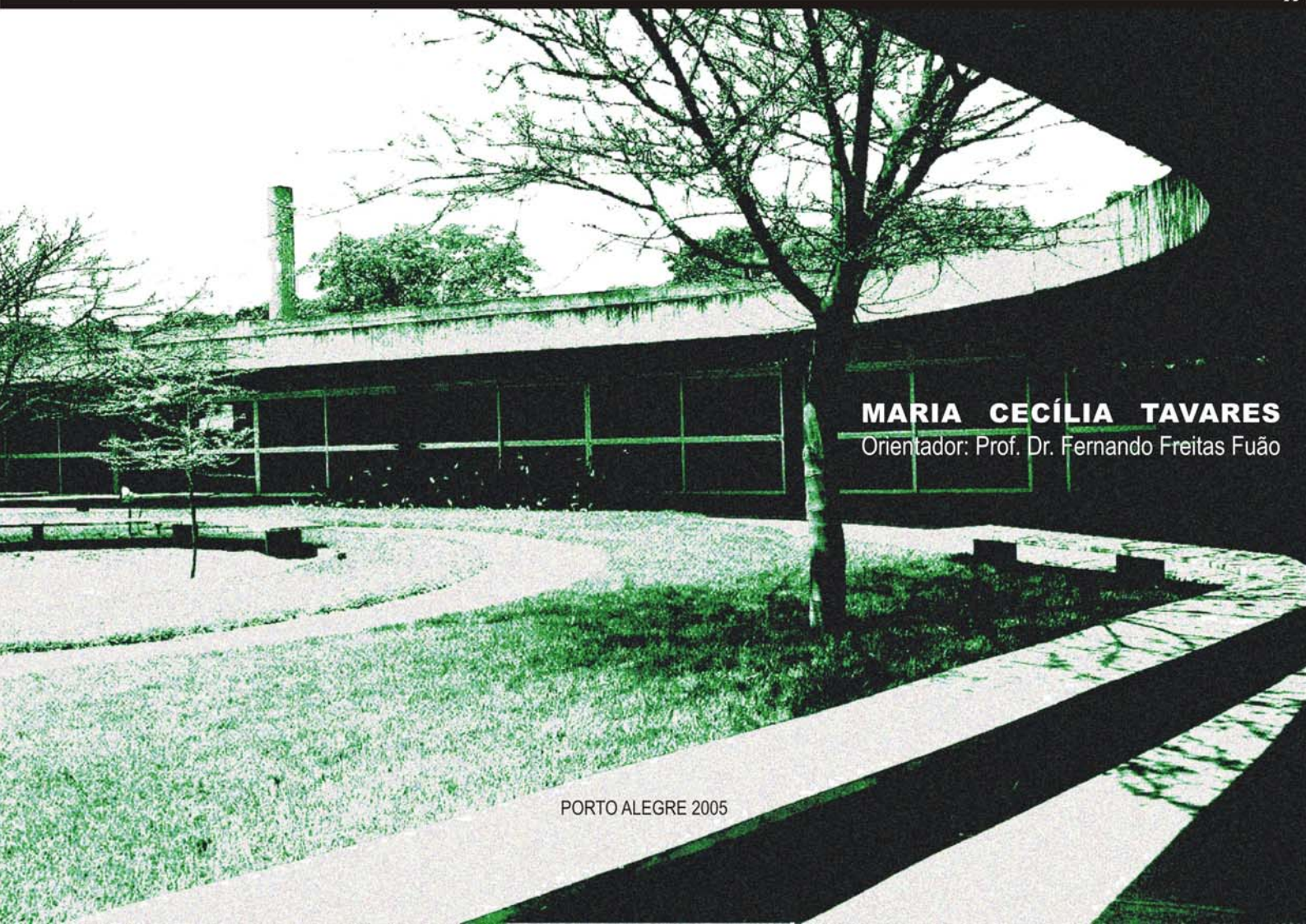


# RUY OHTAKE:

ARQUITETURA RESIDENCIAL DOS ANOS

**1960 - 1970**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL / PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA



**MARIA CECÍLIA TAVARES**

Orientador: Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão

PORTO ALEGRE 2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE ARQUITETURA

**RUY OHTAKE: ARQUITETURA RESIDENCIAL DOS ANOS 1960-1970**

MARIA CECÍLIA TAVARES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA COMO REQUISITO PARA A OBTENÇÃO DO  
TÍTULO DE MESTRE EM ARQUITETURA

ORIENTADOR  
PROF. Dr. FERNANDO FREITAS FUÃO

PORTO ALEGRE  
ABRIL DE 2005

*“E essa polêmica hoje sobre arquitetura atual  
está baseada nisso:  
o que vamos fazer?  
Arquitetura com história ou sem história?”*

Vilanova Artigas

## Dedicatória

A meus pais,  
Jôsi e Luiz  
Ao Márcio, amigo e companheiro,  
sempre presente  
Aos meus filhos,  
Júlia e Rafael

Dedico com amor

## Agradecimentos

Arquiteto Ruy Ohtake

sempre acessível, e receptivo, pelas longas conversas agradáveis, verdadeiras aulas de arquitetura, agradeço.

Professor Fernando Freitas Fuão,

pela segura orientação ao longo do desenvolvimento deste trabalho

Aos amigos

Cleusa de Castro e Salvador Gnoato,

pelo constante incentivo.

Aos colaboradores,

Tabata Fujioka, Talita Panstein, Taylor Sevegnani e Fabrício Dobner.

A todos que direta ou indiretamente colaboraram com o desenvolvimento desta dissertação.

# Sumário

ICONOGRAFIA	VI
LISTA DE TABELAS	XI
RESUMO / ABSTRACT	XII
INTRODUÇÃO	14
1 A FORMAÇÃO DE RUY OHTAKE E O CONTEXTO CULTURAL DA DÉCADA DE 1960	19
1.1 A visão de Agnaldo Farias e Roberto Segre	22
1.2 Escola Paulista ou Brutalismo Paulista	34
1.3 Os metabolistas japoneses	52
1.4 O Pavilhão da Exposição Mundial de 1970 em Osaka	55
2 A ARQUITETURA JAPONESA E O ABSTRACIONISMO: DUAS INFLUÊNCIAS	59
2.1 Os princípios da arquitetura japonesa	60
2.1 A via do abstracionismo	70
3 AS RESIDÊNCIAS DE RUY OHTAKE: 1960 – 1975	83
3.1 Residência Rosa Okubo – 1964	86
3.2 Residência Chiyo Hama – 1967	92
3.3 Residência Tomie Ohtake – 1968	98
3.4 Residência Nadir Zacarias – 1970	107
3.5 Residência José Egreja – 1975	114
3.6 Síntese da arquitetura residencial de Ruy Ohtake	118
4 EDIFÍCIOS PÚBLICOS: BREVE CONTRAPONTO	124
4.1 Central Telefônica da Telesp em Campos do Jordão – 1973	126
4.2 CETESB – Laboratório Telemétrico de Controle Ambiental	128
4.3 BANESPA – Agência Butantã – 1976	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140
ANEXOS	149

# ICONOGRAFIA

## CAPÍTULO 1

**Figura 1.1** – Alison e Peter Smithson, Escola secundária de Hustanton, 1949-54. Projeto que simboliza o Brutalismo britânico.

Fonte: [www.open2.net/modernity/3\\_9\\_frame.html](http://www.open2.net/modernity/3_9_frame.html)

**Figura 1.2** – Le Corbusier, Unité d’Habitation de Marseille, 1946.

Fonte: [www.galinsky.com/buildings/marseille](http://www.galinsky.com/buildings/marseille)

**Figura 1.3** – Le Corbusier, Unité d’Habitation de Marseille, 1946.

Fonte: [www.galinsky.com/buildings/marseille](http://www.galinsky.com/buildings/marseille)

**Figura 1.4** – Carlos Millan, residencia Roberto Millan, 1961.

Fonte: FAGGIN, 1994: 102.

**Figura 1.5** – Oswaldo Bratke, casa Oscar Americano, 1952.

Fonte: SEGAWA e DOURADO, 1997: 126

**Figura 1.6** – Rino Levi, Edificio Gravatá, 1964.

Fonte: ANELLI, 2001: 250.

**Figura 1.7**– Kisho Kurokawa, Torre Cápsula, Tokio, 1972.

Fonte: [www.kisho.co.jp/works/nagakin/index.html](http://www.kisho.co.jp/works/nagakin/index.html)

**Figura 1.8** – Kisho Kurokawa, Torre Cápsula, Tokio, 1972.

Fonte: [www.kisho.co.jp/works/nagakin/index.html](http://www.kisho.co.jp/works/nagakin/index.html)

**Figura 1.9** – Noriaki Kurokawa, Pavilhão Takara Beautillion , Osaka, 1970.

Fonte: [www.arch.nus.edu.sg/expo/pavilions/takara/pics/takarapics3.html](http://www.arch.nus.edu.sg/expo/pavilions/takara/pics/takarapics3.html)

**Figura 1.10** – Paulo Mendes da Rocha, Pavilhão Brasileiro , Osaka, 1970 – croqui com elevação do Grande Parque.

Fonte: ROCHA, 2000: 79.

**Figuras 1.11** - Paulo Mendes da Rocha, Pavilhão Brasileiro , Osaka, 1970 – corte com detalhe da estrutura.

Fonte: ROCHA, 2000: 77.

**Figura 1.12** – Paulo Mendes da Rocha, Pavilhão Brasileiro , Osaka, 1970 – Vista do recinto do Pavilhão com o painel contínuo da exposição.

Fonte: ROCHA, 2000: 78.

## CAPÍTULO 2

**Figura 2.1** – – Rothko ,Untitled.

Fonte: [www.udel.edu/Arthistory/werth/arth154/rothko.jpg](http://www.udel.edu/Arthistory/werth/arth154/rothko.jpg)

**Figura 2.2** – Max Bill, Unidade Tripartida.

Fonte: AMARANTE, 1989, p. 22.

**Figura 2.3** – Roger Chastel, Namorados no Café.

Fonte: AMARANTE, 1989, p. 23.

**Figura 2.4** – Lygia Clark, Superfície modulada, 1957.

Fonte: COCCHIARALE e GEIGER, 1987, p.67.

**Figura 2.5** – Hélio Oiticica

Fonte:

<http://aol.klickeducacao.com.br/conteudo/referencia/content/1140/images/icpa5410.jpg>

**Figura 2.6** – Tomie Ohtake, 1964.

Fonte: HERKENHOFF, 2001: 38.

**Figura 2.7** - Tomie Ohtake,

Fonte: HERKENHOFF, 2001: 74.

**Figura 2.8** – Tomie Ohtake

Fonte: HERKENHOFF, 2003: 102.

## CAPÍTULO 3

**Figura 3.1** – Residência Rosa Okubo, elevação frontal.

Fonte: FARIAS: 1995, 47

**Figura 3.2** - Residência Rosa Okubo, acesso lateral.

Fonte: FARIAS: 1995, 46

**Figura 3.3** - Rosa Okubo: estar.

Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura: 1975:15

**Figura 3.4** - Rosa Okubo: estar.

Fonte: Acervo do escritório do arquiteto Ruy Ohtake

**Figura 3.5** – Rosa Okubo, vista da esquina

Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura: 1975:14



**Figura 3.6** - Rosa Okubo: Plantas

Fonte: Desenho da autora

**Figura 3.7** - Rosa Okubo: Perspectiva

Fonte: Desenho da autora

**Figura 3.8**- Chiyo Hama, fachada

Fonte: FARIAS: 1995, 48

**Figura 3.9** – Chiyo Hama, estante que configura espaços internos

Fonte: Revista Acrópole, nº 367,1969:28

**Figura 3.10** – Efeitos criados pela incidência da luz

Fonte:Revista Acrópole, nº 386,1971:14

**Figura 3.11** - Croquis do arquiteto

Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura: 1975:16

**Figura 3.12** – Chiyo Hama: Planta

Fonte: Desenho da autora

**Figura 3.13** - Chiyo Hama: Perspectiva

Fonte: Desenho da autora

**Figura 3.14** - Tomie Ohtake: Pontos de luz como referência do espaço interno

Fonte: Acervo do escritório do arquiteto Ruy Ohtake

**Figura 3.15** – Iluminação zenital destaca espaços pontuais

Fonte: FARIAS: 1995, 38

**Figura 3.16** - Acesso de carro sugere continuidade do espaço urbano

Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura: 1975:19

**Figura 3.17** – Continuidade do espaço interno

Fonte: FARIAS: 1995, 38

**Figura 3.18** - Interpenetração dos espaços interno e externo

Fonte: FARIAS: 1995, 39

**Figura 3.19** - Sucessão de planos

Fonte: ACAYABA: 1975, 266

**Figura 3.20** - Laje finaliza em curva

Fonte: Própria

**Figura 3.21** – Novo atelier

Fonte: Própria

**Figura 3.22** - Abertura zenital no atelier novo.

Fonte: Própria

**Figura 3.23** - Perspectiva

Fonte: Desenho da autora

**Figura 3.24** - Planta

Fonte: Desenho da autora

**Figura 3.25** - Nadir Zacarias: Vista da casa com a paisagem urbana

Fonte: Acervo do escritório do arquiteto Ruy Ohtake

**Figura 3.26** – Vista frontal da casa

Fonte: Cadernos Brasileiros de Arquitetura: 1975:19

**Figura 3.27** – Vista Lateral da casa

Fonte: FARIAS: 1995, 32

**Figura 3.28** - Vista do estar

Fonte: Acervo do escritório do arquiteto Ruy Ohtake

**Figura 3.29** - Perspectiva

Fonte: Desenho da autora

**Figura 3.30** – Casa Paulo Mendes da Rocha

Fonte:PIÑON: 2002,68

**Figura 3.31** - Casa Paulo Mendes da Rocha

Fonte:PIÑON: 2002,69

**Figura 3.32** - Planta

Fonte: Desenho da autora

**Figura 3.33** – Edificação em torno do jardim-pátio

Fonte: FARIAS: 1995, 42

**Figura 3.34** – Estudo volumétrico

Fonte: Acervo do escritório do arquiteto Ruy Ohtake

**Figura 3.35** – Estar com vários elementos em concreto

Fonte: FARIAS: 1995, 45

**Figura 3.36** – Vista do Pátio –jardim com a edificação circundante

Fonte: Acervo do escritório do arquiteto Ruy Ohtake

**Figura 3.37** – Elemento decorativo que limita o pátio

Fonte: FARIAS: 1995, 45

**Figura 3.38 - Planta**

Fonte: Desenho da autora

**Figura 3.39 - Perspectiva**

Fonte: Desenho da autora

#### CAPÍTULO 4

**Figura 4.1 - Telesp Campos do Jordão, vista da avenida principal**

Fonte: FARIAS: 1995, 98

**Figura 4.2 – Corte Transversal**

Fonte: FARIAS: 1995, 94

**Figura 4.3 - Corte Longitudinal**

Fonte: FARIAS: 1995, 94

**Figura 4.4 – Planta baixa subsolo**

Fonte: FARIAS: 1995, 115

**Figura 4.5 - Planta baixa Pavimento térreo**

Fonte: FARIAS: 1995, 115

**Figura 4.6 - Fachada Principal**

Fonte: FARIAS: 1995, 115

**Figura 4.7 – Agência Banespa Butantã**

Fonte: [www.ruyohtake.com.br](http://www.ruyohtake.com.br)

**Figura 4.8 - Detalhe iluminação zenital**

Fonte: Acervo do escritório do arquiteto Ruy Ohtake

# LISTA DE TABELAS

## 3 AS RESIDÊNCIAS DE RUY OHTAKE: 1960 – 1975

3.1 Tabela de dados residência Rosa Okubo	92
3.2 Tabela de dados residência Chiyo Hama	98
3.3 Tabela de dados residência Tomie Ohtake	107
3.4 Tabela de dados residência Nadir Zacarias	114
3.5 Tabela de dados residência José Egreja	118

## RESUMO

Este trabalho pretende colaborar com o registro e esclarecimento da história da arquitetura moderna brasileira, a partir da produção do arquiteto Ruy Ohtake na década de 1960. Para isso, inicialmente apresenta o contexto histórico, político e cultural, nacional e internacional do período. Trata-se de um segundo momento para a arquitetura brasileira, após a fundação de Brasília, que faz com que a arquitetura brasileira seja respeitada e reconhecida internacionalmente. Focaliza a arquitetura paulista e a formação do arquiteto, em meio a um período de efervescência cultural. Aponta contingências e influências que vieram colaborar com a formação de um grupo coeso de arquitetos com uma produção que se destaca no cenário internacional.

Em um segundo momento o trabalho se concentra na produção residencial do arquiteto no período em estudo, identificando particularidades e semelhanças dentro desta produção paulista. Busca referenciais nos precedentes nacionais, na arquitetura japonesa, e no raciocínio plástico vinculado ao abstracionismo geométrico derivado da convivência com as artes plásticas através de sua mãe, Tomie Ohtake. Uma breve apresentação de trabalhos de caráter público contrapõe a produção residencial.

Enfim, trata-se de uma reflexão sobre a produção individual do arquiteto Ruy Ohtake, inserida na pluralidade de uma escola arquitetônica, através do exercício analítico de sua produção. Procurou-se identificar as raízes desta obra, suas bases conceituais, seus precedentes e suas particularidades e com isso colaborar para a compreensão de uma história recente em que a arquitetura protagoniza relações sociais, políticas e estéticas.

## ABSTRACT

This work aims at collaborating with the registration and enlightenment of Brazilian modern architecture seen from the perspective of architect Ruy Ohtake's production set in the 1960s. To start with, it presents the period's national and international historical, political and cultural context. That context concerns a second moment in Brazilian architecture, after the foundation of Brasília, which led to Brazilian architecture to become respected and recognized internationally. It focuses on the architecture in São Paulo and on the formation of Ruy Ohtake as an architect amidst a period of exciting cultural production in Brazil. It points to the contingencies and influences that came to corroborate for the formation of a cohesive group of architects who had a production which was well positioned in the international scenario.

In a second moment, the work turns to the residential production of the architect within the period chosen for study, and identifies particularities and resemblances that apply to all the architectural production of the time in São Paulo. It seeks references in the national precedents, in Japanese architecture and in the plastic rationale linked to the geometrical abstractionism that derives from his co-participating in Fine Arts through his mother, Tomie Ohtake. A brief presentation of public works is shown as a counterpoint to the residential production.

Finally, it can be said that this work is a reflection on the individual production of the architect Ruy Ohtake as inserted in the plurality of an architectural school, by means of an analytical exercise of his production. It was sought to identify the roots underlying his work, his conceptual basis, his precedents and his particularities and thus collaborate toward understanding a recent history in which architecture enacted social, political and aesthetics relations.

# INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema a revisão crítica do trabalho do arquiteto Ruy Ohtake, no período de 1960 a 1975 principalmente pautada em suas residências. Envolve um período da arquitetura brasileira posterior à inauguração de Brasília, quando o Movimento Moderno mostrava-se consolidado e o Brasil tinha um trabalho representativo e respeitado internacionalmente.

A importância de Ruy Ohtake e de sua produção se justificam por sua extensão e por terem recebido vários prêmios em sua fase inicial. Seu trabalho assume as várias escalas das competências do arquiteto desde o *design* até o urbano, evidenciando uma identidade em toda a sua obra. Inicialmente dedicou-se a projetos residenciais, verdadeiros laboratórios para a continuidade de sua obra e aumentou sua escala projetando edifícios industriais e institucionais. Esses edifícios foram desenvolvidos dentro de uma estratégia urbana que o levou também a desenvolver projetos nessa escala, como o do Parque Ecológico do Tietê que, além de projeto de parque urbano, foi responsável pela requalificação da região. Entre 1979 e 1982 foi presidente do CONDEPHAT, em São Paulo, sendo responsável por vários tombamentos importantes como os núcleos históricos de Iporanga, São Luís do Paraitinga e Santana do Parnaíba e ainda do Jardim da Luz, da Estação da Luz, da Pinacoteca do Estado, do MASP e da FAU no campus da Universidade de São Paulo (projeto do mestre Vilanova Artigas). O arquiteto tem aproximado os limites da arquitetura e do *design* através de desenhos de móveis. Já lecionou e ainda hoje participa de eventos importantes, através de seminários e conferências, como sua participação no Congresso da União Internacional dos Arquitetos em Pequim, em 1999.

Seu trabalho vincula-se à chamada escola paulista, porém adquire características pessoais que irão relacioná-lo também à tradição personalista da obra de Niemeyer.

Por outro lado, este trabalho procura resgatar os vínculos históricos na obra de Ruy Ohtake, sua relação com seus precedentes modernos, explicitando o trabalho arquitetônico, como disciplina estética e conceitual; sem intenção de desmerecimento, ou de encontrar uma filiação ou paternidade mas no sentido de correlacionar espaços e tempos distintos.

No período que envolve este estudo (década de 60) as artes refletiam um discurso uníssono, como em raros momentos da história. A arquitetura, a poesia e as artes plásticas, tinham uma mesma linguagem engajada, consciente de seu papel de transformação social. Era um segundo tempo para a modernidade, a evolução dos

acontecimentos políticos, econômicos e tecnológicos cria os argumentos críticos e faz com que a experiência artística amadureça, criando argumentos críticos, incorporando-os e realinhando sua trajetória. No panorama internacional, o movimento brutalista inglês representou a expressão deste novo momento, assim como o próprio Le Corbusier e sua “Unidade de Habitação de Marseille”. No Brasil podemos traçar um paralelo com o surgimento de uma “escola paulista” que se sobressai com uma linguagem própria associada a um discurso político engajado. A arquitetura tradicional japonesa assim como a arquitetura inovadora dos metabolistas é fonte de pesquisa para os arquitetos do Movimento Moderno e será citada como inspiração para os Novos Brutalistas britânicos. Ruy Ohtake, filho de imigrantes japoneses, traz em sua bagagem cultural referências conceituais que o aproximam desta arquitetura.

Essa dissertação monta-se através de um jogo de relações que envolve o Movimento Brutalista inglês, o Brutalismo corbusiano, a escola paulista, o concretismo nas artes e a inclusão do prisma da arquitetura tradicional e moderna japonesa, o entrelaçamento destes conceitos se configurou como o universo da nossa pesquisa, demonstrando que, como diz o próprio Ohtake: “*qualquer projeto tem compromisso com a cidade e é testemunho de uma época*” (Revista Projeto, 171, página K1).

O universo desta pesquisa foi delimitado entre 1960, quando o arquiteto se formou, até 1975. Quinze anos de atividade profissional, em que se procurou focalizar o desenvolvimento de sua linguagem projetual e formal. A produção de Ruy Ohtake neste período também revelou o discurso político da época.

Nas residências, uma nova proposta para os espaços comuns: a integração que favorece o convívio, para os espaços de serviço e íntimos as dimensões mínimas, e nos materiais utilizados, a experimentação do material industrializado, com a perspectiva do aperfeiçoamento da mão de obra. Ruy Ohtake obteve vários prêmios nesses quinze anos, o que incentivou a criar este limite.

A metodologia utilizada para este resgate histórico foi, num primeiro momento, a revisão da literatura específica da história da arquitetura, para compor o cenário mundial e o contexto brasileiro. Num segundo momento, a busca específica da obra de Ruy Ohtake, com a revisão de dois livros capitais publicados sobre a sua obra: “A arquitetura de Ruy Ohtake”, com textos de Agnaldo Farias e Ruy Ohtake, e “Contemporaneidade da arquitetura brasileira”, com textos de Roberto Segre. Os livros citados se caracterizam principalmente por documentar suas principais obras, como verdadeiros “*portfólios*”, e por apresentarem ensaios críticos generalizados sobre a obra total do arquiteto. Foi feita uma varredura nas publicações de revistas brasileiras de arquitetura (Acrópole, Módulo, Projeto, AU e Finestra) a partir do ano de 1960, ano de sua formatura até os dias atuais.



Realizou-se também um levantamento nos sistemas de busca da *web*, onde foram encontrados vários registros de obras, artigos e também palestras proferidas pelo arquiteto. Após este levantamento foram registrados alguns depoimentos diretos com Ruy Ohtake.

Os artigos pesquisados e encontrados nas revistas desde o início enfatizam o uso de uma linguagem relacionada ao abstracionismo geométrico, um trabalho conciso com a criação de espaços que buscam a essência (formal e conceitual) e o uso restrito de materiais.

A leitura dos ensaios críticos e referenciais de Agnaldo Farias e Roberto Segre levou à identificação de dois temas que pareceram relevantes para delimitar o universo desta pesquisa: o comprometimento do trabalho de Ruy Ohtake com a continuidade dos preceitos ditados pelo Movimento Moderno e a afirmação de ambos de que as residências do arquiteto representam um aspecto essencial em sua obra. Então, este trabalho direcionou-se para o estudo específico dessa categoria de obras.

Nos quinze anos delimitados nesta pesquisa, o arquiteto desenvolveu cerca de 28 projetos residenciais<sup>1</sup>. Entre esses projetos foram selecionados dez trabalhos com informações suficientes para que se pudesse fazer um estudo adequado, ou seja: plantas e cortes em escala, detalhes e fotos. Esse material foi colhido em publicações da época (principalmente Revistas Acrópole, o principal veículo de divulgação e debates na área de Arquitetura e Urbanismo da época), no livro de Agnaldo Farias e na edição da série “Cadernos Brasileiros de Arquitetura”, que focaliza sua obra (op. cit.). Este último, lançado em 1976, traz uma relação dos trabalhos realizados nesses quinze anos de atividade de Ruy Ohtake e serviu de base cronológica para este estudo. Nas revistas Acrópole foram localizadas publicações de alguns projetos isolados de residências e uma edição especial dedicada ao trabalho do arquiteto. Uma revisão sistemática e criteriosa foi feita nas revistas nacionais e internacionais entre os anos de 1960 a 1981 como a Revista Módulo, e as Revistas Finestra, AU e Projeto, que apresentam a produção mais recente. Em alguns casos foram encontradas publicações diferentes do mesmo projeto, propiciando um enriquecimento de fontes. Não foi possível trabalhar com os desenhos originais, pois estes conforme informações de Ruy Ohtake se encontram armazenados em um guarda-móvel, onde só se poderia ter acesso através de autorização prévia do arquiteto, e, mesmo assim com a sua companhia. No escritório de Ruy Ohtake foram localizadas e gentilmente cedidas fotos de época das construções, único material disponível sobre este período. Assim sendo durante este trabalho estes projetos foram redesenhados, o que

---

<sup>1</sup> Dado obtido na publicação “Cadernos Brasileiros de Arquitetura – Ruy Ohtake: 15 anos de atividade”.

possibilitou uma compreensão dos conceitos e estratégias projetuais do arquiteto. Enrique Browne, no artigo “Ler plantas e aprender arquitetura” disserta sobre a importância da leitura das plantas arquitetônicas para a compreensão da essência intencional de seu autor, assim como o “*fascínio*” provocado pela observação dos desenhos bem sucedidos<sup>2</sup>. Realizou-se um fichamento dessas obras, com o levantamento de critérios que auxiliaram a tecer comparações entre elas. Os critérios utilizados foram: ano da construção, área construída, tipo do terreno, número de pavimentos, solução estrutural, materiais utilizados, fontes de luz natural, uso de cores, mobiliário fixo, detalhes significativos, volumetria, recuos, material disponível e publicações.

Assim o trabalho se estruturou inicialmente com a apresentação de alguns dados biográficos do arquiteto e também do contexto cultural da época de sua formação. No primeiro capítulo apresenta-se o enfoque dos ensaios de Farias e Segre e uma revisão sobre o “Brutalismo Paulista”, com a inclusão do Pavilhão da Feira de Osaka, em 1970, como obra síntese de encerramento deste movimento.

O segundo capítulo focaliza os conceitos da arte e da arquitetura japonesa e suas relações com Movimento Moderno. No decorrer da pesquisa, após uma revisão bibliográfica dirigida a este tema foram traçados alguns paralelos que se tornaram pertinentes para nosso objeto de estudo. Ainda, neste capítulo foi desenvolvido o tema do abstracionismo geométrico, uma via de raciocínio e expressão desenvolvida pela influência da convivência com o trabalho da mãe, Tomie Ohtake, assim como pela síntese das artes que se propunha naquele momento histórico.

O terceiro capítulo é dedicado aos projetos residenciais. Em um primeiro momento estas obras foram identificadas pelas categorias tipológicas propostas por Maria Luíza Sanvitto para, em seguida, serem vistas pelo foco das proposições de Marlene Acayaba nos seus “dez mandamentos da arquitetura residencial paulista de 1960”. Dessas análises surgiram cinco exemplares considerados como os mais representativos da obra do arquiteto que são apresentados através de plantas, isométricas e fotos, assim como as relações formais, compositivas, tecnológicas e programáticas de cada um. Considerou-se relevante relacionar os elementos encontrados nesta análise a projetos de outras categorias. Assim, no capítulo quatro foram selecionados três projetos de categorias

---

<sup>2</sup> BROWNE, Enrique. REVISTA PROJETO, No. 198, de julho de 1996, páginas 86 a 91. Neste artigo o autor faz uma relação com um maestro, para quem foi perguntado se ouvia muita música, e que respondeu que além de ouvir muita música ele também lia muita música. “*Algo semelhante acontece com os desenhos de arquitetura: ao lê-los aparece mentalmente a imagem construída, os espaços, os percursos*”.

distintas: uma central telefônica em Campos do Jordão, um laboratório telemétrico de controle ambiental e uma agência bancária. Foram identificadas diferenças e semelhanças entre estas categorias e as residências. O trabalho finaliza com as considerações extraídas destas análises.

A identificação das raízes na obra de Ruy Ohtake se oferece como um caminho para que a arquitetura brasileira contemporânea enxergue sua memória e se vincule à sua historicidade, originando trabalhos mais conscientes.

É importante resgatar a discussão ética, política e social da arquitetura em que o arquiteto de maneira objetiva, procura interpretar as necessidades de determinado momento histórico e dar a sua contribuição para a sociedade. O compromisso ético do profissional para com a sociedade se encontra um tanto esquecido hoje, tanto no ensino como nos meios profissionais. O exercício crítico proposto procura elucidar a obra inicial desse arquiteto brasileiro e a inserir no panorama político social do país como contribuição para o resgate de nossa história arquitetônica.

# 1 A FORMAÇÃO DE RUY OHTAKE E O CONTEXTO CULTURAL DA DÉCADA DE 1960

O arquiteto Ruy Ohtake formou-se na FAUUSP, no histórico início da década de 60, ano da inauguração de Brasília. Dez anos após sua formatura, em 1971, foi editado um número especial da revista Acrópole sobre sua obra e, no currículo de apresentação da edição, enumeram-se os prêmios recebidos já durante este período, entre Bienais e concursos.<sup>1</sup>

Certamente a premiação do Pavilhão do Brasil na EXPO-70, mesmo como membro da equipe de Paulo Mendes da Rocha, foi um fator importante para sua carreira, nesta época em que os concursos eram instrumentos eficazes para o reconhecimento do trabalho dos arquitetos. O arquiteto além de seu trabalho no escritório também dava aulas nos cursos de Arquitetura do Mackenzie, na FAU de Santos, na FAAP (Fundação Álvares Penteado) e na IAD (Instituto de Artes e Decoração). Na FAU de Santos ministrava uma das disciplinas de “ Projeto” e na EADE dava aulas de “ Composição” . Recém saído da faculdade trabalhou meio período no Centro de Pesquisas de Estudos de Urbanismo da FAUUSP que na época desenvolvia os planos diretores para as estâncias paulistas.

Ruy Ohtake nasceu em 1938 em São Paulo, filho de imigrantes japoneses. Sua mãe, Tomie Ohtake, se tornou bastante conhecida a partir da década de 60 como um dos expoentes do abstracionismo nacional. Certamente foi uma influência marcante na educação dos filhos, Ricardo e Ruy, pois ambos seguiram caminhos artísticos, o primeiro como designer gráfico, e o segundo como arquiteto. Em entrevista concedida à revista Projeto<sup>2</sup> o arquiteto confirma esta suposição, afirmando que o ambiente familiar, a convivência com esculturas, cores e as discussões sobre arte, tornaram-se fator decisivo na sua opção de curso.

Em entrevista concedida à autora Ruy descreve um pouco de sua formação: o Curso de Arquitetura da USP funcionava no prédio da Rua Maranhão, um palacete *art-nouveau*, haviam 200 alunos no total com 40 alunos em cada fase, isto propiciou a formação de um grupo coeso e todos se conheciam pelo nome. O curso de Arquitetura do Mackenzie se localizava a menos de 50 metros da Rua Maranhão e haviam 60 alunos

---

<sup>1</sup> ACRÓPOLE. São Paulo, n. 386, julho. 1971

<sup>2</sup> PROJETO. São Paulo, nº 272, outubro de 2002.

por fase que freqüentavam constantemente a biblioteca da USP. Portanto todos os estudantes de arquitetura de São Paulo em meados da década de 50, aproximadamente 500 pessoas, se conheciam. A FAUUSP era um ponto em que se concentravam as discussões sobre arquitetura, política e arte, propiciando a formação desse grupo coeso conceitualmente e responsável pelo reconhecimento da arquitetura chamada “ paulista” .

A época era de efervescência cultural: na música temos o surgimento da bossa nova, de Tom Jobim e João Gilberto afirmando que “ *os desafinados também têm coração*” , no cinema de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, o “ cinema novo” e no teatro a presença de grandes diretores que interpretaram textos clássicos com a visão brasileira (José Celso, Antunes Filho). Uma nova identidade cultural firmava-se. Na arquitetura o Brasil já era reconhecido internacionalmente e havia uma grande expectativa em torno da nova capital, Brasília. A revolução militar de 1964 viria sufocar esse clima de efervescência.

Ohtake foi aluno de Artigas, responsável direto por sua formação e suas preocupações como cidadão e pela demonstração da ampla relação entre arquitetura, cultura e política e por sua influência integra-se à UJC (União da Juventude Comunista). Conforme o arquiteto, Artigas foi “ *aquele que abriu a consciência sobre a realidade brasileira*” <sup>3</sup>. Outros professores importantes para sua formação, conforme seu depoimento, foram Lourival Gomes Machado e Flávio Motta e entre os colegas cita Júlio Katinsky e Abraão Sinovics como personalidades também marcantes para sua formação. A formatura foi comemorada na própria FAU da Rua Maranhão e com decoração criada por Flávio Império, colega de turma.

Ainda neste primeiro depoimento, ao ser questionado sobre a adoção do uso das curvas em seus projetos Ruy Ohtake explica ter vindo de duas influências: a mais longínqua de Aleijadinho e a mais próxima de Niemeyer. Sua justificativa data de uma viagem na época estudantil a Minas Gerais, em que se impressionou com o átrio da Igreja de Congonhas do Campo e seus profetas. As imagens, sempre no alto, sugeriam durante o percurso da caminhada, o movimento da dança. A cada momento vislumbrava um novo movimento. A contradição do material rígido, a pedra sabão, sugerir esta leveza, complementou este fascínio. De volta para casa projetava os *slides* na parede e com papel manteiga reproduzia e estudava as infinitas curvaturas e os jogos de claro-escuro

---

<sup>3</sup> Dados obtidos do depoimento direto do arquiteto, em anexo.

provocados por estes efeitos. Na mesma viagem conheceu a Pampulha com a Capela de São Francisco e a marquise da Casa do Baile. A admiração pelo trabalho de Oscar Niemeyer (ou simplesmente Oscar, como Ohtake se refere ao arquiteto), o levou a seu escritório no Rio de Janeiro. Após uma demorada espera, pois chegara sem agendamento prévio, foi recebido pelo arquiteto e a visita terminou em um jantar dando início a uma grande amizade.

Em dois períodos houve uma proximidade profissional. A primeira, quando Niemeyer foi convidado por Jânio Quadros a executar alguns trabalhos em São Paulo, durante sua administração, em 1996. O arquiteto definiu uma equipe técnica sediada em São Paulo para auxiliá-lo, entre eles estava Ruy Ohtake. Durante este período Oscar agendava visitas mensais à capital paulista, oportunizando a Ohtake observar seu método de trabalho. A segunda, em 1992, quando Brasília se candidatava a sediar os Jogos Olímpicos, Niemeyer convidou Ohtake para desenvolver alguns projetos de estádios, dentro de um plano único, pré-definido.

Assim, Artigas e Niemeyer tornaram-se mestres confessos, não só de arquitetura, mas de atitudes e modelos perante a vida.

O escritório de Ruy Ohtake passou por alguns endereços: Avenida Vieira de Carvalho, 40, Rua 24 de Maio, 35, Rua Barão de Itapetininga, 188 (local anteriormente ocupado por Carlos Millan), Alameda Tietê, 618, (ocupando as casas 5 e 9). Na década de 70 muda-se para o atual escritório, na Av. Faria Lima.<sup>4</sup>O primeiro projeto foi a garagem para a casa de um tio, na Aclimação. Afirmo sempre ter tido uma grande curiosidade em relação a obras, técnicas, materiais, tintas, pincéis e cores. Isto o levou ter necessidade de domínio destes elementos. A primeira obra que trouxe satisfação como profissional foi a residência Rosa Okubo, onde se percebe alguma influência de Carlos Millan, como a verdade do material. Nesse projeto ele trabalhou com o bloco de concreto de várias formas, sempre aparente e afirmo que a casa continua em bom estado. Carlos Millan foi outro arquiteto que Ohtake costumava visitar para observar seu método de trabalho e aprimorar seus conhecimentos em arquitetura.

Para o arquiteto um trabalho tem três fases: a do anteprojeto, a do projeto executivo detalhado e a fase do acompanhamento de obra, a qual acompanha de maneira bastante próxima e fazendo os ajustes necessários “ *in loco*” .

---

<sup>4</sup> FARIAS: 1994, 235

## 1.1 A visão de Agnaldo Farias e Roberto Segre

Os críticos Agnaldo Farias e Roberto Segre são os responsáveis pelas duas obras editadas que focalizam a obra do arquiteto Ruy Ohtake. O primeiro, de Agnaldo Farias foi editado em 1995, em Madri; e o segundo, de Roberto Segre, em 1999, uma edição patrocinada pela Associação Brasileira de Cimento Portland. As duas obras têm em comum o caráter de “ porfolio” do arquiteto, introduzidas por ensaios que inserem a carreira de Ruy Ohtake no contexto da arquitetura moderna. Farias traz uma visão da obra no contexto nacional e Segre faz uma inserção no contexto latino americano.

O livro de Agnaldo Farias tem a apresentação de Oscar Niemeyer, que enaltece duas qualidades da obra de Ruy Ohtake: simplicidade e beleza. Um ponto importante para Niemeyer é o fato da produção de Ruy refletir uma solução derivada do desenho e seu rigor pelo detalhamento que integra efeitos de iluminação e ambientação interna ao corpo de seus projetos.

Para Agnaldo Farias as casas constituem-se no ponto essencial da obra do arquiteto. Reúnem estratégias definidoras de seu repertório, como a interpenetração do íntimo e do público, o conceito da grande laje apoiada nos muros, as aberturas zenitais e a integração da casa e da cidade através de espaços de transição. Na casa Tomie Ohtake, por exemplo, desde a entrada tem-se a percepção da totalidade do espaço. A lareira, os mobiliários em concreto fixos e os dormitórios se incorporam como “ acontecimentos” na paisagem, como diria Artigas “ *As cidades como as casas. As casas como as cidades.*” (ARTIGAS:1999, 85)

Para Farias a arquitetura de Ruy Ohtake associa elementos como a luz e a sombra, o piso, o teto e as paredes, e a casa e a cidade, e as relações entre estes. Há um tratamento integrado a cada um desses conjuntos de elementos: o piso, o teto e as paredes sugerem continuidades, a incidência da luz surpreende nos espaços sombreados evidenciando-os e a casa se insere na cidade com a intenção de ordená-la. O que se destaca nesses elementos é seu caráter essencial, como uma atitude miesiana, ou quem sabe zen, oriental. Ruy Ohtake se propõe a utilizar os mínimos elementos necessários e deles tirar o máximo de proveito.

Ainda segundo o autor o fato da formação do arquiteto coincidir com o momento em que a arquitetura moderna brasileira se consolida internacionalmente através da construção de Brasília o vincula ao discurso modernista. Na arquitetura brasileira desde

os anos 50, distinguem-se dois núcleos: o carioca e o paulista. O trabalho de Ruy Ohtake nos parece refletir a síntese das influências dos dois grupos.

O núcleo carioca demonstra-se uma vertente mais culturalista, descendente do racionalismo lírico de Le Corbusier. O papel de Lúcio Costa é decisivo para a formação deste grupo, tanto no que concerne ao campo da herança colonial quanto no seu compromisso com o Estado pós-30, de representar a emancipação brasileira técnica e intelectualmente. Para Farias, este grupo resgata de Le Corbusier a relação entre a arquitetura e a paisagem<sup>5</sup> e o transcende ao acrescentar o uso arrojado do concreto, através do raciocínio estrutural, na busca da leveza e da plasticidade, representado pela obra gestual de Niemeyer. Já em São Paulo, sede do poder econômico e pólo industrial, as grandes referências são Rino Levi e Vilanova Artigas que têm em comum a primazia pela execução, prezam o detalhamento meticuloso e a experimentação constante de materiais industrializados.<sup>6</sup> A lição de Artigas é a relação da arquitetura com a sociedade, seu papel revolucionário. A importância da função plástica é minimizada em favor de um resultado mais ascético e despojado e, na sua relação social, explicita o trabalho humano na materialização da obra. Assim, o “ Brutalismo Paulista” se caracteriza, na visão de Farias, por elevar a técnica ao *status* de arte. Artigas desenvolve o raciocínio estrutural ao produzir grandes vãos, e grandes coberturas convergindo para poucos pilares, levando a resultados de grande impacto formal, como o prédio da FAU em São Paulo. Ele utiliza tecnologia de ponta para estimular respostas inovadoras, e o material era usado sempre em estado bruto. No que se refere à distribuição espacial, privilegia os espaços coletivos, coerentes com o seu objetivo de socialização. Nas residências esses espaços são representados pelas áreas de convívio.

Para Farias as duas escolas têm em comum a relação persistente entre a arquitetura e a natureza. Na escola paulista esta relação resulta nas coberturas de grandes vãos, propiciando um espaço arejado, iluminado e de fácil acesso, combinando com o clima e a personalidade dos brasileiros. Ruy Ohtake oscila entre estes dois pólos, carioca e paulista. Assume a responsabilidade social da escola paulista, mas não abandona jamais a atividade projetual, como aconteceu com outros colegas (Sergio Ferro, por exemplo) após o golpe militar. É no aspecto da valorização individual que Farias vê a influência da escola carioca, principalmente da figura de Oscar Niemeyer.

---

<sup>5</sup> FARIAS:1995,66

<sup>6</sup> FARIAS:1995,67



O grande convívio entre artistas, pintores, escultores, escritores, músicos, atores e intelectuais na época evocava a promessa de um futuro melhor, mais igualitário na distribuição da renda e a arquitetura é parte integrante desse processo revolucionário. O golpe de 64 acentuou o processo de politização em 1968, tempo marcado pelo AI-5, e muitos arquitetos se distanciam da produção, trocando a atividade projetual por atividades mais ligadas à sociologia e à economia. Ruy Ohtake persiste no trabalho projetual e, segundo Farias, demonstra o amadurecimento de seus próprios conceitos em relação à arquitetura: a importância da intenção plástica no objeto edificado, a compreensão de que a obra é fruto de um momento histórico e, portanto, deve expressar claramente uma visão de mundo e a responsabilidade social da obra em “induzir” a melhoria da qualidade de vida. Ainda entre estes conceitos que, para Farias, Ruy Ohtake incorpora em seu trabalho está a crença do caráter “regulador” da obra em relação ao meio ambiente e, para tanto, busca a liberação do solo urbano através de principalmente duas estratégias: ou a opção de não edificar neste plano (a opção do modelo corbusiano da estrutura dominó) ou optar pela sugestão de continuidade do meio urbano na edificação. De Niemeyer o arquiteto assimila o conceito da arquitetura se dividir entre edificações destinadas à habitação ou à administração submetidas a um plano de massas rigoroso responsável pelo desenho da cidade e edificações de características individualizadas. Outros conceitos presentes em sua obra são: a integração do espaço interno obtido através atenção especial às áreas de convívio (amplitude, iluminação e continuidade do espaço externo) e da compactação das áreas privadas e de serviço; a racionalização da construção direcionando para o processo industrial e a utilização da tecnologia como “responsabilidade cultural”, esta mais vinculada às lições de Artigas, com o comprometimento do desenvolvimento tecnológico.

Farias vê em Ohtake o uso de procedimentos específicos da arquitetura, como por exemplo o raciocínio processado pela via do desenho. E é através deste processo que Ohtake sintetiza os elementos da obra; algumas vezes deixando que a natureza exterior, revelada no terreno, na topografia, conduza a resposta formal; outras vezes partindo de um impulso formal advindo do interior. Para Farias, a linguagem de Ohtake sempre deriva do abstrato, o que indica a ligação entre sua obra e a obra pictórica de sua mãe. Farias ilustra esta afirmação através das obras: o Parque Ecológico Tietê representa o entendimento da paisagem, o resultado é uma releitura da paisagem natural do rio, quando este se estreita as avenidas se afastam e no Núcleo Comunitário o programa

funcional é abrigado por uma grande laje que estrutura os diversos espaços como verdadeiras “ *ilhas funcionais*” reforçando a compreensão da linguagem da natureza.

Ainda para Farias, desse mesmo processo de abstração é que se originam as curvas, constantes no repertório de Ohtake. Dada a proximidade desse elemento geométrico com a linguagem da natureza são usadas inúmeras vezes como artifícios do diálogo entre o edifício e a paisagem. Pode-se observar essa estratégia no edifício da Cetesb e nas residências de Tomie e Igreja quando as coberturas recebem curvas no limite entre a edificação e o espaço externo. Farias acredita que estes elementos foram resgatados do edifício Copan, de Niemeyer e, para ele, é no projeto da Embaixada do Brasil em Tóquio que Ohtake demonstra o domínio ao utilizar uma curva côncava e outra convexa na composição do edifício.

Nos casos em que a forma é gerada de um impulso interior Ohtake resgata a linguagem abstrata da geometria e revela sua descendência direta do movimento moderno e do abstracionismo geométrico. O arquiteto demonstra uma preocupação em atender racionalmente a organização espacial e para Farias é através da geometria que Ohtake revela sua intenção de repensar o vocabulário da arquitetura, fazendo com que portas, janelas, paredes e fachadas se transformem em sólidos simples, em planos, linhas e pontos. Pode-se ilustrar estas afirmações de Farias através da residência Chiyo Hama onde Ohtake usa apenas elementos essenciais: a cobertura se apóia nos muros, cobertura e piso são os delimitadores do espaço, a fachada se reduz a um cilindro limitado por estas linhas e a responsabilidade de qualificar o espaço recai para a laje. Para Farias estas figuras geométricas não se opõem à natureza e sim reforçam a compreensão de que esta foi transformada pelo trabalho do homem. Em combate à frieza evocada pelo uso da geometria Ohtake inclui a curva, gestual e livre em suas obras. Esta via da “ razão construtiva” , pode ser ilustrada pelas casa de Tomie, Hama e Filipelli e também o Unibanco da Alameda Lorena e o Banespa da Avenida Angélica. Em todos estes exemplos há a inserção de um volume circular ou colorido que desafia a rigidez proposta. Os recursos cênicos são evocados por poucos detalhes: pérgulas, aberturas circulares (residência Nadir Zacarias e cobertura do Laboratório Aché), pilotis ou brises. Todos coerentes: pilotis para solucionar problemas de enchentes ou grandes desníveis, brises para amenizar a incidência do sol indesejado e empenas de concreto como elementos estruturais.

O mesmo raciocínio se dá em relação aos materiais selecionados, a exemplo da residência Rosa Okubo, obra premiada de início de carreira, onde a solução formal recai no uso da geometria simples: um paralelepípedo. Cada seção dessa figura apresenta encontros diferenciados de materiais e necessita de diferentes soluções, como a aresta resultante do encontro entre o bloco de concreto aparente e a pedra da parede lateral e as fileiras de elementos vazados no térreo encaixados nos blocos.

