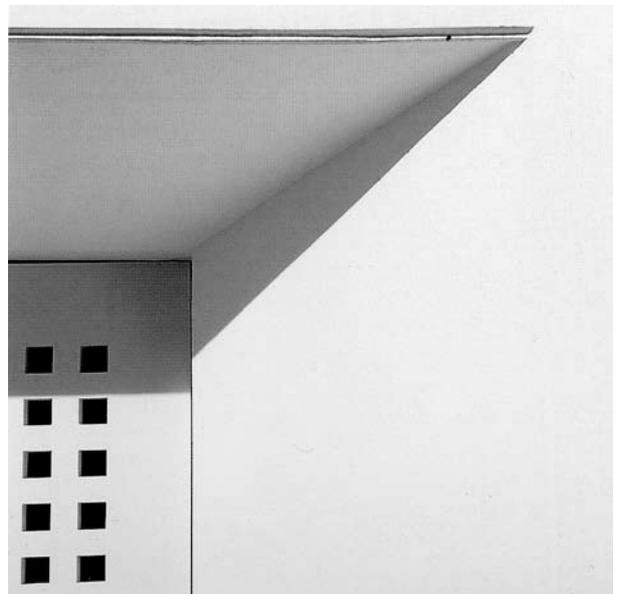


AURELIO MARTINEZ FLORES: EXERCÍCIOS DE COLAGEM SOBRE FUNDO BRANCO
AURELIO MARTINEZ FLORES: COLLAGE EXERCISES ON A WHITE GROUND

Cecilia Rodrigues dos Santos

Tradução português-inglês: Carlos Eduardo Comas



1 Residência Zaragoza, Guarujá, São Paulo, 1973. Detalhes da sua primeira obra de arquitetura no Brasil.

Fonte: Aurelio Martinez Flores - Arquitetura. São Paulo, BEI, 2001, p. 36.

1 Residência Zaragoza, Guarujá, São Paulo, 1973. Details of his first architecture work in Brasil.

Source: Aurelio Martinez Flores - Arquitetura. São Paulo, BEI, 2001, p. 36.

Foram muitos os projetos desenhados pelo arquiteto mexicano Aurelio Martinez Flores (1929) em mais de 50 anos de exercício da profissão. Muitos objetos, e várias caixas. Muitas caixas brancas, outras de vidro, todas elas parecidas e absolutamente diferentes entre si, desafiando a percepção daqueles que acreditam que todas as caixas ficam iguais quando decidem ser arquitetura, e que é possível abrir caixas sem desfazer nós.

Na introdução do livro *Aurelio Martinez Flores – arquitetura*, André Aranha Correa do Lago, surpreso, chama a atenção dos leitores para o fato de que a maior parte dos projetos do arquiteto mostrados ali nunca havia sido publicada. Uma rápida pesquisa realizada na base de dados Índice da Arquitetura Brasileira, confirma a presença de onze artigos sobre o arquiteto em publicações brasileiras, distribuídos entre o ano de 1971 – quando publica uma entrevista para a revista *Casa e Jardim* sobre a importância do design, dois anos antes do arquiteto inaugurar sua primeira obra arquitetônica no Brasil, seguida de dez anos de silêncio – e o ano de 2003; todas as publicações são sobre edifícios institucionais, nenhuma sobre as residências, concentradas na década de 1990.

Também não há menções ao trabalho de Flores nas principais publicações e teses acadêmicas que têm intensificado a pesquisa sobre a arquitetura moderna e contemporânea no Brasil nos últimos 20 anos. Se a obra de alguns companheiros de “ostracismo” de Flores – como Miguel Forte, ou outros estrangeiros de origem ou de família como Lina Bo Bardi, Rino Levi, Franz Heep, para ficar apenas em São Paulo – já têm merecido, desde os anos 1990, pesquisas e publicações, o fato é que lá ficaram as caixas de Flores, no limbo dos recusados, resistindo na sua irritantemente bela simplicidade, a habitar “a solidão das coisas perfeitas”, este melancólico e poético lugar destinado ao conterrâneo Luis Barragán por Álvaro Siza, bem lembrado por Alberto Baeza. A razão dessa divulgação ainda discreta, quase bissexta, pode ser, entre outras, um certo estigma que condenou os arquitetos que ousaram perseguir a sofisticação e um certo luxo em projetos de arquitetura e de vida modernos, principalmente ao longo dos anos 1960/70. Correa do Lago atribui este significativo silêncio editorial também à personalidade do arquiteto, ao seu “perfil discreto”, e a um impulso criativo que “depende de um contexto bastante complexo, no qual devem ser respeitados certos parâmetros estritos que não favorecem nem a fama, nem a produção intensa, nem os seguidores”. Ou seja, ele nos introduz ao perfil recatado de um arquiteto que não se preocupa em “fazer escola”, sempre fiel a sua formação e aos seus princípios, indiferente a modas ou manifestos, respeitador

Many were the projects designed by Mexican architect Aurelio Martinez Flores (1929) in over 50 years of professional activity. Many objects, and several boxes. Many white boxes and some glass boxes, all of them alike and all of them absolutely different, challenging the perception of those who believe that all boxes become identical when they decide to be architecture, and that it is possible to open boxes without undoing knots.

In the introduction to the book *Aurelio Martinez Flores – arquitetura*, André Aranha Correa do Lago, surprised, call the readers’ attention to the fact that most of the architect’s projects therein shown had never been published. A quick search on the database Index of Brazilian Architecture confirms the presence of eleven articles about the architect in Brazilian publications, distributed between the year 1971 – an interview for *Casa e Jardim* magazine about the importance of design, published two years before the inauguration of the architect’s first work of architecture in Brazil, followed by ten years of silence – and the year 2003; all publications deal with institutional buildings, none about the residences, concentrated in the 1990s.

