigante olhar a arquitetura através desse ponto de vista quase que

“voyeurístico”⁸ e que se abre para tantas leituras. Essa seção se dedica a explorar esses vestígios através do olhar atento dos espaços e das pessoas.

Um projeto em Goiânia, publicado na edição 381, de outubro de 1986, destaca, já no seu *lead*, as instruções recebidas pelo arquiteto Fernando Galvão: “A única recomendação dos proprietários [...] foi que a construção apresentasse bastante racionalidade no uso e que os materiais empregados não exigissem uma manutenção difícil e custosa” (C&J, 381, n.p.). Na mesma edição, a casa projetada pelos arquitetos Sérgio Mute Ferrer e A.R. Gutierrez é apresentada a partir da descrição de um rol de solicitações recebida pelos autores e descrita na reportagem como “um programa físico com muitas solicitações, numerosas e bem definidas” (C&J 381, p.100). Além do programa, contudo, os futuros moradores – “uma família formada pelo casal e duas filhas” – também se preocupam em definir a organização espacial da residência, como, por exemplo, através do pedido para que “as suítes das meninas teriam que ser pequenas, favorecendo espaço maior para a área comum” (p.100). Os itens do programa são acompanhados de qualificações, tais como: “uma cozinha bastante prática, com mesa para o almoço e lanches rápidos” (p.100).

Além disso, definem também a aparência da casa, que “deveria ter linhas contemporâneas” e utilizar “materiais construtivos simples, que exigissem pouca e fácil manutenção” (C&J 381, p.100). Dentre as minúcias que acompanham a descrição desse projeto, se destaca a justificativa apresentada para essa exigência: “A escolha dos materiais construtivos partiu da premissa de que a cada dia a manutenção de uma casa fica mais difícil, tanto em função do custo como pela **falta de empregados**, daí a preocupação com a simplicidade, e racionalização dos espaços” (C&J 381, p.102, grifos nossos.). Essa observação permite enxergar, através da revista, ecos da domesticidade que refletem, nos espaços

8 Beatriz Colomina usa esse termo ao se referir às fotografias das casas projetadas por Le Corbusier em seu livro “Privacy and publicity. Modern architecture as mass media” (1996, p.289).

interiores das residências as configurações sócio econômicas do período. Cardoso de Mello e Novais comentam que o padrão de vida da nova classe média, surgida na esteira do “milagre”, foi favorecido pelos serviços baratos, como os dos empregados domésticos. Segundo os autores, “esse tipo de exploração dos serviços pela nova classe média reduz seu custo de vida e torna o dia-a-dia mais confortável do que o da classe média dos países desenvolvidos” (2004, p. 632).

No mesmo ano de 1986, na descrição do projeto de autoria dos arquitetos Pedro Haigazun e Wladimir Monteiro de Arruda, publicado na edição 380, de setembro, destaca-se a seguinte explicação: “No pavimento superior foram feitas três suítes, sala íntima, escritório, e, **em área isolada, dependência de empregada**, serviço e lavanderia descoberta” (C&J 380, p.128, grifos nossos.). Além de frisar que essa área possui acesso independente à cozinha, o texto acrescenta que a localização foi definida pela família, que “passa a maior parte do tempo neste andar e **solicita bastante os préstimos dos empregados**” (C&J 380, p.128, grifos nossos.). Passados mais de 30 anos desde essas publicações de 1986, sabe-se que preocupação dos moradores com a “falta de empregados” estava longe de ser uma realidade iminente no país. Tampouco se discutia a regulamentação da jornada de trabalho dessa classe de trabalhadores que só viria a ser oficializada através de uma emenda à Constituição aprovada já no ano de 2013.

Esta relação sensível aparece nas entrelinhas dos textos descritivos dos projetos que com frequência enfatizam também a “independência” das acomodações destinadas aos funcionários domésticos, instalados em edículas suficientemente afastadas para garantir a privacidade dos moradores, mas próximas o bastante para propiciar o pronto atendimento de suas solicitações, como fica evidente na descrição acima. Na residência de campo projetada pelos arquitetos Vicente Filgueiras Parmigiani e Silvana Quintas, publicado na edição 428, de setembro de 1990, as “dependências de empregada”, juntamente com a lavanderia se destacam volumetricamente do

restante da residência, conformando uma espécie de apêndice que deriva do corpo principal da casa, o que pode ser visto tanto na imagem em perspectiva, quanto no desenho da planta baixa (figura 7.14).

Na reportagem que mostrou a residência do artista plástico Antônio Henrique Amaral – projeto de Ruy Ohtake, já mencionado no

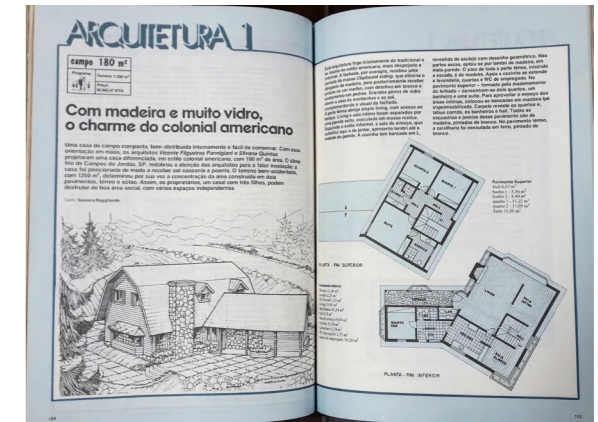


FIGURA 7.14. Fonte: C&J 428 p.104-105

terceiro capítulo da tese – publicada na edição 317, de junho de 1981, Valdeluza, identificada no texto como a “pessoa que se encarrega dos trabalhos domésticos”, se incorpora à narrativa do projeto – em texto e imagem. A iniciativa inédita tem o objetivo de enaltecer a fluidez espacial da residência e a ausência de compartimentações, reforçando que o proprietário convive “horas seguidas” com a funcionária, “tudo às claras num único e indivisível espaço” (C&J 317, p.64). Na matéria ilustrada apenas com fotografias, além do grande espaço social integrado, apenas o quarto de Amaral – localizado no mezanino –, é retratado. Uma pequena imagem mostra também a garagem e o texto que a acompanha esclarece que o compartimento “ocupa toda a área inferior da casa” e abriga, “além dos carros, todo o acervo do pintor, bancada de marcenaria e a lavanderia” (C&J 317, p.66). Quase sem querer, a pequena legenda macula a ideia de integração total que o resto do texto tenta construir ao segregar espacialmente aquelas atividades.

Na ausência de plantas ou cortes, não é possível identificar a localização das “dependências de Valdeluza”, no entanto, a mulher negra uniformizada – descrição usual de uma funcionária doméstica no Brasil dos anos 1980 – que aparece descendo as escadas na imagem que estampa a primeira página da matéria (figura 7.15), pode ser um



FIGURA 7.15. Fonte: C&J 317 p.62

indício de sua possível localização – junto à garagem e área de serviço no pavimento inferior. Não apenas o ideal de convivência de usos e funções é abalada pela constatação da existência do piso inferior, como também a observação das fotografias que retratam Valdeluza revelam um comportamento servil, que contrasta com a impressão de coabitação harmônica e não hierárquica que o texto procura transmitir.

Nessa outra fotografia (figura 7.16) ela aparece também com a indumentária característica – adereçada pelo avental e o lenço



FIGURA 7.16. Fonte: C&J 317 p.63

no cabelo – posicionada próxima à bancada executando alguma tarefa doméstica. De costas para um casal, que sentado à mesa interage com o artista, que está de pé em frente ao seu balcão de trabalho. Na figura anterior, os três aparecem descontraídos na

mesma mesa, enquanto a figura sem rosto desce as escadas. Nesse teatro, Valdeluza é uma figurante sem fala, alijada do convívio democrático que o espaço arquitetônico quer sugerir. Por isso, quando o texto afirma que “o trabalho da cozinheira e do artista não entram em atrito” (C&J 317, p.63), apesar da proximidade, parece mesmo confirmar que para o pintor ela é mesmo invisível.

Os esforços para criar identificação com o público leitor se manifestam também na forma como os ideais de domesticidade são representados pela potente combinação de textos e imagens nas matérias. Com esse objetivo, as fotografias dos projetos demonstram um esforço consciente em adicionar sinais que apontem para a ocupação dos espaços. Nesse aspecto, como já antecipado, a estratégia trilha o caminho oposto ao das publicações especializadas. Essas, alinhadas com a produção

excepcional do campo, buscam apagar a presença humana dos registros fotográficos, o que Garry Stevens comenta no trecho a seguir:

Fica-se com a sensação de que as pessoas se intrometem no caminho dos arquitetos e da arquitetura. Basta dar uma olhada em qualquer uma das sofisticadas revistas de arquitetura que exibem o talento arquitetônico e não podemos deixar de nos surpreender com a ausência de pessoas nas fotografias. [...] sempre que possível desocupam o edifício e seus arredores para apresentá-lo como um intocado *objet d'art* não contaminado por usuários, clientes e moradores. (STEVENS, 2003, p.21)

Fernando Diez, em sua tese doutoral, comenta sobre o excessivo controle que alguns arquitetos procuram exercer sobre as imagens que irão circular nas revistas especializadas e acrescenta, em nota, uma citação de Tom Wolfe de 1965: “Os arquitetos querem algo que possa ser bem fotografado e que depois possa ser reproduzido sobre as sedosas páginas de alguma história da arquitetura” (WOLFE *apud* DIEZ, 2005, p.87). As imagens, nesse caso, visam a captar tão somente a ambiência programada pelos arquitetos, evitando qualquer interferência espontânea dos ocupantes. Sobre a mesma temática, Jeremy Till relata um episódio ocorrido na “House VI”, uma das poucas casas efetivamente construídas da icônica série de Peter Eisenman. Suzanne Frank, a “cliente”, teria se espantado com um telefonema do arquiteto exigindo que ela tirasse o berço da filha de dentro da casa antes da visita que Philip Johnson faria ao local. Till acrescenta, em tom irônico, que “tamanho invasão do cotidiano na perfeita autonomia da casa, poderia ferir a sensibilidade de Johnson” (TILL, 2013, p.22).

A maior parte das imagens de projetos retratados na “Casa & jardim” parece, ao contrário, perseguir essa espontaneidade nas fotografias, como se colocasse os seus leitores na posição de espectadores da vida real que se desenrola nos espaços, ajudando a confirmar a adequação do projeto e promovendo



FIGURA 7.17. Fonte: C&J 315 p.86-87

a identificação com os leitores/potenciais clientes. A casa de praia projetada pelos irmãos Ricardo e Renato Menescal em Cabo Frio aparece na edição 315, de abril de 1981. Na página dupla que abre a matéria (figura 7.17), a arquitetura ganha vida com as espreguiçadeiras displicentemente colocadas na frente da casa ou com as pessoas que ocupam a

lança estacionada, que quase passam despercebidas. Em seu interior (figura 7.18), a ambientação sem afetações faz lembrar as casas de veraneio descritas por Bohigas, mobiliadas com restos de reformas da cidade e soluções improvisadas. Na parede, no lugar de uma obra de arte, o pôster com a fotografia ampliada de uma criança (figura 7.19) confirma o caráter afetivo e espontâneo da decoração.



FIGURA 7.18. Fonte: C&J 315 p.90-91



FIGURA 7.19. Fonte: C&J 315 p.90-91



FIGURA 7.20. Fonte: C&J 264 p.45

Os animais domésticos também ajudam a emprestar aos projetos apresentados na revista uma atmosfera de domesticidade corriqueira. É o caso da residência publicada na edição 264, de janeiro de 1977 (figura 7.20), onde um dálmata aparece à vontade no projeto dos arquitetos

Paulo Figueiredo e Edison Antunes. Na matéria publicada na edição 338, de março de 1983, um animal de estimação também exerce o papel de “humanizar” as fotografias da casa projetada pelo arquiteto Pepe Asbum (figura 7.21). A porta deixada aberta também aparece como um indício de ocupação, sinalizando, na imagem estática da fotografia, o movimento da vida real. O esforço deliberado para promover a identificação dos projetos com os leitores, foi mencionado pela sua ex redatora, Olga Samilla, durante a entrevista concedida. A reprodução do trecho a seguir deixa clara a proposta editorial: “A gente achava importante mostrar pra quem foi feito esse projeto exatamente naquele sentido: opa! É uma família igual a minha! Puxa, também tenho três filhos jovens! Puxa, também posso ter uma casa como essa, que legal!” (informação verbal)⁹.



FIGURA 7.21. Fonte: C&J 338 P.70

Portanto, incentivados pela filosofia que pautava a publicação, os arquitetos sempre eram encorajados, ainda segunda sua então redatora, a comentar sobre o tema, bem como enfatizar esse aspecto na apresentação dos projetos. Tal empenho parece se estender também à representação gráfica das residências. São frequentes os desenhos povoados por figuras humanas realistas que parecem simbolizar, nos desenhos, mais do que uma referência dimensional – a função técnica da “escala humana” – mas um estilo de vida. Anthony Giddens define essa expressão como “um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular da auto identidade.” (2002, p.79).

9 Entrevista concedida por BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. Entrevista [jun. 2018]. Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

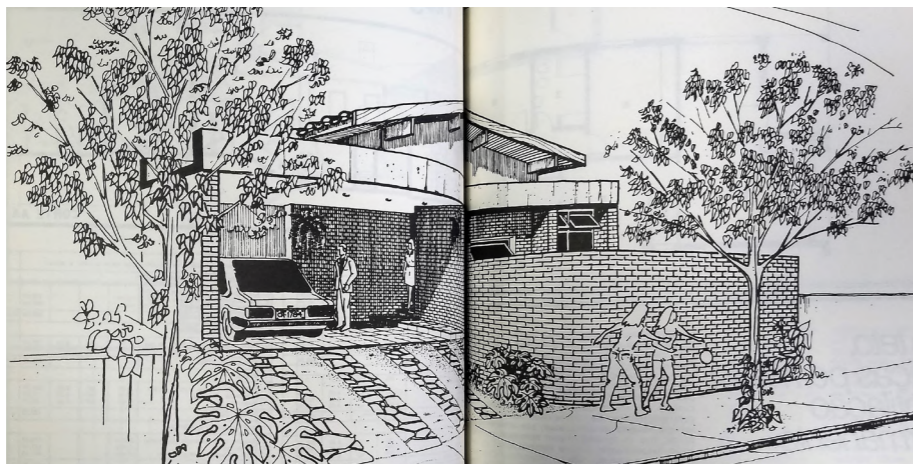


FIGURA 7.22. Fonte: C&J 356 p.68-69

O desenho que ilustra o projeto de reforma para uma residência localizada no interior de São Paulo, por sua vez, transmite outro tipo de mensagem (figura 7.22). A imagem publicada na edição 356, de setembro de 1984, retrata uma família nuclear tradicional. A figura masculina de terno que se aproxima do carro estacionado, parece representar o pai de família saindo para mais um dia de trabalho enquanto a esposa, alguns degraus acima, se despede sugerindo a sua permanência na casa. Na calçada, as crianças brincam com uma bola, indicando uma vida tranquila e segura. Mais uma vez o texto que descreve a intervenção dos arquitetos Roberto Campos Rolim e Iberê Campos ajuda a confirmar os papéis insinuados pelas figuras retratadas nos desenhos. Ao justificarem a localização da despensa – disposta entre a cozinha e a garagem, “facilitando o armazenamento das compras” – os autores enfatizam que o projeto procurou atender as solicitações da família: “Como a proprietária pedia uma casa de fácil manutenção, os arquitetos projetaram a cozinha visando a utilização de modernos equipamentos que facilitassem o trabalho da dona-de-casa” (C&J 356, p.71, grifos nossos).

Em um projeto publicado na edição 320, de setembro de 1981 (figura 7.23), um desenho em perspectiva ocupa as duas primeiras páginas da matéria. Nela, um casal toma sol à beira da piscina, relaxado em espreguiçadeiras com um drink nas mãos. No projeto do arquiteto Antônio Carlos Barossi, essa imagem que aparece em primeiro plano até parece mais relevante que

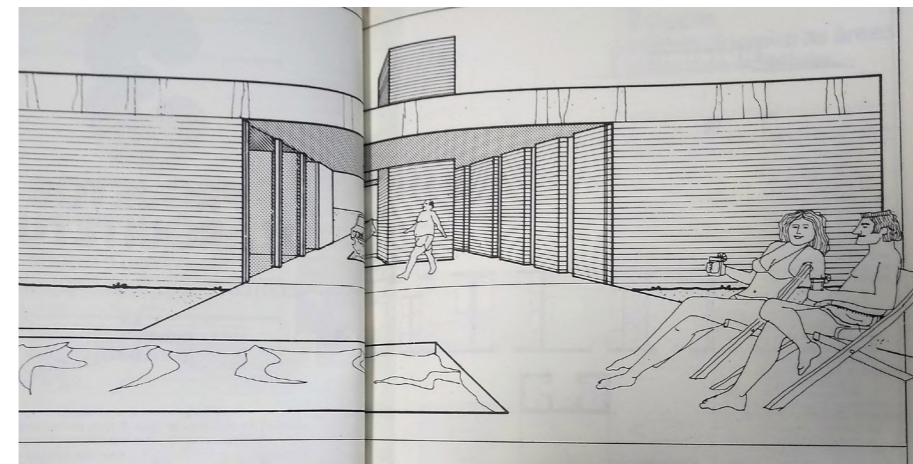


FIGURA 7.23. Fonte: C&J 320 p.100-101

a arquitetura, que figura como uma espécie de pano de fundo para a cena protagonizada pelos “clientes-personagens”. Não fosse a imagem suficiente, o texto que introduz a descrição da casa de praia, enfatiza as necessidades específicas do programa, entre as quais inclui “[...] os lazeres típicos de clima muito quente: muito bate-papo, jogos variados, aperitivos e refeições coletivas, principalmente o ‘dolce farn’ente’ [sic]” (C&J 320, p.101).

Através desse expediente se instaura uma semiologia própria, estruturada pelo cruzamento de textos e imagens, de maneira a definir significados reforçando e validando símbolos e signos que muitas vezes extrapolam o simples intuito de classificação arquitetônica, mas que estão comprometidos nesse sistema maior que busca retratar um modo de viver e, mais ainda, promover a identificação dos leitores com tal proposição. A “casa pragmática” que Iñaki Ábalos descreve em sua “visita pelas casas da modernidade” (2001, p. 165), é representada pela pintura do artista britânico David Hockney, “A bigger splash” (figura 7.24) e por algumas fotografias com que Julius Shulman ajudou a eternizar as “case study houses” californianas. Ora, o que é a pintura de Hockney, senão a representação do dolce far niente que o texto que descreve o projeto de Barossi se esmera em ilustrar?



FIGURA 7.24. A bigger Splash (David Hockney, 1967). Fonte: www.flickr.com/photos/oddssock/100830944/in/photostream/



FIGURA 7.25. Case study house #20.
Fonte: www.archdaily.com/29457/julius-schulman-1910-2009/js06

A cena registra o momento de um salto na piscina; a casa e o trampolim complementam o diorama. Porém, o mais importante ali é transmitir a ideia de um “estar no mundo” relaxado e despreocupado, o que muitas das casas que estampam a revista “Casa & Jardim” também se esforçam em comunicar.

Na imagem que retrata a “case study house #20” (figura 7.25), projetada pelos arquitetos Straub e Hensman no ano de 1958, o fotógrafo parece fazer do casal representado em primeiro plano à beira da piscina, os reais

protagonistas da cena, que tem como pano de fundo a casa. Ábalos, em sua leitura, pontua a relevância que essa vivência cotidiana adquire na construção narrativa que ajuda a definir a “casa pragmática”, enfatizando o papel secundário da arquitetura naquele contexto: “Fixemo-nos em como a arquitetura retirou-se para um segundo plano, quase se desvanecendo, para tornar ‘naturais’ esses momentos, assim como ocorre com a moldura que enquadra aquelas cenas” (ÁBALOS, 2001, p.176). Na revista “Casa & Jardim”, não são apenas as fotografias ambientadas por pessoas que estão a serviço de promover a identificação com os leitores, mas sem dúvida é o recurso que proporciona o efeito mais imediato e potente. Nelas, tal como nas produções de Shulman, a arquitetura também aparece como um pano de fundo, em que as pessoas naturalmente desempenham suas atividades cotidianas e banais.



FIGURA 7.26. Fonte: C&J 303 p.56

Na edição 303, de abril de 1980, Laonte Klawa aparece à vontade na ala que abriga as atividades de trabalho numa das fotografias que apresentam a sua própria casa-escritório (figura 7.26). Algumas edições depois, a de número 306, publicada em julho do mesmo ano, mostra uma casa de praia projetada também por Klawa – apresentada no capítulo anterior. Numa das imagens, um personagem ao fundo se prepara

para uma jogada de sinuca, sem parecer se dar conta que faria parte da fotografia (figura 7.27). Tanto essa, como a anterior retratam um momento banal, uma cena que poderia acontecer em um dia qualquer. De certo modo, o fotógrafo faz as vezes de um paparazzo, que se esmera por um instantâneo da “vida real” das celebridades que persegue.



FIGURA 7.27. Fonte: C&J 306 p.72-73

De maneira análoga, essa é também a forma como a revista se esforça para mostrar a arquitetura. As casas, as “celebridades” que apresenta, são cenários para a existência humana. Nesse sentido, não lhes interessa retratá-las quando estão produzidas, posando em “tapetes vermelhos” – como nas fotos “oficiais” mencionadas por Diez e Stevens, acima. A representação da arquitetura enquanto um cenário onde se desenrola a vida comum é uma das premissas que pautam as matérias apresentadas pela revista. E é também sob esse aspecto que a colaboração entre imagens e textos aparece como essencial para a construção dessa narrativa cotidiana da arquitetura.

O protagonismo dispensado à representação da domesticidade ajuda a entender a imagem escolhida para ilustrar a página dupla que abre a matéria publicada na edição 304, de maio de 1980 (figura 7.28). A casa projetada pelo arquiteto Pitanga do Amparo, em um bairro de classe média de São Paulo, tal como revela o texto, é apresentada através de uma imagem de seu interior. Em primeiro plano, uma figura feminina distraidamente assiste televisão – o reflexo da tela se reflete no fechamento de vidro por trás do sofá. Apesar da referência quase literal, a legenda confirma se tratar da “sala de televisão” e destaca



FIGURA 7.28. Fonte: C&J 304 p.30-31

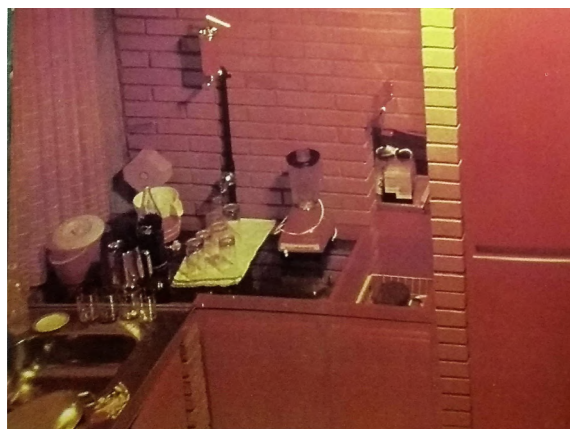


FIGURA 7.29. Fonte: C&J 304 p.30

a sua independência em relação aos demais ambientes sociais, “não perturbando, assim, quem se encontra na sala principal” (C&J 304, p.31).

A observação atenta da imagem, revela uma segunda pessoa que aparece em perfil em plano mais afastado, mas a sua irrelevância na composição somada à localização

ingrata que a ampliação da fotografia acabou colocando a figura – no encontro das margens internas – faz sua presença parecer um descuido. Porém, quando se desvia o foco para a cozinha, especialmente para a sua bancada, o objetivo de retratar “a vida como ela é” parece se confirmar (figura 7.29). Apesar da qualidade da reprodução, é possível ver que há copos secando sobre um pano de pratos dobrado, enquanto outros aparecem ao lado da pia, ainda por lavar. Na cuba ao lado, uma travessa emborcada parece escoar a água da lavagem recente. Em meio a tudo, uma garrafa de coca-cola aberta e uma “lixeira de pia” mal tampada não deixam dúvidas acerca da disposição em mostrar a casa de forma espontânea, como um registro banal do seu cotidiano.

Tal objetivo, por vezes faz com que as fotografias que ilustram as reportagens, mais pareçam registros amadores de uma tarde em família do que propriamente representações de arquitetura. A edição 314, de março de 1981, apresenta a casa de campo projetada pelo arquiteto Silvio Oppenheim em Itapeverica da Serra, na região metropolitana de São Paulo. Depois de o *lead* destacar a presença de “materiais simples e de fácil manutenção” que visam a “proporcionar muito lazer e pouco trabalho”, uma imagem procura sintetizar o comportamento hedonista antecipado (figura 7.30). Nela, a casa está literalmente em último plano e aparece bem distante, como resultado do esforço para enquadrar um trecho da piscina. Entre as duas, um grupo descontraído completa a cena, descrita em minúcias pela

legenda que a acompanha: “Uma gostosa varanda, um belo jardim e uma piscina é tudo que se precisa na área externa de uma casa para fins de semana. Antes do almoço, os cuidados com o jardim e o aperitivo com a turma” (C&J 314, p.70). Mais uma vez, fica clara a disposição em engajar a arquitetura e a vivência dos espaços em um discurso uníssono.

Essa estratégia se revela também em outras edições, em que as imagens procuram enfatizar o caráter espontâneo dos registros. A edição 320, de setembro de 1981, traz uma longa reportagem que descreve a reforma de um sobrado geminado desenvolvido pelo arquiteto George Mills para dois irmãos. A matéria é direcionada para uma das casas e o texto se ocupa em descrever e justificar as decisões do projeto, que incluem instalações aparentes, o uso da cor e elementos metálicos. As imagens, contudo, focam em retratar a maneira informal como a casa é ocupada. Uma delas (figura 7.31), mostra o que a legenda esclarece ser a sala de estar da casa, “pensada como um local para se sentar ao nível do piso” e, por isso, “completamente forrada de tapete” e com “almofadas em toda sua extensão” (C&J 320, p.82). As pessoas que aparecem na fotografia ratificam a mensagem anunciada pelo texto através da postura relaxada com a qual ocupam o cenário.

Outras imagens da mesma matéria mostram vistas das fachadas das duas casas. A legenda que acompanha uma delas, enfatiza o fato de terem recebido tratamentos diferentes, dado que “seus respectivos habitantes têm vidas e necessidades diversas” (C&J 320, p.84). Essa observação encontra explicação no texto descritivo, que também revelou que o proprietário se casou e teve um filho quando a reforma já se encontrava adiantada.



FIGURA 7.30. Fonte: C&J 314 p.71



FIGURA 7.31. Fonte: C&J 320 p.82



FIGURA 7.32. Fonte: C&J 320 p.84



FIGURA 7.33. Fonte: C&J 320 p.84

Diferente de Eisenman, que exigiu a retirada do berço e dos vestígios da vivência familiar, as fotografias da matéria de 1981, ao contrário, se esforçam em mostrar a “vida real” por trás das decisões arquitetônicas. Uma delas (figura 7.32) retrata o bebê, possivelmente no colo de sua mãe, que se apoia no guarda-corpo da varanda metálica. Na outra (figura 7.33) o balanço infantil, que faria Eisenman corar, surge em primeiro plano no pátio para onde a casa se abre.

Mesmo quando as fotografias não mostram pessoas, é possível perceber que se tratam de espaços ocupados. Esses vestígios podem se materializar através de uma panela sobre o fogão, uma mesa posta, roupas no armário, utensílios domésticos ou uma fruteira cheia. Luzes acesas e portas entreabertas também são recursos utilizados com frequência. No livro “Privacy and publicity”, Beatriz Colomina (1996) comenta sobre fotografias dos interiores da *Ville Savoye* e da *Ville à Garches* de Le Corbusier. Nelas, há traços da presença humana que se manifestam através de objetos que compõem as cenas enquadradas. A autora observa que a sequência de imagens se presta ainda para insinuar um circuito e reforçar o conceito da “promenade” defendido

por Corbusier¹⁰. No contexto desta tese, contudo, a observação das fotografias, somadas a certas interpretações de Colomina, suscitam algumas comparações com as imagens da revista “Casa & Jardim”.

A imagem da cozinha da *Ville à Garches* (figura 7.34) mostra, sobre a bancada, um peixe inteiro rodeado por dois bules e um ventilador. Ao fundo, outros bules e chaleiras completam a “humanização” do espaço. A composição da cena parece ter sido cuidadosamente montada e os objetos – até mesmo o peixe com sua cauda curvada – simplificados às suas formas, cores e texturas. Voltando à bancada da cozinha da casa projetada por Pitanga do Amparo, o que se vê na fotografia de Corbusier parece mais uma natureza morta hiper-realista que pretende reproduzir uma cena da vida real, mas que não passa de uma representação dela. Na cena de Corbusier há uma intenção estética que controla a pretensa naturalidade do quadro. Enquanto o corredor de louças em Garches está vazio, os copos secam sobre um pano de prato dobrado num bairro da classe média de São Paulo.



FIGURA 7.34. Ville à Garches (Le Corbusier). Fonte: COLOMINA, 1996, p.287

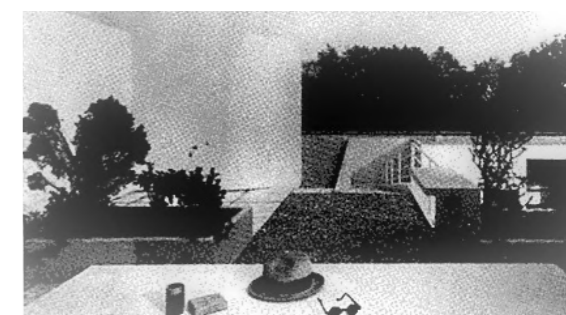


FIGURA 7.35. Ville Savoye (Le Corbusier). Fonte: COLOMINA, 1996, p.288

Em outra imagem, desta vez no terraço jardim da *Ville Savoye* (figura 7.35), Colomina destaca a presença de alguns objetos: um

¹⁰ Colomina fez uma leitura sofisticada que inclui a comparação com os interiores de Adolf Loos. Qualquer tentativa de sintetizá-la aqui certamente não daria conta de todas as suas nuances, portanto, o leitor que tiver interesse no assunto, deve consultar a publicação (COLOMINA, 1996). Cabe ainda a ressalva que a referência às fotografias de Le Corbusier, pinçada do seu contexto, não pretende desconsiderar a complexidade da análise da autora, mas tão somente inseri-la de forma objetiva na argumentação da tese.

chapéu, óculos de sol, um pequeno pacote – que a autora arrisca serem cigarros – e um isqueiro (1996, p. 289). A “promenade” formada pela sequência de fotos da icônica residência projetada por Corbusier havia começado pelo vestíbulo e mostra, sobre a mesa, um chapéu – talvez o mesmo que ressurgiu no terraço – e um casaco. Essa seleção faz Colomina observar que quem ocupa a casa é uma figura masculina. Se é possível fazer uma analogia, são famílias as principais ocupantes das residências apresentadas pela “Casa & Jardim”. Elas aparecem, não apenas nos textos, mas também através de objetos indiciais, como o balanço do sobrado reformado por George Mills.

Por outro lado, as narrativas também deixam transparecer estereótipos de gênero, como a expertise feminina acerca das atividades domésticas, levada em consideração para o posicionamento da despensa no projeto de Rolim e Campos. Marcelo Antoniazzi, comentando sobre um projeto de sua autoria publicado na edição 302, de março de 1980, destaca o quanto valoriza as sugestões dos moradores, e que essas “auxiliam bastante o trabalho do arquiteto, especialmente as **opiniões das donas de casa, que se encontram bem enfrontadas nas necessidades e problemas de uma residência**” (C&J 302, p.56, grifos nossos.). Essa crença de que as mulheres “entendem melhor” do funcionamento da casa, pode explicar o pseudo-protagonismo que Valdeluza ganha na descrição da residência do artista plástico Antônio Henrique Amaral, o homem solteiro que habita aquele espaço. É como se a cozinheira também estivesse ali para lastrear a usabilidade da casa.

Além do lugar da “dona de casa”, a mulher também aparece associada a outras atividades tipicamente femininas. Essas informações acabam transbordando para os textos da revista, principalmente, quando justificam decisões espaciais ou relacionadas ao programa. Na casa projetada por Ricardo Julião

no Morumbi, publicada na edição 329, de junho de 1982, o recurso é utilizado e são as demandas dos clientes que embasam a organização do projeto. O trecho a seguir, exemplifica a questão:

O proprietário, além de empresário, é também pintor. Para ele foi projetado um ateliê onde tivesse tranquilidade para criar. **Sua esposa se dedica ao artesanato nas horas vagas**, o que também implicou em um canto particular. (C&J 329, p.93, grifos nossos.)

À primeira vista, o texto anuncia o tratamento equânime que o casal recebeu do autor do projeto, que se preocupou em programar espaços reservados para ambos. Porém, ao analisar a planta baixa, apenas o ateliê aparece devidamente identificado e alocado, em um compartimento independente contíguo à “sala de família”. Já o espaço reservado à mulher não foi localizado dentre os inúmeros cômodos em que o projeto se fragmenta.

Logo se percebe que a definição utilizada na legenda é mais literal do que se poderia supor. No pavimento que abriga o setor íntimo, compartilhando a área de um dormitório, um “canto” aparece nomeado como “estúdio” e é esse que parece ser o território da esposa. Não fosse o bastante para deslindar a hierarquia dos papéis sociais que cabem ao casal, o texto da legenda ajuda a reforçá-los quando identifica o homem como “proprietário”. Ele também é identificado como empresário e pintor, equiparando em relevância ambas as atividades que exerce. Ao identificar a mulher como “esposa”, subliminarmente atesta a sua dependência do marido. Além disso, o artesanato – a única atividade que lhe é atribuída – aparece claramente como um passatempo, notadamente menos relevante do que a pintura para o marido.

Em contrapartida, a edição 434, de março de 1991 apresenta, de forma inédita, uma mulher surge como a contratante de um projeto. A casa, que se localiza em um condomínio fechado em

São Paulo, é assinada pelo arquiteto Dante Della Manna (figura 7.36). A informação é introduzida no parágrafo que abre a matéria, logo abaixo do título: “Esta arquitetura de cidade reúne a funcionalidade de um apartamento e a privacidade de uma casa, dois elementos primordiais na opinião da **jovem proprietária**, que adora receber amigos e cozinhar” (C&J 434, p.88, grifos

nossos.). Além do que esse trecho descreve, não há qualquer outra menção ao fato. O projeto reproduz um esquema tradicional, tanto em sua aparência, quanto na organização espacial. O programa, que se distribui em 579 m², parece superdimensionado para abrigar uma única moradora, além de estar fragmentado em muitos compartimentos independentes.

Apesar de a matéria destacar o hábito de cozinhar da proprietária, o dado não reverberou no projeto, que manteve a cozinha isolada dos ambientes sociais.

Relatos como esses, presentes em todos os exemplares que fizeram parte do recorte da pesquisa, testemunham uma sociedade em lenta transformação. Ao mesmo tempo que revela pequenos passos em direção à igualdade de direitos das mulheres, retrata a existência de uma enorme concentração de renda, que se evidencia na organização espacial dos projetos apresentados. Assim, seja pela cozinha que segue engessada no “setor de serviços”, ou pelos “quartos de empregada” que se perpetuam, tal como senzalas modernas, próximos, porém independentes, das casas (grandes), a vida privada transparece sem filtros nas páginas da “Casa & Jardim”. Os projetos publicados funcionam como “documentos involuntários”, aqueles que, nos termos colocados pelo historiador Marc Bloch (2001, p.76), por estarem isentos do propósito de testemunhar, oferecem um registro espontâneo e menos suscetível às distorções.



FIGURA 7.36. Fonte: C&J 434 p.88-89

Este capítulo – ou crônica – encerra a sequência de relatos que buscaram destrinchar, sob diferentes aspectos, as arquiteturas cotidianas. Sendo o último da série, pode-se esperar dele mais do que ele tem (ou precisa) oferecer, por isso cabe aqui, calibrar as expectativas. Mais do que definir um ponto final, ele acrescentou novos olhares e perspectivas que visam a enriquecer as abordagens apresentadas anteriormente. A esta altura, caso o plano idealizado tenha logrado êxito, se espera que o leitor esteja revisitando as crônicas – ou capítulos – que escrutinaram as aparências das casas, o produto banal e ordinário do ofício do arquiteto. Igualmente, se almeja que essa abordagem tenha servido para comprovar que aqueles projetos são o resultado da interação entre personagens. Nessa dinâmica, arquitetos e clientes se revezam como protagonistas e coadjuvantes, constantemente atravessados por variáveis de fora e de dentro do campo arquitetônico. É esse o modo de fazer arquitetura cotidiana.

..... ♦

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se afirmar que o inventário e catalogação das residências unifamiliares publicadas da revista “Casa & Jardim”, a meta mais pragmática da pesquisa, foi concluída com êxito. Esses projetos, que compõem o banco de dados, foram analisados através do método de análise sistematizado exclusivamente para esta pesquisa e descrito em pormenores no segundo capítulo da tese. Em poucas palavras, esse tratamento fragmentou as casas em características e elementos, permitindo a quantificação de tais critérios. Sob esta perspectiva, o capítulo que lhe sucede, o qual apresenta os resultados (duros) da pesquisa, pode ser visto como uma conclusão – ao menos parcial – da pesquisa e, não por acaso, é ele que fecha a primeira parte do texto. Do ponto de vista estatístico, não há subjetividade possível nos números e, ainda que o método e os critérios definidos para a investigação possam ser questionados ou relativizados, os achados quantitativos não permitem tal abstração.

Assim, esses números carregam uma concretude indelével que faz com que cada gráfico mostrado seja portador de uma “pequena verdade”. Nesse contexto, sim, parece pertinente falar em uma “conclusão”, posto que se trata de um resultado mensurável que gera proposições comprováveis, do tipo: “há mais casas cobertas por telhados cerâmicos do que por lajes planas” ou, “os arquitetos do gênero masculino assinam a maior parte dos projetos publicados”. No entanto, frases assertivas como essas só são possíveis na primeira parte da tese, posto que as “certezas” não passam de seu terceiro capítulo. A segunda parte, por sua vez, se abre em olhares, interpretações e conjecturas; e para essas leituras voláteis, não cabem verdades inquestionáveis.

Diante dessas ponderações, não parece razoável anunciar uma conclusão para esta tese – que, o leitor deve se lembrar, nem mesmo foi antecedida por uma hipótese. O desenvolvimento da pesquisa mostrou uma variedade de possibilidades de investigação que, eventualmente, não puderam ser enfrentadas; algumas por se afastarem do escopo inicial já definido, e outras, por necessitarem de informações complementares. Os fios de algumas destas meadas estão prontos a serem puxados dentre

os gráficos e análises que perpassam cada um dos parâmetros no terceiro capítulo da tese. Por outro lado, algumas outras questões que emergiram da observação das arquiteturas, reportagens e publicidade, bem como do contexto expandido da década de 1980, foram incorporadas e enriqueceram a proposta inicial.

Um desses “achados” – a diferença expressiva entre as residências urbanas e as de veraneio – acabou se revelando como um eixo estruturante da tese, dada a relevância que mostrou ter sobre a aparência das casas. Assim, a segunda parte se ancorou nessas classificações para escrever as “crônicas” dos capítulos quatro e seis. Foi também através do processo de pesquisa que a utilização do “estilo” como um dispositivo de comunicação entre os arquitetos, a mídia – anunciantes e a revista – e os clientes pôde ser identificado. Da mesma forma, o tema foi incorporado à argumentação e resultou na seção desenvolvida no quinto capítulo. Além desses vieses, a tese procurou também investigar as questões relacionadas à prática arquitetônica, em seu sentido mais pragmático, que envolve o relacionamento com os clientes e as contingências do ofício. Em outras palavras, o mercado de trabalho, o *locus* da produção da arquitetura cotidiana, que ocupou o desenvolvimento do sétimo e último capítulo da tese.

Não como uma conclusão, mas como uma síntese, será apresentada a seguir, uma tentativa de organizar em faixas de anos as mudanças que ocorreram em paralelo nas três principais chaves de leitura propostas por este trabalho, quais sejam: as aparência epidérmica das residências, as narrativas – imagéticas e textuais – de apresentação dos projetos e os papéis sociais de arquitetos e clientes, sob a perspectiva do ofício. Os intervalos foram organizados com base na leitura dos dados quantitativos e das interpretações realizadas *a posteriori*. De certa maneira, é como se as discussões que foram levantadas de forma isolada na segunda parte da tese estivessem agora misturadas e reorganizadas de forma cronológica.

Assim, esse esboço de periodização deve ser entendido como uma lente translúcida que paira sobre as classificações das

casas urbanas e de veraneio e os demais temas desenvolvidos. A descrição dessas fases – ou manchas – não tem por objetivo acrescentar nenhuma nova informação, além do conteúdo que ocupou todo o desenvolvimento da tese. Aqui, mais uma vez, o leitor é convidado a retomar os tópicos anteriores para enxergá-los através desse filtro. Por fim, é importante deixar claro que esses intervalos não são, em absoluto, estanques, e que existem borramentos, às vezes bem extensos, em suas bordas.

UM ESBOÇO DE PERIODIZAÇÃO

Ao longo dos 16 anos que a pesquisa abrange, foi possível identificar mudanças sensíveis nos projetos publicados na revista “Casa & Jardim”. Não apenas tal mudança era esperada – consequência natural da extensão do recorte temporal – como era desejada, diante do pressuposto de considerar a publicação como uma espécie de modelo reduzido da “vida real”. A identificação dessas transformações responde ao quinto objetivo proposto e com base no material levantado, se revelou possível identificar três “momentos” distintos no panorama que a pesquisa desenhou.

