

Fernando Álvarez Prozorovich
Nelci Tinem

La casa “abierta”, moderna y brasileña

120

Palabras clave: **Casa abierta, arquitectura brasileña, São Paulo, Vilanova Artigas, Rino Levi.**
Keywords: **Open house, Brazilian architecture, São Paulo, Vilanova Artigas, Rino Levi.**
Fecha de recepción: 13/03/2013
Fecha de aceptación: 22/07/2013

Resumen: *La expresión “casa abierta” o “arquitectura abierta”, utilizada por Henry Rusell-Hitchcock con referencia a la arquitectura brasileña, va adquiriendo diversas inflexiones en algunos proyectos de la década de los cincuenta, en un proceso que podríamos calificar –de un modo “rossiano”- de “construcción moderna de la ciudad”. A través del análisis de proyectos de Vilanova Artigas y de Rino Levi se ve como más allá de los problemas de forma, es posible identificar nuevas relaciones entre espacios interiores y exteriores, incluyendo el espacio urbano, que van más allá de una mera aplicación del ideario moderno de raíz europea o norteamericana, sin duda fundamental pero requerido de continuas relecturas.*

Abstract: *The expression “open house” or “open architecture”, used by Henry Rusell-Hitchcock with reference to Brazilian architecture, acquires different inflections when applied to some projects of the fifties, within a process that could be defined –in a “Rossian mood”- a “modern city construction”. Throughout the analysis of projects by Vilanova Artigas and Rino Levi is possible to identify new relations between interior and exterior spaces, urban space included, that go beyond mere applications of the modern ideology of European or American origin undoubtedly essential but requiring continual re-readings.*

De la Historiografía de la arquitectura Moderna a los valores de la arquitectura brasileña

En *Modern Architecture. Architecture, nineteenth and twentieth centuries* (1958) Henry-Russell Hitchcock advierte a sus lectores acerca del carácter de "arquitectura abierta" que el crítico norteamericano vislumbra como una cualidad de la arquitectura moderna producida en Brasil. Poco comentada por críticos e historiadores, quizás sea esa condición la que mejor caracteriza, no sólo la producción del resto del continente americano más allá de matices socioculturales o geo-climáticos, sino también su recepción pública.

En un pasaje de *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, dedicado a las casas unifamiliares, dice Hitchcock:

«La casa de Niemeyer en Gávea, a las afueras de Río de Janeiro, se parece tanto a una caja de cristal como la de Mies o la de Johnson, aunque sus paredes de cristal están dispuestas bajo una losa cuyo perfil es una curva libre continua. La casa de Osvaldo Bratke en el número 3008 de la Avenida Morumbi, en las afueras de São Paulo, se parece aún más en planta y concepción a las casas norteamericanas y tiene una serie de elementos protectores como celosías y contraventanas móviles».¹

Hay en el final de esta cita una inflexión interesante: el parecido que Hitchcock resalta en la manera de concebir la planta de la casa de Osvaldo Bratke y los ejemplos norteamericanos del momento. Este descubrimiento de "lo norteamericano" en la manera de hacer brasileña no es nuevo y en cierto modo, actúa como una matización que el ojo sensible de Hitchcock ve necesaria en la manera de acoger y re-presentar las nuevas obras que van apareciendo en la década de los años cincuenta. El hecho de que estas obras sean fundamentalmente viviendas unifamiliares parece inscribir esa actitud en un interés personal por destacar la vivienda como principal aportación de la arquitectura moderna del continente al discurso iniciado con la publicación del catálogo de la exposición del *International Style* (1932), de la que Hitchcock fue curador junto a Johnson. Y más aún cuando el trabajo de Hitchcock, vinculado desde sus inicios al MOMA de Nueva York, se había ido orientando a lo largo de la década del Treinta al rescate de "lo americano" a través de la reivindicación de la producción de Sullivan, Richardson y, finalmente, de Wright. Esta actitud se confirma en su trabajo de editor del catálogo *Frank Lloyd Wright. In the nature of materials*, publicado en 1942, en el que le devuelve al viejo maestro un protagonismo que la exposición de 1932 le había hurtado, incluyendo sus obras posteriores al período de

João Vilanova Artigas. Casa Heitor de Almeida. Santos, 1949.

1. Vista exterior.
2. Planta baja y primera.
3. Maqueta.

las *prairie houses*². El matiz aludido –la “arquitectura abierta”- parece vincular la producción de viviendas en los nuevos espacios urbanos a un modo de proyectar específicamente americano, que no emana, al menos exclusivamente, de referencias a la vanguardia europea.

