

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA FACULDADE DE ARQUITETURA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO



ARQUITETURA MODERNA NA BAHIA, 1947-1951: Uma história a contrapelo

VOLUME 1

NIVALDO VIEIRA DE ANDRADE JUNIOR



SALVADOR

NIVALDO VIEIRA DE ANDRADE JUNIOR

ARQUITETURA MODERNA NA BAHIA, 1947-1951: Uma história a contrapelo

VOLUME I

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração: Urbanismo. Orientadora: Profa. Dra. Esterzilda Berenstein de Azevedo

Andrade Junior, Nivaldo Vieira de.

Arquitetura moderna na Bahia, 1947-1951: uma história a contrapelo.

Salvador / Nivaldo Vieira de Andrade Junior, 2012.

2v. : il.

A553

Orientadora: Profa. Dra. Esterzilda Berenstein de Azevedo Doutorado (tese) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, 2012.

1. Arquitetura moderna - Bahia I. Azevedo, Esterzilda Berenstein de. II. Título.

CDU: 72.036

NIVALDO VIEIRA DE ANDRADE JUNIOR

ARQUITETURA MODERNA NA BAHIA, 1947-1951: Uma história a contrapelo

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia. Área de concentração: Urbanismo.

Aprovada	em	de	de	2012
Aprovada	CIII	uc	 uc	2012

BANCA EXAMINADORA

Esterzilda Berenstein de Azevedo - Orientadora
Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas – Universidade de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Ana Maria Fernandes
Doutora em Aménagement et Environnement – Université de Paris XII – França
Universidade Federal da Bahia

Hugo Massaki Segawa
Doutor em Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo
Universidade de São Paulo

Luiz Manuel do Eirado Amorim
Doutor em Advanced Architectural Studies – Bartlett School of Graduate Studies – Reino Unido
Universidade Federal de Pernambuco

Marco Aurélio Andrade de Filgueiras Gomes
Doutor em Ciências Sociais – Université de Tours – França
Universidade Federal da Bahia

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA FACULDADE DE ARQUITETURA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE TESE DE DOUTORADO EM ARQUITETURA E URBANISMO DO ALUNO NIVALDO VIEIRA DE ANDRADE JUNIOR

Aos vinte e oito dias do mês de maiol de dois mil e doze, reuniu-se por convocação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, a Comissão composta pelos Professores Doutores Esterzilda Berenstein de Azevedo, Ana Fernandes, Antonio Heliodório Lima Sampaio, Marco Aurélio Andrade de Filgueiras Gomes, Hugo Segawa, Luiz Manuel do Eirado Amorim, sob a presidência do primeiro, para proceder o Exame do trabalho apresentado pelo doutorando Nivaldo Vieira de Andrade Junior, intitulado "Arquitetura Moderna na Bahia, 1947-1951: uma história a contrapelo".

O ato teve início às 14:00 horas, tendo sido concedido ao doutorando cinqüenta (50) minutos para exposição resumida do conteúdo do seu trabalho. De acordo com as normas que regulam a matéria, cada examinador fez suas observações e levantou questões, que foram respondidas pelo candidato.

Concluído o exame, deram-se por satisfeitos os examinadores e da deliberação havida após encerramento da defesa, foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Esterzilda Berenstein de Azevedo	APROVADO COM DISTINÇÃO
Profa. Dra. Ana Fernandes	APROVADO COM DISTINÇÃO
Prof. Dr. Antonio Heliodório Lima Sampaio	APROVADO COM DISTINÇÃO
Prof. Dr.Marco Aurélio Andrade de Filgueiras Gomes	APROVADO COM DISTINÇÃO
Prof. Dr. Hugo Segawa	APROVADO COM DISTINÇÃO
Prof. Dr. Luiz Manuel do Eirado Amorim	APROVADO COM DISTINÇÃO

Com o que se julgou o doutorando APROVADO COM DISTINÇÃO sendo recomendado ao Colegiado de Curso deste Programa de Pós-Graduação, que seja concedido a NIVALDO VIEIRA DE ANDRADE JUNIOR o grau de **DOUTOR** em Arquitetura e Urbanismo.

con indicação de publicação.

Salvador, 28 de maio de 2012

Profa. Dra. ESTERZILDA BERENSTEIN DE AZEVEDO - PPGAU/FAUFBA

Orientador e Presidente da Banca Examinadora

Profa. Dra. ANA FERNANDES - PPGAU/FAUFBA

Membro da Banca Examinadora

Prof. Dr. ANTONIO HELIODÓRIO LIMA SAMPAIO – PPGAU/FAUFBA

Membro da Bança/Examinadora

Prof Dr. MARCO AURÉL O ANDRADES DE FILGUEIRAS GOMES - PPGAU/FAUFBA

Membro da Banca Examinadora

Prof. Dr. HUGO SEGAWA - USP Membro da Banca Examinadora

Prof. Dr. LUIZ MANUEL DO EIRADO AMORIM - UFPE

Ages --

Membro da Banca Examinadora

Para Gabriela, Sofia e Pepeu

е

à memória de Julieta Dacach

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à Professora Esterzilda Berenstein de Azevedo, pelo apoio incondicional, orientação segura e confiança na minha capacidade, sem os quais essa tese não teria sido concluída. Agradeço a Ester também pelo constante incentivo ao longo da minha carreira acadêmica, iniciada, dez anos atrás, como resposta a um convite seu.

Aos membros das bancas do exame de qualificação e de defesa, Professores Doutores Ana Fernandes, Hugo Segawa, Luiz Amorim e Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes. Os pareceres elaborados para o exame de qualificação por cada um deles representaram contribuições fundamentais, com enfoques distintos, para a correção de rumos, revisão de dados e conceitos e, principalmente, para que a tese ganhasse a sua forma final. Ao Professor Doutor Heliodório Sampaio, pelo estímulo à pesquisa sobre a obra de Diógenes Rebouças e por ter aceito meu convite para compor a banca de defesa final.

Aos alunos e ex-alunos que colaboraram em diversas atividades, como a digitalização de imagens e desenhos técnicos, as transcrições das entrevistas e o levantamento e reprodução de informações em arquivos: Alberto Santana, Gualberto Conceição, Fábio Steque, Felipe Amorim e Lucas Paes, que cumpriram seus compromissos com empenho e dedicação. Agradeço especialmente a Roberta Esteves (e a Vitor Souza) e Ana Caroline Sylos, pela disponibilidade, eficiência e comprometimento.

Á equipe da A&P Arquitetura e Urbanismo e, principalmente, ao sócio e amigo Alexandre Prisco, por suprirem as minhas ausências ao longo dos últimos meses.

Aos colegas do curso noturno de graduação em arquitetura e urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA): Professores Arivaldo Amorim, Edson Fernandes, Nei Barreto e, principalmente, André Lissonger, por terem compartilhado parte das minhas obrigações no ano letivo de 2011, quando esse trabalho foi quase todo redigido. A Daniel Paz, pela constante troca de ideias e pelas inúmeras e altruístas sugestões de fontes de pesquisa.

Aos professores Chango Cordiviola, Paulo Ormindo de Azevedo, Washington Drummond, Rodrigo Baeta e Felipe Tavares, pelas conversas esclarecedoras.

Às professoras Anna Beatriz Galvão, Naia Alban e às demais pioneiras do DOCOMOMO Bahia, por terem despertado o meu interesse – e o de muitos outros estudantes de então – pela arquitetura moderna; foi no 2º seminário da rede, quinze anos atrás, que exercitei pela primeira vez o "olhar atento" sobre algumas das arquiteturas analisadas nessa tese.

Aos entrevistados, todos extremamente solícitos e que se esforçaram para resgatar memórias, extremamente precisas, de situações e fatos ocorridos há mais de sessenta anos: os engenheiros Antônio Rebouças, Fernando Sant'Anna (In Memoriam), Norberto Odebrecht e Virgildásio Senna, os arquitetos Assis Reis (In Memoriam) e Guarani Araripe e o artista plástico Mário Cravo Júnior. A Hebe Meyer, da Fundação Odebrecht, por ter viabilizado a entrevista com Dr. Norberto Odebrecht; a Márcia Sant'Anna, pelo acesso a Dr. Fernando Sant'Anna, e a Helena Tude, pelo contato com o engenheiro Antônio Rebouças.

Aos responsáveis pelos arquivos consultados, sempre dispostos a atender às nossas inúmeras demandas: Prof. Eugênio Lins (CEAB/FAUFBA), Profa. Ana Carolina Bierrenbach (DOCOMOMO/FAUFBA), Liana Fontenelle, Amauri Laurentino da Silva e Ulla von Czékus (CDRO), Gedean Ribeiro e Ivonilde do Espírito Santo (CECR), Alex Baradel, Angela Lühning, Roberta Rodrigues e Rafael Santos (FPV), Dra. Maria Inez Farias (HEOM), Frederico Mendonça, Lígia Larcher e Nara Gomes (IPAC-BA), Carlos A. Amorim, Bruno Tavares, Mateus Morbeck e João Legal (IPHAN-BA), Klênnia Silva e Djalma Santos (SEC-BA), Andrei Beramendi e Antônio Carlos Nascimento (SUCAB), Hilário Pereira Filho e a Maria José Soares (ANS/IPHAN), Bianca Silveira e equipe da Sala de Consulta (CPDOC/FGV), Jean Maciel (DAD-COC-FIOCRUZ), Renato Gama-Rosa (DPH-COC-FIOCRUZ), Bruna Stamato (IMS), Profa. Elizabete Martins e Cláudio Muniz Viana (NPD-FAU-UFRJ) e Natália Leoni (AHWS/FBSP). Agradecimento também aos funcionários do Arquivo Histórico Municipal da Fundação Gregório de Matos, do Arquivo Público do Estado da Bahia e da Biblioteca Pública do Estado da Bahia

Ao arquiteto Ivan Smarcevski, ao artista plástico Luiz Áquila (da Rocha Miranda) e à Sra. Eina Gantois Novis, por terem permitido a reprodução de fotografias e documentos dos seus arquivos pessoais. Às sempre solícitas Marinha Oliveira de Andrade, Carmen Oliveira de Andrade e Maristela de Andrade Góis, que me abriram as portas da sua casa e me deram acesso aos documentos de Diógenes Rebouças que estão sob sua guarda; a Luciana de Andrade, que facilitou esse acesso.

À equipe da Biblioteca da FAUFBA: Marieta Barboza (In Memoriam), Eleonora Silva, Edilene Costa, Nilson Evaristo e Adelson Conceição.

A todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho: Xico Costa, Silvandira Oliveira, Maria Henriques, Jamile Garrido e equipe da Copiadora Exata, Larissa Andrade Santos, Zezé Gantois, Paulo Kalil, Sergio Ekerman e Flavia Foguel, Daniel Colina e Solange Bernabó, Paula Merlino Machado, Moacyr Gramacho, Cínthia Rosa, Maria Tereza Perez, Luiz Fernando Braga de Sena (Luli), Maurício Chagas, Alan Dick Megi, José Pessoa, Ceça Guimaraens, Alexandre Lipai, Tania Mara Bittencourt, André Takiya, Renilda Barreto, Fernanda Fonseca, Antonio Pedro Carvalho e Dóris Vilas-Boas.

Aos meus pais, a Gabriela e à pequena Sofia, por tudo.

Arquitetura Moderna na Bahia, 1947-1951: uma história a co Nivaldo Vieira de Andrade Junior	ontrapelo
Nivaldo Viella de Andrade Junioi	
	Só a História pode nos desvencilhar da História
	, Pierre Bourdieu

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar a arquitetura moderna produzida na Bahia entre 1947 e 1951 e sua contribuição para a arquitetura moderna brasileira. A partir de 1947, com o falecimento de Mário Leal Ferreira, Diógenes Rebouças assume a direção do Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (EPUCS) e, ao seu papel de instância de planejamento da capital baiana, agrega a função de elaborar os principais projetos arquitetônicos e urbanísticos demandados pela Prefeitura de Salvador e pelo Governo do Estado da Bahia, além de assessorar diversos órgãos do Governo Federal na implementação de ações no Estado. Frente às fragilidades do único curso de graduação em arquitetura existente no Estado, oferecido pela Escola de Belas Artes da Bahia, o EPUCS se transforma também no principal centro de formação de uma geração de técnicos que assumirão papel de destaque no mercado profissional baiano pelas décadas seguintes e tem uma participação decisiva na autonomização do campo arquitetônico na Bahia. Os projetos elaborados no EPUCS foram fundamentais na consolidação da arquitetura moderna na Bahia e alguns deles, como o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, o Centro Educativo de Arte Teatral - Teatro Castro Alves, o Hotel da Bahia e o Hotel Paulo Afonso, se destacam pela contribuição à arquitetura moderna brasileira. Apesar dessa importância, essas e outras obras baianas do período têm sido esquecidas pelos principais textos que constituíram a história da arquitetura brasileira.

Palavras-chave: arquitetura moderna, Bahia, EPUCS

ABSTRACT

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **Modern Architecture in Bahia, 1947-1951:** a history against its grain. 2012. Thesis (PhD in Architecture and Urban Design) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

This thesis aims to analyze the modern architecture produced in Bahia between 1947 and 1951 and its contribution to Brazilian modern architecture. Since 1947, after Mário Leal Ferreira's decease, Diógenes Rebouças took up the direction of the Office for the Urban Planning of the City of Salvador (EPUCS) and adds a new role to its previous ones, drafting the designs of the main buildings and public spaces built in the following years by the local authority and by Bahia's Government, as well as assisting many Federal agencies on accomplishing different actions in Bahia. When the only architecture course in Bahia, offered by Fine Arts School of Bahia, had many weaknesses, EPUCS assumes also a role as a formation center for a whole generation of technicians who would have an important role in the professional market in Bahia for the following decades and has a decisive participation to the autonomization of the architectural field in Bahia. The designs developed at EPUCS were essential to the consolidation of modern architecture in Bahia and some of them, such as the Carneiro Ribeiro Educational Center, the Educational Center of Theatrical Art - Castro Alves Theater, Hotel da Bahia and Paulo Afonso Hotel had a great contribution to modern architecture in Brazil. Although its importance, those and others buildings erected in Bahia in this period have been forgotten by the most important texts that have constituted the history of architecture in Brazil.

Key words: modern architecture, Bahia, EPUCS

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABI – Associação Baiana de Imprensa

CAPES - Coordenação Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CEAB – Centro de Estudos da Arquitetura na Bahia

CEAT – Centro Educativo de Arte Teatral

CECR - Centro Educacional Carneiro Ribeiro

CEE - Centro Educacional do Estado

CHESF – Companhia Hidroelétrica do São Francisco

CNCT - Campanha Nacional contra a Tuberculose

CNP - Conselho Nacional do Petróleo

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CPUCS - Comissão do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador

CRE - Centro Regional de Educação

CRINEP - Centro Regional do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos

DOCOMOMO – International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourghoods of the Modern Movement

DOPU - Diretoria de Obras Públicas e Urbanismo

DPHAN - Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

DUCP - Diretoria de Urbanismo e Cadastro da Prefeitura

EAU - Engenharia, Arquitetura e Urbanismo

EBA-BA - Escola de Belas Artes da Bahia

EESC-USP – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

EP-BA – Escola Politécnica da Bahia

EPUCS – Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador

FAUFBA – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia

FAU-USP - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

FCP – Fundação da Casa Popular

FEC-Unicamp – Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas

FNA - Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil

IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil

IAB-BA – Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento da Bahia

IAPB - Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários

IAPC – Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciários

IAPETC – Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Empregados em Transportes de Cargas

IAPI – Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários

IAPM – Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos

IAU-USP – Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos da Universidade de São Paulo

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INEP - Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos

IPAC – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia

IPASE – Instituto de Previdência e Assistência aos Servidores do Estado

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MES - Ministério da Educação e Saúde

OCEPLAN – Órgão Central de Planejamento

PROARQ-UFRJ – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro

PROURB-UFRJ – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro

SNT – Serviço Nacional de Tuberculose

SOSES - Serviço de Obras da Secretaria de Educação e Saúde

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SVOP - Secretaria de Viação e Obras Públicas

TCA - Teatro Castro Alves

UB - Universidade da Bahia

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UFBA - Universidade Federal da Bahia

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

UFPE - Universidade Federal de Pernambuco

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte

UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina

UnB - Universidade de Brasília

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

SUMÁRIO – VOLUME I

IN	TRODUÇAO	13
	Sobre o objeto	14
	Sobre o método	21
	Sobre o fazer historiográfico	21
	Sobre a arquitetura moderna	24
	Sobre a arquitetura enquanto campo de produção cultural	39
	Sobre a operacionalização da pesquisa e a estrutura da tese	47
PR	IMEIRA PARTE	50
1. (O LUGAR DA BAHIA NA HISTÓRIA DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA	51
	1.1. A trama narrativa da história da arquitetura moderna brasileira	52
	1.2. O <i>lugar</i> da Bahia em dez obras canônicas	55
	1.2.1. Brazil Builds (1943): a irrupção de um discurso	55
	1.2.2. Modern Architecture in Brazil (1956): a consolidação de um discurso	61
	1.2.3. Arquitetura Contemporânea no Brasil (1981): a sutil ampliação do objeto	68
	1.2.4. Arquitetura Moderna Brasileira (1982): a ampliação do recorte temporal	e as
	limitações de uma trama recorrente	77
	1.2.5. Arquitetura Contemporânea (1983): a perpetuação de um discurso	82
	1.2.6. Arquiteturas no Brasil 1900-1990 (1998): uma nova abordagem	86
	1.2.7. As publicações da última década: a permanência de um discurso	94
	1.2.8. Histórias da arquitetura moderna brasileira como instâncias de legitimação.	102
	1.3. Outras fontes são outra história?	105
	1.3.1. O lugar da Bahia nas revistas de arquitetura consagradas	106
	1.3.2. O lugar da Bahia em dois periódicos esquecidos	119
	1.3.3. O <i>lugar</i> da Bahia nas Bienais Internacionais de São Paulo	133
	1.4. Possíveis razões para um silêncio	141

2. A	CONSOLIDAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NA BAHIA (1947-1951)	149
	2.1. Antecedentes	151
	2.1.1. O curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Bahia	151
	2.1.2. A primeira fase da arquitetura moderna na Bahia (1930-1945)	152
	2.1.3. Mário Leal Ferreira e o plano do EPUCS	164
:	2.2. O contexto político, econômico e cultural para uma transformação	177
	2.2.1. A redemocratização política	177
	2.2.2. A perspectiva de industrialização	180
	2.2.3. O aquecimento da construção civil (e a escassez de materiais)	184
	2.2.4. A eclosão da arte moderna	186
	2.3. A autonomização do campo arquitetônico na Bahia (1947-1951)	193
	2.3.1. O EPUCS e a consolidação da arquitetura moderna na Bahia	194
	2.3.2. A presença dos forasteiros	210
	2.3.3. A geração formada no EPUCS: Engenharia, Arquitetura e Urbanismo	244
	2.3.4. A integração das artes na Bahia	273
;	2.4. A consolidação da arquitetura moderna na Bahia (1947-1951)	276
:	2.A. Projeto: Penitenciária do Estado	278
:	2.B. Projeto: Residência Benjamin Andrade	285
2	2.C. Projeto: Residência Jorge Cintra Monteiro	286
2	2.D. Projeto: Residência Waldemar Gantois	287
;	2.E. Projeto: Residência Manuel Marques de Souza	288
;	2.F. Projeto: Edifício Caramuru	289
;	2.G. Projeto: Agência do Banco da Bahia em Ilhéus	290
,	2.H. Projeto: Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia	291
,	2.I. Projeto: Pq. Sanatorial Sta. Terezinha - Dispensário da Cruz Vermelha	294
:	2.J. Proieto: Pg. Sanatorial Sta. Terezinha - Sanatório de Triagem	295

SUMÁRIO – VOLUME II

SE	EGUN	DA PARTE	299
3.	"UM	TETO PARA CADA ESCOLA": O PLANO DE EDIFICAÇÕES ESCOLARES	DE
1A	NÍSIO	TEIXEIRA	300
	3.1.	Anísio Teixeira e a "educação para todos"	301
	3.2.	Anísio Teixeira, Secretário de Educação e Saúde da Bahia	310
	3.3.	O "Plano de Construções Escolares" do INEP: as escolas rurais	314
	3.4.	O "prédio de construção extensível": as escolas primárias do interior do Estado	317
	3.5.	A educação secundária e a formação de professores: os Centros Regionais	de
	Edu	ıcação	325
	3.6.	Os Centros de Educação Elementar de Salvador	334
		3.6.1. A concepção e o dimensionamento do sistema	334
		3.6.2. A invasão do Corta-Braço e o primeiro Centro de Educação Elementar	340
		3.6.3. Os primeiros projetos para o Centro Educacional Carneiro Ribeiro	345
		3.6.4. As Escolas-Classe I, II e III	347
		3.6.5. O primeiro plano geral para a Escola-Parque	361
		3.6.6. O pavilhão de Atividades de Trabalho	365
	3.7.	Valoração da arquitetura do Plano de Edificações Escolares	377
	3.8.	Rebatimentos da arquitetura do Plano de Edificações Escolares	383
	3.A.	Projeto: Prédio de Construção Extensível	392
	3.B	. Projeto: Colégio da Bahia - Setor do Garcia	397
	3.C	. Projeto: Centros Regionais de Educação - Escola Normal Tipo	404
	3.D	. Projeto: CECR - Escola-Parque (1ª proposta)	407
	3.E.	Projeto: CECR - Escola-Classe I	409
	3.F.	Projeto: CECR - Escola-Classe II	410
	3.G	. Projeto: CECR - Escola-Classe III	411
	3.H	. Projeto: CECR - Escola-Parque (2ª proposta)	412

4. UM TEATRO PARA UMA CAPITAL	415
4.1. Uma capital sem teatro	416
4.2. Os primeiros projetos para um teatro no Campo Grande	420
4.3. O Centro Educativo de Arte Teatral - Teatro Castro Alves (CEAT-TCA)	423
4.4. Repercussões do projeto do CEAT-TCA	438
4.5. Um projeto apagado da história	450
4.A. Projeto: Centro Educativo de Arte Teatral	469
5. A INFRAESTRUTURAÇÃO DO TURISMO NA BAHIA	476
5.1. A "Bahia da magia": apelo turístico e falta de infraestrutura	477
5.2. As estâncias hidrominerais e os hotéis construídos pelo Estado	481
5.3. Um hotel para a capital	488
5.3.1. A construção de um hotel: concreto, publicidade e política	488
5.3.2. As diversas versões do Hotel da Bahia	499
5.3.3. O Hotel da Bahia e a arquitetura hoteleira brasileira	522
5.3.4. Paulo Antunes, Diógenes Rebouças e a questão da autoria	530
5.4. Um hotel para o sertão	533
5.4.1. A exploração da cachoeira de Paulo Afonso	533
5.4.2. O projeto do Hotel Paulo Afonso	535
5.4.3. A genealogia de uma arquitetura	551
5.5. O transatlântico e o avião: uma ruptura na arquitetura hoteleira brasileira	555
5.A. Projeto: Hotel da Bahia (projeto - 3ª versão)	558
5.B. Projeto: Hotel da Bahia (versão construída)	560
5.C. Projeto: Hotel Paulo Afonso (versão construída)	562
CONSIDERAÇÕES FINAIS	567
REFERÊNCIAS	577
FONTES DAS PRANCHAS	605
FONTES DAS IMAGENS	607
APÊNDICES	609

Arquitetura Moderna na Bahia, 1947-1951: uma história a contrapelo Nivaldo Vieira de Andrade Junior	
Apêndice A - Mapa dos Municípios do Estado da Bahia (1949)	.610

Apêndice B - Mapa de Salvador (1955) - Localização dos projetos abordados612



Introdução

INTRODUÇÃO

Sobre o objeto

Esta tese tem como objetivo analisar a arquitetura moderna produzida na Bahia¹ entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950, ainda não suficientemente valorada pela historiografia da arquitetura moderna brasileira. Mais do que um conjunto de obras arquitetônicas autônomas, demonstraremos que boa parte dos projetos elaborados neste período está diretamente relacionada ao papel que o Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (EPUCS), criado entre 1942 e 1943 para atuar no planejamento urbano da capital baiana, assumiu, a partir de 1947 principalmente, como o escritório de arquitetura responsável por atender às demandas não só da Prefeitura, mas também – e principalmente – do Governo do Estado, contribuindo enormemente tanto para a consolidação da arquitetura moderna na Bahia quanto para a constituição do campo arquitetônico no Estado.

O recorte temporal definido no trabalho corresponde a um período de transformações políticas, sociais e culturais no Estado. Do ponto de vista político, este período está vinculado ao processo de redemocratização brasileira, iniciado em 1945 com a eleição do General Eurico Gaspar Dutra para a Presidência da República, em substituição ao regime ditatorial instituído por Getúlio Vargas em 1937. Na Bahia, Otávio Mangabeira – um dos mais ferrenhos críticos da ditadura do Estado Novo – se elegeu, em 1946, governador do Estado e, ao longo do seu governo (1947-1951), foi o responsável, direto ou indireto, por parte significativa dos projetos arquitetônicos que serão analisadas neste trabalho. Para formar seu secretariado, Mangabeira selecionou os mais reconhecidos nomes de cada área, destacando-se o educador Anísio Teixeira, que deixou o cargo de consultor em Educação da recém-criada UNESCO, em Paris, para assumir a Secretaria da Educação e Saúde da Bahia. Outra importante instância da administração pública no patrocínio dessas obras foi o Ministério da Educação e Saúde, ocupado, no Governo Dutra, pelo banqueiro baiano Clemente Mariani, que, no período, investiu recursos financeiros de monta nestes dois setores no Estado da Bahia.

Do ponto de vista econômico, o final dos anos 1940 e o início da década seguinte correspondem a um período em que a Bahia dá os primeiros passos rumo à sua industrialização. Com a instalação da primeira refinaria de petróleo do Brasil em Mataripe, no

¹ Bahia deliberadamente entendida, aqui, de forma ambígua: como o Estado que leva esse nome e, também, como sua capital: a *Cidade da Bahia*, como os baianos residentes no interior do Estado se referiam – e ainda hoje se referem – a Salvador. Logo, quando falamos em "arquitetura moderna produzida na Bahia entre 1947 e 1951", estamos nos referindo à arquitetura produzida neste período na cidade do Salvador e, ao mesmo tempo, ampliamos o alcance geográfico da análise ao interior do Estado, onde se localizam algumas edificações que serão igualmente abordadas neste trabalho.

Recôncavo Baiano, a poucos quilômetros de Salvador, e com a construção da usina hidroelétrica de Paulo Afonso, no sertão do Estado, próxima à divisa com Alagoas e Pernambuco, a Bahia deixará, progressivamente, de ter sua economia exclusivamente baseada na exportação do cacau e de outros produtos agrícolas e começa a se inserir no incipiente processo de industrialização nacional². Embora os seus impactos reais na economia baiana possam não ter sido os esperados, a implantação destes dois complexos industriais voltados à produção energética, associada à euforia decorrente do processo de redemocratização e frente ao atraso, em termos de desenvolvimento humano³, do Estado, representou para a população uma renovadora fonte de esperança de um futuro melhor.

Do ponto de vista cultural, havia, desde meados dos anos 1940, uma euforia em torno das comemorações do 4º centenário de fundação de sua capital, Salvador, que ocorreria em 1949, e muitas das obras públicas concebidas neste período tiveram como mote e meta esta efeméride. Este período do final dos anos 1940 coincide também com a consolidação da arte moderna na Bahia, através da obra de artistas nativos, como Mário Cravo Junior, Carlos Bastos, Genaro de Carvalho e Maria Célia Amado, e de forasteiros que aportam à cidade, como o argentino Carybé e o sergipano Jenner Augusto. As iniciativas promovidas por Anísio Teixeira através Secretaria de Educação e Saúde, como os Salões Baianos de Belas Artes, foram fundamentais neste processo.

Mais especificamente no que diz respeito ao campo da arquitetura e urbanismo, Salvador era, então, alvo daquela que é considerada, ainda hoje, uma das mais amplas e modernas experiências de planejamento urbano já promovidas no Brasil: o plano elaborado pelo EPUCS, a partir de contrato assinado com a Prefeitura no final de 1942. Coordenado pelo engenheiro sanitarista Mário Leal Ferreira, o EPUCS teve como um de seus principais colaboradores o engenheiro agrônomo, pintor e arquiteto autodidata Diógenes Rebouças, inicialmente como responsável pelo planejamento físico e paisagístico do plano e, após a morte de Ferreira, em 1947, como coordenador geral da estrutura institucional que sucedeu ao EPUCS. A partir do momento em que assume a coordenação do EPUCS, Rebouças – que desde a segunda metade da década de 1930 já realizara uma série de projetos arquitetônicos em Itabuna e Salvador – amplia a atuação do EPUCS, que passa a elaborar os principais projetos de equipamentos e espaços públicos solicitados pela Prefeitura de Salvador e também pelo Governo do Estado da Bahia. Em um contexto em que não existia sequer um curso de arquitetura estruturado no Estado e o número de arquitetos atuantes em Salvador não

² Sintomático desse processo é um verso do *jingle* da campanha de Juraci Magalhães ao governo do Estado, alguns anos depois, em 1959, quando a hidroelétrica de Paulo Afonso e a Refinaria de Mataripe já estavam em pleno funcionamento: "Cacau, petróleo e Paulo Afonso são as riquezas da Bahia".

³ Por exemplo, o índice de analfabetismo na Bahia era o segundo maior do país, menor apenas que o do Maranhão: 71,40% da população baiana acima dos 18 anos de idade era analfabeta e 70,54% das crianças baianas em idade escolar estavam fora da escola (Arquivo Clemente Mariani, CPDOC/FGV, CMa mes d 1950.00.00).

passava, provavelmente, de duas dezenas, o EPUCS assume o papel de verdadeira *escola* de formação de toda uma geração de arquitetos e urbanistas, ao mesmo tempo em que Rebouças irrompe como o mais importante arquiteto da Bahia; juntos, Rebouças e seus colaboradores serão os responsáveis pela consolidação da arquitetura moderna no Estado.

Em praticamente todos os setores, produziram-se na Bahia, entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950, obras arquitetônicas – além de inúmeros projetos não executados – de relevo, que adotaram uma linguagem francamente moderna. O Governador Mangabeira, além de retomar e concluir a construção, iniciada no começo dos anos 1940 e então paralisada, da Praça de Esportes na Fonte Nova, confiou ao EPUCS a elaboração de dezenas de projetos que representaram a consolidação da arquitetura moderna em Salvador e em diversas cidades do interior do Estado e que serão analisados neste trabalho. Rebouças projetou pessoalmente a maior parte desses projetos, e indicou pessoalmente os profissionais que se encarregariam dos demais encargos. Paralelamente, Rebouças elaborou projetos para outras instâncias do poder público, como a Prefeitura de Salvador e o Ministério da Educação e Saúde, e para a iniciativa privada.

Assim, o recorte temporal definido para a nossa análise toma como ponto inicial o ano de 1947, quando, como consequência da morte repentina de Mário Leal Ferreira, Diógenes Rebouças assume a coordenação do EPUCS e o transforma em um escritório de arquitetura instalado dentro da estrutura da Prefeitura e voltado a elaborar os projetos dos principais equipamentos públicos não só de Salvador, mas de toda a Bahia. Da mesma forma, se conclui em 1951, quando Rebouças – então já reconhecido como o principal arquiteto baiano – recebe o título profissional e imprime novos rumos à sua carreira, instalando seu escritório privado de arquitetura no ano seguinte, ao mesmo tempo em que se torna professor do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia e contribui na sua reformulação.

A arquitetura produzida na Bahia no período de 1947 a 1951, seja ela pública ou privada, seja de autoria de Rebouças ou de outros arquitetos locais ou forasteiros, apresenta uma série de pontos em comum, que a inserem dentro da melhor arquitetura moderna brasileira: transparência da solução estrutural, através da frequente exposição dos elementos estruturais, especialmente os pilares de concreto convertidos em pilotis; continuidade espacial, tanto internamente, através da franca articulação entre os diversos ambientes internos, quanto no que se refere à integração visual entre o interior da edificação e seu exterior; adequação ao clima tropical úmido local, através da incorporação, nas superfícies de fechamento, de invólucros vazados (cobogós, venezianas e muxarabis) e de saliências que geram sombras (marquises e quebra-sóis); e integração das artes plásticas, através da inclusão, nas fachadas ou espaços internos de quase todas as edificações citadas, de esculturas, afrescos e painéis

assinados pelos mais importantes nomes da arte moderna baiana, como Mário Cravo Junior, Carybé, Genaro de Carvalho, Jenner Augusto, Carlos Bastos e Maria Célia Amado.

Em alguns casos, como no *prédio escolar de construção extensível* projetado por Diógenes Rebouças a pedido de Anísio Teixeira ou na Penitenciária do Estado, do mesmo arquiteto, podemos identificar ainda uma preocupação com a construção modulada e com a expansibilidade, vinculada a um discurso – ainda que invariavelmente distante da realidade – explicitamente moderno de industrialização da construção e de padronização da arquitetura.

Além disso, considerando que a maior parte das obras concebidas e construídas em Salvador no período estiveram articuladas com o plano de urbanismo elaborado pelo EPUCS e que a quase totalidade das obras arquitetônicas modernas do período incluíam murais, esculturas e obras de arte em geral assinadas pelos principais artistas plásticos modernos baianos, acreditamos que a integração entre planejamento urbano, arquitetura e artes plásticas produzida na Bahia entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950 corresponda a um caso raro, no Brasil, talvez comparável apenas à experiência de Brasília, dez anos depois. No caso desta última, contudo, é preciso fazer a ressalva de que correspondia a uma cidade nova, totalmente planejada para ser a nova capital nacional, enquanto a Salvador do final dos anos 1940 era uma cidade prestes a completar seu quarto centenário, prenhe de carências e de problemas que o plano de Mário Leal Ferreira e Diógenes Rebouças, bem como os grandes equipamentos públicos então propostos – hotel, teatro, penitenciária, complexos educacionais, hospitais, etc. –, tentavam equacionar.

Essa arquitetura é devedora, em grande parte, do apoio efetivo de uma série de gestores públicos baianos, do governador Otávio Mangabeira (1947-1951) e seu Secretário da Educação e Saúde, Anísio Teixeira, ao prefeito Wanderley de Araújo Pinho (1947-1951) – um renomado historiador –, passando pelo Ministro Clemente Mariani (1946-1950). Embora alguns projetos de edificações públicas de destaque elaborados no período em análise não tenham sido concebidos no âmbito do EPUCS, como é o caso dos equipamentos de saúde projetados e construídos em Salvador no âmbito da Campanha Nacional contra a Tuberculose (CNCT), criada em junho de 1946 pelo Ministério da Educação e Saúde, eles estão diretamente ligados a esse processo, na medida em que o onipresente Diógenes Rebouças era o responsável pela Seção de Fiscalização e Controle da CNTC na Bahia, tendo ido além do assessoramento e da fiscalização das obras ao elaborar o projeto de alguns pavilhões do Parque Hospitalar Santa Terezinha.

Ainda que algumas obras privadas erguidas no período em análise também mereçam destaque, como as residências para as classes mais abastadas projetadas por Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças e os edifícios comerciais construídos para bancos e seguradoras a partir de projetos de Paulo Antunes Ribeiro, dentre outros, as obras mais

importantes analisadas neste trabalho correspondem, quase todas, a iniciativas estatais, em suas três esferas: federal, estadual e municipal. As obras privadas vêm, acima de tudo, demonstrar como a vetusta cidade da Bahia, a partir do final dos anos 1940, aderiu de forma irreversível à nova linguagem arquitetônica.

A historiografia da arquitetura moderna brasileira costuma destacar momentos e períodos, maiores ou menores, em que, a partir de determinadas conjunturas, irrompe uma produção arquitetônica notável em termos quantitativos e qualitativos. Dentre outros, podemos citar o Recife entre os anos de 1934 e 1937, quando o governador Carlos de Lima Cavalcanti deu apoio incondicional aos projetos e obras realizados pela equipe da Diretoria de Arquitetura e Construção, liderada pelo jovem Luís Nunes, entre 1934 e 1937⁴; o Rio de Janeiro entre a segunda metade da década de 1930 e o final dos anos 1950, quando se constitui e se consolida, com o apoio de intelectuais e algumas lideranças políticas, o que ficou internacionalmente conhecido como a escola carioca – que será caracterizada mais adiante – e quando ganharam projeção arquitetos como Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy, dentre outros⁵: a Belo Horizonte da primeira metade dos anos 1940, quando o Prefeito Juscelino Kubitschek convida o jovem carioca Oscar Niemeyer para elaborar o projeto do conjunto da Pampulha, consagrado internacionalmente; e, por fim, a concepção urbanística, a partir do plano piloto de Lucio Costa, e a construção da nova capital, Brasília, na segunda metade da década de 1950, promovidas pelo agora Presidente Kubitschek e contando novamente com a participação de Niemeyer, responsável pelos principais edifícios públicos.

A Bahia do final dos anos 1940 e início da década seguinte poderia ser enquadrada como mais um destes contextos em que se produziu uma arquitetura notável. Não é o objetivo desse trabalho, contudo, promover uma análise comparativa entre a arquitetura produzida na Bahia entre 1947 e 1951 e aquela produzida nas outras cidades e períodos citados, até porque, apesar dos pontos em comum, como a participação decisiva do poder público na promoção da arquitetura moderna, são contextos bastante distintos, seja com relação ao papel de arquitetos sediados na própria cidade – fundamental no caso de Recife entre 1934 e 1937 ou do Rio de Janeiro dos anos 1930 aos 1950 e inexistente ou irrelevante na Belo Horizonte do Prefeito Kubitschek, por exemplo –, seja no que diz respeito à esfera de governo envolvida no processo – bastante variada, nos exemplos comentados anteriormente.

_

⁴ Embora a Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC) só tenha existido com essa denominação entre agosto e dezembro de 1935, a equipe dirigida por Luís Nunes já elaborava projetos e executava obras, no âmbito Secretaria de Viação e Obras Públicas de Pernambuco, desde junho de 1934; a partir de dezembro de 1935 e até a sua extinção, em novembro de 1937, a DAC – que contava com nomes como o do paisagista e artista plástico Roberto Burle Marx, o engenheiro (e poeta) Joaquim Cardozo, o engenheiro Ayrton Carvalho, o engenheiro e urbanista Antônio Bezerra Baltar e os arquitetos Fernando Saturnino de Brito e Gauss Estelita – tem sua denominação alterada para Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU) (SILVA, 1988, p. 21; MELO, 2001, p. 101).

⁵ Ainda que a produção desse grupo não tenha se limitado ao Rio de Janeiro, até pelo fato de se tratar da Capital Federal e onde havia o mais antigo e mais importante curso de arquitetura do país – e consequentemente a maior concentração de arquitetos do Brasil.

O que nos parece fundamental é, sim, analisar a arquitetura produzida na Bahia entre a segunda metade dos anos 1940 e o início da década seguinte, entendendo quais as condições que permitiram a sua irrupção e em que medida ela pode ser enquadrada entre os mais importantes episódios de difusão da arquitetura moderna no Brasil, não só pelos seus valores eminentemente arquitetônicos, como também por ter articulado ações significativas em outros campos, como o planejamento urbano e as artes plásticas. Além disso, torna-se essencial entender os papéis, nesse contexto, do EPUCS, principal centro de produção de arquitetura na Bahia, e do seu coordenador no período, Diógenes Rebouças, autor desses projetos e, ademais, promotor da atuação na Bahia de profissionais vinculados à *escola carioca*, como o paisagista Roberto Burle Marx e o arquiteto Alcides da Rocha Miranda.

Apesar de ter sido, em parte, publicada pelas revistas especializadas da época e ter participado com um punhado de obras de mostras notáveis como a I Exposição Internacional de Arquitetura da I Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, a arquitetura moderna produzida na Bahia entre 1947 e 1951, ao contrário dos outros períodos citados, é praticamente ignorada pelas publicações que, a partir de *Brazil Builds* (GOODWIN, 1943) e até os dias de hoje, se dedicaram a escrever uma história da arquitetura moderna brasileira. Como veremos no primeiro capítulo deste trabalho, poucos desses projetos merecem a atenção dessa historiografia, como o Edifício Caramuru, o Hotel da Bahia e o Centro Educacional Carneiro Ribeiro – este último, citado apenas por Yves Bruand (1981). Ademais, nenhum dos autores das obras que se dedicaram a construir a história da arquitetura moderna relacionam esses projetos com o EPUCS e com o período específico que é objeto da nossa tese.

A atuação, intensa ou pontual, na Bahia deste período, de nomes como Paulo Antunes Ribeiro, Hélio Duarte, Alcides da Rocha Miranda, José de Souza Reis, Jorge Machado Moreira, Hélio Uchôa Cavalcanti, Álvaro Vital Brazil e Flávio Amílcar Régis do Nascimento, todos, sem exceção, graduados pela Escola Nacional de Belas Artes entre 1926 e 1934 e todos – com exceção de Duarte – sediados à época na Capital Federal, somada à filiação declarada de Diógenes Rebouças ao grupo liderado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, não deixam dúvida sobre as estreitas ligações entre o cenário arquitetônico baiano do final dos anos 1940 e início dos anos 1950 e a escola carioca da arquitetura moderna. Não se trata, portanto, de defender, neste trabalho, a existência de uma escola baiana da arquitetura moderna, tendo em vista a indiscutível vinculação dessa produção à escola carioca; mas de identificar o lugar – historicamente subestimado – da Bahia na arquitetura moderna brasileira. É preciso ressaltar que, para efeitos desse trabalho, será denominada como arquitetura baiana toda obra arquitetônica concebida para a Bahia, independentemente dos autores dos respectivos projetos estarem sediados em Salvador – como Diógenes Rebouças, Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças – ou em outras capitais – como os demais arquitetos citados.

Outro questionamento importante que esse trabalho coloca frente ao discurso consolidado na historiografia da arquitetura moderna brasileira – e apenas em parte verdadeiro – consiste na revisão do protagonismo atribuído aos governos de Getúlio Vargas (1930-1945) e Juscelino Kubitschek (1956-1961), tradicionalmente apresentados como os dois momentos de maior importância da arquitetura moderna brasileira – o início e o fim do apogeu, com o Ministério da Educação e Saúde e com Brasília, respectivamente – e em lançar luz sobre a gestão do General Eurico Gaspar Dutra (1946-1951).

Carlos Eduardo Comas (2002a, p. 10), por exemplo, ao analisar a arquitetura moderna brasileira produzida entre 1936 e 1945 – e reduzida basicamente à produção carioca⁶ –, afirma que, "no governo de Eurico Gaspar Dutra, de 1946 a 1950 [sic], o número de projetos de porte ligados ao Estado diminui". No caso da Bahia, pelo menos, este período corresponde à consolidação e difusão, em escala e com qualidade nunca vistas, da arquitetura moderna. Por exemplo, na Bahia, a arquitetura escolar moderna se restringe, até meados dos anos 1940, a três experiências isoladas - a Escola Normal da Bahia e a Escola Duque de Caxias, em Salvador, e o Instituto Municipal de Ensino, em Ilhéus – promovidas pelo Governo do Estado da Bahia nos anos 1930. No Governo Dutra, contudo, foi elaborado pelo governo baiano um plano completo de edificações escolares, formado por projetos de diversas escalas, para diversos níveis de ensino e para localidades com populações que iam de 400 a quase 300.000 habitantes – no caso de Salvador –, adotando uma linguagem moderna. Ainda que este plano não tenha sido totalmente executado, como veremos no terceiro capítulo deste trabalho, ele trouxe a questão da educação pública para outro patamar, tanto em termos sociais quanto culturais, além de ter resultado na execução de obras referenciais e de ser responsável, em grande parte, pela difusão da arquitetura moderna no interior do Estado.

Em âmbito nacional, encontramos situação semelhante em outras áreas, como, por exemplo, na arquitetura da saúde: é no governo Dutra que a arquitetura moderna é adotada oficialmente pelo Estado e difundida, por exemplo, pela já citada Campanha Nacional contra a Tuberculose (CNCT) através de seus hospitais, sanatórios e dispensários, cujos projetos eram elaborados pelo seu próprio Setor de Arquitetura, que abrigava nomes como Jorge Machado Moreira, Jorge Ferreira e Sérgio Bernardes.

⁶ Na "Tabela 01-a – Relação de projetos e obras 1936/1945" da arquitetura moderna brasileira incluída em sua tese de doutorado, Comas (2002a) lista 104 projetos, dos quais somente 14 não foram elaborados no Rio de Janeiro. Destes, dois estão localizados em Recife e são de autoria da equipe do mineiro de formação carioca Luís Nunes, enquanto os demais são de arquitetos sediados em São Paulo, como Rino Levi, Vilanova Artigas, Bernard Rudofsky, Daniele Calabi e Gregori Warchavchik. No seu "epílogo inconcluso", Comas sintetiza que, com relação à arquitetura moderna, "não cabe dúvida que a base é carioca" e que "a importância da obra recifense de Luiz Nunes e Fernando Saturnino de Brito é possivelmente mais histórica que artística" (COMAS, 2002a, p. 289).

Sobre o método

Contudo, antes de proceder à análise da arquitetura moderna produzida na Bahia entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950, bem como dos discursos produzidos sobre essa produção – e, também, das ausências dessas obras nos discursos sobre a arquitetura moderna brasileira –, consideramos necessário discutir alguns conceitos ligados ao *fazer historiográfico*, à caracterização da *arquitetura moderna* e à constituição da arquitetura brasileira enquanto *campo de produção cultural*.

Sendo este um trabalho que se insere no campo temático da *história* da *arquitetura moderna*, mais especificamente da *arquitetura moderna brasileira*, analisaremos basicamente três categorias de conceitos.

Em primeiro lugar, apresentaremos alguns conceitos e definições ligados ao *fazer historiográfico*, através de autores como Walter Benjamin, Michel Foucault, Paul Veyne, Michel de Certeau e Carlo Ginzburg.

Em segundo lugar, faz-se necessário discutir o que se entende por *arquitetura moderna* e o que define e caracteriza essa produção, em particular aquela brasileira. Como os historiadores da arquitetura moderna internacional, como Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Kenneth Frampton, Giovanni Fanelli e Roberto Gargiani, e da arquitetura moderna brasileira, como Henrique Mindlin e Yves Bruand, vêm caracterizando seu objeto de estudo?

Por fim, por entendermos que a *arquitetura brasileira* – entendida tanto em termos de produção projetual e edilícia quanto dos discursos que constroem a sua história – constitui um *campo de produção cultural*, no sentido definido por Pierre Bourdieu, consideramos importante nos determos sobre alguns conceitos deste sociólogo francês, tais como *poder simbólico*, *capital simbólico* e *instância de legitimação*; a costura destes conceitos com a história da arquitetura moderna brasileira em particular é feita através de uma análise crítica do discurso presente no livro *As Preocupações do Belo*, do antropólogo e arquiteto Lauro Cavalcanti (1995).

Sobre o fazer historiográfico

Para o arqueólogo e historiador francês Paul Veyne, "é impossível descrever uma totalidade, e toda descrição é seletiva", logo "o historiador nunca faz o levantamento do mapa factual, ele pode, no máximo, multiplicar as linhas que o atravessam" (VEYNE, 2008, p. 43-44). Consequentemente, "toda historiografia é subjetiva":

Os historiadores narram tramas, que são tantas quantos forem os itinerários traçados livremente por eles, através do campo factual bem objetivo (o qual é divisível até o infinito e não é composto de partículas factuais); nenhum historiador descreve a totalidade desse campo, pois um caminho deve ser escolhido e não pode passar por toda parte; nenhum desses caminhos é o verdadeiro ou é a História (VEYNE, 2008, p. 45).

Na história, o conceito de "trama" corresponde, portanto, à "fatia da vida que **o historiador isolou segundo sua conveniência**, em que os fatos têm seus laços objetivos e sua importância relativa", à "mistura muito humana e pouco 'científica' de causas materiais, de fins e de acasos" (VEYNE, 2008, p. 42, grifo nosso). Em resumo, "já que tudo é histórico, a história será o que nós escolhermos [pois] **a história é subjetiva**" (VEYNE, 2008, p. 49, grifos nossos).

O historiador francês Michel de Certeau vai além, e define o trabalho inicial do historiador como sendo "o gesto de separar, de reunir, de transformar em 'documentos' certos objetos distribuídos de outra maneira":

Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em 'isolar' um corpo, como se faz em física, e em 'desfigurar' as coisas para constituí-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto *a priori*. [...] **Longe de aceitar os 'dados', ele os constitui**. (CERTEAU, 2010, p. 81, grifo nosso)

Para Walter Benjamin, frente ao "procedimento aditivo" da "história universal" que "utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio", é preciso "extrair uma época determinada do curso homogêneo da história" e "renunciar a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário", pois o historiador "capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada" e "com isso, ele funda um conceito do presente como um 'agora'" (BENJAMIN, 1994, p. 230-232). É preciso rejeitar a visão linear da história tradicional, baseada em um progresso automático, contínuo e sem limites, e nos colocarmos junto àqueles que, como Benjamin, entendem a história como "objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'" (BENJAMIN, 1994, p. 229).