No tocante à técnica, Farias retoma a dimensão política que a seleção de materiais assume na arquitetura moderna e nos explica que o canteiro de obras era a representação da mão de obra desqualificada, fruto da desigualdade social, e para transformar essa realidade os arquitetos assumem como “*dever*” contribuir para a qualificação do trabalho operário. O uso do concreto armado se encaixava perfeitamente neste objetivo, pois colaborava para as soluções ousadas e previa a produção em série para a redução do déficit habitacional. Assim Ohtake, como outros colegas, assume esta postura de qualificar a mão de obra e a definição da tecnologia a ser empregada no projeto assume um caráter relevante no processo projetual. O desenho preciso, com pequena margem de erro e a constante presença no canteiro são fundamentais nessa dimensão para definir outros tantos detalhes no canteiro junto aos operários (FARIAS:1995,183).

Ao concluir seu texto, Farias evidencia o binômio espaço-função na arquitetura, a obrigação do arquiteto de adequar os espaços às necessidades humanas. Esse é o elo que não permite à arquitetura total liberdade, como nas outras formas de expressão artística. Esse também é o elo temporal, pois cada momento histórico gera suas necessidades específicas para o cotidiano humano, social e privado. Para Farias, Ohtake pensa o espaço do homem como um conjunto integrado, onde a casa, célula menor deste conjunto interage com o todo. Nas residências há a reiteração de algumas estratégias visando esta unidade, como por exemplo: o lote e a construção superpostos, o adensamento das áreas de serviço e privadas em contraste com a integração e amplidão nas áreas de convívio e uma estreita relação entre a casa e o jardim, sugerindo quase uma fusão, um prolongamento.

O Núcleo Comunitário do Parque Ecológico Tietê é apontado como outro exemplo desta visão integradora, onde os vários serviços são abrigados por grandes coberturas. Também presente na distribuição espacial das indústrias Aché houve essa síntese que

demandou o estudo do processo produtivo e foi sendo aplicado em várias etapas. A presença da praça central configura o local de encontro dos funcionários.

Para Farias, o tema da convivência se apresenta como fundamental na obra de Ruy Ohtake, é o elemento que integra espaços e indivíduos (FARIAS:1995,187).

Nos vários planos urbanos desenvolvidos pelo arquiteto Farias identifica o mesmo raciocínio do desenho como o princípio gerador. No momento da análise a compreensão da cidade é realizada através da definição de suas linhas de força, suas tendências de crescimento, e a localização dos espaços deteriorados. Esses elementos definem um desenho que sugere uma intervenção integradora. No Parque Ecológico Tietê o rio passa a ser o protagonista, resgata seu caráter natural e em Indaiatuba, o rio se torna um eixo urbano.

Para Farias o trabalho de Ohtake é uma síntese entre natureza, pensamento e gesto.

O segundo livro específico da obra de Ruy Ohtake utilizado na revisão bibliográfica é o do Prof. Roberto Segre, “ Contemporaneidade da arquitetura brasileira” , lançado em 1999. Apresenta as obras do período de 1970 a 1999, incluindo seus edifícios das décadas de 70 e 80, a Embaixada Brasileira em Tóquio, seus trabalhos mais recentes (como os projetos do Hotel Unique e do Centro Cultural Tomie Ohtake) e sua produção na escala do mobiliário.

Segre inicia seu ensaio evidenciando Ruy Ohtake como um defensor da justiça social que acredita que a beleza do meio urbano resulta da aplicação de valores éticos e morais. Com isso o autor reafirma a inserção do trabalho do arquiteto no contexto do movimento moderno brasileiro, comprometido com a integração entre a ética e a estética e com a geração que, segundo o autor, “ *lapidou a existência de Brasília*” (SEGRE: 1999, 16). Segre nos propõe quatro pontos chaves para a compreensão do trabalho que foi desenvolvido no período em estudo: a integração nacional, a liberdade, a democracia e a igualdade. Valores que irão transparecer no conceito das obras de vários arquitetos desta geração.

A partir dessa rápida apresentação do contexto da formação do arquiteto e da constatação da extensão de seu trabalho (que gera uma produção desde a célula básica, a residência, até trabalhos de configurações urbanas), o autor traça com uma clareza surpreendente um panorama retrospectivo de nossa situação atual, voltando até as origens do movimento moderno. Situa o desenvolvimento de nossa arquitetura e demonstra suas afinidades e diferenças dentro do panorama mundial e latino americano.

O trabalho de Ruy Ohtake, dessa maneira, recebe referências históricas, reflete um recorte do nosso tempo histórico, e, afirma Segre, que não pode e não deve ser compreendido como um fato isolado.

Na continuidade apresenta implicações estéticas que serão úteis para a leitura da obra de Ruy Ohtake. Para Segre a história da arte e da arquitetura apresenta constantes embates entre apolíneos e dionisíacos, entre os defensores da tradição clássica e os transgressores, como Gaudi, representantes da liberdade formal. Estes são para o autor os precursores das formas orgânicas. Na América Latina, explica o autor, há um contexto diverso. A dizimação das populações nativas pelos conquistadores gerou a perda do referencial cultural aliada a uma transferência de modelos culturais europeus e da reprodução de cidades e arquiteturas.

Para Segre, neste processo histórico dois momentos se sobressaem: o barroco do século XVIII e o Movimento Moderno, no século XX. Este último reflete a classe profissional muito interessada na formação desta identidade nacional perdida. Para os estrangeiros há o vislumbre de um território novo, ideal para a experimentação de novas práticas rejeitadas em seus próprios países. Esse é o teor das várias visitas de Le Corbusier ao Brasil, Uruguai e Argentina. E, das alternativas apresentadas acima, surge, para cada uma, um expoente que irá representá-la: no eixo andino, Luis Barragan e Rogelio Salmona, na exuberância tropical, Oscar Niemeyer e, no cosmopolitismo, Amâncio Williams e Carlos Raul Villanueva. Entre Niemeyer e Barragan existem diferenças evidentes, a partir do contexto geográfico e cultural. A arquitetura de Barragan realiza uma fusão entre a cultura popular e o saber artístico contemporâneo. A arquitetura de Niemeyer, assim como da vanguarda brasileira da 1ª. e 2ª. geração, para Segre, se identifica com uma linguagem de formas livres, gestuais, que propõe a integração com a paisagem através de espaços transparentes.

Na exposição de 1943, no MOMA, de Nova York, intitulada “ Brazilian School” , os elementos que passam a ser associados à nossa produção são a utilização de volumes transparentes e linhas curvas, a fluidez espacial entre interiores e exteriores e as extensas coberturas sem sustentação.

Segre destaca o predomínio das figuras sinuosas como a essência da arquitetura moderna no Brasil referenciada pelas calçadas de Ipanema (SEGRE: 1999, 23). Essa busca pela nacionalidade se percebe desde a Semana de Arte de 22, quando vários de seus componentes vão buscar na selva amazônica e nos índios esta cultura esquecida

(Oswald, Tarsila e Villa Lobos). Oscar Niemeyer traduz este anseio para a arquitetura e se apropria da natureza tropical para conceber sua linguagem de liberdade formal. Essa tendência será seguida por Ruy Ohtake, em São Paulo, membro da segunda geração de arquitetos modernos.

No Brasil o concreto armado foi o material eleito para as experiências formais, tanto por sua plasticidade como por suas propriedades estruturais, permitindo os grandes vãos com poucos apoios. A horizontalidade é conquistada e Segre a relaciona com um relaxamento do corpo, como as janelas horizontais contínuas que sugerem que se contemple a paisagem deitado numa “ *chaise-longue*” .

Na difícil tarefa de traçar uma linha de continuidade e de influências, Segre aponta algumas tendências. Até 1942, ano da construção da Pampulha, encontram-se traços do racionalismo europeu de Porto Alegre a Recife. Oscar Niemeyer inicia a “ *autonomia*” formal e é seguido por Lucio Costa e Reidy. Em São Paulo surge Artigas, e seus “ principais discípulos” , Paulo Mendes da Rocha e Ruy Ohtake (SEGRE: 1999, 26).

A tendência de dividir estas influências entre escola paulista e escola carioca é para Segre uma falsa interpretação da realidade. O autor lembra a linguagem diferenciada de Niemeyer ao se comparar com as obras de Alcides Rocha Miranda, Carlos Leão, Álvaro Vital Brasil, dos irmãos Roberto e Jorge Machado Vieira. Tanto Artigas como Niemeyer partilham do desejo da “ identidade nacional” .

O clima e a ausência de paisagem natural em São Paulo, aliados ao contexto urbano são os responsáveis por sua arquitetura diferenciada. Porém, o tema das formas curvilíneas aparece também nas obras paulistas de Niemeyer, como o Parque do Ibirapuera e o Copan, assim como em algumas obras de Artigas, como as abóbadas contínuas em Londrina, as estruturas cogumelo da Rodoviária de Jaú e o Kindergarden Vila Alpina em Santo André.

Para Segre o Pavilhão da Expo70, em Osaka (projeto de Paulo Mendes da Rocha, com a colaboração de Ruy Ohtake, Júlio Katinsky e Jorge Caron), demonstra a integração entre o caráter asceta da produção paulista e a sinuosidade da arquitetura carioca, através do diálogo entre a rígida estrutura de concreto aparente e a suavidade das linhas curvas da cobertura que se mantém suspensa por suportes tímidos (SEGRE: 1999, 27).

Ainda para Segre, a influência de dois grandes modelos, Artigas e Niemeyer, por serem duas personalidades fortes e diferentes, possibilitaram uma atitude de independência e o surgimento de uma linguagem artística própria.

Outros fatores, segundo o autor, colaboraram para a postura “moderna” de Ohtake: um estilo de vida ascético, uma disciplina interna, a meta do trabalho criativo como razão de viver e o caráter educador e social da beleza. Estes valores se vinculam à influência materna e à cultura japonesa. De Tomie, também teria herdado esta facilidade do trabalho manual, a clareza formal, os espaços definidos por figuras abstratas e sinuosas, a paleta cromática (clara e transparente) e a constante busca do mistério, da surpresa (evocada pelas formas curvilíneas).

Assim como Farias, Segre acredita que a “*moradia, individual e coletiva, constitui um eixo essencial*” em seu trabalho. Segre recorre a Heidegger, para quem a moradia é a origem da construção, da consciência do corpo e do ser social (HEIDEGGER apud SEGRE, 1999: 29). Para Segre, as residências de Ohtake não pretendem ser parâmetro de *status*, mas sim locais que privilegiem a convivência familiar.

A lógica moderna dizia que as casas deveriam ser concebidas a partir de requisitos funcionais que assegurassem a saúde física e mental dos moradores. Dessa mesma premissa foram desenvolvidas soluções racionalistas (derivadas de Le Corbusier, Mies, Neutra e Breuer) e orgânicas (derivadas de Frank Lloyd Wright). Artigas apresentava estes modelos aos alunos e, as casas de Ruy de certa forma incorporam as duas vertentes e adicionam as influências de seus antecessores paulistas como Rino Levi, Oswaldo Bratke e Carlos Millan. Deste último Ohtake, nos mostra Segre, incorpora o rigor compositivo, a solução formal e volumétrica simples, a economia no uso dos materiais e a integração dos espaços internos. As moradias de Rosa Okubo e Chiyo Hama podem ser alinhadas como wrightianas e a de Nadir Zacarias além de expressar influências externas revela a busca de uma linguagem própria.

Para Segre, na casa de Tomie estão definidos os principais princípios para a concepção das moradias individuais: a ordem geométrica (definida pelos terrenos em formas regulares), a introversão para o espaço natural do jardim e a cobertura como componente essencial e definidora do espaço. O foco dessas residências é a convivência, deixando as funções permanentes às dimensões mínimas. O mobiliário fixo de concreto define a vocação do espaço e recebe um tratamento escultural. A cozinha é tratada como um laboratório de alimentos e os dormitórios como alcovas. Já os espaços de convivência se abrem a várias opções de uso. Esse, para o autor é um dos conceitos básicos dos projetos, isto é, espaços genéricos multifuncionais. O autor exemplifica com o apartamento do arquiteto que, como consequência inevitável da contemporaneidade, assumiu a vida

metropolitana e acabou excluindo do programa a cozinha e a área de serviço, funções resolvidas no entorno urbano. Desta forma os objetos assumem cada vez mais a função estética e o trabalho com o *design* de móveis se torna decorrência deste processo. Os móveis se “ descolam” dos espaços e resultam em uma coleção exposta em 1996.

Na casa de Tomie, Segre astutamente identifica uma relação polarizada entre o sonho da selva e a realidade urbana. A edificação se oferece como um refúgio ao ritmo conturbado da vida urbana, o jardim se define como um espaço de transição entre o espaço externo e interno, auxiliado por uma laje ondulante. O autor vê algumas “ superficiais semelhanças formais” com a Casa Canoas de Niemeyer só não mais explícitas pelo uso constante do quadrado e do retângulo.

Todas estas “ decisões” projetuais apareceram refinadas e aprimoradas nas residências dos anos 70 e 80 como as de José Egreja, Celso Lafer e Celso Viellas. Em todas o tema da ambigüidade entre a selva idealizada e a vida urbana se manteve, e as coberturas curvilíneas são utilizadas para a realização da transição entre um e outro. A presença constante dessas dualidades sugere a Segre uma relação inconsciente com os ensinamentos orientais, onde o homem e a natureza não são elementos distintos, assim como a ordem e a desordem, e a realidade e a metáfora. Assim o homem utiliza a observação da natureza para compreender suas próprias atitudes (SEGRE: 1999, 31).

Em relação ao trabalho urbano, Segre identifica o objetivo do arquiteto de humanizar o ambiente construído, resgatando os elementos naturais escondidos pela metrópole e o projeto do Parque Ecológico Tietê ilustra o objetivo de caráter social.

Segre sintetiza as principais contribuições do trabalho de Ruy Ohtake. Em primeiro lugar, a continuidade da pesquisa tecnológica do concreto armado, iniciada por Niemeyer e Artigas. A busca das cascas finas com a redução dos pontos de apoio, os pilares desaparecem e as colunas e muros identificam a forma do edifício com as superfícies estruturais. A seguir, nos serviços urbanos, prolonga o espaço da cidade no edifício como na Central telefônica de Campos do Jordão e de Ibiúna e no Banespa Butantã. E, por fim, as transparências e a busca da leveza a partir do concreto contrastam com o período opressivo da política interna. A liberdade criadora de suas obras associada ao anseio de liberdade política e da justiça social se contrapõem ao regime político autoritário.

Estes atributos, para Segre, se realizam-se através de um equilíbrio entre a técnica, a arte e o conteúdo social. O autor exemplifica esta afirmação com as creches realizadas para a Secretaria do Estado do Menor, em 1987. Ohtake utiliza as formas geométricas



básicas coloridas com cores puras como elementos lúdicos e a opção tecnológica baseada em módulos assegura a possibilidade de adaptação a vários terrenos conformando-se às diversas posições solares e criando soluções diferenciadas para cada caso. Ohtake projetou trinta unidades para diferentes bairros da periferia de São Paulo seguindo essa tipologia.

Para Segre em muitos casos Ohtake utiliza curvas para criar limites, uma linha fluida que faz a transição entre o edifício e o meio natural. Esse recurso amplia a horizontalidade espacial e pode ser verificado no Pavilhão de São Paulo para a feira de Osaka (1989) e no Hotel Las Américas, em Santo Domingo (1983). A evolução de sua carreira leva às estruturas volumétricas curvilíneas, na década de 80, quando o arquiteto produz trabalhos para várias construtoras e as suas torres curvilíneas se instalam na paisagem paulistana. Há uma tentativa de personalizar a autoria e estabelecer uma linguagem unitária que traga qualificação para o espaço urbano. Segre aponta dois paradigmas nesses modelos: O Copan, de Niemeyer e o Itália, de Franz Heep.

Nos edifícios de Ohtake o exterior é definido por faixas curvilíneas separadas entre si por faixas sombreadas (na sua maioria são varandas), que geram para o interior espaços semiprivados de transição entre a unidade e a paisagem urbana, privilegiando o plano, mais que o volume. Para as incorporadoras mais interessadas no lucro, estes valores estéticos são questionáveis.

Dois de seus trabalhos podem ser considerados como “ *work in progress*” , ou seja trabalhos que têm tido continuidade nesses anos: as instalações da indústria Aché e o Parque Ecológico Tietê.

No conjunto industrial, o primeiro edifício traz todo o conceito que foi reforçado nos seguintes. O trabalho se une ao lazer, ao prazer e ao tempo livre. O espaço da fábrica deve ter as mesmas qualidades estéticas que um teatro ou outros edifícios ligados ao lazer e à cultura. A vida produtiva deve ser integrada à contemplativa. Nestes edifícios, integrados ao entorno, os espaços funcionais se articulam através de grandes espaços de circulação (que se encarregam de agregar o contemplativo) com escadas e rampas com tratamento escultural.

O Parque Ecológico Tietê é a demonstração de um resgate de um espaço público com o objetivo de requalificar a paisagem urbana e disseminar pontos de qualidade ambiental. Aqui também o arquiteto materializa os postulados do Movimento Moderno.

A partir da leitura desses dois ensaios definiu-se um eixo principal para a continuidade do trabalho, que é a leitura particularizada na produção do arquiteto em seus primeiros quinze anos de profissão. Um ponto em comum entre estes trabalhos é inserção do arquiteto no contexto nacional e, no caso de Segre, no contexto latino-americano.

Outro ponto de concordância entre os dois críticos é a influência marcante de Niemeyer e Artigas na formação do arquiteto. Há um pequeno diferencial entre o enfoque de cada um no tocante à existência ou não de duas escolas distintas, carioca e paulista, mas no momento este trabalho não se deterá neste ponto. O essencial é a confirmação do papel decisivo dessas duas personalidades, cuja influência se identifica, por um lado, na interpretação da dimensão política da arquitetura, que se faz presente desde a concepção espacial até a determinação do sistema construtivo e que determinará a relação dos trabalhadores no canteiro de obras. Por outro lado a pesquisa formal e estrutural desenvolvida pelos dois mestres assumida pelo arquiteto.

Desta revisão bibliográfica, o presente trabalho procurará preencher as lacunas existentes, e ou os pontos sugeridos pelos citados autores. A presença oriental foi um tema menos evidente, menos desenvolvido pelos dois críticos, e introduzido por Segre. Tentar-se-á esclarecer a presença oriental nos projetos de Ohtake neste trabalho a partir de pesquisa específica na literatura sobre a arquitetura japonesa.

Procurou-se partir do comprometimento da obra do arquiteto com a continuidade do Movimento Moderno através de sua identificação com o grupo que ficou conhecido como “brutalistas paulistas” .

Para tanto, serão introduzidas algumas premissas deste grupo para, em seguida, focalizar alguns projetos residenciais de Ruy Ohtake que, para Segre e Farias, constituem a essência de seu trabalho. Nas residências procurou-se identificar os principais conceitos, a elaboração de um repertório que será utilizado em outras obras e a interpretação de suas decisões formais ligadas ao contexto político e artístico da época.

## 1.2 Escola paulista ou Brutalismo Paulista

Este tema foi objeto de estudo de poucos autores, sendo que os enfoques apresentam quase sempre as mesmas variáveis: a pertinência do termo, as relações com o Brutalismo britânico e ou a versão corbusiana e, por fim, as distinções que permitem definir no Movimento Moderno brasileiro a existência de duas “ escolas” independentes, uma carioca e outra paulista, entre eles Acayaba, Sanvito, Fuão e Zein.

Ruth Verde Zein, em seu texto “ Brutalismo, escola paulista: entre o ser e o não ser” faz uma retrospectiva de alguns destes autores, assim como suas posições em relação ao tema.

Neste artigo duas foram as principais questões levantadas. A primeira é sobre a validade de assim se nomear esta “ escola paulista” desenvolvida na década de 60 e, a segunda, seria se este movimento teria alguma ligação com as tendências brutalistas internacionais, seja a vertente corbusiana ou a do Novo Brutalismo britânico.

Sobre a validade do termo a autora expõe a posição de Artigas que considera irrelevante a discussão e, como é sabido, defende a origem nacional do movimento a partir de suas premissas políticas de independência cultural.

Para outros, como Segre e Segawa, o Brutalismo Paulista estaria diretamente vinculado ao desenvolvimento da continuidade da escola carioca, com algumas mudanças de contexto, político, econômico e geográfico.

Yves Bruand é um dos primeiros autores a escrever sobre este assunto, mas se restringe à descrição arquitetônica de alguns arquitetos colocados como “ *discípulos de Artigas*” . Afirmou que o movimento não possui vínculo formal com a Brutalismo britânico e é muito influenciado pelo Brutalismo corbusiano da *Unité de Marseille*, principalmente no que diz respeito à adoção do concreto aparente.<sup>7</sup> Identificou apenas em Sergio Ferro

---

<sup>7</sup> “ 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; logo ele sentiu necessidade de expressá-la em suas construções, propondo soluções radicais, onde os conflitos existentes na sociedade capitalista iam refletir-se por meio de oposições francas e pesadas. É nesse sentido que se deve interpretar sua passagem para um brutalismo que, sem dúvida alguma, muito se deve ao brutalismo de Le Corbusier no plano formal, mas que, no plano de ação, visou objetivos bem diferentes.” (BRUAND, 1999:296) ... E adiante: “ A partir de 1953, em seu projeto para o estádio do Morumbi, iniciado nesse ano, Vilanova Artigas adotou o concreto bruto, como sai das fôrmas, lançado por Le Corbusier no edifício de Marselha.” (BRUAND 1999,298)

uma relação com os britânicos pela adoção da hidráulica aparente<sup>8</sup>. Bruand finalizou sua avaliação afirmando que se tratou de um evento específico de uma região, sem adesão no resto do país<sup>9</sup>. Ingenuamente define como estilo por uma volta ao funcionalismo estrito, à essência técnica, à aspiração da industrialização da construção e à estética que valoriza a força, a massa e o peso<sup>10</sup>. É evidente a sua parcialidade, demonstrando não apreciar as obras e considerá-las imbuída de violência, decorrente do discurso político de esquerda.

Na verdade esse trabalho foi escrito no final dos anos 60 e certamente ainda não havia o distanciamento necessário para que se pudesse avaliar a penetração do movimento.

Hugo Segawa em seu livro “Arquiteturas no Brasil de 1900 a 1990”, de 1999 trouxe um panorama da época mais esclarecedor. Zein refutou sua posição por ser um dos que considera ser partidário da idéia de continuidade da escola carioca, e por justificar sua posição através do comentário de Artigas sobre uma publicação de Niemeyer onde é feita uma autocrítica sobre seu trabalho e a arquitetura moderna no Brasil (Revista Módulo, 1958). Não se pretende entrar no mérito destas questões, mas vamos destacar alguns outros aspectos colocados por Segawa que foram relevantes para a compreensão deste movimento e suas características.

O autor destaca como determinante para a formação desta escola a força ideológica contida em torno dos conceitos de projeto e desenho. Obviamente uma discussão inserida

FIGURA 1.1 SMITHSONS, ESCOLA de HUNSTANTON



FIGURA 1.2 e 1.3 LE CORBUSIER, UNIDADE de HABITAÇÃO DE MARSELHE



contexto acadêmico pelo professor Artigas. Outros fatores de relevância apontados por Segawa foram o clima político e a ação das esquerdas, a inauguração de Brasília que traz a arquitetura como tema recorrente nos debates, o domínio tecnológico onde São Paulo se coloca como maior pólo industrial do país e, por fim, o curso de arquitetura ter se originado na engenharia e não na Belas Artes (como a própria ENBA onde germinou a escola carioca).

Para Segawa a visão americana da industrialização da construção e o trabalho de Mies Van der Rohe, principalmente o seu apuro nos detalhes, também teriam influenciado o trabalho destes arquitetos. No pós-guerra o programa americano “ Case Study Houses” foi bastante difundido por aqui <sup>11</sup>, além da visita do arquiteto Richard Neutra ao país.

Para Segawa “ A identidade paulista, portanto, não se encontra somente na similaridade formal de alguns arquitetos, mas de pressupostos comuns que geraram respostas distintas.” (1999, 148)

---

<sup>8</sup> “ O estilo de Sergio Ferro (nascido em 1938) sob muitos aspectos é ainda mais radical do que o de Paulo Mendes da Rocha. Embora este não tenha hesitado em deixar aparentes certas canalizações externas e bocas de ventilação, em sua própria residência, jamais pensou em transformar os condutores num modo de expressão plástica, como quis fazê-lo seu jovem colega na casa de Boris Fausto, também situada no bairro do Butantã. Os canos, sistematicamente postos em evidência e simplesmente pintados com zarcão, destacam-se inapelavelmente do fundo neutro da laje de cobertura! A caixa de água metálica está apoiada no telhado como um apêndice que não se procurou esconder, nem integrar. Aqui é evidente a influência do brutalismo inglês, embora o vocabulário pesado e o aspecto maciço do edifício sejam típicos do movimento paulista, do qual a casa representa uma nova versão.” (BRUAND 1999:317)

<sup>9</sup> “ Trata-se, ao mesmo tempo, de um funcionalismo estrito, de essência decididamente técnica e aspirando a uma industrialização da construção, mesmo quando se expressa pelo caminho artesanal, e de uma estética que valoriza a força, a massa e o peso, amando os contrastes violentos e a psicologia de choque.” (BRUAND: 1999, 319)

<sup>10</sup> Artigo publicado em um número da revista Módulo, editado pelo próprio arquiteto, no ano de 1958.

<sup>11</sup> Protótipos de casas padrão, desenhadas para redefinir a casa moderna, de acordo com os novos hábitos, e que pudesse utilizar ao máximo elementos industrializados. Foram construídas 36 casas no período de 1945 a 1966, por arquitetos como Richard Neutra, Charles e Ray Fames e Eero Saarinen, e todas se concentraram na área de Los Angeles. (Dados captados na internet – [www.taschen.com](http://www.taschen.com) - Case Study Houses.

O concreto foi o material eleito para pesquisas tecnológicas. Os mestres construtores italianos e alemães e os engenheiros egressos da POLI e do Mackenzie muito colaboraram nas experiências realizadas com este material. Rino Levi e Oswaldo Bratke já haviam traçado algumas diretrizes que se tornaram paradigmas. Ainda em relação ao material houve o conhecimento da obra de Corbusier na *Unité de Marseille*, exposta em painéis por ocasião da I Bienal Internacional de São Paulo (1951). O concreto foi também o material representativo do Brutalismo internacional, entretanto, para Segawa ao assumir o termo “brutalista” para a produção paulista desse período estaríamos forçando uma filiação e negligenciando outras (SEGAWA:1999: 150).

Entre os arquitetos envolvidos com esta linguagem podemos citar: Carlos Millan, Paulo Mendes da Rocha, Fábio Penteadó, Miguel Juliano, Júlio Katinsky, João Walter Toscano, Eduardo de Almeida, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Eduardo de Almeida, Pedro Paulo Sanovicz, Siegbert Zanettini, Décio Tozzi, Paulo Bastos, Ruy Ohtake e Sergio Piloggi.

Em suma, pode-se concluir que o Brutalismo Paulista não pode ser dissociado de uma vertente tecnicista imbuída de ideais socialistas. Segundo Segawa o objetivo comum era a construção de modelos de espaço para uma sociedade democrática, a cidade representava o grande espaço democrático da convivência. As casas ainda apresentavam ranços de valores burgueses que precisavam ser revistos. Assim as novas residências propostas fechavam-se para o urbano e foram espaços internos abertos e fluidos com a valorização dos espaços comunitários e dos recantos privados compactados.

A revista Acrópole foi a responsável pela disseminação destes trabalhos e a principal publicação dos arquitetos até 1971. Muitos dos projetos apresentados no corpo deste trabalho foram retirados dessas publicações.

Esse cenário foi alterado com o golpe militar de 1964, que frustrou as expectativas do ideal democrático e todo este sistema que preconizava o espaço comunitário. Iniciou-se um esvaziamento dos conteúdos ideológicos que culminou em 1968 com a árdua crítica de Sergio Ferro a seus colegas paulistas ao declarar que:

“ As estruturas foram sempre uma preocupação fundamental para o arquiteto brasileiro e por várias razões: oposição ao primitivismo de nossos antiquados métodos construtivos, necessidade didática de um movimento que buscava afirmação,

reflexo de uma visão de conjunto racionalizante estimulada pela promessa de desenvolvimento etc. Se eram escolhidas e proporcionadas com algum excesso, respondiam a uma demanda de experiências. Hoje assistimos, nas obras de muitos arquitetos da nova geração, à hemorragia das pseudo-estruturas. Muitas apresentam um novo desenho das poucas fórmulas estruturais compatíveis com as nossas limitadas possibilidades, geralmente inadaptado às reduzidas dimensões do programa. Sublinhadas artificialmente para evidenciar sua presença... comparadas às anteriores imediatamente revelam seu absurdo: a simplicidade e a eficácia foram esquecidas pelo prazer do virtuosismo individual.”

...

“ A inesgotável capacidade antropofágica do sistema baseado no comércio forçado pela propaganda de mercadorias freqüentemente supérfluas, com sua crônica carência de novidades estimulantes, deglutiui, com facilidade, o que parecia conter todos os requisitos de uma atitude inquietante: a arquitetura brasileira, castrada, serviu de agente de vendas.” (FERRO apud SEGAWA ,1999:156)

Esse momento foi decisivo na história do país. O recrudescimento do regime militar levou muitos participantes da intelectualidade brasileira a procurar o exílio. Dentre os arquitetos a frustração dos ideais fez com que alguns abandonassem o trabalho prático e se voltassem para uma via teórica mais direcionada para o planejamento urbano. Ruy Ohtake foi um dos que persistiram no trabalho prático.

Para Segawa, o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1970, em Osaka, foi o “ *marco simbólico de encerramento*” desse período:

“ Síntese dos aspectos morfológicos mais caros à linha paulista: uma grande cobertura regular, com iluminação zenital em toda a sua extensão, apoiada em apenas quatro pontos. Espaço coberto, livre: pavilhão que não tem portas, barreiras físicas, o piso “ interno” era uma continuidade do chão comum de toda a feira; local de encontro, recinto de confraternização.” (SEGAWA, 1999:157)

Essa citação de Segawa levou a que se focalizasse esse projeto na conclusão deste capítulo como um projeto que simbolizou esse momento na história da arquitetura brasileira.

Após a apresentação desse panorama do movimento, retomar-se-á o texto de Zein onde ainda algumas colocações se fazem importantes.

Primeiramente seria a contribuição de Marlene Acayaba no esclarecimento deste período, principalmente na identificação do repertório produtivo da época apresentado em seu livro “ *Residências em São Paulo, de 1947 a 1975* ” , mas também pela continuidade de suas reflexões apresentadas em vários artigos publicados na Revista Projeto, como por exemplo o artigo em que lista os dez mandamentos da arquitetura residencial paulista<sup>12</sup>. Em segundo lugar o trabalho de Maria Luíza Sanvitto, sobre as questões compositivas do Brutalismo Paulista, trabalho de caráter genérico, porém importante para a identificação de soluções projetuais e conceituais. A constatação sobre a importância do movimento enquanto marco histórico também merece atenção com a difusão desse modelo por todo o país, principalmente no Paraná.

A revista AU de no. 17, de 1988, foi uma publicação que focalizou o tema da “ arquitetura paulista ” , através de depoimentos de arquitetos e críticos sobre o assunto, além de artigos de Júlio Katinsky, Ricardo Forjaz e Rosa Artigas, condensando um material importante para o tema em questão. A pauta é ainda a da aceitação ou não da nomenclatura paulista ou carioca para as fases distintas da arquitetura moderna brasileira. Novamente as opiniões se dividem entre os que acreditam na irrelevância da questão e nos que aceitam com as devidas justificativas. Uma opinião generalizada e correta é a de que paisagens tão contrastantes como as de São Paulo e Rio de Janeiro só poderiam resultar em soluções diferentes. A questão não pára na paisagem: compreende

---

<sup>12</sup> Em 1985 Marlene Acayaba lista os “dez mandamentos” da arquitetura residencial paulista de 1960: “1. As casas serão objetos singulares na paisagem/ 2. A lógica da implantação será determinada pela situação geográfica/3.O programa será resolvido num único bloco/4. A casa se pretende modelo ordenador para a cidade/ 5. A casa será uma máquina de habitar/ 6.A casa será resolvida em função de um espaço interno próprio: o pátio, o jardim interno ou o vazio central/ 7. Volumes independentes conterão os espaços necessariamente fechados e definirão os espaços abertos/ 8. Internos ou externos, os espaços evoluirão um do outro/ 9. Os materiais serão genéricos e, se possível, industrializados/10. As relações sociais se darão sob uma nova ética.” ACAYABA apud ZEIN (2002: 50)



uma diferença climática, diferentes bases econômicas e diferentes respostas sociais e culturais como já foi pontuado por Segawa e Segre. Há ainda o fato de que o Rio de Janeiro como sede de governo propicia edificações de maior porte e, em São Paulo, os arquitetos desenvolvem sua arquitetura muito em função da escala residencial. Ruth Zein mais uma vez comparece ao lado dos que defendem essa distinção, e a justificativa provém da busca do “ modelo” nesta produção: “ Quando alguém faz uma casa, não faz uma casa, mas a casa: modelo da casa, que pode ser reproduzido” (ZEIN: 1988, 54). Essa busca se associa ao anseio da industrialização e às intenções éticas e estéticas. Unem-se a esses fatores o fato da arquitetura paulista ter tido origens na escola de engenharia e, portanto estar pautada no projeto e sua execução. Assim, outra característica dessa fase é a verdade estrutural e a economia de meios que pode ser associada ao “ *less is more*” de Mies van der Rohe, uma referência em termos de detalhes e perfeccionismo. Decerto que a realidade desta cidade favorece as residências interiorizadas, como a *casa-praça* de Ohtake, fator que induziu várias experiências do uso da luz indireta. Para Zein, esse elemento se relaciona ao entorno indesejado, remetendo novamente ao sentido de modelo: a casa propõe uma transformação ao contexto urbano e se apresenta como um modelo de organização. E, englobando o sentido “ ético” , a questão passa a ser a “ arquitetura como proposta de mudança social, que passa pelo desenhar, projetar e construir.” (ZEIN: 1988, 55)

Abrahão Sanovicz se refere a esta questão com a clareza histórica de que a arquitetura moderna realizada em São Paulo “ só acontece porque existiu uma experiência anterior no Rio” , idealizada por Lúcio Costa e, nesse sentido, concorda com Segawa e Segre. Porém ressalta que não se pode ignorar as produções de Oswaldo Bratke e Rino Levi e de todo um grupo que se relaciona a este último, como Miguel Forte, Croce, Aflalo, Millan, além dos europeus, como Rudofsky, Calabi, Lina e Palanti, que trazem referências do racionalismo italiano. Com a eleição de Carvalho Pinto se repete em São Paulo o mesmo que já havia ocorrido no Rio: o Estado busca a arquitetura para simbolizar seus feitos. Surgem projetos para fóruns e escolas, e, entre estes, a escola de Itanhaém de Vilanova Artigas tornou-se um modelo. A obra relembra o museu de Reidy, porém sintetizada, simplificada. E então, para Sanovicz , Artigas é o responsável pela criação de uma linguagem paulista: a utilização de poucos materiais e o mínimo de caixilhos, o que mais uma vez nos remete ao “ *less is more*” .

Em seu depoimento Ruy Ohtake é um dos que afirma não ser favorável a esta classificação. Para o arquiteto tudo faz parte da Arquitetura Moderna Brasileira, cujo referencial é Oscar Niemeyer, a quem considera um dos mais importantes arquitetos de linha independente dentro da arquitetura mundial. Ainda hoje Ohtake confirma esta opinião, acredita que a discussão sobre a arquitetura paulista ou carioca revela um regionalismo nacional insignificante para um contexto internacional.<sup>13</sup> Ao falar sobre São Paulo, em específico, o destaque é novamente para Vilanova Artigas, professor da FAU, cuja obra síntese acredita ser o edifício da escola na Cidade Universitária. Edificação que representa o método do professor: “ atelier-aula, atelier-discussão” . Foi através de Artigas que Ohtake aprendeu a se entusiasmar com a execução e entender que a arquitetura não se restringe ao projeto, mas também ao canteiro. Foi uma geração que aprendeu com o professor a freqüentar o canteiro. Esse é um dos pontos em comum com Niemeyer, que também demonstra esse interesse em ver a obra executada. Outras lições: a compreensão da história e da tecnologia através da arquitetura e a importância do espaço interno como centralizador da idéia do projeto. A necessidade de reduzir uma intenção através do resultado obtido e daí a relação entre suas casas e pequenas praças como local de encontro de amigos e familiares. Mais uma vez a idéia de modelo é evocada, desde a ocupação do lote até a concepção dos espaços públicos. E o modelo novamente se associa ao utópico nas relações humanas e, portanto, nas relações espaciais. Ohtake admite que seus projetos iniciais se pautaram na síntese estrutura-espaço com bastante rigor, característica comum nessa geração, porém acredita que com o passar do tempo conquistou mais leveza e liberdade formal. Nesse aspecto a supremacia vem de Niemeyer. Questionado sobre a existência da tendência de se negar a cidade, confirma a intenção de contrapor um modelo organizado ao espaço público caótico. Para o arquiteto a eleição do concreto como material básico, por um lado se deu devido à sua perfeita adaptação à forma gestual de Niemeyer, uma intenção poética. Por outro lado, para Artigas, o concreto traduzia “ uma expressão contemporânea da técnica construtiva brasileira” , em um contexto construtivista. Essa afirmação reflete a importância dada à natureza “ nacional” da expressão artística, fato este que será desenvolvido no decorrer deste capítulo.

Rosa Artigas e Dalva Silva, nesta mesma publicação, afirmam por sua vez que o termo “ brutalista” para designar as obras de Artigas deve-se ao crítico italiano Bruno

---

<sup>13</sup> Depoimento direto à autora (20/05/2004), inserida em anexo.

Alferi, um dos muitos críticos internacionais que visitaram o país para entender o “fenômeno” Brasília, realizado em um país de 3º mundo. Essa rotulação foi recebida com certo desconforto por Artigas, no entanto sua obra se insere na discussão da vanguarda européia do pós-guerra ao tentar resgatar os valores nacionais e populares, porém com um caráter bem distinto, como veremos adiante. A partir de sua formação técnica, a produção de Artigas reflete uma síntese estética e conceitual, trazendo à tona seus ideais sociais. Esses foram os elementos que influenciaram os arquitetos paulistas e que fez com que todo o processo projetual e construtivo fosse questionado, repensado, experimentado e inovado. A estética associada ao discurso ético é a responsável pela denominação de “brutalista” e faz interface com o pensamento internacional. Há neste artigo uma colocação pertinente sobre a obra de Artigas em relação à obra de Niemeyer, quando diz ser a primeira uma obra cotidiana e a segunda uma obra de exceção, porém duas faces expressivas da cultura nacional. A “expressão da cultura nacional” é a grande busca deste momento.

Tanto Ricardo Christiano de Souza quanto Júlio Katinsky, em artigos publicados nesta edição da revista AU, reivindicam o papel de precursores da arquitetura moderna brasileira aos arquitetos Flávio de Carvalho e Gregori Warchawichick, portanto para São Paulo. Ambos confirmam a soberania da arquitetura moderna na produção carioca até 1945, ano do I Congresso Brasileiro de Arquitetura, sediado em São Paulo, onde se puderam confrontar as duas produções. Alguns argumentos justificam esta relação como o fato do Rio de Janeiro possuir uma escola superior de Arquitetura, sem dúvida o principal deles. Em São Paulo a disciplina de Arquitetura era oferecida como uma especialização dentro da escola Politécnica, os cursos específicos foram abertos em 1947 e 1948 (Mackenzie e USP). Os poucos arquitetos formados pela Politécnica saíam com uma visão mais tecnicista, com pouca informação dos debates artísticos que incluíam a arquitetura no contexto da modernidade, e isto já foi apontado anteriormente. Um fator importante, novo no contexto desta discussão, é a conformação da sociedade paulista. A elite paulista vem do interior do estado para a capital apenas após a prosperidade obtida no ciclo cafeeiro. Concomitantemente há a chegada de imigrantes vindos de vários países europeus, principalmente italianos, fugidos da crise e das guerras mundiais. A princípio essas duas vertentes sociais não se misturam, ambas recém-chegadas, porém isoladas entre preconceitos. Muitos destes estrangeiros são técnicos e artesãos que logo colaboraram para o refinamento das edificações, resultando nos exemplares ecléticos e,

posteriormente, *Art-Nouveau* da cidade de São Paulo. O parâmetro perseguido era a Paris de Haussman e também Buenos Aires e Rio de Janeiro. Esclarece o fato de que no período entre guerras a atividade construtiva se intensificou, e a abertura dos novos cursos aqueceu o debate arquitetônico. Inegável, portanto, a influência européia na paisagem edificada da capital paulista, até meados dos anos 40. Enquanto isso, no Rio de Janeiro já havia um reconhecimento da arquitetura moderna corbusiana e uma intenção clara de adotar seus princípios. Na verdade o que é proposto nestes dois artigos, inseridos nesta publicação, não é discutir a soberania das produções, mas sim esclarecer suas distinções. Apresentar as influências distintas que colaboraram com o panorama de um e outro Estado. Katinsky finaliza seu artigo ressaltando que a distinção entre escolas de diferentes estados é pertinente apenas quando tratamos de delimitação de pesquisa acadêmica. É através desse parâmetro que essa discussão se insere neste trabalho. Com isto pretende-se evidenciar uma tradição construtiva e técnica na história da arquitetura paulista que favoreceu a formação desta geração de Ruy Ohtake.

Obras como as de Oswaldo Bratke e Rino Levi, já citadas anteriormente, devem ser consideradas referenciais para essa geração. Os dois se caracterizam por essa veia técnica e a preocupação construtiva e foi com eles que Carlos Millan aprendeu este rigor, tornando-se outro arquiteto de referência para este momento.

Ainda nessa edição da revista AU, dedicada à reflexão da arquitetura paulista, Carlos Millan é lembrado em um artigo de Haifa Sabbag como um dos promissores arquitetos de sua geração com um trabalho interrompido prematuramente. Assim como Artigas, Millan se influencia primeiramente pela obra de Wright. Num segundo momento será a austeridade e a rigidez de Mies van der Rohe que o fascina e, posteriormente, se identifica com Corbusier e Artigas, ambos apresentados por Joaquim Guedes. Apesar de apresentar raízes eruditas se sintoniza com as raízes culturais nacionais, privilegiando em seus projetos a ventilação natural e o cuidado com a exposição solar desfavorável. Sabbag recorre a Luis Paulo Conde para quem Millan representa uma interpretação do racionalismo adaptado à arquitetura brasileira (SABBAG: 1988:72) A obra de Carlos Millan também se revestiu da conotação ética, da compreensão da realidade política e social do país, levando-o também à adesão da militância através de um movimento católico de esquerda. Seus trabalhos apresentam um cuidado especial com a criação do espaço, se inspirando também, de maneira remota, na simplicidade proposta pela arquitetura japonesa (casa Fujiwara, 1954). Alguns elementos de sua obra serão

incorporados pela arquitetura paulista, como a circulação vertical e os banheiros em volume diferenciado, o uso de cobogós e o bloco pintado de branco. Há uma veia experimental em suas construções, que o fazem percorrer vários materiais, inclusive a madeira, o concreto e o uso de pré-moldados, iniciando uma pesquisa que se tornará característica das obras paulistas. Formado na segunda turma do curso de Arquitetura do Mackenzie, Millan se envolve com outros colegas como Miguel Forte, Roberto Aflalo, Plínio Croce e Salvador Candia, na promoção de debates sobre as doutrinas da arquitetura moderna, de Wright e Mies. Estas discussões derivaram para trabalhos práticos, resultando na criação da loja Branco e Preto (1952), local de projetos e produção de móveis e objetos com a intenção de criar um repertório nacional para o espaço moderno.

Artigas escreveu um texto-homenagem a Carlos Millan, exposto na sala especial dedicada ao arquiteto na 8ª. Bienal de São Paulo, em 1965 e transcrito na Revista AU em questão. O texto se intitula “Em preto e branco”, em referência à experiência acima citada, e enaltece o emprego das formas simples e expressivas pelo arquiteto, assim como a coerência formal e tecnológica em relação ao material utilizado e o detalhamento rigoroso e pertinente. Fazendo referência às suas últimas residências, Artigas diz que apresentam características que enquadram o arquiteto no Brutalismo, e ressalta ser um termo apreciado

FIGURA 1.4 CARLOS MILLAN,  
RESIDÊNCIA ROBERTO MILLAN, 1960



FIGURA 1.5 OSWALDO BRATKE,  
RESIDÊNCIA OSCAR AMERICANO,  
1952



FIGURA 1.6 RINO LEVI,  
EDIFÍCIO GRAVATÁ,  
1965



e usado pela crítica, principalmente a europeia. Mas destaca um “ brutalismo brasileiro ” , com conteúdo totalmente diferente do brutalismo europeu. Este é um dos raros momentos em que Artigas comenta esta nomenclatura. Para Artigas, a grande diferença é que para os europeus a técnica construtiva se sobressai e traz a solução formal, por mero acaso, abandonando os valores artísticos da arquitetura. Para Millan entretanto, o uso dos materiais em estado bruto seria resultado do avanço técnico, que privilegiava uma solução pré-concebida. Nessas últimas obras Millan experimentou a pré-fabricação no canteiro, prática que será seguida por tantos outros arquitetos, como o próprio Ruy Ohtake, que freqüentava o escritório do arquiteto.

Este comentário de Artigas sobre o Brutalismo foi observado por Fernando Freitas Fuão em seu texto “ Brutalismo, a última trincheira do Movimento Moderno” <sup>14</sup>. A maior contribuição desse artigo é o paralelismo que traça entre o “ brutalismo Brasileiro” e as tendências internacionais. Este é um dos únicos artigos que questiona este desconforto dos brasileiros pela comparação com o panorama internacional. Ele propõe, como premissa inicial, a afirmação de que o Movimento Moderno aconteceu baseado no ideal utópico da reorganização social, ou seja, uma atitude ética que criou toda uma teoria estética. O Movimento Moderno é colocado em xeque dentro de suas próprias estruturas, nos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) e a partir do sétimo encontro, em 1949 até o décimo (e último), as críticas, que levaram ao fim destes encontros, basearam-se principalmente na falta de identidade das cidades. Novos valores surgiram no pós-guerra como a Antropologia, a Psicologia e a Teoria de Comunicação de Massas, e com eles houve um resgate da valorização cultural e da importância social do sentimento de pertencer a um lugar. Para Fuão a predominância do pensamento estruturalista fundamentou três novas tendências arquitetônicas: uma que se fundamenta na pesquisa do universo vernacular, outra, o Novo Brutalismo, que trabalha com a verdade estrutural e a terceira que vai buscar na história os elementos de concepção, representada pelo grupo italiano *Tendenza*.

Faz-se pertinente neste momento apresentar de maneira sucinta alguns conceitos retirados do contexto internacional e das diversidades entre o brutalismo corbusiano e o brutalismo inglês.

