



Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Universidade Estadual de Maringá  
Universidade Estadual de Londrina

**CONCRETO E CONTRASTES: Juliaan Lampens e Vilanova Artigas**

Vitor Martinez Arruda Campos

Prof. Dr. Sidnei Junior Guadanhim  
Orientador

Londrina, Paraná, julho de 2023.

VITOR MARTINEZ ARRUDA CAMPOS

**CONCRETO E CONTRASTES: Juliaan Lampens e Vilanova Artigas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

PROF. DR. SIDNEI JUNIOR GUADANHIM  
Orientador

Londrina, Paraná, julho de 2023.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Campos, Vitor Martinez Arruda.

Concreto e Contrastes: Juliaan Lampens e Vilanova Artigas / Vitor Martinez Arruda Campos. - Londrina, 2023.

178 f. : il.

Orientador: Sidnei Junior Guadanhim.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Tecnologia e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2023.

Inclui bibliografia.

1. Arquitetura Moderna - Tese. 2. Projeto Arquitetônico - Tese. 3. Arquitetura Brutalista - Tese. 4. Análise de Projeto - Tese. I. Guadanhim, Sidnei Junior. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Tecnologia e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDU 711/72

VITOR MARTINEZ ARRUDA CAMPOS

**CONCRETO E CONTRASTES: Juliaan Lampens e Vilanova Artigas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Prof. Dr. Sidnei Junior Guadanhim  
Orientador

Mestre em Arquitetura e  
Urbanismo, aprovado em  
05 de julho de 2023.

Prof. Dr. Sidnei Junior Guadanhim (orientador)  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. André Augusto de Almeida Alves  
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof. Dr. Hélio Hirao  
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Aos meus pais, Angela e Delton.

## **Agradecimentos**

Ao Prof. Dr. Sidnei Junior Guadanhim pela fundamental atribuição de orientador, suporte e confiança.

Aos Profs. Drs. Hélio Hirao e André Augusto de Almeida Alves, pelas grandes contribuições no direcionamento da pesquisa.

Aos professores das disciplinas cursadas.

Às instituições Universidade Estadual de Londrina e Universidade Estadual de Maringá e o Programa Associado UEM / UEL de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, que possibilitaram essa pesquisa.

Ao arquiteto e colega Fernando Karazawa (em memória), pelo acesso aos seus projetos e as generosas e ricas conversas sobre arquitetura. A sua contribuição no início da pesquisa foi um grande incentivo para percorrer todo o processo do Mestrado.

À Prof<sup>a</sup>. Dra. Angelique Campens, pela receptividade e por colaborar com importantes informações sobre o arquiteto belga Juliaan Lampens.

À Biblioteca da *Faculty of Architecture, Sint-Lucas Brussels Campus - KU Leuven*, pelo acervo bibliográfico.

Aos meus pais Angela e Delton, pelo apoio, suporte e incentivo de sempre.

À minha companheira Fernanda, por compartilhar todos os momentos até aqui, muito obrigado.

## RESUMO

Este estudo, sobre as casas de Juliaan Lampens e Vilanova Artigas, buscou investigar as conexões entre produções da tendência brutalista de diferentes contextos, com base na ideia da existência de um fenômeno brutalista global (ZEIN, 2013). Apesar das semelhanças apresentadas relacionadas às características da tendência brutalista, as diferenças socioeconômicas, políticas, climáticas e geográficas revelaram a predominância dos aspectos divergentes entre as produções. Artigas e Lampens projetaram suas obras de acordo com o contexto específico de cada local, enquanto Artigas projetou em cenário urbano de uma grande cidade, Lampens concebeu projetos para pequenos municípios e áreas campestres, o que contribuiu para intenção de conexão das residências com o entorno e a paisagem natural circundante. Apesar das convergências construtivas e de materiais utilizados, as características finais de cada obra foram determinadas por seus contextos de localidades específicas. Dessa forma, a presente pesquisa contribui para a lacuna na historiografia da arquitetura moderna, através de uma análise contida de contextos específicos que abrangem produções brutalistas ao redor do mundo, demonstrando a importância de estudos comparativos entre arquitetos e regiões diferentes para ampliar o conhecimento sobre a tendência brutalista e sua contribuição para a arquitetura moderna.

Palavras-chave: Tendência brutalista; arquitetura moderna; fenômeno brutalista global.

## **ABSTRACT**

This study, about the houses of Juliaan Lampens and Vilanova Artigas, sought to investigate the connections between productions of the brutalist trend from different contexts, based on the idea of the existence of a global brutalist occurrence (ZEIN, 2013). Despite the similarities presented related to the characteristics of the brutalist trend, socioeconomic, political, climatic and geographic differences revealed the predominance of divergent aspects between the productions. Artigas and Lampens designed their works according to the specific context of each location, while Artigas designed in the urban scenario of a large city, Lampens designed for small municipalities and rural areas, which contributed to the intention of connecting the residences with the surroundings and the natural landscape. Despite the constructive convergences and materials used, the final characteristics of each work were determined by their specific local contexts. In this way, the present research contributes to the gap in the historiography of modern architecture, through a contained analysis of specific contexts that encompass brutalist productions around the world, demonstrating the importance of comparative studies between architects and different regions to expand knowledge about the brutalist trend and its contribution to modern architecture.

Keywords: Brutalist tendency; modern architecture; global brutalist phenomenon.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Escola Secundária, Hunstanton, Norfolk, Alison e Peter Smithson, 1949-1954.....	10
Figura 2. Escola Secundária, Hunstanton, Norfolk, Alison e Peter Smithson, 1949-1954.....	11
Figura 3. Unidade de Habitação de Marselha, 1947-1952.....	12
Figura 4. Unidade de Habitação de Marselha, 1947-1952.....	12
Figura 6. Maisons Jaoul, 1951.....	12
Figura 6. Maisons Jaoul, 1951.....	12
Figura 7. Maison Guiette, Anvers, Belgique, 1926.....	28
Figura 8. La Maison Urvater. Bruxelles, Belgique, 1958-1960.....	28
Figura 9. La Cité Moderne, Bruxelles, Belgique, 1922.....	30
Figura 10. Pavilhão Brasileiro, Bruxelas, Bélgica, 1958.....	31
Figura 11. Juliaan Lampens.....	33
Figura 12. L'Architecture d'Aujourd'hui, Ghent, Belgium, 2022.....	37
Figura 13. Command post in the Bay of Normandy.....	38
Figura 14. (1) House Vermaercke, Nazareth, Belgium, 1953; (2) House Cooreman, De Pinte, Belgium, 1958; (3) The European House (competition), Belgium, 1960; (4) Opera House Madrid (competition), Spain, 1964; (5) House Claus, Maarkedal, Belgium 1968; (6) Apartments Oostduinkerke, Koksijde, Belgium 1969.....	41
Figura 15. (7) House Vandenhaute, Zingem, Belgium 1970; (8) Antwerp University (competition), Antwerp, Belgium 1972; (9) Tourist Office, Blankenberge, Belgium 1972; (10) House Jozef Claus, Nazareth, Belgium, 1973; (11) House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium 1974; (12) City Hall and Administrative Center (competition), Lokeren, Belgium 1975.....	41
Figura 16. (13) House Vandenhaute - Vereecken, De Pinte, Belgium, 1976; (14) Loft Lauwers, Nazareth, Belgium, 1979; (15) Sint-Lucas Secondary Art School (competition), Ghent, Belgium, 1981; (16) National Boerenkrijg Museum (competition), Berlare, Belgium, 1987; (17) House De la Ruelle, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1988; (18) House Dierick Lampens, Gavere, Belgium, 1990.....	42
Figura 17. House Dieter Lampens, Gavere, Belgium, 1992; (20) House Frank Velghe, Deinze, Belgium.....	42
Figura 18. House Delbeke, Kortrijk, Belgium, 1962.....	43

Figura 19. House Delbeke, Kortrijk, Belgium, 1962.....	43
Figura 20. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	44
Figura 21. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	44
Figura 22. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	44
Figura 23. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	45
Figura 24. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	45
Figura 25. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	46
Figura 26. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	46
Figura 27. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	46
Figura 28. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	46
Figura 29. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	47
Figura 30. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	47
Figura 31. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	47
Figura 32. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	47
Figura 33. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	48
Figura 34. Kerselare Chapel (competition), Ourdenaarde, Belgium 1966.....	48
Figura 35. House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.....	50
Figura 36. House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.....	50
Figura 37. House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.....	50
Figura 38. House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.....	51
Figura 39. House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.....	51
Figura 40. House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.....	52
Figura 41. House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.....	52
Figura 42. House Diane Lampens, Gavere, Belgium 1968.....	53
Figura 43. House Diane Lampens, Gavere, Belgium 1968.....	53
Figura 44. House Diane Lampens, Gavere, Belgium 1968.....	54
Figura 45. House Diane Lampens, Gavere, Belgium 1968.....	54
Figura 46. Public Library, Nazareth, Belgium 1970.....	55
Figura 47. Public Library, Nazareth, Belgium 1970.....	55
Figura 48. Public Library, Nazareth, Belgium 1970.....	55
Figura 49. House Meckaert, Geraardsbergen, Belgium, 1978.....	56
Figura 50. House Meckaert, Geraardsbergen, Belgium, 1978.....	56
Figura 51. House Meckaert, Geraardsbergen, Belgium, 1978.....	57
Figura 52. House Meckaert, Geraardsbergen, Belgium, 1978.....	57

Figura 53. House Meckaert, Geraardsbergen, Belgium, 1978.....	58
Figura 54. House Meckaert, Geraardsbergen, Belgium, 1978.....	58
Figura 55. Vilanova Artigas.....	59
Figura 56. House Juliaan Lampens, Nazareth, Belgium, 1960.....	74
Figura 57. House Juliaan Lampens, Nazareth, Belgium, 1960.....	74
Figura 58. House Juliaan Lampens, Nazareth, Belgium, 1960.....	75
Figura 59. House Juliaan Lampens, Nazareth, Belgium, 1960.....	75
Figura 60. House Juliaan Lampens, Nazareth, Belgium, 1960.....	76
Figura 61. House Juliaan Lampens, Nazareth, Belgium, 1960.....	76
Figura 62. Isometria, Lampens.....	77
Figura 63. Perspectiva norte, Lampens.....	78
Figura 64. Perspectiva sul, Lampens.....	78
Figura 65. Planta baixa, pavimento térreo, Lampens.....	79
Figura 66. Planta baixa, pavimento inferior, Lampens.....	79
Figura 67. Isometria, Lampens.....	80
Figura 68. Isometria, Lampens.....	80
Figura 69. Isometria, Lampens.....	80
Figura 70. Isometria, Lampens.....	81
Figura 71. Isometria, Lampens.....	81
Figura 72. Isometria, Lampens.....	82
Figura 73. Fachada norte, Lampens.....	82
Figura 74. Perspectiva norte, Lampens.....	83
Figura 75. Perspectiva sul, Lampens.....	83
Figura 76. Perspectiva oeste, Lampens.....	83
Figura 77. Corte transversal, Lampens.....	84
Figura 78. House Vandenhoute - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.....	84
Figura 79. House Vandenhoute - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.....	85
Figura 80. House Vandenhoute - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.....	85

Figura 81. House Vandenhautte - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.....	85
Figura 82. House Vandenhautte - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.....	86
Figura 83. House Vandenhautte - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.....	86
Figura 84. House Vandenhautte - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.....	87
Figura 85. House Vandenhautte - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.....	87
Figura 86. House Vandenhautte - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.....	87
Figura 87. House Vandenhautte - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.....	87
Figura 88. House Vandenhautte - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.....	88
Figura 89. Isometria, Vandenhautte.....	90
Figura 90. Isometria, Vandenhautte.....	90
Figura 91. Isometria, Vandenhautte.....	91
Figura 92. Isometria, Vandenhautte.....	91
Figura 93. Corte longitudinal, Vandenhautte.....	92
Figura 94. Isometria, Vandenhautte.....	92
Figura 95. Fachada oeste, Vandenhautte.....	93
Figura 96. Perspectiva oeste, Vandenhautte.....	93
Figura 97. Perspectiva sul, Vandenhautte.....	93
Figura 98. Perspectiva leste, Vandenhautte.....	94
Figura 99. Planta baixa, pavimento térreo, Vandenhautte.....	94
Figura 100. House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973.....	95
Figura 101. House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973.....	95
Figura 102. House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973.....	96
Figura 103. House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973.....	96
Figura 104. House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973.....	96
Figura 105. House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973.....	97
Figura 106. House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973.....	97
Figura 107. House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973.....	97
Figura 108. House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973.....	98
Figura 109. House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973.....	98
Figura 110. House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973.....	98
Figura 111. House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973.....	99
Figura 112. Isometria, Derwael.....	100
Figura 113. Planta baixa, pavimento térreo, Derwael.....	100
Figura 114. Isometria, Derwael.....	101

Figura 115. Corte longitudinal, Derwael.....	101
Figura 116. Isometria, Derwael.....	102
Figura 117. Isometria, Derwael.....	102
Figura 118. Perspectiva leste, Derwael.....	103
Figura 119. Perspectiva norte, Derwael.....	103
Figura 120. Perspectiva sul, Derwael.....	103
Figura 121. Perspectiva oeste, Derwael.....	104
Figura 122. Isometria, Derwael.....	104
Figura 123. Fachada leste, Derwael.....	104
Figura 124. House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974.....	105
Figura 125. House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974.....	106
Figura 126. House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974.....	106
Figura 127. House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974.....	107
Figura 128. House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974.....	107
Figura 129. House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974.....	108
Figura 130. House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974.....	108
Figura 131. Isometria, Wassenhove.....	109
Figura 132. Perspectiva, Wassenhove.....	109
Figura 133. Isometria, Wassenhove.....	110
Figura 134. Planta baixa, pavimento térreo, Wassenhove.....	111
Figura 135. Planta baixa, pavimento inferior, Wassenhove.....	111
Figura 136. Corte longitudinal, Wassenhove.....	112
Figura 137. Corte transversal, Wassenhove.....	112
Figura 138. Isometria, Wassenhove.....	113
Figura 139. Perspectiva sul, Wassenhove.....	113
Figura 140. Fachada sul, Wassenhove.....	114
Figura 141. Perspectiva norte, Wassenhove.....	114
Figura 142. Perspectiva oeste, Wassenhove.....	115
Figura 143. Perspectiva leste, Wassenhove.....	115
Figura 144. Isometria, Wassenhove.....	115
Figura 145. Residência Olga Baeta, São Paulo, Brasil, 1962.....	118
Figura 146. Residência Olga Baeta, São Paulo, Brasil, 1962.....	119
Figura 147. Residência Olga Baeta, São Paulo, Brasil, 1962.....	119
Figura 148. Residência Olga Baeta, São Paulo, Brasil, 1962.....	119

Figura 149. Perspectiva leste, Olga Baeta.....	121
Figura 150. Isometria, Olga Baeta.....	121
Figura 151. Planta baixa, pavimento térreo, Olga Baeta.....	122
Figura 152. Planta baixa, pavimento superior, Olga Baeta.....	122
Figura 153. Corte transversal, Olga Baeta.....	123
Figura 154. Corte longitudinal, Olga Baeta.....	123
Figura 155. Isometria, Olga Baeta.....	124
Figura 156. Perspectiva leste, Olga Baeta.....	124
Figura 157. Fachada leste, Olga Baeta.....	125
Figura 158. Perspectiva norte, Olga Baeta.....	125
Figura 159. Perspectiva sul, Olga Baeta.....	126
Figura 160. Residência Mario Taques Bittencourt, São Paulo, Brasil 1962.....	126
Figura 161. Residência Mario Taques Bittencourt, São Paulo, Brasil 1962.....	127
Figura 162. Residência Mario Taques Bittencourt, São Paulo, Brasil 1962.....	127
Figura 163. Residência Mario Taques Bittencourt, São Paulo, Brasil 1962.....	128
Figura 164. Residência Mario Taques Bittencourt, São Paulo, Brasil 1962.....	128
Figura 165. Perspectiva frontal, Residência Mario Taques Bittencourt.....	130
Figura 166. Isometria, Residência Mario Taques Bittencourt.....	130
Figura 167. Planta baixa, pavimento inferior, Residência Mario Taques Bittencourt.....	131
Figura 168. Planta baixa, pavimento térreo, Residência Mario Taques Bittencourt.....	131
Figura 169. Planta baixa, pavimento superior, Residência Mario Taques Bittencourt.....	132
Figura 170. Isometria, Mario Taques Bittencourt.....	132
Figura 171. Corte longitudinal, Mario Taques Bittencourt.....	133
Figura 172. Perspectiva lateral, Mario Taques Bittencourt.....	133
Figura 173. Isometria, Mario Taques Bittencourt.....	134
Figura 174. Perspectiva frontal, Mario Taques Bittencourt.....	134
Figura 175. Perspectiva lateral, Mario Taques Bittencourt.....	135
Figura 176. Isometria, Mario Taques Bittencourt.....	135
Figura 177. Isometria, Mario Taques Bittencourt.....	136
Figura 178. Residência Ivo Viterito, São Paulo, Brasil, 1964.....	136
Figura 179. Residência Ivo Viterito, São Paulo, Brasil, 1964.....	137

Figura 180. Residência Ivo Viterito, São Paulo, Brasil, 1964.....	137
Figura 181. Residência Ivo Viterito, São Paulo, Brasil, 1964.....	138
Figura 182. Residência Ivo Viterito, São Paulo, Brasil, 1964.....	138
Figura 183. Residência Ivo Viterito, São Paulo, Brasil, 1964.....	138
Figura 184. Perspectiva frontal, Ivo Viterito.....	139
Figura 185. Isometria, Ivo Viterito.....	139
Figura 186. Perspectiva posterior, Ivo Viterito.....	140
Figura 187. Isometria, Ivo Viterito.....	140
Figura 188. Planta baixa, pavimento térreo, Ivo Viterito.....	141
Figura 189. Planta baixa, pavimento superior, Ivo Viterito.....	141
Figura 190. Corte Longitudinal, Ivo Viterito.....	142
Figura 191. Corte Transversal, Ivo Viterito.....	142
Figura 192. Isometria, Ivo Viterito.....	142
Figura 193. Isometria, Ivo Viterito.....	143
Figura 194. Fachada frontal, Ivo Viterito.....	144
Figura 195. Residência Mendes André, São Paulo, Brasil, 1966.....	145
Figura 196. Residência Mendes André, São Paulo, Brasil, 1966.....	145
Figura 197. Residência Mendes André, São Paulo, Brasil, 1966.....	146
Figura 198. Residência Mendes André, São Paulo, Brasil, 1966.....	146
Figura 199. Residência Mendes André, São Paulo, Brasil, 1966.....	147
Figura 200. Perspectiva, Mendes André.....	148
Figura 201. Isometria, Mendes André.....	148
Figura 202. Pavimento térreo e superior, Mendes André.....	149
Figura 203. Pavimento térreo e superior, Mendes André.....	149
Figura 204. Perspectiva, Mendes André.....	149
Figura 205. Corte longitudinal, Mendes André.....	150
Figura 206. Perspectiva, Mendes André.....	150
Figura 207. Perspectiva, Mendes André.....	151
Figura 208. Perspectiva, Mendes André.....	151
Figura 209. Perspectiva, Mendes André.....	152
Figura 210. Perspectiva, Mendes André.....	152
Figura 211. Perspectivas fachada frontal, Lampens.....	156
Figura 212. Perspectivas fachada frontal, Artigas.....	156
Figura 213. Isometrias, Lampens.....	157

Figura 214. Isometrias, Artigas.....	158
Figura 215. Isometrias, Lampens.....	159
Figura 216. Isometrias, Artigas.....	159
Figura 217. Perspectivas, Lampens.....	160
Figura 218. Perspectivas, Artigas.....	160
Figura 219. Isometrias, Lampens.....	161
Figura 220. Isometrias, Artigas.....	162
Figura 221. Imagens, Lampens.....	163
Figura 222. Imagens, Artigas.....	163
Figura 223. Isometrias e perspectivas, Lampens.....	164
Figura 224. Imagens, Artigas.....	165
Figura 225. Isometrias, Lampens.....	166
Figura 226. Isometrias, Artigas.....	166
Figura 227. Isometrias, Lampens.....	167
Figura 228. Isometrias, Artigas.....	168
Figura 229. Perspectivas, Lampens.....	169
Figura 230. Perspectivas, Artigas.....	169
Figura 231. Isometrias, Lampens.....	171
Figura 232. Isometrias, Artigas.....	171

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>Justificativa e Questão da Pesquisa</b> .....	3
<b>Objetivos</b> .....	4
<b>Método</b> .....	5
<b>Estrutura do Trabalho</b> .....	5
<b>1 A ARQUITETURA BRUTALISTA</b> .....	5
1.1 <b>Aparição</b> .....	8
1.2 <b>A Arquitetura Paulista Brutalista</b> .....	16
<b>2 A ARQUITETURA MODERNA NA BÉLGICA</b> .....	26
<b>3 RESSONÂNCIAS BRUTALISTAS EM FLANDRES E SÃO PAULO</b> .....	32
3.1 <b>Juliaan Lampens</b> .....	32
3.1 <b>Vilanova Artigas</b> .....	59
<b>4 SISTEMATIZAÇÃO E INVESTIGAÇÃO DE OITO RESIDÊNCIAS</b> .....	66
4.1 <b>Instrumento de Análise</b> .....	66
4.2 <b>Conjunto de Residências e Análises</b> .....	72
4.3 <b>Relações entre as Residências: Análise Geral</b> .....	153
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	172
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	176

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação trata da investigação de residências unifamiliares construídas entre as décadas de 1960 e 1970 na região de Flandres na Bélgica, de autoria do arquiteto belga flamengo Juliaan Lampens e em São Paulo, representadas na produção do arquiteto brasileiro Vilanova Artigas. As residências foram selecionadas a partir do parâmetro da linguagem da arquitetura moderna, da utilização do concreto armado aparente e da tendência brutalista. Para tanto, pretende-se entender como se deu o processo de materialização dessa arquitetura, estabelecendo parâmetros entre as produções a fim de assimilar como essas residências podem se relacionar e promover discussões acerca da aparição da tendência brutalista. A motivação em parametrizar os objetos de localidades e contextos distintos se origina em buscar compreender arquiteturas que se assemelham, a princípio através do emprego do concreto armado aparente e que surgem surpreendentemente em um mesmo espaço temporal. Nesse contexto, Campens (2017) discorre:

“A diversidade de exemplos mostra que se tratava de um estilo global ocorrendo simultaneamente em diferentes lugares entre figuras que não tinham contato direto entre si. O estilo apareceu ao mesmo tempo em partes do mundo (Europa, Oriente Médio e América do Sul) que eram muito divergentes para serem influências diretas umas sobre as outras”. (CAMPENS, 2017, p. 7).

Portanto, analisar essas produções de diferentes localidades, associadas pela expressão do concreto aparente, conforma o interesse em entender conexões na possibilidade de um estilo arquitetônico de caráter mundial. Sobre o tema, Zein (2013) aponta sobre possíveis conexões brutalistas entre países e de onde surge o termo comumente mencionado, porém pouco aprofundado. Para tanto, afirma ser necessário averiguar a reflexão de autores e de referências bibliográficas de variadas localidades e contextos diferentes, para se aproximar de uma compreensão coerente.

“A primeira é que, além da ousadia de Le Corbusier, exemplificada em sua contribuição seminal no início da Segunda Guerra Mundial (que não é estática, mas continua mudando ao longo de seus últimos 20 anos), os

edifícios brutalistas aparecem ao mesmo tempo, em uma múltipla propagação continental, ocorrendo desde o início da década de 1950 ou mesmo um pouco antes (...) sua rápida disseminação nos anos 1950-60 sugere a presença de uma ampla teia mundial de “conexões brutalistas, cuja existência foi embrionária percebida pelo livro de Banham 1966”. (ZEIN, 2013, p. 5).

A arquitetura moderna na Bélgica, contempla alguns arquitetos que contribuíram para a construção das principais cidades, contudo, quanto a arquitetura residencial unifamiliar, a produção de Juliaan Lampens configura-se como a de maior relevância. Embora seu trabalho tenha sido reconhecido internacionalmente recentemente, Campens (2010, p. 7) afirma que além de Lampens, outros arquitetos belgas com produções importantes de sua geração também tiveram o trabalho reconhecido tardiamente. Na Bélgica, seu trabalho passa a ser publicado e reconhecido somente a partir da década de 1990.

Como representante da arquitetura moderna brasileira e da Escola Paulista, o arquiteto que irá “dialogar” com Juliaan Lampens na presente pesquisa será João Batista Vilanova Artigas. Segundo Wisnik (2010, p. 11), A “Escola Paulista” e o “Brutalismo Paulista” são termos que se referem a um grupo de arquitetos conduzidos por Vilanova Artigas, radicado em São Paulo a partir do final dos anos 1950, e que o exemplo mais relevante dessa produção é o projeto de Artigas para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Além da escolha devido à sua fundamental importância para a arquitetura moderna brasileira, Campens (2010) estabelece relações entre Juliaan Lampens e Artigas, quando atribui aspectos espaciais e formais na arquitetura residencial de ambos, especialmente no que se refere à relação de introspecção do edifício e de uma arquitetura que se fecha para o entorno.

“O arquiteto brasileiro João Batista Vilanova Artigas (1945-1985) é uma figura interessante a acrescentar à discussão nesse ponto. Embora os compromissos políticos de Artigas (como membro do partido comunista e arquiteto de projetos públicos) denota um meio diferente do mercado privado em que Lampens trabalhou, depois da casa “Olga Baeta” (1956-1957) a arquitetura privada de Artigas torna-se mais pesada, fechada e protegida (...) Ao lado das relações formais de suas casas particulares, Artigas e Lampens compartilhavam uma afinidade por acabar com as paredes.”. (CAMPENS, 2017, p. 7-8)

Pesquisas já realizadas sobre a produção de Juliaan Lampens - Campens (2010; 2017) e Kiekens (2019), e a publicação da revista japonesa A+U (2014), que dedicou a edição nº 523 somente aos seus projetos, corroboram a pertinência da investigação e contribuem para a documentação da arquitetura moderna da Bélgica. Já Vilanova Artigas possui uma quantidade de reflexões sobre seu trabalho consideravelmente maior que de Lampens e que não é pertinente aqui mencioná-las em sua totalidade devido a sua extensa bibliografia. Para a presente pesquisa serão consultados alguns dos materiais que contemplam a Arquitetura Moderna Brasileira e a Escola Paulista, sendo inevitável e intencional, devido a escolha do arquiteto como representante da arquitetura brasileira, ênfase da pesquisa, a presença de publicações sobre a produção de Vilanova Artigas. Portanto, Bruand (1981), Acayaba (1986), Sanvitto (1994), Segawa (1998), Bastos (2003), Miguel (2003), Zein (2005; 2013), Bastos; Zein (2010), Comas (2010), Wisnik (2010), Buzzar (2014) e Cotrim (2017) serão utilizados.

Dessa forma, a intenção da pesquisa é identificar se as casas projetadas por Juliaan Lampens e Vilanova Artigas, contribuem para enriquecer e corroborar as conexões brutalistas e internacionais aventadas por Zein (2005; 2013).

### **Justificativa e Questão da Pesquisa**

A lacuna de conhecimento da pesquisa está vinculada à aparição da tendência arquitetônica brutalista e da exploração do concreto armado aparente, que emerge em diversos países em um mesmo espaço temporal. As dificuldades em identificar as possíveis conexões entre essas produções, conforme afirma Zein (2013), apontam a pertinência em realizar investigações através de levantamentos e coleta de informações a fim de estabelecer novas reflexões sobre o tema e ampliar a abrangência da historiografia da arquitetura moderna e brutalista. Zein (2013) também discorre sobre a fundamental importância do interesse de investigação dessas obras por pesquisadores de diversas localidades ao redor do mundo, a fim de conformar uma análise com amplitude geográfica, além de contribuir na construção de uma perspectiva sedimentada da conexão entre esses exemplares e estabelecer um panorama arquitetônico da tendência brutalista.

“Na última década e meia, tenho coletado informações sobre as obras arquitetônicas de grande circulação projetadas e construídas entre 1945-1975, de olho naquelas cujas características possam sugerir sua aproximação ao Brutalismo. Após a conclusão da minha tese de doutorado (2005) os resultados da pesquisa estão sendo incluídos em um banco de dados geral. A princípio, apresentava as informações sobre as edificações de minha cidade e país (São Paulo, Brasil) que, desde o início da pesquisa, sempre foram consideradas em conjunto com outras obras internacionais contemporâneas do mesmo período. A partir de então, a busca ultrapassou consistentemente as fronteiras nacionais, chegando a incluir outros países sul-americanos e norte-americanos. Já foi estendido a outros continentes, mas ainda não de forma mais organizada”. (ZEIN, 2013, p. 10)

Portanto, a partir da ênfase na arquitetura residencial unifamiliar dos arquitetos Juliaan Lampens, na região de Flandres-Bélgica e Vilanova Artigas na Escola Paulista, a principal questão da pesquisa é investigar a partir da exposição e análise das residências, se as produções de contextos distintos auxiliam para corroborar e contribuir para as possíveis conexões brutalistas sugeridas por Zein (2005; 2013), entendendo o brutalismo como uma tendência global que ocorre simultaneamente em diferentes localidades.

### **Objetivos**

Pretende-se correlacionar os aspectos de concepção de projeto e construtivos da arquitetura residencial de Juliaan Lampens e Vilanova Artigas, como estratégia de investigação e aproximação dos grupos de residências, a fim de responder como podem divergir ou convergir parte das produções arquitetônicas representadas por quatro obras residenciais de cada arquiteto e se existe a possibilidade de conexões entre objetos que se aproximam pela técnica empregada, material e espaço de tempo, que ocorrem em cenários socioeconômicos, políticos e culturais diferentes. Será realizado o cruzamento e absorção de informações sobre a Arquitetura Moderna e Brutalista do Brasil e da Bélgica, para a melhor compreensão dos contextos em que emergiram as produções e suas principais influências, em função de estabelecer os critérios de análise entre os objetos.

Quanto aos objetivos específicos é intenção encontrar contrastes e similaridades através dos aspectos de composição e volumetria, distribuição espacial, técnica construtiva, estrutura, fachadas e luz natural - no intuito de revelar as conexões predominantes entre as produções. Dessa forma, contribuir para a

lacuna da historiografia da arquitetura moderna no que se refere a transposição e conexão da tendência brutalista.

### **Método**

Consiste em sistematizar os exemplares através do instrumento de análise estabelecido e referenciado principalmente na pesquisa de Zein (2005) sobre a definição e análise de obras da Escola Paulista Brutalista. A partir do instrumento de análise, determinar as esferas de aproximação entre as produções e realizar os estudos de caso. Portanto, a estratégia é qualitativa por buscar responder como e porque se desenvolveu o fenômeno e a coleta de dados conforma a ordem quantitativa. Para a verificação do fenômeno, o método consistirá em revisão bibliográfica sobre a difusão da arquitetura moderna brasileira e belga; levantamento dos dados dos projetos (material gráfico, iconográfico e redesenhos); análise das obras residenciais unifamiliares, discussão e conclusão - conformando uma estrutura de pesquisa indutiva.

### **Estrutura do Trabalho**

A dissertação está fracionada em quatro capítulos. Nos capítulos um e dois são apresentados os contextos dos objetos de estudo e a temática que os circundam para a compreensão do âmbito pesquisa e de onde são concebidos os exemplares. Para tanto, desenvolve-se uma revisão de pares sobre o surgimento da Arquitetura Brutalista, a Arquitetura Moderna da Bélgica e a Escola Paulista Brutalista. Quanto ao capítulo três, apresenta-se em determinado nível, a biografia dos arquitetos e o contexto de atuação em cada localidade. O capítulo quatro consiste em apresentar os estudos de caso de forma a revelar os objetos de maneira detalhada através dos levantamentos gerais. Ao definir o protocolo de análise e a aproximação dos objetos, são expostas as correlações entre os grupos de maneira a extrair os aspectos de similaridade e contrastes entre as residências. Com relação as considerações finais, são explanados sobre os principais resultados extraídos das análises e os possíveis desdobramentos da pesquisa.

## **1. A ARQUITETURA BRUTALISTA**

No clima de reconstrução do pós II Guerra, as tendências de desenvolvimento industrial com a pré-fabricação e as técnicas padronizadas, proporcionaram um cenário favorável para novas explorações formais e compositivas como justificativa dos questionamentos sociais e estéticos recorrentes na época. Conforme Zein (2005, p. 31), à exemplo das reflexões de Artigas no contexto de pós II Guerra, o contexto político simultâneo em vários países, do comprometimento de reivindicação social e a busca de identidade nacional, contribuiu para que arquitetos de orientação política de esquerda buscassem novas formas de expressão alinhadas aos preceitos modernos. Nesse contexto, segundo Frampton (1997, p. 319) a reconstrução social inglesa do pós-guerra foi influenciada por duas importantes leis parlamentares que resultou na construção de aproximadamente 2.500 novas escolas em uma década. Essas novas obras concebidas com referências na arquitetura do Estado do Bem-estar sueco e consideradas do “detalhamento popular”, tornou-se com adaptações locais o “estilo” padrão dos arquitetos esquerdistas de Londres, conquistando aceitação graças à influência da revista inglesa *The Architecture Review*.

Conforme Fuão (2000), os CIAM direcionavam os rumos do Movimento Moderno e os principais objetivos na concepção das cidades. Nesse ambiente revisionista de pós-guerras, Frampton (1997, p. 329), discorre sobre os processos de transformação e o rompimento entre os integrantes no CIAM IX, realizado em *Aix-en-Provence*, em 1953, e marcando o início da formação do *Team X*. O conflito entre a velha guarda e os arquitetos mais jovens, liderados pelo casal Smithson e Aldo van Eyck, se deu devido ao caráter doutrinário predominante dos encontros anteriores e o apelo pela mudança ideológica compreendendo que a arquitetura deveria refletir as diversidades, contextos e aspectos socioculturais, e rejeitar a ideia do universalismo. A extinção dos CIAM e a sucessão do *Team X* foram confirmadas em 1959 no encontro de Otterlo. Portanto, é nesse cenário de renovações que a tendência brutalista emerge.

“É exatamente nesse período, que surgem as propostas de reestruturação da sociedade européia, ressentida dos horrores da II Guerra e bastante descrente do sistema e da condição humana. No panorama internacional, e principalmente europeu, surgiu uma série de manifestações arquitetônicas como o Novo Empirismo na Suécia, o Novo Brutalismo na Inglaterra, o Neoliberty e o Neo-realismo na Itália, o Metabolismo no Japão, e as

correntes vernaculares e participativas pelo mundo inteiro. Os Smithson's, Aldo Van Eyck, Bakema e Candilis, integrantes do Team X, introduziram dentro do corpo doutrinário do Movimento Moderno conceitos que permitiram acomodar uma diversidade maior de modelos culturais, onde se pudesse resgatar e incentivar o conceito de identidade, do particular em oposição ao universal, enfim introduzindo a *différence*.” (FUÃO, 2000).

De acordo com Sanvitto (1994), os arquitetos que contribuíram para a renovação formal do pós II Guerra, cada um com sua particularidade, foram Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Louis Kahn e Alison & Peter Smithson. Quanto a renovação do repertório formal do Movimento Moderno, Sanvitto (1994, p. 27) menciona que as reflexões projetuais foram direcionadas não mais para o homem universal, padronizado e habitantes de casas-tipo, mas sim para pessoas com características próprias e de especificidades diversas, e que, portanto, essa mudança de concepção é perceptível na *Unité d'habitation* de Marselha, 1947-1952 com a utilização do *béton brut* e na *Maisons Jaoul*, 1952, através das abóbodas de concreto e rusticidade das alvenarias em tijolos à vista, demonstrando a aceitação de formas vernáculas e regionais. Com relação a Mies van der Rohe, a sua contribuição na revisão do pensamento arquitetônico moderno foi propor reflexões de um “espaço universal”, onde as edificações pudessem aceitar quase todo tipo de função. A atitude correspondeu à uma convicção contrária do funcionalismo moderno, em que ao invés da forma seguir a função, a função se adaptaria a forma (SANVITTO, 1994, p. 29).

A partir desse contexto, a aparição do brutalismo será discutido com base nas reflexões dos principais autores que tratam do assunto, contudo, é importante ressaltar que embora haja versões quanto à ideia de pioneirismo e anterioridade no emprego dos conceitos brutalistas, é mais relevante mencionar que é uma tendência polissêmica, de múltiplas origens e que ocorrem em localidades distintas em espaços de tempo muito similares.

É importante ressaltar que serão utilizados alguns termos na presente pesquisa para abordar a arquitetura brutalista. Devido ao foco de sua pesquisa, a maioria dos termos são utilizados por Zein (2005), o principal referencial que trata da arquitetura brutalista no Brasil, com ênfase na Escola Paulista Brutalista. Portanto “tendência brutalista”, “conexão brutalista”, “escola paulista brutalista”, “estilo brutalista” e “arquitetura paulista brutalista” são termos utilizados por Zein (2005). Já

o termo “brutalismo paulista” é utilizado por Segawa (1998) e Bastos (2003). Segawa (1998) trata sobre o cenário da arquitetura paulista, com a figura central de Vilanova Artigas e seus principais agentes e como emergiu a “linha paulista”. O autor ainda trata sobre o domínio técnico e o apelo à expressividade do concreto armado pelos paulistas, além de alusões à matriz corbusieriana e o “novo brutalismo”.

Dessa maneira, quando o texto se refere aos autores supracitados, optou-se por manter os termos originais. Nas demais situações adotou-se o termo “arquitetura paulista brutalista” quando se trata da arquitetura brasileira e paulista e “tendência brutalista” para a arquitetura internacional ou quando se trata de um aspecto global. A escolha dos termos se deve pela utilização destes por Zein (2005).

## 1.1 Aparição

Segundo Banham (1966), a utilização do termo brutalista surgiu inicialmente na Inglaterra, na década de 1950, ligado ao casal Smithson e a uma concepção ética. O termo relacionado ao contexto de racionamento e revisão da sociedade, tem raízes nos movimentos românticos do século XIX, sobretudo à memória do movimento inglês Arts and Crafts.

“Depois da Segunda Guerra Mundial, a Inglaterra não dispunha nem dos recursos materiais nem da necessária segurança cultural para justificar qualquer modalidade de expressão monumental. Na verdade, a tendência do pós-guerra ia na direção oposta, já que em arquitetura, como em outras esferas, a Grã-Bretanha vivia as últimas fases de sua identidade imperial”. (FRAMPTON, 1997, p. 319).

Conforme expõe Frampton (1997, p. 319), a revista inglesa *Architectural Review* publica em 1956 a carta escrita pelo sueco Hans Asplund para Eric de Maré utilizando o termo neo-brutalismo e explicando como foi replicado na Inglaterra. Segundo Banham (1966), surgiu e ganhou força em um momento que os arquitetos ingleses buscavam novas inspirações e um desejo de renovação popular da arquitetura, no qual foi motivado através da reação dos arquitetos ingleses de esquerda aos princípios do Estado sueco social-democrata.

“Em outro nível, o Brutalismo reagiu ao desafio do “detalhamento do povo” referindo-se diretamente às raízes socioantropológicas da cultura popular,

ao mesmo tempo que rejeitava por inteiro a respeitabilidade pequeno-burguesa do empirismo sueco. Esse esteticismo antropológico (estritamente ligado, enquanto impulso, ao culto antiarte da *art brut*, de Jean Dubuffet) colocou os Smithson em contato, no início dos anos 1950, com as extraordinárias personalidades do fotógrafo Nigel Henderson e do escultor Eduardo Paolozzi, dos quais o Brutalismo derivou grande parte de seu caráter existencial.” (FRAMPTON, 1997, p. 321).

Juntas, essas personalidades contribuíram para a formação da sensibilidade arquitetônica do brutalismo na Inglaterra, principalmente entre os anos 1951-54 (FRAMPTON, 1997, p. 321).

Apesar do apelo ético, segundo Frampton (1997, p. 323), o casal Smithson durante a segunda metade da década de 1950 dedicou-se mais aos ideais da classe média de consumo explícito e propriedade extenuada do automóvel, deixando em segundo plano a simpatia inicial pelo estilo de vida do proletariado. No entanto, o estudo do casal para vias londrinas em 1956 demonstra o pouco otimismo da potencial “mobilidade” conquistada pelo automóvel, projetando vias elevadas como um novo elemento urbano, com o objetivo de evitar o desequilíbrio da densidade da cidade tradicional. O projeto que inaugura a concepção de fidelidade dos materiais empregados em obras da arquitetura brutalista inglesa é o da escola Hunstanton, em Norfolk, 1949-54, onde as instalações elétricas e hidráulicas estavam expostas, além da utilização de pré-fabricação e perfis padronizados. Sobre essa materialidade, Kenneth Frampton aponta:

“Até meados da década de 1950, a fidelidade aos materiais continuou sendo um preceito fundamental da arquitetura brutalista, manifestando-se, de início, numa preocupação obsessiva com a articulação expressiva dos elementos mecânicos e estruturais, como na escola Hunstanton dos Smithson, e reafirmando-se de maneira mais normativa, mas ainda assim antiestética, na pequena casa do Soho projetada por eles em 1952. Destinada a ser construída com tijolos, com lintéis de concreto aparente e um interior sem reboco, essa estrutura de quatro pavimentos fazia inúmeras referências ao vernáculo dos armazéns britânicos de fins do século XIX, antecipando em um ano a publicação do igualmente brutal *avant project* para as Maisons Jaoul de Le Corbusier, em Paris, e antecipando os diversos projetos de conjuntos habitacionais de James Stirling, William Howell e dos próprios Smithson. O projeto da casa foi exposto no Congresso CIAM de 1953, em Aix-en-Provence.” (FRAMPTON, 1997, p. 323).

Figura 1: Escola Secundária, Hunstanton, Norfolk, Alison e Peter Smithson, 1949-1954.



Fonte: [https://www.metalocus.es/en/news/brutalism-architecture-everyday-culture-poetry-and-](https://www.metalocus.es/en/news/brutalism-architecture-everyday-culture-poetry-and-theory)

theory

Frampton (1997, p. 323) afirma que apesar do campus do IIT (Illinois Instituto de Tecnologia) projetado por Mies ter sido a influência formal inicial da primeira obra dos Smithson, o desenvolvimento posterior do seu trabalho e do estilo brutalista encontrou grande parte do vocabulário na última fase de Le Corbusier. A exemplo do projeto *Roq et Rob* de 1948, em que a “revitalização do vernáculo mediterrâneo” se manifesta e se apresenta de maneira substancial para a concepção da sensibilidade brutalista. Frampton (1997, p. 321-322) aponta que os anos de 1951-54, foram determinantes para a concepção dessa sensibilidade e após o projeto de Hunstanton, 1949, os Smithson deram continuidade com uma série de projetos que enviaram para diferentes concursos, que segundo Banham (1966), com a tentativa de desenvolver uma linha arquitetônica inteiramente “outra”.

A influência dos editores mais ativos J. M. Richards e Nikolaus Pevsner, da revista inglesa “*The Architectural Review*”, contribuiu para a maior aceitação dessa arquitetura emergente na Inglaterra, publicando editoriais tratando sobre as novas reflexões arquitetônicas. Os editores que em algum momento defendiam um modernismo rigoroso, passaram a aderir abordagens mais livres e uma versão humanizada do Movimento Moderno. Chegando a intitular um editorial da revista de “O Novo Humanismo”, no qual afirmavam uma informalidade pitoresca como a essência da cultura britânica (FRAMPTON, 1997, p. 320).

Figura 2: Escola Secundária, Hunstanton, Norfolk, Alison e Peter Smithson, 1949-1954.



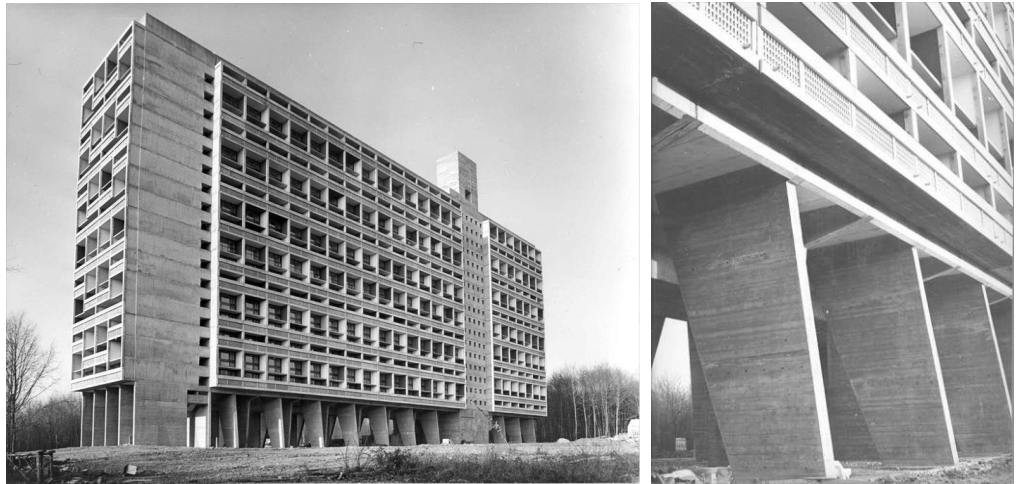
Fonte: [http://www.metalocus.es/en/news/brutalism-architecture-everyday-culture-poetry-and-](http://www.metalocus.es/en/news/brutalism-architecture-everyday-culture-poetry-and-theory)

theory

Le Corbusier, que trabalhou no início da sua carreira com o arquiteto francês Auguste Perret, autor da Igreja Notre Dame de Raincy, 1922-23, e de um trabalho importante com a utilização do concreto armado aparente; conforme Zein (2007) foi a grande referência para os arquitetos ao redor do mundo nas décadas de 1950-1970, a partir da utilização do *béton brut*. Algumas obras emblemáticas do arquiteto neste período são a *Maïsons Jaoul*, de 1951, a *Unité d'habitation* de Marselha, 1947-1952, com a expressão da estética do *béton brut* e a importante solução de habitação social de grande escala, o complexo de Chandigarh, 1951 e a capela de Ronchamp, 1950-1955, que com exímia expressividade do concreto atinge as formas curvas da cobertura e da estrutura de forma escultórica.

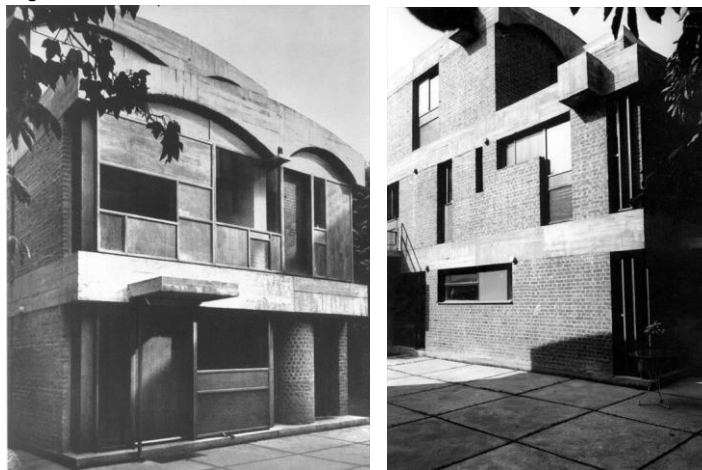
“Por trás de todos os aspectos do Novo Brutalismo, na Grã-Bretanha e em outros lugares, encontra-se um fato arquitetônico indiscutível: a obra de concreto da *Unité d'Habitation* de Le Corbusier em Marselha. E se há uma única fórmula verbal que tornou o conceito de Brutalismo admissível na maioria das línguas ocidentais no mundo, é que o próprio Le Corbusier descreveu essa obra concreto como '*béton brut*'. Palavra e edificação se unem na história psicológica da arquitetura pós-guerra, com uma autoridade concedida a poucos outros conceitos. Nos primeiros anos da década de 50, poucos edifícios em qualquer lugar do mundo atraíam tanto a imaginação dos arquitetos mais jovens, especialmente nos países de língua inglesa e, acima de tudo, na própria Inglaterra.” (BANHAM, 1966, p. 16).

Figura 3 e 4: Unidade de Habitação de Marselha, 1947-1952.



Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus>

Figura 5 e 6: Maisons Jaoul, 1951.



Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus>

Zein (2005, p 15-16), com o objetivo de compreender o surgimento do termo brutalismo, sugere uma análise minuciosa do material bibliográfico mais mencionado sobre a arquitetura brutalista, o livro “*The New Brutalism: ethic or aesthetic?*” de Banham (1966). Portanto classifica as alegações de Banham (1966) equivocadas ao atribuir uma anterioridade dos arquitetos britânicos em constituir o Novo Brutalismo/Brutalismo, e que sua intenção não era esclarecer o assunto e sim estabelecer uma narrativa própria que pretendia ressaltar a autoridade dos britânicos em fundar o brutalismo, sobretudo ao casal Alison e Peter Smithson. Zein (2007) também propõe que a narrativa do material instiga o leitor a entender que a tendência é uma corrente fundamentalmente de cunho ético, minimizando as

intenções estéticas. Portanto, a valorização unilateral explícita por Banham (1966) e a revista inglesa *Architectural Review*, se apresentam inadequadas.

“É importante lembrar que Banham não está escrevendo seu livro no momento dos manifestos pelo Novo Brutalismo de 1953/1955 mas em 1966, quando o termo brutalismo já havia agregado outros e distintos significados e se tornado relativamente reconhecido e consagrado internacionalmente, e assumido um sentido de viés predominantemente estilístico. Banham não ignora esses desdobramentos; mas apresenta datas e fatos em ordem não cronológica para sustentar seu mito de fundação do Brutalismo d’après casal Smithson. Pode-se aceitar que ele chegue a provar que o “Novo Brutalismo enquanto movimento” seja de origem inglesa e smithsoniana; mas que a obra dos Smithson seja fundadora do estilo que se seguirá; e ainda mais, que a Escola de Hunstanton (projeto dos Smithson de 1949-1954) seja brutalista – assim garantindo sua precedência temporal “original” – é uma extrapolação bastante duvidosa (para ser gentil e não dizer que é falsa). Esse ponto merece um esclarecimento extra.” (ZEIN, 2007).

Zein (2005, p. 16-20), procura também organizar cronologicamente os significados dos termos comumente associados ao brutalismo, com a intenção de estabelecer uma compreensão geral do surgimento dessa arquitetura. Portanto, organiza sua reflexão em “1947, primeiro Brutalismo Corbusiano”, “1950-56, Novo Brutalismo Britânico, versão Smithson”, “1955-1960: obras inaugurais do estilo Brutalista”, “De 1959 em diante: expansão do estilo brutalista”, “1966: Novo Brutalismo, segundo versão sistematizada por Banham” e “1966: Brutalismo enquanto estilo, versão Banham”.

Dessa forma, o significado original do termo seria definido a partir da utilização do *béton brut* por Le Corbusier, no período que compreende a última fase de sua arquitetura, representada principalmente pela *Unité d’Habitation* de Marselha (1947). Contudo, enfatiza o sentido restrito dessa representatividade corbusiana, não ainda enquanto tendência arquitetônica, mas enquanto exemplo magistral e isolado.

Quanto ao Novo Brutalismo entre 1950-56, foi o nome adotado por uma nova geração de arquitetos britânicos do pós II Guerra, motivados por debates do contexto cultural inglês da primeira metade da década de 1950 e que caracterizou o *mood* da época. O termo foi comumente usado em textos do casal Smithson publicados a partir de 1954, que segundo Banham (1966), a atitude projetual tinha o propósito ético, tal como seria intrínseco ao “Novo Brutalismo”.

Sobre as obras inaugurais do estilo Brutalista 1955-60, foi um período significativo de obras construídas em várias partes do mundo baseadas no modelo formal, estético e construtivo de Le Corbusier. Contudo, o “vernáculo” brutalista se constitui a partir dos anos 1960. Embora a tendência nunca foi hegemônica, o fim dos anos 1960 e os anos 1970 foi um período de grande incidência do ideário brutalista, quando já mais expandido.

“Talvez um dos catalisadores da expansão dessa segunda onda de influência corbusiana e de sua cristalização em um “estilo brutalista” deva-se também à divulgação de outra obra de Le Corbusier, as *Maisons Jaoul* em Neuilly (1951-4, publicadas em 1956). Realizadas em tijolos aparentes, elas confirmam o brutalismo não apenas como uma linguagem afeta ao concreto, mas como uma forma de tratamento das superfícies materiais que podia ser admitida não apenas em obras de certa desenvoltura técnica, como as *Unités*, como em edificações de qualquer porte e finalidade.” (ZEIN, 2005, p. 17).

Além da exploração formal influenciada no “último Le Corbusier”, fatores relacionados aos avanços tecnológicos do concreto armado como melhorias na qualidade do aço, a protensão e o aprimoramento das normas de cálculo também contribuíram para a popularização do material e a aplicação dos conceitos brutalistas (ZEIN, 2005, p. 18).

Em relação à expansão do estilo a partir de 1959, Zein (2005, p. 18) comenta que começam a surgir as primeiras declarações por críticos de arquitetura, de afiliação de obras ao brutalismo enquanto estilo, sempre qualificando essa associação através de descrições e análises das obras e não a partir de uma doutrinação técnica *a priori*:

“Banham sugere, ao comentar algumas obras postas nessa cúspide dos anos 1960, a possibilidade de existência de uma “conexão brutalista”: a escolha do termo parece indicar a constatação de ter havido então um florescimento simultâneo, em vários países e regiões do mundo, de obras afinadas como cânon brutalista, mas não necessariamente afiliadas entre si, nem guardando uma relação de subordinação com algum foco central – exceto, evidentemente, o do brutalismo em sua primeira acepção restrita, de origem corbusiana.” (ZEIN, 2005, p. 18).

Quanto ao Novo Brutalismo a partir de 1966, na versão de

Banham, o primeiro edifício a receber dos seus autores a designação de Novo Brutalismo foi a Escola Secundária de Hunstanton (1949-54). A obra de características inovadoras para seu tempo, representou um protesto em relação a geração de arquitetos anterior e uma intenção de revalorizar o movimento moderno dos anos 1920-1930. Apesar de se tratar de uma obra de primeira grandeza, não se configura como a obra seminal do brutalismo como pretende Banham (1966). Tanto pela ausência de características significativas para aceitar a alegação sem questionamentos, como pelo entendimento de que as obras consideradas brutalistas começaram a surgir no cenário internacional somente a partir de 1956, conforme demonstra a própria seleção de obras citadas por Banham (ZEIN, 2005, p. 19).

“Se existem construções que servem de ponto de apoio indiscutível e generalizado ao cânon brutalista, essas serão as obras corbusianas; e nenhum outro autor ou obra chegou a gerar um círculo de influência internacional do mesmo porte, embora possa haver autores com importância significativa e exemplar em relação ao seu estrito entorno cultural imediato; nem há nada que indique que a Escola de Hunstanton seja uma exceção a essa regra.” (ZEIN, 2005, p. 19).