As críticas de Benjamin à maneira "historicista" de escrever a história contemplam o caráter triunfante da história, que privilegia os vencedores:

[...] Se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num dado momento dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. (BENJAMIN, 1994, p. 225)

Michel Foucault, por sua vez, coloca o conceito de *prática discursiva*, que não deve ser confundido

com a operação expressiva pela qual um indivíduo formula uma idéia, um desejo, uma imagem; nem com a atividade racional que pode ser acionada em um sistema de inferência; nem com a 'competência' de um sujeito falante, quando constrói frases gramaticais; é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2007a, p. 133, grifos nossos).

As *práticas discursivas* se sobrepõem às obras individualmente e terminam por regê-las, parcial ou totalmente:

A arqueologia não é ordenada pela figura soberana da obra; não busca compreender o momento em que esta se destacou do horizonte anônimo. [...] A obra não é para ela um recorte pertinente, mesmo se se tratasse de recolocá-la em seu contexto global ou na rede de causalidades que a sustentam. Ela define tipos e regras de práticas discursivas que atravessam obras individuais, às vezes as comandam inteiramente e as dominam sem que nada lhes escape; mas às vezes, também, só lhes regem uma parte. A instância do sujeito criador, enquanto razão de ser de uma obra e princípio de sua unidade, lhe é estranha (FOUCAULT, 2007a, p. 157-158).

A noção foucaultiana de *práticas discursivas* parte da "escansão do discurso segundo grandes unidades que não eram as das obras, dos autores, dos livros ou dos temas" e mantêm "sob suspeita unidades de discurso como o 'livro' ou a 'obra'" (FOUCAULT, 2007a, p. 153). Como veremos no primeiro capítulo, boa parte das *histórias* da arquitetura moderna brasileira se baseiam na mesma trama narrativa, que se constitui, portanto, naquilo que Foucault definiu como uma *prática discursiva*.

Há ainda um conceito ligado ao *fazer historiográfico* que nos parece pertinente resgatar: o da construção da história a partir de *sinais*, *pistas* e *indícios*. No interessante ensaio "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário", o historiador italiano Carlo Ginzburg alerta para a emergência, no final do século XIX, de um paradigma baseados em **sinais**, **pistas** e **indícios** que o pretenso rigor científico das ciências humanas na contemporaneidade teima em ignorar, não obstante tenha surgido entre médicos no processo de diagnóstico:

Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição (GINZBURG, 1989, p. 179).

Para Ginzburg, "pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível", fazendo uma analogia entre o historiador que constrói sua trama a partir de pistas, sinais ou indícios e o caçador, que "teria sido o primeiro a 'narrar uma história' porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos" (GINZBURG, 1989, p. 150-152).

Sendo a história a tarefa de urdir uma *trama narrativa* invariavelmente subjetiva, traçada a partir da conveniência de quem a *teceu*, que selecionou determinados fatos em detrimento de outros tantos, e considerando que, como veremos no primeiro capítulo deste trabalho, a versão hegemônica⁷ da *história da arquitetura moderna brasileira* não nos satisfaz, uma vez que encontramos *indícios* de que fatos (a nosso ver) importantes foram por ela ignorados, é preciso

ideológicas e inclusive sobre o modo de conhecer" (GRUPPI, 1978, p. 3).

7

⁷ Segundo Luciano Gruppi (1978, p. 1), "o termo *hegemonia* deriva do grego *eghestai*, que significa 'conduzir', 'ser guia', 'ser líder'; ou também do verbo *eghemoneuo*, que significa 'ser guia', 'preceder', 'conduzir', e do qual deriva 'estar à frente', 'comandar', 'ser o senhor'". O conceito de hegemonia foi utilizado pelo cientista político Antonio Gramsci para indicar "algo que opera não apenas sobre a estrutura econômica e sobre a organização política da sociedade" – como definiram anteriormente outros teóricos marxistas, como Lênin – "mas também sobre o modo de pensar, sobre as orientações

que nós assumamos a tarefa de levantar e selecionar dados e informações e construamos a nossa *trama narrativa*, que contraporemos àquela(s) existente(s).

É preciso que produzamos uma história *contra hegemônica* ou, para usar as palavras de Walter Benjamin (1994, p. 225): teremos que "escovar a história a contrapelo".

Sobre a arquitetura moderna

Poucos historiadores da arquitetura moderna se dispõem a definir com clareza o objeto de sua análise. Há uma frase de Leonardo Benevolo, em sua *Storia dell'Architettura Moderna*, que nos parece sintomática desse desinteresse: "pode-se deixar de lado a pergunta 'o que é a arquitetura moderna?', porém é necessário responder a esta outra: 'em que momento ela começa?'" (BENEVOLO, 2006, p. 13). Da mesma forma, Kenneth Frampton, em *Modern Architecture: a critical history*, afirma que "uma das primeiras tarefas a serem encaradas ao se tentar escrever a história da arquitetura moderna é estabelecer o início do período" (FRAMPTON, 1992, p. 8). Para esses historiadores, entender *quando* começa a arquitetura moderna parece mais importante do que compreender *em que consiste* essa arquitetura.

Felizmente, William J.R. Curtis, em *Modern Architecture since 1900*, entende que "o historiador que parte para escrever uma história da arquitetura moderna tem necessariamente que começar com a definição do seu tema", tendo em vista que "muitas épocas do passado se referiram às suas próprias arquiteturas como 'modernas', de modo que o termo em si próprio é pouco esclarecedor". Para Curtis, o desafio da arquitetura moderna consistia em

[...] redescobrir a trilha da arquitetura, para localizar formas adequadas às necessidades e aspirações das sociedades industriais modernas, e para criar imagens capazes de incorporar os ideais de uma 'era moderna' supostamente definida" (CURTIS, 2007, p. 11, tradução nossa).

Continuando, Curtis reconhece que, entre os diversos movimentos europeus e norteamericanos da "fase pioneira" da arquitetura moderna, como o *Art Nouveau* e a Escola de Chicago,

Havia relativamente pouco consenso a respeito da aparência da nova arquitetura; havia, muito mais, aspirações amplamente compartilhadas capazes de serem traduzidas visualmente de diversas maneiras. 'Arquitetura Moderna',

⁸ Evidentemente, a nossa história *a contrapelo* ou *contra-hegemônica* possui seus limites e consonâncias com a história hegemônica, até pelo fato de se inserir no campo da arquitetura, que é, por natureza, uma forma hegemônica de transformação do espaço, enquanto outras práticas de produção do espaço não hegemônicas, como, por exemplo, as ocupações e invasões, não serão contempladas em nossa análise. Da mesma forma, estamos cientes que, dentro da historiografia da arquitetura brasileira, a arquitetura moderna tem sido hegemônica, como observa Marcelo Puppi ao defender "uma história não moderna da arquitetura brasileira" (1998). Essa hegemonia da arquitetura moderna sobre outras linguagens da arquitetura brasileira dos últimos dois séculos pode ser observada, também, através da comparação entre as ações de tombamento pelos órgãos federal, estaduais e municipais de preservação entre bens da arquitetura moderna e exemplares da arquitetura eclética, *déco* ou neocolonial, por exemplo, como procurarmos demonstrar em alguns artigos de nossa autoria (ANDRADE JUNIOR, 2008b; 2009; 2010).

se intimidava, deveria se basear diretamente nas novas formas de construção e deveria ser disciplinada pelas exigências funcionais; suas formas deveria ser liberadas da parafernália das reminiscências históricas, seus significados afinados com mitos e experiências especificamente modernas; seus valores morais deveriam sugerir alguma visão de melhoria humana e seus elementos deveria ser capazes de uma ampla aplicação a determinadas situações inéditas, decorrentes do impacto sobre a vida humana e da cultura da máquina. A arquitetura moderna, em outras palavras, deveria oferecer um novo conjunto de formas simbólicas que refletissem mais diretamente as realidades contemporâneas do que a miscelânea de 'estilos históricos' (CURTIS, 2007, p. 11-12, tradução nossa).

Alan Colquhoun, em *Modern Architecture*, entende a arquitetura moderna "como uma arquitetura que é consciente de sua própria modernidade e que luta em favor da mudança" e parece se alinhar com Curtis ao defender que esta arquitetura "era tanto um ato de resistência à modernidade social como uma aceitação entusiasta de um futuro tecnológico aberto" (COLQUHOUN, 2005, p. 9-11, tradução nossa).

Anatole Kopp leva o suposto discurso ideológico da arquitetura moderna às últimas consequências e se dedica a analisar a obra daqueles "para quem a arquitetura 'moderna' não era apenas formas depuradas e técnicas contemporâneas, mas também e sobretudo a tentativa de participar, ao nível da construção do ambiente, na transformação da sociedade" – isto é, aqueles "para os quais o 'moderno' não era um *estilo* mas sim uma *causa*" (KOPP, 1990, p. 14-16, grifos do autor). Para Kopp,

É esse aspecto sócio-político de uma parte da corrente 'moderna' na arquitetura que constitui a linha divisória entre aqueles habitualmente incluídos nessa corrente. Preocupações formais e técnicas para alguns, formais e técnicas mas também sociais para outros, e são esses que, na minha opinião, foram os 'arquitetos modernos' no sentido pleno da palavra (KOPP, 1990, p. 23).

Kopp pretere, portanto, a história dominante que analisa a arquitetura moderna do ponto de vista meramente formal, pois para ele o que interessava aos "arquitetos modernos da União Soviética", dentre outros pioneiros da arquitetura moderna enquanto *causa* e não enquanto *estilo*.

[...] não será inventar formais originais e inéditas, ou copiar o Ocidente [...]. As formas tornadas possíveis pela utilização das técnicas e materiais surgidos com a Revolução Industrial serão para eles antes de tudo instrumentos, ferramentas dessa 'reconstrução do modo de vida' da qual eles se consideram, em igualdade com outros militantes da cultura e da política, como os operários especializados (KOPP, 1990, p. 20).

Ao contrário do que apregoa o discurso eminentemente ideológico de Anatole Kopp, que pretende discernir entre os arquitetos modernos "verdadeiros" (defensores de uma causa) e os "falsos" (supostamente inebriados por um repertório de formas inovadoras), é inegável que a arquitetura moderna se difundiu mundialmente, na primeira metade do século XX, não só em função de ideais compartilhados, mas também a partir de um novo vocabulário formal, possibilitado pelo surgimento de novas tecnologias construtivas. Para os italianos Giovanni Fanelli e Roberto Gargiani, em sua *Storia dell'Architettura Contemporanea: spazio, struttura,*

involucro - uma interessante e pouco conhecida história da arquitetura moderna internacional -, a história da arquitetura moderna pode ser sintetizada em

[...] uma história das concepções e das soluções daquela que constitui a especificidade da arquitetura, ou seja, **a relação entre espaço**, **estrutura e invólucro**. Nas soluções de tal relação estão incluídas, na opinião dos autores, todas as outras razões, práticas e ideais de um artefato arquitetônico (FANELLI & GARGIANI, 2005, p. IX, tradução nossa).

Retomando um discurso já consolidado por diversos historiadores da arquitetura moderna, os dois pesquisadores italianos defendem que os novos materiais, como o ferro e o concreto armado, permitiram que a arquitetura se liberasse da "longa tradição da continuidade mural, que dominara por longas eras a história da arquitetura" e que perseguisse uma maior liberdade das possibilidades oferecidas por uma estrutura reduzida a uma série de vigas e de pontos de apoio isolados ou, em alguns casos, até mesmo "um único elemento capaz de assumir sozinho a função portante" (FANELLI & GARGIANI, 2005, p. IX, tradução nossa). As novas estruturas independentes eliminaram a função portante dos paramentos verticais da edificação, permitindo que os invólucros pudessem ser tratados sem tantas limitações e que os espaços pudessem ser organizados com maior integração e continuidade, portanto de forma menos compartimentada.

Fanelli e Gargiani se debruçam sobre a obra de arquitetos como Frank Lloyd Wright, Otto Wagner, Adolf Loos, Tony Garnier, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius e Louis Kahn, dentre outros, buscando analisar como cada um deles aborda estes três aspectos – espaço, estrutura e invólucro – e como os relacionam, terminando por identificar diferenças na abordagem de cada um desses arquitetos:

Nem sempre [...] a síntese entre espaço, estrutura e invólucro constituiu a meta da cultura arquitetônica, como demonstram as obras de Wright ou de Wagner. O primeiro privilegia a qualidade do espaço liberado de limitações construtivas; o segundo está lucidamente empenhado em qualificar o valor simbólico dos invólucros concebidos como leve e precioso fechamento desprovido de valores estruturais (FANELLI & GARGIANI, 2005, p. X, tradução nossa).

A partir dos discursos dos autores citados, podemos concluir que o que a arquitetura moderna, tal qual foi constituída pela historiografia internacional, poderia ser, partindo da existência de cinco dimensões, caracterizado nos seguintes termos:

- No que se refere à dimensão técnica, a arquitetura moderna "deveria se basear diretamente nas novas formas de construção" (CURTIS, 2007, p. 11, tradução nossa) e defender "uma aceitação entusiasta de um futuro tecnológico aberto" (COLQUHOUN, 2005, p. 9, tradução nossa);
- 2. No que diz respeito à dimensão *formal*, "suas formas deveriam ser liberadas da parafernália das reminiscências históricas" (CURTIS, 2007, p. 11, tradução nossa);
- 3. No que tange à dimensão *funcional*, a arquitetura moderna "deveria ser disciplinada por exigências funcionais" (CURTIS, 2007, p. 11, tradução nossa);

- 4. Quanto à dimensão *simbólica*, seria necessário atender às "aspirações das sociedades industriais modernas", criando "imagens capazes de incorporar os ideais de uma 'era moderna' supostamente definida" (CURTIS, 2007, p. 11, tradução nossa);
- 5. Por fim, no que se refere à uma dimensão sociopolítica ou ideológica e em grande parte vinculada à dimensão simbólica citada –, a arquitetura deveria ser reconhecida, acima de tudo, como um instrumento de "transformação da sociedade" (KOPP, 1990, p. 14).

Evidentemente, não se pretende defender aqui que todas as obras vinculadas à arquitetura moderna apresentem concomitantemente as características listadas acima; muitas obras arquitetônicas modernas de reconhecido valor não o fazem, e outras tantas se opõem frontalmente a algumas dessas características. Essas cinco características, portanto, estão mais presentes nos discursos recorrentes sobre a arquitetura moderna do que na totalidade da sua produção, até mesmo porque essa é bastante diversificada: como qualquer manifestação cultural, a arquitetura — inclusive a moderna — precisou se adequar aos diversos contextos econômicos, sociais e culturais específicos em que se desenvolveu.

Uma parte importante da produção de Lucio Costa, especialmente no final dos anos 1930 e nos anos 1940, incorpora materiais e técnicas construtivas tradicionais, como o Museu de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul (1938-1940), o Park Hotel São Clemente em Nova Friburgo (1940-1944) e a residência do Barão de Saavedra, em Araruama (1942) e, portanto, se afasta do entendimento de Curtis e de vários outros autores de que a arquitetura moderna deveria estar necessariamente associada aos novos materiais e modos de construir. O mesmo pode ser dito com relação a algumas obras dos mais renomados mestres da arquitetura moderna italiana executadas nos anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial e que, contrariamente ao que defende Curtis com relação a liberar a forma de reminiscências históricas, mantiveram explícitas referências à tradição arquitetônica local. Estamos nos referindo à Torre Velasca em Milão, do grupo B.B.P.R., liderado por Ernesto N. Rogers (1950-1958), à Bolsa de Valores de Pistóia, de Giovanni Michelucci (1948-1950) e ao edifício INA-Casa em Parma, de Franco Albini (1950-1954), dentre outras obras.

Entretanto, posturas como as dos arquitetos acima, dissonantes das correntes dominantes da arquitetura moderna, foram e ainda são, com frequência, alvo de críticas dos defensores mais radicais da ortodoxia. Como veremos mais adiante, Oscar Niemeyer, por exemplo, foi acusado pelo designer e escultor suíço Max Bill, em uma entrevista concedida à revista *Manchete* em 1953, de padecer de um "amor ao inútil, ao simplesmente decorativo", sem levar em conta "a sua função social" (BILL, 2002, p. 32). Da mesma forma, podemos citar o manifesto do inglês Reyner Banham contra a "retirada italiana do Movimento Moderno", pelo que ele considerava serem projetos vinculados a um "ecletismo historicista" [...] que parecia ser pouco mais do que um hino de louvor ao gosto *borghese* milanês na sua forma mais enjoada e covarde", "uma regressão infantil", distante do que ele idealizara como arquitetura moderna: "uma arquitetura

de responsabilidade social [...] e de pureza arquitetônica formal" (BANHAM, 1959, p. 231, tradução nossa). Portanto, as características citadas correspondem mais a um ideário, poucas vezes atingido, que a uma condição indispensável.

Um aspecto importante que está relacionado simultaneamente com as dimensões técnica e formal da arquitetura é a **relação entre espaço**, **estrutura e invólucro**, conforme ressaltaram Fanelli e Gargiani; esta relação é potencializada pela liberação das estruturas murais, possibilitada pelo surgimento de novos materiais como o ferro e o concreto armado, que permitem estabelecer espaços fluidos e contínuos onde antes existiam espaços fragmentados compartimentados, permitem transformar os elementos estruturais em elementos que contribuem positivamente para a definição formal da arquitetura e permitem criar invólucros mais leves e sofisticados em termos formais, frente à liberação das fachadas da função estrutural.

Em seu último livro, o italiano Bruno Zevi (2000)⁹ – um dos mais importantes historiadores da arquitetura moderna – apresenta um catálogo de pouco mais de cem "obras-primas" da arquitetura do século XX, das estações do metrô parisiense de Hector Guimard (1900) ao Museu Judaico de Berlim de Daniel Libeskind (1998).

Não obstante o caráter explicitamente parcial de sua história da arquitetura do século XX, que privilegia as obras vinculadas à arquitetura moderna em detrimento daquelas filiadas ao que se denominou de "arquitetura pós-moderna" – que são radicalmente expurgadas do seu catálogo de obras-primas¹⁰ –, a abordagem de Zevi nos parece pertinente em função das "sete invariantes da linguagem moderna" por ele identificadas e nas quais ele baseia sua análise. Essas sete invariantes se referem, basicamente, à dimensão formal da arquitetura e à relação desta com as demais dimensões.

Zevi reconhece que é praticamente impossível identificar a presença simultânea e de forma plena de todas as sete invariantes; a exceção que confirma a sua tese é *Fallingwater*, a casa da cascata projetada por Frank Lloyd Wright em Bear Run, Pennsylvania (1936-1939), segundo Zevi, um "caso único no século", no qual se encontram "todas as invariantes em máxima tensão, no encanto da poesia" (ZEVI, 2000, p. 142, tradução nossa).

A primeira invariante é o "repertório dos conteúdos e das funções". Para Zevi, a linguagem moderna pretende "liberar-se da opressão das ordens clássicas" e "falsifica as noções tradicionais da assim chamada 'composição arquitetônica'". A arquitetura moderna "exige que

_

⁹ Capire e fare architettura: Capolavori del ventesimo secolo esaminati con le sette invarianti del linguaggio moderno foi finalizado poucos dias antes da morte de Bruno Zevi e publicado postumamente em março de 2000, dois meses após seu falecimento.

¹⁰ Zevi ignora por completo a produção dos principais nomes da arquitetura dita "pós-moderna", como o norte-americano Robert Venturi, o italiano Aldo Rossi e o suíço Mario Botta, ao mesmo tempo em que inclui entre suas obras-primas projetos de nomes pouco conhecidos, porém mais vinculados à ortodoxia moderna, como o norte-americano John Johansen, o francês Jean Renaudie e o italiano Leonardo Ricci, para citar apenas alguns.

cada elemento (cada 'palavra') tenha a sua identidade" (ZEVI, 2000, p. 289, tradução nossa); logo,

Não existe uma 'ordem' de janelas. Cada ambiente possui uma abertura diferente, definida pela quantidade de luz necessária, pela paisagem para a qual se abre, pela orientação. O monitoramento destes elementos é livre (ZEVI, 2000, p. 296, tradução nossa).

O mesmo raciocínio acima vale para os volumes, pois

Vivemos encaixotados, encapsulados em ambientes padronizados que não refletem minimamente a nossa personalidade, exceto por alguns elementos decorativos. Devemos nos liberar do edifício compacto; cada cômodo, cada apartamento deve ter uma fisionomia própria, que expresse quem os habita (ZEVI, 2000, p. 296, tradução nossa).

Zevi reconhece, porém, que "a 'composição' resiste em muitos casos [de arquiteturas modernas], limitando a eficácia da imagem" (ZEVI, 2000, p. 289, tradução nossa).

A segunda invariante da linguagem moderna é, para Zevi, a "assimetria e dissonância". Segundo o crítico italiano,

A dissonância é uma invariante essencial não só da arquitetura, mas de toda a arte moderna, a começar pela música. Apesar disso, as obras qualificadas pelas dissonâncias, que vivem e que falam em dissonância, são relativamente poucas. De maneira geral, a dissonância é aceita, mas não incentivada nem exaltada (ZEVI, 2000, p. 289, tradução e grifos nossos).

A "tridimensionalidade antiperspectiva" seria a terceira invariante; Para Zevi,

A descoberta da perspectiva foi desastrosa para os arquitetos, que são induzidos a dedicar-se não à arquitetura, mas à sua representação tridimensional. Em nome dela, espaços e volumes foram simplificados e empobrecidos. Como se podia colocar em perspectiva uma praça como o Campo de Siena? Impossível, e então se escolheram esquemas ortogonais e edifícios em formato de caixa, facilmente representáveis em uma folha de papel (ZEVI, 2000, p. 300, tradução nossa).

Zevi acredita que a modernidade, através do cubismo e do expressionismo, rompe com a visão renascentista, que aplana qualquer elemento, nega o valor da matéria, as suas espessuras e a sua densidade. Ele reconhece, contudo, que "apenas pouquíssimas obras são identificadas pela tridimensionalidade moderna" (ZEVI, 2000, p. 289, tradução nossa) e, dentre estas, cita as dos expressionistas, como Erich Mendelsohn, que para conservar a tridimensionalidade se desvincularam da "escravidão perspectiva" (ZEVI, 2000, p. 300, tradução nossa).

A quarta invariante, a "decomposição quadridimensional", predica a aniquilação da caixa perspectivada, através da decomposição do objeto edilício em placas, que depois são remontadas de modo a não recompor a caixa, pois

Queremos luz e ar. Elevemos o teto, suspendamos as paredes, e comecemos a respirar. Não é efetivamente necessário que tudo deva ser simétrico. É muito mais fascinante se não o é.

[...] escancaremos a caixa opressora, vivamos em ambientes livres, curvilíneos, nos quais também os pisos sejam diferentes dos tetos (ZEVI, 2000, p. 302).

A quarta invariante teria sua origem no movimento *De Stijl*, e se difundiu tanto na arquitetura quanto no design; para Zevi, "não há edifício qualificado que não a apresente no todo ou em detalhes". O autor italiano admite, todavia, que esta invariante "identifica apenas raras imagens afloradas no âmbito do neoplasticismo: Rietveld, Mies van der Rohe e poucos outros holandeses" e cita como exemplo o pavilhão alemão da Exposição de Barcelona de 1929, de Mies van der Rohe e também o edifício da Bauhaus em Dessau, onde Walter Gropius

[...] articula o corpo dos alojamentos dos estudantes, aquele das salas de aula e o bloco completamente envidraçado dos laboratórios.

Ás dimensões tradicionais de comprimento, altura e largura se agrega uma quarta dimensão: o tempo, que implica circular ao redor do edifício, penetrá-lo, fruir as suas cavidades (ZEVI, 2000, p. 289-302, tradução nossa).

O "comprometimento estrutural" – quinta invariante zeviana – diz respeito à estrutura não enquanto mero meio técnico, mas como "incentivo expressivo". Para ele, "a distinção entre arquitetura e engenharia é falsa e anacrônica" e "cada elemento arquitetônico deve estar comprometido estruturalmente". Cita como exemplos de "comprometimento estrutural" os parabolóides hiperbólicos de Felix Candela, as cascas de Eduardo Torroja e as membranas de Frei Otto, além da já citada casa da cascata de Wright (ZEVI, 2000, p. 290, 304, tradução nossa).

A sexta invariante é o "espaço temporalizado", resultado da ação do arquiteto que, como Wright, Hans Scharoun, Hugo Häring, Mies van der Rohe e poucos outros, "projeta efetivamente o vazio e depois o involucra", que "confere ao vazio o papel prioritário que lhe cabe". Para Zevi,

O espaço não é o vazio, ainda menos um vazio imóvel e inerte no qual se coloca uma estátua para ser contemplada. Um espaço deve ser fruído, percorrido em cada direção, alternando tensões dinâmicas em pontos de permanência. O espaço é assim temporalizado: não é mais o verdadeiro espaço, mas espaço-tempo (ZEVI, 2000, p. 290, 306, tradução nossa).

Segundo Zevi – que definira, décadas antes, que o espaço interno é o que de fato diferencia a arquitetura da escultura¹¹ –, "espaços mais ou menos dinâmicos estão disponíveis em quantidade. Mas espaços temporalizados pelas funções e pelo uso, pelos percursos dos habitantes se encontram muito raramente" (ZEVI, 2000, p. 290, tradução nossa).

A sétima e última invariante é o "continuum edifício-cidade-território", que corresponde à recomposição do que havia sido decomposto pela quarta invariante, de modo a formar um continuum:

Lote construído e lote vazio; edifício-afastamento-edifício; terreno edificado e rua. Tudo é descontínuo, cada ingrediente da cidade está separado, concluído em si mesmo; a própria cidade é separada do território. Assim a metrópole se torna inabitável, caótica no tráfego, poluída.

¹¹ Em *Saper Vedere l'Architettura*, obra originalmente publicada em 1948, Bruno Zevi defendeu que "a definição mais precisa que se pode dar atualmente da arquitetura é a que leva em conta o espaço interior. [...] tudo o que não tem espaço interior não é arquitetura" (ZEVI, 2002, p. 23-24).

É preciso restabelecer um continuum, valor supremo do urbanismo medieval, e também daquele barroco. As casas devem estar lado a lado, como no Habitat'67 em Montreal. O território e o verde devem ocupar vastas áreas centrais, como predicava o autor do Central Park em Nova York; edifícios de uso misto e não monofuncionais. O paisagismo tomou o lugar do urbanismo para conectar de forma cada vez mais persuasiva o construído e o nãoconstruído (ZEVI, 2000, p. 308, tradução nossa).

Poucos arquitetos, segundo ele, foram capazes de promover esse continuum de modo original; dentre eles, estão Walter Gropius, Hans Scharoun, Moshe Safdie e John Johansen.

A conclusão de Zevi é que, embora a arquitetura do século XX tenha produzido mais obrasprimas que qualquer outra época precedente, ela criou um conjunto de valores que ainda não foram plenamente utilizados.

A partir das invariantes da arquitetura moderna identificadas por Zevi, podemos agregar ainda como características da arquitetura moderna a **expressividade e individualidade formal** de cada volume ou elemento que compõe a edificação, em função de aspectos funcionais e simbólicos; as **assimetrias e dissonâncias**; a **decomposição da caixa fechada em planos e superfícies descontínuos**, que agregam a quarta dimensão — o tempo, o percurso, o promenade architecturale — ao espaço arquitetônico; a já citada **expressividade formal da estrutura**; o **protagonismo espacial**, resultante da projetação do espaço temporalizado pelas funções e pelo uso, que somente em seguida é involucrado; a **continuidade espacial**, seja internamente, entre os diversos espaços que compõem a edificação, seja externamente, entre a edificação e a paisagem/território circundante.

E no que diz respeito especificamente à arquitetura moderna brasileira? Segundo Adrián Gorelik, uma das particularidades da arquitetura moderna brasileira e latino-americana em geral, que a diferencia daquela europeia, está na indissociabilidade entre vanguarda arquitetônica moderna e Estado – mais precisamente "o Estado nacionalista benfeitor que surge da reorganização capitalista pós-crise e que tem continuidade no Estado desenvolvimentista dos anos cinqüenta" e que é, para ele, o "ator fundamental da renovação vanguardista na América Latina" (GORELIK, 2005, p. 15-16):

A arquitetura [moderna] irrompe [na América Latina] na década de 1930, quando tal tarefa se estende a outros planos, principalmente aos materiais e territoriais, e quando é adotada energicamente pelo único ator que, assumindo essa necessidade, oferece os instrumentos para pô-la em prática em grande escala: o Estado intervencionista. [...] A definição simbólica desse modernismo [arquitetônico] foi desempenhada e resolvida pela arquitetura estatal. E reconhecer no Estado não um cenário eventual, mas o impulsionador privilegiado das propostas arquitetônicas renovadoras desde os anos trinta, modifica nossas imagens sobre o conjunto da produção (GORELIK, 2005, p. 26-27).

No Brasil, assim como em outros países como o México, é possível observar "a centralidade da relação entre o Estado e a vanguarda arquitetônica":

Observa-se, por quantidade, qualidade e capacidade de influência, a importância do encargo público na formação de uma cultura arquitetônica

moderna: nesses países, não há dúvida de que a arquitetura moderna é arquitetura de Estado (GORELIK, 2005, p. 31, grifos do autor).

A participação decisiva do Estado, na América Latina, na produção da arquitetura moderna se deveu ao fato de que "os modernismos arquitetônicos foram postulados como instrumentos privilegiados da tarefa estatal por excelência", que é, segundo Gorelik, "a representação da modernidade nacional, [...] produzindo essa 'paradoxal modernidade [...] de projetar para o futuro que tencionava resgatar do passado" (GORELIK, 2005, p. 29).

Gorelik ressalta que o arquiteto é, no Brasil, o "artista construtor de símbolos políticos" (GORELIK, 2005, p. 49). Para ele,

uma busca de identificação [...] produzirá uma ligação íntima entre governante e arquiteto, quase reconduzida ao tradicional sistema de mecenato: o ministro Capanema e Lúcio Costa, e Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer são os casos clássicos que, desde o Ministério da Educação até Pampulha e Brasília, definem um tipo de gestão que concretiza os principais marcos da arquitetura moderna brasileira (GORELIK, 2005, p. 33).

Para Gorelik, portanto, foi o Estado quem legitimou "a 'Escola carioca' de arquitetura como emblema do Brasil moderno e modernista", em detrimento de outras correntes arquitetônicas (GORELIK, 2005, p. 44) – não só pela proximidade física entre os arquitetos atuantes na então Capital Federal e os governantes, mas também pelas afinidades estéticas e ideológicas entre esses arquitetos e um grupo de intelectuais modernos que tinha grande influência em determinados setores do governo, como o Ministério da Educação e Saúde.

Por outro lado, Gorelik reconhece a atuação de Luís Nunes no Recife, entre 1934 e 1937, como "a experiência brasileira mais comparável à da vanguarda radical", pois Nunes teria tentado "combinar a reforma social e o impulso estatal à industrialização numa arquitetura que se encarrega não apenas dos aspectos técnicos, mas também da formação e organização dos recursos humanos":

Está claro que a figura do arquiteto como organizador social foi uma das derivações políticas mais fortes da vanguarda radical cada vez que assumiu papéis de administração estatal [...]. Nunes enfatiza a formação de equipes de projeto nas quais a individualidade devia tender à dissolução, no contexto da aspiração à *obra total*: figuras-chave do modernismo brasileiro, como Roberto Burle Marx, Emiliano Di Cavalcanti ou Joaquim Cardoso iniciam em Recife, convocados por Nunes, uma tarefa de integração de suas disciplinas com a arquitetura que seria mais tarde um distintivo da arquitetura brasileira (GORELIK, 2005, p. 46).

Yves Bruand, autor da primeira análise abrangente da arquitetura moderna brasileira, se propôs a identificar as suas principais características, dentre as quais inclui a "importância fundamental dos edifícios públicos", que ratifica o papel do Estado na consolidação da arquitetura moderna no Brasil (BRUAND, 1981, p. 29). Bruand observa:

Que os edifícios públicos tenham tido tamanha importância na arquitetura brasileira contemporânea não é obra do acaso; o fenômeno pode ser explicado pela organização política do país, pela amplidão das necessidades dela

resultantes e pelo prestígio que essa arquitetura assumiu junto aos governantes, que viam nela um meio seguro de promoção pessoal.

[...] toda a história recente brasileira está ligada ao apoio de alguns governantes; sabendo tirar proveito de poderes consideráveis – por vezes quase ilimitados – que lhes eram concedidos, impuseram seu ponto de vista, proporcionando aos arquitetos brasileiros as melhores oportunidades de trabalho.

Dentre esses políticos sobressaem nitidamente dois nomes: Gustavo Capanema e Juscelino Kubitschek (BRUAND, 1981, p. 26-27)

Para Bruand, o fato de que "os edifícios públicos ocuparam um lugar de importância capital na história do movimento [moderno] brasileiro" resultou em um "gosto profundo pela monumentalidade", presente em "todos os tipos de programas (fábricas, prédios de escritórios ou apartamentos e em muitos casos em simples casas, categoria que pareceria dever escapar por sua própria natureza)" (BRUAND, 1981, p. 377).

Bruand reconhece também na arquitetura moderna brasileira um "nítido desejo de conceber uma arquitetura atual, voltada para o futuro mas sem desprezar os valores do passado", resultando em "conflitos e tentativas de conciliação entre, de um lado, o apelo revolucionário e o apego à tradição e, de outro, a sedução por tudo que é estrangeiro e o orgulho nacional" (BRUAND, 1981, p. 29). Com clareza e precisão, Bruand diagnostica um duplo conflito inerente à arquitetura moderna brasileira: aquele entre tradição e modernidade e entre identidade nacional e caráter universalista. O ponto mais alto da conciliação desse conflito estaria na "reconciliação do passado com o presente" encontrada na obra de Lucio Costa (BRUAND, 1981, p. 376).

Como veremos no primeiro capítulo, desde *Brazil Builds* (GOODWIN, 1943), primeira publicação dedicada a registrar e apresentar ao público internacional a arquitetura moderna brasileira, a reinterpretação de temas recorrentes na arquitetura brasileira será apresentada como uma de suas principais características, com destaque para o controle da incidência direta do sol, seja através da incorporação de elementos da tradição construtiva nacional como as treliças, as venezianas e os azulejos (sobre os quais trataremos mais adiante), seja por meio da criação de novos elementos, como os cobogós e os *brise-soleils* – estes últimos concebidos por Le Corbusier para um projeto não executada na Argélia e logo disseminados no Brasil.

Outras características da moderna arquitetura brasileira identificadas por Bruand são a adoção do concreto armado como "material de estrutura por excelência", embora ele reconheça a existência de importantes exemplares que se utilizam de estrutura de madeira (como o já citado Park Hotel São Clemente, de Lucio Costa) ou de aço (como os ministérios de Brasília, de Oscar Niemeyer);

Bruand destaca a "plasticidade" como uma das mais marcantes características da arquitetura moderna brasileira:

O sucesso da arquitetura brasileira foi devido à sua intensa plasticidade, fruto de pesquisas formais presentes em todos os setores e em todos os espíritos, mesmo que as preocupações funcionais tenham continuado a desempenhar, em alguns desses espíritos, um papel essencial. Essa plasticidade [...] girou em torno de algumas direções prioritárias: equilíbrio, audácia, valorização das qualidades estéticas do concreto armado, insistindo-se quer em sua flexibilidade estrutural quer em sua delicadeza ou vigor (BRUAND, 1981, p. 377).

Ao lado da "plasticidade", Bruand destaca a "simplicidade" da arquitetura moderna brasileira:

A arquitetura brasileira é de uma clareza perfeita, compreensível à primeira vista. Sua inspiração geométrica na base de figuras simples é sensível tanto no tratamento dos volumes e das massas quanto no das superfícies. A originalidade das formas surge sempre fundamentada numa vontade absoluta de pureza (BRUAND, 1981, p. 377).

Um tema fundamental na constituição da arquitetura moderna no Brasil foi aquele comumente chamado de síntese das artes, "que se caracterizou pelo trabalho integrado de pintores, escultores e paisagistas" (FERNANDES, 2005, p. 1). Embora para alguns autores como Fernandes Fernandes (2005), síntese das artes e integração da artes sejam sinônimos; para outros, como Lucio Costa, são coisas distintas.

Costa afirma que "a síntese subentende a idéia de *fusão*" das artes, que lhe parece "um pouco cenográfica, no sentido, por exemplo, da arte barroca" e que, "apesar de possível, e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e natural para a arquitetura contemporânea, pelo menos nas primeiras etapas, pois tal propósito, por prematuro, poderá conduzir à decadência precoce" (COSTA, 1995, p. 267).

Por outro lado, a *integração das artes* é entendida por Costa como *comunhão* entre arquitetura e artes plásticas e, para que ela se estabeleça,

[...] o importante é que a própria arquitetura seja concebida e executada com consciência plástica, vale dizer, que o arquiteto seja, ele próprio, artista. Porque só então a obra do pintor e do escultor terá condições de integrar-se no conjunto da composição arquitetônica como um de seus elementos constitutivos, embora dotado de valor plástico intrínseco autônomo (COSTA, 1995, p. 267).

Para Costa, porém, é preciso evitar alguns equívocos, como, por exemplo, a ideia errônea que pintores e escultores fazem desta síntese, ao "considerar[em] a arquitetura como uma espécie de 'background' ou de cenário, construído apenas para valorizar a obra de arte 'verdadeira'" (COSTA, 1995, p. 267). Ao mesmo tempo, a pintura mural, tão difundida no Renascimento, teria, na opinião de Costa, sua validade questionada na integração com a arquitetura moderna, tendo em vista que esta última

pode, a rigor, prescindir das paredes; ela é constituída por uma estrutura e vedações que lhe são acrescentadas. A parede – belo elemento construtivo a ser ainda sabiamente utilizado – não passa portanto de um *acessório* da arquitetura moderna, e seria evidentemente ilógico basear a síntese desejada em um elemento arquitetônico supérfluo (COSTA, 1995, p. 267).

Na arquitetura moderna brasileira, a *integração das artes* – que nos parece o termo mais adequado – se deu de variadas formas, inclusive através da aplicação de painéis de azulejos artísticos, especialmente em paredes externas. Henrique E. Mindlin (1956, p. 12), Carlos Lemos (1984, p. 171) e Yves Bruand (1981, p. 147) atribuem a Le Corbusier, em sua estadia carioca de 1936, um importante papel ao defender o resgate dos azulejos utilizados na arquitetura tradicional. Segundo Lemos, "logo todos perceberam que o azulejo, além de funcional quanto à proteção e adequação às imposições do clima, também era um material nobre que serviria magnificamente como suporte de novas expressões plásticas" (LEMOS, 1984, p. 171).

Desde *Brazil Builds* (GOODWIN, 1943, p. 90), aqueles que se detiveram na análise da arquitetura moderna brasileira destacam a presença marcante dos painéis azulejados de Cândido Portinari no edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e na Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha, em Belo Horizonte. Mindlin destaca que

Não somente azul e branco, como fora mais freqüente no passado, mas em todas as cores e tons, os azulejos servem maravilhosamente para acentuar o caráter não estrutural das superfícies verticais. Em padrões de repetição baseados em uma ou em várias peças, geralmente quatro, ou em grandes composições, figurativas ou abstratas, os painéis de azulejos introduzem uma acentuada nota de regionalismo. Suas novas variações, os painéis de mosaico de vidro ou porcelana, constituem um elo entre pintores e arquitetos. Portinari, Burle Marx, Di Cavalcanti, Clóvis Graciano, Paulo Werneck (o primeiro a usar mosaico de porcelana), Anísio Medeiros e Wilson Reis Neto, todos eles desenharam interessantes painéis para importantes edifícios (MINDLIN, 1956, p. 12, tradução nossa).

A integração das artes na arquitetura moderna brasileira se deu também através da pintura mural, que teria tido seu ponto mais notável, segundo a *trama narrativa* recorrente na historiografia da arquitetura moderna, na obra de Cândido Pontinari. Mais uma vez, os historiadores destacam como maiores exemplares da integração entre pintura mural e arquitetura o conjunto da Pampulha – especialmente o painel com a imagem de São Francisco de Assis, ao fundo do altar da igreja a ele dedicada – e o edifício do Ministério da Educação e Saúde – cujos salões e espaços comuns são caracterizados por afrescos de Cândido Portinari, com destaque para a série intitulada "Ciclos Econômicos", com doze afrescos localizados no Salão de Audiências. Segundo Mário Pedrosa, o conjunto de afrescos do Ministério da Educação e Saúde "inaugura um gênero desconhecido na História do Brasil" (PEDROSA, 1981, p. 04).

Há controvérsias entre os historiadores da arte sobre se haveria alguma influência na obra de Portinari dos muralistas mexicanos, como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Críticos de arte como Aracy Amaral consideram inquestionável essa influência (AMARAL, 1984, p. 61-62), enquanto Mario Pedrosa, em artigo de 1942, contesta essa teoria, pois, para ele, "enquanto a escola mexicana se utilizou principalmente dos elementos de

deformação caricatural, o que Portinari se utilizou foi principalmente a deformação plástica, maciça, do modelado picassiano", e também porque

no México, essa pintura [muralista] constituiu uma profunda tendência generalizada, social, criando uma verdadeira escola e um estilo nacional. No Brasil, porém, ela não teve esse caráter generalizado, **limitada que ficou a uma fase de evolução de um pintor**. (PEDROSA, 1981, p. 14-15, grifos nossos).

Outra forma de integração entre arte e arquitetura está nos projetos paisagísticos, que, na arquitetura moderna brasileira, ganhou notoriedade pela adoção de espécies nativas, encontrando sua origem mais remota, segundo os historiadores, nos jardins realizados por Mina Klabin Warchavchik na sua própria residência, projetada por seu marido, o arquiteto Gregori Warchavchik, na rua Santa Cruz, em São Paulo. Apesar de outros profissionais, como Carlos Perry, serem citados (MINDLIN, 1956, p. 38), o destaque brasileiro nesta área está na obra de Roberto Burle Marx, na qual "o paisagismo de jardins contemporâneo atinge um patamar no qual desempenha um papel equivalente no seu campo ao da própria arquitetura contemporânea" (MINDLIN, 1956, p. 13, tradução nossa). Para Mindlin,

A imaginação poética de Burle Marx (que é também um renomado pintor e designer têxtil), combinada com seu amplo conhecimento da flora tropical e sua constante busca por introduzir nos jardins plantas esquecidas nas profundezas do interior do país, criou uma verdadeira escola brasileira de paisagismo. Na inventividade e exuberância plástica desses jardins, a arquitetura brasileira encontra seu habitat natural. Nas obras mais recentes de Burle Marx, a composição está cada vez mais disciplinada e expressa a maturidade crescente do artista, de forma econômica e direta.

O paralelo entre as conquistas de Burle Marx e da arquitetura moderna brasileira é tal que, com as devidas ressalvas relativas às diferenças de escopo e escala, elas quase poderiam ser descritas nos mesmos termos: espontaneidade emocional, esforço pela integração com as circunstâncias de solo e clima, e reavaliação da linguagem plástica e dos meios de expressão, tudo sob intenso rigor intelectual (MINDLIN, 1956, p. 13, tradução nossa).

Uma última forma de integração das artes à arquitetura corresponde à escultura, que na arquitetura internacional, tivera experiências de grande importância, como, por exemplo, o pavilhão alemão da Exposição Internacional de 1929, em Barcelona, obra-prima de Mies van der Rohe, no qual se destaca a escultura *Alba*, do alemão Georg Kolbe, colocada no espelho d'água interno. No Brasil, as esculturas estiveram muitas vezes associadas aos jardins externos. Na área externa do Cassino da Pampulha, o nu feminino de August Zamoyski e as esculturas de Alfredo Ceschiatti e José Pedrosa compõem os jardins de Burle Marx. No edifício do Ministério da Educação e Saúde, as esculturas "Monumento à juventude brasileira", de Bruno Giorgi, e "Mulher sentada", de Adriana Janacopoulos, se integram aos jardins, também de Burle Marx; neste edifício, porém, o notável conjunto de esculturas aparece também na fachada – "Prometeu estrangulando o abutre", de Jacques Lipchitz – e nos espaços internos – "Moça de pé", de Giorgi, e "Mulher de cócoras" e "Mãe", ambas de Celso Antônio. Mindlin reconhece, porém, que "é inegável que o escultor não foi capaz de participar do movimento

arquitetônico atual com uma intensidade comparável à que tivera no século XVIII" (MINDLIN, 1956, p. 13, tradução nossa).

Embora nas décadas de 1950 e 1960 a arquitetura moderna brasileira continue a se caracterizar por essa comunhão das artes, comprovada pela integração de obras de Giorgi, Ceschiatti e Portinari nas principais realizações de Oscar Niemeyer e na construção de Brasília, bem como pela presença constante dos jardins de Burle Marx e dos painéis de azulejos de Athos Bulcão por muitas décadas, a *trama narrativa* tecida pela historiografia hegemônica tende a destacar, como ápice da integração das artes, a produção da escola carioca na década de 1930 e o início dos anos 1940, como registra o historiador e crítico de arte Walter Zanini:

Os esforços para entrosar a nova arquitetura e outras artes também caracterizaram aquele momento, um exemplo pouco seguido no futuro. A construção do edifício do Ministério ensejou essa aproximação das linguagens artísticas, aqui já aludida, prevista no projeto original de Le Corbusier (ZANINI, 1983, p. 614, grifos nossos)

Além das obras pioneiras da escola carioca, como o Ministério da Educação e Saúde e o conjunto da Pampulha, os historiadores mais consagrados da arquitetura moderna brasileira destacam a integração entre arte e arquitetura na produção pernambucana. Bruand, por exemplo, observa que

[...] os regulamentos locais [em Recife] exigem que todo edifício importante tenha uma determinada superfície reservada às artes plásticas, razão pela qual, nas grandes construções do Recife, encontram-se grandes afrescos ou mosaicos: é claro que essa legislação não estava totalmente isenta de riscos, mas ela comprovou ser benéfica no caso de Pernambuco, que tinha a vantagem de contar com dois pintores de talento: Francisco Brennand e Lula Aires Cardoso. O revestimento com azulejos enquadrava-se bem dentro dessa política de riqueza decorativa (BRUAND, 1981, p. 147).

No que diz respeito aos painéis de azulejos, Yves Bruand destaca o papel atribuído a eles por Delfim Amorim nas suas obras. Segundo ele, Amorim "tomou de empréstimo a solução das construções antigas" e "começou a cobrir todas as paredes dos grandes imóveis por ele construídos depois de 1960, com azulejos, processo que sem dúvida era caro, mas permitia praticamente evitar as grandes despesas de manutenção".

Para Bruand, a utilização dos azulejos nas obras de Amorim se diferencia das obras de arquitetos da escola carioca como Niemeyer e Reidy porque estes últimos "limitavam o emprego de painéis de azulejos a certas paredes privilegiadas cuja falta de função estrutural desejavam sublinhar" e "concebiam esses painéis como grandes afrescos cujo desenho era confiado a artistas de primeiro plano", enquanto "Amorim servia-se deles como um revestimento simples, utilizado em qualquer parte da obra", adotando um mesmo motivo em todas as peças, que eram produzidas em série. Bruand entende que, na obra de Amorim,

[...] o conjunto não tinha por objetivo a elaboração de uma obra de arte integrada à arquitetura, mas somente acrescentava a esta um complemento

decorativo que não teria sentido fora dela. Não é isso uma retornada evidente do princípio das fachadas de azulejos que floresceram no Recife no século XIX? (BRUAND, 1981, p. 147-148).

O discurso de Bruand sobre as particularidades da utilização dos azulejos na obra de Amorim é repetido quase que literalmente por Sylvia Ficher e Marlene Acayaba:

[...] o calor, a umidade e a necessidade de constante aeração exigiriam soluções novas que Amorim foi buscar, por exemplo, no uso de azulejos para o revestimento das paredes expostas à irradiação solar. Ao contrário de seus colegas do Rio, empregou o azulejo com padrões geométricos repetidos, em geral azul e branco, numa clara alusão às construções do século XIX da cidade (FICHER & ACAYABA, 1982, p. 96).

Segundo Bruand, a arquitetura moderna brasileira se caracterizaria ainda pela "ausência quase total de preocupações sociais", se afastando do discurso ideológico e transformador das vanguardas européias das décadas de 1920 e 1930 analisadas por Anatole Kopp. Ao contrário, Bruand reconhece na arquitetura moderna brasileira uma "preocupação com a personalização e com o aparato formal" (BRUAND, 1981, p. 29), cuja máxima referência seria encontrada na obra de Oscar Niemeyer, onde se identifica a "vontade de expressar a personalidade de cada edificação". Para Bruand, isso resultaria em uma "arquitetura artesanal", na qual "a personalidade do arquiteto é dominante e suas faculdades de invenção não estão tolhidas pela obrigação de se servir de elementos padronizados preexistentes" (BRUAND, 1981, p. 376).

O conflito entre a exuberância formal de parte da arquitetura moderna brasileira, e em particular da obra de Oscar Niemeyer, alheia, quase sempre, a quaisquer preocupações sociais, e o discurso em defesa da padronização da arquitetura com fins sociais, por parte de determinados grupos de arquitetos modernos, principalmente europeus, teria seu ápice em 1953, com a vinda a São Paulo, para participar da II Bienal de Arte de São Paulo, do suíço Max Bill. Na já citada entrevista concedida à revista *Manchete* em junho de 1953, Bill critica a arquitetura moderna brasileira e, nominalmente, a obra de Oscar Niemeyer.