---

<sup>14</sup> Disponível na WEB – Arquitextos: [www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq036/bases/texto\\_056.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq036/bases/texto_056.asp)

A *Unité D' Habitation de Marseille*, projeto de Le Corbusier, um edifício de 18 andares construído no período de 1947 a 1952, foi a primeira obra de repercussão do período pós-guerra. Um prédio que sugeria um programa multifuncional com 337 unidades residenciais, uma área comercial, um hotel, um jardim de infância e um ginásio de esportes, “ um aglutinador social” nas palavras de Kenneth Frampton (FRAMPTON:1997, 274). Corbusier utilizou o concreto em estado bruto, fazendo inclusive aparecer as marcas das formas utilizadas. Para Reyner Banham, este é o aspecto mais importante da obra, pois acaba com a “ ficção” , pregada pelo próprio Le Corbusier de que o concreto era o material da era da máquina, de aspecto preciso, conseguido através da aplicação e pintura para maquiagem suas irregularidades (BANHAM: 1966, 16). Foi a primeira vez que o concreto foi utilizado em seu estado bruto e o resultado ganhou força aliado a uma composição com proporções precisas e fez com que a sua textura fosse associada a uma referência vernacular das habitações mediterrâneas. Este edifício foi a realização do pensamento escrito por Corbusier, vinte anos antes: “ A arquitetura consiste em estabelecer relações comoventes com materiais brutos” (CORBUSIER: 1977,103)

Esse foi um paradigma que rompeu fronteiras, tendo sido usado nas obras modernas do Japão e na Inglaterra. Foi neste país que o movimento foi batizado de brutalismo tendo como principais representantes o casal Alison e Peter Smithson. As discussões sobre o porquê desta nomenclatura também ocupam algumas linhas do trabalho de Banham e mereceriam ser lidas, mas não é este o foco deste trabalho (BANHAM: 1966,10).

Também nesse caso o contexto é o pós-guerra, o país destruído e uma áspera crítica ao urbanismo moderno de setorizações frias que destroem as relações vicinais nos bairros. Assim, o brutalismo britânico se inspirou na rusticidade dos materiais, na verdade estrutural e na busca vernacular do exemplo corbusiano. Através da experiência industrial buscaram referências na obra americana de Mies. Ao visualizarmos a obra ícone deste movimento, a escola secundária de Hunstanton de 1949, percebemos a distância entre esta produção e a brasileira. Além disto o brutalismo inglês carregava consigo uma forte tendência “ sociologizante” . A referência formal destes projetos remete ao racionalismo miesiano e também à arquitetura japonesa.

Os Smithsons se utilizam de escritos, críticas às *New Towns* (novos bairros construídos a partir das cidades jardins de Howard) e também de seus projetos, para caracterizar esse novo discurso de crítica aos paradigmas do Movimento Moderno.

Porém, essas escolhas formais se aproximam da visão existencialista de Sartre, para quem a existência é concebida de maneira totalmente atualista. Ao traçarmos um paralelo entre essa linha filosófica e a arquitetura brutalista o momento da criação e o momento da construção são resgatados através da verdade formal e da pureza dos materiais.

O Brutalismo não tinha a intenção de se tornar uma linguagem formal, mas uma maneira de se posicionar em relação ao objeto do projeto com uma postura crítica e propositiva em relação às quatro funções corbusianas (habitar, trabalhar, recrear-se e circular).

É nesse ponto que Fuão afirma que o Brutalismo inglês, com seu conteúdo ético social, aproxima-se em muito do brutalismo paulista, apesar de ser abertamente negado por Artigas, no texto de homenagem póstuma a Carlos Millan (já citado anteriormente). Artigas (assim como os ingleses) trazia em seu discurso e em sua obra a crítica à Carta de Atenas e sua preocupação com a identidade nacional. A diferença é que enquanto os Smithsons tratavam a questão da identidade mais relacionada ao caráter existencialista, com a possibilidade de se chegar ao universal por aqui há uma tendência de não se aceitar a universalidade, como um ranço oriundo do colonialismo. Esta reação não é exclusiva de Artigas, mas também em Mário Pedrosa percebemos a mesma atitude, carregada de ironia, quando comenta os críticos estrangeiros.

Em geral os confrades de além-mar, quando saem de seus cuidados para visitar uma exposição de arte de país longínquo, na periferia européia, como o Brasil, vagamente inundado no conceito geográfico de América do Sul, trazem consigo opiniões dogmáticas que não admitem sejam postas em xeque. Vão, e logo procuram na sala, ou salas, os papagaios, isto é, as cores berrantes, negros no eito, índios bravios, taperas, florestas, narrativas pitorescas etc, - e, se encontram, aprovam satisfeitos; se não encontram, não conseguem esconder o despeito. (PEDROSA, 1998: 318)

Chega mesmo a ser uma “obrigatoriedade” que qualquer expressão artística traga sua contribuição à formação da identidade nacional desvinculada de influências externas,



e isso desde os tempos da antropofagia. A impressão é que ao assumir estas influências poderia se denegrir a originalidade da obra.

Contudo, a preocupação acentuada no desenho como meio de transformação social aproximou os elementos formais brasileiros da estética corbusiana e não da inglesa.

Através desta breve referência a estes dois paradigmas brutalistas internacionais se pretende tecer algumas considerações sobre o brutalismo paulista. Antes de mais nada, aceitar o termo através das justificativas apresentadas anteriormente balizadas nos trabalhos de Ruth Verde Zein e Fernando Fuão. Em uma das notas do artigo de Zein, na Revista *Arqtextos* a autora justifica o uso do termo Brutalismo Paulista, comentando o momento em que começa a empregá-lo:

O não uso do termo “brutalismo”, naquele momento (referência a artigo publicado em 1983 na Revista *Projeto*), deve-se a que não considerei estarem, então suficientemente adiantadas minhas pesquisas sistemáticas sobre o tema para empregá-lo; e assim só o faço em texto de 1985, como se verá adiante. Esse excesso de zelo me parecia necessário face às divergências existentes, e então muito mais candentes, quanto à correção e propriedade do termo brutalista quando aplicado à escola paulista. Por outro lado, a definição “arquitetura de modelo”, cunhada por Ohtake e acima referida, prestava-se bem a demonstrar a especificidade dessa arquitetura. Note-se que naquele momento (fins da década de 1970/ início dos anos 1980), as características formais construtivas da arquitetura “brutalista” haviam influenciado arquitetos em todo o país, como se pode verificar simplesmente ao folhear meus artigos de 1982 e 1983 – o que de alguma maneira deixava momentaneamente menos clara a especificidade da escola paulista, a qual se caracterizava não somente por seus traços estéticos como por seu forte viés ético/simbólico. Quanto ao termo brutalismo, aplicado à arquitetura da escola paulista, espero nesta oportunidade superar de uma vez todos os pruridos a respeito de seu emprego – o qual, e, agora estou absolutamente certa disso, é mais do que justificável. (ZEIN: 2002, 57)

É importante que, ao assumir esta justificativa apresentada por Zein no artigo comentado, passe-se adiante desta discussão de nomenclaturas, aceitando as particularidades do termo “ brutalismo paulista” em relação ao brutalismo britânico e ao brutalismo corbusiano. O receio de Artigas de utilizar o termo e estar assumindo um papel de colonizado não teria sentido traçando-se as devidas diferenciações entre estas correntes.

A aproximação entre os três exemplos é a utilização do concreto em seu estado bruto, porém a resolução formal está mais próxima da obra corbusiana do período pré-guerra. Esta afirmação pode ser confirmada através da tipologia do prisma elevado e na obra de Ruy Ohtake especificamente na residência Nadir Zacarias que será apresentada na seqüência deste trabalho. Há também a identificação com a obra de Mies através do rigor construtivo, apesar do arquiteto Ruy Ohtake não se identificar com o termo “ minimalista” , que considera ligado a um sentido “ quantitativo” e não “ essencial” , afirmação obtida em depoimento direto à autora.<sup>15</sup>

O contexto histórico dos movimentos externos é um grande diferencial, um reflexo do período pós-guerra, trazendo consigo as crises sociais e psicológicas desta terrível experiência humana. Nosso país, ao contrário, reflete as expectativas de um país novo, onde a juventude engajada busca respostas para uma organização política e econômica.

Acredita-se que não se pode descartar a relação com a escola carioca, não com um caráter de continuidade, mas de uma experiência importante que obteve o reconhecimento fora de nossas fronteiras assim como a assimilação do novo modelo moderno em nosso país. A modernidade aqui representava o país novo, que buscava sua própria identidade. Essa situação habilita a discussão e a responsabilidade de oferecer boas soluções.

Há ainda a questão da generalização destas discussões que criou a possibilidade de que vários arquitetos trabalhassem a partir das mesmas premissas. Aqui devemos

---

<sup>15</sup> Sobre a influência de Mies van der Rohe na arquitetura paulista ver a dissertação de mestrado de Ruth Zein (PROPAR/UFRGS, 2002) e texto de Mahfuz “ Ordem, estrutura e perfeição no trópico. Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século XX” , disponível na web no arquitextos [www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg57/arg057\\_02.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg57/arg057_02.asp).

ênfatizar a importância de Vilanova Artigas como mentor dos questionamentos sociais e políticos da profissão, inseparáveis de suas pesquisas tecnológicas. Na entrevista feita com Ruy Ohtake, apresentada no anexo deste trabalho, há o relato da formação deste grupo coeso: a proximidade das duas únicas escolas de arquitetura (FAU e Mackenzie), o intercâmbio de idéias, o número reduzido de alunos e a efervescência cultural da época, aproximando todas as formas de expressão. Essa proximidade afetuosa eleva Artigas a um plano de respeito acima de qualquer visão crítica.

É inegável que essa versão nacional do Brutalismo tinha suas peculiaridades e foi responsável por algumas obras de valor para nossa história como o Masp e a experiência da técnica de protensão, o Sesc Pompéia, ambos de Lina Bo Bardi, e a FAUUSP de Artigas.

Essa síntese dos debates que envolvem o uso do termo “ Brutalismo” para a arquitetura realizada em São Paulo e suas comparações com a produção carioca, assim como as influências estrangeiras e nacionais foram determinantes para a compreensão do contexto das obras focalizadas neste trabalho. Foi a partir destas observações que se pôde identificar influências e soluções resgatadas de experiências anteriores. Constatou-se a grande vontade por parte dos artistas, arquitetos e intelectuais do Movimento Moderno brasileiro de encontrar a verdadeira expressão nacional, livre de influências externas. Assumir as relações com os movimentos estrangeiros trazia uma conotação de submissão colonial. Outro ponto importante foi perceber como a conformação social de São Paulo interferiu no resultado de sua paisagem edificada, recebendo influências de mestres e artesãos italianos e alemães. Esta presença do imigrante (muito ligado à prática), associada à formação de arquitetos saídos das escolas de engenharia, marcou uma tradição tecnicista. Por fim, a produção arquitetônica em São Paulo pautou-se em experiências desenvolvidas na escala da residência. Este tema já havia sido desenvolvido por arquitetos como Rino Levi e Oswaldo Bratke, que introduziram a opacidade das fachadas e a interiorização das residências na arquitetura paulista.

Artigas foi uma personalidade importante que influenciou tanto a pesquisa estrutural no concreto como a assimilação do caráter social e político da arquitetura. Assim, Artigas e Niemeyer não são os únicos responsáveis pela formação desta 2ª. geração. Personificaram modelos e ideais, mas não se pode excluir a pesquisa e a produção marcante de outros profissionais como Carlos Millan, além de outros já citados. Millan levou adiante o desenvolvimento do tema residencial e deixou, assim como Levi e Bratke,

soluções que se incorporaram no repertório paulista como a implantação de escadas e banheiros em volumes destacados.

Antes porém de introduzir o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Osaka, considerou-se oportuno fazer um breve parêntese sobre o contexto arquitetônico japonês na década de 60, que colaborou para o caráter futurista desta exposição. O conhecimento deste cenário auxilia na compreensão do entorno do pavilhão brasileiro e demonstra a diversidade de proposições e desenvolvimento tecnológico da época, assim como uma proximidade no que se refere à definição espacial via concepção estrutural.

## 1.3 Os metabolistas japoneses

Assim como o Brasil, também o Japão encontrava-se no pós-guerra determinado a não sucumbir totalmente às influências internacionais, o que, neste caso específico, significava uma ocidentalização completa.

No campo da arquitetura, após uma apropriação de modelos neoclássicos e ecléticos no final do século XIX, o que se viu foi o surgimento de arquitetos diretamente influenciados pelo modernismo de Le Corbusier, como Junio Sakakura e Kunio Mayekawa. Kenzo Tange trabalha com Mayekawa e Corbusier e dá continuidade a esta influência ao criar verdadeiros marcos arquitetônicos como o Centro da Paz em Hiroshima e o Ginásio Nacional para os jogos olímpicos de 1964.

Uma segunda geração de arquitetos será formada nos escritórios da primeira geração e despontará como um grupo coeso, aglutinado por Kenzo Tange. Os líderes do grupo eram Kisho Kurokawa, Fumihiko Maki, Kiyonori Kikutake, Masato Otaka e o crítico Noboru Kawazoe. A proposta do grupo resulta em uma fusão do design tradicional japonês com a arquitetura pop e o modernismo corbusiano. Pelo caráter “pop” e futurista se assemelha ao Grupo Archigram criado no mesmo ano, em 1960, com a diferença que este último primou principalmente por projetos e não por execução de obras.

A síntese entre a arquitetura moderna e a tradicional japonesa deu-se com certa facilidade devido a seus vários pontos em comum. A tradição construtivista aliada ao rigor estrutural foi um dos fatores decisivos.

Na década de 60 o arquiteto Kikutake analisa elementos a partir da fotoelasticidade para afinar os pilares de concreto, sem precisar utilizar a armação de ferro e conseguir resultados positivos à ameaça de terremotos. O arquiteto utilizou os princípios da construção em madeira. Fascinado por esta forma de pilar, utiliza-o nos projetos de cidades utópicas, projetos esses coletivos, como a “Cidade Oceânica”, a “Cidade Hélice” e a “Cidade Espacial”. Na “Cidade Oceânica” um grande cilindro central serve de estrutura para acoplar “apartamentos-módulos” fabricados em série. Este grupo foi chamado de “metabolista”, pela proposta de assimilação dos ritmos fundamentais da vida. Uma abordagem biológica do *design*, em que os edifícios e as cidades poderiam, como a natureza, ter um crescimento constante, um paralelo com os ciclos metabólicos humanos. A ciência e a tecnologia são encaradas como extensões da natureza que se harmonizam com a humanidade.

Um exemplo claro dessa proposta é a Torre-Cápsula em Tóquio, de Kisho Kurokawa, de 1972. Nesse edifício duas hastes de concreto abrigam elevadores, escadas de emergência, serviços e serviam de estrutura para 140 unidades individuais acopladas a elas. Essas unidades eram estúdios equipados com todas as novidades tecnológicas da época.

A expressão máxima dessa arquitetura é encontrada na Exposição Universal de Osaka de 1970, onde Paulo Mendes da Rocha e Ruy Ohtake exibiram o Pavilhão do Brasil. Kenzo Tange foi o responsável pelo desenho urbano do conjunto, e pelo Pavilhão Tema da exposição.

O “Takara Beautillion, pavilhão projetado por Noriaki Kurokawa, é um referencial desse cenário. A partir do tema “A felicidade de ser bonito”, o edifício possuía quatro pavimentos acima do solo e um sub-solo. A estrutura principal era constituída por hastes de aço e, em sua volta, foram anexadas cápsulas na forma de hexaedros. As cápsulas eram as salas de exposição. A construção possibilitava infinitas possibilidades de acréscimos, diminuição e seleção das cápsulas. Todos os materiais foram pré-fabricados: cobertura, piso e aberturas definidas por painéis. O pavilhão foi montado na exposição em apenas uma semana. Era composto por sub-solo, térreo e quatro andares definidos pelas cápsulas. No sub-solo havia um teatro e uma praça, sendo que o primeiro possuía 48 cadeiras que giravam e eram suspensas até 2 m gradualmente, para que os visitantes apreciassem um som eletrônico e imagens projetadas em 12 telas cilíndricas fixadas no teto. Toshi Ichianagi era o responsável pela música eletrônica que mixava trechos clássicos e

FIGURA 1.7 E 1.8 KISHO KUROKAWA,  
TORRE CÁPSULA,  
TOKIO, 1972



FIGURA 1.9 NORIAKI KUROKAWA,  
PAVILHÃO TAKARA BEAUTILLION,  
OSAKA, 1970



populares a sons da natureza e de máquinas. O espetáculo era todo comandado por um sistema automático. A praça denominada de “Praça das cadeiras” possuía várias “cadeiras-pétalas” espalhadas, lembrando cogumelos. No térreo, situavam-se os acessos demarcados pelas torres-símbolos, onde cápsulas plásticas fixadas no alto, mostravam bonecas como a “Princesa Kaguya” e um piloto espacial. As bonecas representavam o nascimento dos futuros humanos. E assim os efeitos tecnológicos estavam presentes em todo o pavilhão e nos 4 andares acima.<sup>16</sup>

Nota-se nessa descrição o foco tecnicista e futurista presentes nos pavilhões metabolistas japoneses.

---

<sup>16</sup> informações obtidas em página da web: [www.arch.nus.edu.sg/expo/pavillions/takara/takara.html](http://www.arch.nus.edu.sg/expo/pavillions/takara/takara.html)

## 1.4 O Pavilhão da Exposição Mundial de 1970 em Osaka

Neste momento se retoma o território arquitetônico brasileiro, com a obra considerada por Hugo Segawa como simbólica do movimento brutalista nacional e percebamos a diversidade tecnológica das proposições japonesas:

“ O marco simbólico de encerramento desse ensaio de vanguarda arquitetônica foi, sem dúvida, o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1970 em Osaka, Japão, projeto de uma equipe liderada por Paulo Mendes da Rocha. Síntese dos aspectos morfológicos mais caros à linha paulista: uma grande cobertura regular, com iluminação zenital em toda sua extensão, apoiada em apenas quatro pontos. Espaço coberto, livre: pavilhão que não tem portas, barreiras físicas, o piso “ interno” era uma continuidade do chão comum de toda a Feira; local de encontro, recinto de confraternização.”  
(SEGAWA:1999, 157)

O arquiteto Ruy Ohtake participou nesse projeto como membro da equipe coordenada por Paulo Mendes da Rocha.

Considerar esse projeto como um ícone da arquitetura nacional da época é consequência de ter sido eleito através de um concurso público nacional promovido pelo IAB, com a participação de 83 equipes, um número bastante alto (dados retirados da Revista Acrópole, 361 de 1969). Mais dois fatores justificam esta opinião. Em uma edição recente da Gustavo Gilli (2000), o livro “ Pabellones de Exposición” , de Moisés Puente, elegeu 50 pavilhões projetados por mestres do Movimento Moderno. O Brasil comparece com dois exemplos, ao lado de vários Pavilhões representantes de “ países desenvolvidos” . O primeiro é o Pavilhão de Niemeyer e Lúcio Costa, de 1939 e o segundo este Pavilhão de Osaka. E, em 1998, Michel Hensel, curador de exposições realizadas sobre a arquitetura brasileira na Architectural Association, em Londres, selecionou esta obra para a exposição



dedicada a Paulo Mendes da Rocha, justificando a seleção pela contemporaneidade do projeto.<sup>16</sup>

Os outros participantes do concurso eram de vários estados do Brasil desde o Ceará até o Rio Grande do Sul. O júri foi constituído pelos arquitetos Pedro Paulo de Mello Saraiva, Henrique Mindlin, Miguel Pereira e Giancarlo Gasperini e pelo engenheiro Macedo Soares, membro da comissão EXPO 70.

Retirado da ata do júri a justificativa da premiação:

“ O projeto vencedor escolheu uma abordagem nitidamente brasileira. Ele apresenta como solução básica a libertação do terreno, com um tratamento do chão elaborado sobre composição de espaço rico em formas e conteúdo. ... Seu maior sentido de profundidade é uma poética inconfundível, muito ligada às tradições brasileiras. O projeto se destacou desde o início do julgamento por essas qualidades, sendo fácil destacar o primeiro prêmio.” (Revista Acrópole, 361, 13)

A abordagem “ nitidamente brasileira” revela mais uma vez a importância dada na época à expressão nacional.

A feira Internacional de Osaka, em 1970, mostra um cenário diferenciado e que, certamente, ilustra os avanços tecnológicos da época. Novos materiais são lançados e novas tecnologias estão sendo testadas. As influências vêm do Grupo Archigram (Walking cities e Plug-in cities), do avanço espacial e do temor de uma guerra nuclear. Por isso o lema da exposição é “ *Progresso e harmonia para a humanidade*” . O Japão, país sede, encontra-se num impasse entre a modernidade ocidental, uma evolução industrial sem precedentes e a sua própria cultura espacial oriental. A ciência inspira os arquitetos e veremos vários exemplos do “ metabolismo orgânico” . Na comparação de alguns pavilhões com o brasileiro, verifica-se sua materialidade quase brutal, rodeado de exemplares leves, inspirados em bolhas e na fluidez espacial.

---

<sup>16</sup> SPERLING, David. Arquitetura como discurso. O pavilhão Brasileiro em Osaka. Arqutextos [www.vitruvius.com.br/arqutextos](http://www.vitruvius.com.br/arqutextos) - - acessado em 22/08/2003

Ruy Ohtake vai para Osaka para orientar a construção do pavilhão junto com Paulo Mendes da Rocha e fica até a abertura da feira.

O pavilhão brasileiro se caracteriza por uma praça coberta por uma laje em grelha totalizando uma área de 1.500 m<sup>2</sup>. Uma praça aberta, porém abrigada, que convida ao encontro fraterno de várias culturas. A estrutura propõe o espaço: são quatro apoios, sendo que três definidos pelo solo natural e um único pilar que estabelece a ordem construtiva. Tem-se 20 metros em balanço e um vão livre de 30 metros, demonstrando a familiaridade dos arquitetos nacionais com o concreto. O conceito essencial do grande abrigo que privilegia a convivência, representa uma vez mais o modelo proposto pelos expoentes da arquitetura moderna brasileira para a organização social. Esse conceito se materializa pela ausência de barreiras entre o espaço público e o privado. Tanto conceitualmente como plasticamente o Pavilhão Brasileiro de Osaka faz referências explícitas à obra de Vilanova Artigas, como confirma o depoimento do autor Paulo Mendes da Rocha:

-Ali em Osaka, por tratar-se, inclusive de um pavilhão, ou seja, um caso em que as construções, a arquitetura, assumem, necessariamente, um sentido simbólico muito forte, o que me ocorreu foi que se fizesse menção ao significado mítico da cobertura. Que sempre foi importante entre nós, que vem de uma tradição antiga. Européia com certeza. Faz-se sempre a festa da cobertura, faz-se um banquete com os operários, coloca-se na cobertura, um ramo de árvore que seria, primordialmente, creio, de oliveira. Portanto, a cobertura é uma peça fundamental da arquitetura, seja ela uma cúpula de Bernini, seja ela um telhadinho camponês. Assim, com a ação que instala uma cobertura primordial num largo território, este passa, agora, a constituir um espaço humano, marcado e configurado pelo homem....

Imaginei uma cobertura primordial excelente. Emblemática, digamos assim. Significativa ao extremo. Pensei no teto da nossa FAU-USP, da faculdade de Arquitetura feita pelo Artigas. Aquela intersecção ortogonal de prismas em V, em concreto armado, que produzem sucessivas, inúmeras, quantas se queiram, clarabóias cristalinas, que são cobertas com cristal. ...

Portanto, levar o teto da FAU-USP para outro lugar é muito interessante ....”(PIÑON: 2002,.39)

Também os apoios são alusivos à obra de Artigas: a articulação destes por meio de peças industriais se assemelha muito àqueles usados por Artigas na Garagem de Barcos do Clube Santa Paula.

Enfim se pode afirmar que este projeto simboliza os conceitos da modernidade brasileira que esta 2ª. geração se propõe a dar continuidade.



FIGURA 1.10 PAULO MENDES DA ROCHA, PAVILHÃO BRASILEIRO, OSAKA, 1970 CROQUI COM ELEVAÇÃO DO GRANDE PARQUE

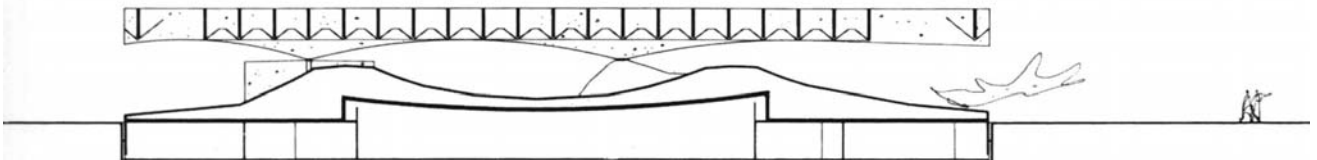


FIGURA 1.11 PAVILHÃO BRASILEIRO, OSAKA CORTE COM DETALHE DA ESTRUTURA

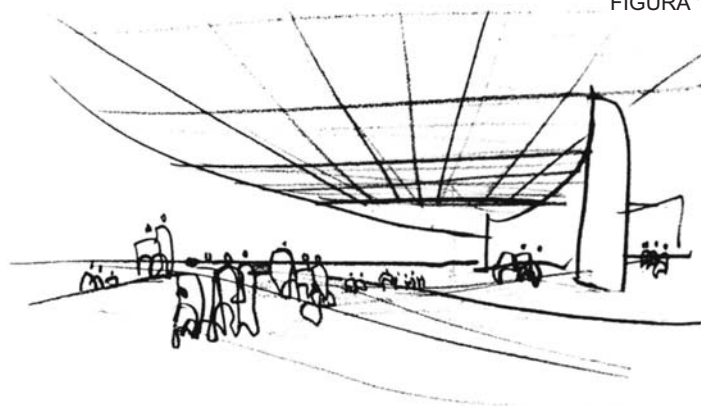


FIGURA 1.12 VISTA DO RECINTO DO PAVILHÃO COM O PAINEL CONTÍNUO DA EXPOSIÇÃO

Recinto do Pavilhão  
OSAKA

## 2 A ARQUITETURA JAPONESA E O ABSTRACIONISMO: DUAS INFLUÊNCIAS

O ensaio dos dois críticos, Segre e Farias, situam de maneira clara e precisa a obra de Ruy Ohtake no contexto da arquitetura nacional. Essa leitura possibilitou o reconhecimento dos arquitetos da época e a percepção de relações e influências que identificam a obra do arquiteto com a continuidade do Movimento Moderno. O estudo focado na arquitetura brutalista paulista forneceu uma base para a observação de soluções e repertórios recorrentes que a diferenciaram da produção carioca e que refletiram na obra de Ruy. Mas, como diz MAHFUZ (1995:22), a concepção arquitetônica se dá através da interpretação e organização de dados objetivos e o processo seletivo que cria esta estrutura de relações conta com a participação do subjetivo, ou seja, da bagagem cultural e da personalidade do autor. Trata-se de um processo de síntese que permite a formação de um conceito central que fundamenta o projeto fazendo com que todas as partes se subordinem e se relacionem.

Este capítulo fará incursões sobre dois temas que pareceram ser relevantes para a formação da visão pessoal do arquiteto: a arquitetura japonesa e o abstracionismo pictórico. Os dois temas estão inseridos no contexto do movimento moderno, e tornam-se relevantes, nesse caso, tanto pela origem da família do arquiteto como pela atividade artística de sua mãe, Tomie Ohtake, que trabalha com a linguagem abstracionista.

Filho de imigrantes japoneses, mesmo não tendo fluência na língua, o próprio ambiente familiar se torna uma referência para os valores orientais. Sua mãe, Tomie Ohtake, (artista plástica), é apontada como uma grande influência na iniciação estética. E, para Tomie, em contraponto, a experiência plástica possui um referencial na tradição oriental, ainda que sua obra tenha assumido um papel importante na arte contemporânea, especificamente no abstracionismo HERKENHOFF (2000:35).

Acredita-se que estes seriam os fatores responsáveis pela “participação do subjetivo”, como diz Mahfuz, na obra de Ruy Ohtake e que o desenvolvimento destes temas podem auxiliar na análise a que se propõe este trabalho.

## 2.1 Os princípios da arquitetura japonesa

Como já foi dito, incorporou-se a cultura japonesa como um elemento formador da visão pessoal de Ruy Ohtake. Tanto Farias como Segre forneceram em seus ensaios indícios desta influência.

Farias, em seu ensaio, utiliza várias vezes a palavra “essencial” para definir a arquitetura de Ohtake e esta é uma qualidade muito ligada à tradição oriental, como se verá no desenvolvimento deste capítulo. Já, para Segre, o binômio interior-exterior na obra de Ohtake e as relações que ele promove entre a casa e o jardim, sugerindo o prolongamento ou a fusão destes dois espaços, geram dualidades que também se remetem ao pensamento oriental.

As experiências iniciais implementadas na casa de Tomie no final dos anos sessenta atingem sua maturidade nos anos setenta e oitenta. O caminho percorrido desde as residências de José Egreja, Celso Lafer e Celso Viellas – as três construídas em 1975 – à casa de Domingos Brás (1989) demonstra o desejo de atingir o vínculo estreito entre meio natural e marco artificial, até chegar quase ao princípio do pátio interno que encerra a vegetação [...] Talvez mantenha presente no subconsciente a herança japonesa do pensamento *zen* que nega a separação entre homem e natureza, entre ordem e desordem, entre realidade e metáfora (SEGRE: 1999, 31).

Em artigo publicado pela revista AU, em 1988 (80 anos da imigração japonesa no Brasil), Kazumi Kusano reúne depoimentos de arquitetos descendentes ou filhos de imigrantes japoneses com a intenção de questionar a possível influência de suas raízes em seus trabalhos profissionais. O primeiro depoimento é de Ruy Ohtake que revela que dez anos antes ele não via nenhuma relação entre sua obra e a cultura japonesa, porém, começava a notar uma presença “sutil”. Esta percepção foi acentuada a partir de 1982, com a experiência da construção da Embaixada do Brasil em Tóquio. Ruy Ohtake é contratado pelo Ministério das Relações Exteriores para fazer uma obra que representasse a arquitetura brasileira (KUSANO: 1988, 62). Nesta ocasião Ohtake se relaciona com vários profissionais japoneses que sugerem a relação de sua obra com a

arquitetura japonesa em alguns pontos: a limpeza no tratamento da forma, dos espaços e pouca mistura de materiais. Afirmam este ter sido um dos fatores que os fez entender a obra e construí-la com facilidade. Portanto, sugere-se que esta herança cultural oriental deva ser abordada para a interpretação de sua obra.

A arquitetura japonesa foi objeto de estudo para muitos arquitetos relacionados ao Movimento Moderno, como Frank Lloyd Wright, Bruno Taut, e Gropius, entre outros. Foram encontrados nos princípios arquitetônicos tradicionais vários elementos que se assemelhavam às buscas do novo estilo, como a modularidade, a integração espacial, a relação interior e exterior, e a flexibilidade. Para Fuão em seu artigo “Ni tē ni tokonoma para os historiadores” tratam-se mesmo de influências retiradas da arquitetura japonesa que, salvo algumas exceções, não foram trabalhadas ou sequer aceitas pelos historiadores (FUÃO:1988,1). Segundo o autor Bruno Zevi é uma dessas exceções quando vincula a arquitetura de Wright às tradições orientais.

A partir de uma revisão bibliográfica centrada nos princípios da arquitetura japonesa tradicional e moderna, levantaram-se parâmetros que pudessem ser utilizados para a verificação que se pretende demonstrar no trabalho de Ruy Ohtake.

A premissa básica para a compreensão da concepção espacial japonesa é sua relação com os princípios filosóficos e religiosos, transmitidos através da história pelas tradições orientais. Apesar de absorver fortes influências da arquitetura ocidental, os japoneses mantiveram elementos culturais próprios em sua arquitetura contemporânea. Estes conceitos que relacionam a beleza à crença religiosa são expressos em todos os aspectos da vida oriental: a comida, a roupa, a arquitetura, o teatro, e a pintura, são alguns exemplos.

A natureza é reverenciada nesta cultura e, ao contrário dos ocidentais, não existe a vontade da dominação, mas sim da aceitação e apreciação passiva de sua beleza. Através da natureza se dá o reconhecimento da impermanência, conceito principal presente nas várias correntes religiosas e filosóficas, do shintoísmo ao zen-budismo.

A impermanência está associada à realidade da experiência imediata e sua impossível dissociação de um presente definido como o “infinito em movimento”. Todos os elementos da natureza refletem esse conceito, todos sofrem alterações conforme as estações do ano, a incidência de chuvas, ou outros fatores, nenhum se mantém imutável, estático. O homem, sendo parte da natureza, sofre estas mesmas reações e o espaço, o

lugar que determina estas experiências, associado ao momento presente, deve colaborar para esta percepção. Qualquer estado de espírito é transitório.

Assim, segundo Chang, o espaço japonês é personalizado, e experimental. As sensações, a memória e o pensamento são os atributos responsáveis por sua personalização e sua interiorização. O espaço não pode ser concebido dissociado do tempo. A personalização do espaço se evidencia quando a pessoa tem um processo ativo em sua experiência, portanto é necessário que ele possua riqueza em suas partes. O espaço é fundamental, pois apenas nele o movimento se torna possível. O espaço é o ambiente da constante transformação da vida.

As mudanças não podem ser forçadas, apenas sugeridas; um movimento dentro do espaço não pode ser dirigido, mas insinuado.

A contribuição japonesa foi o desenvolvimento de uma ordem assimétrica que proporciona uma constante fonte de mudanças no espaço. É uma extensão do processo vital, que reconhece que a vida não é estática, perfeita, e sim que sua essência está nas mudanças, no crescimento.

Os japoneses são muito precisos e sofisticados nas palavras usadas para definir o espaço e a beleza. A expressão *shibui*, por exemplo, é associada à beleza alcançada através da total integração da ação aos materiais e ao design. *Shibui* direciona para o interior da natureza e faz com que o homem se abra para as mais elevadas percepções. O efeito estético é uma pureza alcançada pelo contraste entre o brilhante e o escuro, o suave e o áspero, pela justaposição de planos quadrados, retangulares e lineares.<sup>1</sup> *Haiku*, é outra expressão estética que designa a felicidade da percepção da transitoriedade da natureza. Assim deve-se manter o espaço incompleto, para que se abra um espaço para a sua percepção.

Alguns princípios decorrentes da filosofia para a arquitetura se destacam baseados nos estudos de CHANG <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Esta afirmação foi encontrada em todo o material pesquisado referente à arquitetura japonesa, e principalmente nos artigos de CHANG publicados pela revista "The Japan Architect", no ano de 1984.

<sup>2</sup> Op.cit. p. 65

1. O Shintoísmo se caracteriza pela doutrina da simplicidade e pela reverência aos espíritos da natureza, a flexibilidade está incorporada em sua base e irá influenciar o uso do espaço.

2. Ainda para o Shintoísmo, a purificação se dá a partir da luz para a escuridão, que favorece a concentração, e a distância das distrações do mundo. Os espaços escuros dão a sensação de sagrado e um novo espaço surge das sombras.

3. Para o taoísmo, o vazio faz referência à vacuidade, onde se encontra o que é essencial. O vazio traz a qualidade do espaço completamente receptivo e é a condição para a definição, para o movimento e para o espaço.

4. Um dos princípios da vida oriental é a polaridade e não a oposição. A dualidade é o reconhecimento da coexistência de forças opostas de igual valor. Esse conceito se reflete na concepção espacial na interpretação ambígua dos espaços.

A flexibilidade no uso do espaço, uma característica tipicamente japonesa, onde o espaço não se organiza para abrigar uma função específica provém, segundo Chang do princípio Taoísta para o qual a realização da transformação e da troca são essenciais para a natureza (Op.cit.: 62).

Assim, para Lao Tzu o verdadeiro significado da vida é um intercâmbio e o fluxo desta experiência. Nada é permanente ou absoluto. Construtivamente esta flexibilidade é alcançada através do uso de painéis móveis ou removíveis que podem fundir os espaços, ou separá-los. A técnica construtiva utilizada nas construções tradicionais tem como passo inicial a construção da estrutura e a cobertura, para depois inserir as divisões internas (ao contrário da tradição ocidental, onde as paredes são construídas primeiro e definem as aberturas).

Na verdade temos o conceito da planta livre, as residências tradicionalmente eram construídas dentro deste conceito, gerando um espaço de continuidade. Mas, como Engel enfatiza, os painéis são apenas o meio técnico para alcançar a flexibilidade espacial, que se realiza principalmente pelo tratamento comum dos espaços. Ou seja, os espaços são concebidos dentro da mesma ordem de escala, proporção, material e é esse tratamento que traz uma atmosfera única ao espaço (CHANG:1984,62).

O conceito japonês de organização espacial e do balanço de forças se reduz a duas dimensões, gerando uma sucessão de planos e intensificando a horizontalidade.

Para Nishi, a forma na arquitetura japonesa é um conceito que vai além da simples configuração externa, inclui o princípio pelo qual o edifício existe: a unidade orgânica



gerada pela intrínseca harmonia entre todos os elementos. Esse raciocínio compreende todos os aspectos da forma espacial, da aparência externa à estrutura interna que gera um todo coerente. Para que se chegue a este resultado de unidade é preciso que se façam algumas relações fundamentais aliadas a princípios de ordem. Como ordem entende-se o domínio de um conceito que relaciona o conjunto de elementos arquitetônicos em torno de um significado (ENGEL: 1988, 252).

Como consequência, este tratamento único só pode ser alcançado através da modularidade. Como a casa tradicional japonesa era totalmente artesanal, manufaturada, foi criada uma medida padrão que possibilitava a organização tanto do espaço interno quanto da construção em si. Por exemplo o *Ken*, um sistema de medição adotado na metade da Idade Média japonesa, é definido pela distância entre duas colunas, de centro a centro. Essa rede determina uma geometria retangular e a clareza desta estrutura transmite a idéia do todo, exercendo uma influência rítmica em todos os elementos da composição.

Assim, é a expressão desta estrutura que estabelece uma ordem geométrica, assimétrica na natureza, que não só determina a organização total da forma, como cria uma unidade formal até nos mínimos detalhes. As proporções dos elementos estruturais são definidas pela sensibilidade estética, e não por princípios físicos. Este mesmo raciocínio é encontrado na casa Tomie, de Ruy Ohtake, em seu depoimento à autora<sup>3</sup> comenta a escolha da laje nervurada para esta residência, assim como suas dimensões, para alcançar um ritmo “confortável” para a percepção humana. A definição é realizada através da sensibilidade estética.

Em relação à escuridão, em japonês *Yami* (que inclui o sentimento de quem está escondido no espaço), é um dos fatores que enriquece o espaço e ativa a experiência pessoal. Em seu livro clássico “O elogio das sombras” Tanizaki afirma que a beleza de um ambiente depende da variação de suas sombras. Estes efeitos de luz e sombras ativam a percepção humana e o espaço se associa ao tempo para ser o lugar da experiência humana que acontece neste espaço e num intervalo preciso de tempo. Assim, um ambiente japonês é composto de vários níveis de escuridão, entre sombras e poucas luzes que brincam no vazio. A luz é um dos elementos que traz qualidade ao espaço e ameniza a presença da geometria e sua rigidez formal. A luz sempre é filtrada pela

---

<sup>3</sup> Em anexo.

presença constante da varanda e vai ainda se difundindo através dos painéis translúcidos (ENGEL:1988, 249).

Da mesma forma, o vazio, que para Lao Tsu é uma das buscas mais importantes da pessoa religiosa, enfatiza a qualidade do espaço essencialmente sujeito a mudanças, flexível, um espaço receptivo, premissa para que se dê o movimento. Para o zen-budismo o espaço, como lugar da experiência é indissociável do tempo presente definido como o “infinito em movimento”. O espaço é o ambiente da transformação da vida. As mudanças não devem ser forçadas, mas sugeridas; um movimento dentro do espaço não pode ser dirigido, mas insinuado. Na arquitetura residencial japonesa tradicional os espaços não são ocupados por móveis, os armários se localizam nos painéis das divisórias, onde são acomodados os acessórios para usos específicos (como diz Ruy Ohtake, em seu depoimento à autora, os japoneses foram os inventores do armário embutido) Assim o espaço pode se manter vazio.

O conceito de dualidade, também fundamentado no conceito budista da impermanência, é o conhecimento da coexistência de forças de igual valor. É uma arquitetura de interpenetração, continuidade e de perspectivas. Há um constante movimento espacial, de dentro para fora e dos espaços que se integram. A interpenetração entre casa e sítio, ou seja, a fusão do espaço bidimensional com o entorno natural, é uma qualidade típica japonesa. Entretanto o “entorno” possui dimensões limitadas. O jardim japonês é, em essência um jardim enclausurado. Como enfatiza Hiroshi Hara “De maneira geral um jardim orienta a visão da casa, do interior para o exterior. Esta é a direção do ponto de vista de alguém que está dentro da casa olhando para o jardim, e esta orientação enfatiza o caráter paisagístico do espaço. Ao mesmo tempo, o jardim controla e cria perspectivas de fora para dentro da casa, mesmo que a casa não tenha paredes sólidas” (HARA:47)<sup>4</sup>.

É uma arquitetura de visuais, de continuidade e perspectivas. A arquitetura define as relações individuais com este contínuo espaço-tempo por sua extensão rítmica entre o próximo-definido e o distante-indefinido. Estas relações tridimensionais se dão através de uma ordem assimétrica que passa a sensação de infinita amplitude. Baseado nesta ordem a arquitetura desenvolve com e através da caixa estrutural uma série de padrões e planos de referência que definem com precisão as partes deste espaço contínuo.

---

<sup>4</sup> Tradução da autora

A varanda por exemplo, pode assumir vários significados, é um espaço dual e tem uma interpretação ambígua, pois tanto pode ser uma extensão do espaço externo, como do espaço interno, dependendo do ponto de vista.

As duas ordens espaciais para a compreensão e o controle do espaço japonês são: a vertical para a configuração dos cômodos individuais e os panos horizontais para configurar o espaço interno. Mesmo com as aberturas a qualidade do espaço permanece estática e definida. O espaço interno é definido por uma sucessão de espaços com identidades próprias, ou a fusão de dois ou mais espaços formando um único. Em comparação aos ocidentais, que enfatizam o material e a técnica construtiva, os japoneses utilizam poucos materiais trabalhados com domínio técnico tradicional para privilegiar a essência da arquitetura que é a concepção espacial.

Na residência japonesa a evolução do espaço interno passa por dois métodos: a adição e a divisão. A adição agrega um ou mais espaços internos e a divisão subdivide um espaço interno em muitos. Estes processos sempre são subordinados à forma inicial. Este é outro ponto que pode ser relacionado com a residência Tomie Ohtake e as intervenções que foram realizadas durante estes anos. O método utilizado foi de adição, agregando novos espaços, mas de maneira totalmente submissa à forma inicial. Em nenhum momento esta forma se desconfigura. Essas relações se tornaram elementos importantes para a compreensão da concepção espacial para a arquitetura japonesa.

A questão cultural é muito significativa. Muitos destes itens podem ser relacionados com a arquitetura residencial desenvolvida por Ruy Ohtake. A questão da supremacia da estrutura e cobertura sobre as vedações, o respeito à natureza do material, a integração entre o espaço interior e exterior, a importância da ligação com a paisagem, a preocupação com a modulação e a pré-fabricação, assim como a flexibilidade gerada pela independência entre as vedações e a estrutura. Várias dessas características da arquitetura japonesa apontadas são comuns à arquitetura moderna como a eliminação dos ornamentos, a flexibilidade, a estrutura independente e a relação interno-externo.

Como a arquitetura de Ruy Ohtake apresenta, neste período de nosso estudo, um comprometimento com a continuidade do movimento moderno e tem vínculos com os mestres do modernismo brasileiro como Artigas e Niemeyer, não se pode afirmar que estes elementos derivam apenas de sua ascendência oriental. Fazer tal afirmação seria ignorar toda sua formação voltada para os cânones da modernidade. Porém três elementos de sua arquitetura, que particularizam sua obra em relação a seus

contemporâneos e que estão presentes até hoje, pareceram-nos mais pertinentes desta relação.

O primeiro, e o mais imperativo é sua relação com a luz. Como dissemos, Tanizaki afirma que a beleza de um ambiente japonês depende apenas da variação de sombras (TANIZAKI :1977,18), sombras mais escuras e menos escuras. O passeio pela residência Tomie Ohtake revela esse espaço que brinca com a escala de sombras, um espaço que convida à interiorização. Na fachada a estrutura se solta da cobertura e demarca através de suas sombras os limites da edificação, finalizando com a presença de um pilar, o único pilar de toda a estrutura. Este recurso da inserção da luz traz o efeito da impermanência, pois, dependendo da luz do dia e da posição do sol as sombras revelam-se de maneiras diversas.

A luz é concebida desde o início e tratada como um meio de qualificar o espaço.

Na residência Hama por exemplo, são as pérgulas que produzem este efeito, ora a sombra se projeta no muro de divisa, ora é trazida para o interior da sala; na agência Banespa no Butantã e na residência Zacarias são utilizados recortes na laje na forma de círculos. Até nos projetos atuais encontramos esta característica como no Hotel Unique em que há um traço gestual na fachada e principalmente a luz que incide no Lobby vinda de um espelho d'água na cobertura, no restaurante.

O conceito da dualidade no restaurante é um fator decorativo, mas no restante do edifício é a fonte de luz natural que se associa à água para projetar os desenhos de sombras.

O segundo elemento que traz essa relação é sua busca do “espaço essencial”<sup>5</sup>. Ruy Ohtake comenta seu descontentamento quando relacionam equivocadamente sua obra com o minimalismo. Na verdade é uma discordância em relação ao termo, que vem da frase de Mies “*Menos é mais*”. Para Ruy Ohtake, o “menos” ou o “minimalismo”, tem um caráter quantitativo, enquanto que seu objetivo é encontrar o “essencial”. Este espaço essencial nos pareceu se relacionar com o vazio, o espaço sujeito a mudanças, que insinua experiências, liberto dos limites das paredes, o que Stroeter (1962:6) chama de espaço negativo.

O terceiro e último elemento seria a dualidade representada na relação interior-exterior. Presente principalmente em sua arquitetura residencial. Como um recurso que se

---

<sup>5</sup> Informações obtidas através de depoimento pessoal do arquiteto para a autora (20/05/2004), em anexo

repete e se aprimora, a definição das aberturas provoca a fusão do espaço bidimensional com o entorno natural. Muitas vezes resolve a integração entre o espaço externo e espaço interno através da dissolução das paredes sólidas. Com as delimitações do espaço urbano muitas vezes o entorno é construído e assume a característica de um jardim enclausurado como na casa Tomie, Luiz Izzo e Celso Lafer. A desmaterialização das paredes traz a paisagem do jardim tropical, difundido nos trabalhos de Burle Marx e incorporado pelos arquitetos de sua geração. Outras vezes o entorno urbano é utilizado como paisagem de contemplação e incorporado ao espaço interno como na residência Nadir Zacarias. Nas casas José Egreja e Giuseppe Viscomi, a paisagem natural é emoldurada por elementos construídos, trazendo foco e perspectivas e revelando uma lente oriental.

Na procura dessa via oriental agregou-se um parâmetro contemporâneo, o trabalho de Tadao Ando. O arquiteto assume sua intenção como representante da 3ª. geração de arquitetos japoneses de continuar a tradição compositiva moderna, porém inserindo o contexto geográfico e natural, assim como a herança histórica e cultural.

A primeira geração de arquitetos japoneses foram os discípulos diretos de Le Corbusier, que trabalhavam dentro do estilo internacional como Junko Sakakura, Kunio Mayekawa e Kenzo Tange. A segunda geração representou uma ruptura com os ideais da modernidade, foi o grupo dos metabolistas como Kisho Kurokawa, Kiyonori Kikutake e Fumiko Maki. A terceira geração composta por Tadao Ando, Shin Takamats, Shoen Yoh e Riken Yamamoto buscam esta síntese entre a preservação dos valores tradicionais e a tradição compositiva moderna.

Tadao Ando trabalha com o concreto aparente na maioria dos projetos e emprega uma linguagem formal geométrica, precisa. A inclusão da luz natural cênica como recurso de qualificação do espaço é uma de suas constantes.

Ao preconizar o emprego consciente dos princípios da arquitetura oriental em sua obra, Tadao Ando evidenciou estes conceitos transferidos para uma arquitetura contemporânea desenvolvida com base na arquitetura moderna. Isto facilitou a compreensão dos conceitos filosóficos orientais transportados para a arquitetura. Os elementos propostos aqui como referentes à concepção espacial oriental são explícitas: o emprego cênico da luz natural, a relação interior-exterior, o trabalho paisagístico que cria perspectivas, a busca do espaço “essencial” e ainda a composição gerada por poucos elementos.