A transformação mais visível, obviamente, diz respeito a “aparência” das casas. Nos termos definidos anteriormente, esta interface mais epidérmica é constituída pelos seus materiais visíveis, sua forma e proporção – em grande parte atrelada à solução de cobertura – e pelos “apliques” que lhes são incorporados, adicionando camadas simbólicas e expressivas ao conjunto. Apesar de ser a mais explícita, essa não foi a única transformação observada. Também se altera ao longo dos anos a forma e o conteúdo da apresentação – gráfica e textual – dos projetos, assim como a forma como os arquitetos e os clientes são retratados através das narrativas da revista, evidenciando adaptações nos seus papéis sociais.

Apego moderno (de 1977 a 1981)

Esses primeiros anos do recorte se mostram ainda muito impregnados do ideário moderno, particularmente o modelo da escola paulista brutalista. A caixa horizontal em concreto, a verdade dos materiais e a valorização da racionalidade construtiva aparecem nos projetos publicados e também nas suas narrativas. Os materiais prevalentes, além do concreto, são os tijolos aparentes e as superfícies pintadas em branco (gráfico cf.1). As

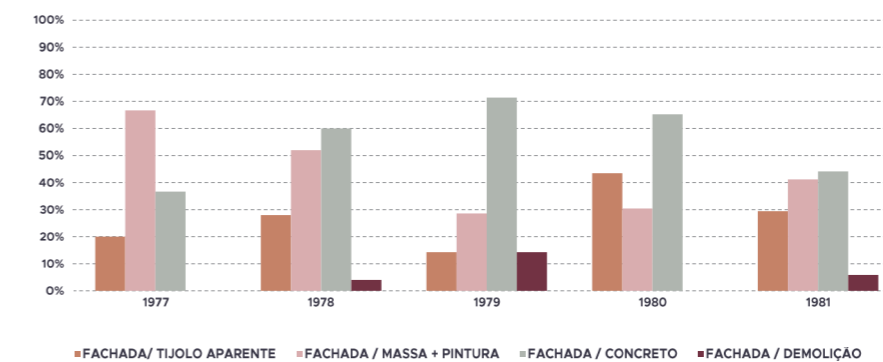


GRÁFICO CF.1. Materiais de fachada (1977-1981). Fonte: autoral

lajes planas se sobressaem sobre as demais soluções de cobertura (gráfico cf.2) e entre os telhados cerâmicos, prevalecem aqueles de única água e pouca inclinação. Os projetos se resolvem com

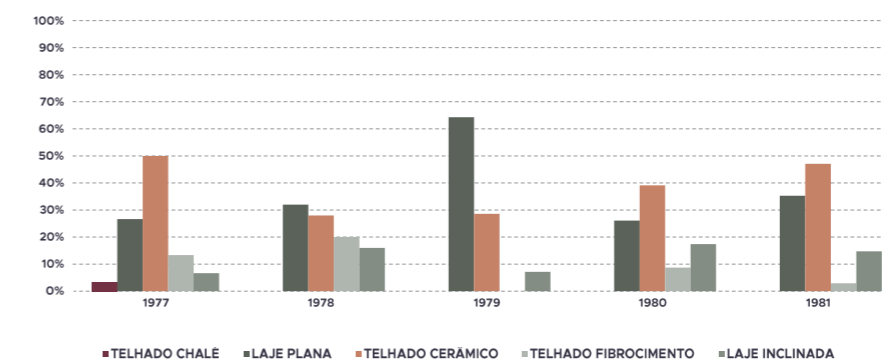


GRÁFICO CF.2. Tipos de cobertura (1977-1981). Fonte: autoral

poucos elementos e os “apliques” desta fase se restringem a elementos com caráter arquitetônico, como as pérgolas, arcos e brises (gráfico cf.3).

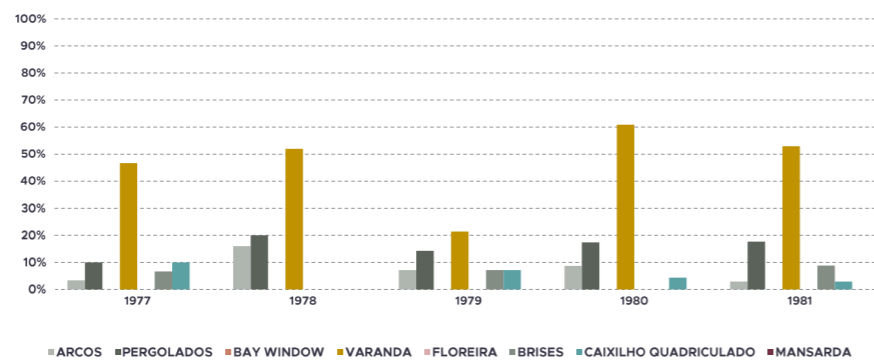


GRÁFICO CF.3. Ocorrência de Apliques (1977-1981). Fonte: autoral

Ainda é possível entrever o compromisso com a divulgação da arquitetura moderna, identificado por Paula Machado (2007) como um eixo norteador do título “Casa & Jardim” desde o seu lançamento, nos idos de 1953. A reprodução de projetos

que retrocedem até mesmo à década de 1960 parece um indício desse apego. Isso fica evidente na publicação, em 1981, de um projeto do arquiteto Sidônio Porto original de 1968 (figura cf.1) ou mesmo na casa de Dalton de Macedo Soares, projeto de Paulo Mendes da Rocha de 1973, publicado numa edição de 1980 (figura cf.2). Essa relutância em divulgar novas propostas, que faz a editoria optar pela segurança de um modelo já consagrado – mesmo que com anos de atraso – parece espelhar os questionamentos e discussões que dominaram o campo da arquitetura na virada dos anos 1970 para os 80.

Os nomes de muitos dos profissionais que publicam nesse intervalo de tempo podem ser encontrados

também em fontes bibliográficas mais francamente alinhadas com a produção erudita da disciplina. Alguns deles, como é o



FIGURA CF.1. Fonte: C&J 319 p.86-87



FIGURA CF.2. Fonte: C&J 307 p.70-71

caso de Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Ruy Ohtake, ocupando um papel de destaque na narrativa moderna corrente. Além desses mais renomados, outros arquitetos que também tiveram atuação relevante, como Miguel Juliano, Siegbert Zanettini, Marcelo Fragelli, Telesforo Cristofani ou Plínio Croce, têm projetos publicados nessa fase inicial. Eles eram, na época, profissionais já respeitados e a “Casa & Jardim” demonstra reconhecer tal fato e os trata com a devida deferência. Além disso, um número expressivo desses profissionais estava ligado a instituições de ensino, o que, de certa forma, parece reforçar e justificar a autoridade que a revista lhes outorga, através dos discursos que constrói ou reforça. Nesse caso, ainda que os textos possam sugerir e estimular o diálogo com os clientes, há uma tendência a reafirmar a autonomia pleiteada pelos arquitetos em suas falas.

No que diz respeito à apresentação e à representação dos projetos, percebe-se uma valorização das informações de caráter técnico, tais como o detalhamento de soluções estruturais. De forma geral, os textos incluem observações que extrapolam a simples descrição dos projetos e com frequência é possível identificar conceitos e referências oriundas da teoria da arquitetura. Essas formulações sugerem o desdobramento de uma atitude projetual corrente, que se mostra mais interessada em justificar do que descrever suas propostas. No que diz respeito à representação gráfica, os desenhos – especialmente os bidimensionais – costumam fazer parte das matérias, eventualmente sendo referenciados no texto. Os cortes e croquis explicativos têm presença expressiva nesse período.

Vale tudo: da “verdade dos materiais” ao *trompe l’oeil* (1982-1987)

A falta de unidade e a diversidade de propostas é o que caracteriza esse intervalo, o que abre uma brecha para que seja interpretado também como uma fase de transição. Não é possível definir com precisão em que ponto começa essa etapa, mas aos poucos percebe-se que residências de aparência tradicional – com

proporções mais verticalizadas, telhados inclinados e aberturas bem definidas – vão se tornando mais frequentes. Enquanto isso, as casas projetadas pela cartilha moderna não deixam de aparecer nas publicações, porém assumem uma tendência de queda, ao menos no que diz respeito àquelas que seguem à risca os mandamentos da escola paulista brutalista. As referências imagéticas parecem se misturar livremente, mesclando traços modernos e tradicionais.

A presença do telhado cerâmico de duas ou quatro águas e maior inclinação é uma das alterações mais perceptíveis dentre os projetos publicados entre os anos de 1982 e 1987 (gráfico cf.4).

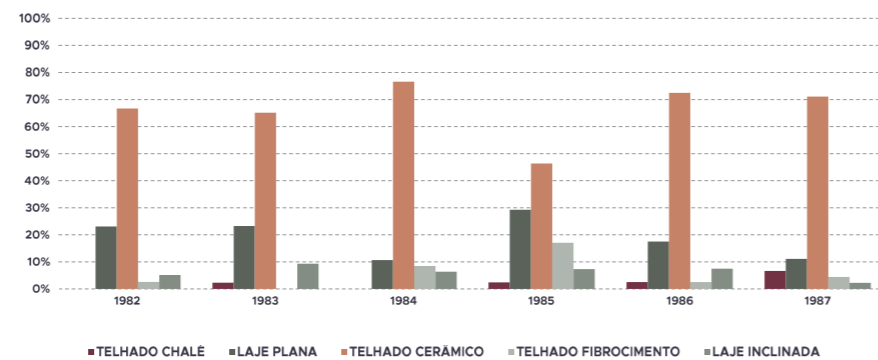


GRÁFICO CF.4. Tipos de cobertura (1982-1987). Fonte: autoral

A casa que ilustra a propaganda da telha Eternit (figura cf.3) parece sintetizar esse movimento e serviu como marco simbólico



FIGURA CF.3. Fonte: C&J 330 P.90

da fase que está sendo descrita nesta seção, definido como 1982, por ser esse o ano da publicação da peça publicitária. O projeto parece propor uma mescla literal ao juntar a estrutura de concreto aparente e os fechamentos em tijolos cerâmicos – tão emblemáticos da linhagem moderna –, com a cobertura de duas águas – que reproduz a imagem

arquetípica da cabana primitiva. Nessa etapa, os elementos classificados na pesquisa como “apliques” começam a se tornar mais frequentes, ao mesmo tempo em que ocorre uma alteração

do perfil desses componentes, especialmente se comparados aos da primeira fase.

Enquanto até 1981 eram os arcos, pergolados e brises, em 1982 (gráfico cf.5) há o registro de uma mansarda e dali em diante, são incorporadas floreiras, bay windows e caixilhos quadriculados.

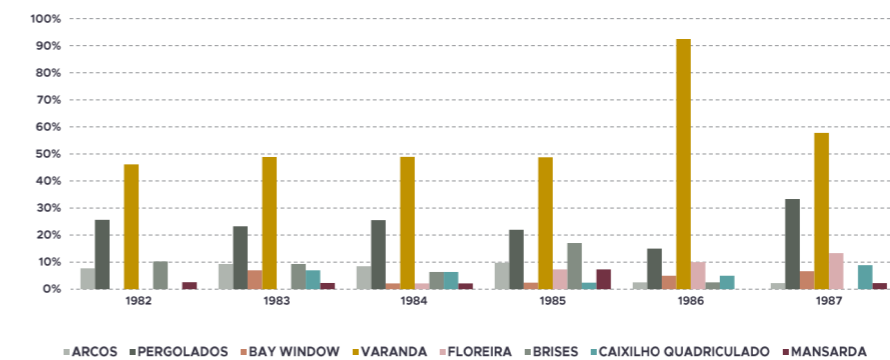


GRÁFICO CF.5. Ocorrência de Apliques (1982-1987). Fonte: autoral

O concreto vai deixando de ser o material predominante da fachada e o protagonismo é assumido pelos tijolos cerâmicos e pelas superfícies em massa pintada (gráfico cf.6). O concreto armado se mantém nas estruturas, ainda eventualmente mantidas aparentes, no entanto, a verdade construtiva vai perdendo

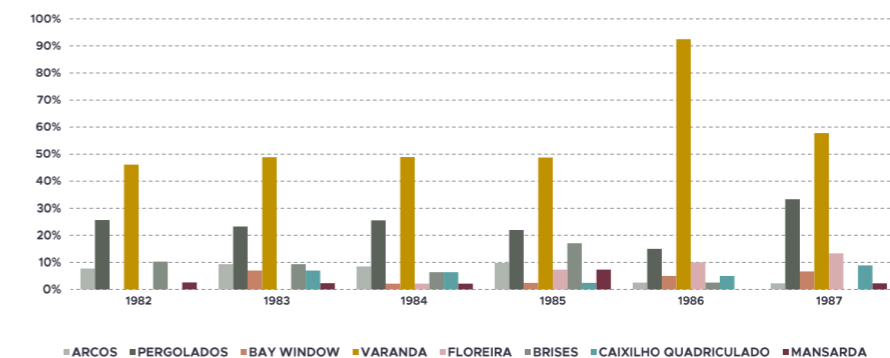


GRÁFICO CF.6. Ocorrência de Apliques (1982-1987). Fonte: autoral

a importância não só nos projetos, mas também nas suas narrativas. Simbolicamente, a pintura em *trompe l'oeil* que simula um horizonte para uma banheira de hidromassagem (figura cf.4), parece mesmo deixar para trás preciosismos dessa ordem.

A incorporação desses elementos parece estar acompanhada de uma mudança nas narrativas dos projetos, que se tornam

mais açucaradas. As explicações técnicas escasseiam e são as referências à usabilidade e ao modo de vida que ocupam o seu lugar. A revista segue reforçando as trocas entre arquitetos e clientes, mas nota-se que a opinião dos primeiros já não tem o mesmo peso dos anos anteriores. Também ocorre uma mudança



FIGURA CF.4. Fonte: C&J 380 p.108

geracional entre os profissionais e não há menção àqueles veteranos da fase anterior entre os que têm os projetos publicados nesse período. No entanto, ainda há referências conhecidas, como os “mineiros” – Rômulo Hermeto, Raul Cirne, William Abdalla, Álvaro Hardy, entre outros ligados à revista “Pampulha”. Esses, assim como Pepe Asbum, Alfred Talaat e Ronaldo Racy, aparecem em um recorte muito específico da historiografia da arquitetura brasileira, relacionados ao breve e controverso “pós-modernismo”.

Além desse grupo, outros nomes como Carlos Bratke, Eduardo Freua, Sidônio Porto e Carlos Ferro, soam familiares e têm seu lugar marcado na historiografia da arquitetura

brasileira. No entanto, há, no total, 244¹ profissionais que publicaram entre 1982 e 1987, a grande maioria de anônimos e pouco ou nada se sabe sobre esses profissionais. Eles são apresentados apenas como autores e a sua voz aparece de forma esparsa nos textos e nas explicações dos projetos, o que se intensifica com o passar do tempo. Ainda no início da década de 1980 as declarações dos arquitetos eram parte importante da construção discursiva, algumas delas, como as de Carlos Bratke ou Pepe Asbum, até mesmo reproduzidas no corpo da tese. Nos textos, já não é tão fácil identificar vocabulários técnicos

e, principalmente a partir do ano de 1985, falas que remetam a formulações teóricas mais sofisticadas.

A quantidade expressiva de casas publicadas e de profissionais encontra explicação nas edições dos cadernos especiais, que se concentram nesse mesmo período. É, portanto, nesse intervalo que ocorre a maior dispersão geográfica, dado que os encartes estavam focados em cobrir a produção residencial para além do eixo Rio-São Paulo. Apesar do esforço de diversificação do repertório, a maior quantidade de projetos se fez acompanhar também de uma redução na qualidade da sua apresentação, muitas vezes sintetizada em uma única imagem e texto igualmente sucinto.

Para além dos cadernos especiais, a representação também apresenta mudanças de forma geral. As fotografias em cores começam a aparecer com mais frequência e a ocupar mais espaço das matérias. Os desenhos, quando apresentados, não parecem seguir um critério técnico, direcionado a oferecer um conjunto coerente que permitisse a espacial e tectônica. É comum encontrar apenas uma planta baixa de uma residência com dois pavimentos; os cortes, diferente da fase anterior, são frequentemente suprimidos. Os desenhos perdem o caráter documental, para se transformarem em imagens ilustrativas, quase como elementos compositivos da diagramação das páginas. Como tal, justificam-se as supressões de desenhos ou as reproduções em escalas gráficas incompatíveis, que também passam a ocorrer amiúde.

Tal como apontado no início desta seção, o período que se estende entre 1982 e 1987 é marcado pela heterogeneidade das “aparências”, mas também fica claro que a imagem prevalente nas casas da primeira fase vai sendo diluída. A laje plana e a horizontalidade são as características abandonadas com maior rapidez. Da herança moderna, permanecem os elementos estruturais marcados em concreto e os tijolos aparentes, porém ressignificados como estilemas. Desse modo, tal como outros elementos simbólicos de matriz tradicional passam a ser utilizados

¹ Entre 1977 e 1981 são 110 e entre 1988 e 1992, 113 profissionais.

livremente sob uma lógica compositiva. Esse apagamento se intensifica com a proximidade de 1985, que parece se destacar como um ponto de inflexão nesse período do “vale tudo”. Desse ano em diante as casas vão assumindo a forma – ou a aparência – que será prevalente nos anos finais do recorte.

Tradição inventada (1988-1992)

Nada poderia simbolizar melhor o início deste período do que o projeto que foi publicado na edição 399, de abril de 1988 (figura cf.5). Trata-se de uma reforma e o título da matéria credita à instalação de *bay windows* a renovação da residência. O texto que segue detalha ainda mais a intervenção:

Executado no final dos anos 40, o projeto original desta casa foi assinado por Gregori Warchavik [sic], cujas concepções influenciaram a moderna arquitetura brasileira. Para adaptá-la à época atual, os arquitetos Eurico Guedes e Paulo Marcelo abriram o espaço interno e integraram a casa ao jardim, através de rasgos na estrutura e bay-windows em aço e vidro temperado. (C&J 388, p.60, grifos nossos.)

Ora, sabe-se que a produção de Warchavchik não foi homogênea e tampouco esteve restrita às proposições modernistas como

a da Rua Itápolis, dado que já foi comentado no desenvolvimento da tese. Possivelmente a casa reformada era um de seus projetos mais afeitos às linguagens tradicionais, onde instalar uma *bay window* não chega a ser um atentado contra o patrimônio. Por outro lado, funciona como uma alegoria do que define as aparências das residências neste último intervalo do recorte. O texto reproduzido da



FIGURA CF.5. Fonte: C&J 399 p.60-61

reportagem, identifica Warchavchik e sua representatividade na história da arquitetura moderna, para logo em seguida afirmar

a necessidade da reforma com o intuito de “adaptá-la à época atual”. O que há de irônico nessa afirmação é que a proposta de renovação anunciada desde o título da matéria passa pela instalação de um elemento que tem a sua origem na arquitetura doméstica europeia do século XVIII (WOLFF, 2015, p.221). Para ser atual, é preciso retroceder e, assim, como num palimpsesto, a reforma sobreescreve uma nova tradição, inventada, corporificada na *bay window* de alumínio anodizado que “renova” o projeto de Warchavchik (figura cf.6).



FIGURA CF.6. Fonte: C&J 399 p.62

Nesses últimos anos do recorte as casas assumem uma feição nostálgica e romântica. O telhado se firma com destacada predominância sobre as demais soluções de cobertura (gráfico cf.7). As volumetrias geradas são complexas, combinando diversas águas em diferentes alturas, entremeadas por sótãos, mansardas e chaminés. As telhas de “ardósia” – que na verdade são de fibrocimento – reeditam mais uma tradição (inventada) e desenham telhados pitorescos. Nas fachadas são os tijolos cerâmicos e os planos pintados – porém não mais na cor

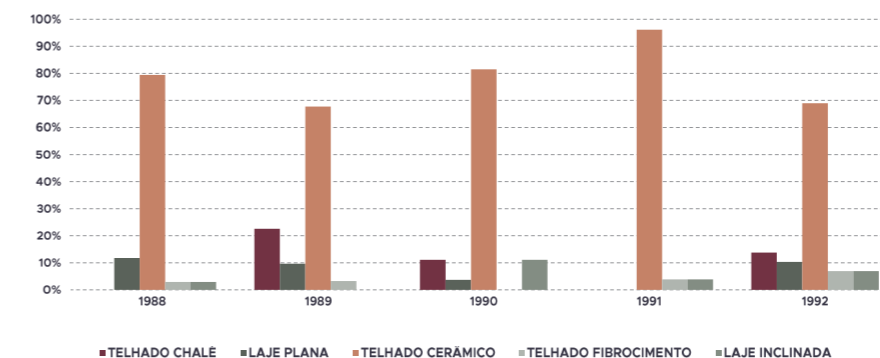


GRÁFICO CF.7. Tipos de cobertura (1988-1992).Fonte: autoral

branca – que permanecem como os mais frequentes entre as casas publicadas, enquanto o concreto segue perdendo a representatividade, o que o gráfico que detalha esse critério pode confirmar (gráfico cf.8). Mas é a sobreposição de apliques que

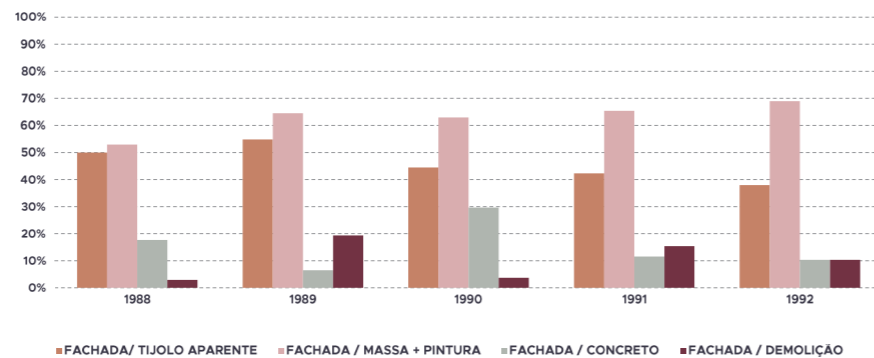


GRÁFICO CF.8. Materiais de fachada (1988-1992). Fonte: autoral

efetivamente marca a aparência dessas casas cotidianas (gráfico cf.9), que como “acessórios” simbólicos, vão sendo adicionados sem parcimônia. Além das *bay windows*, caixilhos quadriculados e floreiras são os “componentes” mais recorrentes nesta fase.

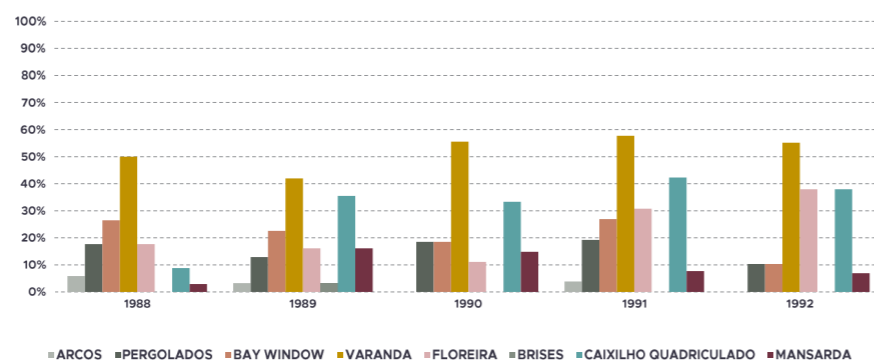


GRÁFICO CF.9. Ocorrência de Apliques (1988-1992). Fonte: autoral

Trata-se de uma operação epidérmica, em que se adicionam camadas às superfícies, não apenas externas, mas também internas. É como se o volume se desdobrasse em planos, e enquanto as fachadas vão sendo preenchidos pelos apliques nomeados logo acima, as paredes internas são revestidas em papeis de parede, tecidos, lambris, pedras e até mesmo tijolos. Essas casas dependem dos seus interiores, e não por acaso esses “cenários” surgem retratados com crescente relevância

nas matérias que apresentam os projetos. Essas casas cotidianas que batem à porta dos anos 1990, ao contrário do que possa parecer, não são uma criação original do fim de uma década. Elas são uma versão amaneirada de uma arquitetura doméstica que nunca deixou de lado o simbolismo e a matriz ancestral que a vincula ao arquétipo da cabana primitiva. Sua comunicação é direta, sem sutilezas ou meias palavras, são “pato” e “galpão decorado”² simultaneamente.

Existe uma liberdade expressiva na proposição dessas casas que parece se fundar, também, num modo de fazer que é menos cerebral e mais intuitivo. Dos 113 profissionais que assinam os projetos dessa fase, apenas 14 já haviam aparecido nas páginas da revista no intervalo anterior, entre 1982 e 1987. A comparação com a primeira fase mostra que não existe uma única coincidência sequer. Trata-se de uma renovação quase total e os nomes, apesar da maior proximidade com os dias atuais, em sua maioria não soam familiares. Em paralelo, é possível observar também uma certa diluição do peso da autoria³, que parece estar relacionada com a “secularização” da profissão. Nesse sentido, ao se afastar da excepcionalidade artística e se aproximar da banalidade do ofício cotidiano, a “assinatura” perde a sua aura.

A arquitetura, nesses termos, não é uma obra de arte ungida pelo talento e a genialidade de um artista, mas uma encomenda que resulta de uma relação comercial entre um prestador de serviços e um contratante. Nesse contexto, os papéis de arquitetos e clientes também precisam ser recalibrados. As narrativas desta fase mostram que ocorre uma diluição da hierarquia, que é consequência – ou favorece – a aproximação entre ambos. Nesse processo, a autoridade ou a “autonomia” também é colocada em questão, o que acaba deflagrando um “modo de fazer” particular, permeável às contingências e influências externas que se reflete nos projetos.

2 Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour desenvolvem esse conceito em “Aprendendo com Las Vegas” (2003). O que chamam de “pato” é o tipo de edifício que se converte em escultura, “quando os sistemas de espaço, estrutura e programa são submersos e distorcidos por uma forma simbólica” (2013, p.118). No “galpão decorado”, por sua vez, esses sistemas estão a serviço do programa e “o ornamento se aplica sobre estes com independência” (p.118).

3 Não se trata, é importante frisar, do viés ideológico proposto que Sérgio Ferro explorou no seu “O canteiro e o desenho” (1982)

APRENDENDO COM A ARQUITETURA COTIDIANA

Mas, afinal, o que as leituras, reflexões, levantamentos e discussões materializadas nesta tese podem acrescentar ao campo da arquitetura? A contribuição mais imediata é, sem dúvida, na historiografia: através desta pesquisa – que se estruturou a partir da coleta, sistematização e posterior quantificação de dados sobre casas publicadas na revista “Casa & Jardim” entre os anos de 1977 e 1992 – 633 projetos de residências unifamiliares foram trazidos à luz, juntamente com 429 profissionais identificados como seus autores ou coautores. Em ambos os casos, na grande maioria, desconhecidos e indisponíveis em outras fontes bibliográficas. A publicização do banco de dados da pesquisa, através do *site* www.arquiteturacotidiana.com, tem por objetivo incentivar investigações na área e também facilitar o surgimento de estudos derivados da disponibilização dos dados. De certa maneira, o seu valor reside mais nas possibilidades que – assim se espera – possam se abrir.

Não foram poucos os momentos que, durante a pesquisa, fui surpreendida pelos meus próprios pensamentos: o que me interessava tanto nesse assunto? O que eu poderia aprender com essa investigação? Não há dúvida de que há muito de pessoal no que motivou a escolha desse tema, o que já foi colocado desde a apresentação da tese. Minha experiência profissional com a arquitetura se deu através da realização de projetos banais, cotidianos, desses repletos de contingências, desejos de clientes, restrições legais e orçamentárias. Esse é também o dia a dia de muitos colegas que vivem (d)essa realidade. Então, isso não é arquitetura? É uma distorção imposta pela “mão invisível” do mercado? Dito assim, pode parecer um problema de autoafirmação e, portanto, a ser tratado em sessões de psicanálise e não em uma tese de doutorado. No entanto, a falta de definição precisa do que é (ou pode ser) a profissão e o seu produto, parece ter consequências no campo disciplinar que extrapolam os efeitos nocivos sobre uma ou outra psiquê mais frágil.

Nesse sentido, o produto desta tese não é apenas uma curiosidade particular – ainda que Marina Waisman (2011) e Paul Veyne (1998) tenham garantido que isso seria legítimo. Trata-se de um assunto que interessa às arquitetas e aos arquitetos que se dedicam à prática, à pesquisa e ao ensino ou a ambos. Ignorar essa produção ordinária – como já apontado por autores como Fernando Diez (2005), Ellen Dunham-Jones (2000), Mark Wigley (2005) e Jeremy Till (2013), entre outros – reflete uma visão ultrapassada e excludente que procura manter a arquitetura e os arquitetos envoltos em uma aura de excepcionalidade. É certo que há também uma questão ideológica a ser enfrentada, que passa por rever (ou nuançar) a ideia de que projetar para o mercado significa, necessariamente, colocar lenha na fogueira do capitalismo ou mesmo desprezar o compromisso social da profissão. Ademais, sejamos realistas: excluir esses exemplares da tutela disciplinar não impede que sigam sendo construídos, assim como depreciar os profissionais que precisam (ou querem) lidar com esse nicho, não os fará menos arquitetos.

E aos que questionam a qualidade arquitetônica desse produto banal ou a competência de seus autores, é importante que sejam alertados que, ao menos em parte, o (possível) mal desempenho é, sim, uma questão disciplinar. E, nesse caso, principalmente os pares vinculados ao ensino e a pesquisa devem ser convidados à reflexão: Não seria essa postura negacionista uma possível causa para a situação? E nesse caso, a estratégia passa por reconhecer e enfrentar a questão para, a partir daí, vislumbrar uma forma de aproximação e/ou de enfrentamento.

Sabe-se que não se trata de uma proposta de fácil implementação e tampouco de efeito imediato, mas parece necessário que esta pauta seja incorporada às discussões disciplinares. A arquitetura é uma trama de linhas complexas que não permite a simplificação e como diz Jeremy Till no título de seu livro,

“a arquitetura depende”⁴ (2013). Portanto, reconhecer a sua condição contingente e redimensionar o seu alcance parecem ser os primeiros passos necessários para pensá-la, também, em sua concretude cotidiana, arena em que ela se sujeita, de fato, a ser golpeada pelos “imponderáveis da vida real”⁵.

Por todo o exposto, espera-se que a contribuição desta tese possa ir além de apresentar um pequeno recorte da arquitetura cotidiana produzida na década de 1980. Esta crônica ilustrada se incorpora agora às tantas versões que correm em paralelo, na expectativa de que outras, ainda desconhecidas, venham se somar – ou se misturar – a ela. Além de ampliar o campo e incentivar a pesquisa em nichos ainda pouco explorados, o que está em potência é ainda mais alvissareiro. Nas páginas iniciais do texto, esta pesquisa foi apresentada como uma “escala necessária” para subsidiar questionamentos e revisões a respeito da formação, do ensino e da prática profissional. O primeiro trecho da jornada foi concluído.



4 No original, “Architecture depends” (TILL, 2013)

5 Não se trata de uma referência propriamente, pois a expressão pode ser interpretada a partir de seu sentido literal. Mas, como num jogo linguístico, o seu teor original pode ser também evocado, por isso convém creditar o criador e esclarecer o seu significado. A expressão foi cunhada pelo antropólogo polonês Bronislaw Malinowski na introdução de “Argonautas do pacífico ocidental” (1978), onde termina por estabelecer as bases do método etnográfico. Ele chamou de “imponderáveis da vida real” os fenômenos de grande importância que não podem ser aferidos por questionários os dados estatísticos, mas apenas quando observados em sua plena realidade. (MALINOWSKI, 1978, P.29). Algo semelhante ocorre com a arquitetura, que fora do ambiente controlado da produção erudita ou dos ateliês de projeto, fica sujeita às dinâmicas rotineiras do ofício. Para entendê-las é necessário sair do “laboratório” e ir buscar na “vida real” as pistas para a compreensão do sistema.

LIVROS:

ÁBALOS, Iñaki. **A Boa Vida**: visita guiada às casas da modernidade. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2001.

ABREU, Alzira Alves de. **A modernização da imprensa (1970-2000)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALEXANDER, Christopher. **El modo intemporal de construir**. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

_____. *Et.al.* **Uma linguagem de padrões**: a pattern language. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ALVES, José Eustáquio Diniz. **As características dos domicílios brasileiros entre 1960 e 2000**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2004.

ARANTES, Otília. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BANHAM, Reyner. **Theory and design in the first machine age**. Massachusetts: MIT press, 1989.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília**. Rumos da arquitetura brasileira. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil**: arquiteturas após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. **Sociedade de consumo**. São Paulo: Elfos, 1995.

_____. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógios d'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENEDIKT, Michael. **Buildings and Reality**: Architecture in the Age of Information. New York: Rizzoli, 1988.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 2010.

BLOCH, Mark. **Apologia da história, ou, O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BONTA, Juan Pablo. **Sistemas de significación em arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

BOHIGAS, Oriol. **Contra la incontinência Urbana: Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad**. Madrid: Electa, 2004.

BOUDON, Philippe. **Lived-in Architecture**. Le Corbusier's Pessac Revisited. Cambridge: The MIT Press, 1972.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

_____. **Razões práticas**. Sobre a teoria da ação. Campinas: Papius, 1996.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP, 2007.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAVALCANTI, Lauro; LAGO, André Corrêa. **Ainda moderno?** Arquitetura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano - Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998

CHING, Francis. **Dicionário visual de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP. 2001.

COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889**. Uma história mundial. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COLLINS, Peter. **Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1965. Disponível em: <https://archive.org/details/changingidealsin0000coll/page/n3/mode/2up>. Acesso em 20/03/2020.

COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity**. Cambridge: The MIT Press, 1996.

_____. **Domesticity at war**. Cambridge, MIT Press, 2007.

COLOMINA, Beatriz; BRENNAN, AnnMarie; KIM, Jeannie. **Cold war hothouses: inventing postwar culture, from cockpit to playboy**. Massachusetts: The MIT Press, 2007. Edição do Kindle.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**. Ensaios sobre arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: EDART, 1972.

COTRIM, Marcio. **Arquiteturas do cotidiano**. A obra de Ribas Arquitectos 1960-2007. São Paulo: Romano Guerra editora, 2008.

CUFF, Dana. **Architecture: The History of Practice**. Cambridge: The MIT Press, 1992.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1998.

DOWNING, Andrew Jackson. **The architecture of country houses**. New York: Dover Publications, 1969.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DUANY, Andres; PLATER-ZYBERK, Elizabeth; SPECK, Jeff. **Suburban nation**. The rise of sprawl and the decline of the American dream. New York: North Point Press, 2000.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ELLIS, Russell; CUFF, Dana. **Architects' people**. New York: Oxford University Press, 1989.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho**. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto editores associados, 1982.

FORTY, Adrian. **Words and buildings**. New York: Thames & Hudson Inc., 2000.

GANS, Herbert. **The Levittowners: ways of life and politics in a new suburban community**. New York: Pantheon Books, 1967.

GOLDBERGER, Mr. Paul. **Why Architecture Matters** (Why X Matters Series). Yale University Press, 2009. Edição do Kindle.

GROAT, Linda & WANG, David. **Architecture research Methods**. New York: John Willey & sons, 2002.

GUIMARAENS, Ceça de *et. al.* (Orgs.). **Arquitetura Brasileira após Brasília/ Depoimentos**. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1978.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

HARRIS, Steven; BERKE, Deborah. **Architecture of the everyday**. New York: Princeton Architectural Press, 1997. Edição do Kindle.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

HOUAISS, A; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. M. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo : Paz e Terra, 2016. Edição do Kindle.

HUYSEN, Andreas. **Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora: 2006.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. Rio de Janeiro, Ática: 2002.

JENCKS, Charles. **El language de la arquitectura posmoderna**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1981.

JENCKS, Charles; BAIRD, George. **El significado em arquitetura**. Madrid: Hermann Blume ediciones, 1975.

KOCH, Wilfried. **Dicionário de estilos arquitetônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KOOLHAAS, Rem *et al.* **The ordinary: recordings**. New York: The Columbia University Press, 2018.

KOPP, Anatole. Quando o moderno era uma causa e não um estilo. São Paulo: EDUSP, 1990.

KRUFFT, Hanno-Walter. **História da Teoria da Arquitetura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

LARA, Fernando Luiz. **Excepcionalidade do modernismo brasileiro**. São Paulo: Romano Guerra editora, 2018.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

LEMOS, Carlos; LIRA, José Tavares Correia de. **Da taipa ao concreto: crônicas e ensaios sobre a memória da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

LEMOS, Carlos. **Alvenaria burguesa**. São Paulo: Nobel, 1989.

_____. **A casa brasileira**. São Paulo: Contexto, 1989.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

LOUDON, J.C. **Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture**. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1846. Disponível em: <https://archive.org/details/encyclopediaofc00loud>. Acesso em 22/12/2019.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 2014.

MALARD, Maria Lucia. **As aparências em arquitetura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARCUSE, Herbert. **Ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MARTÍARÍ, Carlos. **Las Varaciones de la identidad**. Ensayo sobre el tipo en Arquitectura. Barcelona: Ediciones de Serbal, 1993.

McALESTER, Virginia Savage. **A field guide to american houses**. New York: Alfred Knopf, 2015.

McCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo, Cultrix, 2005.

MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 1999.

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas**. A segmentação da cultura no século XX. São Paulo: Editora Olho d'água, 2003.

MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

_____. **Arquitetura e Crítica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

MONTEZUMA, Roberto. **Arquitetura Brasil 500 anos**. Vol.2. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. Antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **The concept of dwelling**. On the way to figurative architecture. New York: Rizzoli, 1985.

PACKARD, Vance. **The hidden persuaders**. London: Longmans, Green and Co Ltd, 1957.

PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da arquitetura ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

QUATRÈMÈRE DE QUINCY, Antoine. **Dictionnaire historique d'architecture**. Tome I. Paris: Librairie D'Adrien le Clere, 1832. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045594m/f9.item.zoom>. Acesso em: 20/01/2021.

RAJA, Raffaele. **Arquitetura Pós-Industrial**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RAPOPORT, Amos. **The meaning of the built environment: a nonverbal communication approach**. Arizona: The University of Arizona Press, 1982.

RATTENBURY, Kester (ed). **This is not architecture**. Media constructions. New York: Routledge, 2002.

ROCHA, Everardo. **A sociedade do sonho**. Comunicação, cultura e consumo. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 1995.

_____. **Magia e capitalismo**. Um estudo antropológico da publicidade. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. **A Estratégia da Aranha ou: da possibilidade de um ensino metahistórico em arquitetura**. Rio de Janeiro: RioBooks, 2013.

RUDOLFSKY, Bernard. **Architecture without architects**. An introduction to non-pedigreed architecture. New York: Museum of Modern Art, 1964.

RUFFATO, Luiz. A Crônica como gênero literário. *In: Portal da crônica brasileira*. Disponível em: <https://cronicabrasileira.org.br/artes-da-cronica/15018/a-cronica-como-genero-literario>. Acesso em: 18/02/2021.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa: pequena história de uma ideia**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SAUNDERS, William (ed.). **Commodification and spectacle in architecture**. Minneapolis: University of Minesota Press, 2005.

_____. **Sprawl and suburbia**. Minneapolis: University of Minesota Press, 2005.

_____. **Judging architectural value**. Minneapolis: University of Minesota Press, 2007.

_____. **The new architectural pragmatism**. Minneapolis: University of Minesota Press, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *In: O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SEGAWA, Hugo; SANTOS, Cecília Rodrigues; ZEIN, Ruth Verde. **Arquiteturas no Brasil/anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988.

SEGRE, Roberto. **Habitat Latino-Americano**. Fogo e sombra, opulência e precariedade. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. V.1, abr.1999. Porto Alegre: Faculdades Integradas Ritter dos Reis, 1999.

_____. **Casas brasileiras**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2006.

SILVA, Suely Ferreira da. **Zanine**. Sentir e fazer. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Diferencias**. Topografia de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1995.

_____. Prácticas teóricas, prácticas históricas, prácticas arquitectónicas. *In: Incripciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003.

SLOAM, Samuel. **The model Architect**. A series of original designs for cottages, villas, suburban residences, etc. Vol. II. Philadelphia: E. S. Jones & Co., 1853. Disponível em: <https://archive.org/details/modelarchitectse02sloa/page/2/mode/2up>. Acesso em: 04/05/2021.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. But today we collect ads. *In: L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 344, 2003.

STANEK, Lukasz. **Henri Lefebvre on space**. Architecture, Urban research and the production of theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

STEVENS, Garry. **O círculo privilegiado: Fundamentos sociais da distinção arquitetônica**. Brasília, Editora UNB, 2003.

SUZUKI, Marcelo. Década de 1980. *In: MONTEZUMA, Roberto. Arquitetura Brasil 500 anos*. Recife: UFPE, 2008.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. **Modern Architecture**. New York: Harry N. Abrams, 1979.

TILL, Jeremy. **Architecture depends**. London: The MIT Press, 2013.

TINEM, Nelci. **O alvo do olhar estrangeiro: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna**. João Pessoa: Editora Universitária, 2006.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição na Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da Forma Arquitetônica**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Aprendiendo de Las Vegas**. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Espanha: Gustavo Gilli, 1978, 1998, 2016.

VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES. **On Houses and Housing**. Architectural Monograph, nº 21. Londres: Academy Editions/ St. Martin's Press, 1992.

VEYNE, Paul. Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história. Brasília: Editora UnB, 1998.