Dentre outras críticas, Bill afirma, sobre a sede do Ministério da Educação e Saúde, que "os azulejos são inúteis" e que é "contra o mural na arquitetura moderna"; sobre o conjunto da Pampulha, afirma que "não levou em conta a sua função social" e que "o sentimento da coletividade humana é substituído pelo individualismo exagerado", resultando em "um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura" (apud SEGAWA, 1998, p. 109; BILL, 2002, p. 32). Das críticas de Bill, somente escapa o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes – o Pedregulho –, no Rio de Janeiro, projeto de Affonso Eduardo Reidy, pela sua explícita preocupação social.

As críticas de Max Bill atingem outra importante característica da arquitetura moderna brasileira que é a sua "riqueza decorativa", a qual, segundo Bruand (1981, p. 377),

[...] exerceu-se em quatro direções principais: revestimentos de qualidade (mármore, granito, cerâmica), plasticidade dos acessórios (*brise-soleil*,

venezianas, persianas), colaboração com as demais artes (escultura, pintura, cerâmica) e efeitos de cor.

Também entre os críticos brasileiros registraram-se ressalvas ao "formalismo" da obra de Niemeyer, em detrimento da funcionalidade e da economia defendidas pela retórica da arquitetura moderna dominante, como mostra a análise do crítico de arte paulista Geraldo Ferraz sobre o prêmio atribuído pelo júri da I Exposição Internacional de Arquitetura da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, ao projeto da Fábrica Duchen, de Oscar Niemeyer e Hélio Uchôa Cavalcanti:

No premio do projeto de uma fabrica, em São Paulo, não se fez referencia, na atribuição do premio, à ausencia do criterio de economia, fundamental para toda a arquitetura moderna e funcional, mas ainda mais, particularizadamente, ao carater de arquitetura industrial, onde não se compreende o formalismo predominante nesse caso, pois emprestou o projetador maior importancia ao 'carater alogico' da criação artística, quando o funcionalismo se acha determinado pelo objetivo e pela tradição — a 'Turbinenfabrik' de Behrens permanece um marco de 1910 (FERRAZ, 1951b, p. 2).

Sobre a arquitetura enquanto campo de produção cultural

Em um livro que tem como origem a sua tese de doutorado em Antropologia Social, Lauro Cavalcanti (1995) se apropria do conceito de *campo* estabelecido por Pierre Bourdieu e realiza um "estudo sociológico da constituição do campo arquitetônico nacional", o que a seu ver "possibilita um maior entendimento de frações das elites e da constituição de pólos 'culturalmente' dominantes na sociedade brasileira". Dessa forma, ele acredita que é possível escapar "da armadilha fácil de nos referirmos a um modelo hegemônico/oficial sem procurarmos compreender as suas lógicas de constituição, o que contribuiria apenas para a valorização simbólica de sua dominação" (CAVALCANTI, 1995, p. 15).

A análise de Cavalcanti está centrada no final dos anos 1930 e no início dos anos 1940; neste período, três correntes arquitetônicas – os "modernos", os "neocoloniais" e os "acadêmicos" – disputaram o domínio do campo arquitetônico nacional, sendo este embate vencido pelos modernos, segundo Cavalcanti, em três frentes:

a construção de monumentos estatais para o Estado Novo, a instauração de um Serviço de Patrimônio responsável pela constituição de um 'capital simbólico nacional' através da seleção e guarda das obras consideradas monumentos nacionais e, finalmente, a proposição de projetos de moradias econômicas, para a implantação, no país, de uma política de habitação popular (CAVALCANTI, 1995, p. 16)

13

No caso dos "modernos" e dos "neocoloniais", Cavalcanti optou "por conservar as autodesignações desses grupos, grafando-as entre aspas, de modo a evidenciar tratar-se de categorias construídas pelos próprios integrantes" – ressalvando que os "neocoloniais" também se autodenominavam de "tradicionalistas". Já com relação aos "membros da Escola Nacional de Belas Artes, que propugnavam um retorno a estilos pretéritos internacionais", não havia uma denominação corrente; desta forma, Cavalcanti opta por denominá-los "acadêmicos", "usual na historiografia existente sobre o assunto" (CAVALCANTI, 1995, p. 23).

Cavalcanti ressalta ainda que são os mesmos indivíduos que atuam nestas três "frentes": os arquitetos Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos. Esse grupo de arquitetos, sob a liderança do primeiro e com a consultoria de Le Corbusier, elaborou o projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde, "marco e divisor de águas da 'revolução moderna' na construção"; Costa, Niemeyer e Leão constituem, com José de Souza Reis, "o núcleo inicial de arquitetos do Patrimônio Nacional (Sphan), cujo setor técnico foi dirigido por Lucio Costa de 1937 até a sua aposentadoria, no final dos anos setenta"; por fim, Costa, Reidy e Vasconcellos seriam, segundo Cavalcanti, os "responsáveis pelos principais projetos e textos acerca da moradia popular no Brasil" (CAVALCANTI, 1995, p. 16-17).

Ao longo do seu texto, Cavalcanti destaca a importância, na vitória dos arquitetos "modernos" sobre as outras duas correntes, da participação de gestores e intelectuais como Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde no governo Vargas e responsável tanto pela criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) ¹³ quanto pela decisão, a partir de ideia defendida por Lucio Costa, de erguer o projeto da sede daquele Ministério em linhas modernas; e Rodrigo Mello Franco de Andrade, primeiro diretor do SPHAN. Estes indivíduos seriam igualmente responsáveis pela vitória dos "modernos".

A análise de Cavalcanti se apropria de alguns conceitos do sociólogo francês Pierre Bourdieu, como as *lutas simbólicas* pelo domínio do *campo arquitetônico nacional* vencidas pelos modernos, por terem acumulado maior quantidade de *capital simbólico*.

Para Bourdieu, o *campo* é o "espaço social de relações objectivas" (BOURDIEU, 2010, p. 64)¹⁴. A partir do século XV, teria ocorrido a "constituição progressiva de um campo intelectual e artístico", correspondente "à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos [...] em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso" (BOURDIEU, 2009, p. 99). Bourdieu destaca a importância de buscar "compreender a génese social de um campo" e

[...] apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, *tornar necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado, os actos do produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir (BOURDIEU, 2010, p. 69).

O papel da história na compreensão do processo de constituição de um determinado campo é fundamental, posto que

_

¹³ No período objeto de análise deste trabalho, correspondia ao Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Atualmente, leva a denominação de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

¹⁴ Neste trabalho, em todas as citações de textos em língua portuguesa, optamos por manter a grafia adotada no texto original, seja no caso de grafias antigas do português brasileiro, seja no caso de textos publicados em português lusitano antes da adoção do acordo ortográfico de 1990 – como é o caso desta citação da obra de Bourdieu de onde foi retirada essa citação.

Nunca se passa para além da história e a ciência do homem não pode pôr a si mesma outro fim que não seja o de se reapropriar, pela tomada de consciência, da necessidade que está inscrita na história e, em particular, de conferir a si mesma o domínio teórico das condições históricas em que podem emergir necessidades trans-históricas (BOURDIEU, 2010, p. 70).

Segundo Bourdieu, o "processo de autonomização dos campos de produção cultural" – e aí podemos incluir o *campo da arquitetura brasileira* (e da história dessa arquitetura) – corresponde a "um processo de *depuração* em que cada género se orienta para aquilo que o distingue e o define de modo exclusivo, para além dos mesmos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, da sua identidade"; esse processo é acompanhado por um "lento e longo trabalho de alquimia histórica", donde decorre "a análise da história do campo ser, em si mesma, a única forma legítima da análise da essência" deste mesmo campo (BOURDIEU, 2010, p. 70-71)

O *campo* é palco de disputas e embates, entre diversos grupos, pelo seu domínio; o campo é, portanto, "um espaço [...] no interior do qual há uma **luta pela imposição da definição do jogo e dos trunfos necessários para dominar nesse jogo**" (BOURDIEU, 1990, p. 119, grifos nossos):

As diferentes classes e fracções de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais¹⁵. Elas podem conduzir esta luta quer directamente, nos conflitos simbólicos da vida quotidiana, quer por procuração, por meio da luta travada pelos especialistas da produção simbólica [...] e na qual está em jogo o monopólio [...] do poder de impor – e mesmo de inculcar – instrumentos de conhecimento e de expressão [...] arbitrários – embora ignorados como tais – da realidade social (BOURDIEU, 2010, p. 11-12).

No caso específico do campo artístico e do embate entre vanguarda e tradição artísticas, Bourdieu registra que

se existe uma história propriamente artistica, é [...] porque os artistas e os seus produtos se acham objectivamente situados, pela sua pertença ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la (BOURDIEU, 2010, p. 72).

O que permite a um determinado grupo impor suas posições ideológicas (ou políticas, ou estéticas) dentro de um campo específico é a acumulação, por este grupo, de *capital simbólico*, dado que a acumulação de capital pelos indivíduos e grupos sociais não se limita aos bens materiais, mas deve ser ampliada para incluir o que Bourdieu denomina de *capital simbólico*, isto é,

todos os bens, materiais e simbólicos, sem distinção, que se apresentam como raros e merecedores de procura em uma formação social específica — os quais

¹⁵ As tomadas de posição ideológica dos dominantes são estratégias de reprodução que tendem a reforçar *dentro* da classe e *fora* da classe a crença na legitimidade da dominação da classe [Nota do texto original].

podem ser 'palavras justas' ou sorrisos, apertos de mãos ou um dar de ombros, elogios ou atenção, desafios ou insultos, honra ou honras, poderes ou prazeres, fofoca ou informação científica, distinção ou distinções, etc. (BOURDIEU, 1977, p. 178, tradução nossa)

O acúmulo de *capital simbólico*, por sua vez, garante ao seu detentor o chamado *poder simbólico*, "esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem" (BOURDIEU, 2010, p. 7-8).

Para Bourdieu, o poder simbólico é o "poder de constituir o dado pela enunciação"; trata-se de um "poder quase mágico, que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico da mobilização". O poder simbólico "só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário":

Isto significa que o poder simbólico não reside nos 'sistemas simbólicos' em forma de uma 'illocutionary force' mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e reproduz a *crença*¹⁶. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras (BOURDIEU, 2010, p. 14-15, grifo nosso).

Dentro do **sistema de relações de força simbólica** analisado por Bourdieu, queremos destacar as *instâncias de legitimação* que

consistem em instituições específicas [...], capazes de consagrar por suas sanções simbólicas e, em especial, pela cooptação (princípio de todas as manifestações de reconhecimento), um gênero de obras e um tipo de homem cultivado (trata-se de instâncias mais ou menos institucionalizadas, como os cenáculos, os círculos de críticos, salões, grupos e grupelhos mais ou menos reconhecidos ou malditos, reunidos em torno de uma editora, de uma revista, de um jornal literário ou artístico) (BOURDIEU, 2009, p. 118-119).

Retomando a análise de Lauro Cavalcanti (1995): ao apresentar a arquitetura moderna brasileira dos anos 1930 e 1940 como um *campo* cuja primazia foi intensamente disputada por três grupos, sendo este embate vencido pelos "modernos", que acumularam maior *capital simbólico* e *poder simbólico* através da atuação simultânea, como vimos, em três frentes de batalha, ele ratifica um discurso que, como veremos no primeiro capítulo, encontra suas origens mais remotas nos catálogos *Brazil Builds* (GOODWIN, 1943) e, principalmente, *Modern Architecture in Brazil* (MINDLIN, 1956).

Ao ratificar esse discurso hegemônico, o próprio livro/tese de Cavalcanti atua como uma instância de legitimação, na medida em que, não obstante tenha como subtítulo "arquitetura moderna brasileira dos anos 30/40", corresponde a uma análise da arquitetura moderna produzida naquele período pelos arquitetos cariocas do grupo liderado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Ademais, quando Cavalcanti apresenta as três frentes através das quais os

¹⁶ Os símbolos do poder (trajo, ceptro, etc.) são apenas capital simbólico *objectivado* e a sua eficácia está sujeita às mesmas condições [Nota do texto original].

"modernos" teriam vencido, entre as décadas de 1940 e 1950, a batalha contra as demais correntes, ele ignora que, embora a ditadura de Getúlio Vargas tenha viabilizado e financiado importantes obras públicas vinculadas à arquitetura moderna, esta não chegou a ser uma corrente absolutamente hegemônica no período.

Se, no campo da preservação do patrimônio no Brasil, os arquitetos defensores do moderno já tinha se afirmado desde a criação do SPHAN, em 1937, no que diz respeito à construção de novos edifícios, seja pelo poder público, seja pela elite econômica, a arquitetura moderna só se torna absolutamente hegemônica e difundida no Brasil a partir da década de 1950, culminando com a inauguração de Brasília, em 1960.

Com a criação do SPHAN e a inclusão em seus quadros de alguns dos mais destacados e promissores arquitetos modernos do Rio de Janeiro, como Lucio Costa, Oscar Neimeyer, Carlos Leão, Alcides da Rocha Miranda, Carlos Soeiro e José de Souza Reis, perde cada vez mais espaço o grupo de defensores da arquitetura neocolonial que, sob a liderança de nomes como José Mariano Filho e Gustavo Barroso, já vinha pesquisando o nosso acervo arquitetônico do passado e buscando formas de preservar a arquitetura colonial brasileira. A historiografia dominante inclusive muitas vezes ignora a experiência do Museu Histórico Nacional e da Inspetoria de Monumentos Nacionais, criadas por Gustavo Barroso em 1922 e 1934, respectivamente, e que podem ser consideradas como pioneiras no discurso e na ação voltados à preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Já no que se refere à arquitetura produzida pelo Estado, ao contrário do que defendem alguns pesquisadores, não há, durante a Era Vargas, uma predominância, em termos quantitativos, da arquitetura moderna frente às outras correntes, e o Ministério da Educação e Saúde deve ser compreendido muito mais como um caso isolado, como observa Hugo Segawa em um artigo significativamente intitulado "Arquitetura na Era Vargas: o avesso da unidade pretendida", ao afirmar que "não é possível identificar na arquitetura da Era Vargas um denominador comum". Segawa destaca que, se por um lado, pode-se reconhecer a "sede do Ministério da Educação e Saúde — hoje Palácio Gustavo Capanema — pela sua repercussão na época e o seu reconhecimento internacional como um marco da arquitetura moderna", por outro lado "a ação governamental em suas várias frentes ministeriais não estabeleceu uma linguagem arquitetônica direcionada e coerente", posto que "obras emblemáticas, como as sedes ministeriais, expuseram episódios de desencontros" e que, "mesmo no Ministério da Educação e Saúde, tido como progressista do ponto de vista estético, a arquitetura de educandários tanto ostentava o padrão moderno como o estilo neocolonial" (SEGAWA, 2006, p. 93).

No Rio de Janeiro, em São Paulo e em outras grandes cidades, as elites econômicas não aderiram imediatamente à arquitetura moderna. Jorge Czajkowski, ao se referir às "casas brasileiras" de Carlos Leão, radicalmente distantes da arquitetura moderna produzida naquele

período pelos seus parceiros no projeto do Ministério da Educação e Saúde, observa que, "durante as décadas de 1930 e 1940, as encomendas para residências em linguagem moderna continuaram sendo exceção" entre as classes mais abastadas (CZAJKOWSKI, 1993, p. 73).

É, portanto, incorreto afirmar que, mesmo no Rio de Janeiro, o triunfo dos "modernos" sobre as demais vertentes com as quais disputava o domínio do campo arquitetônico nacional tenha ocorrido antes dos anos 1950, tanto em termos exclusivamente simbólicos, quanto – principalmente – em termos quantitativos.

Ademais, Cavalcanti não inclui na sua análise uma quarta "frente" que me parece igualmente importante para a vitória da corrente dos "modernos" nessa disputa e que teve a participação, indireta, porém intensa, dos mesmos indivíduos: a historiografia da arquitetura moderna brasileira, produzida, quase sempre, por outros personagens, mas sempre baseada nas informações prestadas por estes mesmos indivíduos. Como veremos ao longo do primeiro capítulo, os organizadores das primeiras obras que pretendem construir a história da arquitetura moderna brasileira consultaram invariavelmente as mesmas personalidades – especialmente Capanema e Rodrigo Mello Franco – como algumas de suas principais fontes de informações sobre o tema (cf. GOODWIN, 1943, p. 8; L'ARCHITECTURE..., 1952) e terminaram por contribuir significativamente, enquanto *instâncias de legitimação*, para a acumulação de *capital simbólico* por parte dos "arquitetos 'modernos'", que, assim, "conseguem constituir um discurso sobre a construção que logram impor aos seus pares, a setores intelectuais responsáveis pela política cultural do governo e, através do reconhecimento internacional, a setores mais amplos da sociedade brasileira" (CAVANCANTI, 1995, p. 19-20).

Ao centrar sua análise na arquitetura produzida pela escola carioca de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e companhia e, ao mesmo tempo, atribuir ao seu trabalho o subtítulo de "arquitetura moderna brasileira dos anos 30/40", Cavalcanti termina por cair na "armadilha fácil" de se referir "a um modelo hegemônico/oficial" e contribuir, desta forma, "para a valorização simbólica de sua dominação" — para usarmos suas próprias palavras (CAVALCANTI, 1995, p. 15). Afinal, no seu trabalho não são sequer citados arquitetos de outras regiões, como o mineiro graduado no Rio de Janeiro Luís Nunes, autor de um conjunto de importantes obras de arquitetura moderna no Recife e arredores entre 1934 e 1937; ou o ucraniano Gregori Warchavchik, graduado em Roma e radicado em São Paulo, onde produziu, a partir do final dos anos 1920, uma série de residências e edifícios modernos de notório valor.

Ao longo do primeiro capítulo, demonstraremos como um grupo de arquitetos modernos cariocas, secundados e paulatinamente substituídos, a partir dos anos 1950 e 1960, pelos seus colegas paulistas constituíram, através da historiografia da arquitetura moderna brasileira produzida por estrangeiros ciceroneados por eles, uma narrativa que restringe a produção

arquitetônica brasileira dos anos 1930 em diante às obras realizadas no Rio de Janeiro e, em menor escala, em São Paulo, ignorando, salvo raras exceções, a arquitetura produzida em outras regiões do país, como a Bahia, por exemplo.

Nos embates promovidos no processo de constituição de um *campo* específico – aquele da *história* da arquitetura moderna brasileira –, constituiu-se uma versão hegemônica segundo a qual a arquitetura moderna brasileira nasceu em São Paulo, com a experiência do imigrante ucraniano Gregori Warchavchik na construção da sua própria residência, em 1927; se consolidou nacional e internacionalmente pelas mãos de um grupo de arquitetos sediados no Rio de Janeiro, liderado por Lucio Costa e tendo como seu mais ilustre projetista Oscar Niemeyer, através de obras como o edifício sede do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro (1936-1943) e o conjunto da Pampulha em Belo Horizonte (1940-1943); e que, com exceção da experiência-relâmpago de Luís Nunes em Recife, nos anos 1930, e de algumas obras paulistas a partir dos anos 1940, com Rino Levi, Vilanova Artigas e Oswaldo Bratke esteve concentrada na *escola carioca* de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira e poucos outros.

Neste sentido, Lauro Cavalcanti observa que, para alguns arquitetos cariocas da geração de Costa e Niemeyer que não conseguiram acumular significativo *capital simbólico*, a sensação era de derrota e frustração, mesmo que tivessem acumulado recursos e prestígio em outras áreas:

O resultado das escaramuças pela disputa do campo influenciou não só os rumos da arquitetura brasileira, como também as trajetórias de vida de seus protagonistas. Um lado da questão são os exemplos vitoriosos de Costa e Niemeyer - este produtivo até hoje -, reconhecidos e homenageados por largos setores da sociedade brasileira. Por outro lado, para aqueles 'derrotados', o sucesso financeiro e social não eliminou completamente o sentimento do fracasso advindo da sensação de inferioridade no plano simbólico. Carlos Leão abandonou quase completamente a arquitetura e mostrava-se amargurado no final da vida, mesmo após certo sucesso como desenhista. Haver seguido com todas as láureas a carreira universitária e mantido um escritório muito ativo em projetos para particulares, bem como o fato de ser um homem próspero, também não eliminam um sentimento de fracasso no depoimento de Wladimir Alves de Souza: 'Esforcei-me para fazer as coisas bem feitas, mas fiz coisas demais. Fiz o que não é considerado muito louvável: decoração e casas nos estilos que os clientes me pediam. Não consegui ser moderno...' (depoimento em 1989). (CAVALCANTI, 2006, p. 231)

O comentário de Cavalcanti é pertinente, pois explicita que, no campo arquitetônico, como em qualquer campo vinculado à produção, circulação e consumo de bens simbólicos, o vencedor ou dominador, assim como seu oposto – o derrotado ou dominado – não deve ser entendido em termos de uma luta de classes, mas de lutas simbólicas pelo domínio do campo. Pierre Bourdieu (2010, p. 11) observa que essas disputas ocorrem não só entre classes sociais, mas também entre frações de classes, como, por exemplo, no caso do campo arquitetônico nacional (ou carioca) analisado por Cavalcanti (1995, p. 15), onde o embate se dá entre "frações das elites".

No primeiro capítulo, demonstraremos que os mesmos conceitos de Bourdieu que foram adotados por Cavalcanti em sua análise sobre a constituição do campo da arquitetura brasileira podem ser aplicados igualmente à constituição do campo da *história* dessa arquitetura, se o entendermos como um *campo de produção cultural* caracterizado pelo embate entre diferentes grupos e no qual as correntes "vencedoras" dessas lutas simbólicas – um grupo de arquitetos modernos vinculados à *escola carioca* ao qual, em um segundo momento, se agregam alguns nomes da *escola paulista* – constituem uma historiografia na qual não há lugar para a produção daqueles que, direta ou indiretamente, se filiam a outros grupos.

Sobre a operacionalização da pesquisa e a estrutura da tese

Antes de partirmos para essa análise, faz-se necessário explicitar a metodologia adotada na tese e como ela se estrutura. Para permitir a análise e contextualização dos projetos baianos realizados entre 1947 e 1951, foi necessário proceder a um amplo levantamento de fontes. Por um lado, este levantamento nos permitiu trazer à luz as plantas originais – nunca antes publicadas – de projetos paradigmáticos como o do Centro Educacional Carneiro Ribeiro; por outro lado, nos possibilitou resgatar arquiteturas de elevada qualidade e que se encontravam inéditas, como é o caso do Hotel Paulo Afonso, do Centro Educativo de Arte Teatral e de uma série de outros projetos que serão comentados a partir do segundo capítulo.

O levantamento de fontes nos levou a pesquisar em bibliotecas e arquivos de quatro capitais – Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte – e de algumas cidades do interior do Estado da Bahia. Em primeiro lugar, procedemos à revisão bibliográfica da historiografia da arquitetura moderna brasileira e ao levantamento dos periódicos especializados, bem como da participação baiana nas Exposições Internacionais de Arquitetura vinculadas às Bienais Internacionais de Arte de São Paulo, que serão detalhadamente analisados no primeiro capítulo. Nesta etapa, tiveram fundamental importância as consultas realizadas ao acervo de oito bibliotecas¹⁷.

Uma atenção especial foi dada ao levantamento cartográfico, iconográfico e documental. Foram consultados 27 arquivos públicos e privados em Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Paulo Afonso, Vitória da Conquista e Caetité, visando localizar fotografias, plantas técnicas e documentos textuais relativos à arquitetura moderna produzida na Bahia¹⁸. Outra fonte fundamental de pesquisa foram os jornais soteropolitanos: procedemos ao levantamento de todas as matérias de interesse publicadas pelo diário *A Tarde*, um dos mais antigos e importantes da capital baiana, entre janeiro de 1946 e dezembro de 1952, através de consulta ao acervo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), em Salvador. Foram consultadas também algumas edições do jornal soteropolitano *Diário de Notícias*, no caso de lacunas na coleção de *A Tarde* ou de datas especiais, como a comemoração do 4º centenário da fundação da Cidade do Salvador, em 29 de março de 1949.

_

¹⁷ São elas: a biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), a Biblioteca Pública do Estado da Bahia e a biblioteca do Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento da Bahia (IAB-BA), em Salvador; a Biblioteca Nacional e a Biblioteca Paulo Santos do Paço Imperial, na capital fluminense; as duas bibliotecas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), localizadas na Cidade Universitária e na Rua Maranhão, ambas na capital paulista; e a Biblioteca Prof. Mário Werneck, da Escola de Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais (EE-UFMG), em Belo Horizonte.

A Lista de Arquivos Consultados encontra-se junto às referências. Não nos foi possível consultar presencialmente alguns dos arquivos; nestes casos, a pesquisa se deu através do envio, pelos seus responsáveis, do material solicitado, após contatos telefônicos e por correio eletrônico, ou através da colaboração de outros pesquisadores. Os arquivos nos quais a pesquisa se deu dessa forma estão indicados na Lista de Arquivos Consultados como *pesquisa remota*.

O levantamento de informações contemplou ainda a realização de visitas técnicas e de levantamentos fotográficos atualizados dos edifícios que são analisados ao longo da tese, bem como a realização de entrevistas junto a protagonistas e coadjuvantes dos acontecimentos abordados neste trabalho, como os arquitetos Assis Reis e Guarani Araripe, os engenheiros civis Antônio Rebouças, Fernando Sant'Anna, Virgildásio Sena e Norberto Odebrecht e o artista plástico Mario Cravo Junior.

A tese se estrutura em cinco capítulos, além desta introdução e das considerações finais. Os dois primeiros capítulos correspondem à primeira parte deste trabalho, onde é feita uma análise geral da arquitetura moderna na Bahia, enquanto os três capítulos restantes, que compõem a segunda parte, detalham alguns dos exemplares mais significativos dessa produção no recorte temporal adotado neste trabalho.

Como já foi dito, no primeiro capítulo busca-se identificar o *lugar* atribuído à Bahia na história da arquitetura moderna brasileira, através da revisão da produção historiográfica sobre o tema, de um levantamento nos periódicos especializados e de um levantamento das obras expostas nas Exposições Internacionais de Arquitetura promovidas no âmbito das Bienais Internacionais de Arte de São Paulo, a partir de 1951.

O segundo capítulo centra sua análise no processo de consolidação da arquitetura moderna na Bahia, compreendido entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950, e que coincide com a autonomização do campo arquitetônico no Estado. Além de apresentar alguns antecedentes, este capítulo demonstrará a importância do cenário político, econômico e cultural baiano do final dos anos 1940, principalmente, da transformação informal do EPUCS no primeiro escritório de arquitetura da Bahia, para que o campo arquitetônico baiano pudesse se constituir. Neste capítulo serão apresentadas brevemente diversas obras arquitetônicas realizadas no Estado no período em questão, relacionando a produção projetual a esses processos.

Os três capítulos que compõem a segunda parte da tese são dedicados à análise mais aprofundada de alguns exemplares escolhidos da produção arquitetônica baiana no período de estudo (1946-1951). Assim, o terceiro capítulo aborda a arquitetura escolar produzida pela Secretaria de Educação e Saúde da Bahia no âmbito do *Plano de Edificações Escolares* concebido pelo então titular da pasta, Anísio Teixeira. O quarto capítulo aborda uma única obra, que se destaca pelo sua importância, pelas polêmicas que provocou à época e pelo progressivo esquecimento ao qual foi submetida pela história da arquitetura moderna brasileira: o Centro Educativo de Arte Teatral. O quinto capítulo se dedica a analisar dois equipamentos hoteleiros projetados e construídos na Bahia no período em estudo: o Hotel da Bahia, em Salvador, e o Hotel Paulo Afonso, no sertão baiano, às margens do Rio São Francisco.

As considerações finais buscam sintetizar e alinhavar o discurso geral do trabalho, bem como extrair as conclusões às quais chegamos a partir da análise realizada.

As obras arquitetônicas analisadas ao longo deste trabalho são ilustradas por farta documentação fotográfica basicamente histórica mas, ocasionalmente, complementada por levantamento realizado pelo autor ao longo dos últimos anos. A partir do segundo capítulo, os projetos de arquitetura analisados são também ilustrados por desenhos técnicos, em escalas variadas, que auxiliam na sua compreensão e que são apresentados em pranchas em formato A3 ou A3 estendido incluídas ao final de cada capítulo¹⁹. Cada obra é também analisada do ponto de vista do seu *lugar* no panorama da arquitetura moderna baiana e brasileira e da sua valoração pela crítica especializada, na Bahia e alhures – ou do silêncio dessa crítica.

Por fim, foram incluídos dois apêndices. No primeiro, é apresentado um mapa do Estado da Bahia com a divisão política de 1949, quando o Estado possuía apenas 150 municípios; aqueles que são abordados ao longo do trabalho são destacados em vermelho, de modo a permitir ao leitor a compreensão do alcance geográfico da produção moderna de arquitetura do período. O segundo corresponde a um mapa da mancha urbana de Salvador em 1955, elaborado a partir do atlas municipal daquele ano, no qual são localizados os principais edifícios analisados ao longo da tese.

Fazemos nossas as palavras de Ruth Verde Zein na introdução de sua tese de doutorado:

O levantamento de obras, por si só, já seria um trabalho exaustivo de certa importância e valor. Mas, embora tenha sido fundamental para a tese, não é a tese. Não se trata de listar obras, mas de analisar de maneira abrangente e ao mesmo tempo cuidadosa, o panorama que cada uma individualmente e todas elas, entre si, configuram e qualificam (ZEIN, 2005, p. ix)

¹⁹ As plantas, os cortes e as fachadas apresentados nesta tese foram digitalizados no AutoCAD a partir dos desenhos originais levantados pelo autor nos diversos arquivos pesquisados, bem como, nos casos em que não tivermos acesso ao material original, dos desenhos publicados à época em periódicos especializados e relatórios institucionais. Os desenhos ora apresentados foram elaborados, sob a orientação do autor, por estudantes do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUFBA: Roberta Esteves, Ana Caroline Sylos, Alberto Santana, Felipe Amorim e Lucas Paes.



PRIMEIRA PARTE



Capítulo 1

O lugar da Bahia na história da arquitetura moderna brasileira

1. O LUGAR DA BAHIA NA HISTÓRIA DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

1.1. A trama narrativa da história da arquitetura moderna brasileira

Neste capítulo, analisaremos as principais obras dedicadas à história da arquitetura moderna brasileira, desde a pioneira *Brazil Builds* (GOODWIN, 1943) até um conjunto de textos publicado nos últimos dez anos (COMAS, 2002b; MARTINS, 2002; ANDREOLI & FORTY, 2004; WILLIAMS, 2009), buscando identificar os processos de construção do objeto "arquitetura moderna brasileira" através dos *discursos* de cada uma dessas obras e, mais especificamente, qual o *lugar* da arquitetura produzida na Bahia nestas publicações.

A análise dessas obras se mostra fundamental por duas razões. A primeira é a importância que elas possuem na constituição de uma *trama narrativa* que se consolidou, ao longo dos anos, como *a* história da arquitetura moderna brasileira — única e verdadeira, dado que, com pequenas variações, vem sendo reproduzida nas salas de aula dos cursos de arquitetura em todo o país e até mesmo repetida, algumas vezes de forma acrítica, nas pesquisas acadêmicas sobre o tema.

A segunda razão pela qual entendemos ser necessário proceder a essa revisão bibliográfica é por acreditarmos que, para além de ter a arquitetura moderna brasileira como objeto, esses autores terminam por **constituir** ativamente o próprio objeto sobre o qual se debruçam, na medida em que alçam determinadas obras, personagens e correntes à posição de protagonistas e relegam outros tantos projetos, arquitetos e vertentes ao esquecimento.

Ressalvadas as especificidades do nosso foco, a nossa análise seguirá a trilha construída anteriormente por autores como Panayotis Tournikiotis, com relação à história da arquitetura moderna mundial, e Carlos Martins e Nelci Tinem, com relação à arquitetura moderna brasileira.

Em seu livro *The Historiography of Modern Architecture*²⁰, Tournikiotis, referenciado na noção de história de Paul Veyne e na arqueologia de Michel Foucault, se propõe a "examinar o *discurso* dos historiadores da arquitetura moderna, um *discurso histórico* que, parafraseando Foucault, tomo como sendo uma *prática discursiva* que sistematicamente forma o objeto do qual se fala" (TOURNIKIOTIS, 1999, p. 4-5, tradução nossa). Dentre os historiadores cujo discurso é analisado por Tournikiotis, estão Nikolaus Pevsner, Emil Kaufmann, Sigfried Giedion, Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Reyner Banham, Peter Collins, Manfredo Tafuri e Henry-Russell Hitchcock.

²⁰ The Historiography of Modern Architecture corresponde a uma versão revisada da tese de doutorado de Tournikiotis, Historiographie de l'Architecture Moderne, defendida em 1987 junto à Université de Paris VIII, sob a orientação de Françoise Choay (TOURNIKIOTIS, 1999, p. X).

Esse tipo de investigação sobre os discursos que constroem o objeto "arquitetura moderna brasileira" encontra precedentes no primeiro capítulo da dissertação de mestrado de Carlos Martins (1987, p. 1-76) e no livro de Nelci Tinem (2002)²¹.

Seguindo as linhas de Giulio Carlo Argan, Martins defende que a tarefa do historiador é estabelecer "juízo sobre as obras e urdidura de tramas, interrelacionando-as em sua própria série e com todo o campo da cultura de um período", pois desta forma o "historiador passa a constituir o próprio campo do que pretende investigar", na medida em que "faz história também no sentido de que ajudará a determinar o trajeto da procissão" em que ele se encontra (MARTINS, 1987, p. 6).

A análise de Martins é centrada em cinco obras/autores: *Brazil Builds*, de Philip Goodwin (1943); *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique E. Mindlin (1956); *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*, de Geraldo Ferraz (1965); *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, de Yves Bruand (1981); e no capítulo *Arquitetura contemporânea*, de Carlos Lemos (1983), publicado como parte da *História geral da arte no Brasil* organizada por Walter Zanini.

Nelci Tinem, por sua vez, na sua investigação sobre as "distintas visões da gênese da história da arquitetura moderna brasileira" (TINEM, 2002, p. 27), centra seu foco nos mesmos cinco textos analisados por Martins, aos quais são acrescentados alguns textos publicados por Lucio Costa entre 1936 e 1951, por entender que

Costa [...] apresenta claramente, em um texto mais elaborado [de 1951], a intenção de difundir uma trama, cuja construção foi iniciada anos antes [...], que vincula os fundamentos dessa arquitetura [moderna] à tradição construtiva portuguesa (TINEM, 2002, p. 27).

Considerando o foco da nossa análise – o *lugar* ocupado pela arquitetura produzida na Bahia nas histórias da arquitetura moderna brasileira (ou as lacunas correspondentes) – abordaremos quatro dos cinco livros analisados por Martins e Tinem, deixando de lado aquele no qual Ferraz pretende "resgatar o papel pioneiro da produção paulista moderna, com destaque para Warchavchik e Flávio de Carvalho, na constituição do solo para o desenvolvimento da arquitetura nova no Brasil" (MARTINS, 1987, p. 29), tendo em vista sua especificidade temática e geográfica, alheia ao foco da nossa pesquisa.

Por outro lado, incluiremos na nossa análise seis outras obras historiográficas, mais recentes. A primeira, *Arquitetura moderna brasileira*, de Sylvia Ficher e Marlene Milan Acayaba (1982), foi produzido no início dos anos 1980. As cinco últimas são relativamente recentes, tendo sido publicadas entre 1998 e 2009: o livro *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, que é a obra mais

2

²¹ Também originário de um trabalho acadêmico, uma vez que o livro "é a tradução integral da tese de doutorado [da autora], originalmente escrita em espanhol, defendida no Programa de Doutorado *História Urbana, História de la Arquitectura*, da *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña*, ETSAB/UPC, em fevereiro de 2001" (TINEM, 2002, p. 11).

ambiciosa e abrangente dentre as recentes publicações sobre o tema, de autoria de Hugo Segawa (1998); o capítulo *Construir uma arquitetura, construir um país*, de autoria do próprio Carlos Martins, incluído no livro bilíngue (português-inglês) *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*, organizado por Jorge Schwartz e editado em 2002; o capítulo *Moderna (1930-1960)*, de autoria de Carlos Eduardo Comas, incluído no primeiro volume de *Arquitetura Brasil 500 Anos*, obra igualmente bilíngue, organizada por Roberto Montezuma e também datada de 2002; o livro *Brazil's Modern Architecture*, organizado por Elisabetta Andreoli e Adrian Forty e publicado em edições em inglês e português pela editora internacional Phaidon em 2004; e o livro *Brazil*, da série *modern architectures in history*, de autoria de Richard J. Williams e publicado em Londres em 2009, apenas em inglês. Com exceção da última, estas obras apresentam textos da lavra de importantes pesquisadores da história da arquitetura moderna brasileira, todos eles de elevado reconhecimento no ambiente acadêmico atual e como pesquisadores de história da arquitetura moderna brasileira em particular.

Na análise de cada uma dessas publicações, buscaremos identificar a trama narrativa construída pelos seus autores/organizadores, os destaques e lacunas existentes nesta trama, especialmente no que tange à arquitetura produzida na Bahia, e as "mudanças constantes na formação discursiva – aquela da história – com relação a um objeto relativamente imóvel, o movimento moderno" (TOURNIKIOTIS, 1999, p. 221, tradução nossa). Afinal, "quando lemos os textos, [...] vemos que, apesar dos fatos compartilhados e dos projetos compartilhados, existem tantos movimentos modernos quantos sejam os historiadores com seus discursos" (TOURNIKIOTIS, 1999, p. 232, tradução nossa), pois é preciso ter clara a distinção entre "o que realmente aconteceu e a narrativa do que aconteceu" (TOURNIKIOTIS, 1999, p. 234, grifos do autor, tradução nossa) – ainda que, como veremos, alguns dos textos que analisaremos constituem mera reiteração da trama narrativa estabelecida pelos seus antecessores.

Ademais, é necessário ressaltar que as primeiras dessas obras – aquelas organizadas por Philip Goodwin (GOODWIN, 1943) e Henrique E. Mindlin (1956) – não se constituem exatamente em análises historiográficas, mas sim em catálogos de projetos, como alertou Carlos Martins:

[...] a própria característica de 'cadastramento' de projetos vai acabar por definir um 'estilo' historiográfico na arquitetura brasileira. A rigor é comum na bibliografia de arquitetura a edição de levantamentos documentais precedidos por um breve texto de apresentação. No Brasil, entretanto, eles constituem o grosso da produção e recebem status da historiografia. (MARTINS, 1987, p. 29)

Nem por isso, contudo, entendemos que devam ser deixadas de lado, seja pela importância que tiveram na construção de uma narrativa hegemônica sobre a arquitetura moderna brasileira, seja pela escassez de trabalhos efetivamente historiográficos até o início dos 1980, quando foram publicadas as obras de Lemos (1983) e de Ficher & Acayaba (1982) e quando

foi publicada, em português, a tese de doutorado de Yves Bruand (1981), originalmente redigida em francês.

Como contraponto a essa produção *autoral* adotada na bibliografia das disciplinas de história da arquitetura das universidades brasileiras, serão analisadas, em seguida, outras fontes, mais dispersas e menos recorrentes, produzidas nos anos 1950, em busca de *outras versões* da história. São registros do panorama arquitetônico brasileiro produzidos à época, não por *indivíduos*, mas *coletivamente*, e que contribuíram enormemente para dar uma dimensão internacional à arquitetura moderna brasileira. Estamos nos referindo aos principais periódicos especializados que publicaram, com frequência, obras brasileiras em geral e, ocasionalmente, obras baianas em particular, bem como às Exposições Internacionais de Arquitetura, montadas no âmbito das Bienal de Arte de São Paulo, a partir de 1951, que obtiveram adesão entre arquitetos de diversos países e repercussão internacional.

1.2. O lugar da Bahia em dez obras canônicas

1.2.1. Brazil Builds (1943): a irrupção de um discurso

A primeira publicação a coletar e apresentar, de forma sistemática, a produção arquitetônica moderna brasileira foi promovida pelo Museum of Modern Art de Nova York (MoMA) e pelo American Institute of Architects (AIA), que "achavam-se ambos, na primavera de 1942, ansiosos por travar relações com Brasil, um pais que ia ser nosso futuro aliado" (GOODWIN, 1943, p. 7).

O livro *Brazil Builds: architecture new and old – 1652-1942* corresponde, na verdade, ao catálogo da exposição homônima inaugurada no MoMA em janeiro de 1943. A publicação foi organizada e teve seus textos elaborados pelo arquiteto Philip L. Goodwin, presidente da Comissão de Relações Exteriores da AIA e da Comissão de Arquitetura do MoMA e membro correspondente do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), enquanto o também arquiteto G. E. Kidder Smith realizou a maior parte das fotografias.

Brazil Builds é dividido em duas partes: a primeira parte corresponde aos "edifícios antigos" e apresenta a arquitetura produzida do século XVII ao final do XIX, com destaque para o período colonial e a produção barroca²²; a segunda enfoca os "edifícios modernos" produzidos a partir de meados da década de 1930.

Em pleno período de guerra e da "política da boa vizinhança" promovida pelo presidente norteamericano Franklin D. Roosevelt²³, a viagem de Goodwin e Kidder Smith ao Brasil durou dois

22

²² Ainda que, na primeira parte, sejam citadas obras neoclássicas, como o Teatro Santa Izabel, em Recife, e ecléticas, como o Teatro Amazonas, em Manaus.

Promovida a partir de 1933 como tentativa de ampliar a influência política e econômica norteamericana sobre a América Latina, vista como um mercado consumidor em potencial.

meses e contou com o apoio de autoridades brasileiras, como o ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, o diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda, Francisco de Paula Assis Figueiredo, e o diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Rodrigo Mello Franco de Andrade. Através dos contatos fornecidos por Assis Figueiredo e Mello Franco, Goodwin e Kidder Smith foram recebidos em Ouro Preto, Recife e Salvador por conhecedores da arquitetura local, que "puzeram à [...] disposição o seu tempo, a sua gazolina e os seus conhecimentos" (GOODWIN, 1943, p. 8). No caso da capital baiana, os cicerones foram José Allioni²⁴ e dr. Valladares²⁵.

Além dos representantes do Governo Federal e de seus indicados nas localidades visitadas, Goodwin e Kidder Smith travaram contato com os principais arquitetos modernos sediados no Rio de Janeiro e em São Paulo, que "encarregaram-se da parte essencial - os objetos necessarios e mapas". Os arquitetos a quem Goodwin agradece nominalmente no prefácio do livro – e que certamente são aqueles que os receberam – são Paulo Camargo de Almeida, Álvaro Vital Brazil, Roberto Burle-Marx, Lucio Costa, Carlos Frederico Ferreira, Attilio Corrêa Lima, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer, Carlos Porto, Affonso Eduardo Reidy, Marcelo e Milton Roberto e Aldary Toledo, do Rio de Janeiro, e Flávio de Carvalho, Henrique E. Mindlin e Gregori Warchavchik, de São Paulo (GOODWIN, 1943, p. 8). Além destes, a "lista de arquitetos", apresentada ao fim do livro e seguida dos endereços comerciais dos profissionais, inclui Jacques Pilon e Rino Levi, de São Paulo; Carlos Leão e Ademar Marinho (parceiro de Vital Brazil), do Rio de Janeiro; Saturnino Nunes de Brito e José Norberto, sediados no Recife; e o austríaco Bernard Rudofsky, residente e atuante em São Paulo entre 1939 e 1941 e, quando da pesquisa promovida por Goodwin, já instalado em Nova York, onde viria a falecer mais de quarenta anos depois. São listadas ainda autoridades como Nestor Egydio de Figueiredo, presidente do IAB, e Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do SPHAN (GOODWIN, 1943, p. 197-198).

Na primeira parte de *Brazil Builds*, a Bahia ocupa, junto ao Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pernambuco, um lugar de destaque, com suas igrejas e conventos barrocos e fortificações do período colonial. O mesmo equilíbrio não ocorre na segunda parte do livro: das quarenta obras

_

Possivelmente, trata-se do engenheiro-arquiteto José Nivaldo Allioni, de idade bastante avançada à época. Graduado em Gand (Bélgica), Allioni foi professor da Academia de Bellas Artes da Bahia, onde ministrou diversas disciplinas, dentre as quais Arquitetura, Composição dos edifícios de arquitetura civil, História da arquitetura e Aplicações da arquitetura civil, projetos de casas e edifícios públicos. Foi também um dos membros fundadores da Escola Politécnica da Bahia, em 1897, assumindo a cátedra de Geometria Descritiva Aplicada. Foi conselheiro municipal de Salvador em 1908 e, em 1925, recebeu o título de doutor em Ciências Físicas e Matemáticas pela Escola Politécnica da Bahia. Considerado o responsável pela introdução da arquitetura eclética na Bahia, através de projetos realizados nos anos 1870, como a reforma do Solar Jonathas Abott para abrigar a Academia de Belas Artes da Bahia, e a futura sede do Senado Bahiano na Piedade.

²⁵ O "dr. Valladares" a quem Goodwin se refere é, provavelmente, José Valladares, então diretor do Museu do Estado e mais importante crítico de arte da Bahia à época. Apresentamos maiores informações sobre sua importância no cenário artístico baiano dos anos 1940 e 1950 no próximo capítulo.

modernas apresentadas, dezoito estão situadas no Rio de Janeiro ou em seus arredores, e outras oito correspondem a obras projetadas por arquitetos sediados no Rio de Janeiro e executadas em outras cidades, como é o caso do cassino, da "sala de baile" e do "Yacht Club" da Pampulha, em Belo Horizonte, do Grande Hotel de Ouro Preto e da Residência Johnson, em Fortaleza, todos de Oscar Niemeyer, do Edifício Esther, em São Paulo, de Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho²⁶, e da Escola Industrial, também em São Paulo, de Marcelo e Milton Roberto. A produção de origem carioca totaliza, portanto, 26 obras, correspondendo a 65% das edificações modernas publicadas em *Brazil Builds*.

Oito obras, equivalentes a 20% do total, estão localizadas em São Paulo e são de autoria de arquitetos ali sediados, como Gregori Warchavchik, Bernard Rudofsky, Henrique E. Mindlin, Jacques Pilon e Rino Levi. Quatro edificações, correspondendo ao expressivo percentual de 10% do total, estão situadas em Recife/Olinda e são de autoria de arquitetos vinculados à Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC) e à Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU), como Luís Nunes, Saturnino de Brito e José Norberto Silva²⁷.

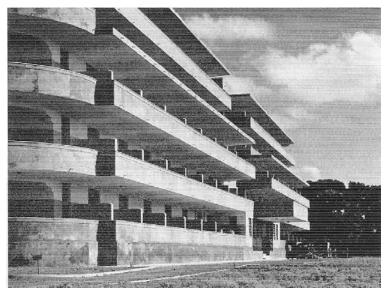
Somente duas obras – isto é, 5% do total – estão localizadas em Salvador e, não obstante a forma elogiosa como são apresentadas, não são informados nem os nomes dos autores dos respectivos projetos arquitetônicos nem o período de realização.

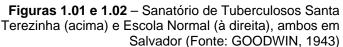
O Sanatório de Tuberculosos Santa Terezinha, inaugurado em janeiro de 1942 mas retratado em *Brazil Builds* ainda durante a sua construção, é considerado um soberbo exemplo de arquitetura hospitalar (GOODWIN, 1943, p. 92), com seus "balcões reforçados de concreto [...] construídos em taboleiro, de maneira a proporcionar a cada quarto um terraço coberto, privativo" (GOODWIN, 1943, p. 134). Por sua vez, a "amplíssima" Escola Normal de Salvador "dá ideia de um excelente esforço ali, no sentido de exterminar-se o analfabetismo" (GOODWIN, 1943, p. 92) e "destaca-se por suas largas galerias abertas, salas de aula bem arejadas e uma atraente piscina" (GOODWIN, 1943, p. 144). Sobre o autor do traçado desta última edificação, Goodwin (1943, p. 144) informa apenas que foi "projetada por um arquiteto brasileiro formado na Alemanha"²⁸.

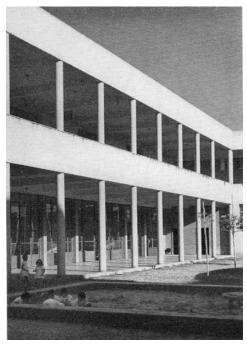
²⁶ Embora Álvaro Vital Brazil tenha se estabelecido em São Paulo durante alguns anos em meados dos anos 1930 "para desenvolver e assessorar a construção do edifício Esther", tanto ele quanto seu sócio Adhemar Marinho eram cariocas e formados pela Escola Nacional de Belas Artes.

²⁷ Curiosamente, Luís Nunes, líder do grupo do DAU e já falecido quando da vinda de Goodwin e Kidder Smith ao Brasil, não é sequer citado como coautor de Laboratório de Anatomia Patológica no Recife e da Caixa d'Água de Olinda. Essa omissão é ainda mais surpreendente se observarmos que quem orientou Goodwin e Kidder Smith na sua pesquisa em Recife foi Ayrton Carvalho, que havia sido membro da equipe da DAC/DAU e era, então, chefe do distrito do SPHAN em Pernambuco.

²⁸ Paulo Ormindo de Azevedo (1988, p. 17), por sua vez, atribui o projeto da Escola Normal da Bahia, atual Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA), ao arquiteto alemão Alexander Büddeus, "pela semelhança com outros trabalhos seus e [pela] relação com a Christiani Nielsen, executora da obra".