Casi inmediatamente, en una nueva publicación del MOMA, *Brazil Builds* (1943), Philip Goodwin señalaba nuevamente el carácter “abierto” de las viviendas brasileñas, siempre en contacto con la naturaleza –«*mar, montaña, selva*»– o con el paisaje, incentivando el vínculo estrecho entre interior y exterior –«*es raro un piso desprovisto de un área o un espacio parcialmente cubierto como filtro con el exterior*”. Y, complementariamente, llamaba la atención sobre el modo en que ese contacto era intermediado mediante dispositivos de control visual y climático, lo que explicaría la amplia difusión de variantes del *brise-soleil*, en una clara manifestación de la búsqueda de un encuentro entre valores de lo nuevo y lo tradicional.

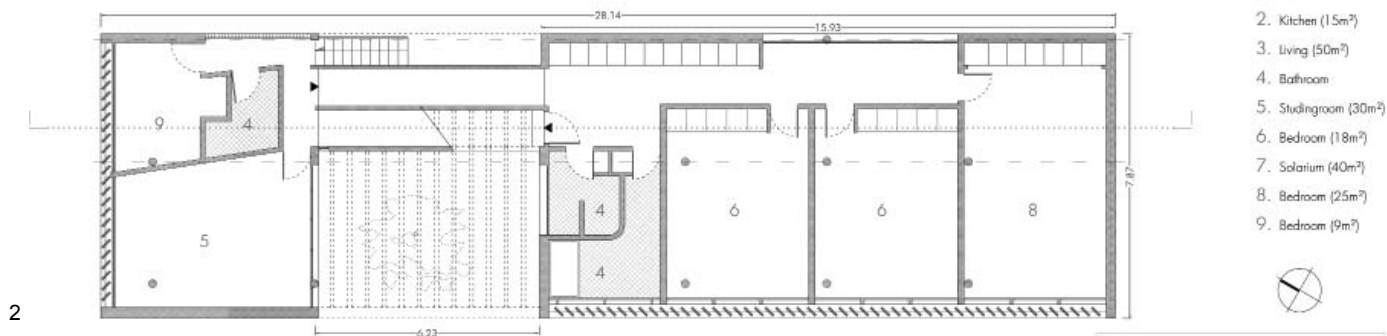
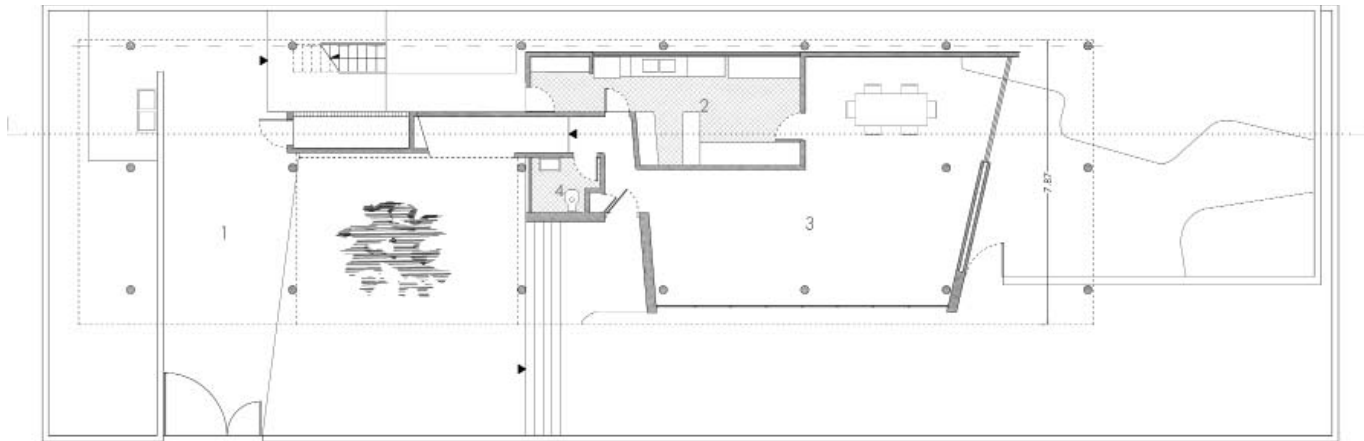
«*Intimidad y privacidad doméstica han sido siempre rasgos latinos. Eso constituye una de las diferencias constantes entre los americanos del norte y del sur. Tal vez, una razón para la aceptación entusiasmada del brise-soleil es que les proporciona a los brasileños esta privacidad de la que disfrutaban desde hace siglos*» (Goodwin, 1943)³

