

TRÊS VARIAÇÕES SOBRE A DOMESTICIDADE E A TRANSPARÊNCIA NO PÓS-GUERRA

Carlos Eduardo Comas

Mies van der Rohe (1886-1969)

Philip Johnson (1906-2005)

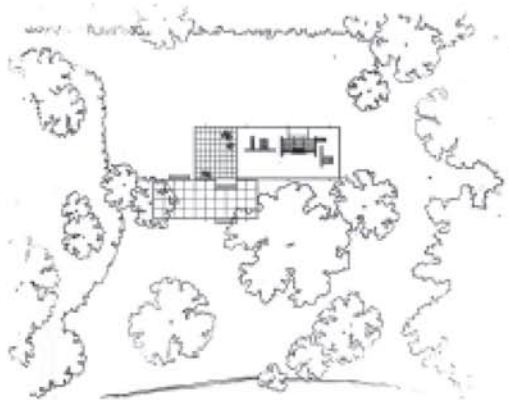
Lina Bo Bardi (1914-1992)

Philip Johnson é rico e influente. Desde muito jovem associado ao Museu de Arte Moderna de Nova York, é o curador de *Modern Architecture – International Exhibition* (1932) e *Machine Art* (1934). Faz sua primeira casa em Cambridge (1942) enquanto estuda arquitetura em Harvard (1940-1945). Mulher do crítico e marchand Pietro Maria Bardi, a italiana emigrada Lina Bo não é milionária, mas se move em círculos elevados. Meses depois de instalar-se no Brasil, Bardi é contratado como diretor do recém-criado Museu de Arte de São Paulo (1947). Lina projeta os interiores de sua primeira sede e várias exposições.

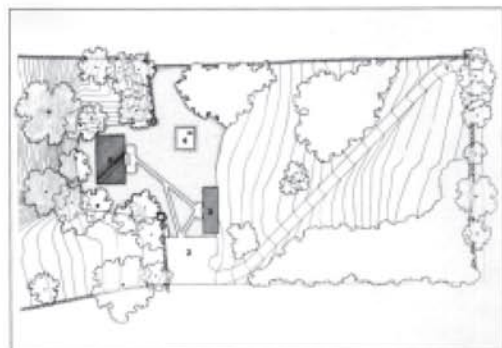
A segunda casa de Johnson se encontra nas cercanias de New Canaan, 70 km ao norte de Manhattan. O arquiteto a habita em 1949, bem antes de conhecer o curador David Whitney, com quem viverá de 1960 até morrer e quem o ajudará a reunir uma esplêndida coleção de arte americana, impulsionando-o a ampliar o terreno de 2 para 16 hectares e aí levantar pavilhões para exibi-la. Todavia, o projeto original incluía esculturas de Elie Nadelman e Jacques Lipchitz, além de uma tela de Nicolas Poussin.¹ Lina constrói sua primeira obra em 0,7 hectares, sobre um morro no bairro novo e exclusivo do Morumbi, na periferia de São Paulo. A morada do casal sem filhos é concluída em 1951, quando Lina ainda não colecionava arte popular. Não obstante, uma tela de Francisco Goya é vizinha ali das telas *naïf* pintadas pelo pai de Lina.²



Lina Bo Bardi - Casa de vidro



Mies van der Rohe - Farnsworth



Key to site plan
1. Entrance to site; 2. Car park; 3. Guest house; 4. Sculpture;
5. Glass house.

Philip Johnson - Glass House

Em ambos os casos, a designação “casas de vidro” assinala a conexão com a casa de campo de Mies para uma médica solteira (1946-1951), em 4 hectares de várzea próxima de Plano, 95 km a sudoeste de Chicago.³ A designação é uma meia verdade: uma escada e uma varanda precedem a caixa envidraçada da casa Farnsworth, ainda que Johnson e Lina adotem caixas transparentes para a sociabilidade e caixas quase opacas para a intimidade. O espaço de dormir de Johnson em sua caixa de vidro torna-se um *chambre de parade*, alcova organizada ao redor de uma cama de aparato de uso esporádico. Enquanto residências principais, as casas em New Canaan e São Paulo aproximam-se menos da Farnsworth que da Tugendhat (1928-1931).