A maior parte das obras apresentadas por Goodwin é de autoria de arquitetos cariocas "egressos da reforma da Escola Nacional de Belas Artes ou nela envolvidos, todos, de um modo ou de outro, formados sob a influência de Lúcio Costa", como ressalta Marcos Carrilho (1998):

Atílio Corrêa Lima foi responsável pela cadeira de urbanismo a partir da implantação da reforma. Afonso E. Reidy foi assistente de Gregori Warchavchik. Luís Nunes e Jorge Moreira tiveram papel destacado como líderes estudantis da greve deflagrada em decorrência da demissão de Lúcio Costa. E a enumeração poderia prosseguir pelos irmãos Roberto, Alvaro Vital Brazil, Ademar Marinho, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, Fernando Saturnino Nunes de Brito, Armando Faria Costa, Carlos Frederico Ferreira e tantos outros.

Goodwin ignora, contudo, algumas importantes obras baianas que já se encontravam concluídas em 1942, dentre as quais a principal ausência é, certamente, a sede do Instituto Cacau da Bahia (1936-1939), não só pelas suas dimensões, pelas características formais e pelas inovações tecnológicas, mas também por se tratar de projeto de autoria do arquiteto alemão Alexander Büddeus, sediado no Rio de Janeiro e que, a convite de Lucio Costa, ensinou na Escola Nacional de Belas Artes durante a reforma de ensino de 1930. A sua exclusão foi motivada, possivelmente, pela decoração marajoara que caracterizava seus espaços mais nobres.

Mesmo reconhecendo que o próprio Goodwin havia "pedido indulgência para as lacunas de um trabalho feito às pressas", o paulista Carlos Martins ressalta a existência de algumas lacunas significativas na trama tecida por Goodwin, especialmente com relação às produções pioneiras de Warchavchik e Flávio de Carvalho em São Paulo:

A maior dessas lacunas certamente diz respeito ao papel desempenhado por Warchavchik, de cujas obras pioneiras apenas aparece uma foto, sem legenda identificadora, da casa da Rua Bahia, erroneamente apontada como sendo 'considerada a primeira casa moderna de São Paulo' e o edifício da Al. Barão de Limeira. [...]

Embora esta seja a mais conhecida e evidente das omissões, deve-se ainda apontar a ausência de qualquer referência aos projetos e obras de Flávio de Carvalho, que é inclusive um dos arquitetos solicitados a colaborar no trabalho. (MARTINS, 1987, p. 13-14)

Na trama narrativa de *Brazil Builds*, a *escola carioca* de Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, irmãos Roberto e outros é, pela primeira vez, *sacralizada*, instaurando um discurso que será consolidado pelos textos publicados nas décadas seguintes. Esse protagonismo da produção carioca é, até certo ponto, natural, se considerarmos que o Rio de Janeiro era, à época, a capital política e cultural do país, além da cidade mais populosa do Brasil. A afirmação do protagonismo da *escola carioca* por Goodwin não o impede, contudo, de apresentar um cenário formado por múltiplas manifestações da arquitetura moderna, decorrente de influências diversificadas e referências variadas, que teria predominado no Brasil em um primeiro momento:

A França influiu sempre grandemente na cultura brasileira [...]. As idéias revolucionarias do grande arquiteto suisso-francês Le Corbusier foram recebidas com simpatia especial pelos jovens arquitetos brasileiros. E seus ensinamentos se puzeram em prática com brilho particular no Ministério da Educação e outras obras em Belo Horizonte.

Por meio de viagens ao estrangeiro e especialmente pelas publicações especializadas, o Brasil familiarizou-se logo com todas as minucias da arquitetura moderna da Europa, não apenas a da França, mas ainda a da Alemanha e a da Italia. Os exteriores muito simples do projeto da Escola Normal da Bahia, por exemplo, são de inspiração germânica, ao passo que muitos edifícios de São Paulo traem a influencia italiana de um moderno mais pesado e mais pretencioso. Certo número de arquitetos são mesmo de origem estrangeira, tendo vindo para o Brasil já formados, prontos a aplicar ideias e princípios de [sic] traziam. (GOODWIN, 1943, p. 81, grifos nossos)

Por outro lado, inaugurando um discurso que seria a matriz de quase todas as análises da arquitetura moderna brasileira escritas nas décadas seguintes, o arquiteto norte-americano já assinala o exórdio, através de um grupo de arquitetos cariocas, de uma arquitetura moderna distinta de tudo aquilo que se produzia no mundo e, portanto, genuinamente brasileira, em grande parte devido aos elementos arquitetônicos adotados para se adaptar às condições climáticas do país:

Embora os primeiros ímpetos modernos tenham chegado por importação, bem logo o Brasil achou um caminho próprio. A sua grande contribuição para a arquitetura nova está nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro, por meio de quebra-luzes externos, especiais. (GOODWIN, 1943, p. 84, grifos nossos)

De fato, Goodwin dedica mais de cinco páginas da introdução da segunda parte do seu catálogo ao tema dos "quebra-luzes" brasileiros, citando e apresentando os *brise-soleils*, cobogós, treliças, venezianas e outros elementos voltados à limitação da incidência direta do sol adotados em edifícios como o Ministério da Educação e Saúde Pública, a Obra do Berço, a Associação Brasileira de Imprensa, o Instituto Vital Brazil, o pavilhão brasileiro da Feira Mundial

de Nova York, o Hotel de Ouro Preto, o Laboratório de Anatomia do Recife e até uma anônima "casa de apartamento com venezianas e grade de cimento". Outra particularidade da genuína arquitetura moderna brasileira seria, segundo Goodwin (1943, p. 90), o "uso imaginoso de azulejos".

Essas são características que, como veremos, serão reiteradamente atribuídas à arquitetura moderna brasileira pelos textos posteriores. Entretanto, é preciso ressaltar que nem a Escola Normal da Bahia nem o Sanatório Santa Terezinha se encaixam neste paradigma de arquitetura moderna brasileira vinculado à *escola carioca*.

Brazil Builds desempenhou papel fundamental na difusão da arquitetura moderna brasileira no exterior. Para Hugo Segawa (1998, p. 102), "foi o principal passaporte da arquitetura brasileira para o mundo pós-segunda guerra". Adrian Forty e Elisabetta Andreoli (2004, p. 8) são mais incisivos e afirmam que a exposição Brazil Builds e o livro homônimo foram responsáveis pela fama da arquitetura brasileira no exterior. Segundo Carlos Eduardo Comas (2002a, p. 5), "Brazil Builds tem sucesso maior que esperado, circulando depois em museus e galerias nos Estados Unidos, México e Canadá" e mesmo no Brasil, no final de 1943, no prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), no Rio de Janeiro, e em 1944, "se expõe na Embaixada Brasileira em Londres, em paralelo à publicação dum número especial da The Architectural Review sobre o Brasil e à ocupação efetiva do MESP". Para Carlos Martins (1987, p. 10), além de ser o "primeiro levantamento sistemático da produção nacional", Brazil Builds foi "importante pela projeção internacional que deu à arquitetura brasileira".

Entretanto, a importância de Brazil Builds não pode ser limitada à sua repercussão no exterior. Segundo Zilah Quezado Deckker, no livro dedicado à elaboração e às repercussões de *Brazil Builds*, destaca como "as declarações de Goodwin sobre as construções brasileiras contribuíram para mudar a opinião da impressa popular de modo decisivo" (QUEZADO DECKKER, 2001, p. 188, tradução nossa):

Em meados de 1942, o quase finalizado edifício do Ministério da Educação estava sob ataque nos jornais locais, sendo condenado por seu alto custo: 'Palácio de Luxo' [...] e 'Mania de Grandeza' [...], e construção prolongada: 'O Edifício mais complicado do Brasil' [...], 'Quando será terminado o Edifício do Ministério da Educação? a passos lentos marcham as obras' [...].

Enquanto o Ministério da Educação era apenas uma das diversos obras governamentais sendo erguidas à época, ela havia sido escolhida para ser criticada devido ao seu projeto de vanguarda. Somente após Goodwin e Kidder-Smith registrarem com inédito entusiasmo sua excelência [...] que a imprensa local reviu sua opinião. Quando Goodwin comentou que o Ministério da Educação era a mais avançada construção da América, suas palavras viraram manchetes de jornal: 'O Edifício mais Avançado da América" [...], que foi seguida por outras a favor do edifício: 'Uma Obra Notável da Arte Brasileira Moderna' [...], 'Uma Obra Notável da Arquitetura Moderna' [...] (QUEZADO DECKKER, 2001, p. 188, tradução nossa).

Como observa Quezado Deckker, o impacto de *Brazil Builds* no Brasil foi tamanho a ponto de um intelectual do porte de Mário de Andrade ter afirmado que o livro

[...] veio regenerar a nossa confiança em nós mesmos, e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços que nos prejudica tanto. Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado, diante desse livro que prova possuirmos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo (apud QUEZADO DECKKER, 2001, p. 205).

Brazil Builds foi, portanto, um importante instrumento para a legitimação da arquitetura moderna brasileira não só no exterior, mas também no Brasil. Além disso, correspondeu ao marco inicial de uma *trama narrativa* que, com sutis variações, se perpetuaria na historiografia da arquitetura moderna brasileira até os dias de hoje, seja ela escrita por estrangeiros, seja ela da lavra de nativos.

1.2.2. Modern Architecture in Brazil (1956): a consolidação de um discurso

Em 1950 e 1956, são lançadas em Nova York duas obras dedicadas exclusivamente à obra de Oscar Niemeyer (PAPADAKI, 1950, 1956). Da mesma forma, entre a publicação de *Brazil Builds* em 1943 e o início dos anos 1950, diversos números das principais revistas especializadas internacionais são dedicados à arquitetura brasileira²⁹. Reafirmando o êxito internacional da arquitetura moderna brasileira, em 1956 é publicado *Modern Architecture in Brazil*, do arquiteto Henrique E. Mindlin (1956), com edições simultâneas em inglês, francês e alemão³⁰.

Contando com um prefácio de Sigfried Giedion – o primeiro secretário-geral dos CIAM³¹ e, à época, um dos mais respeitados críticos e historiadores da arquitetura moderna no mundo –, o livro de Mindlin é, como aquele organizado por Goodwin treze anos antes, um catálogo de obras de destaque, ilustradas por fotografias e desenhos e acompanhadas de pequenos textos explicativos. Da mesma forma que a obra publicada pelo arquiteto norte-americano, está voltado à difusão internacional da arquitetura brasileira contemporânea, como comprova Giedion no seu texto de apresentação:

_

²⁹ Como a francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, que dedicou dois números duplos ao Brasil (n. 13/14, de setembro de 1947, e n. 42/43, de agosto de 1952); as norte-americanas *Architectural Record* (edição de janeiro de 1943), *Progressive Architecture* (de abril de 1947) e *The Architectural Forum – Magazine of Building* (de novembro de 1947); a inglesa *Architectural Review* (n. 567, de março de 1944); e a italiana *Casabella Continuità* (n. 200, de fevereiro de 1954).

³⁰ Somente em 1999 – portanto, 43 anos após sua publicação em inglês, francês e alemão – *Modern Architecture in Brazil* ganhou uma versão em português, co-editada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e organizada por Lauro Cavalcanti (MINDLIN, 1999). Além de traduzir para o português as versões inglesa e francesa, cotejadas, devido ao fato de não terem sido localizados os originais em português de Mindlin, Cavalcanti acrescentou, na edição brasileira de 1999, uma série de "projetos complementares", correspondentes ao período de 1956 a 1960. Na nossa análise, optamos por utilizar a versão em inglês publicada em 1956, cotejada com a versão brasileira organizada por Cavalcanti.

Os Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) ocorreram pela primeira vez no castelo de La Sarraz, Suiça, em 1928, por iniciativa de Le Corbusier, Hélène de Mandrot (proprietária do castelo) e Sigfried Giedion. Os CIAM tiveram um papel fundamental na definição de uma agenda comum para arquitetos e urbanistas modernos e na difusão dos seus princípios. Foram onze encontros realizados na Europa até 1959, quando, no XI CIAM em Otterlo, Holanda, os CIAM são dissolvidos.

Modern Architecture in Brazil de Henrique Mindlin – um reconhecido arquiteto em seu país – serve ao valioso propósito de abrir os olhos do mundo exterior para a arquitetura contemporânea que tem surgido no Brasil. [...] Espero que este livro ajude o mundo a ter um melhor entendimento sobre o que ocorreu no Brasil durante as duas mais importantes décadas do seu desenvolvimento arquitetônico (GIEDION, 1956, p. X, tradução nossa).

Assim como Brazil Builds, Modern Architecture in Brazil apresenta uma introdução assinada pelo responsável pela organização e pela seleção das obras apresentadas. Não por acaso, o texto introdutório de Mindlin segue a mesma lógica daquele de Goodwin: ao tentar sintetizar a história do Brasil e da arquitetura brasileira, do início da colonização portuguesa até o surgimento da arquitetura moderna, é dado destaque às fortificações coloniais e às igrejas barrocas, enquanto é desqualificada a arquitetura oficial acadêmica "que se desenvolveu em linhas crescentemente afastadas da realidade" e que, "como estava destinado a ocorrer considerando natureza imitativa sua original, tomou seu caminho copiando indiscriminadamente os mais diversos modelos" (MINDLIN, 1956, p. 3, tradução nossa).

Não devem surpreender as semelhanças existentes, em termos de abordagem e de estruturação, entre *Brazil Builds* e *Modern Architecture in Brazil*, na medida em que o próprio Mindlin reconhece, em uma "nota do autor" que precede o seu próprio texto introdutório, que

Este trabalho foi iniciado como um suplemento a *Brazil Builds*, a esplêndida bem escrita apresentação feita por Philip L. Goodwin da antiga e da nova arquitetura no Brasil [...]. Entretanto, como *Brazil Builds* já se encontra esgotado há alguns anos, decidiu-se posteriormente por incluir aqui os **mais importantes exemplos mostrados anteriormente naquele livro**. Desta forma, **um panorama mais completo pode ser oferecido**, cobrindo o desenvolvimento da moderna arquitetura no Brasil desde o seu início, no fim dos anos 1920, até os nossos dias (MINDLIN, 1956, p. XIII, tradução e grifos nossos).

Da mesma forma que o livro de Goodwin, o de Mindlin apresenta, após as 105 fichas ilustradas relativas a projetos executados entre a segunda metade da década de 1930 e 1955, uma "lista de arquitetos" (MINDLIN, 1956, p. 245-254). Há uma diferença crucial, porém; enquanto a lista de *Brazil Builds* se limita a indicar o nome e o endereço comercial dos profissionais cujas obras foram apresentadas, o elenco fornecido por *Modern Architecture in Brazil* é muito mais completo, contendo também o local e data de nascimento de cada arquiteto (bem como local e data de falecimento, quando é o caso), a instituição e o ano de titulação, e uma "lista de projetos e encargos importantes, em ordem cronológica, com o ano de conclusão sendo utilizado para datar os trabalhos executados", incluindo os respectivos endereços completos que permitiria ao interessado visitar as obras listadas *in loco*.

A diferença mais curiosa, contudo, e que é sintomática dos caminhos percorridos por Mindlin na elaboração do seu catálogo, é a indicação dos livros e, principalmente, dos periódicos que podem ser utilizados como fonte para maiores informações sobre cada uma dos projetos.

Mindlin consultou – e referencia, a cada projeto citado na "lista de arquitetos" – os principais periódicos de arquitetura brasileiros e estrangeiros³².

A análise das 105 obras apresentadas com fotografias, desenhos e um pequeno texto explicativo e dos 43 projetos que ilustram a introdução do livro permite identificar a trama narrativa tecida por Mindlin. O total de 148 projetos publicados em *Modern Architecture in Brazil* pode ser dividido claramente em dois grupos: aqueles produzidos em escritórios instalados no Rio de Janeiro, totalizando 99 projetos (66,9% do total); e aqueles desenvolvidos em escritórios localizados em São Paulo, que correspondem a 48 projetos (32,4% do total) ³³. Um único projeto dentre os 148 publicados (isto é, 0,6% do total) foi elaborado exclusivamente por profissionais sediados fora destas duas capitais: a Torre d'Água de Olinda, já apresentada por Goodwin em 1943, agora atribuída corretamente aos cariocas Luís Nunes e Fernando Saturnino de Brito, graduados na Escola Nacional de Belas Artes em 1931 e 1934, respectivamente, e que desenvolveram este projeto no âmbito da Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC) do Governo do Estado de Pernambuco, com sede no Recife.

Os 48 projetos de autoria de arquitetos paulistanos estão quase todos localizados na cidade de São Paulo ou em outras localidades do Estado, como Santos, São José dos Campos ou Guarujá. Um único projeto de escritório paulista se localiza fora do Estado: o Terminal de Ônibus de Londrina, no Paraná, de João Batista Vilanova Artigas. Por outro lado, os 99 projetos elaborados por arquitetos cariocas estão espalhados por todo o Brasil e até mesmo no exterior: somente de autoria de Oscar Niemeyer, que à altura já possuía renome internacional, há projetos localizados em São Paulo, Belo Horizonte, São José dos Campos, Diamantina, Ouro Preto, Nova York e Caracas (Venezuela), além do Rio de Janeiro. De outros arquitetos cariocas, há edifícios localizados em São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Recife, Salvador, Vitória, Maceió, Cataguases (Minas Gerais), Santo André (São Paulo) e Assunção (Paraguai), além de cidades fluminenses como Niterói, Petrópolis, Marechal Hermes e Nova Friburgo. Da Capital Federal, a escola carioca ganhava todo o território brasileiro... e o exterior também.

³² Os periódicos consultados por Mindlin são os brasileiros *Acrópole*, *Arquitetura e Engenharia*, *Brasil – Arquitetura Contemporânea*, *Habitat e Módulo*, os norte-americanos *Architectural Forum*, *Architectural Record e Progressive Architecture*, os franceses *Aujourd'hui* (*Art et Architecture*) e *L'Architecture d'Aujourd'hui*, o inglês *Architectural Review* e o italiano *Domus*.

Para efeito dessa análise, foram considerados os endereços profissionais constantes da "lista de arquitetos" publicada ao final de *Modern Architecture in Brazil* (MINDLIN, 1956, p. 245-254). No caso específico dos projetos de Henrique Mindlin, que possuía escritórios tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, consideraram-se como produzidas em São Paulo as obras localizadas naquela cidade, valendo o mesmo para o Rio de Janeiro. No caso da Torre d'Água de Olinda, de autoria de Luís Nunes e de Fernando Saturnino de Brito de 1937, tendo o primeiro falecido naquele mesmo ano e ainda que Mindlin informe que o segundo residia no Rio de Janeiro em 1956 (ibid., p. 253), é notório que o projeto foi elaborado na Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC), no Recife. No caso de Oscar Niemeyer, que chegou a ter um importante e atuante escritório em São Paulo no início dos anos 1950, responsável por obras como o conjunto do Parque do Ibirapuera, e que contou com colaboradores paulistas, como Zenon Lotufo e Eduardo Kneese de Mello, e cariocas, como Hélio Uchôa, é inquestionável que se trata de projeto de arquiteto carioca e inserido dentro do conjunto mais amplo de sua obra.

Quase todos os exemplos de arquitetura moderna publicados em *Brazil Builds* em 1943 são incluídos na obra de Mindlin, treze anos depois. Dentre as raras exceções, estão três dos quatro projetos pernambucanos – o edifício da Recebedoria de Rendas de Saturnino de Brito, o Pavilhão de Anatomia Patológica deste último com Luís Nunes e a residência Dr. Arthur Moura, de José Norberto – e os dois projetos baianos – a Escola Normal da Bahia e o Sanatório para Tuberculosos Santa Terezinha –, todos "expurgados" por Mindlin. Outros "esquecidos" são Bernard Rudofsky, cujas casas paulistanas do início dos anos 1940 que haviam sido publicadas por Goodwin não aparecem na obra de Mindlin, além de Jacques Pilon, Paulo Camargo de Almeida e Carlos Henrique de Oliveira Porto, cujas obras – uma de cada arquiteto – publicadas em *Brazil Builds* certamente não foram consideradas suficientemente representativas da arquitetura moderna brasileira para serem registradas em *Modern Architecture in Brazil*.

Esses dados nos permitem tirar algumas conclusões. A primeira é que, se em *Brazil Builds*, a produção externa ao eixo Rio-São Paulo já representava uma pequena parcela do total – mas ainda incluía quatro projetos localizados em Pernambuco, elaborados por profissionais ali sediados, e dois projetos baianos, sem identificação de autoria –, em *Modern Architecture in Brazil* essa dupla polarização é levada ao extremo, com um único projeto de autoria de arquitetos sediados fora daquele eixo, e ainda assim citado de passagem no texto introdutório.

A segunda é que, entre a publicação de *Brazil Builds* em 1943 e de *Modern Architecture in Brazil* em 1956, a *escola carioca* de Oscar Niemeyer, Lucio Costa e Affonso Eduardo Reidy, dentre outros, alcançou um prestígio nacional e internacional inquestionável, resultando em uma dispersão da sua produção por todo o Brasil e por diversos países, de tal modo que um terço das obras publicadas por Mindlin e produzidas por este grupo encontra-se fora do Estado do Rio de Janeiro, em cidades brasileiras como Curitiba e Recife, ou mesmo estrangeiras, como Assunção, Caracas a Nova York, enquanto a produção dos arquitetos paulistanos continua restrita ao Estado de São Paulo e ao vizinho Paraná.

Um terceiro aspecto diz respeito à linguagem adotada nas obras publicadas por Mindlin: obras que escapavam dos cânones da escola carioca foram simplesmente excluídas, como vimos acima. É preciso reconhecer que, mesmo entre as obras dos arquitetos paulistanos incluídas em Modern Architecture in Brazil, é possível identificar o paralelepípedo vertical, elevado sobre pilotis e protegido por brises móveis horizontais, ao qual se contrapõe um segundo bloco horizontal – uma descrição que cabe não só para a sede do Ministério da Educação e Saúde, mas também para o Hospital Antônio Cândido de Camargo, de Rino Levi e Roberto Cerqueira César. No caso do Terminal de Ônibus de Londrina, de Vilanova Artigas, temos uma sequência de abóbadas de concreto na área de embarque e desembarque que repete, em maior escala, um elemento adotado anteriormente nos vestiários do Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy,

além de apresentar as rampas e *brises* que caracterizaram a *escola carioca* de inspiração corbusiana.

Oscar Niemeyer é, indiscutivelmente, o principal personagem de *Modern Architecture in Brazil*, pois, entre projetos individuais e em parceria com outros arquitetos, assina 20 obras (13,5% do total). Outros arquitetos com número significativo de obras publicadas são Rino Levi, com doze projetos; Affonso Eduardo Reidy e o escritório dos irmãos Marcelo, Milton e Maurício Roberto, com oito projetos cada; Lucio Costa, com sete projetos; e Gregori Warchavchik, com seis. O próprio autor do livro, que possuía então escritórios no Rio de Janeiro e em São Paulo (MINDLIN, 1956, p. 250), assina oito dos projetos publicados em *Modern Architecture in Brazil*, que ocupam um total de sete páginas³⁴.

Até mesmo a presença do baiano Diógenes Rebouças em *Modern Architecture in Brazil* se restringe à parceria com o carioca Paulo Antunes Ribeiro no projeto do Hotel da Bahia, em Salvador, que ocupa duas páginas. Em 1956, Rebouças já possuía em seu currículo obras executadas da envergadura e da importância do Estádio Octávio Mangabeira, um dos maiores e mais importantes do Brasil, inaugurado em 1951, da Escola-Parque, que já havia servido de referência para as obras do Convênio Escolar paulista nos anos 1950, cujos primeiros blocos foram concluídos entre 1950 e 1955, além de diversos edifícios de escritórios, de ter sido o responsável pelo setor paisagístico do Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (EPUCS) e de ter coordenado a Comissão do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (CPUCS), que sucedeu o EPUCS. Nenhum desses projetos ou plano é sequer citado junto ao seu nome na "lista de arquitetos", certamente como consequência do fato de não terem sido publicados nas revistas e livros consultados por Mindlin.

Além do Hotel da Bahia, uma única obra baiana é publicada: o Edifício Caramuru, projetado pelo carioca Paulo Antunes Ribeiro, à qual são reservadas duas páginas e que, em 1956, já havia sido publicado em revistas especializadas de três diferentes países e recebido menção honrosa na I Bienal de São Paulo, em 1951. Outros projetos realizados por Antunes na Bahia, como o edifício-sede do Banco da Bahia em Salvador e a agência do Banco da Bahia em Ilhéus, ou em outros estados, como o Hotel Amazonas em Manaus, aparecem junto ao seu nome na lista de arquitetos ao final do livro; embora todas três tenham sido publicadas por L'Architecture d'Aujourd'hui entre 1952 e 1954 – informação prestada pelo próprio Mindlin – em matérias fartamente ilustradas por fotografias e desenhos, nenhuma delas é apresentada em

_

³⁴ Embora não se possa negar a relevância da residência George Hime, em Petrópolis, por exemplo, que recebeu o prêmio de melhor habitação individual na I Bienal de São Paulo, em 1951, não é igualmente fácil justificar que, dentre os quatro exemplos selecionados por Mindlin para ilustrar o "planejamento urbano" brasileiro contemporâneo, esteja o projeto de urbanização da Praia Pernambuco, em Guarujá, de sua autoria. Especialmente se considerarmos que os outros três exemplos publicados por ele são obras de grande porte e significado: o plano diretor da Capital Federal, coordenado por José de Oliveira Reis; o Plano Geral da Cidade Universitária da Universidade do Brasil, tendo Jorge Machado Moreira à frente; e o plano de urbanização da área do antigo morro de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, de autoria de Affonso Eduardo Reidy.

Modern Architecture in Brazil. Da mesma forma, o projeto dos cariocas Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis para o Teatro Castro Alves de Salvador, datado de 1948 e que cuja construção havia sido iniciada poucos anos antes, mesmo tendo sido publicado pela revista francesa L'Architecture d'Aujourd'hui em maio de 1949 (ÉCOLE..., 1949), exposto na I Exposição de Arquitetura da I Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1951, e correspondendo a uma das mais ambiciosas estruturas em concreto armado concebidas à época no Brasil, não é sequer citado entre as obras relevantes de Miranda e Reis, que têm outros projetos, em São Paulo e no Rio de Janeiro, publicados de forma detalhada por Mindlin.





Figuras 1.03 e 1.04 – Hospital Antônio Cândido de Camargo de Rino Levi e Roberto Cerqueira César, em São Paulo (à esquerda) e Terminal de Ônibus de Londrina, de Vilanova Artigas (à direita) (Fonte: MINDLIN, 1956)





Figuras 1.05 e 1.06 – Hotel da Bahia (acima) e edifício Caramuru (à direita) (Fonte: MINDLIN, 1956)

Como vimos, a Escola Normal da Bahia e o Sanatório para Tuberculosos Santa Terezinha, ambos localizados em Salvador e incluídos em *Brazil Builds*, são excluídos de *Modern Architecture in Brazil.* À exceção de Rebouças, nenhum arquiteto sediado fora do Rio de Janeiro ou de São Paulo é citado por Mindlin, nem mesmo na lista de arquitetos ao final do livro.

Certamente, as escolhas de Mindlin – um paulistano que, em 1942, após quase dez anos de atividade profissional em São Paulo, abre um segundo escritório no Rio de Janeiro – decorrem de sua vivência pessoal e, portanto, se limitam às arquiteturas produzidas nos escritórios dessas duas capitais. De todo modo, a partir de Mindlin estará sacramentada *uma* história da

arquitetura moderna *brasileira* que se restringe à produção *carioca* e *paulistana* – uma produção de alta qualidade, mas ainda assim limitada.³⁵

Apesar das diferenças, *Brazil Builds* e *Modern Architecture in Brazil* possuem muito mais semelhanças, dentre as quais a mais significativa, pela recorrência nos discursos sobre a arquitetura moderna brasileira produzidos desde então, é a de atribuir o mérito e a singularidade dessa produção à *escola carioca*, através da recuperação dos painéis de azulejos e de elementos construtivos da tradição colonial voltados ao controle climático, considerados como reinterpretações de *muxarabis* e venezianas:

Reminiscências e variações das tradicionais venezianas e rótulas coloniais são frequentemente encontradas em detalhes dos *brise-soleil*, assim como dos trabalhos de madeira, expressões do passado recorrentes no vernacular agora sendo retomadas, ou novas respostas para os sempre presentes problemas dos climas tropicais ou subtropicais. [...] Muitas variedades de treliças e jelosias – algumas vezes retomando antigos desenhos, como os *muxarabis* [...], são usados quase na forma original, ou ocasionalmente em uma escala ampliada para garantir um caráter arquitetônico mais óbvio e enfático. [...]

Outra maneira através da qual a tradição colonial foi apropriadamente adaptada às necessidades do presente está no uso de *azulejos* como revestimento de paredes. O clima geralmente quente e úmido, com elevados índices pluviométricos (47 polegadas por ano no Rio) torna revestimentos menos resistentes, como reboco, impraticáveis. Le Corbusier nos deu ainda outra contribuição quando sugeriu que os *azulejos* deveriam ser resgatados. (MINDLIN, 1956, p. 11-12, tradução nossa)

Segundo Carlos Martins, em suas obras, Goodwin e Mindlin

[...] descrevem uma trajetória de desenvolvimento orgânico da arquitetura brasileira, desde os primórdios da colonização, indicando as suas influências externas como suporte para destacar a capacidade de aclimatação, de adaptação progressiva às condições climáticas, técnicas e culturais do país. Nesse esquema, a dominância eclética, nas últimas décadas do século XIX e nas duas primeiras deste século, representa uma interrupção, um desvio, e a constituição do grupo carioca, especialmente a partir da vinda de Le Corbusier e da experiência do edifício do Ministério, a reconstituição do fio condutor. Trata-se, de certa maneira, da história de uma arquitetura brasileira, que teve de se tornar moderna para voltar a ser legitimamente nacional (MARTINS, 1987, p. 30).

O objeto "arquitetura moderna brasileira" conformado pelo discurso de *Modern Architecture in Brazil* corresponde à "arquitetura moderna carioca", com uma razoável incorporação da produção paulistana, mas sem abrir espaço para a produção externa aos dois maiores centros urbanos brasileiros ou a vertentes distintas daquela hegemônica.

21

³⁵ Somente em parte se pode alegar que essa limitação na narrativa construída por Mindlin se deva ao desconhecimento da arquitetura produzida em outras cidades brasileiras, pois essas obras e projetos eram constantemente publicados nas principais revistas de arquitetura do Brasil: a revista *Arquitetura e Engenharia*, por exemplo, citada por Mindlin como um dos periódicos consultados na sua pesquisa, foi publicada em Belo Horizonte a partir de 1947 e apresentava, a cada edição, obras de diversas cidades brasileiras e, em particular, de arquitetos mineiros. Apesar disso, os arquitetos mineiros são ignorados em *Modern Architecture in Brazil*.

1.2.3. Arquitetura Contemporânea no Brasil (1981): a sutil ampliação do objeto

Publicado em português em 1981, *Arquitetura Contemporânea no Brasil* corresponde à tese de doutorado do seu autor, o arquivista paleógrafo francês Yves Bruand, concluída em 1969 e defendida dois anos depois na Université de Paris IV.

Retomando o discurso que pontua o barroco colonial e o moderno surgido na virada dos anos 1920 para os 1930 como os dois pontos de inflexão da arquitetura brasileira, Bruand afirma que a escolha deste último como tema de sua tese de doutorado

surgiu da constatação de que a arquitetura brasileira só conhecera dois grandes períodos de atividade criadora: o da arte luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII, estudado por Germain Bazin numa tese recente, e o período atual, abordado apenas superficialmente em publicações de caráter documental (BRUAND, 1981, p. 7).

No que se refere à arquitetura moderna produzida fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, Bruand ressalta o pioneirismo do "movimento do Recife", liderado por Luís Nunes nos anos 1930:

[...] é particularmente notável constatar que, mesmo antes da implantação definitiva da nova arquitetura no Rio ou em São Paulo, desenvolveu-se no Recife, de 1934 a 1937, **um movimento autônomo, sob vários aspectos até mais avançado**. A causa principal dessa situação particular deve-se à personalidade excepcional de Luís Nunes, que [...] conseguiu realizar [...] uma obra relativamente abundante e diversificada, cujo interesse e coerência devem ser ressaltados. (BRUAND, 1981, p. 77, grifos nossos).

Segundo Bruand, ressalvada a experiência de Luís Nunes nos anos 1930, a "renovação da arquitetura em Recife" só ocorreu efetivamente a partir dos anos 1950, por obra de dois jovens arquitetos que se instalaram na capital Pernambucana: o carioca Acácio Gil Borsói e o português Delfim Amorim. A eles é devida "não apenas a renovação que ocorreu em Pernambuco, como também a formação de uma geração de jovens arquitetos locais muito dinâmicos", dentre os quais são citados Reginaldo Esteves e Vital Pessoa de Melo (BRUAND, 1981, p. 146-148). Apesar disso, Bruand acredita que

Sem dúvida, é cedo demais para falar de uma verdadeira escola do Recife, homogênea e original, mas é evidente que esta possibilidade não pode ser excluída; parece que a capital de Pernambuco deve desempenhar um papel importante no campo que nos interessa (BRUAND, 1981, p. 148).

O autor francês dedica um capítulo – "a influência de Lucio Costa e as pesquisas paralelas dos outros arquitetos brasileiros" – ao que ele considera "uma das características mais marcantes da nova arquitetura brasileira": as "tentativas que [Costa] fez para encontrar um vocabulário novo, que fosse ao mesmo tempo internacional e local, moderno e ligado ao passado", que "foram logo estudadas e serviram como fonte de inspiração a um movimento ativo de pesquisas nesse sentido" (BRUAND, 1981, p. 140).

Quando trata da presença de referências à tradição na arquitetura moderna da região Nordeste, Bruand é categórico ao minimizar o papel de Salvador, cidade à qual é contraposta

Recife, onde teria ocorrido "o desenvolvimento paralelo de uma escola original", com "uma contribuição de grande interesse" (BRUAND, 1981, p. 140):

Pode-se pensar que a região que, na época colonial, foi o centro principal de atividades do país e, ainda hoje, conserva as mais ricas realizações arquitetônicas da época teria oferecido um terreno especialmente bem adaptado para a implantação de um [sic] arquitetura contemporânea que não renegasse os vínculos evidentes com o passado. Não foi exatamente isso que aconteceu, pois só a zona de Pernambuco e arredores apresentou realmente um movimento atuante nesse sentido.

De fato, a primeira constatação que se impõe é que nada disso ocorre na antiga capital do Brasil colonial, Salvador. (BRUAND, 1981, p. 145, grifos nossos).

A análise comparativa entre os dois principais centros nordestinos será retomada por Bruand ao afirmar que "muito mais do que em Salvador, é Recife que figura como a verdadeira capital do Nordeste brasileiro":

A posição geográfica da cidade [de Recife, mais distante dos grandes centros do Sudeste], suas tradições econômicas e culturais (estas de um nível especialmente elevado) voltavam-na para contatos diretos com a Europa e Portugal, muito mais do que com o Rio de Janeiro e o Sul do Brasil. Assim, não é de espantar que, ao contrário do que aconteceu na Bahia que permaneceu na dependência do Rio, em Pernambuco tenha surgido um movimento arquitetônico atuante, obra de arquitetos que se fixaram no Recife e procuraram resolver no próprio local os problemas ali existentes. (BRUAND, 1981, p. 146, grifos nossos).

Bruand apresenta dois casos baianos de reinterpretação de elementos da arquitetura tradicional, supostamente os únicos, que seriam as exceções a confirmar a sua afirmação. O primeiro é o "célebre edifício Caramuru (1946), que deve sua reputação internacional ao engenhoso brise-soleil composto de grades e venezianas que cobrem as duas fachadas que dão para a rua". Para Bruand, contudo, esse exemplo não poderia ser considerado uma contribuição baiana porque "seu autor, Paulo Antunes Ribeiro, é carioca de cepa, nascido, formado e fixado no Rio de Janeiro, embora tenha construído muito no Estado da Bahia" (BRUAND, 1981, p. 145-146).

Como veremos a seguir, Bruand se equivoca ao afirmar categoricamente que a reinterpretação de elementos do passado colonial brasileiro encontrada nos *brise-soleil* do edifício Caramuru "continua sendo um fato isolado, já que o mesmo caminho não foi trilhado nem pelos arquitetos baianos, como Diógenes Rebouças, nem por seus colegas cariocas ativos em Salvador, como José Bina Fonyat" (BRUAND, 1981, p. 146).

Para Bruand, "a experiência interessante de Gilberbet Chaves quando restaurou e transformou a casa de Jorge Amado, no bairro do Rio Vermelho" constituiria uma solitária contribuição da Bahia ao tema da aproximação entre modernidade e tradição, uma vez que o autor do projeto, "decidido a criar uma arquitetura tipicamente baiana, ao mesmo tempo simples e aristocrática, misturou com habilidade antigo e moderno". O resultado "não deixa de ser notável e o arquiteto

conseguiu criar um ambiente muito bem-sucedido, onde a nota principal é dada pela cor local, mas sem que haja nisso o menor artifício" (BRUAND, 1981, p. 146).

O que Bruand ignora nas suas afirmações – além do fato de José Bina Fonyat Filho ser baiano, e não carioca³⁶ – são realizações como o Mercado do Peixe no Porto da Barra (1949-1950) e a residência Fernando Goes (1952), ambos projetados em Salvador justamente pelo baiano Diógenes Rebouças, nos quais podemos encontrar não apenas reflexos do discurso de Lucio Costa na apropriação de elementos e formas arquitetônicas do passado colonial, mas precisamente os quatro "elementos essenciais tomados de empréstimo à tradição lusobrasileira", nas palavras do próprio Bruand (1981, p. 148): os telhados de telhas-canal com grandes beirais, as venezianas e muxarabis, as varandas e galerias de circulação externas e os revestimentos de azulejos.

Ou será que, para o pesquisador francês, essas duas obras de Rebouças não se inserem no que Bruand (1981, p. 148) define como a "criação de uma linguagem original, fruto de uma fusão entre o estilo internacional do século XX com as particularidades locais [que...] deu excelentes resultados"?

Há, por outro lado, duas obras de arquitetura baiana às quais Bruand dedica uma atenção significativa. A primeira é o projeto definitivo para o Teatro Castro Alves (TCA), que ocupa duas páginas de um capítulo dedicado à inventividade plástica da obra de José Bina Fonyat. Para Bruand (1981, p. 218), o TCA "não apresenta o mesmo interesse que o posto de serviços de Brasília, cujo projeto [também de Bina Fonyat] data de dois anos mais tarde"; contudo, "não se pode deixar de mencioná-lo" dado que "a repercussão foi considerável por causa da amplitude da realização e, principalmente, de sua localização" e "ainda hoje ela é a obra mais conhecida do arquiteto".

Apesar do destaque dado por Bruand ao projeto executado do TCA, é curioso observar que ele não faz qualquer menção ao projeto anterior do mesmo TCA, elaborado por Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis em 1948. Este projeto começou a ser executado e teve grande repercussão nacional e internacional, além de ter provocado sucessivas polêmicas na Bahia, a primeira devido ao seu aspecto inovador e a segunda em função das acusações de plágio feitas por Rebouças e outros arquitetos baianos a Bina Fonyat, quando do abandono do projeto de Rocha Miranda e Souza Reis³⁷.

³⁶ O próprio Bruand informa, algumas páginas depois, que Bina Fonyat nasceu em Salvador, em 1918 (BRUAND, 1981, p. 218).

³⁷ O projeto de Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis para o Teatro Castro Alves, bem como as polêmicas que ele suscitou, serão analisados detalhadamente no quarto capítulo desta tese.



Figura 1.07 Mercado do peixe, de autoria de Diógenes Rebouças (1949-1950), vendo-se à direita o Forte de Santa Maria no Porto da Barra, em Salvador (à esquerda) (Fonte: Pierre Verger – 31145 FS AB -Fundação Pierre Verger, Salvador)

Figura 1.08 – Residência Fernando Goes, no Morro Ipiranga, em Salvador, projeto de Diógenes Rebouças, 1952 (abaixo) (Foto realizada pelo autor, 25 ago 2010)



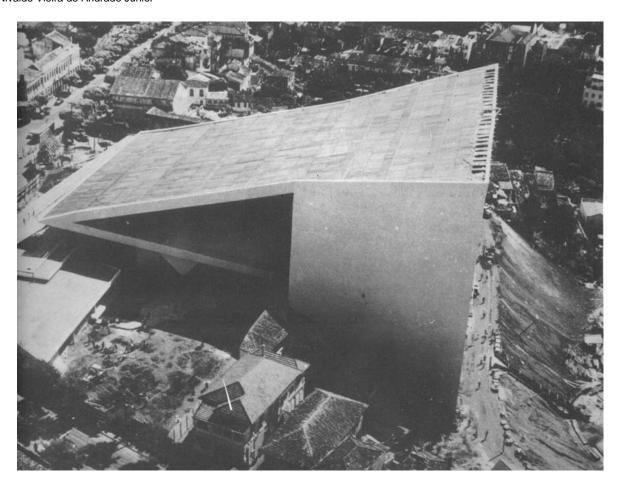


Figura 1.09 – Teatro Castro Alves em Salvador, de autoria de José Bina Fonyat Filho (Fonte: BRUAND, 1981)



Figura 1.10 – Centro Escolar Carneiro Ribeiro – Escola-Parque, em Salvador, de autoria de Diógenes Rebouças (Fonte: BRUAND, 1981)

A segunda obra baiana sobre a qual Bruand se debruça é a Escola-Parque do Centro Escolar Carneiro Ribeiro, projeto de Diógenes Rebouças elaborado a partir de 1950 e ao qual também são dedicadas duas páginas. A leitura de Bruand se mostra, em princípio, contaminada por certa visão "cariococêntrica", ao apresentar Rebouças como um dos "colaboradores diretos" de Paulo Antunes Ribeiro, invertendo os fatos (BRUAND, 1981, p. 262)³⁸. Além disso, Bruand afirma que "a realização mais importante que resultou do trabalho em conjunto dos dois arquitetos [Antunes e Rebouças] é o Hotel da Bahia, em Salvador" (BRUAND, 1981, p. 262), desconsiderando que este foi o único projeto elaborado em parceria pelos dois³⁹.

Voltando à análise da Escola-Parque, Bruand considera que "Rebouças conseguiu achar um vocabulário adequado para as circunstâncias: simples, funcional e expressivo"; com relação ao pavilhão da cantina e dos serviços gerais, com seu "telhado em linhas quebradas e [...] elegantes suportes em 'V", observa que "a semelhança dessa solução com a elaborada por Paulo Antunes Ribeiro, na sala de exposições de veículos Hanomag, não pode ser negada, mas a iniciativa cronológica cabe a Rebouças" (BRUAND, 1981, p 262).

Particularmente impressionado pela biblioteca da Escola-Parque, Bruand reconhece que, apesar de se tratar de um "engenheiro de formação",

[...] a linguagem de Rebouças nada tem de mecânico e é a de um verdadeiro arquiteto; nela, as preocupações plásticas desempenham um papel essencial e jamais são esquecidas em proveito de soluções exclusivamente funcionais e técnicas, embora estas sempre se encontrem na base da composição; em compensação, o engenheiro reaparece no gosto manifesto pelas estruturas audaciosas que ele mesmo calcula: um dos exemplos mais claros disso é o jogo complicado de balanços e nervuras que constituem a cobertura da Estação Rodoviária de Salvador (BRUAND, 1981, p. 262)⁴⁰.

-

³⁸ O único projeto desenvolvido em parceria por Rebouças e Paulo Antunes foi o Hotel da Bahia, cujo estudo preliminar, elaborado em 1947, como veremos no quinto capítulo, "é de autoria do engenheiro-arquiteto Diógenes Rebouças", sendo em seguida "submetido a estudos pelo arquiteto Paulo Antunes Ribeiro, do Rio de Janeiro, e grande autoridade no assunto, [quando] sofreu ligeiras alterações" (O FUTURO..., 1948, p. 2).

³⁹ Desde 2003, quando iniciamos nossa pesquisa sobre as obras de Diógenes Rebouças e de Paulo Antunes Ribeiro, identificamos mais de cem projetos arquitetônicos e urbanísticos de autoria do primeiro, elaborados entre 1935 e 1994, quando ele falece; da mesma forma, identificamos mais de 40 projetos arquitetônicos e urbanísticos de autoria do segundo, desenvolvidos entre 1934 e 1973, ano da sua morte. Não identificamos nenhuma parceria dos dois arquitetos além do Hotel da Bahia; ao consultarmos o arquiteto Assis Reis, antigo colaborador de Rebouças que conheceu Ribeiro durante a elaboração do projeto do Hotel da Bahia, sobre a existência de outros projetos de Rebouças e Antunes em parceria, fomos informados de que inexistem.

⁴⁰ Bruand comete um equívoco – grave, considerando o caráter cuidadoso da sua pesquisa e a precisão das informações que, em geral, apresenta – ao afirmar que o engenheiro Rebouças calculava suas próprias estruturas: além de não possuir qualificação para tal, dado que era **engenheiro agrônomo**, Rebouças jamais elaborou os cálculos estruturais de seus projetos. Estes eram terceirizados e, nesse período, muitas vezes contratados a engenheiros civis da Capital Federal. No caso específico da Escola-Parque, ao que tudo indica todos os projetos complementares foram desenvolvidos no escritório do engenheiro Paulo de Assis Ribeiro, no Rio de Janeiro, ou terceirizados por ele naquela cidade. Além disso, Bruand parece desconhecer que os projetos dos edifícios que o impressionaram no conjunto da Escola-Parque não foram concebidos na primeira etapa de implantação do equipamento (1947-1950), quando Rebouças assumiu um projeto que começou a ser desenvolvido por Hélio Duarte, mas em uma segunda etapa, relativa à segunda metade dos anos 1950 e início dos 1960, em que Rebouças teve

Apesar dos elogios a Rebouças, o espaço dedicado por Bruand à análise de sua produção arquitetônica neste amplo panorama da arquitetura moderna brasileira se limita à Escola-Parque. Entretanto, outra iniciativa, que contou com a presença fundamental de Rebouças, é tratada com especial destaque em *Arquitetura Contemporânea no Brasil*: o plano do EPUCS que foi concebido e desenvolvido em grande parte sob a coordenação do engenheiro Mário Leal Ferreira, tendo Rebouças como responsável pelo planejamento físico e paisagístico e, a partir do falecimento de Ferreira, em 1947, como coordenador geral. Para Bruand, que reserva cinco elogiosas páginas a analisá-lo, o plano do EPUCS deve a Rebouças e à sua "personalidade dominadora" parte significativa dos seus méritos.

Bruand afirma que "Diógenes Rebouças e sua equipe realizaram um trabalho enorme e de primeira linha" com o plano do EPUCS, "notável tanto pela amplidão de visão quanto pela preocupação com os detalhes" (BRUAND, 1981, p. 340-344). Bruand declara ainda que "o plano de Salvador é um modelo do gênero e o estado de espírito que o inspirou é digno de ser citado como exemplo" (BRUAND, 1981, p. 344).

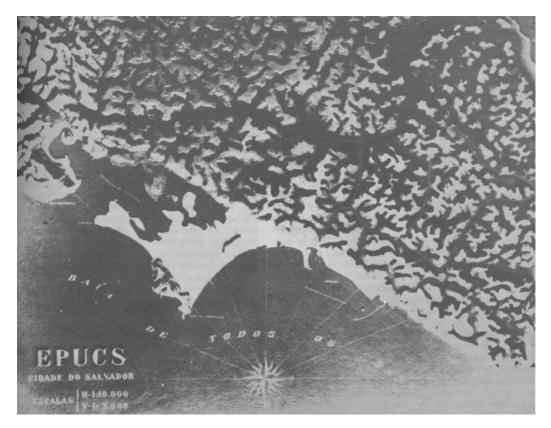


Figura 1.11 – "Situação de Salvador. Mapa elaborado por meio de fotografias aéreas pela [sic] EPUCS. 1945. (Os traços assinalados ressaltam as grandes linhas de comunicação natural, base da rede prevista)" (Fonte: BRUAND, 1981, p. 341)

como principal colaborador o arquiteto Francisco de Assis Couto dos Reis, o mais importante nome da arquitetura baiana da geração seguinte à de Rebouças e que alcançou um reconhecimento internacional que seu mestre não teve. Os projetos da biblioteca e do pavilhão da cantina e serviços gerais da Escola-Parque certamente contaram com a decisiva participação de Assis Reis, assim como o da Estação Rodoviária de Salvador. Sobre esse último, Assis Reis – falecido em 20 de abril de 2011 – nos relatou, em entrevista concedida em 19 de julho de 2007, que se tratava muito mais de projeto seu do que de Rebouças, o que nos parece coerente.

Não obstante os comentários positivos reservados ao plano do EPUCS, ao Teatro Castro Alves projetado pelo "carioca" Bina Fonyat, à Escola-Parque do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, ao edifício Caramuru e à residência do escritor Jorge Amado, podemos concluir que a Bahia ocupa um lugar absolutamente secundário na narrativa de Bruand, considerando a desproporção entre as quase 400 páginas da sua monumental análise da arquitetura (e do urbanismo) modernos brasileiros e os cinco exemplos baianos citados. Destes, os dois últimos ocupam juntos um único parágrafo, que não é acompanhado de fotografias ou desenhos que possam contribuir para o entendimento do que está sendo descrito e comentado no texto. Somente três exemplos baianos – o TCA, a Escola-Parque e o EPUCS – são analisados por Bruand com relativa profundidade.