A fonte dos mestres é a mesma, suas influências foram Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright e Louis Khan<sup>6</sup>, ou seja o mesmo comprometimento com a arquitetura moderna.

O discurso é objetivo, sobre a Igreja da Luz, declara:

Meu desejo foi que este projeto propusesse um desafio para as atuais tendências construtivas. Pretendi demonstrar até que ponto, nesta era inundada de materialismo se podia criar um espaço rico com orçamento mínimo. Para reduzir o custo utilizei a madeira que se usa nos andaimes no piso e nos bancos, ao mesmo tempo tratei de reduzir os vãos ao mínimo. A luz só se converte em algo maravilhoso quando se tem ao fundo a mais profunda escuridão. As mudanças da luz ao longo do dia enfatizam a relação homem-natureza constituindo-se sua máxima abstração, ao mesmo tempo em que desempenham uma função purificadora para a arquitetura.<sup>7</sup>

Esse pequeno depoimento reúne alguns dos elementos apontados anteriormente neste capítulo: poucos elementos, a presença do contraste entre a luz e a escuridão, a intenção de gerar um espaço essencial, rico em experiências para o usuário. Algumas destas características foram apontadas por Ruy Ohtake quando comenta a facilidade dos arquitetos japoneses em entender seu projeto, na execução da Embaixada brasileira em Tóquio, como a limpeza no tratamento da forma e dos espaços e pouca mistura de materiais. Tadao Ando é um dos arquitetos citados por Ruy Ohtake entre aqueles que admira atualmente, ao lado de Frank Gehry (ver nos anexos: 2º encontro com o arquiteto).

É importante evidenciar que a inclusão da obra de Tadao Ando foi utilizada como um parâmetro evidente, depurado, com intenções explícitas de resgatar essas relações da arquitetura tradicional japonesa para o trabalho contemporâneo, diferente da abordagem de Ruy Ohtake em que algumas aproximações com estes conceitos puderam ser traçadas.

---

<sup>6</sup> Depoimento do arquiteto disponível na web: [www.geocities.com/arquique1/ando/ando02.html](http://www.geocities.com/arquique1/ando/ando02.html)

<sup>7</sup> [www.geocities.com/arquique1/ando/andocl.html](http://www.geocities.com/arquique1/ando/andocl.html),(tradução da autora).

## 2.2 A via do abstracionismo

Considerar o abstracionismo, um tema estético mais próximo das expressões artísticas pictóricas, como um segundo elemento formador da visão pessoal do arquiteto Ruy Ohtake, deve-se principalmente à influência de sua mãe, a pintora Tomie Ohtake.

Essa influência foi expressa em depoimento direto à autora<sup>8</sup>, quando Ruy Ohtake diz ter se familiarizado desde de pequeno através de sua mãe com os temas da arte e o conhecimento da obra de artistas como Picasso. Em outra ocasião, em recente entrevista publicada na revista ProjetoDesign Ruy Ohtake declara acreditar que este ambiente familiar, a convivência com esculturas e cores e as discussões sobre arte o levaram a optar pela arquitetura como profissão<sup>9</sup>. Foi também através da via artística materna que aprendeu a ter respeito pela intuição, importante para a prática profissional<sup>10</sup>. A conversa seguiu o curso da afinidade entre a arquitetura e as artes plásticas, afinal as duas expressam sentimentos e sensações através do espaço.

E novamente o arquiteto retoma a importância da estética na profissão do arquiteto, em seu depoimento:

Enfim acho que essa questão da surpresa da beleza na arquitetura é sempre fundamental. Você pode fazer qualquer obra, pode ser obra do antigo BNH, para famílias com renda até 3 salários, por exemplo, mas eu acho que o arquiteto não pode abrir mão da questão estética. Tem que conseguir uma arquitetura a custo baixo, ou com qualquer condição, mas não pode abrir mão da estética.

Também Farias ao discorrer sobre o método projetivo de Ohtake afirma sua descendência direta do movimento moderno, e aponta uma aproximação com o abstracionismo geométrico:

---

<sup>8</sup> Entrevista com o arquiteto 26/02/2002, em anexo

<sup>9</sup> ProjetoDesign,272 – outubro de 2002- Seção Entrevista

<sup>10</sup> Entrevista com o arquiteto 26/02/2002, em anexo.

<sup>24</sup> A respeito deste tema ver o ensaio de SHAPIRO: A dimensão humana da pintura abstrata

Em Ohtake, o exercício do desenho se faz através de um caminho de mão dupla: do exterior, da natureza que atua como catalisador das elaborações e dos desejos de racionalidade da mente, ou de dentro, do interior do ser que despeja no papel o impulso formalizador, placenta da futura edificação. Em qualquer dos casos – que como se verá mais adiante, podem acontecer juntos -, seu léxico é sempre abstrato. Com isso se quer assegurar a idéia de que a emulação de seu desenho pela natureza acontece porque ele deixa que seu olho, em parceria com seu gesto, receba o movimento contido e em estado de latência na inclinação de uma colina, numa reentrância do solo, no modo com que uma pedra se exulta por haver conseguido escapar das profundezas. (FARIAS 1994:127)

E ainda Farias:

A segunda via por onde acontece o desenho de Ohtake é aquela que se funda na razão e que, como tal, se expressa por meio da linguagem abstrata da geometria. E ela é assim porque, como se viu, tem por lastro o modernismo arquitetônico. Por ser este sua maior referência, parâmetro que ele repensa depurando-o e renovando-o, é que sua obra não sonega sua condição de artefato humano, de objeto criado pela razão construtiva e que, portanto, não tenta se confundir com a natureza, mas sim convidá-la para um coro a duas vozes. (FARIAS: 1994,133)

Esses processos descritos por Farias remetem ao processo artístico de Tomie e sua opção pelo abstracionismo. O desenvolvimento de temas geométricos, segundo depoimento da própria artista, são resgatados da observação da natureza, porém aqui com a opção da imprecisão e revelando o gesto da pincelada (apud HERKENHOFF: 2000, 24).

Segre faz a relação de maneira mais explícita ao discorrer sobre o modo de vida ascético do arquiteto, sua atitude disciplinada, e na sua eleição do trabalho criativo como objetivo de vida:

São traços de sua personalidade lapidados na convivência com sua mãe, a pintora e escultora Tomie Ohtake, e na indubitável herança da cultura japonesa. Dela recebe a infinita laboriosidade artesanal; a



nitidez das formas e espaços em figuras abstratas sinuosas; a paleta cromática de pigmentos claros e transparentes; a busca constante da essência no mistério criativo de um sistema de imagens. (SEGRE: 1999,29)

Para que se compreendam os conceitos implícitos na linguagem do abstracionismo pictórico será feito um breve resgate histórico.

O surgimento do abstracionismo no campo das artes plásticas se deu no início do século XX, entre 1910 e 1914, conseqüência de premissas históricas e estéticas da época (MICHELI:1968,249). Não há dúvida quanto à importância do cubismo no campo da estética, como o movimento que ampliou as fronteiras da arte e possibilitou o aparecimento desta linguagem. Aparecem então duas ramificações no desenvolvimento da linguagem abstrata. A primeira derivada da obra de Kandinsky, como inspiração romântica, emotiva, de impulsos líricos e a segunda derivada da obra de Mondrian. Esta segunda vertente se caracteriza pelo rigor intelectual, e pelo uso da geometria. No entanto as duas possuem a mesma raiz idealista e mística. De um lado o misticismo de natureza espiritual com Mondrian e de outro, o misticismo emocional com Kandinsky (MICHELI:1968, 249) .

Para Mondrian o rigor asceta a que se propõe visa superar as paixões , os turbilhões da vida moderna através de um processo de despersonalização, com a crença de que no futuro o homem será apenas uma parte do todo e encontrará a felicidade no Eldorado que criou, que será a cidade construída dentro dos cânones neoplasticistas.

Tanto Mondrian quanto Kandinsky acreditam na regeneração do mundo. No manifesto neoplasticista publicado na revista *De Stijl*, em 1921, Mondrian evoca a adesão ao novo espírito, não através de uma abundância de palavras , mas em atos práticos de força vital interior (Op. cit.: 250).

Mondrian é o expoente mais claro do abstracionismo geométrico, mas o centro principal da cultura abstracionista foi a Rússia.

A partir do reconhecimento dos aspectos teóricos do cubismo, como a quarta dimensão e a necessidade de uma pintura pura, os artistas russos levaram adiante as pesquisas pictóricas fazendo com que os vínculos cubistas com a objetividade desaparecessem.

Em 1913 a exposição de uma tela de Malevich, onde havia um quadrado negro sobre um fundo branco, é recebido com descrédito e espanto pelo público e pela crítica. O artista comenta posteriormente:

Quando, em 1913, enquanto realizava esforços desesperados para libertar a arte do peso da objetividade me refugiei na forma do quadrado e expus um quadro que representava apenas um quadrado negro sobre um fundo branco os críticos e o público se queixaram: perdemos tudo que temos amado! Estamos em um deserto! ...

... Eu também senti um mal-estar que assumiu proporções angustiantes quando tive de abandonar o “mundo da vontade e da representação” no qual havia vivido e criado, e em cuja realidade havia acreditado. Mas o êxtase da liberdade não-objetiva me empurrou para o “deserto”, onde não existe outra realidade a não ser a sensibilidade .... e assim a sensibilidade se converteu no único conteúdo de minha vida. (Apud MICHELI:1968, 254)

Assim Malevich levou a arte figurativa à abstração absoluta através do “suprematismo”, que significa a supremacia absoluta da sensibilidade pura nas artes pictóricas. O mundo da objetividade e seu conjunto de significados práticos extra-estéticos são para o artista elemento de distração.

Duas idéias parecem ser pertinentes de serem enfatizadas: o abstracionismo, para Mondrian, Kandinsky e Malevich está associado à atividade interior e à exigência da universalidade da imagem. Na interiorização proposta os artistas alimentam relações com a metafísica e no âmbito da universalidade da imagem representam as premissas do Movimento Moderno.

É nessa tradição da pintura não-figurativa que se insere o trabalho de Tomie Ohtake, um trabalho de cunho interior. A pintora atesta suas predileções pelos trabalhos dos precursores abstratos como Kandinsky, Mondrian e Malevich e também pelo trabalho de Rothko, pintor americano contemporâneo a Tomie (HERKENHOFF : 2000, 32).

No trabalho de Rothko alguns elementos se assemelham à pesquisa plástica de Tomie como a rigorosa atenção à cor, a forma, o balanço, a profundidade e a escala.

Rothko será reconhecido como pertencente à tendência expressionista abstrata americana e sua principal característica é conseguir através da luminosidade, da escuridão, da amplitude e do contraste de cores, aprofundar temas como a tragédia, o

êxtase e o sublime. O pintor sempre se mostrou convicto na habilidade da arte abstrata ser “experienciada” em termos emocionalmente expressivos.<sup>11</sup> Cor e estrutura são inseparáveis em seus trabalhos que criam a presença da unidade através da combinação destes elementos com o espaço.

No panorama nacional a introdução da linguagem abstrata na arte coincide com o início das atividades em São Paulo do Museu de Arte Moderna, do Museu de Arte de São Paulo e da Bienal de São Paulo, entre 1948 e 1951. Neste período o abstracionismo foi visto por parte dos artistas e críticos engajados politicamente como uma linguagem importada e socialmente alienada e alienante. Para este grupo, entre eles Di Cavalcanti, a arte deveria cumprir um papel social e, para tanto, apenas a linguagem do realismo figurativo poderia contribuir. Embate parecido já havia ocorrido na Rússia pós-revolução de 1917 e, por aqui, esses artistas seguiam as normas ditadas pelo Partido Comunista.<sup>12</sup> Entre os principais antagonistas a esta linguagem estava Artigas e entre os defensores, Mario Pedrosa. O ponto principal para Artigas é ainda a associação que fazia entre a linguagem abstrata e o imperialismo americano. Pedrosa responde a estas acusações lembrando as origens russas do movimento e enfatizando a ligação não só do abstracionismo, mas de todo movimento moderno com os ideais revolucionários de reorganização da ordem social, embasados na razão e na ciência (AMARANTE: 1989,17). Foi assim que muitos artistas boicotaram a Bienal, recusando-se a exporem suas obras e acusando o caráter da Bienal de representação da submissão nacional à arte estrangeira.

Enfim, é importante esclarecer que a I Bienal, em 1951, caracterizou-se principalmente pela predominância de obras abstratas. As obras premiadas estavam ligadas ao abstracionismo: na pintura, a tela do francês Roger Chastel, *Namorados no Café*, e na categoria da escultura, o suíço Max Bill com a obra *Unidade Tripartida*.

Entretanto Artigas, em depoimento publicado posteriormente, afirmou que não havia uma frente única nesta oposição à Bienal e que, pelo contrário, ele e outros filiados ao Partido Comunista já estavam priorizando a união de todas as forças políticas contra o imperialismo americano. Desta forma partiram para uma atitude complacente com todas as tendências estéticas, com liberdade para diferentes julgamentos estéticos contanto que

---

<sup>11</sup> WEISS – disponível na web: [www.nga.gov/feature/rothko.html](http://www.nga.gov/feature/rothko.html), acessado em 31/07 de 2004

<sup>12</sup> Sobre este assunto ver AMARAL , 1984, capítulo 6 (Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal)

houvesse uma união política. Segundo Artigas, aqueles que ficaram mais radicais se afastaram, saindo para o PC do B ou outras esquerdas (REVISTA PROJETO, nº109: 99). Pode-se perceber através destes relatos a predominância do discurso ético e estético em todo o setor cultural, da mesma forma que na arquitetura, como já foi colocado anteriormente. O discurso é único.

Neste período já estavam estabelecidos dois grupos de artistas ligados à arte concreta no Brasil. Em São Paulo, o grupo Ruptura formado por Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopold Haar, Luis Sacilotto e Anatol Wladijslaw referencia sua prática e seu embasamento teórico no Concretismo de Max Bill e na Escola de Hulm, na Alemanha. O grupo Frente, do Rio de Janeiro, formado por Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Iberson, apresenta maior autonomia em relação às correntes concretistas internacionais (COCCHIARALE e GEIGER: 1987, 7). Waldemar Cordeiro, do grupo paulista foi um dos que se opuseram radicalmente contra a Bienal.

O termo arte “concreta” aparece em 1930, na Europa, com a exposição organizada por Torres-Garcia e Michel Seuphor, *“Cercle et Carré”*, cuja intenção era agrupar as diferentes tendências abstracionistas (COCCHIARALE e GEIGER: 7). Theo Van Doesburg, Helion, Carlsund, Tutundjan e Wantz se recusam a participar, acreditando que a exposição iria homogeneizar todas as tendências e fundam o Concretismo lançando uma revista (Art Concret) e organizando uma mostra paralela.

A proposta do grupo de Van Doesburg era desvincular definitivamente a arte abstrata da arte do universo da representação, assim a arte concreta trataria da especificidade da linguagem plástica:

Pintura concreta e não abstrata pois que nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície (...) Uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos no estado natural, mas no estado de pintura são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos, ao passo que um plano é um plano, uma linha é uma linha, nem mais nem menos (apud COCCHIARALE e GEIGER: 1987, 8).

Max Bill dá continuidade às pesquisas do concretismo a partir de 1936, após a morte de Van Doesburg. O grupo paulista segue com rigor os preceitos concretos: a abstração da forma e da cor, ou seja, o uso de linhas retas e cores primárias claramente definidas. Eram princípios derivados do neoplasticismo. A cor, para Mondrian deveria ser chapada, sem meios tons. Assim o grupo paulista defende a exclusão total da representatividade na arte, sem qualquer vínculo subjetivo. Este princípio define as propostas plásticas, como a primazia da forma, a cor submissa às exigências formais, e o fundo representando o lugar onde a forma se realiza. A forma se repete em séries implicando em um movimento rítmico linear.

O neo-concretismo defendia a supremacia do momento gerador da obra, minimizando a importância da teoria. A subjetividade é resgatada com a retomada do grupo paulista acusava o grupo carioca de infidelidade aos princípios concretos, tomando para si uma postura catequizante. Assim, em 1959 o grupo carioca rompe oficialmente com o Concretismo, fundando o Neo-concretismo. Agora o grupo conta ainda com Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar, e, entre outros, os paulistas Willis de Castro e Hercules Barsotti. A negação do sentido “expressivo” da obra de arte. A objetividade é negada pelo caráter metafísico da experiência estética. A totalidade da obra é resultado da integração de vários elementos como o tempo, o espaço, a cor e a forma. Abolindo a

FIGURA 2.1 ROTHKO, UNTITLED



FIGURA 2.2 MAX BILL, UNIDADE TRIPARTIDA

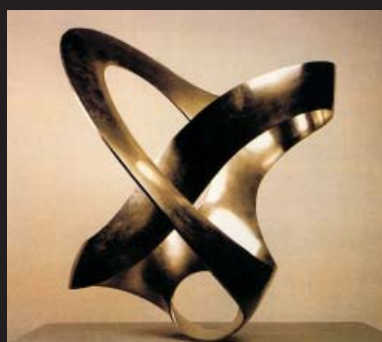
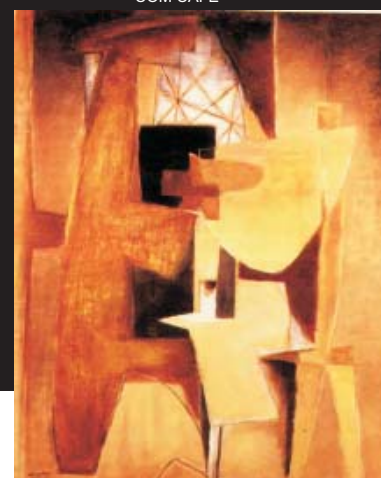


FIGURA 2.3 ROGER CHASTEL, NAMORADOS COM CAFÉ



com Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar, e, entre outros, os paulistas Willis de Castro e Hercules Barsotti.

O neo-concretismo defendia a supremacia do momento gerador da obra, minimizando a importância da teoria. A subjetividade é resgatada com a retomada do sentido “expressivo” da obra de arte. A objetividade é negada pelo caráter metafísico da experiência estética. A totalidade da obra é resultado da integração de vários elementos como o tempo, o espaço, a cor e a forma. Abolindo a supremacia da forma, contrariando os princípios concretistas, cria uma equivalência entre todos os elementos da obra. Desta maneira, despreza o quadro enquanto suporte e faz com que a obra se relacione também com o espaço exterior. Como explica a “Teoria do não-objeto”, de Ferreira Gullar:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não objeto não é um anti-objeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência. (...)

(...) E o que se verifica é que, enquanto a pintura, liberada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberta da figura, da base e da massa, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou escultura. Na verdade, há mais afinidade entre um contra-relevo de Tatlin e uma escultura de Pevsner, do que entre esta e uma obra de Mailol, de Rodin ou de Fídias. O mesmo se pode dizer de um quadro de Lygia Clark e uma escultura de Amílcar de Castro.

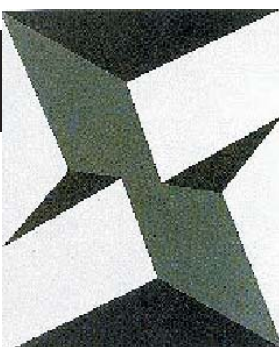


FIGURA 2.4  
LYGIA CLARCK, PLANOS EM  
SUPERFÍCIE MODULADA Nº 5, 1957

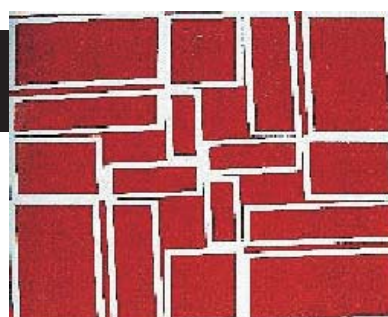


FIGURA 2.5  
HÉLIO OITICICA

Para alguns este momento apresenta um paradoxo na arte moderna brasileira, Mário Pedrosa relata um comentário feito pelo crítico Jorge Lampe do *Die Presse* de Viena comentando sua estranheza ao fato de em uma certa mostra de arte realizada por aqui (no artigo não se esclarece qual o evento), mostrar a predominância do abstracionismo geométrico. E o crítico se pergunta porquê, por se tratar de “um povo que vive num meio subtropical, no qual a natureza ameaça a cada passo absorver a intencionalidade do habitante?”. E o próprio crítico suíço sugere uma explicação, que esta forma de expressão poderia demonstrar uma reação ou uma defesa contra esta realidade ameaçadora e contra “o caos borbulhante” (PEDROSA:1998, 317e 318). Para Pedrosa essa conclusão é luminosa pois o crítico estrangeiro ainda completa que as obras de Serpa, Dacosta, Décio Vieira, Lygia Clarck e Volpi “são o resultado de uma vontade profunda, e não de um calculado formalismo.” E Pedrosa ressalta ainda a ligação que o crítico faz entre estas obras e a arquitetura brasileira “nela se observam a coesão e o paralelismo com a arquitetura moderna brasileira, de fama internacional.” Para Pedrosa esta crítica sinaliza o início de uma produção artística brasileira, “moderna e autóctone”, inserida e respeitada no cenário internacional, tanto quanto a arquitetura.

Ainda Pedrosa, em outro artigo específico sobre a obra de Lygia Clarck, descreve o processo de transformação da arte neste momento e como isto vai provocar uma aproximação com a linguagem arquitetônica. O primeiro passo foi a libertação das molduras na estrutura do quadro, gerando superfícies moduladas. Em seguida o trabalho derivou para a sobreposição de planos, passando para a criação de objetos e não mais apenas telas. Esses objetos ocupam um espaço real. A transformação se completa, e a arte passa a englobar daí para frente os conceitos antes específicos da arquitetura como a inserção da ação e do movimento nestes objetos. Lygia Clarck representa esta transformação em seu trabalho, que atinge o máximo da abstração com a inserção do espaço vazio somado à experiência temporal, uma inspiração “zen”? A artista proclama “a magia do objeto sem função”. Talvez seja essa a interface que se encontra na arquitetura das residências de Ruy Ohtake, pois no momento do desenho se realiza um trabalho de organização racional dos espaços funcionais, dentro de um volume específico, gerando espaços vazios a sua volta.

Em 1954 Tomie faz sua opção pelo abstracionismo, mas não se envolve nos combates teóricos ou políticos. Persegue um trabalho individual de pesquisas materiais. O trabalho se desenvolve através de um processo construtivo, trabalha a forma na busca da

essência e para isso conta com a ajuda das cores. Na década de 60 seus trabalhos revelam uma pesquisa analítica através da materialidade, do espaço e da cor. A materialidade é trabalhada ora com os relevos da tinta acumulada, ora com a busca da transparência da cor; o espaço é evocado pela formulação do vazio ou pelo excesso de presença da matéria. Nas cores, ela pesquisa as múltiplas possibilidades do branco, sabendo como manipular a luminosidade e o calor através da inserção do amarelo e, com o azul e o preto, sugere profundidade. Trabalha com poucos elementos e declara que seu trabalho é muito influenciado pela formação oriental, principalmente pela busca da síntese (in COSTA: 1993 e HERKENHOFF: 2000). Tanto Mario Pedrosa quanto Olívio Araújo relacionam seu trabalho com o Oriente. Mario Pedrosa vê semelhança com a pintura sumi, quando a artista trabalha mais com a textura do que com a matéria. Já Olívio Araújo relaciona suas formas soltas no espaço com os elementos gestuais, caligráficos japoneses (HERKENHOFF:2000,58). Tanto Mario Pedrosa quanto Olívio Araújo relacionam seu trabalho com o Oriente. Mario Pedrosa vê semelhança com a pintura sumi, quando a artista trabalha mais com a textura do que com a matéria. Já Olívio Araújo relaciona suas formas soltas no espaço com os elementos



FIGURA 2.6  
TOMIE OHTAKE, 1964

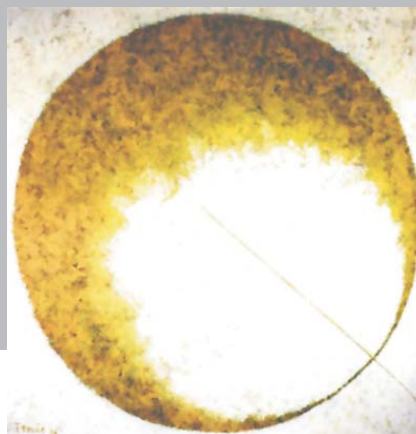


FIGURA 2.7  
TOMIE OHTAKE, 1996



FIGURA 2.8 TOMIE OHTAKE, SEM TÍTULO, 2000



gestuais, caligráficos japoneses (HERKENHOFF:2000,58).

Através desta apresentação do trabalho da pintora, estabelece-se uma relação mais próxima de Tomie com a perspectiva neo-concretista. Percebe-se sua capacidade em relação do objeto com o espaço exterior através de sua instalação de aros brancos, exposta no MAM do Rio de Janeiro que incluem a participação do público na criação do movimento rítmico. Tomie possui muitos trabalhos escultóricos em espaços públicos, o que acentua esta sua facilidade em relacionar o objeto e o espaço do entorno. Um raciocínio arquitetônico.

A relação com a obra de Rothko, que revela a proximidade de sua obra com o trabalho abstrato expressivo, é citada por Amarante (1989:170), a propósito da obra exposta na 9ª. Bienal e também por Theon Spanudis em artigo na revista Habitat em 1965. Este afirma que a obra de Tomie é mais estruturada e mais musical que a obra de Rothko, talvez a diferença venha da maneira de trabalhar o drama entre a perspectiva oriental e a ocidental.

Alguns elementos relacionam a obra de Tomie Ohtake com a de seu filho, Ruy Ohtake. Certamente que o rigor e a disciplina no trabalho é um deles. A relação de Ruy com o momento do ato de projetar é tão “consciente” que diz até hoje se lembrar de detalhes e medidas das primeiras residências, na verdade diz ele, era um trabalho “visceral, baseado em um conceito”<sup>13</sup>. Uma postura do artista que persegue sua obra. A maneira de “ver” a natureza pode também ter sua relação. Quando Farias fala de seu “impulso formalizador” que já insere a edificação na paisagem captada por seus olhos e elaborada por seu senso abstrato. Na verdade os dois trabalham com o mesmo tema: a construção da forma e a proposição de espaços essenciais. Nota-se a economia de meios nos dois casos. Ao observarmos as obras de Tomie contidas no catálogo de sua retrospectiva realizada em 2000, percebemos o constante contraste da luz e das sombras em suas telas. As formas muitas vezes surgem desse contraste, uma característica oriental já observada nos espaços criados por Ruy. Um último tema em comum entre Tomie e Ruy é a relação do objeto criado com o espaço exterior, em Tomie revelado em suas esculturas quando as formas abandonam os limites da tela, e por Ruy nas relações que propõe entre espaços internos e externos.

---

<sup>13</sup> Dado obtido em entrevista direta com o arquiteto (20/05/2004)

Pôde-se constatar também a relação com o contexto artístico da época, quando as obras de Ruy Ohtake elaboram um novo repertório para a arquitetura. Fachadas e aberturas recebem um tratamento geometrizar e abstrato através da sobreposição de planos e linhas. Não se percebem portas ou janelas e sim jogos geométricos.

Este tema pode ser relacionado com a síntese das artes, tão apreciado pelos modernistas. O depoimento de Rino Levi se faz pertinente:

“A arte é uma só. Ela se manifesta de várias maneiras, quer pela pintura, pela escultura, pela música, ou pela literatura, como também pela arquitetura. Tais manifestações constituem fenômenos afins, sem diferenças substanciais na parte que realmente caracteriza a arte como manifestação do espírito”.(apud ANELLI:2001,141)

Mário Pedrosa será ainda mais contundente fazendo a transposição desta síntese das artes para o plano político: “Não se pode considerar a síntese das artes como uma colaboração eventual entre arquitetos, escultores e pintores. Esta formulação só tem sentido se a estendermos a um plano social e cultural de ordem geral, se bem que qualitativo” (PEDROSA: 1998, 424)

Pedrosa, neste artigo, comenta o Congresso da Associação Internacional de Críticos realizado em Brasília, com o tema “A cidade nova e a síntese das artes”. A cidade nova se constituía então como um novo espaço para a tarefa de reconstrução do mundo a partir de conceitos éticos. A síntese está ligada a este fato, é o encontro das afinidades perdidas:

A síntese, ou melhor, a afinidade social, a afinidade espiritual que pode conduzir à síntese é o único corretivo possível ao pessimismo da arte individualista de nossos dias, aos impulsos temperamentais românticos e expressionistas em voga. O único meio de reintegrar o artista na consciência da dignidade de uma missão social ou de o reintegrar em uma certa objetividade é oferecer-lhe, hoje, agora – e não em vagas promessas políticas messiânicas de um mundo diferente que não existe e não é concebível – todas as condições para que tome parte livremente, espontaneamente, com absoluta liberdade criadora, em uma obra coletiva, como a de Brasília, por exemplo. É que esta, para que seja bem-sucedida, traz em si mesma, como parte integrante de seu processo

de criação, um ideal ético superpessoal, um ideal social mesmo, capaz de congrega todas as forças atuantes da cidade. (Op. Cit.: 1998, 424)

A arte se reveste da missão social, e Pedrosa conclui fazendo um apelo para que não se despreze a palavra *estética*, mas que se atribua à arte a responsabilidade de reconstituir o espírito de comunidade e de aplicar seu espírito de síntese a todos os campos do conhecimento.

O próximo capítulo tratará de identificar os elementos retirados das observações feitas nestes dois primeiros capítulos na obra edificada de Ruy Ohtake.

## 3 AS RESIDÊNCIAS DE RUY OHTAKE:

### 1960 - 1975

O estudo de residências projetadas pelo arquiteto entre 1964 e 1975 permitiu relacionar a prática projetual como representação do contexto político e filosófico da época. Os exemplares selecionados fornecem aspectos inovadores em termos de programa e solução tecnológica. Alguns destes podem ser relacionados à arquitetura paulista desenvolvida no período, outros apontam peculiaridades que diferenciam a produção do arquiteto.

Ao contrário da produção carioca que se impôs através de projetos institucionais, de grande porte, a arquitetura paulista se desenvolve principalmente através de projetos residenciais, Ruy Ohtake se insere nessa tendência. Foram identificados 29 projetos residenciais no período de 1964 a 1975, entre esses 80% eram eminentemente urbanos. Entre estes projetos, 10 exemplares ofereciam informações mais abrangentes, e foram utilizados como base principal desse estudo. Todos os projetos foram retirados de publicações da época, como a Revista Acrópole, e os Cadernos de Arquitetura do IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil), assim como dos livros de Agnaldo Farias e Roberto Segre.

Essas informações foram submetidas a um trabalho de redesenho que colaborou em muito para a compreensão do raciocínio projetual do arquiteto. Procurou-se identificar nessas obras algumas informações básicas como ano da construção, área construída, tipo do terreno e dimensões, programa, número de pavimentos, tipo da estrutura, materiais utilizados, fontes de luz natural, uso da cor, existência de mobiliário fixo, volumetria, recuos, publicações e material publicado disponível. Esse levantamento permitiu agrupar esses exemplares por aproximação das soluções propostas pelo arquiteto, com isso se pôde identificar os elementos formais que criaram seu repertório pessoal. Entre as dez casas estudadas se sobressaíram cinco que foram então selecionadas como as mais representativas: as residências Rosa Okubo, Tomie Ohtake, Chiyo Hama, Nadir Zacarias e José Egreja.

O período selecionado é referente ao início da carreira do arquiteto. Foram feitas algumas comparações com outros arquitetos e obras da época, para identificar semelhanças e diferenciais na obra de Ruy Ohtake.

Em um primeiro momento recorreu-se ao estudo de Maria Luiza Sanvitto sobre os aspectos formais da escola paulista, que identifica dois conceitos que englobariam as estratégias compositivas da produção da época: o prisma elevado e o grande abrigo. Adotou-se essa nomenclatura daqui por diante. Com este referencial identificou-se com facilidade essas duas vertentes.

As obras dos primeiros dez anos se incluem em sua maioria em variações do grande abrigo (Rosa Okubo, Antonio Depieri, Chiyo Hama, Tomie Ohtake, Kazuo Watanabe e Julio Menoncello), no entanto obras com o mesmo conceito compositivo foram identificadas nos anos posteriores (Paulo Bittencourt Filho, de 1973, Mario Wagner Vieira da Cunha, Luis Izzo e José Egreja, todas de 1975). Algumas obras, como a de José Roberto Filipelli, apresentam um misto entre estas duas tipologias, devido à solução dada à ocupação do terreno, um lote com um aclave acentuado nos fundos.

À segunda tipologia, do prisma elevado, pode-se associar os seguintes projetos: Nadir Zacarias, Carlos Siqueira Neto, Antonio Depieri, Fábio Yassuda, e Ruth Escobar, sendo que os dois últimos estão fora do contexto urbano. A residência de Giuseppe Viscomi, de 1995, no Guarujá, também é representativa dessa categoria.

Nesta fase dos primeiros 15 anos de atividade profissional pode-se dizer que 80% dos projetos residenciais estavam inseridas em um contexto urbano. Esse fato identifica a produção paulista da época entretanto, para estes arquitetos, o desenho da residência era compreendido como parte importante para a configuração da paisagem da cidade.

Nos “Cadernos Brasileiros de Arquitetura” dedicados à obra de Ruy Ohtake há um “Memorial” de autoria do arquiteto, intitulado “*Algumas residências*”. Nesse documento estão explicitadas algumas das principais diretrizes conceituais utilizadas na elaboração destes projetos. A primeira colocação é sobre o caráter “didático” desta produção, em que o arquiteto afirma a sua intenção de “catequizar” seus clientes no que entende ser “a verdadeira função da arquitetura” (op. cit., 12). Nesse depoimento comprova-se sua intenção de criar “modelos” ordenadores do espaço. Em segundo lugar expõe a sua vontade de projetar habitações também para a maioria carente, quase se desculpando por seus projetos serem encomendados pela classe média intelectual.

Essas duas colocações preliminares demonstram o compromisso social e ético dos arquitetos dessa geração, e também o vínculo de Ruy Ohtake com estes preceitos do que se convencionou chamar de “Brutalismo paulista”. Para concluir estas

colocações o arquiteto declara ter consciência de que os problemas urbanos e habitacionais requerem soluções “sociais”. Na seqüência, o arquiteto coloca sua intenção de que estes projetos, mesmo em escala reduzida, expressem teses genéricas para a cidade contemporânea. Ou seja que, apesar dos programas distintos, apresentassem preocupações similares em relação a dois pontos básicos: à implantação, tentando “corrigir” ou “ordenar” o contexto urbano, e à configuração dos espaços propostos (novamente a idéia de modelo). Quanto a este segundo aspecto ele seguirá explicitando os conceitos da relevância dos ambientes de convivência, como uma intenção sempre presente, “a valorização dos espaços de uso coletivo” e, em contrapartida, à redução das áreas de caráter privativo e à compactação das áreas de serviço embasado na crença do futuro desaparecimento da categoria social dos empregados domésticos. A última observação faz referência ao nível técnico que traz a preocupação de encaminhar o processo construtivo para a racionalização da construção, com o cuidado de não prejudicar e sim enriquecer a intenção plástica.

Nessas análises pontuais foram incorporados os “dez mandamentos da arquitetura residencial paulista” listados por Marlene Acayaba (já mencionados no capítulo 1). Esses dez postulados envolvem vários aspectos das residências e se entrelaçam na medida em que uma decisão projetual implica necessariamente na configuração da unidade. Foram de grande valia para que se realizassem paralelos entre as residências de Ruy Ohtake e as outras produções da época, elucidando semelhanças e particularidades na obra do arquiteto. Ainda um outro ponto começou a ser esboçado: a percepção de que algumas dessas casas se destacam na exemplificação clara das características destes projetos residenciais. De alguma maneira concentram estratégias compositivas e representam aspectos essenciais para a interpretação do raciocínio arquitetônico do arquiteto.

As relações apontadas com a arquitetura tradicional japonesa e o raciocínio plástico do abstracionismo geométrico (capítulo 2) criaram novos parâmetros. Esse procedimento pretende demonstrar que as escolas se formam de generalizações captadas em produções individuais. As questões suscitadas são as mesmas, mas as diferentes respostas sugerem variações.

# 3.1 RESIDÊNCIA ROSA OKUBO / 1964

RESIDÊNCIA PREMIADA NA VII BIENAL DE ARQUITETURA EM 1965



FIGURA 3.1 RESIDÊNCIA ROSA OKUBO, ELEVÇÃO FRONTAL

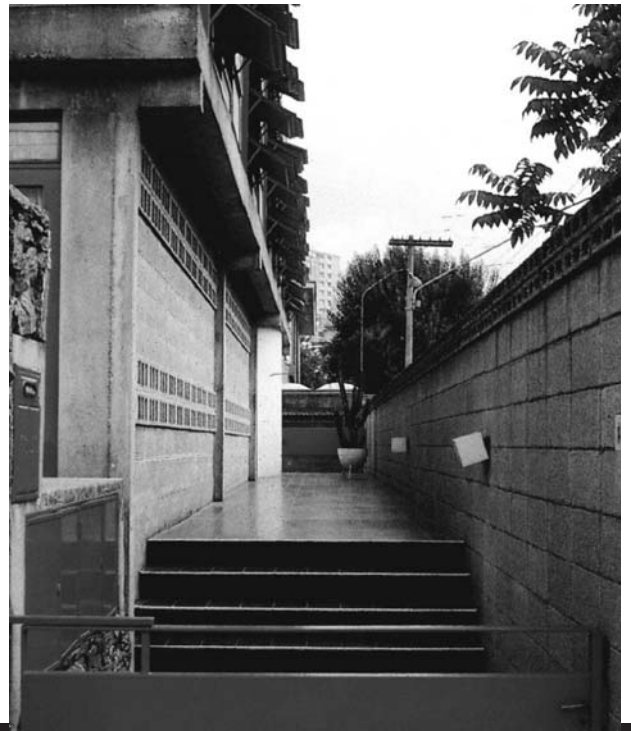


FIGURA 3.2 RESIDÊNCIA ROSA OKUBO, ACESSO LATERAL

A edificação se desenvolve no eixo longitudinal da menor frente. O programa foi desenvolvido em 2 pavimentos, e consta de: **área social** - estar e lavabo; **área de serviço** - copa, cozinha, lavanderia e banheiro de empregada; **área íntima** - 4 dormitórios e 2 banheiros; **área externa** - abrigo para carro, jardim e acesso para pedestre.

No térreo situam-se o estar e o serviço com suas repartições agrupadas em um volume ovalado. Este núcleo se desloca para fora do grande abrigo definido pela cobertura e paredes laterais. Este mesmo volume define o estar, um espaço amplo que domina toda a área deste pavimento. Aqui os espaços internos e externos são bem delimitados com uma possível expansão na parede frontal envidraçada que se abre para um jardim enclausurado. No superior está a área íntima com os dormitórios e banheiros e as dependências de empregada e lavanderia. O pavimento foi dividido seguindo um eixo longitudinal. Alinhados com o



FIGURA 3.2 RESIDÊNCIA ROSA OKUBO, ESTAR

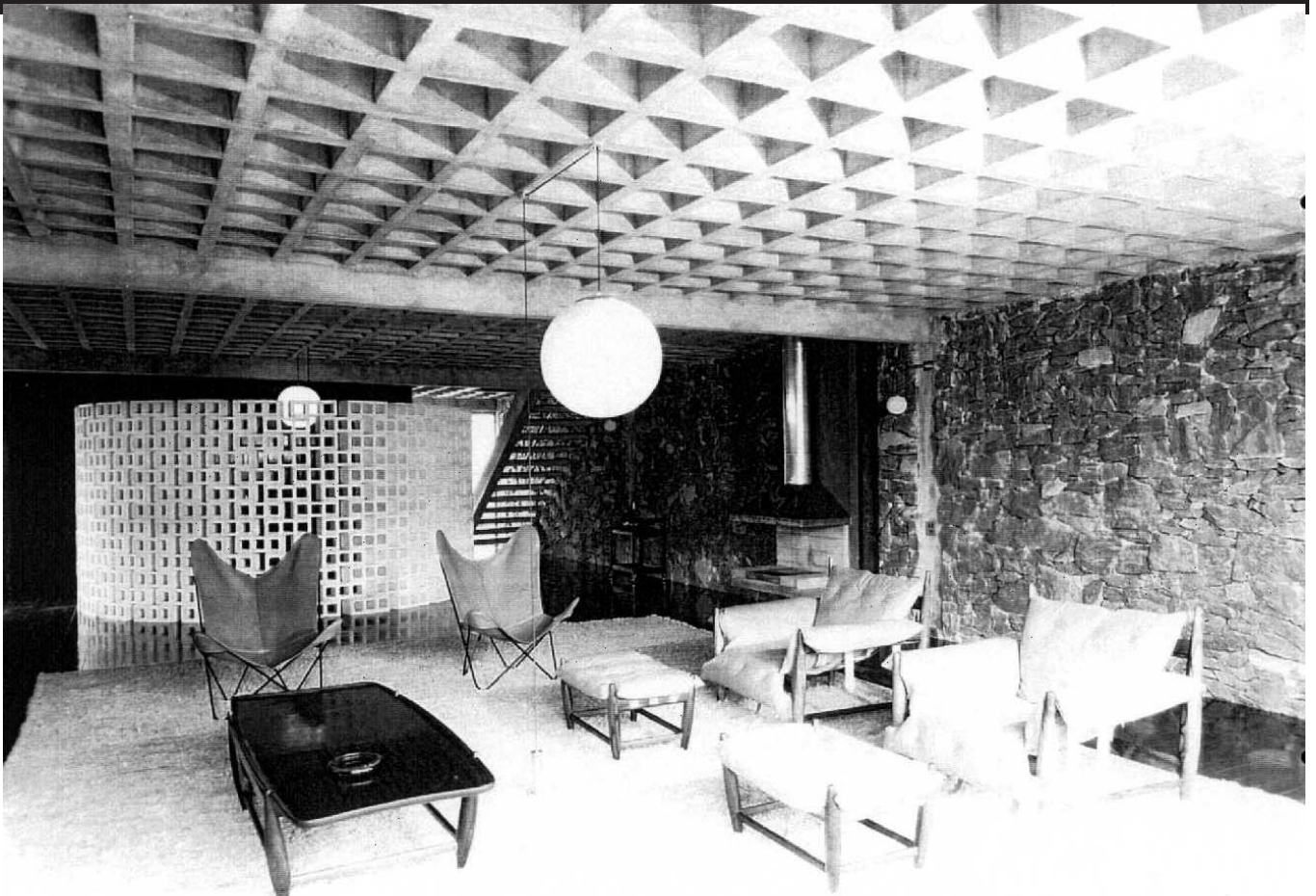
Muro de divisa, banheiros e escada; no lado oposto, os dormitórios com suas aberturas voltadas para o recuo lateral. Os cômodos alinhados sugerem uma possibilidade futura de fusão destes espaços, trazendo o fator de flexibilidade. A ventilação e iluminação dos banheiros são feitas através de aberturas zenitais. Apesar de ser um sobrado pôde-se classificar esta residência na tipologia do grande abrigo por suas resoluções estruturais com a laje apoiada nas paredes laterais e também por sua configuração espacial. Identificou-se ainda uma segunda residência nessas condições: a residência

Kazuo Watanabe. Nestes dois casos foi preservado um dos recuos laterais e apenas uma das paredes que apóia a laje é um muro de divisa. As duas residências apresentam vários pontos em comum, como o uso de blocos e o agrupamento dos serviços em volumes distintos.

O sistema estrutural é a laje nervurada aparente apoiada nas paredes laterais, com 8 pilares aparentes, enquadrando-se no conceito da “verdade estrutural”, tema estimado pelos brutalistas. A arquitetura e o piso definem os espaços internos no pavimento inferior. Apesar de sobrado, a diferença de nível do terreno e a ocupação da edificação acentuam a horizontalidade.

A cartela de materiais neste exemplar é mais ampla, sempre utilizando os materiais oferecidos pelo mercado. Apresenta a utilização de vários tipos de bloco industrializado para vedação: blocos tradicionais, blocos de ventilação e cobogós. No muro frontal é usada a pedra, que adentra para o estar, lembrando uma estratégia miesiana. As divisórias dos quartos são feitas em painéis modulados de madeira para proporcionar flexibilidade no andar superior. As esquadrias são metálicas, na cor alaranjada, com venezianas de amianto. Essas escolhas obrigam o exercício da modulação e o

FIGURA 3.4 COMPOSIÇÃO DE MATERIAIS DO ESTAR





detalhamento dos diversos encontros de materiais.

A intenção de usar materiais industrializados está associada ao ideal da criação dos “modelos”, da racionalização da construção. Nas palavras de Ruy Ohtake, em seu “memorial” das residências:

Ao nível técnico procuramos a direção de uma racionalização da construção, que possa enriquecer a formulação plástica. Portanto, não uma racionalização que “amarre” ou até condicione a solução formal, mas aquela que se adapte a cada projeto, reforçando a intenção plástica.

E, finalmente, um pouco esquematicamente, podemos dizer que é o projeto que define os materiais e não os materiais a definir os projetos. De início, isso desmistifica os modismos. Na escolha dos materiais, procuramos simplesmente aqueles mais adequados ao caráter do projeto. A rigor, qualquer material que não desfigure esse caráter, pode ser utilizado. (OHTAKE:1976,13)

Podemos entender por este depoimento que todos os projetos da época pediam o uso do concreto, a tecnologia mais acessível, em termos de custo e oferta de mercado, e apropriada para vencer os grandes vãos propostos.

Na residência Rosa Okubo, situada em um lote de esquina, o volume se materializa na paisagem, porém ao utilizar uma forma geométrica básica o retângulo associada ao concreto em estado bruto, tem-se a impressão de que a residência se alinha aos edifícios vizinhos. O contraste entre o concreto e o muro de pedra promove um jogo de texturas. A fachada cega frontal se apresenta como um hiato no meio das outras edificações, um momento de silêncio. Vistas pela fachada lateral as venezianas de amianto propõem um movimento, porém, contido, por um geometria rígida: cinco módulos dispostos em intervalos iguais, contidos nas linhas alaranjadas das esquadrias. Estratégia semelhante será adotada na residência Kazuo Watanabe.

O programa é resolvido em um único bloco, conforme o 3º mandamento de Acayaba. Entretanto o interessante aqui é analisar a setorização dos programas das residências neste período. Apesar de se encontrar a mesma estrutura tripartida de origem renascentista, onde o programa se divide em setores íntimos, sociais e de serviço, o setor de serviços e os cômodos de empregadas são incluídos no corpo da

FIGURA3.5 RESIDÊNCIA ROSA OKUBO, VISTA DA ESQUINA



casa, sugerindo uma nova ética para as relações sociais (10º mandamento de Acayaba). Uma proposta que rompe com o esquema da edícula derivado da estrutura “casa grande-senzala”. Ruy Ohtake em seu memorial sobre as residências expõe com clareza esta atitude:

Estamos convictos da importância do enriquecimento e da valorização dos espaços de uso coletivo. E, na integração desses espaços coletivos, procuramos obter plasticamente, a desejada fluidez que tem uma praça. Assim, procuramos reduzir algumas áreas de caráter privativo: os dormitórios, eram grandes, porque aí, as funções eram mais variadas; hoje, até já podemos pensar em dormitórios-gaveta. Da mesma forma, procuramos compactar a chamada área de serviço, pois, numa visão prospectiva, acreditamos no paulatino desaparecimento de empregadas domésticas, pois o desenvolvimento social as colocará em condições de trabalhos produtivos. (OHTAKE:1976,13)

A proposta mais inovadora neste sentido foi dispor nessa residência as dependências de empregada no superior, no mesmo nível dos outros dormitórios, com o mesmo acesso utilizado pelos outros membros da família. Ao recorrer à seleção de Acayaba da década de 60, encontramos três propostas similares: a residência Gilberto de Souza Meirelles, projeto do arquiteto José Fleury de Oliveira, a residência do arquiteto Siegbert Zanettini, e a residência Roberto Millan, de Carlos Millan. Nos três exemplos entretanto, são colocadas portas para definir os diferentes setores.