VIEIRA FILHO, Dalmo. O Patrimônio Cultural da Imigração em Santa Catarina. Florianópolis: IPHAN, 2012.

VINEGAR, Aron e GOLEC; Michael J. [ed.]. **Relearning from Las Vegas**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

WAISMAN, Marina. **O interior da história**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WIGGLESWORTH, Sarah; TILL, Jeremy (eds). The everyday and architecture. London: Architectural Design, 1998.

WOLFE, Tom. **Da Bauhaus ao nosso Caos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos. **Jardim América**. O primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura. São Paulo: Edusp, 2015.

ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica**: ensaios oportunos de arquitetura. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2001.

_____. **Leituras críticas**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2018.

ARTIGOS EM LIVROS E PERIÓDICOS:

ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. Jardim América: a arquitetura do primeiro bairro-jardim de São Paulo. Resenhas Online, São Paulo, ano 01, n. 006.01, Vitruvius, jun. 2002. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.006/3240>. Acesso em: 10/11/2019.

AGAREZ, Ricardo; MOTA, Nelson (Ed.). **Architecture in everyday life**. Disponível em: <https://journals.open.tudelft.nl/index.php/footprint/article/view/1090>. Acesso em 18/07/2018.

_____. **Bread & Butter and Architecture**: accommodating the everyday. Disponível em: <http://resolver.tudelft.nl/uuid:0e05f670-0c6e-42bd-bdeb-b8bb9acec681>. Acesso em 18/07/2018.

AGREST, Diana. Design versus Non-Design, *In*: HAYS, Michael. **Architecture Theory since 1968**. Cambridge: The MIT Press, 1998.

AGUIAR, Maria Lívia de Sá; HERSCHMANN, Micael. Vida cotidiana: em torno de Agnes Heller e Michel de Certeau. *In*: **Revista eletrônica do Programa de pós-graduação em mídia e cotidiano** (UFF). n.5, 2014.

ANELLI, Renato. A crítica e as revistas de arquitetura. *In*: **Boletim do Instituto de Arquitetos do Brasil**, n. 20, nov./dez., 2000

AZEVEDO, André Filipe; PORTUGAL, Marcelo. **Abertura comercial brasileira e Instabilidade da demanda de importações**. Disponível em: <https://revistas.face.ufmg.br/index.php/novaeconomia/article/view/2234>. Acesso em: 18/11/2019.

BANHAM, Reyner. A black box: the secret profession of architecture. *In*: **New Statesman and society**, out./1990, p. 22-25. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_babel/textos/banham-blackbox.pdf. Acesso em: 22/10/2020.

BARAÑANO, Kosme de. Rafael Moneo. *In*: FERNÁNDEZ-GALIANO (ed.), Luis. **Arquitectura: Lo común**. Presentado por Norman Foster. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad, 2012. p.108-117. Disponível em: http://arquitecturaysociedad.com/wp-content/uploads/2019/07/ARQUITECTURA_LO-COM%C3%9A-comprimido.pdf. Acesso em: 10/11/2019.

BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica**. Disponível em: <http://www leden.uerj.br/wp-content/uploads/2019/05/49666238-A-Mensagem-Fotografica-Roland-Barthes.pdf>. Acesso em: 11/10/2020.

BENTES, Dely; ZEIN, Ruth. Modernos e ordinários. *In*: MONDRAGÓN, Hugo (ed.). **Atlas de lo ordinario Chile/Brasil**: Dibujos y fotografías de arquitectura moderna. Chile: Ediciones UC, 2020.

BERKE, Deborah. Pensamentos sobre o cotidiano. *In*: SYKES, Krista [org.]. **O campo ampliado da arquitetura**. Antologia teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOHIGAS, Oriol. Las casas para ricos o el problema de la distinción temática previa. *In*: BOHIGAS, Oriol. **Contra una arquitectura adjetivada**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1969.

BRAGA, Rubem. A Casa. *In*: **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 1957. Disponível em: <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/11469/a-casa>. Acesso em: 03/09/2020.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Monumentalidade e cotidiano: a função pública da arquitetura. *In: mdc*. Revista de arquitetura e urbanismo, 2006. Disponível em: <https://mdc.arq.br/2006/03/31/monumentalidade-e-cotidiano-a-funcao-publica-da-arquitetura/>. Acesso em: 23/07/2018.

BROWN, Robert; MAUDLIN, Daniel. **Concepts of vernacular architecture**. 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/16402794/Concepts_of_Vernacular_Architecture. Acesso em: 09/01/2020.

CAPELLO, Maria Beatriz. **Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira nos números especiais das revistas especializadas europeias (1940-1960)**. *In: 9º seminário docomomo brasil*, 2011. Disponível em: http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/000_M20-RecepcaoEDifusaoDaArquitetura-ART_maria_beatriz_cappello.pdf. Acesso em 12/01/2019.

CAPELLO, Maria Beatriz; CAMPELLO, Maria de Fátima. Palavras e Imagens impressas: as publicações periódicas especializadas e sua contribuição para a pesquisa em arquitetura e urbanismo. 2016. Disponível em: <https://enanparq2016.files.wordpress.com/2016/09/s32-00-cappello-m-b-campello-m-f.pdf>. Acesso 10/09/2016.

CARDOSO DE MELLO, João Manuel; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. *In: SCHWARTZ*. Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

CARROLL, Virginia.; SCOTT-BROWN, Denise; VENTURI, Robert. Styling or “these houses are exactly the same. They just look different”. *In: Lotus International* 9. 1975. P. 162-171.

CASTRO, Jorge; SOUZA E SILVA, Sandra Monarcha. 2º Inquérito Nacional de Arquitetura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1981. Caderno Especial, p.1-6.

COLOMINA, Beatriz. Le Corbusier and photography. *In: Assemblage*, n.4, 1987, p. 6-23. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3171032>. Acesso em: 22/08/2011.

_____. L'Esprit nouveau: architecture and publicité. *In: COLOMINA*, Beatriz; OCKMAN, Joan (ed.). **Architectureproduction**. New York: Princeton Architectural press, 1988.

_____. Revistas underground da arquitetura radical. *In: SEGRE*, Roberto *et al.* (org.). **Arquitetura + arte + cidade: um debate internacional**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

_____. Mourning the Suburbs: Learning from Levittown. *In: Public Journal*. Issue 43: Suburbs. Toronto, 2011.

COLQUHOUN, Alan. Sign and substance: reflexions on Complexity, Las Vegas and Oberlin. *In: Oppositions Reader*, pp 176-187. Ed. HAYS, Michael. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Arquitetura brasileira nos anos 80: um fio de esperança. *In: AU. Arquitetura e urbanismo* (v.28). São Paulo, 1990.

CONDE, Luiz Paulo. Depoimento. *In: GUIMARAENS*. Ceça de et.al. (Orgs.). **Arquitetura Brasileira após Brasília/ Depoimentos**. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1978.

CORRÊA, Thomaz Souto. A era das revistas de consumo. *In: MARTINS*, Ana Luiza; DE LUCA, Tania Regina (org.). **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

COTRIM, Marcio. Há algo de excepcional... Uma compreensão alternativa da modernidade brasileira. Resenhas Online, São Paulo, ano 18, n. 206.04, Vitruvius, fev. 2019. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/18.206/7252>. Acesso em: 12/11/2019.

CUFF, Dana. Through the looking glass: seven New York architects and their people. *In: ELLIS*, Russell; CUFF, Dana. **Architects' people**. New York: Oxford University Press, 1989.

CZAJKOWSKI, Jorge. Tradição, modernidade, tendências. *In: CASTRO*, Jorge; SOUZA E SILVA, Sandra Monarcha. 2º Inquérito Nacional de Arquitetura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1981. Caderno Especial, p.3.

DIEZ, Fernando. Aprendendo de Las Vegas: la Estrategia de la Ilusión. *In: Summa +*. Buenos Aires, agosto 1998.

DUNHAM-JONES. Ellen. Seventy-Five Percent. *In: Sprawl and Spectacle*. Harvard Design Magazine, ed.12. Cambridge: Harvard University Graduate School of Design, 2000.

EDUARDO, Octavio da Costa. Pequena história comentada da pesquisa de mercado e opinião pública no Brasil: a etapa pioneira. *In: Revista da ESPM*, jan. 2003. Disponível em: https://arquivo.espm.edu.br/revista/Janeiro_2003/files/assets/common/downloads/publication.pdf. Acesso em: 01/01/2021

ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis. Pós-modernismo, arquitetura e tropicália. *In: Projeto*, n.65. São Paulo, jul.1984.

ESPERDY, Gabrielle. **Architecture and Popular Taste**. Disponível em: <https://placesjournal.org/article/future-archive-architecture-and-popular-taste>. Acesso em: 22/08/2016.

FAUSCH, Deborah. Can architecture be Ordinary? *In: Mas Context*. N.23, 2014. Disponível em: www.mascontext.com/issues/23-ordinary-fall-14/can-architecture-be-ordinary. Acesso em 27/5/2017.

_____. She said, He said: Denise Scott-Brown and Kenneth Frampton on popular taste. *In: Footprint*, v. 5, n. 1, p. 77-89, Delft, 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/288291348_She_Said_He_Said_Denise_Scott_Brown_and_Kenneth_Frampton_on_Popular_Taste. Acesso em: 03/03/2018.

_____. Ugly and ordinary. The representation of the everyday. *In: HARRIS, Steven; BERKE, Deborah. Architecture of the everyday*. New York: Princeton Architectural Press, 1997. Edição do Kindle.

FAYET, Carlos. Depoimento. *In: GUIMARAENS, Ceça de et.al. (Orgs.). Arquitetura Brasileira após Brasília/ Depoimentos*. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1978.

FONTENELE, Sabrina. A casa de vidro e sua moradora invisível. Sobre a residência projetada por Mies van der Rohe para Edith Farnsworth. *Projetos*, São Paulo, ano 17, n. 201.03, Vitruvius, set. 2017. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/17.201/6693>>. Acesso em 11/03/2021.

FRAMPTON, Kenneth. Questions of value: an interview with Kenneth Frampton. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. *In: Judging architectural value*. Harvard design magazine, v.4. Entrevista a William S. Saunders e Nancy Levinson.

_____. America 1960-1970: Notes on urban Images and Theory. *In: Casabella*, n.35, 1971.

GOLDHAGEN, Sarah Williams. Something to talk about. Modernism, Discourse, Style. *In: Journal of the Society of Architectural Historians*. 64. 144-167, 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25068142>. Acesso em: 13/11/2020.

GONÇALVES, Carla Augusto; BARROS, Luiz Antonio Recamán. AU revista arquitetura e urbanismo (1985-1999): projetos publicados. *Resumos*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: https://revistamdc.files.wordpress.com/2009/07/carlaaugustogoncalves_cicau.pdf. Acesso em: 01/08/2018.

GUEDES, Joaquim. Menor carisma. *In: CASTRO, Jorge; SOUZA E SILVA, Sandra Monarcha*. 2º Inquérito Nacional de Arquitetura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1981. Caderno Especial, p.2.

GUERRA, Abílio; RIBEIRO; Alessandro José Castroviejo. Casas brasileiras do século XX. *In: Arquitextos*, n.74, 2006. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335>. Acesso em 18/06/2018.

HABERMAS, Juergen. Arquitetura moderna e pós-moderna. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado. *In: Novos Estudos CEBRAP*, n.18, setembro de 1987, p.115-124.

HASKELL, Douglas. **Architecture and Popular Taste** [1958]. Disponível em: <https://placesjournal.org/article/future-archive-architecture-and-popular-taste>. Acesso em 22/08/2016.

HITCHCOCK, Henry-Russell. The Architecture of Bureaucracy and the Architecture of Genius, 1947. *In: Architectural Review* 101, no. 601, p. 3-6.

HUDNUT, Joseph. The post-modern house. *In: OCKMAN, Joan. Architecture culture 1943-1968: A documentary anthology*. New York: Rizzoli international publications, Inc., 2000.

JANJULIO, Maristela da silva. Arquitetura e consumo no pós-segunda guerra mundial: os paralelos Brasil – EUA. *In: Óculum ensaios* n 17. Disponível em: <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/4328>. Acesso em: 06/06/2020.

JARZOMBERK, Mark. “Good-life modernism” and beyond. The american house in the 1950s and 1960s: a commentary. *In: The Cornell journal of architecture*, New York, 1991. Disponível em: https://www.academia.edu/5039752/Good_Life_Modernism_and_Beyond_The_American_House_in_the_1950s_and_1960s_A_Commentary. Acesso em: 06/08/2020.

KAPP, Silke. Moradia e contradições do projeto moderno. *In: Interpretar Arquitetura*. Belo Horizonte. V.6. n.8, 2005.

KAPP, Silke; BALTAZAR, Ana Paula. Por uma outra história da arquitetura. *In: Arquitetura como exercício crítico e outros escritos sobre moradia, cidade, heteronomia*. 2010. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/01_biblioteca/arquivos/kapp_04_arquitetura_livre.pdf. Acesso em: 14/07/2018.

KAMITA, João Masao. The modern Brazilian house. *In: FORTY, Adrian; ANDREOTTI, Elisabetta. Brazil's Modern Architecture*. London: Phaidon, 2004.

KESLACY, Elizabeth. The alibi of style: reading classicism in Architectural Design magazine (1979-1982). *In: PATTEEUW, Véronique; SZACKA, Léa-Catherine. Mediated messages*. Periodical, exhibitions and shaping of Postmodern Architecture. London: Bloomsberry Publishing, 2018.

KIEFER, Matthew J. Suburbia and its discontents. Notes from the spawl debate. *In: Harvard Design Magazine*, n.19, 2003. Disponível em: http://archtech.arch.ntua.gr/forum/harvard-design-magazine/19_onplanning.pdf. Acesso em: 17/05/2017.

KOSTOF, Spiro. Foreword. *In: ELLIS, Russell; CUFF, Dana. Architects' people*. New York: Oxford University Press, 1989. p. ix-xix.

LEFÈBVRE, Henri. Preface. *In*: BOUDON, Philippe. **Lived-in Architecture**. Le Corbusier's Pessac Revisited. Cambridge: The MIT Press, 1972. Disponível em: <https://archive.org/details/livedinarchitect0000boud/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 11/02/2020.

LIFCHEZ, Raymond. Authors and architects. *In*: ELLIS, Russell; CUFF, Dana. **Architects' people**. New York: Oxford University Press, 1989. p. 196-212.

LOOS, Adolf. O princípio do revestimento. *In*: REGO, Renato Leão (org.). **A palavra arquitetônica**. São Paulo: Arte & Ciência, 1999. p.67-72

_____. Sobre um pobre homem rico. *In*: REGO, Renato Leão (org.). **A palavra arquitetônica**. São Paulo: Arte & Ciência, 1999. p.61-66

_____. Regras para quem constrói nas montanhas. *In*: REGO, Renato Leão (org.). **A palavra arquitetônica**. São Paulo: Arte & Ciência, 1999. p.73-74

_____. Ornamento e crime. *In*: **Ornamento e crime**. Lisboa: Cotovia, 2004.

LUCAS, Luis Henrique Haas. Arquitetura contemporânea no Brasil: da crise dos anos setenta ao presente promissor. *In*: **Arquitextos**, São Paulo, ano 09, n. 101.00, Vitruvius, out. 2008. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/99>. Acesso em: 10/06/2020.

MAGALHÃES, Sérgio. Depoimento. *In*: GUIMARAENS. Ceça de et.al. (Orgs.). **Arquitetura Brasileira após Brasília/** Depoimentos. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1978.

MAHFUZ, Edson. O mito da criatividade em arquitetura. *In*: **Archdaily**. 2013. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-143733/o-mito-da-criatividade-em-arquitetura-slash-edson-mahfuz>. Acesso em: 10/02/2021.

MARIOTTO, Fabio Luiz; PEREIRA-LEITE, Luiz Ricardo. O Empreendedor num Ambiente Turbulento: História da Construtora Adolpho Lindenberg no Período 1960-1980. *In*: 3Es 2005. Encontro de estudos em estratégia da ANPAD. 2005. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/admin/pdf/3es2005-414.pdf>. Acesso em: 20/01/2021.

McLEOD, Mary. Henri Lefebvre's critique of everyday life: an introduction. *In*: HARRIS, Steven; BERKE, Deborah. **Architecture of the everyday**. New York: Princeton Architectural Press, 1997. Edição do Kindle.

MELLENDEZ, Adilson. Na década que separa Sevilha de Orlândia, mudaram os arquitetos ou mudou a crítica? *In*: **Projeto**, São Paulo, n.251, p.134, 2001.

MONEO, Rafael. Sobre la noción de tipo. *In*: **El Croquis**, n. 20/64/98 – Rafael Moneo: 1967-2004, p. 584-606, 1978.

_____. Paradigmas fin de siglo. Los noventa , entre fragmentación y la compacidad. *In*: **Arquitectura Viva**, Madrid, n.66, Mayo-junio 1999.

OLIVEIRA, Ana Slade. As experiências eclético-acadêmicas de Lucio Costa - uma lacuna na história da arquitetura no Brasil. *In*: **Cadernos PROARQ**, n.21, dez. 2013.

ORTIZ, Renato. Reflexões sobre a pós-modernidade: o exemplo da arquitetura. Disponível em: http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/20/rbcs20_10.pdf. Acesso em: 25/9/2019.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. *In*: FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel, 1987.

PEREIRA, Miguel A. Sobre a formação profissional do arquiteto. *In*: **Projeto** (São Paulo), São Paulo, v. 42, 1982. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/sobre-a-formacao-profissional-do-arquiteto-por-miguel-a-pereira/>. Acesso em: 21/08/2021.

PERROTTA-BOSCH, Francesco. O junkspace do sagrado. *In*: **Serrote** n 18. Nov. 2014. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2015/01/o-junkspace-do-sagrado/#>. Acesso em: 12/10/2019.

_____. O edifício maldito. *In*: **Piauí**. 2017. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-edificio-maldito/>. Acesso em: 12/10/2019.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Lugares ideais para viver. As revistas de arquitetura e a cultura de morar no final do século 20 no Brasil. **Arquitextos**, São Paulo, ano 21, n. 242.03, Vitruvius, jul. 2020. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.242/7810>. Acesso em: 10/08/2020.

_____. Casa, substantivo feminino: representação do espaço arquitetônico em Casa e Jardim e Casa Claudia, na era das grandes revistas. **Pós – revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP**. V.18, 2011a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43749>. Acesso em: 16/04/2019.

RAITH, Frank-Berthold. Everyday architecture – in what style should we build? *In*: GERRIT, Confurius (ed.). **The everyday**. Berlin: Daidalos, p.7-16, 2000.

RHEINGANTZ, Paulo Afonso. Por que hipótese em teses não hipotético-dedutivas. *In*: **Arquitextos**, São Paulo, ano 17, n. 194.06, Vitruvius, jul. 2016. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.194/6128>. Acesso em 12/04/2021.

RÊGO, Flavio Marinho. Depoimento. *In*: GUIMARAENS. Ceça de et.al. (Orgs.). **Arquitetura Brasileira após Brasília/** Depoimentos. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1978.

RIBEIRO, Renata Maria; OSÓRIO, Elizabeth Débora; BUSCIOLI, Roberson da Rocha. Residência secundária e moradia: estudo do bairro Beira em Rosana-SP. *In: Revista Nacional de gerenciamento de cidades*, n.10, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/273493170_RESIDENCIA_SECUNDARIA_E_MORADIA_ESTUDO_DO_BAIRRO_BEIRA_RIO_EM_ROSANA-SP/citation/download. Acesso em: 27/07/2020.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. O Eclétismo e seus Contemporâneos na Arquitetura do Rio de Janeiro. *In: Guia da Arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Morar brasileiro**. Impressões e nexos atuais da casa e do espaço doméstico. *In: Arqtextos*, São Paulo, ano 15, n. 169.01, 2014. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/15.169/5220. Acesso em 22/07/2016.

SÁ, Luiz Carlos. Rock rural: origens, estrada e destinos. *In: Revista USP*, n. 87, 2010.

SANTOS, Denise Mônaco dos. Atrás dos muros. Considerações sobre o fenômeno condomínios fechados no Brasil. *In: Cidades – comunidades e territórios*. N.6, jun.2013.

SERAPIÃO, Fernando. Maisons fin-de-siècle. *In: Projeto Design* (São Paulo), São Paulo, v.295, 2004. Disponível em: <https://arcoweb.com.br/projetodesign/artigos/artigo-maison-fin-de-siecle-01-09-2004>. Acesso em: 20/06/2016.

SCOTT BROWN, Denise. Learning from Pop. *In: HAYS, Michael (ed.). Architecture Theory Since 1968*. New York: MIT Press, 2000.

_____. Everyday. *In: WINGARDH, Gert; WAERN, Rasmus (ed.). Crucial Words: Conditions for Contemporary Architecture*. Boston: Birkhäuser, 2008.

_____. Invention and Tradition. *In: Mas Context*, n.13. Spring 2012. Disponível em: www.mascontext.com/issues/13-ownership-spring-12/invention-and-tradition. Acesso em 15/4/2017.

SEGAWA, Hugo Massaki. Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão. *In: Projeto* (São Paulo), São Paulo, v. 138, p. 34-39, 1991.

_____. Arquitetos peregrinos, nômades e migrantes. *In: SEGAWA, Hugo; SANTOS, Cecília Rodrigues; ZEIN, Ruth Verde. Arquiteturas no Brasil/ anos 80*. São Paulo: Projeto, 1988.

SILVA, Gislene. O imaginário rural do leitor urbano: o sonho mítico da casa no campo. *In: Brazilian journalism research*. V.5, 2009. Disponível em: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/200>. Acesso em: 14/04/2021.

SOMOL, Robert; WHITING, Sarah. Notas sobre o efeito Doppler e outros estados de espírito do modernismo. *In: SYKES, Krista [org.]. O campo ampliado da arquitetura*. Antologia teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SONG, Steven; STAMP, Jimmy. **Learning from “Learning from”** – On Robert Venturi and Denise Scott Brown and the recent Yale Symposium on their Works and Writings. Disponível em: <http://archineect.com/features/article/96145/learning-from-learning-from-i-on-robert-venturi-and-denise-scott-brown-and-the-recent-yale-symposium-on-their-works-and-writings>. Acesso em 30/4/2017.

SONG, Steven. **Shifting paradigms Part 1**. Renovating the decorated shed. 2008. Disponível em: <http://archineect.com/features/article/75250>. Acesso em: 4/6/2017.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de; RIBEIRO, Otávio Leonídio. Arquitetura como constructo de mídias: notas sobre o circuito cultural da disciplina, das vanguardas à contemporaneidade. *In: arq.Urb*. n 12, p. 57-77. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/282>. Acesso em: 5/10/2019.

SPADONI, Francisco. **Dependência e resistência**: transição na arquitetura brasileira nos anos de 1970 e 1980, n.102, ano 9, 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/09.102/91>. Acesso em 15/04/2019.

STIEBER, Nancy. Architecture between disciplines. *In: Journal of the society of Architectural historians*. Vol. 62, N.2, p. 176-177. University of California Press, 2003. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3592475>. Acesso em 16/07/2018.

_____. Microhistory of the modern city. Urban space, its use and representation. *In: Journal of the Society of Architectural Historians*, Sep., 1999, Vol. 58, No. 3, Architectural History 1999/2000 (Sep., 1999), p. 382-391. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/991532.pdf>. Acesso em 10/05/2018.

SUMMERSON, John. Bread and butter and architecture, 1942. *In: Horizon*. A review of literature and art VI (34), p.233-243. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/401329095/bread-and-butter-and-architecture-john-summerson-pdf>. Acesso em 15/10/2018.

TAFURI, Manfredo. L' Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language. *In: Oppositions*. Cambridge (EUA): The MIT Press, n. 3, maio, 1974.

TAHL, Kaminer. Framing Colomina. *In: Footprint*. N.3. p.129-138. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/298694368_Framing_Colomina. Acesso em 21/10/2017.

TILL, Jeremy. The urban miniature. *In: The Urban Scene and the History of the Future*. London: ACSA, 1994.

_____. Angels with dirty faces. *In: Scroope* No.7. Cambridge: University of Cambridge, 1995.

TULIK, Olga. Residências secundárias – As fontes estatísticas e a questão conceitual. *In: Revista Turismo em Análise*, v. 6, n. 2, p. 26-34, 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rta/article/view/63185>. Acesso em: 27/07/ 2020.

UPTON, Dell. Architecture in everyday life. *In: New literary history*, vol.33, N.4, p. 707-723. Johns Hopkins University Press, 2002. Disponível em: <http://jstor.org/stable/20057752>. Acesso em 16/07/2018.

_____. The power of things: Recent studies in American vernacular architecture. *In: American Quaterly*, v. 35, n. 3, p. 262-279, 1983. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2712651>. Acesso em: 05/11/2018.

VÁSQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. **Os tratados do século XX**: edições especiais. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/222/198>. Acesso em 20/11/2019.

_____. Sobre a erudição (parte 3/4). As histórias da arquitetura moderna, dos anos 1960-1970. *In: Arqtextos*, São Paulo, ano 16, n. 184.07, Vitruvius, set. 2015. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/16.184/5746>. Acesso em: 20/11/2019.

_____. Sobre a erudição (parte 4/4). As histórias sobre a arquitetura moderna sem erudição, 1980-2010. *Arqtextos*, São Paulo, ano 16, n. 185.00, Vitruvius, out. 2015 *In: Arqtextos*, São Paulo, Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/16.185/5770>. Acesso em: 20/11/2019.

VIVANCO, Eduardo. Must they mean what they say?. *In: Design Issues*, n.26, p. 83-91, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20749963>. Acesso em: 29/10/2020.

WHYTE, William. How do buildings mean. Some issues of interpretation in the history of architecture. *In: History and theory*, Oxford, v. 45, n. 2, p. 153-177, May 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3874104>. Acesso em: 27/06/2020.

WIGLEY, Mark. Towards a History of quantity. *In: Doing (almost) Nothing*, vol. 2. 2005. Republicação em 2015. Disponível em: <http://volumeproject.org/volume-2-mark-wigley-towards-a-history-of-quantity>. Acesso em 10/04/2017.

WISSENBACH, Vicente. Editorial. **Projeto**, n.4, jul/ago 1977.

ZEIN, Ruth Verde. O futuro do passado ou as tendências atuais. *In: GUERRA, Abílio (org.). Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira* parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

_____. Os pensamentos, as críticas, os sonhos e as reivindicações dos arquitetos brasileiros. *In: Projeto* (São Paulo), São Paulo, v. 42, p. 52-62, 1982.

_____. Nos últimos anos, surgem os novos caminhos e tendências. *In: Projeto* (São Paulo), São Paulo, v. 53, p. 86-126, 1983a.

_____. As tendências e as discussões do pós-Brasília. *In: Projeto* (São Paulo), São Paulo, v. 53, p. 75-85, 1983b.

_____. Residências brasileiras, depois do laboratório. *In: Projeto* (São Paulo), São Paulo, v. 73, p. 49-52, 1985a.

_____. Acerca da arquitetura mineira (em muitas fotos e alguns breves discursos). *In: Projeto* (São Paulo), São Paulo, v. 81, p. 100-118, 1985b.

_____. Breve introdução à Arquitetura da Escola Paulista Brutalista. *In: Arqtextos*, n.69, 2006. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/06.069/375>. Acesso em 24/04/2020.

_____. A década ausente. É preciso reconhecer a arquitetura brasileira dos anos 1960-70. *In: Arqtextos*, n.76, 2006. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/07.076/318>. Acesso em 17/03/2020.

_____. Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). *In: Arqtextos*, n.84, 2007. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/07.084/243>. Acesso em 17/03/2020.

_____. Sincronizando os relógios modernos. *In: Summa+*, n.145, 2009. Disponível em: http://www.revistasummamas.com.ar/pt/revista_pdf/145/12#visor. Acesso em: 28/11/2020.

_____. O futuro do passado ou as tendências atuais. *In: GUERRA, Abílio (org.). Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*. V.1. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

_____. O vazio significativo do cânon. **VIRUS**, São Carlos, n. 20, 2020. [online]. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=4&item=1&lang=pt>. Acesso em: 24/11/2020.

VON MOOS, Stanislaus. Sobre Venturi, Scott-Brown & Associates: quadros vivos. Trad. Carlos Eduardo Comas. *In: ARQTEXTO* 14. Disponível em: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/07_Stanislaus%20von%20Moos_Quadros%20vivos.pdf. Acesso em: 15/11/2017.

DISSERTAÇÕES E TESES:

ARAÚJO, Fanny Schroeder de Freitas. **Telésforo Cristófani (1929-2002)**, contribuições à arquitetura paulista. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

BANKS, Raphaela. **Superfícies das arquiteturas no Brasil**. Um estudo dos materiais através da revista Projeto. 1977-1996. 2015. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo). Programa de pós-Graduação em arquitetura e urbanismo, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

BRAGAIA, Flavio Antonio D'Ugo. **Arquitetura brasileira da redemocratização ao plano real**: revisão crítica do discurso a partir de projetos e artigos publicados na revista Projeto e Arquitetura e Urbanismo entre 1985 e 1990. 2019. Dissertação (Mestrado em arquitetura) – Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e urbanismo da Unicamp, Campinas, 2019. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/334517>. Acesso em: 02/11/2019.

BENTES, Dely Soares. **Arquitetura prêt-à-porter**: casas de primeira ocupação na Barra da Tijuca - 1997-2005. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo). Programa de pós-Graduação em arquitetura (PROARQ), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

COTRIM, Marcio. **Construir a casa paulista**: O discurso e a obra de Vilanova Artigas entre 1967 e 1985. Tese (Doutorado) – ETSAB-UPC. Barcelona, 2007.

DIEZ, Fernando. **Crise de autenticidade, mudanças na produção da arquitetura Argentina 1990-2002**. Tese (Doutorado em arquitetura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura. 2005

GOMES, Eurico Micael Lisboa. **A casa Vanna Venturi**, ou a importância do significado no objeto arquitectónico. 2011. Dissertação (Mestrado integrado em arquitectura). Departamento de arquitectura – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, 2011. Disponível em: https://issuu.com/euricogomes/docs/a_casa_vanna_venturi__eurico_gomes. Acesso em: 16/06/2017.

MACHADO, Paula Merlino. **Casa e Jardim**: a revista e a divulgação do ideário moderno na década de 1950. Dissertação (Mestrado em arquitetura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Arquitetura. PROARQ. 2007.

MOTA, Nelson. **An archaeology of the ordinary**. Rethinking the architecture of dwelling from CIAM to Siza. Tese (Doutorado). Delft University of technology. Delft. 2014.

NERY, Juliana Cardoso. **Falas e ecos na formação da arquitetura moderna no Brasil**. Tese (Doutorado). Universidade federal da Bahia. 2013.

PEIXOTO, Elane Ribeiro. **Arquitetura na revista Projeto (1980-1995)**: identidade, memória e não-lugares. Tese (Doutorado em arquitetura). Faculdade de Arquitetura. Universidade de São Paulo. 2005.

PETROSINO, Maurício Miguel. **João Batista Villanova Artigas – residências unifamiliares**: a produção arquitetônica de 1937 a 1981. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura. Universidade de São Paulo. 2009.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. **Casas de Sonho**: A cultura de morar no Brasil nas páginas de Casa e Jardim, Casa Cláudia e Arquitetura & Construção. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2011b.

RESENDE, Victor Henrique de. **Rock brasileiro e romantismo contracultural no Brasil**: campo, cidade, música e modernidade nos anos 1970. Tese (Doutorado em música) – Escola de música - UFMG, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-B5EPFS/1/tese_romantismo_contracultural_e_rock_brasileiro_victor_resende.pdf. Acesso em: 14/4/2021.

RIBEIRO, Ana Amélia de Paula Moura. **Linguagens da modernidade**: arquitetura residencial na década de 1920. Tese (Doutorado em arquitetura e urbanismo) – Faculdade de arquitetura e urbanismo, UNB, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/36138>. Acesso em: 11/10/2020.

ROSATTI, Camila Gui. **Casas burguesas e arquitetos modernos**: condições sociais de reprodução da arquitetura paulista. 2016. Tese (Doutorado em sociologia). Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. **O design pop no Brasil dos anos 1970**: domesticidades e relações de gênero na revista Casa & Jardim. Tese (Doutorado em arquitetura). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

SEGNINI JR, Francisco. **A prática profissional do arquiteto em discussão**. Tese (Doutorado em arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SOUZA, Jacqueline Adriana Diorio de. **A prática profissional do arquiteto no Brasil**. O debate em revistas especializadas (1962-1996). Dissertação (mestrado) – Instituto de arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo, 2013.

SPADONI, Francisco. **A transição do Moderno**: Arquitetura Brasileira nos anos 1970. Tese (Doutorado em arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da escola paulista**. 1953-1973. Tese (Doutorado em arquitetura). Programa de Pós-graduação em arquitetura – Universidade federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

_____. **Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha**. Dissertação (mestrado em arquitetura). Programa de Pós-graduação em arquitetura – Universidade federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2000.

PERIÓDICOS:

CASA & JARDIM. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora FC S.A., 1977-1992. Mensal.

ANER: História revista. Associação Nacional dos editores de revistas 25 anos (1986-2011). São Paulo, ANER, 2011.

ANUÁRIO BRASILEIRO DE MÍDIA. São Paulo: Publinform, 1977/78 – 1991/1992. anual.

MATÉRIAS PUBLICADAS NA REVISTA CASA & JARDIM:

ALBUQUERQUE, João Lucílio de. O que você precisa saber para construir uma casa. **Casa & Jardim**, v. 296. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora FC, 1979.

JULIANO, Miguel. A casa. **Casa & Jardim**, v. 287. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora FC, 1978.

PAIVA, Arnaldo Conceição. Uma casa para a família “X”. **Casa & Jardim**, v. 291. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora FC, 1979.

PUGLIESI, Maria Helena. Greenhouse: visual transparente e acolhedor. **Casa & Jardim**, v. 416. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora FC, 1989.

_____. Jardins ingleses: Arquitetura refletida na paisagem. **Casa & Jardim**, v. 452. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora FC, 1992.

ROCHA, Cleber Vieira da. Solução simples para viver melhor. **Casa & Jardim**, v. 288. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora FC, 1979.

SAMILLA, Olga Regina; ZYBERBERG, Renée. Piscinas: a pedida quente para o Verão. *In*: **Casa & Jardim**. v.308. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora FC, 1980.

PALESTRAS GRAVADAS:

EISENMAN, Peter. Project or Practice? *In*: Architecture Fall 2011 Lecture Series. Syracuse University, 2011a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TnyJRYuhHU>. Acesso em: 25/04/2017.

ENTREVISTAS:

BARRICATTI, Gilberto; SAMILLA, Olga Regina. **Entrevista** (jun. 2018). Entrevistadora: Dely Bentes. São Paulo, 2019. 5 arquivos .wav (3h19min57s). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta tese.

CONDE, Luiz Paulo. **Luiz Paulo Conde, reflexões na prática** (mar. 1993). Entrevistadora: Margareth Romão Pereira; Revisão e adaptação Ruth Verde Zein. São Paulo: Revista Projeto, ed. 161 Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/entrevista-luiz-paulo-conde-reflexoes-na-pratica/>. Acesso em: 17/08/2021.

EISENMAN, Peter. **Peter Eisenman**. What makes great architecture (out.2011). Entrevistador: Austin Williams (NBS) Disponível em: <https://www.thenbs.com/knowledge/peter-eisenman-what-makes-great-architecture>. Acesso em: 25/04/2017.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise. **Entrevista** (dez.2001). Entrevistador: Charlie Rose. Disponível em: <https://charlierose.com/videos/6384?autoplay=true>. Acesso em: 25/04/2017.

SCOTT BROWN, Denise. Entrevista (out.2013). Entrevistador: Enrique Walker. *In*: WALKER, Enrique. **The Ordinary**: Recordings. New York: Columbia Books on Architecture and the City, 2018.

A

APÊNDICE – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA

Entrevista realizada em São Paulo, no dia 4 de junho de 2018.

Entrevistados:

Gilberto Barricatti – diretor comercial da revista Casa & Jardim entre 1965 e 1998.

Olga Samilla – redatora e chefe de redação da revista Casa & Jardim entre 1978 e 1991.

Tempo de Gravação total: 3h19min57s, dividido entre os seguintes arquivos digitais:

ENTREVISTA1.wav (0:03:09)

ENTREVISTA2.wav (1:19:46)

ENTREVISTA3.wav (1:40:08)

ENTREVISTA4.wav (0:13:59)

ENTREVISTA5.wav (0:02:55)

Então, como eu dizia[...] como referência histórica isso é importante porque a revista “Casa & Jardim”, você sabe, era da Editora Monumento, e era distribuída pela Fernando Chinaglia e a Efecê nada mais era que a editora pertencente ao Grupo Chinaglia. E nós, aqui em São Paulo, resolvemos sugerir ao Alexandre (que era o presidente na época) o lançamento de uma revista na área de decoração. Por quê? Porque só existia a “Casa & Jardim”, nos moldes antigos, era uma revista no tamanho menor, era impressa quase em papel jornal, toda em preto e branco. Ou seja, tudo que uma revista de decoração, que precisa de cores, deveria ter, ela não tinha. E a distribuição era feita pela Chinaglia, mas a revista não tinha força editorial para crescer [...] e eles deviam para a própria Chinaglia, que era a distribuidora, algum momento tava devendo, lá, para eles, e tal, e aí nós resolvemos lançar um ensaio de decoração, só que o nome da revista era Ambiente, ia lançar a revista com o nome Ambiente. Já era num tamanho como esse, essa que você vê aqui. Maior que o atual da Casa & Jardim [...] e já com todos os contatos na área de arquitetura e decoração, muita informação, muita foto, pronta pra ser lançada... quando o dono da Editora Monumento, o dono da Casa & Jardim falou com o Domênico Leta, que era o diretor geral da distribuidora: “olha, Domênico, não tem jeito, nós vamos mesmo parar a revista, e tal...”. Aí, o Domênico falou com o Alexandre e o Alexandre chamou a mim e ao Ronaldo. O Ronaldo era superintendente e eu era o diretor, e nós fomos primeiro conversar com o Alexandre, e o Alexandre falou: “Olha, surgiu essa ideia. Nós estamos com a revista pronta para ser lançada com o nome Ambiente”. Íamos começar o trabalho nas agências de propaganda, que era o meu segmento, que ia fazer todo esse trabalho, e [...] poxa, maravilha! Falei: “e como é que vai ser o pagamento?” Ele falou: “Isso não tem problema, porque é do mesmo grupo [...] a dívida que existe lá, da Editora Monumento, claro que a distribuidora quer receber, mas à medida que a gente faz um produto bem feito que dê lucro pra distribuidora, eu combinei com o Domênico que inicialmente vai descontar, e a gente paga com o lucro e ponto. Não vai tirar dinheiro do nosso caixa, de nada. Eu falei: “poxa, eu acho isso maravilhoso.”. O Ronaldo idem,

falou, “não, isso é... temos que fazer!”. E aí nós pegamos tudo que tínhamos pronto na Ambiente, e escrevemos em cima: “Casa & Jardim”. Por isso que eu disse que isso é histórico e é importante, porque nós tínhamos pronto esse projeto que, pra Brasil, era um negócio totalmente diferente, em termos de tamanho, de papel, de qualidade.

[FIM DA ENTREVISTA 1.WAV]

Eu tava dizendo que eu sempre via projeto voltado para o próprio profissional. Uma revista de arquitetura feita por arquitetos. Nós tentamos fazer isso com a revista Arquitetura, você lembra disso? *Sim, lembro, lembro*. Lançamos uma revista chamada Arquitetura¹, dirigida para os profissionais. Fizemos alguns acordos com sindicatos, com, enfim, para conseguir [inaudível 00:36/00:40]. Era o Júlio Moreno (um dos, um dos). E era uma revista poderosa... essa, a Arquitetura. *Mas ela durou quanto?* Durou pouco tempo, durou, acho que doze edições, era bimestral... durou uns dois anos, eu diria. *Em que época foi isso?* Isso foi, nós estávamos já... bom, eu sei que lançou em 78, nós mudamos em 72, 79. Você ainda foi para Brasília. *Não, eu cheguei uma semana depois!* Você foi no final de 79. *Eu fui no final de 78.* De 78! *É!* Nós mudamos em novembro de 78 pra Brasília. *Eu cheguei em dezembro de 78, e eu fui registrada só em fevereiro.* Então, no lançamento, você já estava. *Eu já estava.*

Quando vocês lançaram esse título voltado para arquitetos, o que vocês, como editores, como pessoas desse meio da revista, e não do meio de arquitetura, acreditavam que seria essa diferença entre uma revista e a outra?

Duas coisas: Primeira coisa, nós entendíamos que fazer uma revista de arquitetura de alto nível dirigida a os profissionais... o editorial teria que tá dirigindo e sendo correto para falar com o profissional, e por outro lado, atingindo o consumidor final de alto poder aquisitivo. Do ponto de vista comercial, nós fecharíamos todas as possibilidades, ou seja, de pacote, porque nós iríamos vender um anúncio para a Casa & Jardim para a Tinta Sherwin Williams ela poderia tá usando uma linguagem do anúncio da Casa & Jardim e outra para a profissional mas estaríamos fazendo um trabalho só para um mercado único, praticamente, né... tinha coisas distintas, mas desse mercado de alto consumo facilitaria muito, porque no nosso caso, a editora Abril tinha pacote por quanto era segmento na revista e nós, não. Então a arquitetura tinha um aspecto comercial e um aspecto editorial. Quando nós fomos fazendo de arquiteto para arquiteto, mas trabalhando com arquitetos na Casa & Jardim, nós já tínhamos um início de colheita de material para depois a gente fazer crescer. Claro que a arquitetura começou também abranger projetos de muito mais força, como os institucionais, os comerciais etc. Então, nós podíamos oferecer aqui, digamos, do ponto de vista do anunciante, o grande mercado, o mercado de alto consumo, e aqui um mercado específico de mais escolha, e tal, que era o consumidor final de Casa & Jardim, mais ou menos isso.