Contudo, a geografia e o tempo afastam-nas dessa casa em Brno. Como outra *Maison de Verre*, a parisiense de Pierre Chareau, a Tugendhat ensaia um luxo novo: a jovem burguesia européia financia a representação dum paraíso conciliando ordem ideal e necessidade dinâmica. Depressão e guerra de permeio, o Estilo Internacional dos 1920 superado, a arquitetura moderna vitoriosa e o paraíso bem distante, cultivar seu jardim se torna natural. “Recuso-me a uma nova arquitetura toda segunda-feira de manhã”, adverte Mies.⁴ Variações sobre um mesmo tema na *pax americana* dos 1950, as três “casas de vidro” formam séries que confirmam a riqueza do jogo compositivo dentro da tradição moderna – enquanto afirmam um certo platonismo.

Mies implanta a Farnsworth como uma caixa virtual de 200m² definida por placas paralelas e congruentes de 8,7 x 23,1m. Sua varanda recorta toda a largura de uma ponta e talha, assim, uma caixa menor, real e transparente; a escada inclui um grande patamar entre a varanda e o caminho ribeirinho. Johnson faz de suas caixas paralelas os limites opostos e quase alinhados de um gramado com valor de pátio. A caixa de vidro ocupa um retângulo de 9,6 x 16,8 m com 161m². Lina cola caixas recortadas de cima a baixo, criando um pátio fechado intermediário e outro aberto em um extremo. A caixa transparente ocupa 195 m² dum retângulo de 11 x 20m. A cobertura em arco tampa a caixa transparente e a ala dianteira da caixa opaca em U; uma água cobre a ala traseira. Como há muito já se sabe, a modernidade não exige teto plano.

Lina alça a caixa transparente qual tablado na árvore sobre o piloti que faz de pórtico; a caixa rebocada e branca monta no cume rochoso. Mies levanta estrados sobre um porão vazio para evitar inundação. Johnson deixa suas caixas quase ao rés do chão. Sobre a esplanada entre o declive dianteiro e a brusca descida até os fundos, a caixa de vidro é como farol num promontório, a caixa de tijolo como baluarte junto ao estacionamento. O piloti livre é só uma opção.

Mies superpõe dois conjuntos de quatro pilares aos panos de vidro e emprega balanços em uma só direção. Porta e janelas dividem em três partes os lados menores, três vãos e dois balanços destacam-se nos maiores. Johnson imbrica sem balanço outros dois conjuntos de quatro pilares e panos de vidro. Os pilares de esquina reforçam as afinidades com a alvenaria portante da caixa opaca. As portas – de piso a forro sobre os dois eixos – dividem em três partes os lados menores e em cinco os lados maiores. Por fora, a divisão horizontal dos vidros fixos serve de varanda; dentro, evoca o apanelamento tipo saia de paredes em madeira. Lina adere à fachada livre e balança sua caixa transparente – nas duas direções – de duas fileiras de cinco finas colunas de aço. Ao contrário das caixas norte-americanas, os eixos da caixa brasileira coincidem com eixos de suporte. Lina não prevê varanda que corte a verticalidade dos vidros, mas cria uma bandeira com perfil delgado, que oculta os trilhos superiores das portas de correr.

O esqueleto e as placas são contemporâneos, a diversidade de situações remete a uma gramática antiga relacionando coluna ou pilar com parede. A estrutura tipo *Dom-ino* não é norma absoluta.⁵ Johnson separa esqueleto e alvenaria portante, tal qual a colonata do Partenon enfrentando a parede do Erechtem. Lina os justapõe, como a união de cela e pórtico no templo vizinho de Atena Niké. Como a planta livre da Tugendhat, a planta quase livre em New Canaan e em São Paulo coexiste com a planta paralisada ou quase paralisada das caixas opacas. Ao contrário da Tugendhat, a planta das caixas de vidro não supõe colunas e painéis em debate, mas um salão equipado com chaminé, banho e móveis de vários pesos e tamanhos. Em Plano, banhos, chaminé e cozinha compartilham uma espinha revestida em madeira, os extremos mais baixos que o forro para não cortar a continuidade do espaço. Em New Canaan, construído do mesmo tijolo do piso e da caixa opaca, um cilindro com chaminé e banho perfura a cobertura. Em São Paulo, a caixa de escada rebocada recorta no piso um retângulo visível desde o piloti. O banho atrás integra uma outra espinha erguida de piso a forro, a chaminé se separa. Nos três casos, a impressão de transparência se aviva com um bloqueio cuja massa oculta um vazio útil. O *poché* das belas-artes se atualiza, mas diminui a transparência conceitual associada à parede de espessura mínima, cuja vista externa corresponde à interna.⁶