E por fim, o brutalismo enquanto estilo, a partir de 1966, na versão de Banham: a tendência é definida originalmente por uma aproximação estética, apesar do seu discurso de cunho ético, o brutalismo aceita o fazer arquitetônico nos marcos tradicionais. Segundo Banham (1966), o brutalismo “vestiria com trajes discursivos de ética progressista uma arquitetura de estética conservadora” (ZEIN, 2005, p. 20).

“Banham define nos capítulos seguintes alguns parâmetros que ajudam a entender o marco onde ocorre o surgimento do brutalismo, marcado por vários fatos relevantes: o panorama de conflito político/geracional do imediato pós-II Guerra; a influência de Le Corbusier através do exemplo da *Unité d’Habitation* e de suas palavras em *Vers une Architecture*; a influência de Mies van der Rohe através de suas obras norte-americanas no campus do Illinois Institute of Technology – IIT.” (ZEIN, 2005, p. 20).

Para Zein (2005), o termo brutalismo corresponde a um grupo específico e limitado de obras que compartilham de importantes aproximações

formais, construtivas e plásticas, e que, portanto, pode ser entendido como uma tendência estética, ética e formal característica de um determinado período. A autora também discorre sobre a aparição dessa “conexão brutalista”, em que, a exemplo da presente pesquisa, ocorre simultaneamente em lugares distintos, em contextos sociais, econômicos e políticos opostos:

“Embora a arquitetura daquele período parecesse não mais compartilhar uma mesma base filosófica e doutrinária, certamente compartia uma base arquitetônica comum, formada justamente pela presença permanente das obras de alguns mestres da modernidade. Essa seria, em parte, uma das explicações possíveis para a rapidez e aparente facilidade com que se estabelece, na entrada dos anos 1960, a assim chamada “conexão” brutalista, cujos efeitos pipocaram em todo o planeta praticamente ao mesmo tempo – certamente não por mútua interdependência, mas mais provavelmente, por mútua filiação.” (ZEIN, 2005, p. 73).

Portanto, pode-se ponderar que aparentemente a arquitetura brutalista surge em meados dos anos 1950 ainda como exemplo isolado. A identificação como tendência arquitetônica ocorre a partir de 1960 com o reconhecimento de críticos, e entre 1960 e 1970, se dá o momento de grande incidência ocorrendo em diversos países e várias frentes, sem aparentemente relações diretas, exceto pelos ensinamentos das influências das obras inaugurais da arquitetura brutalista.

## **1.2 A Arquitetura Paulista Brutalista**

Conforme afirma Segawa (1998) “o principal centro de formação de arquitetos até por volta de 1950 era o Rio de Janeiro”. A Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (ENBA), a partir de 1930, formou grandes arquitetos brasileiros, como Affonso Eduardo Reidy, Álvaro Vital Brasil, Luis Nunes e Oscar Niemeyer. A arquitetura moderna no Rio de Janeiro conseguiu rápida afirmação através dos edifícios institucionais e a demanda do poder público, já os arquitetos paulistas dependiam da iniciativa privada para desenvolver projetos de grande escala. Conforme aponta Lemos (1979, p. 154), talvez os principais arquitetos da época com escritórios próprios e projetando para clientes particulares, tanto edifícios residenciais como institucionais, foram Rino Levi e Oswaldo Bratke. Com relação à Bratke, Lemos (1979, p. 155) comenta que o seu trabalho influenciou muito a

arquitetura paulistana residencial, através do mérito em inserir em seus planos de organização domiciliar, o modernismo e o racionalismo contemporâneo para a burguesia. Obteve notável atuação também no desenho industrial direcionado para a arquitetura, com o intuito de buscar soluções viáveis para cumprir as demandas das construções, em um período de ausência de importações de produtos e materiais para construção civil. Quanto aos indícios de mudanças significativas na arquitetura paulista, Lemos discorre:

“O quadro da arquitetura paulista começou a alterar-se, tendendo a um pensamento coletivo voltado à modernidade, somente na década dos anos 40 devido à ação de duas ocorrências: a chegada de significativo número de arquitetos estrangeiros, na grande maioria refugiados de guerra, mas também outros vindos logo após o armistício por razões várias, dotados de real valor profissional e a instalação das Faculdades de Arquitetura, a do Instituto, hoje Universidade Mackenzie e a da Universidade de São Paulo”. (LEMOS, 1979, p. 153)

Apesar do cenário paulista começar a construir um pensamento coletivo a partir desses fatores, Carlos Lemos (1979, p. 156) aborda sobre o precário contexto da arquitetura e do planejamento urbano em São Paulo na década de 1940, em um período de pleno crescimento desenfreado da cidade, onde a ausência de cursos de arquitetura que ensinassem a interpretar e diagnosticar sucessos sócio-econômicos que contribuíam para a cidade se renovar sobre si mesma, ocasionava um crescimento desordenado e desassistido da cidade. Os cursos paralelos às escolas de engenharia eram profissionalizantes no sentido de ensinar a calcular, realizar desenhos técnicos e orçamentos, porém, pouco reflexivos no sentido de ensinar a pensar e propor as cidades. Daí o grande mérito dos arquitetos que nesse cenário, transcenderam ao modernismo e ao racionalismo estrutural.

Portanto, a fundação dos cursos de arquitetura do Mackenzie, 1947 (separado do curso de Engenharia) e da USP, em 1948, foram determinantes para a formação artística dos arquitetos e estabelecer o debate sobre a arquitetura moderna. Dessa maneira, a fundação de escolas de arquitetura em São Paulo e Rio de Janeiro e o deslocamento desses profissionais para outros estados, foram fatores decisivos para a disseminação e afirmação de uma linguagem comum na arquitetura brasileira. Nesse aspecto, Segawa (1998, p. 133), afirma que São Paulo formou uma

parcela considerável de professores que foram lecionar nas universidades recém fundadas de outros Estados.

A arquitetura moderna brasileira começou a ser reconhecida internacionalmente a partir da *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e pelo arquiteto norte americano Phillip L. Goodwin, inaugurada em 1943. Outra importante publicação foi a *Modern Architecture in Brazil*, em 1956, de autoria do arquiteto brasileiro Henrique E. Mindlin e prefácio de Sigfried Giedion, que reuniu um amplo material de representação gráfica com mais de 100 exemplares da arquitetura brasileira. A partir do reconhecimento e evidência, as críticas também aumentaram, e em 1953, o arquiteto suíço Max Bill elaborou um depoimento na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, expondo duras interpretações a respeito da arquitetura brasileira, sobretudo a Oscar Niemeyer com os projetos do Edifício California, 1955, e do Ministério da Educação e Saúde, 1936. As críticas apesar de refutadas pela maioria, surtiram reflexões sobre o que estava sendo produzido, ao mesmo tempo que a busca pela identidade nacional era veemente, o que acabou oferecendo generoso campo de atuação e experimentação para os arquitetos em atividade. Além disso, a indústria nacional foi fortemente incentivada poucos anos depois pelo governo de Juscelino Kubitschek, 1956-61, colocando a construção civil como o símbolo do desenvolvimento nacional. Processos históricos que refletiram nos experimentos projetuais e na incidência da utilização do ideário moderno. Em “*A Arquitetura Contemporânea no Brasil*”, Bruand discorre sobre as condições políticas da época:

“Que os edifícios públicos tenham tido tamanha importância na arquitetura brasileira contemporânea não é obra do acaso; o fenômeno pode ser explicado pela organização política do país, pela ampliação das necessidades dela resultantes e pelo prestígio que essa arquitetura assumiu junto aos governantes (...) com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, como presidente de 1930 a 1945, o estado de espírito das classes dominantes não foi sensivelmente modificado, mas ocorreu uma profunda transformação na estrutura administrativa, um mês após a Revolução, quando foi criado o ministério da Educação (...) as escolas assumiram nova importância, ao mesmo tempo em que universidades começaram a ser criadas, iniciando uma evolução que só veio a se acelerar após a queda do ditador em 45. A arquitetura ‘moderna’, portanto, que começava a tomar impulso, encontrou ali um campo de ação que lhe foi generosamente aberto”. (BRUAND, 1981, p. 26-27)

Embora a década de 1940 para a arquitetura moderna paulista tenha se desenvolvido muito em função da produção dos arquitetos mencionados, do intercâmbio com as experiências dos estrangeiros vindos do velho continente e da fundação dos cursos de arquitetura, Bastos (2003, p. 9) menciona sobre a importância do processo de incentivo governamental que o estado de São Paulo passou, a partir do plano de governo de Carvalho Pinto (1959-1963), coordenado por Plínio Arruda Sampaio. O plano influenciado por Brasília, previa a construção de escolas e fóruns por todo o estado, proporcionando portanto, mais uma vez, um generoso campo de atuação para os arquitetos. Segundo Scatalon; Alves; Schwerz (2021, p. 10) o Plano de Ação se destacou dentre as experiências de planejamento estatal no Brasil, contando com investimentos voltados para a infraestrutura do território paulista, principalmente no interior do estado de São Paulo.

“Em 1958, através do programa de construção de escolas públicas realizado em São Paulo pelo governo de Carvalho Pinto, Artigas teve a oportunidade de projetar um número significativo de edifícios escolares. Além de escolas estaduais, projetou a FAU USP, da qual foi professor desde sua fundação em 1948”. (COTRIM, 2017, p. 76-77)

Segundo Segawa (1998, p. 147), o fator mais visível para a materialização de uma arquitetura formalmente identificável como “paulista” foi devido ao seu caráter de continuidade à linha carioca. E a razão pela qual a arquitetura paulista obteve considerável alcance e influência nos anos de 1960 e 1970, foi pela clareza e força ideológica contida em torno dos conceitos de projeto e desenho, diretamente relacionados a reorganização curricular da FAU-USP, encabeçada por Artigas, e a rápida convicção assimilada desse ideário.

“É preciso considerar alguns fatores que propiciaram um meio fértil para discussão e legitimação desse ideário: 1. As condições políticas de discussão e ação das esquerdas, possíveis nessa passagem de década para os anos de 1960, até o golpe militar de 1964; 2. A arquitetura era um tema presente no debate público cotidiano em função sobretudo da construção de Brasília; 3. O domínio de uma tecnologia própria constituía uma das questões programáticas do nacional-desenvolvimentismo da época, e São Paulo, como o maior polo industrial do país, enquadrava-se adequadamente ao figurino de centro de pesquisa de soluções tecnológicas e industrialização da construção (nos moldes da busca de resposta

industrial para a construção em massa, tese da arquitetura moderna desde os anos de 1920); 4. O curso de arquitetura em São Paulo, diferentemente das demais regiões, tinha suas origens não nas belas-artes, mas na engenharia, o que lhe configurava uma maior familiaridade com a arquitetura enquanto questão tecnológica.” (SEGAWA, 1998, p.147)

Segawa (1998, p. 147-148) considera que a linha carioca abriu espaço para a continuidade da linha paulista e também relata sobre a importância que a autocrítica de Niemeyer ocasionou em Artigas, devido à citação ao carioca em “Uma Falsa Crise” (1965), em função do debate da falência do funcionalismo em Ronchamp do mestre franco-suíço Le Corbusier. Artigas relembra a apologia da estrutura por parte de Niemeyer, como suporte de uma “manifestação do espírito, da imaginação e poesia”, o que se tornou a característica mais acentuada da arquitetura de São Paulo. Além de Niemeyer, o carioca Affonso Eduardo Reidy também teve grande influência sobre os paulistas.

Dessa forma, Vilanova Artigas foi fundamental para a afirmação da arquitetura paulista brutalista, visto que o arquiteto e professor participou ativamente da reorganização curricular da FAU-USP em 1962, além da sua eloquente personalidade carismática e atuação militante de esquerda, características que o fizeram conquistar admiração, seguidores e vasta influência, deixando raízes nesse ideário arquitetônico que se estabelecia.

“A influência de Artigas exerceu-se nos alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde logo sua cultura e dinamismo o impuseram como um dos professores mais respeitados; são raros os estudantes que passaram por essa escola sem terem ficado seduzidos pelo espírito brilhante, pela solidez do pensamento, pelo rigor doutrinário acompanhado de uma grande compreensão humana nas relações pessoais daquele que muitos dentre eles começaram a considerar como seu verdadeiro mestre”. (BRUAND, 1981, p. 305-306)

Contudo, não se deve creditar somente a Artigas o formulador de uma linguagem desenvolvida em São Paulo, mas sim a um conjunto de fatores derivados de um diálogo entre as primeiras escolas de arquitetura da cidade, USP e Mackenzie, e um ativo departamento regional do Instituto de Arquitetos. (SEGAWA, 1998, p. 148). Artigas foi o principal condutor da arquitetura paulista brutalista, porém a geração seguinte foi importante ao ampliar e contribuir para a afirmação da linha

paulista, formada por arquitetos como: Carlos Milan, Paulo Mendes da Rocha, Fábio Penteadó, Miguel Juliano, Julio Katinsky, João Walter Toscano, Eduardo de Almeida, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Abrahão Sanovicz, Siegbert Zanettini, Décio Tozzi, Paulo Bastos, Ruy Ohtake, Sérgio Pileggi, Joaquim Guedes, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre (SEGAWA, 1998, p. 151).

“A austeridade e o respeito no uso de materiais e instalações à vista (tidos como acabamentos em si), a preocupação por um funcionalismo não necessariamente mecanicista, foram evidências formais que, associadas as obras de Vilanova Artigas e seu grupo, geraram a alcunha de “Brutalismo Paulista” ao trabalho dos arquitetos de São Paulo”. (SEGAWA, 1998, p.150)

Conforme analisa Marlene Acayaba (1986, p.17), a partir do texto “Os caminhos da arquitetura moderna”, de 1952, Artigas sintetizou a oposição dos termos teóricos do organicismo e do racionalismo, as duas correntes protagonistas do movimento moderno. Ele descreveu o racionalismo como a exterioridade, a busca pela beleza clássica e pela proporção geométrica, estabelecendo com a natureza uma relação de domínio e transformação. No organicismo, pelo contrário, prevaleceu o interior, sendo o exterior mero resultado da funcionalidade dos ambientes internos, procurando integrar-se à paisagem. O arquiteto, portanto, se baseou na constante oposição entre os termos para projetar as residências paulistanas. A autora classifica Rino Levi, João Batista Vilanova Artigas e Miguel Forte, como os principais “mestres locais” que contribuíram para a identidade da arquitetura paulista e influenciaram arquitetos formados na Mackenzie e USP entre as décadas de 1950 e 1960.

“João Batista Vilanova Artigas, engenheiro-arquiteto formado pela Escola Politécnica, em 1937, mostrou-se nas primeiras casas adepto incondicional da corrente organicista, mais especificamente das posições de Frank Lloyd Wright. Já por volta de 1945, passou a orientar seus projetos na direção da arquitetura racionalista, praticada, então, no Rio de Janeiro sob a influência de Le Corbusier”. (ACAYABA 1986, p.17)

Quanto as referências internacionais, a polarização entre posições organicistas (Frank Lloyd Wright) e racionalistas (Le Corbusier, Gropius e Mies) foi motivo de acentuados debates até os anos 1960, além da figura de Richard Neutra,

que visitou o Brasil e publicou em inglês e português o material “Arquitetura Social em Países de Clima Quente”. Outra referência que também incidiu em São Paulo foram as propostas da arquitetura da costa Oeste dos Estados Unidos que contemplou projetos de Eero Saarinen, Richard Neutra e Charles e Ray Eames - realizadas no programa *Case Study Houses* e publicadas pela revista *Arts & Architecture*. Os projetos previam a racionalização tecnológica em habitações e a revisão dos conceitos domésticos do pós II Guerra (SEGAWA, 1998, p. 149).

É importante destacar que o pensamento nacional-desenvolvimentista presente no contexto que emergiu a arquitetura paulista brutalista, se concentrava nas questões de industrialização e de domínio tecnológico como nível de progresso do Brasil.

“A possibilidade de industrialização da construção civil foi um dos motes na renovação plástica da arquitetura no início do século XX, de tal forma que movimento moderno e indústria têm histórias emaranhadas. Ora, quando o Brasil do final dos anos de 1950, com um parque industrial mais consolidado, começa a ter os meios que poderiam permitir a industrialização da construção civil, surgem reflexos importantes sobre a arquitetura nacional. A mudança da capital federal para o interior do Brasil punha em pauta a construção de um importante marco de modernização do país, que estava em curso com a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek.” (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 85).

Conforme Segawa (1998, p. 149), os ensaios de pré-fabricação já eram presentes nos canteiros de obra, ainda que com incidência contida, aliada aos domínios construtivos dos mestres de obras italianos e alemães, somado a formação dos egressos da Escola Politécnica e da Escola de Engenharia do Mackenzie.

“Rino Levi e Oswaldo Bratke foram profissionais que primaram pela elaboração técnica de seus projetos, constituindo um paradigma de qualidade para os jovens arquitetos. No âmbito dos sistemas construtivos de maior tecnologia, o concreto armado monopolizou as especificações: material de ampla disponibilidade no mercado brasileiro, sem a concorrência dos sistemas metálicos – na ocasião, não tão acessíveis à construção civil. (...) Reidy foi o primeiro a empregar o concreto aparente de maneira expressiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em obras no final dos anos de 1950. Quando Rino Levi começou a trabalhar também com o concreto aparente de forma escultural, não tardou a disseminar uma generalizada aceitação das possibilidades estéticas do material aparente.” (SEGAWA, 1998, p. 149).

Em 1951 os brasileiros tomavam conhecimento do *béton brut* da Unidade de Habitação de Marselha (1946-52), exposto na I Bienal Internacional de São Paulo, além de outras estruturas que já contemplavam o material. Portanto, é nesse contexto de busca pela evolução da tecnologia construtiva em função do desenvolvimento nacional, aliada as reflexões dos arquitetos modernistas paulistas, que o concreto armado através de um cenário favorável de mercado transformou-se na expressão contemporânea da técnica construtiva brasileira (SEGAWA, 1998, p. 149).

A transformação do papel atribuído a técnica foi resultado da nova orientação crítico-teórico que determinou a arquitetura brasileira na década de 1950 e o contexto pautado pela política desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek eleito em 1955. O Museu de Arte Moderna – MAM (1953-1967), no Rio de Janeiro, projetado por Affonso Eduardo Reidy, foi o grande exemplo em que a estrutura dos pórticos em concreto armado aparente passou a determinar uma lógica construtiva onde a técnica prevalece e o espaço é resultado dela. O sentido da técnica predominante definindo a arquitetura, reforça a interpretação do uso do concreto armado como o grande estímulo da indústria nacional desenvolvimentista, ligada à construção civil, incentivando o uso extensivo do material pelos arquitetos (COTRIM, 2017, p.75).

Segawa (1998, p. 150) menciona que além da influência corbusiana através da expressividade do concreto, o pensamento em torno do Novo Brutalismo anglo-saxônico, definido por Reyner Banham (1966) também influenciou a arquitetura paulista. E que a as evidências formais através da austeridade com os materiais expostos em natura e instalações a vista, aliadas à Vilanova Artigas e todo o ambiente que o arquiteto denota, emergiu o termo “Brutalismo Paulista”. Contudo, o autor estabelece que ao associar a produção paulista ao termo brutalista, pode sugerir uma aproximação maior do que de fato é e reduzir outras fontes de influência, propondo que o contexto da Europa de onde surge o termo e do Brasil não são compatíveis, alimentando a ideia de que o uso do concreto armado e sua potencialidade estética por parte dos arquitetos paulistas, talvez tenha sido mais em função da disponibilidade proporcionada pela indústria da construção civil na época do que por premissas de determinado pensamento.

“Não se pode negar que arquitetos brasileiros também foram tributários do Brutalismo; muitos paulistas caminharam por essa senda, e talvez nela tenham identificado um recurso conceitual de legitimação de uma prática. Todavia, distinguir a produção paulista como “Brutalista” força uma relação de ascendência que minimiza as demais influências ou condicionantes significativas na formação desse pensamento arquitetônico. (SEGAWA 1998, p.150)

A arquitetura paulista brutalista, objetivava propor modelos de espaços para uma sociedade democrática e atender as necessidades da população. O modelo ideal desejado criticava padrões e valores “burgueses”, perceptível no modo como as casas inseridas em loteamentos tradicionais se fechavam introspectivamente com empenas cegas, em uma atitude de negação do entorno. Por outro lado, o interior presava por ambientes abertos e integrados, abandonando a hierarquia e setorização dos espaços que era comum nas residências burguesas. A prática projetual paulista do anos 1960, apesar do golpe militar de 1964, não renunciou ao ideário positivista de um país novo, em desenvolvimento econômico e socialmente justo, os arquitetos de fato acreditavam na possibilidade de progresso nacional e promover sustentação às necessidades sociais através da arquitetura (SEGAWA, 1998, p. 150).

É importante contextualizar ainda quanto ao ambiente político que a arquitetura paulista brutalista emergiu e as consequências que os jovens estudantes e todas as gerações de arquitetos sofreram no período da imposição da ditadura. O ambiente opressivo justifica os discursos radicais dos arquitetos paulistas, engajando ainda mais a perspectiva politizada no debate arquitetônico. Segawa (1998, p. 154-155) expõe algumas críticas de Sérgio Ferro, ex professor da FAU-USP e intelectual militante de esquerda, à arquitetura que seus colegas estavam produzindo, em direção à um discurso exibicionista e de exotismo inconsequente através do emprego do concreto armado aparente, denunciando o desvirtuamento da arquitetura paulista antes pensada sob a perspectiva de mudanças progressistas. O arquiteto então exilado na França, se apresentou como o principal intelectual alternativo sob o regime ditatorial, extrapolando o limite da arquitetura como prática política. Com relação à ética e questões políticas apontadas por autores ao abordar sobre a arquitetura paulista, a menção de Bastos, Zein (2010, p. 117), pode denotar

esse sentido ao referenciar o livro “O Canteiro e o Desenho” em que Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império, defendem a ideia de que o arquiteto deveria levar em conta a importância da compreensão dos operários com relação à tecnologia aplicada nos edifícios, de maneira a evitar a alienação e exploração destes, como uma atitude de inclusão no processo de conceber uma construção. E que portanto, os arquitetos quiseram romper com a aposta desenvolvimentista. A luz desse pensamento, as autoras lembram que o popular e o vernáculo inspiraram a sensibilidade brutalista mundial, presente na essência de muitas soluções plásticas propostas por Le Corbusier.

“A cobertura em abóboda é a principal marca da arquitetura do “grupo”, maneira de lograr a “humanização” do canteiro, usando uma estrutura econômica, submetida a esforços de compressão, podendo ser executada em materiais simples e, graças à forma, sem gastos com impermeabilização. A abóboda, rapidamente construída, traria ainda a benesse de um canteiro ao abrigo da chuva. (BASTOS; ZEIN, 2010, p.117)

Como mencionado, os arquitetos de São Paulo da década de 1960, principalmente, estavam preocupados com questões sociais e com a concepção de um Brasil novo, e foi nesse período que ocorreu a maior incidência da produção paulista brutalista aliada à crença de que através do exercício da arquitetura, era possível amenizar os problemas sociais do país.

“No contexto político de imediato pós II Guerra a questão da identidade nacional se coloca como tema de grande relevância no debate intelectual das esquerdas. O arquiteto João Baptista Vilanova Artigas, em seus textos e reflexões, tenta encontrar uma maneira viável e coerente para, simultaneamente, apoiar as aspirações políticas de “independência” sem deixar de apoiar a “arquitetura moderna”, mesmo nela reconhecendo as marcas da “opressão de classes”. Essa questão era bastante momentosa no marco político internacional da guerra fria, pois definia um importante impasse que era sentido pela maioria dos intelectuais de orientação político de esquerda em todo mundo, idem no Brasil e em São Paulo.” (ZEIN, 2005, p. 31).

A partir desses ideais, a casa popular era tema constante nos debates arquitetônicos, contudo, a ausência de uma política habitacional estruturada e a falta de empenho do poder público, impossibilitava o exercício prático e efetivo. Dessa

forma, o “laboratório de experimentação” da casa popular, ocorreu em grande parte no projeto da casa burguesa, em decorrência também do perfil do cliente dos arquitetos que acreditavam nesses ideais (SANVITTO, 1994, p. 47).

## **2. A ARQUITETURA MODERNA NA BÉLGICA**

Durante os anos de guerra e imediatamente depois, a arquitetura moderna na Bélgica era pouco reconhecida internacionalmente, mesmo entre pesquisadores e críticos de arquitetura. Nesse contexto, o autor belga Geert Bekaert (1971), discorre sobre como a arquitetura moderna se desenvolveu no país, quais foram as primeiras e principais influências e quais pensamentos pautaram a reconstrução das cidades no período de pós-guerra, por parte dos arquitetos.

Um fator importante e que contribuiu para a introdução e discussão de novas proposições, foi a presença de arquitetos belgas na participação dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciams), fundado em 1928. Arquitetos como Victor Bourgeois, Léon Stynen, Louis De Koninck e Renaat Braem, fizeram parte da organização do Congresso de maneira ativa, especialmente quando ocorreu na cidade de Bruxelas, em 1930, o que naturalmente influenciou na evolução da arquitetura moderna da Bélgica (BEKAERT; STRAUVEN, 1971).

Em um contexto de pós-guerra, a década de 1950 foi caracterizada pela grande atividade da construção civil e emergiu com reflexões de como as cidades deveriam ser reconstruídas. Segundo Bekaert (1971), o estilo internacional influenciou a arquitetura do início da década e que é possível identificar na produção da geração de arquitetos da época, características propositivas de Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Alvar Aalto, Marcel Breuer e Richard Neutra, especialmente na arquitetura residencial. Contudo, em contraste com o período pré-guerra, o contato internacional acontece de maneira superficial, sobretudo através de revistas estrangeiras e publicações esporádicas.

No fim da década, o evento que contribuiu para a inserção da arquitetura moderna no país e que ofereceu campo para os jovens arquitetos atuarem, foi a Expo 58, realizada em Bruxelas, como a primeira exposição internacional pós-guerra. Entretanto, a Bélgica esteve longe de protagonizar exemplares reconhecidos na Europa, permanecendo por muito tempo sem

publicações por críticos da arquitetura. (BEKAERT; STRAUVEN, 1971). Para Geert Bekaert (1971), se uma geração deve ser considerada como uma resposta a desafios, a geração do pós-guerra foi em grande parte uma geração perdida, sobretudo em um cenário favorável e de incentivos para responder a esses desafios. Enquanto a arquitetura moderna surgia com maior aderência nos países vizinhos, especialmente na Holanda, na Bélgica manteve-se como um fenômeno marginal (STRAUVEN, 2010).

“Deve haver uma razão especial para falar de arquitetura contemporânea na Bélgica. Quando se pensa em arquitetura contemporânea, não se pensa imediatamente na Bélgica, a não ser que recorra a nomes como V. Horta ou H. Van de Velde, por uma mentalidade histórica. O inverso é igualmente verdadeiro: aqueles que pensam na Bélgica são menos propensos a pensar na arquitetura contemporânea como aqueles que pensam na Inglaterra ou, para ser mais razoável, na Finlândia. Ainda assim, seria prematuro concluir desta situação que a junção acidental e um tanto forçada dos termos Bélgica e arquitetura contemporânea pode levar a pouco mais do que uma visão trivial de obras de segunda mão.” (BEKAERT; STRAUVEN, 1971, p. 11).

Bekaert (1971), menciona algumas obras importantes, nesse contexto de evolução da arquitetura moderna no país, como a *Maison Guiette* (1926), projetada por Le Corbuiser, os prédios de apartamentos de *Kessel-lo* (1950) e *De Zonnewijzer* (1955), ambos os projetos de Léon Stynen, e em um período posterior, ele faz destaque ao projeto do *Bank Lambert* (1961-65), de Gordon Bunshaft, em Bruxelas, como a única obra que ganhou ressonância internacional. Arquitetos como Paul de Meyer, Lucien Kroll, Willy Van de Meeren, André Jacqmain e Constantin Brodzki, são outros arquitetos belgas memoráveis como autores de exemplares importantes da arquitetura moderna belga. *La Maison Urvater* (1958-1960), de André Jacqmain é também uma residência e museu que o autor ressalta, como autêntica arquitetura contemporânea e de exímia qualidade. Construída para Joseph-Berthold Urvater, empresário do comércio de diamantes, o edifício está localizado nos arredores de Bruxelas. Segundo Van Loo (2003), foi considerada imediatamente a mais poderosa manifestação do brutalismo na Bélgica.

Figura 7: Maison Guiette, Anvers, Belgique, 1926.



Fonte: <http://fondationlecorbusier.fr>

Figura 8: La Maison Urvater. Bruxelles, Belgique, 1958-1960.



Fonte: <https://arquitecturayempresa.es>

Os resultados ocasionados pela Primeira Guerra Mundial em território belga foram desastrosos e conseqüentemente a reconstruções das cidades foram desafiadoras para a geração de arquitetos da época. Segundo Van Loo (2003), o principal teórico por trás dos princípios desenvolvidos para a reconstrução da Bélgica foi Louis Van der Swaelmen, fundador da revista “*La Cité*”, juntamente com Raphael Verwilghen. O arquiteto paisagista fundou o *Comité Néerlande-belge d’Art Civique* (CNBAC), junto com Berlage, Eduard Cuypers e Huib Hoste, que era adepto ao movimento holandês *De Stijl*. O comitê tinha como premissa racionalizar a reconstrução da Bélgica. Louis Van der Swaelmen e Verwilghen, foram os principais responsáveis também por reconhecer a importância do planejamento urbano no país (VAN LOO, 2003).

“Após seu retorno a Bélgica, Van der Swaelmen e Verwilghen fundaram a revista “*La Cité*”, que promove discussões a respeito do bairro jardim desde a sua primeira edição. A revista mensal desempenharia um papel crucial na evolução do Movimento Moderno na Bélgica. Verwilghen logo se tornou o porta-voz da *Société des Urbanistes belges* (posteriormente SBUAM) e, em 1930, do órgão oficial da filial belga do CIAM. Em um dos primeiros números, Verwilghen escreveu: “O planejamento urbano é uma ciência aplicada com o objetivo de criar a estrutura material para uma nova ordem social. Essa declaração de princípio já atesta o papel estratégico que o planejamento urbano seria atribuído ao longo do século XX, com todas as mudanças drásticas que isso acarretaria para a profissão do arquiteto.” (VAN LOO, 2003, p. 51).

A relevância de Van der Swaelmen contribuiu para que ele participasse do projeto da *La Cité Moderne* (1922), de Victor Bourgeois, projeto de um bairro jardim que contemplou 275 casas e que foi inspirado na cidade industrial de Tony Garnier (1901-1904), nas publicações de Le Corbusier da revista *L’Esprit Nouveau* e no trabalho de Frank Lloyd Wright. Após o término de experimentos da cidade jardim, os arquitetos que antes pretendiam construir cidades voltaram seus esforços a casa individual, a fim de elevar o nível ao debate internacional com obras emblemáticas. Foram os casos de Victor Bourgeois e Louis Herman De Koninck com suas residências particulares. De 1920 a 1926, os bairros jardins ofereceram importante espaço para testes na Bélgica e se estabeleceu como um vetor de modernidade das cidades (VAN LOO, 2003).

Arquitetos belgas atuaram no CIAM desde a sua fundação, a exemplo de Victor Bourgeois que foi presidente do CIAM I em La Sarraz, na Suíça, o que influenciou para que Bruxelas recebesse as exposições do CIAM III em 1930. Segundo Van Loo (2003), o CIAM III contou com a presença de Le Corbusier, Richard Neutra e Walter Gropius, e ocasionou um grande impacto sobre os modernistas belgas, que romperam com a produção arquitetônica média da época caracterizada pela continuidade. Para determinado grupo desses arquitetos, a transformação radical do tecido urbano de acordo com os novos parâmetros tecnológicos, econômicos e sociais, se apresentava como a única alternativa para a superpopulação dos antigos centros urbanos (VAN LOO, 2003).

Contudo, é importante destacar que ao contrário de arquitetos adeptos a linguagem formalista e que seguiam a tradição *beaux-arts* ou regionalista, os arquitetos modernistas não tiveram o mesmo espaço para trabalhar em obras públicas e de grande escala, contribuindo para a baixa incidência da arquitetura moderna pós anos 1930. Segundo Van Loo (2003), não houve qualquer demonstração de interesse na reconstrução de uma nova Bélgica por parte das autoridades políticas. O período pós-guerra, também passou por processo similar quando o grande incentivo a construção civil na década de 1950, impossibilitou abordagens teóricas em prol de soluções puramente pragmáticas. A abordagem prática e não ideológica foi uma característica da arquitetura belga da década de 1950 (VAN LOO, 2003).

Figura 9: La Cité Moderne, Bruxelles, Belgique, 1922.



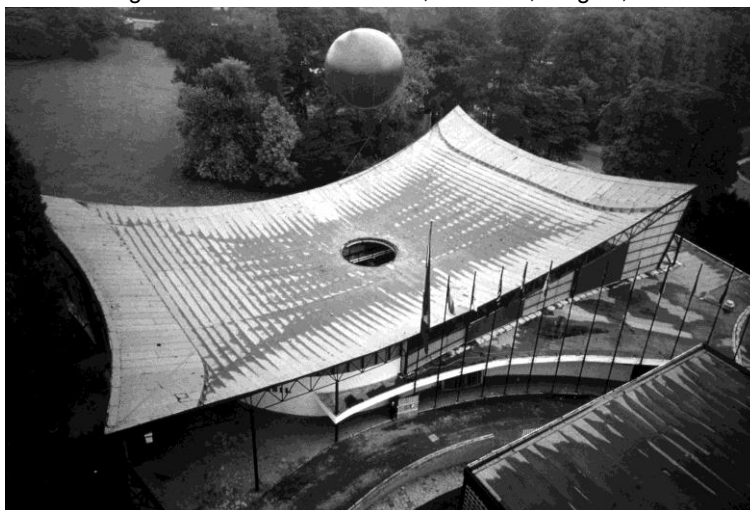
Fonte: <https://altstadt.brussels/Initiatiefplein-La-Cite-Moderne>

A *École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre*, fundada por Henry van de Velde (1926), desempenhou notável função no desenvolvimento pós-guerra do Movimento Moderno Belga, constituída de um corpo docente que contava com vários integrantes do CIAM como: Victor Bourgeois, Renaat Braem e Willy Van der Meeren; arquitetos com experiência em habitação social e professores que enfatizavam sobre a importância da responsabilidade social que o arquiteto exercia nas cidades.

Van Loo (2003), também discorre sobre a Expo 58, mencionando os projetos de destaque do pavilhão Philips, de Le Corbusier e o pavilhão da Alemanha Ocidental de Egon Eiermann.

O pavilhão brasileiro foi projetado pelo arquiteto Sérgio Bernardes, constituído de uma cobertura de 40 x 60 metros, leve e com finas placas de concreto, sustentada por quatro torres metálicas trianguladas. Sobre a cobertura e um jardim central projetado por Burle Marx, o que talvez mais chamasse a atenção do pavilhão, flutuava um balão vermelho de 7 metros de diâmetro inflado de gás hélio.

Figura 10: Pavilhão Brasileiro, Bruxelas, Bélgica, 1958.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/620490>

Quanto às consequências do evento para a cidade, apesar de perceptíveis os avanços na maneira com que os arquitetos belgas passaram a propor projetos, não trouxe nenhum efeito de inovação significativo. Contudo, o fato de Bruxelas receber a primeira exposição mundial pós-guerra, resultou em uma

administração pública ativa e a construção de importantes obras de infraestrutura, para segundo Van Loo (2003), promover a mobilidade nacional e o desenvolvimento da Bélgica. A cidade de Liège, reconstruiu a estação ferroviária Guillemins (1956-58), enquanto o aeroporto internacional de Zaventem (1955-61) foi construído na região metropolitana de Bruxelas, além de outras estações ferroviárias e autoestradas. Reflexo das conquistas tecnológicas entregues na Expo 58, importantes edifícios foram construídos em Bruxelas. O principal deles talvez tenha sido o Bank Lambert (1961-65), de Gordon Bunshaft, que adquiriu notoriedade internacional e desempenhou importante papel na representação da arquitetura moderna belga. Outro importante edifício construído foi o Foncolin (1955-1957), por André Jacqmain e Victor Mulpas, que dotava de uma fachada em concreto armado portante, contribuindo para a evolução do uso do material. Na prática, o evento significou um projeto urbano que a Bélgica havia planejado como meta para os próximos vinte anos (VAN LOO, 2003).

Quanto às principais influências da arquitetura moderna belga, Van Loo (2003) menciona correntes holandesas, francesas, inglesas, alemãs e americanas. A revista holandesa de vanguarda *De Stijl* (1917-31), desempenhou papel importante na transposição de ideias aos arquitetos modernistas radicais. Outra revista holandesa *Wendingen* (1918-32), dedicou algumas edições ao trabalho de Frank Lloyd Wright, contribuindo para a disseminação da obra do arquiteto na Bélgica. Os artigos que Le Corbusier publicou em *L'Esprit nouveau* (Paris, 1920-25) e em *Vers une architecture* (1923), também moldaram os círculos de arte de vanguarda do país.

### **3. RESSONÂNCIAS BRUTALISTAS EM FLANDRES E SÃO PAULO**

#### **3.1 Juliaan Lampens**

Figura 11: Juliaan Lampens.



Fonte: Campens (2010).

Entre 1960 e 1990, Juliaan Lampens projetou algumas residências de tipologia inédita para a região de Ghent, nas proximidades de Oudenaarde, embora externamente imperceptíveis e avessas a qualquer ostentação formal, elas pertencem aos exemplares mais originais da arquitetura moderna na Bélgica. (STRAUVEN, 2010, p. 49). Juliaan Lampens é um arquiteto belga-flamengo, nascido no pequeno município de De Pinte, em 1926, nos arredores de Ghent, que desempenhou um extenso trabalho com a técnica do concreto armado aparente, na região de Flandres-Bélgica, contemplando um conjunto de 35 residências unifamiliares construídas, uma capela e uma biblioteca (CAMPENS, 2017, p. 5).

Juliaan Lampens se formou em *Sint-Lucas School of Arts, Ghent Campus*, em 1950, em um contexto de pós-guerra, de uma região conservadora e predominantemente católica. Segundo Strauven (2010), a educação arquitetônica em *Sint-Lucas Ghent*, era baseada em princípios tradicionais da arquitetura e com raízes do neogótico. Além do discurso conservador da instituição na época, durante sua formação, ocorreu a ocupação alemã em Ghent e o *Kommandatur*, “estrutura militar do exército alemão em terras estrangeiras” se instalou no instituto de *Sint-Lucas*, o que influenciou na educação dos estudantes em formação, determinando inclusive, que fossem proibidas publicações de língua francesa e inglesa,

dificultando o acesso a materiais que abordavam sobre a arquitetura moderna. A biblioteca foi abastecida com livros da arquitetura alemã recente e revistas como a *Moderne Bauformen (1902-44)*, que propagavam a monumentalidade e o estilo alemão *Heimat*.

No entanto, a presença do engenheiro e professor Brother Urbain na formação dos alunos e diretor do Instituto na época, contribuiu para a aproximação aos ideários modernos. Urbain admirava o trabalho de Auguste Perret e o contato estabelecido com o holandês Dom Hans van der Laan e a *Bossche School*, fez com que ele se interessasse pela abordagem modernista e conseqüentemente se aprofundasse nos projetos de Mies Van der Rohe e Le Corbusier.

“Lampens lembra como Brother Urbain inesperadamente apareceu no estúdio, um dia com uma exposição abrangente sobre o trabalho de Le Corbusier e Mies van der Rohe. Seu conhecimento e comparação crítica das figuras tão diferentes veio como uma completa surpresa e obteve um significado muito duradouro para Lampens.” (STRAUVEN, 2010, p. 52).

O contato com Brother Urbain teve um significado importante e determinante para Lampens, contribuindo para que em seu trabalho final de curso, ele projetasse uma versão com os princípios da arquitetura moderna e outra versão alinhada com os princípios da arquitetura tradicional. Lampens foi considerado um dos melhores projetistas do curso e em 1950 se graduou com honras (STRAUVEN, 2010, p. 52).

Em seguida à conclusão do curso de arquitetura, Juliaan Lampens abriu seu próprio escritório na região de Eke-Ghent. Os primeiros trabalhos do arquiteto seguiam a arquitetura tradicional e convencional da região, apesar de tentativas falhas de propor projetos de linguagem moderna, os primeiros oito anos de sua atuação foram em direção oposta a linha de pensamento que ele viria a desenvolver posteriormente. Segundo Strauven (2010), o clima social que prevalecia na Bélgica era dominado por uma mentalidade reacionária que não permitia espaço para renovações. Uma nova perspectiva sobre a arquitetura e uma abordagem moderna, eram consideradas inadequadas em um contexto de pós-guerra e em uma região predominantemente católica e conservadora. Strauven (2010) comenta como foi difícil propor projetos de cunho moderno para os clientes de Flandres, de perfil

médio ou novo rico, geralmente em casas de campo. Nas poucas tentativas, Lampens foi incompreendido e refutado, os primeiros clientes eram em sua maioria de classe média, profissionais acadêmicos, médicos e pequenos empresários. Strauven (2010), discorre sobre o clima do pós-guerra na região em que Lampens atuava:

“A guerra criou um profundo abismo na vida social e cultural, e a geração mais antiga fez de sua primeira prioridade preencher esse vazio. Eles queriam que a destruição dos tempos de guerra fosse revertida o mais rápido possível e que a situação anterior a 1940 fosse reestabelecida. Eles procuraram esquecer prontamente o passado, buscando conforto em valores antigos e confiáveis. Em uma Flandres predominantemente católica, isso significou uma reconfirmação resoluta dos valores cristãos tradicionais. No domínio da arquitetura e do urbanismo, isso implicou escolhas tão inesperadas quanto sérias.” (STRAUVEN, 2010, p. 49).

Contudo, após a Expo Internacional de Bruxelas em 1958, Lampens afirmou encontrar a lacuna ideal para propor seus pensamentos e conceitos. Ele acreditou que com a exposição de projetos modernos na Expo de 58, a sociedade belga estava mais apta a receber mudanças e novas proposições. Conforme menciona Campens (2010), a Expo de 58, em Bruxelas, contribuiu para o *turning point* da sua carreira, entretanto como já mencionado, enquanto estudante Lampens já demonstrava interesse e desenvolvia projetos alinhados com a arquitetura moderna. Dessa maneira, devido ao importante incentivo que o evento ocasionou na Bélgica, Lampens abandonou em definitivo os princípios arquitetônicos tradicionais e no projeto de sua residência e escritório, pela primeira vez, propôs a ideia de planta livre e de habitar em constante convívio.

Quanto ao reconhecimento nacional de seus projetos, somente em 1991 ele obteve maior destaque, com a exposição sobre seu trabalho no centro de artes e museu *deSingel*, na Antuérpia. Segundo Van Gerrewey e Floré (2014, p. 77) no catálogo da exposição, o crítico Paul Vermeulen se perguntava: “como explicar a ausência de Lampens – sem citar alguns exemplos – de publicações e pesquisas das últimas três décadas?”. Além disso, em 1995, Lampens ganhou o Grande Prêmio de Arquitetura da Bélgica (*Grote Architectuurprijs*). (CAMPENS, 2010, p. 7). O livro ‘Juliaan Lampens’ publicado por Angelique Campens em 2010, contribuiu para o alcance internacional de sua obra e em 2014, a revista japonesa A+U

publicou uma edição dedicada a seus projetos, demonstrando o interesse em sua arquitetura fora da Bélgica.

Embora Juliaan Lampens tivesse uma produção relevante e ter sido professor em *Sint-Lucas School of Architecture, Ghent (1985-1991)*, ele era um profissional que não participava de discussões públicas sobre a construção das cidades belgas e em regra evitava eventos sociais. Ele viajou pouco, geralmente trabalhava com um ou dois assistentes e não tinha uma vida social ativa, o que contribuiu para um destaque tardio de seu trabalho. Seu contato com a arquitetura moderna se deu basicamente através de revistas internacionais como *Bauen + Wohnen*, *Deutscher Baumeister*, *L'Architecture d'Aujourd'Hui* e *Domus*. Assim como outros arquitetos belgas de sua geração que tiveram importante produção, Lampens não obteve o reconhecimento internacional compatível com sua obra. (CAMPENS, 2010, p. 7). Outro fator que pode ter contribuído para o reconhecimento tardio de seu trabalho, é que o respeitado crítico da arquitetura belga, Geert Bekaert, não reconhecia os projetos de Lampens como importantes exemplares, prova disso é a sua breve menção a Lampens em sua publicação “Arquitetura Contemporânea na Bélgica”, de 1995, onde classifica a Capela Kerselare (1966) e a House Van Wassenhove (1974), como extremos arquitetônicos de expressão inadequada.

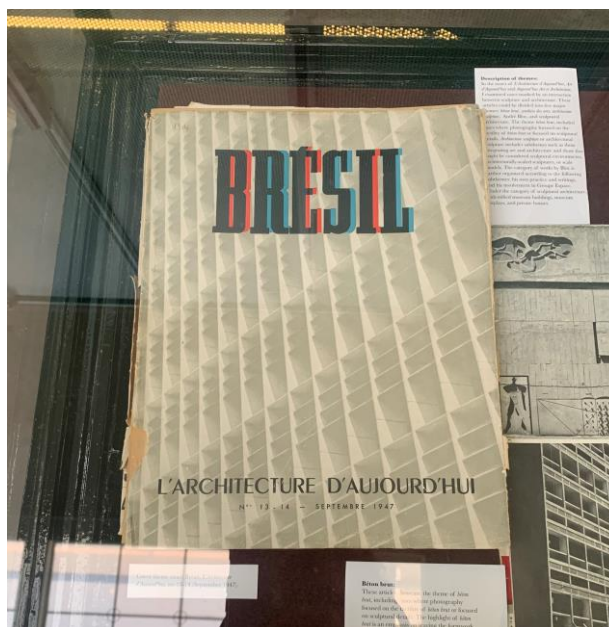
Sobre as características espaciais, conforme Campens (2010) menciona, tipicamente a arquitetura residencial de Lampens é fechada para a via pública e aberta para o espaço privado circundante, geralmente em sentido oposto, remetendo à uma relação entre a transparência como liberdade e o fechamento como segurança. Segundo a autora, essa é parte da especialidade do movimento brutalista, entender e aplicar essa constante dicotomia. As ideias de Paul Virillio e Claude Parent, refletem esse entendimento, assim como as de Alison e Peter Smithson em “*The House of the Future*”, (1956), onde os arquitetos imaginaram a moradia familiar ideal dos anos 1980. (CAMPENS, 2010, p. 6). Strauven (2010), sintetiza as intenções projetuais de Juliaan Lampens:

“Eles dão as costas ao espaço público, para sintonizar-se inteiramente com seu ambiente natural. Estilisticamente falando, eles se enquadram na categoria do estilo internacional denominado Brutalismo, um movimento arquitetônico iniciado por Le Corbusier, logo após a Segunda Guerra e caracterizado pela utilização de materiais de construção brutos e inacabados. Para além desta estética, a sua originalidade reside

principalmente na amplitude interna e no conceito de vida aberta não conformista.” (STRAUVEN, 2010, p. 49).

Quanto às suas principais referências, Juliaan Lampens constantemente buscou conciliar o antagonismo entre o detalhe de Le Corbusier com o controle de Mies van der Rohe. Ele também teve grande admiração pela arquitetura de Oscar Niemeyer, o qual conheceu através de uma publicação da revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, de 1947. Tal volume da revista tinha foco na arquitetura brasileira e Lampens ficou especialmente impressionado com as plantas, cortes e fotografias do late Clube da Pampulha (1942-44), em Belo Horizonte, projeto de Oscar Niemeyer. Segundo Van Gerrewey e Floré (2014, p. 77), os esboços e desenhos de Lampens, caracterizados por traços dinâmicos e determinantes, revela a sua admiração pela expressão escultórica na arquitetura, exploração estética e formal muito relacionada à arquitetura de Oscar Niemeyer, criticado e elogiado por suas obras monumentais e de desenhos poderosos.

Figura 12: L'Architecture d'Aujourd'hui, Ghent, Belgium, 2022.



Fonte: Autor, Outubro 2022.

Além disso, Lampens também tinha grande admiração pelos bunkers ao longo da muralha atlântica e a arquitetura românica. Para o arquiteto, os bunkers facilmente encontrados nas costas belga e francesa, como resquícios do pós II

Guerra, eram os exemplos mais belos do brutalismo. (CAMPENS, 2010, p. 6) Lampens também menciona em entrevista para a revista A+U, para a publicação da edição nº 523, dedicada a seu trabalho (2014), que os arquitetos Marcel Breuer, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer e Eero Saarinen também tiveram influência em seu trabalho, além de evidentemente Le Corbuiser e Mies, os quais tiveram maior relevância.

Figura 13: Command post in the Bay of Normandy.



Fonte: Campens (2010)

Quanto ao arquétipo das residências projetadas por Lampens, eram comumente médias, em pequenos municípios e áreas campestres, na região de Flandres. Condicionantes de terreno e contexto também foram fatores que justificaram a regularidade de sua obra, que consistiu em harmonizar os ambientes interno e externo, priorizando sempre a maneira integrada de como os ambientes internos se relacionavam e a conexão com o entorno e a paisagem natural. A espacialidade de seus projetos residenciais era geralmente definida pela menor quantidade possível de divisórias e colunas e os setores organizados livremente sob a cobertura, remetendo a ideia de abrigo. Ao contrário da cultura burguesa motivada no individualismo e no patriarcado, Juliaan Lampens priorizou propor um estilo de vida em comunidade, a partir da busca pela planta livre, remetendo a um modo de habitar mais humanizado. Constatou-se que essa prioridade foi bem-sucedida devido a maioria de seus clientes ainda habitarem seus projetos. As declarações, afirmam que a arquitetura de Lampens exerce uma percepção espacial onde os moradores devem estar em conexão entre si e com o entorno imediato (CAMPENS,

2010, p. 7). Em entrevista para Hans Ulrich Obrist, Lampens afirmou como as condicionantes do terreno e a natureza eram determinantes em sua arquitetura:

“Mas o que está envolvido em todo o projeto é o ambiente, a paisagem. Cada edificação é determinada pela paisagem ao seu redor, a vila ou cidade. Isso é algo que você nunca pode perder de vista.” (CAMPENS, 2010, p. 11).

Lampens também comenta que durante o exercício da profissão, os clientes tendiam a dar muita importância para a fachada frontal e que apesar disso, ele contornava essa exigência e os convenciam sobre sua prioridade projetual. A exemplo de sua residência em que é verificado evidente contraste entre a fachada frontal e posterior, onde a conexão com a via pública é mínima enquanto o fundo se abre para o entorno e revela a paisagem natural circundante. Quanto às proposições sobre a planta livre e vivência mútua – o arquiteto revelou que era o tópico de maior polêmica e que mencionava a seguinte expressão: “tantas coisas já foram vistas pelo buraco da fechadura, então porque você precisa de uma fechadura?”.

“A relação com o cliente é geralmente sempre a mesma. Você aprende a conhecer cada um. Pessoas querem uma casa moderna. Muitas coisas são discutidas, mas o que nunca é mencionado é a questão da privacidade. Quando eu finalmente menciono, é como uma bomba implantada. Um espaço sem paredes? Olha tudo bem, mas... No entanto, viver em planta livre e privacidade é uma questão de planejamento. Viver em comunidade é algo racional. Se um casal decide viver em conjunto é uma decisão racional. Acordos são feitos e viver em uma casa com planta livre também. Os moradores fazem claros acordos de quem, quando e onde. Dessa forma, pai, mãe e filhos podem viver juntos em harmonia abaixo de uma única cobertura (suspensa).” (CAMPENS, 2010, p. 12-13).

Segundo Campens (2017), o período entre 1960 e 1975 foi o auge da atuação profissional do arquiteto, destacando os seguintes projetos: House Lampens-Vanhove (1960), Capela de Peregrinação Nossa Senhora de Kerselare (1966), House Vandenhoute-Kiebooms (1967) e a House Van Wassenhove (1974). Conforme mencionado, os primeiros oito anos de atuação compreenderam projetos tradicionais e a partir do projeto da sua casa, Lampens desenvolve seu trabalho com aspectos da arquitetura moderna e brutalista. No entanto, é importante destacar que

entre 1960 e 2002, o arquiteto explorou outras técnicas além do concreto armado. O projeto elaborado para sua irmã Diane Lampens (1968) é um exemplo em que o arquiteto explora a estrutura de madeira para a cobertura e o projeto do Loft Lauwers (1979), onde o arquiteto foi convidado a anexar um loft no interior de um galpão industrial. A estrutura nesse caso, contemplou vigas metálicas e paredes de tijolo maciço. Pode-se mencionar também que Lampens geralmente padronizava o mobiliário de seus projetos. Os roupeiros e armários seguiam sempre o mesmo desenho, geralmente em madeira de cerejeira - além dos equipamentos fixos como mesas de jantar, lareiras e bancadas em concreto aparente.

As obras citadas por Campens (2017), são as mais conhecidas e mencionadas em materiais publicados sobre Lampens. Contudo, há a importância de se estabelecer um panorama mais amplo sobre seu trabalho e trajetória profissional. Sob esse aspecto, Angélique Campens (2010), estabeleceu uma lista em ordem cronológica de projetos reconhecidos pelo arquiteto. Conforme já mencionado, no total 35 residências unifamiliares, uma capela e uma biblioteca foram construídas em sua autoria. Quanto aos projetos de concurso, Lampens participou de 16 no total, vencendo três e recebendo menções em 12. A Kerselare Chapel (1966) (Figura 24), foi o único projeto de concurso construído. Em 1975, ele venceu o concurso para o projeto da prefeitura e centro administrativo de Lokeren (Figura 15), no entanto, devido à um atraso de 18 anos para o início da obra, Lampens acabou se afastando do projeto (CAMPENS, 2010, p. 143). Portanto, a partir das listas estabelecidas por Campens (2010), e pela publicação da revista A+U (2014), alguns projetos de sua produção estão expostos a seguir. Algumas obras estão apresentadas com maior detalhamento, por terem sido visitadas ou por maior disponibilidade de material, a fim de fornecer mais informações sobre sua produção.

Figura 14: (1) House Vermaercke, Nazareth, Belgium, 1953; (2) House Cooreman, De Pinte, Belgium, 1958; (3) The European House (competition), Belgium, 1960; (4) Opera House Madrid (competition), Spain, 1964; (5) House Claus, Maarkedal, Belgium 1968; (6) Apartments Oostduinkerke, Koksijde, Belgium 1969.