There are also no mentions to Flores’s work in the main Academic publications and thesis that have been intensifying the research on Modern and contemporary architecture in Brazil during the last 20 years, If the work of some of Flores’ s colleagues in “ostracism” – such as Miguel Forte, or then those foreigners by origin or family, Lina Bo Bardi, Rino Levi, Franz Heep, to stick to São Paulo only – have already deserved research and publication, since the years 1990, the truth is that Flores’s boxes stayed there, in the limbo of the rejected, resisting in their irritatingly beautiful simplicity, inhabiting “the solitude of perfect things”, this melancholic and poetic place destined to fellow countryman Luis Barragán by Alvaro Siza, as Alberto Baeza well recalls. The reason of an yet discrete diffusion, almost fortuitous, may be, among others, a certain stigma condemning architects that dared to pursue sophistication and a degree of luxury in Modern projects of architecture and living, chiefly alongside the years 1960/70.

Correa do Lago attributes this significant editorial silence to the personality of the architect as well, to his “discrete profile”, and to a creative impulse that “depends upon a quite complex context, in which certain strict parameters must be respected, and these do not favor fame, intensive production or followers”. That is, he introduces us to the decorous profile of an architect that is not worried about “making school”, always faithful to his formation and his principles, indifferent to fashions or manifestoes, respectful of tradition whether Baroque (his origin) whether Modern (his formation), author of an architecture that is the expression of his personal culture, built up from several sources.

da tradição seja a barroca de origem ou a moderna de formação, autor de uma arquitetura que é a expressão de sua cultura pessoal, construída de diversos aportes.

CAIXAS DE MUDANÇA

Corria o ano de 1960. No planalto central do Brasil ultimavam-se os preparativos para a inauguração da nova capital. Monumento à modernidade, antes mesmo de ser concluída Brasília precisava afirmar uma posição de vanguarda inclusive no momento de equipar seus palácios oficiais. Se o urbanismo e a arquitetura da cidade representavam para o mundo a expressão brasileira do Movimento Moderno, o equipamento de seus edifícios – para usar uma expressão consagrada por Le Corbusier – deveria fazer apelo ao design moderno internacional. Naquele mesmo ano, a loja Branco & Preto, que divulgava e vendia desde 1952 os móveis desenhados por um grupo de arquitetos de São Paulo (Miguel Forte, Jacob Ruchti, Plínio Croce, Roberto Aflalo, Carlos Millan e Chen Y Hwa), fechava as portas. Um ano antes, fora a vez da loja paulista de Joaquim Tenreiro encerrar suas atividades. A casa moderna brasileira estava a carecer de equipamentos condizentes com seus espaços racionais.

Pareceu a Knoll Internacional, então proprietária do direito de fabricação dos móveis de arquitetos e designers – Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Eero Saarinen e Harry Bertoina, entre outros – que era o momento de enviar ao Brasil seu diretor industrial, o arquiteto mexicano Aurelio Martinez Flores, que aqui aterrissou para ficar três meses, e lá se vão mais de 50 anos que este mexicano de nacionalidade, “brasileiro de coração”, vive e trabalha em São Paulo. Sua principal responsabilidade, enorme responsabilidade, foi supervisionar a fabricação de móveis da Knoll pela loja Forma, com autorização para adaptá-los aos materiais disponíveis no mercado brasileiro em função das necessidades locais e do próprio processo industrial, mas sempre dentro do espírito dos desenhos originais. Trabalhando em conjunto com sua equipe brasileira, Flores chegou a desenvolver o impressionante número de cerca de 50 projetos de arquitetura de interiores por mês, durante os dez anos em que permaneceu na Forma.

Quanto ao Palácio da Alvorada, ele recebeu da loja Forma as poltronas Barcelona de Mies van der Rohe, devidamente certificadas, encerrando certa polêmica local sobre “cópia e autenticidade” de móveis, responsável pela vinda de Flores ao Brasil. Na mesma época, o arquiteto cuida também da produção dos móveis para a Embaixada dos Estados Unidos em Brasília, e continua equipando edifícios e palácios da nova capital, em contato com os arquitetos Elvin Mackay Dubugras e Alcides da Rocha Miranda. Como

BOXES FOR MOVING

It was the year of 1960. In the central plateau of Brazilian highlands, the preparations for the inauguration of the new capital were about to be completed. Monument to modernity even before its conclusion, Brasilia needed to make a vanguard statement about everything, the equipment of its official palaces included. If the urbanism and architecture of the city represented for the world the Brazilian expression of the Modern Movement, the equipment of its buildings – to use an expression consecrated by Le Corbusier – should appeal to international Modern design. In that same year, the Branco & Preto store, which diffused and sold since 1952 the furniture designed by a group of architects from São Paulo (Miguel Forte, Jacob Ruchti, Plínio Croce, Roberto Aflalo, Carlos Millan and Chen Y Hwa), closed its doors. One year earlier, it was Joaquim Tenreiro’s paulista store that had ended its activities. The Brazilian Modern house was in need of equipments suiting its national spaces.

It seemed to Knoll International, then owner of the manufacturing and sales rights to the furniture of architects and designers- Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Eero Saarinen and Harry Bertoina, among others – that it was the moment of sending to Brazil its industrial director, the Mexican architect Aurelio Martinez Flores, that landed here for a three-month stay whose duration has been extended to encompass more than 50 years; this Mexican national who is “Brazilian at heart” lives and works in São Paulo.

His chief responsibility, enormous responsibility, was supervising the manufacturing of Knoll furniture by the Forma store, with the authorization to adapt them to the materials available in the Brazilian market in function of local needs and of the industrial process itself, but always following the spirit of the original designs. Working together with his Brazilian team, Flores came to develop the impressive amount of more than 50 interior design projects per month, during the ten years in which he remained with Forma.