Além disso, o Hotel da Bahia, que havia sido apresentado por Mindlin como um dos quatro exemplos de hotéis modernos brasileiros – sendo as outras três obras de autoria de ninguém menos que Niemeyer, Lucio Costa e M.M Roberto – e que houvesse sido publicado em *L'Architecture d'Aujourd'hui* em duas ocasiões⁴¹, não recebeu de Bruand qualquer atenção, sendo reduzido a uma nota de rodapé (BRUAND, 1981, p. 262)⁴².

Mesmo ressaltando a capacidade criadora de Rebouças, Bruand ignora, como vimos, a sua importante contribuição ao tema, tão caro a Lucio Costa, da incorporação, na arquitetura moderna, de referências ao passado, através de obras como o mercado do peixe do Porto da Barra e a residência Fernando Goes.

Curiosamente, Bruand tampouco informa que todas as obras arquitetônicas baianas citadas por ele, com exceção da residência de Jorge Amado reformada por Gilberbet Chaves, possuem uma origem contemporânea e estão vinculadas, diretamente ou indiretamente, ao EPUCS. Como demonstraremos de forma detalhada nos próximos capítulos, os projetos do Hotel da Bahia e do Centro Educacional Carneiro Ribeiro e o inovador projeto do Teatro Castro Alves concebido por Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis – ignorado por Bruand – são contemporâneos e foram elaborados com a participação direta do EPUCS a partir de 1947/1948, a pedido do governador Otávio Mangabeira. No que se refere ao Edifício Caramuru, cujo projeto data de 1946, foi inaugurado em 1949, no mesmo governo, e foi o primeiro "arranha-céu" – como chamado à época – a ser construído na Cidade Baixa de Salvador atendendo à possibilidade de verticalização estabelecida pelo EPUCS. Estamos falando, portanto, de um contexto político, econômico e cultural baiano que, entre meados dos

⁴¹ O projeto do Hotel da Bahia ocupou três páginas da edição n. 27 de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, em dezembro de 1949, com suas fotografias da maquete, plantas baixas e corte. Após a inauguração do hotel, fotografias e três plantas baixas foram publicadas na edição de n. 52 da revista francesa, em janeiro-fevereiro de 1954.

Outros exemplos baianos são citados superficialmente por Bruand, mas sem que sejam objeto de qualquer análise crítica e sem que tampouco sejam apresentadas fotografias ou plantas: o Hotel da Bahia, em Salvador, e a filial do Banco da Bahia em Ilhéus são citados em notas de rodapé; e a Estação Rodoviária de Salvador é apenas mencionada quando Bruand trata da biblioteca da Escola-Parque.

anos 1940 e o início dos anos 1950, possibilitou o surgimento de algumas das obras mais importantes da arquitetura moderna realizadas na Bahia e, por que não dizer, do Brasil à época – às quais poderíamos acrescentar outras que apresentaremos nos próximos capítulos.

Embora reconheça que a monumental obra de Bruand é "inegavelmente o mais exaustivo trabalho realizado no esforço de caracterização de um processo de evolução da arquitetura brasileira de filiação moderna", Carlos Martins (1987, p. 44) afirma que o resultado da intensa pesquisa realizada por Bruand é "ambíquo" e que

> A qualidade resultante do seu rigor metodológico na investigação documental [...] é desequilibrada pelo seu esquema interpretativo, que oscila entre o determinismo técnico e o psicologismo que perpassa toda a sua análise das condições históricas e políticas (MARTINS, 1987, p. 44-45).

Para Hugo Segawa, Arquitetura Contemporânea no Brasil "é o mais completo dossiê sobre a arquitetura brasileira do século 20 até 1969", "um retrato do estado-da-arte da bibliografia brasileira até os anos de 1960". Entretanto, é caracterizada por uma "visão modernista e hegemônica", correspondendo a "uma leitura triunfalista e apologética da arquitetura moderna do Brasil", apresentando "posições [...] historicamente datadas" (SEGAWA, 1998, p. 15).

Se, por um lado, concordamos com a crítica supracitada de Segawa, não nos parece igualmente acertada a sua afirmação de que Bruand "dedicou-se principalmente ao Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Brasília, deixando a descoberto outras importantes regiões, eludindo a diversidade da produção arquitetônica brasileira" (SEGAWA, 1998, p. 15, grifo nosso). Em Arquitetura Contemporânea no Brasil, Brasília - que havia sido inaugurada há apenas nove anos quando a redação do texto de Bruand foi finalizada - é objeto de todo um capítulo, ocupando mais de vinte páginas. A arquitetura paulista, por sua vez, é tratada em três longos capítulos temáticos⁴³, além de outras obras citadas esparsamente ao longo do livro, totalizando mais de 60 páginas exclusivamente dedicadas ao tema. A arquitetura produzida nos escritórios cariocas, por sua vez, é o foco de praticamente todo o resto do livro, com diversos capítulos dedicados aos principais arquitetos do Rio de Janeiro, como Oscar Niemeyer (três capítulos), Lucio Costa, M.M.M. Roberto (dois capítulos), Affonso Eduardo Reidy e o baiano – formado e sediado no Rio de Janeiro, com projetos espalhados por todo o Brasil - José Bina Fonyat Filho, bem como ao "começo da arquitetura 'moderna' no Rio de Janeiro" e a edifícios específicos, como o Ministério da Educação e Saúde e a estação de hidroaviões do Aeroporto Santos Dumont.

⁴³ Um capítulo referente às "premissas da renovação (1922-1935)", que abarca da Semana de Arte

Moderna de 1922 até as primeiras obras de Warchavchik; um capítulo dedicado ao brutalismo paulista, através das obras de Vilanova Artigas posterior a 1945 e a das de seus "discípulos"; e um enfocando uma determinada "corrente orgânica" da arquitetura moderna, refletida nas obras de Rino Levi, Oswaldo Bratke, no período denominado "wrightiano" da obra de Artigas (1938-1944) e em obras de Eduardo Longo, além da residência, no Rio de Janeiro, do carioca Sérgio Bernardes.

A arquitetura e o urbanismo modernos na Bahia, como vimos, são abordados tão somente através de cinco obras, e nos parece inadequado comparar o espaço que lhe foi dedicado por Bruand àquele reservado ao Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Seria mais correto, no nosso entendimento, afirmar que *Arquitetura Contemporânea no Brasil* corresponde, da mesma forma que *Modern Architecture in Brazil*, a uma história da arquitetura moderna carioca e paulista – essa última em menor escala, como nas obras que lhe antecederam –, entendendo que Brasília, saída das pranchetas de Lucio Costa, Oscar Niemeyer e outros arquitetos cariocas, representou uma manifestação dessa escola, da mesma forma que o foram, cerca de vinte anos antes, o conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, ou o pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York de 1939. As demais regiões do Brasil não são citadas senão através de exemplos pontuais – e a Bahia não é objeto de mais atenção do que Pernambuco, por exemplo, ao contrário da afirmação de Segawa.

1.2.4. Arquitetura Moderna Brasileira (1982): a ampliação do recorte temporal e as limitações de uma trama recorrente

Arquitetura Moderna Brasileira, publicado no Brasil como livro em 1982 (FICHER & ACAYABA, 1982), foi escrito a partir de 1978, originalmente em inglês, como o capítulo dedicado ao Brasil do *International Handbook of Contemporary Developments in Architecture*, um manual organizado por Warren Sanderson – à época professor de história da arte da Concordia University, em Montreal – tendo como tema a arquitetura do segundo pós-guerra e publicado em 1981 por uma editora norte-americana. Apesar do recorte cronológico definido pelo organizador ter como limite inicial o ano de 1945, as jovens arquitetas paulistas Sylvia Ficher e Marlene Milan Acayaba⁴⁴ optaram por retroceder às "origens da arquitetura moderna brasileira" nos anos 1920 e 1930:

Aqui a guerra não significara uma ruptura de igual ordem daquela que ocorrera na Europa e nos Estados Unidos. Pelo contrário, fora a guerra e a conturbada década que a precedeu que, em parte, haviam permitido que a produção brasileira preenchesse o vácuo criado no cenário arquitetônico internacional (FICHER & ACAYABA, 2011).

Como observa Miguel Alves Pereira no prefácio de Arquitetura moderna brasileira,

O livro conta a história em dois momentos. O primeiro vai dos contatos iniciais dos arquitetos brasileiros com a produção européia de vanguarda até a inauguração de Brasília. O segundo compreende a

-

⁴⁴ À época, Sylvia Ficher havia obtido recentemente o título de Master of Science in Historic Preservation pela Columbia University, enquanto Marlene Milan Acayaba cursava o mestrado na FAU-USP. Atualmente, Sylvia Ficher é professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB), onde orienta dissertações de mestrado e teses de doutorado na área de história da arquitetura, além de publicar artigos no Brasil e no exterior. Marlene Milan Acayaba é autora de dois importantes livros sobre a arquitetura e o design modernos paulistanos: *Residências em São Paulo:* 1947-1975, publicado em 1987, e *Branco & Preto: uma história do design brasileiro nos anos 50*, lançado em 1994.

produção arquitetônica das duas últimas décadas. E o sentido de unidade do período estudado é identificado na obra e influência de Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Artigas (PEREIRA, 1982, p. 5).

Na verdade, o livro se estrutura em três momentos e não em dois, como registram as autoras, em um detalhado e informal artigo publicado recentemente visando "rememorar, depois de tantos anos, como foi escrito o *Arquitetura Moderna Brasileira*":

Um primeiro trataria dos contatos iniciais dos brasileiros com o movimento moderno europeu até Brasília, período quando havia uma linguagem arquitetônica fértil e unitária, embasada num racionalismo de viés corbusieriano, porém com resultados muito próprios. Inescapavelmente um segundo momento seria dedicado a Brasília, do concurso à inauguração. Um terceiro tentaria entender algo que vinha sendo rotulado de "após Brasília", marcado por mudanças estéticas e diversidades de linguagem cuja lógica talvez pudesse ser entendida nos seus contextos regionais (FICHER & ACAYABA, 2011).

O primeiro "momento" do livro é dividido em dois capítulos, "Origens da arquitetura moderna brasileira" e "A difusão da arquitetura moderna brasileira". No primeiro capítulo, Ficher e Acayaba reconhecem a Casa Modernista de Warchavchik como a "primeira obra moderna a ser construída em São Paulo", em 1927, ressalvando, porém, que "a divulgação ampla do ideário moderno só vai ocorrer na década seguinte devido, principalmente, ao papel da liderança exercido pelo jovem arquiteto Lucio Costa". Ficher e Acayaba assinalam como "momentos iniciais desse processo" a passagem de Le Corbusier pelo Brasil em 1929 e a tentativa de reformulação do ensino por Costa, quando da sua breve permanência na direção da Escola de Belas Artes; como "primeiros trabalhos dessa geração pioneira" destacam o plano de Goiânia de Attilio Corrêa Lima (1933) e os projetos de Marcelo e Milton Roberto para a sede da ABI (1936) e para o aeroporto Santos Dumont (1937), ambos no Rio de Janeiro. A "oportunidade de realizar uma obra de repercussão nacional", contudo, teria vindo "em 1936 com o projeto para o Ministério da Educação e Cultura" pelo grupo de arquitetos coordenado por Costa e contando com consultoria de Le Corbusier (FICHER & ACAYABA, 1982, p. 9-10).

O capítulo dedicado às "origens da arquitetura moderna brasileira" prossegue citando obras como o Grande Hotel de Ouro Preto, o conjunto da Pampulha e o Parque do Ibirapuera, de Niemeyer, o Parque Guinle de Costa, e o Pedregulho e o Aterro do Flamengo – incluindo o Museu de Arte Moderna – de Reidy. Este capítulo é finalizado através de um balanço no qual as autoras afirmam que a "reconciliação dos princípios do Movimento Moderno europeu com a herança nativa" levou ao surgimento no Rio de Janeiro de "uma linguagem arquitetônica mais livre", provocada por diversos fatores, dentre os quais a "disseminação de um dos elementos preconizados por Le Corbusier, o brise-soleil", que "incorporou frequentemente elementos da tradição colonial, como rótulas e venezianas que reaparecem na nova linguagem, na forma de elementos vazados de cerâmica ou concreto". Além disso, a "tradição foi reaproveitada [...] no uso de azulejos em diferentes cores e padrões para acentuar o caráter não estrutural de

superfícies verticais" e "a liberação do solo possibilitada pelos pilotis garantiu uma melhor integração do espaço interior e exterior, tão importante no clima brasileiro" (FICHER & ACAYABA, 1982, p. 23-24). Todos esses aspectos já haviam sido registrados como características definidoras da moderna arquitetura brasileira desde Mindlin (1956) e, em alguns casos, desde Goodwin (1943). Entretanto, para Sylvia Ficher e Marlene Milan Acayaba (1982, p. 24) "é na plástica, tão bem exemplificada no trabalho de Oscar Niemeyer, que reside o elemento mais original e diferenciador desta linguagem".

Na introdução ao segundo capítulo, que aborda "a difusão da arquitetura moderna brasileira", as autoras informam que pretendem retratar "a difusão deste repertório" no Brasil, como consequência da "ida de arquitetos formados na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro para outras cidades, principalmente Recife e Salvador", bem como as especificidades da renovação arquitetônica em São Paulo. Mais da metade do capítulo, contudo, é dedicado à experiência paulistana, até mesmo pela formação das autoras; a "difusão do repertório" da escola carioca em Recife se resume a um parágrafo sobre a experiência de Luís Nunes nos anos 1930 e a uma fotografia da caixa d'água de Olinda, projetada pelo mesmo arquiteto, e a Salvador são dedicados pouco mais de duas páginas.

No que diz respeito a Salvador, Ficher e Acayaba ressaltam a contribuição do EPUCS na "conscientização das possibilidades de integração da arquitetura moderna no cenário colonial barroco"; descrevem o edifício Caramuru, "bem conhecido pelo seu brise-soleil" e ilustrado em uma fotografia; e citam alguns projetos de Diógenes Rebouças:

> Paulo Antunes Ribeiro, formado no Rio de Janeiro, projetou em 1946 o edifício Caramuru [...]. Pouco depois, o arquiteto Diógenes Rebouças projetou várias obras com o mesmo caráter racionalista, tais como o Instituto de Radiologia, o Estádio da Fonte Nova, o edifício Estados Unidos e o hotel da Bahia (1951) (FICHER & ACAYABA, 1982, p. 29).

Somente o projeto do Hotel da Bahia é objeto de alguma análise e ilustrado por plantas e fotografias – ainda que correspondentes a versões diferentes do projeto⁴⁵. A história, narrada por Ficher e Acayaba, da "difusão da arquitetura moderna brasileira" – a nosso ver, arquitetura moderna carioca - na Bahia é guase de uma evangelização: segundo as duas autoras paulistas, o projeto do edifício Caramuru (1946), elaborado no Rio de Janeiro por arquiteto carioca, provoca, "pouco depois", o surgimento de uma série de projetos "com o mesmo caráter racionalista", já da lavra de um arquiteto local. Embora seja confessa a influência da arquitetura de Lucio Costa, Oscar Niemeyer e outros nomes da escola carioca na produção de Rebouças, as datas corretas de alguns projetos e construções citados por Ficher e Acayaba nos contam outra história. O edifício Caramuru foi projetado em 1946 e teve a cerimônia de lançamento da

⁴⁵ Como veremos no capítulo 7, alguns volumes e pavimentos previstos nas primeiras versões do projeto do Hotel da Bahia, inclusive um cinema com capacidade para 1.000 pessoas, um segundo restaurante e três dos oito pavimentos previstos para os apartamentos não foram construídos. Ficher e Acayaba apresentam plantas de três pavimentos do projeto completo mas a fotografia e a descrição são da versão construída (FICHER & ACAYABA, 1982, p. 29).

sua pedra fundamental realizada em novembro daquele ano; sua inauguração, contudo, só ocorreu em 20 de outubro de 1949⁴⁶. O projeto de Rebouças para o estádio da Fonte Nova data de 1942, embora o estádio só tenha sido inaugurado quase dez anos depois, em 28 de janeiro de 1951. Portanto, o projeto do estádio da Fonte Nova foi elaborado por Rebouças quatro anos antes do edifício Caramuru ser concebido e divulgado.

Além disso, como veremos no quinto capítulo deste trabalho, o primeiro estudo de Rebouças para o Hotel da Bahia data de 1947 – um ano depois do projeto de Antunes para o Caramuru, que à época ainda se encontrava em fase inicial de construção – e não de 1951, como afirmam as autoras, o que significaria que o Hotel da Bahia teria sido concebido cinco anos após a inauguração do edifício Caramuru. As autoras abordam ainda, neste capítulo, o Teatro Castro Alves projetado por José Bina Fonyat em 1957, ilustrado com uma fotografia.

Não devemos nos deter sobre a segunda parte, dedicada ao período decorrido entre a decisão do Presidente Juscelino Kubitschek de priorizar a transferência da capital nacional para Brasília e a sua inauguração. A terceira e última parte de *Arquitetura moderna brasileira* enfoca as "tendências regionais após 1960", baseada em um discurso de que "a primeira etapa da arquitetura moderna brasileira, do Ministério da Educação a Brasília", não refletiu as "diferenças culturais e regionais" decorrentes "da maior complexidade do país", e de que nessa segunda etapa pós-Brasília "a linguagem arquitetônica de origens comuns vai se enquadrar em um novo contexto: diferenças econômicas, climáticas, tecnológicas e de programa conduzem a um processo de regionalização":

O papel demiúrgico do arquiteto carioca, construtor de novas cidades, desaparece. Deixa de existir uma expressão dominante para a arquitetura brasileira, a qual vai dar lugar a uma produção diferenciada cuja lógica deve ser procurada em cada região (FICHER & ACAYABA, 1982, p. 48).

A terceira parte do livro se organizará então em quatro seções regionais: Sul (São Paulo, Curitiba e Porto Alegre), Rio de Janeiro e Brasília, Nordeste (Salvador, Recife e Fortaleza) e Norte (Manaus). Na seção reservada ao Rio de Janeiro, ao se debruçarem sobre a obra dos irmãos Roberto, as autoras citarão brevemente o Centro de Exposições da Bahia, "recentemente completado" (FICHER & ACAYABA, 1982, p. 76).

Ao analisarem a arquitetura produzida em Brasília – e dos arquitetos sediados naquela cidade –, Ficher e Acayaba apresentarão os projetos das secretarias estaduais, do centro de exposições e da igreja do Centro Administrativo da Bahia (CAB), em Salvador, elaborados na

-

⁴⁶ O jornal *A Tarde* dedicou uma página inteira ao lançamento da pedra fundamental do edifício Caramuru, ocorrido em 23 de novembro de 1946 (UM MONUMENTO..., 1946, p. 04); a matéria era ilustrada com uma fotografia da maquete do projeto. O projeto do Caramuru foi aprovado pela Seção de Engenharia Sanitária da Secretaria Estadual de Educação e Saúde em 9 de janeiro de 1947. Parecer do Inspetor Técnico de Engenharia Sanitária da mesma Seção, datado de 12 de outubro de 1949, relata vistoria realizada alguns dias antes ao edifício, cuja construção havia sido recentemente finalizada (APEB, Fundo Secretaria de Educação, Saúde e Assistência Pública do Estado da Bahia, Grupo Directoria de Engenharia Sanitária, Série Vistoria, Maço 404, Caixas 422).

década de 1970 pelo carioca João Filgueiras Lima, "formado no Rio de Janeiro e integrante da equipe de Oscar Niemeyer" responsável pela construção da nova capital (FICHER & ACAYABA, 1982, p. 89).

Na seção dedicada ao Nordeste e, mais especificamente, no trecho focado em Salvador, as autoras se resumirão a destacar a "visão regionalista" de Francisco Assis Reis, destacando obras como o Centro Médico Albert Schweitzer (1969) e o edifício-sede da Companhia Hidroelétrica do São Francisco (1976-1977). A subseção relativa a Recife é muito mais aprofundada, e analisa obras de Delfim Amorim, Acácio Gil Borsoi e Armando de Holanda. Igual atenção é reservada à arquitetura cearense, através de nomes como José Liberal de Castro, Neudson Braga, Gerhard e Nícia Bormann, Roberto Castelo e José Furtado, Paulo Cardoso, Fausto Nilo, Nelson Serra e José Alberto de Almeida. De Manaus, por sua vez, são apresentadas diversas obras de Severiano Porto.

No artigo publicado recentemente por Ficher e Acayaba em que resgatam o processo de pesquisa e redação de *Arquitetura Moderna Brasileira*, as autoras observam que

Logo percebemos que escrever as duas primeiras partes não ia ser problemático. Complicado mesmo era o tal após-calipso brasiliense, de 1960 em diante! Como resolver o impasse? Íamos ter que estudar... Começando pelo que vivenciávamos de primeira mão: São Paulo. Aí, diante da nossa ignorância e da ausência de publicações sobre a produção mais recente, seguimos o palpite da Marlene: sair a campo, viajar pelo Brasil, conversar com os arquitetos das cidades mais importantes, visitar as suas obras, verificar de primeira mão o que estava acontecendo (FICHER & ACAYABA, 2011).

Reconhecendo as facilidades para redigir as duas primeiras partes do livro – como vimos, pela existência de obras como as de Mindlin (1956) e Bruand (1981), que foram tomadas como base da sua narrativa –, Ficher e Acayaba partem para as principais capitais brasileiras para levantar a produção pós-1960, visitando São Paulo, Rio de Janeiro, Manaus, Salvador, Recife, Fortaleza e Curitiba; Miguel Pereira colabora na seleção das obras de Porto Alegre e Brasília.

No caso de Salvador, Ficher e Acayaba lembram que "a coisa ficou ainda mais lenta, o calor mais intenso". Hospedadas em um hotel no Pelourinho, as duas pesquisadoras aproveitaram "para curtir o centro histórico, para nós bem mais interessante que a arquitetura baiana mais recente" e mais de trinta anos depois declaram: "Salvador não foi tão empolgante como o Rio e nossas escolhas ficaram – não sabemos mais porquê – excessivamente restritas, muita gente interessante ficou de fora" (FICHER & ACAYABA, 2011).

É indiscutível o mérito de *Arquitetura moderna brasileira* como a primeira publicação a tentar dar conta da diversificada arquitetura produzida no Brasil após a inauguração de Brasília – um tema que, salvo uma ou outra exceção (INSTITUTO...,1978; SEGAWA, 1988), só nos últimos

anos vem sendo objeto de maiores discussões e debates, com publicações recentes de maior fôlego⁴⁷.

Entretanto, no que se refere à Bahia, e especialmente com relação ao período que vai até a inauguração de Brasília, o que nos é apresentado é tão somente uma síntese reiterativa do discurso recorrente desde Mindlin, mais de vinte anos antes, e corroborado por Bruand, nos anos anteriores. Os três edifícios baianos pré-1960 apresentados e retratados por Ficher e Acayaba – edifício Caramuru, Hotel da Bahia e Teatro Castro Alves – já haviam sido analisados com maior profundidade anteriormente por outros autores: Mindlin (1956) dedicou duas páginas ao edifício Caramuru e outras tantas ao Hotel da Bahia; Bruand (1981) igualmente reservou duas páginas para o projeto de Bina Fonyat para o Teatro Castro Alves e destacou a importância do edifício Caramuru, ainda que só tenha citado o Hotel da Bahia em nota de rodapé. A Escola-Parque (Centro Educacional Carneiro Ribeiro), cujos valores sociais e formais haviam sido exaltados por Bruand, não é sequer citada por Ficher e Acayaba.⁴⁸

1.2.5. Arquitetura Contemporânea (1983): a perpetuação de um discurso

Carlos Alberto Cerqueira Lemos é um personagem singular, que conciliou, como poucos no Brasil, uma carreira acadêmica de relevo, como historiador da arquitetura, a uma atividade projetual notável. 49 Optamos por analisar o capítulo intitulado *Arquitetura contemporânea*, escrito por Lemos para compor a *História Geral da Arte* organizada em 1983 por Walter Zanini, em detrimento do mais popular *Arquitetura brasileira*, publicado por Lemos quatro anos antes, por concordarmos com Carlos Martins quando afirma que o texto publicado em 1983 "é praticamente uma reedição do texto anterior [de 1979], com algumas ampliações".

O texto de 1983 se estrutura em sete partes. Na primeira – "introdução" – Lemos se coloca a recorrente pergunta sobre a **origem** da arquitetura moderna no Brasil, reconhecendo que "a resposta não é fácil, se compreendermos que essa arquitetura não pode aparecer de repente com data marcada". Na segunda parte, intitulada "as primeiras obras modernas", Lemos tenta responder à pergunta colocada anteriormente:

⁴⁷ Além de diversas dissertações de mestrado e algumas teses de doutorado, resultantes do aumento exponencial dos programas de pós-graduação em arquitetura e urbanismo nas últimas décadas, os últimos dez anos testemunharam a publicação de obras dedicadas especificamente à arquitetura brasileira após Brasília (BASTOS, 2003; ANELLI, 2008; BASTOS & ZEIN, 2010) ou mesmo à arquitetura contemporânea (CAVALCANTI & LAGO, 2005; MILHEIRO, NOBRE & WISNIK, 2006).

⁴⁸ Curiosamente, quase trinta anos depois, Sylvia Ficher volta sua atenção para a Bahia e publica, em coautoria com Andrey Schlee, um interessante artigo sobre algumas edificações construídas no Estado nas décadas de 1930 e 1940 e que "se destacam por apresentar uma outra linguagem arquitetônica, um outro modernismo, não hegemônico e quase sempre escamoteado" (SCHLEE & FICHER, 2008).

⁴⁹ Professor titular do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAU-USP até a aposentadoria compulsória, em 1995, Carlos A.C. Lemos segue orientando dissertações de mestrado e teses de doutorado na mesma instituição e é autor de mais de uma dezena de livros sobre a arquitetura brasileira em geral e paulista em particular. Além disso, dirigiu, durante os anos 1950, o escritório que Oscar Niemeyer instalou em São Paulo para desenvolver projetos como o do Parque do Ibirapuera e do edifício Copan, e manteve, até os anos 1990, escritório próprio.

Cremos que a primeira manifestação moderna de arquitetura tenha ocorrido entre nós através de algumas obras, ou projeto, do arquiteto franco-argentino Victor Dubugras (1868-1933) radicado no final do século XIX em São Paulo, inicialmente comprometido com o Art-Nouveau e, depois, com o neocolonial (LEMOS, 1983, p. 827)

O historiador paulistano cita especificamente a Estação Ferroviária de Mairinque (1907) como uma das primeiras manifestações modernas de arquitetura no Brasil, e apresenta em detalhes a residência de Gregori Warchavchik na rua Santa Cruz (1927-1928) – ainda que, para Lemos, se trate de um projeto "sem validade, porque se ateve somente aos aspectos formais" –, além de citar Flávio de Carvalho.

"A introdução do funcionalismo de Le Corbusier" – terceira parte do texto – aborda a primeira viagem de Le Corbusier ao Brasil, em 1929, a experiência-relâmpago de Lucio Costa como diretor da Escola Nacional de Belas Artes (1930-1931) e os professores que trouxe para lá ensinar, como Warchavchik e o escultor Celso Antônio. Lemos destaca a experiência de Luís Nunes, "o mais talentoso arquiteto formado no Rio que trabalhou em Recife entre 1934 e 1937", informando que "o já citado autor francês Yves Bruand é quem analisa bem a sua obra em Pernambuco". Para ele,

Luiz Nunes, com toda a sua capacidade criadora, conhecedor não só do trabalho de Le Corbusier, mas também observador atento dos postulados de Gropius, conseguiu em menos de quatro anos sugerir um caminho nacional para a arquitetura moderna reunindo ou reaplicando toda uma sintaxe que talvez viesse a dar ao movimento do Recife uma conotação bem diferente daquela que se esboçava no Rio à sombra de Lucio Costa e do funcionalismo do mestre francês. A morte prematura de Luiz Nunes ocasionou, também, o fim de um movimento renovador no Nordeste (LEMOS, 1983, p. 839, grifo nosso).

O discurso segundo o qual, tendo sido abortada no Recife, é no Rio de Janeiro que a arquitetura moderna viria a florescer é incorporado por Lemos: a quarta parte do seu texto, intitulada "a arquitetura moderna carioca", começa com a seguinte assertiva:

Foi no Rio que realmente vingou o movimento arquitetônico modernista brasileiro e os anos 30 podem ser considerados decisivos para a cultura nacional porque a partir daí pudemos mostrar que estávamos levando avante um amplo processo de recriação usando como ponto de partida a experiência dos mestres internacionais da arquitetura raciona (LEMOS, 1983, p. 840).

Lemos assinala a importância de gestores públicos como os mineiros Gustavo Capanema e Rodrigo Mello Franco de Andrade no Ministério da Educação e Saúde e no SPHAN, respectivamente, e resgata a saga da sede do MESP, que depois de construído "veio [...] a constituir o grande marco da arquitetura moderna brasileira, um verdadeiro divisor de águas separando duas épocas de nossos profissionais do Rio de Janeiro, a capital política e cultural do país" (LEMOS, 1983, p. 841).

Há um discurso mitificador entre os arquitetos modernos que coloca, lado a lado, as obras barrocas de Aleijadinho e a arquitetura moderna da *escola carioca*, especialmente aquela produzida por Niemeyer, como demonstra esse trecho do famoso artigo *Muita construção*,

alguma arquitetura e um milagre, publicado originalmente por Lucio Costa no *Correio da Manhã* em 15 de junho de 1951:

Assim como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em circunstâncias muito semelhantes, nas Minas Gerais do século XVIII, ele [Oscar Niemeyer] é a chave do enigma que intriga a quantos se detêm na admiração dessa obra esplêndida e numerosa devida a tantos arquitetos diferentes, desde o impecável veterano Affonso Eduardo Reidy e dos admiráveis irmãos Roberto, de sangue sempre renovado, ao civilizado arquiteto Mindlin, transferido para aqui de São Paulo e às surpreendentes realizações de todos os demais, tanto da velha guarda, quanto da nova geração e até dos últimos conscritos. (COSTA, 2007b, p. 197)

Esse discurso mitificador é incorporado pelo paulistano Lemos, que acrescenta um terceiro momento de criação de uma arquitetura genuinamente nacional aos dois identificados por Lucio Costa – a arquitetura dos bandeirantes em São Paulo:

Realmente, em menos de dez anos, a partir da decisão histórica de Gustavo Capanema, a nossa arquitetura, graças aos pioneiros cariocas, definiu-se como uma expressão cultural nacional, independentemente da conceituação e de seus modelos originais europeus e, pela terceira vez entre nós, como ocorrera em São Paulo bandeirista e em Minas de Aleijadinho, é caracterizada por recriações e invenções nacionais.[...] Todos [arquitetos e calculistas] juntos, com o mesmo propósito de renovação modernista, procuravam em seus projetos uma linguagem brasileira para os postulados racionalistas, chegando mesmo a ressuscitar as velhas treliças tradicionais azulejos de revestimento de fachadas e tudo mais que pudesse servir de ponte entre o passado nacional e o presente já valorizado pelo concreto armado e pela linguagem funcionalista com seus pilotis, terraços-jardins e quebra-sóis, os célebres *brises* do novo jargão profissional (LEMOS, 1983, p. 841-844)

Além das treliças e dos azulejos que reinterpretam o "passado nacional", da estrutura em concreto armado e da "linguagem funcionalista com seus pilotis, terraços-jardins e quebrasóis", Lemos alerta para uma quarta característica da arquitetura moderna que emerge no Rio de Janeiro – "a integração das artes modernas":

Realmente, a primeira metade da década dos anos 40 foi decisiva, havendo, inclusive, o comprometimento de profissionais vários numa tentativa de integração das artes modernas, não ficando alheios até escritores que ajudaram a desenvolver aquele clima de euforia e de criatividade pioneira, em que todos eram conscientes de estarem fazendo algo novo e da maior importância (LEMOS, 1983, p. 844).

Como exemplos maiores dessa integração, Lemos cita os pintores Cândido Portinari e Di Cavalcanti, que "surgiram fazendo painéis e alguns azulejos executados em São Paulo graças aos esforços do artista Paulo Rossi Osir", o paisagista Roberto Burle Marx e os escultores Bruno Giorgi e Celso Antônio (LEMOS, 1983, p. 844).

Lemos registra a importância da exposição e do livro Brazil Builds e observa que este último

apresenta quarenta projetos modernos executados até aquele ano, sendo trinta de autoria de arquitetos formados na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio, **ficando, assim, caracterizada a capital do país como pólo irradiador**, mais uma vez, não só de um estilo ou corrente, mas de toda uma tecnologia e de novo modo brasileiro de encarar a arquitetura moderna. (LEMOS, 1983, p. 844)

Dentre as obras publicadas em *Brazil Builds* e citadas por Lemos estão o Ministério da Educação e Saúde, a sede da ABI, o Aeroporto Santos Dumont e a estação de Hidroaviões do Rio de Janeiro. Lemos destaca que

Esse livro se dedica, também, às obras de Luiz Nunes, no Nordeste, aos trabalhos de Bernard Rudofsky (1905-), que permaneceu pouco tempo em São Paulo, mudando-se, logo depois, para os Estados Unidos e, também, trabalhos de Warchavchik, Rino Levi, Henrique Mindlin (1911-71) e de Jacques Pilon (1905-62), arquiteto francês, cujo escritório paulista foi responsável pela vinda de alguns arquitetos importantes de fama como Korngold (1897-1963), no tempo da sociedade com Matarazzo Neto, como Heep, Gasperini (1926) etc. (LEMOS, 1983, p. 845).

Carlos Lemos lamenta, contudo, que *Brazil Builds* não se dedique à obra de Affonso Eduardo Reidy, destacando a articulação entre o seu pensamento teórico e seus projetos, dos quais os mais importantes são o Conjunto Residencial Pedregulho e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. São citados ainda o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York (1939-40), o conjunto arquitetônico da Pampulha (início da década de 1940) e os projetos paulistanos de Niemeyer do início dos anos 1950 (conjunto do Parque do Ibirapuera, Copan), que critica por razões diversas, mas sempre eximindo o arquiteto carioca de culpa.

Lemos apresenta uma visão que reconhece o pioneirismo e o caráter difusor dos arquitetos cariocas, a experiência-relâmpago de Luís Nunes no Recife e os exemplares paulistanos, mas ignora os dois projetos baianos publicados em *Brazil Builds* – a Escola Normal de Salvador e o Sanatório de Tuberculosos Santa Terezinha –, provavelmente porque todo o seu discurso se baseia na relevância dos autores – detentores de *capital simbólico*, se preferirmos retomar o conceito de Bourdieu. Os dois projetos baianos publicados em *Brazil Builds* e esquecidos pelas obras posteriores não possuem autores conhecidos.⁵⁰

"Os tempos de amadurecimento", quinta parte do texto de Lemos, têm início na segunda metade da década de 1940, quando ocorre uma "lenta definição de nossa arquitetura moderna, agora já superada a fase eufórica da descoberta da nova linguagem racionalista" (LEMOS, 1983, p. 851):

Assim, no Rio de Janeiro, trabalharam vários arquitetos de bastante valor, que não só enriqueceram sua cidade com importantes obras arquitetônicas, como também executaram trabalhos em outros Estados, exportando para outras localidades brasileiras a experiência carioca (LEMOS, 1983, p. 852).

Embora reconheça que "seria fastidiosa a enumeração desses arquitetos da primeira hora", o pesquisador paulistano defende que

__

⁵⁰ Segundo Diógenes Rebouças, o projeto do Sanatório Santa Terezinha "é de um arquiteto lá do Rio, Azeredo, um arquiteto que apareceu no cenário" (REBOUÇAS, 1999, p. 120). Como vimos no início deste capítulo, a Escola Normal da Bahia foi "projetada por um arquiteto brasileiro formado na Alemanha" (GOODWIN, 1943, p. 144), embora Paulo Ormindo de Azevedo (1988, p. 17) atribua o seu risco ao arquiteto alemão Alexander Büddeus, "pela semelhança com outros trabalhos seus e [pela] relação com a Christiani Nielsen, executora da obra".

[...] não nos devemos esquecer, além de Lucio Costa, de Oscar, de Reidy, de Jorge Machado Moreira, dos irmãos Milton e Marcelo Roberto já citados, de outros ex-alunos da Escola Nacional de Belas-Artes que ajudaram a difundir pelo Brasil afora a nossa arquitetura, como Sérgio Bernardes (1919-), Francisco Bolonha (1922-), paraense com importantes trabalhos em Cataguases, Minas, Paulo Antunes Ribeiro (1905-), com obras em Salvador, onde também trabalhou José Bina Fonyat (1918-) e como Acácio Gil Borsoi (1924-), já de outra geração, mas verdadeiro 'embaixador' carioca no Recife. (LEMOS, 1983, p. 852-853)

Fazendo uma ponte com a sexta parte do texto, dedicada à arquitetura paulista, Lemos encerra os "tempos de amadurecimento" destacando alguns arquitetos formados no Rio que tiveram importante atuação em São Paulo, como Álvaro Vital Brazil, Abelardo de Souza, Zenon Lotufo, Hélio Duarte e Eduardo Corona. Para Lemos, a arquitetura paulista passa por uma transformação importante a partir da segunda metade da década de 1940, como consequência da chegada de muitos arquitetos estrangeiros entre 1939 e 1948, em função da Segunda Guerra – como Lucjan Korngold, Daniele Calabi, Bernard Rudofsky, Giancarlo Palanti, Lina Bo Bardi e Adolf Franz Heep –, e da fundação das duas primeiras faculdades de arquitetura paulistanas – a do Instituto Mackenzie, em 1946, e a da USP, em 1948. Para ele, "somente a partir daí podemos dizer tenha nascido em São Paulo um pensamento coletivo voltado para a modernidade, com um defasamento de mais de dez anos em relação ao Rio" (LEMOS, 1983, p. 853). Conclui essa parte afirmando que, "sem dúvidas, coube a Artigas a definição da arquitetura paulista (LEMOS, 1983, p. 857).

O sétimo e último item, "panorama atual", está centrado na produção dos anos 1960 e 1970 e por essas razões não nos interessa analisar aqui.

Ao discorrer sobre a arquitetura moderna brasileira, Lemos se foca exclusivamente nas obras da escola carioca dos anos 1930 a 1950, na arquitetura que teria surgido em São Paulo na segunda metade dos anos 1940 e na experiência-relâmpago de Luís Nunes no Recife. Afora isso, Recife só é referenciada como "embaixada" ocupada pelo carioca Acácio Gil Borsoi, enquanto a Bahia é citada apenas como um importante mercado de trabalho para cariocas como Paulo Antunes Ribeiro e o baiano, formado e instalado no Rio de Janeiro, José Bina Fonyat.

1.2.6. Arquiteturas no Brasil 1900-1990 (1998): uma nova abordagem

A última obra dedicada à história da arquitetura moderna brasileira que analisaremos é Arquiteturas no Brasil 1900-1990, de Hugo Segawa, originalmente publicada em 1998⁵¹. Na

_

⁵¹ O autor, arquiteto e por longos anos importante colaborador de uma das principais revistas especializadas de arquitetura do Brasil, era então professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (EESC-USP). Em 2004, transferiu-se para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), em São Paulo, onde continuou a orientar dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre a arquitetura moderna brasileira, além de publicar e ministrar palestras sobre o tema de forma regular,

introdução, que recebe o título de "alguma explicação", Segawa afirma que, "ao escrever um trabalho de presente escopo, fui me reportar às obras de mesma natureza – aos manuais de história da arquitetura brasileira – que não são muitos e possuem enfoques distintos" (SEGAWA, 1998, p. 14). Após citar outros trabalhos que não se limitam à arquitetura brasileira do século XX ou que não se restringem à arquitetura brasileira em geral, Segawa observa que

Rigorosamente, seriam três os trabalhos no gênero pretendido por minha pesquisa: *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, de Yves Bruand (1981), *Arquitetura Moderna Brasileira*, de Sylvia Ficher e Marlene Milan Acayaba (1982) e o capítulo 'Arquitetura Contemporânea" escrito por Carlos A. C. Lemos na *História Geral da Arte no Brasil* (coordenada por Walter Zanini, 1983) (SEGAWA, 1998, p. 14).

O autor reconhece, contudo, que "precisamente pelo número reduzido de trabalhos nesse âmbito, publicações como o catálogo *Brazil Builds* [...] e *Modern Architecture in Brazil* [...] poderiam ser enquadradas como panoramas da arquitetura brasileira da primeira metade do século 20". Estes dois últimos são apresentados como "trabalhos apologéticos da arquitetura moderna, [...] formadores de mitografias da moderna arquitetura brasileira" (SEGAWA, 1998, p. 14).

Segawa ressalta a importância de *Arquitetura Moderna Brasileira*, de Ficher e Acayaba, pela "modesta aspiração de ser um guia introdutório da arquitetura moderna brasileira" e por ser "um roteiro que pioneiramente incluiu, no mapa arquitetural brasileiro, algumas regiões pouco contempladas, sem a visão modernista e hegemônica que caracterizava o livro de Yves Bruand" (SEGAWA, 1998, p. 14).

Essa "explicação" de Segawa nos parece particularmente relevante porque nela o autor assume que adotará uma abordagem diametralmente oposta à dos pesquisadores que o precederam: ao invés de enfocar os "protagonistas e realizações" que são o cerne da obra de Bruand, por exemplo, Segawa prefere "estudar os *processos* da constituição da nossa arquitetura moderna em matizes diversos, caracterizando modernidades distintas, que intitulam os capítulos". É por essas razões que Segawa opta por não privilegiar "arquitetos (exceções honrosas a Warchavchik, Niemeyer, Lucio Costa e Vilanova Artigas), tampouco obras (também com exceções), mas a inserção de arquitetos e obras no debate cultural e arquitetônico num certo recorte da história" (SEGAWA, 1998, p. 15).

Arquiteturas no Brasil 1900-1990 é, portanto, focada no conceito de diversidade – daí a incorporação do plural no título. Dez anos antes de sua publicação, Segawa já observava, na introdução ao livro Arquiteturas no Brasil / Anos 80, do qual foi organizador, que aquela

Seria a época do fim dos grandes mitos, da cultura marcada pela multiplicidade de alternativas. Nunca alcançamos uma 'totalização' muito transparente para o entendimento da nossa arquitetura: os Goodwins, Mindlins e Bruands

trabalharam sobre cortes que hoje nos parecem claramente circunstanciados dentro de quadros explicativos preocupados com uma peculiar afirmação de modernidade, corrente até há vinte anos. Fugir radicalmente dessas racionalizações me parece completamente inviável hoje porquanto estamos longe de concretamente conhecer o que se produziu nessas décadas (SEGAWA, 1988, p. 7).

Conhecer a arquitetura produzida ao longo do século XX no Brasil – entendido em sua vastidão territorial e em sua diversidade cultural – já era, portanto, um desafio para Segawa desde, pelo menos, dez anos antes da publicação de Arquitetura no Brasil 1900-1990. Como colaborador da revista especializada Projeto, Segawa publicou regularmente, por muitos anos, artigos sobre a arquitetura brasileira moderna e contemporânea, o que lhe permitiu um conhecimento amplo e diversificado das diferentes modernidades arquitetônicas produzidas no Brasil. Em função dessa inquietação, provavelmente, Arquiteturas no Brasil / Anos 80 não se limitara a "um álbum de imagens com algumas obras construídas nos últimos dez anos, divididas geograficamente", mas incluíra uma série de artigos que buscavam "uma revisão, contestando versões correntes e tornando mais nítida a afirmação de arquitetura moderna no Brasil", como aqueles da lavra de Paulo Ormindo de Azevedo, sobre a Bahia, e Geraldo Gomes da Silva, sobre Pernambuco, dedicados a "uma busca de raízes para uma reflexão distinta daquela que reconhece apenas o movimento carioca dos anos 30/40 como manifestação de modernidade no Brasil" (SEGAWA, 1988, p. 7). A inclusão desses artigos de revisão da historiografia consolidada e de recorte regional certamente contribuiu para ampliar o entendimento dos pesquisadores brasileiros – e, evidentemente, do próprio Segawa – da diversidade da arquitetura moderna produzida no Brasil desde os seus primórdios⁵².

Segawa organiza seu texto em nove capítulos, correspondentes a recortes temáticos e organizados em ordem cronológica, porém com recortes temporais deliberadamente não muito precisos e que se sobrepõem sem pudores. Assim, os dois primeiros capítulos abordam, respectivamente, o processo de urbanização do Brasil (1862-1945) e a passagem da negação do passado colonial ao neocolonial, entre 1880 e 1926, como a materialização de um discurso que associa modernidade e identidade cultural.

Os três capítulos seguintes abordam diferentes "modernidades". A primeira, apresentada no Capítulo 3, corresponde a um "modernismo programático", produzido entre 1917 e 1932 – e, mais especificamente, na década de 1920 – que se coloca como manifesto na Semana de Arte Moderna de 1922 e encontra sua face arquitetônica nos projetos de Flávio de Carvalho e nas casas construídas por Warchavchik e por Carlos da Silva Prado em São Paulo.

⁵² Por exemplo: passados vinte e três anos de sua publicação, a clara e provocadora análise realizada por Paulo Ormindo de Azevedo no seu sucinto artigo incluído em *Arquiteturas no Brasil / Anos 80* (AZEVEDO, 1988) continua sendo um texto referencial sobre a arquitetura produzida em Salvador nos anos 1930.

A segunda, introduzida no Capítulo 4, é uma "modernidade pragmática", promovida entre 1922 e 1943 através de arquiteturas que, à época, receberam denominações como "modernas", 'cúbicas', 'futuristas', 'comunistas', 'judias', 'estilo 1925', 'estilo caixa d'água' e assim por diante [e que] hoje podem ser identificadas ainda como Déco e também como fascista" (SEGAWA, 1998, p. 54). Trata-se de uma produção "à margem do modernismo engajado" (SEGAWA, 1998, p. 55) e na qual está compreendido, de certa forma, o processo de verticalização ocorrido nas décadas de 1930 e 1940 nas principais capitais brasileiras.

A terceira, abordada no Capítulo 5, é uma "modernidade corrente", que reinterpreta a versão hegemônica e mítica da arquitetura moderna brasileira, centrada no Rio de Janeiro e contada anteriormente por Mindlin e Bruand, dentre outros, na qual são tratados, dentre outros, temas como a passagem de Le Corbusier pelo Rio de Janeiro em 1929, a tentativa abortada de Lucio Costa de promover uma reforma na Escola Nacional de Belas Artes em 1930-1931, a experiência de Luís Nunes no Recife, as primeiras obras de Marcelo e Milton Roberto, os concursos para os projetos dos Ministérios da Fazenda e da Educação e Saúde — e, no caso desse último, seus desdobramentos, incluindo a vinda de Le Corbusier ao Brasil em 1936 e a construção do projeto elaborado pela equipe coordenada por Lucio Costa —, o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939, a ascensão de Oscar Niemeyer e até mesmo a publicação de *Brazil Builds* e seu sucesso na divulgação da arquitetura brasileira no exterior.

Os dois capítulos seguintes dão conta do período de afirmação da arquitetura moderna brasileira, que se inicia em meados dos anos 1940 e inclui as duas ou três décadas seguintes. No Capítulo 6, intitulado "A Afirmação de uma Escola", Segawa centra seu foco nos desenvolvimentos da arquitetura brasileira e, especialmente, da *escola carioca*, entre a publicação de *Brazil Builds*, em 1943, e a inauguração de Brasília, em 1960. Dentre os temas tratados neste capítulo, estão a recepção da arquitetura moderna brasileira no exterior, o componente ideológico de alguns posicionamentos sobre essa arquitetura, a habitação popular promovida pelo Estado, principalmente a partir dos anos 1940, e Brasília.

Já o Capítulo 7, cujo título é "A Afirmação de uma Hegemonia", o autor trata da consolidação e difusão da arquitetura moderna no vasto território brasileiro, seja através da disseminação do ensino da arquitetura, seja por meio da migração de arquitetos do Rio de Janeiro e de São Paulo para unidades da federação como Pernambuco, Rio Grande do Sul, Paraná, Distrito Federal e Bahia, seja pela chegada ao Brasil – e principalmente a São Paulo – de imigrantes europeus, seja ainda pelo surgimento e maturação de uma "linha paulista" capitaneada por Vilanova Artigas. Este capítulo culmina com as críticas de Sérgio Ferro a essa mesma "linha paulista".

Os dois últimos capítulos tentam dar conta da complexidade da arquitetura brasileira pós-Brasília. O Capítulo 8 enfoca a produção das décadas de 1950 a 1970 através de grandes complexos arquitetônicos e equipamentos urbanos, como indústrias, hidroelétricas, terminais de transporte rodoviário, aeroportuário e metroviário, centrais de abastecimento, escolas e universidades, centros político-administrativos, habitação popular e, por fim, a questão do planejamento urbano, no âmbito da qual é reservado um espaço significativo para apresentar a experiência de Curitiba.

O nono e último capítulo tem como título uma pergunta/provocação: "Desarticulação e Rearticulação?" e aborda as duas décadas que precederam a publicação do livro; seu tema central não poderia ser outro que não a revisão dos "paradigmas do passado" e a consequente "discussão internacional em torno do pós-modernismo [que] contribuiu para o arejamento dos debates no Brasil" (SEGAWA, 1998, p. 190-191). Como decorrência, trata ainda da "emergência de regionalismos", através de obras como a de Severiano Porto e Mário Emílio Ribeiro na Amazônia, e do "grupo mineiro" organizado ao redor da revista *Pampulha*, traçando ainda um brevíssimo panorama da produção brasileira em geral dos anos 1980 e 1990.

