

The house of the '80: escultura e arquitetura na casa de hóspedes Winton, de Frank Gehry

The house of the '80: Sculpture and architecture in the Winton guest house, by Frank Gehry

Fernando Guillermo Vázquez Ramos¹

fernando@fv.arq.br

Universidade São Judas Tadeu

RESUMO – Este trabalho discute as condicionantes e as influências conceituais (arquitetônicas e artísticas) que levaram o arquiteto Frank Gehry a mudar sua forma de projetar no início dos anos 1980. Para tanto, o objeto de estudo é a casa de hóspedes que projetou para a família Winton entre 1982 e 1985, considerada uma peça fundamental na evolução do processo criativo do arquiteto e que foi definida pelo arquiteto Philip Johnson como o arquétipo da casa dos anos 1980. A pequena construção tem sido tratada pela crítica (e por seu autor) com as considerações de uma obra de arte, uma escultura. Em 2008, foi desmontada e trasladada a um novo local, para servir de espaço expositivo. Porém, em 2015, foi leiloada e voltará a ser desmontada e trasladada para outro local, servindo a um uso ainda desconhecido. Essa transformação da casa num objeto móbil, muito mais como uma escultura que como uma casa, pode ser tributária de sua condição atual de obra de arte, mas este o artigo remonta ao momento de gestação da obra, a fim de entender melhor os caminhos trilhados pelo arquiteto para concebê-la.

Palavras-chave: arte e arquitetura, Philip Johnson, composição arquitetônica.

ABSTRACT – This paper analyzes and discusses the constraints and conceptual influences (architectural and artistic) that led architect Frank Gehry to change the way he design in the early 1980. The object propose to study these phenomena is the Winton guest house, designed between 1982 and 1985. The *oeuvre* is considered a key work in the evolution of the architect's creative process and was defined by Philip Johnson as the '80s archetype house. The small building has been addressed by critics (and its author, too) to considerations of a work of art, a sculpture. In 2008 the small house was dismantled and transferred to a new location to serve as exhibition space. However, it was auctioned in 2015 and will again be disassembled and transferred to another location and will serve another use, both remain unknown. This transformation of the house into a "mobile object", much like a sculpture than a house, can be regarded as a statement of its current existence as a work of art, the paper, however, takes this discussion to the time of work pregnancy in order to better understand the paths trodden by the architect to design such an *oeuvre*.

Keywords: arts and architecture, Philip Johnson, architectural composition.

Introdução

Desde a exposição montada por Mildred Friedman no Walker Art Center de Mineápolis (1986) e de seus artigos para várias revistas especializadas (*Design Quarterly*, da qual foi editora, e *Architectural Record*, por exemplo), que identificam a relação entre arte e arquitetura nos anos 1980 como área fundamental de pesquisa e colocam Frank Gehry como figura central,

até o último livro de Jean-Louis Cohen (2013, p. 450), que relaciona o arquiteto com “a sedução da arte”, percebe-se que arte e arquitetura são aspectos consagrados quando se discute a obra de Gehry. É quase impossível encontrar uma entrevista com ele na qual não se comentem temas ligados à arte, sobretudo a artistas.² Muitas vezes, dá-se por assentado que Gehry é um artista³ que faz arquitetura e que sua obra deve ser discutida desse ponto de vista.⁴ É ele é em parte responsável por isso,

¹ Professor do curso e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu. Rua Taquari, 546, Mooca, 03166-000, São Paulo, SP, Brasil.

² O livro de Hanno Rauterberg (2012) é notável neste aspecto: dos 17 arquitetos e duas arquitetas entrevistados, só seis falaram em arte: Gehry (p. 63), Herzog (p. 88), Johnson (p. 94), Niemeyer (p. 122), Pei (p. 141) e Venturi (p. 147). No entanto, Johnson falou em arte referindo-se à atitude de Gehry; Niemeyer e Pei situaram a arte como atividade paralela à arquitetura; Venturi se referiu a um par de pintores que lhe pareciam interessantes e Herzog não vê diferença entre artistas, *designers*, arquitetos e estilistas. Gehry foi o único questionado sobre sua relação com a arte e os artistas e se ele se considera ou não um deles.

³ “Frank Gehry [...] é um homem extraordinariamente interessante, bem como um artista” (Pagé e Shaw, 2015, tradução nossa). Suzanne Pagé não fala dele como se fala de um arquiteto: os termos *gênio* e *artista* são recorrentes, inclusive como substitutos de *arquiteto*.

⁴ “Resultado de sua aceitação como obras de arte”, afirma Moneo (2008, p. 240).

primeiro, por realmente manter durante anos excelentes relações com artistas (trabalhando com muitos),⁵ depois, por haver experimentado com arte e *design* (a escultura do *Peixe* de Barcelona [1989-1992] e as lâmpadas e o mobiliário,⁶ por exemplo), mas fundamentalmente porque sempre menciona a artistas (especialmente pintores).⁷ E também, porque projetou muitas instalações para exposições de arte e de artistas, “demonstrando seu profundo entendimento sobre obras de arte” (Friedman, 2002, p. 13, tradução nossa). Todas essas características se têm acentuado com os anos, e, ainda que continue rejeitando a qualificação de artista, hoje, nem ele nem os críticos discutem seriamente esse tema.⁸

Mas, no fim dos anos 1970 e início dos 80, essa situação não era tão clara assim. Houve um momento de inflexão no qual Frank Gehry, um arquiteto inquieto e criativo, passou não só a assumir um papel de artista, como a definir sua arquitetura como obra de arte. Foi um momento de transição, naquela época de forte mudança de rumos – pensando no que significou a virada do modernismo para o pós-modernismo⁹ e além –, que, em vez de se concentrar na história, fixa-se na arte. Nesse panorama inquieto e inquietante, a trajetória de Gehry foi marcada por constante transformação em seu processo de concepção de obras arquitetônicas, que o levou a uma aproximação maior às soluções escultóricas (Mathewson, 2007, p. 9). Essa tendência marcará sua arquitetura, depois da adoção dos meios digitais de pensar e de projetar inaugurados nos anos 1990, com a escultura do *Peixe* e seu símil arquitetônico, o museu Guggenheim de Bilbao (1991-1997). Mas a semente que produzir tal salto se encontra num projeto miúdo de programa simples: uma casa de hóspedes, um anexo que Gehry projetou para a família Winton, cuja potência transformadora é um ponto decisivo de virada e projeto chave no entendimento das relações entre arte e arquitetura.¹⁰

À procura de um arquiteto

No início dos anos 1980, David Michael “Mike” Winton, um bem-sucedido empresário, ex-agente da CIA e mecenas das artes, e sua esposa, Sarah “Penny” Rand Winton, dona de uma boa coleção de obras de arte, procuravam um arquiteto para projetar uma casa de hóspedes para sua residência em Orono, município perto da capital do estado de Minnesota, Mineápolis, às margens do lago Minnetonka, um idílico ambiente de pinheiros e carvalhos com elegantes residências campestres. Os Winton viviam numa dessas casas, projetada em 1953-1954 por Philip Johnson para outro importante membro da comunidade dedicada à arte, o curador do Instituto das Artes de Mineápolis, Richard S. Davis.