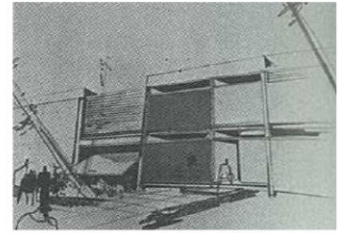
1



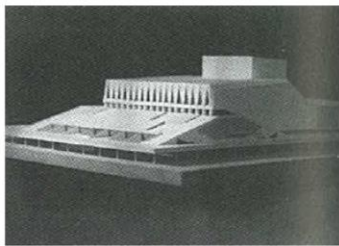
2



3



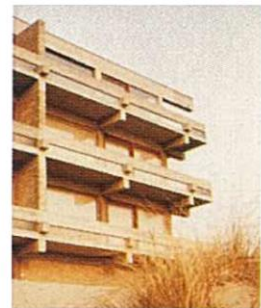
4



5



6



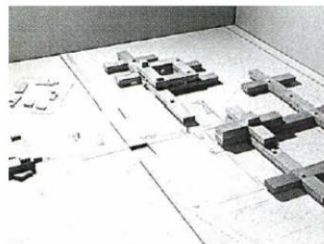
Fonte: A+U (2014); Campens (2010, p. 145)

Figura 15: (7) House Vandenhoute, Zingem, Belgium 1970; (8) Antwerp University (competition), Antwerp, Belgium 1972; (9) Tourist Office, Blankenberge, Belgium 1972; (10) House Jozef Claus, Nazareth, Belgium, 1973; (11) House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium 1974; (12) City Hall and Administrative Center (competition), Lokeren, Belgium 1975.

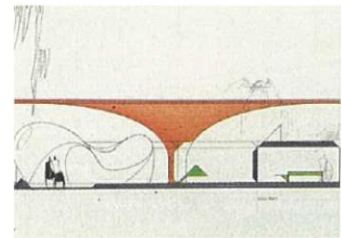
7



8



9



10



11



12



Fonte: A+U (2014); Campens (2010, p. 145)

Figura 16: House Vandenhoute - Vereecken, De Pinte, Belgium, 1976; Loft Lauwers, Nazareth, Belgium, 1979; Sint-Lucas Secondary Art School (competition), Ghent, Belgium, 1981; National Boerenkrijg Museum (competition), Berlare, Belgium, 1987; House De la Ruelle, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1988; House Dierick Lampens, Gavere, Belgium, 1990.

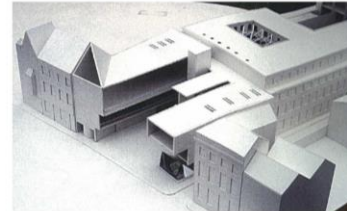
13



14



15



16



17



18



Fonte: A+U (2014); Campens (2010, p. 145); <https://misfitsarchitecture.com/2020/08/16>

Figura 17: (19) House Dieter Lampens, Gavere, Belgium, 1992; (20) House Frank Velghe, Deinze, Belgium, 2002.

19



20



Fonte: A+U (2014)

## House Delbeke

Ano de conclusão da construção: 1962

Localização: Kortrijk, Bélgica

Figura 18: House Delbeke, Kortrijk, Belgium, 1962.



Fonte: <https://www.architectenwoning.be/projecten/woning-d-2>

Figura 19: House Delbeke, Kortrijk, Belgium, 1962.



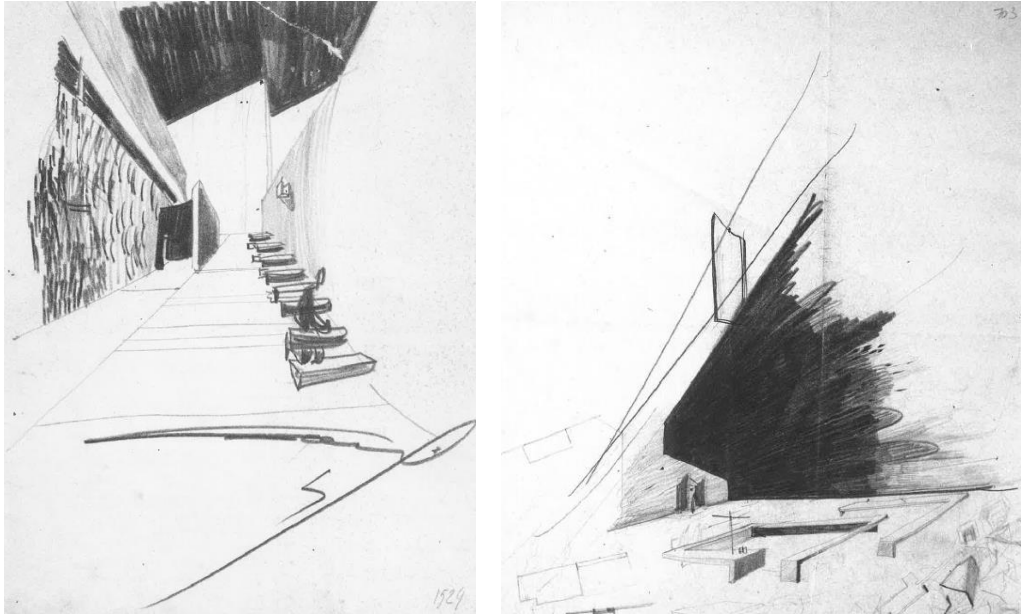
Fonte: <https://www.architectenwoning.be/projecten/woning-d-2>

## **Our Blessed Lady of Kerselare Pilgrimage Chapel**

Ano de conclusão da construção: 1966

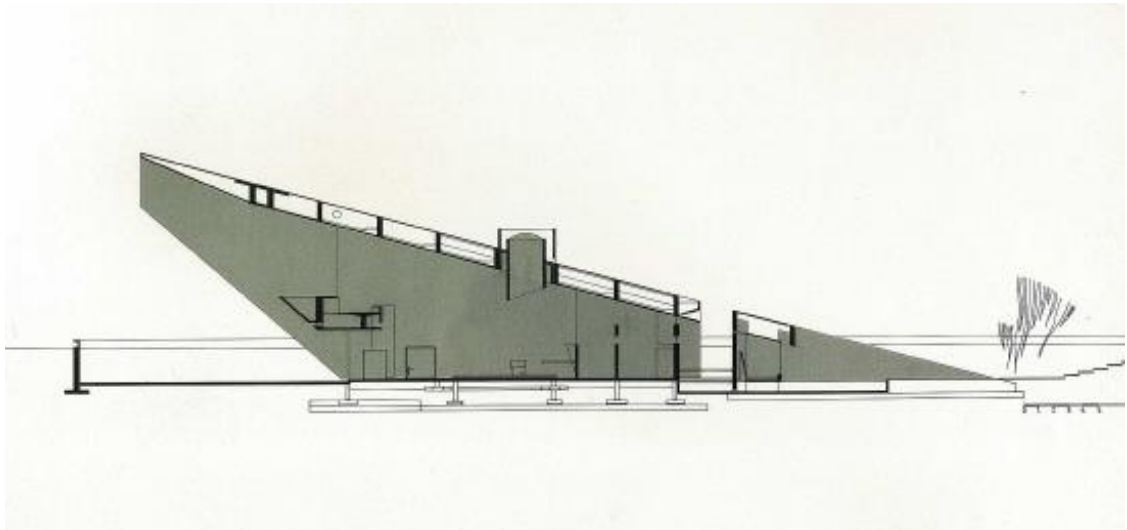
Localização: Oudenaarde, Bélgica

Figuras 20 e 21: Kerselare Chapel (competition), Oudernaarde, Belgium 1966.



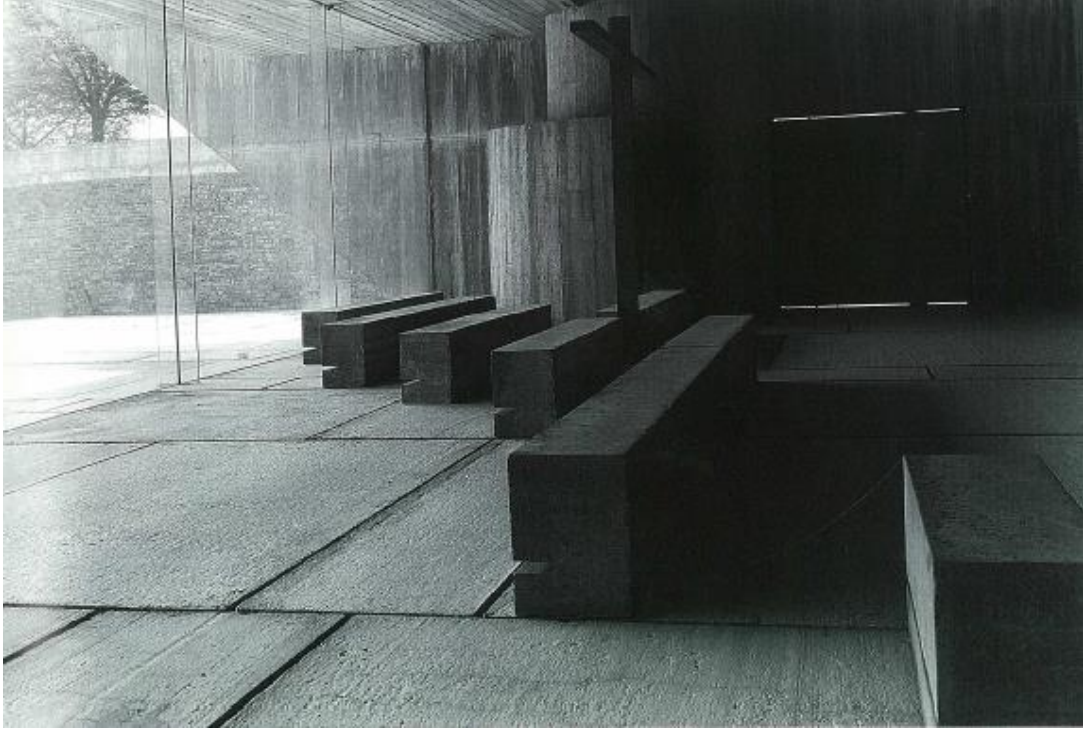
Fonte: Campens (2010)

Figura 22: Kerselare Chapel (competition), Oudernaarde, Belgium 1966.



Fonte: A+U (2014)

Figura 23: Kerselare Chapel (competition), Oudenaarde, Belgium 1966.



Fonte: A+U (2014)

Figuras 24: Kerselare Chapel (competition), Oudenaarde, Belgium 1966.



Fonte: A+U (2014)

Figuras 25 e 26: Kerselare Chapel (competition), Oudernaarde, Belgium 1966.



Fonte: Autor, Outubro 2022.

Figuras 27 e 28: Kerselare Chapel (competition), Oudernaarde, Belgium 1966.



Fonte: Autor, Outubro 2022

Figuras 29 e 30: Kerselare Chapel (competition), Oudenaarde, Belgium 1966.



Fonte: Autor, Outubro 2022.

Figuras 31 e 32: Kerselare Chapel (competition), Oudenaarde, Belgium 1966.



Fonte: Autor, Outubro 2022.

Figuras 33 e 34: Kerselare Chapel (competition), Oudenaarde, Belgium 1966.



Fonte: Autor, Outubro 2022.

A Capela de Peregrinação Nossa Senhora de Kerselare (1966), está localizada ao sul de Oudenaarde em uma área campestre desde 1460, passando por uma ampliação em 1570 e sendo totalmente destruída por um incêndio em 1961. O conselho da capela da época então organizou um concurso para a sua reconstrução, que foi vencido por Lampens e seu ex-professor Rutger Langaskens. Os arquitetos propuseram intencionalmente um projeto tradicional para vencer o concurso, para posteriormente alterar as diretrizes e trabalhar com uma abordagem moderna. Conforme menciona Strauven (2010, p. 56), ao contrário da antiga capela gótica, a nova é locada no terreno de maneira a não ser visível pela única via de acesso. O conceito espacial atípico acolhe o visitante pela grande abertura que o volume fornece em sua fachada principal, porém, o acesso é pela lateral do edifício, onde o volume está mais afunilado. Dessa forma, quando o visitante acessa o edifício e caminha em direção ao altar, é recebido com uma impressionante expansão espacial, que o leva obrigatoriamente a observar a paisagem externa a partir de um plano de vidro de 10 metros de altura que compreende toda a extensão do volume. Segundo Strauven (2010), no diversificado panorama de igrejas que surgiram no século XX, não há precedentes para a capela de Kerselare e a

inspiração do arquiteto se mostrou tão inusitada quanto original.

“Trata-se de uma capela totalmente erguida em veia brutalista, em concreto armado e com a textura das formas de madeira visível. Na verdade, essa capela é uma linha ascendente que se projeta no horizonte como a proa de um navio naufragado, predominantemente visível na paisagem. Sob uma cobertura de concreto, o interior mantém-se livre, diretamente conectado com o verde circundante, através de grandes panos de vidro. Alguns consideram o projeto muito espetacular, pois conferiu à presença da instituição religiosa um caráter muito monumental” (VAN GERREWEY, FLORÉ, 2014, p. 77).

Conforme menciona Koen Dekeyser (2014, p. 52), a inovação do design internacional na arquitetura religiosa antes do conselho do Vaticano, resultou durante os anos 1950, na construção de alguns edifícios notáveis como a Capela de Ronchamp (1955), de Le Corbusier, e o Mosteiro Sainte-Marie-de-la-Tourette (1960), em Eveux - o que não escapou das atenções de Lampens e o inspirou em Kerselare, quanto à utilização do concreto armado e explorações formais. Além do ambiente de renovação formal pós Expo Internacional de 58, as principais revistas francesas e alemãs abasteciam com frequência os jovens arquitetos belgas e entusiastas da arquitetura moderna, com projetos de Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Richard Neutra, Eero Saarinen, Le Corbusier e outros. O projeto foi de responsabilidade total de Juliaan Lampens e a execução do escritório de Langaskens juntamente com Lampens.

“A força primitiva que se expressa pelo uso brutalista de materiais de construção, principalmente o concreto, traduz o desejo de Juliaan Lampens de conectar sua arquitetura com a natureza o mais direto possível. Em sua arquitetura ideal, como ele virtualmente alcança na capela, um edifício é em grande parte concluído quando a estrutura é concluída.” (DEKEYSER, 2014, p. 52).

### **House Vierstraete**

Ano de conclusão da construção: 1967

Localização: Ghent, Bélgica

Figuras 35 e 36: House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.



Fonte: <https://www.immodome.be/nl/realstate/juliaan-lampens>

Figura 37: House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.



Fonte: <https://www.immodome.be/nl/realstate/juliaan-lampens>

Figura 38: House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.



Fonte: <https://www.immodome.be/nl/realstate/juliaan-lampens>

Figura 39: House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.



Fonte: <https://www.immodome.be/nl/realstate/juliaan-lampens>

Figura 40: House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.



Fonte: <https://www.immodome.be/nl/realestate/juliaan-lampens>

Figura 41: House Vierstraete, Ghent, Belgium 1967.



Fonte: <https://www.immodome.be/nl/realestate/juliaan-lampens>

## House Diane Lampens

Ano de conclusão da construção: 1968

Localização: Gavere, Bélgica

Figura 42: House Diane Lampens, Gavere, Belgium 1968



Fonte: <https://sixtensason.tumblr.com/post/189807501455>

Figura 43: House Diane Lampens, Gavere, Belgium 1968



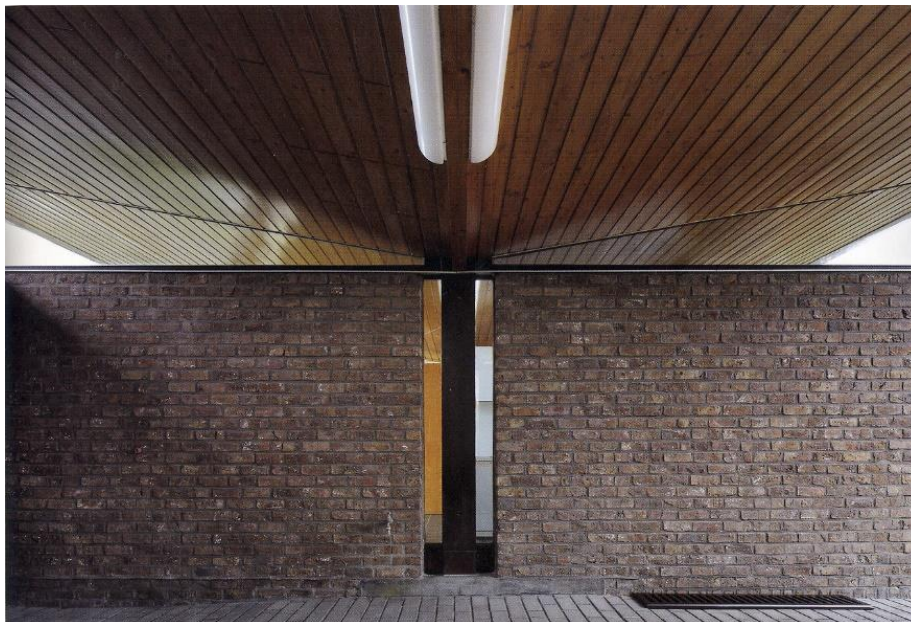
Fonte: <https://sixtensason.tumblr.com/post/189807501455>

Figura 44: House Diane Lampens, Gavere, Belgium 1968



Fonte: <https://sixtensason.tumblr.com/post/189807501455>

Figura 45: House Diane Lampens, Gavere, Belgium 1968



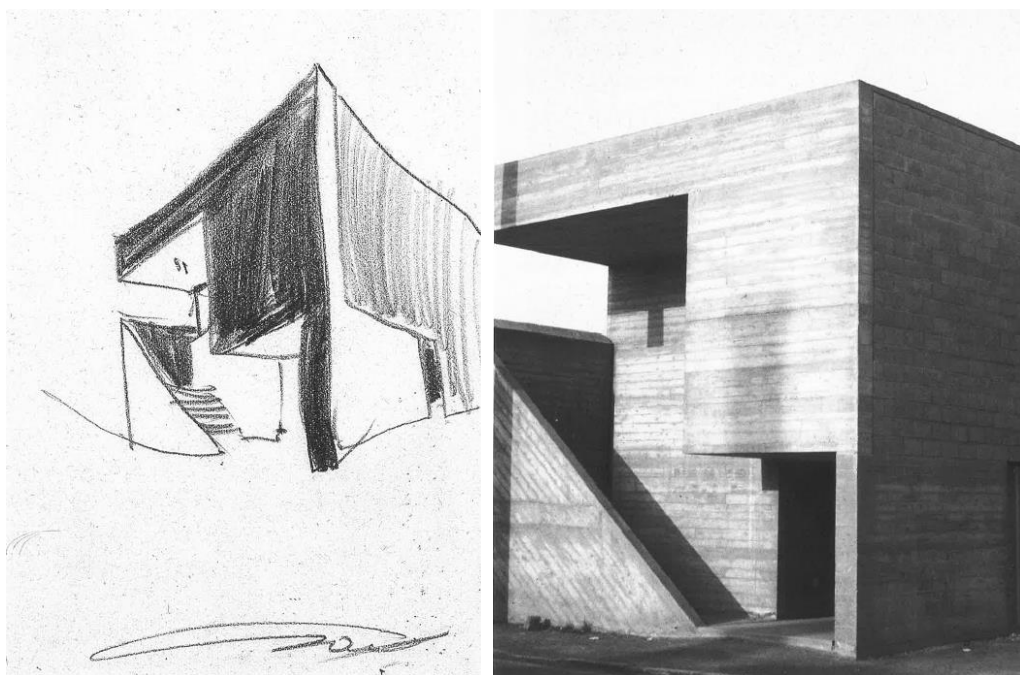
Fonte: A+U (2014)

### **Public Library Eke**

Ano de conclusão da construção: 1970

Localização: Nazareth, Bélgica

Figura 46 e 47: Public Library, Nazareth, Belgium 1970



Fonte: Campens (2010)

Figura 48: Public Library, Nazareth, Belgium 1970



Fonte: Campens (2010)

## House Merckaert

Ano de conclusão da construção: 1974

Localização: Sint-Martens-Latem, Bélgica

Figura 49: House Merckaert, Geraardsbergen, Belgium, 1978



Fonte: <https://www.immodome.be/nl/realstate/juliaan-lampens-2>

Figura 50: House Merckaert, Geraardsbergen, Belgium, 1978



Fonte: <https://www.immodome.be/nl/realstate/juliaan-lampens-2>

Figura 51: House Merckaert, Geraardsbergen, Belgium, 1978



Fonte: <https://www.immodome.be/nl/realestate/juliaan-lampens-2>

Figura 52: House Merckaert, Geraardsbergen, Belgium, 1978



Fonte: Autor, Outubro 2022.

Figura 53: House Merckaert, Geraardsbergen, Belgium, 1978



Fonte: <https://thespaces.com/brutalist-belgian-home-by-juliaan-lampens>

Figura 54: House Merckaert, Geraardsbergen, Belgium, 1978



Fonte: <https://thespaces.com/brutalist-belgian-home-by-juliaan-lampens>

### 3.2 Vilanova Artigas

Figura 55: Vilanova Artigas.



Fonte: Cotrim (2017).

João Batista Vilanova Artigas, engenheiro-arquiteto, formado pela Escola Politécnica em 1937, como já mencionado, foi o expoente da arquitetura paulista brutalista, vertente arquitetônica que desempenhou seu auge na década de 1960, segundo Segawa (1998, p. 151), o arquiteto foi o decano da tendência. Portanto, para compreender essa arquitetura que ocorreu em São Paulo, é importante compreender a trajetória de Vilanova Artigas e o processo de evolução da cidade.

Artigas chegou em São Paulo no final de 1931, motivado pelas oportunidades que a cidade em acelerado desenvolvimento poderia proporcionar. De fato, a cidade dos anos 1930 chamava atenção, os elegantes bairros da zona oeste e as torres que se erguiam no centro, eram símbolos de modernidade e progresso. Em Curitiba, Artigas cursava engenharia e para continuar os estudos, se transferiu para a Politécnica de São Paulo. Segundo Artigas “foi o jeito que eu me tornei paulista” (COTRIM, 2017, p. 14). Quanto às oportunidades de trabalho e condições de cidade que Artigas encontrou depois de formado, Cotrim (2017) discorre:

“A enorme quantidade de bairros criados a partir dos empreendimentos da Companhia City foi responsável pela criação de uma importante demanda residencial que contribuiu para que a casa unifamiliar se tornasse o principal veículo da arquitetura construída na cidade. Os arquitetos que iniciaram suas vidas profissionais no final dos anos 1930 – entre os quais está Vilanova Artigas – depararam-se com esses loteamentos já disseminados pela cidade, constituindo o palco principal de atuação de qualquer arquiteto egresso da politécnica naqueles anos, sendo as classes médias e altas seus ocupantes e os principais – se não únicos – clientes desses arquitetos. (COTRIM, 2017, p. 17).

Portanto esse perfil de cliente compôs a demanda projetual dos arquitetos, impulsionados pela grande quantidade de empreendimentos de bairros-jardins que se inauguravam na cidade. Programa projetual que foi o nicho de maior atuação do arquiteto, totalizando 126 casas ao longo de sua carreira, distribuídas essencialmente nos quadrantes sudoeste e noroeste da cidade, condicionadas por normas, topografias e clientes geralmente similares. (COTRIM, 2017, p. 27) Dessa forma, com a grande quantidade de novos projetos a partir dos anos 1930, surgiram gradativamente na cidade de São Paulo residências com traços de modernidade. Seus autores foram majoritariamente arquitetos estrangeiros e egressos da Escola Politécnica e os projetos remetiam às influências de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright (COTRIM, 2017, p. 18).

Artigas seguiu o caminho habitual de recém egressos da Escola Politécnica, e em 1937 estabeleceu sociedade com o colega Duílio Marone, a construtora Marone & Artigas Engenheiros Construtores. O único programa para atuação na época era o residencial e durante o período de sociedade entre 1937-44, Artigas projetou 54 residências em São Paulo (COTRIM, 2017, p. 28). O fim da sociedade e o projeto da Casa Rivadávia Mendonça em 1944, segundo Cotrim (2017, p. 34), demonstrou a intenção da prática de Artigas de dar destaque ao detalhamento técnico e construtivo dos projetos, sugerindo que a execução da obra deveria ser restrita aos desígnios do arquiteto, o que implicou que as novas possibilidades técnicas e formais deveriam ser controladas ainda no desenho arquitetônico. O rigoroso detalhamento se manifestou como fundamental em sua obra, a partir do projeto para seu tio Inocêncio Vilanova Júnior, elaborado em 1945, em Curitiba. De acordo com Segawa (1998, p. 148) “Artigas foi um profícuo realizador na prancheta e no canteiro, paralelamente à condição de esplêndido

teórico”.

Cotrim (2017, p. 35-36) acrescenta que através do Plano de Avenidas, elaborado pelo engenheiro e prefeito Prestes Maia (1938-45), São Paulo evoluiu para uma metrópole econômica e vertical, aumentando conseqüentemente a demanda de trabalho para a arquitetura. Entre o projeto para seu tio Inocêncio Vilanova Júnior e o período de 13 meses em que esteve nos Estados Unidos; por meio da bolsa de estudos concedida pela *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, Artigas elaborou dezesseis projetos, dentre eles o Edifício Louveira (1946) em Higienópolis e o Hospital São Lucas (1945) em Curitiba. É importante mencionar que antes de partir para os Estados Unidos, o arquiteto filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro - PCB, no breve período de legalidade do partido (1945-1947), demonstrando sua orientação política e ideológica que viria a evoluir com a arquitetura. Artigas também desempenhou prematura atividade de docente que começou em 1940, somente três anos após sua formação, como assistente do professor Anhaia Mello na Escola Politécnica de São Paulo. Rubens Cascaldi, irmão de Carlos Cascaldi e novo sócio de Artigas na volta ao Brasil, foi diretor de obras de Londrina-PR, possibilitando aos sócios a realizarem um importante conjunto de projetos para a cidade. Em 1948, Artigas participou ativamente da fundação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, FAU-USP, onde passou a ser professor (COTRIM, 2017, p. 44).

Conforme menciona Segawa (1998, p. 136) “o arquiteto de São Paulo, pretendia demonstrar uma tese: que a responsabilidade social do arquiteto se sustentava no conceito do projeto como um instrumento de emancipação política e ideológica.” Segawa (1998), discorre sobre o contexto político do Pós II Guerra e da década de 1950, período em que Artigas estava se filiando ao Partido Comunista, e que impulsionou a esquerda brasileira através dos processos históricos como o Imperialismo, Guerra Fria, Colonialismo, Cortina de Ferro, Macarthismo, crítica ao Stalinismo promovida no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética e invasão da Hungria por tropas do Exército Vermelho (SEGAWA, 1998, p. 145).

“A renovação do Artigas foi mostrar que na arquitetura há uma enorme dimensão política que todo mundo esquece. Afirmção que é testemunho da enorme carga ideológica e política com que sua obras estavam impregnadas, acarretando uma visão parcial da arquitetura.” (BASTOS, 2003, p. 15).

Conforme Bruand (1981, p. 296), as convicções de esquerda de Artigas levaram-no a realizar duras críticas aos grandes arquitetos racionalistas Le Corbusier e Gropius, por suas concepções “burguesas” e principalmente intenções imperialistas. Sobre esse contexto político, Segawa (1998, p. 145-146) também relata que Artigas “abraçou uma interpretação peculiar do internacionalismo, sob a leitura de Lenin”, sem renunciar a sua crença anticolonialista e anti-imperialista, entendendo a importância de uma “solidariedade universalista” sem conflito com a busca de identidade nacional.

“Essa violência passional, exacerbada pelas crises políticas que se sucederam no Brasil em 1954-1955, não podia deixar de repercutir nas atividades profissionais de Artigas (...) Como não podia criar a arquitetura popular com que sonhava, dedicou-se a tratar os programas que lhe eram confiados com um espírito combativo e comunitário, onde vieram convergir seu amor pelo material puro, suas preocupações com o espaço interno unificado e com a organização racional com fins psicológicos precisos. Assim, a obra de Artigas não pode ser separada de seu contexto político.” (BRUAND, 1981, p. 296).

O pensamento dos ambientes totalmente integrados e a pedagogia familiar do viver em comunidade proporcionada pela forma de conceber os espaços internos residenciais, são posturas arquitetônicas vinculadas ao seu posicionamento ideológico, que ficaram em maior evidência no decorrer dos anos 1950. O caráter público que Artigas conseguiu remeter aos locais de vida coletiva e residencial de maneira inédita na Casa Bettiga em 1953, se estabeleceu uma constante em seu trabalho, não somente no âmbito de casas, mas também explorado e radicalizado em programas de maior escala, proporcionando e descobrindo novas possibilidades construtivas (COTRIM, 2017, p. 66).

“Vilanova Artigas tinha uma teoria e sobretudo uma visão política da arquitetura. Buscou uma prática capaz de incorporar as sugestões da realidade e não limitada a um conjunto de regras. Em suas mãos, as formas, os detalhes e a tecnologia mudaram. Ao longo de sua vida, pela criatividade, procurou uma linguagem que combinasse modernidade e brasilidade.” (ACAYABA, 1986, p. 18).

Com relação as fases do arquiteto, Cotrim (2017, p. 47) aborda sobre a postura mais contida de Artigas ao buscar soluções e experimentações projetuais a partir de 1948, o que não ocorre no período anterior. As 33 residências projetadas entre 1948 e 1955, revela uma restrição de ensaios como uma fase de aperfeiçoamento de um leque restrito de soluções. Do ponto de vista organizativo foi comum nesse período locar a área de serviço na fachada frontal e a busca acentuada de racionalizar a planta-baixa, através de um rigor geométrico em função das questões estruturais. Portanto, a partir de 1953 é possível identificar um sistema projetual definido com base na variedade de experimentações anteriores, significando uma redução das soluções de projeto através de sistemas mais controlados e sistematizados, como se o arquiteto tivesse encontrado os sistemas ideais (COTRIM, 2017, p. 67).

“Antes de conseguir dar forma a essas ideias, Artigas tivera um período de inatividade, na primeira metade da década de 1950, resultado da crise pessoal a que chegou pela incapacidade de conciliar suas convicções arquitetônicas com o realismo socialista defendido pelo Partido Comunista, ao qual era filiado. Com a morte de Stalin, a orientação do partido mudou, passando a recomendar na produção cultural, a luta contra o imperialismo americano, dentro de uma maior liberdade para os artistas. A residência Baeta, de 1956, foi uma tentativa de dar uma resposta pessoal à busca de uma arquitetura moderna “internacional e brasileira.” (BASTOS, 2003, p. 10).

Conforme Zein (2005, p. 222) a grande demanda projetual de residências possibilitou por parte dos arquitetos paulistas, sobretudo na década de 1960, a exploração de uma fase laboratorial ou de oportunidade de exercício para futuras maiores experimentações em projetos de maior escala. Segundo Nogueira; Alves (2022) a fase laboratorial de Artigas ocorreu entre 1953-59 e por meio de experimentações tecnológicas e de modos de morar, revelou um processo multifacetado, pouco gradual e linear, com o intuito de modernização da arquitetura. O período compreendeu 14 exemplares, sendo duas existentes na seleção de obras da presente pesquisa: Olga Baeta e Taques Bittencourt II. E o que se verificou nesse período laboratorial da produção de Artigas, foi o diálogo entre problemas e soluções de projeto e a relação de transformação e permanência com a crença da modernização pelo desenho. O próprio Artigas faz uso da expressão “laboratórios de

arquitetura”, porém com conotação diferente, em 1955, em um discurso de paraninfo na colação de grau dos arquitetos formados pela FAUUSP, onde afirma:

“Trata-se, portanto, meus caros colegas, de encontrar o caminho que nos afaste das posições teimosamente acadêmicas que temos assumido. Não podemos permitir que nos transformem em meros experimentadores dos laboratórios de arquitetura a serviço de uma minoria opulenta, desligada dos interesses populares.” (ARTIGAS, 2004, p. 63).

Ainda com relação a característica ideológica e política de Artigas, o contexto dos processos históricos e políticos do Pós II Guerra, sobretudo final dos anos 1950 e início dos anos 1960, impulsiona e influencia a atividade artística e intelectual do arquiteto quanto a busca pela revolução através da arquitetura. Segundo Buzzar (2014, p. 275-276) a luta política de Artigas era a da “libertação nacional” motivada pela crença da influência do imperialismo sobre o Brasil e sobre a arquitetura brasileira: “a arquitetura era atingida na infra e na superestrutura pelo conluio entre governo, latifundiários (classe dominante) e imperialismo”. E que, portanto, sendo os arquitetos produtores das formas dos edifícios, a luta era conquistá-los politicamente para constituir uma categoria de profissionais unificada e promover uma arquitetura nacional que preservasse os valores que definiriam a “cultura do nosso povo” (BUZZAR, 2014, p. 275).

“A arquitetura moderna, um dia revolucionária, foi tida como pura estética funcional burguesa (um sintoma mórbido) na linha das considerações do Realismo socialista sobre o Modernismo. Elaborar uma arquitetura nacional, que via como distinta da moderna e que fosse a imagem da Revolução Nacional, foi o objetivo a que se propôs. A evolução política do final dos anos 1950 e início dos 1960 iludia a realização desse objetivo. A análise que indicava a existência de uma parcela da classe dominante cuja meta seria industrializar o país e superar as relações pré-capitalistas do campo, e a existência de um plano econômico a sustentar essa ação política revestiam de concretude a visão de Artigas. Sua produção conheceu nesse período, talvez, seus melhores exemplos, em que a técnica construtiva foi transformada em tema do desenvolvimento da nação e modernização da construção, ambos arquitetonicamente relacionados. (BUZZAR, 2014, p. 17).

Conforme Buzzar (2014, p. 290) “o objetivo de Artigas seria o de conceber uma arquitetura que representasse o Plano Nacional de Desenvolvimento

(Plano de Metas), que construiria a nação brasileira, livre e soberana”. Plano este que seria o instrumento fundamental para que ocorresse a libertação nacional, visando transformar o setor industrial no setor hegemônico da economia para que a reforma agrária e a transformação das estruturas precárias do campo fossem realizadas.

Ainda em termos de convicção e corrente epistemológica, Buzzar (2014, p. 293) comenta que “Apesar de aberto ao Racionalismo e comprometido com os processos industriais, Artigas não abandonaria “seu” Realismo socialista, que via como método, como meio, que dava vazão às elaborações, que potencializavam a arte e a arquitetura como instrumentos para a constituição da, já citada, hegemonia ideológica nacional-popular”

Dessa maneira, a arquitetura de Artigas pretendia estar alinhada e compromissada com o processo revolucionário brasileiro e conforme Buzzar (2014, p. 17) “Os últimos anos da década de 1960 foram, politicamente e em termos arquitetônicos, os mais agudos. Cada projeto surgia como um manifesto claro de compromissos políticos e cada um desses carregava uma forma de interpretar e de praticar a arquitetura.”

“O ideário de Artigas era o do PCB, ou talvez de sua linhagem mais pura, havia-se de fazer a Revolução Nacional, burguesa, anti-imperialista e democrática, também aditada de popular, a arquitetura era uma componente do programa nacional e deveria funcionar, à semelhança “das artes espaciais” no regime comunista sob Stálin, como instrumento ideológico. Tudo aquilo que reconhecidamente na cultura pressupunha uma forma de identidade nacional, seria por ele defendido. A ideologia nacional era burguesa, mas não era contraditória à consciência proletária, na construção do “caminho pacífico da Revolução” por etapas. (BUZZAR, 2014, p. 282).

Apesar da explanação sobre o arquiteto, conforme Zein (2005, p. 44) é relevante salientar que embora seja fato a importância e protagonismo de Artigas na construção da arquitetura paulista, autor de grande parte das obras mais significativas, a datação das obras inaugurais da arquitetura paulista brutalista demonstra similaridade entre suas obras e de outros importantes arquitetos, evitando a ideia de precedência temporal do mestre.

“Alguns comentadores da arquitetura paulista brutalista, como Yves Bruand, interpretam como uma relação do tipo mestre/discípulo a que se estabelece entre as obras e a atuação do arquiteto J. B. Vilanova Artigas e vários desses então jovens arquitetos da nova geração brutalista paulista. Se bem que Artigas pudesse ser legitimamente considerado como uma liderança no debate e ensino da arquitetura paulista, desde os anos 1950 até, pelo menos, seu afastamento compulsório da universidade por motivos políticos em 1968 (mas que se torna predominante e efetiva principalmente após os fóruns de 1961/2), uma análise mais detida da datação das obras de todos esses autores não parece confirmar essa hipótese de subordinação plena e posterior ao mestre como base do surgimento de uma arquitetura paulista brutalista (...) E mesmo quando alguns deles, como Paulo Mendes da Rocha e Pedro Paulo de Melo Saraiva, se tornam seus assistentes de ensino, isso ocorre após 1961, quando estes já possuíam várias obras premiadas e já eram na época estrelas em firme ascensão.” (ZEIN, 2005, p. 43).

Dentre algumas obras emblemáticas projetadas por Artigas, fora do programa residencial unifamiliar e importantes de mencionar, estão: o Edifício Louveira (1943), a Rodoviária de Londrina (1950), o Estádio do Morumbi (1953), (primeira vez em que utilizou o concreto armado de maneira aparente), as Escolas Secundárias de Itanhaém e Guarulhos (1961), a FAU-USP (1961), a garagem de barcos do Santa Paula Iate Clube (1961), o Conjunto Habitacional CECAP Guarulhos (1967) e a Estação Rodoviária de Jaú (1973).

#### **4. SISTEMATIZAÇÃO E INVESTIGAÇÃO DE OITO RESIDÊNCIAS**

A sistematização realizada neste capítulo consiste em apresentar as residências selecionadas em ordem cronológica de Vilanova Artigas e Juliaan Lampens. Dessa forma, através do protocolo definido, são realizados os levantamentos de informações e as análises dos objetos. Portanto, são apresentados os estudos de casos por meio de levantamentos gráficos, fotográficos, sínteses das residências e informações gerais sobre os objetos em análise de cada arquiteto.

##### **4.1 Instrumento de análise**

Para estabelecer o protocolo de análise da presente pesquisa, foi observada principalmente a estratégia de investigação utilizada por Zein (2005), para o desenvolvimento de sua pesquisa, também no âmbito da arquitetura moderna e brutalista. Ainda foram consultados os materiais produzidos por Sanvitto (1994), Cotrim (2017) e Miguel (2003), todos sobre a arquitetura residencial paulista brutalista.

Portanto, quanto aos princípios projetuais que atribuem filiações à Arquitetura Paulista Brutalista, fundamentais para auxiliar na identificação de aproximação ou distanciamento entre as produções de Artigas e Lampens em análise, Sanvitto (1994, p. 89) define que as características de volume único, utilização de núcleo ordenador, unificação espacial interna, continuidade interior-exterior e configuração de espaços por volumes fechados, conformam um conjunto de regras compositivas da arquitetura da Escola Paulista que comumente ordenavam as partes da edificação. Conforme Zein (2005), as características podem ser agrupadas segundo alguns temas que buscam contemplar de maneira ampla esse universo em: partido, composição, elevações, sistema construtivo, texturas e ambiência lumínica e características simbólico-conceituais. A respeito dessas características, Bastos e Zein (2010) mencionam que não são exclusivas do brutalismo brasileiro e provavelmente estão presentes em outras manifestações de outros contextos, estabelecendo a “conexão internacional” dessa arquitetura.

“Cada uma dessas características pode, isoladamente, estar presente em arquiteturas não filiadas à tendência brutalista, mas é seu conjunto (mesmo que não totalmente completo) que conforma o recorte mais claro do panorama. Boa parte dessas características tampouco é exclusiva do brutalismo brasileiro e paulista, estando certamente em outras manifestações ou outros pontos da sua “conexão internacional”; enquanto algumas delas só comparecem com certa clareza nos exemplares do brutalismo paulista, principalmente no que se refere às características de cunho ideológico-discursivo. Mas de alguma maneira esse ponto é secundário: as obras de arquitetura são, a rigor, relativamente independentes das doutrinas que as fizeram nascer, transcendendo as intenções, declaradas ou não, de seus criadores.” (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 78).

Dessa forma, ao detalhar esses princípios, Zein (2005, p. 33) observou quanto ao partido:

“a) preferência pela solução em monobloco, ou em volume único abrigando todas as atividades e funções do programa atendido; b) na existência de mais de um volume, ou corpo, há uma evidente hierarquia entre aquele principal e os demais, claramente secundários e apensos ao primeiro; c) a relação com o entorno se dá claramente por contraste visual, realizando a integração com o sítio basicamente através da franqueza dos acessos; d) procura de horizontalidade na solução volumétrica do edifício.” (ZEIN, 2005, p.33)

#### Quanto à composição:

“e) preferência pela solução em “caixa portante” [Citrohan, Le Corbusier]; f) preferência pela solução em “planta genérica” [vãos completamente livres, Mies]; g) preferência pela solução de teto homogêneo em grelha uni ou bi-direcional [à maneira miesiana]; frequentemente sobreposta de maneira independente sobre as estruturas inferiores; h) emprego frequente de vazios verticais internos, muitas vezes associados a jogos de níveis/meios-níveis, em geral dispostos de maneira a valorizar visuais e percursos voltados para os espaços interiores comuns, cobertos, de uso indefinido; i) os espaços internos são frequentemente organizados de maneira flexível, interconectada e não compartimentada; j) os elementos de circulação recebem grande destaque: se internos, definem zoneamento e usos, se externos, sua presença plástica é marcante; k) frequente concentração horizontal e vertical das funções de serviço, em núcleos compactos que muitas vezes definem a distribuição e zoneamento funcional dos demais ambientes.” (ZEIN, 2005, p.33)

#### Quanto às elevações:

“l) predominância dos cheios sobre os vazios nos paramentos, com poucas aberturas, ou com aberturas protegidas por balanços de extensões das lajes, inclusive de cobertura, com ou sem o auxílio de panos verticais pendurados [à maneira de lambrequins ou platibanda]; m) frequente opção pela iluminação natural zenital complementar ou exclusiva, podendo-se considerar as coberturas como uma quinta fachada; n) inserção ou aposição de elementos complementares de caráter funcional-decorativo, como sheds, gárgulas, buzínates, vigas-calha, canhões de luz, etc., realizados quase sempre em concreto aparente.” (ZEIN, 2005, p. 34)

#### Quanto ao sistema construtivo:

“o) emprego quase exclusivo de estruturas de concreto armado, algumas

vezes protendido, utilizando lajes nervuradas uni ou bidirecionais, pórticos rígidos ou articulados, pilares com desenho trabalhado analogamente às forças estáticas suportadas, opção por vãos livres e balanços amplos; p) emprego frequente de fechamentos em concreto armado fundido in loco, eventualmente aproveitado também em paredes e divisórias internas; q) as estruturas em concreto são quase sempre realizadas in loco, embora frequentemente o projeto preveja a possibilidade de sua pré-fabricação; r) emprego menos frequente, mas bastante habitual, de fechamentos em alvenaria de tijolos e/ou de blocos de concreto deixados aparentes; em alguns casos, prescindindo da estrutura em concreto; s) os volumes anexos são geralmente realizados em estrutura independente, mesmo quanto internos ou abrigados sob o corpo principal.” (ZEIN, 2005, p. 34)

#### Quanto às texturas e ambiência lumínica:

“t) as superfícies em concreto armado ou em alvenaria de tijolos ou blocos de concreto são deixadas aparentes, valorizando a rugosidade de textura obtida por sua manufatura, algumas vezes recebendo proteção por pintura, algumas vezes colorida, que ocorre apenas pontual e discretamente, sendo quase sempre aplicadas diretamente sobre os materiais, sem prévio revestimento; u) as aberturas de iluminação natural laterais são quase sempre sombreados por brises ou outros dispositivos, sendo frequente a ausência de cor, ou predominância da cor natural do concreto, resultando numa iluminação natural fraca e difusa nas bordas, em contraste paradoxal com espaços centrais muitas vezes abundante e naturalmente iluminados graças a aberturas zenitais.” (ZEIN, 2005, p. 34)

#### Quanto às características simbólico-conceituais:

“v) ênfase na austeridade e homogeneidade da solução arquitetônica obtidas por meio do uso de uma paleta bastante restrita de materiais; w) ênfase na construtividade da obra, no didatismo e clareza da solução estrutural; x) ênfase na noção de cada edifício enquanto protótipo potencial, ou ao menos em solução que busca ser cabal para se tornar exemplar e, no limite, repetível; y) ênfase na idéia de pré-fabricação como método ideal para a construção, apesar da rara possibilidade de sua realização efetiva; z) ênfase no caráter experimental de cada exercício arquitetônica, tanto construtiva quanto programaticamente .” (ZEIN, 2005, p. 34)

Como referência para estabelecer o instrumento de análise da presente pesquisa, foram observados os tópicos abordados por Zein (2005, p. 221) nos quais discorre sobre as residências e a moradia como laboratório experimental. Zein (2005) explora as características gerais das 13 casas estabelecidas como obras

exemplares do brutalismo paulista entre (1961-1973), comentando sobre aspectos compositivos e formais, volumetria, estrutura, luz natural e aspecto lumínico. Conforme Zein (2005) comenta sobre importantes obras dos arquitetos Vilanova Artigas, Carlos Milan, Paulo Mendes da Rocha, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Flávio Império, Joaquim Guedes, Eduardo Longo e Ruy Ohtake, além das características projetuais, o contexto e conceitos empregados são analisados, conformando uma análise que explica os fatores que influenciaram as decisões de concepção das residências expostas e suas motivações. Questões por exemplo como a “caixa de vidro”, “casa apartamento”, “casa praça” e “caixa suspensa”, são abordadas e contextualizadas conforme o desenvolvimento do projeto e a intenção de cada arquiteto.

“A ideia dos muros portantes é desenvolvida de maneira peculiar na casa Fernando Millan (1970), apoiados diretamente no solo ou uns sobre os outros, praticamente sem o emprego de colunas. Trata-se de uma solução que não se pretende ser genérica, mas de circunstância, talvez uma resposta à necessidade de atuar em um terreno de forte aclave, a preferência por velar a casa ao olhar externo somada a uma abordagem formal e espacial radical e poética.” (ZEIN, 2005, p. 228)

Além de conduzir análises projetuais, como também é pretendido realizar nesta pesquisa, Zein (2005) realizou uma ampla investigação e coleta de dados sobre a Arquitetura Paulista Brutalista. Sua pesquisa abrange um vasto acervo de obras, totalizando aproximadamente 600, das quais 214 são residenciais. Além disso, como já mencionado, Zein (2005) estabeleceu parâmetros e princípios que permitem classificar ou aproximar uma obra à Arquitetura Paulista Brutalista. Tal abordagem evidencia a relevância da pesquisa de Zein (2005) e à justifica como principal referência para o presente trabalho.

O método utilizado por Cotrim (2017), na publicação do livro “Vilanova Artigas: casas paulistas 1967-1981”, resultado de sua tese de doutorado, também se refere aos componentes do projeto arquitetônico. Cotrim (2017, p. 154) divide o material em “Os projetos: análise gráfica” e “componentes do projeto arquitetônico: algumas considerações”. Para a análise gráfica dos projetos são estabelecidos três tópicos: Geometria: estrutura e distribuição; Implantação: interno e externo, doméstico e urbano; Zoneamento: programa e distribuição. Em síntese, os principais

aspectos analisados de cada projeto foram: modulação, estrutura, distribuição, papel ordenador, implantação, ocupação do lote e programa. Portanto, para realizar a análise gráfica foram elaborados redesenhos de planta baixa, cortes, exposição de desenhos técnicos originais e fotos das casas. Já na análise dos componentes do projeto, Cotrim (2017, p. 235) descreveu os projetos através dos componentes pátio, rampa, estúdio e estrutura/forma. O protocolo de análise de Cotrim (2017) é uma referência para o presente trabalho devido aos redesenhos, esquemas gráficos e exposição dos projetos e por também tratar de tópicos projetuais como estrutura, distribuição, modulação e programa.

Miguel (2003), também faz um trabalho comparativo entre arquitetos, buscando identificar e absorver conceitos da metodologia projetual de Rino Levi e Vilanova Artigas. Os projetos são analisados sob os aspectos de configuração formal, relação da casa com o lote, distribuição espacial, coordenação espacial e funções habitacionais. Ao final dos capítulos é elaborado um quadro síntese elencando as principais características de cada aspecto e separando as casas em períodos. Através de esquemas e redesenhos, Miguel (2003) discorre sobre as residências, por exemplo, na análise da relação da casa com o lote ele expõe as plantas baixas comparando-as e destacando seus eixos e recuos. No capítulo de análise sobre a distribuição espacial, expõe esquemas de isometrias com os pavimentos destacados, a fim de ilustrar a relação entre os pavimentos e como as residências estão dispostas espacialmente. No capítulo de análise sobre a coordenação espacial, estabelece conexões gráficas através de linhas tracejadas na planta baixa demonstrando os percursos internos, que permitem a análise sequencial dos espaços e a localização das funções habitacionais. Portanto, a estratégia de análise de Miguel (2003), também oferece bases de estudo para a presente pesquisa, por apresentar maneiras de investigar um grupo de residências, a fim de compreender os conceitos projetuais utilizados por arquitetos distintos.

O ponto convergente entre os critérios de análise expostos foi a avaliação de um conjunto de residências com base nos componentes do projeto arquitetônico. Portanto, o que se buscou como referência para a construção do instrumento de análise foi observar quais e como foram avaliados os componentes de projeto. Dessa forma, o protocolo estabelecido para a presente pesquisa pretende investigar e descrever as residências através dos aspectos compositivos e

volumetria, distribuição espacial, técnica construtiva, estrutura, fachadas e luz natural. A fim de estabelecer esquemas comparativos entre as residências, serão elaborados redesenhos gráficos de planta baixa, cortes, fachadas e isometrias; além da exposição de material fotográfico.

Embora os contextos das residências de Flandres e de São Paulo eram distintos quanto ao clima, geografia, sociedade e economia; o protocolo de análise estabelecido a partir da observação dos mencionados, principalmente na estratégia utilizada pela autora Zein (2005), fornecerá informações de contrastes e/ou similaridades e identificação das características predominantes entre as produções, embasando a questão principal da presente pesquisa: o conjunto de residências reforça as conexões brutalistas sugeridas por Zein (2013)?

## **4.2 Conjunto de Residências e Análises**

O primeiro critério para a seleção das quatro residências de cada arquiteto foi a relevância e representatividade em suas respectivas produções, primeiro devido a quantidade de material disponível que possibilitasse maior compreensão dos objetos e segundo por buscar contribuir para a análise de obras representativas de cada arquiteto, no intuito de obter conhecimento sob o aspecto geral de cada produção. O segundo critério foi pensado em características que aproximam as residências de cada arquiteto à primeira impressão, dessa forma foram observados aspectos de material e técnica construtiva, atributos formais e compositivos, e relações do volume predominante com o ambiente externo. O terceiro e último critério foi analisado quanto ao espaço temporal em que as obras foram concebidas. Nesse aspecto, se tratando de produções com características da arquitetura brutalista, as décadas de 1960 e 1970 se apresentam como o auge de incidência dessas obras, conforme analisa Zein (2005), “embora consiga se tornar muito característico de um certo momento, mais provavelmente fins dos anos 1960 e anos 1970, quando já expandido e convencionalizado”. Logo, coincide com importantes obras da produção de ambos os arquitetos, segundo Campens (2017) entre 1960 e 1975 compreende-se o auge da produção de Juliaan Lampens e conforme menciona Cotrim (2017) o período das residências mais conhecidas de

Artigas é entre 1956 e 1966. Portanto, com base nos materiais de Acayaba (1986), Zein (2005) e Campens (2010), ficou estabelecido o conjunto com as seguintes obras:

## **JULIAAN LAMPENS**

### **1.1.HOUSE LAMPENS VAN HOVE**

Ano de conclusão da construção: 1960

Localização: Nazareth, Bélgica

### **2.1.HOUSE VANDENHAUTE**

Ano de conclusão da construção: 1967

Localização: Zingem, Bélgica

### **3.1.HOUSE DERWAELE**

Ano de conclusão da construção: 1973

Localização: Gavere, Bélgica

### **4.1.HOUSE VAN WASSENHOVE**

Ano de conclusão da construção: 1974

Localização: Sint-Martens-Latem, Bélgica

As casas selecionadas contemplam o auge da profissão de Lampens que compreende o período entre 1960 e 1975. Das quatro selecionadas, três são mencionadas por Campens (2017) como obras emblemáticas em sua carreira: House Lampens-Vanhove (1960), House Vandenhaute-Kiebooms (1967) e a House Van Wassenhove (1974). Na edição da revista A+U (2014), 11 obras do arquiteto foram analisadas incluindo as selecionadas para esta pesquisa. Segundo Gerrewey e Floré (2014) a casa do arquiteto é marcada pelo início da abordagem da arquitetura moderna em sua produção e considerada a mais importante. Conforme já mencionado, a Expo 58 tinha acabado de ocorrer e contribuiu para a aceitação da arquitetura moderna e a mudança de mentalidade da população belga. Mesmo em

áreas campestres e pequenos municípios, mudanças construtivas ocorreram contribuindo para as explorações do arquiteto a partir da década de 1960. Das obras analisadas, a House Vandenhoute-Kiebooms (1967) é casa que foi concebida em um contexto mais rural, sem vizinhos e cercada por uma vegetação baixa e densa. A House Lampens-Vanhove (1960) foi construída em uma área urbana, porém consideravelmente distante da via pública e com alta vegetação circundante, resultando um volume bastante isolado. Já as outras casas foram executadas em contexto mais urbano, com lotes vizinhos e via pública próximos. O período entre 1960 e 1974 compreende a construção de 11 residências, a Capela de Kerselare (1966), a Biblioteca de Eke (1970), o edifício residencial Oostduinkerke (1969) entre outros projetos de concursos que não contemplam o programa residencial.

### **1.1.HOUSE LAMPENS VAN HOVE**

Ano de conclusão da construção: 1960

Localização: Nazareth, Bélgica

Figuras 56 e 57: House Juliaan Lampens, Nazareth, Belgium, 1960.



Fonte: A+U (2014)

Figuras 58: House Juliaan Lampens, Nazareth, Belgium, 1960.



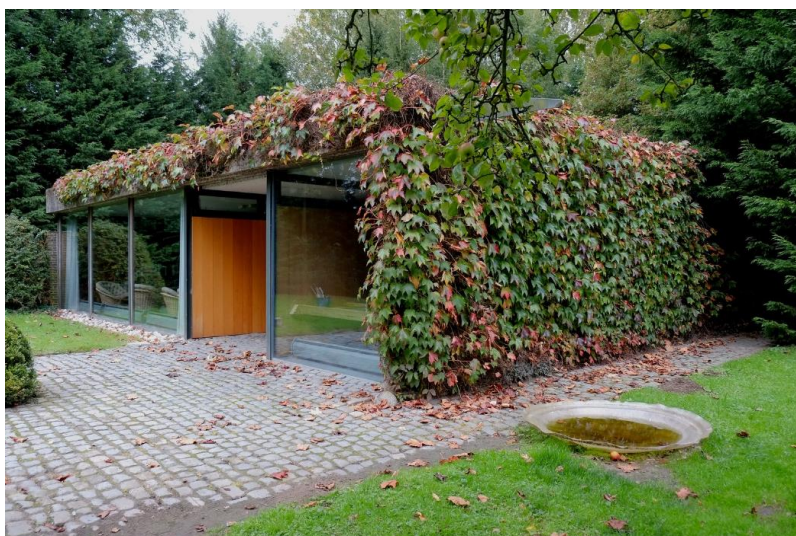
Fonte: A+U (2014)

Figura 59: House Juliaan Lampens, Nazareth, Belgium, 1960.