Cada um desses capítulos – com exceção do terceiro e do quinto, que enfocam realidades específicas de São Paulo e do Rio de Janeiro, respectivamente – corresponde a uma análise panorâmica e baseada na diversidade da produção distribuída no território brasileiro, pacientemente levantada por Segawa, evitando, como havia proposto o autor na introdução do livro, o risco de centrar a discussão em "arquitetos" e "projetos", como haviam feitos muitos dos autores que o precederam.

No que diz respeito à arquitetura produzida na Bahia, são diversos os exemplos apresentados, quase sempre de forma breve – como de resto o são quase todas as outras obras citadas por Segawa – porém sempre associados a um contexto cultural ou tema que os articula a manifestações análogas em outras cidades brasileiras. No capítulo intitulado "modernidade pragmática", são apresentados, sucessivamente, o Elevador Lacerda, o Instituto do Cacau, o Instituto de Educação da Bahia e o Edifício Oceania, todos inaugurados entre 1930 e o início dos 1940 em Salvador – e todos abordados no artigo que Paulo Ormindo de Azevedo havia publicado dez anos antes em *Arquitetura no Brasil / Anos 80*, volume organizado por Segawa (AZEVEDO, 1988). Neste mesmo capítulo, Segawa ressalta que "o mais ambicioso projeto nacional de normalização arquitetônica oficial estabeleceu-se no âmbito do então Departamento de Correios e Telégrafos", que projetou e construiu, entre os anos 1930 e 1940, "sedes regionais nas capitais e agências das principais cidades brasileiras", dentre as quais ele cita, na Bahia, Juazeiro, Alagoinhas, Feira de Santana e Ilhéus, além de Salvador (SEGAWA, 1998, p. 69).

Outro projeto igualmente citado por Azevedo em seu artigo sobre a arquitetura soteropolitana dos anos 1930, a Estação de Hidroaviões de Salvador, "uma obra de linhas modernas", é citada de passagem no capítulo "modernidade corrente", quando o autor aborda o projeto de Marcelo e Milton Roberto para o Aeroporto Santos Dumont no Rio de Janeiro e o insere

[...] dentro da política desenvolvida pelo Departamento de Aeronáutica Civil, no sentido de dotar as cidades brasileiras com terminais aeroportuários adequados para o novo e cada vez mais utilizado meio de transporte que se implantava no Brasil na década de 1930 (SEGAWA, 1998, p. 88)



Figura 1.12 – Instituto do Cacau, em Salvador, projeto de Alexander Büddeus (Fonte: SEGAWA, 1998)



Figura 1.13 – Edifício Oceania, em Salvador, projeto do escritório Freire & Sodré (Fonte: SEGAWA, 1998)

Da mesma forma, isto é, inserido como mais um dentre os exemplos que comprovam um processo ou manifestação de abrangência nacional, Segawa registra o início do ensino da arquitetura na Escola de Belas Artes da Bahia, em 1896, bem como a sua incorporação à Universidade da Bahia, em 1946, e a "autonomia didática" com a fundação da Faculdade de Arquitetura, em 1959 (SEGAWA, 1998, p. 130-131).

No capítulo "A Afirmação de uma Hegemonia", ao tratar dos arquitetos europeus que imigraram para o Brasil a partir dos anos 1930 e 1940 e da migração para outras capitais brasileiras de jovens profissionais formados no Rio de Janeiro e em São Paulo, Segawa recorda a atuação da italiana – radicada em São Paulo – Lina Bo Bardi em Salvador entre 1958 e 1964, quando desenvolveu "projetos museográficos, o projeto de restauro do Solar do Unhão, transformando-o no Museu de Arte Popular e o projeto de uma casa (demolida)" (SEGAWA, 1998, p. 136). Outro "arquiteto-peregrino", o carioca Hélio Duarte, tem sua atuação em Salvador entre os

anos 1930 e 1944 registrada, seja pelos "edifícios que estão entre as primeiras obras modernas da capital da Bahia", seja pelo fato de ter levado para Salvador, "onde foi professor da Escola de Belas-Artes até 1944, as idéias de Le Corbusier – embora não tenha conseguido impor conceitos modernos no curso" (SEGAWA, 1998, p. 142). Mais uma vez, a fonte de informação de Segawa parece ser o artigo anteriormente citado de Paulo Ormindo de Azevedo, que anota que Duarte foi um dos "mais assíduos colaboradores" da Cia. Brasileira Imobiliária e Construções S.A., que por sua vez teve "um papel de destaque na difusão da nova arquitetura" (AZEVEDO, 1988, p. 17).

Neste mesmo capítulo, Segawa aponta que "outro caminho para a vulgarização do pensamento carioca foi a apropriação dos conceitos por profissionais de outras regiões" e usa como exemplo o baiano Diógenes Rebouças, "cujo Hotel da Bahia (1947-1949), que contou com a coautoria do carioca Paulo Antunes Ribeiro, foi uma das mais significativas obras do período". Para Segawa, "Rebouças, formado tardiamente no curso de arquitetura da Bahia, foi um notável seguidor da linha carioca por aproximação aos mestres como Niemeyer e Reidy, sem todavia ter vivenciado diretamente a agitação cultural do Rio de Janeiro" (SEGAWA, 1998, p. 142). A fonte das informações sobre a relação entre o arquiteto baiano e a escola carioca é um artigo sobre Rebouças publicado menos de três meses após a sua morte, de autoria de três arquitetos baianos, dentre os quais seu mais importante ex colaborador, Assis Reis (REIS, ALBAN & NERY, 1995).

Para quem, como nós, pretende identificar o *lugar* da arquitetura moderna baiana na historiografia recente da arquitetura moderna, algumas questões se colocam após a leitura de *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, particularmente no que diz respeito às ausências⁵³. É curioso observar como Segawa não contempla em sua análise um edifício como o Teatro Castro Alves, em Salvador, publicado pelas principais revistas brasileiras e estrangeiras de arquitetura nos anos 1950 e 1960, não obstante cite o Teatro Guaíra, de Curitiba (SEGAWA, 1998, p. 142). Da mesma forma, apesar de tratar da arquitetura escolar e fazer referência às obras do Convênio Escolar desenvolvidas em São Paulo entre 1949 e 1955 sob a coordenação de Hélio Duarte (SEGAWA, 1998, p. 173), o pesquisador paulista não cita a experiência, iniciada anteriormente, de Duarte e de Diógenes Rebouças durante a gestão de Anísio Teixeira como secretário de Educação e Saúde da Bahia (1947-1950). Outros exemplos poderiam ser citados, como a breve análise sobre a "arquitetura em hidrelétricas" que não inclui a experiência de Paulo Afonso, a partir do final dos anos 1940, ou as páginas dedicadas às estações rodoviárias de

⁵³ Algumas obras baianas das décadas de 1970 e 1980 são também citadas, como a sede da Companhia Hidrelétrica do São Francisco, em Salvador, de Assis Reis (1979-1982); as secretarias de Estado projetadas pelo carioca João Filgueiras Lima para o Centro Administrativo da Bahia (1973); o núcleo residencial Pilar para a Caraíba Metais em Jaguarari, do paulista Joaquim Guedes (1976-1982); e, no que tange às intervenções em monumentos históricos, o restauro do Mercado Modelo em Salvador e o Centro Cultural Dannemann em São Félix – ambos projetos de autoria de Paulo Ormindo de Azevedo realizados nos anos 1980.

passageiros nas quais não é citada aquela de Salvador, projetada por Diógenes Rebouças e Assis Reis e já comentada, ainda que brevemente, por Bruand, trinta anos antes, em função de sua elevada qualidade plástica, viabilizada pela sofisticada solução estrutural adotada.

Em grande parte, esses silêncios podem ser justificados pela abordagem adotada por Segawa. Como vimos, diferentemente de Goodwin, Mindlin e Bruand, por exemplo, cujas análises se centravam em obras individuais e focando sempre no aspecto formal da arquitetura - e nas suas relações com as demais dimensões do problema arquitetônico (uso, técnica, contexto e significado)⁵⁴ –, a narrativa de Segawa está voltada para a produção da arquitetura enquanto parte de processos e contextos culturais e sociais mais amplos.

De fato, Segawa não se detém na análise formal de obra alguma, e salvo raras exceções as edificações são citadas em conjuntos de projetos afins, seja por compartilharem um mesmo programa que passa a ser alvo de preocupações por parte do Estado (escolas, estações rodoviárias, aeroportos, habitação social, agências de Correios e Telégrafos), seja por ocorrerem dentro de contextos culturais análogos (arquitetos imigrados ao Brasil, arquitetos formados no Rio de Janeiro e São Paulo que atuaram em outros estados), seja ainda por estarem vinculados a correntes não hegemônicas da modernidade arquitetônica (Déco, por exemplo). Somente em casos bastante específicos o foco é lançado na questão da autoria ou da obra arquitetônica em si⁵⁵.

Poderíamos também afirmar que à narrativa de Segawa interessam tanto a produção projetual quanto a discussão em torno dessa produção, a sua difusão e recepção internacional e os embates entre grupos ideologicamente distintos, bem como os rebatimentos, na arquitetura brasileira, de acontecimentos culturais como a Semana de Arte Moderna de 1922, a passagem de Lucio Costa pela direção da Escola Nacional de Belas Artes em 1930-1931, a publicação de Brazil Builds em 1943 e a consequente consagração da arquitetura moderna brasileira no exterior, as críticas ao formalismo da obra de Niemeyer nos anos 1950, dentre outros.

Entretanto, uma segunda razão para essas ausências é tão óbvia que corre o risco de ser esquecida: a um determinado autor só é possível se pronunciar sobre aquilo que conhece. Apesar de deixar de lado relevantes obras baianas já apresentadas pela historiografia da arquitetura moderna anterior, como o Teatro Castro Alves, a Escola-Parque e o Edifício Caramuru, Segawa inclui na sua narrativa outras obras baianas que, por não se enquadrarem no cânone da arquitetura moderna brasileira (cada vez mais limitado à arquitetura

⁵⁴ Adotamos aqui as cinco dimensões do problema arquitetônico colocados por Cristián Fernandez Cox em seu livro El Orden Complejo de la Arquitectura. Teoria básica del proceso proyectual (FERNÁNDEZ

⁵⁵ Treze anos após a publicação de *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, Segawa o caracteriza como um "vade-mécum" ou "compêndio", isto é, "uma obra cuja natureza é a da informação abrangente de forma concisa, um sumário de um conjunto de conhecimentos complexos - cujo tratamento da matéria merece a desconfiança de scholars" (SEGAWA, 2011).

carioca/paulista), haviam sido negligenciadas pelos que o precederam: o Elevador Lacerda, o Instituto do Cacau, a Estação de Hidroaviões e as agências dos Correios e Telégrafos de Salvador e de outras cidades baianas. Inclui ainda o Instituto de Educação da Bahia – a "Escola Normal que havia sido publicada por Goodwin em 1943 e que fora "renegada" pela historiografia a partir de Mindlin pelas mesmas razões citadas anteriormente.

Segawa só pôde incluir essas obras na sua narrativa porque, como vimos, novas pesquisas realizadas nos anos anteriores, como aquela de Paulo Ormindo de Azevedo (1988), haviam lançado luz sobre manifestações menos conhecidas da arquitetura moderna brasileira.

1.2.7. As publicações da última década: a permanência de um discurso

Apesar da importante contribuição de Segawa, a análise de alguns textos publicados nos últimos dez anos sobre a arquitetura moderna brasileira mostra que a história continua a se restringir às produções dos arquitetos cariocas e paulistas, com breves referências à experiência de Luís Nunes em Pernambuco nos anos 1930. Analisaremos brevemente quatro dessas obras, todas elas voltadas ao público internacional: o capítulo "Construir uma arquitetura, construir um país", do catálogo *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*, (MARTINS, 2002); o capítulo "Moderna (1930-1960)", do livro *Arquitetura Brasil 500 Anos* (COMAS, 2002b); e os livros *Brazil's Modern Architecture* (ANDREOLY & FORTY, 2004) e *Brazil* (WILLIAMS, 2009), ambos publicados em Londres⁵⁶.

O texto "Construir uma arquitetura, construir um país", de Carlos Martins⁵⁷, corresponde a um capítulo temático, dedicado à arquitetura, do livro *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*, organizado por Jorge Schwartz e publicado em 2002 (MARTINS, 2002). Por se tratar do catálogo de uma exposição⁵⁸, o conjunto de mais de cem imagens publicadas após o texto e selecionadas pelo seu autor diz mais do que o texto em si, no qual Martins retoma o discurso que vincula a consolidação da arquitetura moderna brasileira pelo Estado ao desejo de

⁵⁶ Todos os quatro textos analisadas nesta seção foram publicadas em inglês. Os livros *Da Antropofagia* a *Brasília: Brasil 1920-1950* e *Arquitetura Brasil 500 Anos*, nos quais estão incluídos os artigos de Carlos Martins (2002) e Carlos Comas (2002b), respectivamente, são bilíngues, com todos os textos apresentados em português e inglês na mesma edição. *Brazil's Modern Architecture* (ANDREOLY & FORTY, 2004) possui duas edições distintas, uma em inglês e outra em português, ambas publicadas em 2004. (WILLIAMS, 2009) possui apenas a versão em inglês, publicada em Londres em 2009.

⁵⁷ Carlos Alberto Ferreira Martins é Professor Titular e, atualmente, Diretor *pro-tempore* do recém-criado Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), em São Carlos. Martins foi presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (ANPARQ) no biênio 2007-2009 e é autor de importantes pesquisas e publicações sobre a arquitetura moderna brasileira.

⁵⁸ O livro em questão corresponde ao catálogo da exposição "Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950", promovida pelo Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, entre novembro de 2002 e março de 2003; a mesma exposição havia sido exibida no Instituto Valenciano de Arte Moderna – IVAM, entre outubro de 2000 e janeiro de 2001, com o título "Brasil: 1920-1950. De la Antropofagía a Brasília". Todos os textos publicados no catálogo possuem versões em inglês.

construção de uma identidade nacional – tema apresentado pelo autor em sua dissertação de mestrado quinze anos antes (MARTINS, 1987).

Os projetos apresentados por Martins através de fotografias dos edifícios, de desenhos e de maquetes são ordenados cronologicamente e são de autoria, em sua quase totalidade, de arquitetos paulistas e cariocas: das residências de Gregori Warchavchik, construídas em São Paulo no final dos anos 1920, até as propostas apresentadas por Lucio Costa, por Rino Levi e pela equipe de Boruch Milman, João Henrique Rocha e Ney Fontes Gonçalves no concurso para o plano piloto de Brasília, em 1956-1957, passando por projetos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos de Abelardo de Souza, Affonso Eduardo Reidy, Álvaro Vital Brazil, Attílio Correa Lima "e equipe", Carlos Frederico Ferreira, Flávio de Carvalho, os irmãos Roberto, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Rino Levi, Roberto Burle Marx e Vilanova Artigas. São incluídos, ainda, croquis elaborados em 1936 por Le Corbusier para os projetos do edifício do Ministério da Educação e Saúde e da Cidade Universitária da Universidade do Brasil, além de alguns projetos da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, radicada em São Paulo a partir da segunda metade dos anos 1940.

O único arquiteto sediado fora do Rio de Janeiro ou de São Paulo cuja obra é incluída neste panorama da arquitetura moderna brasileira é, como sempre, Luís Nunes, do qual são apresentadas imagens de quatro projetos elaborados entre 1934 e 1936: o Hospital da Brigada Militar, o Laboratório de Anatomia e a Escola Rural Alberto Torres, todos em Recife, e o reservatório de água de Olinda. Recife é contemplada ainda com os projetos de três jardins desenvolvidos na mesma época por Roberto Burle Marx, então vinculado à mesma Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC).

Do mesmo ano de 2002 é livro em dois volumes *Arquitetura Brasil 500 Anos*, organizado por Roberto Montezuma e estruturado em nove capítulos temáticos, cada um assinado por um especialista no respectivo assunto. No capítulo intitulado "**Moderna (1930-1960)**", Carlos Eduardo Comas⁵⁹ (2002b) divide o período de três décadas transcorrido entre o surgimento da arquitetura moderna brasileira e a inauguração de Brasília em cinco etapas, por meio de uma abordagem evolutiva da história, que passa sucessivamente de um período de "incubação (1930-1936)" para um de "emergência (1936-1945)", atingindo em seguida os estágios de "consolidação (1946-1950)" e "hegemonia (1950-1955)", até iniciar um processo de "mutação (1955-1960)".

⁵⁹ O gaúcho Carlos Eduardo Comas é professor titular da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em cujo Programa de Pós-Graduação tem orientado dissertações e teses de doutorado sobre a arquitetura moderna brasileira e internacional, com especial atenção à produção gaúcha e à *escola carioca*. Esta última foi tema da sua própria tese de doutorado, defendida na Université de Paris VIII – Vincennes – Saint Denis em 2002 (COMAS, 2002a) e da qual o capítulo que analisamos aqui corresponde a uma espécie de síntese. Comas é atualmente um dos mais importantes críticos e historiadores da arquitetura brasileira e, desde 2008, é coordenador-geral do DOCOMOMO Brasil.

Do primeiro período, denominado "incubação", Comas destaca a vinda de Le Corbusier como consultor para os projetos da Cidade Universitária do Brasil e da sede do Ministério da Educação, elaborados pelo grupo de arquitetos cariocas liderado por Lucio Costa, assim como a construção da Escola de Crianças Excepcionais e da Escola Alberto Torres no Recife, pela equipe de Luís Nunes, e o projeto dos irmãos Roberto sagrado vencedor do concurso para a sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro.

Do segundo período, definido por Comas como de "emergência" da arquitetura moderna brasileira – e que é o objeto da sua tese de doutorado, defendida no mesmo ano de publicação deste texto –, são citados mais de duas dezenas de projetos de arquitetos formados e sediados na Capital Federal, como Affonso Eduardo Reidy, Álvaro Vital Brazil, Attílio Correia Lima, irmãos Roberto, Jorge Moreira, Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Estes projetos estão espalhados por Rio de Janeiro (capital e região serrana), São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre. São citados ainda a Torre de Água de Olinda, de Luís Nunes, e o plano da Cidade dos Motores, nos arredores do Rio de Janeiro, de Josep Lluis Sert e Paul Lester Wiener. Nesta seção, Comas dedica-se especialmente a uma análise comparativa das sedes do Ministério da Educação e da ABI, projetadas no período anterior mas construídas neste; e a análises mais aprofundadas do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de 1939, de Costa e Niemeyer; do aeroporto Santos Dumont e da Unidade Industrial da Sotreq, dos irmãos Roberto; do Park Hotel e dos edifícios de apartamentos do Parque Guinle, de Costa; e do Grande Hotel de Ouro Preto e do conjunto da Pampulha, de Niemeyer. Os projetos que são objeto de análise mais detida são fartamente ilustrados por fotografias, plantas e, em alguns casos, seções e perspectivas, fazendo com que o período denominado de "emergência" ocupe 38 das 53 páginas do capítulo.

Para Comas, o terceiro período corresponde à "consolidação" da arquitetura moderna no Brasil e coincide com o governo do Presidente Dutra (1946-1950), diferenciando-se dos anteriores pela "recessão de encargos institucionais com forte carga representativa" (COMAS, 2002b, p. 230). O autor centra sua atenção principalmente em projetos privados, como as residências e os edifícios de apartamentos e de escritórios projetados por arquitetos formados e sediados no Rio (Moreira, Niemeyer, Vital Brazil, Carlos Frederico Ferreira e os irmãos Roberto), além de alguns arquitetos sediados em São Paulo (Rino Levi, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi). Os três últimos são os primeiros arquitetos "paulistas" citados neste texto de Comas, que ignorarara a contribuição de Warchavchik nos períodos anteriores de "incubação" e "emergência".

Na seção dedicada à "consolidação" da arquitetura moderna no Brasil, são citados por Comas os projetos não executados de Niemeyer para o Hotel Quitandinha, em Petrópolis, e para o Hotel Regente, no Rio de Janeiro, mas nada é dito sobre o Hotel da Bahia, em Salvador, parceria do baiano Diógenes Rebouças com o carioca Paulo Antunes Ribeiro e que foi projetado e construído neste período. No que tange às obras públicas, Comas cita algumas

obras de Niemeyer, Moreira, Francisco Bolonha, Levi e Artigas e destaca os projetos do Instituto Tecnológico da Aeronáutica, de Niemeyer, e do conjunto habitacional do Pedregulho, de Reidy. Não obstante a sua análise dos períodos anteriores e posteriores esteja centrada na produção da *escola carioca* – com a ressalva da menção à atuação de Luís Nunes no Recife –, Comas defende que é nesse período de "consolidação" que

A arquitetura moderna brasileira se confunde com a arquitetura do grupo carioca. Niemeyer é o líder inconteste da invenção plástica; Lucio, o intelectual de proa demonstrando o traço refinado [...]; os Roberto, uma força inventiva talvez subestimada; Burle Marx, o parceiro genial de todos; Reidy e Moreira, a promessa esperando oportunidade; Vital Brazil, um coadjuvante; Bolonha e Ferreira ensarilhavam armas e Correia Lima havia morrido. Rino Levi e Artigas eram a exceção que confirma a regra; Lina, uma incógnita (COMAS, 2002b, p. 230).

Mesmo que através da "exceção que confirma a regra", São Paulo finalmente se insere na narrativa de Comas, na qual é apresentada como "a capital econômica desejosa de dinamizar sua vida cultural, como corroboram as Bienais Internacionais de Arquitetura, criadas por Cicillo Mattarazzo" (COMAS, 2002b, p. 230).

O quarto período, denominado por Comas de "hegemonia", está compreendido entre as posses de Getúlio Vargas, em 1951, e de Juscelino Kubitschek, em 1955, quando "a arquitetura moderna do grupo carioca é hegemônica no País [e] difunde-se e cristaliza-se como estilo" (COMAS, 2002b, p. 232). São citados projetos dos irmãos Roberto, de Reidy, Moreira, Sérgio Bernardes, Paulo Antunes Ribeiro, Olavo Redig de Campos e dos paulistas Levi, Bratke e Artigas, além de edifícios de Niemeyer concebidos para contextos tão distintos como Petropólis e Berlim, Belo Horizonte e Caracas, Diamantina e São Paulo. A única obra analisada com mais profundidade é a Casa das Canoas, de Niemeyer.

Por fim, o quinto e último período, definido por Comas como "mutação" e correspondente ao governo Kubitschek, é tratado de forma superficial e nele são citadas obras de arquitetos cariocas menos conhecidos, como Alcides da Rocha Miranda e a dupla Helio Ribas Marinho e Marcos Konder Netto. O grande acontecimento arquitetônico e urbanístico desse período, contudo, é Brasília, com o Plano Piloto de Costa e os projetos dos principais edifícios elaborados por Niemeyer. Como "Brasília" é o título e o objeto de outro capítulo do mesmo livro, assinado por Maria Elisa Costa, filha de Lucio, Comas privilegia a "constelação de eventos por volta de 1957 [que] aponta outro caminho, o Brutalismo Paulista", prenunciado em projetos de Artigas, Joaquim Guedes, Paulo Mendes da Rocha e Lina Bo Bardi e que, segundo o autor, leva a uma situação em que "o Brasil que [...] se busca não é mais aquele do que então se ratifica como Escola ou Nativismo Carioca": Brasília é o ocaso do Rio de Janeiro e, com o surgimento do Monumentalismo Brasiliense e do Brutalismo Paulista, "para bem ou para mal, a unidade está perdida e é sem volta" (COMAS, 2002b, p. 237).

Fartamente ilustrado, *Brazil's Modern Architecture* foi publicado pela Phaidon, uma das principais editoras do mundo na área de arquitetura e artes visuais, em 2004. Organizado por dois pesquisadores da Bartlett School of Architecture, University College London e contando com ensaios de pesquisadores cariocas e paulistas⁶⁰, o livro é formado pela introdução, escrita pelos dois organizadores da obra, e por cinco capítulos temáticos, assinados por "cinco jovens arquitetos e historiadores brasileiros" (ANDREOLI & FORTY, 2004, p. 11). A introdução é iniciada com o diagnóstico de que "a arquitetura brasileira é famosa, mas esta fama repousa sobre o trabalho de uns poucos arquitetos – Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Affonso Reidy e um ou dois outros – cujos projetos foram construídos em meados do século XX" (ANDREOLI & FORTY, 2004, p. 8).⁶¹

O discurso empregado a partir daí é que "os projetos brasileiros do último quartel do século XX não são menos interessantes do que aqueles produzidos no período anterior", mas que essa produção não é conhecida fora do Brasil. Os autores assumem então o desafio de "criar uma história da arquitetura brasileira que abra espaço para a emergência do novo" (ANDREOLI & FORTY, 2004, p. 8).

Todo o livro é fartamente ilustrados por belíssimas fotografias de edifícios construídos no Brasil a partir dos anos 1920. No que diz respeito à arquitetura moderna brasileira da *fase heróica* que vai até a inauguração de Brasília em 1960, são apresentadas as mesmas obras dos mesmos arquitetos cariocas e paulistas que vêm sendo publicadas desde Goodwin (1943) e, principalmente, desde Mindlin (1956). São as obras recorrentes dos cariocas Niemeyer, Costa, Reidy, Moreira, Vital Brazil, Bolonha e Attílio e dos "paulistas" Gregori Warchavchik, Rino Levi, Oswaldo Bratke, Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi e Joaquim Guedes, além da sempre presente menção à experiência pioneira de Luís Nunes em Pernambuco – representada aqui pela Caixa d'Água de Olinda e pela Escola Rural Alberto Torres. As obras que mais se afastam da trama narrativa recorrente na historiografia da arquitetura moderna brasileira correspondem a um par de projetos de Carlos Leão, fortemente vinculados à arquitetura tradicional, com destaque para uma casa de fim-de-semana em Cabo Frio, de 1943, incluída no ensaio de Conduru.

Na introdução, Andreoly e Forty (2004, p. 11) criticam a "história ortodoxa, criada como propaganda para o Brasil e para o Estilo Internacional – e que, como toda propaganda, reduziu

⁶⁰ Além da introdução e de um capítulo em que são analisadas seis obras finalizadas entre 2000 e 2002 – ambos assinados pelos organizadores Elisabetta Andreoli (mestre pela Bartlett School of Architecture, University College London) e Adrian Forty (professor da mesma instituição) –, o livro apresenta cinco ensaios de autoria de renomados pesquisadores brasileiros: os paulistas Guilherme Wisnik (arquiteto e crítico de arquitetura), Luiz Recamán (professor do IAU-USP) e Pedro Fiori Arantes (então mestre pela FAU-USP e autor de livro sobre o grupo de arquitetos paulistas *Arquitetura Nova*, posteriormente doutor pela FAU-USP e atualmente professor da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP) e os cariocas Roberto Conduru (professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ) e João Masao Kamita (professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ).

⁶¹ Optamos por analisar a edição em português do livro, intitulada *Arquitetura Moderna Brasileira* (ANDREOLI & FORTY, 2004).

os fatos a uma única versão, excluindo tudo o que era discordante ou contraditório" e afirmam que "os ensaios deste livro apresentam versões alternativas do período heróico do Modernismo brasileiro, de modo a valorizar as suas proezas e originalidade, mas também a permitir que a engenhosidade inventiva da nova arquitetura seja abordada". Entretanto, é exatamente isso que eles e os demais autores do livro fazem com relação à arquitetura brasileira produzida entre os anos 1920 e 1960: reduzem-na à versão consagrada pelos que os precederam, desde Goodwin (1943) até Lemos (1983), sem deixar espaço para o discordante ou o contraditório. A lição (contraditória) de Segawa é esquecida.

Brazil's Modern Architecture apresenta uma grande contribuição para a difusão internacional da arquitetura brasileira das últimas cinco décadas, representada pelas obras de Paulo Mendes da Rocha, João Filgueiras Lima (Lelé), Severiano Porto, Fábio Penteado, Luiz Paulo Conde, Rodrigo Lefèvre, Flávio Império, Walter Toscano e Marcos Acayaba e dos escritórios Brasil Arquitetura, MMBB e Una Arquitetos. Além disso, o interessante ensaio de Pedro Arantes traz à tona as críticas de Sergio Ferro e Rodrigo Lefèvre à "versão oficial dada à epopéia da nova capital", no que tange à desqualificação, superexploração, apagamento e segregação, pela história corrente, dos operários no processo de construção de Brasília. Entretanto, no que se refere à arquitetura moderna brasileira anterior à inauguração de Brasília, os ensaios se limitam, de uma maneira geral, a reproduzir a trama narrativa instaurada por Goodwin, consolidada por Mindlin e, desde então, repetida à exaustão.

Por fim, o livro publicado em 2009 em Londres e simplesmente intitulado *Brazil* (WILLIAMS, 2009) faz parte de uma série intitulada "Modern architectures in history", na qual já foram publicadas obras semelhantes dedicadas a outros países, como Grã-Bretanha, Finlândia e Estados Unidos, e foi escrito por Richard J. Williams⁶². A elogiosa e curta apresentação do livro, estampada na contracapa, é assinada pela crítica de arquitetura Ruth Verde Zein, que ressalta que

Com essa história sem preconceitos mas não desapaixonada, que cobre da década de 1930 até o presente, Richard J. Williams considera a modernidade da arquitetura brasileira como parte do contexto mais amplo dos movimentos culturais e políticos do Brasil. Neste sentido, ele rompe com as narrativas congeladas da história brasileira, questionando as definições canônicas de modernidade, e levando em conta as complexidades deste vasto país. (WILLIAMS, 2009, tradução nossa).

Embora a introdução do texto de Williams apresente a mesma narrativa consolidada há décadas que destaca obras como a sede do Ministério da Educação e Saúde, a sede da ABI, o

_

⁶² Embora o pequeno texto de apresentação da série informe que os livros que a compõem foram "escritos por especialistas nas arquiteturas dos respectivos países" (WILLIAMS, 2009, tradução nossa) e ainda que entre os autores de outros volumes da série estejam renomados historiadores e críticos da arquitetura, como Jean-Louis Cohen, Stanislaus Von Moos e Alexander Tzonis, o autor do livro dedicado ao Brasil, Richard J. Williams, é um jovem professor de "Culturas Visuais Contemporâneas" da *University of Edimburgh* e suas obras publicadas anteriormente abordam temas totalmente alheios à arquitetura brasileira, como a escultura contemporânea e o urbanismo britânico do final do século XX.

pavilhão brasileiro da Exposição de Nova York e a residência de Warchavchik em São Paulo, como os marcos mais importantes do exórdio da arquitetura moderna brasileira, a exaltação de Zein se justifica em grande parte, uma vez que Williams estrutura seu livro não de forma cronológica, como a maioria das obras dedicadas ao tema, mas por capítulos temáticos. Além disso, há uma preocupação constante, por parte do autor, em explicitar as especificidades climáticas e culturais das diversas regiões brasileiras, em articular as obras arquitetônicas com o contexto político, econômico e social em que surgiram e em relacioná-las com a produção cultural, artística e filosófica contemporânea.

Assim, no capítulo que aborda "As Políticas do Passado", o autor analisa desde arquiteturas contemporâneas à criação de uma política de preservação no Brasil, na segunda metade da década de 1930, como o Museu das Missões, de Costa, o Grande Hotel de Ouro Preto, de Niemeyer, e a Torre de Água de Olinda, de Luís Nunes, até uma obra inaugurada em 2006: a capela projetada por Paulo Mendes da Rocha a partir das ruínas de uma antiga construção localizada nas Oficinas de Francisco Brennand, em Recife. Williams incorpora ainda à sua análise da presença do passado na arquitetura moderna brasileira a incorporação de referências à arquitetura tradicional em construções novas, como o Park Hotel, de Costa, e o Catetinho, de Niemeyer.

A mesma abordagem temática e não cronológica é adotada no capítulo sobre Brasília, em que, além do Plano Piloto de Costa e das obras-primas de Niemeyer, são analisadas arquiteturas recentes, como o Brasília Shopping, de Ruy Ohtake (1991), sendo comentadas ainda algumas críticas à "retórica do progresso" – da qual Brasília representa o ápice –, produzidas por intelectuais tão dispares quanto Gilberto Freyre e Colin Buchanan, Lina Bo Bardi e David Epstein.

Entretanto, no que se refere ao alcance geográfico de sua análise, Williams reincide em uma abordagem limitada à produção carioca e paulista e à experiência de Brasília, mesmo quando se concentra na arquitetura mais recente. Os arquitetos cujas obras são objeto de análise são os mesmos das obras historiográficas precedentes: das primeiras gerações da arquitetura moderna, temos Niemeyer – um destaque absoluto no texto de Williams, inclusive com obras recentes –, além de Costa, Reidy, Warchavchik, Nunes, os irmãos Roberto, Mindlin (a quem o projeto da sede da ABI é equivocadamente atribuído), Artigas, Lina Bardi, Bolonha, Burle Marx, Franz Heep e David Libeskind. Das décadas mais recentes, são analisadas ou citadas basicamente obras de arquitetos paulistas, como os do grupo Arquitetura Nova (Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre), Paulo Mendes da Rocha, Ruy Ohtake e os escritórios Botti Rubin e Königsberger Vanucchi. De outros estados, Williams se restringe a alguns projetos realizados nas últimas quatro décadas pelos curitibanos Roberto Gandolfi (com a sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro) e Jaime Lerner (pela sua atuação como prefeito da capital paranaense) e pelos cariocas João Filgueiras Lima, o Lelé (Hospital Sarah de Brasília e, citado

de passagem, o Centro Administrativo da Bahia), e Igor de Vetyemy (projeto não executado da Cidade do Sexo).

Embora afirme que "a visão tradicional da arquitetura moderna do Brasil, dominada pela assim chamada escola *Carioca* de Niemeyer é, portanto, apenas uma vertente dentre muitas" (WILLIAMS, 2009, p. 20, tradução nossa), no livro de Williams a única outra vertente que encontra espaço é a *escola brutalista paulista* de Artigas, Mendes da Rocha e outros, relacionada pelo autor a manifestações artísticas e culturais tão distintas quanto a "estética da fome" do cineasta Glauber Rocha, com o teatro de Augusto Boal e com a pedagogia de Paulo Freire.

Williams dá continuidade à trama narrativa baseada na dupla polaridade carioca/paulistana. Não obstante o autor informe, na introdução, que "a arquitetura que esse livro descreve está concentrada em alguns locais, principalmente grandes cidades: Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, com a ocasional excursão a Belo Horizonte, Curitiba, Recife" (WILLIAMS, 2009, p. 23, tradução nossa), dessas três últimas cidades, ele se restringe a uma breve análise da experiência urbanística realizada em Curitiba a partir dos anos 1970. Belo Horizonte só é citada de passagem como uma experiência de cidade planejada anterior a Brasília e quando são analisadas as obras de Niemeyer na Pampulha. Recife, por sua vez, só é mencionada em três momentos: quando é apresentada a Torre de Água em Olinda – "hoje, na prática, um subúrbio da adjacente e muito maior Recife" –, projeto do mineiro, formado no Rio de Janeiro, Luís Nunes; quando é analisada a já citada capela na Oficina Brennand, do "paulista" Paulo Mendes da Rocha; e quando é comentada a verticalização turística da praia da Boa Viagem.

Porto Alegre, Belém e Fortaleza, por exemplo, não são sequer mencionadas, e Salvador só merece referência pelo seu centro histórico e por ter sido residência temporária de Lina Bo Bardi, entre 1958 e 1963, quando ela teria tido uma "experiência formativa" nesta que é "uma das cidades mais pobres do Brasil e uma das que possui maior população afro-brasileira" (WILLIAMS, 2009, p. 151, tradução nossa).

Nos textos de Martins (2002), Comas (2002b) e Williams (2009) e nos capítulos que compõem o livro organizado por Andreoli e Forty (2004), os arquitetos mineiros, gaúchos, baianos, pernambucanos ou sediados em qualquer outra cidade brasileira que não o Rio de Janeiro e São Paulo – com exceção da sempre citada experiência pernambucana de Luís Nunes – são excluídos do panorama da arquitetura moderna brasileira pré-Brasília. Ainda que, como vimos, em alguns desses textos exista uma efetiva contribuição no que tange à arquitetura pós-Brasília, eles retomam praticamente sem ressalvas o discurso consolidado em 1956 por Mindlin, ignorando as contribuições de Segawa (1998) e, em menor escala, de Bruand (1981) para a ampliação geográfica e para a diversificação dessa produção. No que diz respeito ao

objeto da nossa pesquisa, esses quatro textos, publicados nos últimos dez anos, demonstram que, ainda hoje, não há lugar para a Bahia na historiografia da arquitetura moderna brasileira.

1.2.8. Histórias da arquitetura moderna brasileira como instâncias de legitimação

Com *Brazil Builds* (GOODWIN, 1943), se inicia o processo de legitimação da *escola carioca* como a principal – e, até meados dos anos 1950, única – vertente representativa da arquitetura moderna brasileira. Autores como Yves Bruand (1981) e Sylvia Ficher e Marlene Milan Acayaba (1982) vão reconhecer que, a partir de meados dos anos 1950⁶³, surge uma segunda vertente da arquitetura moderna brasileira – a *escola brutalista paulista* –, com características distintas da *escola carioca*, porém igualmente importante. Como observa Bruand, "a veia brutalista [...] marcou toda a nova geração paulista" e corresponde a um "movimento [...] indiscutivelmente original: constitui o primeiro questionamento de sua arquitetura pelos brasileiros depois do triunfo internacional obtido após a Segunda Guerra Mundial" (BRUAND, 1981, p. 319).

Até certo ponto, é natural que estas publicações registrem, predominantemente, a produção dos arquitetos sediados no Rio de Janeiro e em São Paulo. É preciso lembrar que, como afirma Segawa (1998, p. 131), "o principal centro de formação de arquitetos até por volta de 1950 era o Rio de Janeiro", capital do país e onde estava localizada a Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, criada em 1945 e sucessora do curso de arquitetura da Academia Imperial de Belas Artes – o mais antigo e renomado do país⁶⁴, Em São Paulo, também existiram, na primeira metade do século XX, dois cursos de formação de arquitetos; embora vinculados originalmente a escolas de engenharia, também se emancipariam na segunda metade dos anos 1940, dando origem à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), em 1946, e à Faculdade de Arquitetura do Instituto Mackenzie, no ano seguinte (FICHER, 2005, p. 17)⁶⁵.

۵.

⁶³ Para Bruand (1981, p. 319), a *escola brutalista paulista* tem seu exórdio em 1955, através de Vilanova Artigas e de um grupo de alunos. Ficher e Acayaba (1982, p. 49), por sua vez, afirmam que "a arquitetura em São Paulo desde meados da década de 1950 guiou-se pelos princípios do funcionalismo estrito e do interesse tecnológico na industrialização da construção. Ainda assim, o emprego extensivo do concreto armado aparente em volumes compactos resultou em uma estética própria".

O curso de arquitetura foi criado junto com a Academia Imperial de Belas Artes, em 1826. Com a proclamação da República, em 1889, a instituição teve seu nome alterado para Escola Nacional de Belas Artes e, em 1937, foi incorporada à Universidade do Brasil. Somente em 1945 o curso de arquitetura ganhou autonomia, com a criação da Faculdade Nacional de Arquitetura, também vinculada à Universidade do Brasil.

⁶⁵ A FAU-USP tem sua origem na Escola Politécnica de São Paulo que, desde 1894, formava engenheiros-arquitetos, enquanto a Faculdade de Arquitetura do Instituto Mackenzie tem suas raízes na Escola de Engenharia Mackenzie, que a partir de 1917 também formou engenheiros-arquitetos. Chegou a funcionar ainda um terceiro curso de arquitetura na capital paulista na primeira metade do século XX:o da Escola de Belas Artes de São Paulo, oferecido entre 1928 e 1934 (FICHER, 2005, p. 17).

A principal exceção foi o curso oferecido, a partir de 1930, pela Escola de Arquitetura de Belo Horizonte, o primeiro autônomo em todo o Brasil desvinculado seja das escolas de belas artes, seja das escolas politécnicas. Em Salvador, Recife e Porto Alegre, embora existissem cursos de arquitetura desde o final do século XIX, instalados nas Escolas de Belas Artes da Bahia e de Pernambuco e na Escola de Engenharia de Porto Alegre, respectivamente, somente a partir do final dos anos 1940 e do início dos anos 1950 esses cursos foram efetivamente estruturados, passando a graduar anualmente turmas de arquitetos⁶⁶. Somente a partir do início dos anos 1960, surgiriam cursos de arquitetura em outras capitais, como Curitiba (1961), Belém (1965) e Fortaleza (1965) (SEGAWA, 1998, p. 130-131).

Entretanto, se é facilmente compreensível que a historiografia da arquitetura moderna brasileira destaque as obras dos arquitetos sediados no Rio de Janeiro e em São Paulo, é surpreendente que praticamente se restrinja a elas e que reduza a produção de um país de dimensões continentais e de formações culturais tão diversificadas tão somente às edificações vinculadas à *escola carioca* e, a partir de meados dos anos 1950, à *escola brutalista paulista*. Sem querer pôr em xeque a existência ou mesmo a importância dessas duas *escolas*, a nosso ver inquestionáveis⁶⁷, o que nos parece latente é que Mindlin (1956) e quase todos os autores a partir de Ficher & Acayaba (1982) deixam de lado toda a produção que não se vincule a uma dessas duas vertentes.

Embora em *Brazil Builds* já predominassem os arquitetos e obras vinculados ao que posteriormente se definiria como *escola carioca*, ainda havia espaço para alguma diversidade, representada, por exemplo, por duas obras baianas – a Escola Normal e o Sanatório Santa Terezinha – com características bastante distintas daquelas da corrente que viria a se tornar hegemônica. Entretanto, essas duas obras – e de resto toda a produção que escapa às

⁶⁶ Como veremos no próximo capítulo, existia em Salvador, desde o final do século XIX, um curso de arquitetura oferecido pela Escola de Belas Artes da Bahia; este curso, contudo, só se estrutura efetivamente, formando turmas de arquitetos anualmente, a partir 1952/1953 (FONSECA, 1984). Situação análoga é a da Escola de Belas Artes de Pernambuco, que oferecia um curso de arquitetura desde a sua criação, em 1932, mas só se estruturou efetivamente a partir do final dos anos 1940 (NASLAVSKY, 2004, p. 65-73). Em Porto Alegre, onde existiu entre 1898 e 1911 um curso de arquitetura na Escola de Engenharia, foram criados cursos de arquitetura no Instituto de Belas Artes, em 1945, e novamente na Escola de Engenharia, no ano seguinte; os dois cursos são fundidos em 1951, com a criação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Porto Alegre. Como unidades autônomas, as Faculdades de Arquitetura da Bahia e de Pernambuco só foram criadas em 1959 (SEGAWA, 1998, p. 130-131; SALVATORI, 2008, p. 57).

⁶⁷ Eis aqui um claro ponto de consonância entre o nosso discurso e a historiografia hegemônica da arquitetura moderna brasileira. Aparentemente, o primeiro autor a utilizar a expressão escola carioca foi o norte-americano Henry-Russell Hitchcock, ao publicar, em 1955, um catálogo da produção latino-americana dos dez anos anteriores e fazer referência aos projetos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Jorge Machado Moreira como representativos do "alcance da escola Carioca de arquitetos". Para Hitchcock, "Reidy é quase mais corbusiano que Niemeyer, ainda que sem o mesmo lirismo pessoal", o Parque Guinle de Costa parece "mais italiano que corbusiano, com suas charmosas cores pastéis" e as obras de Moreira na Cidade Universitária do Rio de Janeiro possuem uma "qualidade quase não brasileira de refinado eufemismo e perfeita execução de detalhe" (HITCHCOCK, 1955, p. 31, tradução nossa). Quanto à escola paulista, Ruth Verde Zein (2005) realizou, em sua tese de doutorado, uma visão abrangente das suas características e de sua produção.

características das escolas carioca e paulista – foram totalmente excluídas das publicações posteriores, a partir de *Modern Architecture in Brazil* (MINDLIN, 1956). Apesar do esforço de abrangência de *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (BRUAND, 1981) e, principalmente, da contribuição de *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* (SEGAWA, 1998) para o entendimento da complexidade e da diversidade de manifestações e processos, muitas vezes simultâneos, que constituíram a arquitetura moderna brasileira, continuam a ser produzidos nos últimos anos uma série de textos historiográficos – como os de Martins (2002), Comas (2002b) e a coleção de ensaios organizada por Andreoli e Forty (2004) – que não contempla qualquer obra produzida fora dos escritórios sediados nas duas maiores capitais brasileiras, à exceção da sempre citada experiência de Luís Nunes e seus colaboradores no Recife dos anos 1930, que, no entanto, não deixa de estar vinculada à *escola carioca*, uma vez que Nunes se tornou arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes em 1931, onde fora presidente do Diretório Acadêmico e teve papel fundamental, junto com colegas como Jorge Machado Moreira, na greve de apoio ao projeto de renovação de ensino iniciado por Lucio Costa em 1930 e abruptamente interrompido no ano seguinte (CAVALCANTI, 2001, p. 198).

O discurso recorrente na historiografia da arquitetura moderna brasileira desde a publicação, em 1943, de *Brazil Builds*, mas consolidado principalmente com o lançamento de *Modern Architecture in Brazil*, em 1956, pode ser entendido como uma *prática discursiva* que **legitima** determinadas *vertentes*, *obras arquitetônicas* e *arquitetos* em detrimento de outras vertentes, outras obras arquitetônicas e outros arquitetos, que são excluídas da narrativa histórica – uma *instância de legitimação*, no sentido atribuído por Bourdieu. Como vimos, o único dentre os autores analisados a romper com essa *prática discursiva* foi Segawa

No campo da historiografia da arquitetura moderna brasileira, a consagração de projetos arquitetônicos e urbanísticos concebidos por profissionais como Niemeyer, Costa, Reidy, irmãos Roberto, Moreira, Artigas, Rino Levi e Luís Nunes, dentre outros, se deve, em grande parte, à sua inclusão – e à exclusão de outros projetos e arquitetos – nas seleções representadas pelos textos e catálogos de autores como Goodwin, Mindlin, Bruand, Ficher/Acayaba, Lemos, Martins, Comas e Williams. Ainda que os caminhos que tenha levado esses autores a privilegiar determinadas obras e arquitetos em detrimento de outras sejam diversos, esses textos dedicados à história da arquitetura moderna brasileira atuaram como *instâncias de legitimação* de um conjunto de *bens simbólicos* formado quase que exclusivamente pela produção de determinados arquitetos paulistas e cariocas. O fato de alguns personagens atuarem simultaneamente como *produtores de bens simbólicos* e autores de textos voltados a analisar a arquitetura moderna brasileira, como é o caso de Henrique E. Mindlin ao legitimar suas próprias obras arquitetônicas em *Modern Architecture in Brazil*, só reforça a importância das relações de força simbólica e a tendência à perpetuação de uma

trama narrativa; afinal, diversas dentre as obras posteriores que analisamos incluíram obras de Mindlin nos seus discursos.

As instâncias de legitimação conformam e delimitam o objeto *arquitetura moderna brasileira* e, ao excluir das suas narrativas os projetos e realizações arquitetônicas de outros projetistas mineiros, baianos, pernambucanos, gaúchos e até mesmo cariocas e paulistas, estão definindo quais *bens simbólicos* farão parte dessa história e quais serão relegados ao esquecimento.

O discurso histórico hegemônico não incorporou algumas arquiteturas de grande relevância, explicitamente influenciadas pela escola carioca, porém produzidas por arquitetos residentes fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, como a Escola-Parque (Centro Educacional Carneiro Ribeiro), por exemplo. A primeira e mais completa materialização dos ideais de educação em tempo integral de Anísio Teixeira constitui um conjunto edificado de inquestionável valor arquitetônico, mas, dentre todos os autores analisados, só foi *legitimada* por Yves Bruand, que, como vimos, não poupou elogios na sua avaliação deste projeto. Da mesma forma, poderíamos citar diversos outros projetos na Bahia e em outros Estados "periféricos".

1.3. Outras fontes são outra história?

Se, por um momento, deixarmos de lado os principais textos que, ao longo dos últimos setenta anos, conformaram a historiografia da arquitetura moderna brasileira, e partirmos para a análise de outras fontes igualmente importantes no processo de reconhecimento nacional e internacional da arquitetura moderna brasileira, como os periódicos especializados brasileiros e estrangeiros e as Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA) promovidas no âmbito das Bienais de Arte de São Paulo a partir de 1951, veremos um cenário um pouco diferente.

É desnecessário ressaltar as diferenças entre livros que pretendem fazer uma retrospectiva da produção arquitetônica brasileira do século XX, resultantes muitas vezes de pesquisas aprofundadas, e a publicação de projetos e obras em revistas ou a sua exposição em mostras de arquitetura. Seja os periódicos especializados, seja as exposições de arquitetura possuem periodicidade regular e, invariavelmente, demonstram a preocupação de registrar a produção arquitetônica contemporânea, incorporando predominantemente obras e projetos no momento ou logo em seguida à sua gênese.