Na residência Chiyo Hama há uma estrutura de edícula nos fundos do terreno, mas que é chamada de “estudo”, inclusive com banheiro completo. Nas residências Tomie Ohtake e Júlio Menoncello, pelo contrário, as dependências dos empregados são dispostas na fachada frontal, uma zona nobre, invertendo a regra geral de situá-las nos fundos do terreno. Em depoimento publicado na Revista Projeto, Artigas faz referência a essa estratégia compositiva, enfatizando o seu papel precursor e até demonstrando um certo ressentimento pela falta deste reconhecimento:

Elaborei tudo isso aqui absolutamente sozinho, mas nunca tive crítica, me copiaram vilmente, nunca me disseram uma palavra sobre a origem de toda essa tipologia. Uma vez o Juliano disse “o Artigas deu a saída para nós de como resolver o problema de um terreno alto, no Pacaembu”. Mas era uma

arquitetura, não só a tipologia das casas – estúdio dentro, as relações de lazer, como fazer a casa em relação ao quarto de empregada, a garagem na frente da casa e não nos fundos do quintal, isso eu já tinha formulado desde minha saída da Politécnica ... Eu nunca dependi também do pessoal carioca. Porque eu fiz em 1937, quando me formei até 1945, nesses oito anos, trabalhos meus. (AMARAL: 1988,101)

Hoje sem dúvida esta filiação é reconhecida e confirma a influência do professor nas questões sociais e éticas do exercício da arquitetura e a postura brutalista de associar a ética às proposições estéticas. Os volumes independentes definindo os espaços abertos no pavimento inferior trazem novamente a associação com o brutalismo, pois como vimos trata-se de uma estratégia muito utilizada pelos antecessores, como Millan.

O muro de pedra frontal que se fecha para a passagem de pedestre para definir um jardim enclausurado protegido da rua e integrado ao estar por uma grande esquadria metálica envidraçada, é uma característica bastante comum nos projetos estudados de Ruy Ohtake. As aberturas das áreas de convivência sempre são dirigidas para os jardins enclausurados fazendo com que a paisagem natural seja enquadrada. A parede em pedra propõe a percepção de texturas, a luz entra pelo grande pano de vidro que conecta este ambiente ao jardim enclausurado, um volume diferenciado e uma nova textura (elementos vazados) insinuam um limite. Mas o espaço é contínuo, esta divisória com cobogós não se aproxima da cobertura e sugere uma continuidade, uma estratégia da arquitetura oriental que com poucos elementos traz um caráter essencial para o espaço. Em outras situações é uma estante vazada que sugere esta ambigüidade entre o limite e a continuidade (Júlio Menoncello e Chiyo Hama).

**Proprietário** Rosa Okubo

**Ano da Construção** 1964

**Área construída** 312 m

**Características do terreno** lote urbano, plano, esquina

**Dimensões do terreno** 10 x 26 m

**Número de pavimentos** 2 (sobrado)

**Estrutura** laje nervurada aparente, pilares aparentes

**Seleção de materiais** pedra, concreto, blocos de concreto, painéis de madeira e venezianas de amianto

**Fontes de luz natural** aberturas zenitais e esquadrias no recuo lateral

**Uso de cores** caixilhos cor de laranja

**mobiliário fixo** bancos externos de concreto

**detalhes significativos** uso do bloco de concreto em várias versões

**Elementos curvos** serviços e copa

**Volumetria** grande abrigo

**recuos laterais** 2m (para a rua)

**Recuo frontal** 4 m

**Publicações** La Arquitectura de Ruy Ohtake, Cadernos Brasileiros de Arquitetura, Acrópole 323 novembro de 1965

**Material encontrado** plantas, cortes, fotos PB e cores e desenhos de detalhamentos

TABELA 3.1

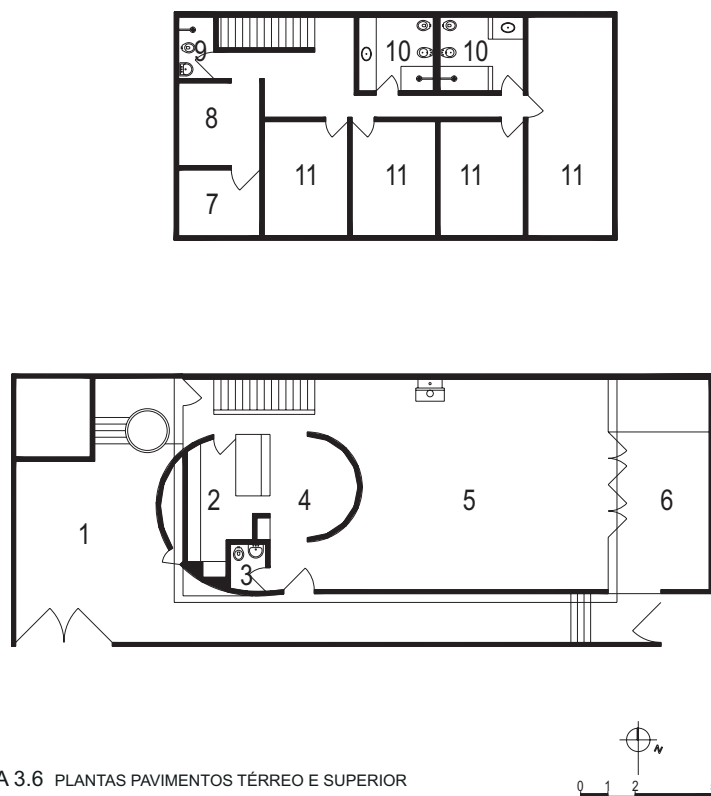


FIGURA 3.6 PLANTAS PAVIMENTOS TÉRREO E SUPERIOR

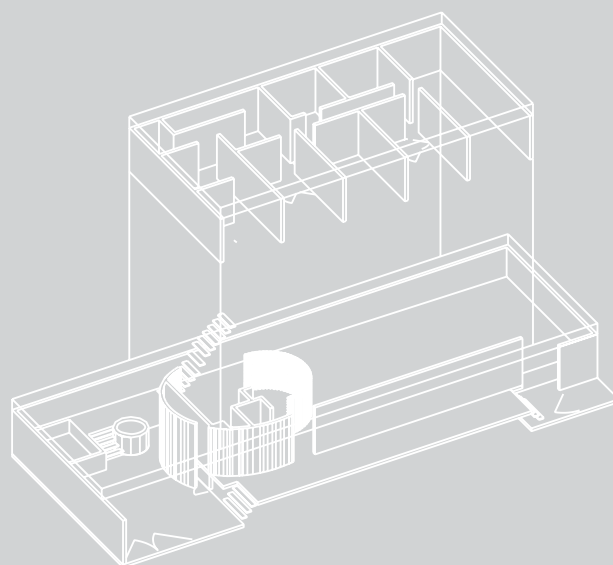


FIGURA 3.7 PERSPECTIVA

1. Garagem
2. Cozinha
3. Lavabo
4. Copa
5. Estar
6. Jardim
7. Dorm. Empreg.
8. Serviço
9. Banh. Empreg.
10. Banheiro
11. Dormitório

## 3.2 RESIDÊNCIA CHIYO HAMA / 1967

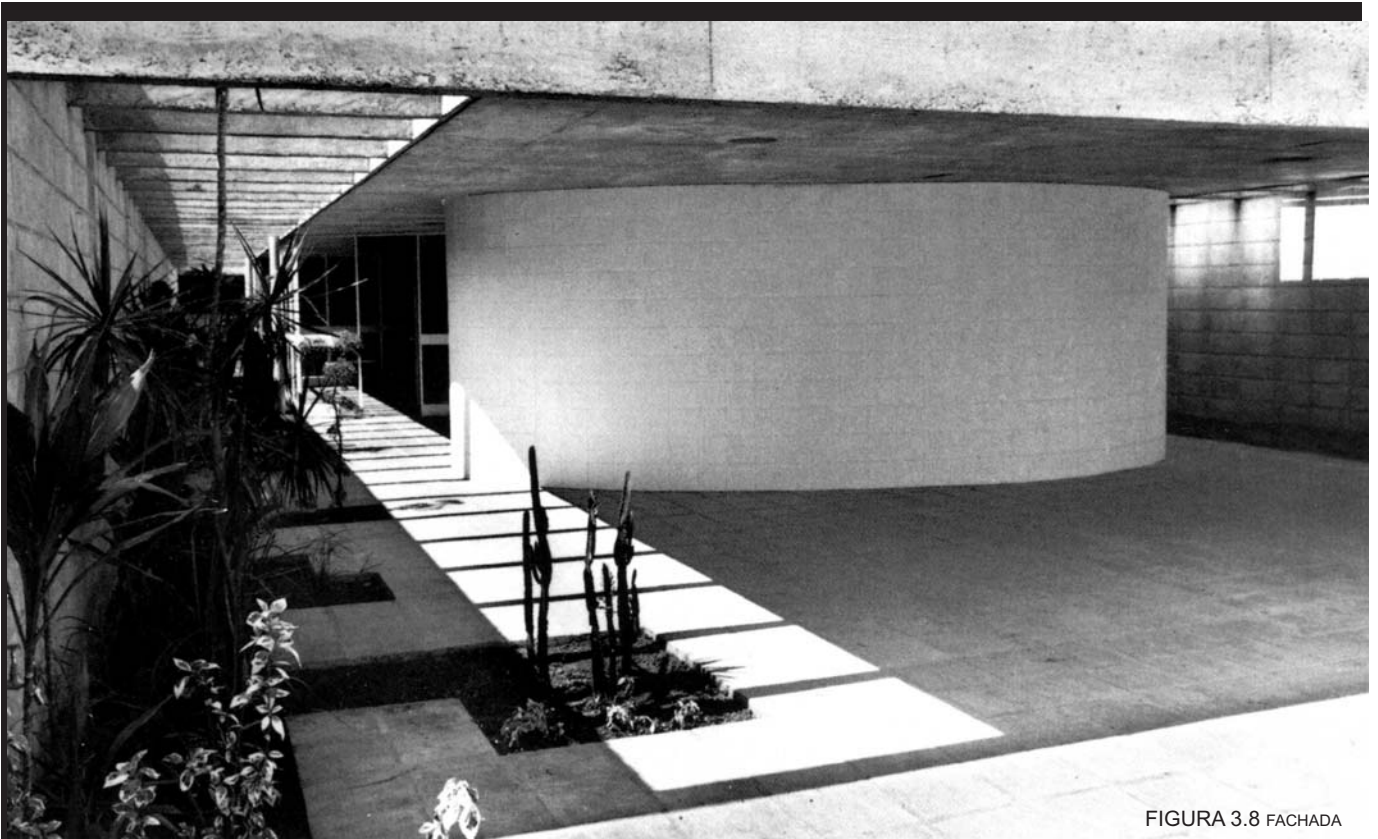


FIGURA 3.8 FACHADA

O programa foi desenvolvido em um único pavimento e é composto por: setor social, constituído apenas pelo estar; **serviços**, com cozinha, lavanderia e banheiro de empregada; **íntimo**, com 3 dormitórios, 2 banheiros, 1 estúdio e 1 escritório; **área externa**, com abrigo para o carro e jardins. A tipologia é a do “grande abrigo” convencional, desenvolvido em um único pavimento e com a laje nervurada apoiada nos muros de divisa. Desta vez as nervuras da laje não estão expostas e receberam um fechamento em concreto aparente. A ocupação do terreno é a mais típica na tipologia do grande abrigo: a laje se apóia nos muros de divisa e os recuos são absorvidos por pérgulas que adicionam este espaço à área de convivência.

Essa casa foi premiada na X Bienal Internacional de Arquitetura, em 1969. No memorial da apresentação, o conceito foi definido:

**A casa: uma pequena praça abrigada, onde se encontram os amigos e familiares. Liberdade de espaço dentro do lote urbano.**

**Os espaços fluem e se fundem: assim desaparecem os recuos exigidos e os corredores, porque são absorvidos.**

**O espaço é definido pelos dois muros laterais, estruturais e pela cobertura.**

**Paredes de vedação e caixilhos evidenciam a fluidez da proposta. (OHTAKE:1976,13)**

Os materiais utilizados são o concreto armado e o bloco de concreto, em estado bruto.

As fontes de luz natural, em sua maioria são esquadrias que se abrem para as pérgulas, mas também há a utilização de aberturas zenitais. O recuo frontal é de 8,5 m, então a cobertura começa, mas o volume da casa ainda está recuado mais 5 m, para formar o

abrigo do carro. Há um portão baixo, metálico, um pouco recuado, e a fachada se integra ao espaço urbano sugerindo uma continuidade deste. No interior, a despensa, a cozinha, a lavanderia e o banheiro de serviço são delimitados por um volume ovalado. Este cilindro é a única forma avistada da rua, e o espaço restante da fachada é definido por esquadrias metálicas envidraçadas. Como estas esquadrias estão ainda mais recuadas, elas não interferem no espaço, o que enfatiza a cobertura-abrigo. O fechamento lateral do estar, dos dois lados é feito com esquadrias que interligam o espaço interno aos recuos externos. Uma grande estante de alvenaria compartimenta o estar, criando numa área menor um estar mais introspectivo. Do outro lado da estante o recuo lateral avança para um pequeno jardim enclausurado que fará um dos limites deste estar. A construção segue um eixo longitudinal em direção aos fundos do terreno, onde está situada a área íntima, com os quartos e banheiros (esses, à maneira do setor de serviços, também são diferenciados por uma parede ovalada). Os quartos, com as

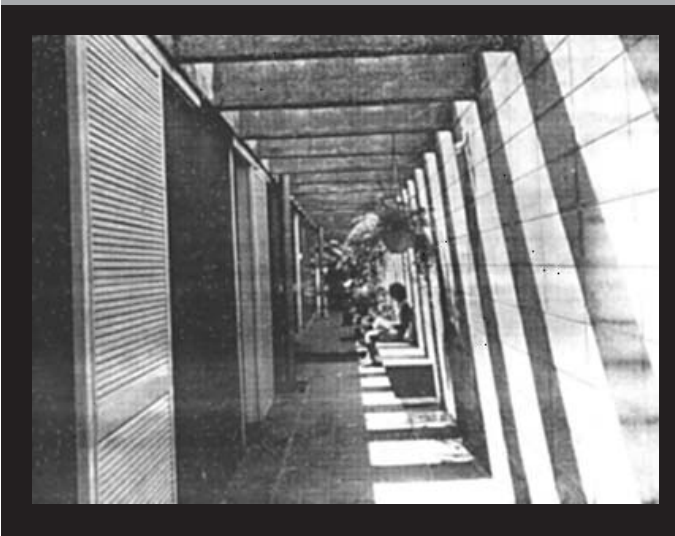


FIGURA 3.9 ESTANTE QUE CONFIGURA ESPAÇOS INTERNOS

dimensões compactas, recebem 2 portas, uma para o interior da casa e outra para área externa dos pergolados. Os dormitórios se situam no mesmo eixo do estar e nesta lateral o recuo com os pergolados é de 2ms, enquanto no outro eixo, de serviços e banheiros, o recuo é de 1,5 m. Estes eixos secundários são delimitados pela estante do estar. Descolado desse corpo principal, encostado na divisa dos fundos e nas duas laterais há um módulo edificado com um estúdio, um escritório e um banheiro.

Ao comparar-se essa residência com a de Rosa Okubo percebe-se uma maior fluidez e a experiência se volta com mais intensidade para os jogos de luz e texturas convidando o usuário a despertar suas percepções pessoais. São sensações que revelam os conceitos de transitoriedade e do “infinito em movimento”, experiências que se associam com clareza com os princípios filosóficos orientais. A incidência de luz natural adquire uma qualidade dinâmica, colaborando para esse processo perceptivo. A presença das pérgulas que incorporam os recuos laterais provocam, através das diferentes incidências de luz, sombras que se projetam nos muros, evidenciando texturas. Na residência Nadir Zacarias este efeito dinâmico é resultado de um recorte na laje de cobertura do terraço em forma de círculo que reflete fachos de luz de

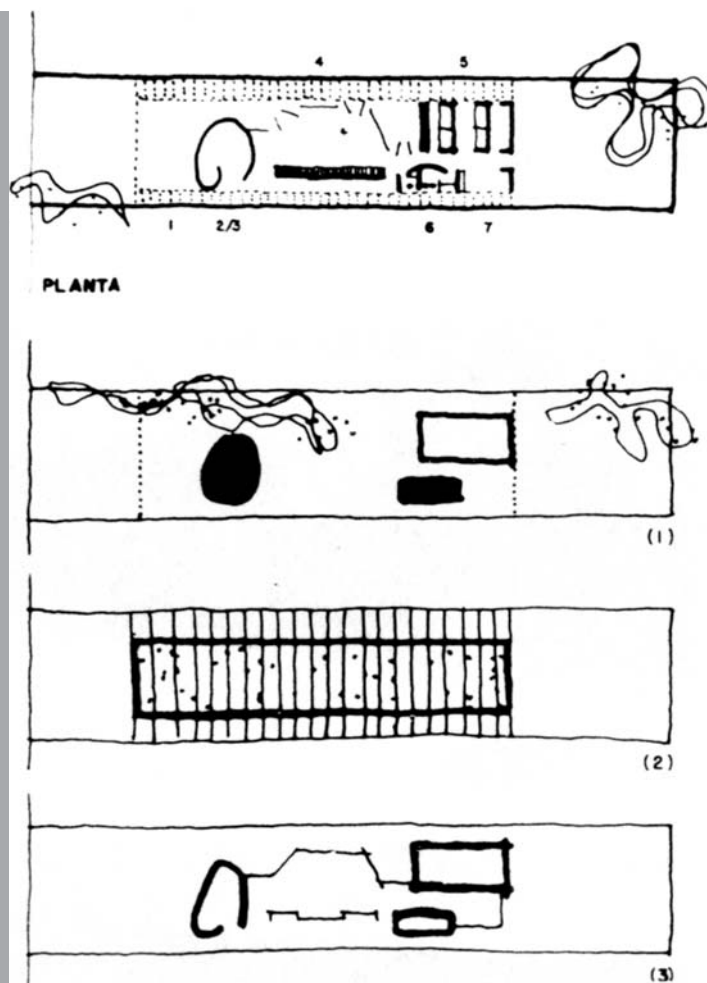
FIGURA 3.10 EFEITOS CRIADOS PELA INCIDÊNCIA DA LUZ



acordo com a incidência do sol no terraço contíguo ao estar. Este tratamento também foi utilizado na agência do Banco Banespa Butantã. Na cultura oriental a presença da luz e da sombra no espaço edificado sugere um vínculo com o contexto natural, a percepção do tempo inserida na espaço, que induz a uma experiência pessoal.

Ainda nesse aspecto pode-se apontar a relação de continuidade proposta pelo ambiente como um todo. Na residência Okubo encontrava-se esta qualidade apenas no pavimento inferior, nesse caso o espaço da casa se desenvolve num contínuo, abrangendo todo o programa num só bloco. Os espaços sociais são evidentemente privilegiados, aqueles que se integram com o exterior “cênico”, e com elementos que evocam uma qualidade expansiva (como a dissolução dos limites através das grandes aberturas). É muito comum que Ruy Ohtake intervenha nesses espaços com algum tipo de mobiliário fixo, elemento que segundo o próprio autor<sup>14</sup> direciona a utilização do espaço e inibe a colocação de outros elementos indesejáveis que interfiram na percepção do espaço. Nessa residência o espaço cênico é muito pequeno, restrito às áreas dos recuos laterais, que foram integradas ao grande abrigo através de pérgulas, e que, em determinado momento avançam e definem um pequeno jardim interno. A colocação de uma estante no estar direciona o ambiente de convívio para o lado oposto a ela. A direção do “olhar” deve ser levada à lateral transparente, que pode se expandir e se associar ao

FIGURA 3.11 Croquis do arquiteto do conceito espacial



<sup>14</sup> Em relato direto à autora, em anexo.

estar. Assim o estar se forma por estes elementos transparentes que permitem sua integração com estes espaços externos. Este jardim interno, que evolui do jardim lateral, preserva o espaço íntimo, assim como esta estante fixa. Na verdade estes dois elementos definem uma circulação íntima, dos quartos para a cozinha, sem a necessidade de paredes. As dualidades sugeridas limite-contínuo, interno-externo, interior geométrico- exterior natural/ assimétrico, luz-sombra são referenciais de uma cultura que trabalha com a polaridade e não com a oposição. A diferença entre a atitude passiva e a atitude combativa, típica do ocidente.

O recurso da composição geométrica é outro ponto que se destaca. Na fachada Chiyo Hama a composição se faz com um grande cilindro, que esconde o corpo da casa e sustenta o plano horizontal da cobertura. Essas formas se evidenciam também no interior, pois esse volume abriga o setor de serviço e a cozinha. Essas relações envolvem estudos de balanço e profundidade, a evidência das estratégias compositivas derivadas da convivência com o trabalho pictórico. Na busca da limpeza e da essência da forma, sem dúvida as formas geométricas básicas são os elementos geradores do léxico do arquiteto. Essa residência traz uma pesquisa formal bem mais aguçada que a residência Okubo.

eticamente a questão da convivência é explicitada no conceito da casa: a praça abrigada, a liberdade dentro dos limites do lote urbano, a intenção de ser modelo ordenador para o espaço urbano. Acayaba faz desse princípio o 4º mandamento: *“A casa se pretende modelo ordenador para a cidade”*. Em seu estudo sobre as residências paulistas Acayaba complementa esta idéia afirmando que a casa se pretende modelo ordenador por “sua inserção urbana” (ACAYABA: 1986, 155) . Esse preceito deriva de Artigas, de acordo ainda com Acayaba para quem Artigas “Visualizando na evolução da cidade e da sociedade a transformação da estrutura urbana e em seu interior da forma e função dos edifícios, concebia o desenho da casa como ponto de partida para os outros desenhos da cidade.” (ACAYABA: 1986, 18). Nesse ponto é importante inserir um resgate o ideal urbano da época. A recente inauguração de Brasília trazia a materialização do ideal modernista: a funcionalidade e a standardização, a setorização. Por um lado, a defesa da valorização dos espaços de convivência, porém, no interior da casa, de costas para a rua. Os espaços domésticos que definem os limites do espaço público são os abrigos de carro e as fachadas cegas. E aqui uma



outra contradição deste sonho moderno: recusa-se a rua enquanto espaço público, e volta-se para o interior dos lotes os espaços de convivência domésticos, alargando a esfera privada<sup>15</sup>.

Um outro ponto bastante frágil nessa intenção é como conter a especulação imobiliária que se desenvolvia em São Paulo por esta época. O que se percebe é que várias destas residências, não só as de Ruy Ohtake, mas também as de seus colegas se situavam em novos loteamentos que estavam gerando novos bairros como Moema, Alto de Pinheiros, Butantã e Morumbi. A lógica do capitalismo imobiliário em São Paulo se sobrepõe à almejada ordenação urbana.

Enfim essa residência reúne os três elementos que se julgou particularizar a obra de Ruy Ohtake: a presença da cultura oriental, o raciocínio plástico abstrato e a responsabilidade ética e social expressa no conjunto das decisões arquitetônicas (implantação, tecnologia e configuração espacial).

---

<sup>15</sup> Acerca deste assunto é bastante interessante a visão de Otília Arantes em seu livro “O lugar da arquitetura depois dos modernos” no capítulo “A ideologia do “Lugar Público” na Arquitetura Contemporânea.

**Proprietário** Chiyo Hama

**Ano da Construção** 1967

**Área construída** 150m<sup>2</sup>

**Características do terreno** lote urbano, plano

**Dimensões do terreno** 10 x 52 m

**Número de pavimentos** único

**Estrutura** laje nervurada apoiada nos muros de divisa

**Seleção de materiais** concreto armado, blocos de concreto e esquadrias metálicas

**Fontes de luz natural** aberturas zenitais e esquadrias no recuo lateral

**Uso de cores** material em estado bruto

**mobiliário fixo** estante no estar e armários nos dormitórios definindo limites

**Detalhes significativos** uso de pergolados para assimilação das áreas de recuos

**Elementos curvos** serviços e banheiros

**Volumetria** grande abrigo

**Recuos laterais** nordeste 3,5m / sudeste 1,0m

**Recuo frontal** 8,5 m

**Publicações** La Arquitectura de Ruy Ohtake, Cadernos Brasileiros de Arquitetura, Acrópole 367 novembro de 1969

**Material encontrado** plantas, cortes, fotos PB e croquis

TABELA 3.2

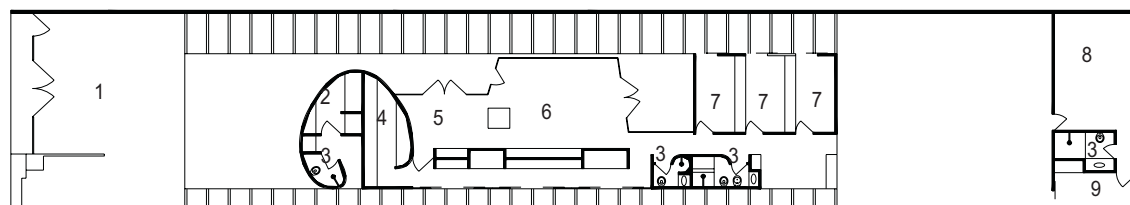
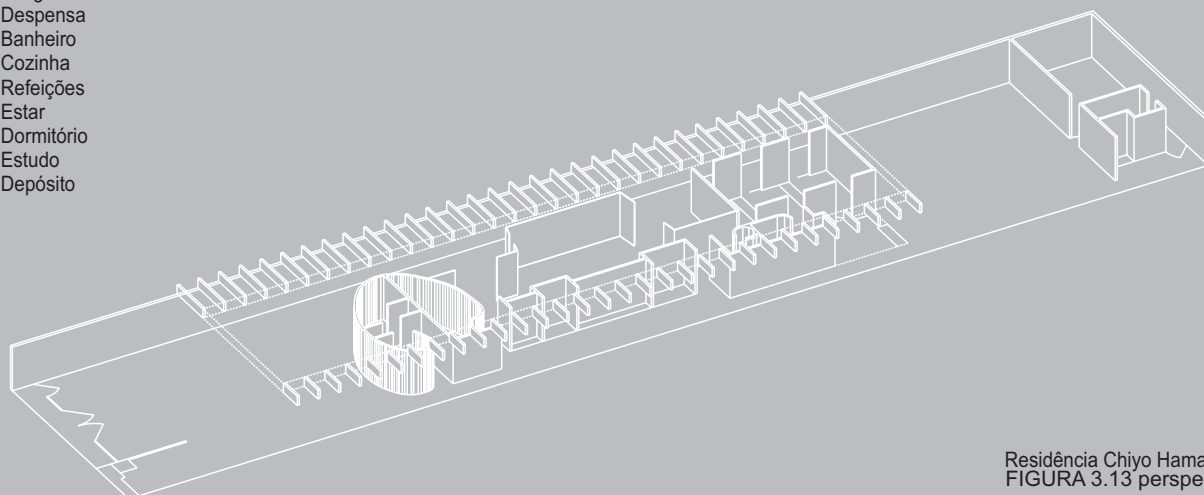
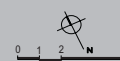


FIGURA 3.12  
Planta

1. Abrigo
2. Despensa
3. Banheiro
4. Cozinha
5. Refeições
6. Estar
7. Dormitório
8. Estudo
9. Depósito



Residência Chiyo Hama  
FIGURA 3.13 perspectiva

### 3.3 RESIDÊNCIA TOMIE OHTAKE / 1968

RECEBEU O PREMIO CARLOS MILAN, DO IAB, EM 1971

FIGURA 3.14  
PONTOS DE LUZ COMO  
REFERENCIAL DO ESPAÇO  
INTERNO



Residência projetada para a artista plástica Tomie Ohtake, mãe do arquiteto. Foi construída entre os anos de 1966 a 1968. Após 30 m o lote se abre e agrega uma área retangular de 16 m de largura e 20 m de profundidade. Este espaço externo abriga a piscina e o jardim e se integra ao espaço interno através de uma grande esquadria metálica. Trata-se do único ambiente interno com aberturas laterais. O total da área construída é de 445,34 m<sup>2</sup>. A residência se desenvolve em um pavimento único, no nível da rua. O programa inclui: **área social**, estar, jantar, escritório, ateliê e piscina; **área de serviço**, cozinha, copa, lavanderia, 2 dormitórios de empregada e 1 banheiro; **no setor íntimo**, 3 dormitórios e dois banheiros; **setor externo frontal** com abrigo para carro e acesso para pedestre coberto; **setor externo lateral** com piscina e jardim.

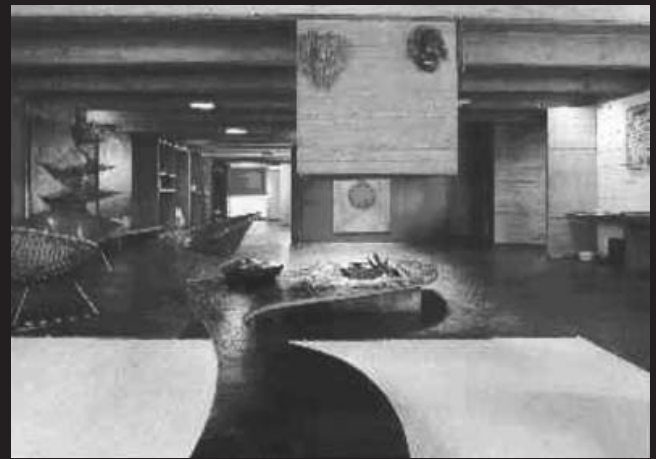
A residência é definida pela forma geométrica do retângulo e ocupa a totalidade do lote, na faixa dos 8ms por 50. Não há recuos laterais e o recuo frontal é de 10ms. A volumetria define o "grande abrigo". A estrutura é composta por uma cobertura com laje nervurada apoiada nos muros de divisa. Esta estrutura propõe um ritmo, com vigas de 20 cm de altura, localizadas em intervalos de 1,20 m. A vedação se faz através de concreto e blocos. A cobertura e o piso delimitam o espaço



FIGURA 3.15 ILUMINAÇÃO ZENITAL DESTACA ESPAÇOS PONTUAIS



**FIGURA 3.16** ABRIGO DE CARRO SUGERE CONTINUIDADE DO ESPAÇO URBANO



**FIGURA 3.17** CONTINUIDADE NO ESPAÇO INTERNO

interno que se caracteriza por longas perspectivas e continuidade de planos. Os usos são sugeridos por níveis, mobiliário fixo e volumes soltos. O espaço privilegiado, mais protegido do acesso, é o atelier seguido dos cômodos pessoais da artista. A hierarquia desse espaço se confirma com a vista para o jardim enclausurado: integração espacial interna e externa, bem delimitada pela cobertura. Os setores de serviço e íntimo são blocos fechados e abrigados em pequenos volumes dispostos como “eventos” no grande espaço definido pela cobertura. Algumas peças de mobiliário criadas com o concreto (mesa, bancada da lareira e sofás) são fixas e traduzem a potencialidade do ambiente. Essas peças, os volumes funcionais e o ritmo das nervuras da laje, criam referências na grande caixa.

Há um rompimento da estrutura tripartida de setorização (íntimo, social e serviço) pelo modo como os quartos-célula se inserem no espaço, sem criar limites definidos. A configuração, porém é a da casa japonesa, onde os espaços mais distantes da entrada são os quartos dos proprietários, onde poucos têm acesso.

Em relação à rua, o abrigo para carros e o acesso coberto sugerem a continuidade do espaço urbano. O volume, no entanto, é totalmente cego, repetindo a estratégia da residência Hama: o acesso sugere continuidade, mas se fecha totalmente ao espaço urbano desordenado. Os volumes isolados recebem aberturas zenitais para ventilação e iluminação, por isso podem se desprender das paredes externas. Aberturas maiores na cobertura demarcam os espaços nobres, como a mesa de refeições.

Essa é única residência do período em que o concreto se associa às cores básicas, distribuídas espaçadamente em algumas paredes. O conceito que rege a concepção é “a casa atelier: onde o trabalho e o lazer se tocam e se superpõem”. (OHTAKE:1976,13)

Após 16 anos o lote vizinho foi comprado, o que resultou em uma ampliação da casa para adaptar um depósito de quadros e redistribuição da área de serviço. Nesta ocasião o arquiteto utilizou o recurso das pérgulas no recuo lateral para continuar com sua concepção de aproveitamento total do terreno, a estratégia da “adição”. O volume não foi desconfigurado. Houve nova reforma recentemente com a aquisição de mais um lote contíguo. Desta vez o novo terreno abriga um atelier maior, com espaço próprio para o armazenamento das obras, e uma iluminação natural ideal para o trabalho da artista, feita através de uma grande abertura

zenital coberta por estrutura metálica e fechamento translúcido. O conceito do grande abrigo permanece, a laje apenas se prolonga novamente sem desfigurar o volume. A estrutura metálica é o novo elemento no repertório dos materiais, mas se integra na unidade da obra pela incidência da luz que não permite sua evidência.

O bloco único, integrado, e os espaços funcionais confinados em volumes soltos, dispostos cartesianamente na caixa de concreto, são características marcantes dessa edificação. Quando o terreno se alarga o espaço interno se integra com o externo, através de grandes aberturas.

Como regra geral as fontes de luz nessas residências são trabalhadas desde o início e colaboram na concepção dos espaços. O espaço interior da casa de Tomie é formado por vários níveis de iluminação que geram espaços de sombra propícios à introspecção. É o próprio espaço da experiência descrito por Chang, que torna possível a introspecção e a concentração. A luz é sempre filtrada. A laje finalizada em curva do jardim protege a única abertura direta no estar e desenha um novo espaço de transição entre o espaço interno e o exterior. No atelier a



FIGURA 3.18 INTERPENETRAÇÃO DOS ESPAÇOS INTERNO E EXTERNO



FIGURA 3.19 SUCESSÃO DE PLANOS

laje é reta facilitando a incidência da luz. O espaço contínuo é demarcado por pontos luminosos e pela graduação das sombras. A sucessão dos planos que leva à percepção do todo na grande caixa e os referenciais criados pelo mobiliário e pelo ritmo das vigas são outros elementos que remetem à concepção oriental dos espaços.

No entanto há aplicação de uma mecânica corbusiana, confirmando o 5º mandamento de Acayaba: “A casa será uma máquina de habitar” . Quando o arquiteto gera o conceito da casa-atelier ele insere a função mecânica, como diria Corbusier: “Em todo homem moderno, há uma mecânica. O sentimento da mecânica existe motivado pela atividade cotidiana. Esse sentimento é, em relação à mecânica, de respeito, de gratidão e estima... A mecânica traz consigo o fator de economia que seleciona. Há no sentimento mecânico, sentimento moral”. (LE CORBUSIER 1977: 85). Na configuração dos ambientes da residência Tomie a cozinha é dimensionada e organizada funcionalmente com o objetivo de otimizar o serviço e os “dormitórios-gaveta” são uma demonstração desse conceito.

Além da já mencionada setorização do programa com os reajustes métricos dos ambientes de uso específico e a valorização dos espaços sociais, a mecânica da máquina deve

ser relacionada à tecnologia empregada na construção das unidades. Havia uma intenção declarada de estabelecer metas para a industrialização na construção, desta maneira a seleção de materiais procurada à tecnologia empregada na construção das unidades. Havia uma intenção de estabelecer o emprego daqueles já industrializados assim como o trabalho no canteiro de obras procurava alcançar a racionalização. Primeiramente definia-se a estrutura e a seguir a planta se resolvia com a articulação dos componentes: os espaços fechados, como dormitórios, banheiros e serviços, e o grande espaço de convivência. A colocação dos banheiros e serviços em volumes diferenciados evidencia os núcleos hidráulicos, sugerindo a possibilidade de serem conectados como peças autônomas, componentes de um maquinário. Nesta lógica a casa Okubo também se mostra ilustrativa: no piso inferior estão situados os serviços como cozinha, lavabo e copa abrigados num volume diferenciado, formando um núcleo servidor do grande espaço de convívio. Estabelece-se aqui uma relação de um componente da engrenagem.

No piso superior as paredes divisórias dos quartos são executados em painéis modulados de madeira. A modularidade é um conceito fundamental para a racionalização da construção, ela também será utilizada nos elementos de vedação e nas aberturas: blocos de concreto e cobogós e esquadrias metálicas com venezianas de amianto. Foram realizados neste projeto detalhamentos dos diversos encontros destes materiais, procurando elucidar o trabalho do canteiro. A modularidade e a utilização dos materiais industrializados se refletem num resultado plástico de rigoroso raciocínio geométrico.

A residência Tomie Ohtake realiza esse conceito com uma maior liberdade formal. Como o próprio arquiteto relata esse projeto foi objeto de várias experimentações. Aqui, como já foi mencionado, os quartos dos filhos (o quarto do próprio arquiteto) reduziram-se às dimensões

FIGURA 3.20 LAJE FINALIZA EM CURVA



FIGURA 3.21 NOVO ATELIER



mínimas. Esses quartos e o banheiro que os serve são abrigados em um núcleo autônomo, um volume geométrico disposto no grande vão. Apesar de apresentar uma maior liberdade formal, percebe-se que nada é aleatório. Os quartos são desprendidos das paredes laterais liberando-as para outras funções. De um lado a parede-divisa atua como uma grande galeria e do outro ela é diluída dando lugar para um pano envidraçado que integra a área de convívio com o jardim

FIGURA 3.22 ABERTURA ZENITAL NO ATELIER NOVO

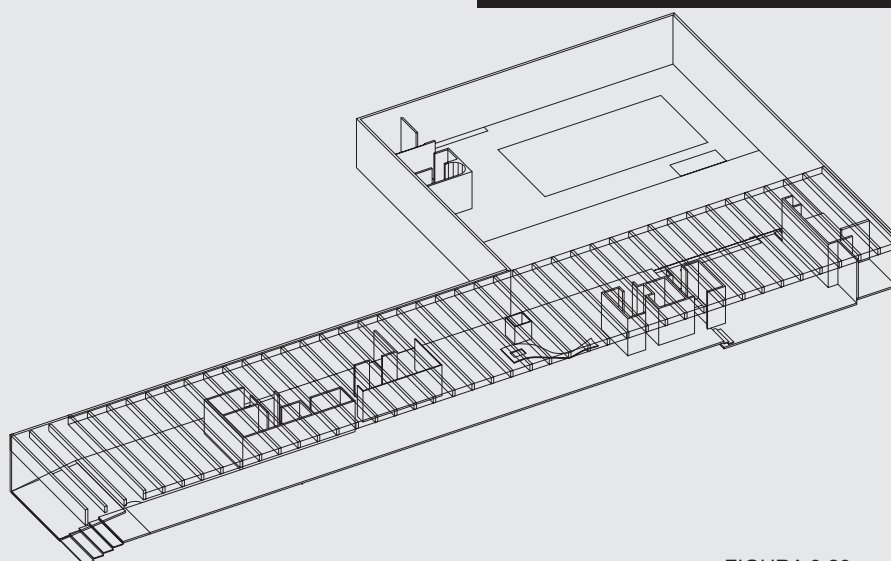


FIGURA 3.23 PERSPECTIVA

tropical, além de atuar como fonte de luz natural para o ateliê de sua mãe.

O grande abrigo é trabalhado com a disposição de alguns componentes, todos aparentemente soltos. Uma lareira-mesa de apoio é inserida no ambiente de convívio, organizando o espaço. Trata-se de um elemento que foge do tratamento geométrico rígido e apresenta um traçado gestual, que se contrapõe às linhas ortogonais. Trata-se de uma obra que apresenta um diferencial entre a produção dos arquitetos do período. Na residência José Egreja será retomada esta estratégia de agrupar em núcleos autônomos os ambientes com funções similares. Muito interessante esta nova interpretação por tratar-se de uma residência fora do contexto urbano, trata-se na verdade da sede de uma fazenda no interior de São Paulo. Nesse exemplo estes núcleos se tornam evidentes por estarem abrigados em volumes com formas orgânicas diferenciadas. Apesar da diferença da escala o conceito é o mesmo: os núcleos são dispostos num grande abrigo definido por uma laje de cobertura que, desta vez, traz os arremates curvos.

A mecânica funcional e tecnológica é sem dúvida um dos pontos em comum a todas estas edificações que representam a identidade paulista desta década. Além da

questão mecânica esses núcleos remetem também ao 7º mandamento de Acayaba: “Volumes independentes conterão os espaços necessariamente fechados e definirão os espaços abertos”. Como consequência deste procedimento na configuração espacial, estes núcleos passam a ser os limites dos espaços abertos, os espaços sociais. Na obra de Ruy Ohtake dois exemplos se destacam na confirmação deste conceito: novamente as casas de Tomie Ohtake e José Egreja. Nas duas residências os ambientes de convívio são gerados nos espaços residuais do grande abrigo. As funções específicas se agrupam e o restante adquire uma qualidade fluida. Desta maneira a circulação também se define nos intervalos destes volumes fazendo com que os corredores desapareçam enquanto elementos articuladores dos ambientes.

Em relação ao tratamento da fachada na residência Tomie faz-se uma referência ao primeiro mandamento de Acayaba que afirma como uma estratégia comum presente nos projetos residenciais paulistas desta geração que as casas são “objetos singulares na paisagem”. Essa afirmação parece bastante controversa. Ao recorrer-se ao dicionário encontra-se para este adjetivo as seguintes definições: relativo a um só; único, individual, invulgar, notável, original. O que se encontra na verdade nas residências deste período, são residências que não pretendem ser reconhecidas na paisagem. De modo geral as fachadas são compostas com base na geometria básica. Uma composição de linhas e planos, e cheios e vazios, que se pode relacionar com o abstracionismo pictórico. A intenção explícita de criar um “modelo” é a oposição do objeto singular. Essa vocação genérica da residência remonta aos ensinamentos de Artigas e seus próprios projetos, assim como uma identificação de princípios corbusianos. Ruy Ohtake na apresentação de seus projetos residenciais na edição dos “Cadernos de Arquitetura” esclarece: “Como arquitetos, procuramos perseguir, ao nível do desenho, a tese da cidade contemporânea, tentando generalizar as propostas dos projetos isolados. Pois, acreditamos que esses projetos se constituem numa visão que pretendemos ser genérica, apesar da escala reduzida.” E, mais adiante: “Apesar de ser uma única habitação, mantivemos a preocupação com sua implantação no urbano, agindo assim como elemento corretivo, no emaranhado caótico da cidade.” (OHTAKE:1976,12)

A maioria dessas casas de Ruy Ohtake se mimetiza com a paisagem urbana, principalmente aquelas situadas em lotes regulares no meio da quadra. Esse é caso da residência Tomie Ohtake (1968) e Chiyo Hama (1967). Em ambas a fachada é trabalhada principalmente com a viga que estrutura a cobertura transpassando o lote de um muro a outro. Esta composição linear demarca o lote e enfatiza a horizontalidade. A residência se desenvolve



após o abrigo de carros e não demonstra sua materialidade na paisagem urbana. Essa configuração mais tarde evolui para o arremate da laje com um elemento curvo, como na casa Celso Lafer (1975), aumentando a visibilidade. Em outros casos a solução recai sobre a composição geométrica do cheio e vazio, uma superfície retangular cega, e o vazio do abrigo de carros – residência Felipelli. Estas variáveis estão presentes na maioria das obras selecionadas por Marlene Acayaba em seu livro “Residências em São Paulo” na década de 60. As soluções se apresentam singulares em relação às características próprias dos terrenos e no desenvolvimento das edificações em relação ao interior, mas em relação à rua teremos sempre a fachada cega, o jogo de cheios e vazios que configuram o abrigo de automóveis, e as linhas espessas das vigas de cobertura definindo o lote e protegendo os espaços internos. O modelo parece ser a residência Ivo Vitorito, de Cascaldi e Artigas, de 1962. essa estratégia é definida pela situação geográfica: nos lotes urbanos planos, a estratégia para Ruy Ohtake é a tipologia do grande abrigo com a cobertura cobrindo o lote, de lado a lado. Ao usar pérgulas laterais inclui os recuos exigidos na massa edificada como nas residências Chiyo Hama, Tomie Ohtake, Julio Menoncello e Mário Wagner da Cunha. A residência José Felipelli (1970) apresenta um diferencial pelo desnível nos fundos do terreno. O arquiteto organiza a garagem e os serviços no nível da rua, assim como um pátio coberto que leva ao acesso do social no nível superior. Ohtake aponta esse caso e a residência Luiz Izzo como exemplos da utilização de um *“elemento corretivo”* que ordena o espaço urbano. Nesta última o arquiteto desenvolve o programa colocando o acesso social e a parte íntima no nível da rua (mais baixo que o nível do terreno), no nível do terreno estão as áreas de convívio (incluindo a piscina) a cozinha, e, em um nível enterrado, as dependências dos empregados. A residência Antonio Depieri também apresenta um terreno em desnível, mais baixo que a rua, e o arquiteto desenha uma passarela que liga o nível da rua ao volume da edificação, acessando diretamente o estar. Outros arquitetos utilizam estas estratégias: Artigas na residência Elza Berquó (1965), e Carlos Millan na residência Antonio Delboux (1962).

Cabe notar aqui que essas estratégias tinham a intenção de “ordenar” o espaço urbano, uma atitude até certo ponto conformista em relação ao processo de urbanização, e aos loteamentos urbanos. Uma postura mais crítica neste sentido é apresentada pelo grupo contemporâneo “Arquitetura Nova”, composto pelos arquitetos Rodrigo Léfèvre, Flávio Império e Sergio Ferro, que apresentam uma solução diferenciada em duas residências para Marietta e Ruth Vampré em áreas contíguas. Neste caso os arquitetos propõem uma integração dos espaços livres dos dois lotes, conseguindo bons resultados de insolação e iluminação e usando

este projeto como uma crítica ao sistema de parcelamento do solo, baseado unicamente nos interesses dos investidores imobiliários. É bastante óbvio que o que tornou esta proposta viável foi o consenso das clientes, porém tornou-se importante no que se refere à materialização de uma nova proposta de utilização dos lotes.

Na casa de Tomie percebe-se que o arquiteto tinha mais autonomia para suas experimentações e isso se refletiu no resultado, uma construção que segue seus preceitos éticos e estéticos mas insere soluções mais ousadas como os dormitórios-células, assim como gestos mais plásticos: como quando brinca com as relações de peso e materialidade do concreto no desenho da chaminé suspensa ou a mesa- base da lareira em desenho sinuoso e os jogos de luz e sombras. Esse conjunto de relações torna essa casa uma obra referencial do arquiteto.