Na Farnsworth, a planta se ordena com ritmo ternário. A espinha estendida longitudinalmente define uma galeria periférica de largura variável, sala de jantar na entrada, dormitório oposto semi-oculto pelo armário



Mies van der Rohe - Farnsworth



Mies van der Rohe - Farnsworth inundada

alto, estar em frente ao rio, cozinha oposta. Árvores e cortinas de seda crua permitem controlar a transparência. Em New Canaan, a planta se ordena em cinco tempos: pontuações sólidas transversais alternam-se com vazios no centro e nas pontas. De um lado, o cilindro, o armário, o Poussin, separando o dormitório da entrada e do conjunto de estar centrais. Opostos, o balcão de cozinha, o Nadelman e um arbusto definindo a sala de jantar. Árvores e painéis corredeiros de esteira permitem controlar a transparência. Em São Paulo, o salão ocupa toda a frente. A regularidade de sua colonata sucede outra ordenação em cinco tempos, a alternância de oco impenetrável ou sólido e vazio habitável centralizado ou extremo, o pátio separando sala de jantar do saguão, a caixa de escada entre saguão e estúdio. Cortinas de juta permitem controlar a transparência e, tal qual reposteiros, fechar as passagens entre salão e espaços contíguos, ressaltando a trama em pente de células limitadas pelas colunas, pela lareira, pelos pilares desalinhados nos cantos do pátio e pela parede traseira perfurada pelas portas entre sala de jantar e despensa, estúdio e dormitório principal.

Para Lina, a progressão de colonata a parede é uma progressão da transparência para a opacidade, da aventura para a segurança. Ali, serviços e dormitórios com janelas mínimas se recolhem e a coberta de duas águas distingue a caixa social, despensa e ala do casal e hóspedes da ala dos empregados. Painéis de metal entre os topos das paredes transversais aliviam as laterais da casa, em contraste com as janelas mínimas para o pátio. Equipada com eletrodomésticos de ponta, a cozinha abaixo da caixa d'água une casa-grande e senzala. Sua verticalidade e recuo acentuam a fragmentação da caixa em U – sugerindo ao mesmo tempo que os empregados residentes poderiam se dispensar. Em New Canaan, três buracos desde a estrada e o portal oposto perfuram simetricamente a caixa de alvenaria. Aqueles adicionam outra nota de rotundidade. Este dá acesso a um gabinete e dois apartamentos de hóspedes logo convertidos em apartamento principal – intervenção cenográfica com um baldaquim de gesso abobadado.

Em Plano, a chegada de carro se faz em nível, paralelamente ao rio, mas o pedestre tem que lhe dar as costas, subir à varanda que o olho traspassa axialmente e aí girar para abrir a porta de entrada centralizada. Em São Paulo, o carro sobe em curva e estaciona sob o piloti; o patamar intermediário da escada aberta de dois lances permite olhar a paisagem uma última vez, antes de dar-lhe as costas e subir fechado entre duas paredes; a porta de entrada é lateral no patamar superior, e abri-la requer um outro giro. Entrar na caixa de vidro de Mies implica um bloqueio do olho pela espinha equipada levemente excêntrica e a introdução de um movimento oblíquo até a vista do rio. À apresentação de um vazio entre sólidos (a varanda entre as árvores) segue a de um sólido entre vazios (a espinha entre os dois tramos da galeria periférica). Em São Paulo, saindo da obscuridade da caixa da escada, o olho traspassa paredes envidraçadas que não pode transpor e que o obrigam a girar,



Lina Bo Bardi - Casa de vidro (ar)



Mies van der Rohe - Farnsworth (água)



Philip Johnson - Glass House (terra)

redescobindo a paisagem repentinamente transformada pelo bosque de árvores que Lina planta.⁷