Mas nessa revista Arquitetura tinha algum arquiteto que trabalhasse nela?

O que nós tínhamos era um conselho de arquitetos que participavam. [Sim, tinha uma

¹ Trata-se da revista CJ Arquitetura que lançada em 1977, durou apenas até 1978.

curadoria, que a cada edição dessa revista Arquitetura tinha um tema ou vários temas e existia uma curadoria de um corpo de arquitetos. Eu não acompanhava muito porque eu só via o produto final.] Inclusive, nós tínhamos reuniões constantes aqui em São Paulo, isso me lembro bem, no Patrimônio Histórico. [Então, a revista do Patrimônio Histórico é dessa idade, nós fizemos uma revista da arquitetura focada especificamente em Patrimônio Histórico.]

Diante dessa minha curiosidade sobre esse lado que não é o lado da arquitetura voltado para arquitetos, mas que ele acaba[...] é um ciclo, né, porque ele acaba voltando, assim, pra gente principalmente nesse tipo de projeto. Claro que eu acho que os projetos institucionais e os grandes projetos têm uma lógica diferente e funcionam de uma forma diferente mesmo no campo da arquitetura. Só que no projeto residencial tem o cliente, aí o cliente pega a revista na banca e vê a referência...

[E o cliente tem sonhos e tem desejos... você tem que administrar tudo isso].

Exatamente! Tem isso tudo que acontece, né. Então, a minha curiosidade partiu daí, de olhar a revista Casa & Jardim... ah! Tem uma coisa que eu vou contar para vocês: quando entrei na faculdade, e isso não sou só eu, não... várias pessoas. Quando a gente entra na faculdade de arquitetura, a gente começa a receber uns inputs, uma lavagem cerebral dos professores de projeto, e tal. E aí eles falavam assim: “sabe aquelas revistas, Casa Cláudia, Casa & Jardim? Nunca mais abram. Nunca mais abram essas revistas nem fale nesse assunto”. Agora eu sou professora na PUC numa disciplina de projeto. Tenho outros colegas professores lá... três semanas que um colega falou: “Ah, mas esse jeito que você tá falando, parece que você tá falando que é Casa & Jardim.”

Então, isso é uma coisa que eu sempre fiquei na cabeça, porque antes de ir pra academia e de ir da aula, eu trabalhei em escritório, e trabalhei em escritório fazendo projeto residencial e eu sabia como era. E eu ficava no escritório pensando: “A formação que nós arquitetos temos é muito doida, porque a gente recebe uma formação como arquiteto na escola de arquitetura onde a gente simplesmente não se abre a nenhum tipo de diálogo. Na verdade, o arquiteto é preparado para ter sua verdade, “é assim, não importa. Se você quer algo diferente é porque você é doido, não entende...” eu sempre questioneei muito isso. Meu trabalho vem dessa curiosidade de entender. Agora, eu não sei onde vou chegar... eu até sei onde vou chegar, eu consigo identificar, assim, nesses anos que eu olhei a revista eu consegui identificar mudanças, eu consigo identificar que inicialmente nos primeiros anos (da minha análise, que começa em 77) eu acho que os projetos publicados são projetos mais parecidos com o que seria a arquitetura corrente (são percepções minhas que eu ainda não consigo comprovar, né. Que eu queria ouvir de vocês isso). Acho que a partir de 84, 85 começa a ter uma diferença, assim, na maneira de publicar os projetos, o tipo de projetos que são publicados, e eu acho que 88 é uma mudança muito importante (isso, a minha percepção, olhando, aqui a revista, olhando os exemplares). Eu não sei se eu expliquei pra vocês, eu vou dar um pause aqui, tá. [mensagem cortada]

[Resposta da Olga Samilla] – Falando disso que ela tá colocando aqui, uma das primeiras

questões, nesse começo de Casa & Jardim, em 1977, 78, 79... nós tínhamos uma questão técnica da revista que eram os fotolitos, que fotolito é um troço caro pra caramba e a gente tentava minimizar custos. Então nós tínhamos uma parte da revista que era preta e branca. Essa parte da revista era destinada aos projetos de arquitetura que funcionavam muito bem em pb. Ficava mais no final, era uma coisa com mais texto, algo relacionado ao projeto, então a gente corria atrás desses projetos... a gente ligava pros arquitetos, os arquitetos ligavam pra gente, alguém dava dica. Por exemplo: o projeto é bom? O projeto é bom! Mas a decoração não dava pra fotografar porque era feia, ou porque não tinha, ou porque o dinheiro tinha acabado no final do projeto e o cara não teve dinheiro pra botar um sofá. Isso era normal, absolutamente normal. Especialmente quando a gente buscava projetos poderosos, projetos bacanudos, projetos de encher os olhos. Nós não buscávamos, na verdade, nenhum tipo de referencial de obras, de escolas, de estilos... a gente procurava sempre, editorialmente falando, projetos, seja de arquitetura, seja de decoração, projetos que fossem impactantes. Que resultassem impactantes nas páginas de revistas.

[Só completando o que você falou de fotolitos. Quando você imprime numa cor só, é um custo, quando você imprime a quatro cores, é outro. Fazer em fotolitos filmes em quatro cores, a máquina de impressão imprimia uma, depois outra, depois outra, depois outra! E máquinas de duas cores você tinha que imprimir as duas, trazer pro início pra imprimir de novo as outras duas. Era um processo meio maluco e o custo muito alto. E também complementando o que você falou, essa ideia de fazer os projetos acabou gerando um filhote pra Casa & Jardim, chamando Projetos & Fachadas.]

Então, assim, nós buscávamos os projetos que chamassem atenção e tivessem soluções bacanas. De repente, acontecia de ter um projeto mais, vamos dizer assim, mais simples e humilde, mas que tinha soluções legais. E a gente tinha o olhar de experiência, de bater o olho e dizer: que projeto bacana, olha que projeto bem feito, olha que projeto bem desenhado, olha que projeto bem bolado... o terreno difícil e o cara conseguiu uma solução. Então, assim, nós não estávamos à procura disso e daquilo quando nós falávamos em arquitetura e muitas vezes a gente batia o olho em alguma casa que já tinha sido executada, de um projeto de arquitetura bacana, que a decoração tava pobre, e a gente acabava jogando nas páginas em pb. Basicamente isso que acabava definindo a linha do que a gente buscava.

Vocês tinham contatos?

Nós tínhamos contato com os arquitetos, com os decoradores, então a gente ligava... . Por exemplo, vamos supor, acontecia de ter uma pauta: Queremos casas com um jardim central. “Opa! Essa vai ser a pauta do mês: casas com jardim central. A gente passava a mão no telefone e ligava pra arquitetos e paisagistas com os quais tínhamos mais contato, sei lá... dez, doze arquitetos, dez, doze paisagistas, e falávamos: Olha, estamos precisando de um projeto legal. “Olha, eu não tenho, mas o meu vizinho aqui do prédio tem, olha o meu amigo tem, etc”.

E quem era? Você lembra dessas fontes ou jornalista não pode revelar suas fontes?

(Risos)

Não... era uma agenda de A a Z que a gente batia na agenda, mandava ver, ligava... ou então ao contrário (acontecía muito). De repente, aparecia alguém pedindo para sair (na revista). Alguns, nós lançamos... alguns. Eles chegavam, ligavam e diziam: Olha, eu tô com um projeto, aqui, de uma casa, que eu usei e fiz cinco desníveis de um terreno...”, “Que bacana! Traz aqui pra gente ver, ou a gente vai no teu escritório.”. A gente ia no escritório do cara, aí via o projeto dos cinco desníveis, acabava escolhendo um banheiro, de repente. Então, sabe, era uma via de mão dupla: a gente ligava e procurava, e os arquitetos e decoradores e paisagistas ligavam oferecendo, e a gente ia atrás... era basicamente a gente. Nós não tínhamos conselho de arquitetos.

[Não, nós tínhamos palpites, que eram amigos que a gente conversava.].

E tinha os arquitetos e profissionais que a gente já sabia, de gabarito. Por exemplo: Jorge Zalsupin era bater a mão no telefone e falar direto com ele. Os designers importantes, os decoradores com quem a gente tinha um super contato que, de repente, se a gente tivesse alguma dúvida, batia a mão no telefone e perguntava. Uma delas era Sandra Mendes da Rocha, que ajudava nas cartas de leitor... então ela vinha uma vez a cada dois meses, e de repente a gente tava com um monte de projetos parados na mesa. “Sandra, vem cá, dá uma olhada... esse aqui a gente tá achando que é um projeto legal, mas tem uma coisa esquisita”. “Ah, não, olha, o desenho tá errado, o ponto de fuga tá errado”. Então, ela dava esse tipo de palpite porque com o conhecimento que a gente tinha, acumulava, se batia hoje e falava “Caraca... essa coisa tá torta”.

Agora, por exemplo, esse material aqui era produzido por vocês ou, por exemplo, esse projeto aqui que... não sei de quem é, a gente pode dar uma olhada aqui... é...

Eu acho que nós tínhamos coisas bem variadas. Então tinha, por exemplo, o profissional, que chegava com as fotos prontas. Paulo Bastos, por exemplo, tinha fotos prontas, porque provavelmente isso aqui era a casa de algum “figurão”... e o que acontecia com os arquitetos? Eu não sei se no Rio é assim também, acho que no Rio também é assim... o profissional termina o projeto. No dia que ele termina, ele fotografa tudo com fotógrafo profissional, faz milhares de fotos e depois ele nunca mais entra e nunca fala de quem é o projeto. Eu acho que nesse caso o Paulo Bastos deve ter fotografado e nos forneceu fotos, tanto que as fotos, você vê, ele deve ter vindo com umas quinhentas fotos, a gente escolheu apenas essas para poder ilustrar o projeto, porque provavelmente as outras não tinham qualidade.

Então eram todos dele? Vocês não produziam nenhum desenho?

Todos originais. Nós não produzíamos nada, desenho nenhum. Todos os desenhos os arquitetos nos entregavam. Eles sempre nos entregavam em vegetal, e aí, do vegetal, a gente organizava e mandava pro departamento de arte.

Por exemplo, esse projeto especificamente, que a gente por acaso está olhando, esse aqui é um projeto que estaria na Revista Projeto?

Sim, provavelmente deve ter ido, inclusive, para a Revista Projeto.

Esse não estaria na revista Projeto?

A não ser que ele tivesse uma solução especial.

A não ser que ele fosse, assim, um projeto do Severiano Porto, aquele arquiteto que vem do Norte(...) [feito com telha] Mas ele estaria aqui, então, assim, qual o critério? Na mesma edição você...

Nós tentávamos oferecer um leque o mais aberto possível. Então, nós estamos oferecendo um projeto poderoso... [E volta o problema do público-alvo, o problema do consumidor. Na verdade, me lembro bem, eu não fazia parte, eu assumi depois que o Ronaldo saiu, eu assumi em 93. Mas, eu lembro de como os objetivos em termos de público consumidor, eu tinha que vender a esse público consumidor, então, a necessidade de **(inaudível: 20:20 áudio 3)** projeto é exatamente por isso, porque nós dávamos tiro com o mesmo tema que era fazer a arquitetura e a decoração, mas em várias direções. Uma mesma edição tinha que ser eclética. Não tínhamos como fazer só projetos pequenos, ou só projetos grandes. Nós escolhíamos um leque mais aberto possível, que era exatamente para abranger... **(inaudível 20:49 áudio 3)** de alguém que tivesse o interesse e folheasse a revista na banca, ia achar alguma coisa que poderia levá-la a comprar aquele exemplar. [Qualquer leitor ia encontrar alguma coisa que servisse pra ele!] Então, isso também é o outro lado, porque como falei lá no começo para você, o problema de uma editora de revistas é conseguir fazer um bom departamento de assinaturas. Então, existia uma diferença em termos de circulação entre, por exemplo, Casa & Jardim e Casa Cláudia, que eram as revistas líderes do segmento. Qual diferença? Casa & Jardim tinha muito mais força em banca do que a Casa Cláudia. A Casa Cláudia era mais de assinaturas. Isso, do ponto de vista comercial, propiciava você dizer ao cliente: “olha, se você anunciar na Casa Cláudia, todo mês você vai estar durante um ano atingindo 80% dos mesmos leitores. Se você anunciar na Casa & Jardim, que tem a mesma circulação, a mudança entre temática, o leitor que encontra uma casa pequena ou grande, ou pintada de A ou de B, e compra naquele momento, ele pode não estar comprando no mês seguinte. Mas, a sua frequência na Casa & Jardim vai te dar um volume de público, ao final do ano, muito maior. E era verdade, as pesquisas comprovavam, que com tiragens similares, e às vezes a Casa Cláudia que tinha uma tiragem maior, o número de leitores da Casa & Jardim cobria era muito maior. Por quê? Porque ela (a Casa Cláudia) todo mês mandava 70% dos, hipoteticamente, 80.000 exemplares dela, ela mandava para assinante e o resto pra banca. E Casa & Jardim mandava 80% pra banca e 10% (ou nem isso) pra assinante, e tinha o alcance muito maior. E isso era baseado principalmente, do nosso ponto de vista, do fato de ser eclético. Nós procurávamos, a cada edição, motivos distintos para conquistar o leitor.

Eu cheguei a olhar a Casa Cláudia nessa época que ela já existia. Na verdade, ela se chamava Casa de Cláudia, que era derivada, quase um anexo da Revista Cláudia. [Ela começou fazendo duas edições por ano de Casa de Cláudia.] Mas eu achei que o perfil da Casa Cláudia era diferente (o perfil, que eu digo, não sei de assinantes, nada disso...

mas os projetos. O tipo de abordagem era diferente)... achei que era mais voltada para decoração. Eram mais fotos de interiores. Tinha menos arquitetura. Eu acho que a revista da editora Abril, que depois tomou esse lugar que eu acho que tenha ficado mais parecida com a Casa & Jardim aqui, pelo menos a Casa & Jardim dessa época, foi a Arquitetura e Construção.

[Mas foi uma distinção lá dentro, porque Arquitetura e Construção só nasceu como complemento da Casa Cláudia. A Casa Cláudia deixou de dar os projetos e deixou tudo para essa nova revista, porque a Casa Cláudia sempre quis ser uma revista bonita, de decoração. Então, ela abandonou e a Casa & Jardim continuou fazendo esse mix. Tínhamos edições especiais (seis, durante o ano). Uma era projetos e fachadas, tinha cozinhas e banheiros, salas e quartos, quartos de criança etc. Então, eram complementos da Casa & Jardim, mas ela, mensalmente procurava dar essa cobertura toda. E a Casa Cláudia, quando entrou arquitetura e construção, ela ficou só naquele segmento e arquitetura no outro. Do ponto de vista comercial, nós passamos a ter dois concorrentes pra área de arquitetura, pra área de materiais de engenharia e a Casa Cláudia com a área de mobiliário.

A revista nunca foi filiada ao IVC, né?

Foi.

Eu consultei no IVC...

Foi, sim. A FC editora foi Fernando Chinaglia distribuidora, foi fundadora do IVC, porque a Fernando Chinaglia era fonte de informação sobre as tiragens, e tal. Com autorização dos títulos que ela distribuía, ela podia dar informação. Então, ela dava muita informação, era muito procurada pelas agências e anunciantes pra saber de tal revista, quanto tinha, quanto tava vendendo... e daí tinha que pedir ao editor que autorizasse dar a informação. Aí, a Chinaglia, baseada no trabalho que fez nos EUA, instituto de verificação lá nos EUA, sugeriu que fizesse uma aqui e patrocinou. E nós, fomos filiados ao IVC de cara, e a Casa & Jardim, no período inicial, também era auditada. Posteriormente, houve uma briga relacionada com a própria distribuidora, colocando em dúvida o trabalho que a IVC fazia na editora Abril.

É, eu li sobre isso...

E nós, da FC editora, sabíamos que isso existia. A editora sabia que isso existia, porque o trabalho é de agência de clientes... você acaba descobrindo. Então, nós colocamos para o instituto verificador de circulação (...) o diretor geral, ele era da Arno, esqueci o sobrenome, mas era Piero² o nome dele e ele era "assim" com o Victor Civita, também italiano. E aí, nós começamos a colocar em dúvida esse relacionamento, como prejuízo para nossa editora. Nós tínhamos na Mecânica Popular, na época, uma tiragem 120.000 exemplares. Era um absurdo a tiragem da Mecânica. A Mecânica acabava tendo anúncio de roupas, e outras coisas mais nem tanto no segmento dela, mas pelo volume de venda

na revista. E a Mecânica Popular era uma revista de assinantes, e ela tinha um charme: quem pretendesse fazer alguma coisa de mecânica, se interessava, porque ela era uma revista que ensinava a fazer coisas. E era uma revista *make yourself* em 80% de suas páginas. Com isso, foi fácil... e mais, a distribuidora nasceu para distribuir a revista Seleções, e chegou a ter 500.000 exemplares no Brasil. Com esse mailing da Seleções foi fácil também difundir a Mecânica Popular e vender a assinatura. E o que aconteceu? A editora Abril lançou a Quatro Rodas quase ao mesmo tempo que a Mecânica, e a Mecânica vendia o dobro da Quatro Rosas. Aí houve a briga. A briga saiu dessas duas revistas. A Casa & Jardim já estava, o problema não era com a Casa & Jardim, que não tinha praticamente três mil assinantes, ou dois mil, na época. E a briga gerou porque a editora abril começou forçando que só valesse a assinatura depois que comprovasse a entrada do dinheiro. Isso não existe! Existem promoções, de você poder pagar em 6 meses e receber, já que está pagando... como faz hoje a Editora Abril. Você paga em 12 meses uma assinatura. E houve uma pressão e o IVC resolveu cortar. No momento que ele cortou, ele cortou Mecânica Popular, porque, se eu vendo uma assinatura pra pagar em seis vezes, eu tinha que esperar de terminar de pagar pra poder valer. Só que, enquanto desses seis meses, o meu ponto de assinaturas caía violentamente, porque eu só podia comprovar lá na frente. O anunciante não queria saber lá na frente se era verdade o passado, ele já tinha deixado de anunciar. E aí nós saímos do IVC e nós mandamos uma carta ao mundo contando essa história e dizendo porque saíamos. Essa carta nunca teve resposta. Essa é a história. A Casa & Jardim entrou no bolo, né, porque não era com ela a história. Era com a Mecânica Popular.

Quando consultei o IVC, a resposta que eu tive foi que a Casa & Jardim nunca tinha sido auditada...

Tinha, sim. A Casa & Jardim tinha sido auditada, no começo. Depois, não foi mais auditada. No período de 65 a... isso foi coisa de 68, por aí. Foi antes de 70 que ocorreu isso.

A Casa & Jardim não tinha assinatura desde o começo...

Enquanto era da editora Monumento ela tinha assinatura, tanto é que nós precisamos pagar uma parte dos assinantes que continuavam recebendo a nova Casa & Jardim em substituição a outra para não ter que reembolsar em dinheiro. Mas não era um volume grande, eu diria que, não me lembro exatamente, mas não passava de 2 mil exemplares. Era um número pequeno.

Que ano que a Casa & Jardim começa a ter assinatura? Vocês lembram?

Com o departamento vendendo assinaturas mesmo... montar um departamento, a tentativa foi feita já quando eu e a Luciana, eu era sócio da Luciana, foi em 93. Antes ela já tinha, mas era um departamento de assinatura muito pequeno. Era a Sônia que tomava conta... Era uma pessoa que cuidava do departamento, que vendia 30 assinaturas, por mês, sei lá. O máximo que ela chegou naquele período foi de seis mil assinantes, enquanto a Casa Cláudia já estava com 50 mil, ela tinha 6 mil.

² Tratava-se de Piero Fioravante. Ele teve oito mandatos como presidente do IVC, entre 1966 e 1977.

Entendi.

A história que eu contei também de vender, o acordo que ia fazer com a Editora Globo pra vender assinatura. Porque houve o erro foi autorizado na minha ausência, e a Luciana se mata até hoje pela besteira feita, foi fazer um contrato com uma empresa que ia montar um departamento com assinaturas, por 300.000 dólares que nós jogamos fora. Não funcionou. Não adianta! O editor pequeno, ele não tem mailing, não tem nada... como ele vai promover assinatura? Então... foi por isso. Depois da Globo, não. A Globo quando assumiu já passou a vender assinatura da Casa & Jardim, então foi crescendo o número de assinantes.

Já era bem mais recente também, né...

A Globo comprou em 98. Nós assinamos o contrato em julho de 98. E nós mudamos lá pra Globo em 1º de agosto de 98.

Vocês tinham alguma pesquisa para saber quem eram os leitores?

Claro, claro. Isso era obrigatório. Nós contratávamos, nós éramos assinantes dos Estudos Marplan, era um calhamaço que vinha, tinha que interpretar aquilo pra poder contar pro eventual anunciante, pras agências, essa composição. Homem e mulher, qual a composição? 2/3 de leitura feminina. Faixa etária? Sempre mais alta, mais “velha” do que a Casa Cláudia. Casa Cláudia tinha um público concentrado em função das assinaturas em pacotes, tinham um público concentrado em, digamos, até 21 anos de idade... 19%. E a Casa & Jardim tinha 5 ou 6. Qual era a vantagem da Casa & Jardim? Quem anunciava numa revista pretendendo vender, o público de 20 anos na época não tinha interesse. Então, essas projeções nós tirávamos nos Estudos Marplan e fazíamos pesquisas específicas para orientação até editorial. Encartes dentro da própria revista, pedindo que respondessem, e nisso depois até a própria redação se baseava nisso.

Pedindo pautas, por exemplo?

Não. Pedindo crítica, perfil. O que você gostaria de ver? O que seria interessante pra você? Então, periodicamente a gente fazia isso.

Tem umas pautas que eu observei, que são umas pautas frequentes. Por exemplo: sempre tem algum momento uma matéria de piscinas, de lareira...

Sim, porque isso, primeiro porque é sazonal, e segundo que é uma forma da publicidade ter gancho pra poder chegar no anunciante. Porque, sazonalmente você pode ter essas matérias, porque elas são válidas (**inaudível 35:28 áudio 3**), você está mostrando o que existe no mercado, por exemplo, de lareiras. O conjunto publicitário da empresa vai estar trabalhando esses clientes e aí não é só pra esse momento, porque ele vai lá apresentar pauta e quanto que vai acontecer, e eventualmente ele já vê uma programação para esse cliente. No mínimo, uma edição ele vai fazer, mas com certeza ele vai fazer algumas. Porque aí você vai ter também, olha... anunciar uma vez só, era melhor você não fazer. Assim mesmo, era o que eu dizia para meus contatos: anunciar uma vez só... é melhor você

não fazer. Faça pelo menos três seguidos. Você tem que estar presente. Experimenta anunciar três, e aí você realmente vai ver o resultado, porque aí começam a telefonar, a mandar bilhete, carta, pedir informação etc. Hoje seria muito mais fácil, né... na época era por carta, no máximo por telefone.

Nós tínhamos, e as pautas eram montadas na redação, em comum acordo, no departamento comercial. Existia todo um trabalho que pro leitor era interessante saber: cores que seriam usadas, cartela de cores. Nós fazíamos o que a Elizabeth Way fazia, nós trabalhávamos isso tudo. Era informação útil pro leitor, tinha gancho publicitário e era mais fácil, numa editora daquele porte, era mais fácil do que na Abril. Na Abril, eu reunir numa mesa o diretor de comercial com a diretora de redação? Nunca.

É, jamais. Não era uma relação muito amigável, mas era. Chegou uma hora que a gente conseguiu se entender, porque era complicado. Mas a gente acabou se entendendo, a relação inclusive vai amadurecendo e a gente vai percebendo que faz parte. O anúncio, a publicidade, é quem paga o salário da gente. Simples. Ponto.

Não adianta, por exemplo, se você tem meia dúzia de anunciantes de lareira, você vai dar seis opções pro leitor de comprar uma lareira, ou seja, acaba sendo serviço. O anúncio se integra, acaba fazendo parte.

Eu percebi que isso acontece em algumas matérias, também, por exemplo, acontece isso com o Blindex, em setenta e pouco. Percebi que tem um mecanismo que é um pouco assim: Ah, um projeto que não tá sendo anunciado por causa disso, mas aí comenta, esse projeto tem uma grande integração entre área interna e área externa porque tem portas de vidro, dali a pouco aparece um anúncio, dali a pouco aparece a matéria.

Não, isso, não. A redação não aceitava isso. [A redação aceitava, sim! Funcionava da seguinte forma...] Não, mas não como marca. [Não, até servia como...]

Não, mas eu não tô dizendo nem que é matéria paga, não.

Não, matéria paga jamais. JA-MAIS!

Eu tô dizendo que isso é um trabalho da própria revista, sei lá, da redação. Aí ela fala...

Vou fazer uma matéria de vidros. Olha, Gilberto, não esquece do cliente que é Blindex... . “Blindex, olha, vou ter uma matéria de vidro. O que você tem de projeto bacana?”.

Você falou em Blindex, eu lembrei do projeto dessa matéria que eu fiz, por acaso, de vidros, eu fui parar na casa do Benjamin Steiner, que na época era o bambambam do antiquariato aqui no Brasil. A casa do moço era um espetáculo! E ele tinha um vidro que a *Blindex* desenvolveu especialmente para ele, que era um vidro gigantesco, enorme, que a gente fotografou. Então, assim, de repente eu trouxe essa informação pra redação: “Gente, a casa do Benjamin Steiner é um puta projeto de arquitetura, é uma puta casa linda. Uma decoração de arte maravilhosa. Vamos fotografar?” Ele não autorizou. Ele autorizou fotografar a janela de vidro dele.

Claro, o acordo que ele tinha com a *Blindex* era só aquilo hahaha...

Eu não sei... então, a gente tinha, a gente falava com a *Blindex* porque o comercial tinha avisado a gente “olha, não esqueça do meu cliente que é *Blindex*”. A gente também procurava a Santa Marina, não sei mais quem, não sei mais quem, não sei mais quem. E o objetivo da revista Casa & Jardim sempre foi oferecer o serviço pro leitor. Então, assim, nós estamos falando de um projeto, que tipo de informação que a gente pode passar pro leitor pra que ele possa olhar o projeto e dizer: poxa, que legal. Isso aqui cabe no meu sonho, isso aqui cabe na minha casa, isso cabe no meu orçamento. Então, a ideia da gente era levar o máximo possível de serviço pra que o leitor pudesse olhar e dizer: que legal, isso cabe na minha vida. Esse era o nosso objetivo, que era uma coisa muitas vezes delicada, porque tinha gente que não queria dar preço, por exemplo, tinha gente que não queria dar medida. Muitas vezes a gente fotografava projetos, especialmente projetos de decoração, mais do que de arquitetura, onde a gente focava, bom, muito bem “essas cadeiras, de onde que é?”, “essas mesas, de onde que são?”, “e esse objeto, da onde que é?”, e às vezes o decorador ou arquiteto ou não sabia, ou não queria dizer, ou não tinha interesse em dizer.

Entendi.

Mas a gente procurava sempre... que a gente ia, a gente perguntava tudo.

Então isso explica também os projetos que vem com custo? “Ah, o custo dessa obra foi...”

Que era o nosso objetivo, também, oferecer esse serviço.

E aí esse orçamento quem fazia?

O arquiteto. Ele fornecia tudo. [E ainda hoje é assim] E a gente não tinha nenhuma responsabilidade em cima disso. O máximo que a gente podia era olhar e falar assim: “epa! Esse valor aqui não tá batendo. Arquiteto, olha, tem um valor aqui assim e assado que não tá legal... é assim mesmo?”, “oh, desculpa, peguei o valor errado!”... enfim.

Outra coisa que eu ia perguntar: os textos dos projetos...

Baseado nas informações que o profissional fornecia. [O profissional fornecia todas as informações, em memorial descritivo]. Fazia a seleção, tinha já depois, vale do mesmo jeito. Eu mesmo ia com o Nilton, com o pessoal da redação, aí dizia: quais são as questões de vocês? ... essa, essa... tá ok, então eu tinha exigido uma modificação no perfil, queria torna-la uma revista mais jovem, porque ela tava estigmatizada como uma revista envelhecida. Então, eu queria mudar esse perfil. O que eu fiz? Marquei entrevista com os principais arquitetos que estavam se negando dar material pra Casa & Jardim. E eu coloquei pra eles o seguintes: Se você não me dá um bom projeto seu, eu não tenho um bom projeto pra publicar. Eu vou publicar um projeto mais ou menos porque você não deu o seu. Se você deu o seu, aí eu levei um pacote que eu ia fazer, mudar impressão, mudar papel... olha, eu vou fazer isso na revista, agora, se você não me der coisa boa, não

vai me ajudar. Não me ajudando, é uma revista a menos pra divulgar, e principalmente, é uma revista que é um endosso importante, porque tem uma marca importante. E com isso eu fui convencendo o Julio, lá de Curitiba, não dava nada pra gente. Levei, conversei com ele, abri, passou a dar trabalho pra gente. A própria presidenta amiga do Ronaldo, lá, também não dava nada pra gente. Carolina Szabó, ela passou a dar. [E olha que a Carolina Szabó não fazia nada muito jovem, não, hein...] Não, mas ela fazia, sim, ela mudou também, até a filha trabalhando com ela, e tal.

Mas isso é de que época, mais ou menos?

93.

Mas antes disso, é, mas quando que a revista começou a ficar com esse estigma de revista envelhecida?

Exatamente por conta dessas pesquisas Marplan que davam esse perfil. Mulher e casais com idades mais elevadas. [O nosso problema que nós tínhamos o alto, mas aquela faixa inicial, digamos, a primeira decoração nós estamos perdendo]. Nós perdíamos de público, portanto, nós perdíamos anunciantes, pra buscar essa área jovem, por exemplo, a Artefato é anunciante porque o público-alvo é aquele público mais velho, digamos. Que é o da segunda decoração. Segunda, ou a última, já. Aquela renovação constante. E a primeira a gente já tava perdendo. Então, tinha muita gente nova na área de produção, produzindo móveis para essa faixa etária mais jovem. [Isso nós estamos falando na coisa da decoração. Na coisa da arquitetura, a coisa caminhava mais ou menos do mesmo jeito. Até porque a gente recebia os projetos, procurava os projetos, aí chegava na hora de receber, a gente abria e escolhia... dez, doze, quinze projetos, pra escolher quais que iam naquela edição]. Continuando nisso que você falou, em 93, nessa época, remuneração total, eu passei a reunir projeto, olhar o projeto “não, esse projeto não quero”. Eu tive... como que é Gabriel a loja dele, Leonel... Lionel Sasson. Ele tinha um projeto maravilhoso... mas você olhava o projeto, ele fez isso aqui pra alguém de 60 a 70 anos de idade, não é possível. “Ah, mas você vai publicar.” “Não vou publicar porque aí estou contrariando o conceito que eu quero dar pra revista, seu trabalho é maravilhoso, mas não cabe no conceito atual. Se eu colocar o seu, vou ter que colocar os outros dez que me pediram e eu disse não.” Com isso, foi mudando o perfil. Na Globo continuou, a Globo manteve porque foi chefe que já era o da Casa & Jardim. E mantendo, mantém essa ideia de uma revista rejuvenescida. Melhorou muito do ponto de vista de completar o ciclo, porque você começa a dar informações e a pegar mais, e as chamadas de capa também houve uma mudança. Começou a se dar mais coisas contemporâneas, nada que o olhar dissesse que é “pesado”, pra tentar atrair essa faixa.

Eu reparei também que em relação a programação visual da revista, ela muda muito frequentemente. Ela vai mudando, tem uma coisa que muda e dura dois meses, e depois não tem mais... pequenas sessões que aparecem.

De 77 a 92. O que acontece é o seguinte: acho que nesse período de 77-79 tinha muita coisa produzida no Rio de Janeiro, também, que eles produziam “lá”. [Tinha muita coisa

no Rio, ainda] e que nós produzíamos aqui eram coisas diferentes, acabavam ficando diferentes. [Nós tínhamos uma redação dividida, esqueci de mencionar isso... nesse período tínhamos uma redação dividida, porque em 72 que nós viemos para Higienópolis... era no Centro... a Avenida Conceição, nós viemos em 72 e em 78 nós mudamos para Basílio Machado. E aí, nessa vinda nós tínhamos uma redatora aqui em SP só e aí... a Sílvia] Era a Isabela Assunção... quem me contratou foi a Isabela Assunção. [Não, não, acho que foi antes, estamos falando do... na Gabriel dos Santos era a Sílvia Faria que depois foi para a editora Abril] A Sílvia Faria foi pra Brasília mais tarde... não era ela quem tava na Gabriel dos Santos. [Ah... cê tem razão! Quando a editora Abril contratou a redatora-chefe nossa... Elda sugeriu que a Sílvia assumisse o lugar dela. Eram duas amigas e a Elda e a Sílvia estudaram com a Ana... e aí a Sílvia foi pro lugar da Elda, cê tem razão. A Elda estava na Basílio Machado, foi para Gabriel dos Santos, e a Sílvia foi em seguida. Quando ela saiu e foi pra Abril, foi a Sílvia pra lá.] Exatamente. [Então houve essa divisão, nós tivemos também esse problema porque a Thazia Lamartini que era redatora-chefe, inclusive, da editora, ficava no Rio de Janeiro. E em função de estar lá com o presidente ela tinha um grupo trabalhando com ela e ficava essa descompensação. Nós tivemos isso de coisas distintas dentro de uma mesma edição produzidas aqui e produzidas lá. Nós conseguimos juntar isso foi em 80, acho que 80 “e qualquer coisa”, porque aí o Ronaldo ficou chefiando a Casa & Jardim e eu fiquei com a do esporte.] Acho que foi em 79... foi em 79! Aí a redação mudou para sala de jantar, a auto-esporte foi para a salinha da frente... exatamente. [Aí houve uma divisão de participação, éramos dois, os diretores... o Ronaldo e eu. Aí o Ronaldo ficou com a Casa & Jardim, supervisor geral. E eu fiquei como supervisor geral da auto-esporte e continuei comandando o comercial.] E aí a gente criou realmente a redação: o chefe de redação, editora, redatora, repórter, depois tínhamos departamento de arte. [Aí inverteu-se, o material que vinha do Rio de Janeiro era feito sob encomenda.] E vinha para SP pra poder... aqui em SP era... [A redação de SP dirigia e dizia: “olha, cês daí vão trabalhar nisso.” Não obrigando com quem ia falar, que arquiteto ou decorador iam procurar, mas dentro de um tema pré-concebido. Vinha pra SP, as revisões eram feitas aqui e a revista toda era montada aqui e já não era mais no Rio de Janeiro].

Aqui eu tenho a composição que eu fiz uma tabelinha com o expediente... isso aqui muda muito, também, porque, por exemplo, uma hora você tá como redatora e depois tem uma hora que aparece uma outra função aqui.

E esses chalés, é uma coisa que volta e meia aparece...

O público leitor adora (adorava, na época), pedia... era muito engraçado, porque eles pediam... e isso é puro sonho, né. E a gente procurava sempre. Quem fazia muito chalé é aquele de Campos do Jordão... então, virava e mexia a gente falava com ele. Então, sempre tinha projetos... isso era uma coisa que virava e mexia publicava. [Tinha muito chalé pré-fabricado aqui em São Paulo].

Vicente Figueira e Silvana Quintas. Então... esse aqui é um ranking dos arquitetos que mais publicaram projetos aqui, nesses anos que eu pesquisei. Quem mais publicou foi o César Lanza...

Não lembro dele, mas da Silvana e do Vicente eu lembro.

Depois, o Alfred Talat, Shie Arquitetos Associados... Carlos Bratke.

Íamos direto na casa de Carlos Bratke, era super querido. Luís Fernando Rocco também, super querido. Eduardo Freia Sobrinho...

Praticamente de São Paulo, né?

Praticamente de São Paulo.

Não tinha muita gente... e eu reparei, também, que muitas vezes o local dos projetos não eram identificados.

Aí já era uma questão de segurança.

Não, mas às vezes não falava nem se era no Norte ou no Nordeste... é isso.

Ah, bom. Isso aí era falha nossa, então. [Por que isso aí a gente poderia falar, mas os nomes e os endereços, não. Nem nome do proprietário e nem o endereço]. Nem nada que fosse passível de uma possível localização.

A gente tinha hábito de trabalhar com *post-it*, então era assim: “Carlos Bratke, nós estamos precisando fotografar um projeto assim e assado... você tem?”... “ah, eu tenho. Anota aí!”. “Só um instante” – pegava um *post-it* – “então quem é o proprietário?”, “é seu João... telefone tal, endereço tal, pode ligar lá.” Beleza. A gente ligava: “Seu João, vamos fotografar?”, aí beleza. A gente grudava na agenda, a data marcada no *post-it*, fotografava no dia marcado. (Víamos se) ficaram boas as fotos. (Se ficassem), a gente pegava o *post-it* e jogava fora, ou seja, a gente não tinha arquivo, nome do proprietário, endereço do proprietário... nada. [Era exigência do profissional] Era uma questão de segurança. [Muitos no próprio contrato já definiam. Não interessava informar pro imposto de renda o que tava acontecendo.] E mesmo assim já o Ministério Público Federal já foi atrás da gente várias vezes.

Eu observei algumas coisas em relação a isso, que acho que possivelmente se explicam por isso... é... fotos do projeto onde você quase não vê foto do projeto. Vê mais foto do interior, a matéria fala sobre o projeto, um projeto que foi publicado do Paulo Mendes da Rocha, inclusive, não tem uma foto externa. Eu cacei, fui atrás e descobri qual era a casa, mas pesquisando do Google atualmente...

Tá. Então, assim, dois motivos: ou a fachada não tinha condição de fotografar. Tipo: o jardim não tava feito, não tava pronto, tava tudo enlameado ou o proprietário não autorizou foto de fachada. Eram essas duas questões, porque tinham duas formas do projeto chegar em nossas mãos: ou o arquiteto nos mandava as fotos, ou o arquiteto mandava o endereço, a gente ia ver, depois a gente mandava fotografar com a nossa equipe. Nós tínhamos uma equipe de fotógrafos, de produtores, que nós deslocávamos para fazer as fotos.

Entendi.

E em alguns casos, o produtor fazia uma intervenção em função da fotografia, porque às vezes tinha a maioria das coisas só que faltava um objeto, então a gente complementava. [Quantas vezes aquela Kombi levou cestos, almofadas, tapetes, quadros...] pra complementar a fotografia.

É, isso acho que é bom comum acontecer...

Sempre com a supervisão e com a ajuda do profissional. Nunca por nossa conta em risco. Então, ou seja, “ah, eu achei a casa linda, vou passar na loja, vou pegar uns tapetes e vou levar...” – não. – “decorador/arquiteto, olha, tua casa tá linda, a gente quer fotografar, olha... tá faltando o tapete... tá faltando quadro... o que você acha? Você tem condições de pegar? A gente pega... se você disser o que quer a gente pega”. Então, o profissional dizia o que queria, ou então, ele falava: “me dá a Kombi que eu vou buscar tudo.”.

A gente pedia pra produzir quando faltava merreca. Jamais sofá ou poltrona... ou então, no máximo a gente buscava aqueles ângulos mirabolantes. [E mesmo assim, a gente levava coisas para compor/pegar um ângulo. Quando era pra fazer em primeiro plano, a gente levava, porque em primeiro plano é mais difícil.] Aí em primeiro plano a gente pegava assim, rapidinho, dava uma disfarçada, uma desfocadinha, aí dava aquela imensidão... e ficava maravilhoso... mas não tinha nada na casa (risos). Mas nós tínhamos esse critério. O profissional dava a orientação ou ele ia buscar o que faltava.

E o profissional, quando vocês iam fazer a foto, o arquiteto ou decorador ia junto ou não?

99% das vezes, sim. [Não sei se 99, mas era comum o acompanhamento, até porque era uma responsabilidade que tirava da gente]. Sim, e era uma forma, vamos dizer, conjunta, aí ia o produtor ou a produtora e o fotógrafo, aí já aproveitava e ia a repórter, a redatora, e já fazia entrevista na hora, o que aproveita e já olha, já vê, já tá junto. Nós não tínhamos repórteres, na verdade, a Casa & Jardim. Eram redatores. A gente punha redator/repórter por n questões, de folha de pagamento, de... [por questões salariais] e sindicais, etc. Mas, na verdade, os repórteres eram os redatores. Eram mais que redatores, nós chegávamos a ser editores, porque toda vez que fazia uma pergunta, a gente já pensava em como aquilo ia tá escrito e aonde aquilo ia tá na página, junto de que foto, a gente já tinha essa noção. Então, nós éramos repórteres, redatores e editores. Tudo ao mesmo tempo, porque nós éramos especializados.

Porque as matérias, de modo geral, não são assinadas.