As for the Alvorada Palace, it received from Forma store the duly certified Barcelona chairs of Mies van der Rohe, putting an end to a certain local polemic about “copy and authenticity” of furniture, that had been the reason why Flores came to Brazil. In the same period, the architect oversees the production of furniture for the United States Embassy in Brasilia, and continues to equip buildings and palaces of the new capital, in contact with the architects Elvin Mackay Dubugras and Alcides da Rocha Miranda. As a qualified interlocutor of Modern architects and their clients – were they big corporations and institutions located in Rio de Janeiro and São Paulo as in the rest of the country and Latin America, were they owners

interlocutor qualificado dos arquitetos modernos e seus clientes – fossem eles grandes empresas e instituições localizadas no Rio de Janeiro, São Paulo como no resto do país e da América Latina, fossem proprietários de casas individuais –, Flores cria ambientes, equipa espaços, organiza fluxos e operações. Trabalha com uma linguagem clara e funcional: “o desenho do mobiliário como uma extensão do projeto de arquitetura”. Ou: a arquitetura de interiores compreendida como uma continuidade do projeto arquitetônico porque “a decoração é uma idéia que acabou no século XVIII”, uma das convicções do arquiteto.

Em 1970, Aurelio Martinez deixa a Forma para abrir a Inter Design com o amigo Luis Carta. Nos quase 40 anos de funcionamento da loja, ele desenha, importa e comercializa objetos de design, e continua a desenvolver projetos de arquitetura de interiores para residências, como também para lojas, restaurantes, espaços comerciais, galerias. No mesmo ano desenvolve o primeiro de uma série de projetos para edificações construídas no Brasil, a casa do publicitário José Zaragoza no litoral paulista. Modesto, Flores ainda hoje avalia mal o impacto desse “jogo magnífico de volumes sob a luz”, cujo brilho pode ter sido ofuscado por sombras feitas de dogmatismo. Afinal, a sua arquitetura assume todos os riscos de ser moderna, podendo até ser aproximada de um certo epicurismo: “a vida comedida garantindo a cota exata de prazeres” ou “a qualidade que suplanta a quantidade”, segundo o filósofo. Mas também ousa não adotar filiações ideológicas, justamente no momento em que o engajado brutalismo paulista da escola de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha firmava terreno em São Paulo, duro momento de repressão política à liberdade individual no país.

CAIXAS DE MORAR

Refinada e discreta, a obra de Aurelio Martinez Flores exhibe, sem ostentar, um luxo que é ao mesmo tempo construído e camuflado por um detalhamento rigoroso, pela combinação harmônica de formas geométricas precisas, pela qualidade dos materiais e da construção, assim como pela sutileza da luz filtrada por zenitais, por pequenas aberturas e pela tradição hispânica de pátios internos e janelas; “não gosto de janelas”, explica o arquiteto enquanto persegue a luz ideal para cada ambiente. Difíceis de serem compreendidas, as primeiras casas de Aurelio Martinez deixam atônitos e silenciosos, tanto o público em geral como os colegas arquitetos. Pode-se dizer que os poucos e fiéis clientes foram, e são ainda, antes amigos, cúmplices e parceiros na realização de sua obra. “Acho que minha arquitetura inibe as pessoas”, procura ainda

de single-family houses–, Flores creates environments, equips spaces, organizes flows and operations. He works with a clear and functional language: “design of furniture as an extension of the architectural project”. Or: interior architecture understood as a continuity of the architectural project because “decoration is an idea that was over in the 18th Century”, one of the architect’s convictions.

In 1970, Aurelio Martinez leaves Forma to open Inter Design with his friend Luis Carta. In 38 years of store operations, he has sketched, imported and commercialized design objects, and continues to develop interior design projects for residences, as well as shops, restaurants, commercial spaces, galleries. In the same year he details the first of a series of projects for buildings located in Brazil, the house for advertising executive José Zaragoza on the paulista shore. Modest, Flores still evaluates badly the impact of such a “magnificent play of volumes under the light”, whose sheen might have been obfuscated by shadows made of dogmatism. After all, his architecture assumes all the risks associated with being Modern, might even be approximated of a certain epicurism: “the well-tempered life assuring the exact quota of pleasures” or “the quality that overcomes quantity”, according to the philosopher. But that also dares not to adopt ideological affiliations, just when the engaged paulista Brutalism of the Vilanova Artigas and Paulo Mendes da Rocha school established a firm footing in São Paulo, a tough moment of political repression to individual freedom in the country.

BOXES FOR LIVING

Refined and discrete, the work of Aurelio Martinez Flores displays, without ostentation, a luxury that is at once built and camouflaged by rigorous detailing, by the harmonic combination of precise geometrical forms, by the quality of materials and construction, as well as by the subtlety of light filtered by skylights, by small openings and by the Hispanic tradition of interior courtyards and jalousies; “I don’t like windows”, explains the architect while pursuing the ideal light for each setting. Difficult to understand, the first houses of Aurelio Martinez left astounded and silent both the general public and the colleagues in the architectural profession.

It might be said that the few and faithful clients were, and are yet, first of all friends, accomplices and partners in the realization of his work. “I think that my architecture inhibits people”, says the architect still seeking to understand and explain. Maybe because that architecture dialogues with a large and wide spectrum of references that only now start to be prized. Or because cultivating design sophistication is

compreender e explicar o arquiteto. Talvez porque essa arquitetura dialogue com um largo e eclético espectro de referências que apenas começam a ser valorizadas. Ou porque cultivar a sofisticação do projeto seja de difícil alcance e aceitação. “Minha arquitetura é feita de sensações”, repete, “e as sensações talvez sejam o verdadeiro luxo”. O arquiteto cita nominalmente “o luxo”, uma categoria que não costuma ser bem entendida, nem ao menos discutida, particularmente quando se trata da arquitetura de uma América Latina onde “o simples parece pobre”, ou onde o “verdadeiro luxo” (que não é ostensivo) pode não ser considerado politicamente correto. A estilista Coco Chanel, que desenhou com economia e simplicidade os novos padrões de sofisticação e elegância da mulher moderna do começo do século XX, definiu o verdadeiro luxo como aquele que não se vê. Quando se trata da arquitetura moderna de Flores, luxo é a essência invisível do projeto, percebida como geometria, despojamento e luz.