Dichos argumentos –o deberíamos decir “directrices”- se reafirmarán en las dos bienales de São Paulo de 1951 y 1953, con importante presencia norteamericana en el jurado (Giedion en la primera, Gropius en la segunda), y especialmente en las revistas internacionales, que se habían ido ocupando del caso latinoamericano y brasileño desde el final de la segunda Guerra. *L’architecture d’Aujourd’hui* trataba el tema como un territorio lecorbusiano, en el que la producción brasileña sobresalía por su capacidad de invención. Sus articulistas – Jean Henry Calsat, Alexandre Persitz y el propio Le Corbusier – mostraban a los edificios brasileños como ejemplos privilegiados en la utilización y apropiación del *brise-soleil* moderno propuesto por el maestro francés desde sus proyectos en Argel o la Fábrica de Sant Dié. De la misma forma, los articulistas y fotógrafos de *Architectural Review* –George Kidder-Smith, Walter Gropius, Alf Biden o Sacheverell Sitwell- se mostraban admirados por las buenas soluciones de integración de estos recursos en la construcción y su valor de inspiración para la arquitectura de la segunda posguerra europea. Y en *Casabella*, Ernesto Rogers asignaba la especificidad formal de esa producción a su identificación material con la naturaleza, con los «*motivos orgiásticos*» ofrecidos por la diversidad paisajista y climática de ese país de dimensiones continentales.⁴

Años más tarde, como editor del catálogo de la exposición *Latin American Architecture since 1945* (1955), Hitchcock incluye cuatro casas brasileñas: la casa propia de Bratke (São Paulo, 1953), la Casa Hime (Petrópolis, 1950), de Henrique Mindlin, la casa Jadir de Souza (1951), de Sergio Bernardes, y la casa propia de Niemeyer (1953), ambas en Gavea (Río de

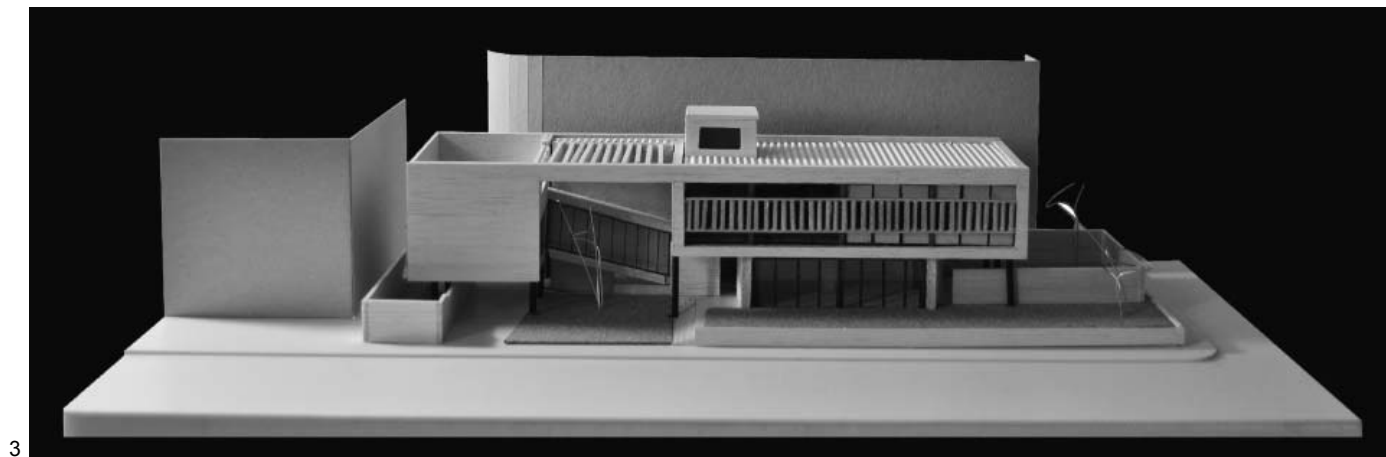


1



- 1. Garage
- 2. Kitchen (15m²)
- 3. Living (50m²)
- 4. Bathroom
- 5. Studingroom (30m²)
- 6. Bedroom (18m²)
- 7. Solarium (40m²)
- 8. Bedroom (25m²)
- 9. Bedroom (9m²)

Plantas Escala 1:100



João Vilanova Artigas. Casa D'Estefani. São Paulo, 1950.

4. Planta baja y primera.

5. Vista del exterior.

Janeiro).⁴ No deja de llamar la atención que en esa lectura necesariamente selectiva de la arquitectura latinoamericana no se incluyan obras de otros dos arquitectos de São Paulo: Vilanova Artigas y Rino Levi. Sin embargo, éstos van a estar bien representados en *Modern architecture in Brazil* publicado por Mindlin un año después. El propio Hitchcock cita las revistas norteamericanas, inglesas o francesas como primeras fuentes que atrajeron su atención hacia el fenómeno de la arquitectura latinoamericana y se expresa con una cierta cautela respecto de este caso que procura mostrar como parte de un *Zeitgeist* americano. Es significativo que en el prólogo de *Latin American Architecture since 1945*, Arthur Drexler, Curador del Departamento de arquitectura y Diseño del MOMA se exprese de este modo:

«Justamente porque la cantidad de edificios latinoamericanos excede la nuestra, el aspecto de ciudades predominantemente modernas nos da la oportunidad de observar efectos que sólo anticipamos»⁵

Así, la mirada hacia la tradición, la importancia del lugar o el uso del hormigón fueron deviniendo en fundamentos de una arquitectura caracterizada como abierta, sencilla y libre, que la variedad de ejemplos utilizados por Hitchcock confirma. Como podemos leer en un texto posterior, el autor norteamericano remarca:

«... en Latinoamérica a mediados del siglo XX había mucha variedad de diseño de casas: desde las casas mexicanas que presentaban un muro ciego que da a la calle, pero que están abiertos a un patio o jardín, hasta el pabellón abierto de Niemeyer en Gávea». (HITCHCOCK, 1958, p.573)⁶

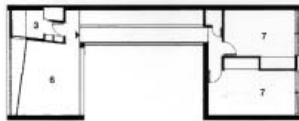
São Paulo como paradigma y laboratorio. Cuatro ejemplos

Bajo múltiples interpretaciones, entonces, esa arquitectura de planta abierta, vinculada a proyectos tan distintos como la Casa de Canoas de Niemeyer y la casa de Oswaldo Bratke, se va constituyendo en referencia e inspiración de muchas casas modernas brasileñas y latinoamericanas. No se trata ya de una aplicación devota del *plan libre* lecorbusierano –sobre el que el propio maestro suizo tampoco dogmatiza después de Precisiones– sino de la búsqueda de un compromiso profundo con los emplazamientos que la ocupación moderna del territorio va proporcionando, desde los terrenos más generosos o espectaculares que acompañan a los proyectos mencionados hasta otros mucho más vinculados a una verdadera “construcción moderna de la ciudad” que crece al impulso de los nuevos medios de transporte (el caso del tranvía resulta muy significativo). Por ello, resulta adecuado comprobar lo que ocurre en obras mucho más determinadas por su situación urbana, como las casas Heitor de Almeida en Santos (1949) o Vilanova Artigas II en São Paulo (1949) de Vilanova Artigas o las casas Milton Milton Guper (1951) en Jardim America (São Paulo) o Castor Delgado en Jardim Europa (São Paulo) (1958) de Rino Levi y Roberto Cerqueira, para citar sólo un pequeño listado.⁷

124



IMPLANTACIÓN / TERREDO
SITE / GROUND LEVEL PLAN



PAVIMENTO SUPERIOR
UPPER LEVEL PLAN

4



5

La Casa Heitor de Almeida (fig. 1, 2 y 3) se emplaza en un terreno inusualmente alargado y estrecho (36,00 x 12,00 aproximadamente), en la esquina de la trama urbana de Santos diseñada por el ingeniero Saturnino de Brito a principios de siglo. Obligado a mostrar el volumen de la casa, Vilanova sitúa el acceso sobre la fachada larga y lo desplaza hacia un lado de la composición consiguiendo resaltar un espacio vacío y sombreado cerrado por el volumen de la rampa. Esta conecta los dos cuerpos de distinta longitud situados a ambos lados, constituyendo un sistema binuclear. El cuerpo mayor (18,50 x 9,00 aproximadamente) aloja las funciones principales de la casa, destinándose toda la planta baja para la zona día, con su expansión propia hacia el patio del lado sur, y la planta alta para las tres habitaciones, claramente manifestadas por una celosía de madera inscrita dentro del marco de la fachada. El cuerpo menor (7,00 x 9,00 aproximadamente) contiene el estudio, un dormitorio, baño y terraza que, iluminados lateralmente desde el espacio abierto en la fachada y desde la ventana de la medianera, ofrecen un plano opaco hacia la calle. Como ocurre en otros proyectos de Vilanova, la rampa arranca en el acceso, atraviesa el rellano del estudio para llegar, finalmente, a un pasillo de distribución claro y austero en la segunda planta. El esquema de esta casa se sostiene sobre 21 pilotis distribuidos regularmente, salvo en la zona de la rampa y el espacio libre delantero en el que el módulo cambia y el espacio se cubre con una pérgola de hormigón que recompone virtualmente el volumen principal.⁸

Es interesante notar la diferencia de esta obra con otra de Vilanova, la casa D'Estefani (São Paulo, 1950) (fig. 4 y 5) de programa similar pero emplazada en un terreno rectangular entre medianeras, angosto y alargado. En este proyecto, la planta binuclear se gira 90 grados y la estrecha fachada principal queda reducida al marco estructural del estudio suspendido sobre pilotis, dejando el prisma de los dormitorios en el interior. La sección ya no recompone un prisma como en la Casa Heitor de Almeida sino que acompaña la pendiente de la rampa lateral y las pendientes de las cubiertas quedan ocultas desde la calle. Ambos proyectos comparten la solución del patio de la planta baja protegido de las vistas mediante un muro y buscan unificar los paños de carpintería en la planta superior mediante planos de celosías de madera o cerámicas.