Johnson projetou para a família Davis (Figura 1) uma casa como a maioria das que concebia na época, inspirada nas casas de tijolo de Mies van der Rohe.¹¹ O conjunto



Figura 1. Vista sudeste da casa Richard S. Davis, 1953-1954: terraço com a piscina e os volumes do corpo principal à esquerda e de serviço à direita.

Figure 1. Richard S. Davis’ house (1953-1954) southeast view: The pool terrace, with the main body of the house at left and the service one at right.

Fonte: Jenkins e Mohny (2001, p. 128).

⁵ Além dos indicados por Francesco Dal Co (1998, p. 42) – Carl Andre, Claes Oldenburg, Ed Moses, Donald Judd, Gordon Matta-Clark, Larry Bell, Richard Serra, Robert Rauschenberg e Ron Davis –, podemos citar: Billy Al Bengston, Bob Irwin, Coosje van Bruggen, Ed Kienholz, Ed Ruscha, Jasper Johns, Ken Price. Ver também os mencionados em Miller (2015).

⁶ A série *Easy Edges* é de 1969-1973, ainda que voltou sobre o tema para Vitra em 1979-82, criando as *Experimental Edges*. Em 1989-1992 desenvolveu o sistema em tiras de madeira curvada (*bentwood*) das “esculturas” *Cross Check Chairs* para Knoll. Em 2004, para Emeco, desenhou as *Superlight Chairs*, em alumínio. As luminárias começaram em 1983, com as *Fish Lamps*, um encargo da Formica Corporation.

⁷ “Cheguei à arquitetura através das belas artes, e a pintura é ainda uma fascinação para mim. Pinturas são a forma pela qual se treina o olho. A forma pela qual Bruegel compôs uma tela, ou Jasper Johns. Eu aprendi sobre composição de suas telas” (Gehry in Rappolt e Violette, 2004, p. 7, tradução nossa).

⁸ Em 1984, Peter Arnell lhe perguntou: “Mas você é um artista, verdade?”, ao que Gehry contestou: “Sou um arquiteto” (Gehry e Arnell, 1985, p. XIV-XV, tradução nossa). Em 2014, Cathleen McGuigan (2014, tradução nossa) lhe perguntou se era influenciado pelo trabalho artístico (uma pergunta menos direta), e ele respondeu: “não quero me reivindicar como um artista, medíocre ou grande. Esse não é o meu jogo” (menos enfático). Nos anos 1980, Gehry estava convencido de que era um arquiteto; 30 anos depois, só não aceita o título de artista “porque os costumes sociais de hoje são de que a arquitetura não é uma arte” (Gehry in McGuigan, 2014, tradução nossa).

⁹ Ainda que o termo *pós-modernismo* não seja consensual, uma vez que na época (1970-1980) surgiram outros tantos movimentos, escolas, tendências e estilos, tomamo-lo aqui de forma geral e abrangente para designar os anos 1980.

¹⁰ Esse projeto também é importante do ponto de vista das representações; Segundo Rappolt e Violette (2004, p. 8, tradução nossa), foi nele que Gehry “evoluiu no estilo de desenho pelo qual é agora bem conhecido”.

¹¹ Por exemplo, as casas para Edwin Boysen (1948), John de Menil (1949-1950), George J. Oneto (1949-51), Richard Hodgson (1950-1951) e Alice Ball (1953) (Jenkins e Mohny, 2001).

é composto de dois volumes, que formam propriamente a “mansão” (Moneo, 2008, p. 265), e duas áreas externas perfeitamente demarcadas, uma de acesso pelo lado norte das construções (praça de manobra de carros) e, no lado oposto, um amplo terraço, coração das atividades ao ar livre que inclui a piscina, para onde se debruçam os volumes construídos da casa. O corpo principal da residência (o volume maior), onde se encontram os dormitórios da família e as áreas sociais, se organiza em volta de um pátio central envidraçado; o volume secundário contém as áreas de serviço (cozinha, dormitórios de serviço, que posteriormente foram usados pelos filhos, e a garagem). Ainda assim, vista de fora, não trai nenhuma diferença plástica (volumetria, cor, textura, proporções, caixilharia etc.) entre as duas partes, ainda que cada uma delas possa ser percebida como uma unidade separada, graças à passagem, um pouco mais baixa, que forma o pequeno corredor que as une. O limite do platô, no lado sul do terreno, se define e consolida com um muro baixo de tijolos que, absorvendo o desnível, preserva a vista. O terraço e o lateral maior do volume principal se abrem assim para o ensolarado sul, que conta ainda com a bela vista do lago.

O conjunto tem uma aprazível horizontalidade (Figura 2), tanto da fábrica das paredes de tijolo, de um vermelho vivo e junta aberta, como da marcante cobertura plana, que se consolida visualmente como uma perfeita faixa horizontal de reboco liso enfatizada pela acurada saliência do rufo, tudo pintado de branco mate, o que ajuda a destacar a casa do céu. Ainda, a alvenaria se apoia numa pequena saliência, base da casa, o que garante uma tripartição clássica à parede (soclo, empena e arremate).

A elegante construção monocromática repousa sobre um regular e bem cuidado tapete de brita rosa que delicadamente separa a área da casa da grama impecável que a rodeia. O conjunto se completa com algumas árvores, estrategicamente colocadas, que se recortam perfeitamente sobre o fundo da residência e do céu. Por último, apesar da aparência maciça da casa, onde cheios e vazios se resolvem em favor daqueles, pois a mansão tem mais paredes que janelas,¹² o aspecto geral da construção é leve. A casa praticamente flutua sobre o tapete de brita, que lhe dá sustentação mas não a prende ao chão. O ambiente geral poderia ser quase bucólico, se não fosse pelas



Figura 2. Vista da fachada sul da casa Richard S. Davis, 1953-1954, com o muro baixo, que consolida o platô onde se constrói a casa.

Figure 2. Richard S. Davis' house (1953-1954), view of south façade, low wall that structures the plateau where the house is built.

Fonte: Jenkins e Mohny (2001, p. 126).

formas cúbicas dos volumes e sua organização ortogonal, que demonstra um racionalismo cartesiano típico do Estilo Internacional que tinha sido apresentado e definido nos anos 30 por Henry-Russell Hitchcock e pelo próprio Philip Johnson,¹³ do qual a casa é resultado depurado e elegante.

Não era fácil encontrar um arquiteto que conseguisse enfrentar com êxito semelhante situação, não só pela delicadeza e complexidade interna e externa do local e suas preexistências, mas também pela sensibilidade e especificidade dos clientes, sofisticados e cultivados membros da *wasp upperclass* estadunidense que moravam na mansão Davis. Os Winton primeiro chamaram Philip Johnson, escolha natural, mas que na época estava com muito trabalho e recusou o encargo.¹⁴ Assim, o casal foi obrigado a procurar outro arquiteto. Encontraram Frank Gehry.

A história é conhecida: os futuros clientes de Gehry o encontraram nas páginas da *New York Times Magazine*, um sábado pela manhã, em 16 de maio de 1982. A revista trazia uma matéria do jornalista Joseph Morgenstern (1982), que morava em Los Angeles, com uma extensa análise sobre o trabalho inovador e bastante fora do comum para a época do excêntrico arquiteto, canadense de nascimento, mas californiano de formação e por opção de vida.¹⁵

¹² A casa foi projetada para um homem que tinha uma importante coleção de pinturas e precisava de paredes para expô-las, assim, Johnson inverteu sua tradicional preferência pela caixa envidraçada, privilegiando paredes dessa vez.