Aquilo que o arquiteto identifica como uma certa incompreensão em relação à sua obra pode também ter origem na brancura sem concessões que a inunda. “O branco, como o novo, é parte da mentalidade moderna”, pontua David Leatherbarrow, associando em seguida a brancura preferida dos modernos a idéias de honestidade, objetividade e verdade. Um branco para o qual, e sobre o qual, o tempo não passa. O branco sobre branco, em diferentes texturas e recortes, tanto nos exteriores como nos interiores das obras de Flores, só intimida quando não chega a ser percebido como elemento de continuidade e fluidez dos espaços ampliados, ou como um fundo neutro que convida à ocupação de paredes e ambientes com as biografias “sem estilo” de seus ocupantes.

Na verdade, estamos a falar de uma difícil operação que deveria ser executada à maneira do arquiteto, num movimento complexo de povoar a própria casa com fotografias de viagem ou de família, coisas herdadas ou garimpadas como pedras ou conchas, objetos díspares entre banais e inusitados, eleitos antes pelo significado do qual são suportes ou pelo valor afetivo. Por sua vez estas coleções se misturam a objetos únicos no seu design especial, à vegetação controlada esteticamente, aos móveis e objetos de arte, nem sempre contemporâneos, escolhidos pelo dedo de quem gosta e conhece. E porque “a casa é uma caixa de sentimentos humanos”, porque a casa é projetada para ser apropriada pelo seu morador, todo este universo pessoal de objetos é espalhado com parcimônia e largueza em ambientes amplos na sua brancura, às vezes organizados como composições artísticas calculadas, que se assemelham às belas colagens brancas sobre fundo

something that is not reached and accepted easily. “My architecture is made up of sensations”, he repeats, “and sensations are perhaps the true luxury”. The architect quotes nominally “luxury”, a category that is not customarily well understood, not even discussed, particularly when dealing with the architecture of Latin America, where “what is simple looks poor”, or where “true luxury” (that is not ostentatious) may not be considered politically correct. Stylist Coco Chanel, that designed with economy and simplicity the new patterns of sophistication and elegance of the modern woman at the beginning of the 20th Century, defined true luxury as invisible luxury. When dealing with Flores, luxury is the design’s invisible essence perceived as geometry, simplicity and light.

What the architect identifies a sort of incomprehension regarding his work may also derive from the uncompromising whiteness that floods it. “Whiteness, just like newness, is part of the modern mentality”, points David Leatherbarrow, associating later on the whiteness that the moderns prefer to ideas of honesty, objectivity and truth. Whiteness for which and on which time does not pass. White on white, in different textures and cuttings, both in the exteriors and in the interiors of Flores’s works, only intimidates when it does not get to be perceived as an element of continuity and fluidity of the widened spaces, or as a neutral background that invites to the occupation of walls and settings with the “style-less” biographies of their inhabitants.

In truth, we are talking here of a difficult operation that should be executed in the architect’s way, in a complex movement of crowding his very house with travel or family photos, inherited or discovered things such as stones and shells, unpaired objects, some of them ordinary, others unusual, elected rather by the meaning they support or by their affective value. In turn, these collections are mixed with unique objects of special design, with aesthetically controlled vegetation, with furniture and works of art, not always contemporary, chosen by someone who enjoys and knows. And since “the house is a box of human feelings”, since the house is designed to be appropriated by its inhabitant, all this personal universe of objects is spread with parsimony and generosity in settings that are ample in their whiteness, sometimes organized as calculated artistic compositions, resembling the beautiful white on white collages that Flores keeps creating. A Barragán without the Mexican color? Rather a Mexican architect of Modern formation, for whom the incredible and excessive combination of the local colors “that do not combine” is a specialty of the Mexican Indian women, that receive as part of their cultural heritage that special gift that they express in pots and embroideries. The color of architecture, concludes Flores, must be conferred by its inhabitants and visitors, for whom the

branco que Flores continua criando. Um Barragán sem a cor mexicana? Antes um arquiteto mexicano de formação moderna, para quem a combinação incrível e excessiva das cores locais “que não combinam” é especialidade das índias mexicanas que recebem como parte da herança cultural esse dom especial que exprimem em potes e bordados. A cor da arquitetura, conclui Flores, deve ser conferida pelos seus moradores e freqüentadores, para quem o arquiteto projeta edifícios imaculados.

A partir da primeira obra realizada no Brasil, o arquiteto passa a desenvolver variações sobre o mesmo tema, sedimentando os princípios que regem seu trabalho desde os primeiros projetos construídos ainda no México. Desenvolve uma arquitetura que se quer ao mesmo tempo “moderna internacional” e “moderna de raiz mexicana”, mergulhando as referências miesianas no vernáculo do país natal e na releitura da tradição elaborada por Luis Barragán. Cada um dos projetos de Aurelio Flores, assim como todas as suas caixas, apresenta uma combinação distinta e sempre econômica dos mesmos elementos, dialogando em permanência com as lições dos mestres que elegeram dentre todos, Richard Neutra e Mies van der Rohe. suas principais referências. Estuda a obra e o design de ambos ao longo do ofício de projetar edifícios e objetos, desde que veio morar no Brasil, através das publicações, visitando as obras durante as viagens, acompanhando a fabricação dos objetos. Lembrando, que Flores chega a São Paulo em 1960, enquanto R. Neutra passa pelo Brasil em 1945, a serviço do Departamento de Estado dos Estados Unidos (publicando em português, no ano de 1948, o livro *Arquitetura social em países de clima quente*), e Mies van der Rohe vem a São Paulo no ano de 1957, no momento em que recebe a encomenda de um projeto para o Consulado dos Estados Unidos na capital paulista.