Nessa época, não. Poucas foram assinadas. Existia aí uma determinação que vinha do Rio de Janeiro, que era do Sr. Alexandre que, então... [questão de direito autoral. Então, na época era uma diretriz que na editora, no Rio, as matérias não eram assinadas. Não só na Casa & Jardim, as outras também. Aos pouquinhos a gente foi mudando. [Na verdade, eu acho que por razão legal não me lembro que existisse. Talvez por razões de segurança contra eventuais ações salariais e trabalhistas em função de nível salarial. Eu não me

lembro honestamente, mas existia uma norma. Tentando voltar no tempo, com relação a redator eu tenho certeza, me lembro muito bem. O redator ganhava mais que o repórter, que ganhava mais que repórter fotográfico. O fotógrafo... um era o fotógrafo-chefe, o outro fazia a mesma função, mas não era... [nominalmente éramos todos diferentes, mas efetivamente os redatores faziam a mesma coisa. Você ia pra rua fazer entrevista, você ia pra rua ajudar a acompanhar o fotógrafo pra fazer matéria. Então, por exemplo, matéria de vidros, nós estávamos falando... eu liguei pra todo mundo. Eu liguei pra decorador, arquiteto... eu fui ver o moço da Santa Marina me levou pra passear o dia inteirinho. Fomos pra Alphaville, pra Granja Viana, pra... ver obras onde fui escolhendo o que eu queria, depois fui acompanhar o fotógrafo pra fazer as fotos.

Entendi.

Voltaram, as fotos chegaram. Eu sentei, peguei as informações, eu escrevi todo o texto... acompanhei a revisão, a paginação... “ah, ficou muito grande essa legenda. Corta.”... “essa aqui ficou faltando um pedaço, você tem como crescer a legenda?”.

Entendi. E a gente não acabou falando muito sobre os textos dos projetos, né? Tem esse caderno aqui de arquitetura que ele sempre tem uma coisa azulzinha... Qual a diferença desses projetos, ou se havia, né, projetos que eram publicados aqui, nessa seção e os outros que eram publicados na outra seção. Ou era só...

Eu tenho a impressão de que isso aí refere-se mais aquele caderno que a gente jogava os projetos, que era o preto e branco. Usava bastante o azul que era pra identificar que era o caderno...

Às vezes ele não tem foto, às vezes é um projeto hipotético...

Às vezes é um projeto atendendo a carta de leitor... tinha uma série de coisas nessa seção.

Entendi. Mas ela perdura, mesmo quando ela fica preto e branca... quando a revista ficou colorida...

Nessa época, sim, mas tinham ainda cadernos só em preto e branco. [Durante muito tempo foi mantido em preto e branco]. Na época, ele era impresso em 16 páginas e depois evoluiu para 32. O sistema de impressão: as máquinas eram menores e só imprimia 16 páginas frente e verso [de 8 em 8, na dobra, 16]. Depois passou para 32 páginas [16 e 16].

Por exemplo, tem um texto aqui que eu separei e que me chamou atenção:

“com uma postura bastante vista a respeito do processo de conciliação a respeito da criatividade do arquiteto e proposta do morador, Sammy Bussab procurou atender as expectativas e acrescentando inovações de forma a não interferir na maneira de ser dos proprietários. Nesta casa, projetada para um casal de três filhos jovens de hábitos tradicionais, não se adequariam propostas de espacialidade ou elementos muito avançados.”

Bom, esse texto fala de uma coisa que eu reparei que é uma constante na revista que é “tentar”... eu acho até que a revista tem uma função legal com os arquitetos, porque volta e meia a revista fala assim: “às vezes, o arquiteto está associado a custos mais altos, mas não é verdade, se você chamar o arquiteto, ele vai fazer um projeto criativo...”. Mas ele sempre foca nessa questão que é a relação do cliente com o arquiteto. Muitas vezes, o cliente fala na revista, em aspas...

Muitas vezes, a gente conseguia essas informações porque a gente achava importante mostrar pra quem foi feito esse projeto exatamente naquele sentido: “opa! É uma família igual a minha! Puxa, também tenho três filhos jovens! Puxa, também posso ter uma casa como essa, que legal!”.

Então, na verdade, isso é uma questão de criar identificações, né...

E, também, explicar o projeto. Por que o projeto tem esse jeito? Por que o projeto tem três suítes e não duas? Porque tem três filhos, sabe? Afinal, todo projeto parte de uma solicitação. Então, qual é a solicitação? A gente mandava, às vezes, entrevistas e pautas para os arquitetos, exatamente isso: qual foi a solicitação? Qual foi o perfil do morador? O que o morador pediu? O que o morador fez questão que tivesse...

Então muitas vezes o arquiteto respondia um questionário?

Sim, quando a gente não conseguia falar pessoalmente com ele...

É, porque eu reparo também que tem algumas informações que sempre são dadas. Têm outras que não necessariamente, eu reparei ao longo do tempo... e reparei, também, que, por exemplo, as informações de área (tamanho de construção): geralmente essa área é informada quando a área construída é menor. Não sei se foi impressão minha, mas eu tive essa sensação. Ela parece ter uns títulos, por exemplo: “em 45m², o arquiteto conseguiu sei lá o quê...”

Olha, isso, acho que você deve ter encontrado no final da pesquisa... e mais: quando eu falei de rejuvenescer a revista, que foi em 93 [já em 90 a gente já tava percebendo isso]. Então, o rejuvenescer entrou nesse processo: salientar áreas menores com soluções inteligente, ou seja, eu tô jogando matérias que vão conquistar esse público [da primeira casa]. Então, é mais ou menos nesse período... esse período foi solidificado em 96 [até porque nós da redação também víamos, por exemplo: projetos de 600m²... “caraca, um projeto de 600m² não é pra qualquer bolso, não é pra qualquer um. Opa! Menos, né... vamos trabalhar com a ideia, com o conceito, do que com a área.

Em 81 ou em 82, os arquitetos aparecem aqui nas fotos... vocês lembram disso, se tinha um por quê? Depois, não continuou e às vezes tinha, não sei se foi uma impressão minha, mas eu tava buscando coisas quando estava olhando a revista... e eu tive a impressão que talvez a importância do arquiteto tenha ficado menor ao longo do tempo.

Eram apenas recursos que a gente tentava... “bom, vamos atualizar essa matéria... olha, tá ficando... vamos por a carinha do arquiteto, quem sabe com isso a gente consiga atrair

gente mais bacana”. Aí, de repente começou a ficar difícil fotografar o arquiteto, aí fazia as fotos e o arquiteto ficava horrível (risos) e a gente não tinha como usar. Aí punha o arquiteto, e o arquiteto de repente tinha medo de falar, não conseguia falar. Então, assim, a gente acabou desistindo de colocar o arquiteto.

[Mas isso foi mais pra frente... de não colocar mais.]

Mas do período que eu pesquisei, só teve em 81 e 82.

É, que foram tentativas de colocar...

Porque tinha um currículo do arquiteto, né, nesse modelo, que durou só esses dois anos. Aí tinha o currículo, dizia o que já tinha feito, dizia onde já tinha se formado...

Então, e aí a gente também acabou esbarrando numa outra questão, que também veio da direção... eu era foca, imagina... foca, não, eu já tava há um tempão (risos). Mas vinha da direção, tipo assim: “vocês estão dando muita ênfase pra gente. Essa revista não é uma revista de gente. É uma revista de projeto, é uma revista de arquitetura, de decoração.” [Eu não me lembro mesmo]. Então, tira a gente... não queremos cara de gente.

É, e gente aparece e não aparece em fotos ambientando as casas também. Eu observei isso. Hoje em dia, as fotos de arquitetura... não sei se vocês ainda acompanham o mercado, né, mas tem gente “borradinha”.

Sim, na própria Casa & Jardim tem. Na própria Casa Cláudia que existia outro exemplo fisicamente.

Mas aqui não era comum...

Não, na Casa & Jardim não era comum. [Atualmente todas fazem].

É. É verdade. Mas nessa época, não. Tinham algumas vezes que aparecia, eu reparei um projeto que até tem um texto muito engraçado acompanhando, porque o projeto que é o Ruy Ohtake, que foi reformado por um artista plástico que eu não me lembro o nome agora, mas eu tenho ele aqui... aí tem uma foto que ele ambienta, assim, aí tem a funcionária... tá exatamente aqui, foi em 81. Aí tem... Muita casa pré-fabricada também, né...

Teve um período que isso foi mais forte. Atualmente...[incompleto].

Essa casa, aqui na matéria explica que é um projeto do Ruy Ohtake, e na matéria fala que o dono da casa fez uma... Antônio Henrique do Amaral, lembra? Ele terminou a reforma, e tal, aí essa aqui é uma das primeiras vezes que eu vi gente ambientando. Aí tem uma moça que eu conheci, uma funcionária... é engraçado que a matéria fala da moça, da Valdeluza, essa funcionária...

Antônio Henrique do Amaral é irmão da Maria Adelaide Amaral.

A que escreve?

É. Irmão dela. Ele teve muito tempo como diretor da Publitech. [Acho que essa (revista) aqui foram fotos feitas por ele]. Provavelmente, porque ele tava na área de propaganda... depois ele se dedicou à pintura.

Aqui: “Outro ângulo do ateliê da mesa do escritório, vê-se o artista trabalhando em total harmonia com Valdéluzia”. Eu achei tão divertido isso (risos). Eu achei engraçado porque o projeto é do Ruy Ohtake, e o Ruy Ohtake é o arquiteto, mas isso passou batido...

É porque na verdade isso tá entrando como projeto de decoração. Então, o que acontece: na decoração, se não foi o arquiteto que deu pra gente... se foi só o decorador, o arquiteto é mencionado. Então, assim, tinha umas questões mais ou menos assim...

Entendi.

Aí não focava na arquitetura, focava mais na decoração.

E as concorrentes da revista, pra onde vocês olhavam?

Nossa concorrência maior sempre da Casa & Jardim sempre foi Casa Cláudia. [Era basicamente pra quem a gente olhava.] E eles pra nós. E eu sempre brincava e dizia o seguinte: nós tínhamos três ou quatro revistas por mês, e a editora Abril aquele monte de revistas... eu dizia assim: eu tenho histórias pra justificar o que falar.

[FIM DA ENTREVISTA 2.WAV]

Eles eram os japoneses da minha vida, pegavam o que eu fazia, tinha muito dinheiro e procurava fazer melhor. E normalmente conseguia... eu ficava p da vida! Por exemplo: a Casa & Jardim foi pioneira em lançar uma edição regional a Casa & Jardim São Paulo antes da Veja. Eu fiz um lançamento pessoalmente aqui na Gabriel Monteiro da Silva, num coquetel na Casa Europa e convidei todos os lojistas para esse coquetel. Foi a primeira edição, e o título quem deu foi “Gabriel Monteiro da Silva, um shopping a céu aberto”. Isto, quando foi feito, o gerente comercial Roberto de Assis da Casa Cláudia era muito amigo meu. Nos encontramos, ele falou: “ah, vocês lançaram aí e tal...” e aí eu falei pra ele: “oh, com certeza, vocês, os japoneses da minha vida, vão copiar”... “cê tá louco, editora Abril vai ligar pra fazer caderno de jornal? Nós queremos fazer anúncio nacional que é muito mais caro, não sei o que, não sei o que”. Seis meses depois, a editora Abril lançou o caderno regional, só que em catálogo na revista. O nosso lançamento era um caderno à parte, e meses depois a Casa Cláudia lançou. O japonês da minha vida copiou de novo (risos).

[É, nossa concorrência era Casa Cláudia. E editorialmente nós tínhamos uma questão. “Ah, esse projeto é inédito, só publiquei na Projeto”, ah, então tudo bem. “Ah, esse projeto só publiquei na AU”. Ah, então tudo bem, nenhum problema. “Ah, já publiquei na Casa Cláudia”. Ah, então, não... sinto muito.

Entendi.

E o vice-versa existia a Casa Cláudia.

Mas a revista Projeto...

Não, a revista Projeto não tinha... eu tinha uma ligação forte com o japonês de lá, o Luís Carlos Onaga. Estava sempre junto com o Ruy Ohtake. E o tio dele foi funcionário da Casa e Jardim. Onaga era da área comercial.

Você falou no começo que os projetos da Projeto eram mais esmiuçados. Não é verdade. Pelo menos, até onde pesquisei a Projeto, não. Isso me chamou atenção também.

Do ponto de vista de arquitetura não? Acho que sim. [Os nossos a gente dava um tratamento mais pro público leigo].

Por exemplo, isso aqui é um projeto. É isso, é uma página.

Era a única coisa que eles tinham, mas eles normalmente davam cortes... coisa que a gente não dava.

Acho que o material gráfico, não pesquisei, como disse, o começo da Projeto, então eles deviam estar engatinhando nisso... mas até onde eu vi, engraçado, porque não me parece que a revista explique o projeto de uma forma melhor, assim, ou mais arquitetônica, sei lá...

Eu sempre achei que no aspecto construtivo eles trabalhavam mais, e a gente mais no interior.

Sim, isso sim. Eu acho que eles não falam muito do interior, por exemplo. Eles começam a falar depois, porque a Projeto também foi vendida, né. Ela também não é mais... é... Fernando Munglioli que é o editor da Projeto hoje em dia. O Vicente Vicenbach já saiu há muito tempo. Mas, na verdade, são revistas muito diferentes, e elas não têm muitas casas publicadas, o que me fez pensar, em um dado momento, que talvez esses arquitetos que queriam publicar seus projetos de casa, já que eles queriam publicar mais institucional, e tal, talvez esse público estivesse mais essa possibilidade na Casa & Jardim mesmo, né...

Digamos, a arquitetura de interiores (que os decoradores passaram a se chamar de arquitetos de interior) ela se articulou mais nas revistas Casa & Jardim, Casa Cláudia, e depois Casa & Decoração... e o Projeto tinha uma também dos engenheiros e engenharia... Engenheiro Moderno. Essas eram mais técnicas.

Esse aqui é o Anuário Brasileiro de Mídia. Cadernos Brasileiros de Arquitetura, Casa Cláudia...

Eu me lembro. Projetos de Engenheiro Moderno na área de Engenharia, o engenheiro tinha um acordo com o sindicato...

Casa & Decoração, Editora Vecchi, Casa & Jardim, Casa Vogue... essas não eram concorrentes?

A Casa Vogue dava um outro tratamento, então pra gente não fazia muita diferente. [A casa Vogue era baseada na Vogue internacional, tinha uma linha que já era editada de fora pra dentro e ela procurava trabalhar o público AAA... só pensava nisso, então não era uma revista que trabalhava com nosso segmento, como a Casa Cláudia. Nós diríamos até que era um pouco complementar em certos aspectos.]

Entendi. Mas ela era uma revista mais de decoração na época?

Mais de decoração. Fazia arquitetura de interiores.

Tá bom, arquitetura de interiores. Mas essa, por exemplo, Casa Viva da Bloch era...

Essa foi de curta duração, né. Pelo menos eu me lembro *en passant*.

Ah, essa é que é a CJ Arquitetura!

Pra efeitos de registro, não podíamos registrar só “Arquitetura”, então nós fizemos CJ da Casa & Jardim e colocamos CJ Arquitetura e houve o registro. Pra referencia nossa, a gente falava arquitetura, então...

Ah, então vocês estão aqui... em 77 já tinha!

Então, assim, revistas internacionais nem olhava ou olhava?

Olhávamos, sim, opa! A gente olhava, eram referências pra gente, principalmente as italianas.

Lembram de algum título?

Elle, Abitare... aí tinham a Schoner Wohnen alemã, Architectural Digest americana... mais as italianas, o que caía na rede era peixe.

E o que era referência para vocês?

Era no folhear. No folhear, de repente, você batia o olho e falava assim: “olha que matéria bacana!”. Era uma foto, de repente, que a gente via e que dava uma luz pra fazer uma matéria bacana. [Na verdade, o mercado de decoração italiano sempre foi muito envolvente... Milão, o Salão de Móveis de Milão cada vez era mais monstro. Hoje, você tem que andar de trenzinho lá dentro pra ir de um pavilhão para outro. Tanto que cresceu aquilo. E a Casa & Jardim foi a primeira a ser convidada, e nesse eu fui pessoalmente. Primeira ida pra Milão, eu não só fui como levei em 72 um grupo de clientes anunciantes da Casa & Jardim. E a gente fez um jantar pra eles, numa ruazinha que sai na Piazza, embaixo de uma parreira. Vinte pessoas.

Em 72?

Em 72. Olha como o dólar desvalorizou. Eu com mil dólares paguei um jantar pra vinte pessoas. Imagina hoje, um casal [e olhe lá]. E eu fui, depois disso, a muitos... teve um que foi recorde. Eu dormi duas noites em avião e duas noites em um hotel lá, pra poder trazer a matéria pra sair na edição antes da Casa Cláudia. Maior concorrência. Eu fiz essa viagem, peguei todo o material com o Vane Leone fotografando todas as fotos de referência, todo o material, voltei, fiz um roteiro do que era e passei pra redação. Tinha levado as pastas e o caderno pra imprimir. Uma semana depois, a gente saiu com a revista com a matéria e a Casa Cláudia saiu um mês depois. [E aí a gente usou esse mesmo truque pra Casa Cor]

A primeira Casa Cor?

Não foi na primeira. Foi acho que na segunda ou na terceira que a gente já começou enlouquecidamente... fotografava, já passava no laboratório, já deixava... então, primeira vez a gente deixou no laboratório. Saía da Casa Cor e já deixava no laboratório as fotos. Aí o laboratório botou no banho velho.

O que é banho velho?

Era cromo, lembra? O cromo entra numa espiralzinha, que aí você põe numa latinha e dessa latinha você põe a química dentro e chacoalha aquela química. E essa química, ela é produzida pra manhã e à noite você joga fora. Se você usa muito, você tem que descartar no meio da tarde. E eles não descartaram no meio da tarde. Puseram as fotos da Casa Cor no banho velho. Resultado: mudou cor, mudou tudo. Ficou uma nhaca. Aí no ano seguinte, a gente fotografou, segurou, no dia seguinte: “põe no banho novo”, e aí já trabalhava no domingo pra fazer a matéria e a matéria sair antes da Casa Cláudia (risos). Era isso aí... Casa Cláudia e Casa & Jardim os grandes concorrentes. Até agora, enquanto Globo, depois que vendemos para a Globo. Depois houve uma divisão, e começou a viver bem regionalmente, virou título... e ela chegou a ser a terceira em número de vendas. Primeiro a Casa Cláudia, depois a Casa & Jardim, e ela era a terceira.

Qual?

(A revista) viver bem.

Ah, isso aí já depois...

O Ronaldo que era diretor comigo e saiu, e levou com ele o título que era regional de Casa & Jardim, que fazia regionalmente Viver Bem no Sul... uma edição em cada estado pelo Brasil afora. Aí ele levou, fez ainda regional, e depois passou a nacional.

E esses encartes, que não sei se exatamente são encartes, que são assim: Casa & Jardim Recife, Casa & Jardim Minas, Casa & Jardim Fortaleza...

Ah, então, isto saía na edição do ano, só edição do ano que tinha esse encarte. O Casa & Jardim São Paulo tinha o ano todo. O Rio de Janeiro começou bimestral e depois passou a mensal, só que já saía encartado no corpo da revista. O Casa & Jardim São Paulo, também depois eu passei a fazer encartado no corpo da revista.

É, esses aos quais estou me referindo são do corpo da revista.

Mas era da edição do ano.

[Não, eram mensais e eles circulavam... lembra que a gente tinha o reparte São Paulo e o reparte Brasil].

Só São Paulo e Rio que faziam separados. O resto, não. O resto era só edição no ano.

Não, acho que não era, não...

Nós não tínhamos edições em jornais... só se alguém lá botasse quatro anúncios. Aí tudo bem, às vezes acontecia: quatro clientes queriam anunciar, e aí saíam quatro páginas de anúncio encartada, mas não tinha matéria, não tinha nada. Na edição do ano saía até matéria regional. [Na edição do ano era um perrengue]

Mas a edição do ano eu também observei que ela era muito mais focada em decoração, muitas vezes, mais do que em arquitetura.

Não, na verdade a edição do ano era republicação.

[Não! Era nova, totalmente. Produção nova. Era uma edição de fevereiro ampliada].

É verdade!

[Eu começava a trabalhar a edição dela em novembro].

Aqui, essa aqui é Brasília. Tá vendo que tem “projetos especiais”, como vocês chamam...

Ah, sim, mas aí era um projeto especial feito em Brasília e o corpo editorial, corpo publicitário para trabalhar a praça local, e tal, e fazia, isso tinha também. Eram “projetos especiais” que passou a ser Viver Bem. Evoluiu para não ser mais um corpo da revista, e virou Viver Bem Grupo Casa & Jardim.

Tinha um objetivo de procurar referências de fora e se comunicar melhor com aqueles públicos?

Você fala de onde? Regionalmente?

Isso, regionalmente.

Tinha objetivo, sim, de se comunicar mais, porque uma edição dessa local, nós tínhamos objetivos comerciais também, mas um objetivo de ter uma circulação regional aumentada, porque naquele mês a gente fazia mídia local e televisão. No momento que você coloca na televisão... porque fracionando era muito mais barato... eu gravava um comercial aqui em Campinas lá em ptv que era o Grupo Globo e mandava pra lá. Era baratíssimo, comparando com hoje. E mandava, então nós tínhamos um investimento regional na tv de lá, custava baratíssimo e era só naquela região. A gente fazia e que essa edição puxava de venda muitos meses à frente... pegou uma edição regional da Casa & Jardim,

comprou e gostou, passa a comprar. Então, era um trabalho de manutenção e aumento de circulação, e fazendo regionalmente. Dava trabalho, mas ainda dava lucro. A gente fazia um trabalho de ampliação e circulação e que ganhava dinheiro. [E tinha uma equipe de redação lá que providenciava os projetos e mandava pra gente, pra gente fazer. Já mandava redigido, aqui a gente revisava e montava a arte].

Às vezes no começo acho que aparece uns nomes “edição especial”, aí tem uns nomes diferentes. Vocês conseguem identificar uma mudança que não seja só uma mudança do tempo, como eu identifiquei? Ao longo desse período, aí, de 77, 78...

Olha, a gente pegar o começo de 65... você foi até o começo de 92. Eu acho que não tem modificações muito acentuadas.

Na revista?

Na revista.

Mas no contexto, no interesse das pessoas, se as vendas aumentaram...

Ah, sim, as vendas aumentaram.

[Eu acho que teve mudanças, sim]

Sim. Nesse período que antecede o período de ouro de produção para os materiais de arquitetura e decoração, teve um crescimento muito grande nos anos 70. Continua em 80, continua em 90, e depois pela proliferação deu uma estabilizada, e depois começou a cair. [É porque entra as vampiras.] Ah, e aí entra a internet, e enfim...

[Aqui nesse período, o que eu vejo é o seguinte: essa mudança de, por exemplo, de fotolitos. Os fotolitos começaram a se tornar um pouco mais baratos. A revista passou a ser feita inteira em quatro cores.] Os processos de impressão atualizara... a evolução gráfica, chegando ao CD e mandando para uma gráfica, levava o material pessoalmente lá para ver a montagem: entrava um papel de um lado, saía do outro. Não tinha mais mão humana. Saía um caderno de 32 já dobrado, e depois só ia para o acabamento. Então, essa evolução, a rapidez pra se fazer a revista. Os fechamentos de edição eram com um mês e meio antes.

A partir de que ano essas mudanças ficaram mais relevantes?

Após o seu período de pesquisa.

[Não, mas os fotolitos...]

Em 92, não. Você ainda não gravava em CD em 92. Não tinha CD. Aí o processo era mais rápido. [Já tinha o fotolito 4 cores.]

Vocês tinham que fechar a revista em quanto tempo antes de ir pra banca?

Dessa fase aqui, quinze dias antes dava tempo. Nessa fase que você tá terminando. Se você voltar em 77... trinta e cinco ou quarenta dias antes.

Sério?

Sério. Pra você poder fazer essas loucuras de trazer o material pra imprimir... lembra o que eu falei: um caderno ficou esperando essa matéria. Teve um caderno onde ela ia sair, a revista comprou... esse caderno quando entrou na máquina, uma semana depois era visto em bancas. Não dava, era muito lento, o processo.

[O processo de 77 a 92 veio se aprimorando. O processo gráfico, o próprio processo de trabalho. Em 1977, nós trabalhávamos numa coisa chamada fotocompositora, que a gente datilograva...]

As páginas eram, só pra você ter uma ideia, as páginas eram produzidas uma a uma, no máximo uma página dupla, colando, fazia projeção da foto, marcação...

Não sei se vocês chamam assim... arquiteto chama de bacalhau, quando a gente coloca um conserto... hoje em dia não se faz mais isso, né, mas quando você errava um desenho num papel vegetal e você cortava um pedacinho pequenininho e redesenhava, e colocava por cima. A gente chama de bacalhau.

Não... a gente mandava o texto pra fotocomposição. Esse texto voltava, corrigia, às vezes a redação deixava passar alguma coisa. Tinha o revisor pra fazer. [O revisor revisava na lauda. E o fotocompositor voltava, tira fotocomposta, aí o revisor revisava...] Aí isto ia para o Departamento de Arte, aí nessa página ele já tinha o projetor que tinha que projetar na foto que ia sair. Ele marcava, vinha a projeção e ele vinha marcando a lápis onde ia ser publicada essa foto. Esse texto era colocado aqui embaixo em três colunas, por exemplo. Esse texto que era feito por fora, vai desse papel, faz a fotocomposição, colava aqui, isso vai pra fazer o fotolito. Isso era decomposto, usando a foto que estava aqui a cores, e o texto em pb até com uma cor junto... isso era decomposto em quatro cores, fazia em quatro filmes, que ia gerar uma gravação de quatro chapas pra imprimir a revista. Então era isso, um processo totalmente manual, artesanal, então era muito lento. [Você demorava dias pra finalizar uma matéria no Departamento de Arte, coisa que hoje você leva minutos pra fechar uma página.]

Mas será que isso teve alguma mudança no caderno...

Por exemplo, a gente eliminou todo esse caderno pb, então esses projetos passaram a se integrar na revista de forma colorida, junto com os ambientes internos. Começaram a ficar mais bonitos, sabe, então a gente procurou trazer, de repente menos texto e mais imagens. Os textos passaram a ser importantes mais na forma de legenda do que de texto. Aí depois teve uma outra direção, num outro período, que falou: “não... texto é informação. Imagem tem que diminuir, bota mais texto.” Aí botava mais texto. Aí perdia essa direção... “não, imagem tem que crescer... uma imagem vale por mil palavras. Estica imagem, corta texto”. Então, nós tivemos nesse período essas mudanças todas em termos de redação.

Mas isso era uma decisão editorial, né. Não tinha nada a ver com os projetos...

Não. Isso era muito de percepção, também. [Isso não tem como mensurar, uma pesquisa não vai te dizer... “o povo quer ler mais legenda e menos texto”. Não tem, isso não existe. Isso vinha das cartas dos leitores que recebíamos, isso vinha das conversas que a gente tinha com os profissionais, da percepção mesmo que a gente tinha].

Eu observo que tem mais pro final desse período que eu pesquisei que os textos são mais condensados, mais objetivos e não tem tantas informações, por exemplo, de estrutura. Quase passa a não ter informação sobre estrutura.

Exatamente porque a gente deixa de ter essa parte pb que era onde a gente dedicava mais aos projetos, aos textos, à informação, onde a gente falava mais realmente de estrutura, de alicerce... e passa a ter mais fotos coloridas, falando mais do interior. [Mais do resultado do que de construção].

Vai mostrando mais o interior. Mas isso é uma resposta a uma demanda? Do tipo: “não interessa mais mostrar arquitetura, vamos focar mais em interior...” ou não?

Aqui já é posterior o que você está pesquisando... mais ou menos um ano depois que eu assumi a direção, foi em 93 que essa modificação foi feita eu procurei em todo trabalho orientar, no sentido de que tinha que haver uma informação concisa que fosse pertinente, ou seja, o que meu leitor vai querer saber desta foto? Então, quando você pega um texto isolado e você tem a foto pra analisar, se você deixar as coisas isoladamente com a decisão de montagem do Departamento de Arte, que como você falou, era o que mais dava trabalho, você conseguir juntar as coisas de forma mais inteligível, e o detalhamento exige menos quando você tem os dois elementos juntos. Quando o texto começa a ser longo, de repente você vê a conversa lá no final que tá se referindo a uma coisa que já passou, e isso foi sendo eliminado. Pelo menos o conceito era isso: juntar a informação visual com a informação textual pra facilitar a informação.

Esse aqui é um padrão bem típico desse final... esse aqui é 91 já, eu acho. Então, tem uma foto, sim que mostra fachada, aí depois vai pra interior... pouco texto (legenda). Aí depois a planta baixa... uma descrição pequena, assim. Mas esse caderno não deixa de existir enquanto eu pesquisei, não. Isso aqui é 91...

É, não me lembro quando foi, mas em 93 não tinha mais.

Vamos ver em 92, que foi o último ano que eu pesquisei, mas eu não lembro de ter registrado isso. Ah, eu percebi, assim, esses anunciantes mudam, também, né, começam a entrar uns importados... e Casa Cor sobe de decoração, essas coisas, vocês acham que mudaram o interesse ou possa ter mudado o foco dessas reportagens de ser uma coisa mais de interiores? Pelo que eu entendi de vocês, vocês sempre procuravam se dividir entre projetos de arquitetura e projetos de interiores também.

Eu acho que a evolução foi por um projeto de arquitetura estar mais com apoio a decoração.

[É, em 92 teve o caderno, sim, aí]

É... se tinha em 93, eu eliminei.

[Mas já era um caderno pequeno...]

No começo eles tinham uma importância maior, eram matérias mais longas, depois vão ficando menores e muitas vezes eles são temáticos, então muitas vezes são assim: uma casa urbana – duas páginas; uma casa de campo – duas páginas; uma casa de praia – duas páginas. Aliás, esse é um assunto, também: casa urbana, casa de campo, casa de praia, isso é uma coisa dos clientes também?

É uma coisa do leque que a gente quer abrir pra atender todos os nossos leitores. [E que gerou o lançamento de uma revista: não me lembro se era Cidade & Campo...]

Por exemplo, aqui nessa revista aparece “Novos objetos importados”... isso aí é em 92, né, já tá com o Collor, aí percebo, assim, que as fotos da arquitetura propriamente, vão ficando menos relevantes.

Uma questão: tinha um roteiro de informações básicas, por exemplo, o nome do autor do projeto, o lugar (não era, pelo que eu entendi), área também não era uma informação frequente...

Nós procurávamos ter no que era ter “olho”. Isso era uma coisa que era meio que norma: no olho, sempre ter o nome do autor do projeto, que é o começo da matéria, que fica sempre embaixo do título. A gente chama de “olho”. Tem gente que chama de *lead*. Era ali que a gente procurava condensar, porque a gente pensava da seguinte forma: o leitor vai abrir a revista e vai olhar o título. Se o título interessar, ele vai continuar lendo, aí ele vai ler o que tá embaixo e o que tá embaixo vai ter que chamar atenção. Tínhamos que criar um título que fosse informativo e chamativo, e esse “olho” também tinha que ter informação mínima/básica/necessária/suficiente para o leitor continuar a leitura. Então, uma das informações que a gente achava fundamental era exatamente o nome do profissional responsável pelo projeto, que aí já dava a paternidade da criança.

E informação do material, estrutura, eu vejo que no começo que eu vejo que em 80 e pouco era uma informação que era relevante e eu até julgava, lendo a revista, como até excessiva pra um público leigo. Aí minha dúvida era se esse texto vinha dos arquitetos ou se era feito lá.

A informação vinha dos arquitetos. Ligávamos para confirmar as informações e depois era feita a redação final. Exatamente, a redação final era sempre nossa. Por outro lado, já aqui nesse período final dos anos 80 e começo dos anos 90, a gente começou a fazer entrevistas, porque a revista já começou a ter essa característica mais interior, mais decoração. E era onde a gente fazia entrevistas... então, normalmente, nós não éramos arquitetos...

Entrevistas com quem?

Com os decoradores e com os arquitetos ou donos dos projetos. Então, a gente não perguntava qual era a estrutura. Se eles diziam e a gente achava que era importante, a gente publicava. Se eles não diziam, normalmente a gente não perguntava.

Você lembra a partir de quando que começou a ser esse sistema?

Isso veio vindo...

Não teve um momento decisivo?

Não... veio num caminhar.

Só pra ver se eu entendi: primeiro vocês tinham um material que vinha do profissional normalmente...

Normalmente. Alguma coisa que a gente ia fotografar, que a gente geralmente fotografava e depois perguntava pro profissional. Pedia as informações e os dados, e o profissional depois mandava os dados. E aos poucos de essa coisa de a gente começar a fotografar começou a ser mais frequente, começou a crescer, inclusive porque a gente começou a trabalhar mais no padrão. Então passou a ser o padrão Casa & Jardim.

[Com a evolução dos métodos de impressão, nós conseguimos adaptar bem, comprar equipamentos e facilitar os trabalhos dos profissionais. O que nós recebemos? Lá no passado distante do arquiteto e usávamos, nós deixamos de usar. Nós começamos a ir no local e fotografar. Aí tinha, entre aspas, direção de fotografia. Quantas vezes a redatora não acompanhava, quantas vezes a própria Sílvia, ou quem estivesse dirigindo acompanhava foto, que era pra se inteirar e postar na hora de fazer uma revisão... final de matéria tá por dentro do que tá revisando e do que tá havendo.

Isso é que ano?

Isso, eu me lembro, você tava lá já (*falando com a outra entrevistada, amiga de equipe*). Isso foi próximo de 90... [final dos 80 já pra 90]. Nós montamos o estúdio, lá no escritório e toda a parte do fundo nós lançamos um estúdio imenso pra fazer um monte de fotografia e pra produção *in loco*. Então nós íamos fazer uma matéria sobre objeto de decoração, por exemplo, iam pra lá e fazia lá. Inclusive, anúncio nós chegamos a fotografar... [zilhares! De montar parede, de montar piso... nós tínhamos o Luís Cláudio Carvalho que era um produtor].

Quem produzia isso?

Ele (Luís Cláudio Carvalho) era designer formado e fazia produção fotográfica. Então, se a gente dissesse pra ele: “eu preciso que você monte pra mim uma sala, ele montava uma sala completa, perfeita, com divisória, com porta...”. Isso era produção de objetos, normalmente.

Vamos falar sobre os títulos? Porque eu fiz um estudo só dos títulos...

Ai, título era... divertidíssimo!

Eu registrei todos os títulos dos projetos e eu fiz uma nuvem de palavras pra eu entender qual era, onde que pegava, né...

A gente fazia brincadeira depois (risos)... quantas vezes. Você deve encontrar um “verde que te quero verde aí” (risos).

Eu encontrei um título igual. O mesmo título em duas matérias (risos)

A ideia é que eles fossem chamativos. Eles tinham que ser vendedores, essa é a verdade. O título tinha que ser muito direto, tinha que bater o olho e dizer: “quero!”. A resposta do leitor tinha que ser essa. “Conforto e estilo valorizam ambientes amplos”, “uau, eu quero!”.

Não sei se isso é uma técnica de redação, mas essas “duplinhas” acontecem muito: “Conforto e estilo”, “Moderno e lúdico”...

A gente tentou uma época quebrar um pouco esse (risos) essa “duplinha”, mas era difícil, porque isso são duas coisas, por exemplo... quem tá procurando conforto vai adorar, quem tá procurando estilo também vai adorar. Então, a ideia era sempre trabalhar com essas “duplinhas”...

Essa narrativa vai mudando um pouquinho com o tempo, né?

Vai, vai mudando. Num determinado momento, alguém grita: “pelo amor de Deus, chega de adjetivo!”. Então corta adjetivo, não tem mais título adjetivo. Então, sabe, aos pouquinhos as coisas vão mudando, mas uma coisa que a gente fazia era exatamente essa... era às vezes a gente fazia vinte, trinta títulos pra uma mesma matéria pra escolher um que realmente representasse a matéria e que fosse vendedor.

[Quero lembrar de uma coisa... acho que você não tava mais lá. Mas aí, trinta sugestões, né. Aí terminava, resolvia e eu falava: “olha, pessoal, guarda todos esses títulos pra nossa próxima reunião, vamos economizar tempo (risos)”.]

Mas é óbvio, eu fazia! Eu tinha uma lista de sete laudas só com ideias de títulos, porque era uma coisa que você tinha que lançar mão. Folheando revista importada, às vezes surgia uma palavra e pensava: “po, a gente nunca usou essa palavra!” punha a palavra lá. A ideia dos títulos era esse: era que ele representasse a matéria e que fosse um título chamativo, um título vendedor, um título que chamasse atenção. A ideia da gente era procurar nunca repetir palavras nos títulos. Então... a gente anotava. Tinha na lateral do quadro todos os títulos dessa edição. Então, a gente olhava “oh, puxa vida, aqui... vai precisar mudar esse título porque já usou ‘estilo’”, “po, esse título tem que mudar, já usou ‘conforto’”. Então, a gente tinha uma lista de títulos. O que acontecia, às vezes, é que assim: caía um caderno. Vai entrar no mês que vem o mesmo caderno, não tem problema, tá lá nossa lista de títulos, beleza. “Ah, então já usamos ‘conforto’, já usamos ‘estilo’, beleza...”, a gente esquecia de botar o caderno que caiu (risos) e tinha duas matérias com o mesmo título (risos). Então acontecia, infelizmente...

Então essas são as palavras mais usadas...

Casa, projeto, não tem jeito. E assim, não só os títulos (nos projetos de arquitetura) não só os títulos das decorações de interior. Tínhamos os títulos, as matérias de produtos e tínhamos uns pequenos “titulinhos”... não sei se você chegou a ver na revista, que nós tínhamos “materinhas” que eram basicamente fotolegenda, mas que tinham “titulinho”. (Exemplo): “vitrais em alta”, que era uma notinha de uma loja de um senhor que fazia... tudo isso ia pra lista de títulos. Então, assim, você tinha muito título na revista, então a gente tinha que ter muita criatividade.

Uma outra coisa que observei também, é que parecia uma vontade sempre ter uma classificação pra aquele projeto, ou então, pra aquela casa. Então era assim: “moderno e rústico”, “moderno contemporâneo”,... ou então era “colonial”. Enfim, a gente olhando os títulos a gente veria isso. Quase como se fosse uma vontade de encaixar aquela imagem a uma classificação.

Normalmente essas palavras acabavam vindo do próprio profissional. [Acho que era mais a definição de qualquer coisa]. O próprio profissional meio que dava essa definição.

Entendi. É porque eu observei é que elas mudam. Às vezes você tem um projeto descrito como projeto moderno e dali a três edições tinha outro... daí você coloca os dois e fala: “não, se isso aqui é moderno como esse aqui é moderno também?”. Eu fiquei curiosa de entender, especificamente essas palavras: “moderno” e “contemporâneo”.

Mas a definição aí tem que acompanhar aquilo que tá vindo com o profissional. Porque ele tá dando esse material e classificando. Ele tem que ter a responsabilidade pelo que ele tá falando. A gente pode até discordar dele e falar: “olha, isso aqui... acho que isso aqui é rústico”. E ele falar: “não, isso é moderno... tá usando agora”. “Então tem que ser moderno e rústico, rústico e moderno?”. “Não, deixa só moderno”, ou então: “não, deixa só rústico”.

Mas o profissional tinha alguma participação?

Não, quando ele manda as informações, ele manda definindo o projeto que ele tem. Então, quando ele inclui essa definição, a redação fica, entre aspas, ela pode até nem usar o “moderno e rústico” e tal... ela pode discordar, mas não pode mudar. Ela vai usar o que foi definido pelo profissional. Você deu exemplo agora há pouco, de ligar de volta e perguntar: “é isso mesmo?”.

[Às vezes acontecia exatamente isso. Não só em projetos de arquitetura, mas em projetos de decoração, tinha gente que por exemplo: “vamos fazer uma matéria sobre celular”. Aí vem o seu, vem o seu, vem o seu... e esse daqui que é o dono do celular, o José, passou a seguinte informação: “esse é o celular mais moderno do Brasil”. Aí você olha, e fala: “ixi... não é bem por aí. O cara tá querendo vender o peixe dele e tá querendo vender de qualquer jeito. Eu não vou poder dizer que esse aqui é o celular mais moderno do Brasil. Então, a gente não mentia. A gente omitia. Então, a gente dizia: “é um celular moderno, bacana, tem isso, isso, isso...”]

Mas tira o superlativo daí (risos). [Exatamente, então nós da revista Casa & Jardim tínhamos essa postura. Nós não emitíamos nossa opinião, mas usávamos a informação que chegava pra gente e aquilo que a gente não concordava, ou a gente ia checar ou a gente simplesmente omitia. Então aconteceu, por exemplo, uma vez eu fazia matéria de antiquariato e quem fazia era Ana, esposa do Ronaldo, mas uma época ela não pôde fazer e passou pra mim. E eu era meninota, imagina... antiquariato pra mim era tudo lindo, mas mesmo assim eu tinha certa noção, não era tão “tapadinha”. Aí eu cheguei lá, a dona do antiquário se vira e fala assim: “ah, porque essa sant’ana policromada do século XVII”... aí eu falei: “opa, século XVII? Uma sant’ana policromada num antiquário não dá! Século XVII, no meu entender, deveria tá numa redoma, num museu! Não no meio da loja. Eu falei: “desculpe, a senhora pode repetir? A senhora tem certeza? Século XVII? Tem certeza?”. Cheguei e fui falar com o Ronaldo: “fotografei isso, isso e isso, mas olha, essa santa aqui século XVII. Eu acho que não dá... acho que não dá. Bom, resultado, publicamos outras coisas e a Sant’ana ficou de lado, óbvio, né. Cê acredita que a mulher mandou uma carta pro Ronaldo? A mulher me xingava de tudo o que você possa imaginar, dizendo que ele (Ronaldo) deveria contratar uma profissional, porque aquela que mandou era muito burra, muito idiota, que ficou perguntando de quando que era a peça, e não fotografou e que também ela agora não queria mais que publicasse.