Mies coreografa o acesso desenhando uma grega. Lina traça uma dupla hélice. Johnson fala de procissão em vez de passeio arquitetônico (a expressão corbusiana) ou marcha (a acadêmica).⁸ Mas tudo é a mesma coisa, e se desenvolve contrastando perpendicularidade, obliquidade e triangulação. O caminho parte do vértice direito do terreno desde a rua, baixa cortando a encosta em diagonal e acaba no estacionamento junto à divisa esquerda. Um maciço de árvores oculta a caixa de vidro mais ao fundo, entre um espelho d'água circular e a caixa de tijolo junto ao estacionamento. O gramado contíguo recortado por trilhas oblíquas leva a dois saguões virtuais, retângulos pavimentados frente às entradas centralizadas. Vista desde o estacionamento, a estátua de Lipchitz entre as duas caixas se destaca no gramado, um pouco além das trilhas. Ao entrar na caixa de vidro, o olho nota a continuidade de piso com o saguão virtual, transpassa o estar à frente, some no horizonte. Para Johnson, como para Lina e a tradição, o eixo de entrada é um vazio. Contudo, o mármore no piso da Farnsworth está mais para uma referência ao clássico, enquanto o tijolo de Johnson celebra a Nova Inglaterra e a romanidade do mosaico no piso de Lina se confunde com uma homenagem a seus antepassados.

Seja como for, o aço e o vidro emblemáticos da era da máquina convivem aqui com materiais seculares. A evidência de contemporaneidade reforça a evidência de um regresso às fontes e vice-versa. As três “casas de vidro” revitalizam recintos e relações elementares, a nave, o pátio e o pórtico, o sólido dentro do vazio, o vazio dentro do sólido, a interpenetração de sólido e vazio. Requentadas, invocam e atualizam três encarnações da cabana primitiva de Laugier, entendida como um mirante luminoso, extrovertido, varonil. Palafita, cobertura sobre uma plataforma e estrado elevado são descrições que enfatizam as afinidades da casa de Mies com a água, a de Johnson com a terra, a de Lina com o ar. Farol, torre de vigia ou atalaia expressam um aspecto protetor comum. Os galhos refletidos nos vidros lembram as considerações de Semper sobre as primeiras vedações. Além disso, a tenda tampouco é esquecida: a tela móvel é fundamental em todas. Preciosa e com a ajuda de suportes que se assemelham a varas, empresta à Farnsworth um ar de pálio. Reta, lembra tapeçarias na de Johnson. Crua, traz um matiz de acampamento à de Lina. A caverna fica perto, estirada em New Canaan ou serpenteante em São Paulo, sempre escura, introvertida, feminina.⁹

A transparência cria uma máquina de contemplar que intensifica a consciência das trocas recorrentes e irreversíveis da paisagem e, portanto, a consciência de um mundo natural sujeito a um tempo cíclico e outro sucessivo, linear, marcados por instantes de significação emocional distinta. A obscuridade cria uma máquina de meditar que intensifica a consciência dos biorritmos pessoais. Contemplação e meditação intensificam a consciência das casas enquanto artefatos, refúgios da existência humana e componentes de um mundo artificial que sobrevive a ela e a transcende,



Lina Bo Bardi - Casa de vidro (estrutura recuada)



Mies van der Rohe - Farnsworth (estrutura externa)



Philip Johnson - Glass House (estrutura face)

um mundo fabricado cuja objetividade, segundo Hannah Arendt, “se contrapõe à subjetividade dos homens e à sublime indiferença da natureza intocada”.¹⁰

Assim, o reconhecimento da antigüidade e da venerabilidade do precedente arquitetônico equivale ao reconhecimento de um arquétipo e conforta. “E como ficou chato ser moderno, agora serei eterno”, diz o poeta Carlos Drummond de Andrade.¹¹ Mas é próprio do arquétipo que engendre tipos ao longo do tempo. A alusão a manifestações desses tipos relembra uma evolução e uma persistência que, ainda que relativas, não deixam também de confortar. Além disso, à afirmação de continuidade se soma precisão. Não se trata de um mirante qualquer, mas sim de uma vila belvedere, menos instrumento de proteção que de prazer e, portanto, de vida civilizada. “Não se pode ignorar a história”, previne Johnson.¹² Não parece despropositado aproximar a Farnsworth de um Grande Trianon assimetricamente fragmentado e penetrado: além da horizontalidade e muito mármore, o palácio de recreação real tem um vazio sobre um pódio ao centro e como entrada. Como a Vila Rotonda aristocrática e o Cassino da Pampulha populista, a casa de Johnson é uma caixa cortada por uma circulação em cruz penetrada por um cilindro fático. Um pedaço da Savoye burguesa e suburbana se recria deliberadamente *naïf* na casa de Lina.¹³