Cada um dos projetos de Aurelio Flores, assim como todas as suas caixas, apresenta ainda extremo rigor e austeridade, características que já foram lidas como formalidade, e cuja origem poderia ser encontrada no tradicional berço familiar de Puebla de los Angeles, cidade barroca mexicana fundada no século XVI, hoje Patrimônio da Humanidade. E que continuam a se desenvolver na excelente educação dos padres jesuítas e na formação de arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Autônoma do México em 1952, assim como na experiência profissional com o arquiteto mexicano Jorge González Reyna (1920 – 1969), aluno de Walter Gropius em Harvard, e no trabalho conjunto com uma equipe de arquitetos mexicanos que trabalhou na condução do projeto e no equipamento dos espaços do edifício sede da Bacardi na Cidade do México (1958), projeto de Mies van der Rohe.

architect designs immaculate buildings.

Starting with the first work realized in Brazil, the architect will be developing variations on the same theme, solidifying the principles that rule his work since the first projects built still in Mexico. He develops an architecture that is at once “international Modern” and “Modern with Mexican roots”, plunging the Miesian references in the vernacular of his native country and in the re-reading of tradition elaborated by Luis Barragán. Each one of the designs of Aurelio Flores, as well as all his boxes, presents a distinct and always economical combination of the same elements, dialoguing permanently with the lessons of the masters that he selected among all, Richard Neutra and Mies van der Rohe. He refers to and studies the work and design of both men all along his career, but, after he came to live in Brazil, always through publications, unless when taking time off a business trip. By the way, both Neutra and Mies came to Brazil before Flores. Neutra visited Brazil in 1945, at the service of the United States State Department (publishing in Portuguese, in the year of 1948, the book *Arquitetura social em países de clima quente*) and Mies visited São Paulo and Rio in the year of 1957, after being commissioned to design the United States Consulate in the Paulista capital.

Each one of the designs of Aurelio Flores, as well as all his boxes, presents still extreme rigor and austerity, that were already read as formality, and whose origin could be found in the traditional family birthplace, Puebla de los Angeles, a Baroque Mexican city founded in the 17th Century, today World Heritage. Rigor and austerity keep developing in the excellent education received from the Jesuit fathers and from the School of Architecture and Urbanism of the Universidad Autónoma de México, where he graduated in 1952, as well as in the professional experience at the office of the Mexican architect Jorge González Reyna (1920 – 1969), a student of Walter Gropius in Harvard, and as a member of the group of Mexican architects working in the design development and equipment of spaces of the Bacardi headquarters in Mexico City (1958), designed by Mies van der Rohe.

Flores starts to work in Brazil when Brasilia was propagating to the world the formal audacity of Oscar Niemeyer. Placing himself in relation to the country of election where he starts to act and build, the architect affirms himself both Modern and Mexican, stressing that he never succumbed to the seduction of this Brazilian architecture. And his features will recite, with an idiosyncratic accent, Le Corbusier’s poem of the right angle, while the architect repeats that “he does not like curves in architecture”. A statement that could be seen much more as a way of distancing himself from the paradigm represented by a

2, 3 Residência Martinez Freyssinier, Cotia, São Paulo, 1988. Fotos: Otto Stupakoff.

2, 3 Residência Martinez Freyssinier, Cotia, São Paulo, 1988. Fotos: Otto Stupakoff.

4 Perfil Gráfico de Aurélio Martinez Flores. Fonte: Aurelio Martinez Flores, arquitetura. São Paulo, BEI, 2001, pp. 16 e 17; fotos: Otto Stupakoff.

4 Profile graph of Aurélio Martinez Flores. Source: Aurelio Martinez Flores, arquitetura. São Paulo, BEI, 2001, pp. 16 e 17; photos: Otto Stupakoff.



2



3



4

2,3 A casa do arquiteto – no projeto arquitetônico, no desenho de espaços e objetos, e na sua ocupação – resume as características de sua obra: modernidade branca, geométrica e luminosa, e ainda suporte de uma cultura e expressão pessoais construídas de diversos aportes.

2,3 The architect's house – in the architectural design, in the design of spaces and objects, in its occupation – summarizes the characteristics of his work: bright, white geometrical modernity, as well as support of personal culture and expression, built from various contributions.

Flores inicia seu trabalho no Brasil no momento em que Brasília propagava para o mundo a ousadia formal de Oscar Niemeyer. Ao se situar em relação ao país de eleição onde passa a atuar e construir, o arquiteto se afirma enquanto moderno e mexicano, fazendo questão de assinalar que nunca cedeu à sedução dessa arquitetura brasileira. E seus traços vão recitando, com sotaque próprio, o poema do ângulo reto de Le Corbusier, enquanto o arquiteto repete que “não gosta de curvas na arquitetura”. Afirmativa que poderia ser vista muito mais como uma maneira de se distanciar do paradigma representado por uma certa modernidade carioca, do que uma aproximação em relação ao discurso de Le Corbusier, mesmo quando este elogia o ângulo reto como tendo “direitos sobre todos os outros ângulos (...) ferramenta necessária e suficiente para agir porque serve para definir o espaço com um rigor perfeito (...) o ângulo reto é lícito (...) o ângulo reto é obrigatório”; Flores parece preferir as formas mudas e *parlantes*, aos discursos sobre a forma.

A arquitetura de Aurelio Martinez também faz por se distinguir e se distanciar do brutalismo paulista das décadas de 1960/70, a vanguarda então dominante na cidade brasileira que escolheu para viver. Não estabelece vínculos ou compromissos com essa arquitetura engajada politicamente, comprometida com a dureza do concreto bruto e aparente “que envelhece tão mal”, segundo o arquiteto, nem com sua verdade estrutural enfática e escultórica. “A casa é uma caixa de sentimentos humanos”, insiste Flores, e assim caminha na contramão do sentido apontado por Vilanova Artigas e seus alunos que concebem casas como laboratórios experimentais da nova sociedade, tentando contrapor a prática da casa elitista destinada aos clientes burgueses reais, à teoria da casa popular idealizada para um futuro quiçá mais justo.