Então, assim, a gente meio que tinha com a prática, com o tempo, com as conversas que a gente tinha com as pessoas, a gente tinha umas vagas noções das coisas, inclusive com relação a projeto, que a gente chegou a recusar alguns...

Vocês precisavam de quantos projetos para montar uma revista?

Depende do número de páginas que a gente tinha...

Em média era quanto?

Dependia. Às vezes nós inseríamos dez fotos com ângulos excelentes, e tal... em tese, nós iríamos usar quatro páginas, e acontecia de esticar pra seis. Tá bonito? Estica pra seis. [Alguma outra coisa vira duas, então a gente tinha essa flexibilidade. Normalmente nossas matérias eram atemporais. As únicas temporais que a gente tinha eram: agenda, eventos... mas o resto era atemporal. Então, se você publicasse a de maio em junho não ia fazer diferença. O que não era atemporal era a matéria de lareiras. Não dava pra publicar lareiras em dezembro...] Dava! Se botasse um Papai Noel saindo por ela (risos). [Aí é que tá... a gente sabia o que era o correto.]

Vocês chegavam a ter possibilidade de não publicar?

Quantos... milhares! [Depois da nossa evolução, a gente começou a ficar a ter mais fácil, porque vinha o material e a gente falava: “olha, não dá.”... “ah, mas tá lindo, maravilhoso...”, “tudo bem, vamos dar uma olhada”. Já lá, dava uma olhada, as fotos não estavam tão boas assim... merecia e fazia ou não merecia e não fazia. E não tinha a desculpa honesta... era claramente dizer: o foco da revista mudou. O Leonel foi um... ele insistia. Não dá pra colocar isso, porque meu objetivo agora é reforçar a penetração da revista naquela faixa

de 25-35 anos que eu tô deficiente. Se eu não reforçar nessa faixa, minha circulação vai cair.

Mas não ficava saia justa? Por exemplo: um arquiteto que sempre mandava projetos (não sei se isso aconteceu, mas tô aqui pensando) aí um dia ele manda um projeto horrível. O que vocês faziam?

A gente ligava pra ele e dizia: “olha, querido, adoramos seu projeto... seu projeto é fantástico, maravilhoso, mas nosso diretor viu e ele não concorda...”.

Mas isso aconteceu? Isso é uma ficção ou poderia ter acontecido?

Quando eram, por exemplo, pessoas mais chegadas, mais queridas, a gente até tinha uma conversa. Mas, por exemplo, o cara mandou pela primeira vez o projeto. Você bate o olho e pensa: “essa coisa aqui nem pro lixo serve!”. Respondíamos: “querido, agradecemos o envio do seu projeto, mas infelizmente a diretoria não aprovou.”. Pronto. A gente se eximiu e jogava sempre a culpa na diretoria.

[Eu tive com o Lionel, aquele que eu mencionei aqui... o Nilton foi e me devolveu e disse: “olha, não pode ser publicado, e tal...”. Ele era nosso anunciante. Eu fui, sentei com ele, mostrei como nossa revista estava já com alguns exemplares, como tava sendo feita, qual era o objetivo, e disse pra ele: “olha, tá lindo seu projeto. Se fosse há um ano atrás, seu projeto ia sair, porque não tinha esse novo direcionamento. Então, nós temos aqui... era um projeto superpomposo, imagina... . Eu falava: “Lionel, não dá. Se eu publicar o seu, na próxima edição se aparecer um outro que faça o tipo do seu, eu não vou poder recusar, porque eu botei o seu!]

Sim...

[Então eu só me desculpava. E dizia: não posso publicar. Você já mandou outros projetos, outros projetos seus saíram, e a tempo dessa nova filosofia, arrume quantos você arrumar, eu publico.

Ele, na verdade, já tava trabalhando muito, na faixa de terceira idade...

E o contrário disso? Publicar um projeto que vocês não gostassem...

Não, nunca houve forçação de barra, publicar por ser amigo de alguém, entende.

Não, mas nem que não fosse por isso. Por exemplo, nesse objetivo maior de atingir todos os públicos...

Não... o que eu falei (pelo menos eu tô falando da Casa & Jardim nessa edição posterior). A seleção era feita (quando você fala público mais jovem, você presume, nas grandes capitais, que era nosso grande interesse, você presume apartamentos de menor metragem. Então, nós procuramos decoradores jovens, que tinham, aos montes, querendo sair e com trabalhos nessa faixa. Isso é interessante, porque não foi nem proposital, mas abriu dois caminhos: um caminho foi o leitor, ampliar a faixa de leitores. E o segundo caminho

foi de produtores de móveis que também estavam se voltando pra isso.

[É, mas isso que você tá falando é na fase posterior. Nessa fase acontecia muito nos projetos de decoração coisas do tipo: ligava uma decoradora e dizia “olha, tô com um projeto lindo, maravilhoso...”, “cê tem, por acaso, foto, assim, ou o projeto, a gente pode ver?”... “ah, tenho, e tal”. A gente ia no escritório dela, via as fotos e sabia que não ia dar. E ali mesmo você já dizia: “olha, simplesmente não faz parte da linha editorial da revista, a gente agradece, mas não dá pra fotografar...” mas chegou a acontecer *n* vezes de a gente ir lá e o profissional só tinha o projeto. Aí você bate o olho no projeto, e tá bacana. Aí você diz: “olha, vamos fazer o seguinte... a gente vai lá pra fotografar...”. Aí chegava lá, você batia o olho e pensava: “não vai dar... e agora, o que eu faço? Estou aqui com a Kombi, com o fotógrafo, iluminação etc.” E agora? Porque você olhava, o projeto, e era uma coisa... e na época, eles não faziam um encarte, não faziam nada... era vegetalção, nanquinzão, beleza. E aí era uma saia justíssima. Você fazia lá uns dois, três, quatro cliques... fotografava um banheiro que era bacana, guardava o banheiro pra uma matéria de banheiros, agradecia e ia embora.]

E depois... quantos telefonemas (risos). “Quando vai sair?”, e aí, chegava uma hora que dizia que as fotos não ficaram boas... mandava uma desculpa.

[Agora a saia justa ficava pro profissional, porque ele às vezes se comprometia com o próprio cliente dele, dizendo: “olha, vai sair na Casa & Jardim...”]

Entendi.

Mas os clientes gostavam disso?

Tem cliente que gosta. A maioria, principalmente aquela faixa, ascendente. Pro cliente isso virava uma coisa assim, tipo: ele vai vender a casa dele, vai sair na Casa & Jardim. Valia setecentos, agora vale oitocentos... sabe? Tinha isso.

Tivemos problemas, como na história do antiquário. Nós fotografamos uma vez, [a Ana fotografou] uma peça de antiquário. Passou um ano, essa peça era do dono do antiquário, nós fotografamos a casa do dono do antiquário, e ele levou essa peça e pôs lá. Passou mais um ano, ele se divorciou e a mulher entrou com um processo querendo aquela peça. E o que ela usou como prova? A revista. Dizendo que aquela peça estava na casa... gente... e aí movimentou mundos e fundos, chamou o Ronaldo, chamou a Ana que fotografou. Então, assim, a gente teve alguns perrengues em relação a isso.

E o público de vocês era... eu não sei como vocês classificam... era classe A? Em termos de faixa etária eu já entendi.

A ampliação de número leitores tinha que pegar essa faixa. Nós “desprezamos” a faixa de vinte anos, porque a faixa de vinte anos era de uma revista que a mãe comprou, que o pai comprou, mas entra como público leitor na pesquisa. Com o tempo, a gente foi minimizando os espaços, foi encolhendo os projetos, e só excepcionalmente que dava casa de 600m. [Só se fosse realmente muito poderosa, muito artística...].

A revista como referência, de qualquer faixa, que naquele momento fosse fazer alguma coisa, basicamente ia pegar a Casa Cláudia, a Casa & Jardim e a Casa Vogue como referências. Então, tanto a Casa Cláudia quanto a Casa & Jardim também atingiu aquela faixa da Casa Vogue, que era AAA. Os próprios profissionais compravam e gostavam. [Eles diziam: “meu cliente veio aqui com as três revistas]. Então, nós não abandonamos, e nós não priorizamos. Teve uma fase que a gente só usava coisa “vultuosa”. E para questão de mercado, a gente foi eliminando.

Entendi.

E trabalhamos sazonalmente: verão – piscina; inverno – lareira. [O que é tudo errado, né, porque você não faz piscina no verão.] Não faz, mas é o desejo. Dentro disso, eu vendi um projeto pra sair em julho, pra aquela que fabrica cloro... pra fazer um encarte sobre cuidados com as piscinas, a manutenção das piscinas, pra evitar que você tenha que fazer um tratamento de choque à frente, porque vai gastar muito mais usando muito menos durante um período que você quase não usa. Aí vendi a ideia: “poxa, a ideia é maravilhosa, mas olha, não dá pra fazer agora, e tal” (na Rino Propaganda). E diria que dois meses depois, a minha matéria que estava lá saiu na Vogue, paga pela Rino.

É mesmo?

É. Marquei uma reunião com o dono da agência, meu amigo, e fui lá e levei a cópia, e mostrei tudo o que tinha sido feito e saiu na Casa Vogue. Mas saiu. O cara do departamento de mídia pegou aquilo e (o nosso era fazer um encarte de oito páginas) transformou em duas páginas na Casa Vogue. “Mantém a sua piscina para não ficar mais caro, não sei o que...” pegou tudo aquilo, a mesma coisa, a redação que eu tinha levado básica pra ele... . Aí perguntei: “o que você vai fazer?”, ele falou: “vou conversar com o cliente”. Chamou o chefe do departamento de mídia na minha frente e disse: “você fez isso?”... “não, eu dei como referência...”, “Você está demitido.”. Aí demitiu o cara. Podia fazer outra coisa... aí o Rino pai tava numa fábrica de refrigerantes, veio, fizemos uma reunião e ele falou: “olha, eu vou fazer o seguinte: ainda tá em tempo. vou convencer o cliente a fazer as oito páginas na Casa & Jardim”. Aprovou a fazer as oito páginas, o completo que eu tinha antes proposto na Casa & Jardim, com uma tiragem especial para encartar também na Casa Cláudia. Cobramos tudo.

[Foi aquele “Piscinas de A a Z?”]

Foi. Fizemos um projeto especial, e aí faturamos... mas, agora, foi uma cachorrada, né. Quer dizer, o cara não tinha dinheiro naquele momento pra fazer o projeto inteiro, ele deu o projeto pro outro tocar e fazer em duas páginas (risos).

É... nossa, essa área é cheia de puxada de tapete também. Achei que fosse só na minha (risos)

Tem, sim.

Vocês têm ideia de número de tiragem?

Tenho. Quando a gente vendeu pra editora Globo, em 98, estava próximo a 100.000 exemplares. Nós chegamos a ter 120.000 exemplares de tiragem (edição especial, edição do ano). A edição do ano tinha uma vantagem, era não saía em banca, porque como ela era referência de edição do ano, ela ficava, então ia vendendo o ano todo.

[A gente chegou a fazer edição do ano com capa dura].

É, po, com Eucatex. Eu fiz uma pergunta com a Eucatex... as capas da edição do ano eram com as capas de Eucatex de cada lado. Virou um monstro, 80.000 exemplares com 160.000 lâminas. Maluquice. E faturava horrores na edição do ano.

Tem uma edição do ano, anos 90... oitenta mil dólares, naquele tempo, de faturação, seria hoje, sei lá quanto, dois milhões de dólares numa edição.

Mas antes de 98, nesse começo aí...

Nesse começo que você falou, de 77, eu diria que devia entrar aí por uns 60.000, usando a memória.

Mas esses dados existem em algum lugar?

Só na minha cabeça (risos), mas pode confiar que é por aí mesmo.

Não, eu vou confiar, porque o senhor tem uma memória incrível, né?

Não, eu até guardo muito também... eu diria que era por aí, uns 60.000 exemplares. Tanto que eu me lembro que nessa edição do ano, que foi bem posterior, 80.000 exemplares com essa capa... e chegamos com uma edição do ano com 120.000 exemplares.

Mas na época de 77 era 60 mil... qual foi a proporção com que isso foi crescendo?

Na época que você finalizou, eu diria que a gente já tava na Globo Company. Em 92, nós já estávamos aqui na Globo Company fazendo a revista. Já tinha trazido pra cá... 80.000 exemplares, na época.

[Subiu bem devagar, e caiu bem devagar, também].

Acho que na última edição, eu diria que a gente tirou 90.000 exemplares, que foi agosto, feita ainda na FC. Depois, quando foi pra editora Globo, eu perdi a referência por uns meses, até que, no ano seguinte acho que entrou no IVC.

Mas nunca houve um pico? Sempre houve um crescimento linear assim, normal?

Sim, nunca houve. Sempre foi um crescimento lento.

Não dá pra associar com nada, por exemplo... Casa Cor. Vocês acham que isso despertou maior interesse?

Despertou sim, como bandeira de leitura, mas não alavancava muito a tiragem, não.

[Não afetava a tiragem, afetava a venda].

A venda, sim, claro, você estar na Casa Cor, ter parceria com a Casa Cor. E não é só a Casa Cor, não. Tinham outras exposições, eu cheguei a fazer em Florianópolis, por exemplo, eu fiz um acordo pra fazer lá. E o Casa Cor Rio de Janeiro, inicialmente, era feito na Casa & Jardim. E a Casa Cláudia acabou tomando, porque como ela fica em São Paulo, ela forçou a barra... e aí nós perdemos a do Rio de Janeiro, o Casa Cor Rio.

Vocês fizeram em 91 o primeiro Casa Cor do Rio, né?

Do Rio foi em 91.

Entendi.

Isso eu não lembrava, isso você tá me ajudando (risos).

É, mas eu tenho quase certeza que foi (risos).

Então, olha, o Salão do móvel de Milão, ele também dava força promocional pra revista. Ele não ia vender mais revista, ele ia vender, sei lá, porque tinha chamada na capa, uns 500/1.000 exemplares. Mas nunca teve um segmento, um acontecimento bombástico que fizesse crescer. Na verdade, a única edição que tinha um ganho violento, era a edição do ano por isso. Porque era uma edição chamada “edição do ano” e não saía de banca. Ela sempre foi feita com capa dura, algo mais elaborado, e tal... e ela sempre ficava em banca. Era vendida durante o ano inteiro. Era possível você tirar oitenta e na edição do ano tirar 120.

[E a gente falava na capa da edição do ano que era projeto de Brasil inteiro. E era Brasil inteiro. Era um perrengue fazer aquilo].

Eu fiz uma edição sulamericana, com circulação no Paraguai, no Uruguai e na Argentina. Com profissionais de lá aparecendo na edição. Maluquice (risos).

Muitas matérias na revista falam, vou dar um exemplo aqui: “não se ater a modismos e pensar na funcionalidade e na especialidade da casa”. Em outros momentos, a revista fala também coisas como essa: “Casa & Jardim mostra que o que era bom há três anos, pode não ser tão legal”. Então oscila entre...

Depende muito da matéria. Nós tínhamos matérias ou projetos que era extremamente conceituais e que a gente tinha que dizer que eles não se atinham a modismos, porque não tinha como dizer, até o profissional dava essa colocação, e a gente tinha que mostrar que não era um projeto de tendências passageiras. E por outro lado, tinham coisas que realmente eram tendências. Tinham sido e não eram mais. Ou tinham projetos extremamente ousados que mostravam tendências.

[Com relação a isso teve no Brasil a onda de produção de objetos em acrílico. Isso desapareceu. Não sei hoje se ainda tem... deve ter alguma coisa].

Sim, tem... retornou.

É cíclico. Mas teve uma fase que o projeto de decoração em acrílico, que o Henrique, aquele careca que tinha a fábrica... o argentino que montou a fábrica só pra trabalhar na área de decoração. [Tinha tudo, tinha cadeira, mesa... tudo era em acrílico. Era moda, era tendência, então isso a gente dizia que era moda, que era tendência e pronto e acabou. Agora, fotografar, por exemplo, um projeto de Paulo Mendes da Rocha é absolutamente um projeto atemporal isento de modismos.

O perfil dos arquitetos muda um pouco ao longo desse período...

Muda! Você tem os próprios irmãos Campana tem outro foco, um foco diferente do que era no passado...

Não, mas não falo do perfil dos próprios arquitetos, não. Acho que me expressei mal. Tô falando assim, os arquitetos que publicam na revista, então, esses nomes mais incensados eles meio que deixam de aparecer a partir de um determinado momento.

Sim, mas isso você tem no próprio Casa Cor. O Casa Cor desse ano é praticamente de jovens profissionais se lançando.

Mas aí onde será que esses outros...

E os mais antigos, aqueles mais badalados, muitos estão fora do mercado. Fora do mercado. Eu sei que o Davi Bastos continua fazendo coisa, mas muitos aqui... tem um aqui que era super badalado e quebrou...

Aqui em São Paulo, desse pessoal de dez anos atrás, da época que você pesquisou, pouco mais até, muita gente desapareceu porque houve um desgaste natural.

[Surgiram muitos arquitetos, especialmente em São Paulo, uma coisa mais recente... que eles meio que se elitizaram. Eles se consideram muito bons. E eles, por alguma razão que eu desconheço, montaram seus escritórios meio que uns muito perto dos outros, e eles estão meio todos aqui em Higienópolis. E esses caras não publicam nada em nenhuma revista... pra você conseguir um projeto desses caras... eles são bons, realmente. Cá entre nós, eles são muito bons... .

Mas quem são eles?

Ah, isso eu tô falando meio da atualidade. Eu não vou lembrar os nomes, só sei que eles têm um fotógrafo queridinho que o Nelson Kon. Então tudo que o Nelson Kon fotografa é dessa turma. Então, essa é a turma dos bambambans, e que hoje esses caras estão fazendo coisa para cacete, pra exatamente essa turma jovem, essa turma de primeira casa, e estão fazendo projetos muito bons. Mas eles não dão nada pra ninguém. Pra você conseguir um projeto deles...

Mas por que eles não dão? Por que você acha que eles não dão?

Não sei por que eles não dão. Se eles têm alguma prevenção, se é preconceito... mas eles não dão pra ninguém... aliás, pouquíssima coisa deles eu vi publicada. E é muito engraçado, mas isso é fofoca.

[Também houve tanto da Casa Cláudia enquanto de existência até dezembro e da Casa & Jardim ainda atualmente, e eu acho que a Casa & Decoração ainda tem o mesmo caminho... o enfoque hoje já não é produtor, é mais particular, ou seja, os projetos não estão sendo mais apresentados como um todo. Eles estão mais fracionados para apresentar pedaços. O único ainda que tá apresentando projetos como um todo é aquele que eu fiz o projeto pro Estadão, o Casa E. No Estadão tinha o Casa & Família e um feminino (dois), que no fim, um roubava coisa do outro e aí o Ênio Vergueiro era o diretor comercial do Estadão e perguntou se eu faria um projeto pra transformar aquilo numa coisa só. E eu desenvolvi o projeto do Casa E. O Casa E é o encarte, o suplemento encartado no Estadão e esse ainda trabalho o todo. A Regina trabalhou lá. O Zeca continua. Esses são ex Casa & Jardim. A Regina era produtora e o Zeca...

Zeca Witner? Eu cheguei a falar com ele

Ele me pôs em contato com você.

Essas classificações de projeto “normando”, “cottage”, “provençal”, “colonial”, “americano”... então, isso, teoricamente vem dos arquitetos. Eles entregam o projeto e falam: “ah, isso aqui é estilo colonial americano”.

Eles dizem: eu me baseei... eu me inspirei... eu procurei referências no estilo tal... ou mesmo quando a gente, por exemplo... houve um período em que a gente trabalhava muito com pauta: “oh, vamos fazer uma pauta só sobre chalés”... aquilo que eu te falei: passa a mão na agenda, liga pra todo mundo, começando pelo Vicente... “oh, preciso fazer uma matéria só sobre chalés. O que você tem”... “Oh, fulana, matéria só sobre chalés... o que você tem”. Ou então, sei lá, tô fazendo uma matéria só sobre casas normandas...

Essa teve. Foi uma edição especial no Sul, eu acho, que tinha até uns arquitetos. Uma entrevista com os arquitetos...

Às vezes acontece o seguinte: você recebe um projeto. Recebemos um projeto lá de uma casa em estilo Enxaimel por exemplo. “Que casa bacana, hein.”... “olha, se a gente conseguisse mais duas? Se a gente conseguisse mais duas, a gente faz um especial só sobre casas em Enxaimel, o que você acha?”. Isso é reunião de pauta. E aí a gente começa a procurar, e fotografando outras coisas... e essa aqui tá guardada, esperando mais duas chegar. Dali um mês você consegue mais uma, dali mais um mês você consegue mais uma... conseguiu três? Faz um especial sobre casas Enxaimel. A primeira tá seis meses na sua mão. Então, assim, às vezes a gente recebia uma coisa que te despertava e fazia você correr atrás de outras semelhantes pra fazer um “materiãõ”.

Eu sei que tô insistindo nisso (risos), mas escrevi aqui o seguinte: “nos primeiros anos da análise em especial é possível enumerar alguns nomes de arquitetos consagrados que já ocupavam, na época, postos de destaque: Paulo Mendes da Rocha, Ruy Ohtake,

Niemeyer...”. Engraçado que aparece a casa das canoas do Niemeyer, mas numa matéria de piscina.

É, tem de tudo (risos)

...Miguel Juliano, isso pra citar alguns...

No Rio de Janeiro você encontrou outro, em referências na Casa & Jardim.

Não consegui identificar muita gente do Rio de Janeiro, não. Sinceramente.

A história da Casa das Canoas, isso eu lembro, que na verdade nós estávamos fazendo matéria sobre piscinas. Então, matéria sobre piscinas, você liga pra arquiteto, pra decorador, pra paisagista, pra jacuzzi da vida que faz piscina, pra, sei lá, azulejista que põe piscina, pro cara que põe bomba... você liga pra todo mundo que tá envolvido pra te mandar material. Então, assim, você faz cinquenta ligações e recebe dez retornos. Aí um desses retornos, por acaso foi o cara que fazia o tratamento da piscina (risos) do Oscar. E daí foi atrás, né.

Eu não identifiquei muitos arquitetos do Rio de Janeiro, não... poucos.

Esse eu já não tô conseguindo lembrar, mas tinha... a Tazia. A Tazia... tinha uma agenda poderosa no Rio de Janeiro.

Zanettini, talvez... Tem uns arquitetos que sinceramente não conheço. Essa é minha curiosidade, porque nos anos iniciais da revista, esses arquitetos que são conhecidos, que tem nome, que até hoje a gente sabe que eles existem, mas os arquitetos que começam em algum momento a ser publicados, a gente não ouve falar mais deles hoje em dia. Eu fico tentando entender onde que foram parar esses arquitetos que seriam... não tô dizendo necessariamente Paulo Mendes da Rocha, mas assim, é... eles foram ser publicados por quem? Será que outra revista passou a publicá-los?

Olha, eu não sei... eu sei que muitos aqui dos badalados há vinte anos atrás, não estão mais no circuito.

É?

É.

É... não sei, é que são muitos arquitetos, né...

Por exemplo, Pepe Asbum é falecido.

Não, mas o Pepe Asbum é da época de 70... 78, por aí.

Pitanga do Amparo.

Também dessa época.

Mesma época... e que eu saiba, Pitanga largou mão. Foi ser outra coisa na vida. Viajou, foi embora...

Telésforo Cristófani é um arquiteto conhecido, tá em livro e tal... agora, por exemplo, Marcelo Vivacqua eu não sei quem é...

Eu lembro do nome...

Não, tô chamando, assim, um nome... mas não são nomes que tenham relevância, talvez, hoje em dia...

Sim, provavelmente nem na época. É aquela história: de repente, a gente recebia um projeto de um arquiteto. Um projeto bacana, lindo, legal, com foto, com puta desenho bacana, com memorial super bem feito... a gente ligava pra ele, pedia e publicava. De repente era um arquiteto de um projeto só. A gente não acompanhou a carreira dele, mas o projeto era bom, e a gente publicou. Era uma coisa que a gente fazia, a gente não buscava referência... não era que nem hoje que você tem internet na vida. Cê tá falando com o cara no telefone, cê digita o nome dele pra saber que obras ele tem, qual o currículo dele... e em um segundo já rastreou tudo. Naquela época, não. O cara surgia do nada com um projeto maravilhoso, e desaparecia, da mesma forma como surgiu.

Entendi.

Sobre critérios de escolha, eram vários os critérios. Eles tinham que estar: 1º) em condições técnicas de uso. Esse era o primeiro critério. E quais eram as condições técnicas de uso? Você tinha que olhar a foto e você tinha que entender, você podia até fazer uma legenda pra ela, mas ela tinha que ser, primeiro de tudo, autoexplicativa. Tinha que olhar e entender o que era aquilo. Não adiantava ter lá um sofá. Meio sofá, meia poltrona, meia lareira, que cê não ia entender o que era aquilo. O projeto tinha que tá no traço correto, não podia ser a lápis, tinha que estar no nanquim...

A partir dali, era um projeto viável? É bacana? Ele pode representar o sonho de alguém? Ele pode ser um projeto que vai ser desejado por alguém? Então, diante disso, o resultado dele é bonito? A perspectiva dele tá bonita? O ponto de fuga tá certinho? Beleza, então, se tem o memorial bacana, tá aprovado. Cabe dentro das páginas que a gente precisa? Cabe dentro do que a gente tá fazendo? Cabe, então tá feito.

Eu queria tentar entender um pouco melhor quando vocês começaram a fotografar. Vocês falaram que não houve um momento de transição, mas quando que isso começou a ficar mais frequente? Porque me parece que esse momento talvez seja um momento que vocês passam a ter mais escolha sobre o que vocês vão publicar, que a gente fica menos dependente do que chega e já consegue mais...

Isso veio gradativamente com a questão da qualidade do fotolito, que começou a exigir uma qualidade maior do material fotográfico, do material entregue, do material produzido, com aumento de grana que entrava na editora, que possibilitou aumentar a equipe, criar um estúdio, ter um fotógrafo, ter uma Kombi que levasse a gente pra cima e pra baixo e

que possibilitasse ver e tudo mais...

Uma pergunta que me ocorreu aqui: Será que o Nelson Kon, se alguém quiser publicar uma foto dele, teria que pagar? Como funciona isso? Por exemplo: Casa & Jardim vai publicar uma matéria de um arquiteto x que já tem umas fotos do Nelson Kon.

Nesse caso, tem que pedir autorização pro Nelson Kon. E o Nelson Kon pode tanto dar autorização e você usar graciosamente, e pode dizer “não, eu quero receber o meu” mesmo ele já tendo recebido.

Por outro lado, por exemplo: eu vou falar com o Paulo Mendes da Rocha “olha, quero fazer uma matéria sobre o seu trabalho que você fez na Praça do Patriarca, e eu sei que você tem fotos. Você pode me ceder as fotos?”. Claro, as fotos são dele. Ele pagou, ele me cede as fotos. Se eu quiser, eu posso perguntar pra ele: “você quer dar o crédito do fotógrafo?” Ou posso perguntar: “quem fotografou?” e dar o crédito do fotógrafo, mas isso se eu quiser, porque a foto é dele. No caso do Nelson Kon, a coisa aqui em São Paulo é extremamente delicada. O Nelson Kon não autoriza usar as fotos.

É porque eu vejo projetos publicados com fotos dele em revistas tipo AU, já devo ter visto na Vogue...

Eu consegui publicar um projeto dele... dele, não... de um arquiteto com as fotos dele. Tive que ir no escritório dele, pedir autorização... aquilo me deixou meio irritada (risos).

Mas isso não acontecia nessa época, porque se vocês recebiam as fotos... muitas vezes... acho que não tem crédito das fotos, né, nas matérias...

[FIM DA ENTREVISTA 3.WAV]

(...) As modificações que foram feitas, que eu te contei, isso tudo aconteceu a partir de 93. Você parou em 92. Já havia um processo de alguma modificação, mas ainda era muito problema, tem muito problema, porque uma das razões de vender a gráfica do Rio de Janeiro e passar a fazer aqui em São Paulo, foi que nós tínhamos máquinas ultrapassadas, teve uma edição que a máquina de colagem deu problema e a edição inteira desfolheando. E isso num congresso brasileiro de propaganda aqui em São Paulo, eu tava na mesa, tinha um painel com as revistas só de decoração, e eu era representante da editora... e aí alguém fez uma perguntinha: “E a revista, continua desfolhando?”. Eu estava, felizmente, com alguns exemplares, que deu um show, né. “Continua assim *crack*. Desfolheou? Não!” (risos).

Aconteceu numa edição que provavelmente pessoa que não se identificou a fazer a pergunta teve a má sorte de pegar um dos primeiros exemplares (não foi a edição inteira)... saiu um pedaço. Vai fazendo o acabamento. À medida que vai fazendo o acabamento, vai saindo, já vai mandando pra Paraíba, pra não sei onde, e alguns... uma parcela de São Paulo foi “premiada” com a parcela da edição que veio descolada.

É mais difícil fazer a pesquisa, sem dúvida, indo mais pra trás, mas por outro lado, também,

eu acho melhor, né... E também é o momento de fazer essa pesquisa, né.

Claro, e olhando o todo que você fez, eu quero parabenizar você. Você tá fazendo um belíssimo trabalho. O critério todo da pesquisa, da maneira de apresentar... tem coisas que você colocou pra mim aí usando titulagens... e penso: “Nossa, como é que ela se ateve a isso?”... não é nem o problema do fato de não existir, ele existe, mas não tem olho pra buscar essas informações. Por isso, tô te elogiando. Você teve olho pra captar tudo isso e poder selecionar coisas que até pra gente é surpresa. Aqui no roteiro do que você perguntou não tem muita coisa, no geral, um complementando o outro, a gente conseguiu te ajudar. Mas, eu gostaria de ter mais informações pra te dar, mas infelizmente, em termos de referência de edição, você já usou, já pegou, mas eu que tinha uma coleção completa, eu doei pra Globo.

Quería agradecer muito por vocês terem me recebido. Eu quero fazer essa pesquisa, como eu disse, não é uma pesquisa sobre a revista Casa & Jardim, mas claro, ela é minha principal fonte de referência.

Sim... você vai fazer uma pesquisa sobre arquitetura, evolução de interiores, períodos de evolução e a Casa & Jardim serviu como base pra você fazer essas consultas.

Na verdade, eu quero olhar a arquitetura através da Casa & Jardim. Eu quero desfazer aquela imagem do professor, quando eu estava na faculdade, como aluna, e que dizia: “não olha pra Casa & Jardim”. Eu quero olhar pra ela sem preconceito, essa é minha ideia.

Até porque quem trabalha com o público vai ter que ter uma Casa & Jardim, uma Casa Cláudia etc no seu escritório, porque o cliente vai vir com ela na mão e vai dizer: “eu quero isso, eu quero isso, eu quero isso”.

Sim, exatamente, por isso que fico tão motivada em fazer essa pesquisa, porque eu passei por isso. Eu trabalhando com projeto residencial, trabalhando em escritório, trabalhando depois sozinha, eu passei por isso, de o cliente chegar com a revista... e aí parece uma grande... não sei se chega a ser hipocrisia, mas no mínimo uma esquizofrenia, né. Você tá numa faculdade ensinando, eu tô lá ensinando hoje em dia, e eu não vou falar pros meus alunos olharem todas as referências possíveis, eles têm que aprender a filtrar.

Exatamente.

Não sei se vocês vão saber responder, mas pelo menos vão poder me ajudar a pensar nisso: uma revista com perfil, por exemplo, tipo a revista Projeto. Ela igualmente precisa sobreviver, precisa pagar as pessoas e tal... o que será que é necessário fazer pra ter um tipo de projeto de seleção diferente e não ser uma revista comercial? Porque assim, a crítica de revista desse tipo da Casa & Jardim, Casa Cláudia etc, são revistas comerciais. Mas, assim, se a gente for ao rigor da definição, todas as revistas são comerciais, né?

Não tem como. Tanto que as revistas de circulação dirigida e gratuita, que vendia o perfil

do leitor pra ter o seu anunciante, acabaram. Se você não tiver renda de assinatura, banca e publicidade, você não faz revista. Por que a mídia impressa tá acabando? Publicidade. A notícia continua. Por que no Estadão a gente publicava o Jornal do Estado São Paulo, provavelmente igual no Rio... a edição de domingo vendia-se aquilo para o açougueiro, pra ele embrulhar coisa, porque saía 3kg de jornal numa edição.

A Casa & Jardim que eu tenho aqui, esse exemplar tem 162 páginas. Hoje se sai com cem tá saindo com muito. Por quê? A fonte acabou? Não tem mais o que publicar de matéria? Tem. Só que o suporte publicitário é muito pequeno. Não dá pra fazer mais com 162 páginas.

Mas os anunciantes... eles vão... é outro tipo de publicidade, outro tipo de marketing?

Não. Existe uma diferença de custo pra fazer uma revista...

[Na verdade, nas revistas de decoração, os anunciantes são os mesmos. Não mudam os anunciantes, eles são sempre os mesmos. O fabricante de piscinas continua sendo o fabricante de piscinas e ele é um só e vai ter que anunciar em três, quatro, cinco revistas. E de repente esse cara não tem dinheiro pra anunciar em cinco revistas. Ele vai escolher uma pra anunciar].

Sobre a diferença de verba hoje: você anunciar um veículo físico que custa papel, impressão, etc... e anunciar na internet. A internet é custo baixíssimo. É no número de anunciantes que eles conseguem faturar. Então, o que acontece? Esses clientes que pagavam 20 mil reais... olha, vou falar em dólares... quando eu fiz um projeto para o Rio Grande do Sul para pegar os anunciantes de lá antes que a editora Abril chegasse, eu fiz um pacote em que o anunciante que fizesse 12 páginas no ano (seis duplas ou doze simples) ele iria pagar apenas 4.200 dólares. Se ele tivesse agência, ele pagaria comissão da agência. Hoje 4.200 dólares, um preço maravilhoso para todos aqueles anunciantes, eu fechei com todos os anunciantes... quando a Casa Cláudia chegou já tinha tomado a verba de todos (risos). Não dava pra fazer com todo mundo.

No ano anterior, numa página, eu paguei 8.000 reais, que seria 16. Um detalhe, quando se fala em 4.200 dólares lá atrás, significa 4.200 hoje. Significa aí uns 7, 8 mil dólares. Se você multiplicar, como vai ter vinte ou trinta mil extra pra colocar numa página? Não tem mais! E ele faz com 10% disto uma festa na internet. Com 3.000 ele fecha a internet. Essa é a diferença. Ele compra lá um monte de anúncios, inclusive aqueles chatos que você não consegue tirar quando você tá trabalhando... você tem que dar três cliques pro miserável sair da sua tela. De vez em quando, em algum a gente para, porque tem alguma coisa interessante. Mas que enche, enche, né. E é o tempo inteiro bombando na tela do computador.

É... assustador, né. Esse negócio do algoritmo: você pesquisa um dia um negócio, e aí passa o resto da vida recebendo anúncio daquilo.

Então, isso tudo... as agências de propaganda hoje também mudaram. Elas tem um departamento inteiro pra trabalhar com essas novas mídias, que envolve tudo, não é só

o computador, não. Entra em Whatsapp, em tudo. De repente, cai no seu colo, você usa, no seu celular, no seu computador... toca o telefone, você vai atender... "eu sou o fulano de tal...".

Hoje é uma invasão de mídia que é um negócio maluco...

[E com relação a essa história com anunciantes, que é o anunciante que segura a revista, é o anunciante que paga, etc... no editorial nós procurávamos e tínhamos independência. Então, nós fazíamos uma matéria, sei lá, sobre piscinas... nós usávamos o Jacuzzi, que era o cliente dele, mas usávamos todos os outros. Qual era a prioridade? A prioridade era quem tivesse a piscina mais bonita. Se a piscina mais bonita era do Jacuzzi, bom pra eles... e ninguém ia reclamar.].

[FIM DA MINHA GRAVAÇÃO 5.WAV]

(...) Quem que eu lembro? [Dessa época] Brunete Fracarolli. Capa foi lançada pela Casa & Jardim; Marcelo Rosenbaum... Luiz Fernando Rocco, também foi lançado pela Casa e Jardim. [A dupla Luiz Fernando e Paulinho]... Marcelo Franco... Roberto Migotto... [também...]

Mas Brunete Fracarolli eu lembro. [Brunete saiu na capa da Casa e Jardim, ela foi lançada aí... começou aí. Eternamente grata a tudo. Ah, a edição sulamericana, precisou de alguém pra fazer a decoração do Rômulo (inaudível 01:36 – gravação 6) que nós usamos pra expor nossos trabalhos. A Brunete fez de graça.

Ouvi muito falar dela... hoje em dia já não ouço mais.

É que ela já tá mais quietinha, também...

[Eu tenho a impressão que o setor de moda é moda, o setor de decoração é moda... tem modismo na moda e modismo na decoração. Tenho a impressão que, com o passar do tempo, os jovens foram substituindo e foram empurrando, empurrando, os serviços começam a diminuir e os escritórios começam a encolher. Eram grandes escritórios, e todos esses, né...] Todos. Brunete, Migotto, Armentano... todos eram monstruosos. [É, Armentano ainda continua, mas ele hoje tá fazendo muita coisa em edifício] A Brunete também, em institucionais direto.

Mas acho que ela (Brunete) é mais interiores, né?

Sim.

[FIM DA MINHA ENTREVISTA 5. WAV]

CESSÃO DE DIREITOS DE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, eu

Gilberto Barricatti

RG: 3422.376-9, declaro haver concedido à pesquisadora **Dely Soares Bentes**, matrícula UFRJ nº 117101559, RG: 07861386-6, emitido pelo IFP – RJ, entrevista de caráter histórico e documental como subsídio à construção de sua Tese de Doutorado em Arquitetura em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ – UFRJ). Atesto, ainda, ter concordado com a captura de áudio do depoimento. Através deste documento fica autorizada a utilização, divulgação e publicação, para fins acadêmicos, do mencionado depoimento, no todo ou em parte, editado ou não, com a garantia da integridade de seu conteúdo e identificação de fonte e autor. A pesquisadora compromete-se em disponibilizar o arquivo digital do áudio gravado, bem como submeter sua transcrição à apreciação do entrevistado.

São Paulo, 4 de junho de 2019.



Gilberto Barricatti



Dely Soares Bentes

CESSÃO DE DIREITOS DE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, eu

Olga Regina Samila

RG: 7.149.122, declaro haver concedido à pesquisadora **Dely Soares Bentes**, matrícula UFRJ nº 117101559, RG: 07861386-6, emitido pelo IFP – RJ, entrevista de caráter histórico e documental como subsídio à construção de sua Tese de Doutorado em Arquitetura em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ – UFRJ). Atesto, ainda, ter concordado com a captura de áudio do depoimento. Através deste documento fica autorizada a utilização, divulgação e publicação, para fins acadêmicos, do mencionado depoimento, no todo ou em parte, editado ou não, com a garantia da integridade de seu conteúdo e identificação de fonte e autor. A pesquisadora compromete-se em disponibilizar o arquivo digital do áudio gravado, bem como submeter sua transcrição à apreciação da entrevistada.

São Paulo, 4 de junho de 2019.



Olga Regina Samila



Dely Soares Bentes

B

Envio de solicitação de informação

Henry <henryp@funcex.org.br>
 Responder a: Henry <henryp@funcex.org.br>
 Para: Dely Bentes <delybentes@gmail.com>

16 de dezembro de 2019 16:04

Prezada Dely Bentes,

Sua solicitação de informações compreende a elaboração de uma série do valor importado de **revistas** identificados na posição NCM 4902, os quais compreendem dois subitens da NCM-8 dígitos (tabela 1) no período de 1974 até 1995. Desde 1974 até o momento foram utilizadas três classificações para o registro oficial do comércio exterior brasileiro e sempre que houve uma troca foi construída uma tabela de relação entre a classificação nova e antiga, porém nem sempre essa relação é unívoca ou seja, um para um. Os períodos de vigência foram os seguintes:

De 1974 até 1988 : Nomenclatura Brasileira de Mercadorias - NBM 8 dígitos ;
 De 1989 até 1996 : Nomenclatura Brasileira de Mercadorias - NBM 12 dígitos - compatível com o sistema harmonizado internacional;
 De 1997 até o momento : Nomenclatura Comum do Mercosul - NCM-8 dígitos - compatível com o sistema harmonizado internacional.

Em primeiro lugar os produtos da tabela 1 em NCM foram relacionados com a NBM-12 dígitos (tabela 2). Em seguida os produtos da tabela 2 foram relacionados com a NBM-8 dígitos (tabela 3). Durante a vigência da classificação também ocorre a criação/extinção de itens nesse caso em 1980 a NBM 49020200 foi criada a partir dos produtos NBM 49020100 e 49029900.

No arquivo anexo estão duas séries de valor importado com a seguinte diferença. Enquanto na primeira planilha Total de produtos está o resultado da pesquisa com todos os produtos identificados segundo vigência da classificação, na segunda Seleção há uma seleção desses produtos de forma a restringir apenas o produto Revistas e Magazines .

Fico à disposição caso precise de algum esclarecimento.