Estos dos proyectos de escala relativamente modesta, a los que se unen otros como la Casa Vilanova Artigas II (São Paulo, 1949) (fig. 7), confirman la constancia de una experimentación tipológica en la que se van sintetizando criterios compositivos y mecanismos ya utilizados por Le Corbusier (como la rampa del proyecto de la Casa Arundell, 1939) (fig. 6)⁹, con propuestas de vida doméstica vinculadas a la expansión residencial en São Paulo o sus ciudades más cercanas. Marcio Cotrim ha señalado esta relación en el caso de Vilanova, cuya carrera comienza a adquirir relieve a partir de su regreso de Estados Unidos en 1947, consolidando un discurso propio,

6. Le Corbusier. Maison Clarke Arundell (M.A.S.), 1939.
7. João Vilanova Artigas. Casa Vilanova Artigas II. São Paulo, 1949.



6



7

que se manifiesta en más de un centenar de proyectos distribuidos en los cuadrantes sudoeste y nordeste de São Paulo (Sumaré, Pacaembú, Jardim Europa, etc)¹⁰. Sin duda, la difusión de imágenes de arquitectura doméstica norteamericana en las revistas de arquitectura y de difusión, enmarca la producción de Vilanova, pero también se desarrolla en paralelo a ella. Pero más allá de los parecidos formales que pueda haber con algunos proyectos de Breuer o Le Corbusier, hay que destacar sus valores específicos: su particular visión de la estructura binuclear, la desaparición de la "caja de escalera" como un ente autónomo y estéril espacialmente, la redefinición de sus espacios exteriores y las cualidades de comitentes pertenecientes a la pequeña y mediana burguesía paulista.

La profesora brasileña Celia Helena Castro Gonsales ha destacado aspectos interesantes y relacionables de algunas obras domésticas de Rino Levi en São Paulo, como la Casa Milton Guper (1951) (fig. 8, 9 y 10), emparentada, como el propio Mindlin afirma, con la Casa propia de Rino Levi (1946)¹¹. Comenzando por su situación urbana, ambas comparten su situación en terrenos en esquina y la utilización de tres espacios exteriores de distinto carácter. Asimismo, el jardín a la calle generado por el retiro de la línea edificada incorpora los accesos principal y de servicio, anclándolas en la trama de la ciudad jardín. Hacia el interior, en el caso de la Casa Levi la planta de los dormitorios se prolonga hasta tocar la medianera separando totalmente los dos jardines interiores de dimensiones modestas. En la casa Guper, cuyo terreno es más amplio, los jardines se conectan físicamente pero a la vez, se ven encajados virtualmente por los desplazamientos de la planta adoptando un carácter propio: el espacio por delante del salón se transforma en patio apergolado de dimensiones similares; el que enfrenta los dormitorios se despliega como un jardín más libre y disponible. Celia Castro pone de relieve, con razón, dos cuestiones importantes en la producción de arquitectura doméstica de Rino Levi: la identidad mediterránea de sus patios y la relación abierta entre fachadas a calle y límite jurídico del terreno en la "ciudad jardín". El encuadre tipológico del modo de proyectar sistemático de Levi resulta en este caso perfectamente útil para resaltar su aportación y conviene insistir en sus significados.

En su libro en *Tropical architecture in the humid zone* (1956), otro de los textos clave para esta generación de arquitectos, Maxwell Fry y Jane Drew incluyen algunas imágenes de la Casa Milton Guper obtenidas a los pocos años de su construcción¹². Pese a que no publican la planta de esta vivienda, las fotografías nos permiten deducir sus fuertes vínculos urbanos ya que en cualquiera de las perspectivas se destacan los muros medianeros o los distintos tipos de filtros visuales que tejen los espacios. Más aún, Fry y Drew publican una fotografía del acceso principal desde la Calle Nicaragua, mostrando el interesante juego volumétrico creado por Levi, (incomprensiblemente soslayado en el libro de Mindlin) que muestra la fachada lateral