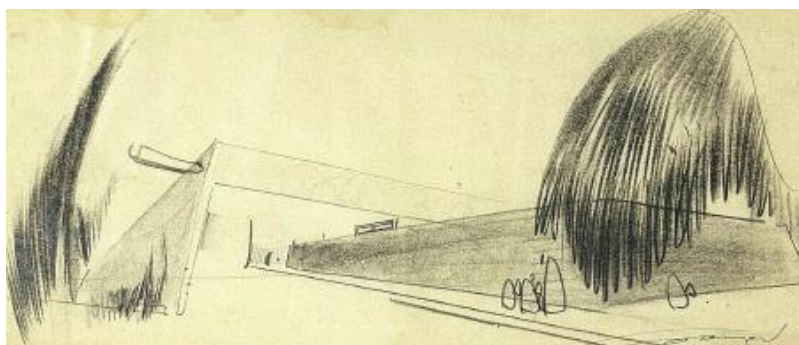
Fonte: <https://www.maniera.be/creators/10/juliaan-lampens>

Figura 60: House Juliaan Lampens, Nazareth, Belgium, 1960.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/jschiemann>

Figura 61: House Juliaan Lampens, Nazareth, Belgium, 1960.



Fonte: A+U (2014)

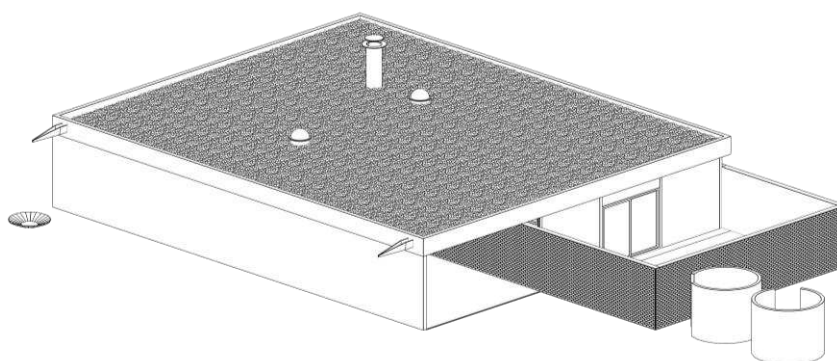
A House Lampens Van Hove construída em Nazareth próximo à Ghent, foi o primeiro projeto de Lampens com características da arquitetura moderna e da tendência brutalista e é considerada por esse motivo o marco da sua produção. Não há dormitórios segregados de maneira convencional, as camas estão alojadas em grandes armários que podem ser deslocados conforme a necessidade no setor norte. O setor sul e social, abre-se totalmente para o jardim particular através de grandes superfícies de vidro, aproximando o ambiente interno do externo. Como síntese do projeto, Strauven (2010) discorre:

“Alguns ingredientes de Mies van der Rohe and Le Corbusier foram sintetizados no projeto da casa: a concepção vem de uma clara modulação dos espaços com um grande núcleo central, a ampla transparência, e o pátio murado que forma o espaço de convivência; deste último vêm o uso

um tanto brutalista de tijolo e concreto, o telhado que remete a um gesto da mão humana, a bica que jorra a água da chuva e as formas cilíndricas elementares na entrada. Um toque pessoal é percebido nos painéis de madeira que revestem o interior das paredes externa, um revestimento que se funde com o mobiliário projetado pelo arquiteto: as cápsulas de dormir, as estantes, a robusta mesa de jantar e os bancos simples. Para Lampens, a construção desta casa foi um marco, uma declaração construída com a qual postulou os princípios concretos sobre os quais continuaria a construir”. (STRAUVEN, 2010, p. 54).

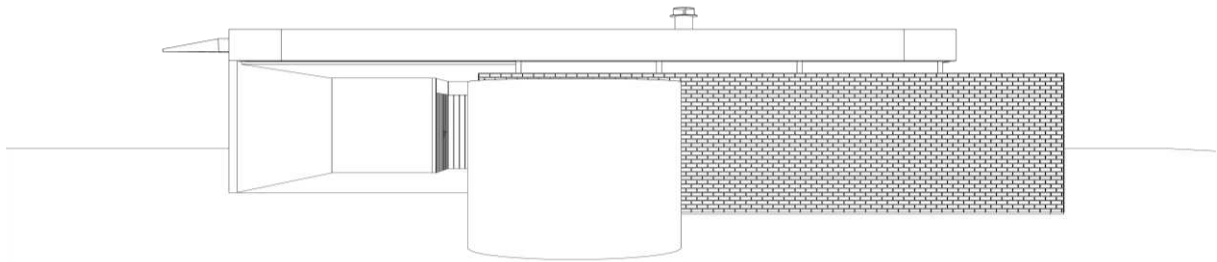
**Aspectos compositivos:** o edifício é uni volumétrico, constituído a partir de um prisma retangular que resulta do pavimento térreo, o pavimento inferior está à 2,10 metros do nível do pavimento térreo. A orientação leste recebe uma extensa empena de concreto que vai do piso até a viga da cobertura e que se faz presente por toda a lateral do edifício. As demais vedações constituem-se de planos de vidro duplo que vão do piso até a viga da cobertura ou paredes de tijolo maciço com painéis de madeira do lado interno com 2,07 metros de altura e logo acima, planos de vidro duplo até a viga da cobertura, totalizando a altura interna da residência de 2,45 metros. O hall de entrada apresenta divisórias em painéis de madeira com 2,07 metros de altura e logo acima, planos de vidro duplo até o forro. Os únicos elementos que vão do piso até a laje, exceto a empena, são os pilares metálicos, dando a sensação de que a cobertura está suspensa.

Figura 62: Isometria, Lampens



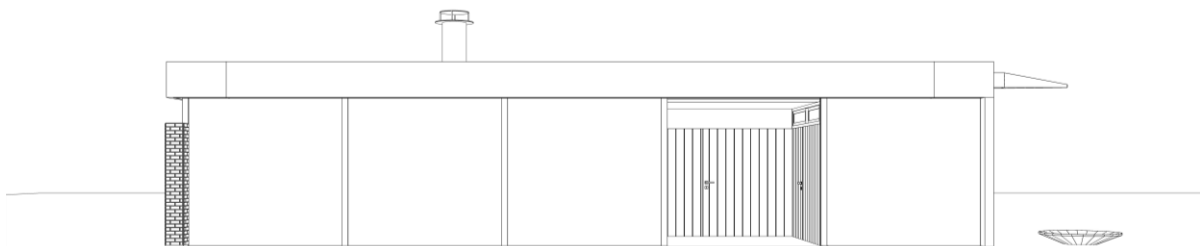
Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 63: Perspectiva norte, Lampens



Fonte: Autor, Março 2023.

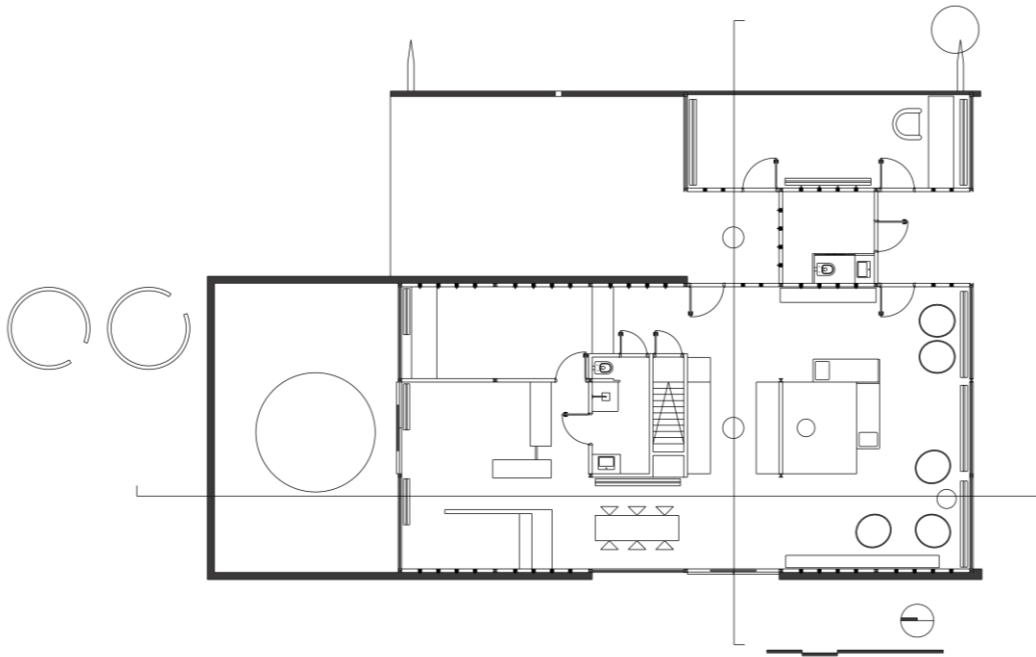
Figura 64: Perspectiva sul, Lampens



Fonte: Autor, Março 2023.

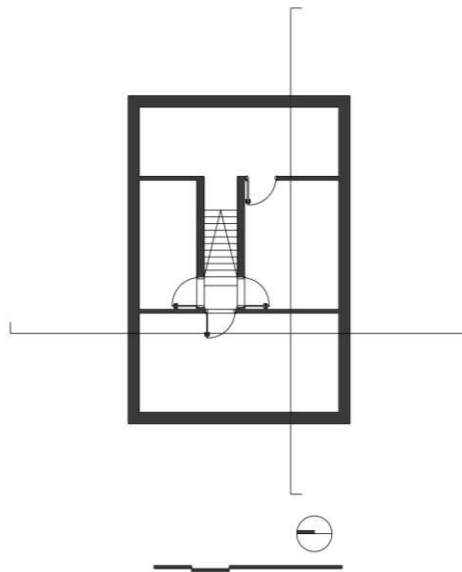
**Distribuição espacial:** os setores da casa são organizados em escritório do arquiteto, locado do lado esquerdo ao acessar o hall de entrada e áreas íntima, de serviço e social, locadas do lado direito. O pavimento inferior, imperceptível pelo lado externo da residência, abriga o sistema de aquecimento, bomba de água e instalações hidráulicas. As paredes do banheiro e da escada para o subsolo, funcionam como o núcleo ordenador da residência, separando o setor íntimo dos setores social e de serviço. Um pátio comum é disposto para a área íntima da casa, entretanto, por estar localizado na fachada frontal, é cercado por muros de tijolo maciço que reservam a área da via pública. O setor íntimo pode ser organizado conforme a necessidade, já que as camas podem ser recolhidas para dentro dos armários. O princípio de continuidade espacial interna é verificado, principalmente pelas divisórias internas não encostarem no forro, dando a sensação de ambientes unificados, além da disposição dos ambientes evidenciar a negação de divisões.

Figura 65: Planta baixa, pavimento térreo, Lampens



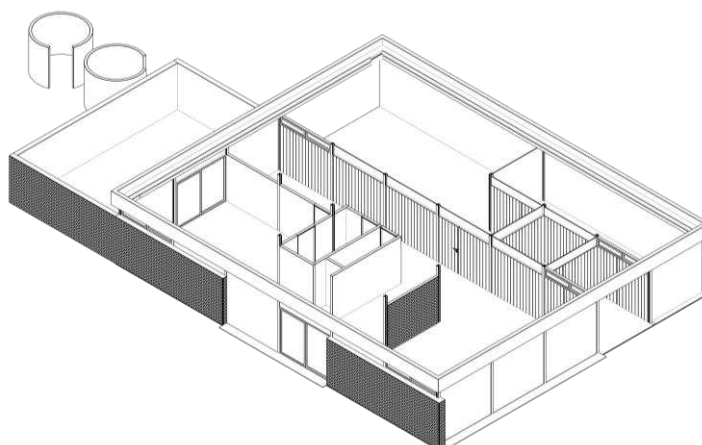
Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 66: Planta baixa, pavimento superior, Lampens



Fonte: Autor, Março 2023.

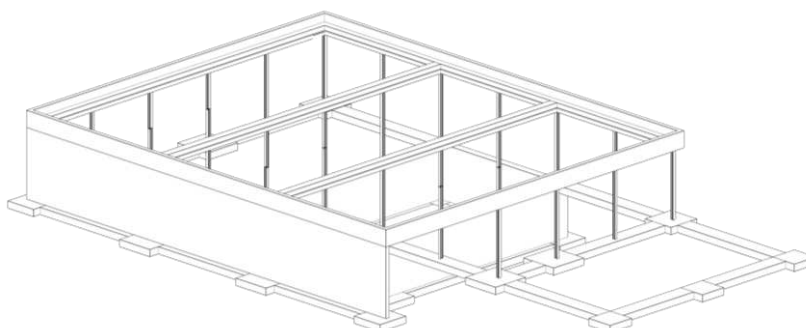
Figura 67: Isometria, Lampens



Fonte: Autor, Março 2023.

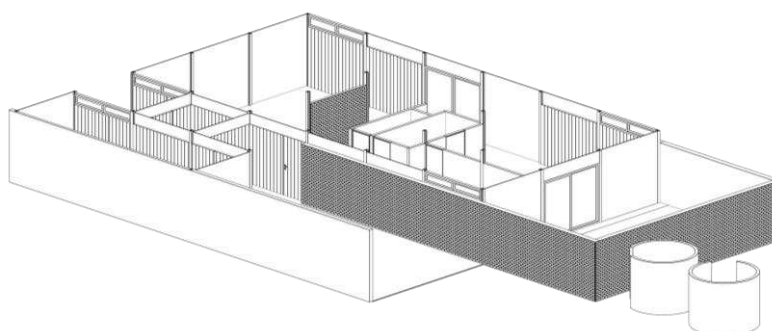
**Técnica construtiva:** a empena lateral e a estrutura da cobertura são em concreto armado aparente. A laje da cobertura é nervurada com vigas no sentido transversal e as vedações do edifício compreendem paredes de tijolo maciço, painéis de madeira e planos transparentes em caixilhos de alumínio e vidro duplo.

Figura 68: Isometria, Lampens



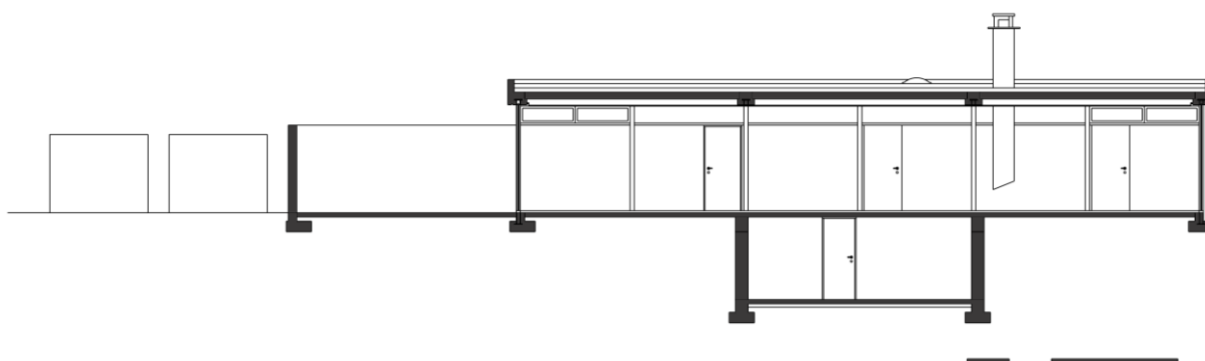
Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 69: Isometria, Lampens



Fonte: Autor, Março 2023.

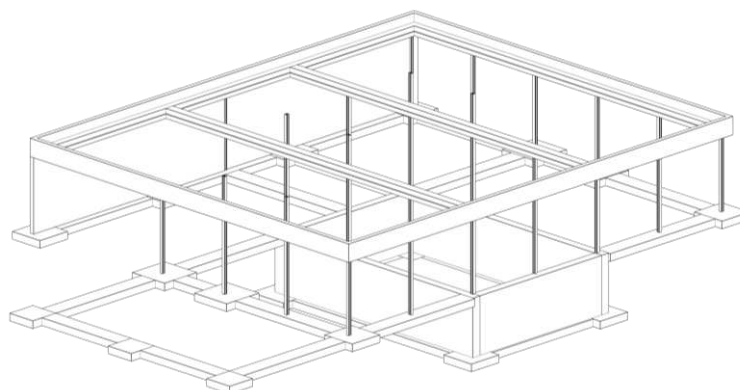
Figura 70: Isometria, Lampens



Fonte: Autor, Março 2023.

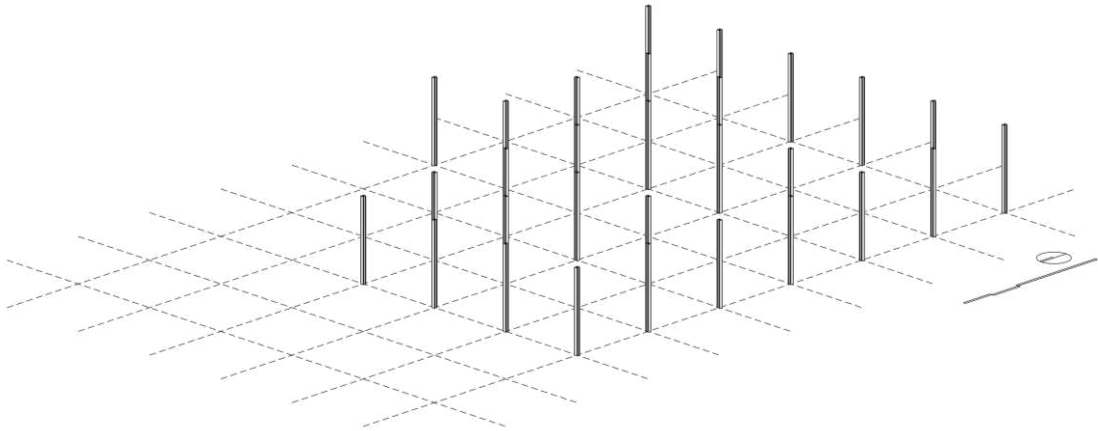
**Estrutura:** o edifício possui uma única cobertura de 13,85 m x 16,70 m, apoiada substancialmente por 29 colunas de aço em formato “H” de 0,10 m x 0,10 m, sendo os únicos elementos internos que vão do piso até a laje. As colunas estão localadas nos nós da modulação da casa, definida por 40 módulos de 2,70 m x 2,70 m. As colunas determinam também a organização interna do edifício, assim como as aberturas que separam o interior do exterior. As informações de fundação do edifício, consultadas a partir desenhos técnicos estruturais, revelam 13 sapatas de três diferentes dimensões: 1 m x 1 m; 1,2 m x 1,2 m; 1,4 x 1,4 m. No entanto, provavelmente existem mais elementos de fundações que não foram expostos nesses desenhos. A estrutura da cobertura é composta por seis vigas de concreto armado, sendo quatro no sentido transversal espaçadas a cada 3,40 m entre eixos e engastadas na empena lateral e duas no sentido longitudinal, localadas em cada extremidade da cobertura. A laje é composta por 28 abóbadas em U de 0,48 m posicionadas no sentido longitudinal, também em concreto armado.

Figura 71: Isometria, Lampens



Fonte: Autor, Março 2023.

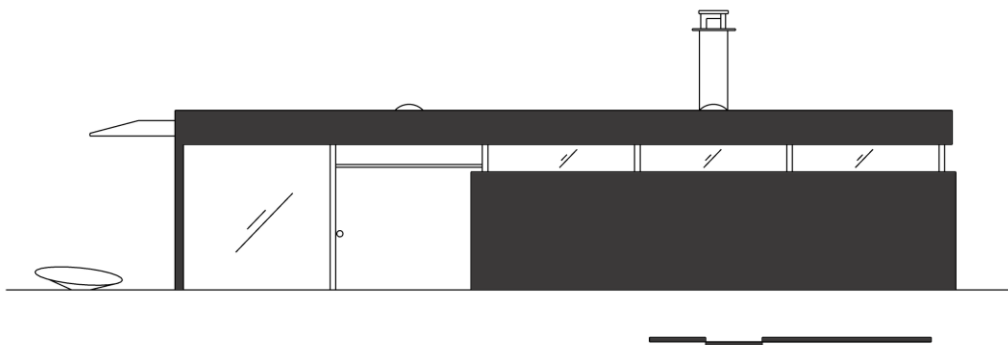
Figura 72: Isometria, Lampens



Fonte: Autor, Março 2023.

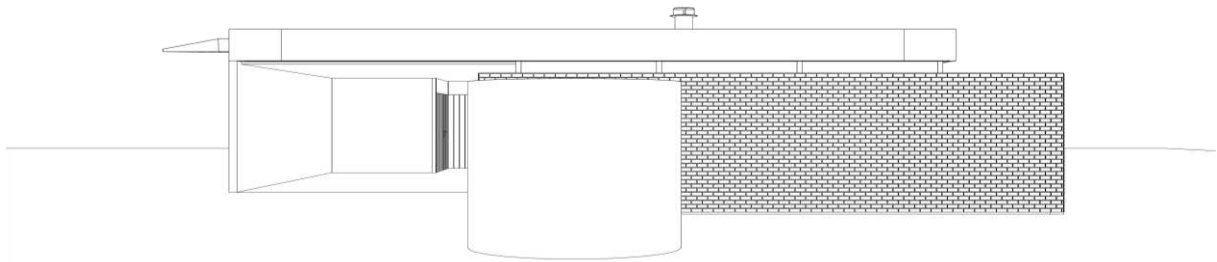
**Fachadas:** a fachada norte direcionada para a via pública, é composta pela parede de tijolo maciço que isola o pátio dos dormitórios da área externa e a garagem com acesso ao hall de entrada, contrastando com a fachada sul, direcionada para a paisagem privada do terreno com árvores e um lago ao fundo, onde por toda extensão é composta por planos de vidro, com exceção dos pilares. Portanto o edifício é fechado para a via pública e completamente aberto para a paisagem privada que circunda o edifício. A fachada leste é composta somente pela empena de concreto armado presente por toda a lateral do edifício e duas gárgulas próximas a cada extremidade da cobertura. Por fim, a fachada oeste é composta por paredes de tijolo maciço que não chegam até a viga da cobertura e um acesso lateral da residência, locado próximo aos ambientes da cozinha e da sala de jantar.

Figura 73: Fachada norte, Lampens



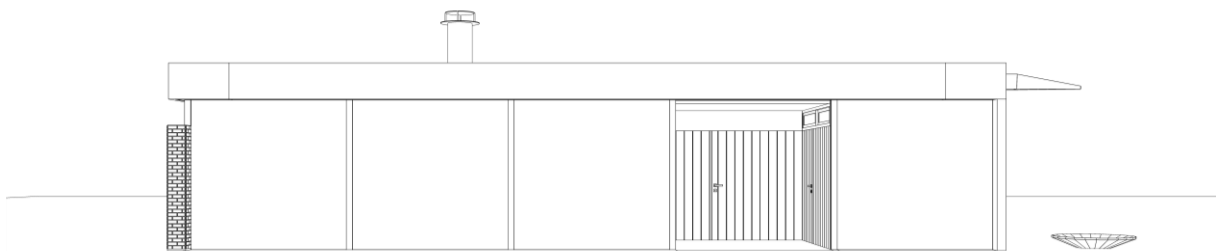
Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 74: Perspectiva norte, Lampens



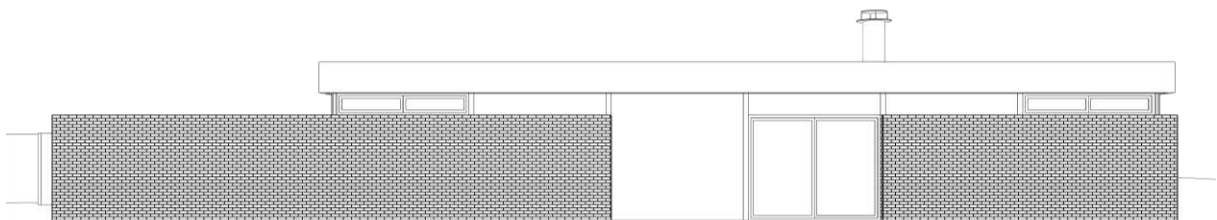
Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 75: Perspectiva sul, Lampens



Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 76: Perspectiva oeste, Lampens

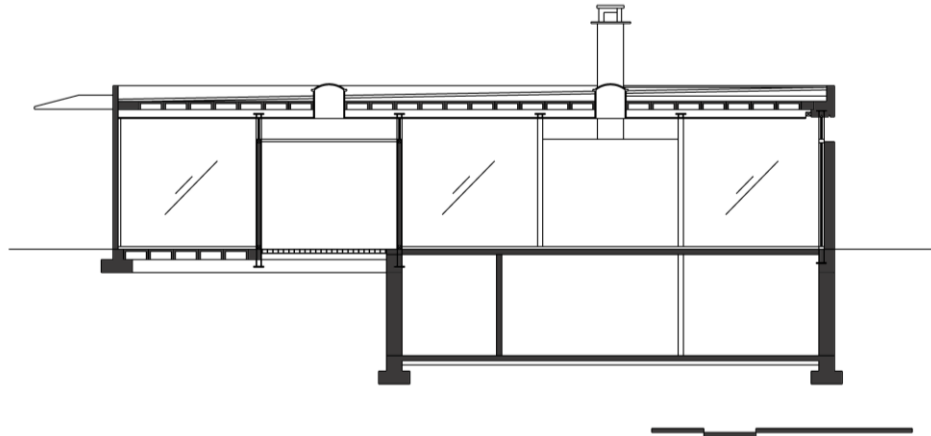


Fonte: Autor, Março 2023.

**Luz natural:** a luz no edifício está presente de forma marcante em três fachadas. Na fachada norte, toda a área íntima é separada do ambiente externo por vidro. A fachada sul, é a que mais recebe iluminação natural, pois somente o módulo do hall de acesso ao interior da residência possui fechamento em painel de madeira, nos outros quatro módulos o que separa o interior do exterior também são vedações em vidro, do piso até a laje. A fachada oeste também recebe fechamentos em vidro no espaçamento de dois módulos, nos outros quatro módulos a luz incide com menos intensidade por esquadrias de 0,43 m, juntas da laje. Além de duas aberturas na laje em formato circular com 0,60 m de diâmetro para iluminação zenital, um

acima da cozinha e um no hall de entrada.

Figura 77: Corte transversal, Lampens



Fonte: Autor, Março 2023.

## 2.1.HOUSE VANDENHAUTE

Ano de conclusão da construção: 1967

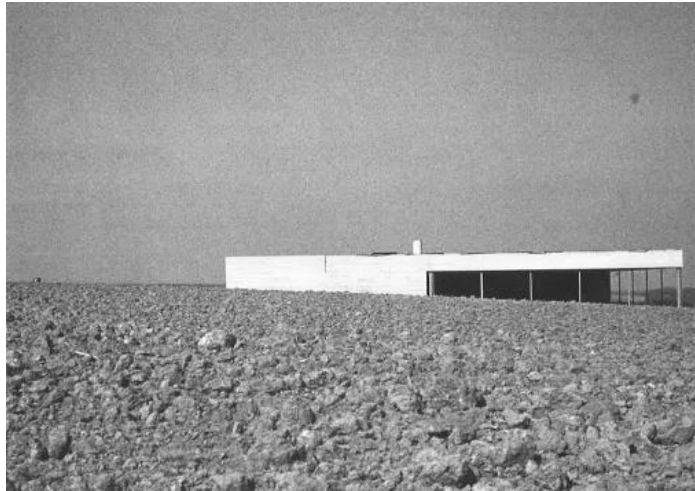
Localização: Zingem, Bélgica

Figura 78: House Vandenhaute - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.



Fonte: <https://www.maniera.be/creators/10/juliana-lampens>

Figura 79: House Vandenhoute - Kiebooms, ZIngem, Belgium 1967.



Fonte: Campens (2010)

Figura 80: House Vandenhoute - Kiebooms, ZIngem, Belgium 1967.



Fonte: A+U (2014)

Figura 81: House Vandenhoute - Kiebooms, ZIngem, Belgium 1967.



Fonte: Campens (2010)

Figura 82: House Vandenhoute - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.



Fonte: Campens (2010)

Figura 83: House Vandenhoute - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.



Fonte: Autor, Outubro 2022

Figura 84 e 85: House Vandenhaute - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.



Fonte: Autor, Outubro 2022

Figura 86 e 87: House Vandenhaute - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.



Fonte: Autor, Outubro 2022

Figura 88: House Vandenhoute - Kiebooms, Zingem, Belgium 1967.



Fonte: Autor, Outubro 2022

A House Vandenhoute-Kiebooms talvez tenha sido o projeto em que o arquiteto conseguiu imprimir o conceito de valorização do espaço interno ao máximo, propondo uma organização de planta livre mais radical do que em sua casa. Sob a grande cobertura única, apenas três funções foram projetadas de maneira fixa: banheiro, sanitário e cozinha. A intenção era fazer com que nem mesmo tais funções interrompessem a continuidade espacial do edifício. Para tanto, os ambientes hidráulicos foram locados em volumes cilíndricos de concreto, interrompidos à altura dos olhos criando volumes embaixo da única cobertura. Para a cozinha essa configuração foi invertida, um volume retangular que constituiu o duto de ventilação e delimitou espacialmente a função da cozinha, desceu da laje e foi interrompido à altura dos ombros. No restante do programa a planta foi proposta completamente livre sem paredes ou pilares, os quartos foram “segregados” pelos mobiliários das camas e roupeiros, fazendo com que a família habitasse em constante comunhão. Conforme discorre Strauven (2010), sobre as sensações e intenções nessa residência, muito em função da concordância do cliente:

“Adultos e crianças são colocados juntos em uma situação de vida primária, quase pré-cultural para compartilhar uns com os outros as coisas básicas da vida. Avessos a todas as convenções civis e com base nisso, é desenvolvido uma vida comunitária livre de complexidade em permanente cumplicidade com o entorno natural, acompanhando o ritmo das estações e a mudança de aparência da paisagem.” (STRAUVEN, 2010, p. 55).

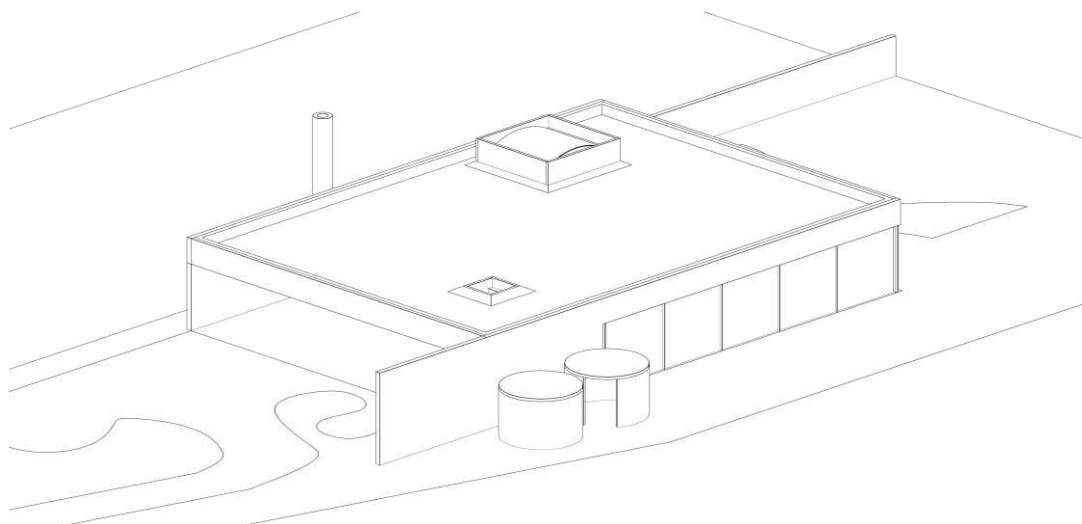
O casal de proprietários herdou o terreno em uma área predominantemente campestre, entre um milharal e uma estrada. Gerard Vandenhoute, expressou o apreço pela sua residência e a arquitetura de Juliaan Lampens ao afirmar que o interior e a espacialidade obrigam os moradores a redescobrirem a vida em sua habitabilidade. A arquitetura de Lampens “é um espaço onde os habitantes livres de todos os símbolos de status e consumo, estão aptos a se abrirem para a espiritualidade”. (STRAUVEN, 2010, p. 55). A autora Campens (2017) discorre que além do conceito de habitar sem paredes rompendo com a insistência espacial individualista, o rigor de Lampens contra as características burguesas em sua arquitetura se estendia ao consumo, fazendo com que o arquiteto orientasse seus clientes a se absterem de exageros decorativos.

O depoimento de Wauter Vandenhoute, um dos quatro filhos que cresceu na House Vanhenhoute, sobre como foi ter a experiência e morar nesse tipo de conceito espacial, demonstra que também há desvantagens. Conforme Campens (2010) ele comenta que a acústica em alguns momentos incomodava quando era adolescente e que se alguém na casa estivesse doente, todos estavam. Na perspectiva de Wauter, o conceito de habitar com o mínimo possível de divisórias pode ser ideal para uma pessoa solteira ou um casal sem filhos. Contudo, ele afirma que no caso dele que sempre foi uma criança sociável provavelmente vivenciou mais vantagens do que desvantagens.

**Aspectos compositivos:** duas empenas de concreto armado aparente nas fachadas laterais determinam o aspecto retangular, horizontal e de volume único da residência. O aspecto simples do volume em baixa altura se repete em todas as fachadas. A orientação norte recebe uma empena de concreto por toda a extensão, enquanto na face sul a empena é interrompida no alinhamento da divisória de vidro que recebe a abertura principal da casa, a partir desse alinhamento a vedação é

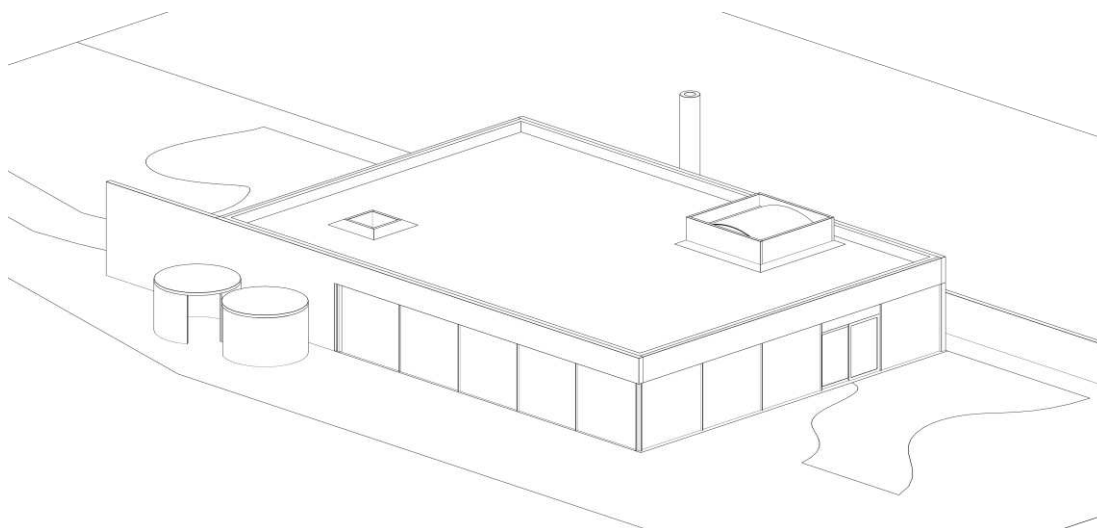
novamente em vidro. Portanto em três orientações, a vedação é transparente em relação ao entorno. O volume do pavimento inferior, menor que o do térreo, não aparece por estar enterrado. Aspecto importante de mencionar é que a residência se encontra em uma área predominantemente campestre, entre uma estrada e um milharal.

Figura 89: Isometria, Vandenhoute.



Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 90: Isometria, Vandenhoute.

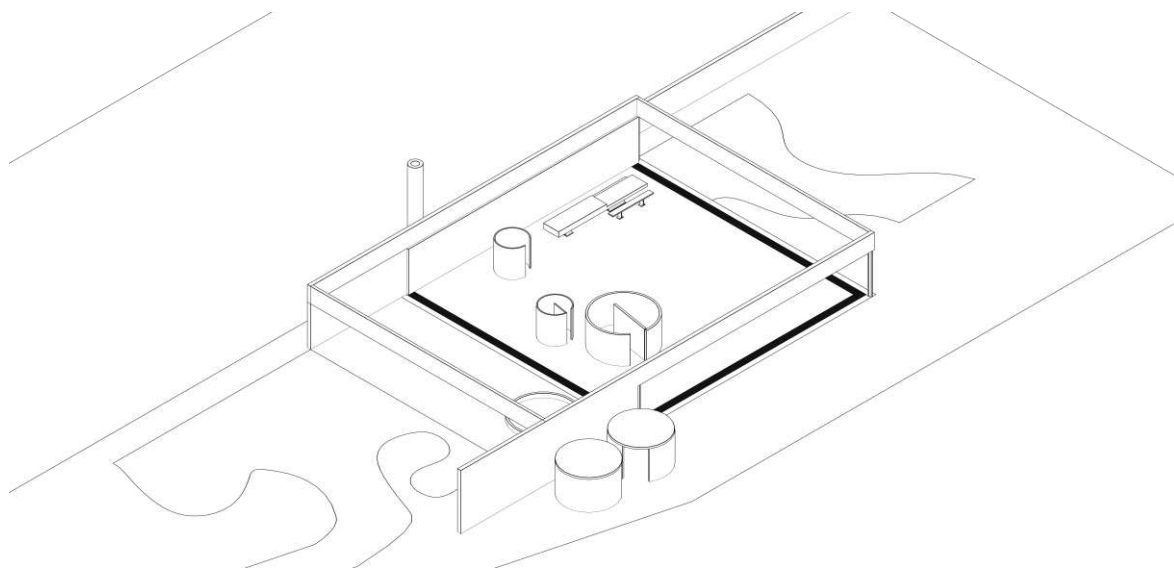


Fonte: Autor, Junho 2023.

**Distribuição espacial:** o pavimento térreo contempla a área social, íntima e de serviço, basicamente sem divisórias. É a residência em que Lampens atingiu o ápice da integração dos ambientes e continuidade espacial interna, onde

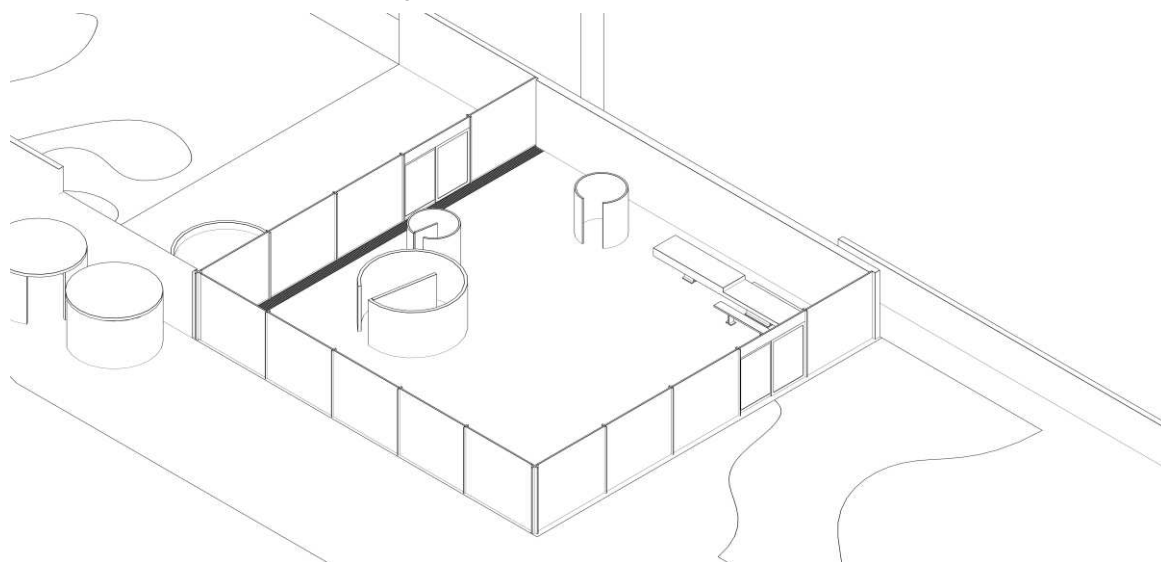
mesmo o banheiro, locado dentro de em um volume cilíndrico de concreto, é interrompido antes de chegar na laje para não influenciar na espacialidade, o mesmo ocorre com o volume da escada que leva ao pavimento inferior. Os dormitórios estão dispostos de maneira livre, determinados somente por mobiliários. Já o pavimento inferior contempla somente depósito e instalações hidráulicas.

Figura 91: Isometria, Vandenhaute.



Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 92: Isometria, Vandenhaute.

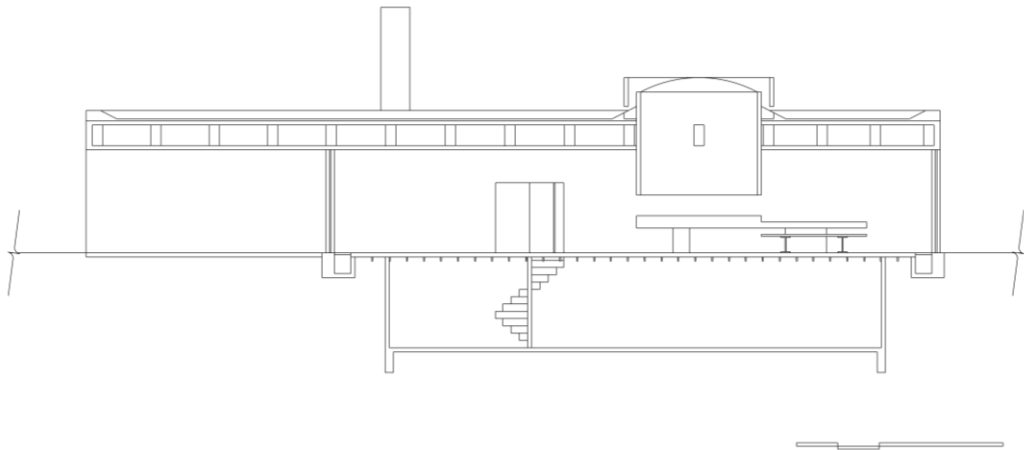


Fonte: Autor, Junho 2023.

**Técnica construtiva:** As empenas, laje nervurada da cobertura e do

piso inferior são em concreto armado, além de duas colunas de aço que auxiliam no apoio da cobertura. A cobertura é impermeabilizada com ausência de telhas. As vedações, portanto, compreendem basicamente empenas de concreto e as divisórias de vidro em esquadrias de alumínio e vidro duplo.

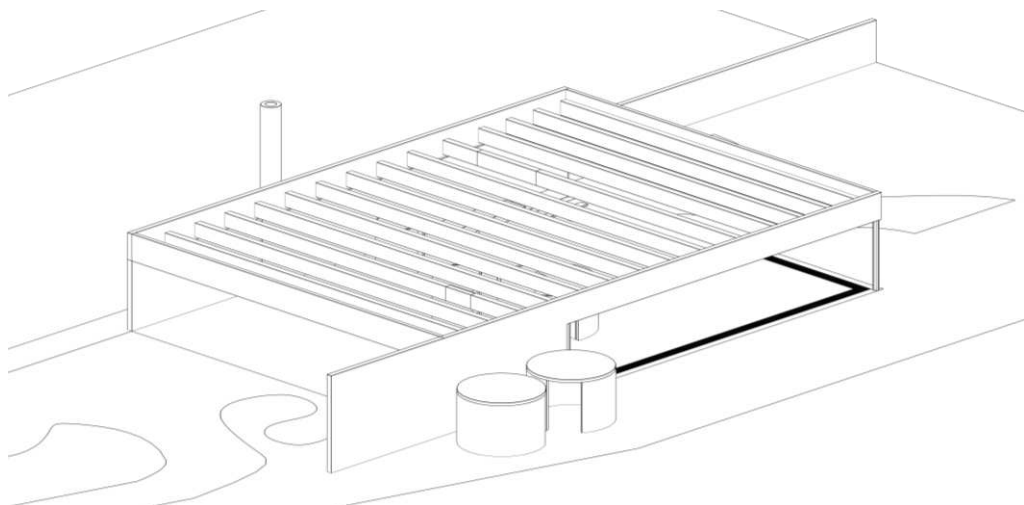
Figura 93: Corte longitudinal, Vandenhoute.



Fonte: Autor, Junho 2023.

**Estrutura:** Toda a cobertura é apoiada por duas empenas de concreto e por duas colunas de aço em formato cruciforme alinhadas com a vedação da orientação sul. A laje nervurada da cobertura e do entrepiso possui vigas no sentido transversal, oposto ao sentido das empenas.

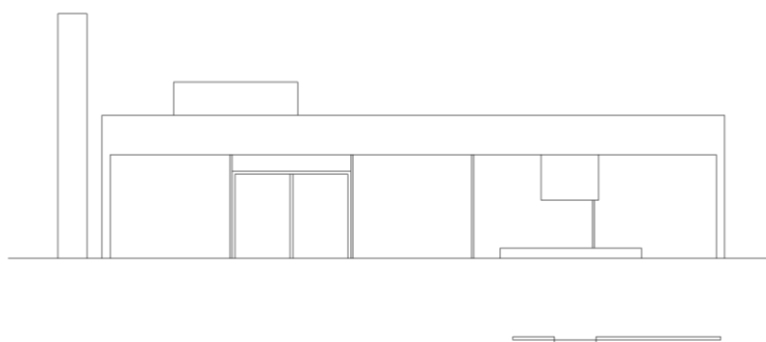
Figura 94: Isometria, Vandenhoute.



Fonte: Autor, Junho 2023.

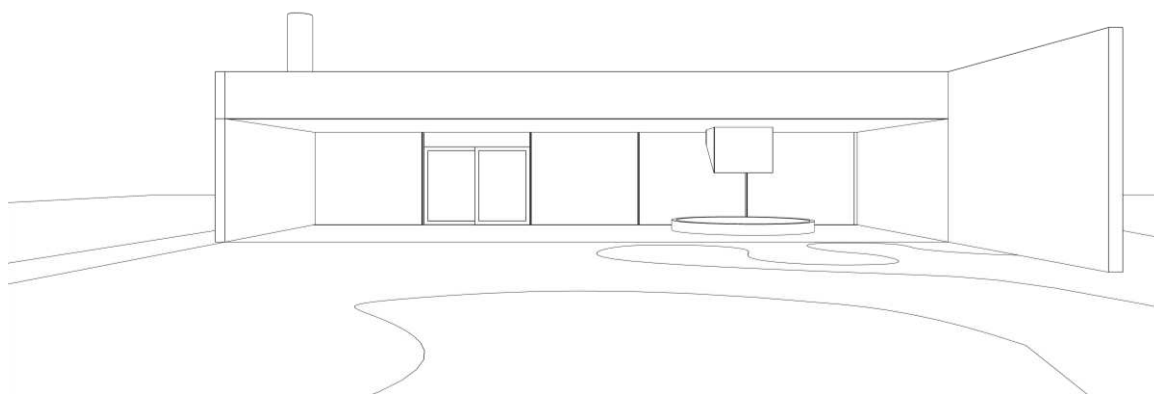
**Fachadas:** a fachada frontal de orientação oeste, recebe um grande plano transparente, portanto, quando desejado e as cortinas recolhidas, estabelece relação com o entorno. O mesmo ocorre nas fachadas leste e sul, oposto da fachada norte que contempla a empena que compreende todo o volume. Apesar da forte relação interior-exterior estabelecida através das vedações em vidro, a casa possui 3 aberturas de acesso, uma em cada fachada, exceto a que recebe a empena de concreto.

Figura 95: Fachada oeste, Vandenhaute.



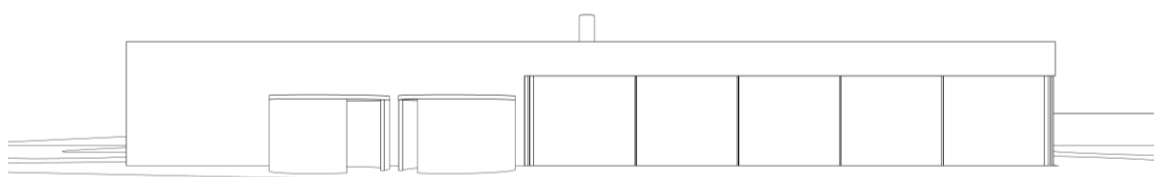
Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 96: Perspectiva oeste, Vandenhaute.



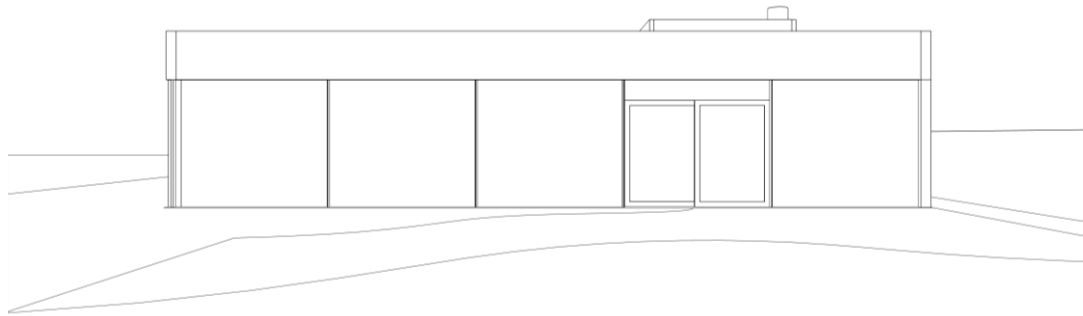
Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 97: Perspectiva sul, Vandenhaute.



Fonte: Autor, Junho 2023.

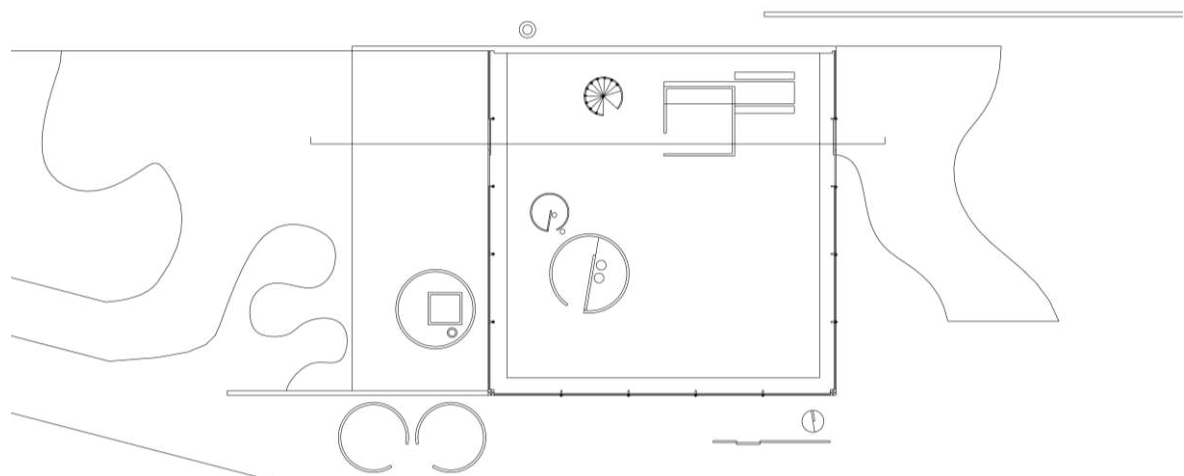
Figura 98: Perspectiva leste, Vandenhoute.



Fonte: Autor, Junho 2023.

**Luz natural:** resultado da relação interior-exterior que norteou a concepção do projeto, a luz incide por todas as fachadas, exceto à da empena de concreto que contempla toda a lateral do volume. Além de considerável área transparente presente nas faces do edifício, uma grande abertura zenital sobre a cozinha e a mesa de jantar resulta em um ambiente extremamente iluminado.

Figura 99: Planta baixa, pavimento térreo, Vandenhoute.



Fonte: Autor, Junho 2023.

### 3.1.HOUSE DERWAELE

Ano de conclusão da construção: 1973

Localização: Gavere, Bélgica

Figura 100: House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973



Fonte: A+U (2014)

Figura 101: House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973



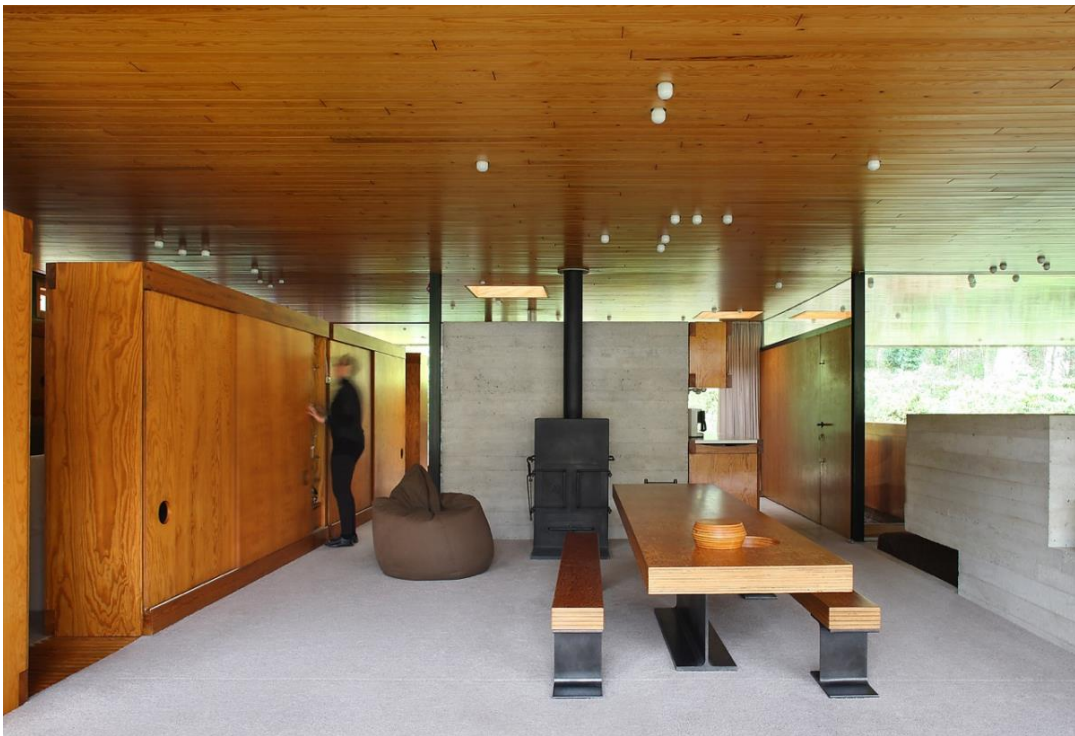
Fonte: A+U (2014)

Figura 102 e 103: House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973



Fonte: A+U (2014)

Figura 104: House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973



Fonte: <https://www.maniera.be/creators/10/juliaan-lampens>

Figura 105 e 106: House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973



Fonte: Autor, Outubro 2020.