Tabela 1

Produto selecionados pela NCM-8 dígitos - Classificação vigente a partir de 1996

NCM-8 dígitos	Descrição NCM
49021000	Jornais e publicações periódicas, impressos, mesmo ilustrados, com frequência => 4 vezes/semana
49029000	Outros jornais e publicações periódicas ou impressos, mesmo ilustrados

Tabela 2

Produto selecionados pela NBM-12 dígitos - Classificação vigente de 1989 até 1995

Correlação da NBM para NCM

NBM	Descrição NBM	NCM
4902100101	Jornais s/publicidade,período>=4 vezes/semana	49021000
4902100102	Revistas/magazines,s/publicidade,período>=4vezes/semana	49021000
4902100199	Qq.out.publicacao,s/publicidade,período>=4 vezes/semana	49021000
4902100200	Publicacoes c/publicidade,período>=4 vezes/semana	49021000
4902900101	Jornais s/publicidade,período<4 vezes/semana	49029000
4902900102	Revistas/maganizes,s/publicidade,período<4 vezes/semana	49029000
4902900199	Qq.out.publicacao,s/publicidade,período<4 vezes/semana	49029000
4902900200	Publicacoes c/publicidade,período<4 vezes/semana	49029000

Tabela 3

Produto selecionados pela NBM-8 dígitos - Classificação vigente de 1974 até 1988

Correlação da NBM-8 para NBM-12

NBM-8	Descrição NBM	NBM-12
49020100	Jornais	4902100101
49020100	Jornais	4902100200
49020100	Jornais	4902900101
49020100	Jornais	4902900200
49020200	Revistas ou magazines	4902100102
49020200	Revistas ou magazines	4902100200
49020200	Revistas ou magazines	4902900102
49020200	Revistas ou magazines	4902900200
49029900	Outs.jornais e public.period.impr,mesm.ilust	4902100199
49029900	Outs.jornais e public.period.impr,mesm.ilust	4902100200
49029900	Outs.jornais e public.period.impr,mesm.ilust	4902900199
49029900	Outs.jornais e public.period.impr,mesm.ilust	4902900200
49119900	Outros impressos obtidos p/qualquer processo	4902100200
49119900	Outros impressos obtidos p/qualquer processo	4902900200

Atenciosamente,

Henry Pourchet

Estatístico

Tabela 4

Importação de produtos selecionados

Valores em US\$ 1,00

Anos	NBM 8 dígitos				NBM-SH 12 dígitos								Total dos produtos selecionados
	49020100 Jornais	49020200 Revistas ou magazines	49029900 Outros jornais e publicações periódicas impressas, mesmo ilustradas	49119900 Outros impressos obtidos por qualquer processo	4902100101 Jornais s/publicidade, período>=4 vezes/semana	4902100102 Revistas/ magazines, s/publicidade, período >= 4 vezes/semana	4902100199 Qq.out.publicacao, s/publicidade, período >=4 vezes/semana	4902100200 Publicacoes c/publicidade,período>=4 vezes/semana	4902900101 Jornais s/publicidade, período<4 vezes/semana	4902900102 Revistas/maganizes,s/publ icidade,período<4 vezes/semana	4902900199 Qq.out.publicacao,s/publici dade,período<4 vezes/semana	4902900200 Publicacoes c/publicidade,período<4 vezes/semana	
1974	4.389.323	-	113.406	327.726	-	-	-	-	-	-	-	-	4.830.455
1975	5.817.088	-	179.368	737.124	-	-	-	-	-	-	-	-	6.733.580
1976	5.751.809	-	149.877	2.312.027	-	-	-	-	-	-	-	-	8.213.713
1977	6.179.357	-	391.197	54.800	-	-	-	-	-	-	-	-	6.625.354
1978	7.119.646	-	292.081	151.063	-	-	-	-	-	-	-	-	7.562.790
1979	8.591.179	-	541.132	165.918	-	-	-	-	-	-	-	-	9.298.229
1980	1.057.979	7.870.242	413.960	147.766	-	-	-	-	-	-	-	-	9.489.948
1981	285.543	7.281.785	344.506	48.145	-	-	-	-	-	-	-	-	7.959.979
1982	92.299	9.070.227	348.630	406.077	-	-	-	-	-	-	-	-	9.917.233
1983	67.200	8.655.438	134.164	49.020	-	-	-	-	-	-	-	-	8.905.822
1984	65.850	6.338.556	65.548	55.883	-	-	-	-	-	-	-	-	6.525.838
1985	120.819	5.967.769	117.090	149.815	-	-	-	-	-	-	-	-	6.355.493
1986	499.879	9.806.309	219.182	181.618	-	-	-	-	-	-	-	-	10.706.988
1987	1.488.471	14.870.778	319.537	493.668	-	-	-	-	-	-	-	-	17.172.454
1988	899.698	20.161.289	415.365	710.985	-	-	-	-	-	-	-	-	22.187.337
1989	-	-	-	-	1.111.917	2.362.664	3.210	51.529	97.907	11.418.418	405.798	9.181.659	24.633.101
1990	-	-	-	-	1.111.982	1.039.511	663	72.161	212.482	12.788.823	353.894	8.587.694	24.167.211
1991	-	-	-	-	788.733	699.857	3.995	29.695	191.334	10.992.398	272.671	15.481.351	28.460.035
1992	-	-	-	-	815.057	596.980	3.390	2.075	273.131	6.370.807	820.104	15.105.928	23.987.472
1993	-	-	-	-	744.701	722.007	50.024	619	62.926	5.289.358	1.315.889	13.914.658	22.100.183
1994	-	-	-	-	1.092.929	501.169	17.105	311	6.989	5.646.710	1.663.485	12.038.178	20.966.876
1995	-	-	-	-	964.396	2.808.663	20.248	1.338.848	75.258	8.682.219	23.300.973	37.048.842	74.239.448

Fonte: Elaborado pela Funcex a partir de dados da Secex/ME.

Notas: (-) sem declaração de valor ou classificação não vigente no período.

Obs.: Em 1980 a NBM 49020200 foi criada a partir dos produtos NBM 49020100 e 49029900.

C

INSTITUTO VERIFICADOR DE CIRCULAÇÃO



Dely Bentes <delybentes@gmail.com>

Re: Dados de Circulação e Assinantes para Pesquisa Acadêmica

Info Ivcspp <info.ivcsp@ivc.org.br>
Para: Dely Bentes <delybentes@gmail.com>

14 de fevereiro de 2020 14:58

Dely,

Boa tarde.

Informo que a revista Casa e Jardim se filiou ao IVC em março de 1999. Portanto, não temos dados das edições anteriores a esta data.

À disposição.

Abraços,



Cleonice Izidio
ADMINISTRATIVO
info.ivcsp@ivc.org.br

Tel/Fax: (11) 3287-0028
www.ivcbrasil.org.br
@ivcbrasil IVC Brasil

Em ter., 11 de fev. de 2020 às 14:09, Dely Bentes <delybentes@gmail.com> escreveu:

Boa tarde, Cleonice. Tudo bem? Estou agora finalizando a minha tese de doutorado e a minha fonte documental foi a revista Casa e Jardim entre os anos de 1977 e 1992. Por este motivo, gostaria de solicitar, se possível, os dados de circulação da revista neste mesmo período. Fico à disposição para qualquer esclarecimento que se faça necessário.

Atenciosamente,
Dely Bentes

Em sex., 9 de set. de 2016 às 20:47, Dely Bentes <delybentes@gmail.com> escreveu:

Muito obrigada, Cleonice. Agradeço muito as informações enviadas. Vou analisar e caso precise de mais alguma informação, então voltarei a entrar em contato.

Mais uma vez obrigada,

Dely Bentes

Em 9 de setembro de 2016 15:20, Info Ivcspp <info.ivcsp@ivc.org.br> escreveu:

Boa tarde Dely,

Anexa a relação de tiragens.

Para informação: a publicação Projeto Design nunca foi filiada ao IVC.

Mais informações, à disposição.

Abraços,



Cleonice Izidio
ADMINISTRATIVO
info.ivcsp@ivc.org.br

Tel/Fax: (11) 3287-0028
www.ivcbrasil.org.br
@ivcbrasil IVC Brasil

Em 9 de setembro de 2016 10:21, Info Ivcspp <info.ivcsp@ivc.org.br> escreveu:

Bom dia Dely,

Anexo o números de assinantes das publicações solicitadas.

Peço por favor que aguarde, mais um pouco para o envio dos dados de tiragem, pois estes estão sendo feitos manualmente.

Como nosso foco é auditoria de circulação, no sistema só me permite esses dados, apesar de termos também os dados de tiragem para uma maior informação para auditoria.

Abraços,

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Arquitetura & Construção															
Janeiro	166.316	174.956	186.290	198.940	184.700	176.900	174.400	180.000	180.000	205.000	199.405	198.140	194.430	185.635	179.395
Fevereiro	186.474	181.200	186.190	196.700	183.800	175.800	172.200	181.500	181.500	205.000	200.375	198.295	186.150	181.460	175.130
Março	183.523	184.362	186.570	195.000	180.500	177.100	187.615	180.400	180.400	206.120	196.846	199.981	190.380	180.010	173.860
Abril	181.054	182.500	187.005	193.200	180.400	180.700	171.856	189.100	203.210	201.566	200.546	208.780	189.560	176.610	167.250
Maio	182.638	189.000	191.875	189.500	178.600	179.150	170.800	191.320	200.425	199.350	204.709	203.700	188.810	176.560	165.185
Junho	178.530	187.000	202.100	190.100	176.600	182.500	183.250	185.735	209.370	201.380	205.359	200.572	188.745	176.416	164.755
Julho	175.593	187.860	204.300	189.900	180.200	177.500	190.700	190.500	208.960	199.260	208.399	197.110	188.490	175.667	162.565
Agosto	174.261	184.825	199.170	185.700	178.140	178.390	176.565	184.900	205.595	206.970	204.449	200.160	204.449	171.867	163.031
Setembro	179.348	188.770	209.200	189.000	179.300	179.200	182.230	186.500	212.170	199.935	204.239	197.540	182.400	174.020	163.070
Outubro	175.100	184.040	203.630	185.800	176.200	177.755	176.115	186.546	212.020	200.265	207.271	197.870	182.815	173.790	164.585
Novembro	175.727	185.825	200.320	184.600	175.100	171.700	177.220	186.000	211.600	199.455	197.645	193.900	181.980	171.820	158.537
dezembro	176.749	185.600	196.900	183.700	174.600	165.220	184.400	181.600	205.150	194.405	195.895	186.010	179.020	176.960	155.675
Casa e Jardim															
Janeiro	95.976	89.457	100.179	102.777	98.119	99.602	97.185	119.186	119.019	140.898	167.683	172.186	176.153	172.128	166.652
fevereiro	128.188	90.131	82.513	102.159	93.536	94.637	99.277	118.552	117.998	142.660	166.822	179.938	179.794	174.209	165.305
Março	103.756	90.863	82.776	106.578	96.755	91.200	103.766	118.352	121.024	143.742	167.390	173.612	175.115	171.431	163.601
Abril	92.751	103.217	76.439	106.641	97.422	91.555	105.860	117.748	123.237	146.066	169.034	170.325	177.222	172.302	162.909
Maio	90.219	97.464	76.212	107.737	97.433	93.048	106.801	117.406	125.225	146.982	169.844	171.354	172.407	172.424	162.550
Junho	86.581	104.988	80.176	96.692	101.835	87.922	111.926	118.279	129.048	147.864	172.073	177.033	176.512	178.063	159.628
Julho	82.370	93.553	97.299	106.778	99.642	90.907	114.205	118.158	132.532	148.761	173.223	173.916	176.192	175.368	160.765
Agosto	81.877	94.206	97.634	107.332	100.752	90.582	115.230	116.719	135.114	149.890	173.571	179.957	174.084	177.312	156.753
Setembro	93.932	96.158	99.261	101.824	99.128	90.926	117.247	116.504	136.881	151.865	174.144	178.343	171.402	172.475	155.828
Outubro	93.212	95.830	95.948	101.192	100.852	92.328	118.046	116.845	137.018	154.344	173.124	182.723	175.968	170.420	149.502
Novembro	95.845	98.581	100.141	98.784	101.071	93.814	118.927	116.465	138.370	155.841	173.856	177.653	171.096	171.249	151.763
Dezembro	93.051	111.509	103.360	98.330	100.569	94.479	120.293	117.937	143.409	157.540	173.334	181.333	174.546	168.438	151.763
Arquitetura e Urbanismo															
Janeiro	-			14.200	14.100	13.900	15.850	16.260	15.950	16.965	19.430	19.600	19.700	21.800	15.400
Fevereiro	14.350	15.900	15.300	14.300	14.300	13.850	16.160	16.330	16.240	16.700	18.395	19.400	19.010	21.950	16.600
Março				14.300	14.000	13.635	16.380	16.455	16.340	18.170	18.300	19.100	19.700	21.850	16.600
Abril				13.100	13.860	14.400	16.200	16.725	16.260	17.720	17.500	18.850	19.700	21.300	16.200
Maio	13.500	13.650	14.300	14.100	13.800	14.810	14.830	16.050	16.600	17.700	17.000	18.500	19.100	21.550	16.100
Junho	14.630	14.830	14.300	13.800	13.440	15.000	16.690	16.510	16.350	17.600	17.300	20.050	20.600	20.850	14.510
Julho				14.300	13.400	15.000	16.750	15.950	16.705	17.950	18.250	19.900	20.800	20.300	13.600
Agosto				14.500	13.100	14.200	16.450	15.950	16.350	17.600	18.600	19.950	20.800	20.200	13.600
Setembro	14.380	15.200	14.400	14.100	13.100	14.345	16.450	16.200	16.620	17.300	18.800	20.100	20.350	18.300	13.100
Outubro	14.720	15.100	14.400	14.070	13.100	15.610	16.450	15.476	16.350	17.000	18.900	20.000	20.650	18.500	12.800
Novembro				14.085	13.255	15.550	15.850	15.950	17.115	17.035	18.950	20.100	21.300	18.100	12.720
Dezembro/Janeiro	14.400	15.200	14.700	14.000	13.900	15.800	16.450	15.950	17.750	17.000	19.300	20.100	21.600	17.050	12.600

D

TÍTULOS

ANO	ED.	PÁG.	TÍTULO
1977	264	24	Solução para terreno com forte declividade
1977	264	30	Casa própria, para quem não deseja construir
1977	264	44	Casa rústica voltada para a paisagem
1977	266	16	Solução adequada para lote reduzido
1977	266	20	Casa compacta, aberta para os fundos
1977	266	36	Fachada agressiva e espaço interno acolhedor
1977	266	48	Rústico: Uma escolha muito aconchegante
1977	267	84	120 m ² para a tranquilidade dos finais de semana
1977	268	38	Na planta triangular, a solução para lote de esquina
1977	268	44	Concepção moderna e despojada
1977	269	48	Um típico chalé na paisagem brasileira
1977	269	68	Três coberturas movimentam a fachada
1977	269	76	Casa voltada para a paisagem
1977	270	48	No interior, uma decoração coerente à arquitetura.
1977	270	68	Projeto idealizado segundo o estilo oriental
1977	271	40	Um bloco compacto, que libera espaço para o jardim.
1977	271	44	Em 130m ² , uma casa de praia muito confortável
1977	271	68	A atmosfera acolhedora do colonial
1977	272	88	Casa urbana numa concepção moderna
1977	272	94	Uma arquitetura dinâmica e funcional
1977	272	100	A convivência do novo e do tradicional
1977	272	106	De frente para o mar, entre jardins
1977	272	110	Casa de praia rústica, aberta à paisagem
1977	272	114	Concreto aparente: a proposta atual
1977	273	58	Jogo de luz e sombra na arquitetura contemporânea
1977	273	84	Solução simples para um programa extenso
1977	273	92	Projeto funcional para lote de esquina
1977	274	106	Arquitetura e decoração em perfeita harmonia
1977	275	20	Explorando plasticamente os elementos estruturais
1977	275	28	Na integração dos níveis, as soluções compactas
1977	275	48	Clássico e rústico em agradável harmonia
1977	275	60	Arrojada e funcional a residência jovem.
1978	276	20	Recriando internamente a paisagem exterior
1978	278	20	A inusitada beleza de um jardim na cobertura
1978	278	42	Convivendo com a natureza e a arte
1978	279	36	Materiais tradicionais no projeto contemporâneo
1978	279	52	Personalidade e requinte em perfeito equilíbrio.
1978	279	62	No campo, conforto e simplicidade
1978	279	68	Um projeto que respeita a paisagem
1978	280	22	Muito espaço, tranquilidade e conforto
1978	280	34	Para um projeto ousado, ambientes sofisticados.
1978	281	36	Nos elementos estruturais, a origem das soluções plásticas.
1978	281	66	Solução contemporânea para um estilo tradicional
1978	282	56	Contrastando o rústico com o refinado
1978	282	84	A natureza como fator preponderante
1978	283	56	Linhas contemporâneas na paisagem tropical
1978	283	68	Requinte e bom gosto sem ostentação
1978	284	90	Um projeto arrojado para a casa de praia.
1978	284	96	Uma casa de campo construída com CR\$180,000,00
1978	284	108	Três projetos para um lote de 12x30 metros. 1) O máximo aproveitamento do espaço.
1978	284	116	Três projetos para um lote de 12x30 metros. 1) A casa térrea, simples e prática
1978	284	122	Três projetos para um lote de 12x30 metros. 1) Todo o necessário em dimensões justas.
1978	284	128	Quanto custa construir
1978	286	36	Aproveitamento para terreno irregular em desnível
1978	286	100	Boas soluções sem gastos supérfluos
1978	287	36	Uma arquitetura, dois estilos.
1978	287	42	Distribuição diferente do espaço tradicional
1979	288	20	Uma casa dentro de um parque
1979	290	76	Uma casa sobre pilotis.
1979	290	82	Vigas em balanço definem o projeto
1979	291	28	Em terreno plano uma casa de meios planos
1979	292	18	O sossego do campo bem perto da cidade
1979	293	36	Residência urbana em meia encosta
1979	293	52	Grande recuperação do espaço livre
1979	293	74	Uma casa inspirada na paisagem
1979	294	50	Os arcos na arquitetura contemporânea
1979	295	36	Soluções atuais para esquema tradicional
1979	296	24	Uma casa moderna com materiais antigos
1979	296	62	Quanto custa construir uma casa de 200m ²
1979	297	96	Casa igual a espaço-jardim
1979	298	38	Uma casa de campo com 180m ²
1980	302	40	Na cobertura planos inclinados
1980	302	52	Em um sítio, uma casa voltada para fora
1980	303	52	Onde interior e exterior se confundem
1980	303	86	Casa térrea implantada em acive
1980	304	30	Em vários planos, casa recoberta por jardins.
1980	304	106	Cobertura de sapê na casa de praia de 102m ²
1980	305	100	Canela, telhas de barro e pedra. O fundamental do projeto.
1980	305	106	Todo o conforto em apenas 140m ² de construção
1980	306	36	Um projeto em função da vista de São Paulo
1980	306	70	O verde como mar e paisagem
1980	306	82	A casa como extensão da natureza
1980	307	36	Uma casa de muitas varandas
1980	307	70	Solução perfeita para encosta
1980	308	96	Num único bloco, 1000m ² de área construída
1980	308	102	Casa de praia totalmente voltada para dentro
1980	309	82	Junto a um bosque, uma casa em acive com vista para o mar.

1980	309	90	Jogo de formas e luzes na arquitetura contemporânea
1980	309	104	Residência à beira da represa
1980	310	106	Casa de praia e conforto de cidade
1980	310	116	A casa-ateliê de Tomie Ohtake: Uma forma mais rica de morar
1980	310	122	O mar, a rocha, a habitação
1980	311	36	Pérgula de concreto: estrutura e insolação.
1980	311	46	Uma casa de campo com orçamento completo
1980	311	94	Projeto para a ilha do boi, em Vitória
1980	311	102	Uma casa em quatro módulos
1981	313	40	Solução para terreno em declive
1981	313	46	“Uma residência tranquila”
1981	313	64	Do século XIX, a sede da fazenda recriada.
1981	313	72	Grandes espaços para família numerosa
1981	314	70	Unidade de materiais e praticidade: a receita desta casa de campo
1981	314	80	Na cidade uma casa voltada para o sol.
1981	314	87	Um sobrado na praia de guaratuba
1981	315	42	Residência urbana na Barra da Tijuca
1981	315	48	Um projeto para ser executado em 120 dias.
1981	315	66	Laje ondulada em concreto personaliza a fachada
1981	315	86	No canal de Ogiva, em Cabo Frio
1981	316	56	Uma casa de três esquinas
1981	316	84	Casa térrea para lote de 15x30 m
1981	316	88	520 m ² em três meios níveis resultaram em projeto leve e integrado
1981	317	62	Uma casa sem paredes: trabalhar e morar no mesmo espaço
1981	317	68	A sede de uma fazenda em Indaiatuba
1981	317	78	Três formas diferentes de iluminação garantem um clima especial
1981	317	102	Casa térrea com planta em “L”
1981	317	106	Quando arquitetura significa criatividade e economia
1981	318	66	Projeto para clima quente
1981	318	88	Residência na Barra da Tijuca: como aproveitar bem um terreno de 12x70
1981	319	86	A casa e seu entorno: unidade na concepção
1981	319	92	Em forma de “T”, casa térrea em dois blocos
1981	320	70	Vivendo no campo ao lado da cidade
1981	320	78	Do piso ao telhado, uma reforma pra valer.
1981	320	100	Uma arquitetura à beira-mar
1981	320	104	Aderente ao terreno, a casa em níveis parece térrea.
1981	320	108	Um lote urbano de 12x34 m. Dentro, uma casa ampla e diferenciada
1981	321	46	Casa de fim de semana
1981	321	84	O mar, de qualquer ângulo da casa
1981	322	62	Uma casa com muitas transparências
1981	322	68	Uma casa compacta e funcional
1981	322	94	Planejamento para uma pequena chácara
1981	323	54	Descontraída, agradável: moradia de um casal de arquitetos
1981	323	68	Casa de um colecionador de arte

1982	325	38	A sofisticada simplicidade da arquitetura à beira-mar
1982	325	44	Telhados acompanham os vários níveis da casa
1982	325	72	Quando jardim e casa se confundem
1982	326	40	Dois blocos independentes com circulação lateral
1982	326	46	Em terreno com acesso por duas ruas, a utilização de materiais simples e mão-de-obra local.
1982	326	64	Uma reforma atual, feita há 18 anos.
1982	326	76	Estrutura arrojada, circulação simples.
1982	327	44	Na praia, uma casa que alia privacidade e liberdade
1982	327	88	A grande inclinação do telhado define o espaço do pé-direito triplo
1982	327	94	Uma casa de 102m ² com todo o conforto para quem vive no litoral
1982	328	16	Uma casa junto à represa
1982	329	72	Numa casa de arquitetos decoração, projeto e paisagismo integrados
1982	329	86	Uma casa na serra de Parati que aproveita os recursos da natureza
1982	329	92	Desníveis no terreno dão equilíbrio e movimento à residência
1982	330	48	Nesta casa de campo, decoração e mobiliário sob encomenda.
1982	330	76	Corredores laterais integrados ao espaço útil
1982	330	82	Quando o jardim sobre à cobertura
1982	331	52	Arquitetura BH
1982	331	53	Arquitetura BH
1982	331	54	Arquitetura BH
1982	331	55	Arquitetura BH
1982	331	56	Arquitetura BH
1982	331	57	Arquitetura BH
1982	331	58	Arquitetura BH
1982	331	59	Arquitetura BH
1982	331	60	Arquitetura BH
1982	331	106	Uma casa de 160m ² para abrigar vários hóspedes
1982	331	110	Sofisticação e funcionalidade convivem juntas nesta casa
1982	332	46	Desníveis definem os setores da casa de campo
1982	332	52	Cobertura da casa funciona como área de lazer
1982	332	58	Projeto-solução para um terreno de 210m ²
1982	332	68	Uma casa de praia projetada em função do convívio social
1982	333	106	Um lugar ao sol
1982	333	116	Silêncio verde
1982	333	118	Nas oficinas do vento
1982	334	44	Jardins circundam a casa e se integram com o interior
1982	334	48	Proposta para viver bem dentro do próprio ambiente de trabalho
1982	335	40	Solução criativa para materiais convencionais
1982	335	70	Ibiraipi - tronco de árvore
1982	335	74	Mangaratu - espaço
1982	335	76	Carana - carnaúba
1982	335	88	Apitã- Monte
1982	335	90	Guaraciaba - raio de sol
1982	335	92	Ziwir - verde

1982	335	94	Aracati - bons ventos
1982	335	98	Irendab - lugar com água
1983	337	38	Na reforma do sobradinho de 130m ² , um novo visual
1983	337	54	Casa de praia implantada como extensão da própria rua
1983	337	58	Meios níveis definem as funções
1983	337	92	Casas de Goiânia - 1
1983	337	93	Casas de Goiânia - 2
1983	337	96	Casas de Goiânia - 3
1983	337	98	Casas de Goiânia - 4
1983	337	102	Casas de Goiânia - 6
1983	337	104	Casas de Goiânia - 7
1983	338	36	Quando a cozinha é a parte mais importante da casa.
1983	338	40	Na cobertura, o aproveitamento como área verde
1983	338	70	Espaços de antigamente na casa de hoje
1983	338	84	Jogo de volumes e luminosidade numa casa aberta para o jardim
1983	339	108	Gostosa, pequena e barata. Assim é sua casinha para o fim de semana.
1983	339	112	Casa arejada, própria para clima quente
1983	340	84	Pequena e confortável. Solução ideal para o campo.
1983	340	90	Estilo contemporâneo harmonizado com móveis antigos
1983	340	98	Solução econômica e criativa para lote irregular
1983	340	102	Claraboia ilumina todos os ambientes
1983	341	78	Objetos de família e móveis antigos refletem clima nostálgico
1983	341	112	Casas de Salvador - 1
1983	341	80	Casas de Salvador - 2
1983	341	116	Casas de Salvador - 3
1983	341	120	Casas de Salvador - 4
1983	341	122	Casas de Salvador - 5
1983	341	124	Casas de Salvador - 6
1983	342	98	Materiais industriais no espaço de viver e trabalhar
1983	342	116	Casa de campo. Declive no terreno sugere construção em níveis.
1983	342	120	Em 210m ² , um projeto compacto
1983	343	58	Luz e descontração fazem ambientes agradáveis
1983	343	82	Das árvores regionais veio material para o sobrado
1983	343	90	As portas estão abertas para acolher os amigos
1983	343	92	Um projeto receptivo a adaptações constantes
1983	343	96	Passo a passo ao encontro do resultado ideal
1983	343	134	Em terreno irregular, casa de praia integrada à natureza
1983	344	42	Ampla área de lazer para a casa em níveis
1983	344	48	No projeto em meios-níveis, o uso da transparência
1983	344	53	Linhas despojadas e muito branco fazem esta casa
1983	344	94	Casa de praia. Integração total do espaço interno com a área de lazer
1983	344	100	Casa urbana. Bem dimensionado, um projeto com muitas soluções práticas
1983	344	106	Casa de campo. Um projeto de linhas sofisticadas com uso de materiais da região.
1983	345	90	O mar, as rochas, a casa

1983	345	96	Áreas de lazer valorizam a residência
1983	345	100	Baixo custo, originalidade e muitos detalhes
1983	345	104	Refletindo o espírito de toda a família
1983	345	112	A valorização da natureza ao redor da casa
1983	345	130	Decoração reflete um estilo de vida
1983	345	132	Os níveis favorecem a integração interior-exterior.
1983	346	102	As cores e formas do romantismo
1983	346	122	Jardim suspenso valoriza o setor de serviços.
1983	346	128	Jardins ao redor da casa fazem a integração
1983	347	36	Para terreno irregular, aproveitamento total
1983	347	40	O conforto do chalé num projeto de linhas atuais
1983	347	64	O projeto preservou a ecologia
1983	347	68	Uma ambientação definida como eclética
1983	347	72	Três fases associadas num momento
1983	347	74	Cenário mediterrâneo na praia de Candeias
1983	347	78	Uma casa privilegiada pela localização
1983	347	80	Madeira e tijolo instauram a rusticidade
1983	347	84	O sonho dourado de todo arquiteto
1984	349	60	Arcos são partes integrantes desta residência
1984	349	67	Graça e originalidade na casa de tijolinho aparente
1984	349	70	Volume do telhado cria dinamismo visual da casa
1984	349	72	Na casa em níveis, a preocupação com privacidade e estilo.
1984	349	76	Baixo custo e materiais simples fazem esta residência
1984	349	78	Linhas arrojadas expressam o barroco mineiro
1984	349	80	Declividade do terreno estabelece o projeto
1984	349	84	Integração de espaços define os ambientes da casa
1984	349	92	Para o lote urbano, utilização total
1984	349	96	Formas em movimento
1984	350	60	Ambientes acolhedores na casa integrada ao jardim
1984	350	66	Informalidade e muitas ideias criativas
1984	350	84	Muito conforto em 250m ²
1984	350	88	Simplicidade para a casa de praia
1984	351	43	Perfil do terreno sugere a construção da residência
1984	351	47	Integração de espaços internos valoriza a residência
1984	351	52	Telhas que lembram as do século passado
1984	351	54	Telhados fazem a movimentação da fachada.
1984	351	106	Conforto e segurança no projeto em três níveis
1984	351	110	Setorização define a casa térrea
1984	352	66	Atual, com muitas soluções acolhedoras
1984	352	72	Espaços amplos de casa de fazenda
1984	352	92	Terraços e brises climatizam o projeto
1984	352	96	Caixilharia em vidro e madeira integra exterior/ interior
1984	353	58	Vãos de concreto e telhado à vista
1984	353	60	Partido em cinco níveis

1984	353	64	Forma e função
1984	353	66	Nova programação
1984	353	68	Voltada para o interior
1984	353	70	Antes...e depois
1984	353	72	Mar verde e céu azul
1984	353	74	Varandas com pé-direito duplo
1984	353	76	Concreto e pedra
1984	353	100	Casa de praia ampla e ventilada
1984	353	106	Declividade do terreno define esta casa
1984	354	52	Projeto valoriza e preserva o meio-ambiente
1984	354	80	Aberturas e terraços integram interior/exterior
1984	354	84	Casa de campo. Projeto preserva o ambiente natural
1984	355	84	Espaços interligados
1984	355	96	Alvenaria como tema
1984	355	104	Uma casa para se viver
1984	355	106	Madeira, vidro e muito verde
1984	355	115	Jardins interligam os vários níveis
1984	356	50	Em 140 m ² soluções bem planejadas
1984	356	56	À beira-mar, projeto arejado e funcional
1984	356	62	Paredes curvas e planos de vidro valorizam a vista externa.
1984	356	68	Uma reforma racional e bem criativa
1984	356	76	Casa de praia com 46 m ²
1984	357	54	O uso de muita madeira e tijolinho
1984	357	66	Praticidade na casa-de-campo
1984	357	78	No chalé, um ambiente quente e acolhedor
1984	357	120	Terreno em declive favorece execução do projeto
1984	358	56	Uma casa à moda toscana
1984	358	64	Clara e arejada, aberta à natureza
1984	358	70	Opção sofisticada para uma casa de campo
1984	358	100	Proposta simples e acolhedora para casa-de-campo
1984	358	104	Jogo de telhados cria iluminação natural
1984	359	40	Ambientes acolhedores na casa integrada ao jardim
1984	359	48	Em dois níveis, ambientes rústicos e confortáveis
1984	359	50	Estilo despojado de viver
1984	359	52	Adaptação do estilo colonial
1984	359	54	Níveis valorizam o espaço interno
1984	359	56	Áreas bem distribuídas no projeto funcional
1984	359	86	Terreno irregular cria uma implantação original
1984	359	90	Toque europeu na casa de campo
1985	361	44	Linhas retas são valorizadas pelo paisagismo
1985	361	48	Integração de espaços
1985	361	51	Muito verde, tijolo e madeira
1985	361	54	Casa de campo em estilo enxaimel
1985	361	68	Funcional, com áreas bem integradas

1985	361	100	Pequenos níveis definem os ambientes
1985	362	104	Amplio telhado define a fachada
1985	363	42	Na arquitetura moderna, amplos espaços interiores.
1985	363	52	Na reforma, a valorização dos espaços internos e externos
1985	363	106	Para a casa de campo, materiais naturais com acabamento sofisticado
1985	364	52	Cores, tijolo de barro e caixilhos tubulares fazem esta casa
1985	364	58	Casa pequena, com ideias práticas e econômicas
1985	364	64	Portas, janelas e paredes criam dinamismo da arquitetura
1985	364	66	Madeira e concreto fazem a atmosfera da casa de campo
1985	364	74	Área de lazer valoriza a casa
1985	364	78	Proposta atual na casa de campo em tijolo, madeira e pedra
1985	364	92	Integração e leveza na arquitetura
1985	364	96	Simplicidade e elegância, refletidas nesta casa
1985	364	104	A harmonia das linhas retas e curvas
1985	364	112	Aberturas e muitos vidros favorecem insolação interna
1985	365	38	Integração à área de lazer define este projeto
1985	365	44	Linhas arrojadas em madeira e tijolos
1985	365	50	Varandas e muito verde na casa térrea
1985	365	65	Em níveis, integrada à área de lazer.
1985	365	74	Telhados definem amplas áreas internas
1985	365	104	Estar e lazer se integram através de panos de vidro e jardins
1985	365	112	Rústica, com espaços bem iluminados e arejados
1985	366	56	Terreno em declive define a casa de 280m ²
1985	366	62	Trazendo o verde para dentro de casa
1985	366	68	Materiais reciclados fazem o encanto da casa em estilo bretão
1985	366	104	Projeto compacto para terreno longo e estreito
1985	367	48	Arcos e linhas retas definem arquitetura
1985	367	52	Cor e leveza no projeto de linhas atuais
1985	367	56	Conforto nos espaços dinâmicos e integrados
1985	367	58	Prática e funcional para o campo
1985	367	62	Integração ao jardim dinamiza este projeto
1985	367	64	Casa voltada para o verde
1985	367	70	Telhado integra ambientes internos e externos
1985	367	72	Sofisticação na casa em níveis
1985	367	76	Clara e despojada, adequada ao clima da região
1985	367	80	Versão atual para a casa de fazenda
1985	367	81	Grandes aberturas dão transparência às casas
1985	367	121	Casa em S integra desníveis do terreno
1985	367	124	Materiais de fácil manutenção fazem esta residência.
1985	368	68	Leve e dinâmica, a linguagem do aço
1985	368	74	Leveza na estrutura de concreto e vidro
1985	368	82	Arrojado espaço interno com níveis e volumes
1985	368	126	Circulação de ar e sombra fazem o conforto da casa de praia
1985	368	140	Para clima quente, solução espaçosa e descontraída

1985 368 144 Na casa de campo, material de demolição

1985 369 84 Desníveis criam solução para terreno em aclave

1985 369 104 Casa de praia. Volume e formas caracterizam o projeto

1985 369 110 Projeto de campo valoriza a localização do terreno

1985 370 54 Ampla e ventilada, aberta para o mar

1985 370 60 Leveza na estrutura em níveis

1985 370 72 Vista para as dunas

1985 370 104 O conforto dos grandes alpendres

1985 371 40 Para pequena área, solução versátil

1985 371 44 Tijolos definem uma fachada arrojada

1985 371 52 Casa voltada para o lazer

1985 371 71 Formas arrojadas e funcionais

1985 371 74 Para o terreno mínimo, uma proposta criativa

1985 371 80 Cor e geometria criam uma casa atual

1985 371 90 Conforto na arquitetura de amplas varandas

1985 371 92 Linhas dinâmicas valorizam o projeto compacto

1985 371 128 Projeto em Y respeita desníveis do terreno

1986 373 44 Aproveitamento total do terreno

1986 373 54 Varandas propiciam integração com o exterior

1986 373 52 Jardim interno e pergolados caracterizam o projeto

1986 373 66 Materiais da região fazem uma residência aconchegante

1986 373 70 Um estilo mineiro de viver

1986 373 78 Reforma cria novos espaços abertos

1986 373 90 Traves de madeira valorizam a arquitetura

1986 373 94 Equilíbrio na composição geométrica

1986 373 98 Voltada para o verde

1986 373 101 Rústica, com espaços funcionais

1986 373 104 Proposta atual em alvenaria

1986 373 118 Uma cinquentenária jabuticabeira define o projeto da casa

1986 374 100 Casa de praia cercada por jardim tropical, aberta para o mar

1986 374 134 Na casa de campo, madeira como elemento principal

1986 375 90 Para terreno acidentado, a casa foi localizada no ponto mais alto

1986 375 96 Mão-de-obra e materiais locais fazem esta casa de campo

1986 376 Clara, ampla e arejada

1986 376 Tijolo e madeira

1986 376 Casa de praia

1986 376 Prática e compacta

1986 376 Rústico e funcional

1986 376 38 Jardins valorizam o projeto compacto

1986 376 54 As soluções práticas de uma arquitetura alternativa

1986 376 90 Muito conforto na casa urbana, com soluções criativas e funcionais

1986 376 94 Linhas octogonais definem espaços em casa urbana

1986 377 Arquitetura e ambientação

1986 377 Casa de praia

1986 377 120 Taipa de pilão: uma técnica construtiva econômica e original

1986 378 56 Na casa de fácil manutenção, o conforto de amplos beirais e terraços

1986 378 64 Leveza e transparência na arquitetura de praia

1986 378 118 Na casa de campo, arrojada área de lazer

1986 378 122 Estrutura de madeira e vidros basculantes definem o projeto

1986 379 Plástica e funcional

1986 379 Volume e simetria

1986 379 74 Planos de vidro integram o interior e o jardim

1986 379 104 Casa de campo. Projeto acompanha declive do terreno

1986 379 106 Volumes esculturais

1986 380 Forma e volume

1986 380 Pedra e madeira

1986 380 104 Visual limpo e sofisticados ambientes amplos

1986 380 126 Planos envidraçados integram áreas internas e externas

1986 380 132 Casa de campo. Volumes simples e funcionais caracterizam o projeto

1986 380 136 Rústica, com ambientes claros e ventilados

1986 381 Voltada para o lazer

1986 381 Estética e funcionalidade

1986 381 54 Planejada para o lazer, em função da praia e do sol

1986 381 100 Para uma casa urbana, materiais simples de fácil manutenção

1986 382 133 Casa de praia. Rústica e bem ventilada, utilizando materiais de demolição

1986 382 162 Jardins sobre lajes interligam vários níveis

1986 382 168 Jogo de telhados define espaços internos

1986 383 Rústica e natural

1986 383 Casa de campo

1986 383 Plástica e funcional

1986 383 110 A aconchegante rusticidade de arquitetura campestre

1986 383 118 Aberturas integram interior/ exterior

1987 385 62 Na casa de campo, ambientes integrados ao lazer

1987 385 86 Terreno em declive faz a casa voltada para o lazer

1987 385 90 Na casa térrea, a piscina centraliza o espaço descontraído.

1987 386 Casa à mineira

1987 386 Despojada e funcional

1987 386 Jogo de planos

1987 386 Projeto em três níveis

1987 386 Voltada para o verde

1987 386 76 Acabamentos especiais integram todos os ambientes

1987 386 82 No projeto de linhas sóbrias, a valorização do jardim

1987 386 130 Casa urbana: arrojada, funcional e aconchegante

1987 387 72 Sob a grande cobertura, espaços integrados

1987 387 118 Casa de campo. Adequação dos materiais construtivos ao clima da região

1987 387 122 Casa de praia. No projeto à beira-mar, luz e ventilação naturais

1987 388 Concreto e verde

1987 388 46 Madeiras de demolição criam espaços acolhedores

1987	388	52	Aconchego e descontração para a casa de campo.
1987	388	58	Em 150m ² , uma proposta econômica e confortável
1987	388	64	Casa em níveis integra-se à paisagem
1987	388	100	Madeira e tijolo à vista valorizam o chalé estilizado
1987	389	102	Volumes em balanço
1987	389	106	Vários níveis favorecem o aproveitamento total do terreno
1987	390		Simetria e volume em concreto
1987	390		Casa de arquiteto
1987	390		Casa de campo
1987	390		Contemporânea e funcional
1987	390		Projeto em três níveis
1987	390	76	Confortável e prático projeto à beira mar
1987	390	104	Na compacta casa urbana, ambientes em níveis
1987	390	108	Casa de campo. Nos espaços funcionais, a possibilidade de ampliação
1987	391	106	Casa de praia. Em três setores, casa voltada para o lazer.
1987	391	110	No uso de materiais da região, a garantia de uma construção econômica
1987	392		Casa de decorador
1987	392		Coberta com tesouras de madeira
1987	392		Grandes vãos e balanços
1987	392	64	Em 140m ² , uma arquitetura jovem e funcional
1987	392	92	Com linhas verticais, uma casa clara e transparente, voltada para o interior.
1987	392	130	Na casa urbana, a principal característica é a funcionalidade
1987	392	134	Na casa à beira-mar, luz natural e espaços fáceis de manter.
1987	392	140	Compacta, prática, uma casa que valoriza o lazer
1987	393		Arejada e funcional
1987	393		Colonial moderno
1987	393	118	No chalé suíço, a presença da arquitetura atual
1987	393	122	Estilo atual, neste espaço confortável e funcional
1987	394	50	Inspirada no estilo americano, casa com áreas bem definidas
1987	394	64	Telhado normando renova chalé de campo
1987	394	116	Neste projeto, a harmonia inspirada no conceito oriental
1987	394	120	Varandas integram os ambientes com mar e montanhas
1987	394	124	Com pré-moldados, uma construção rápida e econômica
1987	395	94	Linhas atuais, inspirada no estilo bandeirista
1987	395	100	Ampla e arejada, seu limite é o mar
1988	397	42	No paisagismo e na decoração, a presença do clima europeu
1988	397	54	Linhas contemporâneas no projeto integrado à paisagem
1988	397	96	Dinâmica nas formas, confortável no espaço íntimo
1988	397	100	Detalhes atuais em dois níveis bem distribuídos.
1988	398	76	Telhado em oito águas cria clima de chalé para a casa de campo
1988	398	86	Harmonia de formas, no estilo contemporâneo
1988	398	90	Neste projeto, ambientes arejados e muita iluminação
1988	399		Voltada para o verde
1988	399	60	<i>Bay windows</i> reformam o interior e a fachada

1988	399	74	Na casa à beira-mar, ambientes funcionais e acolhedores
1988	399	84	Na leveza do projeto, a valorização de materiais nobres
1988	399	102	Soluções práticas com a distribuição em “L”
1988	399	106	Arquitetura arrojada, com a composição estrutural mista
1988	400		Projeto em estilo mediterrâneo
1988	400		Vista para o mar como partido
1988	400		Exterior e interior. Uma composição perfeita
1988	400	110	Linhas atuais, mescladas às características mediterrâneas
1988	400	116	Ampla e funcional, em completa integração com o ambiente externo
1988	401	80	Telhados em vários níveis, definem fachada sóbria e atual
1988	401	102	A descontração do campo em ambientes arejados
1988	401	106	Prática e econômica, com espaços bem aproveitados
1988	402	58	Clima romântico valoriza espaços internos e externos
1988	402	126	Distribuição harmoniosa valoriza o lazer
1988	402	132	Varandas em balanço integram ambientes internos e externos
1988	404	68	Planejados para o campo, ambientes convidativos e acolhedores.
1988	404	74	Revestimentos práticos reduzem a manutenção
1988	404	78	O dinamismo dos materiais modernos
1988	404	84	Panos de vidro permitem total integração com a natureza
1988	404	90	Concepção moderna valoriza elementos rústicos
1988	404	96	Ampliação interna cria uma fachada atual
1988	404	152	Projeto econômico preserva ao máximo as áreas verdes
1988	404	156	Materiais rústicos traduzem simplicidade e conforto
1988	405	86	Projeto de linhas leves renova materiais tradicionais
1988	405	140	Estilo inglês em espaços bem aproveitados
1988	406	138	Projeto interliga casa nova à construção já existente
1988	407	52	Criativo aproveitamento de área resulta em espaços funcionais
1988	407	62	Materiais versáteis facilitam a conservação
1988	407	68	Arquitetura arrojada destaca peças de bom design e objetos de arte
1988	407	110	Terraços e pergolados integram ambientes internos e externos
1988	407	124	Tijolos de vidro e texturas naturais dinamizam a arquitetura
1989	410	46	Soluções práticas na confortável casa de campo
1989	410	104	Segurança e conforto nos ambientes integrados ao verde
1989	410	108	Linhas arrojadas caracterizam a casa modular
1989	412		Voltada para o lago e o verde
1989	412		Conforto e liberdade de uso
1989	412	122	Compactos e funcionais, espaços internos integram-se ao verde
1989	413		Uma casa em dois níveis
1989	413		Viver em chácara é viver melhor
1989	413	54	Renovando a antiga casa de colono
1989	413	60	Na integração casa-natureza, um clima de sonho
1989	413	68	Descontração e conforto no chalé estilizado
1989	413	74	Desenho espacial resgata um estilo do passado
1989	413	80	Voltados para o vale, ambientes em desnível

1989 413 118 Através dos arcos em vidro, luz natural para o interior.