Natural seria que uma análise mais depurada e refletida – como costuma ser aquela consolidada em livros – resultasse em um processo de seleção mais maduro, em que se destacassem efetivamente as obras mais importantes e fossem relegadas ao esquecimento aquelas de menor relevo. Isso não significa, contudo, que a publicação de um livro não seja contaminada pela visão dominante em um determinado momento, que poderá não ser mais a mesma alguns anos depois, ou que não espelhe a visão de mundo e os valores específicos do

seu autor. Entretanto, seria até certo ponto óbvio que a seleção para publicação em uma revista mensal ou bimestral ou a participação em uma exposição bienal de arquitetura tivesse critérios menos rígidos que a inclusão em um livro dedicado a sintetizar, em um número de páginas limitado, décadas da arquitetura moderna brasileira.

Outra diferença a ser observada está na relação entre trabalho coletivo e individual. Os textos analisados na primeira parte desse capítulo correspondem a obras claramente autorais, que representam a visão específica de seu autor – ainda que alguns se tratem de obras com mais de um autor (FICHER & ACAYABA, 1982; ANDREOLI & FORTY, 2004) e que outros, em particular os estrangeiros, como Goodwin (1943) e Williams (2009), tenham sido, certamente, influenciados pelos seus cicerones e interlocutores locais. Por sua vez, as revistas, mesmo quando possuem editores centralizadores e que estabelecem uma orientação particular à publicação, são resultado da contribuição de muitos colaboradores, da mesma forma que as bienais internacionais de arquitetura que analisaremos possuíram júris de seleção formados por, no mínimo, três arquitetos. Ao menos em tese, essa situação resultaria em uma visão mais diversificada e plural nas revistas e bienais do que nos textos canônicos.

1.3.1. O lugar da Bahia nas revistas de arquitetura consagradas

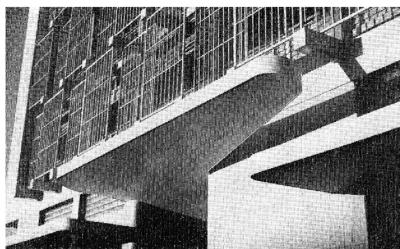
Os periódicos especializados de arquitetura tiveram uma participação significativa na difusão da arquitetura moderna brasileira, seja através de revistas nacionais como as cariocas *Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Districto Federal, Arquitetura e Urbanismo, Arquitetura, Brasil – Arquitetura Contemporânea e Módulo,* as paulistas *Acrópole* e *Habitat* e a mineira *Arquitetura e Engenharia*, seja através da publicação frequente de obras brasileiras em revistas estrangeiras, como a francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, as norte-americanas *Architectural Record, Progressive Architecture* e *The Architectural Forum*, a inglesa *The Architectural Review* e as italianas *Domus* e *Casabella*.

Nos últimos anos, alguns autores, como Nelci Tinem e Beatriz Cappello, têm se dedicado a analisar o papel das revistas especializadas estrangeiras na divulgação da arquitetura brasileira e na própria constituição deste objeto (TINEM, 2002; CAPPELLO, 2007a, 2007b). L'Architecture d'Aujourd'hui, particularmente, desempenhou um papel fundamental na difusão da arquitetura moderna brasileira não somente na França, mas em muitos outros países. Segundo Nelci Tinem (2002, p. 141), "L'Architecture d'Aujourd'hui é, entre os anos trinta e cinqüenta, uma das revistas mais importantes na difusão da arquitetura moderna e internacional na França e no mundo". A partir da segunda metade dos anos 1940, o periódico francês publicou dezenas de projetos e edifícios construídos no Brasil, dedicando dois números duplos ao Brasil, em setembro de 1947 e agosto de 1952.

Este último número especial dedicado ao Brasil teve como objetivo registrar "a contribuição atual do Brasil à evolução da arquitetura contemporânea" (L'ARCHITECTURE..., 1952, p. LIV-LV, tradução nossa). Nele, o edifício Caramuru (1946-1949) adquire um destaque especial: além da matéria dedicada ao projeto, que ocupa duas páginas fartamente ilustradas com fotografias de Pierre Verger e com plantas baixas de diversos pavimentos (EDIFICE..., 1952), as imagens do Caramuru aparecem em outras páginas da edição, ilustrando textos voltados a desenhar um panorama da arquitetura brasileira da época⁶⁸.

Por sua vez, o texto "Dix années d'architecture", assinado por Milton Roberto, assinala os dez anos passados "desde a difusão no mundo inteiro de obras características da arquitetura contemporânea do Brasil", fazendo referência à exposição *Brazil Builds*, promovida em 1942 (ROBERTO, 1952, p. 26, tradução nossa). O texto de Roberto é ilustrado por fotos do edifício Caramuru em Salvador; da residência de Alcides da Rocha Miranda em Botafogo; do edifício Louveira em São Paulo, de Vilanova Artigas; do edifício do Banco do Trabalho em Belo Horizonte, de Álvaro Vital Brazil; da maquete do Centro Cívico de Curitiba, de Olavo Redig de Campos (e equipe); da escola do SENAI em Niterói e do Sanatório de Porto Alegre, ambos dos irmãos Roberto; e do estádio do Maracanã, de Orlando Azevedo (e equipe). Então presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil, Roberto teve a preocupação de ilustrar seu texto com obras espalhadas por outras capitais, como Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e Salvador – ainda que todas de autoria de arquitetos sediados no Rio de Janeiro e em São Paulo e que duas obras de sua própria autoria tenham sido incluídas. Nenhuma dentre as imagens, contudo, possui maior destaque que a do edifício Caramuru.





Figuras 1.14 e 1.15 – Duas fotografias do edifício Caramuru realizadas por Pierre Verger e publicadas na edição especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicada ao Brasil, em agosto de 1952 (Fonte: L'ARCHITECTURE..., 1952)

⁶⁸ Uma página dedicada à "contribuição dos arquitetos e artistas do Brasil às pesquisas atuais", por exemplo, apresenta fotografias de oito projetos de autoria dos arquitetos Affonso Eduardo Reidy, Carlos Frederico Ferreira, Francisco Bolonha, irmãos Roberto, Jorge Ferreira, Paulo Antunes Ribeiro e Vilanova Artigas, destacando a presença, em alguns desses edifícios, de azulejos de Cândido Portinari e Roberto Burle Marx. O edifício Caramuru é a obra de Paulo Antunes Ribeiro que compõe a tal contribuição às pesquisas atuais (CONTRIBUTION..., 1952, p. 114, tradução nossa).

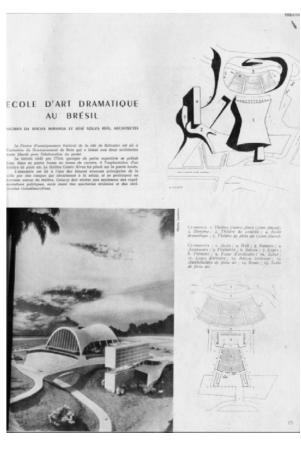
O pequeno texto do poeta e diplomata Vinícius de Moraes, que sucede o de Milton Roberto, destaca, de forma lírica, o desafio da inserção da arquitetura moderna na capital baiana:

Conquistados os grandes centros urbanos; conquistado o interior do país; conquistada também a floresta, faltava ainda a cidade de Salvador – ou Bahia – como é afetuosamente chamada pelo povo. É talvez a cidade mais surpreendente e a mais nobre do Brasil. Bela, não somente porque se pode ver, a partir de longínquos horizontes marinhos, perfilarem-se as torres de suas magníficas igrejas; bela também porque soube, melhor que as outras cidades, preservar sua tradição popular, suas lendas, sua música, etc... bela sobretudo pelo ar de liberdade que aí se respira, porque ela vive em perfeita harmonia com todo seu povo e porque este povo está feliz com esta união.

Eis porque o desafio, lançado pela Bahia à nova arquitetura brasileira, deveria apresentar aos arquitetos problemas ainda mais sutis que em qualquer outro lugar. Os diversos planos da cidade, sua imensa perspectiva, a qualidade de sua arquitetura religiosa e colonial, assim como de seu barroco, a vida de seus mercados, palpitante de tradição e de arte popular, a truculenta exuberância de seu povo, tudo isso deveria provocar muita reflexão nos arquitetos modernos debruçados sobre suas pranchetas.

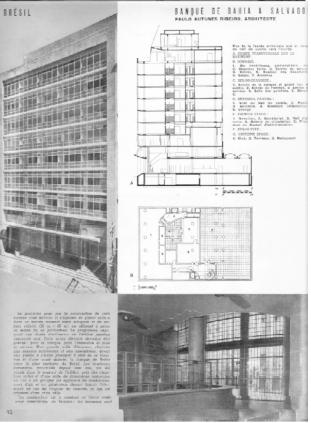
Hoje, altas construções modernas se delineiam nesta venerável cidade, em meio às igrejas, e elas estão em perfeita harmonia, dominando, por sua vez, os vastos horizontes marinhos onde flutuaram um dia as velas do 'Descobridor'. (MORAES, 1952, p. 27, tradução nossa)

Entre 1949 a 1954 – ou seja, em um curto período de apenas seis anos – cinco exemplares da arquitetura moderna baiana foram publicados em *L'Architecture d'Aujourd'hui*. O primeiro é o projeto do Centro Educativo de Arte Teatral (Teatro Castro Alves), de Alcides da Rocha Miranda e José Souza Reis, em maio de 1949 (ÉCOLE..., 1949). Em dezembro do mesmo ano, plantas e fotos da maquete do projeto do Hotel da Bahia, de Diógenes Rebouças e Paulo Antunes Ribeiro, foram publicadas pela revista francesa (HOTEL..., 1949). Além do já citado edifício Caramuru, o número duplo especial de agosto de 1952 dedicado ao Brasil apresenta outra obra recentemente inaugurada na Bahia, projetada pelo mesmo Paulo Antunes Ribeiro: a agência do Banco da Bahia em Ilhéus (BANQUE..., 1952). Por fim, na primeira edição de 1954, são publicados o Hotel da Bahia, agora já concluído (HOTEL..., 1954), e o edifício-sede do Banco da Bahia em Salvador, também de Antunes, inaugurado no ano anterior (BANQUE..., 1954).









Figuras 1.16, 1.17, 1.18 e 1.19 – Quatro edifícios localizados na Bahia e publicados em L'Architecture d'Aujourd'hui: em cima, à esquerda, Centro Educativo de Arte Teatral, e à direita, Hotel da Bahia, ambos em Salvador; embaixo, à esquerda, agência do Banco da Bahia em Ilhéus, e à direita, edifício-sede do Banco da Bahia em Salvador (Fontes: ÉCOLE..., 1949; HOTEL..., 1949; BANQUE..., 1952; BANQUE..., 1954)

Como se vê, dos cinco projetos baianos publicados por L'Architecture d'Aujourd'hui entre 1949 e 1954, quatro são de Paulo Antunes Ribeiro – um deles em parceria com Rebouças. Antunes, titular de um dos maiores escritórios do Rio de Janeiro à época, com projetos executados em pelo menos nove capitais brasileiras⁶⁹, havia estudado no final dos anos 1920 no *Institut* d'Urbanisme da Université de Paris e, portanto, se comunicava no idioma francês e, talvez, ainda mantivesse contatos na capital francesa. Com intensa atuação na Bahia no período, Antunes publicava regularmente seus projetos nas principais revistas especializadas brasileiras e estrangeiras⁷⁰ e sempre gozou de grande prestígio no meio profissional, tendo sido presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) entre 1953 e 1956 e participando das comissões julgadoras de alguns dos mais importantes concursos públicos nacionais de arquitetura e urbanismo realizados nos anos 1950 e 1960⁷¹. Se, por um lado, não é possível afirmar que, cerca de vinte anos depois do seu retorno da França, Antunes estivesse contatos com os editores de L'Architecture d'Aujourd'hui em Paris, ele provavelmente os tinha com Maria Laura Osser e Giuseppina Pirro, arquitetas de origem europeia graduadas e radicadas no Rio de Janeiro que eram a correspondente da revista francesa no Brasil e que intermediavam a publicação das obras brasileiras (CAPPELO, 2007a, p. 131; 2007b, p. 144).

Por um lado, o fato de que todos os cinco projetos baianos publicados pela revista francesa sejam de autoria de arquitetos sediados no Rio de Janeiro se explica pelo fato dos correspondentes da revista à época estarem instalados daquela cidade. Por outro lado, isso não explica, por exemplo, a grande presença de projetos de arquitetos paulistas na revista.

Cappello observa que, das 616 publicações sobre o assunto, somente 22 se referem à produção arquitetônica do Norte e Nordeste do país (CAPPELLO, 2007b); ressalta, contudo, que o comitê de redação de *L'Architecture d'Aujourd'hui* (*AA*)

fazia um plano de publicação que era divulgado entre todos os correspondentes, solicitando-lhes que enviassem materiais sobre os temas definidos. No Brasil, os correspondentes enviavam tais solicitações para os presidentes dos IABs e para os arquitetos, talvez os de seu alcance. Assim, os representantes também eram responsáveis pelas escolhas dos projetos, e talvez isso esteja ligado ao fato de os projetos serem mais da região Rio – São Paulo, pois todos os correspondentes da *AA* eram do Rio de Janeiro (CAPPELLO, 2007b, p. 144).

⁶⁹ Ao longo da nossa pesquisa, identificamos que Paulo Antunes teve projetos executados em Aracaju, Belém, Belo Horizonte, Curitiba, Manaus, Niterói, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, além de cidades do interior dos Estados da Bahia, Rio de Janeiro e de Minas Gerais.

Arquitetura e Engenharia, Arquitetura e Urbanismo, Habitat, Módulo e Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Districto Federal, e nas estrangeiras The Architectural Review, Domus, The Architectural Forum e L'Architecture d'Aujourd'hui.

⁷¹ Paulo Antunes Ribeiro participou das comissões julgadoras de pelo menos quatro importantes concursos públicos nacionais: projeto para o monumento nacional aos mortos na Segunda Guerra Mundial (1955), Plano Piloto de Brasília (1957), Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo (1961) e Biblioteca Pública do Estado da Bahia (1968).

O fato da prestigiosa *L'Architecture d'Aujourd'hui* ter publicado, entre 1949 e 1954, um total de cinco obras localizadas na Bahia – todas elas ainda em construção ou recém inauguradas⁷² – dá a dimensão da qualidade e do impacto do que se construiu na Bahia naquele momento. É de se estranhar, portanto, que Mindlin só tenha incluído em *Modern Architecture in Brazil* duas dessas obras: o edifício Caramuru e o Hotel da Bahia. Estas mesmas duas obras, como vimos, são abordadas por Ficher e Acayaba (1982); Lemos (1983), por sua vez, faz menção, de forma genérica, ao fato de Paulo Antunes ter atuado em Salvador; e Bruand (1981) analisa somente o Caramuru, citando o Hotel da Bahia apenas em uma nota de rodapé. Nenhum deles, porém – e nem os demais autores pesquisados na primeira parte deste capítulo –, analisa quaisquer das outras obras baianas publicadas por *L'Architecture d'Aujourd'hui.*⁷³

Dentre os projetos baianos publicados por *L'Architecture d'Aujourd'hui*, o edifício Caramuru é, certamente, aquele que obteve a maior difusão e reconhecimento pela crítica internacional. A obra mais conhecida de Paulo Antunes Ribeiro foi publicada não apenas na revista francesa, mas também em outros dois importantes periódicos especializados internacionais: a italiana *Domus*, dirigida por Gio Ponti, em março de 1954 (ARCHITETTURA..., 1954) e a inglesa *Architectural Review*, que o incluiu no seu "Report on Brazil" da edição de outubro do mesmo ano, editado, dentre outros, por Nikolaus Pevsner e Reyner Banham (CARAMURA..., 1954). A acolhida nestas publicações foi sempre efusiva e elogiosa, devendo-se, principalmente, aos seus singulares *brise-soleils* e, em menor escala, ao terraço-jardim onde se integravam a arquitetura de Paulo Antunes Ribeiro, os jardins de Burle Marx e uma escultura de Mário Cravo Junior.

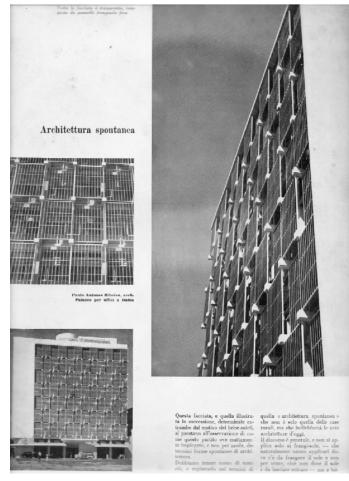
O edifício Caramuru foi inaugurado em novembro de 1949; a agência do Banco da Bahia em Ilhéus começou a funcionar no segundo semestre de 1951; o Hotel da Bahia teve uma primeira inauguração, simbólica, no último dia do governo Mangabeira, em 30 de janeiro de 1951, mas o início da operação só ocorreu em maio de 1952; o edifício-sede do Banco da Bahia em Salvador foi inaugurado em julho de 1953. O projeto do Centro Educativo de Arte Teatral data de 1948 e a sua construção se iniciou no ano seguinte, sendo interrompida após o término do governo Otávio Mangabeira.

seguinte, sendo interrompida após o término do governo Otávio Mangabeira.

73 Como vimos, Mindlin (1956) faz uma breve referência às duas construções do Banco da Bahia projetadas por Ribeiro na sua "lista de arquitetos", porém nas as analisa nem apresenta suas fotografias ou plantas. Da mesma forma, Bruand (1981) cita, em uma nota de rodapé, a filial do Banco da Bahia em Ilhéus.



Figuras 1.20 e 1.21 – Edifício Caramuru, projeto de Paulo Antunes Ribeiro, publicado nas revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui* e *Domus* (Fontes: EDIFICE..., 1952; ARCHITETTURA..., 1954)



Beatriz Cappello ressalta que nenhum outro exemplar de arquitetura moderna do Norte e Nordeste do Brasil obteve igual projeção nas revistas estrangeiras de arquitetura (CAPPELLO, 2007 b, p. 141). Para Cappello, nos periódicos especializados internacionais

a arquitetura moderna no Norte e Nordeste do Brasil, entre 1940 e 1960, resume-se a poucos projetos: um projeto de um arquiteto baiano [Diógenes Rebouças] junto com um carioca [Paulo Antunes Ribeiro], um de uma arquiteta alagoana formada na 'escola carioca' [Lygia Fernandes], e alguns projetos de arquitetos cariocas que atuaram no Norte e Nordeste. [...] será que a arquitetura moderna no Brasil para as revistas estudadas é a arquitetura 'da escola carioca'? (CAPPELLO, 2007b, p. 143-144).⁷⁴

Tudo indica que a resposta à pergunta de Cappelo é positiva. Da mesma forma que ocorre com os manuais de arquitetura moderna analisados na primeira parte desse capítulo, quando as revistas estrangeiras publicam projetos localizados na Bahia, estes eram, invariavelmente, da lavra de arquitetos cariocas.

A projeção nacional e internacional obtida pela arquitetura moderna produzida na Bahia se deveu exclusivamente aos arquitetos sediados no Rio de Janeiro e atuantes, com maior ou menor frequência, na Bahia, como Paulo Antunes Ribeiro e a dupla Alcides da Rocha Miranda e José Souza Reis, no caso das publicações internacionais, além de José Bina Fonyat Filho, no caso das revistas brasileiras. Bina Fonyat, cujo escritório, mesmo no período em que foi professor da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, entre 1950 e 1958, ficava no Rio de Janeiro, teve muitas de suas obras baianas publicadas pelos principais periódicos de arquitetura brasileiros nos anos 1950 a 1960. O seu projeto para o Teatro Castro Alves (1957-1967) foi publicado em cinco revistas brasileiras⁷⁵; aquele do edifício Manoel Vitorino (1958-1961), no Corredor da Vitória, foi apresentado por três diferentes revistas⁷⁶; e a gigantesca agência central do Banco do Brasil (1962-1968), no bairro do Comércio, também publicada em três ocasiões⁷⁷. A revista *Arquitetura Brasileira do Ano – Cadernos Brasileiros de Arquitetura*

⁷⁴ Ao contrário do que afirma Cappello, Lygia Fernandes é maranhense de nascimento (nascida em São Luís em 1919) e carioca por adoção. Faz parte, junto com Acácio Gil Borsói, Francisco Bolonha e Maurício Roberto, da primeira turma da Faculdade Nacional de Arquitetura, criada em 1945; colabora, ainda durante o período de estudante, com Jorge Moreira, Henrique Mindlin e Affonso Eduardo Reidy; depois de graduada, desenvolve projetos em parceria com Bolonha, Giuseppina Pirro e outros colegas. *L'Architecture d'Aujourd'hui* publicou alguns projetos elaborados por ela para o Rio de Janeiro e somente um, de uma residência, desenvolvido para Maceió, "onde mantém vínculos familiares" (SILVA, 1991, p. 85-86).

O projeto de Bina Fonyat para o Teatro Castro Alves foi divulgado por *Brasil – Arquitetura Contemporânea* nº 12, em 1957/1958; por *Habitat* nº 48, em maio-junho de 1958; por *Acrópole*, nº 261, em julho de 1960; por *Arquitetura e Engenharia* nº 59, em janeiro-fevereiro de 1961; e por *Arquitetura Brasileira do Ano / Cadernos Brasileiros de Arquitetura*, Supplementum III, em 1968.

⁷⁶ O edifício Manoel Vitorino foi apresentado em *Brasil – Arquitetura Contemporânea* nº 12, em 1957/1958; em *Arquitetura e Engenharia* nº 60, em março-maio de 1961; e em *Arquitetura Brasileira do Ano / Cadernos Brasileiros de Arquitetura*, Supplementum III, em 1968

⁷⁷ A agência central do Banco do Brasil em Salvador foi publicada pela *Acrópole* nº 328, em maio de 1966, e novamente após a inauguração da obra, no nº 353, em agosto de 1968, e por *Arquitetura Brasileira do Ano / Cadernos Brasileiros de Arquitetura*, Supplementum III, em 1968.

dedicou uma edição inteira, em 1968, ao arquiteto e a seus projetos baianos⁷⁸, e a edição de março de 1971 da revista *Acrópole* apresentou três pequenos edifícios residenciais projetados por Bina Fonyat em parceria com seu filho, José Bina Fonyat Neto, e localizados no bairro de Ondina⁷⁹.

Por sua vez, além de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, o projeto do Centro Educativo de Arte Teatral de Miranda e Reis também foi publicado em duas revistas brasileiras: *Ante-Projeto*, a revista oficial do diretório acadêmico da Faculdade Nacional de Arquitetura, em julho de 1948, e a mineira *Arquitetura e Engenharia*, na edição de agosto-outubro do mesmo ano. *Arquitetura e Engenharia* publicou ainda outros projetos baianos de arquitetos cariocas, como o Hotel da Bahia, de autoria de Paulo Antunes em parceria com o baiano Diógenes Rebouças (maio-junho de 1951); o edifício-sede do Banco da Bahia em Salvador, também de Antunes (edição de março-abril de 1954); o edifício da companhia de seguros São Paulo, de Flávio Amílcar Régis do Nascimento (edição de abril-junho de 1955); e o projeto do arquiteto mineiro Décio Machado para a Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia, vencedor de concurso público (edição de janeiro-fevereiro de 1957).

A revista paulistana *Acrópole* praticamente acompanhou o desenvolvimento do projeto dos arquitetos Zenon Lotufo, Hélio Duarte e Abelardo de Souza⁸⁰ para o edifício-sede da Associação Baiana de Imprensa, vencedor de concurso público, publicado três vezes: em junho de 1946; em janeiro de 1948, quando o estudo teve que ser refeito em função da mudança de terreno; e em maio de 1960, poucos meses após a inauguração do edifício.⁸¹ Ademais, *Acrópole* publicou, na segunda metade dos anos 1950, alguns projetos de arquitetos cariocas e paulistas construídos na Bahia, como a residência Aristeu O. Campos, em Ilhéus, dos paulistanos Rubens Carneiro Vianna e Ricardo Siviers; e a Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia e o Dispensário Clínico, ambos em Salvador e assinados pelos arquitetos da Campanha Nacional contra a Tuberculose, instalados no Rio de Janeiro.⁸²

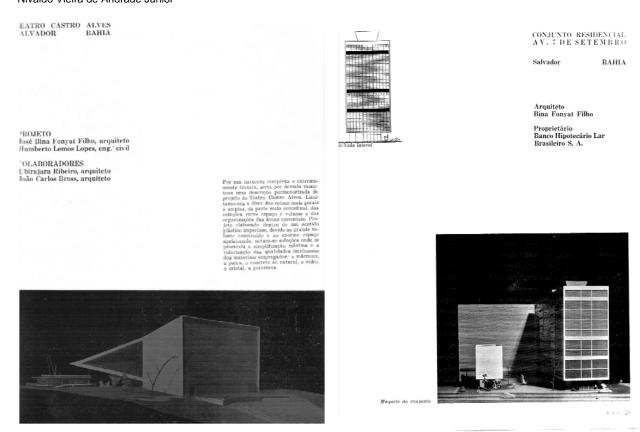
⁷⁸ Os projetos soteropolitanos de Bina Fonyat publicados no *Supplementum III* da revista *Arquitetura Brasileira do Ano – Cadernos Brasileiros de Arquitetura* foram o Hotel Plaza e o edifício Manoel Vitorino, no Corredor da Vitória; o Salvador Praia Hotel, em Ondina; a Fábrica da Coca-Cola, na avenida Vasco da Gama; o Teatro Castro Alves; a agência central do Banco do Brasil, no Comércio; e o edifício Martins Catharino, na Rua Chile. São citados ainda, brevemente, outros projetos como o Edifício Barão de Itapuã, na Barra, e o Conjunto Residencial Alm. Waldemar Motta para o Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Bancários, no Bonfim, ambos em coautoria com Diógenes Rebouças.

⁷⁹ Os três edifícios de apartamentos publicados foram o Dom João, Marília e Maria Clarice.

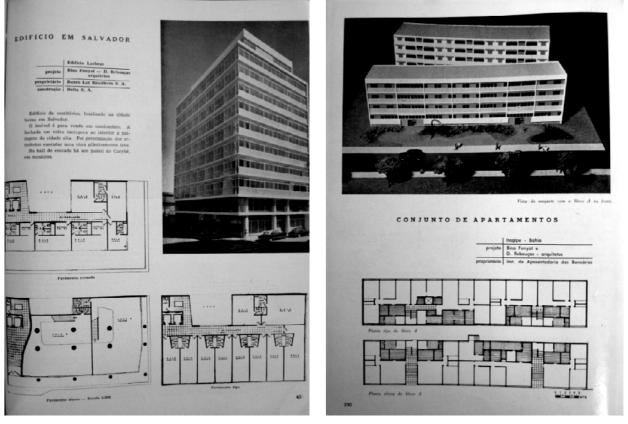
⁸⁰ Embora Duarte e Souza fossem cariocas e graduados pela Escola Nacional de Belas Artes, estavam sediados em São Paulo, onde mantiveram, na segunda metade dos anos 1940, escritório em sociedade com o paulista Lotufo.

⁸¹ Desfeita a sociedade entre Duarte, Lotufo e Souza, o projeto executivo foi desenvolvido por Duarte em parceria com o engenheiro civil Ernesto Robert de Carvalho Mange. Na edição nº 259 de *Acrópole*, de maio de 1960, na qual é publicado o projeto definitivo, é a esses dois profissionais que o mesmo é atribuído.

⁸² O projeto da residência do Dr. Aristeu O. Campos foi publicado no número 210, em abril de 1956; a Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia, no número 223, em maio de 1957; o Dispensário Clínico, no número seguinte, em junho de 1957.



Figuras 1.22 e 1.23 – Dois projetos de José Bina Fonyat Filho publicados na revista *Brasil – Arquitetura Contemporânea*: Teatro Castro Alves, à esquerda; e edifício Manoel Vitorino e Hotel Plaza, à direita (Fonte: **Brasil – Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, nº 12, 1957-1958)



Figuras 1.24 e 1.25 – Duas matérias da revista *Acrópole* sobre projetos da parceria entre Bina Fonyat e Diógenes Rebouças, ambos em Salvador: edifício Larbrás, à esquerda; e conjunto residencial Alm. Waldemar Motta, para o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários (IAPB), à direita (Fontes: **Acrópole**, São Paulo, nº 218, dez 1956; **Acrópole**, São Paulo, nº 223, maio 1957)

Segundo Bruand (1981, p. 385-386, grifo nosso),

Felizmente, a maioria dos arquitetos brasileiros adquiriu o hábito de publicar regularmente seus projetos e realizações nas muitas revistas especializadas locais de que dispõem. [...] só os arquitetos de maior destaque e os que se interessavam pela divulgação de sua obra beneficiaram-se plenamente dessa vantagem; figuram muitas plantas ou fotos de edifícios secundários, enquanto outras nitidamente mais válidas não foram enviadas às revistas em questão por descaso dos autores; os arquitetos do Rio e de São Paulo foram claramente beneficiados em relação a seus colegas interioranos.

Diógenes Rebouças pertence claramente à categoria dos que não "se interessavam pela divulgação de sua obra", ao contrário de Paulo Antunes Ribeiro e de Bina Fonyat. Não obstante sua importância no cenário da arquitetura baiana do período, Diógenes Rebouças teve pouquíssimas obras publicadas, seja em revistas brasileiras, seja nos periódicos estrangeiros. As obras que envolvem o nome de Rebouças e que foram apresentadas nacionalmente pelos periódicos especializados foram realizadas em parceria: com Paulo Antunes Ribeiro — o já citado Hotel da Bahia — ou com Bina Fonyat, como o edifício de escritórios para o Banco Habitacional Lar Brasileiro, no bairro do Comércio (1955)⁸³ e o conjunto residencial Almirante Waldemar Motta, projetado em 1955 e construído para o Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Bancários (IAPB), no Bonfim⁸⁴. A única obra de autoria exclusiva de Rebouças mencionada em um periódico especializado é o edifício-sede da Delegacia do Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado (IPASE), objeto de uma pequena nota, ilustrada por duas fotos do edifício, publicada na revista mineira *Arquitetura e Engenharia*, na edição de julhosetembro de 1954. Entretanto, não se trata de uma matéria, e o autor do projeto não é sequer mencionado.

É provável que essa absoluta omissão⁸⁵ da produção individual de Diógenes Rebouças pelos periódicos especializados se deva ao seu caráter reservado. Apesar da proximidade com o poder econômico e político que desfrutou ao longo de toda a sua trajetória profissional e de ter possuído um "latifúndio profissional" na Bahia a partir dos anos 1950⁸⁶, é notório que Rebouças nunca se sentiu à vontade sob os holofotes, ainda que isso fosse inevitável em alguns casos. Podemos deduzir, portanto, que a iniciativa de publicação, em revistas especializadas, dos

⁸³ O edifício Larbrás foi publicado em *Acrópole* nº 218, em dezembro de 1956.

⁸⁴ A revista *Acrópole* nº 223, de maio de 1957, apresentou o projeto para o conjunto de apartamentos do IAPB em "Itagipe" [sic].

⁸⁵ Omissão entendida conforme a primeira acepção da palavra no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 2.062): "ato ou efeito de não mencionar (algo ou alguém), de deixar de dizer, escrever ou fazer (algo)".

⁸⁶ Em texto publicado em 1968, Bina Fonyat, ex-sócio e então desafeto declarado de Rebouças, informa que, quando chegara à Bahia dezoito anos antes, "o mercado de trabalho era inexistente, para um arquiteto ser somente arquiteto. As solicitações de trabalho eram muito poucas e havia um latifúndio profissional, sem esperanças para qualquer outro" (FONYAT FILHO, 1968, p. 17). Embora Bina Fonyat não registre o nome do "latifundiário", é indiscutível que ele se referia a Diógenes Rebouças.

projetos de Rebouças em coautoria com Paulo Antunes Ribeiro e Bina Fonyat tenha sido dos parceiros "cariocas" – cujos nomes sempre apareciam em primeiro lugar.

Por outro lado, revistas como *Arquitetura e Engenharia* e *Habitat* publicaram, nos anos 1950, cinco projetos arquitetônicos localizados em Salvador e assinados por jovens profissionais locais: os engenheiros Jorge dos Santos Pereira e Antônio Rebouças – irmão caçula de Diógenes – e o desenhista ucraniano Lev Smarcevscki⁸⁸. Esse espaço aberto por duas importantes revistas da região Sudeste a jovens profissionais sediados em Salvador denota que efetivamente algumas destas revistas não se limitavam à publicação de obras dos arquitetos sediados no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Entretanto, de modo geral, somente a partir dos anos 1960 as revistas brasileiras de arquitetura sediadas no Rio de Janeiro e em São Paulo passaram a abrir espaço para os projetistas baianos. Em 1963, *Módulo* apresentou o projeto de Gilberbet Chaves para a reforma da residência do escritor Jorge Amado, em Salvador, que alguns anos depois encantaria Yves Bruand⁸⁹. Entre 1965 e 1969, a paulistana *Acrópole* publicou três projetos de autoria exclusiva dos arquitetos baianos Assis Reis, Enrique Alvarez, Rodrigo Pontual e Gilberbet Chaves⁹⁰. No mesmo período, a revista *Arquitetura*, editada pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento da Guanabara (IAB-GB), também publicou cinco projetos localizados em Salvador – três deles em um número especial dedicado ao VI Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado na então recém-inaugurada sede do IAB-BA, em 1966, e à arquitetura baiana. Esses cinco projetos eram assinados por arquitetos locais, como os já citados Assis Reis, Enrique Alvarez e Rodrigo Pontual, além de Ary Magalhães, Ary Penna Costa, Armando Pontes, James Farias, José Maria Drummond, Sérgio Pinheiro Reis, Luiz Fortunato, Newton

⁸⁷ Embora nascido em Salvador, Bina Fonyat estava estabelecido no Rio de Janeiro, onde se graduara em 1950. Mesmo durante os oito anos em que foi professor do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Bahia (1951-1958), Bina manteve seu escritório e sua residência principal, onde residia sua família, no Rio de Janeiro; neste período, seu endereço em Salvador era um quarto do Hotel da Bahia.

⁸⁸ Os dois projetos de Jorge dos Santos Pereira publicados em *Arquitetura e Engenharia* são a sede da Prefeitura de Caculé, divulgada no número 19, de outubro-dezembro de 1951, e a residência de Clodoaldo Bastos, pai do pintor Carlos Bastos, incluída no número 22, de junho-agosto de 1952. *Habitat* publicou a residência Waldemar Gantois, projeto elaborado por Antônio Rebouças em parceria com Lev Smarcevscki e já construída à época, no número 8, em julho-setembro de 1952, e também o projeto não executado de Antônio Rebouças para o edifício-conjunto Bortilotte, no número 21, de março-abril de 1955. *Arquitetura e Engenharia* publicou o projeto, posteriormente construído com algumas alterações, do edifício Mariglória em seu número 36, de agosto de 1955. *Habitat* publicou ainda algumas matérias sobre as esculturas de Antônio Rebouças nos números 34 (setembro/1956) e 47 (março-abril de 1958).

⁸⁹ O projeto da residência Jorge Amado em Salvador foi publicado no número 33 de *Módulo*, em junho de 1963.

⁹⁰ O Fórum de Itabuna, de Gilberbet Chaves, foi publicado no número 315, em março de 1965; o projeto vencedor do concurso para a Biblioteca Central da Bahia, de Enrique Alvarez, Rodrigo Pontual e Ulrico Zurcher, no número 354, em setembro de 1968; e o Centro Médico Albert Schweitzer (apresentado equivocadamente como hospital), de Assis Reis, que recebeu menção honrosa na X Bienal Internacional de São Paulo, em 1969, foi publicado em outubro daquele ano, no número 366 de *Acrópole*. Enrique Rogélio Alvarez Rodríguez recebeu o título de arquiteto em 1953; Francisco de Assis Couto dos Reis e Gilberbet Chaves de Oliveira, em 1957; Rodrigo Otávio Guimarães Pontual em 1958 (FONSECA, 1984).

Oliveira e Paulo Ormindo de Azevedo⁹¹. Todos os arquitetos cujas obras foram publicadas nos anos 1960 nestas revistas haviam recebido seus títulos a partir de 1953 pela Escola de Belas Artes ou pela sua sucessora, a Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, criada em 1959⁹².





Figuras 1.26 e 1.27 – Dois projetos de Antônio Reboucas em Salvador: residência Waldemar Gantois (coautoria com Lev Smarcevscki), à esquerda; e edifício residencial Mariglória, à direita (Fontes: Habitat, São Paulo, nº 8, jul-set 1952; Arquitetura e Engenharia, Belo Horizonte, nº 36, ago 1955)

⁹¹ Os cinco projetos em Salvador publicados pela revista *Arquitetura* nos anos 1960 são: o Edifício Ipê, de Paulo Ormindo de Azevedo (nº 36, de junho de 1965); o projeto vencedor do concurso para a Biblioteca Central da Bahia, de Enrique Alvarez, Rodrigo Pontual e Ulrico Zurcher (nº 74, de agosto de 1968); e, no número 53, de novembro de 1966, dedicado à Bahia, o Conjunto Habitacional Solar Boa Vista, de Azevedo e Assis Reis, o Edifício Fundação Politécnica, de Newton Oliveira e Luiz Fortunato, e o edifício-sede do IAB-BA, de Ary Magalhães, Ary Penna Costa, Armando Pontes, James Farias, José Maria Drummond e Sérgio Pinheiro Reis. Este último foi publicado também pela revista AC – Arquitetura *e Construção*, no seu primeiro número, no primeiro trimestre de 1967.

Segundo Fonseca (1984), Enrique Alvarez recebeu o título de arquiteto em 1953; Ary Penna Costa,

em 1954; Newton Oliveira, em 1956; Francisco de Assis Reis e Gilberbet Chaves, em 1957; Ary Magalhães e Rodrigo Pontual, em 1958; James Farias, Luiz Fortunato Augusto da Silva, Paulo Ormindo de Azevedo e Sérgio Pinheiro Reis graduaram-se na primeira turma da recém-criada Faculdade de Arquitetura, em 1959; Armando Pontes e José Maria Drummond, em 1960.

1.3.2. O lugar da Bahia em dois periódicos esquecidos

Será que a difusão, pelas revistas de arquitetura brasileiras, da produção arquitetônica de profissionais sediados na Bahia se limitou, até os anos 1950, a esses cinco projetos publicados por *Arquitetura e Engenharia e Habitat?* A resposta será negativa, desde que aceitemos, por um momento, deixar de lado os periódicos especializados mais conhecidos e valorizados nas pesquisas acadêmicas e estejamos dispostos a nos debruçar sobre duas revistas marginalizadas pela historiografia da arquitetura: a baiana *Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura*⁹³ e a paulistana *Casa & Jardim*. Duas revistas tão esquecidas a ponto de serem solenemente ignoradas pelo basilar *Índice de Arquitetura Brasileira 1950/70*, que indexa mais de dezessete mil itens de 15 periódicos especializados brasileiros (COSTA & CASTILHO, 1974)⁹⁴.

A revista *Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura*, publicada em Salvador pelos engenheiros e arquitetos locais a partir de 1940, se caracterizou pela convivência simultânea, em suas páginas, de projetos nas mais variadas linguagens, do "estilo californiano" neocolonial ao moderno⁹⁵, e publicou plantas, cortes, fachadas, perspectivas e fotos de maquetes de diversos projetos arquitetônicos de autoria de engenheiros, arquitetos e desenhistas locais, principalmente até novembro de 1950, quando é publicado o seu número 33 da Universidade da Bahia⁹⁶. Nos seus cinco primeiros anos de existência, seu editor de arquitetura foi o arquiteto carioca Hélio Duarte, que nela publicou projetos e artigos com assiduidade naqueles anos⁹⁷. Instalado em Salvador entre 1936 e 1944, Duarte era um dos poucos arquitetos da cidade à época e foi, a partir de 1938, professor do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Bahia e arquiteto-chefe da Companhia Brasileira Imobiliária e de Construções S.A..

⁹³ Nos dois primeiros números, publicados no segundo semestre de 1940, a revista *Técnica* tinha o subtítulo de "Órgão Oficial do Sindicato de Engenheiros da Bahia". O subtítulo "Revista de Engenharia e Arquitetura" aparece no terceiro número, no início de 1941, e permanece até o número 33, no final de 1950.

Por motivos desconhecidos, o *Índice de Arquitetura Brasileira 1950/70* só indexa as matérias publicadas na revista *Casa & Jardim* a partir do número 133, publicado em 1966, não obstante tenhamos consultado na biblioteca da FAU-USP, fonte da pesquisa das autoras desse importante índex, os primeiros números da revista, em agosto de 2010. A brevíssima introdução do Índice não apresenta quaisquer justificativas para a exclusão sumária de todos os números de *Casa & Jardim* publicados entre março de 1953, quando a revista é lançada, e 1966. Sobre a revista *Técnica*, o *Índice* não apresenta qualquer referência.

⁹⁵ Como, de resto, ocorria com outras publicações do período, como a paulistana *Acrópole*.

⁹⁶ A partir do número 33, a revista sofre longos hiatos: o número seguinte só é lançado mais de quatro anos depois, em julho de 1955, já com um perfil radicalmente distinto – a revista é agora o órgão oficial da Fundação para o Desenvolvimento da Ciência na Bahia e, embora ainda publique alguns artigos sobre arquitetura e engenharia, passa a contemplar igualmente ensaios nas áreas de medicina e educação, dentre outros. Coerentemente, o subtítulo "Revista de Engenharia e Arquitetura" desaparece.

⁹⁷ Três projetos de autoria comprovada de Duarte foram publicados pela revista *Técnica*: edifício de apartamentos Bráulio Xavier (nº 01, em 1940); edifício de escritórios Chadler (nº 05, em 1941); e o projeto para o Teatro Municipal (nº 15, em março-maio de 1944). Outros projetos da Companhia Brasileira Imobiliária e de Construções S.A. foram igualmente apresentados pela revista, mas sem indicação de autoria. Duarte publicou ainda, entre 1941 e 1944, seis artigos na mesma revista, abordando temas como o urbanismo e o ensino de arquitetura na Bahia.

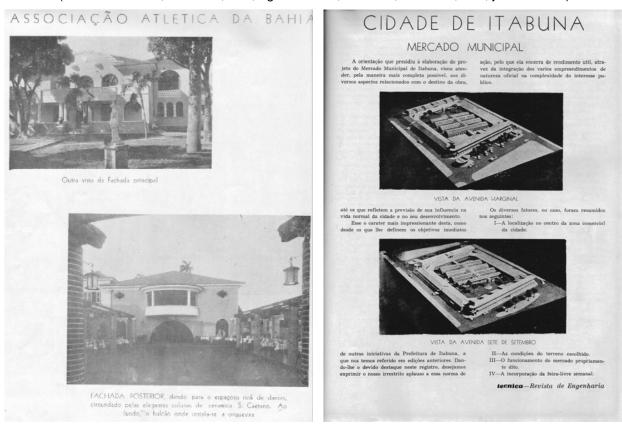
Técnica publicou também alguns projetos de Diógenes Rebouças no início dos anos 1940, antes que ele adotasse uma linguagem mais próxima daquela dos colegas da escola carioca, como o projeto neocolonial para a sede do clube social Associação Atlética da Bahia, elaborado em parceria com um (in)certo Jaziel e publicada no terceiro número da revista, em janeiro-fevereiro de 1941; e o Mercado Municipal de Itabuna, mesclando referências à arquitetura tradicional e àquela moderna, com suas extremidades curvas, que tem fotografias da maquete e plantas apresentadas pela revista em 1942.

No final dos anos 1940, embora ainda apresente projetos em linguagens variadas, a revista passou a publicar com maior frequência obras modernas, com especial destaque para a produção do escritório *Engenharia, Arquitetura e Urbanismo Ltda.*, formado pelos jovens Lev Smarcevscki, Antônio Rebouças e Francisco Lemos de Santana. A produção do escritório se fez presente especialmente nos dois números da revista *Técnica* publicados entre julho e novembro de 1950, que dedicam boa parte de suas páginas às obras do trio, apresentando quatro projetos de residências e um pequeno edifício de apartamentos.

A presença constante de Lev Smarcevscki na revista *Técnica* remonta à primeira metade da década de 1940, quando o jovem desenhista dirigiu o Escritório Técnico da *Companhia Comércio, Imóveis e Construções Ltda.*. Diversos projetos de Smarcevscki para residências e outros edifícios em "estilo californiano" (*Mission Style*) foram publicados pela revista *Técnica* entre dezembro de 1944 e outubro de 1947. A apresentação, na edição de novembro-dezembro de 1948 da revista, do seu projeto para a residência Jorge Cintra Monteiro, já em linguagem declaradamente moderna, representa uma ruptura na produção do projetista de origem ucraniana e o marco inicial da obra que o caracterizaria a partir de então, como analisaremos no próximo capítulo. Algumas das residências projetadas por Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças e apresentadas na revista *Técnica* também seriam publicadas, ao longo dos anos 1950, na revista feminina *Casa & Jardim*, editada em São Paulo a partir de março de 1953.

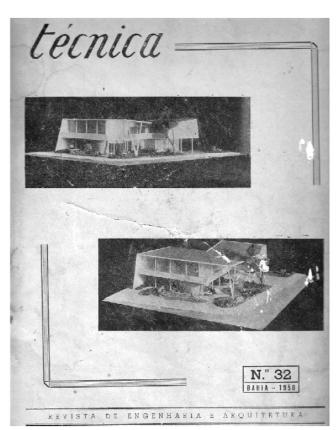


Figuras 1.28 e 1.29 – À esquerda, edifício Bráulio Xavier, de autoria de Hélio Duarte; à direita, artigo de Hélio Duarte sobre a arquitetura na Bahia (Fontes: **Técnica**, Salvador, nº 1, ago-set 1940; **Técnica**, Salvador, nº 3, jan-fev 1941)

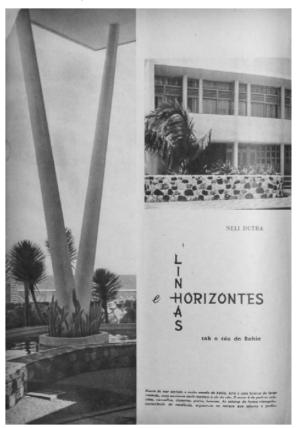


Figuras 1.30 e 1.31 – Dois projetos de Diógenes Rebouças publicados na revista *Técnica*: à esquerda, Associação Atlética da Bahia, em Salvador (coautoria de Jaziel); à direita, Mercado Municipal de Itabuna (Fontes: **Técnica**, Salvador, nº 3, jan-fev 1941; **Técnica**, Salvador, nº 8, mar-abr 1942)





Figuras 1.32 e 1.33 – Dois projetos de Lev Smarcevscki que estamparam capas de edições da revista *Técnica*: à esquerda, residência "em estilo 'californiano'"; à direita, residência Raul Faria, em linguagem moderna (coautoria de Antônio Rebouças) (Fontes: **Técnica**, Salvador, nº 23, out 1947; **Técnica**, Salvador, nº 32, jul 1950)





Figuras 1.34 e 1.35 – Duas obras de Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças, construídas no bairro da Barra, em Salvador, e publicadas na revista *Casa & Jardim*: à esquerda, residência Raul Faria; à direita, residência Manuel Marques de Souza (Fontes: DUTRA, 1956; ZONTA, 1958)

Em sua dissertação de mestrado, Paula Merlino Machado resgata o importante papel de *Casa & Jardim* na divulgação do ideário moderno na década de 1950; ela observa que a revista "foi criada com o objetivo de atingir um público não especializado, de classe média ou alta e com um bom nível de escolaridade, isto é, pessoas com condições econômicas de ter, construindo ou comprando, uma casa" e que ela se constituiu em "um veículo de forte valorização desta arquitetura moderna feita no Brasil e de difusão das novas tecnologias domésticas à disposição dos leitores" (MACHADO, 2007, p. 06). Para Machado, *Casa & Jardim*

[...] não tinha a ambição crítica das revistas especializadas destinadas aos arquitetos, preferindo funcionar como um elemento de divulgação das realizações dos arquitetos brasileiros, principalmente no tocante à arquitetura residencial, intenção principal dos seus criadores (MACHADO, 2007, p. 06).

Entre junho e novembro de 1956, a revista *Casa & Jardim* dedicou uma série de matérias às casas soteropolitanas. Foram publicadas a residência Geonísio Carvalho Barroso, com móveis modernos da Indústria de Madeira e Ferro Alfa Ltda., desenhados por Lev Smarcevscki (edição nº 26, de junho); a residência Augusto da Silveira Mascarenhas, na Vitória, projeto de Fernando Machado Leal (edição nº 27, de julho); a residência Martinho Conceição, projetada por seu genro, Diógenes Rebouças, cujo nome não é citado na matéria, e localizada na avenida Princesa Leopoldina, no bairro da Graça (edição nº 28, de agosto); a *kitsch* residência Mário Valle, de autor desconhecido, cujo projeto "foi inspirada em algumas fotografias publicadas em nossa revista" (edição nº 29, de setembro-outubro); e a residência Raul Faria, na avenida Oceânica, na Barra, desenhada por Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças (edição nº 30, de novembro). Dois anos depois, outra casa assinada por esta última dupla é publicada na edição nº 41, de março-abril de 1958: a residência Manuel Marques de Souza, na rua Airosa Galvão, na Barra.

Ainda que, de uma maneira geral, as matérias publicadas por *Casa & Jardim* não incluíssem plantas nem desenhos técnicos, apenas fotografias e textos leves e genéricos assinados pelos jornalistas da própria revista – geralmente inspirados no discurso da "baianidade" e citando Dorival Caymmi –, elas tiveram um papel importante no registro e difusão da produção baiana, que, como vimos, não encontrava guarida nas revistas especializadas consagradas.