**Proprietário** Tomie Ohtake

**Ano da Construção** 1968

**Área construída** 445,34 m<sup>2</sup>

**Características do terreno** lote urbano, plano e regular

**Dimensões do terreno** 8 x 50 m

**Número de pavimentos** único

**Estrutura** laje nervurada aparente apoiada nos muros de divisa

**Seleção de materiais** concreto armado, blocos de concreto e esquadrias metálicas

**Fontes de luz natural** aberturas zenitais e esquadrias para o jardim lateral

**Uso de cores** paredes e esquadrias com cores primárias

**mobiliário fixo** mesas, lareira e sofá

**detalhes significativos** espaço interno se revela de qualquer ponto da casa

**Elementos curvos** bancada da lareira

**Volumetria** grande abrigo

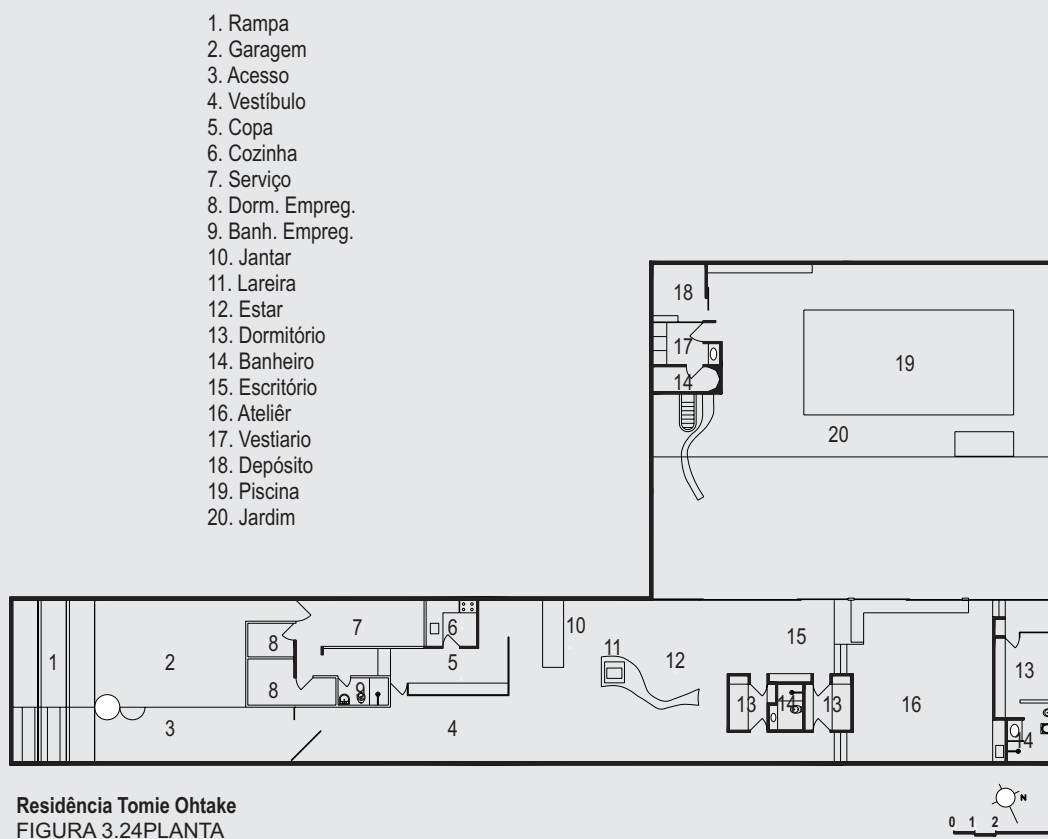
**recuos laterais** inexistentes

**Recuo frontal** 10 m

**Publicações** La Arquitectura de Ruy Ohtake, Cadernos Brasileiros de Arquitetura, Acrópole 386 julho de 1971

**Material encontrado** plantas, cortes, fotos PB e cores e croquis

TABELA 3.3



### 3.4 RESIDÊNCIA NADIR ZACARIAS / 1970

FIGURA 3.25  
VISTA DA CASA COM O A PAISAGEM URBANA



Residência edificada em terreno urbano bastante acidentado. Um muro de pedra sai do alinhamento frontal do terreno e configura o acesso para os carros, protegendo a outra lateral dessa via, outro muro, que também tem a função de contenção do terreno. No lado direito o recuo é de 4,30 m e do lado esquerdo o recuo é bem maior, 25 m, pois aí se localizam a piscina e a área de lazer. Nos fundos o recuo é de 9m.

A estrutura é de lajes nervuradas sobre pilotis: 6 pilares na base que se estendem até o nível superior! configuram o prisma elevado.

Esse certamente é o exemplo mais próximo desta tipologia e que se remete ao tipo "Villa Savoye": a utilização dos pilotis, o módulo envidraçado no inferior que abriga tanto o serviço como o acesso e ainda as aberturas em fita no prisma. O arquiteto usa o recurso da caixa d'água cilíndrica vertical que se contrapõe à horizontalidade do cubo suspenso. No pavimento superior os dormitórios e serviços se concentram na parte posterior do prisma, liberando o estar para a vista oeste, protegido pela varanda. O estar se eleva e se instala no "piano nobile".

Como no exemplo corbusiano os pilotis aparecem soltos no piso superior. As aberturas em fita recebem o contraponto vertical de brises colocados em toda a extensão das aberturas (laterais e fundos).

Há uma série de projetos que evocam esse modelo, com pequenas variações, como a residência Fábio Yassuda, Luiz Izzo e Giuseppe Viscomi. A primeira e a última foram edificadas fora de São Paulo. A de Fábio Yassuda é a mais sintética de todas lembrando as configurações miesianas e está inserida num contexto de casa de campo, no Clube de Campo São Paulo. Na casa de Giuseppe Viscomi, apesar de estar fora de São Paulo o contexto continua sendo urbano, pois está situada no Guarujá, na praia da Enseada, uma praia bastante urbanizada. Esse é um projeto de 1985 e comprova a extensão do uso dessa tipologia na carreira do arquiteto

Em relação ao projeto Nadir Zacarias teve-se acesso ao projeto inicial com fotos da maquete, publicados na revista Acrópole (386, julho de 1971) e ao projeto publicado no livro de Agnaldo Farias (1994) com fotos da edificação construída e nos Cadernos Brasileiros de Arquitetura. O interessante foi notar como ocorreram algumas modificações internas, talvez pela adequação do programa requisitado, mas que em momento algum provocou alterações no volume, demonstrando ser esse o partido principal do projeto. Percebe-se o uso do método normativo no manuseio de figuras geométricas puras. O rigor do desenho se faz presente também na nitidez. Percebe-se que a das formas e dos espaços, reconhecido na simples leitura das

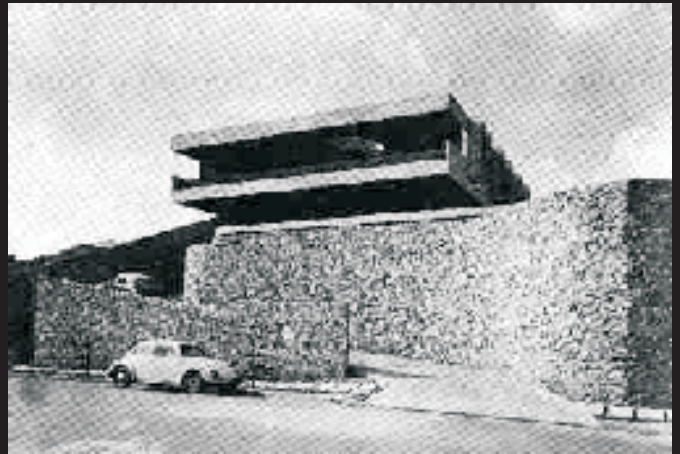


FIGURA 3.26  
VISTA FRONTAL DA CASA



FIGURA 3.27  
VISTA LATERAL DA CASA

plantas. Percebe-se que a configuração espacial se dá através da busca de eixos, de paralelismos, um trabalho que realizado no desenho, uma atividade interior e centrada. Assim se dá a organização racional dos espaços funcionais que se contrapõe aos espaços vazios gerados apenas por planos soltos, encontrados também na casa Felipelli. Essa última é uma das obras mais representativas deste apuro geométrico, no resultado volumétrico que sintetiza as relações dos volumes e evidencia apenas planos e linhas.

Como em outros casos (Rosa Okubo e Chiyo Hama, por exemplo) os elementos curvos abrigam os serviços e a circulação fazendo a distinção dos usos “servidores”. A grande esquadria de vidro que fecha o estar também é curva, tornando a varanda um espaço orgânico. No momento em que essa curva se volta para o interior, uma abertura oval se instala na laje de cobertura. Isso faz com que a entrada de luz seja um evento em determinadas horas do dia, um detalhe bastante singular do arquiteto, que traz um elemento dinâmico para o espaço.

A compartimentação interna é bastante compacta e aglutina um setor íntimo e um setor de serviços, liberando o estar das paredes, o setor privilegiado da convivência social. As únicas presenças materiais aqui são as bancadas e a mesa de refeições em concreto.

O contraste da pedra é mais uma vez evocado aqui, nos materiais apresentados em estado bruto e revelando as suas funções.

Os elementos mais importantes desse exemplo são três: a sua relação volumétrica com a oposição entre horizontalidade e verticalidade, as relações de luz e sombra e a síntese geométrica. Apesar da identidade com o prisma elevado essa residência parece diluir esse volume e o trabalho compositivo se estabelece em linhas e não em volumes compactos. Os brises têm um papel importante nessa composição, são de placas de concreto moldadas “in loco” e, devido a sua proximidade, quando localizados na face norte controlam a luminosidade.

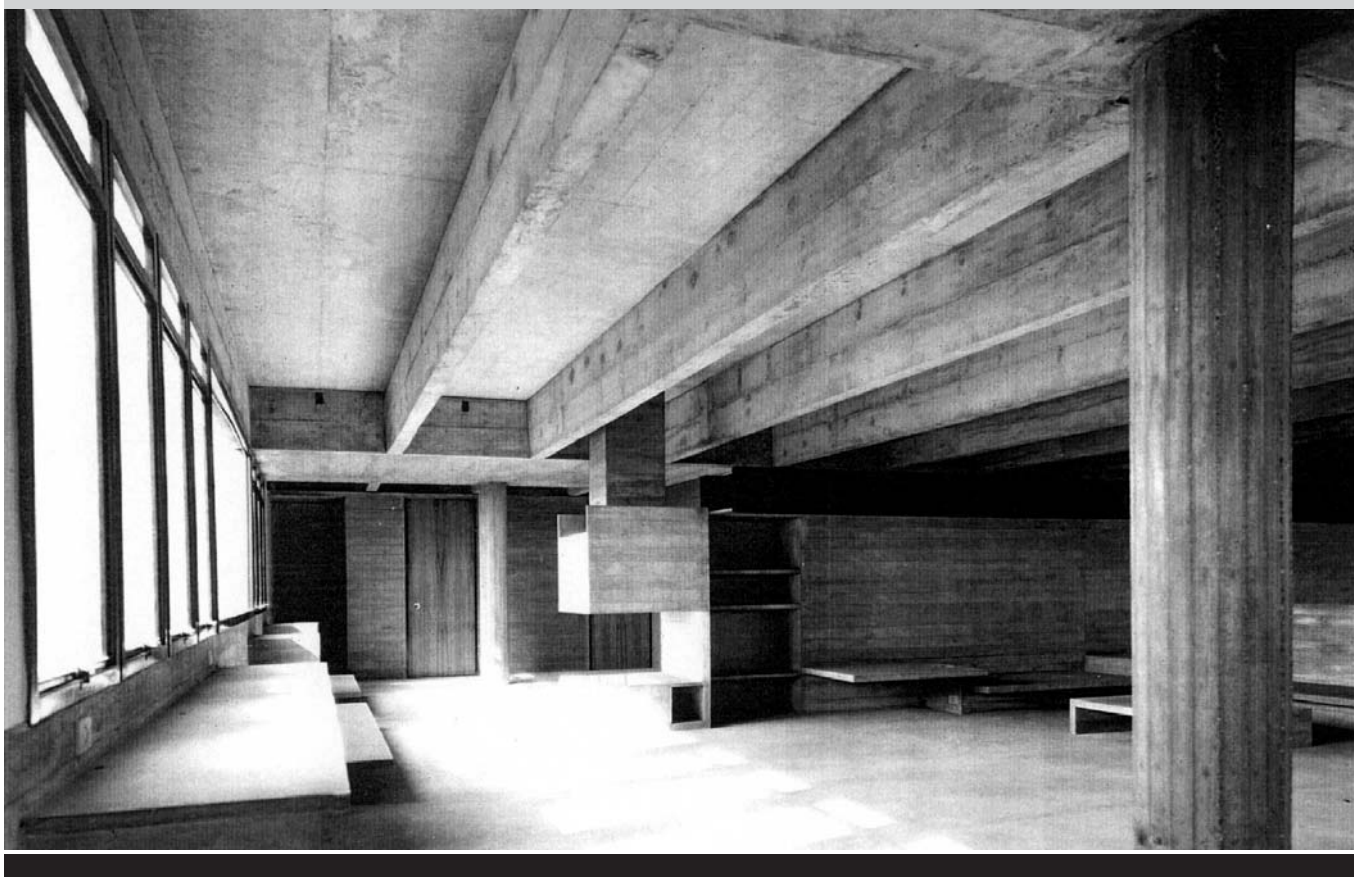
Os brises na face sul obviamente têm função apenas compositiva. Pela primeira vez aparece o uso da laje com elementos curvos de “arremate”.

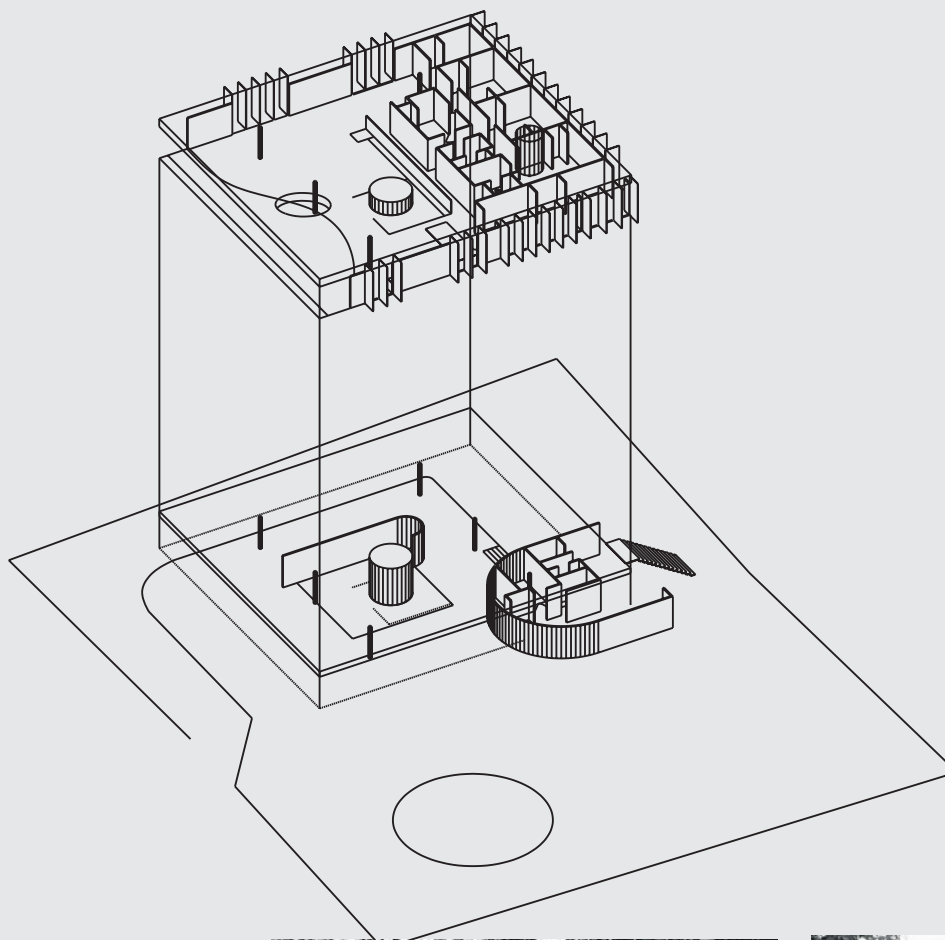
Entre os prismas elevados presentes na arquitetura paulista brutalista a residência de Roberto Millan, de 1961, de autoria de Carlos Millan (ACAYABA: 1986, 157) já apresenta o sólido trabalhado através da geometria rígida. Ao se comparar esse exemplo com a residência Nadir Zacarias, pode-se notar a desmaterialização do prisma alcançada por Ruy Ohtake, dez anos depois.

Poderia também remeter à casa da cascata, de Frank Lloyd Wright por seus balanços, porém o que a aproxima do modelo corbusiano é sua total independência da topografia.

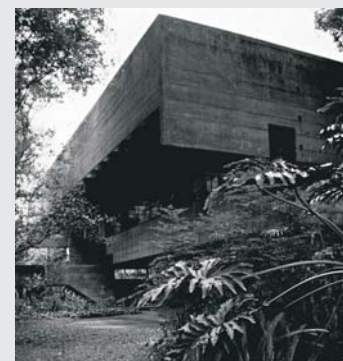
A casa do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, de 1964, tem estrutura semelhante. As diferenças principais são a visibilidade e a configuração espacial. Paulo Mendes apresenta uma interpretação vernacular da varanda e um estar delimitado pelas paredes dos quartos. Na residência Zacarias, Ohtake consegue liberar o estar de qualquer limite tectônico. Quanto à visibilidade, no projeto de Ruy Ohtake a opção pelo prisma elevado é feita pelo apelo visual da paisagem. Apesar do terreno em desnível ele implanta um prisma elevado totalmente regular, que em nada se altera pelas condições naturais. O terreno em desnível põe em evidência a edificação e o arquiteto utiliza estratégias conhecidas como a fachada reduzida às linhas espessas das vigas e o jogo de texturas entre o muro de pedra e o concreto aparente (como na residência Rosa Okubo). O resultado aparenta a busca do essencial, menos materialidade com os mesmos materiais. Esse sim pode ser considerado um objeto singular na paisagem, citado por Acayaba como o 1º mandamento da arquitetura paulista.

FIGURA 3.28  
VISTA DO ESTAR





FIGURAS 3.30 E 3.31  
FOTOS CASA PAULO MENDES DA ROCHA,  
EVIDENCIANDO AS DIFERENÇAS DO SÍTIO



Na residência Carlos Siqueira Neto, outro prisma elevado de Ruy Ohtake, há uma primeira tentativa de abrir esse cubo porém de maneira reservada, preservando o interior. Apresenta um trabalho compositivo que agrega novos elementos: são acrescentadas linhas de diferentes espessuras à linha mestra da cobertura, o muro frontal define um plano inclinado transitório entre o alinhamento e o prisma regular. A geometria se sofisticava.

É comum a utilização de vazios centrais nos prismas elevados de Ruy Ohtake, encontra-se essa estratégia compositiva na residência Carlos Siqueira Neto, Antonio Depieri e Nadir Zacarias. Como constata-se na residência Zacarias esses vazios geralmente abrigam as escadas e agem como elementos integradores dos diferentes níveis.

Identificou-se um outro recurso constante nas residências de Ruy Ohtake. Entre os vários mobiliários fixos utilizados pelo arquiteto a colocação de uma bancada fixa extensa que assume diferentes funções aparece em vários projetos. Na casa Watanabe os dormitórios se abrem para ela, que está colocada em toda a extensão da parede lateral no piso superior e

adentra para a suíte. Acima dessa bancada o fechamento se dá com um pano de vidro. O espaço se configura como uma “varanda” de estudos. Há também aqui uma nova proposição de utilização desse espaço pelos diferentes membros da família. Na residência Menoncello a bancada extensa reaparece de maneira bastante interessante. Apresenta a mesma formatação, com igual utilização do vidro porém com um diferencial: ela percorre todos os setores da casa e vai assumindo diferentes funções. No início, na cozinha, é a bancada de serviço, no espaço de refeições serve de ponto de partida para uma mesa fixa e segue para o íntimo onde configura a área de estudo. Na residência Depieri ela está presente na sala de refeições e no estar, também com um percurso contínuo e com o fechamento superior em vidro. Na sala de refeições é também o início da mesa fixa. No pavimento inferior ela se repete definindo o espaço de estudo. Nas residências Siqueira Neto e Nadir Zacarias ela aparece no estar e assume uma função de delimitar o espaço, já que não há paredes.

A inclusão dos mobiliários fixos está relacionada com a “catequese” mencionada por Ruy Ohtake em seu memorial sobre as residências: “A elaboração desses projetos se constituiu um pouco em catequese, ao colocar-lhes alguns conceitos de arquitetura, naquilo que consideramos sua verdadeira função, e assim, desmistificar certos vícios e modismo.” (OHTAKE:1976,12). Há a intenção de induzir o proprietário a utilizar o espaço da maneira “correta”. O arquiteto admite ter omitido propositadamente alguns detalhes na exposição dos anteprojetos para evitar definições prematuras que prejudicassem o entendimento da obra, e, dessa maneira garantia o seu início. A partir da execução da estrutura, eram definidos os espaços e volumes. O processo do desenho dos detalhes se dá através de uma total interação com o canteiro de obras. Essa é uma prática perseguida pelo arquiteto ainda hoje. Pode-se perceber por exemplo, em uma obra atual, a evolução do anteprojeto do hotel Unique na resolução de sua fachada. No livro de Roberto Segre (SEGRE: 2000, 106) as maquetes eletrônicas apresentam um volume cilíndrico na resolução do pavimento térreo para abrigar a recepção e o lobby. Uma composição de duas formas nítidas, geométricas. A fachada executada cria uma dualidade entre a rigidez formal da edificação e a resolução dos acessos através de elementos totalmente fluidos e gestuais. Ou seja a percepção do canteiro leva a uma revisão das definições.

A ausência de barreiras físicas nos espaços de estar nos prismas elevados (Depieri, Siqueira Neto e Zacarias) evidencia o que chamamos de espaço essencial e que associamos a uma qualidade oriental presente na obra de Ruy Ohtake. São poucos os elementos formadores para esses espaços: piso, cobertura, paisagem e luz. Na residência Zacarias o piso e a



cobertura são de concreto, a esquadria que integra a paisagem é apenas a necessária para estruturar as grandes aberturas de vidro, de ferro e pintada de preto. Uma escala monocromática. O uso exclusivo do concreto aparente traz às obras uma qualidade uniforme, deixando para outros elementos o papel de personalizar o espaço, como as gradações de luz ou suas conexões com o exterior. O material é o responsável pela forma, ou seja a forma define o material. A forma trabalhada dentro da geometria pura, com suas figuras elementares se contrapõe à natureza, ordena o ambiente natural. É a representação do “vazio”, um conceito importante nas várias correntes filosóficas orientais. É através da vacuidade que se dá o encontro com a essência interior. O espaço vazio é aquele que pode ser preenchido, que permite o movimento, a representação do *receptivo*. Nele o movimento se torna possível, é o ambiente da constante transformação da vida. Para o *I Ching*<sup>1</sup> o receptivo definido pelo segundo hexagrama representa a natureza em contraste com o espírito, o espaço em contraste com o tempo, a coexistência do mundo espiritual com o mundo dos sentidos e é relacionado à superfície plana e à forma: “A superfície plana indica a imparcialidade da terra, que não tem preferências nem repulsas ... A forma é o oposto do conteúdo.” (WILHELM: 1983, 213)

A residência Nadir Zacarias sintetiza a presença do espaço essencial (que associamos à influência oriental) com o raciocínio do arquiteto elaborado através da linguagem abstrata da geometria, que não tem a intenção de se confundir com a natureza e sim de apresentar um contraponto à paisagem, evidenciado por Farias. É por essa síntese que ela se destaca entre os prismas elevados.

---

<sup>1</sup> O Livro das Mutações: texto escrito na antiguidade chinesa utilizado como oráculo que originou tanto as filosofias taoístas como o confucionismo. (WILHELM: 1983, 3)

**Proprietário** Nadir Zacarias

**Ano da Construção** 1970

**Área construída** m<sup>2</sup>

**Características do terreno** lote urbano, acidentado

**Dimensões do terreno** m

**Número de pavimentos** dois

**Estrutura** estrutura “dominó”

**Seleção de materiais** concreto armado, pedra e esquadrias metálicas

**Fontes de luz natural** aberturas em fita em todos os lados do prisma

**Uso de cores** materiais em estado bruto

**mobiliário fixo** bancadas de concreto

**detalhes significativos** brises executados com placas de concreto

**Elementos curvos** abertura na laje de cobertura do terraço e núcleo de serviços

**Volumetria** prisma elevado

**recuos laterais** 4,30m (direito) e 25m (esquerdo)

**Recuo frontal** m

**Publicações** La Arquitectura de Ruy Ohtake, Cadernos Brasileiros de Arquitetura, Acrópole 386 julho de 1971

**Material encontrado** plantas, cortes, fotos PB da edificação e da maquete

TABELA 3.4

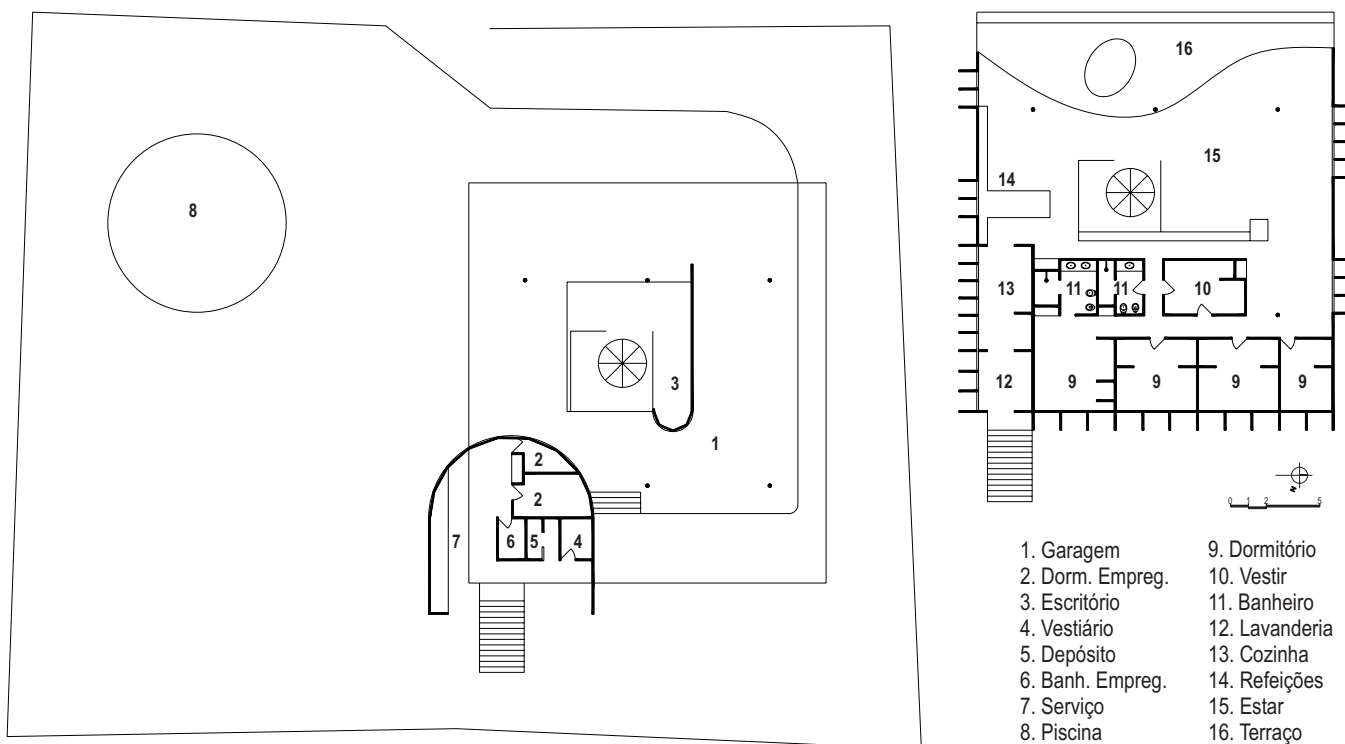


FIGURA 3.32  
PLANTAS NÍVEL TÉRREO E  
SUPERIOR

Residência Nadir Zacarias

### 3.5 RESIDÊNCIA JOSÉ EGREJA / 1975



FIGURA 3.33  
EDIFICAÇÃO EM TORNO DE JARDIM-PÁTEO

Considerou-se pertinente a inclusão dessa obra por três motivos básicos: o primeiro é a interpretação do tema “casa de fazenda” inserindo os conceitos éticos e estéticos da época, o segundo, para ilustrar a idéia de que é nesse período que o uso das curvas se apresentam, definindo planos e criando sombras e o terceiro ponto é sua identificação com princípios da arquitetura tradicional japonesa.

A casa de fazenda se insere fora do contexto urbano e Ohtake parte do conceito do vazio central. O espaço é delimitado por elementos de concreto e toda a edificação se volta para esse limite interno. Há uma intenção de reorganizar a paisagem natural através do paisagismo de Burle Marx no jardim enclausurado configurado nesse vazio central dirigindo a visão dos usuários para um espaço cênico de caráter contemplativo, uma verdadeira praça contemplativa. A residência de Domingos Brás, de 1989, utiliza a mesma estratégia apesar de estar implantada em um terreno urbano de dimensões bem menores. Dessa vez a edificação se desenvolve formando um “U”, que envolve a piscina e o jardim. O espaço interno é totalmente permeável ao espaço externo, da mesma forma que na residência Egreja.

A utilização do vazio central é um elemento que deriva do repertório urbano e se associa a princípios do pensamento oriental mas também foi uma estratégia utilizada de maneira geral pela maioria dos arquitetos paulistas dessa década, tanto que o conceito da resolução da casa em função de um espaço interno próprio é o tema do sexto mandamento de Acayaba. Há uma filiação clara com os princípios modernos e também da apropriação do repertório da primeira geração de arquitetos modernos, como Rino Levi e o próprio Niemeyer,

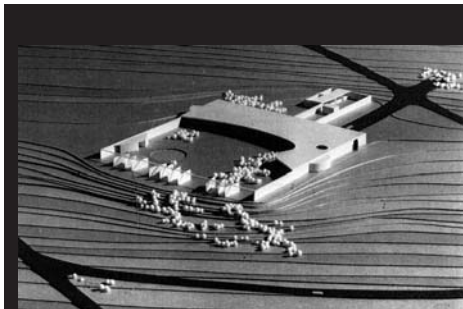


FIGURA 3.34 MAQUETE DA RESIDÊNCIA



FIGURA 3.35 ESTAR: OBSERVA-SE A UTILIZAÇÃO DE VÁRIOS ELEMENTOS EM CONCRETO



FIGURA 3.36 VISTA DO PÁTIO-JARDIM COM A EDIFICAÇÃO CIRCUNDANTE

que pode ser confirmada nas residências dos dois arquitetos: a de Rino Levi, de 1944, em São Paulo e a Casa das Canoas, de 1953, no Rio de Janeiro. Há uma intenção explícita de Ohtake de enfatizar as relações sociais: “Estabelecer um plano rico de convivência, é um aspecto básico na arquitetura. Assim procuramos, ao elaborar o projeto de uma casa, nos aproximar de uma de uma pequena praça, protegida do sol e da chuva, onde os amigos se encontram” (OHTAKE:1976,12). Nas residências de Ohtake o “estar” é sempre um setor privilegiado: amplo, iluminado e necessariamente integrado ao espaço externo. Para enfatizar a facilidade da integração com o externo há sempre a presença de um pano de vidro, que demonstra o caráter permeável do ambiente. Esse espaço externo é invariavelmente um local protegido em relação à cidade, uma paisagem criada para o descanso e a contemplação. Os limites internos dos espaços de convivência são sempre tênues, através de desníveis, vazios, ou outros artifícios como os elementos de mobiliário, ou ainda a presença dos volumes diferenciados e autônomos que abrigam as funções específicas, como no caso dessa residência e também na residência Rosa Okubo.

A residência Igreja traz muitas semelhanças com a residência Tomie, nas duas os

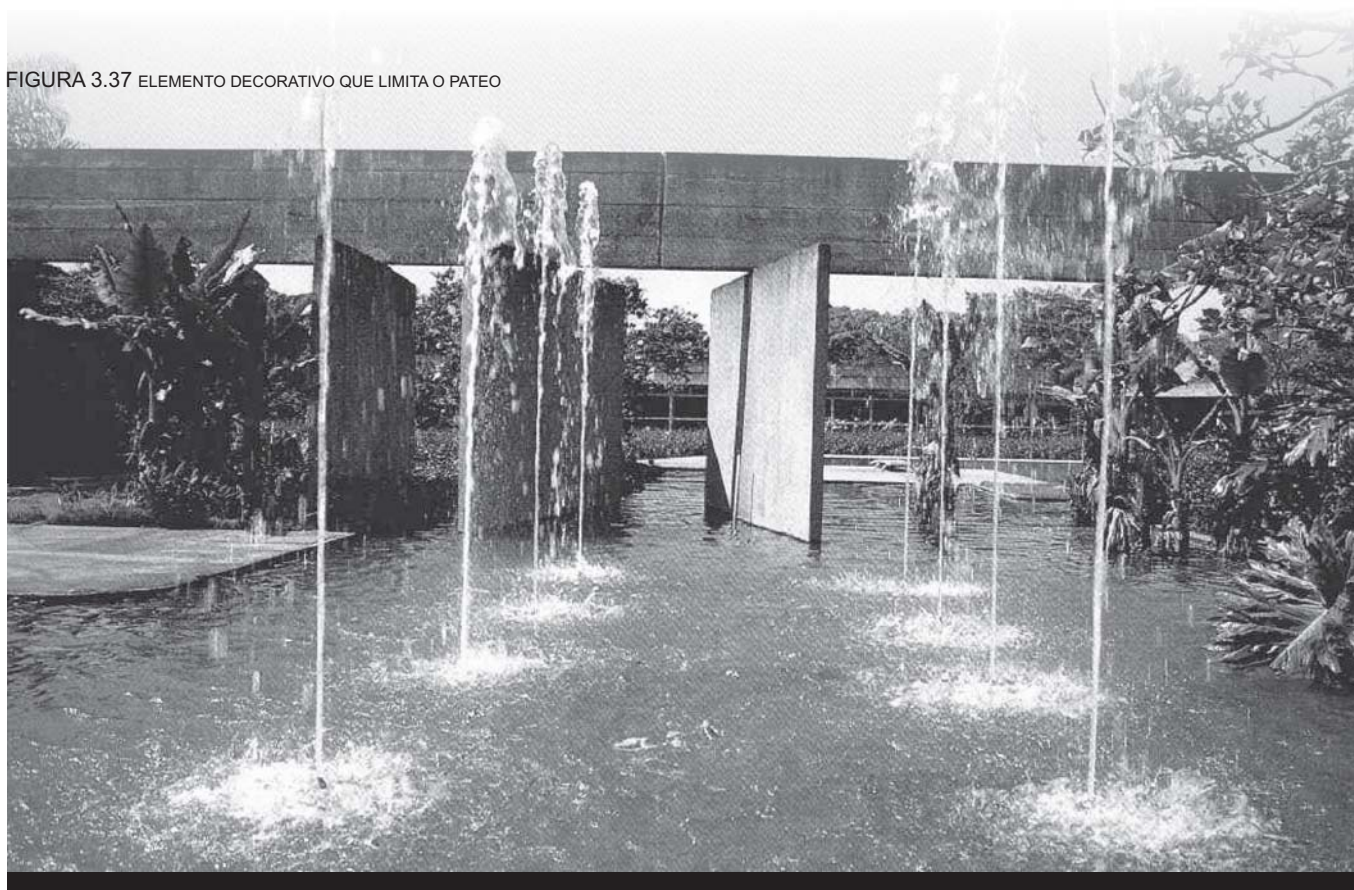


FIGURA 3.37 ELEMENTO DECORATIVO QUE LIMITA O PATEO

ambientes de convívio são gerados nos espaços residuais do grande abrigo. As funções específicas se agrupam, nesse caso em volumes diferenciados com limites mais gestuais o que faz com que o restante do espaço adquira uma qualidade fluida. Dessa maneira a circulação se define nos espaços intermediários e os corredores desaparecem enquanto elementos articuladores dos ambientes. A relação de continuidade entre o exterior e o interior se evidencia nos espaços de convivência e sugere dualidades entre limite-contínuo, interno-externo, interior geométrico- exterior natural/ assimétrico, luz-sombra, referenciais de uma cultura que trabalha com a polaridade e não com a oposição. Outras relações sugerem associações com a arquitetura japonesa como a continuidade dos espaços sociais, as perspectivas geradas pelos espaços amplos e a conexão de vários elementos horizontais.

As noções plásticas e estéticas estão sempre presentes. O arquiteto Ruy Ohtake expressa em vários momentos o dever do comprometimento estético, tanto nos depoimentos diretos como nas entrevistas publicadas. Em uma entrevista (apud SILVA: 2003,58) declara que o maior desafio da arquitetura contemporânea é “atingir um conceito e uma proposta regionais que alcancem um patamar universal”. Para ele isto se deu com a obra de Niemeyer, e os arquitetos deveriam se comprometer com esta continuidade e segue: “Não precisamos utilizar as mesmas tecnologias dos países do primeiro mundo. A arquitetura admite qualquer material, o importante é que o arquiteto não abra mão da proposta estética: o conceito precisa ser colocado no desenho”

As várias maneiras de utilização do concreto nessa obra demonstram a familiaridade com o material. O concreto desenha painéis soltos e curvos para delimitar os espaços e mascara a racionalidade da setorização. A laje se delinea entre curvas e cria varandas sombreadas em seu caminho. Bancos em curva brincam com a sombra da laje, ora se projetando para a luz, ora se abrigando em sua sombra. O material é utilizado até mesmo em um detalhe do forro interno que delimita o estar e o jantar.

Ao visualizar o conjunto, reconhece-se o mesmo jogo compositivo presente no Centro Cultural de Palmital, que tomou o mesmo partido, da delimitação do terreno através de estruturas de concreto.

**Proprietário** José Silvestre Egreja

**Ano da Construção** 1975

**Área construída** 940 m<sup>2</sup> (aproximada)

**Características do terreno** lote rural, plano

**Dimensões do terreno** m

**Número de pavimentos** bloco único

**Estrutura** laje nervurada

**Seleção de materiais** concreto armado, blocos de concreto e esquadrias metálicas

**Fontes de luz natural** aberturas zenitais e panos envidraçados para área do jardim

**Uso de cores** interior com concreto pintado (teto, parede e elemento curvo) cores básicas

**mobiliário fixo** bancadas de concreto

**detalhes significativos** espaço cênico externo delimitado por elementos de concreto

**Elementos curvos** borda da laje externa, divisória dos serviços

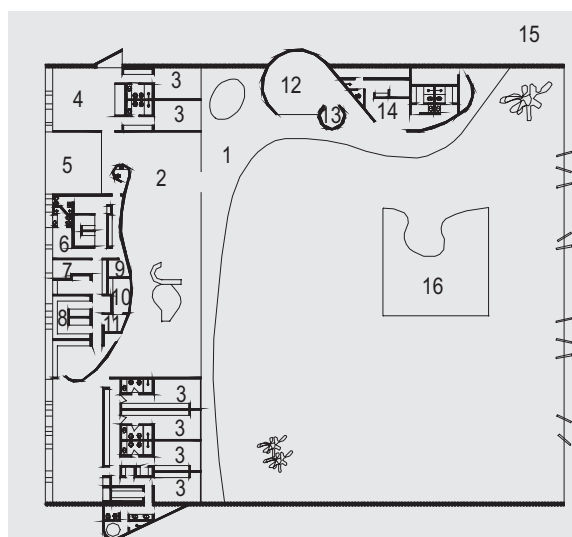
**Volumetria** grande abrigo

**Publicações** La Arquitectura de Ruy Ohtake

**Material encontrado** planta, fotos coloridas

TABELA 5

FIGURA 3.38  
PLANTA



- |                               |                    |
|-------------------------------|--------------------|
| 1. Terraço                    | 9. Ar condicionado |
| 2. Estar                      | 10. Despensa       |
| 3. Dormitórios                | 11. Freezer        |
| 4. Escritório                 | 12. Jogos          |
| 5. Garagem                    | 13. Som            |
| 6. Dependências de empregados | 14. Sauna          |
| 7. Lavanderia                 | 15. Bar            |
| 8. Cozinha                    | 16. Piscina        |

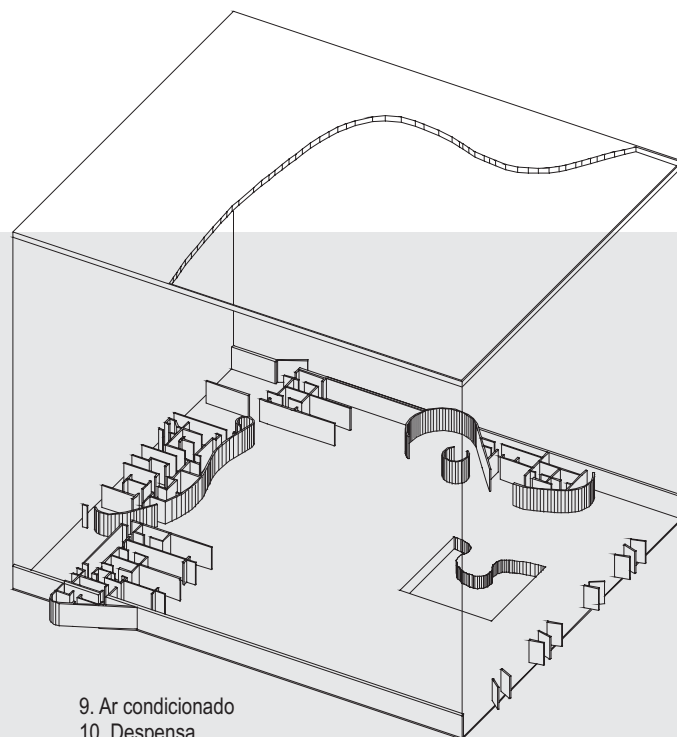


FIGURA 3.39  
PERSPECTIVA

## 3.6 SÍNTESE DA ARQUITETURA RESIDENCIAL DE RUY OHTAKE

Foram reunidas as residências do período em dois grandes grupos, através de características semelhantes e foi adotada a mesma nomenclatura utilizada por Sanvitto em seu estudo sobre as questões compositivas no Brutalismo Paulista (SANVITTO: 2002) Primeiramente, a tipologia do grande abrigo e, em seguida, a tipologia do prisma elevado. Essas são classificações genéricas que, como a autora sustenta, podem ser aplicadas a todos os arquitetos que produziram esse tipo de obras entre as décadas de 60 e 70 em São Paulo. Foram aplicados e interpretados os “10 mandamentos da arquitetura residencial paulista de 1960” propostos por Acayaba e os conceitos derivados da arquitetura japonesa e do abstracionismo geométrico.

As principais características da tipologia do grande abrigo são: a cobertura apoiada nas paredes laterais (muitas vezes nos próprios muros de divisa) responsável pela configuração do espaço, a sugestão da continuidade do espaço urbano nas soluções das fachadas (geralmente um volume cego se contrapondo ao vazio do abrigo de carros), e o estar sempre privilegiado pela luz natural (geralmente limitado por uma grande esquadria metálica integrada ao jardim ou outra área externa - sempre voltados para os fundos ou laterais do terreno). Geralmente as edificações estão situadas em lotes urbanos comuns e planos, que não oferecem nenhuma paisagem mais interessante, então elas se voltam para o interior do lote e se abrem para um jardim enclausurado. Algumas características que compõem nas duas tipologias: o uso de mobiliário fixo traduzindo a potencialidade dos ambientes, os serviços e circulação definidos por elementos curvos que contrastam com a rígida geometria formal, serviços e área íntima extremamente enxutos (com as dimensões mínimas para o funcionamento), a farta utilização de ventilação e iluminação zenital (fator que libera a distribuição dos ambientes do contato com as paredes externas), e a clara exposição da definição estrutural. A utilização dos materiais em estado bruto é também uma constante, e a pesquisa de utilização de materiais industrializados, que exige todo um sistema modular assim como a necessidade de detalhamentos dos encontros de diferentes materiais.

Nos prismas elevados o grande paradigma é a corbusiana Villa Savoye. Nesses exemplares da obra de Ohtake, a estrutura terá soluções mais livres com a utilização de

balanços. Em alguns casos como na residência Nadir Zacarias a releitura será bem próxima do paradigma. As edificações dessa categoria são implantadas em terrenos mais altos que oferecem uma vista interessante. Como no exemplo corbusiano a solução de elevar o prisma faz com que o estar conquiste o “piano nobile”, ficando livre de qualquer vedação, se encaixando como uma bandeja solta na estrutura. O estar se resume a um plano. A iluminação zenital, o mobiliário fixo e os materiais em estado bruto persistirão como elementos constantes da composição plástica.

Pôde-se constatar influências dos grandes mestres internacionais. No caso das obras estudadas de Ruy Ohtake. O próprio arquiteto relata seu fascínio pela obra do mestre Corbusier e também seu hábito de “conversar” com suas plantas. Por outro lado confessa uma certa resistência nesta época aos trabalhos de Frank Lloyd Wright, por relacioná-lo aos Estados Unidos, símbolo do imperialismo capitalista.<sup>1</sup>

Esses são aspectos importantes para este trabalho. Em primeiro lugar comprovam as interferências provocadas nas configurações dos ambientes pelo caráter ético e estético da época e em segundo lugar favorecem o reconhecimento das particularidades do trabalho de Ruy Ohtake. O grande perigo das classificações genéricas é sustentar a idéia de que as “escolas” não apresentam diversidades. É reconhecida a grande diversidade que abrange o “Movimento Moderno”. Na “escola carioca” naturalmente identificada com a obra de Niemeyer, não se pode deixar de constatar a pesquisa totalmente diversa, em termos formais, de Lúcio Costa, idéia já desenvolvida por Segre (1999,26).

As residências analisadas durante o período de 1960 a 1975, mesmo de tipologias diferentes, mantinham algumas constantes, entre elas o uso do material em estado bruto. A pesquisa do arquiteto se concentrou nas possibilidades do uso do concreto e no aperfeiçoamento da tecnologia estrutural.

A “verdade estrutural” é outra característica geral. A maioria das casas deixa as nervuras das lajes aparentes, os pilares evidentes com o uso de blocos para vedação e os arrimos em pedra natural. Isso não compromete a harmonia espacial, mas, pelo contrário, faz com que a estrutura assuma outras qualidades. Esse conceito se encaixa nas premissas do modernismo: “Había nacido una nueva estética, la estética de la producción mecânica, cuyo sello distintivo vènia marcado pela repetición, el rimo y empleo de materiales de aspecto abstrato y técnico.” (LEUPEN: 1999, 59)

---

<sup>1</sup> Relato direto à autora, em anexo.



Em relação aos materiais diversos vê-se a procura da utilização de materiais industrializados, enfatizando a busca da industrialização do processo construtivo. Apesar de serem casas para a classe média intelectual, esta experimentação fazia sentido para possibilitar a aplicação em casas populares. Revela também a relação ética com os operários da construção civil, um compromisso de elevar o trabalho no canteiro. Esta foi uma opção de vários arquitetos paulistas, entre eles, Rodrigo Lefèvre<sup>2</sup>. Em entrevista realizada em 1974 este arquiteto afirma:

Então, nessa altura, a utilização de qualquer elemento material que estivesse vinculado historicamente ao processo artesanal de produção era rebaixado. Nessa época, fazer telhado era uma coisa proibida para nós, para a academia, e usar alvenaria também. ... Basicamente, todos os arquitetos estavam produzindo experiências de laboratório tendo em vista uma industrialização que não aconteceu. (apud MAIA: 2002)

A preocupação com a inserção urbana é constante. “As cidades como as casas. As casas como as cidades.” (ARTIGAS: 1999, 85). Por isso tem-se geralmente na composição das fachadas a relação cheio  $\times$  vazio, em que o vazio sugere a continuidade do espaço urbano e o cheio, uma parede cega que o delimita. Não há diálogo com o espaço urbano, as residências se fecham para este, que é considerado o espaço desordenado. As casas assumem o papel de modelo ordenador. Um modelo de espaço de convivência, uma praça abrigada.

A compactação dos espaços de uso específico para a valorização dos espaços de convivência é um credo comum e segue a cartilha corbusiana que já em 1924 ditava, em seu “Manual da Habitação”:

Exijam uma grande sala em lugar de todos os salões ... Exijam o vazio ... Ensinem a seus filhos que a casa só é habitável quando a luz abunda, quando os pisos e as paredes são claros ... Exijam o quarto de domésticos no andar ... Exijam uma garagem de automóvel ...  
Pensem na economia de seus gestos, de suas ordens, de seus pensamentos  
(LE CORBUSIER:1977,85).