¹³ Em 1932, o MoMA apresentou a exposição *The International Style*, realizada sob a supervisão do diretor do Museu, Alfred H. Barr, do curador convidado, Henry-Russell Hitchcock, e do jovem diretor da exposição, Philip Johnson (Riley, 1992, p. 201).

¹⁴ Johnson estava trabalhando nos seguintes projetos: 101 California Street, San Francisco (1979-1982); Crystal Cathedral, Garden Grove (1982); National Center for the Performing Arts, India (1982); Neiman Marcus Department Store, San Francisco (1982); Metro-Dale Cultural Center, Miami (1982); Republic Bank Center, Houston (1983); Transco Tower, Houston (1983); Cleveland Play House, Cleveland (1983) e Wells Fargo Center, Denver (1983).

¹⁵ Em 1954, Gehry obteve o bacharelado em arquitetura pela University of Southern California. Em 1956, foi para Harvard (Graduate School of Design), onde estudou planejamento e desenho urbano. Em 1958, antes de finalizar o curso, voltou a Los Angeles, onde se estabeleceu definitivamente, passando a trabalhar em alguns escritórios até 1962, quando fundou sua própria firma.

Devemos supor que, pelo teor do artigo, os Winton prestaram atenção no desconhecido arquiteto californiano, primeiro, porque o jornalista cita, já nos primeiros parágrafos, opiniões bastante favoráveis de nada menos que Philip Johnson (*in* Morgenstern, 1982, p. 1,¹⁶ tradução nossa):

Frank é único. [...] Por “único”, não digo Mies van der Rohe ou Le Corbusier, e não digo bonito, mas é único em sua paixão para o uso de formas estranhas que produzem uma reação instintiva como ninguém mais consegue. Seus edifícios são chocantes. Não agradam aos olhos como o Taj Mahal, mas dão uma sensação misteriosa de prazer. Eu espero que alguém consiga colocar em palavras ou imagens esse duplo sentido do espaço que ele é capaz de obter várias vezes em sua própria casa.

Mas também porque o jornalista vincula Gehry a vários artistas importantes da época, o que não era comum entre arquitetos: Ed Moses, Larry Bell, o último John Altoon, Ken Price e Billy Al Bengston.¹⁷ Além de citar outros tantos pelos quais o arquiteto afirma ter interesse: desde surrealistas como René Magritte ou metafísicos como Giorgio de Chirico até conhecidos artistas da cena estadunidense como o expressionista abstrato Robert Rauschenberg ou o *pop* Jasper Johns. Cita ainda artistas muito variados e pouco conhecidos como o paisagista holandês Jacob van Ruisdael (século XVII), o ilustrador e pintor pós-impressionista Jean-Édouard Vuillard e até a obra de Simon Rodia, com seu conjunto escultórico “Nuestro Pueblo” (Los Angeles, 1921-1954), um interessante exemplo de arte naïf e arquitetura vernácula, bastante apreciado pelos californianos.

Ao mesmo tempo, o artigo dá enorme ênfase à própria casa do arquiteto (Figure 3), que naqueles anos causava espécie não só aos desavisados vizinhos de Santa Mônica, que a odiavam, mas também aos críticos, que encontravam nela algo em que pensar. Alguns arquitetos, como Philip Johnson ou Cesar Pelli, pensavam que a casa de Gehry era algo realmente fora da curva do que estava sendo feito nos EUA nos anos 1980. Pelli (*in* Morgenstern, 1982, p. 1, tradução nossa) afirmou que:

É arquitetura impelida para ser principalmente uma obra de arte. Normalmente, um arquiteto constrói um edifício como um cidadão responsável, cumprindo um grande número de obrigações concretas e, em seguida, fazer o que puder como arte. Mas a casa de Frank é uma exceção, já que ele estava construindo-a para si mesmo. É uma exceção gloriosa, única em seu tipo.

Esse tipo de informação certamente impactou o coração e a mente dos Winton, que eram amantes das



Figura 3. Casa Gehry, Santa Mônica, 1978. Fachada do acesso.

Figure 3. Gehry House, Santa Monica, 1978. View of entrance façade.

Fonte: Arnell e Bickford (1985, p. 138).

artes e também colecionadores. Viviam numa casa que fora concebida para um colecionador de arte e que podia, dentro de certos limites, ser considerada também uma obra de arte. Assim, apesar de o encargo não ser mais que o resultado de uma necessidade (mais espaço para a família passar os fins de semana com amigos, filhos e netos), a possibilidade de desenvolver um projeto junto a um arquiteto que entendia e se entendia com artistas foi seguramente o que levou o casal a ligar para o arquiteto e marcar uma visita a Santa Mônica para conhecer sua obra construída e, fundamentalmente, sua casa.

A primeira proposta para a casa de hóspedes

No final, o artigo de Morgenstern (1982, p. 6) retoma uma atilada afirmação de Johnson: “estamos vivendo num momento em que a originalidade, com seu incrível grau de estranheza, pode novamente surtir efeito”. A frase tem um duplo impacto, e certamente ambos afetaram os Winton: primeiramente, ela restringe a estranheza daquilo que é novo e imprevisível a um fato não transcendente, uma vez que a originalidade do artista é mais importante; e depois, introduz um sentimento de *Zeitgeist* (“um momento”) que facilmente se identifica com um *tipping-point* (*der Wende der Zeit*),¹⁸ quando a arte atravessa um determinado limiar e ganha impulso significativo como uma saída possível e desejável, ideia de que certamente os Winton compartilhavam.

¹⁶ As páginas indicadas são as que aparecem na versão digital do artigo no site do *The New York Times*.

¹⁷ Todos participantes do grupo Cool School, promovidos pela Ferus Gallery. A galeria apresentou ao público da costa oeste a vanguarda de pós-guerra na Califórnia, artistas que, nomeadamente, empregaram uma combinação de estilos, como *pop*, *hard-edged painting* e minimalismo. Além dos mencionados, compunham esse grupo: Ed Kienholz, Robert Irwin, Craig Kauffman, Joe Goode e Ed Ruscha (Lama, 2015; Poli, 2012, p. 136, 159, 166, 225).

¹⁸ Mies van der Rohe já tinha usado uma forma similar para identificar um momento único na história da arte, e da arquitetura, no qual todas as coisas viram, e um novo mundo se abre à possibilidade de existir, ainda que carregado de um *pathos* que não existe mais nos anos 1980: *der Wende der zeit* (Mies Van Der Rohe, 1928, p. 262). Conhecendo as relações entre Johnson e Mies, esse viés é de suma importância.

O encargo não demorou muito para acontecer, pois na visita que os Winton fizeram à Califórnia, encontraram o que realmente queriam: um competente¹⁹ e criativo arquiteto que estava procurando uma nova forma de fazer arquitetura. Gehry começou a pensar a casa em 1982 (Figura 4),²⁰ e o projeto que realmente foi construído começou a ser desenvolvido só em 1984 e finalizado em 1985; a construção teve início em 1986, e a casa foi finalmente entregue em 1987. Durante esses cinco anos, Gehry e seus clientes desenvolveram uma calorosa amizade e trocaram inúmeras ideias sobre o que a casa deveria ser.