Assim, desde que inaugura o seu primeiro projeto de residência no Brasil, no começo dos anos 1970, Flores estabelece os princípios de uma arquitetura econômica em relação a ornamentos e estilos, e refinada do ponto de vista da composição e da construção. Uma arquitetura tão introvertida e tão mínima quanto a arquitetura moderna paulista sua contemporânea, porém de um minimalismo bem outro. Seus pátios hispânicos claros e iluminados são o oposto do pátio invadido por vegetação e penumbra da residência Elza Berquó de Vilanova Artigas (1968), penumbra de empenas e de zenitais tímidas que Flores desconhece. Suas caixas, bem ancoradas, não flutuam ásperas e cinzentas, por fora e por dentro, à maneira das residências Mario Masetti (1970) ou James King (1974) de Paulo Mendes da Rocha, muito menos seus ambientes

certain carioca modernity than as an approximation regarding the discourse of Le Corbusier, even when the latter praises the right angle as having “rights over all the other angles (...) necessary and sufficient tool to act because it serves to define space with a perfect rigor (...) the right angle is licit (...) the right angle is mandatory”; Flores seems to prefer the mute and speaking forms to discourses about form.

The architecture of Aurelio Martinez also tries to distinguish and distance itself from the paulista Brutalism of the 1960s and 1970s, the vanguard then dominant in the Brazilian city he chose to live in. It does not establish connections or compromises with this politically engaged architecture, committed to the hardness of raw and naked concrete “that grows old so badly”, according to the architect, or with its structural and sculptural truth. “The house is a box of human feelings”, Flores insists, and thus walks in the opposite way from the direction taken by Vilanova Artigas and his pupils, that conceive houses as the experimental laboratories of the new society, trying to oppose, to the practice of the elitist house destined to real bourgeois clients, the theory of the popular house idealized for a, perhaps, fairer future.

Thus, since inaugurating his first residence design in Brazil, in the beginning of the 1970s, Flores sets down the principles of an architecture that is economical regarding ornaments and styles, and refined regarding composition and construction. An architecture that is as introvert and as minimal as the contemporary paulista Modern architecture, but of a completely diverse minimalism. Their clear and well-lit Hispanic patios are the opposite of the patio invaded by vegetation and half-shadows of Vilanova Artiga's Elza Berquó residence (1968), penumbra of narrow ends and timid skylights that Flores ignores. His well anchored boxes do not float rough and gray, without and within like the Mario Masetti (1970) or the James King (1974) residences by Paulo Mendes da Rocha, and their settings are far from being crystallized by fixed furniture cast together with slabs and walls. Moreover, the spaces of his houses are not crossed and dominated by structural systems that become evident in a complex succession of superimposed planes, – “strong ideas’ and “exercises of aesthetics” – that can sustain a great discourse but do not adapt well to the flow of life, as is obvious in the experiment started by Joaquim Guedes in Cunha Lima residence (1963) – whose four central pillars branch out within the living spaces to support the heavier planes of the three stories above – retaken and radicalized in the Waldo Perseu Pereira residence (1969), where the living room is dominated by beams that point out to

são cristalizados por móveis fixos moldados junto com lajes e paredes. Ou ainda, os espaços de suas casas não são cruzados e dominados por sistemas estruturais que se fazem presentes numa sucessão complexa de planos sobrepostos, – “idéias fortes” e “exercícios de estética” – que podem discursar bem, mas se adaptar mal ao fluir da vida, como fica claro na experiência iniciada por Joaquim Guedes na Residência Cunha Lima (1963) – com seus quatro pilares centrais que “esgalham” pelos ambientes para apoiar os planos mais pesados dos três pavimentos – retomado e radicalizado na residência Waldo Perseu Pereira (1969), onde a sala é dominada por vigas que apontam em várias direções, apoiadas em um pilar central.

Em 1975, dois anos depois de Flores inaugurar sua primeira casa, Marlene Milan Acayaba mudava para a residência projetada por Marcos Acayaba, uma das obras emblemáticas desse período em São Paulo. O lento processo de apropriação da casa por parte da moradora-arquiteta começa pelo persistente cultivar de um jardim, aprofundado em seguida como pesquisa acadêmica – origem do livro *Residências em São Paulo 1947-1975* – ao longo da qual Marlene Milan persegue uma das grandes questões dessa arquitetura: “pronta a obra, transformar o projeto em casa foi o grande desafio”. Desafio que poderia ajudar a explicar porque Aurelio Flores, mesmo condenado a um certo ostracismo editorial e corporativo, não foi impedido de temperar a severidade da arquitetura moderna paulista, ou por indicação de colegas de profissão que “não se dispunham a trabalhar interiores” (segundo relato do arquiteto à autora), ou atendendo clientes desejosos de “soluções de morar” para as próprias casas brutalistas.

CAIXAS DE TRABALHAR

Quando inicia o desenvolvimento de projetos institucionais, Flores continua apresentando caixas fechadas, mas desta vez discute outros conceitos e aprofunda pesquisas mais sofisticadas sobre materiais e sobre a tecnologia da construção, incluindo soluções de economia de energia que avançam debates sobre sustentabilidade, hoje quase banalizados. O edifício sede da Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração (1984), construído em São Paulo, é uma caixa com estrutura de aço, apoiada sobre pilotis, fechada com uma dupla pele de vidro no intervalo da qual cresce um jardim que controla a temperatura de maneira a proporcionar considerável economia de energia. Chamado para projetar o Edifício Moreira Salles, sede do Unibanco em Poços de Caldas, MG, que deveria ocupar o terreno onde a família instalou seu primeiro estabelecimento comercial, o arquiteto pondera: “depois de conhecer a história e

several directions, supported by a central pillar.

In 1975, two years after the inauguration of Flores’s first house, Marlene Milan Acayaba moved to the residence designed by Marcos Acayaba, one of the emblematic works of that period in São Paulo. The slow process of appropriation of the house from the part of its inhabitant- architect- mistress starts by the persistent cultivation of a garden, deepened afterwards as academical research- origins of the book *Residências em São Paulo 1947-1975* – during which research Marlene Milan pursues one the great issues of that architecture: “when the work concluded, the great challenge was to transform a design into a house”. Such challenge might well explain why Aurelio Flores, even if condemned to a certain editorial and corporative ostracism, was not prevented from tempering the severity of paulista Modern architecture, either by indication of professional colleagues that “weren’t willing to do interiors” (as the architect said to this author in an interview), or attending clients that wished “living solutions” for their own Brutalist houses.