Figura 107: House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973



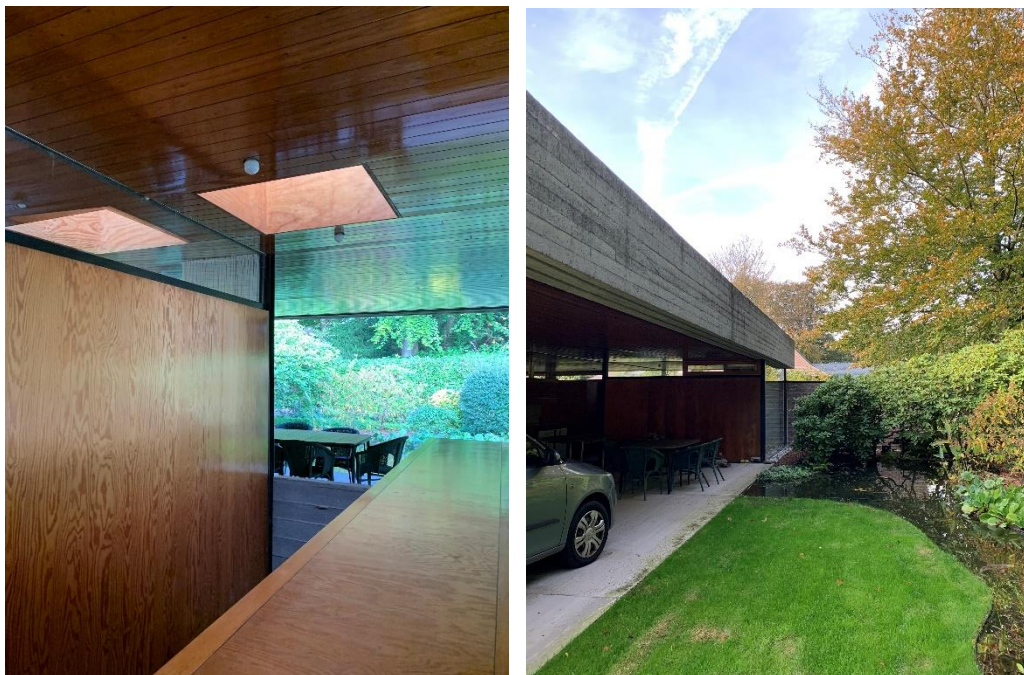
Fonte: Autor, Outubro 2020.

Figura 108: House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973



Fonte: <https://www.maniera.be/creators/10/juliaan-lampens>

Figura 109 e 110: House Derwael - Thienpont, Gavere, Belgium 1973



Fonte: Autor, Outubro 2020.

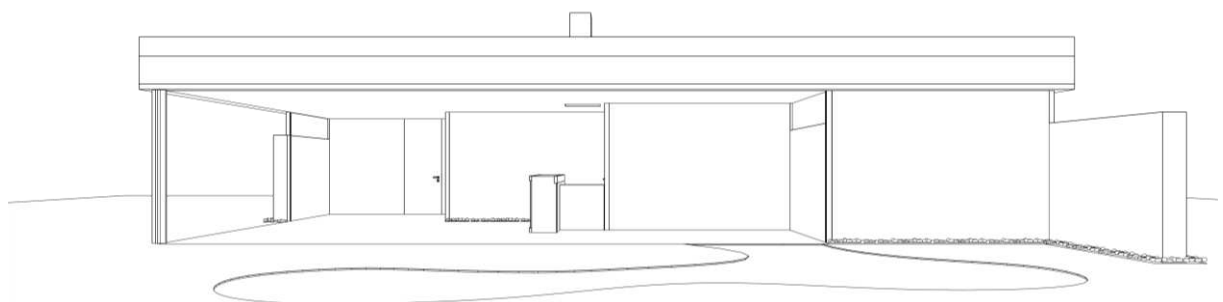
A House Derwael foi projetada para um casal de professores localizada na expansão suburbana próximo à Ghent. Berghe (2014, p. 98) destaca o ambiente da garagem como um grande pátio coberto que recebe espaço para o depósito de

lenhas e um armário de madeira que esconde a escada de acesso para o nível inferior, classificando o ambiente como uma “sala exterior que acolhe informalmente a brincadeira das crianças em dias de chuva”, como um espaço de expansão da vida doméstica.

“O marido ensinou língua e cultura francesa. A esposa muito artística e criativa era imersa no mundo da moda. O orçamento era muito restrito, e os clientes até passavam fome para ter a feliz circunstância de habitar “um Juliaan Lampens”.” (BERGHE, 2014, p. 98).

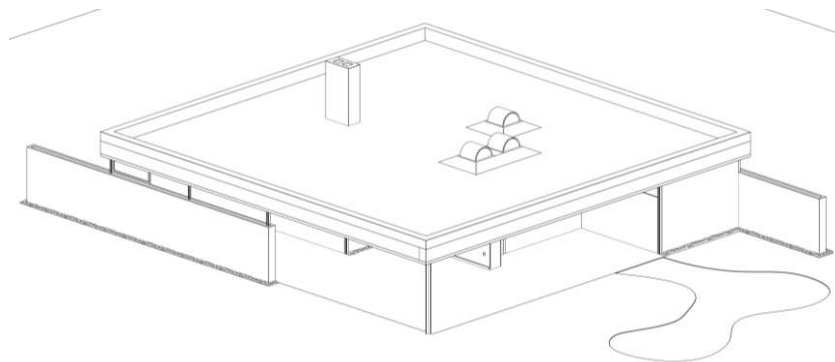
**Aspectos compositivos:** o volume é resolvido em prisma retangular horizontal ao rés-do-chão. A vedação da orientação norte recebe uma parede espessa de tijolo maciço que não chega até a laje, deixando espaço para janelas em vidro que iluminam e ventilam os dormitórios. A mesma vedação é utilizada na orientação sul, porém ocupando somente metade do volume, sendo o restante aberto para a garagem. A vedação da orientação oeste é exclusivamente transparente em planos de vidro, os únicos elementos que obstruem a paisagem para o jardim particular do fundo são as colunas de aço. Já a fachada leste e frontal que compreende a garagem praticamente não recebe vedações, exceto no módulo do dormitório com um plano de vidro que conecta o ambiente ao jardim frontal e à um espelho d’água com carpas.

Figura 111: Perspectiva leste, Derwael.



Fonte: Autor, Junho 2023.

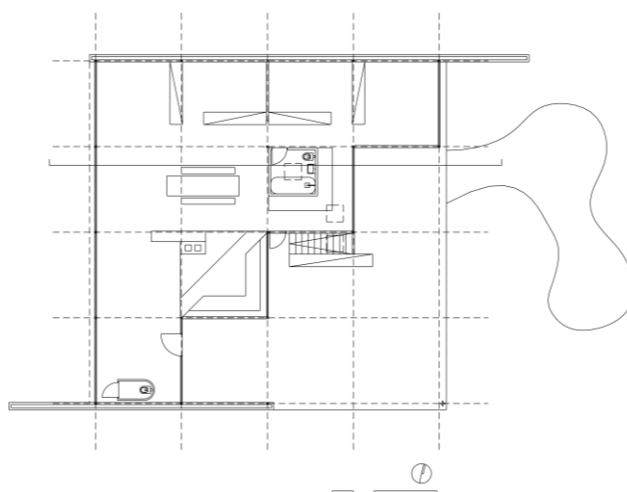
Figura 112: Isometria, Derwael.



Fonte: Autor, Junho 2023.

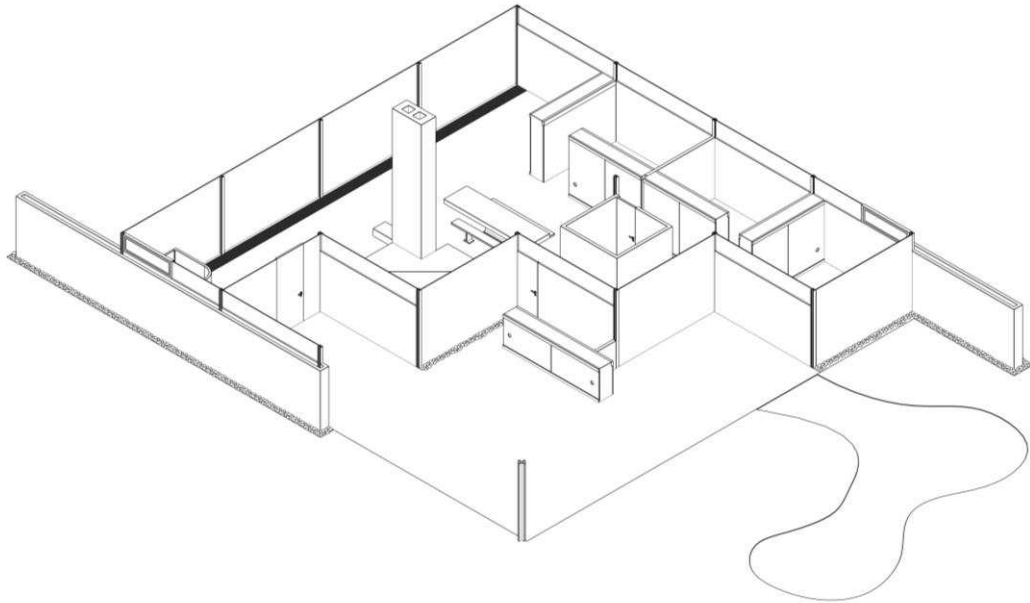
**Distribuição espacial:** assim como as outras residências analisadas de Lampens, o pavimento inferior abriga somente depósito e instalações gerais. Já o pavimento térreo contempla todo o restante do programa que compreende a área social, íntima e de serviço. A planta é organizada em uma malha quadriculada que compreende os eixos a cada quatro metros e as colunas em formato H e esbeltas, nos nós da modulação, exceto na garagem e em alguns nós do setor social. Embora as poucas divisórias em painel de madeira não cheguem até a laje, buscando uma continuidade espacial interna, a planta completamente livre como na House Vandenhautte não é verificada. Um dos módulos centrais compreende uma sala íntima e lareira 0,60 metros abaixo do nível do restante da casa. Os outros módulos centrais recebem a cozinha, mesa de jantar e banheiro; tais ambientes funcionam como núcleo ordenador e definem a setorização dos ambientes íntimo com os dormitórios e social.

Figura 113: Planta baixa, pavimento térreo, Derwael.



Fonte: Autor, Junho 2023.

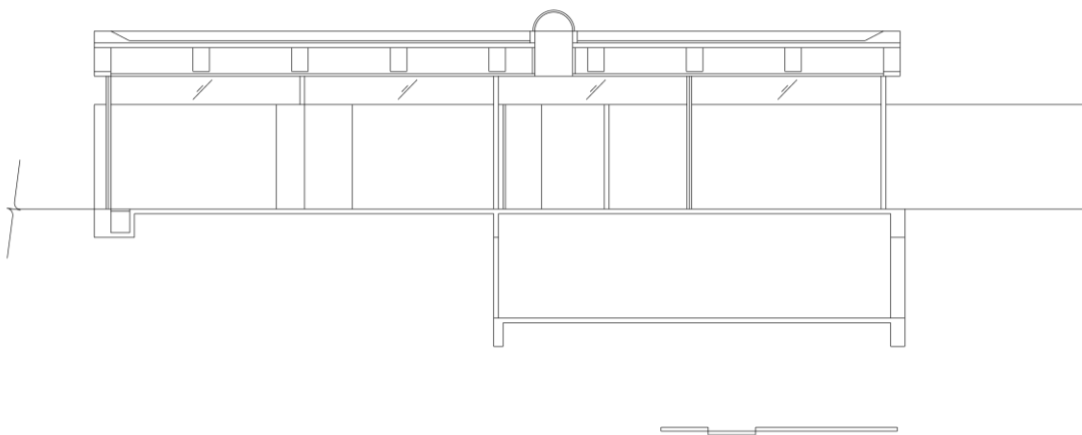
Figura 114: Isometria, Derwael.



Fonte: Autor, Junho 2023.

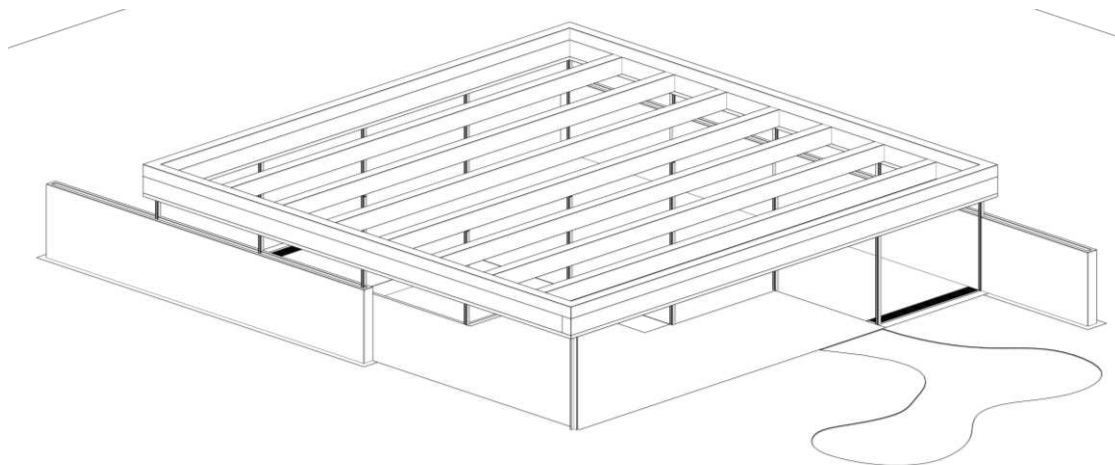
**Técnica construtiva:** As vedações são em paredes de tijolo maciço, painéis de madeira e esquadrias de alumínio e vidro duplo. A estrutura da cobertura é em concreto armado apoiada por colunas de aço.

Figura 115: Corte longitudinal, Derwael.



Fonte: Autor, Junho 2023.

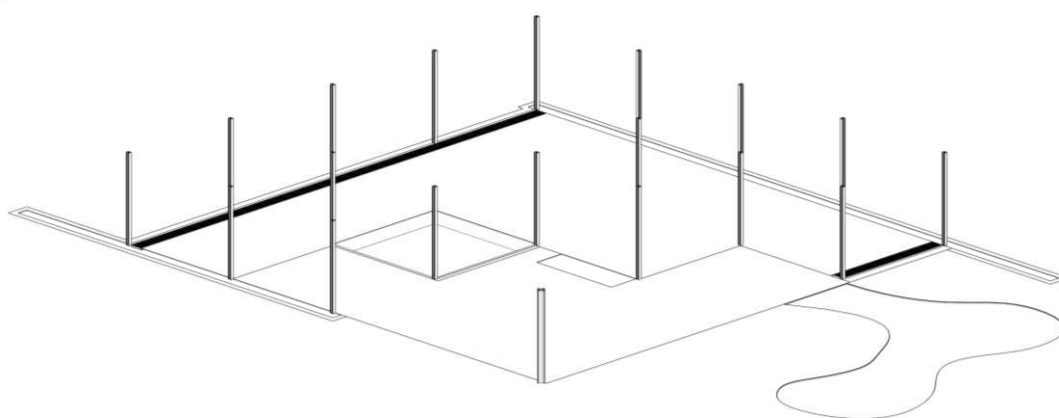
Figura 116: Isometria, Derwael.



Fonte: Autor, Junho 2023.

**Estrutura:** A estrutura do edifício é determinada a partir de uma modulação de eixos posicionados a cada quatro metros, definindo o posicionamento das 19 colunas de aço que apoiam a cobertura e a distribuição dos ambientes. A estrutura da cobertura é em concreto armado e a laje nervurada no sentido transversal, apoiada por 18 colunas de aço em formato H de 0,10 x 0,10 metros e uma coluna em formato cruciforme de 0,25 x 0,25 metros que apoia a extremidade da cobertura da garagem, ambiente da residência com menos apoios e que possui um vão livre de 12 m.

Figura 117: Isometria, Derwael.

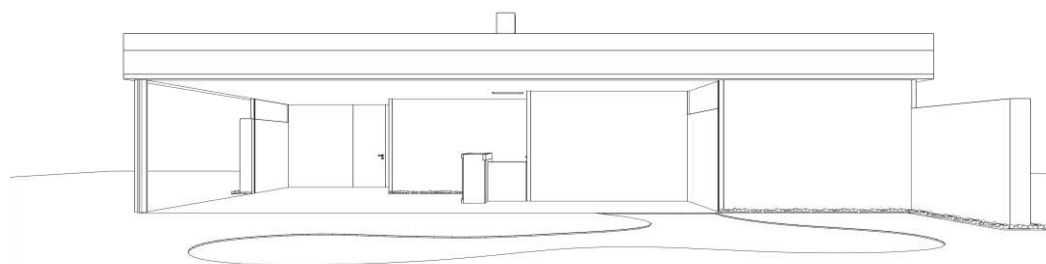


Fonte: Autor, Junho 2023.

**Fachadas:** A fachada norte é a única que não se relaciona com o entorno, recebendo a parede em tijolo maciço por toda a extensão do volume.

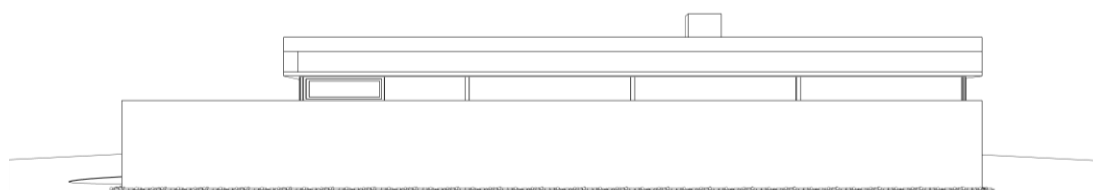
Embora a parede não chegue até a laje, a função da janela em fita alta é iluminar e ventilar. A fachada sul se abre para o generoso recuo lateral, contudo somente no espaço que compreende a garagem, o restante segue a mesma tipologia de vedação da fachada norte: parede alta em tijolo maciço e planos de vidro em formato fita entre a parede e a laje. A fachada principal e leste também possui as vedações recuadas em função da garagem, exceto no módulo do dormitório próximo à divisa, que possui a vedação alinhada com o limite do volume e integrada com o entorno através do plano de vidro. Por fim, a fachada oeste é a única expressamente integrada com o espaço externo do piso à laje, recebendo planos de vidro nos 4 módulos entre as colunas de aço, sendo em um deles a abertura para o fundo do lote, a partir de uma porta de correr de duas folhas.

Figura 118: Perspectiva leste, Derwael.



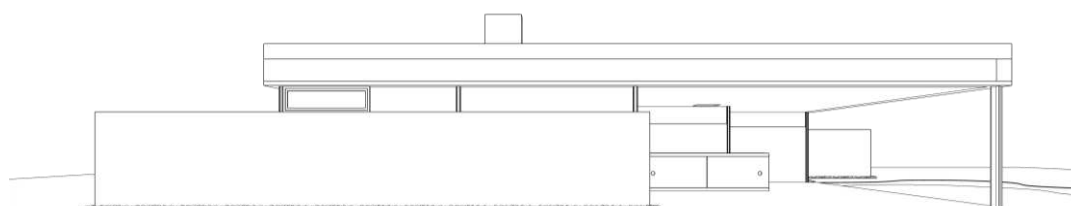
Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 119: Perspectiva norte, Derwael.



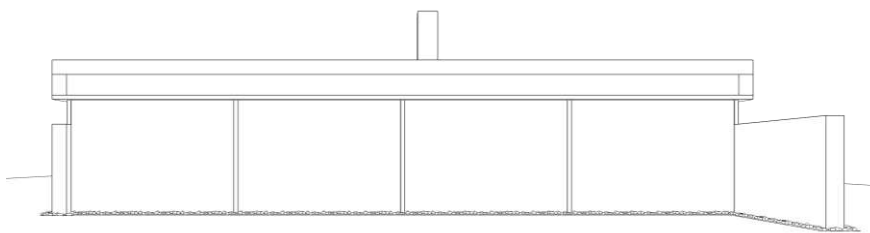
Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 120: Perspectiva sul, Derwael.



Fonte: Autor, Junho 2023.

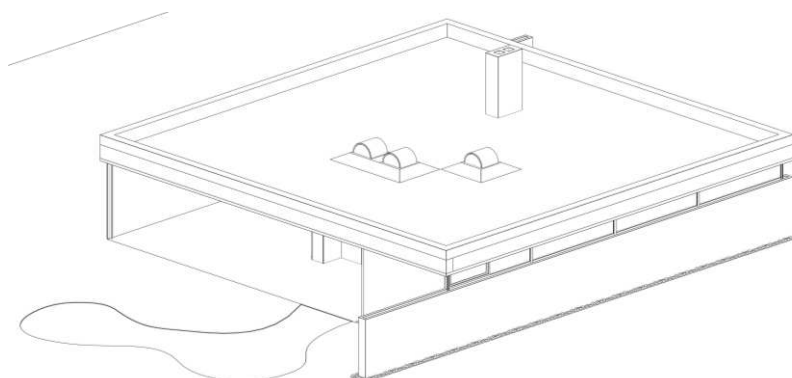
Figura 121: Perspectiva oeste, Derwael.



Fonte: Autor, Junho 2023.

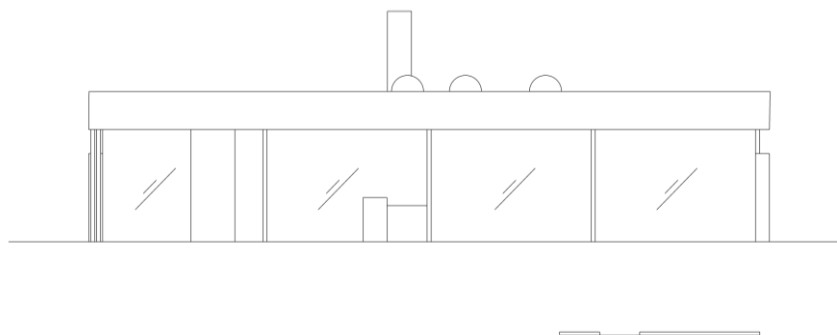
**Luz natural:** A única face do edifício com iluminação difusa é a norte e lateral que recebe a parede alta de tijolos, portanto, a luz incide pelas esquadrias em fita. Enquanto a face posterior e oeste está iluminada por toda a extensão do volume, do piso à laje. Em três pontos a cobertura se abre para a entrada da luz zenital: banheiro, cozinha e acima da escada de acesso ao pavimento inferior.

Figura 122: Isometria, Derwael.



Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 123: Fachada leste, Derwael.



Fonte: Autor, Junho 2023.

#### 4.1.HOUSE VAN WASSENHOVE

Ano de conclusão da construção: 1974

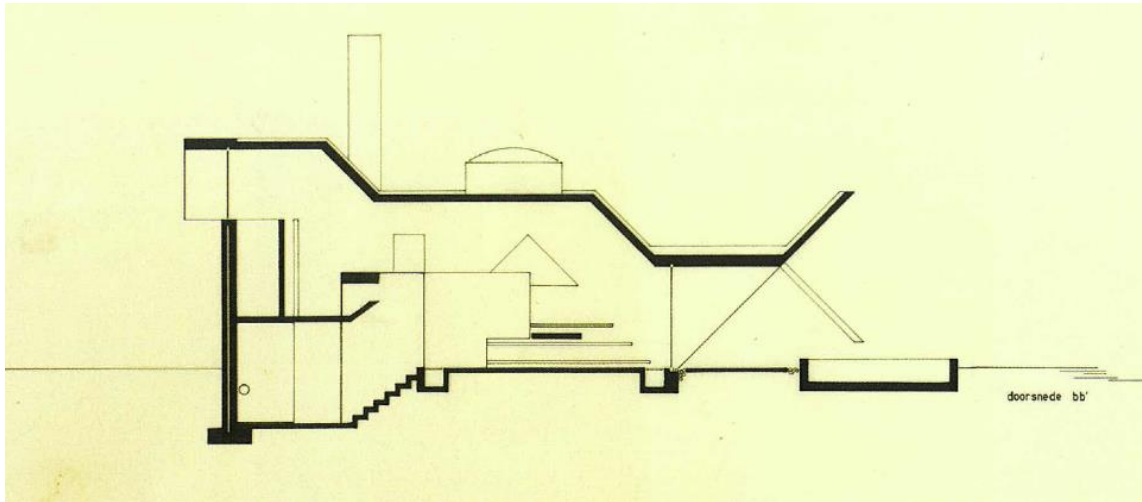
Localização: Sint-Martens-Latem, Bélgica

Figura 124: House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974.



Fonte: <https://www.maniera.be/creators/10/juliaan-lampens>

Figura 125: House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974



Fonte: A+U (2014)

Figura 126: House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974



Fonte: <https://www.maniera.be/creators/10/juliaan-lampens>

Figura 127: House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974



Figura: House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974

Figura 128: House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974



Fonte: Autor, Outubro 2022.

Figura 129 e 130: House Van Wassenhove, Sint-Martens-Latem, Belgium, 1974



Fonte: Autor, Outubro 2022.

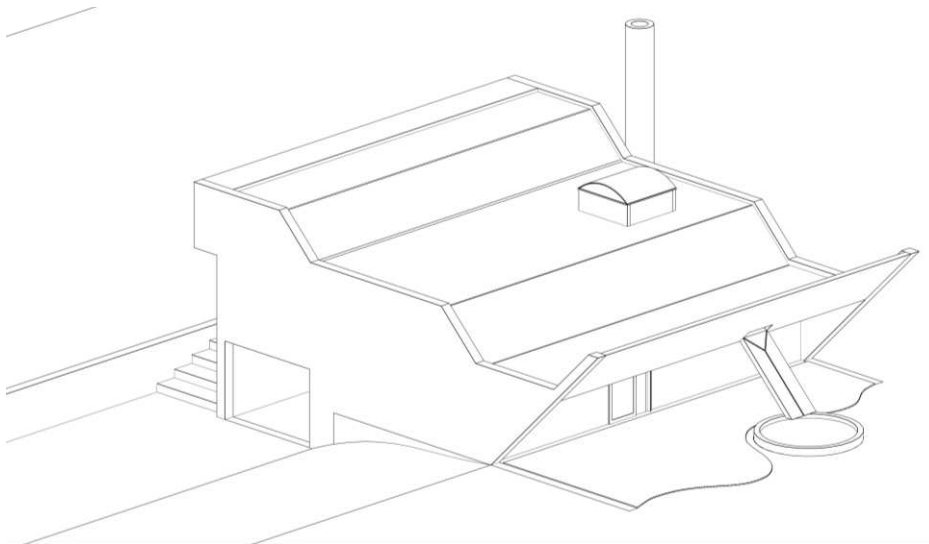
Já a House Van Wassenhove, dentre os projetos de Juliaan Lampens é a residência que possui o maior caráter escultural e que remete a questão e a admiração pelo bunker. O projeto desenvolvido para um professor solteiro com grande interesse pelas artes e cultura, novamente se fecha para a via pública por um invólucro de concreto e busca a valorização interior através da planta livre. Segundo Berghe (2014) menciona em texto desenvolvido para a revista A+U, a Van Wassenhove é o arquétipo da gruta, onde a arquitetura torna-se introvertida e concentra-se na valorização de seu interior, ao passo que o exterior passa a mensagem de massividade, solidez e proteção. A cobertura da casa é inclinada por uma condição de legislação, o que contribuiu para o formato e aspecto escultural. Campens (2017), discorre que aproximar-se de casas com características de bunker é como encontrar uma escultura que deu às costas ao espectador e que essa residência comprova tal sensação.

O senhor Van Wassenhove morou na casa até sua morte em 2012 e a doou em testamento para a Universidade de Ghent, que por sua vez à concedeu ao museu Dhondt-Dhaenens, dando-lhe assim uma função pública. Dessa forma, é

possível visitá-la através da programação do museu.

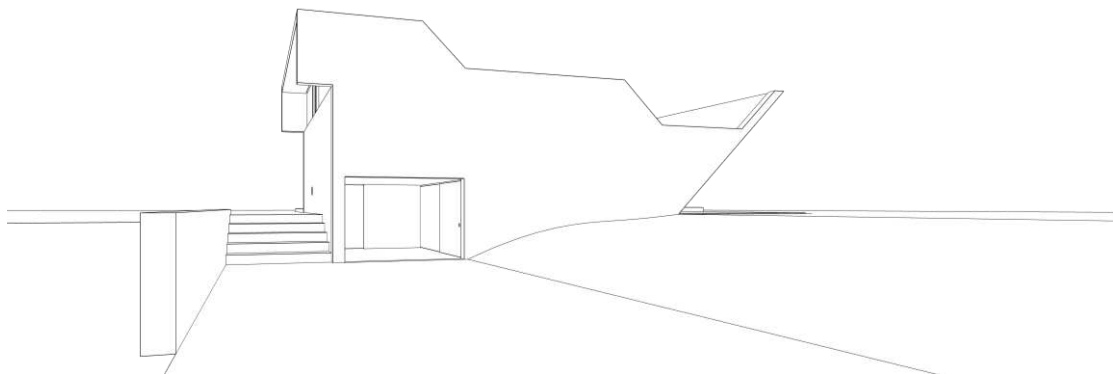
**Aspectos compositivos:** oposto ao prisma elevado, o volume único junto ao solo demonstra um aspecto de massividade e solidez. Segundo Campens (2017), a casa denota o formato de bunker. Devido a topografia do terreno, a casa está a 1,20 m do nível da rua, exceto a garagem e o acesso principal. O escalonamento da cobertura foi motivado também pela topografia, são 3 níveis sendo o mais alto na orientação oeste e o mais baixo na orientação leste. O volume é determinado por duas empenas que se repetem na fachada frontal e posterior, sem qualquer abertura, exceto o espaço para um automóvel na fachada frontal. As empenas são responsáveis pelo aspecto escalonado e particular do volume.

Figura 131: Isometria, Wassenhove.



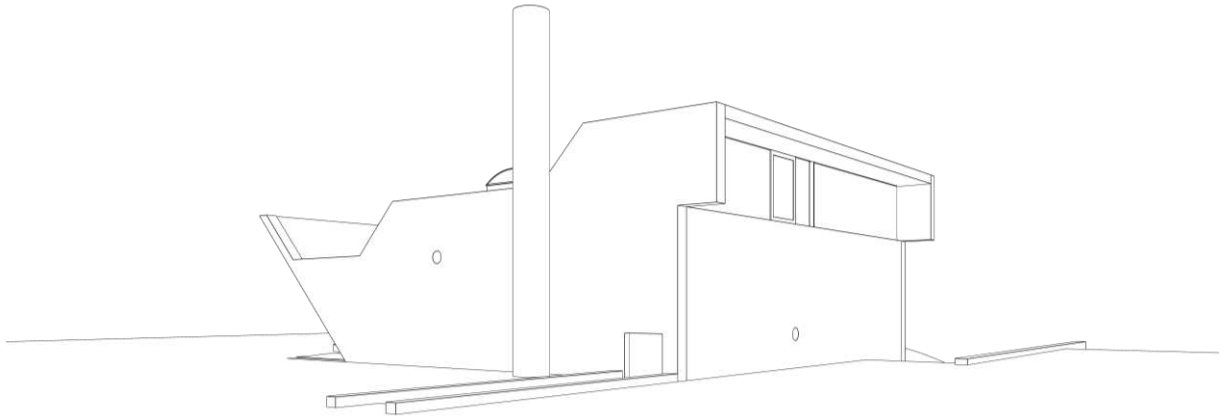
Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 132: Perspectiva, Wassenhove.



Fonte: Autor, Março 2023.

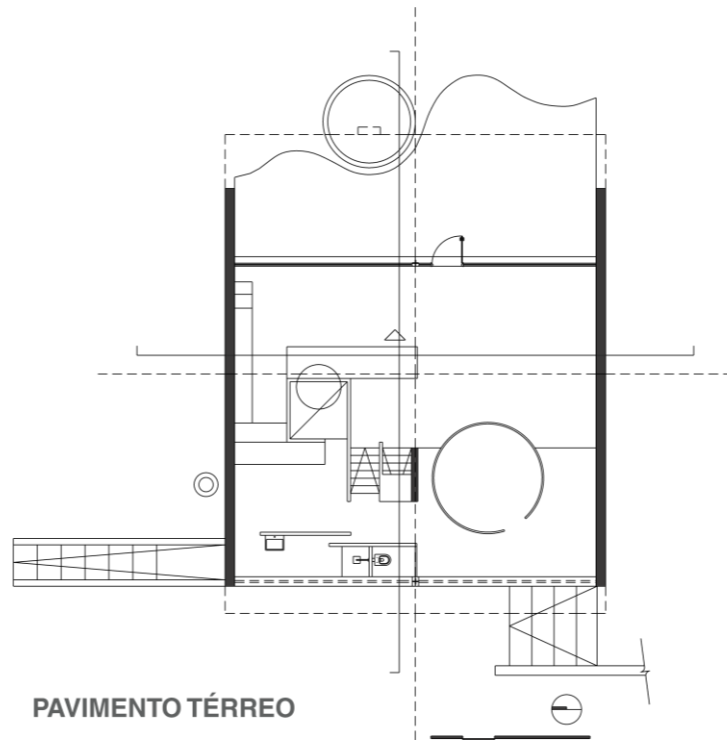
Figura 133: Perspectiva, Wassenhove.



Fonte: Autor, Março 2023.

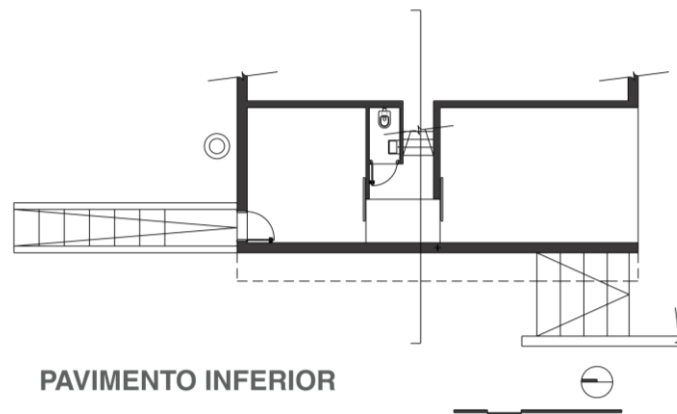
**Distribuição espacial:** o pavimento térreo contempla a área social com estar e jantar, área íntima com um dormitório e serviço com a cozinha. O ambiente do térreo está completamente integrado verificando-se a unificação espacial interna. As únicas divisórias do ambiente são do banheiro, do pequeno estúdio e da escada. A única parede que chega até a laje é a da escada. O pavimento térreo está dividido em dois níveis, sendo o dormitório, banheiro e estúdio locados 1,15 m mais alto da cozinha, estar a jantar. Portanto o programa se resolve em três níveis. O pavimento inferior abriga a garagem para um carro, um sanitário e um depósito com abertura para a fachada posterior da casa. A escada aparece como o núcleo ordenador do programa, “separando” o dormitório da área social no térreo, e a garagem do depósito no inferior. O volume compacto de 12 m x 10,20 m compreende todo o programa da casa que se resolve em uma modulação simples, com um eixo longitudinal e um eixo transversal.

Figura 134: Planta baixa, pavimento térreo, Wassenhove.



Fonte: Autor, Março 2023.

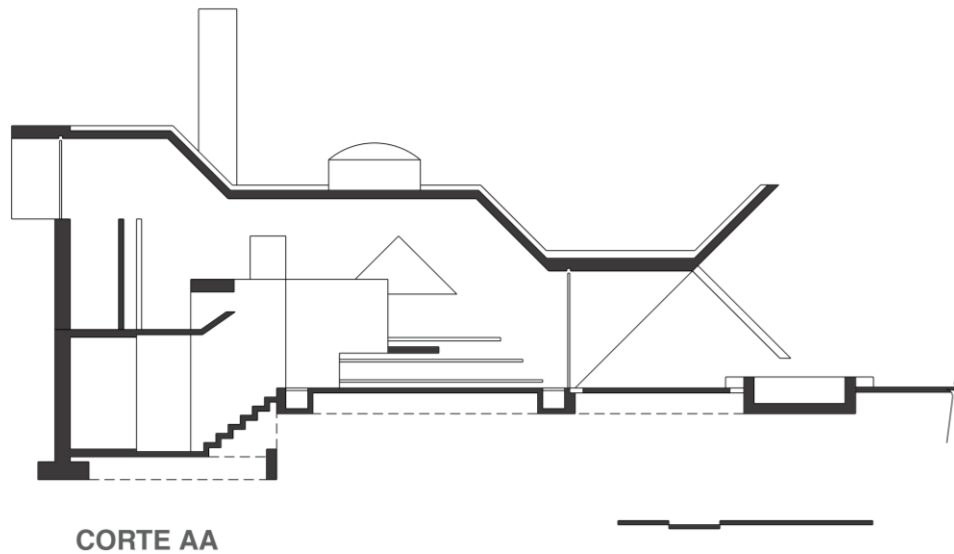
Figura 135: Planta baixa, pavimento inferior, Wassenhove.



Fonte: Autor, Março 2023.

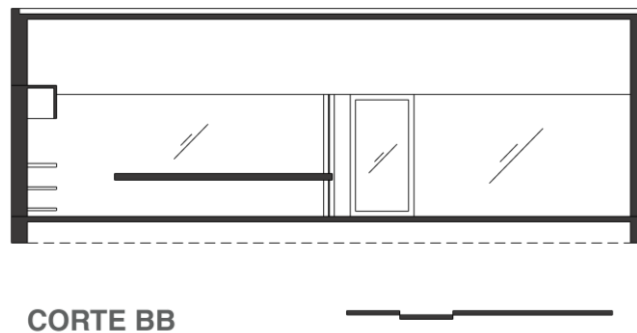
**Técnica construtiva:** estrutura em concreto armado aparente e laje impermeabilizada sem telhas. Os fechamentos são as empenas de concreto aparente, exceto a face oeste que recebe um grande pano de vidro por toda extensão da casa. O piso e todos os armários da casa são de madeira pinho. A mesa de jantar e o exaustor do fogão também são em concreto.

Figura 136: Corte longitudinal, Wassenhove.



Fonte: Autor, Março 2023.

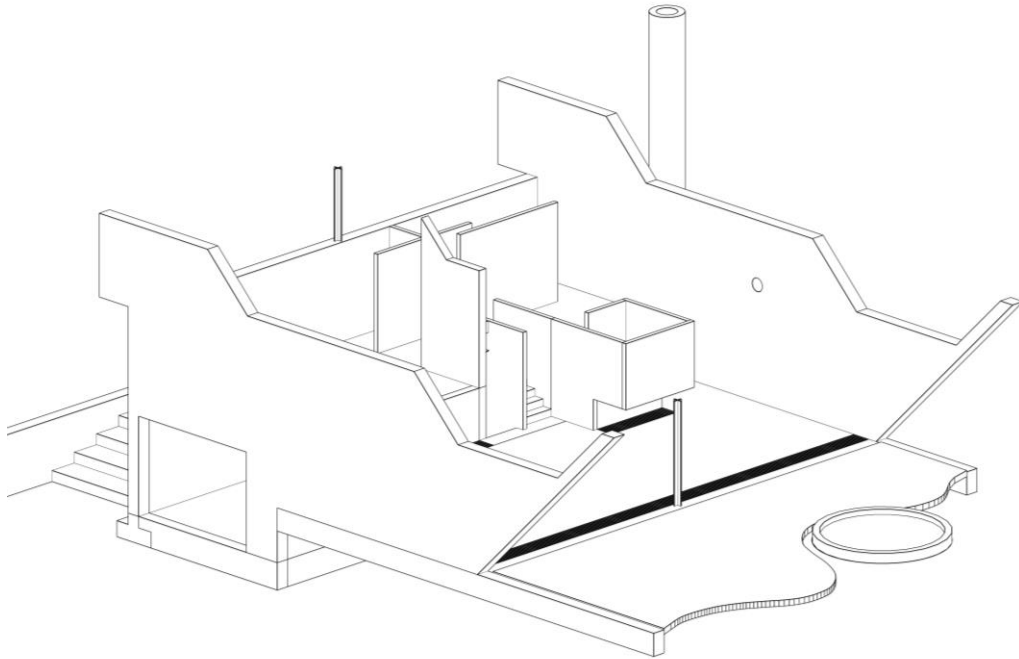
Figura 137: Corte transversal, Wassenhove.



Fonte: Autor, Março 2023.

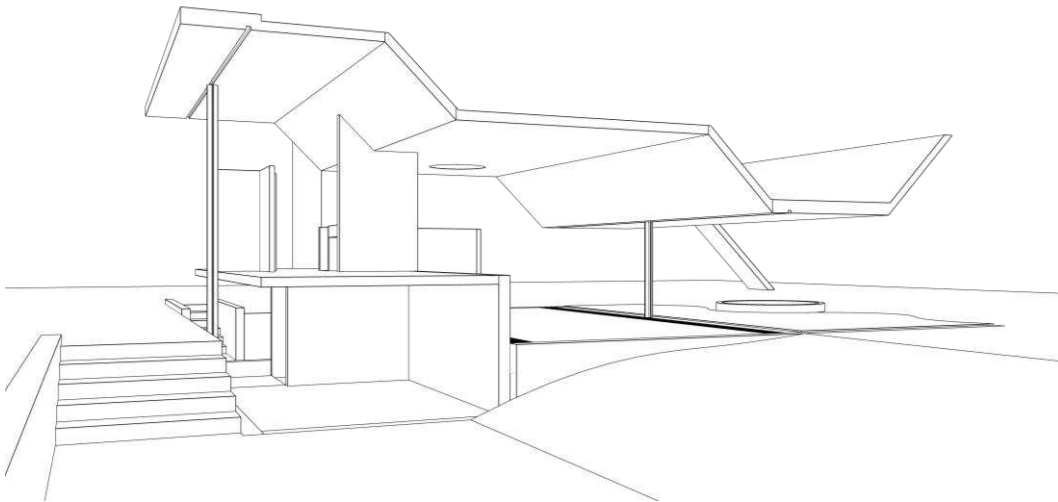
**Estrutura:** o volume único se constitui em quatro fechamentos, duas empenas principais que dão forma ao volume e um que não chega até a laje na fachada oeste, todas em concreto armado aparente. O eixo longitudinal do volume recebe os dois únicos pilares da estrutura, de aço e em formato cruciforme de 0,20 m x 0,20 m. Os pilares estão alinhados com as faces leste e oeste. A estrutura também define o volume da residência e os únicos elementos verticais sem função estrutural são as poucas divisórias internas em meia altura.

Figura 138: Isometria, Wassenhove.



Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 139: Perspectiva, Wassenhove.

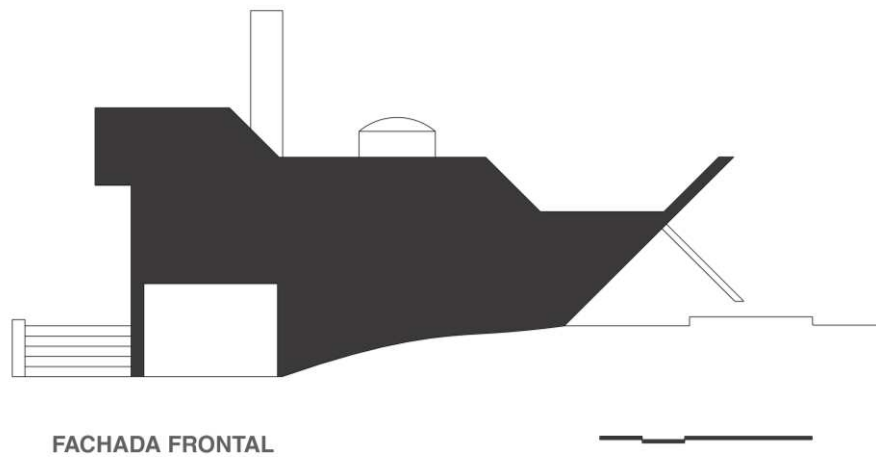


Fonte: Autor, Março 2023.

**Fachadas:** as fachadas frontal e posterior não possuem nenhuma conexão com o ambiente externo, expressando a intenção de introspecção para a via pública. Por outro lado, a orientação leste está completamente aberta para o exterior, com uma esquadria de vidro fixo por todo o comprimento da fachada, somente interrompida pelo pilar metálico locado ao centro. A fachada oeste também

possui abertura por todo o comprimento, porém através de uma esquadria alta que começa a partir de 2,15 m do piso, contemplando o banheiro e a cápsula do dormitório. A cobertura funciona como uma quinta fachada, escalonada e com laje impermeabilizada, apresenta uma abertura circular que ilumina a cozinha e o estúdio.

Figura 140: Fachada sul, Wassenhove.



Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 141: Perspectiva norte, Wassenhove.

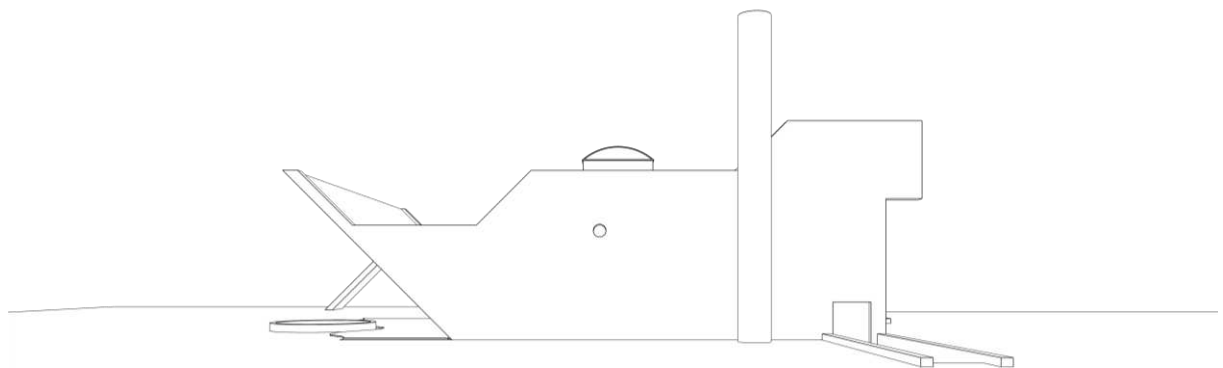
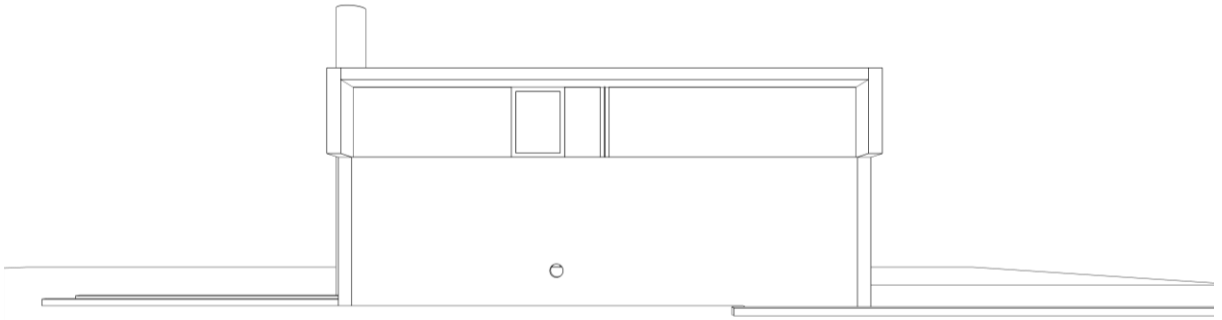
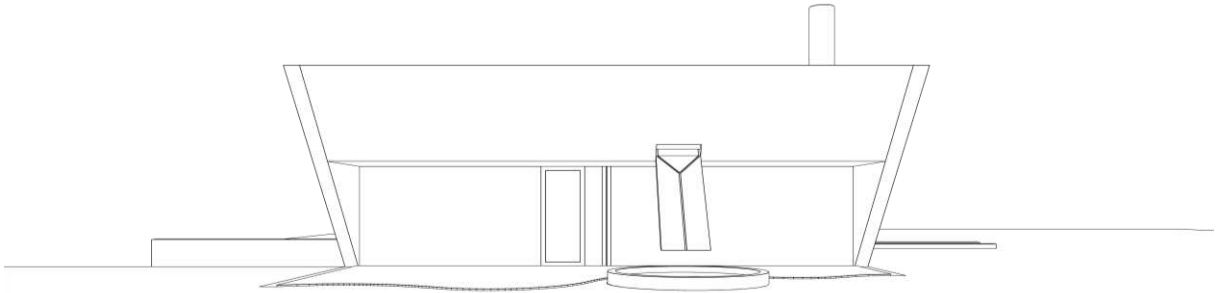


Figura 142: Perspectiva oeste, Wassenhove.



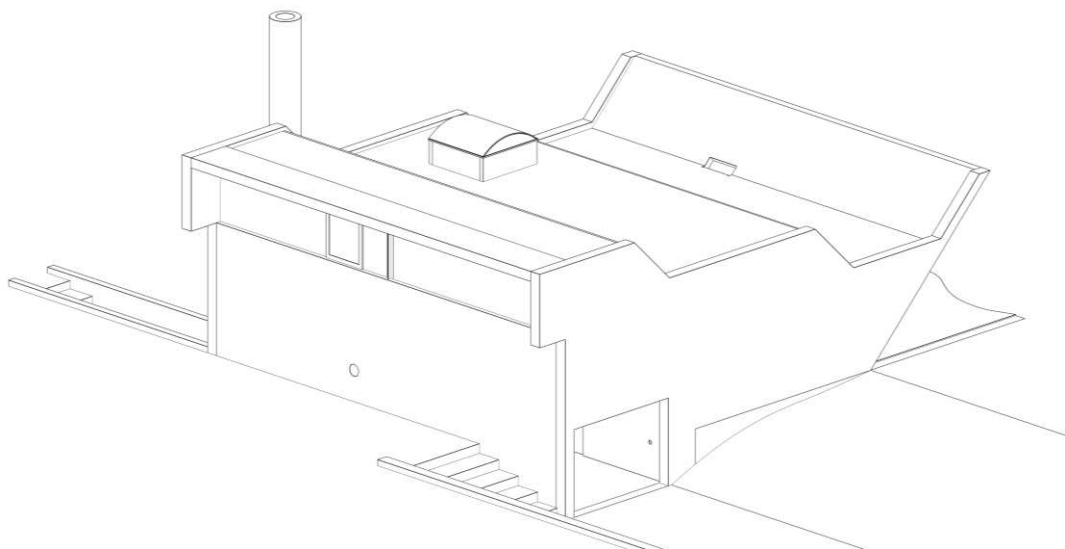
Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 143: Perspectiva leste, Wassenhove.



Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 144: Isometria, Wassenhove.



Fonte: Autor, Março 2023.

**Luz natural:** a luz natural contempla toda a orientação leste e oeste da residência. De maneira mais difusa na face oeste, a luz incide por uma esquadria fixa de 1,50 m x 11,35 m, que contempla somente uma folha de abrir entre a ducha e o sanitário de 1,00 m. Um beiral de 0,85 m protege toda a extensão da fachada. Já a fachada leste recebe a luz natural por uma abertura de 11,35 m x 2,25 m, também por toda a extensão do volume, integrando todo o interior da casa com o recuo lateral do lote. Uma potente luz natural invade o estúdio e a cozinha pela abertura circular de 1,40 m de diâmetro na laje. A unificação espacial interna e as grandes aberturas, expressa a importância que Lampens atribui a luz natural nesse projeto.

## **JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS**

### **1.2.RESIDÊNCIA OLGA BAETA**

Ano de conclusão da construção: 1957

Localização: São Paulo, Brasil

### **2.2.RESIDÊNCIA MARIO TAQUES BITTENCOURT II**

Ano de conclusão da construção: 1962

Localização: São Paulo, Brasil

### **3.2.RESIDÊNCIA IVO VITERITO**

Ano de conclusão da construção: 1964

Localização: São Paulo, Brasil

### **4.2.RESIDÊNCIA MENDES ANDRÉ**

Ano de conclusão da construção: 1966

Localização: São Paulo, Brasil

As casas selecionadas contemplam um período de experimentações estruturais na carreira de Artigas. Conforme aponta Cotrim (2017, p. 76) entre 1956 e 1967, o número de residências projetadas pelo arquiteto diminuiu drasticamente, “de 71 projetos apenas dezoito são casas unifamiliares” devido ao programa de

construção de escolas públicas realizado pelo governo de São Paulo, possibilitando a realização de projetos além do programa residencial. Segundo Cotrim (2017, p. 77-81) foi uma fase em que Artigas explorou o aspecto mais pesado do concreto em função da escala dos projetos. As formas foram resultado de um pensamento estrutural levado ao extremo, onde os vãos se ampliaram e a sobreposição entre espaço público e privado ficaram em maior evidência. E que, por trás das novas possibilidades projetuais concebidas pelos novos programas, renovou a esperança de Artigas em exercer os valores da arquitetura moderna brasileira, demonstrando uma relação eficaz, nesse contexto, entre arquitetura e Estado.

“Com a análise de apenas seis entre as dezoito casas projetadas entre 1956 e 1967, foi possível divisar a complexidade e, sobretudo a diversidade de soluções com que Artigas atuava desde um ponto de vista estrutural. A existência de uma lógica interna que as conecta não é suficiente para conferir-lhes um caminho linear e evolutivo como o foi com respeito às questões de caráter tipológico, principalmente quando perfiladas à sua produção dos anos de 1940. Este fato reforçou a ideia de experimentação estrutural com seus possíveis desdobramentos espaciais impressa neste período.” (COTRIM, 2017, p. 99).

Dentro dessa diversidade, Artigas viabilizou um modo de operar que antecedeu às condicionantes normativas, climáticas, físicas, orçamentárias ou programáticas, de cada caso e estabeleceu uma importante interdependência entre tipologia e a estrutura, atingida através da variedade de possibilidades de resolução. De maneira a sintetizar o período da segunda metade da década de 1960 e o que sua trajetória até então implicou, Cotrim discorre:

“De forma sintética pode-se delimitar um momento enredado, marcado por sua prisão, pelo exílio, pela decisão de regresso ao Brasil, pela expulsão da Universidade que ajudou a criar, fundar e construir, e pela crítica às suas posições ideológicas e arquitetônicas. Como contraponto, deu-se no âmbito profissional, a ampliação dos trabalhos do escritório, os prêmios internacionais outorgados, sua definitiva consagração nacional como arquiteto e a natural maturidade profissional alcançada depois de 228 projetos elaborados em exatos trinta anos de atividade (1937-1967).” (COTRIM, 2017, p. 154).