Inicialmente, contudo, o programa era muito pouco ambicioso. Em parte, para contrastar com sua refinada e elegante mansão, em parte porque a finalidade da nova construção era alojar seus cinco filhos e vários netos num ambiente mais descontraído e menos pomposo que a “casa grande”, os Winton pediram que o anexo fosse um “lugar da bagunça” (Arnell e Bickford, 1985, p. 258, tradução nossa), em contraste com a casa principal. O programa sugerido pelo casal Winton e por seus filhos (futuros usuários das acomodações) foi, respectivamente, “um certo afrouxamento [relaxamento] em termos de materiais e de projeto” e “um certo grau de fantasia” (Arnell e Bickford, 1985, p. 258, tradução nossa).

Uma vez decidida a localização do anexo, no lado leste da propriedade, portanto visível do grande terraço da piscina, Gehry pensou imediatamente num descontraído jogo de volumes arquitetônicos que compusesse a pequena “vila das crianças” (Figura 5). Assim, a casa de hóspedes seria “uma coleção de pequenas formas diferenciadas de

construção – uma cabana de madeira na cobertura, um *hall* central e várias outras peças – que seguem os contornos do sítio” (Arnell e Bickford, 1985, p. 258, tradução nossa). Entre elas: um pórtico de entrada, uma pérgola muito grande para a entrada de uma casa de hóspedes, com peças de madeira muito grossas e pesadas, que usaria também no projeto da casa de praia para os Norton (Venice, 1983); uma sala em cruz, que se abriria num espaço de pé direito duplo iluminando o andar térreo; uma provável sala para uma lareira monumental; e, uma construção quase isolada no lado norte do agrupamento, destinada à garagem.

Algumas das peças usadas para compor esse arranjo inicial são facilmente identificadas nos projetos que Gehry começou a desenvolver entre 1980 e 1981, anos em que mudou sua forma de entender a composição arquitetônica.²¹

A influência da arte na arquitetura: composição

A argumentação consensual para explicar a origem e a influência na concepção da pequena casa aponta para o estudo das naturezas mortas de Giorgio Morandi,²² ou pelo menos permite entender que o processo de concep-



Figura 4. Croquis do primeiro projeto da casa de hóspedes para a família Winton, 1982.

Figure 4. Winton's Guest House, first project sketch, 1982.

Fonte: Arnell e Bickford (1985, p. 258).

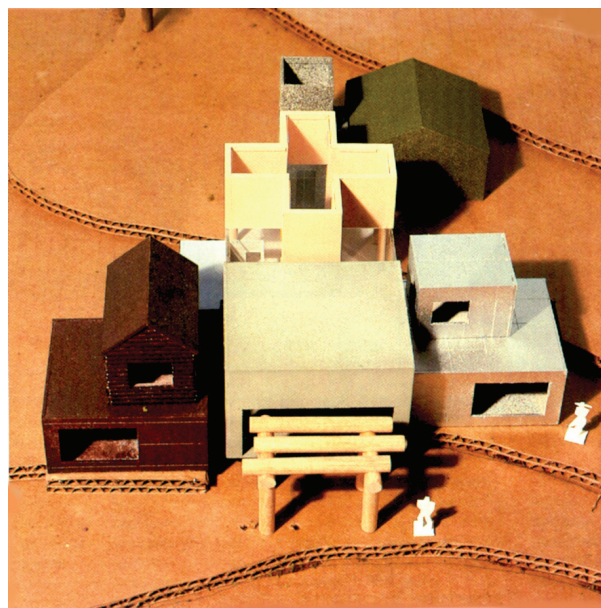


Figura 5. Maquete do primeiro projeto para a casa de hóspedes para a família Winton, 1982.

Figure 5. Winton's Guest House, first project model, 1982.

Fonte: Arnell e Bickford (1985, p. 259).

¹⁹ Em 1982, o escritório de Gehry tinha já 20 anos de sólida experiência no mercado (de projetos e construção) e um portfólio impressionante, que incluía desde pequenas obras – o celeiro O'Neill (San Juan Capistrano, 1968), por exemplo – a grandes empreendimentos como o centro comercial Santa Monica Place (Santa Mônica, 1973-1980).

²⁰ Arnell e Bickford (1985, p. 258) datam o início em 1983, mas existem desenhos do primeiro projeto da casa de 1982; assim, usaremos a datação de Dal Co *et al.* (1998, p. 260), que situa o início do projeto em 1982.

²¹ Rappolt e Violette (2004, p. 8) detectaram essa mudança, como já apontamos, na forma de desenhar do arquiteto.

²² Já foi identificado com uma “natureza morta cubista” pelo historiador William Curtis (2006, p. 663), e ele talvez devesse ter dito “purista”, o que parece uma referência mais adequada, a julgar pela simplificação geometrizada dada aos volumes.

ção seja resultado de uma “contaminação figurativa”,²³ cuja decorrência formal (o projeto da casa) se deve aos quadros de Morandi.

Não só os críticos, mas o próprio Gehry tem recorrido a Morandi para elucidar as razões pelas quais mudou sua maneira de trabalhar.²⁴ Contudo, essa não parece uma explicação plausível ou pelo menos não uma explicação definitiva, capaz de encerrar a origem da alteração do processo projetivo de Gehry. Atende talvez a uma explicação adequada para seus clientes, que eram patronos das artes e entenderiam melhor uma referência pictórica, e certamente ao desejo do arquiteto de se vincular à tradição pictórica,²⁵ até porque, como vimos, ele mesmo afirma que aprendeu composição nas telas dos pintores (Gehry in Rappolt e Violette, 2004, p. 7). Mas reafirmar esse viés nos afasta da tradição arquitetônica, e como Gehry se considerava nessa época um arquiteto (mas que um artista), parece necessário entender de outra forma o processo da transmutação de sua “arte”, por outros caminhos, e não os tradicionalmente trilhados para justificar as decisões tomadas na concepção da casa.

Do projeto inicial de 1982, Gehry manteve a ideia da fragmentação, a existência de objetos diferenciados e, em certo sentido, independentes, como os *one-room buildings* de Philip Johnson,²⁶ e também a variedade de materiais (nas superfícies externas dos volumes), mas abandona a “sucata pop” e a “villa vernacular” em favor da sofisticação, tanto da forma como do acabamento, assim como da ordem aparente dos objetos, cuja organização não é mais randômica.

Dá essa virada (*der Wende*) conceitual de forma absolutamente consciente e intencional, pois se percebe, nas declarações da época, que lhe era fastidiosa a associação que a crítica, seus colegas e seus clientes faziam entre sua arquitetura e esse tipo de *junkyard-architecture* de origem *pop*.²⁷ Assim, após um ano trabalhando nas ideias que foram colocadas no croqui de 1982 (Figura 3), onde é

evidente a colagem de objetos iconicamente arquitetônicos (a pequena casa primitiva, ou simplesmente as casinhas) num arranjo da vila vernacular (uma mistura da cidade colagem de Colin Rowe e Fred Koetter [1981] e o vernáculo do pensamento de Robert Venturi, que desemboca na figuração de Aldo Rossi), Gehry modifica seu projeto original no fim de 1984, aprimorando um novo processo não só de montagem, mas também de definição dos “elementos de composição”, o que requer novas convenções: a preeminência de uma forma idealizada (não icônica) e a escolha de métodos de organização dos objetos que fosse facilmente inteligível, mas que, ao mesmo tempo, fosse capaz de produzir conjuntos complexos.