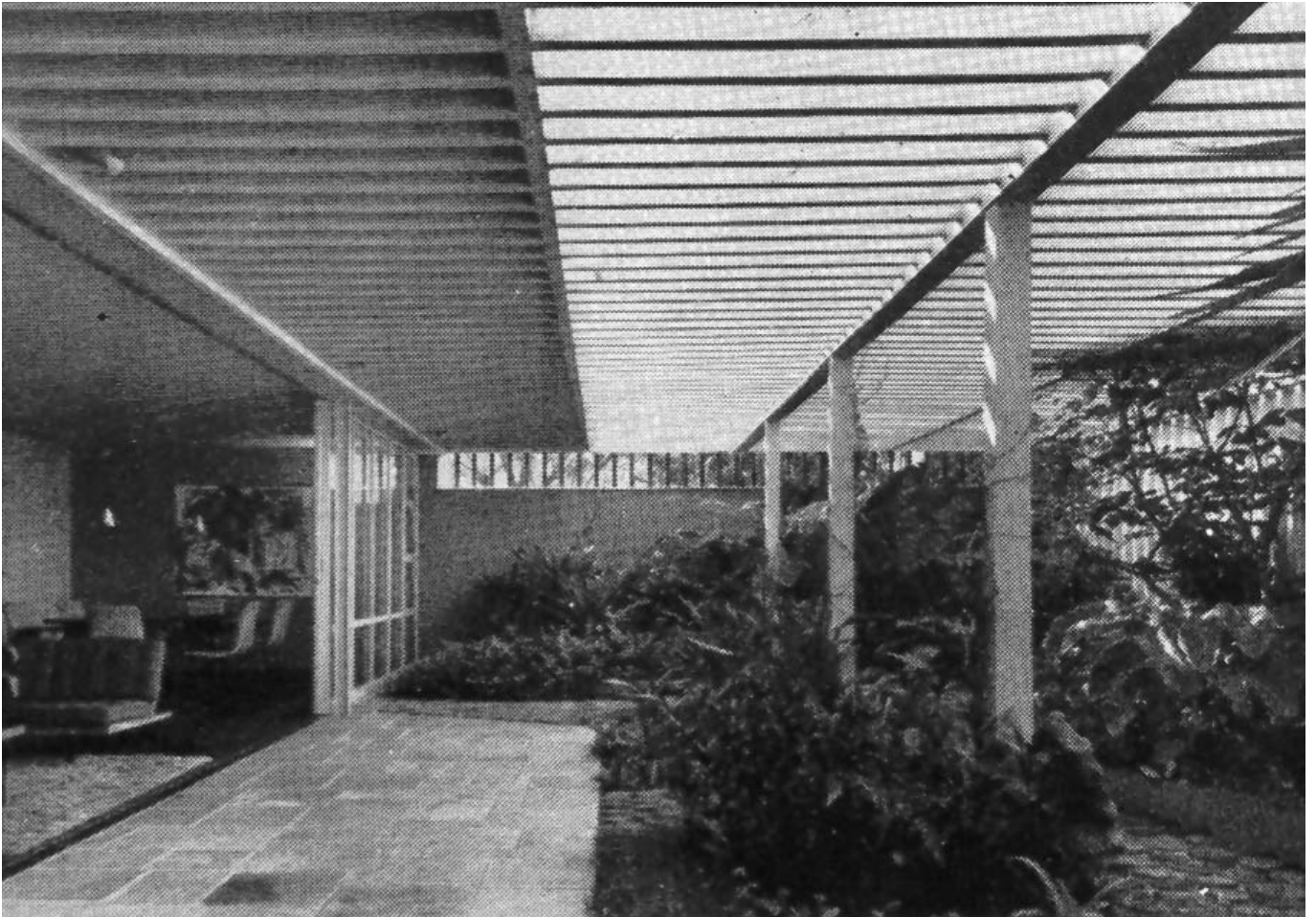


8



9

Rino Levi. Casa Milton Guper. São Paulo, 1951.
8. Vista exterior desde la calle Nicaragua.
9. Vista interior.
10. Vista interior.



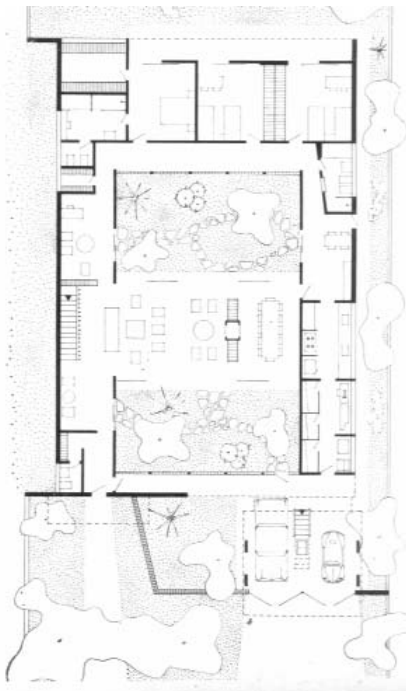
11. Rino Levi. Casa Castor Delgado. São Paulo, 1958.

de servicio sobre la Calle Venezuela. Significativamente, otros ejemplos seleccionados por estos antiguos colaboradores de Le Corbusier en la India, las dos casas del mexicano Sordo Madaleno en Acapulco y otras dos del norteamericano Paul Rudolph en Florida se emplazan, en cambio, en entornos aparentemente más alejados de marcos urbanos que las condicionen, abiertas a amplias y soleadas terrazas o áreas deportivas. Si el propósito del libro de los autores ingleses era mostrar de una manera didáctica la natural ubicuidad de la arquitectura moderna y la multiplicidad de soluciones, la casa de Levi es un ejemplo privilegiado. Se nos muestra como un compromiso entre la necesidad de afirmar los elementos más atemporales de la casa brasileña –su privacidad, su patio, sus límites y sus filtros- y la de superar los límites de las opciones tipológicas que traía consigo la “ciudad jardín” exhibiéndose como una oportunidad para el despliegue de una nueva síntesis.