Segundo Cotrim (2017, p. 96), as casas Olga Baeta (1956) e Taques Bittencourt II (1959), são as duas mais conhecidas desse período justamente devido

às soluções estruturais desenvolvidas que marcou a sua produção. Cotrim (2017, p. 155), também afirma que entre 1956 e 1966 foi o período em que as obras residenciais mais conhecidas de Artigas foram construídas.

“No caso desta última, ao apoiá-la em quatro pontos definiu-se uma solução que será repetida num número expressivo de outros projetos residenciais na década de 1960, inclusive por outros arquitetos e em outros programas. Como exemplos mais conhecidos podem ser citados: a Casa Boris Fausto (Sérgio Ferro, 1965); a Casa de Paulo Mendes da Rocha (1966); e a Casa na Aldeia da Serra, SP (MMBB, 2001). À margem da ênfase dada em sua executoriedade, ao resolver a estrutura em apenas quatro pontos de apoio foi possível ainda a adequação do seu interior as questões distributivas, programáticas e as condicionantes físicas enfrentadas, o que põe em relevo seu caráter supostamente essencial.” (COTRIM, 2017, p. 96).

## 1.2.RESIDÊNCIA OLGA BAETA

Ano de conclusão da construção: 1957

Localização: São Paulo, Brasil

Figura 145: Residência Olga Baeta, São Paulo, Brasil, 1962.



Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-baeta/>

Figura 146 e 147: Residência Olga Baeta, São Paulo, Brasil, 1962.



Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-baeta/>

Figura 148: Residência Olga Baeta, São Paulo, Brasil, 1962.



Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-baeta/>

Segundo Cotrim (2017, p. 86) é a partir da casa Olga Baeta (1956) que Artigas demonstra a intenção de reduzir os componentes estruturais e de fundir pilares, vigas e lajes em um único elemento estrutural, atribuindo-lhes efeito cada

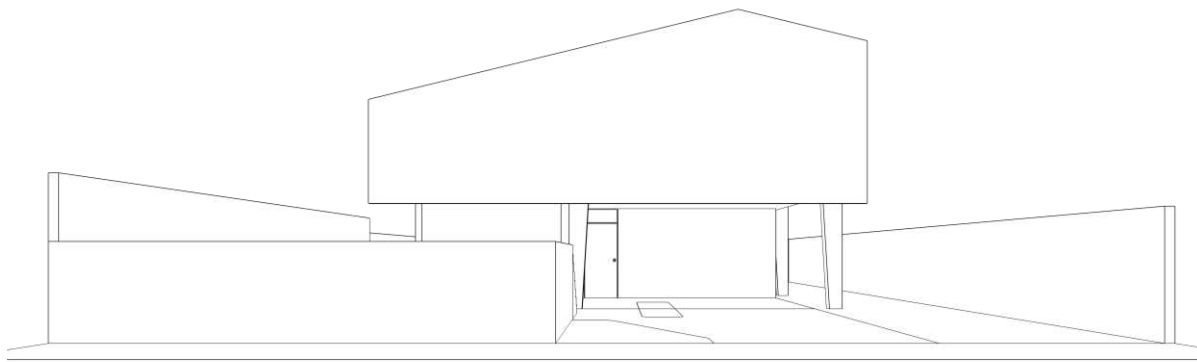
vez mais expressivo e reforçando o caráter experimental. No contexto de concepção estrutural dos edifícios, Cotrim (2017, p. 83), menciona que Artigas inaugurou um modo de determinar a estrutura a partir da casa Olga Baeta (1956), e que seus projetos posteriores são resultado desse experimento que revela uma correlação entre a organização espacial e funcional e a solução estrutural em concreto armado.

“Fato percebido na medida em que a disposição dos dormitórios no pavimento superior e a altura de pé-direito gerado na sala e no estúdio favorecem a estabilidade do conjunto, evitando assim a tração nos pilares opostos ao balanço e contribuindo significativamente no esforço estrutural exercido pelas empenas. Essa situação é descrita por Angelo Bucci de maneira sensorial: *Aí está a beleza da coisa: a gente olha a casa e vê uma estrutura, digamos, estranha. Uma empena de altura enorme, pilares aparentemente mal posicionados e um balanço desproporcional ao vão. Daí você entre na casa, vê o pórtico central sem a empena que tornaria aquele balanço absurdo. Então você vê a escora. Nota o pavimento superior carregando o pórtico de modo equilibrado, a empena que se repete no terceiro pórtico. Finalmente você vê a estrutura com outros olhos, aquilo que parecia desproporcional está perfeitamente equilibrado.*” (COTRIM, 2017, p. 84).

A partir do depoimento de Angelo Bucci, Cotrim (2017, p. 84), reinterpreta a ideia de verdade estrutural constantemente atribuída ao trabalho de Artigas, para didática estrutural, significando que o usuário só percebe a lógica da concepção da estrutura na medida em que se apropria do edifício e estabelece o contato direto com o espaço.

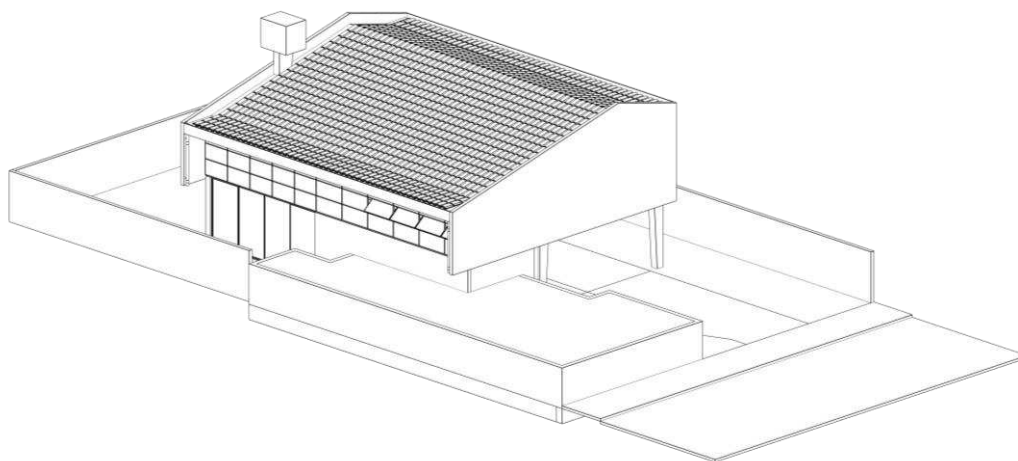
**Aspectos compositivos:** a solução do edifício compreende um único volume que abriga todo o programa, os pilares e vedações do térreo recuados destacam o prisma elevado sobre pilotis. A cobertura do edifício é resolvida em duas águas, não conferindo assim, o aspecto de horizontalidade a partir da fachada frontal. As empenas de concreto armado que se repetem na frente e no fundo, são os elementos determinantes do aspecto formal da residência. Um pequeno volume da caixa d’água é locado próximo a fachada posterior, sendo quase imperceptível pela fachada frontal. O eixo longitudinal do volume é o mesmo do terreno, locando o programa de maneira centralizada e resultando em recuos laterais, de frente e de fundo.

Figura 149: Perspectiva frontal, Olga Baeta.



Fonte: Autor, Março 2023.

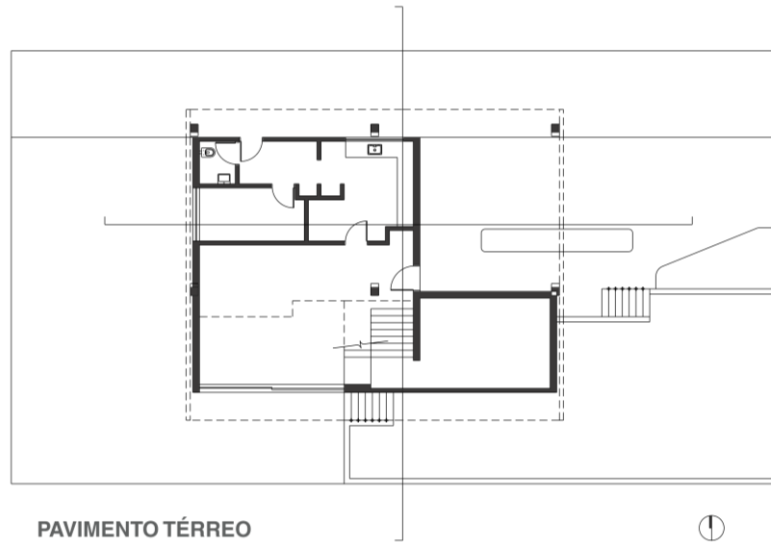
Figura 150: Isometria, Olga Baeta.



Fonte: Autor, Março 2023.

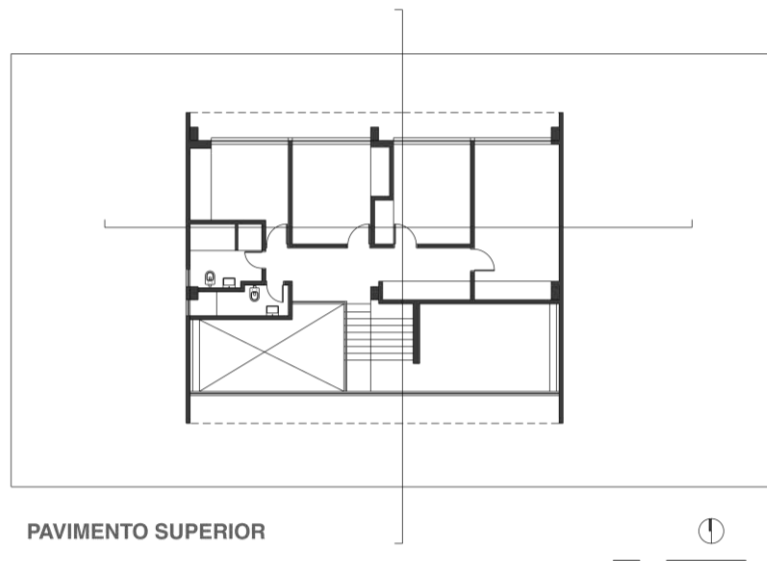
**Distribuição espacial:** o pavimento térreo abriga os setores social e de serviço e o pavimento superior o setor íntimo. O patamar da escada que conectam os pavimentos, portanto no meio nível, está o estúdio que funciona como espaço de transição entre os setores social e íntimo da residência. Quanto aos acessos, o principal é pela fachada frontal e garagem, coberto pelo pavimento superior, já o acesso de serviço se dá pela lateral da casa e a área de serviço. Quanto ao ambiente externo, todo o terreno se encontra em mesmo nível exceto o jardim frontal elevado, que compreende considerável área do lote no mesmo nível do estúdio, conectados por grandes aberturas. A unificação espacial interna é verificada com o mezanino que conecta a sala de estar, estúdio e escada.

Figura 151: Planta baixa, pavimento térreo, Olga Baeta.



Fonte: Autor, Março 2023.

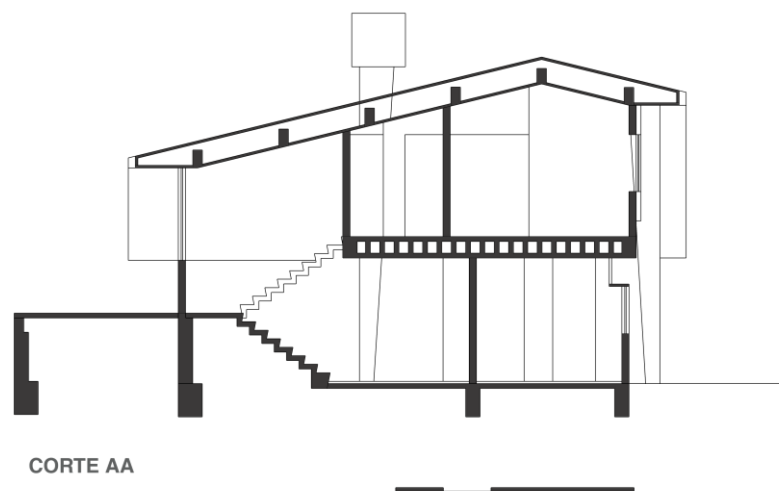
Figura 152: Planta baixa, pavimento superior, Olga Baeta.



Fonte: Autor, Março 2023.

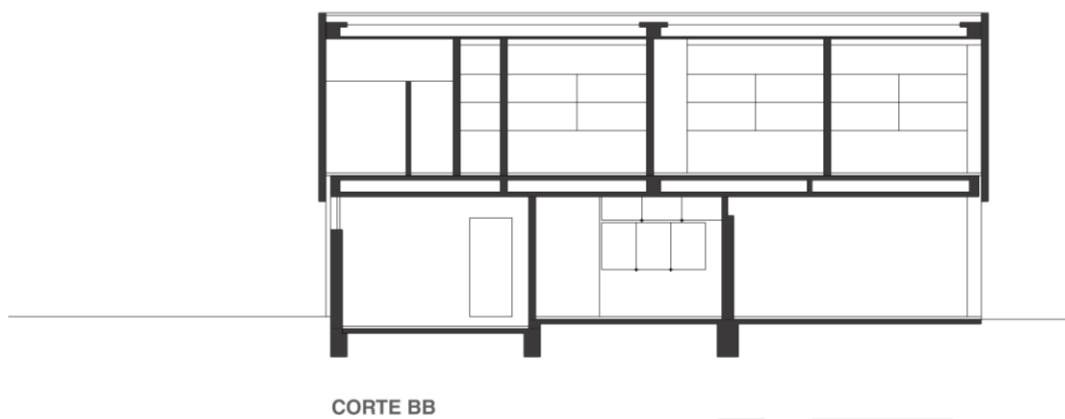
**Técnica construtiva:** a estrutura é toda em concreto armado, que sustentam as vedações em alvenaria de tijolo cerâmico rebocado e a cobertura com telha de barro. Os caixilhos são em ferro pintado e vidro simples, exceto as esquadrias dos dormitórios em madeira.

Figura 153: Corte transversal, Olga Baeta.



Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 154: Corte longitudinal, Olga Baeta.

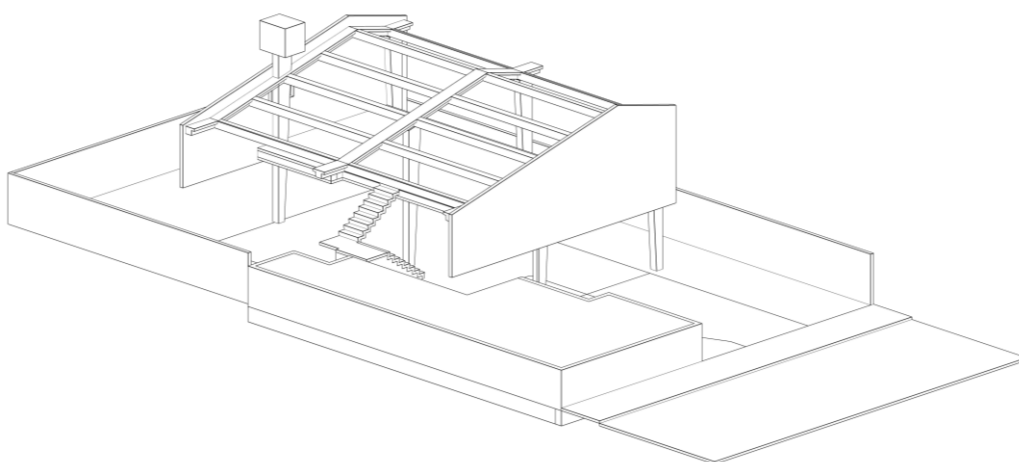


Fonte: Autor, Março 2023.

**Estrutura:** os seis pilares que sustentam a cobertura, empenas e a laje de entrepiso estão locados em três eixos transversais igualmente espaçados e dois eixos longitudinais. Os pilares aumentam a seção conforme se aproximam da cobertura. A laje de entrepiso em caixão perdido esconde as vigas dando um aspecto de laje lisa e a laje do forro possui três vigas invertidas, resultando o mesmo aspecto. Assim como o restante da estrutura, a escada também é em concreto armado. As empenas independem estruturalmente da laje e das paredes do pavimento térreo.

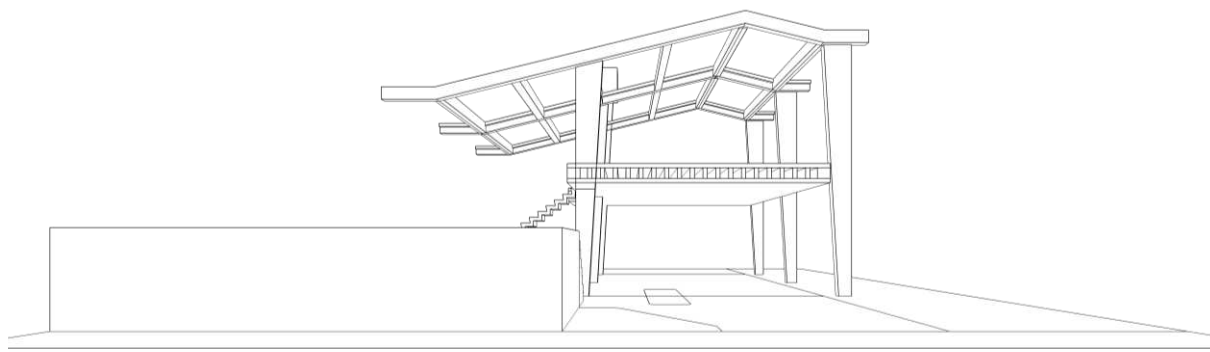
“Sua estrutura é composta por três linhas de dois pilares que quando engastados às empenas estruturais na fachada frontal e posterior determinam pórticos sucessivos. Os seis pilares são distribuídos num perímetro de aproximadamente 11,60 metros paralelos à rua, e 12,65 metros no sentido do comprimento do lote. Duas linhas de três pilares vencem o vão longitudinal numa distância de 6,40 metros sem balanços. No outro sentido as três linhas de dois pilares separados por 5,20 metros determinam um balanço de aproximadamente 5 metros correspondente à área de pé-direito duplo da sala e do estúdio” (COTRIM, 2017, p. 81).

Figura 155: Isometria, estrutura, Olga Baeta.



Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 156: Perspectiva frontal, estrutura, Olga Baeta.

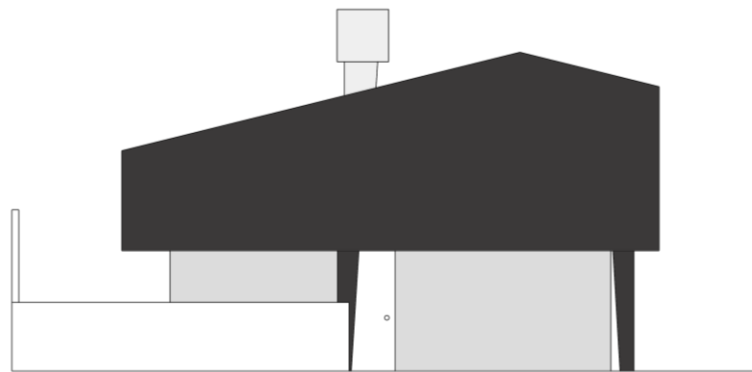


Fonte: Autor, Março 2023.

**Fachadas:** A maneira com que o pavimento superior se impõe ao pavimento térreo através das alvenarias e pilares recuados, destaca o prisma da volumetria do volume definido pelas empenas que determinam a forma do edifício. Devido as empenas, as fachadas de frente e fundo não se relacionam com o

entorno, oposto das fachadas laterais, onde recebem generosas aberturas, principalmente a da orientação sul que compreende o setor social e estúdio, conferindo continuidade interior-externo através de um grande plano de vidro por toda a lateral do volume. A orientação norte compreende os dormitórios também com grandes aberturas protegidas por painéis de madeira.

Figura 157: Fachada frontal, Olga Baeta.



**FACHADA FRONTAL**

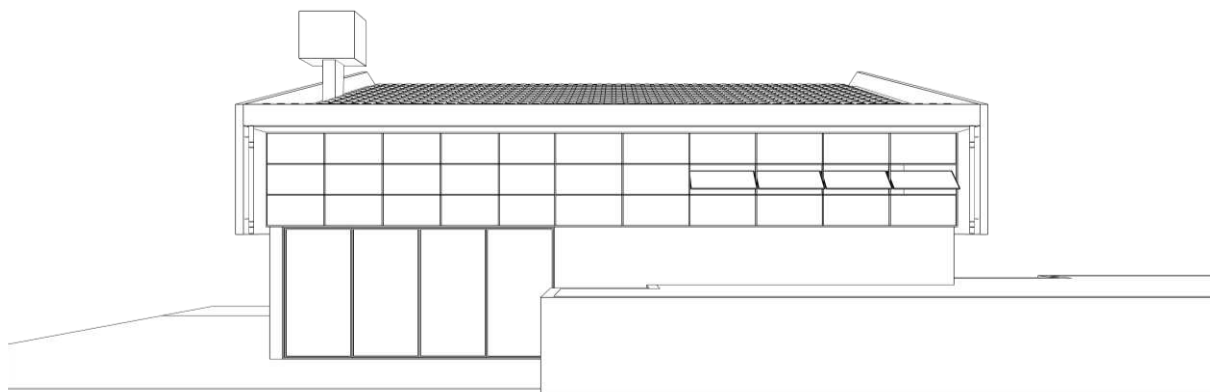
Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 158: Perspectiva norte, Olga Baeta.



Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 159: Perspectiva sul, Olga Baeta.



Fonte: Autor, Março 2023.

**Luz natural:** As fachadas norte e sul recebem as aberturas do volume, sendo a sul praticamente toda conectada com o recuo lateral do lote. O pé-direito duplo resulta na grande incidência lumínica dos ambientes do estúdio, escada e sala de estar. Já as fachadas leste e oeste recebem as empenas de concreto, o que resulta em poucas aberturas.

## 2.2.RESIDÊNCIA MARIO TAQUES BITTENCOURT

Ano de conclusão da construção: 1962

Localização: São Paulo, Brasil

Figura 160: Residência Mario Taques Bittencourt, São Paulo, Brasil 1962.



Fonte: <https://www.acropole.fau.usp.br/edicao/299/20>

Figura 161: Residência Mario Taques Bittencourt, São Paulo, Brasil 1962.



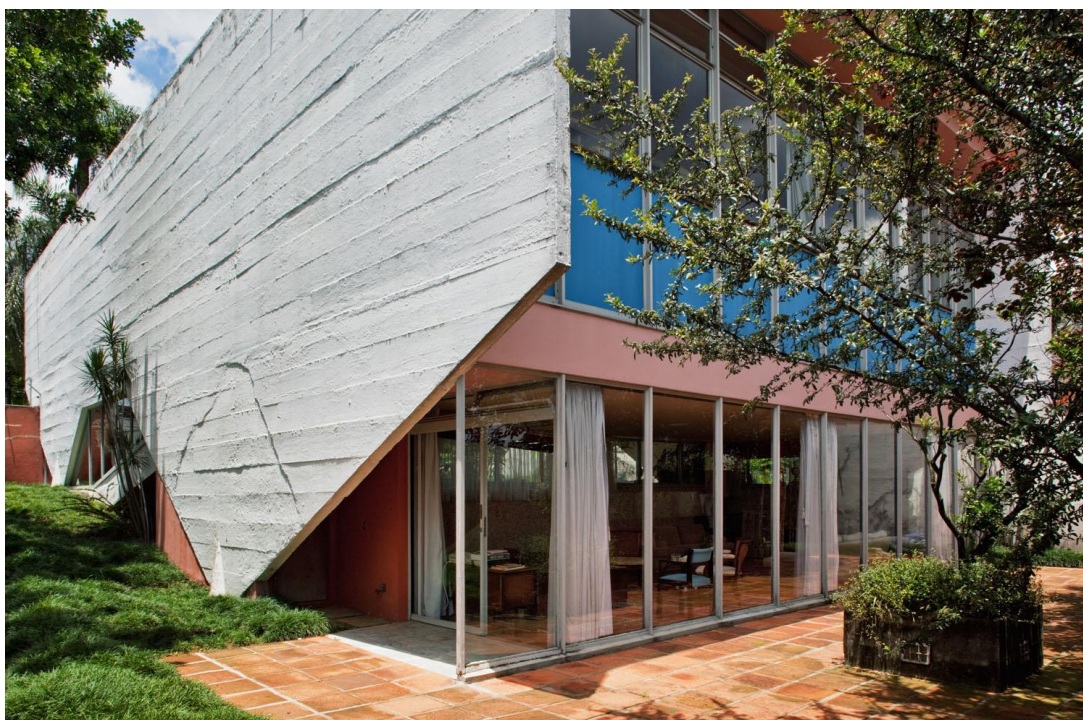
Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-taques-bittencourt/>

Figura 162: Residência Mario Taques Bittencourt, São Paulo, Brasil 1962.



Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-taques-bittencourt/>

Figura 163: Residência Mario Taques Bittencourt, São Paulo, Brasil 1962.



Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-taques-bittencourt/>

Figura 164: Residência Mario Taques Bittencourt, São Paulo, Brasil 1962.



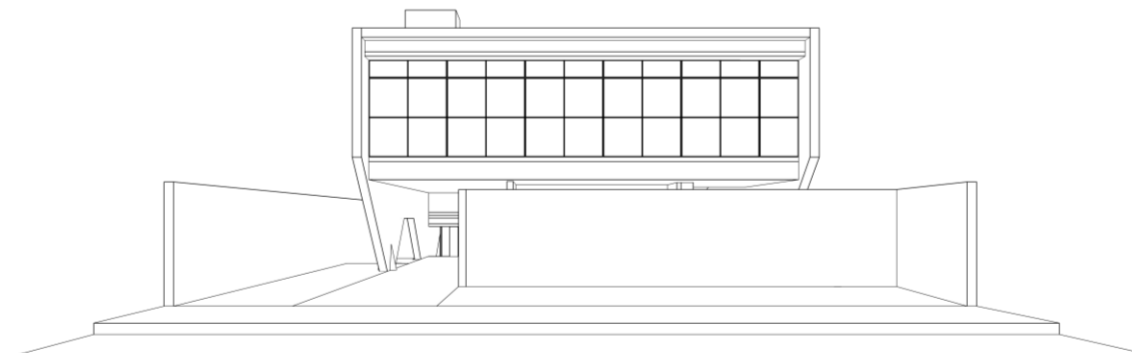
Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-taques-bittencourt/>

Cotrim (2017, p. 92) acrescenta que foi principalmente na segunda casa construída para a família Taques Bittencourt (1959) que Artigas sublimou alguns dos principais aspectos explorados na casa Olga Baeta, como a redução drástica dos componentes da estrutura resumido a duas empenas de 21,50 metros que contemplam vigas longitudinais unidas por lajes nervuradas unidirecionais, no sentido oposto ao das empenas. Neste caso, a rampa também desempenhou função estrutural, além da função de circulação, o que reforçou mais a ideia de correlação entre estrutura, programa e distribuição espacial. A estrutura da residência foi apoiada por somente quatro pontos de apoio (dois em cada empena), determinando a forma final do edifício através dos elementos da estrutura. Sobre a solução estrutural da casa, Zein também comenta:

“Já na casa Mario Taques Bittencourt II (1959) – que é, como reconhecem outros autores, o “marco definitivo da fase mais propriamente brutalista da obra de Artigas” – ocorre a reunião desses dois partidos típicos em um, abrigando os dois blocos interligados sob um único volume definido pelo conjunto cobertura e abas laterais em concreto – que também são grandes paredes ou grandes vigas -, conformando uma quase caixa onde se engastam os planos das lajes e rampas. Essa solução estrutural suporta e define os espaços arquitetônicos, quase desejando bastar-se (como de fato acontecerá a seguir no projeto da Garagem de Barcos do Clube Santapaula, de 1961).” (ZEIN, 2005, p. 99).

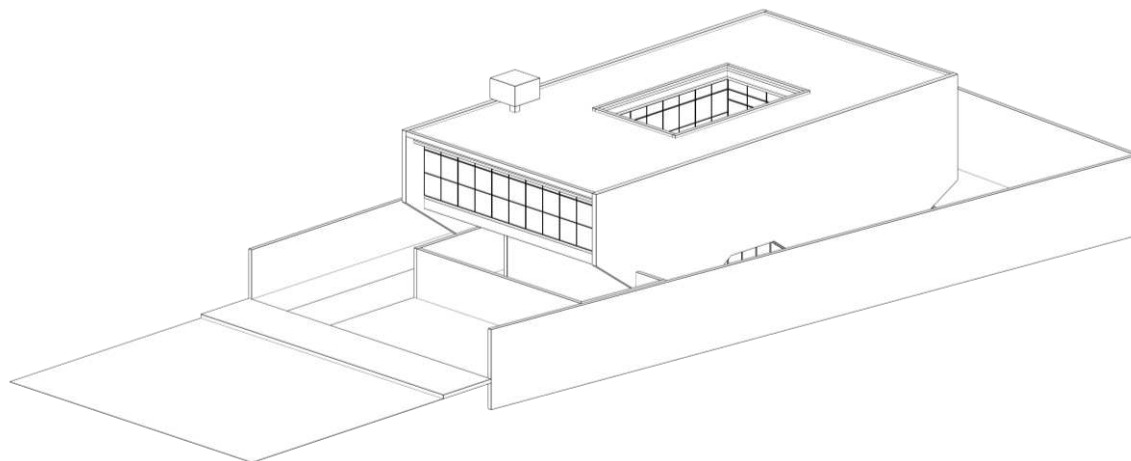
**Aspectos compositivos:** novamente a volumetria busca se resolver em elemento único através do grande prisma retangular que compreende o programa, porém o pavimento inferior deslocado à frente do volume recebe um grande muro em pedra que destaca na fachada. Apesar do muro compondo a fachada frontal, a composição formal do volume é determinada por duas grandes empenas longitudinais predominantes de 21,5 m, apoiadas por quatro pontos que se afunilam conforme se aproximam do solo.

Figura 165: Perspectiva frontal, Mario Taques Bittencourt.



Fonte: Autor, Junho 2023.

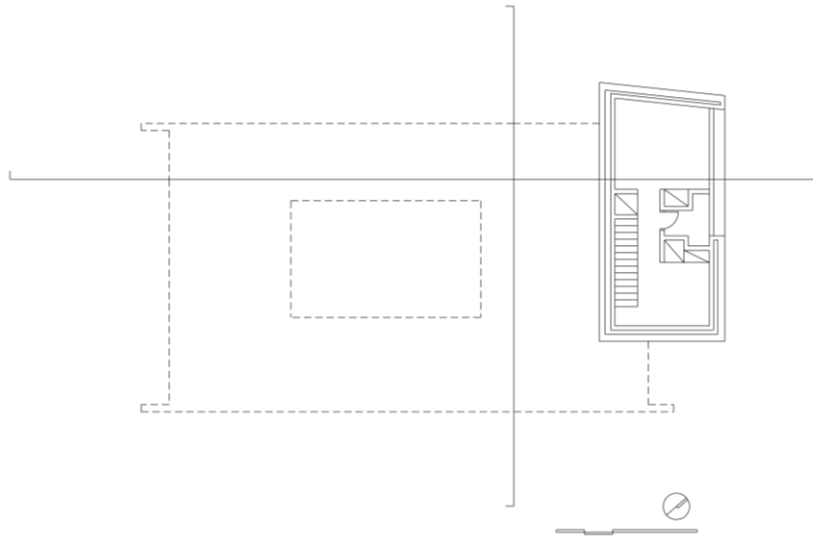
Figura 166: Isometria, Mario Taques Bittencourt.



Fonte: Autor, Junho 2023.

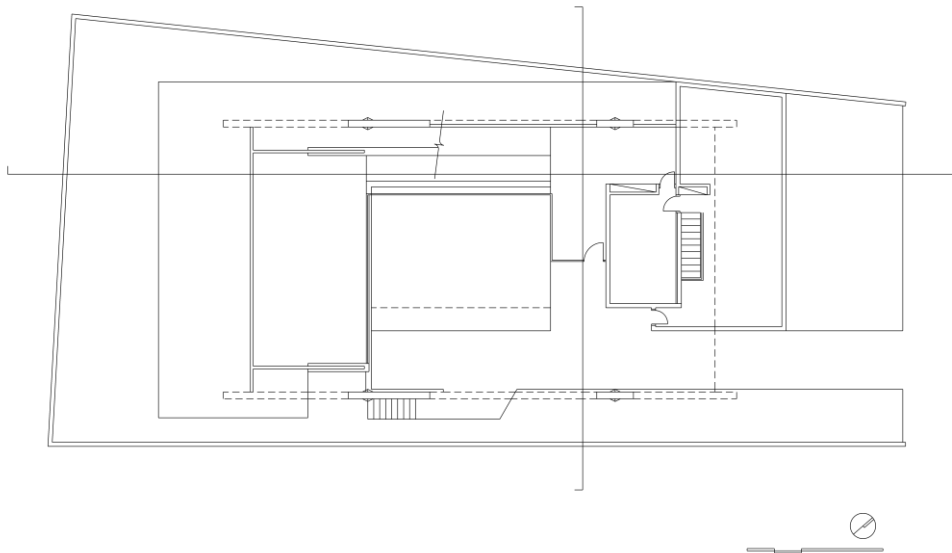
**Distribuição espacial:** o pátio central divide a planta em dois blocos, interligados por rampas que contemplam quatro níveis, em frente e fundo. O pavimento térreo compreende o setor de serviço e social, enquanto o superior, o setor íntimo e estúdio. No entanto, o térreo possui duas cotas de níveis. O nível do hall de entrada, cozinha e sala de jantar estão locados na porção frontal do programa e a sala de estar locada ao fundo, acessada por uma rampa que acompanha o perfil natural do terreno. Já o estúdio, se encontra exatamente acima da sala de estar, porém em meio nível, entre o térreo e o superior. Os quatro níveis do volume principal, são resultado do esquema de rampas e do pátio central, que agem como núcleo ordenador e promovem unificação espacial interna. Já o pavimento inferior semienterrado e deslocado do volume principal, recebe a área de serviço, um banheiro e um dormitório.

Figura 167: Planta baixa, pavimento inferior, Mario Taques Bittencourt.



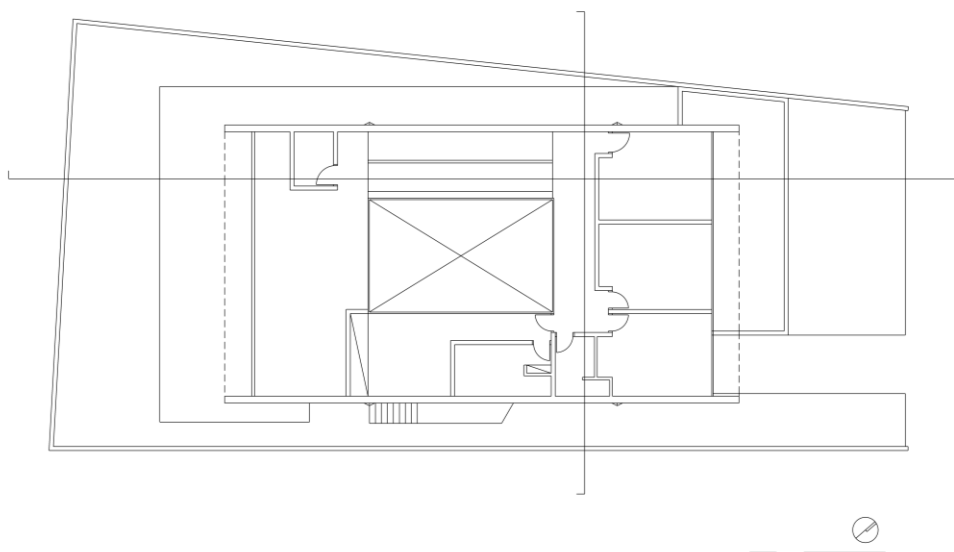
Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 168: Planta baixa, pavimento térreo, Mario Taques Bittencourt.



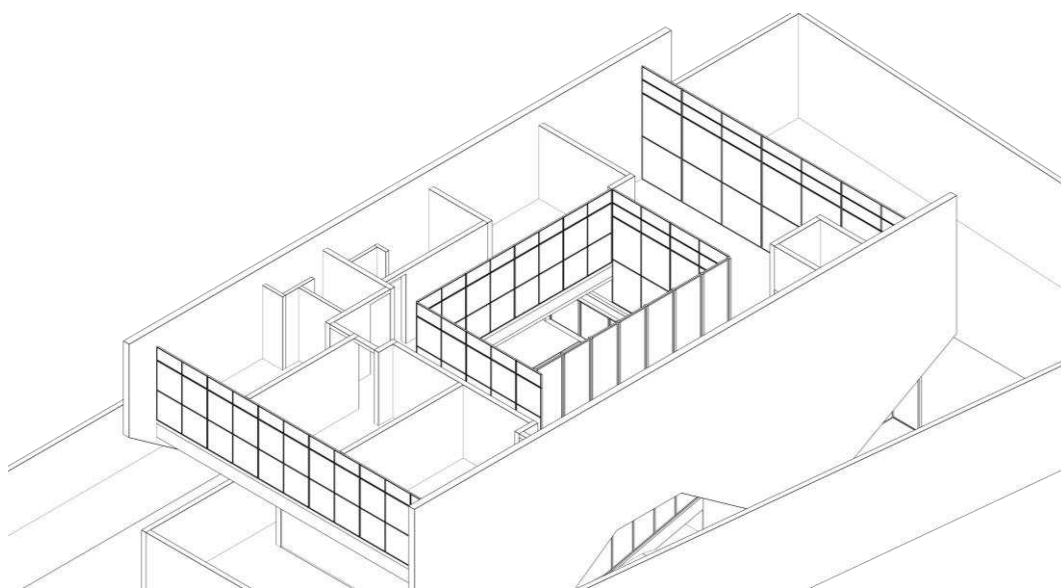
Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 169: Planta baixa, pavimento superior, Mario Taques Bittencourt.



Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 170: Isometria, Mario Taques Bittencourt.



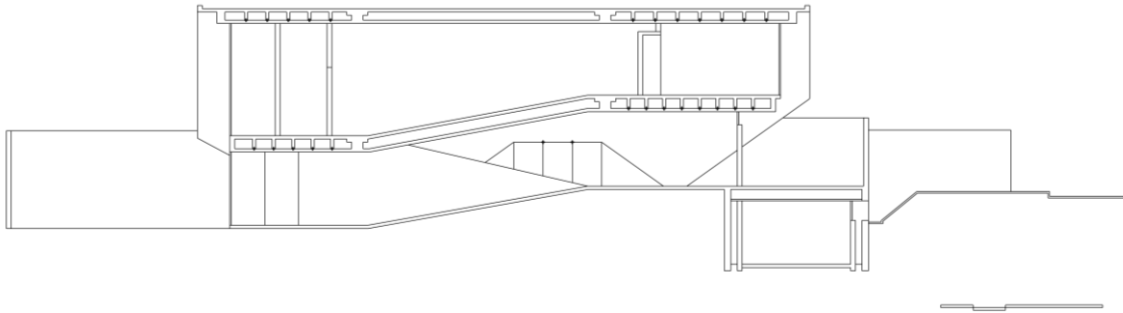
Fonte: Autor, Junho 2023.

**Técnica construtiva:** as vedações são em alvenaria de tijolo rebocado e os caixilhos em ferro pintado com vidro temperado. As empenas, lajes e rampas são em concreto armado.

**Estrutura:** o pensamento estrutural da residência objetivou em reduzir os componentes que a concebe, resultando em duas grandes empenas no sentido longitudinal que recebe a laje nervurada unidirecional na transversal e que une o invólucro de concreto da cobertura, apoiados à somente quatro pontos de apoio. As

rampas, além de cumprirem a função de circulação vertical, está contemplada na função de estrutura. Dessa maneira, o resultado formal é inerente ao da estrutura. As lajes entrepiso e da cobertura são em caixão perdido, o que dá o aspecto de laje lisa.

Figura 171: Corte Longitudinal, Mario Taques Bittencourt.



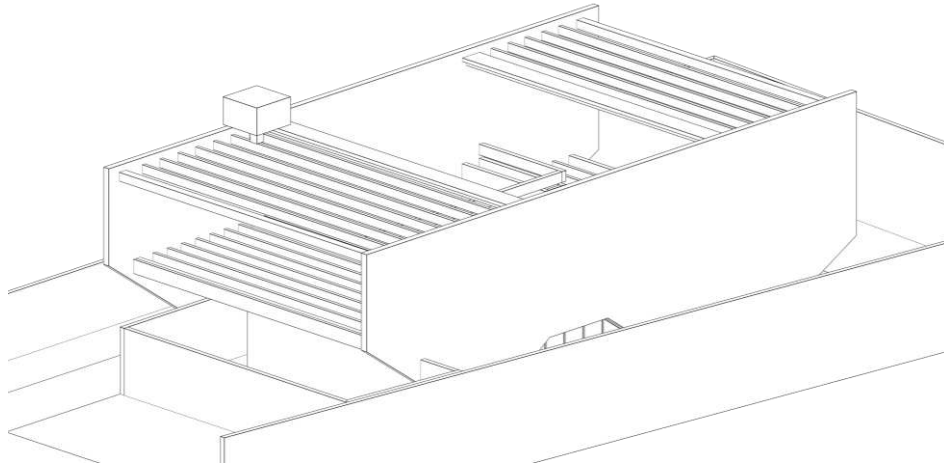
Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 172: Perspectiva lateral, Mario Taques Bittencourt.



Fonte: Autor, Junho 2023.

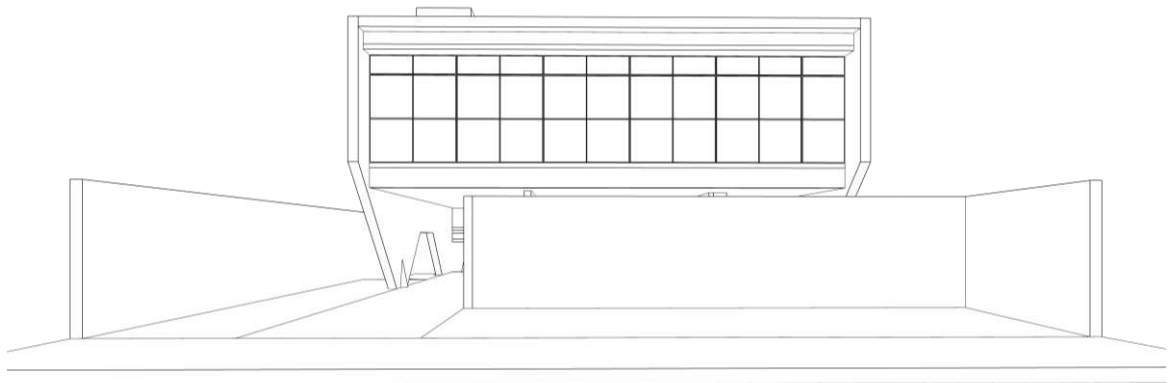
Figura 173: Isometria, Mario Taques Bittencourt.



Fonte: Autor, Junho 2023.

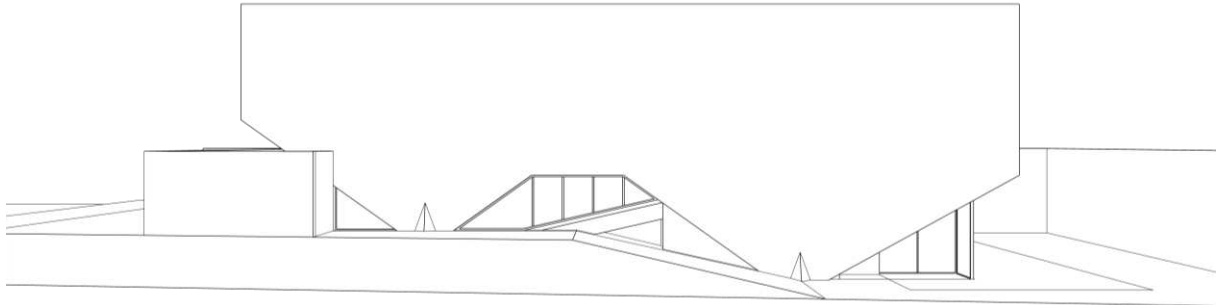
**Fachadas:** as fachadas laterais não estabelecem relação com o entorno imediato, pois estão fechadas pelas empenas, exceto pelas aberturas ocasionadas pelos chanfros que afunilam ao se aproximar do solo, visíveis somente no pavimento térreo. Em contrapartida, as fachadas frontal e posterior (norte e sul), protegidas por beirais e pelas empenas, estão conectadas com o exterior através de planos de vidro, revelando a intenção de continuidade com o espaço público e o jardim posterior particular.

Figura 174: Perspectiva frontal, Mario Taques Bittencourt.



Fonte: Autor, Junho 2023.

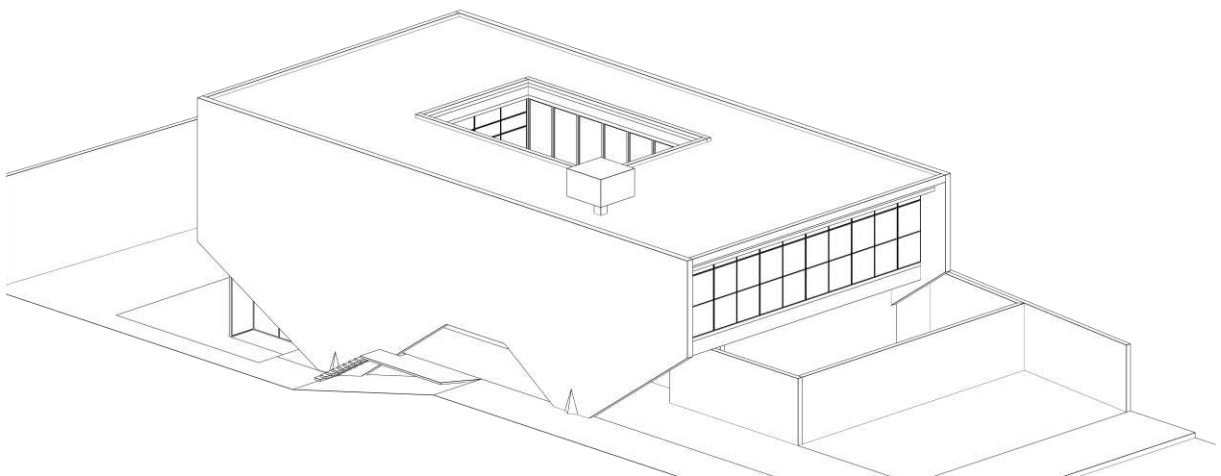
Figura 175: Perspectiva lateral, Mario Taques Bittencourt.



Fonte: Autor, Junho 2023.

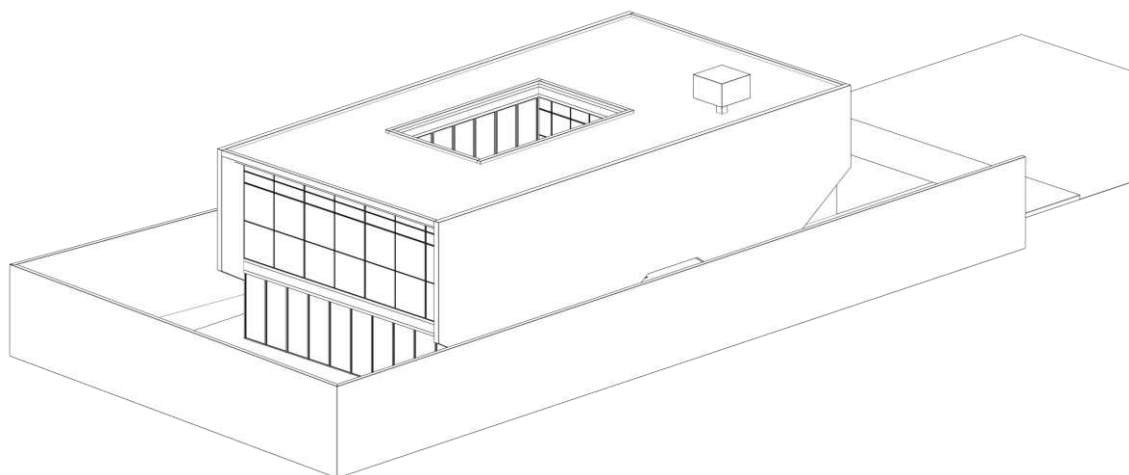
**Luz natural:** novamente por resultado das empenas de concreto armado, as fachadas laterais da residência recebem aberturas mínimas. Oposto da fachada frontal que compreende os dormitórios, iluminados e ventilados por aberturas em direção à via pública e a fachada posterior que também se conecta com o entorno. O generoso pátio locado no centro do volume, demonstra a importância da iluminação para a concepção do projeto, que ilumina e conecta visualmente praticamente todos os ambientes do programa.

Figura 176: Isometria, Mario Taques Bittencourt.



Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 177: Isometria, Mario Taques Bittencourt.



Fonte: Autor, Junho 2023.

### **3.2.RESIDÊNCIA IVO VITERITO**

Ano de conclusão da construção: 1964

Localização: São Paulo, Brasil

Figura 178: Residência Ivo Viterito, São Paulo, Brasil, 1964.



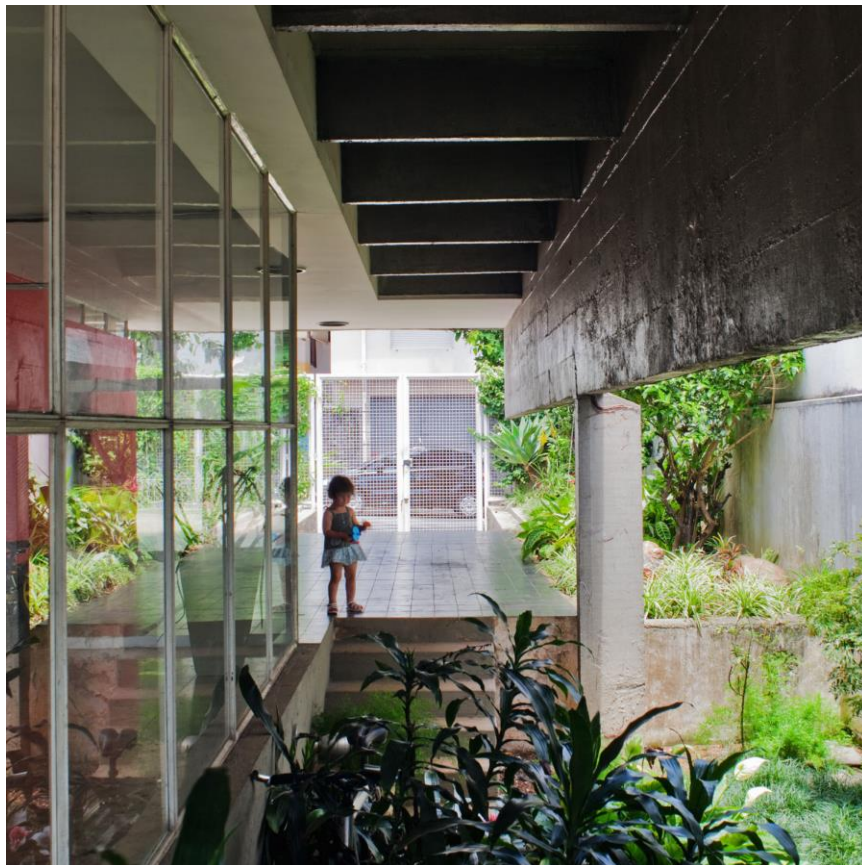
Fonte: <https://www.acropole.fau.usp.br/edicao/322/34>

Figura 179: Residência Ivo Viterito, São Paulo, Brasil, 1964.



<https://www.nelsonkon.com.br/casa-ivo-viterito/>

Figura 180: Residência Ivo Viterito, São Paulo, Brasil, 1964.



<https://www.nelsonkon.com.br/casa-ivo-viterito/>

Figura 181: Residência Ivo Viterito, São Paulo, Brasil, 1964.



<https://www.nelsonkon.com.br/casa-ivo-viterito/>

Figura 182: Residência Ivo Viterito, São Paulo, Brasil, 1964.



<https://www.nelsonkon.com.br/casa-ivo-viterito/>

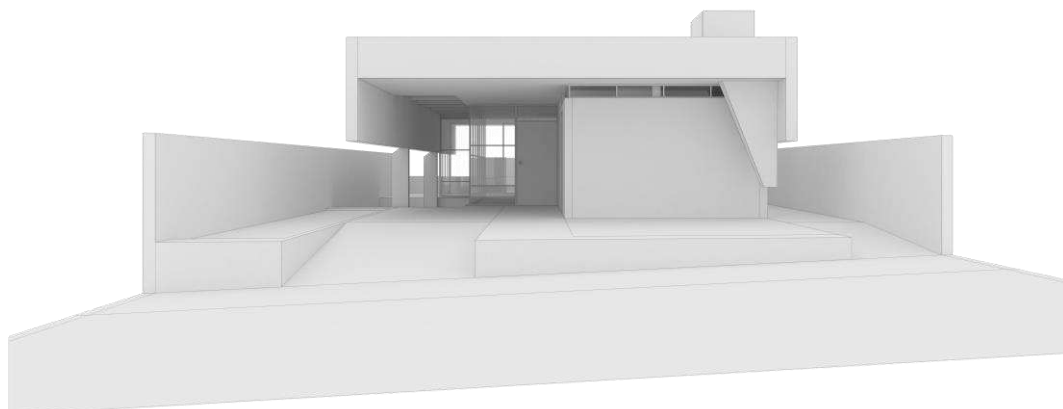
Figura 183: Residência Ivo Viterito, São Paulo, Brasil, 1964.



<https://www.nelsonkon.com.br/casa-ivo-viterito/>

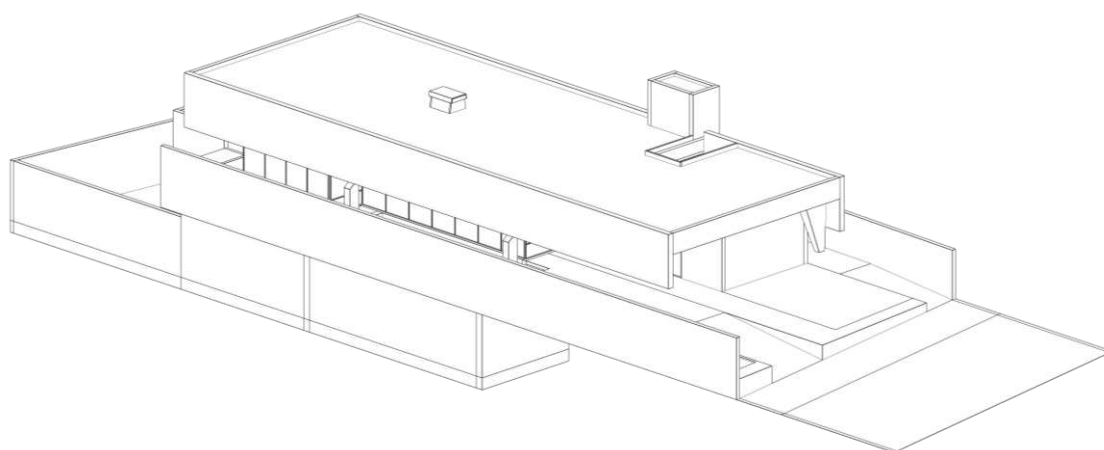
**Aspectos compositivos:** o aspecto horizontal da cobertura define o volume do edifício, reforçado pelos planos verticais das empenas laterais de meia altura, remetendo ao formato de prisma retangular. As demais vedações verticais, geralmente em vidro, são recuadas do limite da cobertura, desvinculando os pilares das vedações, denotando a ideia de abrigo e grande cobertura. A composição volumétrica se definiria em volume único, não fosse o volume do pavimento inferior excedendo seus limites. Contudo, tal volume é imperceptível a partir da perspectiva frontal, revelado somente a partir de uma perspectiva de fundo. Outros volumes secundários e que também contemplam a composição da residência é o da caixa d'água, locada acima da cozinha e o da escada dos fundos, situado logo abaixo da cobertura principal.