A influência da arquitetura na arquitetura: elementos de composição

Os componentes do projeto inicial eram reproduções analógicas de pequenas casas, como se fossem de brinquedo, uma alusão figurativa bastante direta à fantasia de lazer para crianças (*a potting shed*), que havia sido sugerida no princípio pelos proprietários, e muito longe das telas de Morandi. No segundo projeto (Figura 10), essas casinhas são substituídas por elementos de composição abstratos,²⁸ propriamente ditos, por volumes bastante puros e diferenciados que não remetem mais a formas tradicionalmente associadas a casas, perdendo seu valor icônico, mas ganhando um novo sentido conceitual.

Rafael Moneo (2008, p. 235) fixa-se justamente nessa mudança de atitude para afirmar que “a posição de Gehry se encontra no extremo oposto à Rossi”, contrapondo o suposto individualismo do primeiro à expressão coletiva do segundo. Mas Moneo parece desconhecer, ou pelo menos não se importar, com o projeto de 1982, onde são evidentes a influência da figuração rossiana, assim como o sentido de comunidade.

²³ Tomamos o termo de Simón Marchán Fiz (1986) e recomendamos a leitura do subcapítulo: “La arquitectura como ‘naturaleza muerta’” (p. 182).

²⁴ Curiosamente, nas entrevistas dos anos 1980, nem Gehry, nem os críticos que o entrevistam usam essa referência. No entanto, depois dos anos 1990, ela aparece repetidas vezes (Young, 2015). Gehry fala nela (“the Morandi thing make sense”) num dos vídeos sobre a casa na Universidade St Thomas (The Frank Gehry Tapes). Ainda assim, não resta dúvida de que Gehry tinha nas formas de agrupamento das garrafas de Morandi um exemplo importante de que era possível compor uma totalidade agrupando parcialidades simples.

²⁵ “Encontramos garrafas *a la Morandi* numa folha com croquis da casa Tract (1982) que o arquiteto enviou a Philip Johnson por seu 75º aniversário (Arnell e Bickford, 1985, p. 234; Moneo, 2008, p. 259). Pelo destinatário, o uso da referência poderia ser só uma “explicação entre (e para) entendidos”, e não uma prova da influência na forma de projetar. Destarte, nos parece importante estabelecer que as referências pictóricas são válidas para Gehry como demonstração (não como influência) do que quer fazer em arquitetura. O *thing*, na expressão “the Morandi thing”, enfatiza essa percepção de que se diz alguma coisa (explicativa) sobre o tema central, que sempre é maior e mais complexo.

²⁶ Gehry usa essa expressão em referência a uma palestra em que Philip Johnson afirmava que “a coisa mais difícil de projetar são as construções de um só cômodo [*one-room buildings*]” (The Frank Gehry Tapes, s.d.).

²⁷ Uma conversa narrada por Penny Winton (in Friedman, 2002, p. 21, tradução nossa) ilustra bem essa questão: Gehry visitava a obra da casa de hóspedes com a Sra. Winton e se depararam com o acabamento “aparente” da escada, que deixava os degraus à vista. A Sra. Winton gostou e pediu para que fosse deixado dessa forma, ao que Gehry respondeu, nervoso: “não faça isso comigo; estou tentando me livrar de minha fama de arquiteto da sucata [*junk architect*]”.

²⁸ Fragmentos com um sentido unificador que lhes dá caráter e identidade, porém partindo de formas geometrizadas e não historicizadas ou contextualizadas, vernáculos. Gehry (in Moneo, 2008, p. 236) afirmou que o que gostava era de “fragmentar o projeto no maior número possível de partes”. Nesse sentido, Morandi faz parte desse entendimento do trabalho de acoplamento de volumes abstratos (ainda que sejam garrafas) simples que resultam em composições complexas.



Figura 6. Maquete de madeira de uma “versão inicial” do segundo projeto (final) da casa de hóspedes da família Winton, 1984.

Figure 6. Winton’s Guest House, wooden model of an “early version” of the second project (final), 1984.

Nota: O modelo de madeira pertence hoje ao arquiteto John Cook, que na época trabalhava no escritório de Frank Gehry.

Fonte: The Frank Gehry Tapes (s.d.).

Moneo (2008, p. 237) ainda insiste em generalizar uma oposição entre a figuração rossiana e a abstração de Gehry, mas só se pode verificar essa oposição a partir do segundo projeto para os Winton, quando Gehry trabalhou de fato com volumes prismáticos simples, que se apresentam ou puros (cubos ou cilindros, por exemplo), ou compostos, formando volumes um pouco mais complexos (pirâmides e cubos, prismas trapezoidais com semicilindros ou prismas retangulares e prismas triangulares). O arquiteto exprime o sentido conceitual de seus fragmentos, que partiram da colagem (quase de *objet trouvé*, da

proposta de 1982) para concretizar-se como sólidos platônicos. Da tradição vernacular das “casinhas”, que desenvolve em vários projetos,²⁹ passamos à tradição racionalista dos elementos de composição e das figuras ideais.

Aí também é difícil ver Morandi (Figura 10), mas é fácil ouvir Le Corbusier³⁰ (1981, p. 13):

A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. Nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas; os cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem; suas imagens são nítidas e tangíveis, sem ambiguidades. É por isso que são belas formas, as mais belas formas. Todo mundo está de acordo com isso, a criança, o selvagem e o metafísico. É a própria condição das artes plásticas.

Através de Le Corbusier e filtrando o sentido da “identidade” dos fragmentos pelo pensamento de Rossi mas retirando-lhes a historicidade icônica, conseguimos entender melhor a depuração que Gehry faz da vernacular proposta inicial, em que apresentava um cluster de cabanas primitivas, para a segunda proposta, em que substitui as casinhas por sólidos platônicos corbusianos (Figura 7). A cidade colagem é deixada para trás, em favor de uma representação realmente escultórica, porque arquitetonicamente está resolvida com base no jogo sábio dos volumes sob a luz. Um jogo que se apresenta também correto porque a organização dos volumes se dá em torno de um volume central, a sala de estar com seu elevado teto tronco-piramidal, nitidamente organizador dos outros, que giram em torno dele, soldando e unindo as partes num todo (Corona Martínez, 1998, p. 179).

E a organização dos elementos de composição, cada um dos corpos idealizados (volumes de sólidos

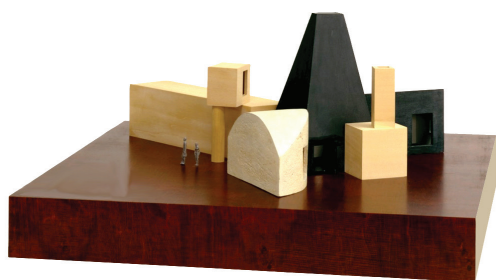


Figura 7. Maquete do segundo projeto da casa de hóspedes para a família Winton, em uma versão mais evoluída, com diferenciação de cores que acentua a identificação dos elementos de composição (cômodos), 1985.

Figure 7. Winton’s Guest House, second project wooden model (evolved version); with color differentiation that emphasizes the identification of compositional elements (rooms), 1985.