As alusões ao precedente arquitetônico clássico são abstratas, afetando a composição e não a iconografia: a retórica de Mies não é a de Luis XIV, Johnson não é Palladio. Todavia, os interiores corroboram que a obrigação vanguardista diminui. Mies seguramente mobiliaria a Farnsworth com peças suas dos 1920 para obter um espaço luxuosamente vazio e estilisticamente homogêneo como a Tugendhat.¹⁴ Johnson mobilia sua caixa de vidro para obter um espaço elegante de densidade comedida, que não se pretende uma obra de arte total. A escolha de um Poussin confirma a intenção e pede atenção: a aliança, então inusitada, de arquitetura moderna e velho mestre assinala um gosto que se diria eclético se a grande arte não se considerasse atemporal. Provoca mais, em certo sentido, que o baldaquim abobadado no dormitório, *kitsch* mas ortodoxamente abstrato. Já sobre o ecletismo de gosto de Lina não há dúvida. Sua caixa de vidro contém uma acumulação de objetos de distintas épocas, autores, proveniências e valores, justapondo poltronas francamente *kitsch* desenhadas pela arquiteta a mesas barrocas de talha dourada e tampo de pórfiro.¹⁵ Como para Loos e Lúcio Costa, o fervor anti-historicista (i.e., contra a revivescência de estilos pré-modernos) ou antifigurativo (i.e., contra a imitação da forma natural) não se aplica ao objeto autêntico: o objeto esteticamente válido de qualquer tempo convive harmoniosamente com o bom de outro tempo. Talvez, no fim de contas, a abstração não seja valor absoluto numa tradição moderna.

Os problemas notórios da Farnsworth incluem o enorme atrativo para os mosquitos abundantes no sítio. Como nota Franz Schulz, além de mantê-la com um cuidado infinito e incessante, para que não se arruine, seu dono deve habitá-la só ocasionalmente, para que o sustento espiritual



Grand Trianon



Villa Rotonda

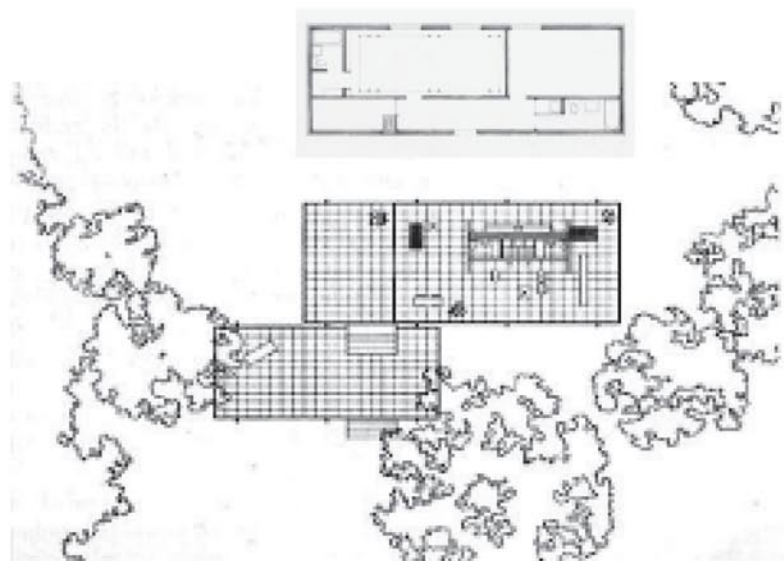
proporcionado por sua beleza fundamentalista possa compensar as penas que ainda assim inflige à carne.¹⁶ À semelhança dos refúgios caprichosos pontilhando os parques do século XVIII, é uma folia, que melhor se desfruta como museu de si mesma. De destino igual pela morte de seus donos e usuários, uma vez que arquitetos, as casas em New Canaan e São Paulo têm uma história mais tranqüila. Melhor localizadas, são habitadas mais facilmente, ainda que a domesticidade de Johnson permaneça idiossincrática e a de Lina provoque hoje bem menos do que ontem. Nos três casos, todavia, além da arquitetura concebida como arte, uma arte de habitar está em jogo, e o jogo não perdeu atualidade. Formal e funcionalmente, a historicidade das “casas de vidro” não implica ainda anacronismo e perda de exemplaridade. Mais inclusiva e potente que muitos pensam, a tradição moderna em que se inscrevem vive e passa bem, ainda capaz de surpreender e inspirar.