Figura 184: Perspectiva frontal, Ivo Viterito.



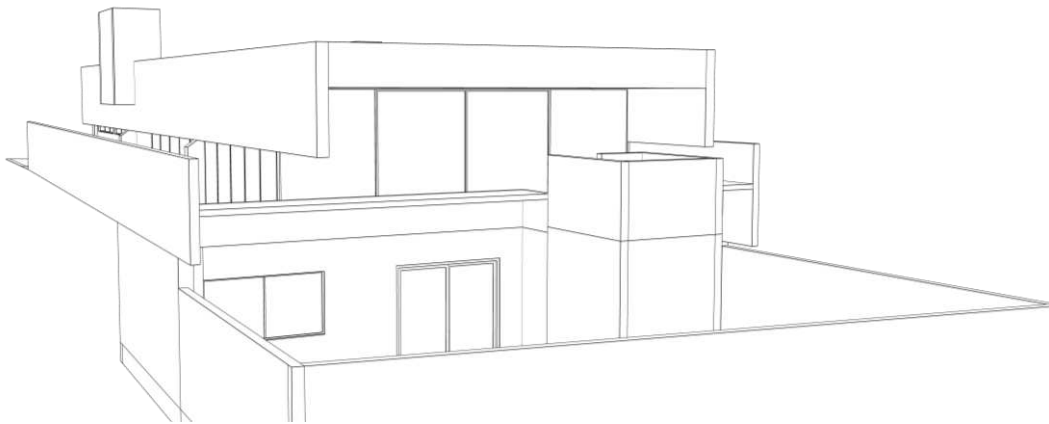
Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 185: Isometria, Ivo Viterito.



Fonte: Autor, Março 2023.

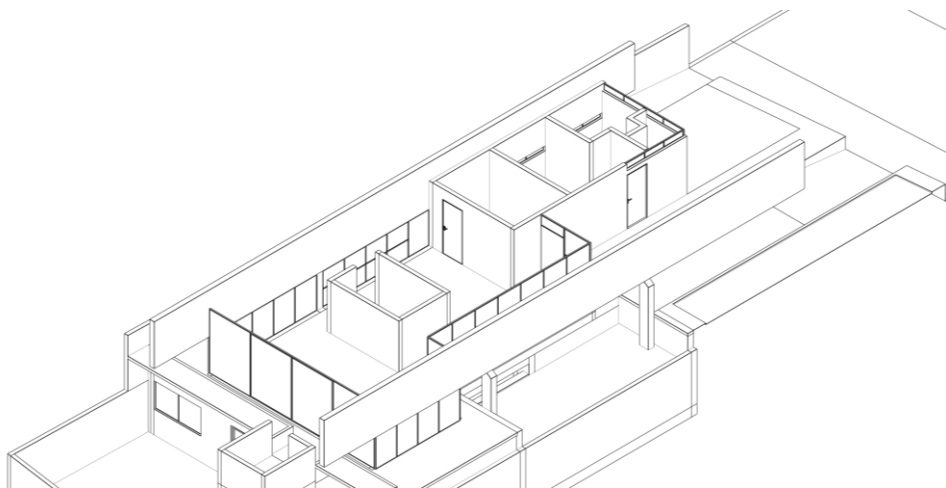
Figura 186: Perspectiva fundos, Ivo Viterito.



Fonte: Autor, Março 2023.

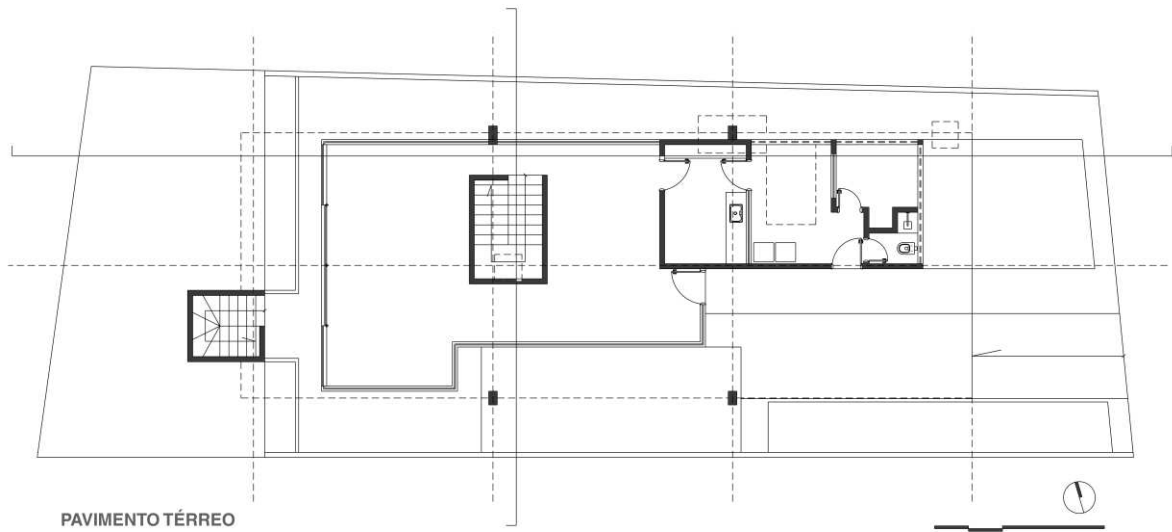
**Distribuição espacial:** o pavimento térreo contempla os setores de serviço e social. O setor de serviço é situado entre o primeiro e o segundo eixo transversal da modulação da casa, assim como a garagem, portanto o setor mais próximo da via pública. O setor social contempla os módulos restantes do pavimento térreo, demonstrando a valorização desse espaço, principalmente pela intenção de continuidade espacial interna, com exceção do volume da escada que leva para o setor íntimo, no pavimento inferior. Com essa disposição, o pavimento inferior abriga três dormitórios e dois banheiros, segregando completamente a área íntima do restante do programa. O eixo longitudinal é um elemento ordenador no edifício separando setores no térreo.

Figura 187: Isometria, Ivo Viterito.



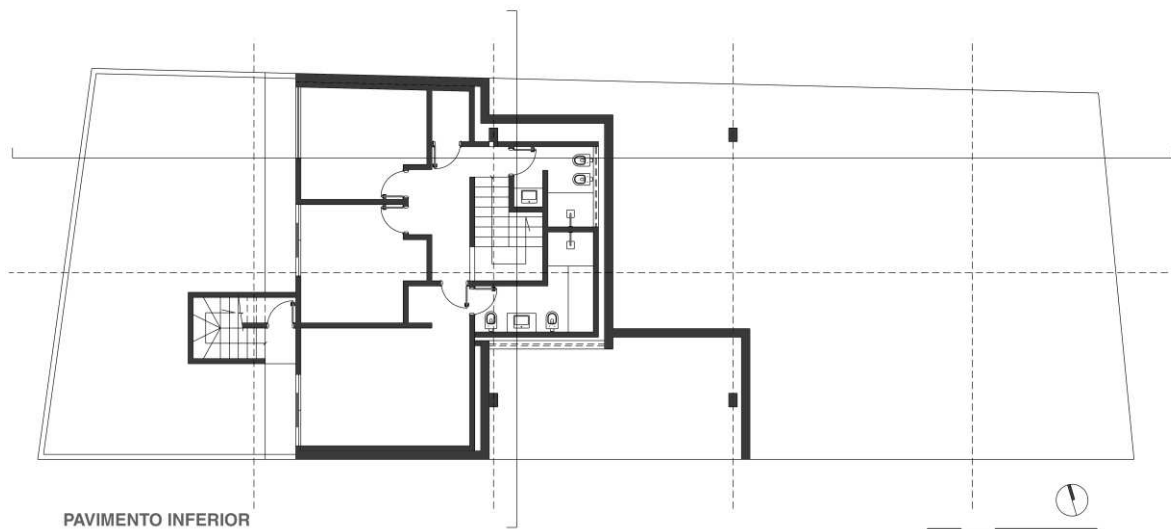
Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 188: Planta baixa, pavimento térreo, Ivo Viterito



Fonte: Autor, Março 2023.

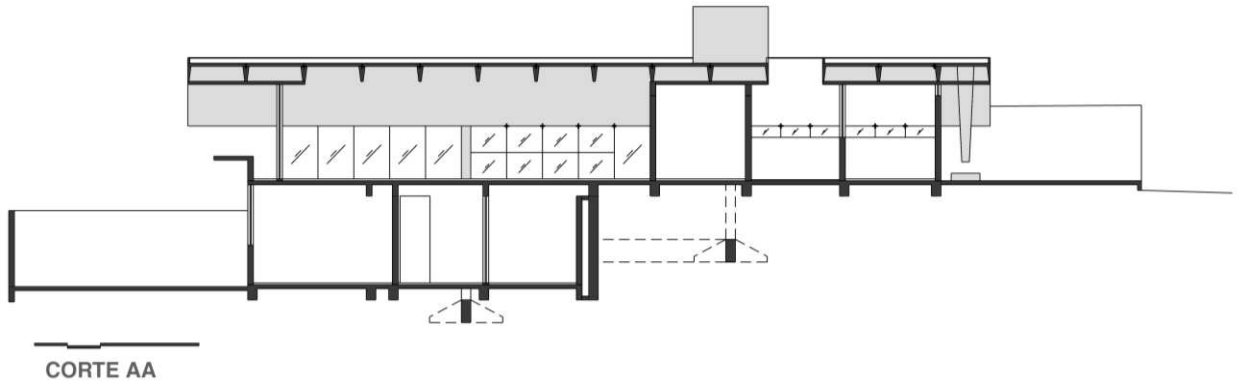
Figura 189: Planta baixa, pavimento superior, Ivo Viterito



Fonte: Autor, Março 2023.

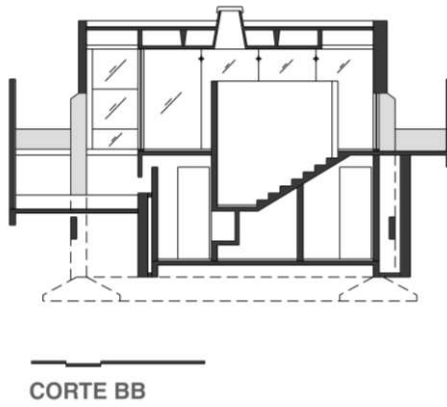
**Técnica construtiva:** estrutura em concreto armado aparente, laje impermeabilizada, vedações em alvenaria de tijolos cerâmicos e caixilhos em ferro pintado e vidros simples.

Figura 190: Corte Longitudinal, Ivo Viterito



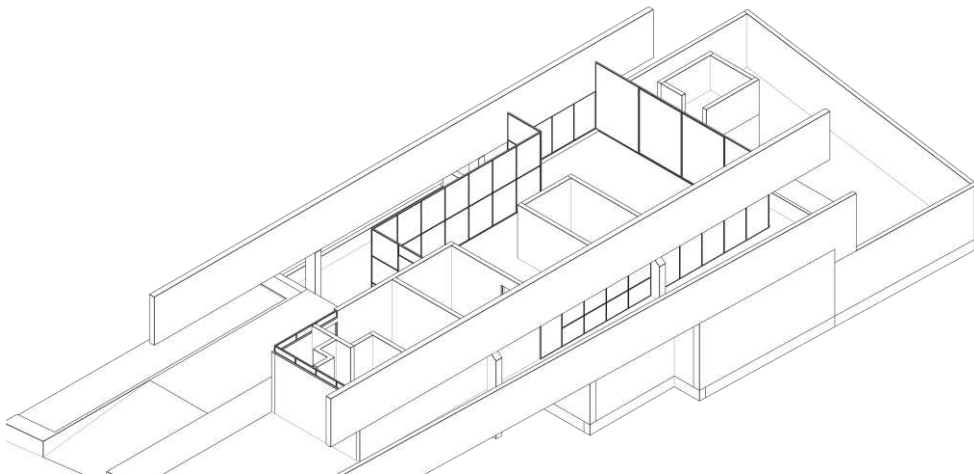
Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 191: Corte Transversal, Ivo Viterito.



Fonte: Autor, Março 2023.

Figura 192: Isometria, Ivo Viterito.

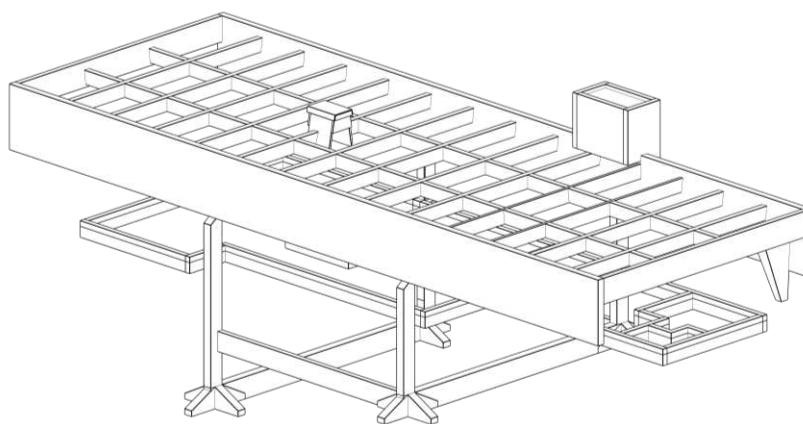


Fonte: Autor, Março 2023.

**Estrutura:** a concepção estrutural da residência Viterito determina a forma do edifício, marcada por uma única cobertura retangular de 7,80 x 21,15 metros, composta por uma grande laje nervurada que contempla vigas unidirecionais que se engastam a duas empenas de 21,50 metros de comprimento. As empenas ocupam 1,80 metros da altura do volume, por toda a extensão das laterais do volume. Tanto a cobertura como as empenas estão sustentadas a apenas quatro pilares de concreto armado que nascem a partir de quatro sapatas. A estrutura da residência é organizada em seis módulos de 3,90 x 7,05 metros, portanto quatro eixos transversais igualmente espaçados, definem os limites da edificação. Os pilares estão locados nos eixos centrais, determinando balanços de 7,05 metros na frente e no fundo do volume. Acayaba também comenta sobre a estrutura:

“A cobertura é uma laje nervurada apoiada em vigas laterais, com vão igual aos balanços, articulados aos quatro pilares com juntas de neoprene, liberando-os, portanto, dos esforços horizontais ocasionados pelos efeitos de dilatação e contração na mudança de temperatura. Assim, as cargas nas fundações são verticais e mais simples de serem controladas. O arrimo do subsolo, feito com duas paredes de alvenaria isoladas entre si, evita umidade na prede interna.” (ACAYABA, 1986, p. 191).

Figura 193: Isometria, Ivo Viterito.

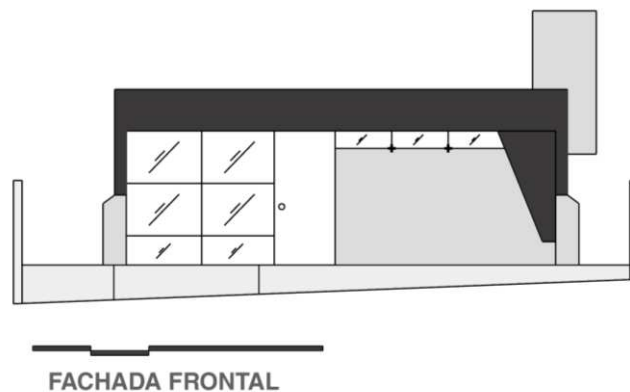


Fonte: Autor, Março 2023.

**Fachadas:** As fachadas laterais e frontal, demonstram a intenção de distanciamento da relação do interior da residência com a via pública e os vizinhos. Em um aspecto de invólucro estrutural, as empenas que ocupam mais da metade da altura do volume nas fachadas laterais, denotam essa intenção. Os ambientes de

serviço situados na frente do volume, fechados para a via pública e o plano de vidro que contém a entrada principal da casa, locado à 7.85 m do limite testada frontal do volume, também reforça esse pensamento. A fachada posterior, com orientação a noroeste, é a única expressamente aberta ao ambiente externo, com planos de vidro por toda a extensão. Contudo, o volume da escada do fundo, mesmo não encostando na laje, obstrui uma parte da vista. Ainda assim, de uma perspectiva da sala de estar para o fundo do lote, a paisagem externa está contemplada.

Figura 194: Fachada frontal, Ivo Viterito.



Fonte: Autor, Março 2023.

**Luz natural:** as empenas laterais em meia altura proporcionam uma iluminação difusa nos recuos, oposto da fachada posterior que recebe uma vedação transparente por toda a extensão. A iluminação zenital locada acima da escada central, proporciona mais conforto lumínico no interior da residência. A grande quantidade de fechamentos em vidro demonstra a importância da luz no edifício.

## 4.2.RESIDÊNCIA MENDES ANDRÉ

Ano de conclusão da construção: 1966

Localização: São Paulo, Brasil

Figura 195: Residência Mendes André, São Paulo, Brasil, 1966.



Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-mendes-andre/>

Figura 196: Residência Mendes André, São Paulo, Brasil, 1966.



Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-mendes-andre/>

Figura 197: Residência Mendes André, São Paulo, Brasil, 1966.



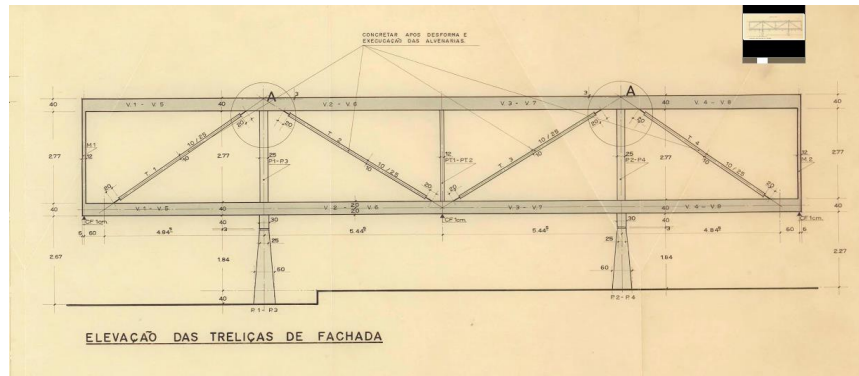
Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-mendes-andre/>

Figura 198: Residência Mendes André, São Paulo, Brasil, 1966.



Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-mendes-andre/>

Figura 199: Residência Mendes André, São Paulo, Brasil, 1966.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/mendes-andré>

Cotrim (2017), afirma que as casas projetadas para Elza Berquó (1967) e Mendes André (1966), ao mesmo tempo que são consideradas marcantes pela retomada dos trabalhos do escritório, também são marcantes pela significativa mudança de atitude projetual.

“Já na Casa Mendes André de 1966 a solução é distinta. Em todos os estudos preliminares que precedem o projeto definitivo evidenciou-se a intenção de definir o conjunto novamente a partir de apenas quatro pontos de apoio. E, à diferença da Casa Taques Bittencourt, optou-se por quatro pilares centrais, distantes 5,44 metros no sentido longitudinal, que determinam balanços também de 5,44 metros, raciocínio similar ao elaborado na Casa Ivo Viterito dois anos antes.” (COTRIM, 2017, p. 98).

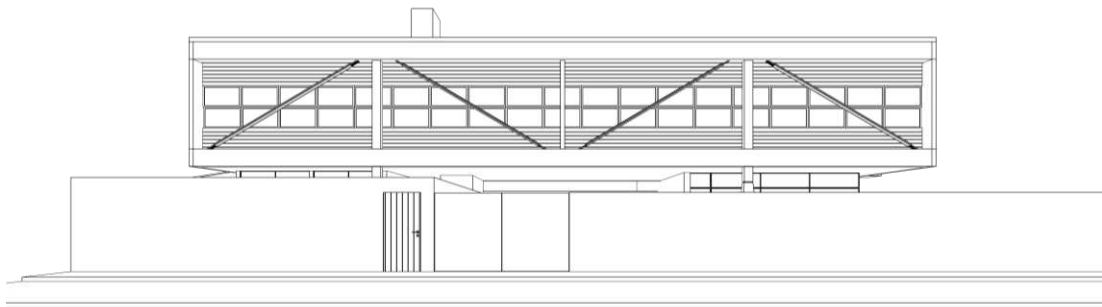
Zein (2005, p. 229), classifica a casa Manoel Mendes André como “claramente um caso de experimentação tecnológica”, devido à sua peculiaridade estrutural exposta na fachada frontal através da grande viga-treliça, tirantes na diagonal e apenas 4 pilares de apoio. A respeito dessa estrutura evidente e aspecto estético, Zein comenta:

“Apesar dos muros de pedras frontais, e inclusive por contraste com eles mesmos, a estrutura superior da casa mostra-se como surpreendentemente leve, com os banzos horizontais da viga-treliça no limite visual da delgadeza que se poderia admitir para torna-la, além de estaticamente adequada (o que seria óbvio) também esteticamente leve, sendo os tirantes verticais da viga de espessura variável conforme a necessidade estática, e os dos tirantes diagonais também bastantes esbeltos, dispostos de maneira a serem percebidos quase como traços, sendo realizados por cabos de aço

apenas protegidos por concreto, mas deixando-se notar nas extremidades.” (ZEIN, 2005, p. 233).

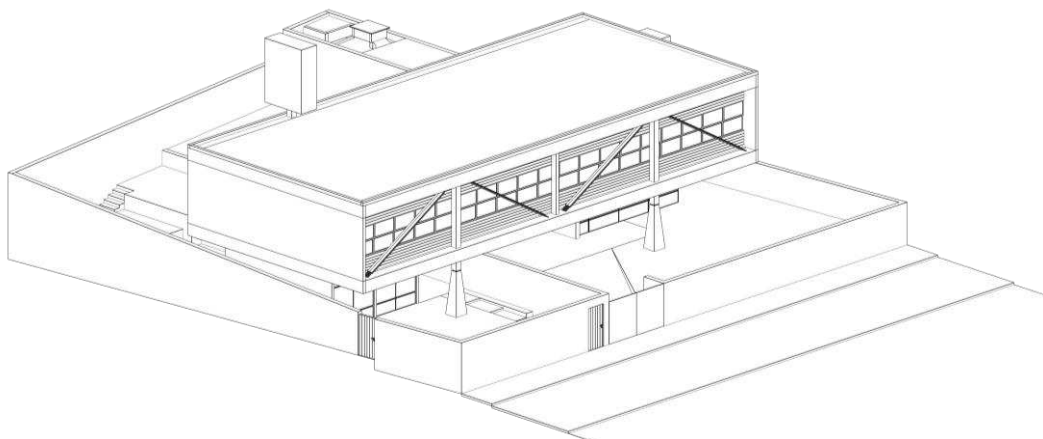
**Aspectos compositivos:** a composição volumétrica consiste em prisma retangular único a partir da perspectiva da fachada frontal, contudo, a rampa que leva ao pavimento superior estabelece um volume estreito e perpendicular ao volume principal que vai até a divisa dos fundos, portanto a casa constitui-se de dois volumes principais, além do da caixa d’água. O prisma retangular está disposto em sentido paralelo com a via pública, ocupando quase toda a extensão do lote, recuado apenas pela medida mínima exigida pela legislação. O volume resultante é retangular e as vedações do térreo estão recuadas do limite do superior, destacando mais a composição formal e o aspecto de horizontalidade. O volume está apoiado por apenas quatro colunas com seção generosa na base, que se afunilam na medida em que se aproxima da laje do entrepiso.

Figura 200: Perspectiva, Mendes André.



Fonte: Autor, Junho 2023.

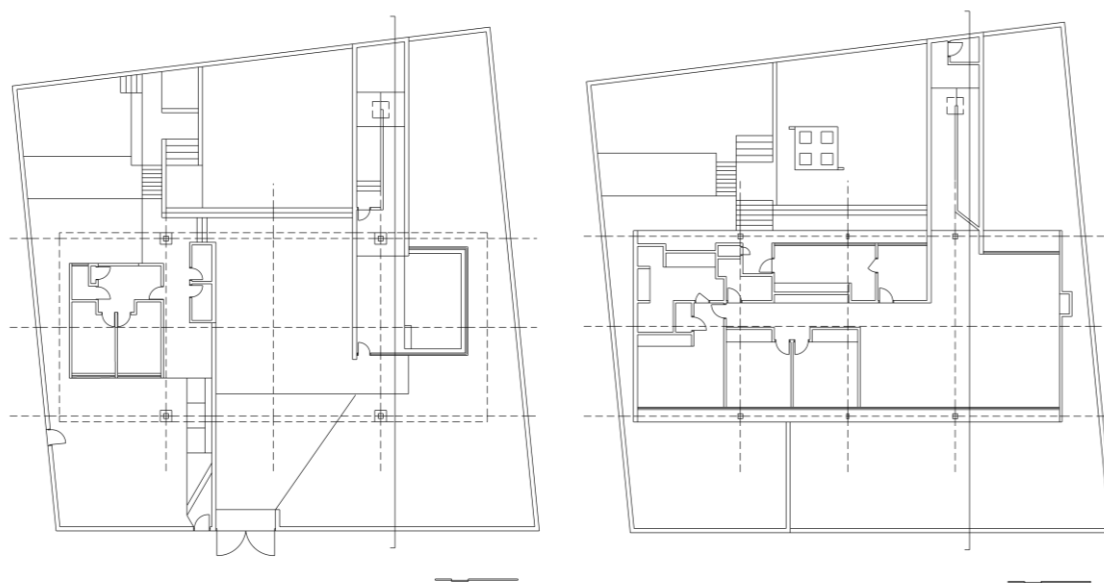
Figura 201: Isometria, Mendes André.



Fonte: Autor, Junho 2023.

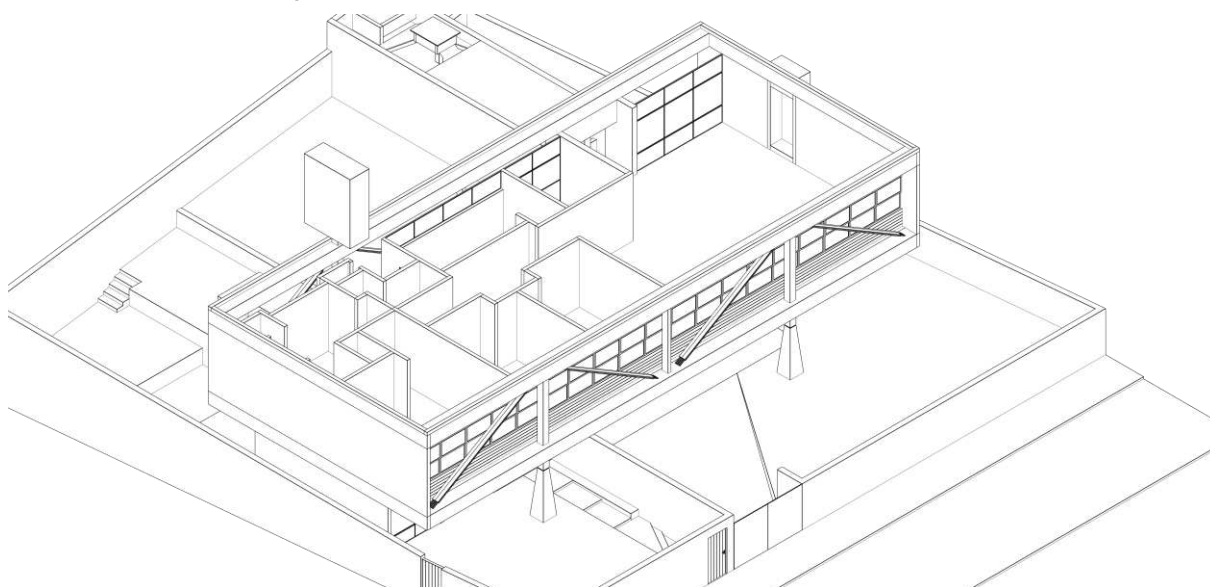
**Distribuição espacial:** apesar da casa possuir dois pavimentos, o fato de todo o programa familiar contemplar o pavimento superior, segundo Zein (2005, p. 233) conota o exercício de “casa apartamento sobre pilotis”. O superior compreende o setor íntimo, social e de serviço, enquanto o térreo abriga a garagem no centro, hall de entrada com estúdio que liga a rampa de acesso à direita e compartimentos de serviço à esquerda.

Figura 202 e 203: pavimento térreo e superior, Mendes André.



Fonte: Autor, Junho 2023.

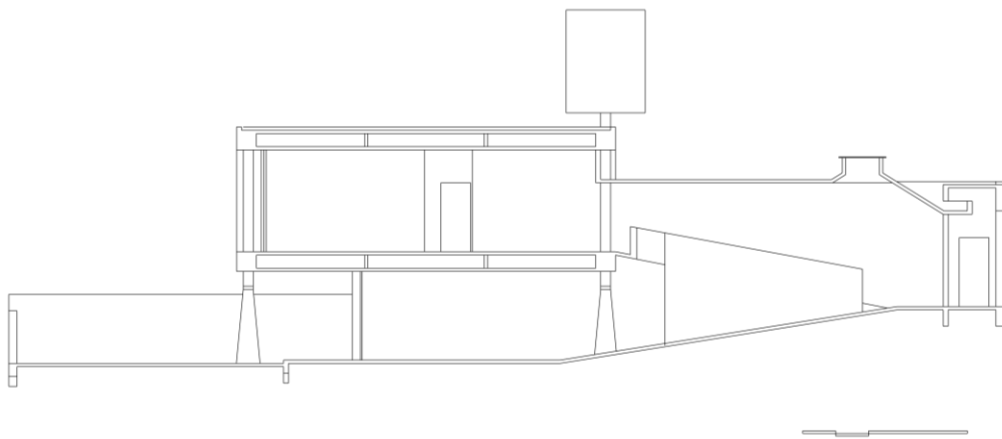
Figura 204: pavimento térreo e superior, Mendes André.



Fonte: Autor, Junho 2023.

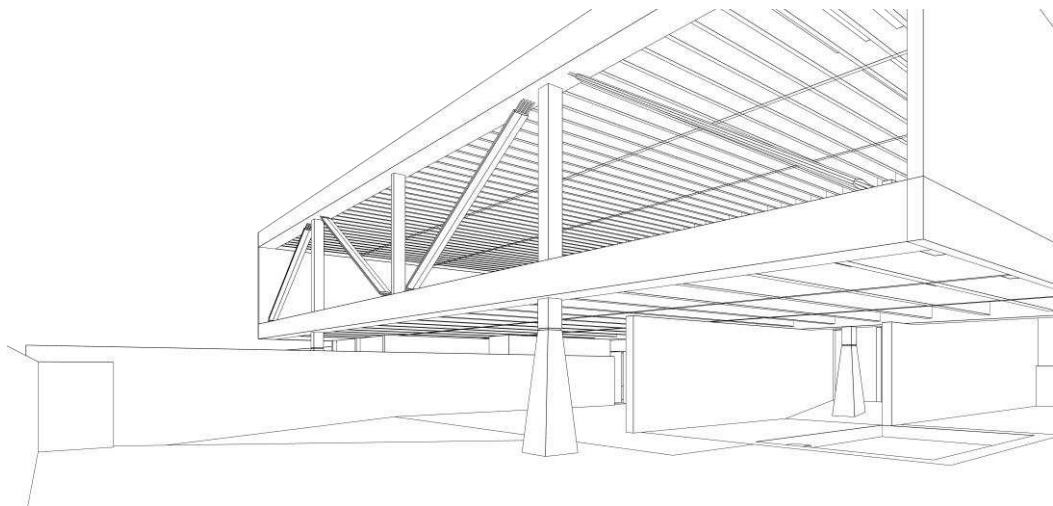
**Técnica construtiva:** a estrutura é composta em concreto armado, exceto os cabos de aço dos tirantes que sustentam as vigas-treliça. As lajes da cobertura e do entrepiso são novamente em concreto e em caixão perdido. A cobertura é impermeabilizada dispensando o uso de telhas. As janelas da fachada frontal são em madeira com mecanismo de guilhotina por contrapesos, com folhas venezianas e de vidro que se intercalam.

Figura 205: corte longitudinal, Mendes André.



Fonte: Autor, Junho 2023.

Figura 206: Perspectiva, Mendes André.

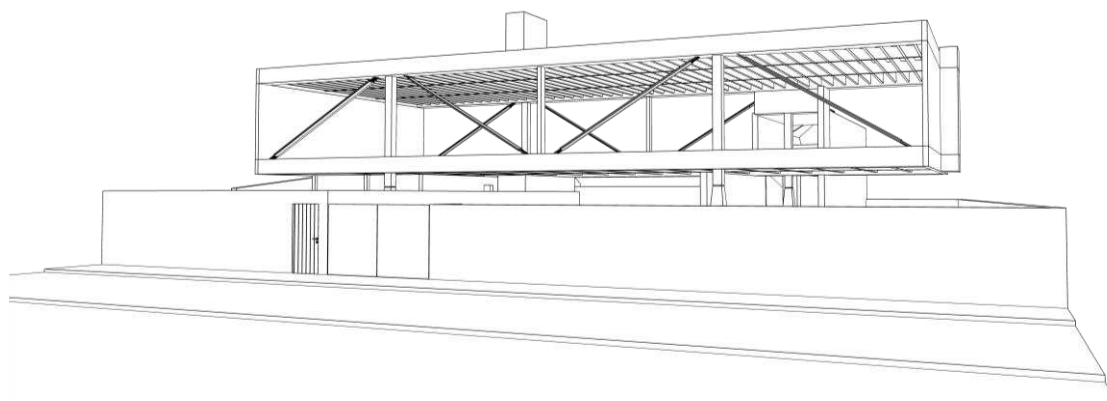


Fonte: Autor, Junho 2023.

**Estrutura:** a residência possui uma peculiaridade estrutural que compreende duas vigas-treliça seccionadas em quatro partes com tirantes de reforço

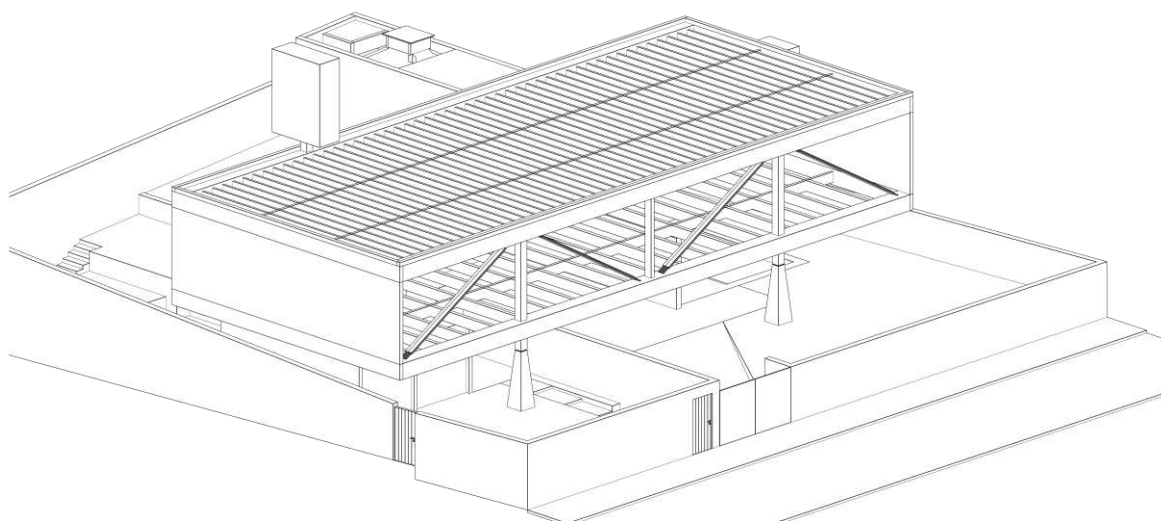
na diagonal. As vigas-treliça, uma na frente e outra no fundo do volume, contemplam toda a altura do pavimento superior e estão apoiadas por quatro pilares no total. Vigas transversais sem apoios intermediários ligam essas vigas-treliça e apoiam as lajes da cobertura e do entrepiso. Os pilares alinhados em eixos e espaçados a 13,20 metros no sentido longitudinal, resultam em grandes balanços nas laterais do volume. Apesar do aspecto robusto da experimentação estrutural, o resultado foi uma solução leve e econômica (ZEIN, 2005, p. 233). Devido à altura das vigas, o interior é mantido sem nenhuma interferência da estrutura. (COTRIM, 2017, p. 99)

Figura 207: Perspectiva, Mendes André.



Fonte: Autor, Junho 2023

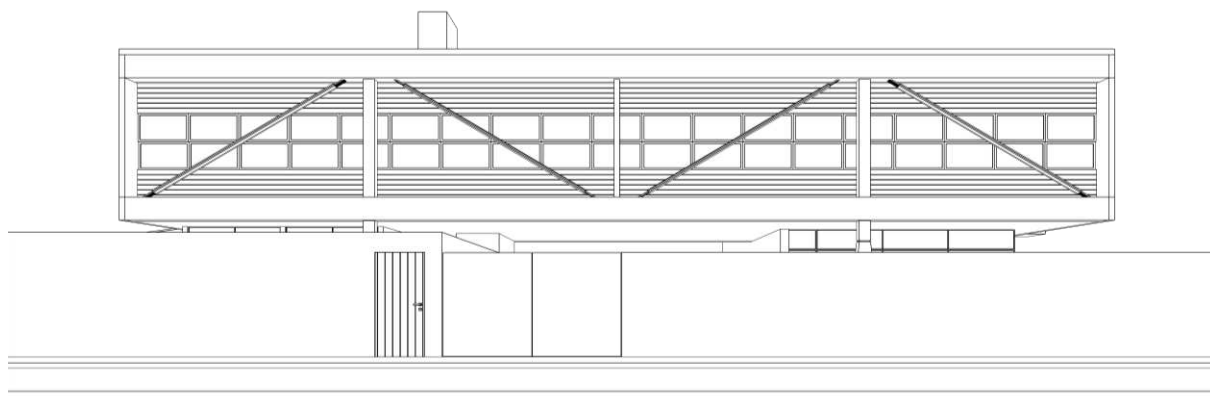
Figura 208: Perspectiva, Mendes André.



Fonte: Autor, Junho 2023

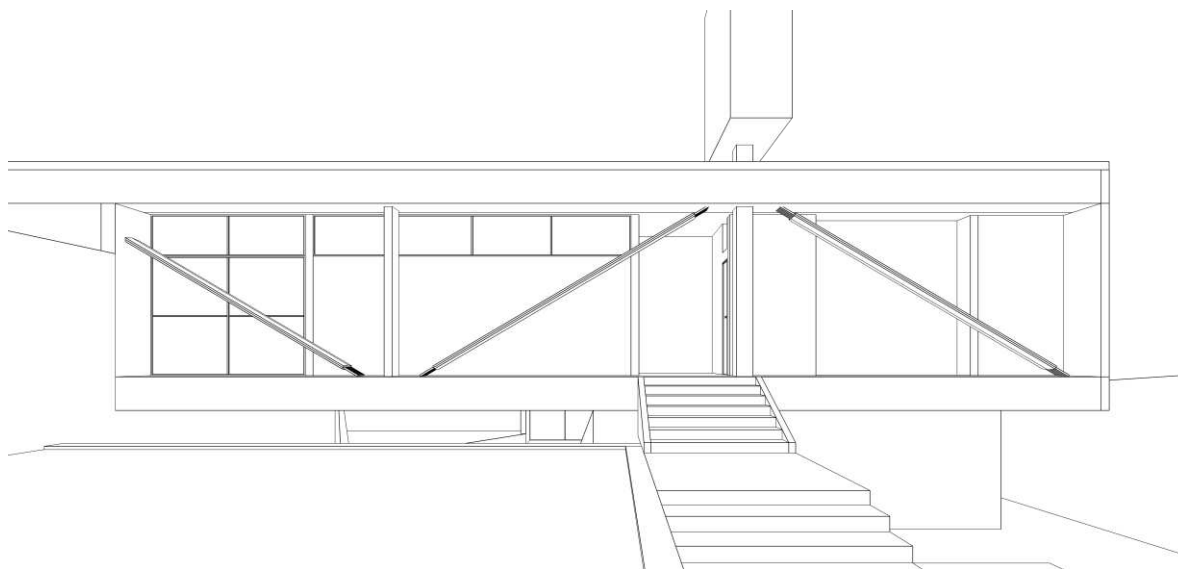
**Fachada:** As fachadas laterais são completamente fechadas, as aberturas se concentram na fachada frontal principalmente, que compreende os ambientes dos quartos e do setor social, e na fachada posterior que compreende as áreas “molhadas” da casa e a sala de estar. A estrutura das vigas-treliça, nas fachadas frontal e posterior estão afastadas das vedações, proporcionando ligeiros beirais que protegem as aberturas.

Figura 209: Perspectiva, Mendes André.



Fonte: Autor, Junho 2023

Figura 210: Perspectiva, Mendes André.



Fonte: Autor, Junho 2023

**Luz natural:** Na fachada frontal a luz incide pelas esquadrias de madeira que compreendem toda a extensão e são determinantes na estética do volume. Já a fachada posterior, recebe aberturas para a cozinha e o setor social. A

iluminação zenital é presente na área de serviço e no patamar da rampa que ligam os pavimentos.

### **4.3 Relações entre as Residências: Análise Geral**

Conforme a exposição do material gráfico e as informações técnicas de cada projeto sob a ótica dos aspectos descritos, foi possível estabelecer relações de contrastes e similaridades entre os exemplares. Portanto, as principais similaridades identificadas entre as residências foram:

1. Introspecção para a via pública;
2. Continuidade interior-exterior;
3. Estrutura definindo o volume;
4. Clareza da solução estrutural e;
5. Volume único predominante.

Já os principais contrastes identificados foram:

1. Cores e texturas;
2. Técnica construtiva quanto aos apoios;
3. Distribuição espacial;
4. Estrutura associada às vedações;
5. Prisma elevado x prisma ao rés do chão e;
6. Permeabilidade dos espaços internos.

Embora entre o próprio conjunto de casas do mesmo arquiteto existam consideráveis diferenças projetuais, fato natural quando o exercício de projetar consiste em buscar diferentes soluções para cada contexto, ao mesmo tempo é possível identificar e separar com facilidade o conjunto de casas concebidas por cada arquiteto ao analisar os oito exemplares, o que denota que apesar da quantidade de similaridades e contrastes serem quase equivalentes, predominam os aspectos de divergências entre as produções apresentadas.

Segundo analisa Cotrim (2017, p. 99) “a diversidade de soluções com que Artigas atuava desde um ponto de vista estrutural” significando a “experimentação estrutural” no período das casas observadas nesta pesquisa,

contribui para atenuar tais divergências, ao passo que as casas de Lampens demonstram experimentações mais similares. Contudo, essa divergência fica clara ao colocar as quatro residências de cada arquiteto lado a lado, diferente ao analisar os outros fatores de contrastes, possivelmente identificáveis pontualmente. Por exemplo com relação às cores e texturas, as obras com cores, são impreterivelmente de Artigas, considerando que Lampens utilizou madeira para compor com o concreto aparente, geralmente no espaço interno e nunca como elemento de destaque na fachada frontal. Outro elemento pontual são os pilares em aço, presentes em todas as casas de Lampens, em formato cruciforme ou H – enquanto Artigas utiliza o concreto armado para os apoios. Fica evidente também quanto à composição dos volumes, as explorações formais em prisma elevado e suspenso do solo são verificadas nas casas do Artigas, enquanto a relação de proximidade do volume com o solo está presente nos exemplares de Lampens. Portanto, através dos fatores de contrastes mencionados, é possível identificar a autoria de cada objeto com relativa facilidade.

#### Similaridades:

1. Introspecção para a via pública: apesar de se revelar como similaridade, é importante mencionar a diferença de contexto entre as casas projetadas por Artigas e Lampens. Enquanto as casas de Artigas estão na cidade de São Paulo, as de Lampens estão em pequenos municípios de Flandres, conforme contextualiza Strauven (2010, p. 54), “O terreno era um local tranquilo ao longo de uma estrada rural com vista para um vasto milharal”. Portanto, há considerável diferença quanto a relação da casa com o lote, lotes vizinhos, via pública e entorno. Os lotes em que as casas de Artigas foram concebidas, embora geralmente em bairros-jardins, estão em loteamentos com taxa de ocupação relativamente maior, o que resulta em uma relação mais próxima com os lotes vizinhos. Enquanto Lampens projetou em loteamentos menos densos, com maiores distâncias entre as casas e conseqüentemente mais paisagem natural conforme o contexto dos pequenos municípios. Condicionantes projetuais que naturalmente influenciaram na maneira de conceber as fachadas com o entorno.

Dado o contexto, na House Vandenhaute (1967) (2.1) e na House Derwael (1973) (3.1), por exemplo, o volume não está necessariamente fechado

para a frente do lote, contudo, conforme a distância da via pública até o corpo da casa, o bloqueio visual se dá pela densidade do paisagismo e o percurso para acessá-la. O que não significa que não houve a intenção do arquiteto de estabelecer a relação de introspecção para o espaço público, insinuando que embora os contextos distintos, as intenções projetuais se assemelham. Já na House Lampens (1960) (1.1), mesmo com a considerável distância entre volume e via pública, o muro frontal que cria o pátio para o setor íntimo nega qualquer relação com o entorno. A mesma negação ocorre na fachada frontal da House Wassenhove (1974) (4.1), onde a única abertura da empena de concreto para a frente do lote é a garagem para um carro.

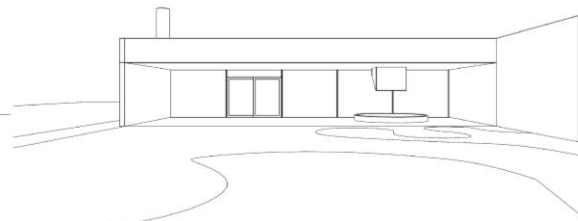
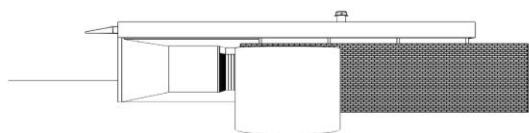
Quanto ao grupo de casas do Artigas, a Residência Olga Baeta (1957) (1.2) é a que possui essa característica em maior evidência, estabelecida pela empena em concreto aparente na fachada frontal e posterior, oferecendo nas fachadas laterais as generosas aberturas da casa. Oposto das Residências Mario Taques Bittencourt (1962) (2.2), Ivo Viterito (1964) (3.2) e Mendes André (1966) (4.2), onde as empenas estão nas fachadas laterais e as aberturas principais nas fachadas frontais e posteriores. O que novamente não denota que Artigas não buscou a relação mínima com a via comum. Nas residências Mario Taques Bittencourt II (1962) (2.2) e Mendes André (1966) (4.2), as aberturas para a fachada frontal estão no pavimento superior, o que impossibilita uma relação próxima com a via pública, enquanto na residência Ivo Viterito (1964) (3.2), o pano de vidro que revela o hall de entrada e a área social está afastado do alinhamento frontal pela garagem.

Figura 211: Perspectivas fachada frontal, Lampens.

JULIAAN LAMPENS

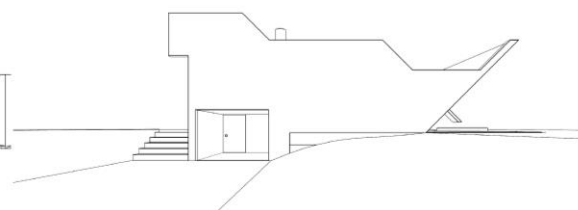
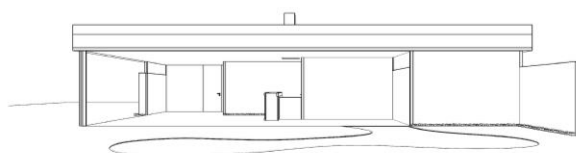
1.1

2.1



3.1

4.1



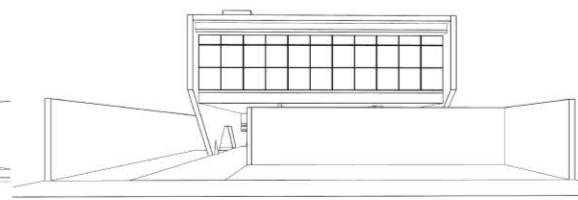
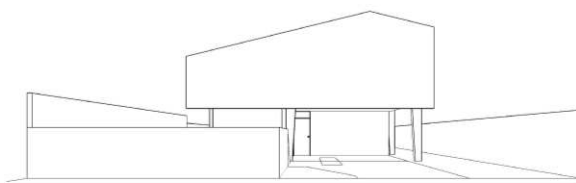
Fonte: Autor, Junho 2023

Figura 212: Perspectivas fachada frontal, Artigas.

VILANOVA ARTIGAS

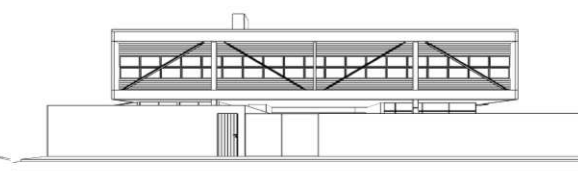
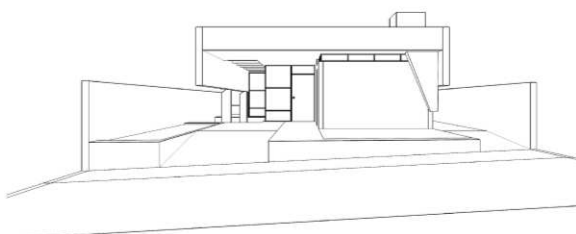
1.2

2.2



3.2

4.2



Fonte: Autor, Junho 2023

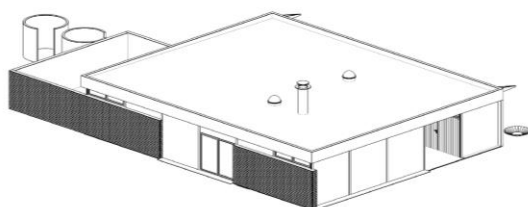
2. Continuidade interior-externo: é uma característica que se apresenta geralmente na fachada posterior, exceto na Residência Olga Baeta (1957) (1.2), em

que a fachada lateral está amplamente conectada com o ambiente externo e na House Van Wassenhove (1947) (4.1), onde somente uma das fachadas laterais possui vedação transparente do piso à laje. Apesar das diferenças de orientação nesses casos, em todos os exemplares é verificado o objetivo de aproximar o ambiente externo do interior das casas. Na Residência Mario Taques Bittencourt II (1962) (2.2), a característica é proporcionada inclusive pela presença de um pátio interno, estabelecendo aos elementos de transição que compreendem as rampas que conectam os níveis, grande iluminação natural. Embora a Residência Mendes André (1966) (4.2) possua integração também da fachada posterior com o ambiente externo, a fachada frontal possui aberturas por toda a extensão do volume, tornando essa face a de maior continuidade interior-externo. Apesar da característica estar presente em todos os casos, as residências de Lampens apresentam uma intenção mais acentuada devido ao contexto do entorno e a presença de paisagens naturais.

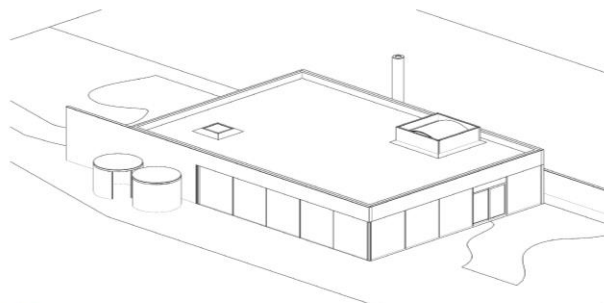
Figura 213: Isometrias, Lampens.

JULIAAN LAMPENS

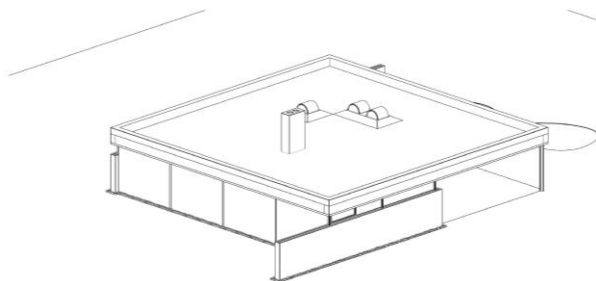
1.1



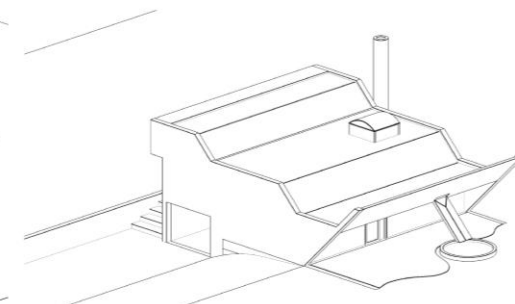
2.1



3.1



4.1

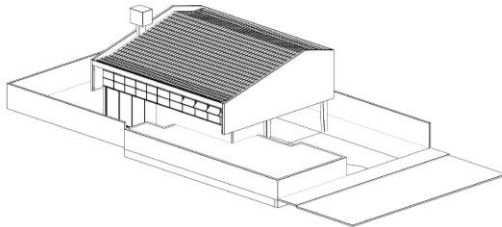


Fonte: Autor, Junho 2023

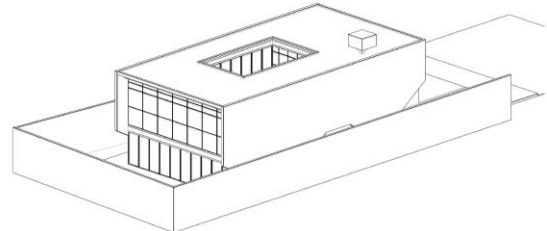
Figura 214: Isometrias, Artigas.