1989 413 122 Na casa térrea, distribuição funcional cria ambientes acolhedores

1989 414 106 Com a distribuição em níveis, espaços setorizados e funcionais

1989 415 106 Dinamismo em espaços compactos e bem iluminados

1989 416 52 Lazer e informalidade na proposta para o campo

1989 416 60 Dinâmica na forma, uma casa com muita luz e ventilação.

1989 416 67 Máximo aproveitamento da área disponível

1989 416 72 No projeto à beira-mar arquitetura e natureza se completam.

1989 416 80 Chalé europeu integra-se à paisagem do campo

1989 416 130 Projeto expressivo enriquece os espaços confortáveis

1989 416 134 Voltada para o mar, uma casa descontraída e econômica

1989 416 138 Simplicidade de materiais caracteriza o chalé estilizado

1989 417 96 Espaços bem planejados, com requinte e funcionalidade

1989 417 138 Espaços atuais, voltados para o lazer

1989 418 84 Reinterpretada, a beleza da arquitetura toscana

1989 418 92 Linhas atuais renovam a casa dos anos 50.

1989 418 98 À beira-mar, espaços e acabamentos bem planejados

1989 418 104 Optando por um novo estilo de viver

1989 418 122 No conforto ambiental, o destaque do projeto de praia

1989 419 106 Materiais de demolição valorizam a casa de campo

1990 421 54 Transparência e leveza na casa de montanha

1990 421 82 No chalé estilizado, áreas divididas e confortáveis

1990 422 80 Linhas harmoniosas realçam a casa de praia

1990 422 100 Mescla de materiais confere rusticidade ao projeto

1990 422 102 Construção compacta e espaços funcionais, em dois níveis

1990 424 84 Linhas aerodinâmicas e setorização dos espaços, em três níveis.

1990 424 86 Simetria determina a ocupação racional da casa

1990 425 66 Relevo montanhoso determina visual do chalé

1990 425 72 Rusticidade e conforto definem a casa de montanha

1990 425 94 Em 56m², proposta compacta para um jovem casal

1990 425 96 Jogo de volumes e desníveis tornam a casa aconchegante

1990 427 96 Na casa de campo, ambientes de estar se voltam para a piscina

1990 428 62 Proposta moderna resgata materiais de demolição

1990 428 68 Cores claras e espaços arejados: uma equação equilibrada

1990 428 74 No chalé de montanha, o máximo conforto

1990 428 104 Com madeira e muito vidro, o charme do colonial americano

1990 428 108 Uma proposta simples, econômica e de fácil execução

1990 428 112 Integrada à natureza, a casa em níveis oferece opções de lazer

1990 428 116 Solução compacta para uma família pequena

1990 429 76 Texturas e acabamentos resultam numa composição atual

1990 429 112 Distribuição equilibrada na casa de campo com 290m²

1990 429 114 Projeto resgata a simetria e cria casa bem setorizada

1990 430 92 À beira-mar, uma arquitetura de raízes brasileiras

1990 430 104 Transparências integram a casa à paisagem campestre

1990 430 106 Na casa urbana, proposta especial para região de intenso calor

1990 431 64 No estilo de hoje, sofisticação e conforto

1990 431 104 Na praia, jogo de telhados define estrutura da casa

1990 431 106 Projeto compacto em sintonia com a realidade urbana

1991 433 48 Madeira e tijolos criam envolventes espaços

1991 433 80 Espaços aconchegantes na casa de campo de 394 m²

1991 433 82 Materiais rústicos valorizam a casa de 263 m² de área

1991 434 88 Na cidade, projeto destaca ambientes confortáveis e funcionais

1991 434 90 Influências campestres definem projeto urbano

1991 436 36 Em 126 m², um modelo de arquitetura rústica e econômica

1991 436 50 Casa urbana resgata traços típicos do campo

1991 436 80 Projeto compacto une setores social e de lazer

1991 436 82 Setorização bem definida em diferentes pavimentos

1991 437 Na arquitetura, a interessante movimentação das fachadas

1991 437 88 Pedra, vidro e madeira compõem casa com 137 m²

1991 437 90 Em 190 m², o projeto voltado para a natureza

1991 439 88 Na casa de praia, volumes diferenciados garantem setorização

1991 440 74 Arquitetura em níveis destaca área de lazer

1991 440 104 Na casa urbana de 315 m², funcionalidade é o destaque.

1991 440 108 Com linhas contemporâneas, projeto valoriza o declive do terreno

1991 440 112 Projeto econômico para a casa de fim de semana

1991 440 116 Casas geminadas aproveitam área total do terreno

1991 441 85 Distribuição equilibrada dos setores íntimo e social

1991 441 104 Projeto enfatiza lazer para a casa de praia

1991 441 106 Materiais acessíveis compõem ambientes funcionais e confortáveis

1991 442 88 No campo, projeto compacto e funcional

1991 442 90 Casa de 185,5 m² totalmente voltada para o verde

1991 443 56 Descontração é o ponto alto da casa de veraneio.

1991 443 63 Na cidade, a casa destaca a solidez do estilo rural.

1991 443 88 Materiais de demolição compõem casa de 150 m²

1992 445 48 Materiais reciclados sugerem o romântico visual do passado

1992 445 88 Linhas alongadas evidenciam casa de 412 m²

1992 445 90 Terreno em declive define projeto urbano

1992 446 48 Casa de campo revela o romântico estilo europeu

1992 446 88 Volumes assimétricos dinamizam casa urbana

1992 447 70 Planos de vidro integram interiores ao paisagismo

1992 447 96 Casa de campo voltada ao lazer

1992 447 98 Na cidade, madeira e transparências realçam o projeto

1992 448 66 Um refúgio na montanha

1992 448 88 Casa urbana destaca ambientes funcionais e confortáveis

1992 448 90 Projeto enfatiza boa distribuição dos espaços

1992 449 54 Arquitetura resgata o aconchego dos pequenos chalés

1992 449 88 No campo, casa para hóspedes, de 58m²

1992 449 90 Volumetria diferenciada valoriza projeto de 192 m²

1992	450	46	No interior do bosque, um loft acolhedor
1992	450	60	Conforto e estilo valorizam ambientes amplos
1992	450	88	Romantismo marca casa de campo com 107 m ²
1992	450	90	Projeto urbano reúne conforto e atualidade
1992	451	52	Arquitetura destaca integração com o exterior
1992	451	88	Integração de ambientes define casa urbana
1992	451	90	Desnível favorece projeto escalonado
1992	452	46	Sobre as águas, um abrigo requintado
1992	452	60	Efeitos cênicos personalizam ambientes
1992	452	96	Na praia, casa rústica com boa distribuição
1992	452	98	Projeto urbano compacto e funcional
1992	453	84	Na vila: muito verde, lazer e bem-estar
1992	453	86	Projeto em ângulo oferece privacidade aos moradores
1992	454	68	Paisagem campestre define as linhas da casa
1992	454	100	Projeto utiliza desnível do terreno
1992	454	102	Na praia, construção em duas etapas
1992	455	86	Casa urbana bem dimensionada e funcional
1992	455	88	Conforto define projeto voltado ao lazer

E

Nome do profissional	Quant.
1 A/T Arquitetura	1
2 Abílio Almeida Junior e Maria Inês Almeida	1
3 Adriana Calabrez	1
4 Afred Talaat e Ronaldo Racy	2
5 Alberto Andrade	2
6 Alberto Andrade e Carlos Fongaro	1
7 Alberto Cabral e Celso Bopp	1
8 Alberto Fiuza	2
9 Alberto Folloni Neto	1
10 Alexandre Caldas Menezes	2
11 Alexandre Castro e Silva	1
12 Alexandre Lobo e Andre Fekete	1
13 Alfred Talaat e Ronaldo Racy	7
14 Alfredo Abadalla Júnior	1
15 Aluizio Queiroz	1
16 Álvaro (Veveco) Hardy e Mariza Machado Coelho	1
17 Ana Maria e Sergio Assumpção	1
18 Ana Maria Figueiredo e Sandra	1
19 Ana Rodrigues e Nélio Rodrigues	1
20 Anca e Claudio di Segni	2
21 André Câmara Schimitt	1
22 André Lopes	1
23 André Luiz Santos e Francisco Adolfo Frederick (Spatium arq. e eng.)	1
24 André Sá	1
25 Angela Chaar e Felipe Farah	1
26 Anna Lins e Cynthia Fontes	1
27 Anna Maria T.N. Rodrigues e Nélio Rodrigues	1
28 Antonio A. Cortez e Jorge Cesar Renesto	1
29 Antonio Alberto Cortez	3
30 Antonio Bontempo	1
31 Antônio Caramelo	4
32 Antonio Carlos Barossi	3
33 Antonio Carlos Barossi e Marcos Duarte Gomes	1
34 Antonio Carlos Carneiro	2
37 Antônio Lucio Ferrari Pinheiro	1
38 Antonio Oliveira Santos	1
39 Antônio Oliveira Santos e Marcia Macul	1
40 Anya Ribeiro de Carvalho	1
41 Arialdo e Alberto Pinho	1
42 Arialdo Pinho	2
43 Arnaldo Conceição Paiva	3
44 Aroldo Marcio Ferreira	2
46 Arthur Fajardo	1
47 Arthur Horton e Emilio Lamaison	1
48 Ataliba Teixeira	2
49 Augusto França Neto	4
50 Augusto França Neto e Roberto Uchoa Cavalcanti	2
51 Aurélio Meira e Edson Meira	1
52 Ayrton Campbell e Teo Feltrini	1

53 Barbara Colle e Maurício Nóbrega	1
54 Bela Gebara	3
57 Bernadette Pasqua	3
58 Bi Chrisostomo	2
59 Botti e Rubin	1
60 Bya Gottardi	1
61 Campbell e Feltrini	1
62 Carla Furuno	2
63 Carlos Alberto Deccachê e Silva	1
64 Carlos Alberto Gabarra	1
65 Carlos Antônio Ferro e Michail Lieders	1
66 Carlos Augusto Lira (colab. Frederico Sérgio Augusto Queiroz)	1
67 Carlos Bratke	6
68 Carlos Bratke e Renato Bianconi	1
69 Carlos Darwin Salles Araújo e Wilson Gottardi	1
70 Carlos e Amélia Bratke	1
71 Carlos Eduardo Bozzo Franco	1
72 Carlos Eduardo Dalfré	1
73 Carlos Francisco Prado Ferreira	2
74 Carlos Francisco Prado Ferreira e Cristina Allegri	1
75 Carlos Lemos	2
76 Carlos Medina, Ricardo Rodrigues e Geraldo Freire	1
77 Carlos Quiltes	1
79 Carmen Araújo Bonamico	4
80 Carmen Araújo Bonamico e Eliane Campos de Oliveira	1
81 Carmen Flora	2
82 Carpintaria Loth	1
83 Celso Antonini, Margarida Alvez Antonini e Maria Rudge Ramos	1
84 Cesar Barney	1
85 Cesar Fiuza Junior	1
86 Cesar Lanza	14
87 Cesar Luis Pires de Mello	4
88 Claudio A. Carvalho Macedo	1
89 Claudio Bernardes	1
90 Claudio Calminatti	1
91 Claudio Kalemback e Paulo Peng len	1
92 Claudio Libeskind	1
93 Cleber da Rocha e Fernando Barbosa	1
94 Cléber Rocha	1
95 Cristina Teixeira, Claudio Mello, Patrícia Upton, Solange Villanueva e Iara Jatena	1
96 Daniel Zakheim	1
97 Dante Della Manna	4
98 Dante Della Manna Junior	1
99 Danuza Buzollo	1
100 Davison Bacato e Lydia Garcia	1
101 Décio Tozzi	4
102 Delberg arquitetos associados	1
104 Delberg p. Leon	1
105 Delberg Ponce de Leon e Eugênio de Oliveira	1
106 Demilton Dib	1

107	Diana Saul Manzoni	1
108	Dreison Santini	1
109	Eder Olivatto Ferreira	1
110	Edmundo Ramos	1
111	Edney Fraga	1
112	Edson Borges	1
113	Eduardo Boyadjian, José Alberto Calito Bezerra e Paulo Roberto Vedrami	1
114	Eduardo de Almeida e Arnaldo Martino	1
115	Eduardo Della Manna	1
116	Eduardo Eugênio Andrade Figueiredo	3
117	Eduardo Freua Sobrinho	5
118	Eduardo Seller	1
119	Eduardo Simões Barbosa e Fernando Carlos Rabelo	1
120	Egon Alberto Stein	1
121	Eliana Biscaia e Vera Cristina O.C. de Fonseca	2
122	Eliete Mourão e Anselmo Rangel	1
123	Eliete Nemy Mourão	1
124	Elisabeth Engracia de Oliveira e Mara C. Mello Liberato	1
125	Emilio Lamaison e Arthur Horton	1
126	Eneida Gonçalves S. Araújo	1
127	Ennes Silveira de Melo	1
128	Erick Witter e Eloia Helena Macedo	1
129	Ernesto Bofill e Domingo Mazzei	1
130	ETEC	2
131	Eugênio Szilagyi	1
132	Eurico Guedes e Paulo Marcelo	1
133	Evandro Pinto Silva	2
134	Evaristo Cruz	3
135	Expedito Póvoa	1
136	Fabio Henrique Bei	1
137	Fatima Motta e Pedro Motta	1
138	Fauzi Paulo	1
139	Felício Siqueira Filho e Renato Kfuri	1
140	Fernando Carneiro	1
141	Fernando Coelho (não é arquiteto)	1
142	Fernando Cruz Silva	1
143	Fernando Galvão	4
144	Fernando Graça	1
145	Fernando Rabelo	1
146	Firmo Azevedo e Carl Hauenchild	1
147	Flávio Almada	2
148	Flávio Tulio de Oliveira e Regina Helena de Oliveira (decoradora)	1
149	Francisco Antonio Faiardo, Silvia Pozzan e Waldir Barboza	1
150	Francisco Giannattasio Neto	1
152	Francisco Leal	1
153	Francisco Petracco	2
154	Francisco Petracco e Roberto Campos Rolim	1
155	Francisco Thaumaturgo Filho	1
156	Gabriel Aun	1
157	Gabriel Sister	4

158	George Mills	1
159	Geraldo Camargo, Paulo Lisboa, Pablo Slemnson e Marie Zarria Dubem	1
160	Geraldo Moutinho Moreira	1
161	Germano Gultzgoff	1
162	Gerson Castelo Branco	1
163	Gigi Gomes da Silva	1
164	Gilner Fernandes Rocha	1
165	Guilherme Luis Ribeiro	1
166	Guilherme Schelliga	1
167	Gustavo Almeida	1
168	Heitor Maia Neto	2
169	Helena Karpouzas Barcellos	1
170	Hermínio Martinez Salles	1
171	Humberto Leone e Idal Feferbaum	1
172	Humberto Serpa	1
173	Iberê Moreira Campos	1
174	Idal Feferbaum e Umberto de Andrade Leone	1
175	Ijair Cunha	1
176	Irineu de Faria, Christiano Desousart, Vera Lucia Sander e Maria Clara Ferreira	1
177	Itamar Batista e Ricardo d'Albuquerque	1
178	Ivan Smarcevski e Fernando Peixoto	1
179	Ivo Guilherme Nedeff e Susana F.M. Nedeff	1
180	J.A.Hawatt e Aloisio Figueiredo	1
181	Jaime Marcondes, Cupertino, Antonio Carlos Barossi e Marcos Antonio Osello	1
182	Jean Duailibi e Laura de Macedo	1
183	Jean Gillon	1
184	Jean Kamil	1
185	João Carlos Della Manna	2
186	João Diniz	1
187	João Luís Rocco	1
188	João Mansur	1
189	Joaquim Barreto e Francisco Segnini (assessoria)	1
190	José Alberto Calilo Bezerra e Eduardo Boyadjian	1
191	José Carlos Bellucci	1
192	José Carlos Bueno e Ésio Glacy Oliveira	1
193	José Chaves de Menezes	1
194	José Eduardo da Silva Ramos	1
195	José Gonçalves Toscano	1
196	José Guilherme Savoy de Castro	1
197	José Luiz Sperb	1
198	José Mario Nogueira de Carvalho Jr.	1
199	José Octacílio de Saboya Ribeiro	4
200	José Octacílio de Saboya Ribeiro e Rogério Cesar da Silva Gomes	1
201	José Paulo Boabaid	1
202	José Villanova	1
203	Juan Carlos Vairo e Andrés Cebian	1
204	Julio Graber	1
205	Julio Pechman	1
206	Landir Gonçalves da Silva	1
207	Landscape arquitetura de interiores	1

208 Laonte Klawa	2
209 Laura de Macedo	2
210 Lebois, De Rogatis & Michaelis	1
211 Leila Vasconcelos, Nadja Meira Pires e Aldanisa Pererira da Rocha	1
212 Leon Diksztejn	1
213 Lia Beatriz Fleck	1
214 Lia Carneiro Leão e Dailma de Moraes	1
215 Lídia Zaharic e Clara Asbum	1
216 Lindner, Herwig e Shimizu	3
217 Lucia Candiottto e Fernando Santiago	1
218 Lucia Helena Guerra	1
219 Luciano Boranga e Vera Helena Junqueira Escorel	1
220 Luciano Graber	2
221 Lúcio Gomes Machado e Eduardo Rodrigues	1
222 Luigi Spada	1
223 Luís Alcino Teixeira Leite	1
224 Luís Américo Gaudenzi	1
225 Luis Fernando da Silva e Mauro Antonio Di Francesco	1
226 Luis Fernando Verroni	1
227 Luiz A. E. Vasconcellos	1
228 Luiz Amador	1
229 Luiz Antonio Lanza	1
230 Luiz Carlos Chiare	1
231 Luiz Carlos Guimarães	1
232 Luiz Carlos Ros	3
233 Luiz Cesar Barillari	1
234 Luiz Cesar Falabella	1
235 Luiz e Ione Fiuza	1
236 Luiz Eduardo Indio da Costa	1
237 Luiz Fernando Rocco	6
238 Luiz Fernando Teixeira	1
239 Luiz Fiuza	1
240 Luiz Humberto Finotti	2
241 Luiz Vasconcellos	2
242 Luiza e Lourenço do Prado Valladares	1
243 Luiza Schiffino Carvalho	1
244 Luiza Sztrajtman e Silvio Macedo	1
245 Manuel Garcia Filho	3
246 Marc Rubin (Botti Rubin arquitetos)	1
247 Marcello Fragelli	1
248 Marcelo Antoniazzi e Austo Francisco Paulo	1
249 Marcelo Vivacqua	1
250 Marcia Meccia	1
251 Marcia Mikai e Letícia Ravagnani	1
252 Marcia Rossi e Paulo Barbosa	4
253 Marcio Caldas e Natan Rozembaum	1
254 Marcio Cantarelli	2
255 Marcio Curi e Maria Lucia Pereira de Almeida	1
256 Marcio Sollero Filho	1
257 Marco Antônio Anastasia Cardoso	4

258 Marco Antônio e Gil Borsoi	1
259 Marco Antonio Miceli	1
260 Marco Aurélio Fernandes	1
261 Marco Neves	3
262 Marco Neves e Dirceu Lucena	1
263 Marconi Grevi	1
264 Marcos Acayaba (colaborador Anselmo Turazzi)	1
265 Marcos Acayaba (colaborador Fernando Stickel)	1
266 Marcos Antonio Osello	2
267 Marcos de Souza Dias	2
269 Marcos Frugoli, Jacques Morais e Paulo Roberto Elias	1
270 Marcos Leite Bastos	1
271 Marcos Tomanik	1
272 Marcos Vinícius Meyer	1
273 Marcus Penido	1
274 Marcus Vinícius Meyer e Marcio Barros	1
275 Maria Regina Salerno (decoradora)	1
276 Maria Tereza Fronzi	3
277 Marília Sant'Anna de Almeida	1
278 Mario Baiocchi	1
279 Mario Perez Filho	3
280 Massimo e Lidia Fiocchi	2
281 Matias Mercier	1
282 Maurício da Nóbrega e Barbara Cole	1
283 Mauro Friedhofer	1
284 Mauro Morini (publicitário)	1
285 Max Szarf	7
287 Max Szarf e Moysés Rejman	6
288 MCM Construções	1
289 Michael Lieders, Carlos Antônio Ferro e Marcos Acayaba	1
290 Michaela e Michael Luiz Moreira da Fonseca	1
291 Miguel Juliano Junior	3
292 Milton de Assis	1
293 Milton Ferreira de Campos e Carlos Alberto Morganti	1
295 Milton Ramos	2
296 Moacir Kruchim	1
297 Moysés Rejman	7
299 Nasser Hissa Arquitetos Associados	1
300 Natan Rosebaum	1
301 Neder Roberto Charone	1
302 Neila Soares e Alexandre Souza.	1
303 Neiva Sinício Ramos e Virginia Limberger	1
304 Nelly Ferraz de Abreu	1
305 Nelson Serra e Campelo Costa	1
306 Nelson Serra, J. Alberto Almeida e Otacilio Lima	1
307 Nicolau Calili Musse	1
308 Nicole Evelyne Reiss	1
309 Nilson Delai	3
310 Octavio Pires	1
311 Octávio Raja Gabaglia	1

312 Omar e Silvia Akel	1
313 Oreste Bortolli	2
314 Orlando Paes Leme Grijó (colab. Jorge Elias Jr.e Marcio Orlando)	1
316 Orlando Barbosa	1
317 Orlando Caldeira Cunha	1
318 Othelo Lopes Filho	1
319 Otto Bolfarini projetos	1
320 Paola Piccioni e Simone Pessoa	2
321 Pasqualino Magnavita	1
322 Paulo Barbosa	5
323 Paulo Bastos	2
324 Paulo Bicalho	4
325 Paulo Boabaid	2
326 Paulo Cardoso	1
327 Paulo Casé e Luis Acioli	1
328 Paulo Cesar Pererira	1
329 Paulo de Moura Fernandes Neto, Violeta Saldanha Kubrusly e Luiz Dal Monte Neto	1
35 Paulo Faccio	2
45 Paulo Faccio Neto e Nádia Prosépio	1
56 Paulo Figueiredo e Edson Antunes	2
268 Paulo Figueiredo Filho e Edison José Alves Antunes	1
294 Paulo Lucio de Brito	1
315 Paulo Luiz Ribeiro	1
377 Paulo Mendes da Rocha	1
395 Paulo Montoro	1
405 Paulo Roberto Leal	2
417 Paulo Rodella e Reinaldo Pazzanese	1
330 Paulo S.S. Vilela	1
331 Paulo Sergio Moreira	1
332 Paulo Vilela e Maria Eliane de Oiveira	1
333 Pedro Cury	1
334 Pedro Haigazun Zeitulian e Wladimir Monteiro de Arruda	2
335 Pedro Henrique Alves de Almeida	1
336 Pedro Rossi	3
337 Pedro Simch	1
338 Pepe Asbum e Clara Asbum	1
339 Pepe Asbum e Lezio Cardoso (colab.)	1
340 Pero Cury	1
341 Pero Paulo de Melo Saraiva, Sergio Ficher e Henrique Cambiaghi Filho	1
342 Perrone e associados	1
343 Pitanga do Amparo	1
344 Plinio Croce	1
345 Rafael Perrone, Isaac Popoutchi e Wilheem Rosa	2
346 Raimundo Luiz Holanda	1
347 Raul Cirne	2
348 Reginaldo Rangel	5
349 Régis Freire	2
350 Reinaldo Hallak	1
352 Reinaldo Pazzanese e Paulo Rodella	1
353 Renato Lenci	1

354 Renato Wagner	1
355 Reynaldo Calles	2
356 Ricardo Armelin	2
357 Ricardo e Renato Menescal	2
358 Ricardo Hering e Cristina Mecchi	1
359 Ricardo Julião	3
360 Ricardo Julião e Tomanik	1
361 Ricardo Ramenzoni e Eduardo Suarez	3
362 Ricardo Tano Feijó	1
363 Richard Lima	2
364 Richard Valanci	1
365 Roberto Bastos Cruz	1
36 Roberto Chaim	1
55 Roberto e Lillian Simon	1
103 Roberto e Ronaldo Hollnagel	1
286 Roberto Gonçalves	1
298 Roberto Itapura	1
351 Roberto Kepecs	5
379 Roberto Rondino	1
399 Rodrigo Lefèvre (colab: Ronaldo Duschenes e Paulo Madeira)	1
416 Romeu Patriani Jr.	1
366 Romeu Solferini Neto	1
367 Rômulo Hermeto	4
368 Ronaldo Cardoso de Oliveira	1
369 Rui Vieira	1
370 Ruy Ohtake	3
371 Ruy Ohtake/ Antônio Henrique do Amaral	1
372 Salus Finkelstein	1
373 Sami Bussab (colab. Satoru Nagai e Amilton Cáprio)	1
374 Sami Bussab e Satoru Nagai	1
375 Samuel Szpigel e José Magalhães Jr.	1
376 Sandra Pini	3
378 Sankovisky e Bonilha	1
380 Seavers/ Póvoa arquitetos associados	1
381 Sergio Attie	1
382 Sergio de Oliveira	1
383 Sergio Fonseca	1
384 Sergio Luis da Fonseca e Joseir Barbosa de Oliveira	1
385 Sergio Mute Ferree e A.R. Gutierrez	1
386 Sérgio Sclovsky	1
387 Sergio Vieira Attis	1
388 Shieh arquitetos associados	7
389 Sidônio Porto	3
390 Siegbert Zanettini	3
391 Sievers/ Póvoa Arquitetura e urbanismo	2
392 Silvia Bronstein	1
393 Silvia Dzik	1
394 Silvio Korman	1
396 Silvio Oppenheim	1
397 Simone Pessoa e Paola Piccioni	1

53	Barbara Colle e Maurício Nóbrega	1
54	Bela Gebara	3
57	Bernadette Pasqua	3
58	Bi Christostomo	2
59	Botti e Rubin	1
60	Bya Gottardi	1
61	Campbell e Feltrini	1
62	Carla Furuno	2
63	Carlos Alberto Deccachê e Silva	1
64	Carlos Alberto Gabarra	1
65	Carlos Antônio Ferro e Michail Lieders	1
66	Carlos Augusto Lira (colab. Frederico Sérgio Augusto Queiroz)	1
67	Carlos Bratke	6
68	Carlos Bratke e Renato Bianconi	1
69	Carlos Darwin Salles Araújo e Wilson Gottardi	1
70	Carlos e Amélia Bratke	1
71	Carlos Eduardo Bozzo Franco	1
72	Carlos Eduardo Dalfré	1
73	Carlos Francisco Prado Ferreira	2
74	Carlos Francisco Prado Ferreira e Cristina Allegri	1
75	Carlos Lemos	2
76	Carlos Medina, Ricardo Rodrigues e Geraldo Freire	1
77	Carlos Quiltes	1
79	Carmen Araújo Bonamico	4
80	Carmen Araújo Bonamico e Eliane Campos de Oliveira	1
81	Carmen Flora	2
82	Carpintaria Loth	1
83	Celso Antonini, Margarida Alvez Antonini e Maria Rudge Ramos	1
84	Cesar Barney	1
85	Cesar Fiuza Junior	1
86	Cesar Lanza	14
87	Cesar Luis Pires de Mello	4
88	Claudio A. Carvalho Macedo	1
89	Claudio Bernardes	1
90	Claudio Calminatti	1
91	Claudio Kalemback e Paulo Peng Ien	1
92	Claudio Libeskind	1
93	Cleber da Rocha e Fernando Barbosa	1
94	Cléber Rocha	1
95	Cristina Teixeira, Claudio Mello, Patrícia Upton, Solange Villanueva e Iara Jatena	1
96	Daniel Zakheim	1
97	Dante Della Manna	4
98	Dante Della Manna Junior	1
99	Danuzza Buzollo	1
100	Davison Bacato e Lydia Garcia	1
101	Décio Tozzi	4
102	Delberg arquitetos associados	1
104	Delberg p. Leon	1
105	Delberg Ponce de Leon e Eugênio de Oliveira	1
106	Demilton Dib	1

398	Smith Construções	1
400	Studio Elizabeth Wey	1
401	Tania de Oliveira Schwambach	1
402	Telesforo Cristofani	1
403	Tereza Ferrari	1
404	Thompson Marcondes Arquitetos	2
406	Tito Livio Frascino e Vasco de Mello	1
407	Ubirajara Galvão	1
408	Ugo di Pace	1
409	Valéria Crespi e Sandra Pini	2
410	Valéria de Rogatis e Frederic Lebois	1
411	Valter Caldana	1
412	Vera Conde e Valéria Costa	2
413	Vera Morais	1
414	Vicente Filgueiras Parmigiani e Silvana Havelha Quintas	10
415	Victor Berte	1
418	Villanova Artigas	1
419	Violeta Kubrusly e Paulo Fernandes	1
420	Virginia Limberger e Neiva Silício Ramos	1
421	Vitor Lotufo	1
422	Wagner Schroden	1
423	William Abdalla	2
424	William Faiollo	1
425	William Gorham	2
426	William Sanazar	1
427	Wladimir Monteiro de Arruda e Pedro Haigazun Zeitunlian	1
428	Zaira Schlieper	1
429	Zeca Bandeira de Mello	1

F

1977

cons.	vol.	mês	preço
s	264	janeiro	CR\$20,00
s	265	fevereiro	CR\$20,00
s	266	março	CR\$20,00
s	267	abril	CR\$20,00
s	268	maio	CR\$20,00
s	269	junho	CR\$20,00
s	270	julho	CR\$25,00
s	271	agosto	CR\$25,00
s	272	setembro	CR\$25,00
s	273	outubro	CR\$25,00
s	274	novembro	CR\$25,00
s	275	dezembro	CR\$25,00

1979

s	288	janeiro	
s	289	fevereiro	
s	290	março	
s	291	abril	cr\$40,00
s	292	maio	
s	293	junho	
s	294	julho	
s	295	agosto	
s	296	setembro	
s	297	outubro	
s	298	novembro	
s	299	dezembro	

1981

s	312	janeiro	cr\$200,00
s	313	fevereiro	
s	314	março	
s	315	abril	cr\$150,00
s	316	maio	
s	317	junho	
s	318	julho	cr\$180,00
s	319	agosto	
s	320	setembro	
s	321	outubro	
s	322	novembro	cr\$200,00
s	323	dezembro	cr\$250,00

1983

s	336	janeiro	cr\$600,00
s	337	fevereiro	
s	338	março	cr\$600,00
s	339	abril	cr\$800,00
s	340	maio	cr\$800,00
s	341	junho	cr\$800,00
s	342	julho	cr\$800,00
s	343	agosto	
s	344	setembro	cr\$1000,00
s	345	outubro	cr\$1000,00
s	346	novembro	cr\$1300,00
s	347	dezembro	

1978

cons.	vol.	mês	preço
s	276	janeiro	
s	277	fevereiro	
s	278	março	
s	279	abril	
s	280	maio	
s	281	junho	
s	282	julho	
s	283	agosto	
s	284	setembro	
s	285	outubro	
s	286	novembro	
s	287	dezembro	cr\$ 35,00

1980

s	300	janeiro	
s	301	fevereiro	cr\$70,00
s	302	março	
s	303	abril	
s	304	maio	
s	305	junho	
s	306	julho	
s	307	agosto	
s	308	setembro	
s	309	outubro	
s	310	novembro	
s	311	dezembro	

1982

s	324	janeiro	cr\$300,00
s	325	fevereiro	
s	326	março	
s	327	abril	
s	328	maio	
s	329	junho	
s	330	julho	
s	331	agosto	cr\$400,00
s	332	setembro	cr\$400,00
s	333	outubro	
s	334	novembro	
s	335	dezembro	cr\$500,00

1984

N	348	janeiro	
s	349	fevereiro	cr\$1600,00
s	350	março	
s	351	abril	
s	352	maio	cr\$2000,00
s	353	junho	cr\$2000,00
s	354	julho	cr\$2500,00
s	355	agosto	cr\$2500,00
s	356	setembro	cr\$3000,00
s	357	outubro	
s	358	novembro	cr\$3500,00
s	359	dezembro	cr\$3500,00

1985

cons.	vol.	mês	preço
N	360	janeiro	
s	361	fevereiro	cr\$5000,00
s	362	março	cr\$5000,00
s	363	abril	cr\$6000,00
s	364	maio	cr\$6000,00
s	365	junho	cr\$8000,00
s	366	julho	cr\$8000,00
s	367	agosto	cr\$10000,00
s	368	setembro	cr\$13000,00
s	369	outubro	cr\$13000,00
s	370	novembro	cr\$17000,00
s	371	dezembro	cr\$17000,00

1987

s	384	janeiro	cz\$32,50
s	385	fevereiro	cz\$45,00
s	386	março	cz\$45,00
s	387	abril	cz\$45,00
s	388	maio	cz\$50,00
s	389	junho	cz\$60,00
s	390	julho	cz\$60,00
s	391	agosto	cz\$60,00
s	392	setembro	cz\$75,00
s	393	outubro	cz\$75,00
s	394	novembro	cz\$100,00
s	395	dezembro	cz\$110,00

1989

s	408	janeiro	Ncz\$2,30
s	409	fevereiro	Ncz\$2,30
s	410	março	
s	411	abril	
s	412	maio	Ncz\$3,00
s	413	junho	Ncz\$4,00
s	414	julho	
s	415	agosto	Ncz\$11,00
s	416	setembro	Ncz\$15,00
s	417	outubro	Ncz\$22,00
s	418	novembro	Ncz\$32,00
s	419	dezembro	Ncz\$60,00

1991

s	432	janeiro	cr\$560,00
s	433	fevereiro	
s	434	março	
s	435	abril	cr\$700,00
s	436	maio	
s	437	junho	cr\$850,00
s	438	julho	cr\$1100,00
s	439	agosto	cr\$1300,00
s	440	setembro	cr\$1500,00
s	441	outubro	cr\$2000,00
s	442	novembro	cr\$3300,00
s	443	dezembro	cr\$4600,00

1986

cons.	vol.	mês	preço
s	372	janeiro	cr\$25000,00
s	373	fevereiro	
s	374	março	cz\$25,00
s	375	abril	cz\$25,00
s	376	maio	cz\$25,00
s	377	junho	cz\$25,00
s	378	julho	cz\$25,00
s	379	agosto	cz\$25,00
s	380	setembro	cz\$25,00
s	381	outubro	cz\$25,00
s	382	novembro	cz\$25,00
s	383	dezembro	cz\$25,00

1988

s	396	janeiro	cz\$130,00
s	397	fevereiro	cz\$150,00
s	398	março	cz\$180,00
s	399	abril	cz\$220,00
s	400	maio	cz\$290,00
s	401	junho	cz\$350,00
s	402	julho	cz\$400,00
N	403	agosto	
s	404	setembro	cz\$680,00
s	405	outubro	cz\$900,00
s	406	novembro	cz\$1150,00
s	407	dezembro	cz\$1600,00

1990

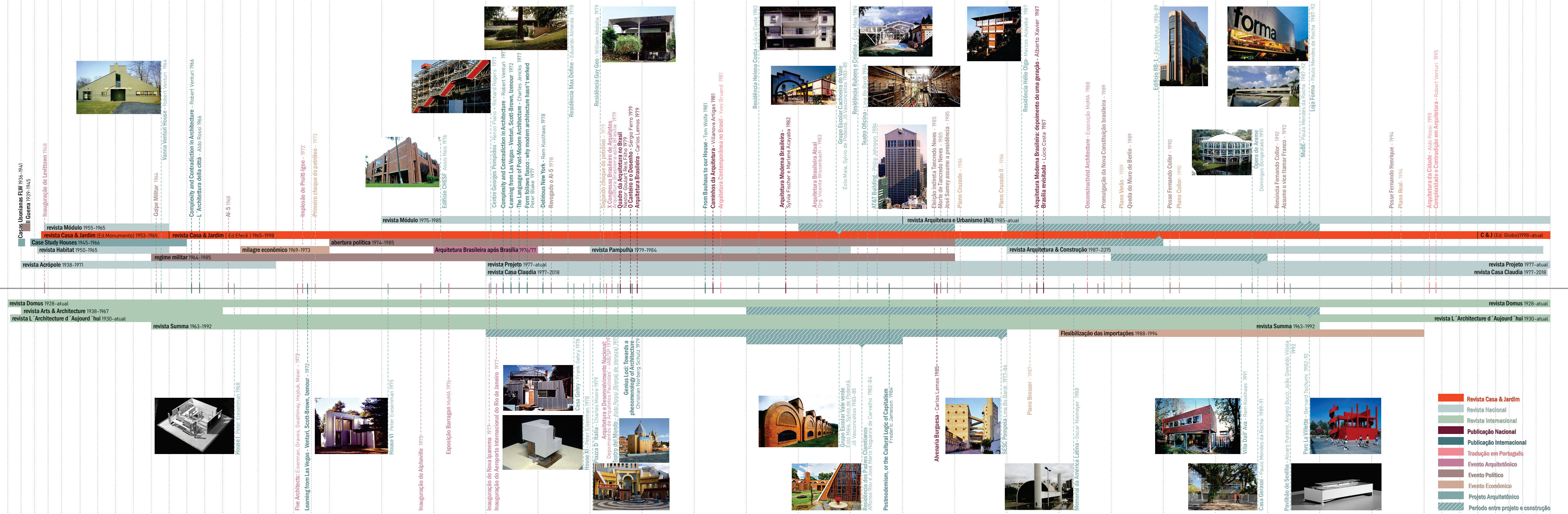
s	420	janeiro	Ncz\$100,00
s	421	fevereiro	Ncz\$140,00
s	422	março	
s	423	abril	
s	424	maio	Ncz\$170,00
s	425	junho	Ncz\$170,00
s	426	julho	cr\$200,00
s	427	agosto	cr\$250,00
s	428	setembro	cr\$280,00
s	429	outubro	cr\$330,00
s	430	novembro	cr\$360,00
s	431	dezembro	cr\$450,00

1992

s	444	janeiro	cr\$6000,00
s	445	fevereiro	cr\$7000,00
s	446	março	cr\$8500,00
s	447	abril	cr\$9000,00
s	448	maio	cr\$9500,00
s	449	junho	cr\$11900,00
s	450	julho	cr\$15000,00
s	451	agosto	cr\$18000,00
s	452	setembro	cr\$25000,00
s	453	outubro	cr\$30000,00
s	454	novembro	cr\$38000,00
s	455	dezembro	cr\$47000,00

G

1928 1938 1948 1958 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2010 2020



- Revista Casa & Jardim
- Revista Nacional
- Revista Intencional
- Publicação Nacional
- Tradução em Português
- Evento Arquitetónico
- Evento Político
- Evento Económico
- Projeto Arquitetónico
- Período entre projeto e construção