Fonte: MoMA (2015).

²⁹ A casa Binder (Los Angeles, 1981), o distrito comercial Kalamazoo (Michigan, 1981), o empreendimento da Av. Brooks (Venice, 1981), o edifício de oficinas Fleck (Los Angeles, 1982), a casa Tract (1982) e o banco World Savings (Denver, 1982). Dal Co (1998, p. 52) opõe os projetos das “vilas miniaturizadas” (Telluride [1994-1995], Schnabel [1986-1989] e Winton) aos de “cidade segmentada” (Escola de Advocacia Loyola).

³⁰ Não em vão, no início dos anos 1960, Gehry viveu um ano em Paris, trabalhando no escritório de Andre Remondet e estudando a obra de Le Corbusier (Gössel e Leuthäuser, 2001, p. 413).

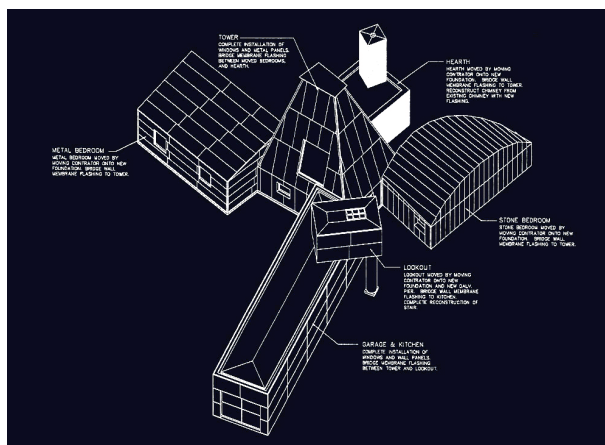


Figura 8. Axonometria da casa de hóspedes da família Winton, onde se vê a formação do cata-vento na organização dos elementos de composição entorno da torre tronco-piramidal da sala de estar.

Figure 8. Winton's Guest House; axonometric view reveals the structure of the weathercock organization of compositional elements, surrounding the pyramidal tower of the living room.

Fonte: Frank Gehry's Winton Guest House (2015).

corbusianos) das habitações (*one-room buildings*), segue o sentido de um giro conhecido pela arquitetura moderna estadunidense: o do cata-vento, magnificamente utilizado por Frank Lloyd Wright.³¹ Cada um dos quatro elementos principais da composição (o dormitório de pedra, o dormitório de metal, a sala da lareira de tijolo e a cozinha-garagem de madeira) toca de forma precisa, lembrando o arranjo da *House of Cards* (1969), de Richard Serra, o quinto elemento central, o eixo de rotação do conjunto (a torre tronco-piramidal da sala de estar), formando um conjunto ao mesmo tempo aberto e compacto, que integra naturalmente em seu giro o sexto elemento (o mirante), que se sobrepõe à perna maior do conjunto (a cozinha-garagem) (Rappolt e Violette, 2004, p. 46) (Figura 8).

Esse complexo jogo de estratégias, que nos leva de Aldo Rossi a Le Corbusier, de Collin Rowe a Frank Lloyd Wright, ampara as decisões que transformaram o projeto dos Winton, que começou como uma fantasiosa analogia com uma vila urbana³² para lazer das crianças e terminou como uma obra de arquitetura trasvestida de escultura para atender ao desejo mais íntimo – ou inconsciente – de seus clientes:³³ uma obra de arte contemporânea que dialogara com a obra de arte (moderna) onde o casal já moravam, a casa projetada por Philip Johnson.

Uma escultura no jardim

Gehry (*in* Martin, 2014) revela singelamente que foi ele quem propôs aos Winton entender a casa de hóspedes como uma escultura, pois isso simplificaria sua relação com a casa projetada por Philip Johnson. Eis por que a casa de hóspedes não tem janelas na fachada poente (Figura 9), que se vê do terraço da casa principal (Figura 10): “Uma escultura no jardim”, afirmaria Gehry (The Frank Gehry Tapes, s.d., tradução nossa). Os volumes se mostram puros, e sua associação com uma casa, que tem um interior, é escamoteada para dar a ideia de que se trata de peças sólidas. Assim, a obra de arte, a escultura, nasce da necessidade de relacionar-se com seu entorno imediato, com a mansão projetada por seu influente colega, Philip Johnson, a quem deve gratidão e deferência.

Moneo (2008, p. 240) percebe que Gehry “não quer que suas obras sejam entendidas como edifícios [mas] aceitas como obra de arte”. Contudo, se equivoca quando pensa que esse desejo radica nas aspirações a artista do canadense. A transformação dos objetos arquitetônicos de Gehry em obra (de arte) resulta da submissão, da obediência imposta pelo enfrentamento com a obra de Johnson, pelo menos nesse caso. É ele quem obriga Gehry a virar escultor, a deixar a complacente “vila miniaturizada” para compor uma obra (de arte) capaz de dialogar com a arquitetura de um mestre respeitado.

Nenhum projeto anterior foi obrigado a tanto, mas tampouco logrou exprimir de forma tão eloquente a fascinação da arte que a arquitetura exerce ou exercer a arte que a arquitetura contém como forma. Nesse sentido, a pequena casa dos Winton é uma peça chave do processo criativo que Gehry desenvolverá nos projetos mais conhecidos, posteriores aos anos 1990, mas também é o resultado da experimentação e das relações com seus contemporâneos, nos anos 1980.

A afinidade entre peças de arte moderna e contemporânea de diferentes períodos do século XX permitiu a relação harmoniosa entre as duas construções, como os Winton queriam. Como se fossem parte da própria coleção de arte de seus donos, as casas dialogavam no mesmo espaço familiar da propriedade em Orono, o que levou a Sra. Winton (*in* Martin, 2014, tradução nossa) a afirmar que “as casas estão fazendo música juntas!”.

Maravilhado com essa consonância na relação entre as obras (de arte) que Gehry tinha conseguido com o projeto final da casa de hóspedes, Philip Johnson (Frank Gehry's Winton Guest House, 2015, tradução nossa, grifo

³¹ Lembremo-nos de que Gehry estudou e se formou nos anos 1950, à sombra de Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Mies van der Rohe e Rudolf Schindler e todos eles, começando por Wright, trabalharam com a forma do cata-vento.

³² A imagem clássica da vila de Plínio, o Jovem, em Bitúnia, para usar o exemplo de Charles Jencks (1990, p. 194).

³³ Gehry afirmou que, ainda que seus clientes “nunca tenham posto em palavras” esse desejo, “o que tratavam de dizer” era que gostariam de encontrar uma solução que relacionasse harmonicamente as duas construções (The Frank Gehry Tapes, s.d., tradução nossa).



Figura 9. Casa de hóspedes da família Winton. Detalhe da fachada poente, que não tem janelas, o que favorece o entendimento dos volumes como formas maciças.

Figure 9. Winton's Guest House; West façade detail, which has no windows, allowing understanding the volumes as solid forms.

Fonte: The Works of Frank Gehry (s.d.)



Figura 10. Vista da casa de hóspedes do terraço da casa principal.

Figure 10. View of the guest house from the main house terrace.