VILANOVA ARTIGAS

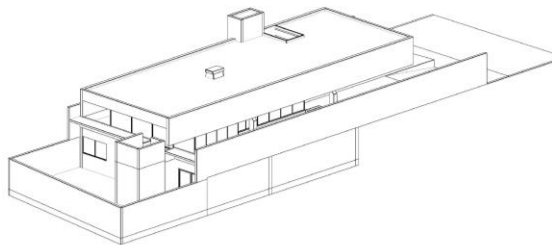
1.2



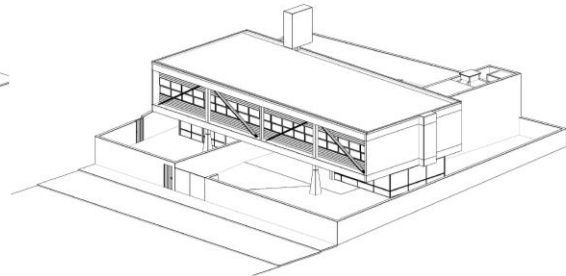
2.2



3.2



4.2



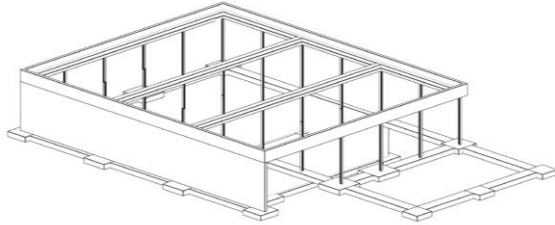
Fonte: Autor, Junho 2023

3. Estrutura definindo o volume: em todos os projetos a estrutura define o volume, sobretudo às casas que exploraram a utilização das empenas de concreto armado aparente. Nesse aspecto, as Residências Olga Baeta (1957) (1.2), Mario Taques Bittencourt (1962) (2.2), Ivo Viterito (1964) (3.2), Mendes André (1966) (4.2) e a House Van Wassenhove (1974) (4.1), se destacam pela plasticidade e desenho das empenas, determinando a forma do volume. A House Lampens Van Hove (1960) (1.1), House Vandehaute (1967) (2.1) e a House Derwael (1973) (3.1) apresentam uma mistura entre vigas de concreto, empenas de concreto e pilares metálicos nos limites dos volumes e os definindo.

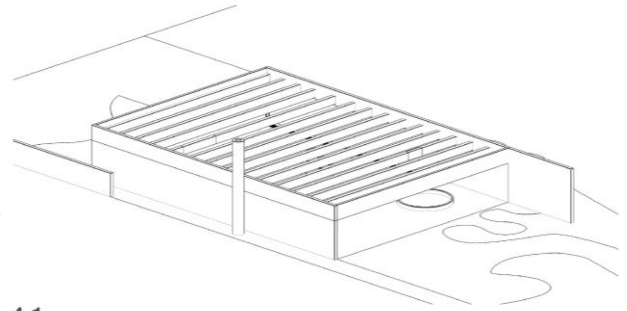
Figura 215: Isometrias, Lampens.

JULIAAN LAMPENS

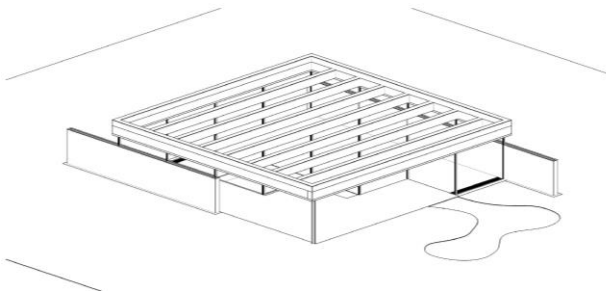
1.1



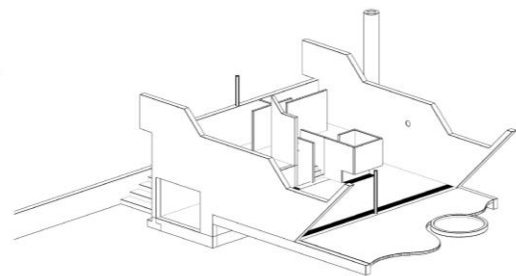
2.1



3.1



4.1

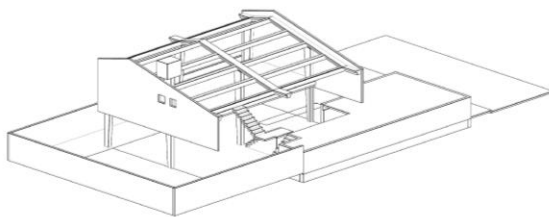


Fonte: Autor, Junho 2023.

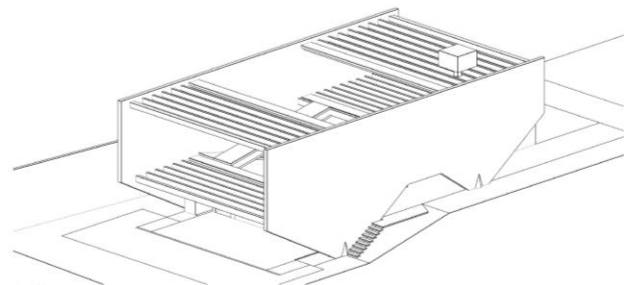
Figura 216: Isometrias, Artigas.

VILANOVA ARTIGAS

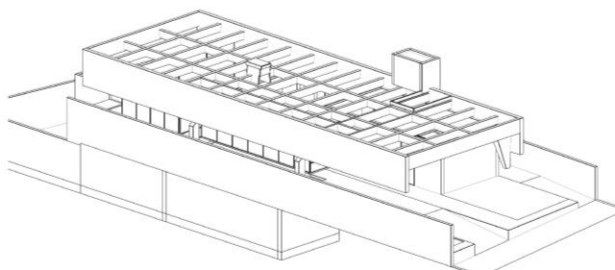
1.2



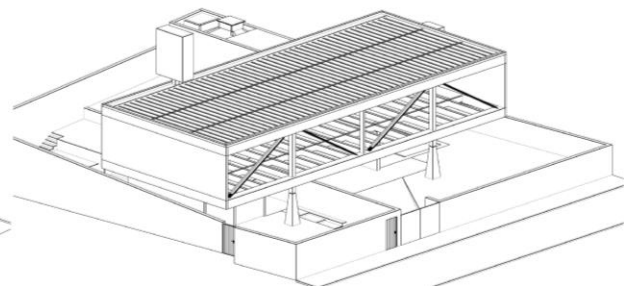
2.2



3.2



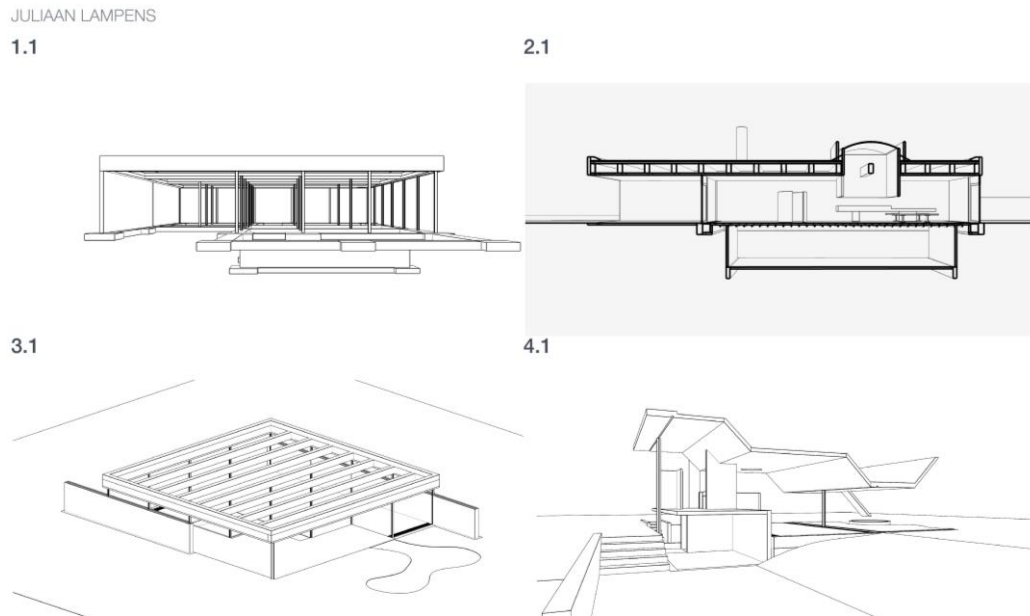
4.2



Fonte: Autor, Junho 2023

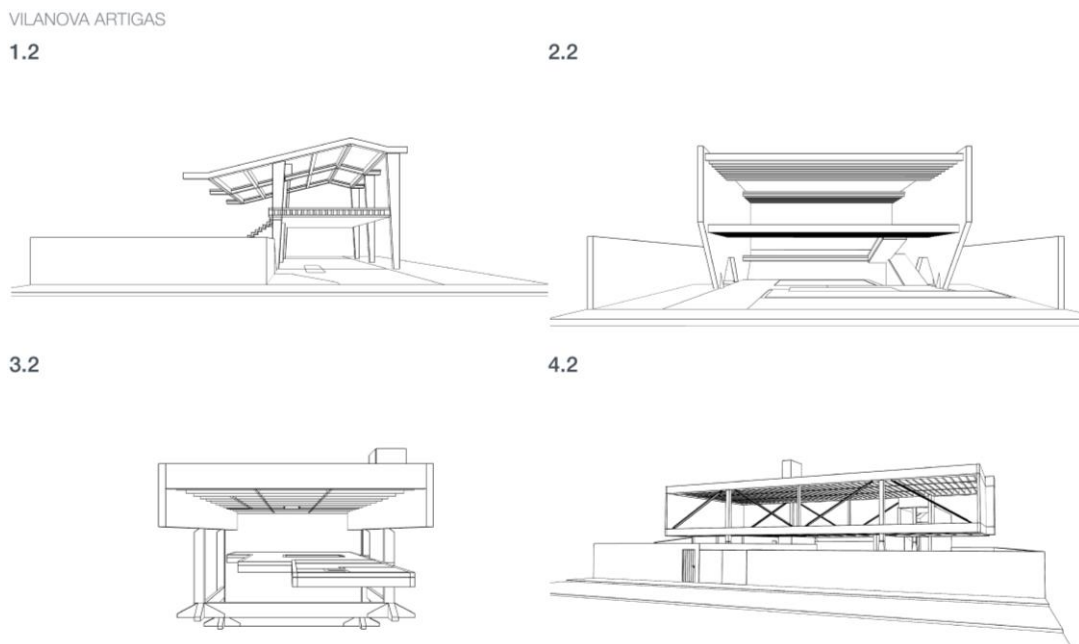
4. Clareza da solução estrutural: é uma característica que se apresenta como similaridade pois em todos os projetos as empenas, colunas, vigas e até treliças, estão claramente expostas pela forma e pela materialidade. Portanto, a ausência da intenção de dissimular esses componentes da estrutura, faz com que a solução estrutural utilizada em cada caso esteja explícita.

Figura 217: Perspectivas, Lampens.



Fonte: Autor, Junho 2023

Figura 218: Perspectivas, Artigas.



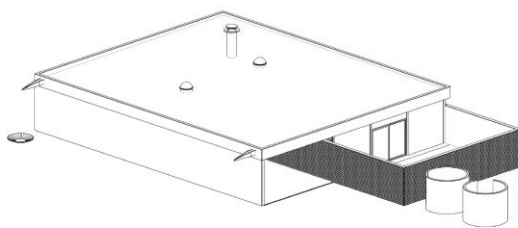
Fonte: Autor, Junho 2023

5. Volume único predominante: a última similaridade está explícita ao retomar os aspectos compositivos e formais de cada projeto e o tratamento que os arquitetos dão ao conceber a volumetria das residências. A atitude de propor o prisma, seja elevado ou ao rés do chão, demonstra a tendência do aspecto final, sempre em volume único. Embora o conjunto das oito casas demonstre a tendência do volume único, duas delas não possuem o aspecto do prisma retangular. A House Van Wassenhove (1974) (4.1) e a Residência Olga Baeta (1957) (1.2), possuem através das empenas determinantes na volumetria, explorações formais irregulares.

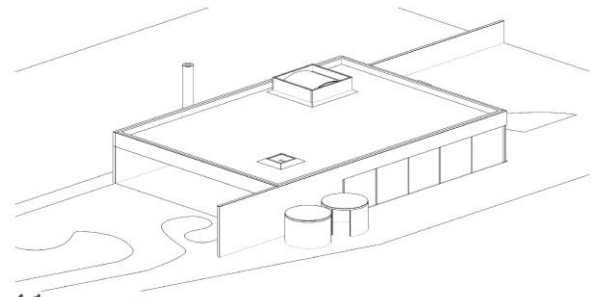
Figura 219: Isometrias, Lampens

JULIAAN LAMPENS

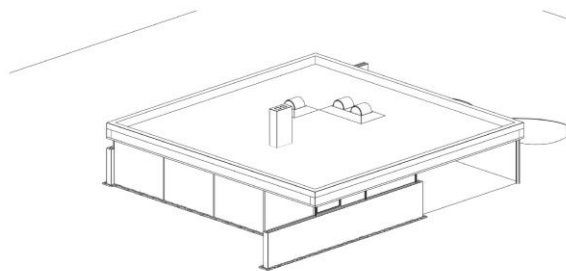
1.1



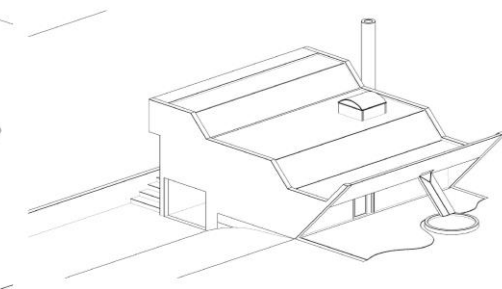
2.1



3.1



4.1

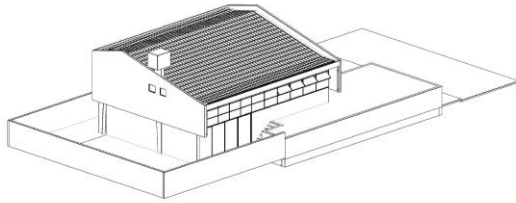


Fonte: Autor, Junho 2023

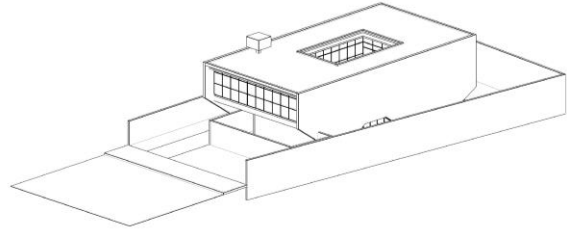
Figura 220: Isometrias, Artigas.

VILANOVA ARTIGAS

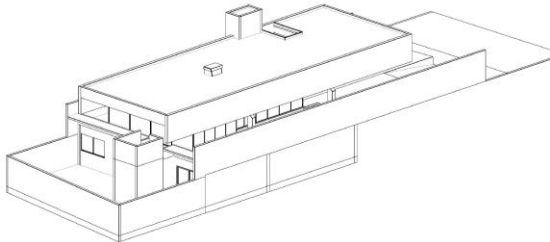
1.2



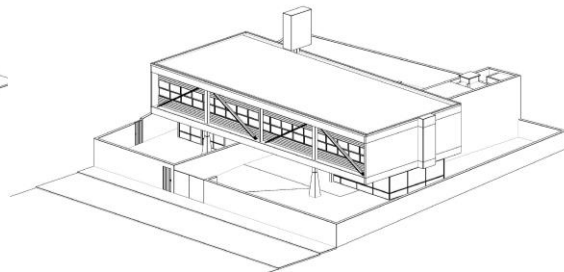
2.2



3.2



4.2



Fonte: Autor, Junho 2023

### Contrastes:

1. Cores e texturas: Artigas utilizou cores na fachada frontal em três dos quatro projetos observados, enquanto Lampens comumente utilizou madeira como composição ao concreto aparente, geralmente nos forros, divisórias, pisos e/ou mobiliários, porém nunca nas fachadas como elemento de destaque. Já Artigas utilizou a madeira como textura principal do volume na Residência Mendes André (1966) (4.2), tanto em todo o piso do pavimento superior como nas esquadrias que contemplam a fachada principal. Portanto, percebe-se um tratamento diverso quanto à composição e utilização de cores e texturas.

Figura 221: Imagens, Lampens.

JULIAAN LAMPENS

1.1

2.1



3.1

4.1



Fonte: A+U, 2014.

Figura 222: Imagens, Artigas.

VILANOVA ARTIGAS

1.2

2.2



3.2

4.2



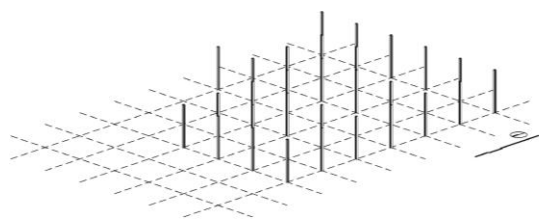
Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br>

2. Técnica construtiva quanto aos apoios: outro aspecto que diferencia o conjunto de residências é a utilização de colunas de aço enquanto apoios, característica presente nas quatro casas projetada por Lampens, demonstrando ser constante a intenção de explorar a combinação dos materiais concreto e aço. Enquanto nas casas projetadas por Artigas é constante os pilares em concreto armado, assumindo além da função estrutural, a função plástica com desenhos e formas variáveis, muitas vezes explorando formatos análogos à carga suportada. Quanto a essa divergência que se refere à tecnologia construtiva, é importante destacar o contexto dos sistemas construtivos no Brasil, na época dominado pelo concreto armado por ampla disponibilidade no mercado, influenciada pela política desenvolvimentista nacional. Conforme Segawa (1998, p. 149) os sistemas metálicos ainda não eram tão acessíveis à construção civil. Em São Paulo, Rino Levi foi um dos primeiros a explorar a utilização do material de maneira escultural, contribuindo para sua disseminação e transformação na expressão contemporânea da técnica construtiva brasileira.

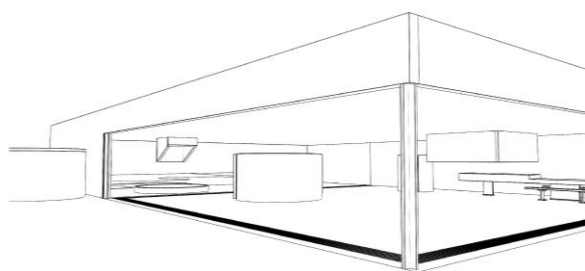
Figura 223: Isometrias e perspectivas, Lampens.

JULIAAN LAMPENS

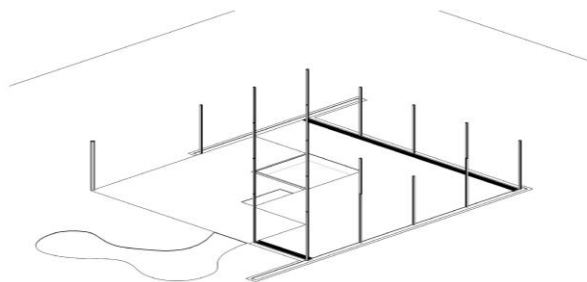
1.1



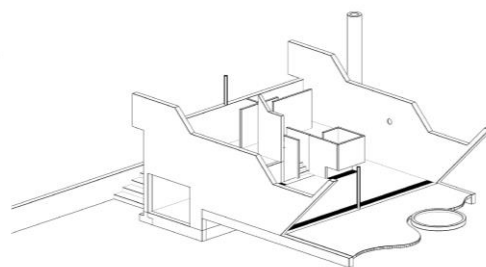
2.1



3.1



4.1



Fonte: Autor, Junho 2023

Figura 224: Imagens, Artigas.

VILANOVA ARTIGAS

1.2



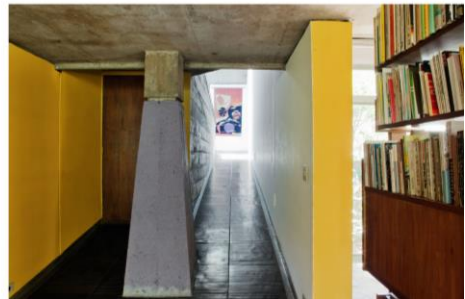
2.2



3.2



4.2



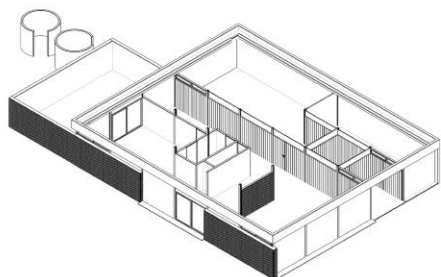
Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br>

3. Distribuição espacial: quanto à distribuição espacial, os setores íntimos principalmente são concebidos de maneiras distintas entre o grupo de casas. Em três dos quatro exemplos observados, Artigas segregou os dormitórios do restante do programa em pavimentos diferentes, com exceção da Residência Mendes André (1966) (4.2) que explora o exercício da casa-apartamento, conforme analisa Zein (2005, p. 233), resolvendo grande parte do programa em nível único e suspenso sobre pilotis. Além dos dormitórios estarem separados por divisórias, em uma configuração mais tradicional. Já nos exemplares de Lampens, a ausência de divisórias no setor íntimo, exceto uma única divisória na House Lampens Van Hove (1960) (1.1) e o uso de mobiliários como demarcadores de espaços, denota uma configuração de integração também do setor íntimo ao restante do programa e o modo de habitar em espaços abertos.

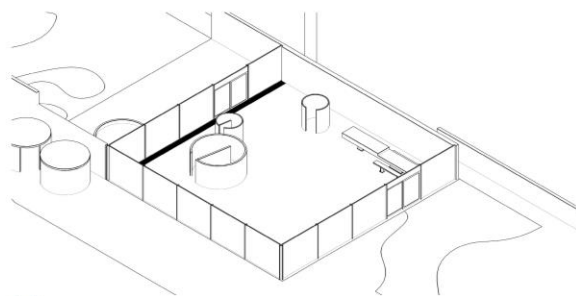
Figura 225: Isometrias, Lampens.

JULIAAN LAMPENS

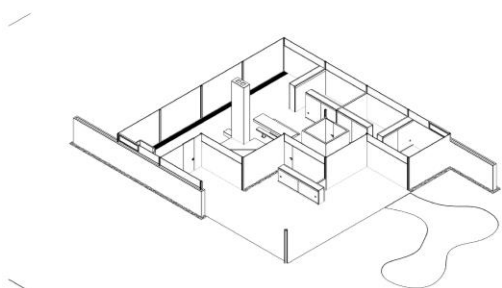
1.1



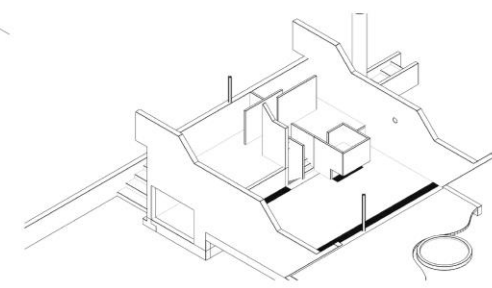
2.1



3.1



4.1

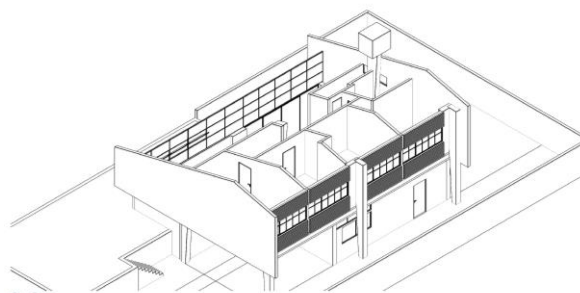


Fonte: Autor, Junho 2023

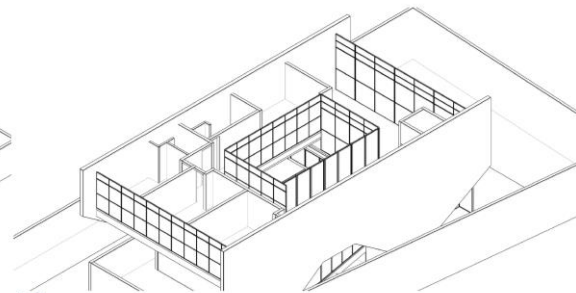
Figura 226: Isometrias, Artigas.

VILANOVA ARTIGAS

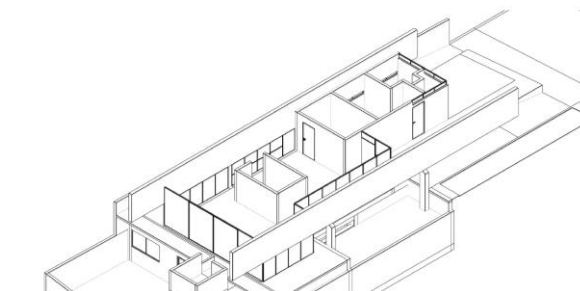
1.2



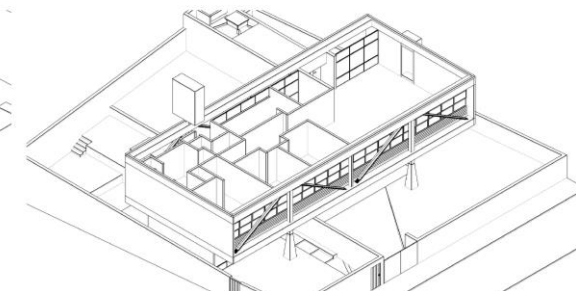
2.2



3.2



4.2



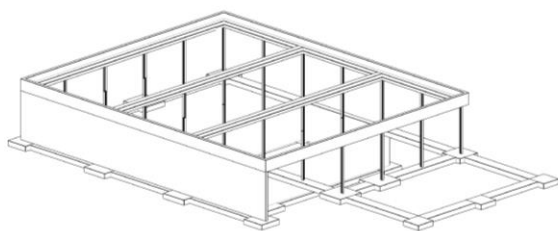
Fonte: Autor, Junho 2023

4. Estrutura associada às vedações: é possível identificar que Lampens mantém as vedações no alinhamento da estrutura, onde geralmente os planos de vidro ou paredes de tijolo aparente compreendem as vedações e as colunas de aço ou empenas de concreto compreendem a estrutura. No caso das empenas, cumprindo as duas funções. Já Artigas indica a tendência de desassociar esses elementos, geralmente afastando os pilares das vedações em planos de vidro ou alvenaria de tijolo rebocado, embora em todos os exemplos analisados, as empenas de concreto também funcionam como vedação.

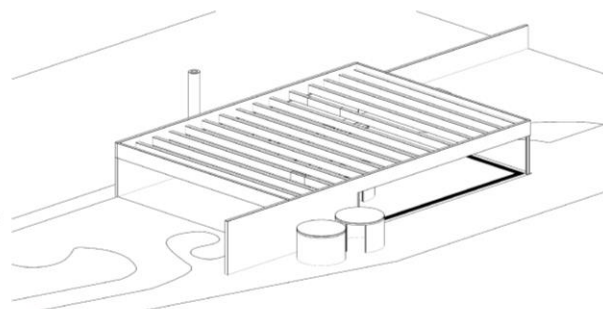
Figura 227: Isometrias, Lampens.

JULIAAN LAMPENS

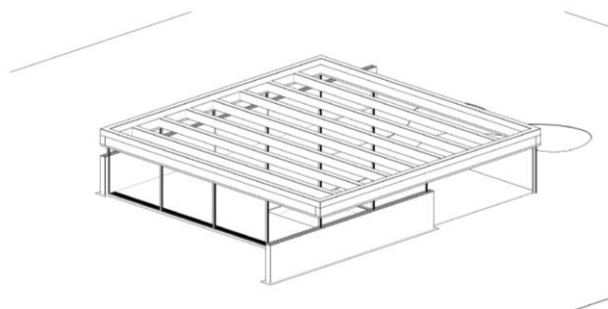
1.1



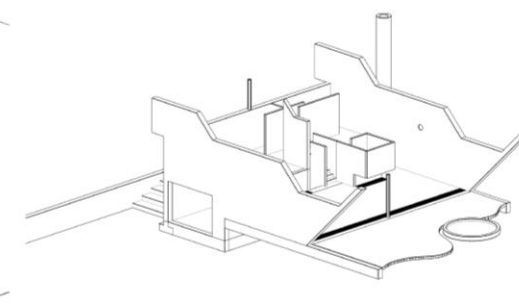
2.1



3.1



4.1

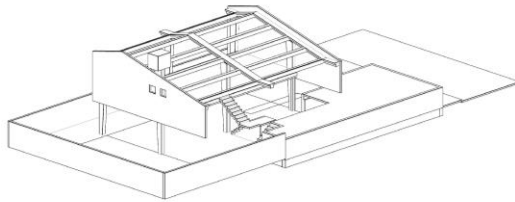


Fonte: Autor, Junho 2023

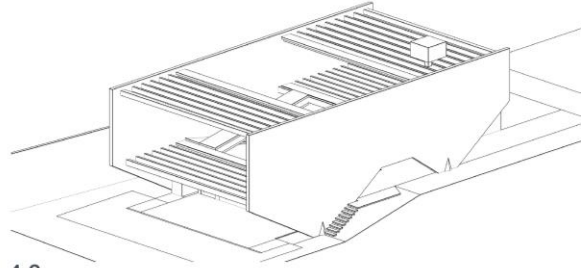
Figura 228: Isometrias, Artigas.

VILANOVA ARTIGAS

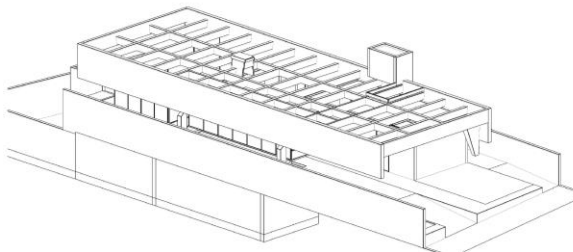
1.2



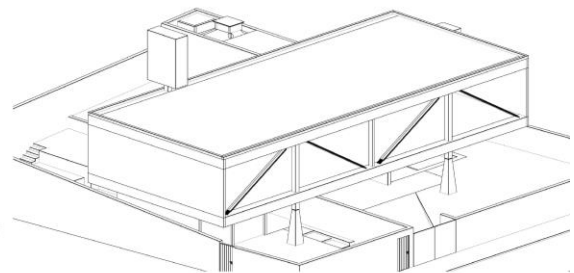
2.2



3.2



4.2



Fonte: Autor, Junho 2023

5. Prisma elevado x prisma ao rés do chão: é nítido como as casas divergem quanto à relação do volume com o solo e terreno. Enquanto Artigas as concebem em prisma elevado, mesmo a Residência Ivo Viterito (1964) (3.2) que da perspectiva da via pública se apresenta como térrea, as empenas que se interrompem a meio nível, demonstram a intenção de desassociar o volume do terreno. Já as casas de Lampens demonstram a intenção de estabelecer proximidade e associação com o solo, inclusive na House Van Wassenhove (1974) (4.1) que devido à legislação, possui inclinação na cobertura e um aspecto volumétrico inspirado no desnível do lote, conforme discorre Strauven (2010):

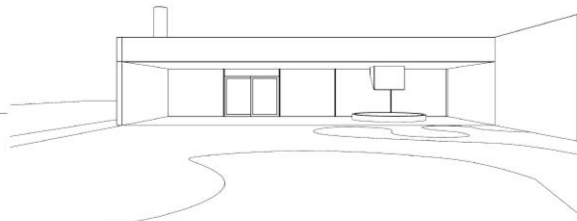
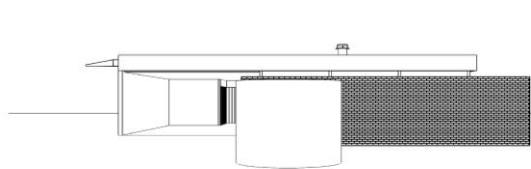
“O lote não oferecia vista paisagística e o edifício estava sujeito a regulamentos de construção que exigiam uma cobertura inclinada. O arquiteto decidiu então conceber a própria casa como uma paisagem, um interior ondulado coberto por um teto ondulado.” (STRAUVEN, 2010, p. 57).

Figura 229: Perspectivas, Lampens.

JULIAAN LAMPENS

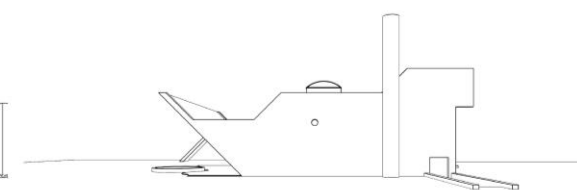
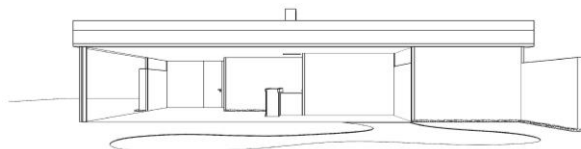
1.1

2.1



3.1

4.1



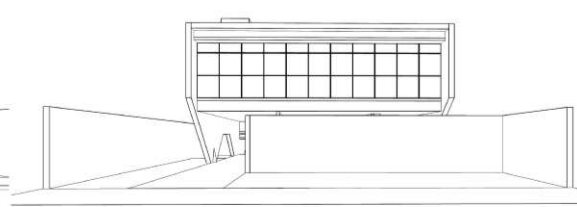
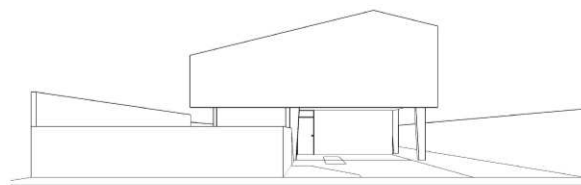
Fonte: Autor, Junho 2023

Figura 230: Perspectivas, Artigas.

VILANOVA ARTIGAS

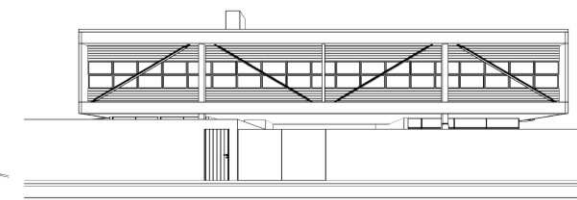
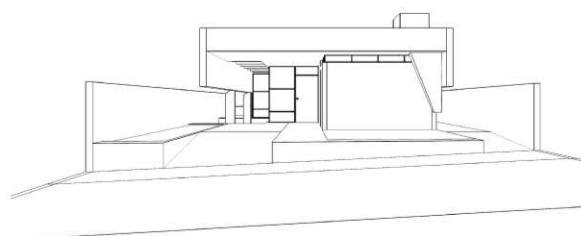
1.2

2.2



3.2

4.2



Fonte: Autor, Junho 2023.

6. Permeabilidade dos espaços internos: outro aspecto de contraste característico ao observar as residências é sobre a permeabilidade dos espaços

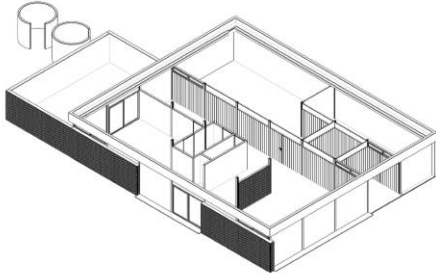
internos. Embora em todos os projetos a busca pela unificação espacial interna está presente sobretudo nos setores sociais, as residências concebidas por Lampens denotam um esforço maior para a integração dos espaços, percebido na intenção de integrar além dos setores sociais, também os setores íntimos ao restante do programa, exemplo da House Vandenhoute (1967) (2.1), onde Lampens aplicou a intenção ao extremo. Característica que não ocorre nas residências de Artigas, que segregou o setor íntimo em pavimentos distintos em três dos quatro casos, em uma atitude tradicional de preservar pela privacidade desses ambientes. Quanto a esse aspecto na produção da arquitetura paulista brutalista, vale mencionar as explorações de Paulo Mendes da Rocha. A casa no Butantã (1964) por exemplo também possui a intenção de estabelecer a permeabilidade no ambiente interno, atitude perceptível ao locar os dormitórios no centro do programa e interromper as divisórias na altura das vigas da laje nervurada, estabelecendo a conexão entre os espaços. A respeito dessa setorização Zein (2005) comenta:

“O programa residencial é distribuído no pavimento ocupado único segundo três faixas paralelas às fachadas “abertas”. As faixas opostas, situadas junto às duas fachadas “abertas”, são livres, contínuas, sem compartimentações, sendo ocupadas no lado sudeste por uma espécie de varanda ou estar íntimo contíguo aos dormitórios, e no lado noroeste pelas áreas de estar, jantar e escritório; a faixa intermediária (portanto sem iluminação direta para as fachadas, apenas com iluminação zenital) é ocupada pelos dormitórios e banheiros. Junto à fachada sudoeste, em prosseguimento à faixa central, situa-se a cozinha/lavanderia e entre esta e os dormitórios há um corredor que dá acesso, desde a entrada, para a sala de estar/jantar. Todas as paredes divisórias internas são de concreto com espessura mínima e totalmente independentes da estrutura portante, terminando sempre na altura da face inferior das vigas nervuradas; pode-se dizer, portanto que, apesar da compartimentação, trata-se de um único ambiente.” (ZEIN, 2005, p. 227).

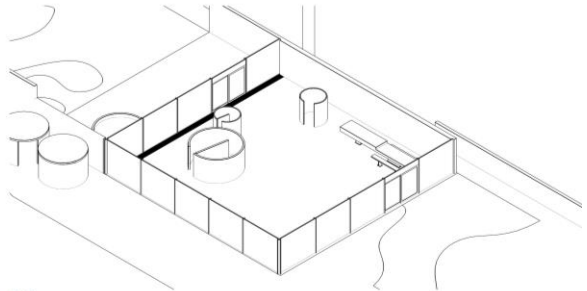
Figura 231: Isometrias, Lampens.

JULIAAN LAMPENS

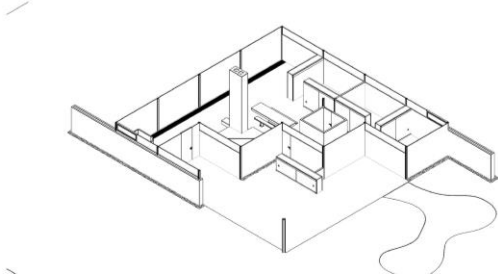
1.1



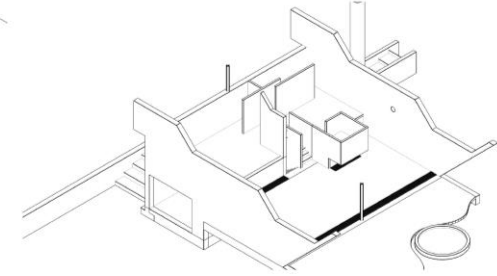
2.1



3.1



4.1

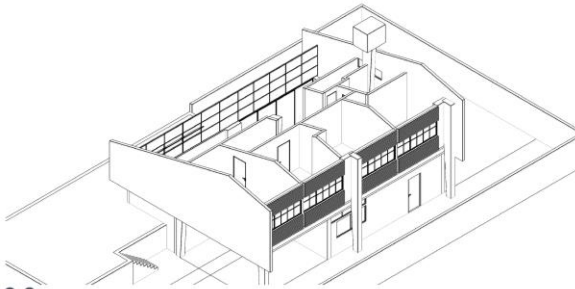


Fonte: Autor, Junho 2023.

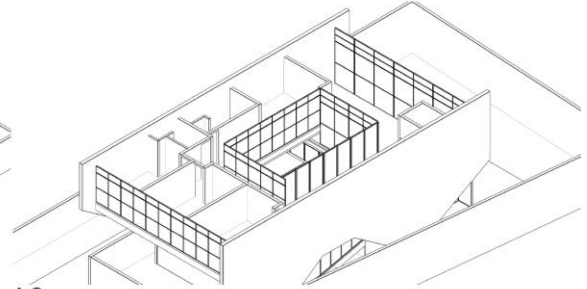
Figura 232: Isometrias, Artigas.

VILANOVA ARTIGAS

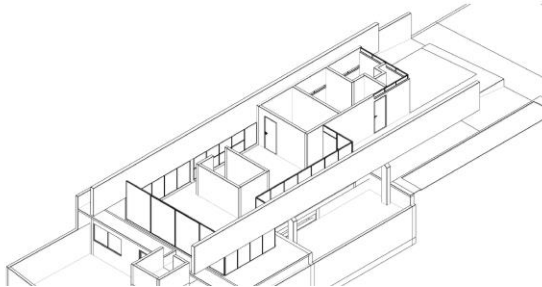
1.2



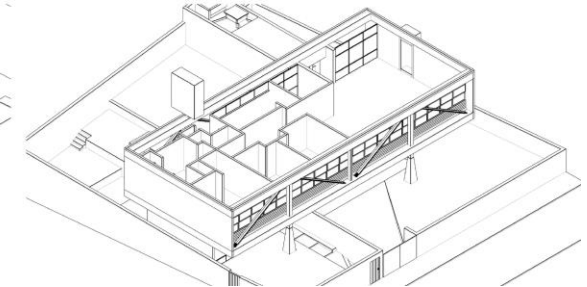
2.2



3.2



4.2



Fonte: Autor, Junho 2023.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do apontamento de que os contrastes se sobrepõem às similaridades entre as casas analisadas, é preciso retomar a questão principal da pesquisa que compreende em investigar se as produções de contextos distintos corroboram, enriquecem e contribuem para as conexões brutalistas sugeridas por Zein (2013). E que, portanto, a averiguação das convergências e divergências através do instrumento de análise, contribuiu para o entendimento e demonstrou a comprovação do fenômeno das conexões brutalistas entre produções de diferentes localidades que não estabeleciam contatos diretos entre si. Não só existem as conexões brutalistas como é possível estabelecer um diálogo entre as produções, a partir do modo de viver proposto por cada arquiteto. Nas residências de Lampens, quanto a desvinculação de um ambiente conservador e fechado para a proposição de um estilo de vida aberto e liberal, enquanto nas residências de Artigas, quanto a ensinar a viver em um projeto político onde o ato de morar também compreende uma dimensão política, entendendo a casa como peça essencial do tecido urbano e conforme Cotrim (2017, p. 71) “instrumento modificador das relações sociais domésticas”. Portanto, além da percepção de conexões estabelecidas pelos componentes da arquitetura, conforme exposto através do instrumento de análise, as intenções empregadas no modo de viver entre as produções estabelece um diálogo que também pode atribuir as conexões brutalistas.

“Os levantamentos afirmam que uma tendência arquitetônica brutalista definitivamente ocorreu em meados do século XX. Que parece ter surgido depois de 1948, crescendo lentamente na década de 1950 e emergindo plenamente na década de 1960. Que não foi, ou nunca foi exclusivo de uma tendência ainda dominante, mas que partilhou o interesse dos arquitetos da época juntamente com outras possibilidades estéticas e materiais. A pesquisa parece corroborar que o Brutalismo foi provavelmente um fenômeno mais difundido, característico da arquitetura moderna de meados do século XX, em âmbito mundial e que não é peculiar deste ou daquele país em particular.” (ZEIN, 2013, p. 10).

No entanto, apesar das similaridades presentes entre as produções analisadas, muito ligadas ao contexto das características da tendência brutalista, como por exemplo a clareza da solução estrutural, atitude relacionada às questões

de racionalidade construtiva - as diferenças econômicas, sociais, políticas e de clima, foram determinantes para revelar a predominância dos aspectos divergentes. É importante ressaltar que as diferenças de contexto urbano, condicionantes de terreno e implantação, foram determinantes na maneira das casas serem projetadas. Conforme já mencionado, enquanto Artigas projetou em uma malha urbana com a complexidade de São Paulo, Lampens concebeu as residências em pequenos municípios, em alguns casos em contextos campestres que influenciaram a maneira da casa se relacionar com o entorno. Conforme afirma o próprio arquiteto:

“Mas o que está envolvido em todo projeto é o ambiente, a paisagem. Cada edificação é determinada pela paisagem ao seu redor, a vila ou a cidade. Isso é algo que você nunca pode perder de vista.” (CAMPENS, 2010, p. 11).

Dessa maneira, apesar da comum introspecção na fachada frontal, Lampens teve a oportunidade de estabelecer fortes conexões entre o edifício e o ambiente natural externo, enquanto Artigas, compreendendo a casa como peça essencial do tecido urbano e devendo ser concebida em consonância com a cidade, precisou considerar a proximidade de lotes vizinhos e via pública, características de uma cidade com grande ocupação do solo e ambientes naturais reduzidos.

“Segundo Artigas: a casa não termina na soleira. A qualidade do conjunto urbano não se define pelo número de quartos das habitações, mas pelas suas estruturas de vivência social, pelo nível em que as casas se comunicam, em que seus moradores se relacionam”. (COTRIM, 2017, p. 71)

Portanto, apesar das características em comum de técnica construtiva, material, tecnologia e espaço temporal de construção, que fazem as casas estarem contempladas no surgimento da tendência arquitetônica brutalista, demonstrando que os arquitetos possuíam referências similares da arquitetura moderna, o que foi aplicado na prática demonstrou a predominância dos contrastes, resultado do contexto específico de cada local que foi muito determinante. Sobre essas relações, Zein (2013), discorre:

“Cada manifestação brutalista e, em alguns casos, cada grupo de construções brutalistas de um mesmo lugar e época, pode compartilhar

alguns traços específicos, possivelmente por também fazer uso das contribuições de outros mestres modernos, e/ou estimulados por algumas condições locais específicas, chegando a diferentes misturas criativas e estabelecendo sabores ligeiramente diferentes”. (ZEIN, 2013, p. 11).

Quanto a maneira de cada arquiteto conceber os projetos no período em que as casas analisadas foram construídas, é importante entender caracterizações já estabelecidas sobre estes. Cotrim (2017, p. 67-68) aponta que a partir de 1953, Artigas estabelece um sistema projetual claramente definido a partir da evolução das soluções aplicadas até então e que esse sistema esteve presente em 16 das 18 casas construídas entre 1956 e 1967, mesmo período das residências analisadas nesta pesquisa, em resposta às questões estruturais e de legislação de ocupação do terreno que compreende em “utilização de uma única cobertura - um invólucro estrutural -, definidora da volumetria final do edifício”. E que esse sistema foi alcançado na casa Olga Baeta, demonstrando as proposições estruturais que se seguiriam. Portanto, Cotrim (2017) estabelece uma caracterização da produção de Artigas nesse período, muito pautada nas explorações estruturais, que acabavam por definir os aspectos finais de cada obra.

“O rigor conceitual que transpareceu neste procedimento concentra seu potencial expressivo na estrutura; esta, por sua vez, ao conformar uma única cobertura, regulou e atribuiu protagonismo aos espaços internos ao mesmo tempo em que determinou a imagem final do conjunto. Assumiu assim, além da responsabilidade de delimitação espacial, um caráter de linguagem, materializado na ênfase dada a sua possibilidade de execução, na exposição crua de sua lógica, na potencialidade do concreto aparente e inacabado, e no resgate de aspectos da cultura popular, como a reinterpretação da idealização do abrigo – forma encontrada capaz de conter ao mesmo tempo expressividade estrutural e instigar uma interpretação simbólica do próprio habitar”. (COTRIM, 2017, p. 74).

Campens (2010), elabora uma caracterização da produção de Lampens mais direcionada às questões formais, afirmando que sua arquitetura possuiu fortes motivos esculturais relacionado às referências dos bunkers. E que, no entanto, Lampens também priorizava a estrutura e os materiais em seus projetos, aperfeiçoando tanto a integração dos materiais que utilizava - concreto, vidro e aço, que significou uma verdadeira expressão estrutural.

“Ele explorou o concreto bruto para formar um estilo com aspecto de bunker, integrando vistas abertas e motivos esculturais. A extrema transparência pode ser verificada em sua House Vandenhoute e a tendência à introspecção é fortemente manifestada na House Van Wassenhove”. (CAMPENS, 2010, p. 6).

Berghe (2014, p. 20) também caracteriza a arquitetura de Lampens em princípios formais, contudo, muito condicionada ao contexto da paisagem em que a obra estava inserida, estabelecendo uma dicotomia entre “gruta” e “tenda”, onde gruta representou suas obras fechadas e tenda suas obras abertas para o entorno e que o histórico de suas obras representou uma “fusão matizada e equilibrada de ambos”.

“Ou Lampens reconhece o jogo espacial da paisagem ao construir o arquétipo da tenda, em que o interior participa do fluxo ondulante da paisagem circundante, ou ele se retira explicitamente da paisagem, criando uma paisagem interna dentro do invólucro material da arquitetura, que se torna ancorada e resistente através do arquétipo maciço da gruta. A escolha fundamental do projeto entre essas tipologias é sempre baseada e emerge de um pleno conhecimento e análise minuciosa da paisagem. Parece que Lampens dominou as tipologias básicas de “tenda” e “gruta”, de forma brilhantes, de uma forma que parece carregar o corpo de sua obra. A sugestão aqui é primeiro olhar atentamente para duas habitações para entender melhor essa atitude básica: House Vandenhoute-Kiebooms (1967) e House Van Wassenhove (1974). Estas casas são, por assim dizer, opostas pelas suas características de “ligações” com as paisagens circundantes.” (BERGHE, 2014, p. 20).

Com relação às aproximações entre as casas, é importante ressaltar o caráter restrito, compreendendo parte da produção dos específicos arquitetos do Brasil e da Bélgica uma amostra limitada, embora representativa, pois, se a análise contemplasse outros arquitetos e/ou um conjunto maior de obras, provavelmente revelaria novos entendimentos e reflexões. No entanto, o conjunto analisado representa e contempla um importante grupo de produções arquitetônicas que ocorreram no mesmo período e que contribuem para corroborar a questão abordada por Zein (2013).

Dessa forma, a presente pesquisa colabora para a lacuna na historiografia da arquitetura moderna, sobre a arquitetura brutalista e suas conexões

enquanto tendência, que ocorreram sobretudo nas décadas de 1960 e 1970. Conforme menciona Zein (2013, p. 11), para estabelecer o panorama arquitetônico a nível mundial da arquitetura brutalista, é importante que os levantamentos das obras sejam feitos por pesquisadores de diversas localidades, a fim de estabelecer estudos comparativos e contribuir para ampliar os limites da história da arquitetura moderna. Assim, uma análise comparativa entre as casas de Vilanova Artigas e Juliaan Lampens evidencia que, apesar das características comuns decorrentes do brutalismo, as diferenças contextuais e as abordagens individuais dos arquitetos resultam em obras que refletem e se adaptam aos seus respectivos ambientes. Essa investigação amplia o conhecimento sobre a tendência brutalista e como produções de diferentes localidades podem se relacionar, fornecendo apoio para a compreensão da diversidade e singularidade das produções arquitetônicas brutalistas ao redor do mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACAYABA, M. **Residências em São Paulo: 1947-1975**. São Paulo, Projeto, 1986.
- ARTIGAS, Rosa; LIRA, José Tavares Correia de. (Org.) **Caminhos da Arquitetura**. 4 ed. São Paulo: COSACNAIFY, 2004.
- BANHAM, R. **New Brutalism: ethic or aesthetic?** London: Architectural Press, 1966.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira**. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- BEKAERT, G. **Contemporary Architecture in Belgium**. Tielt: Lannoo, 1995.
- BEKAERT, G.; STRAUVEN, F. **Bouwen In België 1945-1970**. Brussel: Nationale confederatie van het bouwbedrijf, 1971.
- BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

BUZZAR, Miguel Antonio. **João Batista Vilanova Artigas: Elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938 – 1967**. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp; Editora Senac, 2014.

CAMPENS, Angélique. **Juliaan Lampens**. Brussels, ASA publishers, 2010.

CAMPENS A. **The sociological dimension of concrete interiors during the 1960s**. *Palgrave Communications*. 3:17035 doi: 10.1057/palcomms.2017.35.

CAMPENS A. Juliaan Lampens a Fundamentalist Vision of Living. *Domus*, no. 937: 24–30, <https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/06/15/juliaan-lampens.html>

COMAS, Carlos Eduardo. **Reinforced concrete and Brazilian modern architecture**. In: Michael Bell; Craig Buckley. (Org.). *Solid States: Concrete in Transition*. 1ed. New York: Princeton Architectural Press, 2010, v., p. 61-72.

COTRIM, Márcio. **Vilanova Artigas: casas paulistas 1967-1981**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2017.

FUÃO, Fernando Freitas. **Brutalismo. A última trincheira do movimento moderno**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 007.09, Vitruvius, dez. 2000 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/949>>.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRAMPTON, Kenneth; WISNIK, G. T. Vilanova Artigas y la dialéctica de los esfuerzos. In: WISNIK, G. T.. (Org.). **João Vilanova Artigas - 2G** n. 54. 1ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, v. 54, p. 11-24.

KIEKENS, Louise. **Juliaan Lampens. A case study of house Lampens - Van Hove**. Thesis to obtain the degree of Master. Leuven: KULEUVEN, 2019.

LAMPENS, Juliaan. **The Essence of Architecture in Lines and Materials**. *A + U Architecture and Urbanism*, no. 523 (04:14): 142.

LEMOS, Carlos. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1979.

MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. **A casa**. Londrina: Eduel, 2003.

NOGUEIRA, G. G.; ALVES, A. A. A. **A casa como laboratório na arquitetura paulista: Vilanova Artigas (1953-1959)**. *Oculum Ensaios*, v. 22, e224857, 2022. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v19e2022a4857>

SANVITTO, Maria Luiza Adams. **Brutalismo Paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972**. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado, PROPAR/UFRGS, 1994.

SANVITTO, M.L.A. **Brutalismo Paulista: uma estética justificada por uma ética?** In: X SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 2013, Curitiba. Anais do X DOCOMOMO BRASIL. Arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75. Curitiba. 15-18 de outubro de 2013. PUC-PR

SCATALON, Aline Passos; ALVES, André Augusto de Almeida; SCHWERZ, Wesley. **Habitação e cidade: Historiografia e crítica da produção do IPESP no Plano de Ação do Governo do Estado**. In: 14 Seminário Docomomo Brasil, 2021, Belém. Anais do 14 Seminário Docomomo Brasil. Belém: UFPa, 2021. p. 1-20.

SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo, EDUSP, 1998.

STRAUVEN, Francis. Juliaan Lampens an authentic modernism produced on flemish soil. In: CAMPENS, Angelique (ed). **Juliaan Lampens**. ASA publishers: Brussels, Belgium. 2010.

VAN LOO, Anne; DUBOIS, Marc; STRAUVEN, Francis; POULAIN, Norbert. **Repertorium Van De Architectuur In België: Van 1830 Tot Heden**. Antwerpen: Mercatorfonds, 2003.

ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da escola paulista brutalista: 1953-1973**. Tese de doutorado. São Paulo e Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do rio Grande do Sul, 2005.

ZEIN, Ruth Verde. **Brutalist Connections: what it stands for**. In: X SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 2013, Curitiba. Anais do X DOCOMOMO BRASIL. Arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75. Porto Alegre: DOCOMOMO BRASIL. PROPAR-UFRGS, 2013. v. 1. p. 01-16.

ZEIN, Ruth Verde. **Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)**. In <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243> Acesso em 20.12.22