BOXES FOR WORKING

When he starts to develop institutional projects, Flores keeps presenting closed boxes, but this time discusses other concepts and deepens more sophisticated researches about materials and construction technologies, including solutions for saving energy that advance debates about sustainability that today are almost ordinary. The headquarters of Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração (1984), built in São Paulo, is a box with steel structure, supported on stilts, closed with a double glass skin, whose interstice is taken up by a garden that controls temperature in such a way as to provide considerable energy savings. Called to design the Moreira Salles building, headquarters of Unibanco in Poços de Caldas, Minas Gerais, that should occupy the lot where the family had installed its first commercial venture, the architect ponders: “after becoming aware of the history and visiting the site I felt an immense responsibility: it was not question of doing a bank but of doing a monument”. The classical formation of the Modern architect does not allow for confusion between a building and a monument, when the three closed and piled boxes that make up the project are imposed on the landscape with their solidity dressed in granite and the challenging lightness of the big cantilevers.

When doing the project of Gero restaurant (1993), a building squeezed in a lot of one of the garden neighborhoods of São Paulo, Aurelio Flores gives up the white box for the non-stuccoed brick box, laid out with details of modulation that are classicizing. He defines a windowless space that is abundantly lit by an ample skylight. The relation with the city

visitar o terreno senti uma imensa responsabilidade: não era para fazer uma agência e sim um monumento". A clássica formação do arquiteto moderno não permite confusões entre um prédio e um monumento, quando as três caixas fechadas e empilhadas de que é composto o projeto se impõe à paisagem com sua solidez revestida de granito e a leveza desafiadora de grandes vãos em balanço.

Já no projeto para o restaurante Gero (1993) em São Paulo, edifício apertado num lote de um dos bairros jardins de São Paulo, Aurelio Flores abre mão da caixa branca em favor da caixa de tijolos aparentes, assentados com detalhes de modulação classicizante, definindo um espaço sem janelas, mas profusamente iluminado por ampla zenital. A relação com a tradição da cidade se dá através desses tijolos históricos, especiais, oriundos da demolição das Indústrias Matarazzo, mostrados no seu desgaste e irregularidade centenários, testemunhas de um tempo em que nem tijolos se fazia direito em São Paulo. Para a filial do mesmo restaurante no Rio de Janeiro (2002), os tijolos irregulares que haviam se tornado "marca de sucesso" tiveram que ser repetidos, mas "com cara de São Paulo e sentido do Rio", como assinala o arquiteto. Dessa vez a iluminação passa a inundar o ambiente do restaurante também a partir de janelas rasgadas do piso ao teto, concessão à luz especial da cidade, à exuberância da natureza local e ao "ar de alegria carioca".

As diferentes tradições que permeiam a vida e a formação de Aurelio Martinez tornaram possível a permanência de um diálogo, ao mesmo tempo respeitoso e criativo, com o passado (inclusive com o passado próximo) sem que ele tenha tido que abrir mão da contemporaneidade do projeto. A Casa da Cultura, também em Poços de Caldas, caixa branca pousada no alto de uma escadaria de pedra, está instalada no mesmo terreno que um chalé tradicional, típico da cidade, restaurado para abrigar funções administrativas da instituição. Na mesma escala, os edifícios vizinhos falam de momentos diferentes da história local, intermediados na sua conversa por uma antiga jabuticabeira mantida no terreno. Mesma atitude e mesmo olhar do arquiteto quando, em 1984, é chamado pelo Unibanco para solucionar o problema da fachada do edifício Barão de Iguape, localizado na Praça do Patriarca, em São Paulo. Construído em 1956, projeto do escritório americano Skidmore, Owings and Merrill (SOM), com desenho do arquiteto Gordon Bunshaft, desenvolvido no Brasil pelos arquitetos Jacques Pilon e Gian Carlo Gasperini, o edifício vinha apresentando problemas de dilatação e ferrugem na caixilharia de ferro, com conseqüente deslocamento e queda de peças de mármore. Respeitoso em relação ao

tradition is achieved through these special historic bricks, coming from the demolitions of Matarazzo Industries, shown in their centennial wear and irregularity, witnesses to a time where not even bricks were well made in São Paulo. For the branch of the same restaurant in Rio de Janeiro (2002), the irregular bricks that had become "a success mark" had to be repeated, but "with physiognomy of São Paulo and meaning of Rio", as the architect signals. This time light floods the restaurant setting from windows cut from ceiling to floor too, a concession to the city's special light, to the exuberance of local nature and to the "carioca atmosphere of joy".

The different traditions that permeate the life and formation of Aurelio Martinez made possible the permanence of a dialogue, at once respectful and creative, with the past (including the near past) without having to give up on the contemporaneity of the design. The House of Culture, also in Poços de Caldas, stands on the same terrain as a traditional chalet, characteristic of the city, restored to shelter administrative functions of the institution. In the same scale, the neighboring buildings speak of different moments of the local history, intermediated in their conversation by an ancient jabuticaba tree kept on the terrain. Same attitude and same outlook from the architect when, in 1984, he is called by Unibanco to solve the facade problem of Barão de Iguape building, located in Patriarca Square, São Paulo. Built in 1956, designed by the North-American offices of Skidmore, Owings and Merrill (SOM), with Gordon Bunshaft as architect in charge, developed in Brazil by architects Jacques Pilon and Gian Carlo Gasperini, the building presented problems of dilatation and rust in the curtain wall steel frame, occasioning displacement and fall of marble spandrels. Respectful of the original project and acknowledging its importance in the history of contemporary architecture, Aurelio Martinez refuses to alter the original design of the curtain wall frame, only replacing the steel and white marble panels by aluminum profiles and panels that will keep the same layout and the same effect as the original facade.