Lina Bo Bardi - Casa de vidro



Philip Johnson - Glass House



Mies van der Rohe - Farnsworth

NOTAS

- ¹ O Poussin é A morte de Orion (suposto traidor de Atenas), comprado por Johnson em 1946. A documentação mais completa do projeto é Philip Johnson: *The Glass House*, David Whitney & Jeffrey Kipnis, eds. New York: Pantheon Books, 1993. Ver também AAVV, Philip Johnson and the Museum of Modern Art, *Studies in Modern Art 6*. New York: MoMA, 1998.
- ² O Goya é um retrato de Luis de Borbón, o irmão rebelde de Carlos III que era patrono do artista. Para documentação, ver Lina Bo Bardi. *Casa de Vidro*. Lisboa: Editorial Blau/ Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.
- ³ O projeto da casa Farnsworth se expõe no MoMA de Nova York em 1946. Fotos da casa recém concluída se expõem junto com a segunda casa Johnson na I Bienal de Arquitetura de São Paulo de 1951. Os vínculos entre Johnson e Mies são notórios. O interesse de Lina na obra de Mies se confirma com o projeto do museu de São Vicente (1951). Lina o ilustra com fotomontagens que evocam aquelas feitas por Mies ilustrando a casa Resor (1938), e o Museu para uma cidade pequena (1942). Ver Lina Bo Bardi. Marcelo Ferraz, (org.) São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993. Aliás, o Instituto publica em 1999 o catálogo da mostra Mies van der Rohe na IV Bienal de Arquitetura de São Paulo.
- ⁴ Mies van der Rohe. *Less is More*. Zurich: Waser Verlag, 1986. Discussion, p. 128. "I refuse to invent a new architecture every Monday morning. It took the Greeks centuries to perfect the Doric column and perfection is the ultimate concern."
- ⁵ Sobre a estrutura Dom-ino como norma moderna, ver Comas, "Estilo Corbu, Arquitetura Moderna, Pavilhão Brasileiro". In: AU 26, São Paulo, 1989 e "Domesticidade moderna, Tradição arquitetônica, Cultura contemporânea". In: Arquine, México, 2004.
- ⁶ Literalmente, poché significa executado com um pochoir, folha de zinco na qual se recorta a silhueta da figura a colorir sobre uma folha de papel. Por extensão, passou a designar as massas de alvenaria nas plantas aquareladas da Beaux-Arts.
- ⁷ Note-se que o vazio entre sólidos é um motivo fundamental na emergência da arquitetura moderna brasileira, presente em 1936 no projeto de concurso da ABI dos irmãos Roberto e no projeto definitivo de Lucio Costa e equipe para o Ministério de Educação do Rio de Janeiro. Confira Carlos Eduardo Comas, "Protótipo e Monumento, um Ministério, o Ministério", In: Projeto 102, São Paulo, 1987 e a tese de doutorado do mesmo autor (Precisões: Arquitetura Moderna Brasileira 1936-45, Porto Alegre: PROPAR, 2002). O motivo aparece em versão simétrica na casa Resor (1938), o primeiro projeto americano de Mies, que é uma das fontes imediatas de Johnson. Por outro lado, Johnson está certamente familiarizado com a arquitetura moderna brasileira via "Brazil Builds: Architecture New and Old", a mostra de 1942 do MoMA.
- ⁸ As similaridades com a coreografia do movimento no Ministério de Educação são significativas. Ver Comas, op. cit.
- ⁹ Na verdade, o projeto de Johnson se assemelhará cada vez mais a uma aldeia primitiva composta por unidades funcionalmente especializadas, em regra de uma só peça.
- ¹⁰ Hannah Arendt. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958. Work, p. 137. "Only we who have erected the objectivity of a world of our own from what nature gives us, who have built it into the environment of nature so that we are protected from her can look upon nature as something objective."