La serie de casas construidas por Rino Levi en distintos “barrios jardín” de São Paulo a partir de 1946 (las ya mencionadas y las de Yara Bernette, Robert Kanner, Anselmo Fontana) muestran una interesante evolución en la relación entre planta y espacios libres que podemos ver concluida en la casa Castor Delgado (1958) (fig. 11, 12, 13 y 14). El rectángulo de esta vivienda se inscribe en un terreno de 16,00 x 26,50, dejando dos espacios laterales muy alargados y estrechos para separarse de las medianeras, un espacio destinado al jardín trasero y otro enfrentando la avenida. Traspasado el acceso, los espacios de servicio se retiran hacia los dos laterales y el centro del espacio queda ocupado por un conjunto formado por la caja de vidrio del salón y dos jardines apergolados. Inversamente a lo visto en los casos anteriores, la distribución de la planta queda determinada por el carácter colectivo de ese espacio central que parece flotar libremente, mientras que la zona más privada de la casa se aleja, volcando los dormitorios hacia el patio trasero, orientado a noreste. Y como consecuencia de esta centralidad se genera un complejo sistema de acceso que, sin embargo, no tiene como objetivo principal situar al visitante en relación a un patio o un jardín sino en el centro de una caja vidriada. La luz llega a ese espacio matizada y verdosa por el paso a través de dos frondosos jardines, que devuelven la memoria del paisaje que la ciudad, en su imparable avance, ha dejado atrás.

Desde São Paulo a la producción moderna latinoamericana

La densidad de ejemplos que ofrece São Paulo la transforma en uno de los centros más destacables e influyentes para las ciudades de Latinoamérica sometidos a procesos urbanizadores donde todavía está presente una mirada heredera del racionalismo. Junto a casas modernas de gran superficie dispuestas sobre generosos terrenos y situadas en barrios de muy baja densidad, como Pedregal en México, podemos encontrar centenares de ejercicios proyectuales en terrenos de menor tamaño resueltos con co-



rrección. Situados en "barrios jardín" o en manzanas convencionales (como Olivos, Vicente López o Haedo en Buenos Aires, o Las Condes o Jardín del Este en Santiago de Chile, entre otros), estos proyectos van incorporando nuevas relaciones entre las paredes o las losas que muchas veces llegan hasta los límites del terreno, haciendo participar a las medianeras en la invención de los "exteriores" propios de esas viviendas. Se trata de proyectos en los cuales patio, jardín y terraza se redefinen continuamente en relación a la trama estructural o espacial de la casa y los tejidos urbanos con los que se relacionan.

Es evidente que esa complementariedad entre espacio exterior e interior remite a los ejercicios proyectuales de las casas patio de Mies de principios de los Treinta, pero cabe prestar atención a otros elementos que se cruzan a partir de la posguerra, provenientes de las tradiciones urbanas, las técnicas constructivas, o la mayor o menor facilidad de asimilación cultural de los nuevos modelos. Podríamos verificar la vigencia de esta actitud en propuestas de muchos otros arquitectos como Wladimiro Acosta, Repossini-Picarel, o Antonio Bonet en Buenos Aires; Obregón-Valenzuela, Ortega-Solano o Viecco-Pizano-Bermúdez en Bogotá; Bresciani-Valdés-Castillo-Huidobro, o Emilio Duart en Santiago de Chile; Paysée Reyes en Montevideo; o Francisco Artigas, Augusto Alvarez o Torres-Velázquez en México, etc., que sería útil considerar en otra ocasión.

Fernando Álvarez Prozorovich es arquitecto por la Escuela de arquitectura y urbanismo de La Plata, Universidad Nacional de La Plata (Argentina, 1978) y doctor arquitecto por la Escola Tècnica Superior d'arquitectura de Barcelona (ETSAB, UPC, 1991). Es profesor titular en Historia del Arte y de la Arquitectura II en la ETSAB y director del Master en Restauració de Monuments de la UPC y profesor en el Máster oficial de Teoría e Historia de la arquitectura del Departamento de Composición arquitectónica. Investiga sobre cuestiones relativas a la historia y la historiografía de la arquitectura moderna iberoamericana.