BOXES FOR REMEMBERING

But the great synthesis of Aurelio Martinez Flores may have begun to be rehearsed when he addressed the problem of what to do with the manor house of his family, La Barranca, in Puebla de los Angeles. Inherited in awful preservation state, the architect approaches the same respect towards tradition and towards the architecture he practises. Throughout the building process, he seeks to actualize the comfort of its spaces, at the same time that he engages in a careful restoration work of the house and the family memories, treating the heavy wood

projeto original, reconhecendo sua importância no quadro da arquitetura contemporânea, Aurelio Martinez recusa-se a alterar o desenho original da trama da caixilharia, apenas substituindo o ferro e o mármore branco-Paraná por perfis e placas de alumínio, que vão manter o mesmo desenho e o mesmo efeito da fachada original.

CAIXAS DE LEMBRAR

Mas a grande síntese da obra de Aurelio Martinez Flores talvez tenha começado a ser ensaiada quando ele se debruçou sobre a casa senhorial de sua família, La Barranca, em Puebla de los Angeles. Herdada em péssimo estado de conservação, a edificação é abordada pelo arquiteto com o mesmo solene respeito tanto para com a tradição como para com a arquitetura que pratica. Ao longo da obra, dedica-se a atualizar o conforto de seus espaços, ao mesmo tempo que se lança em um criterioso trabalho de restauração da casa e das memórias da família, tratando as pesadas portas de madeira, os fragmentos dos afrescos murais, o revestimento em ladrilho da fachada composta com elementos classicizantes, o tradicional pátio colonial de convívio e, principalmente, recuperando o branco imaculado de muros e paredes. Branco de origem, branco de precisão, branco de luxo, branco de despojamento, branco de recato, branco de modernidade, branco de raiz. Branco elo de ligação de uma vida e de um trabalho que, na sua densidade, poderia resumir uma obra onde, decididamente, o menos é muito mais.

doors, the fragments of mural frescoes, the brick cladding of the façade composed with classicizing elements, the traditional colonial courtyard for socialization and, especially, recovering the immaculate white of patio and house walls. White for origin, white for precision, white for luxury, white for simplicity, white for modesty, white for modernity, white for roots. White connecting link of a life and an endeavor that in its density, could summarize a work wherein, ultimately, less is much more.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Luiz; LOUREIRO, Claudia. *Por uma arquitetura social: a influência de Richard Neutra em prédios escolares no Brasil*. Consultado em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq020/arq020_03.asp
- ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo - 1947-1975*. São Paulo, Projeto, 1986.
- Aurelio Martinez Flores - *Arquitetura*. São Paulo, BEI, 2001.
- BAEZA, Alberto Campo. *Uma arquitetura do mais com menos*. In: Aurélio Martinez Flores - *Arquitetura*. São Paulo, BEI, 2001.
- Índice de Arquitetura Brasileira*. Consultado em: <http://143.107.16.159/scripts/wxis.exe/irdw/>
- LAGO, André Aranha Correa do. *Perfil*. In: Aurélio Martinez Flores - *Arquitetura*. São Paulo, BEI, 2001.
- Le Corbusier, une encyclopédie*. Paris, Centre George Pompidou, 1987.
- LEATHERBARROW, David; MOSTAFAVI, Mohsen. *On weathering - the life of buildings in time*. London, MIT PRESS/Cambridge, 2005.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. *Arquiteturas silenciosas*. São Paulo, Revista AU, n. 137, 2005, ps. 38 a 45.
- LOUDIN, Bernard. *Architectures minimalistes*. Consultado em: <http://www.mediologie.com/numero9/art8.htm>
- SALVI, Ana Elena. *A antropofagia que nos (des) une: políticas norte-americanas no processo de urbanização brasileira*. In: GITAHY, Maria Lucia; LIRA, José Correia(orgs.) *Tempo, Cidade e Arquitetura - Arquitectes 1*. São Paulo, Annablume, 2007.
- SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil - 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1998.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. *Menos é mais*. São Paulo, Revista Casa Vogue v. 241, 2005, ps. 44-47.
- ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953 - 1973*. Tese de doutoramento, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

Recebido: agosto/2008.
Aprovado: novembro/2008.

REFERENCES

- AMORIM, Luiz; LOUREIRO, Claudia. *Por uma arquitetura social: a influência de Richard Neutra em prédios escolares no Brasil*. Consultado em : www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq020/arq020_03.asp
- ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo - 1947-1975*. São Paulo, Projeto, 1986.
- Aurelio Martinez Flores - *Arquitetura*. São Paulo, BEI, 2001.
- BAEZA, Alberto Campo. *Uma arquitetura do mais com menos*. In: Aurélio Martinez Flores - *Arquitetura*. São Paulo, BEI, 2001.
- Índice de Arquitetura Brasileira*. Consultado em: <http://143.107.16.159/scripts/wxis.exe/irdw/>
- LAGO, André Aranha Correa do. *Perfil*. In: Aurélio Martinez Flores - *Arquitetura*. São Paulo, BEI, 2001.
- Le Corbusier, une encyclopédie*. Paris, Centre George Pompidou, 1987.
- LEATHERBARROW, David; MOSTAFAVI, Mohsen. *On weathering - the life of buildings in time*. London, MIT PRESS/Cambridge, 2005.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. *Arquiteturas silenciosas*. São Paulo, Revista AU, n. 137, 2005, ps. 38 a 45.
- LOUDIN, Bernard. *Architectures minimalistes*. Consultado em: <http://www.mediologie.com/numero9/art8.htm>
- SALVI, Ana Elena. *A antropofagia que nos (des) une: políticas norte-americanas no processo de urbanização brasileira*. In: GITAHY, Maria Lucia; LIRA, José Correia(orgs.) *Tempo, Cidade e Arquitetura - Arquitectes 1*. São Paulo, Annablume, 2007.
- SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil - 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1998.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. *"Menos é mais"*. São Paulo, Revista Casa Vogue v. 241, 2005, ps. 44-47.
- ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953 - 1973*. Tese de doutoramento, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

Received: august/2008.
Approved: november/2008.