Fonte: Moving the Winton Guest House.

do original) afirmou categoricamente que a obra de seu pupilo,³⁴ era “A casa dos ‘80”:³⁵

Não consigo tirar a casa de hóspedes de minha mente. Uma obra-prima de arquitetura. A casa dos [anos] 80. Mas impossível sem vossa criativa colaboração. Obrigado pela maestria artística. Frank nunca entendeu tão bem a função ou a estrutura como aqui. Nunca antes tinha projetado tão sofisticada gema. É seu corpo trabalho.

E não cabem dúvidas de que esse pequeno e sofisticado anexo exprimia o sentimento neoliberal dos

anos 1980, quando Margaret Thatcher e Ronald Reagan governavam um mundo dominado por uma nova geração de profissionais liberais bem-sucedidos que se identificavam com o mercado de capitais e com as obras de artes: os *yuppies*. Galerias, museus, salas de exposição e de concerto lotariam o primeiro mundo de novas obras de arquitetura cada vez mais “únicas”, muitas delas projetadas por Frank Gehry, que em 1987 mostrava sua primeira “gema”: a casa de hóspedes da família Winton em Minnesota.

Post scriptum: uma escultura com banheiro

Em 2002, os Winton venderam sua propriedade ao investidor Kirt Woodhouse, sugerindo que doasse a casa de hóspedes, uma vez que não iria usá-la, pois planejava lotear o terreno. Em 2007, Woodhouse doou a casa de hóspedes para a Universidade St. Thomas.

No verão de 2008 (Moving the Winton Guest House), como se se tratasse de um objeto desmontável, a casa foi desmantelada e embalada para ser transportada por uma empresa especializada em mover construções, a Stubbs Building & House Movers (Figura 11). A lógica construtiva e compositiva da casa era tão forte, que a pequena construção foi cortada em pedaços (literalmente), segundo a divisão dos elementos de composição (os cômodos) de que é formada. A construção acima do nível do solo foi separada (serrada) de suas fundações, que ali ficaram enterradas, e os corpos fragmentados das habitações foram carregados em caminhões, que em julho de 2009 começaram, à velocidade de um homem caminhando, a percorrer os 180 km que separavam seu lugar de origem de sua nova localização: o Centro de Conferências Gainey, da Universidade St. Thomas, em Owatonna, Minnesota, onde chegaram oito meses depois, em março de 2010.

No verão de 2010, os pedaços desceram de suas plataformas e começaram a ser reunidos numa posição similar à que se encontravam no sítio original e em condições geográficas bastante parecidas também. Pelo menos esse foi o argumento das autoridades universitárias para justificar o novo “lar” da casa, que estava perto de um lago e próxima de outra notória construção do passado, ainda que com aspecto bem mais conservador: uma grande residência em estilo normando-francês projetada por um conhecido arquiteto local, Edwin Lundie. Depois de posicionar a casa em seu lugar, deram-lhe novas fundações e, finalmente, um arranjo paisagístico ligeiramente parecido com o de sua localização original (Figura 12).

Em outono de 2011, a Universidade St. Thomas abriu as portas da construção, dedicada agora a um centro de estudos sobre arquitetura, lugar para pequenas palestras

³⁴ Numa entrevista concedida pouco antes de seu falecimento, Johnson (*in* Rauterberg, 2012, p. 94) afirmou que apoiou e estimulou tanto Gehry como Eisenman, desde jovens.

³⁵ Em carta encaminhada a Penny e Mike Winton, Johnson se desfaz em elogios ao arquiteto e ao casal de clientes, definindo a casa como o arquétipo da casa nos anos 1980.



Figura 11. Casa de hóspedes Winton seccionada segundo seus cômodos nas plataformas de transporte, Owatonna, 2010.

Figure 11. Winton's Guest House; sectioned according to their rooms, in the transport platforms, Owatonna, 2010.

Fonte: Moving the Winton Guest House (s.d.).



Figura 12. Casa de hóspedes Winton em sua nova morada, o Centro de Conferências Gainey, Owatonna, 2011.

Figure 12. Winton Guest House in their new home, the Gainey Conference Center, Owatonna, 2011.

Fonte: Moving the Winton Guest House (s.d.).

e exposições, sob os cuidados da historiadora Victoria Young (Frank Gehry's Winton Guest House, 2015, tradução nossa), que afirmou que “a pequena casa de hóspedes tem um papel central na carreira de Frank, permitido que pusesse em conexão o funcional e o escultural no projeto [de arquitetura]”.

Mas, em 2014, apesar do enorme trabalho que significou desmontar a casa e levá-la a reconstruir longe da vida familiar, transformando-a em carcaça para exposições, um pavilhão simplesmente, a universidade decidiu vender sua propriedade em Owatonna e, para salvar a pequena construção de uma segunda “segura” destruição, a disponibilizou para ser leiloada em 19 de maio de 2015, com um valor base entre US\$ 1.000.000 e US\$ 1.500.000.

Um leilão. Nada mais próximo da disponibilidade que uma obra de arte proporciona, nada mais próximo da forma como uma obra de arte se vende ou se compra no mercado internacional. A ex-casa de hóspedes da família Winton e ex-centro de estudos da arquitetura da Universidade St. Thomas foi posta à venda como a escultura (“the sculptural building”) de Frank Gehry (Frank Gehry's Winton Guest House, 2015), que pode ser colocada em qualquer jardim do mundo, uma vez que pode ser cortada quantas vezes for necessário. Uma vez provado que era

possível fazê-lo, a decisão da universidade só fez garantir sua nova condição de “objeto”.

Na data estipulada, a pequena casa – descrita nos jornais como “a excêntrica casa de hóspedes que o arquiteto de Los Angeles, Frank Gehry, projetou para os patronos das artes de Twin Cities, Mike e Penny Winton” (Abbe, 2015, tradução nossa) – foi arrematada, por falta de lances maiores, nos primeiros 5 minutos, por US\$ 750.000 (mais comissão e impostos, ficou em US\$ 905.000), por um desconhecido que fez o lance pelo telefone. Como de fato se faz na venda de um quadro ou de uma escultura importante, ou de mobília, ou de qualquer outra peça de arte ou *design* que possa ser comprada, vendida e transportada de um ponto para outro em um leilão. Com direito ao comentário preferido dos leiloeiros: “é uma barganha para uma obra-prima de arquitetura” (Richard Wright in Abbe, 2015, tradução nossa).

Não que edifícios não possam ser comprados e vendidos e transportados também. Os pavilhões da Serpentine Gallery, de Londres, são produzidos com essa finalidade. O de SelgasCano,³⁶ inaugurado em 22 de junho de 2015, já foi vendido por £ 500.000 a uma companhia estadunidense, para desmontá-lo e levá-lo a Los Angeles, em outubro 2015 (Hopkirk, 2015).

³⁶ O escritório SelgasCano é formado pelos arquitetos espanhóis José Selgas e Lucía Cano.

Mas o caso da casa de hóspedes é diferente: ainda que tenha sido pensada como uma reunião de fragmentos, ela não foi projetada para ser desmontada (Bletter, 1988, p. 10). Não foi pensada para ocupar qualquer lugar; surgiu da necessidade de enfrentar e dialogar com a obra de Johnson e por isso passou por um processo tão dilatado de transformação. Mas, mesmo considerando que “a arquitetura como obra de arte é uma contradição em termos” (Serra *in* Dal Co, 1998, p. 43; Serra, 1994, p. 104) o peso da forma escultórica da pequena casa leva a aceitá-la como uma obra de arte e, portanto, a entendê-la e apreciá-la como se se tratasse de um objeto artístico (uma “gema”, diria Johnson), apagando sua finalidade arquitetônica: uma pequena casa de hóspedes entre os carvalhos de Orono, ao lado de uma obra requintada do Estilo Internacional.