---

<sup>2</sup> Entrevista disponível na web no endereço: [www.vitruvius.com.br/entrevista/lefevre](http://www.vitruvius.com.br/entrevista/lefevre)

A interpretação mecânica dos espaços serviçais assim como os fluxos propostos, ilustram a crença nesses conceitos. As cozinhas se estruturam quase que em sua maioria na tipologia “corredor”, com bancadas e armários lineares dos dois lados e um espaço central de circulação e trabalho. Percebe-se a constante setorização definida e distinta entre a circulação de serviço e a circulação social. A “*economia de gestos*” ... Por vezes esta idéia leva os quartos, também compactados a terem duas portas, uma que conduz ao banheiro, outra que leva ao local de estudos (casa Watanabe).

Há uma distinção formal entre os chamados “espaços servidos” e “espaços servidores”. Em várias plantas os espaços servidores se abrigam em cilindros ou elementos curvos. Essa é uma característica que encontramos em vários arquitetos da época, como na casa de Paulo Mendes da Rocha de 1964 ou mesmo em Carlos Millan, e que transforma esses espaços em peças de composição.

Nas plantas de Ohtake os espaços se integram, mesmo que seja através da continuidade visual provocada pela amplitude dos espaços de convivência, um ponto comum com a arquitetura japonesa.

No período dos primeiros 15 anos o que se evidencia na obra de Ruy Ohtake como característica pessoal, é um arquiteto que encaminha seu raciocínio em direção à síntese. Suas plantas podem remeter a Mies Van der Rohe, pela limpeza das linhas e por sua geometria precisa. Nas soluções do “grande abrigo”, as residências de maneira geral se estruturam a partir do retângulo, uma forma geométrica primária, demonstrando sua opção racional. Os espaços internos são predominados pelo vazio, uma caixa oca, onde são inseridos novos sólidos, que configuram os espaços de uso mais restrito num jogo geométrico e preciso. Nova confluência com os japoneses: a definição do espaço interno, nessa tipologia, se dá através da configuração precisa da cobertura e do piso. As compartimentações internas se fazem de maneira independente destes dois elementos.

A questão da incidência da luz natural através de aberturas zenitais além de possibilitar a independência das paredes externas, traz para estes grandes espaços ociosos um jogo de claros e escuros, criando uma hierarquia entre eles. A luz incide nos espaços privilegiados. Algumas vezes nos espaços de refeição outras, como nos prismas elevados, nos vazios que integram verticalmente os níveis; ou ainda, no caso da residência Zacarias, no espaço de convivência do terraço. A luz é disposta como uma escultura e é dessa forma que as funções se entrelaçam. A luz natural ilumina, propõe uma hierarquia e colabora com o conceito estético. A estrutura apóia, dá ritmo e fornece a escala.

Usando esse raciocínio de demonstrar a importância de um espaço em relação aos outros através da iluminação se evidencia uma característica marcante do léxico pessoal de Ruy Ohtake. O estar se comunica com a área externa e o limite é definido por esquadrias metálicas envidraçadas, esta estratégia é uma constante. As esquadrias são fixadas nas lajes de cobertura, recuadas para o interior, evitando a luz abundante e integrando-se com o exterior, isto é, com um jardim enclausurado. As áreas de convivência têm seus limites ampliados através desse recurso como na adição das varandas de borda dos japoneses. A interpenetração entre a casa e o jardim traz a introspecção. Em vários exemplos é o uso de pérgulas que realiza essa intenção, como na casa Chyio Hama.

Outra característica marcante dessas residências é o uso constante do mobiliário fixo, criado com o mesmo material predominante na edificação: o concreto. Apesar de outros arquitetos também trabalharem com o mobiliário, nenhum o faz com tanta frequência quanto Ohtake. O mobiliário muitas vezes é o responsável pela identificação da função do ambiente dentro do vazio. Mas, como no caso das estruturas e das aberturas zenitais, não se limita a esta função e enfatiza um eixo, torna-se referência ou acentua uma continuidade visual, como nos casos das extensas bancadas contínuas nas residências Watanabe e Menoncello. Na residência Watanabe foram realizadas várias experiências com o mobiliário, restando apenas como mobiliários “móveis”, aqueles que realmente necessitam dessa qualidade, como as cadeiras. O mobiliário também recebe um tratamento urbano, e se associa aos sólidos dispostos no vazio, diversificando a escala, propondo eventos diferenciados, que não obstruem a visão, mas que muitas vezes interferem no passeio.

Várias dessas características demonstram o vínculo que a obra de Ohtake traz com a tradição construtivista paulista, passando por Rino Levi, Artigas e Carlos Millan. Apesar da vontade explícita de dar continuidade ao modelo criado por Niemeyer, a obra de Ohtake desse período o aproxima mais desta vertente, ao utilizar métodos mais sintéticos. Apresenta uma ordem geométrica visível, tanto na configuração dos volumes quanto na distribuição interna dos espaços.

A obra de Ruy Ohtake é sem dúvida uma obra comprometida com o Movimento Moderno enquanto técnica, estética e ética. As aproximações com a arquitetura oriental podem derivar também desses fatores, com a troca de influências constatada entre os arquitetos modernos e a arquitetura tradicional japonesa. É necessário pontuar que esta aproximação é bem mais evidente na tipologia do grande vão, cuja horizontalidade é acentuada.

Na tipologia do prisma elevado teremos quase sempre um contraponto vertical, geralmente em volumes cilíndricos que abrigam a caixa d'água e serviços, como no Brutalismo britânico, e também em seus colegas paulistas. Na obra de Carlos Millan encontraremos este recurso na residência Nadir de Oliveira e na residência Roberto Millan, em Paulo Mendes da Rocha, na residência Bento Odilon Ferreira, de 1964. Esta tipologia foi bastante explorada pelos arquitetos paulistas, e este é um dos fatores que consolida a identificação da obra de Ruy Ohtake com esta produção.

## 4 EDIFÍCIOS PÚBLICOS: BREVE CONTRAPONTO

Durante os 10 primeiros anos de profissão, o arquiteto teve a maior parte de seus projetos dedicados a residências, mas também incluem-se alguns projetos de escolas, uma galeria de arte e um projeto de caráter urbanístico. A partir de 1970 os programas começam a se diversificar incluindo bancos, indústrias e agências de prestação de serviços para órgãos públicos, como a COTESP (Companhia Telefônica do Estado de São Paulo) e a CETESB (Companhia de Tecnologia e de Saneamento Ambiental).

A inclusão de exemplos de edificações com programas diversos, não residenciais, tornou-se pertinente para que se fizesse algumas verificações. A primeira delas foi instigada por uma afirmação de Maria Luiza Sanvitto em seu artigo publicado sobre as questões compositivas no brutalismo paulista. A autora aplica os conceitos de caráter definidos por Julien Guadet, em sua simplificação da teoria da Beaux-Arts para a questão do caráter das edificações, que se resume na idéia de que se pode ter duas variedades de caráter: a primeira, o caráter programático, cujo programa e função do edifício se revelam por si; e a segunda, o caráter genérico, que se limita a identificar culturas, o tempo histórico ou o lugar.

Então para a autora:

O que se pode verificar neste assunto é que a expressão do uso na forma arquitetônica – o caráter programático – foi um aspecto que não preocupou o Brutalismo Paulista. As mesmas formas arquitetônicas eram utilizadas em residências, escolas, bancos e clubes. Por outro lado, o caráter genérico tinha presença no ideário dessa corrente arquitetônica, pelo vínculo que mantinha com os problemas sociais do país. (SANVITTO: 2002, 105)

Contrapondo esta afirmação com a obra de Ruy Ohtake, não se encontra sua comprovação. Pelo contrário percebe-se que para o arquiteto as obras públicas possuem expressão formal bem diferenciada. Pode-se deduzir daí uma compreensão da lição carioca. Porém, ao consultar a obra de Artigas tem-se a mesma estratégia compositiva, ou seja, nas obras públicas é que se revelam os desenhos esmerados dos pontos de apoio: na rodoviária de Jaú, no ginásio de Itanhaém, na FAU, e na garagem de barcos do Clube Santa Paula, por exemplo.

As casas de Ruy Ohtake, como se viu, se compõem de estruturas básicas: o grande abrigo com a grande laje de cobertura e os apoios nas paredes laterais e o prisma elevado, que desenvolve a estrutura dominó corbusiana. Já nas obras públicas, ainda se mantém o conceito da estrutura-abrigo definindo um espaço de convivência, desenvolvendo o tema dos grandes vãos e desta vez, a estrutura adquire um caráter monumental e formal. Há uma evidente intenção plástica no desenho dos pilares. É o que vemos nas agências COTESP de Campos do Jordão e Ibiúna e também na agência bancária BANESPA do Butantã. Portanto, pode-se concordar com Sanvitto a respeito do caráter genérico das obras em relação aos conceitos políticos e sociais, porém discorda-se da inexistência do caráter programático.

Apesar da postura diferenciada já indicada, pôde-se identificar neste conjunto alguns elementos comuns aos projetos residenciais.

Os materiais continuam a ter a predominância do concreto, aliado a esquadrias metálicas e vidros, principalmente nos casos das obras de atendimento ao público. O conceito é semelhante, há a ênfase da cobertura sugerindo o abrigo, porém a estrutura assume uma escala urbana, sendo um dos pontos divergentes da composição residencial. À escala se associará a questão formal. E assim essas obras assumem o papel de referenciais. O entendimento do sítio continua sendo uma constante. Como se viu a escolha das tipologias era determinada pelo terreno: para um terreno plano de meio de quadra construía-se um grande abrigo; para um terreno elevado e com uma vista privilegiada, o prisma elevado. Aqui nas obras públicas, a inserção do edifício também parte da compreensão do terreno.

No programa industrial, mesmo pela exigência do fluxo preciso, manter-se-á a forma geométrica definida. Esses edifícios não possuem o caráter público e tampouco precisam se integrar à cidade. Neste caso, a forma limpa se coloca como elemento identificador e como nas residências são desenvolvidas de costas para a cidade.

A seguir serão focalizados algumas edificações em específico, com o objetivo de identificar o léxico desenvolvido nas obras públicas.

## 4.1 Central Telefônica da Telesp Campos do Jordão

Neste ano de 1973, foram realizados vários projetos para a COTESP, entre eles a central telefônica em Campos do Jordão. Em se tratando de um serviço público, todos apresentam conceitos bem parecidos, inserindo-se na cidade como uma continuidade do espaço urbano.

O projeto da COTESP em Campos do Jordão ilustra esse conceito com clareza. O espaço determinado para a construção foi a extremidade de uma praça. O sítio já possuía o caráter de lugar público. Essa cidade turística no estado de São Paulo, apresenta uma topografia serrana (localiza-se na Serra da Mantiqueira) e a praça é em desnível. De um lado, uma rua central de bairro e, de outro, uma via expressa de ligação a outros bairros. A intenção é justamente propor um abrigo nessa praça, aproveitando e tirando partido do desnível, favorecendo a acessibilidade. Como já foi dito, a interpretação do sítio define a implantação. Dessa forma a intervenção se deu também como um meio de se transpor essa praça com um equipamento urbano, uma escada coberta. A mesma escada que dá acesso à central telefônica se oferece como uma continuidade da praça, inclusive com a colocação de um banco no seu patamar.

A solução formal se deu com uma grande cobertura em concreto com apenas dois apoios e o serviço foi instalado em uma caixa transparente com um apoio totalmente independente, sobre uma bandeja de concreto, com esquadrias metálicas e vedação em vidro.

A nova edificação não cria impacto com o antigo uso da praça, tampouco com a paisagem bucólica da cidade. Os pilares apresentam uma forma orgânica, que se integra ao entorno natural. O concreto aliou-se ao vidro e à estrutura metálica. Certamente que a experiência desses encontros de materiais já havia sido testada nas residências, como na casa Hama. Aqui, o efeito esperado é o mesmo: a estrutura de concreto parece suspensa, a grande caixa se abre transparente e surge um jogo entre o leve e o pesado, o opaco e o translúcido. O concreto se torna leve com o auxílio dos apoios mínimos e certamente com o uso das curvas em seu desenho. A proposição estrutural é sem dúvida mais ousada que qualquer estrutura residencial com a utilização de balanços laterais de 18 metros, colaborando com a “leveza” do material.

Percebe-se também aqui a atitude mecânica já comentada anteriormente em relação às residências. Todos os detalhes técnicos são resolvidos na arquitetura. Os mesmos elementos para a queda da água da cobertura circulares da residência Tomie reaparecem e, neste caso, as instalações elétricas são aparentes. A cobertura inclui em sua plástica todos os detalhamentos técnicos necessários.

FIGURA 4.1  
CENTRAL TELEFÔNICA DA TELESP,  
CAMPOS DO JORDÃO, 1973  
VISTA DA AVENIDA PRINCIPAL

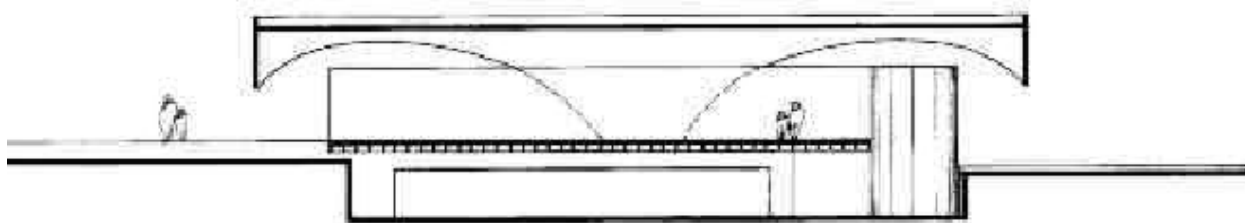


FIGURA 4.2  
CORTE TRANSVERSAL

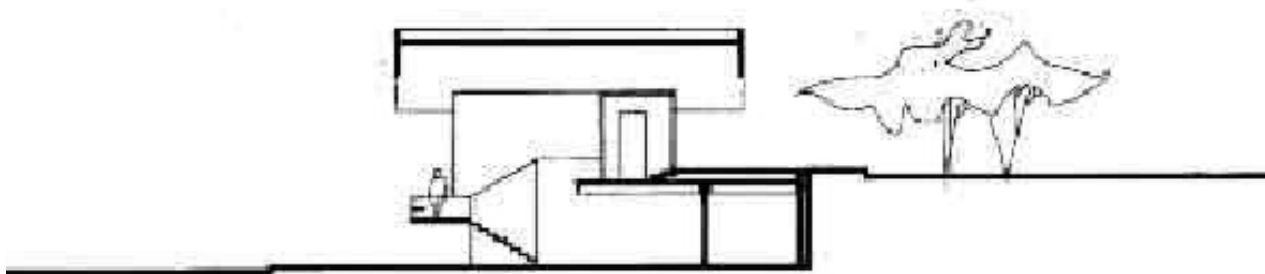


FIGURA 4.3  
CORTE LONGITUDINAL



## 4.2 CETESB

### Laboratório Telemétrico de Controle Ambiental

Esse é um outro projeto da década de 70. É nesse período que as curvas começam a aparecer nas obras do arquiteto com mais frequência e evidência. Apesar do arquiteto afirmar que as curvas sempre estiveram presentes, desde de seus primeiros trabalhos<sup>1</sup>, pôde-se perceber que esses elementos eram bastante tímidos, na década anterior. Apareciam no desenho de um móvel (casa Tomie), ou pareciam resultantes de um trabalho geométrico com o círculo (casa Okubo e Hama), abrigoando uma setorização um aspecto comum a outros arquitetos do período, como se viu no desenvolvimento dos dez mandamentos de Acayaba. A caixa oca era a grande protagonista, os elementos curvos eram coadjuvantes. Foram apenas nos projetos desta década, principalmente da metade em diante (casa Lafer, casa José Igreja, Banespa- Goiânia) que estes elementos começam a aparecer com mais frequência. Até mesmo no edifício Cotesp de Campos do Jordão, as curvas não modelavam os volumes, elas apareciam nas superfícies, planas.

Nesse caso o programa desenvolvido é de um centro de informações, receptor de dados sobre os índices de poluição atmosférica. Os dados são centralizados e enviados para um grande painel eletrônico, disponibilizado para o público. A distribuição espacial demonstra a importância do espaço onde se localiza o painel através do uso de um volume diferenciado, cilíndrico. Esse volume se projeta para o exterior e é coberto por uma laje em curva que tangencia o cilindro. A forma é gerada com poucos elementos, com linhas miesianas referencia o Pavilhão de Barcelona. O cilindro desloca-se um pouco para fora do eixo central, mas não atrapalha a fácil leitura do edifício. As poucas linhas que sobressaem na planta, o cilindro e as empenas laterais apóiam a laje em forma de curva. Os serviços são abrigados nas empenas.

A laje recebe um espelho d'água que tecnicamente auxilia na manutenção estática da cobertura de concreto menos exposta às variações de temperatura e à movimentação do material. Essa técnica foi utilizada anteriormente por Artigas e Paulo Mendes da Rocha no conjunto habitacional Zezinho Magalhães e também pelo próprio Ohtake no laboratório Aché.

---

<sup>1</sup> OHTAKE apud OLIVEIRA: em artigo disponível na web no endereço: [www.geocities.com/capitolhill/saopaulo.html](http://www.geocities.com/capitolhill/saopaulo.html)

As empenas cegas laterais abrigam os espaços “servidores” que ficam “camuflados” na estrutura. Aqui como vemos há uma inversão compositiva em relação às residências: o elemento hierarquicamente mais importante é colocado no volume cilíndrico. Nos projetos residenciais os volumes cilíndricos diferenciavam os serviços.

A laje que se ondula, num efeito barroco, mascara a organização da planta num volume retangular. As relações formais utilizadas na configuração da planta ainda são formas geométricas primárias: o retângulo e o círculo. Assim a laje oferece uma sombra, orgânica à maneira da natureza.

O recurso da laje ondulante foi incorporado com mais freqüência, nesse mesmo período em estudo, encontra-se nas residências Celso Lafer (1975), José Egreja (1975), e na ampliação da residência Tomie e dos anos 80 em diante, vê-se em quase a totalidade de suas obras, não importando a categoria. É a partir deste momento que as curvas configuram os volumes.



FIGURA 4.4  
PLANTA BAIXA DO SUBSOLO

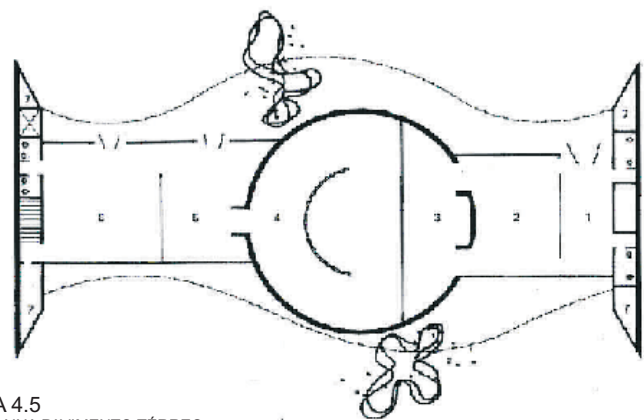


FIGURA 4.5  
PLANTA BAIXA PAVIMENTO TÉRREO



FIGURA 4.6  
FACHADA PRINCIPAL

### 4.3 BANESPA – Agência Butantã – 1976

A inclusão dessa obra no limite do período de estudo deve-se à intenção de demonstrar como essa arquitetura paulista que inicialmente representa uma posição política crítica ao sistema vigente é incorporada por ele. Em meados de 1975 o BANESPA (Banco do Estado de São Paulo) cria uma estratégia de marketing para criar a identificação de sua “marca” que abrangia desde a arquitetura de suas agências, logotipo, mobiliário até toda uma renovação no projeto gráfico de seus documentos. A arquitetura se baseou na morfologia do brutalismo paulista, com o concreto em estado bruto, assim como a utilização de suas resoluções estruturais típicas. Ou seja, baseado na primazia da técnica e do construtivismo. O marketing do banco associa esta tecnologia ao empreededorismo do estado e transforma suas agências em referenciais urbanos. Acredita-se que este sim tenha sido o “*marco simbólico de encerramento deste ensaio de vanguarda*” parafraseando Segawa que vê este momento no Pavilhão de Osaka (SEGAWA: 1999,157).

Ohtake assina duas agências deste período: uma em São Paulo e outra em Goiânia, em 1977.

Em relação a esta agência no Butantã, a solução formal é, como no caso da COTESP de Campos do Jordão, simples e de fácil identificação. O conceito se repete: a praça coberta, resolvida pela cobertura de forma geométrica clara e definida que contrasta com o seu entorno caótico. A forma traz a simetria de dois triângulos cujas bases geram a cobertura. Os apoios surgem nos quatro pontos referentes à altura dos triângulos. O espaço interno é definido pela planta livre a ser configurada através do mobiliário. O fechamento é todo com esquadrias metálicas envidraçadas recuadas, permitindo a leitura apenas da forma criada pela cobertura e seus apoios. No atendimento vislumbra-se as grandes vigas da cobertura com seus espaçamentos simétricos criando o ritmo e trazendo referências. Três círculos abertos na cobertura na entrada da agência recriam o efeito plástico da entrada da luz como já foi visto na residência Nadir Zacarias.

Também nesse caso a solução formal é diferenciada das residências com a forma evidente para a leitura urbana e a estrutura oferecendo uma solução plástica. No caso deste formalismo há uma aproximação com a obra de Artigas, principalmente com a garagem de barcos do Santa Paula late Clube, de 1961. A concepção é a mesma, havendo um redesenho dos pilares que na solução de Ruy Ohtake perdem um pouco a clareza de sua função, mesclando-se a uma imposição

Formal. O concreto é trabalhado com os fundamentos das dobraduras orientais (um “origami”).

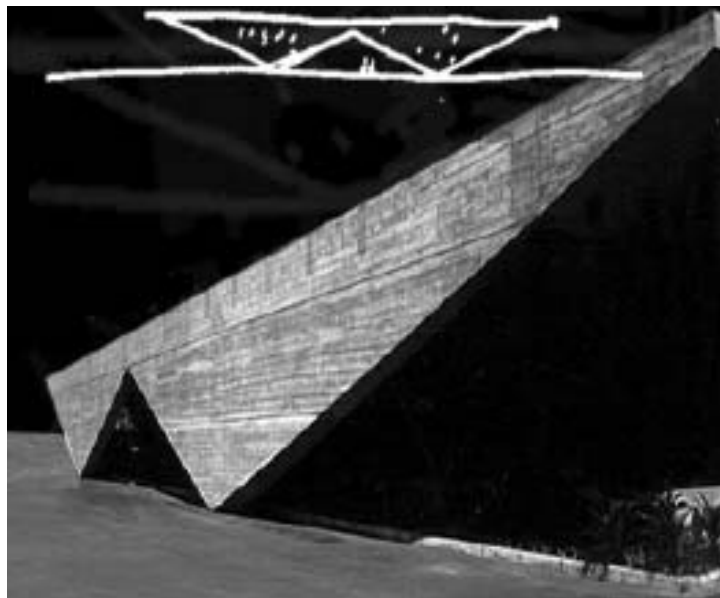


FIGURA 4.7  
AGÊNCIA BANESPA BUTANTÃ



FIGURA 4.8  
DETALHE ILUMINAÇÃO ZENITAL

Com estes exemplos, poucos, mas representativos da atuação do arquiteto em projetos públicos do período estudado, pôde-se acentuar algumas questões.

A primeira, relativa a afirmação de Sanvitto, em relação à falta de preocupação com o caráter programático dos brutalistas paulistas, já esclarecida anteriormente. Constatou-se que a solução formal nestes programas públicos privilegia sua fácil identificação no contexto urbano, trazendo configurações diferenciadas das encontradas nas residências. Apesar de termos indícios de continuidade urbana nas proposições residenciais, aqui temos clara essa preocupação. Nos casos estudados, os espaços se oferecem como praças abrigadas com a proposta da continuidade do passeio urbano. Identifica-se facilmente a intenção de dar continuidade à expressão da arquitetura modernista brasileira, com um tratamento formal diferenciado, que procura a monumentalidade das obras de Niemeyer, Reidy e Artigas. Milton Vargas, em artigo póstumo escrito sobre seu amigo Artigas explicita esta Intenção:

Não agradava a Artigas a idéia de uma arquitetura respeitosa – mera arte de construir pontos de vista externos, cuidadosa de não perturbar mundos já estabelecidos, guardando-os paralisados e esterilizados em provetas. Para ele, qualquer arquitetura era sempre inserida no contexto histórico e social, marcando a constante evolução em luta de contrários. A arquitetura era sempre um agente cultural modificando aquele contexto. Uma arquitetura neutra, desengajada, respeitosa e atuante, seria a própria contradição de si mesma. Enfim, para ele, a arquitetura não seria jamais a técnica de construir edifícios para um fim subordinado. Pelo contrário, o conceber e construir um edifício constituía sempre um ato de modificação do mundo; e o que viesse a acontecer depois era consequência desse ato.  
VARGAS (1985:19)

A influência é confirmada pelo próprio arquiteto Ruy Ohtake em depoimento, quando declara que a lição de Artigas foi compreender a questão política que envolve o projeto e também sua preocupação de intensificar a forma (apud SILVA: 2003, 60).

A segunda proposição foi a de identificar a inclusão de elementos do repertório adquirido nas residências nessas obras. Pôde-se verificar em alguns exemplos a integração com o exterior através das esquadrias metálicas envidraçadas, sempre presentes nos espaços de convivência residenciais e as

aberturas circulares na cobertura do Banespa, que já haviam sido experimentadas na escala residencial.

Quanto a uma aproximação com a arquitetura japonesa percebe-se que é mais evidenciada no programa residencial. Encontramos influências no Centro Cultural de Palmital, uma obra de 1982, que fugia do recorte temporal proposto.

E, por fim, uma compreensão das proposições tanto de Segre quanto de Farias sobre a essencialidade da obra do arquiteto estar no desenvolvimento dos espaços residenciais. As residências apresentadas possuem uma evidente aproximação com os ideais éticos do período, a estética aliada à ética, além de apresentarem um léxico próprio com o desenvolvimento plástico e técnico apontando especificidades da obra do arquiteto. Em síntese, identificamos na arquitetura para edifícios de uso público de Ruy Ohtake, desse período em estudo uma vertente formalista, diferente das proposições residenciais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho focalizou a obra do arquiteto Ruy Ohtake no período de 1960 a 1975, época em que a arquitetura paulista se destacou na produção nacional.

Durante seus primeiros quinze anos de profissão o arquiteto desenvolveu principalmente projetos residenciais, onde expressava um conceito comum a seus colegas, de princípios socialistas e de um comprometimento com o funcionalismo pregado pelos mestres modernistas. As residências, não só para Ohtake, mas para a maioria de seus colegas, foram laboratórios onde se ensaiaram modelos de construção que visavam o processo industrializado.

A dimensão social e política da arquitetura assim como o rigor das soluções estruturais, heranças do mestre Artigas, caracterizaram esta produção paulista. O uso do concreto em estado bruto fez com que esse movimento fosse relacionado ao brutalismo corbusiano e recebesse a denominação de brutalismo paulista. O termo foi por vezes refutado principalmente por esses arquitetos recusarem a posição de colonizados, que era subentendida nessa associação. Na verdade o brutalismo paulista pouco tinha a ver com o brutalismo britânico de onde se originou o termo. Além de contextos bastante diversos políticos e econômicos (o brutalismo britânico foi concebido no pós-guerra), tampouco apresenta afinidades formais e compositivas. A aproximação maior é com o brutalismo corbusiano da Unité d'Habitation de Marseille e do convento de La Tourette. São Paulo era um pólo de desenvolvimento econômico, caracterizado pela industrialização em expansão. O poder econômico propiciou empreendimentos culturais, entre estes a Fundação Bial, que traz para o Brasil o panorama artístico mundial. Na Bial de 1951 foram expostos painéis com a obra de Marselle, de Le Corbusier.

Mas, a escola paulista havia tido antecessores nacionais importantes no uso do concreto, como Rino Levi, Oswaldo Bratke e o próprio Artigas, além de toda a influência da escola carioca, com Niemeyer se impondo com sua arquitetura de liberdade formal. Deve-se destacar também que essa vertente construtivista está relacionada ao fato das escolas de Arquitetura de São Paulo terem se originado dentro das escolas de Engenharia. O próprio Artigas é formado pela Escola Politécnica, com especialização em Arquitetura.

Nos Estados Unidos a experiência dos protótipos industrializados, *Case Study Houses*, focalizava a industrialização da construção e também repercute em nosso meio,

principalmente com a visita de Richard Neutra. Estes projetos derivam da arquitetura de inspiração miesiana.

A época é marcada pela inauguração de Brasília, obra brasileira de relevância internacional. O clima é de efervescência cultural e toda a elite intelectual e artística se alinha no projeto social democrático. Desta forma, a arquitetura residencial privilegia os espaços de convívio social e compacta as funções de serviço e íntimas. Há uma clara associação com o funcionalismo estrito do movimento moderno.

O pavilhão brasileiro para a Exposição Mundial de Osaka, em 1970, um projeto de Paulo Mendes da Rocha, com a colaboração de Ruy Ohtake como membro da equipe, trazia o simbolismo do movimento brutalista: uma grande praça abrigada, aberta para o território da feira. A cobertura em concreto bruto, com quatro apoios, três apoiados no solo e um pilar central, demonstrava o predomínio tecnológico do concreto na arquitetura brasileira. Ao seu redor, um grande contraste: o clima era de inovação tecnológica, com os pavilhões japoneses metabolicistas e a crença de um futuro próximo baseado na alta tecnologia.

Este momento histórico da arquitetura nacional tem sido objeto de várias pesquisas e artigos. Entre estes, os trabalhos de Marlene Acayaba com seu levantamento de residências paulistas, de Maria Luiza Sanvitto sobre as questões compositivas do brutalismo paulista, a dissertação de mestrado de Ruth Verde Zein sobre a obra de Paulo Mendes da Rocha, e os artigos de Fernando Freias Fuão foram materiais que forneceram elementos para a identificação desse período. Contudo, as escolas são constituídas por diversidades. Assim em nosso estudo específico da obra residencial de Ruy Ohtake encontram-se elementos genéricos característicos dos arquitetos desta geração, assim como aspectos que a particulariza.

Adotou-se a nomenclatura utilizada por Sanvitto para as duas tipologias encontradas nas residências de Ohtake: o grande abrigo e o prisma elevado. A primeira caracterizada por uma grande caixa de concreto com a cobertura apoiada nos muros ou paredes laterais. Essa tipologia é bastante trabalhada pelo arquiteto, e pode-se eleger a residência Tomie como um ícone. Um grande espaço contínuo, no qual as funções íntimas e de serviço são abrigadas em volumes menores, e que são distribuídos como eventos isolados. O espaço interno se assemelha ao espaço urbano, ora são os volumes, ora o mobiliário fixo, ora as aberturas de luz na cobertura que sinalizam o caminho, criam referências e demonstram a hierarquia. Todos os elementos se integram e representam



várias funções, desta maneira as nervuras da cobertura apóiam e criam um ritmo. Como os espaços são independentes das paredes externas, a iluminação e a ventilação são resolvidas em sua maioria através de aberturas zenitais. O estar é sempre um espaço amplo, integrado a áreas externas através do fechamento com grandes esquadrias metálicas envidraçadas. Geralmente estas áreas são jardins afastados da rua, protegidos, instalados nas laterais ou fundos do terreno. As residências desta tipologia são implantadas em sua maioria em lotes urbanos regulares. Em São Paulo estes lotes se caracterizam por frentes estreitas e longas laterais. Com isso há quase sempre a utilização total do lote com o uso de pergolados que ligam a cobertura aos muros de divisa. Este recurso cria uma zona de transição entre o interno e o externo, além de um jogo de luz bastante peculiar.

A segunda tipologia, a do prisma elevado, traz claras influências da Villa Savoye. O ícone nesse caso pode ser a residência Nadir Zacarias. Um cubo suspenso com aberturas em fita protegidas por brises verticais que se contrapõem à horizontalidade do volume. Este jogo compositivo se completa com outros elementos verticais definidos por sólidos cilíndricos como as escadas e a caixa d'água. O estar conquista o "*piano nobile*" e se liberta de vez das paredes contíguas. Coloca-se como um plano livre no vazio. As áreas de serviço e a zona íntima são deslocadas para outros níveis. A residência Antonio Depieri é outra que exprime essa composição de maneira bastante interessante com a utilização de uma passarela que liga o acesso ao estar e com os dormitórios no nível inferior. Nessa tipologia, as aberturas zenitais são instaladas nos vazios que integram esses planos sobrepostos. Essa tipologia é implantada em terrenos irregulares e com vistas privilegiadas. Assim a interpretação do sítio natural é um elemento característico da obra de Ruy Ohtake.

O tratamento das fachadas, composto por cheios e vazios, foi identificado nas duas tipologias. Os abrigos de carros são os espaços vazios e sugerem uma continuidade do espaço urbano. Os "cheios", por sua vez, são empenas cegas que delimitam o espaço urbano e resguardam o interior. Dessa forma, as residências viram as costas para a desordem urbana, propondo um modelo ordenador.

Outra característica encontrada nas duas tipologias é a diferenciação volumétrica entre os espaços servidos e os espaços servidores, mas esta é uma característica encontrada em outras obras da época, tendo sido bastante utilizada por Carlos Millan.

Na tipologia do grande abrigo identificou-se vários pontos relacionados com a arquitetura japonesa. A influência da arquitetura tradicional japonesa, refutada ou admitida como característica de DNA<sup>1</sup> pelo arquiteto, pode ser verificada na habilidade em criar espaços vazios, ou espaços negativos, assim como na integração interna e externa, sempre através do jardim enclausurado. A habilidade do arquiteto em criar jogos de claros e escuros, presente em sua arquitetura, é um ponto de confluência importante com a arquitetura oriental. A clara definição da cobertura e piso e uma posterior divisão interna do espaço, a busca da modulação, a clara demarcação espacial, a sucessão de planos e a ênfase na horizontalidade são outros pontos de confluência. Muitos destes elementos também foram comuns na arquitetura moderna, assim destacamos como aspectos específicos da obra de Ruy Ohtake três destes elementos: a presença da luz e da sombra como elemento importante na construção dos espaços, a dualidade e integração entre os espaços internos e externos e a busca de espaços “essenciais”, construídos com poucos elementos. A economia de meios e a busca da síntese estão presentes em sua obra e também na obra pictórica de sua mãe, Tomie Ohtake, que por sua vez atribui estas qualidades à presença da tradição oriental em sua formação que se mescla a atributos modernos. Assim esses atributos também evidenciam o comprometimento do arquiteto Ruy Ohtake com a continuidade do movimento moderno. Uma intenção declarada de universalizar os regionalismos nacionais.

No estudo específico das residências várias as relações foram tecidas ao contrapor os exemplares em estudo com “os dez mandamentos da arquitetura residencial paulista de 1960”, de Marlene Acayaba, fazendo com que fossem selecionadas cinco desses como os primordiais para a compreensão da singularidade da obra do arquiteto. São elas: a residência Rosa Okubo, de 1964, a residência Chiyo Hama, de 1967, a residência Tomie Ohtake, de 1968, a residência Nadir Zacarias, de 1970 e a residência José Igreja, de 1975.

O que encontramos neste período na obra de Ruy Ohtake foi uma composição baseada no rigor geométrico. O raciocínio e o exercício plástico de seus desenhos se relacionam com a linguagem pictórica predominante da época, o abstracionismo geométrico, presentes nos movimentos concretistas e neo-concretistas. Esta abordagem nos direcionou para a convergência das linguagens plásticas propostas e muito discutidas na época no tema da “síntese das artes”.

---

<sup>1</sup> Comentário feito em depoimento para a autora, em anexo.

As curvas aparecem em alguns projetos como nas residências Celso Lafer e José Egreja. Na primeira, as curvas disfarçam a composição interna ainda gerada no retângulo através de um artifício barroco e na segunda, criam um movimento orgânico para a sombra de seu terraço. Portanto as curvas que trarão um traço personalista à obra de Ohtake e que demonstram sua afinidade com o trabalho de Niemeyer, ainda não são elementos freqüentes até meados da década de 70.

Ao focalizar as obras de outras categorias procuramos estabelecer relações entre as soluções encontradas nas residências, assim como averiguar como foi trabalhada a questão do caráter (no sentido aplicado por Guadet) nas obras de diferentes categorias. O mesmo apuro geométrico foi encontrado nas obras públicas com o caráter bastante enfatizado pela total integração com o espaço urbano, sendo que o conceito se mantinha fiel: uma praça abrigada, com o serviço colocado em um espaço independente e transparente. Esta é a solução dada à central telefônica em Campos do Jordão e à agência do Banespa no Butantã. Nesses dois casos a solução estrutural evidenciou uma intenção plástica que não mais se resolvia com os apoios nos muros portantes ou nos pilotis, acentuando sua fácil identificação no espaço urbano. A intenção é ainda criar modelos ordenados que se coloquem como exemplos para o caos do entorno.

Estas categorias diferenciam-se das residências no tratamento formal, mais acentuado, que se relaciona com a tradição moderna de Niemeyer, Reidy e Artigas, trazendo referenciais para a trama urbana.

A solução da transparência do espaço público se relaciona com o espaço de convivência residencial, na medida em que sempre é integrado ao espaço externo. Na residência esta conexão está protegida e nestes casos se integram ao espaço urbano.

Mesmo nessas categorias só iremos encontrar elementos curvos no laboratório da CETESB, mas aqui ainda, sem a intenção barroca e sim para evidenciar o espaço importante do programa: o painel eletrônico de projeção dos resultados das análises do nível de poluição. Aqui todo o resto se subordina a este núcleo cilíndrico.

O jogo de claros-escuros, uma de suas características freqüentes, aparece novamente nessas categorias. A luz se reveste de elemento plástico. Como na arquitetura japonesa, não há janelas definidas para que a luz penetre. A entrada da luz natural é obtida ou através da transparência total com a diluição da parede sólida, ou através das aberturas zenitais. Na residência Zacarias há uma abertura circular na cobertura que se repete na entrada da agência Banespa, sinaliza uma compreensão do movimento solar e

a criação de um elemento dinâmico, ora presente, ora não. Este efeito também será obtido no uso das pérgulas, que imprimem um efeito de textura nas paredes que as sustentam.

Para o arquiteto Ruy Ohtake a arquitetura deve necessariamente exprimir um conceito e uma proposta estética<sup>2</sup>.

Enfim, este trabalho foi uma reflexão sobre a produção individual do arquiteto Ruy Ohtake, inserida na pluralidade de uma escola arquitetônica, através do exercício analítico de sua produção. Procurou-se identificar as raízes desta obra, suas bases conceituais, seus precedentes e suas particularidades e com isso colaborar para a compreensão de uma história recente em que a arquitetura protagoniza relações sociais, políticas e estéticas.

---

<sup>2</sup> Comentário feito em depoimento direto para a autora, em anexo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros

- ACAYABA, Marlene. Residências em São Paulo. São Paulo: Projeto, 1986.
- AMARAL, Aracy A. Arte para quê? São Paulo: Nobel, 1984.
- AMARANTE, Leonor. AS Bienais de São Paulo/1951 a 1987. São Paulo: Projeto, 1989.
- ANDO, Tadao. Architecture and Spirit. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- ANELLI, Renato. Rino Levi arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra, 2001.
- ARTIGAS, Vilanova. Caminhos da arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BAKER, Geoffrey. Análisis de la forma. México: Gustavo Gili, 1998.
- BANHAM, Reyner. El Brutalismo en Arquitectura: Ética o Estética?. Barcelona: Gustavo Gili, 1967.
- BANHAM, Reyner. Teoria e projeto na primeira era da máquina. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BASHÔ, Matsuo. Sendas de Oku. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar, A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOESIGER, Willy. Le Corbusier, Analisis de la Forma. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CAPRA, Fritjof. A teia da vida. São Paulo: Cultrix, 2000.
- CARTER, Peter. Mies van der Rohe at work. London: Phidon Press, 1974.
- CAVALCANTI, Lauro. Guia de Arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHING, Francis. Arquitetura: Forma, espaço e ordem. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CLARK e PAUSE, Roger e Michael. Arquitetura: temas de composición. México: G. Gili, 1997.
- COCCHIARALE e GEIGER, Fernando e Anna Bella. Abstração geométrica 1 – Concretismo e neoconcretismo. Projeto Arte Brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- COLQUHOUN, Alan. Modernity and the Classical Tradition, Essays 1980-1987. Massachusetts: MIT, 1994.
- COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- ENGEL, Heinrich. The Japanese House. Tokyo: Charles E. Tuttle Company Inc., 1964.

- FARIAS, Agnaldo. *La arquitectura de Ruy Ohtake*. Madrid: Celeste, 1994.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GLUSBERG, Jorge. *Para uma crítica da arquitetura*. São Paulo: Projeto: 1986.
- INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese architecture*. New York: Weatherhill, 1985.
- ISHIMOTO, TANGE e GROPIUS, Yasuhiro, Kenzo e Walter. *Katsura: tradition and creation in japanese architecture*. New Haven, Connecticut: Yale University Press:1960.
- ITOH, Teiji. *Arquitetura tradicional de Japon*. Buenos Aires: EUDEBA, 1989.
- KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre, Sergio Ferro*. São Paulo: Edusp, 2003.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- LEUPEN et al. *Proyecto y análisis: evolución de los principios en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio sobre a razão compositiva*. Viçosa: UFVP, Impr. Univ; Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.
- MICHELI, Mario de. *Lãs Vanguardias Artísticas Del siglo XX*. Cordoba: Editorial Universitaria de Cordoba, 1968.
- MONTANER E VILLAC, Josep e Maria Isabel. *Mendes da Rocha*. Lisboa: Blau, 1996.
- MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno, A arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- MORAES, Dijon de. *Limites do design*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- MOTA, Carlos Guilherme (org). *Brasil em Perspectiva*. São Paulo: Difel, 1976.
- NIEMEYER, Oscar. *Meu sócia e eu*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.
- NISHI, Kazuo. *What is japanese architecture*. New York: Kodansha Internacional, 1985.
- ORIENTI, Sandra. *Manet, the life and work of the artist*. New York: Grosset & Dunlap, 1967.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III*. Otília Arantes (org). São Paulo: Edusp, 1998.
- PIÑON, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra, 2002.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Poesia Moderna*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

Ruy Ohtake arquiteturas Móveis, 1996.

ROCHA, Paulo Mendes da. Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Cosac & Naify, 2000

SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SCHAPIRO, Meyer. Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil (1900-1990). São Paulo: Edusp, 1999.

SEGRE, Roberto. Ruy Ohtake: Contemporaneidade da arquitetura brasileira. Associação Brasileira de Cimento Portland.

TAFURI, Manfredo. Teorias e história da arquitetura. Lisboa: Presença, 1979.

TANIZAKI, Jun'ichiro. In praise of shadows. Stony Creek: Leete's Island Books, 1977

WILHEIM, Richard. I Ching. São Paulo: Pensamento, 1979.

YAGI, Koji. A Japanese touch for your home. Japão: Kondansha, 1992.

YAMADA, Chisaburoh. Japon et Occident: Deux siècles d'échanges artistiques. Fribourg: Office du Livre, 1977.

Teses, dissertações e trabalhos acadêmicos

FROTA, José Artur D'Aló. El vuelo del fénix, la aventura de una idea, el movimiento moderno en tierras brasileñas. Barcelona, 1997. Tese de Doutorado – Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona, Universidade Politécnica da Catalunha.

STROETER, João Carlos Rodolfo. A modernidade e a arquitetura tradicional japonesa. FAUUSP, 1962.

TRAMONTANO, Marcelo. Novos modos de vida, novos espaços de morar: uma reflexão sobre a habitação contemporânea. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1998.

ZEIN, Ruth Verde. Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha. Porto Alegre, 2000. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Projetos publicados em periódicos:

Pavilhão do Brasil na EXPO 70 – Revista Acrópole, nº 361, maio de 1969, páginas 13 a 19.

O revestimento como protagonista – Renaissance São Paulo Hotel – Revista Finestra Brasil, nº10, julho/setembro de 1997 – páginas 87 a 91.

A ousadia possível (e necessária) – Torre Pedrosa de Moraes - Disponível na Internet via [http. URL: www. arcoweb.com.Br/arquitetura/arquitetura150.asp](http://www.arcoweb.com.Br/arquitetura/arquitetura150.asp). Arquivo capturado em 23/01/2002.

Escultura em vidro e alumínio – Centro Empresarial Brasília Shopping Towers - Revista Finestra Brasil, nº13, abril/junho de 1998 – páginas 100 a 105.

Renaissance Hotel – Flor de concreto. Revista AU, nº72, junho/julho de 1997, páginas 50 a 57.

The waves – ondas do lazer. Revista AU, nº34, janeiro de 1991, páginas 20 a 27.

Paço Municipal, Osasco, SP – Revista Módulo Especial – março de 1981 – nº 1, páginas 70 a 74.

Projeto para clube – Grêmio Paratodos – Revista Acrópole, dezembro de 1966, nº 335, páginas 38 e 39.

Projeto para CETESP – São Paulo – SP – Revista Módulo, julho de 1979, nº 54, páginas 86 a 89.

Arquiteturas móveis em aço e vidro exploram a linguagem escultórica em curvas generosas – Revista ProjetoDesign, julho de 1986, nº 89, páginas 76 a 86.

Ruy Ohtake adere à arquitetura-design – Revista AU, junho/julho de 2000, página 76.

Solução compacta para terreno exíguo – Alcon Laboratórios – Revista Projeto, outubro de 1985, nº 80, páginas 74 a 75.

Tadao Ando, a convivência dos tempos. Revista AU, nº 17, abril/maio de 1988, páginas 36 a 44.

CADERNOS BRASILEIROS DE ARQUITETURA. Arquiteto Ruy Ohtake. São Paulo: Projeto, 1976.

CADERNOS BRASILEIROS DE ARQUITETURA. Arquiteto Decio Tozzi. São Paulo: Projeto, 1976

REVISTA ACRÓPOLE nº 386, julho de 1971 – número dedicado às obras de Ruy Ohtake.



Residência em Vila Mariana – Revista Acrópole nº 323, novembro de 1965, páginas 30 a 33.

Residência na Vila Romana – Revista Acrópole, nº 339, maio de 1967, páginas 31 a 33.

Residência no Brooklin – Revista Acrópole nº 367, novembro de 1969, páginas 26 a 28.

Despojamento necessário – o apartamento do arquiteto – Revista A&D, nº 206, fevereiro de 1997, páginas 62 a 70.

Materiais conhecidos são empregados com criatividade em setor administrativo de laboratório farmacêutico – Laboratório Aché - Revista ProjetoDesign, nº 221, junho de 1998, páginas 44 a 49

Condomínio Portal da Cidade - Revista ProjetoDesign, nº 168, outubro de 1993, páginas 48 a 53.

Edifício de escritórios à rua Formosa – Revista ProjetoDesign, nº 157, outubro de 1992, páginas 52 a 53.

#### Artigos

AMARAL, Aracy. AS posições dos anos 50. Revista Projeto, nº 109, abril de 1988, páginas 95 a 102.

ANDO, Tadao. The agony of sustained thought: the difficulty of persevering. G.A Document, G.A Japan' 94, Abril de 1994.

ARTIGAS e THOMAZ, Rosa e Dalva. Sobre Brutalismo, mitos e bares. AU, no. 17, abr/mai de 1988, páginas 61 a 63.

ARAÚJO, Rodrigo. Instituto Tomie Ohtake. Disponível na Internet via [http](http://www.Artenet.com.Br/artezine/atlantis/ohtake.htm). URL: [www.Artenet.com.Br/artezine/atlantis/ohtake.htm](http://www.Artenet.com.Br/artezine/atlantis/ohtake.htm). Arquivo capturado em 23/01/2002

BERTRAND, Jacques. L'utilisation de l'Architecture dans les Expositions. Disponível na Internet via [http](http://netrover.com/~berta/archit.html). URL: <http://netrover.com/~berta/archit.html>. Arquivo capturado em 05/06/2002

BOZZO, Cláudia. Ambientes para brincar e aprender. Revista AU, no.23. março de 1989, páginas 53 a 57.