Nelci Tinem, graduada en Arquitectura y urbanismo por la Universidade de Brasilia (1975), hizo su maestría en la Universidade Federal de Rio Grande do Sul (1982), doctora en Historia de la arquitectura por la Universitat Politècnica de Catalunya (1996). Actualmente es Profesora del Departamento de arquitectura de la Universidad Federal da Paraíba (UFBA) y Vice Coordinadora del PPGAU/UFPB. Investiga sobre cuestiones relativas a la historiografía de la arquitectura moderna. Organizadora del Tercer encuentro Docomomo N-NE de Brasil.

12. Rino Levi. Casa Castor Delgado. São Paulo, 1958.



13-14. Rino Levi. Casa Castor Delgado. São Paulo, 1958.

Fuentes imágenes:

1. FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). Vilanova Artigas. São Paulo: Instituto P.M.Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 64
2. Historiaenobres.net. Autor: Fabio Zampese
3. Historiaenobres.net. Autor: Fabio Zampese
4. FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). Vilanova Artigas. São Paulo: Instituto P.M.Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 65
5. FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). Vilanova Artigas. São Paulo: Instituto P.M.Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 65
6. LE CORBUSIER (W. Boesiger, ed). Oeuvre Complete Vol.IV, Zurich: Les Editions d'Architecture, 1986, p. 26
7. FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). Vilanova Artigas. São Paulo: Instituto P.M.Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 62
8. FRY, Maxwell y DREW, Jane, Tropical architecture in the humid zone, New York : Reinhold, 1956, p. 84

9.FRY, Maxwell y DREW, Jane, Tropical architecture in the humid zone, New York : Reinhold, 1956, p. 84

10. FRY, Maxwell y DREW, Jane, Tropical architecture in the humid zone, New York : Reinhold, 1956, p. 84

11. CASTRO GONSALES, Célia Helena, A Importância do Decoro Urbano na Arquitetura de Rino Levi: O Caso das Residências, en www.docomomo.org.br/.../Celia_gonsoles.pdf.

12. ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. Rino Levi. Arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra, 2001, p. 234-237. (Acervo Digital Rino Levi – FAU PUC-Campinas / Fapesp)

13, 14. ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. Rino Levi. Arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra, 2001, p. 234-237. (Acervo Digital Rino Levi – FAU PUC-Campinas / Fapesp)



Notas:

1. HITCHCOCK, Henry-Russell. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Baltimore: Penguin Books, 1958. p. 573 (hay traducción castellana: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1993)
Ver también Tinem, Nelci. *O Alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna*, João Pessoa: Editora Manufatura, 2002, primera edición de la tesis doctoral del mismo nombre.
2. HITCHCOCK, Henry-Russell. "Preface" en *In the Nature of the Materials: 1887-1941: The Buildings of Frank Lloyd Wright*, Nueva York: Da Capo Press, 1975, pp.xxvii-xxix (edición original norteamericana: *In the Nature of the Materials: 1887-1941: The Buildings of Frank Lloyd Wright*. New York: Duell, Sloan & Pearce, 1942).
3. GOODWIN, Philip. *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
4. ROGERS, Ernesto. "Pretesti per una critica

- non formalista" en *Casabella* nº 200, feb/mar 1954, p. 1-3.
5. DREXLER, Arthur. "Preface and acknowledgments", en HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American Architecture since 1945*. The Museum of Modern Art, New York, 1955, pág 9.
6. HITCHCOCK, Henry-Russell. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Baltimore: Penguin Books, 1958. p. 573 (hay traducción castellana: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1993)
7. ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo: 1947-1975*. São Paulo: Projeto, 1986. Ver también: FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto P.M.Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997.
8. Zampese Fabio "Casa Heitor de Almeida" en *Historia en obras* 05/2012 (<http://www.historiaenobres.net/ficha.php?id=324&where=Casa%20Heitor%20de%20Almeida>)

9. LE CORBUSIER (W. Boesiger, ed). *Oeuvre Complete Vol.IV, Zurich: Les Editions d'Architecture*, 1986 (primera edición, 1946), p. 26.
10. COTRIM, Marcio. *Construir a casa paulista. O discurso e a obra de Vilanova Artigas entre 1967 e 1985*, Barcelona: 2008 (Tesis doctoral inédita). El tema de la cubierta se trata en detalle en Cotrim, Marcio. "Mies y Artigas", *Vitruvius*, mayo 2009, num 108.01 (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.108/52>)
11. CASTRO GONSALES, Célia Helena, *A Importância do Decoro Urbano na Arquitetura de Rino Levi: O Caso das Residências*, en www.docomomo.org.br/.../Celia_gonsoles.pdf. También, ver Racionalidade e contingencia na arquitetura de Rino Levi, tesis doctoral inédita (ETSAB,UPC, 1999)
12. FRY, Maxwell y DREW, Jane, *Tropical architecture in the humid zone*, New York : Reinhold, 1956, p. 84