A disponibilidade de uma forma escultórica descontextualizada pelas circunstâncias, feita de fragmentos acoplados, como House of Cards, garante sua total mobilidade. Será, assim, a primeira escultura “com banheiro”,³⁷ eliminando de vez a única diferença que ocorreu a Frank Gehry entre escultura e arquitetura. A casa finalmente conseguiu o que queria, e queria ser uma escultura.

Referências

- ABBE, M. 2015. Frank Gehry's \$ 4.5 million Winton Guest House auctioned for \$ 905,000. Disponível em: <http://www.startribune.com/frank-gehy-s-4-5-million-winton-guest-house-auctioned-for-905-000/304322121/>. Acesso em: 10/07/2015.
- ARNELL, P.; BICKFORD, T. (eds.). 1985. *Frank Gehry: Buildings and Projects*. Nova York, Rizzoli, 311 p.
- BLETTER, R.H. 1988. Frank Gehry: un constructivista sintético. *Arquitectura Viva*, 1(1):6-11.
- COHEN, J.-L. 2013. *O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo, Cosac Naify, 527 p.
- CORONA MARTÍNEZ, A. 1998. *Ensayo sobre el Proyecto*. Buenos Aires, Kliczkowski/Asppan/CP67, 249 p.
- CURTIS, W.J. R. 2006. *La arquitectura moderna, desde 1900*. Londres/Nova York, Phaidon, 736 p.
- DAL CO, F. 1998. The world turned upside-down: the tortoise flies and the hare threatens the lion. In: F. DAL CO; K.W. FORSTER; H. ARNOLD, *Frank O. Gehry: The Complete Works*. Nova York, Monacelli, p. 39-61.
- DAL CO, F.; FORSTER, K.W.; ARNOLD, H. 1998. *Frank O. Gehry: The Complete Works*. Nova York, Monacelli, 614 p.
- FRANK GEHRY'S WINTON GUEST HOUSE. 2015. *Wright*. Disponível em: <http://www.wright20.com/pages/gehy>. Acesso em: 09/04.
- FRIEDMAN, M. (ed.). 2002. *Gehry talks*. Nova York, Universe, 239 p.
- GEHRY, F.; ARNELL, P. 1985. “No, I’m an Architect”. Frank Gehry and Peter Arnell: a Conversation. In: P. ARNELL; T. BICKFORD, *Frank Gehry: Buildings and Projects*. Nova York, Rizzoli, p. XII-XVIII.
- GÖSSEL, P.; LAUTHÄUSER, G. 2001. *Arquitectura no século XX*. Colônia, Taschen, 447 p.
- HOPKIRK, E. 2015. Serpentine Pavilion sold for more than £500,000 as Los Angeles arts venue. Disponível em: <http://www.bdonline.co.uk/serpentine-pavilion-sold-for-more-than-£500000-as-los-angeles-arts-venue/5076209.article>. Acesso em: 10/07/2015.
- JENCKS, C. 1990. *The New Moderns*. Londres, Academy, 300 p.
- JENKINS, S.; MOHNEY, D. 2001. *The Houses of Philip Johnson*. Nova York/Londres, Abbeville, 288 p.
- LAMA BLOG. 2015. Los Angeles Modern Auctions. California Cool: Ed Moses and the Ferus Gang. Disponível em: <https://lamodern.com/2015/05/california-cool-ed-moses-and-the-ferus-gang/>. Acesso em: 05/06/2015.
- LE CORBUSIER. 1981. *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 205 p.
- MARCHÁN FIZ, S. 1986. *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura de la ciudad como figuras de lo moderno*. Madri, Alianza, 285 p.
- MARTIN, F.E. 2014. Winton Guest House Moving – Again. AIA Minnesota. Disponível em: <https://www.aia-mn.org/winton-guest-house/>. Acesso em: 09/07/2015.
- MATHEWSON, C.C.M. 2007. *Frank O. Gehry: Selected Works: 1969 to today*. Nova York, Firefly Books, 608 p.
- McGUIGAN, C. 2014. Crossover artist? Frank Gehry weighs in on his friendships with artists, how he designs for art – and why he resists certain labels. *Architectural Record*. Arts & Architecture. Disponível em: <http://archrecord.construction.com/features/2014/1408-frank-gehy.asp>. Acesso em: 09/07/2015.
- MIES VAN DER ROHE, L. 1928. Wir stehen in der Wende der Zeit. *Innen-dekoration*, 34(6):262.
- MILLER, R. 2015. New Again: Frank Gehry. *Interview Magazine*. Disponível em: <http://www.interviewmagazine.com/art/new-again-frank-gehy/#>. Acesso em: 09/07/2015.
- MONEO, R. 2008. *Inquietações teóricas e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo, Cosac Naify, 368 p.
- MORGENSTERN, J. 1982. The Gehry Style. *The New York Times Magazine*, p. 48-62, 16 maio. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1982/05/16/magazine/the-gehy-style.html>. Acesso em: 05/06/2015.
- MOVING THE WINTON GUEST HOUSE. [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uXHq6oYdHl8>. Acesso em: 10/07/2015.
- MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). 2015. *Collection/Artists*. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/artists/2108?undefined&page=1>. Acesso em: 09/07/2015.
- PAGÉ, S.; SHAW, C. 2015. Artistic Statement. *Metropolis Magazine*. Disponível em: <http://www.metropolismag.com/May-2015/Artistic-Statement/>. Acesso em: 09/07/2015.
- POLI, F. 2008. *Postmodern Art: 1954-Now*. Nova York, Collins Design, 399 p.
- RAPPOLT, M.; VIOLETTE, R. 2004. *Gehry draws*. Cambridge/Londres, The MIT Press/Violette, 539 p.
- RAUTERBERG, H. 2012. *Talking architecture: Interviews with architects*. Munique/Londres/Nova York, Prestel, 159 p.
- RILEY, T. 1992. *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*. Nova York, Rizzoli, 224 p.
- ROWE, C.; KOETTER, F. 1981. *Ciudad collage*. Barcelona, Gustavo Gili, 182 p.
- SERRA, R. 1994. *Writings interviews*. Chicago, University of Chicago Press, 286 p.
- THE FRANK GEHRY TAPES. [s.d.]. University of St. Thomas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BSZxCdokrjQ>. Acesso em: 10/07/2015.
- THE WORKS OF FRANK GEHRY: Winton Guest House. [s.d.]. University of St. Thomas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mDVw2GAor68>. Acesso em: 10/07/2015.
- YOUNG, V. 2015. The Art of Architecture: Frank Gehry's Winton Guest House. Disponível em: <http://www.wright20.com/pages/gehy>. Acesso em: 10/07/2015.

Submetido: 10/11/2015
Aceito: 21/02/2017

³⁷ Na entrevista que concedeu a Rauterberg (2012, p. 63), Gehry brinca com o jornalista respondendo à pergunta sobre a diferença entre arte e arquitetura: “Bem, esculturas não precisam de banheiro. Essa é uma diferença”.