BROWNE, Enrique. Ler plantas e aprender arquitetura. Revista Projeto, no. 198, julho de 1996, página 86 a 91.

CHANG, Ching-yu. Japanese spatial conception 1. The Japan Architect , nº 324, abril de 1984, páginas 62 a 69.

- \_\_\_\_\_. Japanese spatial conception 2. The Japan Architect , nº 325, maio de 1984, páginas 64 a 71.
- \_\_\_\_\_. Japanese spatial conception 3. The Japan Architect , nº 326, junho de 1984, páginas 60 a 66.
- \_\_\_\_\_. Japanese spatial conception 4. The Japan Architect , nº 327, julho de 1984, páginas 62 a 68.
- \_\_\_\_\_. Japanese spatial conception 5. The Japan Architect , nº 328, agosto de 1984, páginas 60 a 66.
- \_\_\_\_\_. Japanese spatial conception 6. The Japan Architect , nº 329, setembro de 1984, páginas 62 a 68.
- \_\_\_\_\_. Japanese spatial conception 7. The Japan Architect , nº 330, outubro de 1984, páginas 61 a 66.
- \_\_\_\_\_. Japanese spatial conception 8. The Japan Architect , nº 331/332, novembro/ dezembro de 1984, páginas 91 a 98.
- COSTA, Marcus de Lontra. Tomie Ohtake: a criação do mundo. Rio de Janeiro: 1993.
- CYPRIANO, Fabio. Ohtake em formas. Folha de São Paulo, 9 de abril de 2001, página E8.
- DAVIS, Carolyn. Tadao Ando: A máster of Mystical Places. Disponível na Internet via [http. URL: www.isdesignet.com/magazine/sep'95/PritzkerPrize.html](http://www.isdesignet.com/magazine/sep'95/PritzkerPrize.html) . A cessado em 26/07/2004.
- EVANS, Robin. Figures, doors and passages. Architectural Design 4/78, paginas 266 a 278.
- FAGGIN, Carlos. Carlos Millan: O traço que permanece. Revista AU, no. 54, jun/jul de 1994, páginas 97 a 104.
- FUÃO, Fernando Freitas. Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno. Disponível na Internet via WWW.  
URL: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/bases/texto>. Arquivo capturado em 08/10/2001.
- FUÃO, Fernando Freitas. Aquitectura y context cultural al japon "Nité, ni tokonoma para los historiadores"
- GUERREIRO, Vanessa. O inusitado das curvas. Revista Cadesign, nº 2, páginas 16 a 20.
- HARA, Hiroshi. Time in Japanese Houses, G.A Houses no. 47. Tokyo: ADA Edita.

- KATINSKY, Julio. Arquitetura Paulista – Uma perigosa montagem ideológica. Revista AU, no. 17, abr/mai de 1988, páginas 66 a 71.
- KUSANO, Kazumi. A herança do oriente. Revista AU, ano 4, no.18, junho/julho/1988, páginas 62 a 66. São Paulo: Pini
- LOZADA, Adriana. Ruy Ohtake, el arquitecto que redimió el entorno a través de la belleza. Disponível na Internet via WWW.URL: <http://www.webcom.mx/cronica/2000/jun/16/cul02.html> Arquivo capturado em 23/01/2002.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. Ordem, estrutura e perfeição no trópico. Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século XX. Disponível na Internet via WWW.URL: [http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq057/arq057\\_02.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq057/arq057_02.asp) arquivo capturado em 13/03/2005.
- MAIA, Renato. Entrevista com Rodrigo Léfèvre. Disponível na Internet via http. URL: [www.vitruvius.com.br/entrevista/lefevre/esq.asp](http://www.vitruvius.com.br/entrevista/lefevre/esq.asp) . Arquivo capturado 06/07/2002.
- MASTERS, Merry Mac. Ruy Ohtake, la libertad del trazo brasileño. Disponível na Internet via WWW.URL: <http://www.jornada.unam.mx/2000/jun00/000619/cul3.html> Arquivo capturado em 23/01/2002.
- MAY, L. Concretismo. Revista Módulo nº61, novembro de 1980, páginas 52 e 53.
- MELENDEZ, Adilson. Forma de trapézio invertido causa impacto em área urbana não consolidada. Revista Projeto, no.259, setembro de 2001, páginas 72 a 76.
- MELENDEZ, Adilson. Curvas da paisagem. Revista ProjetoDesign, nº247, Setembro de 2001.
- MELENDEZ, MOURA e SERAPIÃO, Adilson, Éride e Fernando. Entrevista com Ruy Ohtake. Revista ProjetoDesign, nº 272, outubro de 2002.
- MOTTA, Flávio. Arquitetura brasileira para a EXPO' 70. Revista Acrópole, nº 372, abril de 1970, páginas 26 a 31.
- NETO, Afonso Henrique. Poesia, anos 70: contra que cultura? Revista Módulo, nº 56, novembro/dezembro de 1979, páginas 42 a 47.
- PAIVA, Cida. Único, na essência e na forma. Revista Finestra Brasil, nº 31, outubro/dezembro de 2002, páginas 58 a 67.
- OLIVEIRA, Marcio N. de. The residential Buildings of Architect Ruy Ohtake in São Paulo, Brazil.

- OHTAKE, Ruy. A representação brasileira no Japão. Revista Projeto, no.127, novembro de 1989, páginas 76 a 78.
- RIANI, Paolo. Experiments from Japan. Revista Casabella, no. 334, março de 1969.
- RODRIGUES, Luiz Cláudio. O geometrismo arquitetônico de Ruy Ohtake no Hotel Unique. Arquivo disponível na Internet via [http](http://www.fiesp.org.br/design.nsf). URL: [www.fiesp.org.br/design.nsf](http://www.fiesp.org.br/design.nsf) . Arquivo capturado 23/01/2003.
- SABBAG, Haifa Y. Flor do concreto. Revista AU, ano 12 , junho/julho 1997. páginas 50 a 54.
- SABBAG, Haifa Y. The waves, ondas do lazer. Revista AU, janeiro de 1991. páginas 20 a 25.
- \_\_\_\_\_. Millan, a sensatez prevalece. Revista AU, no. 17, abr/mai de 1988, páginas 72 a 78.
- SANTOS, Lena Coelho. Fragments de um discurso complexo. Revista Projeto, nº 109, abril de 1988, páginas 92 a 94.
- SANVITTO, Maria Luiza Adams. As questões compositivas e o ideário do brutalismo paulista. Revista Arqtexto, no. 2 , janeiro de 2002, página 98.
- SEGAWA, Hugo. Pedaços do Brasil no mundo. Revista Projeto, no. 127, novembro de 1989, página 67.
- SEGRE, Roberto. Ruy Ohtake – documento. Revista AU, ano 10, agosto/setembro de 1995, páginas 61 a 70.
- SEGRE, Roberto. A opinião dos críticos . Revista Projeto, no. 251, janeiro de 2001, páginas 46 a 47.
- SILVA, Vânia. A curva e a expressão social. Revista AU, nº 106, janeiro de 2003, páginas 58 a 60.
- SODRÉ, Nelson Werneck. A verdade sobre o modernismo. Revista Módulo, no. 55, setembro de 1979, páginas 46 a 47
- SOUZA, Ricardo Forjaz Christiano. Ano Zero. Revista AU, no. 17, abr/mai de 1988, páginas 64 a 65.
- SPERLING, David. Arquitetura como discurso. O Pavilhão Brasileiro em Osaka de Paulo Mendes da Rocha. Disponível na Internet via [http](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq038/arq038_03.asp). URL: [www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq038/arq038\\_03.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq038/arq038_03.asp). Capturado 22/08/2003.
- TOPELSON, Sara. Tres décadas de arquitetura japonesa. Revista AU, nº 68. outubro/novembro de 1996, páginas 83 a 85.

VARGAS, Milton. Meu amigo Artigas: duas recordações. Revista Módulo Especial Vilanova Artigas, 1985, páginas 18 a 20.

WILHEIM, Jorge. Carlos Millan, arquiteto –29/08/1927 – 05/12/1964 . Revista Acrópole, nº 317, maio de 1965, páginas 21 e 22.

WOLF e ALMEIDA, José e Rubens. A geração da ruptura – entrevista com Sergio Ferro . Revista AU nº3, novembro de 1985, páginas 56 e 57.

YASUNUNGA, Nagaaki. Tadao Ando e a arquitetura tradicional japonesa. Revista ProjetoDesign, nº 159, dezembro de 1992, páginas 26 a 45.

ZEIN, Ruth Verde . Brutalismo, escola paulista: entre o ser e o não ser. Revista Arqtexto no. 2, janeiro de 2002, página 32.

#### Depoimentos orais à autora

Ruy Ohtake, São Paulo, 26 de fevereiro de 2002.

Ruy Ohtake, Jaraguá do Sul, 26 de março de 2004

Ruy Ohtake, São Paulo, 20 de maio de 2004

#### Exposições e documentários em DVD

A poética da forma – As trajetórias de Oscar Niemeyer, Tomie Ohtake e Franz Weissmann – curadoria de Marcus de Lontra Costa – Museu Oscar Niemeyer – Curitiba – 09 de setembro de 2004-10-30

Tomie Ohtake na Trama Espiritual da Arte Brasileira - curadoria de Paulo Herkenhoff - Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2003-12-19.

Vilanova Artigas – Documentário. Documenta Vídeo Brasil. 2003

ANEXOS

DEPOIMENTOS

## **ENCONTRO COM O ARQUITETO**

**DATA: 20 DE MAIO DE 2004**

**DURAÇÃO: 3 H (APROXIMADAMENTE)**

**LOCAL: HOTEL UNIQUE**

Desta vez nos encontramos no Hotel Unique. Ruy Ohtake demonstra seu entusiasmo com a nova obra e faz questão de mostrar o edifício e explicá-lo em detalhes. Primeiro a escolha da forma que se impôs no entorno apesar de respeitar o gabarito da região. O grande recuo frontal e a clareza da forma colaboram para este caráter de referencial. A escolha dos materiais foi feita pela intenção de demonstrar que o concreto pode ser utilizado com outros materiais de alta-tecnologia, como o cobre, usado na fachada frontal. Há um ponto onde os 3 materiais utilizados na composição externa convergem e se encontram, no encontro do semi-círculo, com as empenas de concreto. Nesse ponto há o encontro da madeira, que faz o acabamento inferior do semi-círculo, do concreto e do cobre, em apenas 3 cm. Este detalhamento lhe custou algumas semanas até que fosse solucionado. Confessa ter um rigor, um preciosismo nestas questões, por acreditá-las fundamentais para a composição formal final. O jardim seco, assim como o interior, foram executados por outros profissionais, mas sempre orientado pelo arquiteto. A experiência dessa vez foi feita nas paredes curvas do térreo, que atravessam a pele de vidro, como um elemento integrador com o externo. É o elemento gestual, que se contrapõe à rigidez formal do semi-círculo. Estes elementos são de concreto, pretos, mas aqui o concreto não foi pintado e sim pigmentado. Outro detalhe bastante interessante é a entrada de luz natural do átrium, realizada através de um espelho d'água no interior do restaurante, situado na cobertura. O resultado é que conforme a luminosidade do dia a combinação da luz com a água provoca reflexos que se movimentam nas paredes escuras do átrium, além de ser o único elemento responsável pela luz natural que atravessa todos os andares. A porta de entrada, com 9 m de altura e executada com material utilizado nas latarias de carro, foi colocada na lateral, um fator que também foi muito pensado pelo arquiteto que dizia acreditar que a porta deveria estar sempre visível na frente, mas esta decisão também comprometeria sua opção formal. Infelizmente não conseguimos visitar nenhum apartamento, principalmente as suítes das pontas, onde Ruy Ohtake primou em fazer com que a forma externa "conversasse" com o interior. Nos corredores internos dos apartamentos ele optou por formas sinuosas que rompessem



com o corredor linear habitual. Aqui os focos de luz natural são feitos pelos grandes círculos da fachada que trazem também a paisagem da cidade. Este passeio pelo Hotel Unique confirma o domínio do arquiteto em todas as decisões de suas obras.

Sobre as casas projetadas nos anos iniciais, diz se lembrar dos detalhes até hoje, como as dimensões de seus elementos, por ser um trabalho visceral e baseado em um conceito claro. Entre os seus preferidos estão a casa de Tomie, pela grande possibilidade de experimentação, a de Chyio Hama e de Rosa Okubo, que pela ausência de uma paisagem interessante se fecham para dentro, e a de José Egreja. A residência Nadir Zacarias também se insere entre estas. Os prismas são executados nos terrenos que oferecem uma paisagem para ser vista. A fundamentação desses seus projetos era total em Le Corbusier. Diz que até hoje costuma “conversar” com as plantas de Corbusier e, quando esteve em Paris, pouco depois da morte do arquiteto, tentou visitar seu escritório. Negado o acesso pela “*concierge*” aproveitou uma oportunidade para dar uma espiada, escondido, no atelier do arquiteto. Frank Lloyd Wright naquela época era a imagem do imperialismo americano, portanto não era muito estudado. Hoje admira muito os trabalhos de Wright. Quanto à comparação de seus trabalhos com Mies van der Rohe declara não gostar do termo “mínimo”, propagado pelo arquiteto em sua frase “*less is more*”, pois lhe parece estar ligado ao sentido “quantitativo”. Para Ohtake o importante é a arquitetura “essencial”.

Entre os arquitetos que admira atualmente estão Frank Gehry e Tadao Ando. Gosta muito da relação alcançada pelo Guggenheim de Bilbao, instalado em uma área degradada e que reverteu a situação econômica da cidade através da arquitetura (gosta de citar este exemplo em suas palestras). Gosta muito de um arquiteto que japonês anterior a Kenzo Tange, que trabalhou com Le Corbusier (Sakakura ou Mayekawa?).

Em relação à arquitetura japonesa gosta muito de sua flexibilidade e de seu aspecto “clean”. Foram os inventores do “armário embutido”, tornando o espaço interno livre para outras funções que não armazenar objetos.

Concorda com a inclusão da luz como elemento importante para seus projetos. Quanto ao mobiliário fixo, muito utilizado em suas residências, diz serem “pretextos” para orientar o uso das paredes de concreto.

Alguns destes assuntos surgiram baseados em comentários do arquiteto a partir da leitura deste trabalho, e outros ainda por questões suscitadas pela autora para esclarecer algumas informações. Sua relação com o arquiteto Carlos Millan foi uma delas.

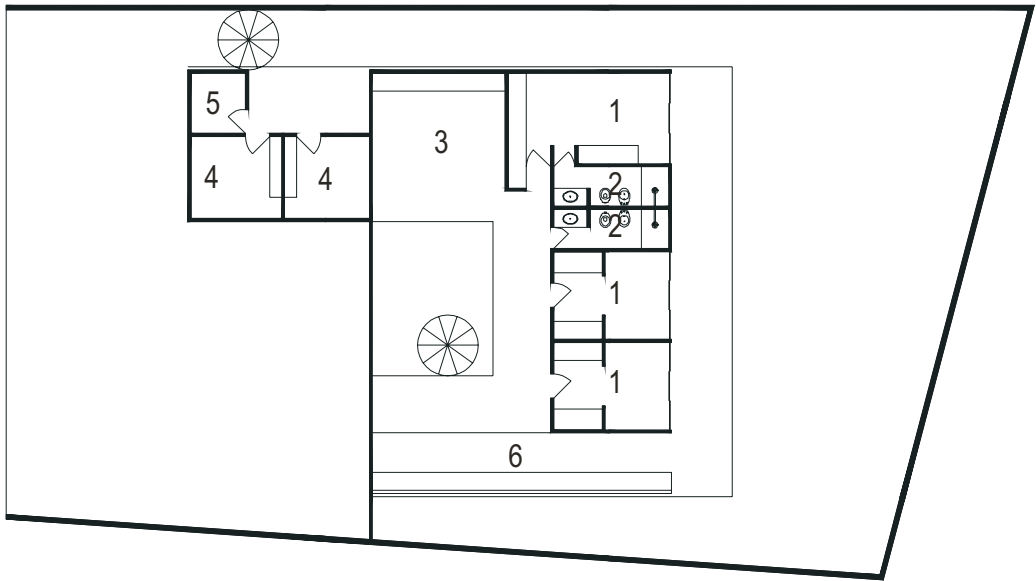
Ruy Ohtake afirma ser outro arquiteto que procurava para aprimorar seus conhecimentos em arquitetura, costumava visitar seu escritório e observar seu método de trabalho. Conta que certa vez foi convidado pelo arquiteto a acompanhá-lo em uma reunião com clientes para quem o arquiteto estava desenvolvendo a proposta de uma residência e se lembra da atitude espantada com que estas pessoas receberam a idéia de fazer o piso interno de cimento. Os clientes tinham sua origem no interior de São Paulo e disseram que no sítio as casas eram assim, com os pisos ainda pintados de vermelho.

Arquitetura paulista ou carioca – o arquiteto acredita que esta discussão retrata um regionalismo nacional, sem a menor importância em um contexto internacional. A arquitetura brasileira como um “todo” deveria ser priorizada. E o Brasil é barroco, pleno de cores e gestos. Esta regionalização levou o concreto a ser aplicado como “modismo” na década de 70 e 80 e fez com que se esvaziasse o conceito anterior de sua utilização. Novamente é destacada a influência de Artigas, que tinha características “rígidas” e apresentava influências explícitas de Le Corbusier, apesar de seu artigo crítico onde acusava o arquiteto suíço de imperialista. Mais uma vez afirma admirar os “cortes” da arquitetura paulista e os interiores de Niemeyer. Conhecia muito pouco do Brutalismo inglês na época.

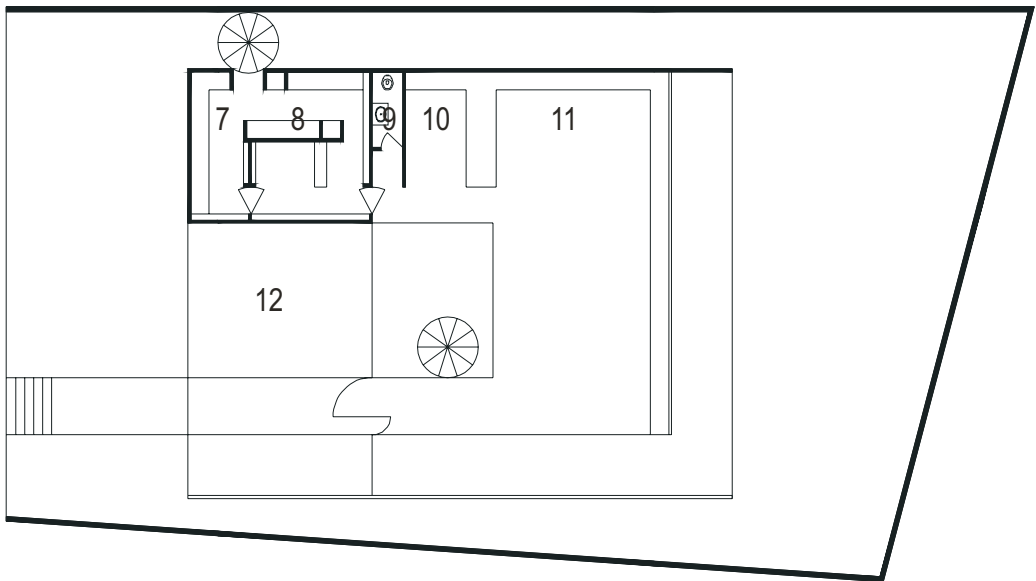
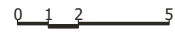
Alguns esclarecimentos quanto a sua fase de “professor”: na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos, dava aulas nas disciplinas de “Projeto” e na EADE de “Composição”.

Ao ter lido o trabalho da autora sentiu falta da inclusão da música, quando se reconstrói o contexto cultural da década de 60. Conta que costumavam brincar que era muito mais fácil fazer música do que arquitetura, pois para ser músico bastava um banquinho e um violão.

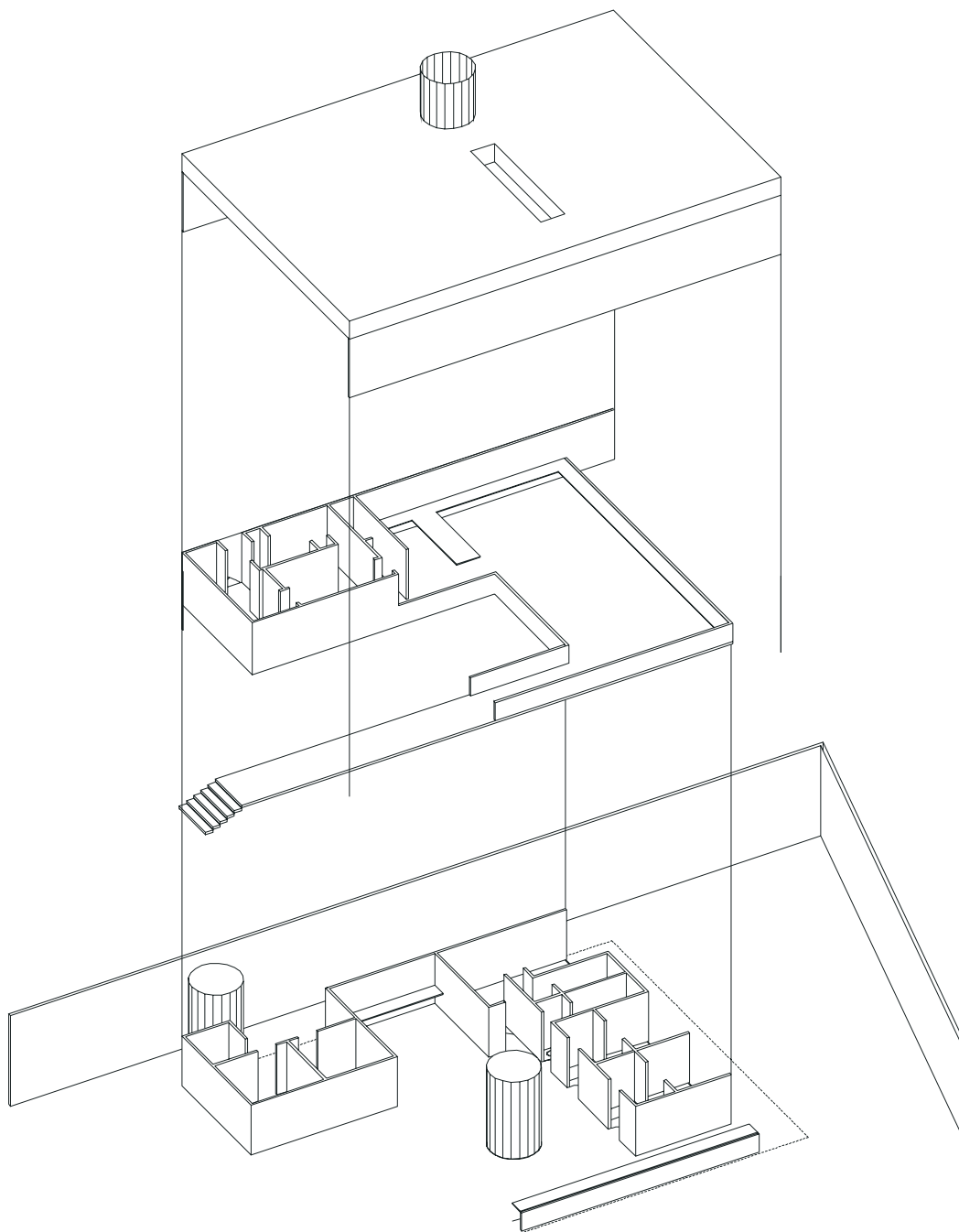
OUTRAS RESIDÊNCIAS DO  
PERÍODO EM ESTUDO

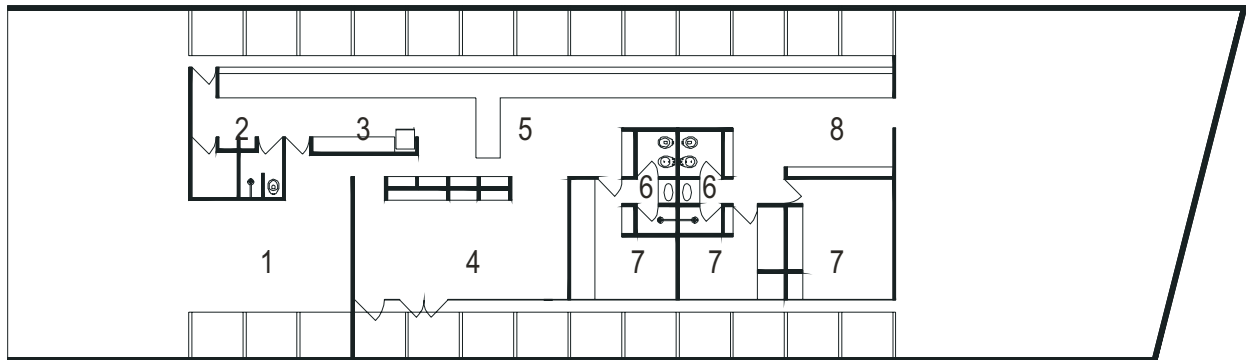


- 1. Dormitório
- 2. Banheiro
- 3. Pateo
- 4. Dorm. Empreg.
- 5. Banh. Empreg.
- 6. Estudio
- 7. Serviço
- 8. Cozinha
- 9. Lavabo
- 10. Refeição
- 11. Estar
- 12. Abrigo

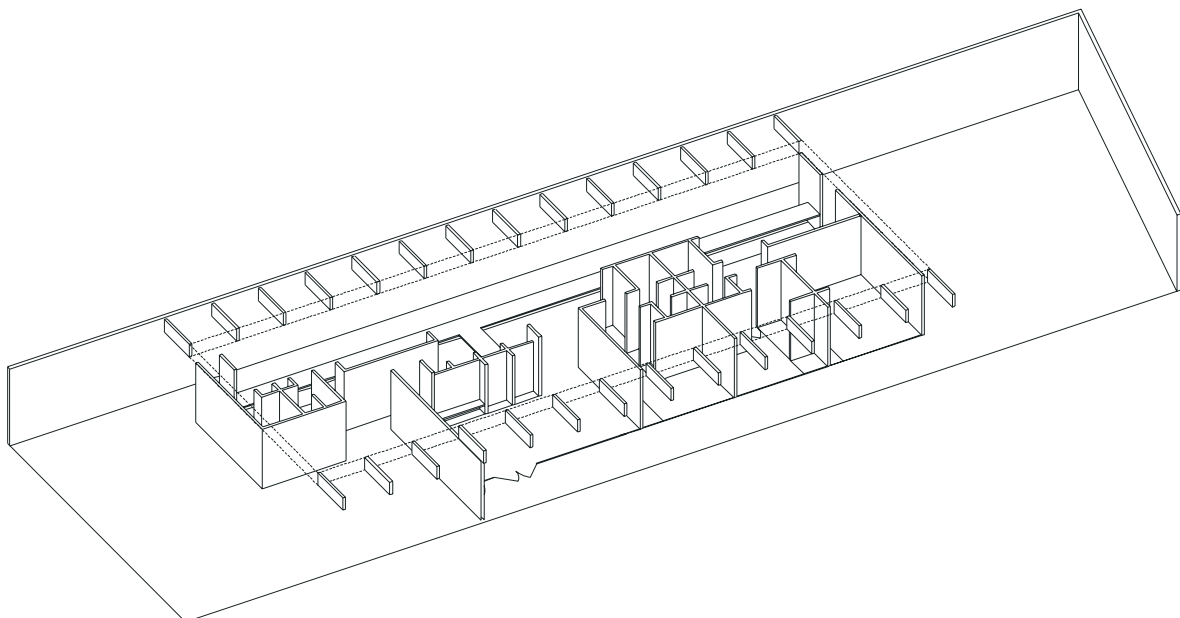
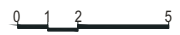


Residência Antonio Depieri (2)



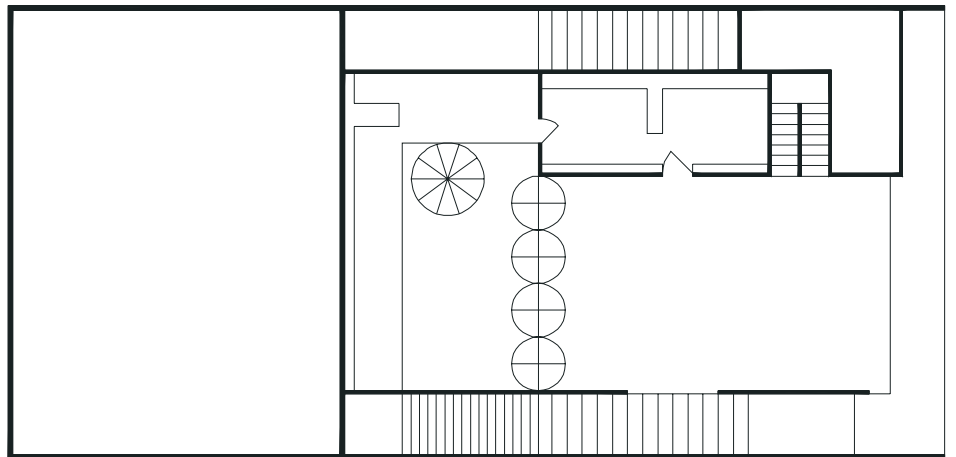


- 1. Abrigo
- 2. Serviço
- 3. Cozinha
- 4. Estar
- 5. Refeições
- 6. Banheiro
- 7. Dormitório
- 8. Estudo

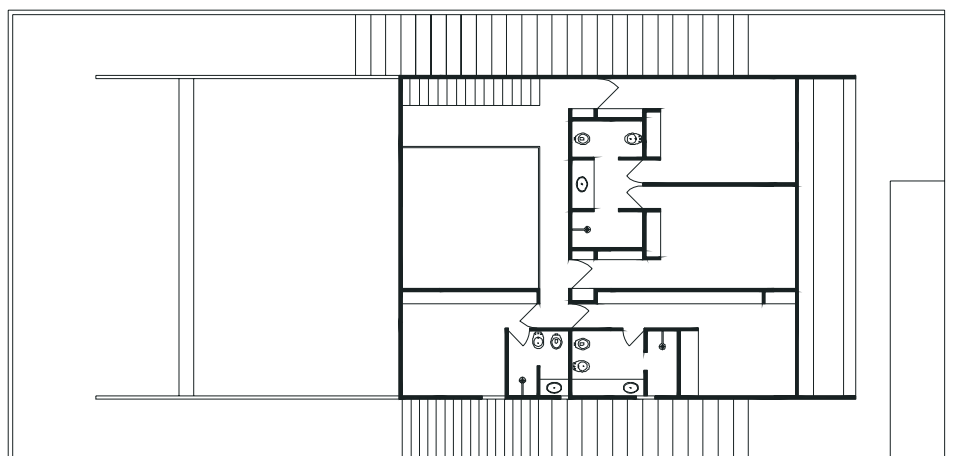
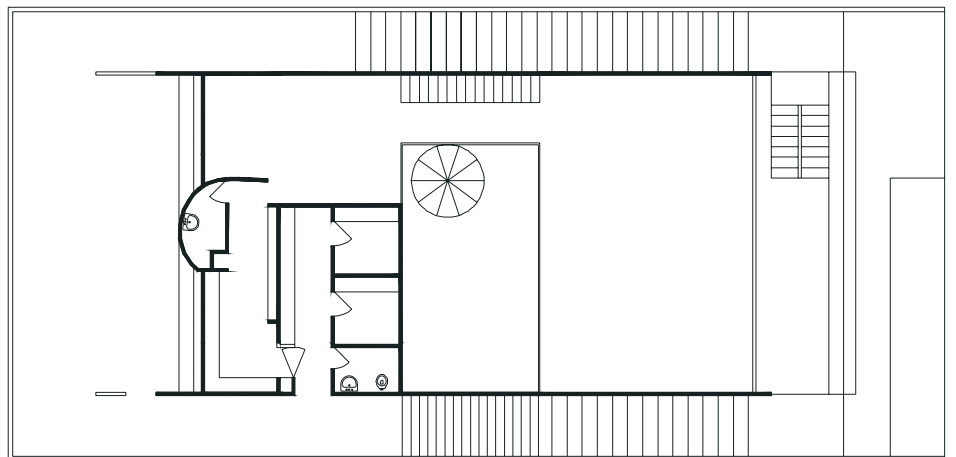


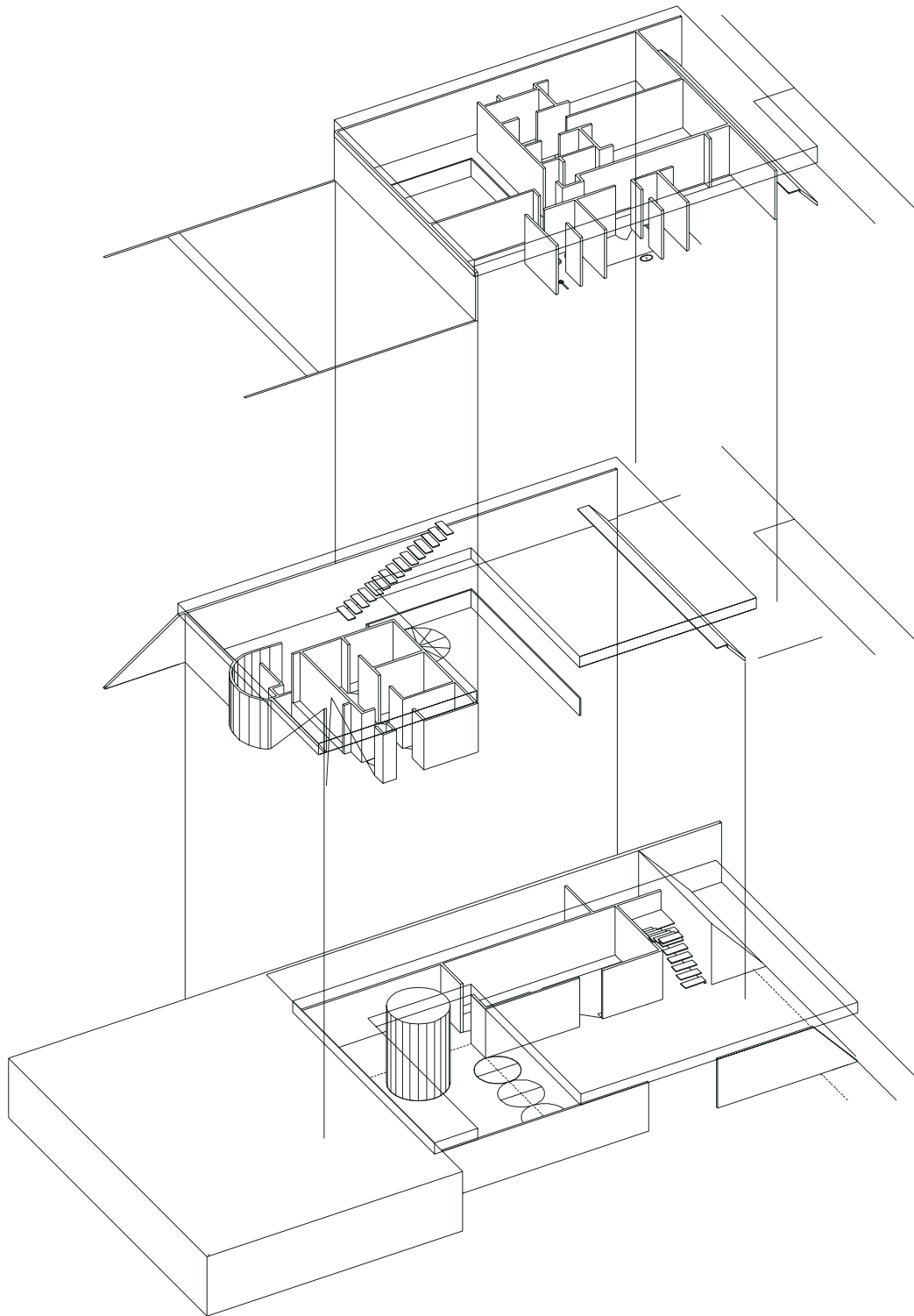
**Residência Júlio Menoncello**

# Residência Carlos Siqueira Neto



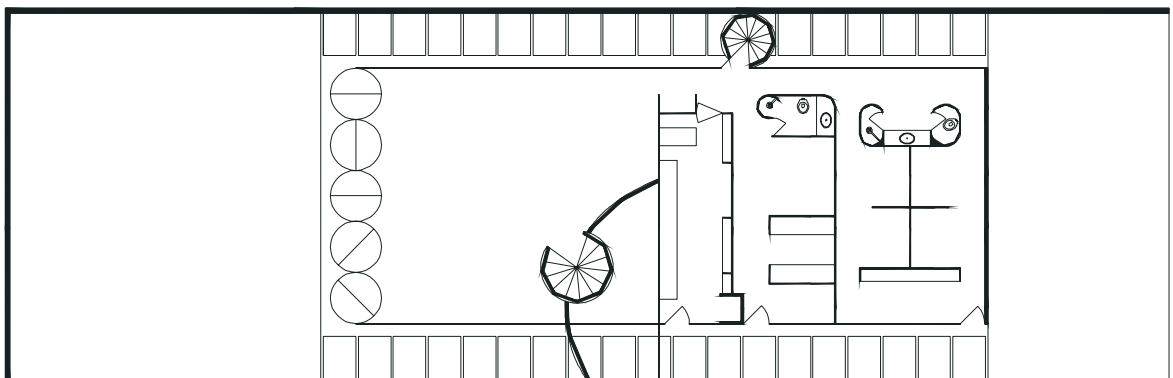
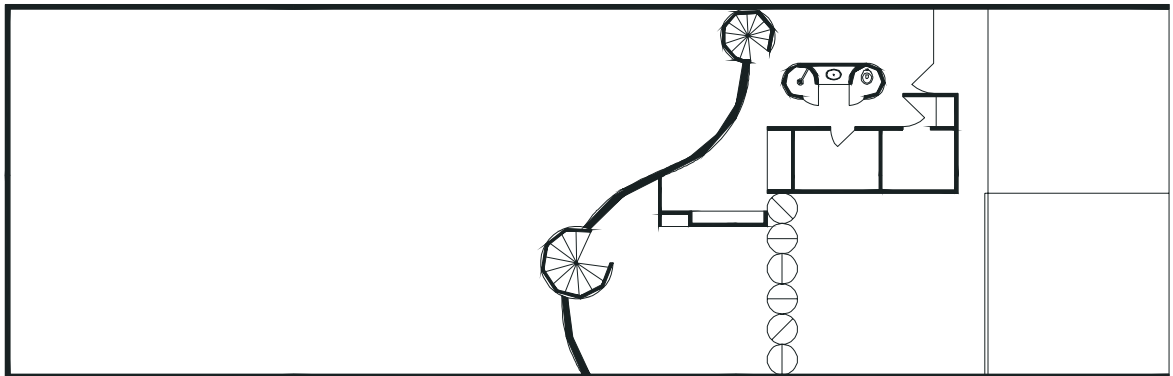
1. Aterro
2. Escritório
3. Pateo
4. Garagem
5. Jardim
6. Refeições
7. Cozinha
8. Serviço
9. Dorm. Emreg.
10. Banh. Emreg.
11. Vazio
12. Estar
13. Terraço
14. Estúdio
15. Dormitório
16. Banheiro



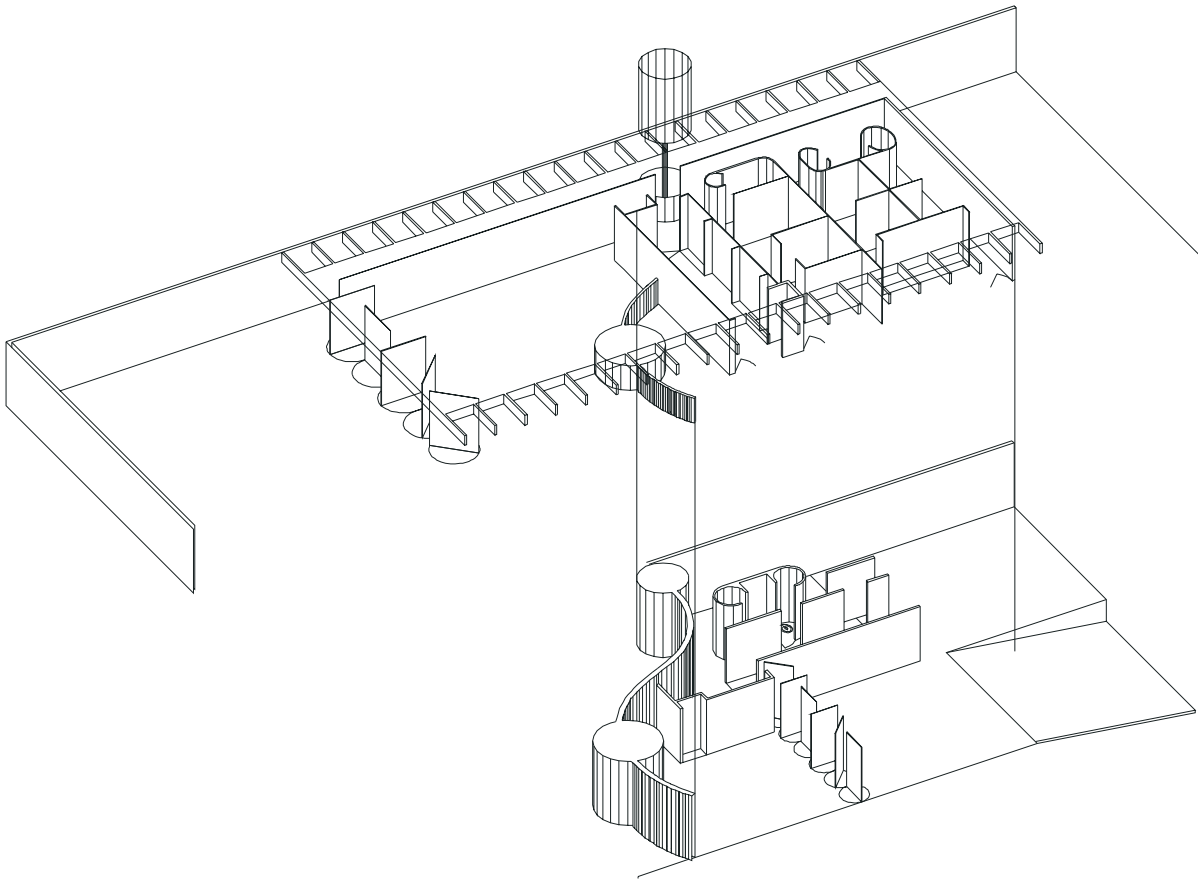


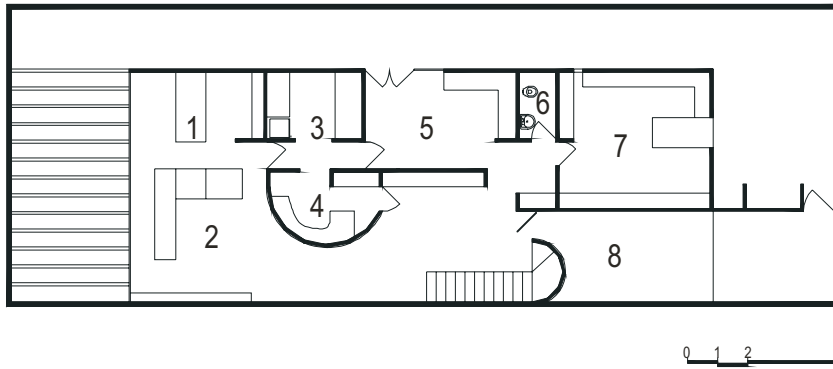


## Residência José Felipelli

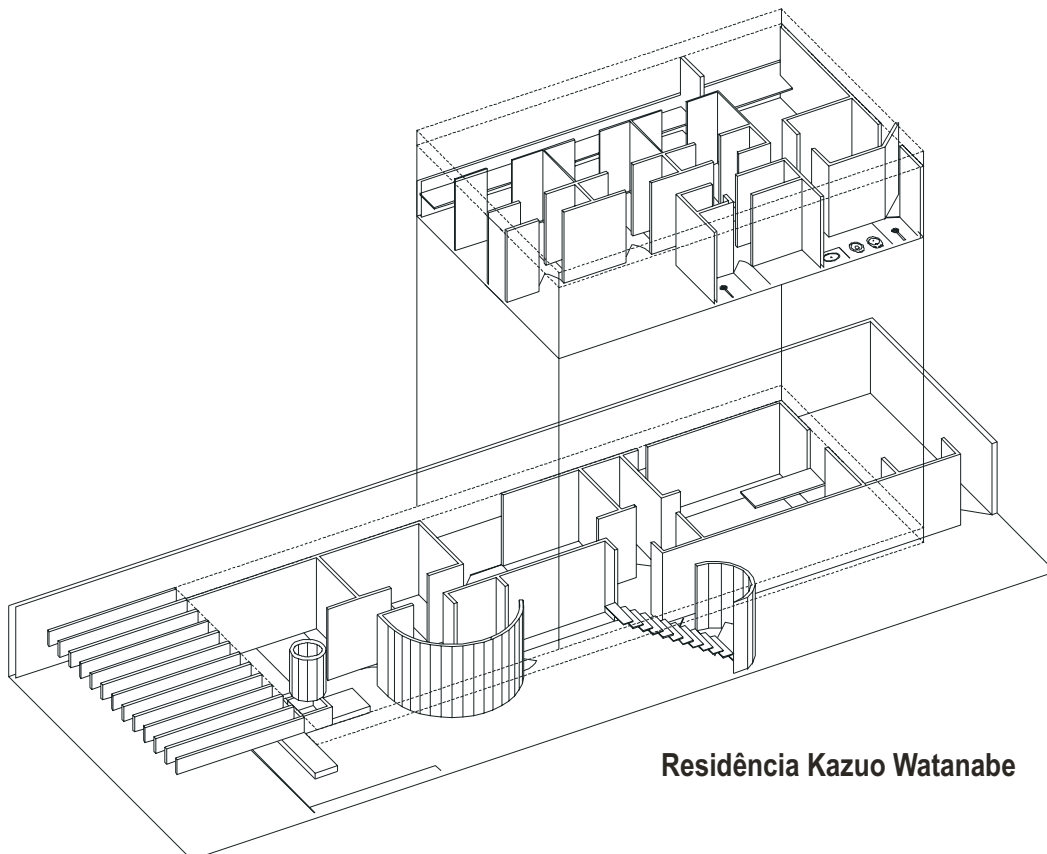
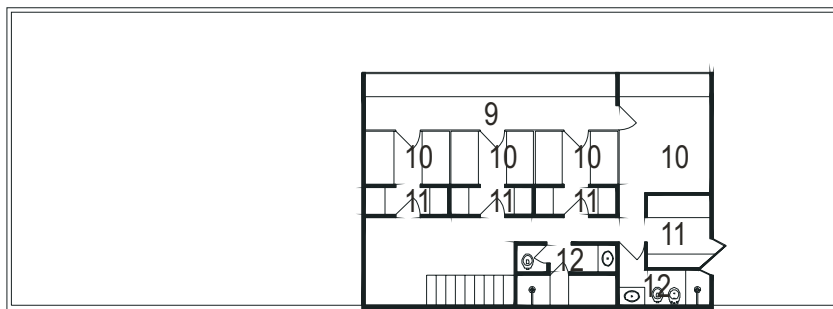


1. Jardim
2. Serviço
3. Banheiro
4. Depósito
5. Dorm. Empreg.
6. Garagem
7. Pateo
8. Estar
9. Jardim
10. Vazio
11. Cozinha
12. Dormitório
13. Vestir
14. Escritório





1. Refeições
2. Estar
3. Cozinha
4. Copa
5. Estúdio
6. Lavabo
7. Escritório
8. Garagem



**Residência Kazuo Watanabe**