- ¹¹ Carlos Drummond de Andrade, "Eterno". In: *Fazendeiro do Ar*, Rio: José Olympio, 1954.
- ¹² Philip Johnson. *Writings*. New York: Oxford University Press, 1979. Informal talk, Architectural Association, 11-1960. p. 107.
- ¹³ A fragmentação de composição axial é uma das estratégias de Le Corbusier no projeto do Palácio da Liga das Nações, onde um bosque equilibra a ala do secretariado. Estratégia similar é aplicada por Lucio Costa e equipe no Ministério de Educação. Confira Carlos Eduardo Comas, "Protótipo e Monumento, um Ministério, o Ministério", op. cit. Sobre a conexão entre a Vila Rotonda e o Cassino da Pampulha, ver o capítulo VI da tese do autor, (op. cit.) Johnson está ao par da obra de Niemeyer, haja visto a exposição de sua curadoria no MoMA em 1949, "From Corbusier to Niemeyer 1929-1949". Visita a I Bienal de São Paulo e menciona conversa com Niemeyer em "Whither away: non-Miesian directions", palestra em Yale de 1959, in *Writings*, op. cit..
- ¹⁴ A Dra. Farnsworth processa Mies após a conclusão da construção, mas mesmo assim conserva a casa até 1972, quando a vende para Peter Palumbo, empreiteiro imobiliário para quem Mies projeta edifício de escritórios na City de Londres. Palumbo restaura e mobília a casa conforme se pode ver no catálogo citado na Nota 3, usando-a eventualmente para férias. Os móveis usados são de Mies, tendo como notas de contraste uma cadeira de balanço colonial e o carro de chá de Alvar Aalto. Aliás, Palumbo compra também as casas Jaoul de Le Corbusier. A casa Farnsworth pertence desde 2003 ao National Trust for Historic Preservation, operada pelo Landmarks Preservation Council of Illinois. Ver www.farnsworthhouse.org.
- ¹⁵ Esther da Costa Meyer, em "After the flood: Lina Bo Bardi's Glass House", (em *Harvard Design Magazine* 16, inverno/primavera 2002), nota que o interior de Lina é excepcional na arquitetura moderna porque não suprime a domesticidade e credita o fato à sua condição de mulher, embora enfatizando que a qualidade da arquitetura de Lina independe de gênero. O artigo é rico de dados biográficos, não deixando de mencionar o protagonismo de Pietro Maria Bardi no cenário cultural fascista. Aliás, o enquadramento em minorias dentro da profissão e o envolvimento com a extrema-direita são outros pontos de contato entre Lina e Johnson, homossexual que embarca no final dos anos 1930 num projeto político nazi, abandonado ao começar a guerra. Como no caso de Lina, a correlação entre gênero e arquitetura não parece sustentável.
- ¹⁶ Franz Schulz. *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1985, p. 253-7.

Carlos Eduardo Comas

Arquiteto formado pela UFRGS (1996), Mestre em Arquitetura e em Planejamento Urbano pela University of Pennsylvania (1977) e Doutor em Arquitetura pela Université de Paris- Saint Denis (2002), com tese intitulada "Precisões: Arquitetura Moderna Brasileira 1936/45". É coordenador do PROPAR e do Núcleo RS do Docomomo Brasil aí sediado. Tem publicado um número significativo de artigos e capítulos de livro sobre Arquitetura e Urbanismo Moderno Brasileiros. Especial menção cabem a "O Espaço da Arbitrariedade: notas sobre os conjuntos habitacionais BNH" de 1983, na Revista do Serviço Público, e "Casa e Cidade: Realizações Europeias, Reflexões Gaúchas" de 1992, na revista AU. No período 1980-1990 foi o responsável pelos Cursos de Especialização anuais em Projeto de Arquitetura Habitacional do PROPAR.