Tabela 01

Levantamento de projetos e obras arquitetônicos baianos publicados em periódicos especializados brasileiros e estrangeiros (1934-1971)⁹⁸

Revi	Revista Acrópole (São Paulo)			
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.
98	jun 1946	Estudo para a Séde da Associação Baiana de Imprensa (A.B.I.) [em Salvador]	Projeto dos arquitetos Hélio Duarte, Zenon Lotufo e Abelardo de Souza	52-54
117	jan 1948	Estudo para a Nova Séde da Associação Baiana de Imprensa (Nova Localisação) [Salvador]	Projeto dos arquitetos Zenon Lotufo, Hélio Duarte e Abelardo de Souza	249-251
210	abr 1956	Residência Dr. Aristeu O. Campos em Ilhéus	Projeto dos arquitetos Rubens Carneiro Vianna e Ricardo Sievers	240-241
218	dez 1956	Edifício Banco Lar Brasileiro S.A. em Salvador	Projeto dos arquitetos Bina Fonyat e Diógenes Rebouças	43
223	maio 1957	Conjunto de apartamentos em Itagipe [sic] em Salvador [Conjunto Residencial Waldemar Motta para o I.A.P.B., no Bonfim, em Salvador]	Projeto dos arquitetos Bina Fonyat e Diógenes Rebouças	250-251
		Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia em Salvador	Projeto dos arquitetos Alexandre Costa Neto, Newton Secchin, Marcos V. Studart e Leslie R. Inke	254-255
224	jun 1957	Dispensário Clínico do Serviço Nacional contra a Tuberculose – Salvador	Projeto dos arquitetos Pedro Rossi Neto Newton Sechin	293
251	set 1959	Separata com o artigo "Veneziana e Vidro", de José Bina Fonyat Filho, que apresenta fotos e desenhos de detalhes das esquadrias de diversos edifícios em Salvador: Hotel da Bahia, Edifício Caramuru, Edifício São Paulo ("Escritórios"), Hospital Martagão Gesteira ("Hospital Infantil"), Edifício Barão de Itapuã ("Apartamentos – Itapoan") e Edifício Manoel Vitorino ("Apartamentos – Bahia")	Projetos em Salvador de autoria dos arquitetos Paulo Antunes Ribeiro, Diógenes Rebouças, Flávio Régis Hélio Duarte e Bina Fonyat.	384-412

⁹⁸ Levantamento realizado a partir dos exemplares dos periódicos existentes na biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), em Salvador; na biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), na Cidade Universitária, em São Paulo; na Biblioteca Prof. Mário Werneck da Escola de Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais (EE-UFMG); na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, em Salvador; na Biblioteca Nacional e na Biblioteca Paulo Santos do Paço Imperial/IPHAN, ambas no Rio de Janeiro; e na biblioteca do Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento da Bahia (IAB-BA). Foram consultadas ainda revistas localizadas nos acervos pessoais do autor, do engenheiro Antônio Rebouças (Salvador) e da arquiteta Paula Merlino Machado (Rio de Janeiro). O levantamento foi apoiado na recorrente consulta ao "Índice de Arquitetura Brasileira 1950/1970" (COSTA & CASTILHO, 1974). Não obstante o nosso esforço, é possível que este levantamento apresente lacunas e ausências pontuais. O recorte cronológico foi delimitado pela primeira publicação de um projeto moderno para a Bahia - o projeto vencedor do concurso para o ginásio e o estádio de Ilhéus, publicado na Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Districto Federal, em 1934 – e pela publicação das últimas obras baianas de José Bina Fonyat Filho na revista Acrópole, em 1971 - coincidindo com a republicação, no mesmo ano, do seu artigo "Veneziana e Vidro", ilustrado por diversas obras suas e de outros arquitetos executadas na Bahia a partir da década de 1940 e cujas esquadrias haviam sido detalhadas pelo autor do texto.

Revi	Revista <i>Acrópole</i> (São Paulo) (co			ontinuação)	
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.	
259	maio 1960	Associação Bahiana de Imprensa [Salvador]	Projeto do Arq. Hélio Duarte e do Eng. Civil E. R. Carvalho Mange	176-177	
261	jul 1960	Teatro Castro Alves em Salvador	Projeto do Arq. José Bina Fonyat Filho e do Eng. Humberto Lemos Lopes, colaboradores arquitetos Ubirajara Ribeiro e João Carlos Bross	232-237	
315	mar 1965	Fórum de Itabuna	Projeto do Arq. Gilberbet Chaves	36-37	
328	maio 1966	Agência do Banco do Brasil em Salvador	Projeto do Arq. José Bina Fonyat Filho	37-39	
353	ago 1968	Edifício do Banco do Brasil em Salvador	Projeto do Arq. José Bina Fonyat Filho	37-39	
354	set 1968	Concurso para a Biblioteca de Salvador – 1º prêmio	Projeto dos arquitetos E. Alvarez, R. Pontual e U. Zurcher	16-17	
366	out 1969	Hospital [sic] Albert Schweitzer, Bahia [Centro Médico Albert Schweitzer, em Salvador]	Projeto do Arq. Francisco Assis Reis	28	
382	mar 1971	Edifícios de apartamentos em Salvador [Edifícios Dom João, Marília e Maria Clarice]	Projetos dos arquitetos José Bina Fonyat Filho e José Bina Fonyat Neto	14-16	

Revista The Architectural Review (Londres)					
	Nº Data Projeto ou obra publicado		Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.
	694	oct 1954	Caramura [sic] Building [Edifício Caramuru em Salvador]	Projeto de Paulo Antunes Ribeiro	234

Revi	Revista L'Architecture d'Aujourd'hui (Paris)			
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.
23	mai 1949	École d'art dramatique au Brésil [Centro Educativo de Arte Teatral – Teatro Castro Alves em Salvador]	Projeto dos arquitetos Alcides da Rocha Miranda e José Souza Reis	15
27	déc 1949	Hotel à Bahia (Brésil) [Hotel da Bahia em Salvador]	Projeto dos arquitetos Paulo Antunes Ribeiro e Diógenes Rebouças	88-90
42-	août 1952	Edifice Caramuru à Bahia [Edifício Caramuru em Salvador]	Projeto do Arq. Paulo Antunes Ribeiro	24-25
43		Banque de Bahia à Ilheus [Edifício-sede do Banco da Bahia em Ilhéus]	Projeto do Arq. Paulo Antunes Ribeiro	44-45
52	janv- fév 1954	Hotel à Bahia [Hotel da Bahia em Salvador]	Projeto dos arquitetos P.A. Ribeiro e D. Rebouças	32-33
		Banque de Bahia à Salvador [Edifíciosede do Banco da Bahia em Salvador]	Projeto do Arq. Paulo Antunes Ribeiro	42-43

Rev	Revista Arquitetura – Revista do Instituto de Arquitetos do Brasil (Rio de Janeiro)			
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.
36	jun 1965	Reintegração de conjuntos arquitetônicos tombados [Edifício Ipê, no Centro Histórico de Salvador]	Projeto do Arq. Paulo de Azevedo	16-18
53	nov 1966	O edifício dos arquitetos em Salvador [Edifício-sede do Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento da Bahia, em Salvador]	Projeto dos arquitetos Ary Magalhães Andrade, Ary Penna Costa, Armando Pontes, James José Faria, José Maria Drumond e Sergio Pinheiro Reis	13-15
		Conjunto habitacional Solar Boa Vista [Salvador]	Projeto dos arquitetos Paulo O. de Azevedo e Assis Reis	19-22
		Edifício Fundação Politécnica [Salvador]	Projeto dos arquitetos Newton Oliveira e Luiz Fortunato	23-24
74	ago 1968	Concurso para a Biblioteca Central da Bahia – projeto vencedor	Projeto dos arquitetos Ulrico Zurcher, Enrique Alvarez e Rodrigo Pontual, da Bahia	14-17

	Revista <i>Arquitetura Brasileira do Ano / Cadernos Brasileiros de Arquitetura</i> (Rio de Janeiro)			
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.
		Edifício Barão de Itapuã e apartamentos em Itapagipe, ambos em Salvador	Projetos dos arquitetos Bina Fonyat e Diógenes Rebouças	14
		Hotel Plaza em Salvador	Projeto do Arq. Bina Fonyat	20-23
		Salvador Praia Hotel em Salvador	Projeto do Arq. Bina Fonyat	24-25
		Fábrica da Coca-Cola em Salvador	Projeto do Arq. Bina Fonyat	26-30
III	1968	Edifício de apartamentos em Salvador [Edifício Manoel Vitorino]	Projeto do Arq. Bina Fonyat	31-32
		Edifício Martins Catharino em Salvador	Projeto do Arq. Bina Fonyat	36-39
		Teatro Castro Alves em Salvador	Projeto do Arq. Bina Fonyat e do Eng. Humberto Lemos Lopes; colaboradores: Ubirajara Ribeiro e J. Carlos Bross	40-45
		Banco do Brasil em Salvador	Projeto do Arq. Bina Fonyat	46-51
IV, vol. 2	1970	Clube de Férias de Itaparica	Projeto de José Tertuliano Ribeiro de Araújo	86-89
V	1971	Republicação do artigo "Veneziana e Vidro", de José Bina Fonyat Filho, originalmente publicado em separata da revista <i>Acrópole</i> , nº 251 (set 1959)	Artigo ilustrado por detalhes das esquadrias de projetos dos arquitetos P. A. Ribeiro e D. Rebouças (Hotel da Bahia), P. A. Ribeiro (Edifício Caramuru), Flávio Régis (Edifício São Paulo), Hélio Duarte (Hospital Martagão Gesteira), D. Rebouças e B. Fonyat (Edifício Barão de Itapuã) e B. Fonyat (Edifício Manoel Vitorino)	17-51

Rev	ista AC	C – Arquitetura e Construção (São Paulo)		
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.
01	jan- mar 1967	Sede do IAB na Bahia [Edifício dos Arquitetos]	Projeto dos arquitetos Ary Magalhães de Andrade, Ary Penna Costa, Armando Pontes, James José Farias, José Maria Conde Drummond, Sérgio Pinheiro Reis, Benito Sarno e Affonso Baqueiro Rios	14-19

Revi	ista <i>Arqu</i>	itetura e Engenharia (Belo Horizonte)		
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.
08	ago- out 1948	Centro Educativo de Arte Teatral – Teatro Castro Alves – Cidade do Salvador – Bahia	Projeto dos arquitetos Alcides da Rocha Miranda e José Souza Reis	30-36
14	jul-set 1950	Edifício-Sede do Instituto dos Marítimos em Salvador – Baía [sic]	Projeto do Engº Civil e Arq. Álvaro Vital Brazil	50-52
17	maio- jun 1951	Hotel da Bahia em Salvador	Projeto dos arquitetos. Paulo Antunes Ribeiro e Diógenes Rebouças	41-42
19	out- dez 1951	Prefeitura Municipal de Caculé	Projeto do Eng. Jorge dos Santos Pereira	49-52
22	jun- ago 1952	Residência Clodoaldo Bastos em Salvador	Projeto do Eng. Jorge dos Santos Pereira	46-47
30	mar- abr 1954	Séde do Banco da Bahia, S.A. – Cidade do Salvador	Projeto do Arq. Paulo Antunes Ribeiro	44-51
32	jul-set 1954	Edifício Sede da Delegacia do IPASE em Salvador (notícia)	Projeto do Arq. Diógenes Rebouças	09
35	abr-jun 1955	Edifício São Paulo em Salvador	Projeto do Arq. Flávio Amílcar Régis do Nascimento	08-11
36	ago 1955	Edifício Mariglória em Salvador	Projeto do Eng. Antônio Rebouças	28-29
43	jan-fev 1957	Faculdade de Direito da Universidade da Bahia em Salvador	Projeto do Arq. Décio Machado, vencedor de Concurso de Anteprojetos	20-27
50	jul-ago 1958	Hotel do Coqueiral em Salvador	Projeto do Arq. José Bina Fonyat Filho	20-23
59	jan-fev 1961	Teatro Castro Alves em Salvador	Projeto do Arq. José Bina Fonyat Filho	2-7
60	mar- maio 1961	Edifício de Apartamentos em Salvador [Edifício Manoel Vitorino]	Projeto do Arq. José Bina Fonyat Filho	01

Revista	Revista Arquitetura e Urbanismo (Rio de Janeiro)			
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.
Ano I, nº 01	maio -jun 1936	Edifício da Agricultura – Bahia (Palácio dos Esportes em Salvador)	Informe publicitário da Companhia Constructora Nacional S.A., responsável pela construção do edifício	n.d.
Ano II, nº 01	jan- fev 1937	Edifício do Instituto do Cacau da Bahia em Salvador	Informe publicitário da Servix Eléctrica Ltda., responsável pelas instalações elétricas do edifício	n.d.
Ano II, nº 06	nov- dez 1937	Estação de Passageiros da Cidade do Salvador	Projeto do Arq. Ricardo Antunes	291-292
Ano IV, nº 07	set- out 1939	Estação de Hidroaviões do Salvador	Projeto do Arq. Ricardo Antunes	619-623

Revist	Revista <i>Brasil – Arquitetura Contemporânea</i> (Rio de Janeiro)			
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.
12	1957- 1958	Teatro Castro Alves em Salvador	Projeto do Arq. José Bina Fonyat Filho e do Eng. Civil Humberto Lemos Lopes; colaboradores arquitetos Ubirajara Ribeiro e João Carlos Bross	02-16; XXVI- XXXIII
		Conjunto Residencial Av. Sete de Setembro em Salvador [Edifício Manoel Vitorino e Hotel Plaza]	Projeto do Arq. Bina Fonyat Filho	29-32; XLVII

Revist	Revista Casa & Jardim (São Paulo)			
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.
26	jun 1956	Residência Engº Geonísio Carvalho Barroso – Bahia em Salvador	Móveis da Indústria de Madeira e Ferro "Alfa" Ltda. [desenhados por Lev Smarcevscki]	04-08
27	jul 1956	Residência Augusto da Silveira Mascarenhas em Salvador	Projeto do Arq, Fernando Leal	24-27; 74
28	ago 1956	Residência Martinho Conceição na Avenida Princesa Leopoldina em Salvador	Autor não indicado [projeto do Arq. Diógenes Rebouças]	30-35
29	set- out 1956	Residência Mário Valle em Salvador	Autor não indicado	06-08
30	nov 1956	Residência Raul Faria em Salvador	Projeto do "arquiteto" Lev Smarcevscki	16-20
41	mar- abr 1958	Residência Manuel Marques de Souza em Salvador	Autor não indicado [projeto de Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças]	29-33
149	jun 1967	Residência Jorge Amado em Salvador	Projeto do Arq. Gilberbet Chaves	12-19

Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Districto Federal (Rio de Janeiro)				
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.
Anno 2, n. 10	maio 1934	Concurso para a construção de edifícios públicos em Ilhéus – ginásio e estadium – primeiro lugar	Projeto dos arquitetos Alexandre Altberg e Lelio Landucci	06-09

Revista <i>Domus</i> (Milão)					
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.	
292	marzo 1954	Architettura Spontanea [Edifício Caramuru em Salvador]	Projeto do Arq. Paulo Antunes Ribeiro	05	

Revista <i>Habitat</i> (São Paulo)					
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.	
08	jul-set 1952	Casa na Bahia (Residência W. Gantois em Itapuã, Salvador)	Projeto dos "arquitetos" Antônio Rebouças e Levy Smarchewski [sic]; painel de Caribé	16-17	
21	mar- abr 1955	Edifício-conjunto Bortilotte em Salvador	Projeto do Eng. Antônio Rebouças	22	
48	maio- jun 1958	Teatro Castro Alves em Salvador	Projeto de José Bina Fonyat Filho e Humberto Lemos Lopes, colaboradores: Ubirajara M. L. Ribeiro e João Carlos Bross	10-12	

Revista <i>Módulo</i> (Rio de Janeiro)					
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.	
33	jun 1963	Residência Jorge Amado em Salvador	Projeto do arquiteto Gilberbet Chaves	25-29	

Rev	Revista <i>Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura</i> (Salvador) ⁹⁹				
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p. ¹⁰⁰	
	ago- set 1940	Edifício Bráulio Xavier em Salvador	Projeto do Arq. Hélio Duarte, construído pela Cia. Brasileira de Construções S.A.		
01		Instituto Normal da Bahia em Salvador (informe publicitário)	Informe publicitário da Cristiani & Nielsen engenheiros – empreiteiros, responsável pela construção do edifício		
		Escola de Puericultura "Raymundo Pereira de Magalhães" em Salvador	Projeto e construção dos antecessores da Companhia Brasileira de Construções		
02	out- nov 1940	Estádio em Ilhéus (informe publicitário)	Informe publicitário da Cia. de Melhoramentos Urbanos S.A., responsável pela construção do estádio		
		Edifício Dourado em Salvador (informe publicitário)	Informe publicitário da Cia. Brasileira de Construções S.A., responsável pela construção do edifício		
03	jan- fev 1941	Moinho da Bahia em Salvador (informe publicitário)	Informe publicitário da Empreza Comercial de Construções, S/A, responsável pela construção do moinho		
05	jul- ago 1941	Edifício Chadler em Salvador	Projeto do Arq. Hélio Duarte, construído pela Cia. de Melhoramentos Urbanos, S.A.		
06	set- out 1941	Hospital Sanatório Santa Terezinha em Salvador	Propriedade da Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado da Bahia		
07	jan- fev 1942	Abrigo do Salvador – "Obra de Assistencia a Mendigos e Menores Desamparados na Bahia"	Projeto de Levy Miranda		
	mar- abr 1942	Mercado Municipal de Itabuna	Projeto de Diógenes Rebouças		
08		Edifício Sede da Sul América Capitalização S.A. em Salvador	Projeto do Arq. e Eng. Civil Roberto Capello; construção da Companhia Construtora Pederneiras S.A.		

⁹⁹ Por se tratar de uma revista editada e publicada em Salvador, dedicada exclusivamente à arquitetura e à engenharia baianas, optamos por incluir nesta tabela apenas as obras mais significativas e vinculadas ao ideário da arquitetura moderna, bem como os primeiros projetos de Diógenes Rebouças e Lev Smarcevscki que, embora não estivessem vinculados a essa produção moderna, nos ajudam a compreender as respectivas trajetórias profissionais e as transformações do campo arquitetônico local nos anos 1940.

nos anos 1940.

100 A revista *Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura* não possuía páginas numeradas, o que inviabiliza a indicação das páginas exatas em que cada projeto ou obra foi publicado.

Rev	Revista Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura (Salvador) (continuação)				
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.	
09	maio- jun 1942	Hotel Balneário de Cipó	Licitação promovida pela Diretoria de Obras Públicas e Urbanismo da Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado, vencida pela Christiani & Nielsen		
		Edifício do Arquivo Público do Estado em Salvador	Projetado pela Diretoria de Obras Públicas em colaboração com o Diretor do Arquivo; construção do construtor civil João Chrysóstomo Peixoto		
11-	jan- abr	Hotel Balneário de Cipó	Projeto e construção de Christiani & Nielsen		
12	1943	Maternidade da Fundação Santa Isabel – Ilhéus	Projeto de Leonardo Mario Caricchio, Professor da Escola Politécnica da Bahia		
15	mar- mai 1944	Teatro Municipal da Cidade do Salvador	Anteprojeto do Arq. Hélio Duarte		
16	dez 1944	Ante-projeto da séde do Clube Hípico da Bahia	Autoria do desenhista Lev Smarthvsky [sic]		
18	ago 1946	Residencia em estilo "Californiano" (Ilha de Itaparica). Propriedade do Snr. José Fonsêca	Projéto da Comp. Comercio, Imoveis e Construções S.A Desenho de Lev Smarthvsky [sic]	сара	
19	out 1946	Estudo de uma casa residencial em estilo Californiano	Autoria do desenhista Lev Smarthwsky [sic]		
	mar 1947	Edifício Caravelas em Salvador	Projeto e construção do Eng. Civil Humberto Lemos Lopes		
20		Edifício Sede do Círculo Operário da Bahia em Salvador	Em construção pela firma Norberto Odebrecht Constr. Ltda.		
		Estudo de um pequeno "Bungalow" para "week-end"	Desenho de Lev Smarthwsky		
22	set 1947	Casa residencial	Desenho de Lev Smarthwsky [sic] da "Companhia Comercio, Imoveis e Construções S.A."		
23	out 1947	7.3		Perspectiva de Lev Smarthwsky [sic], da Companhia Comercio Imoveis e Construções S/A	сара
		Edifício "Margarida" à Rua Carlos Gomes, em Salvador	Projeto dos desenhistas Engº João Augusto Calmon e Lev Smarthwsky [sic]		
	nov- dez 1948	Residência Jorge Cintra Monteiro em Salvador	Projeto de Lev Smartcevsky [sic]		
27		Escola Politécnica da Universidade da Bahia – Cidade Universitária na Chácara Boa Vista em Brotas – Salvador	Projeto do Prof. Catedrático Leonardo Mario Caricchio		
29	mar- abr 1949	Hotel Balneário de Cipó	Construtores: Christiani e Nielsen		

Rev	Revista <i>Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura</i> (Salvador) (continuação)				
Nº	Data	Projeto ou obra publicado	Informações adicionais	p.	
32	jul 1950	Residência Raul Faria em Salvador [na verdade, somente a maquete da capa é da residência Raul Faria, enquanto plantas, cortes, fachadas e perspectivas publicados no interior da revista são das Residências Manuel Marques de Souza e Waldemar Gantois, projetos de autoria dos mesmos arquitetos]	Projetos de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki	-1	
		Edifício Sulamérica em Salvador	Projeto do Arq. Roberto Capello do Rio de Janeiro; propriedade da Cia. de Segs. Sulamérica; construção de Cia. Consta. Pederneiras S.A.		
		Sanatório Manoel Vitorino em Salvador	Projeto do Arq. Flávio Amílcar Régis do Nascimento		
33	nov 1950	Edifício de Apartamentos – Snr. José Serra – Jardim Bôa Vista (Brotas) – Salvador	Projeto da Empresa Engenharia Arquitetura Urbanismo Ltda. (Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças)		
		Estudo para uma casa residencial [Salvador]	Projetos dos "engenheiros" Antonio Rebouças, Francisco Lemos de Santana e Lev Smartchwsky [sic]		

1.3.3. O lugar da Bahia nas Bienais Internacionais de São Paulo

Além dos periódicos especializados, outro indicador do *lugar* ocupado pela produção baiana na arquitetura moderna brasileira é a participação das obras deste Estado nas Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA), promovidas a partir de 1951 nas Bienais Internacionais de Arte de São Paulo.

Assim como os periódicos especializados, as EIA tiveram um importante papel na difusão da arquitetura moderna brasileira, que só nos últimos anos começou a ser objeto de pesquisas acadêmicas mais aprofundadas – por exemplo, com as teses de doutorado de Helio Herbst (2007) e de Paulo de Tarso Amendola Lins (2008).

Segundo Mindlin,

[...] as Bienais de São Paulo, em 1951, 1953 e 1955 trouxeram, junto com imensas mostras internacionais de artes plásticas, exibições de arquitetura moderna e de projetos de estudantes. A presença de Sigfried Giedion, Junzo Sakakura e Mario Pani, no júri da primeira Bienal; e de Walter Gropius, Alvar Aalto e Ernesto Rogers, naquele da segunda [...] estabeleceu novos pontos de contato com o movimento internacional (MINDLIN, 1956, p. 7, tradução nossa).

A primeira, a segunda, a quarta e a sexta edições da EIA, promovidas respectivamente em 1951, em 1953-1954, em 1957 e em 1961, são aquelas que tiveram maior impacto e importância no período em estudo, na medida em que contaram com amplas mostras de arquitetos brasileiros e estrangeiros e com nomes de reconhecimento internacional nas respectivas comissões julgadoras. O mesmo não ocorre, por exemplo, com a III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1955, quando as exposições de arquitetura se limitaram ao II Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura (II CIEA), cujo júri foi formado por arquitetos e críticos brasileiros.¹⁰¹ Da mesma forma, na V EIA, em 1959, a exposição de arquitetura se restringiu a cinco salas especiais, dedicadas ao brasileiro Roberto Burle Marx e aos estrangeiros Antoni Gaudí, Henry van de Velde, Mies van der Rohe e Victor Horta. Desta forma, limitaremos a nossa análise à primeira, à segunda, à quarta e à sexta edições da EIA¹⁰².

A I Exposição Internacional de Arquitetura (I EIA), promovida no âmbito da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, entre outubro e dezembro de 1951, apresentou no Trianon 3.500 fotografias e plantas que ilustravam cerca de 400 projetos de 150 arquitetos (LINS, 2008, p. 25). Os projetos expostos provinham dos mais diversos países e dentre eles estavam obras assinadas por alguns dos mais renomados arquitetos modernos do mundo, como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Pier Luigi Nervi, Philip Johnson e Max Bill. O Júri de Seleção da I EIA foi formado por três paulistas: o crítico de arte e diretor artístico da I Bienal do

O Júri de Premiação do II CIEA foi formado pelos arquitetos Oscar Niemeyer, Sergio Bernardes, Oswaldo Bratke, Eduardo Kneese de Mello, Salvador Candia e Francisco Beck e pelo crítico Lourival Gomes Machado.

¹⁰² As informações apresentadas sobre as I, II e IV EIA foram retiradas das teses de doutorado de Helio Herbst (2007) e de Paulo Lins (2008) e dos documentos originais existentes no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, em São Paulo, que consultamos em agosto de 2010.

MAM-SP, Lourival Gomes Machado, e os arquitetos Eduardo Kneese de Mello e Luís Saia. O Júri de Premiação, por sua vez, foi formado por dois brasileiros e três estrangeiros. Os brasileiros eram os arquitetos paulistas Francisco Beck, indicado pelo IAB-SP, e Eduardo Kneese de Mello, representante do MAM-SP. Os estrangeiros eram o crítico suíço Sigfried Giedion, o arquiteto japonês Junzo Sakakura, ex-colaborador de Le Corbusier, e o arquiteto mexicano Mario Pani.

Foram expostos na I EIA 107 projetos brasileiros; destes, 17 estavam organizados em quatro salas especiais dedicadas aos denominados "pioneiros da arquitetura moderna no Brasil": os "paulistas" Gregori Warchavchik (10 trabalhos) e Flávio de Carvalho (três trabalhos) e os "cariocas" Lucio Costa (três trabalhos)¹⁰³ e Attilio Correa Lima (um trabalho)¹⁰⁴.

Dos 90 trabalhos restantes, seis eram de projetos localizados na Bahia: o edifício Caramuru, de Paulo Antunes Ribeiro; o Hotel da Bahia, de Diógenes Rebouças e Antunes; o Centro Educativo de Arte Teatral (CEAT), de Alcides da Rocha Miranda e José Souza Reis; as residências Raul Faria e Waldemar Gantois, de Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças; e, desta mesma dupla de projetistas baianos, o Mercado de Itaberaba, único dos seis projetos baianos localizado no interior do Estado. É preciso ressaltar que tanto Paulo Antunes Ribeiro quanto a dupla Smarcevscki/Antônio Rebouças participaram com o número máximo de três projetos permitido pelo edital da Bienal¹⁰⁵ e que, das seis obras baianas expostas, somente duas correspondiam a obras públicas – o CEAT e o mercado de Itaberaba –, enquanto uma terceira pode ser entendida como uma parceria público-privada – o Hotel da Bahia¹⁰⁶.

Dos seis projetos baianos, somente três são de autoria de profissionais locais, sendo que o Hotel da Bahia é uma parceria entre um baiano e um carioca. Além disso, nenhum dos três profissionais baianos é arquiteto de formação: Diógenes Rebouças era engenheiro agrônomo e licenciado em Desenho e Pintura pela Escola de Belas Artes da Bahia; seu irmão Antônio, então com 29 anos, é engenheiro civil; e Smarcevscki, à época com 27 anos, não possuía título de graduação.

Helio Herbst (2007, p. 109) coloca em questão se de fato existiu uma sala em homenagem a Lucio Costa, na medida em que uma das três obras do arquiteto expostas na I EIA – o conjunto residencial do Parque Guinle, em construção à época – foi premiada pelo júri na categoria Habitação Coletiva.

Curiosamente, dos quatro arquitetos "brasileiros" com salas especiais na I EÍA, somente Flávio de Carvalho nasceu em solo nacional: Warchavchik nasceu em Odessa, Ucrânia; Lucio Costa em Toulon, França; e Attilio Corrêa Lima em Roma, Itália. Entretanto, e ainda que Flávio de Carvalho fosse fluminense de Barra Mansa, ele e Warchavchik são, inquestionavelmente, arquitetos "paulistanos", uma vez que se radicaram e exerceram suas atividades profissionais naquela cidade, enquanto Costa e Lima eram arquitetos cariocas, pelas mesmas razões.

Além do edifício Caramuru e do Hotel da Bahia, Paulo Antunes Ribeiro exibiu na I EIA o projeto do Hotel Amazonas, em Manaus.

Como veremos no capítulo 5, embora o Hotel da Bahia tenha sido construído por uma sociedade anônima, o papel do governador Otávio Mangabeira e, em menor escala, do prefeito Wanderley Pinho foram fundamentais e o governo do Estado era detentor de mais de 60% das ações da "Hotel da Bahia S.A.".

Além disso, os três projetos – quatro, se considerarmos o Hotel da Bahia – de autoria de profissionais baianos são os únicos, associados a dois projetos do "recifense" Mario Russo¹⁰⁷, a romper com a hegemonia carioca-paulistana da I EIA. Segundo Helio Herbst,

De um total de 63 profissionais [brasileiros que participaram da I EIA], 31 atuam em São Paulo, 28 no Rio de Janeiro, três na Bahia e um em Pernambuco. Vinte e três são formados no Rio, 15 em São Paulo, nove no exterior, dois na Bahia, um em Pernambuco. É possível que sete tenham se formado no Rio, seis em São Paulo, e um tenha estudado no Rio, sem se formar (HERBST, 2007, p. 153-154)

Herbst atribui a "insignificante participação de arquitetos de outras capitais" a "deficiências na divulgação da mostra, para além do eixo Rio-São Paulo" e afirma que "até mesmo de Porto Alegre, Salvador e Recife, dotadas de diretórios do IAB e de cursos de arquitetura reconhecidos ou em processo de reconhecimento federal, são registrados menos de dez inscrições" (HERBST, 2007, p. 116). Herbst comete alguns equívocos: o departamento baiano do Instituto de Arquitetos do Brasil só foi criado em 30 de abril de 1954, enquanto o departamento pernambucano do IAB havia sido criado em junho de 1951, poucos meses antes da abertura da I Bienal de São Paulo; da mesma forma, como veremos no próximo capítulo, o curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia apenas iniciava seu processo de reestruturação em 1951. A ausência quase total de arquitetos baianos ou pernambucanos na I EIA, contudo, não decorreu, provavelmente, apenas de "deficiências na divulgação", mas também da reduzida quantidade de arquitetos existentes nestes Estados.

A lista dos projetos recusados pelo Júri de Seleção da I EIA também contempla um baiano: o projeto do Jorge dos Santos Pereira para a prefeitura do município baiano de Caculé, que viria a ser publicado por *Arquitetura e Engenharia* no final de 1951 foi recusado pelo Júri de Seleção da I EIA, junto com projetos de arquitetos sediados em Florianópolis, Juiz de Fora, Porto Alegre e Recife.

O Júri de Premiação privilegiou nomes já consagrados, como Le Corbusier, que recebeu o Grande Prêmio Internacional de Arquitetura; Pier Luigi Nervi, ganhador do prêmio para projeto apresentado por estrangeiro não residente no Brasil; Lucio Costa (com o Parque Guinle) e Henrique Mindlin (com a residência George Hime), que dividiram o prêmio para projeto de habitação; Rino Levi (com a Maternidade Universitária de São Paulo) e Álvaro Vital Brazil (com a sede do Banco da Lavoura de Minas Gerais), que compartilharam o prêmio para projeto de edifício de uso público; Oscar Niemeyer recebeu o prêmio para edifício de uso técnico ou industrial pelo projeto da fábrica Duchen, em coautoria com Hélio Uchôa; Affonso Eduardo Reidy, ganhador do prêmio para projeto de organização de grandes áreas com o conjunto residencial do Pedregulho; e, por fim, Joaquim Cardoso, que recebeu um prêmio para melhor

O italiano Russo, graduado em arquitetura na Escola Superior de Arquitetura de Nápoles em 1942 (CABRAL, 2006, p. 10), estava radicado na capital pernambucana e expôs dois projetos na I EIA: a Faculdade de Medicina e o Hospital das Clínicas, ambos na Cidade Universitária do Recife.

solução estrutural pelo conjunto de sua obra. Um total de seis prêmios para arquitetos (e engenheiro) sediados no Rio de Janeiro e um prêmio para um arquiteto paulistano.

As menções especiais atribuídas pelo júri da I EIA também contemplaram exclusivamente dois arquitetos cariocas – Paulo Antunes Ribeiro e Jorge Ferreira – e dois paulistas – Oswaldo Bratke e Ícaro de Castro Mello. O projeto de Antunes contemplado com uma menção especial foi o do edifício Caramuru, em Salvador, na categoria edifício de uso público.

Helio Herbst observa que o crítico de arte Mario Barata publicaria um artigo no *Diário de Notícias* de São Paulo em 12 de julho de 1953, intitulado "A Arquitetura na Bienal", criticando o júri da I EIA por não ter premiado o projeto do Centro Educativo de Arte Teatral de Alcides da Rocha Miranda e José Souza Reis, o que, nas palavras de Barata, "repercutiria mal nos meios especializados" (apud HERBST, 2007, p. 116). Herbst supõe ainda que essa suposta injustiça seria a razão pela qual Miranda e Reis não participariam de nenhuma das edições posteriores da Bienal de São Paulo.

A II Exposição Internacional de Arquitetura (II EIA), realizada no então recém-inaugurado Palácio dos Estados do Parque do Ibirapuera no âmbito da II Bienal de São Paulo (1953-1954), ocorreu como parte dos eventos comemorativos do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo. O Júri de Seleção da II EIA foi formado por três arquitetos de São Paulo – Francisco Beck, Oswaldo Bratke e Salvador Candia – e dois do Rio de Janeiro – Giuseppina Pirro e Mário Henrique Glicério Torres. Foram selecionados projetos de mais de 200 arquitetos, dos quais somente 34 brasileiros.

Dos 52 projetos brasileiros submetidos ao Júri de Seleção, 19 foram rejeitados e os 33 restantes, expostos. Os dois únicos projetos localizados na Bahia que haviam sido submetidos – ambos de autoria de arquitetos sediados no Rio de Janeiro – foram reprovados pelo Júri de Seleção: o edifício São Paulo, de Flávio Amílcar Régis, e o Banco da Bahia, de Paulo Antunes Ribeiro, localizados na rua Miguel Calmon, no bairro do Comércio, em Salvador, a poucos metros de distância um do outro.

Dos 34 profissionais brasileiros cujos projetos foram selecionados e expostos na II EIA, 18 estavam sediados em São Paulo e os 16 restantes atuavam no Rio de Janeiro (HERBST, 2007, p. 124). A pequena "diversidade" que existira na I EIA, da qual participaram quatro profissionais sediados fora do eixo Rio-São Paulo – três baianos e um pernambucano –, não encontrou espaço na II EIA, que se tornou uma mostra de arquitetos paulistanos e cariocas.

O Júri de Premiação foi formado novamente por alguns dos mais importantes nomes vinculados à arquitetura moderna brasileira e internacional. Os arquitetos brasileiros eram o carioca Affonso Eduardo Reidy e o paulista Oswaldo Bratke, além do crítico de arte paulista Lourival Gomes Machado. Os estrangeiros, por sua vez, eram o finlandês Alvar Aalto, o italiano Ernesto Nathan Rogers e o espanhol Josep Lluis Sert.





Figuras 1.36 e 1.37 – Dois projetos de Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças expostos na I Exposição Internacional de Arquitetura, na I Bienal Internacional do Museu de Arte de São Paulo, em 1951: à esquerda, residência Raul Faria; à direita, residência Waldemar Gantois (Fontes: Foto 010BASA09292, Marcel Gautherot / Acervo Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro; Acervo pessoal Eina Gantois Novis)





Figuras 1.38 e 1.39 – Dois edifícios localizados em Salvador e rejeitados pelo Júri de Seleção da II Exposição Internacional de Arquitetura, na II Bienal de São Paulo, em 1953-1954: à esquerda, edifíciosede da Companhia de Seguros São Paulo, de autoria de Flávio Amílcar Régis do Nascimento; à direita, edifício-sede do Banco da Bahia, projeto de Paulo Antunes Ribeiro (Fontes: Arquitetura e Engenharia, Belo Horizonte, nº 35, abr-jun 1955; Arquitetura e Engenharia, Belo Horizonte, nº 30, mar-abr 1954)

Segundo Herbst, o principal evento arquitetônico da II Bienal foi o Prêmio São Paulo, atribuído a Walter Gropius por uma comissão especial, presidida por Sigfried Giedion e da qual participou Le Corbusier. Gropius foi contemplado com uma sala especial na II Bienal, onde foram expostos 44 projetos de sua autoria.

Ao contrário da primeira edição do certame, na II EIA os prêmios foram atribuídos sem distinção entre os arquitetos sediados no Brasil e aqueles residentes no exterior. Houve um total de 12 categorias, sendo que em quatro delas o Júri optou por não atribuir prêmios. Nas categorias nas quais houve prêmios atribuídos, os estrangeiros foram maioria, com sete dos oito prêmios concedidos¹⁰⁸. Ao carioca Jorge Machado Moreira coube o prêmio na categoria "Hospitais", pelo Instituto de Puericultura da Universidade do Brasil, enquanto Roberto Burle Marx, também radicado no Rio de Janeiro, dividiu o prêmio na categoria "Problemas Vários" com o italiano Renzo Zavanella, pelos seus projetos paisagísticos para as residências Odette Monteiro e Walther Moreira Salles. O Júri de Premiação atribuiu ainda menções a alguns projetos estrangeiros e ao edifício Antônio Ceppas, de Jorge Moreira, na categoria "Habitação Coletiva".

A IV Exposição Internacional de Arquitetura (IV EIA), vinculada à IV Bienal de São Paulo, ocorreu no Palácio das Indústrias, no Parque do Ibirapuera, em 1957. O Júri de Seleção foi formado pelos paulistas Eduardo Kneese de Mello, Plínio Croce e Francisco Beck e pelo carioca Mário Henrique Glicério Torres. Foram selecionados e expostos 44 projetos localizados no Brasil, de autoria de 43 arquitetos; destes, 27 estavam sediados em São Paulo, 15 no Rio de Janeiro e somente um em Recife — Antônio Bezerra Baltar, coautor do plano da cidade de Ourinhos, em São Paulo. Mais uma vez, a EIA se constituiu em uma mostra de projetos elaborados no Rio de Janeiro e em São Paulo, com uma única exceção.

Essa situação não deixa de ser surpreendente, dado que, entre a I EIA, da qual participaram quatro profissionais não residentes no eixo Rio-São Paulo, e a IV EIA, quando esse número se reduziu para um, o número de profissionais atuantes em Salvador e Recife havia aumentado consideravelmente, em função da estruturação dos respectivos cursos de arquitetura; deve ser considerando ainda que, na segunda metade dos anos 1950, tanto Salvador quanto Recife já contavam com departamentos do IAB estruturados, que poderiam colaborar para a divulgação da IV EIA, o que não fora possível na I EIA, por exemplo.

A IV EIA abrigou ainda uma série de salas especiais, com destaque para aquela dedicada a Brasília, onde foram expostos o Plano Piloto de Lucio Costa e os anteprojetos de diversos edifícios desenhados por Niemeyer. O Júri de Premiação da IV EIA foi constituído pelos paulistas Francisco Beck e Jacob Ruchti, pelo carioca Mário Henrique Glicério Torres, pelo

__

¹⁰⁸ Os sete estrangeiros premiados na II EIA foram os norte-americanos Philip Johnson, Craig Ellwood, Paul Rudolph e Donald Barthelme, os italianos E. Gori (e equipe) e Renzo Zavanella e o dinamarquês Arne Jacobsen.

japonês Kenzo Tange, pelo norte-americano Philip Johnson e pelo húngaro radicado nos Estados Unidos Marcel Breuer. Das seis categorias previstas, o júri decidiu conceder prêmios em apenas duas: o carioca Jorge Moreira foi o vencedor na categoria "Edifício Público", com a Faculdade Nacional de Arquitetura, e a equipe paulista formada por Plínio Croce, Roberto Aflalo e Salvador Candia foi a premiada na categoria "Habitação Coletiva", com o edifício João Ramalho.

A VI Exposição Internacional de Arquitetura (VI EIA) ocorreu entre outubro e dezembro de 1961 e contou com oito salas especiais, das quais duas dedicadas à arquitetura e ao urbanismo brasileiros: Brasília – inaugurada no ano anterior – e Affonso Eduardo Reidy. A seleção dos trabalhos a serem expostos na VI EIA ficou, pela primeira vez, a cargo das sociedades e institutos de arquitetos de cada país – no caso do Brasil, do IAB. Segundo Paulo Lins,

A mudança no processo de seleção dos participantes fez da sexta edição da Exposição Internacional de Arquitetura uma das mais completas representações da arquitetura brasileira e mundial na época. Ao mesmo tempo a grande quantidade de projetos de elevada qualidade ocasionou uma premiação mais ampla e diversificada, abrangendo várias das tendências de revisão da arquitetura moderna que vinham se consolidando no panorama mundial (LINS, 2008, p. 338).

Participaram da VI EIA 55 projetos localizados no Brasil, de autoria de 43 arquitetos. Destes, somente 10 estavam sediados no Rio de Janeiro, enquanto os 33 arquitetos restantes estavam instalados na capital paulista. Apesar do discurso de Paulo Lins sobre a abrangência e representatividade das obras expostas na VI EIA, dela não participaram arquitetos sediados em outras cidades que não Rio de Janeiro e São Paulo. Além disso, dos 55 projetos expostos, somente seis se localizavam em outros Estados que não Rio de Janeiro e São Paulo: dois em Brasília, um em Vila Amazonas (Território do Amapá), um em Fortaleza, um em Uberaba (Minas Gerais) e um em Salvador. Este último é o já citado edifício residencial Manoel Vitorino, no Corredor da Vitória, de autoria do arquiteto José Bina Fonyat Filho.

Ao contrário das outras três edições da EIA que analisamos anteriormente, o Júri de Premiação da VI EIA não contou com a participação de arquitetos estrangeiros de renome, e foi formado pelos cariocas Affonso Eduardo Reidy e Maurício Roberto, indicados pelo IAB, pelos paulistas Eduardo Corona e Zenon Lotufo, indicados pelo MAM-SP, e pelo venezuelano Julien Ferris. O Grande Prêmio Presidente da República foi atribuído ao Ginásio do Clube Atlético Paulistano, de Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro; o prêmio para habitação individual foi atribuído ao carioca Jorge Machado Moreira, pelo projeto da residência Antônio Ceppas, sendo que os projetos do paulista Carlos Millan para a residência Roberto Millan e do "carioca" Rolf Werner Hüther para uma residência em Penedo (Estado do Rio de Janeiro) receberam menções honrosas na mesma categoria.



Figura 1.40 – Edifício Manoel Vitorino, em Salvador, projeto de José Bina Fonyat Filho exposto na VI Exposição Internacional de Arquitetura, na VI Bienal de São Paulo, em 1961 (Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo)

O levantamento da participação de projetos e arquitetos baianos nas seis primeiras edições da Exposição Internacional de Arquitetura, promovidas nas Bienais Internacionais de São Paulo entre 1951 e 1961, nos leva a uma série de reflexões. Em primeiro lugar, a significativa presença de seis projetos baianos na I EIA, em 1951, sendo três deles de autoria exclusiva de profissionais sediados em Salvador – a dupla Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças –, e a quase absoluta ausência de obras localizadas na Bahia nas edições seguintes – com a exceção feita ao edifício Manoel Vitorino, exposto na VI EIA, em 1961, mas projetado por um escritório carioca – demonstra que, naquele primeiro momento, houve um maior interesse dos profissionais baianos em participar dessas exposições, o que não se repetiu posteriormente.

Quando observamos que, dos três projetos de Smarcevscki e A. Rebouças expostos na I EIA, somente um, a residência Waldemar Gantois, chegou a ser publicado por um dos periódicos especializados brasileiros consagrados – e ainda assim em uma matéria altamente crítica, na revista *Habitat* –, chegamos à conclusão que a produção desses projetistas não recebeu a *legitimação* relativa à aceitação e difusão promovidas pelas revistas de arquitetura de maior reconhecimento. Por outro lado, a produção de Smarcevscki e A. Rebouças foi objeto de diversas matérias em periódicos não-canônicos, como as revistas *Técnica* e *Casa & Jardim*.

1.4. Possíveis razões para um silêncio

Ao longo deste capítulo, analisamos o *lugar* da arquitetura moderna baiana no cenário da produção arquitetônica brasileira, a partir de três importantes conjuntos de fontes: os textos canônicos que constituíram uma visão hegemônica da história da arquitetura moderna brasileira, publicados a partir dos anos 1940, com *Brazil Builds* (GOODWIN, 1943); os periódicos especializados publicados no Brasil e no exterior, entre os anos 1930 e o início dos anos 1970; e as Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA) promovidas no âmbito das bienais de arte de São Paulo a partir de 1951.

Como vimos, os textos canônicos possuem em comum o fato de se concentrarem na produção dos profissionais e escritórios sediados no Rio de Janeiro e em São Paulo – ainda que alguns dos exemplares analisados estejam localizados em outras cidades – e denotam que à produção dos profissionais e escritórios baianos, mineiros, pernambucanos e gaúchos, dentre outros, é reservado um quase absoluto silêncio.

As revistas especializadas – principalmente aquelas marginalizadas, como *Casa & Jardim* e *Técnica* – e a I EIA, em 1951, por outro lado, abriram espaço, ainda que restrito, para algumas obras de arquitetos localizados em outras capitais. No caso da arquitetura produzida na Bahia por profissionais locais, destacamos os projetos de Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças publicados em algumas revistas especializadas e expostos na I EIA como os primeiros a romperem esse silêncio.

Somente a partir dos anos 1960 ocorreu uma maior incorporação – ainda que sutil – dos arquitetos baianos ao panorama da produção brasileira, através da inclusão, em *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (BRUAND, 1981), de alguns projetos de Diógenes Rebouças e Gilberbet Chaves, e da publicação, nas revistas de arquitetura editadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, de projetos de jovens arquitetos graduados na Bahia na década anterior. De qualquer forma, os textos canônicos que constituíram a história da arquitetura moderna brasileira continuaram, não só na década de 1960, mas até mesmo nos últimos dez anos, a restringir o seu objeto às produções carioca e paulista. Quais seriam as razões desse silêncio?

Talvez para responder a esta pergunta seja necessário entender como se estabelecem as relações entre os produtores de bens culturais (os arquitetos projetistas) e os produtores das suas instâncias de legitimação (historiadores da arquitetura moderna brasileira). Quais seriam as razões para a permanência dessa *trama narrativa* que identificamos, insinuada por Goodwin, em 1943, consolidada por Mindlin, em 1956, e recorrente – salvo raras exceções – até os dias de hoje, se constituindo, portanto, naquilo que Foucault definiu como uma *prática discursiva*? Seriam as mesmas para autores inseridos em contextos culturais tão distantes no tempo e no espaço, como o arquivista paleógrafo francês Yves Bruand, cujo texto foi redigido nos anos 1960, e os jovens arquitetos brasileiros autores dos capítulos de *Brazil's Modern*

Architecture, todos nascidos após a inauguração de Brasília e cujos textos foram escritos nos anos 2000?

Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que, como vimos, até a segunda metade dos anos 1940 em todo o país somente existiam cursos de arquitetura estruturados no Rio de Janeiro, São Paulo e, em menor escala, Belo Horizonte, sendo aquele da capital federal o mais antigo e importante, ao qual afluíam, desde o segundo quartel do século XIX, jovens de diversas regiões, desejosos de qualificar-se para o exercício da profissão.. Ainda que em outras capitais brasileiras, como Porto Alegre, Recife e Salvador, também houvesse cursos de formação de arquitetos, esses eram irregulares, e só seriam ser estruturados a partir do final dos anos 1940 e início dos anos 1950.

Como consequência desta polarização da formação profissional, e também da centralidade política e econômica do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Belo Horizonte, até o início dos anos 1950 se concentravam nessas três cidades – e, especialmente, nas duas primeiras – a maior parte dos arquitetos do país. Assim, o *campo* arquitetônico brasileiro, no sentido bourdiano, só se havia se configurado, até o início dos anos 1950, a estas três cidades, enquanto em outras capitais – inclusive Salvador –, a sua constituição se daria somente a partir dos anos 1950.

Entretanto, feita essa ressalva, o que justificaria o silêncio dos textos canônicos da historiografia da arquitetura moderna sobre as obras e os projetos dos arquitetos mineiros, por exemplo, que foram amplamente publicados pela revista *Arquitetura e Engenharia*, editada em Belo Horizonte a partir de 1947? No caso da Bahia especificamente, frente à, ainda que pequena, divulgação em revistas especializadas de alcance nacional e na I EIA de obras projetadas entre o final dos anos 1940 e os anos 1950 por Diógenes Rebouças, Lev Smarcevski e Antônio Rebouças, o que justifica que nenhum dos autores das obras canônicas da historiografia da arquitetura moderna, salvo Bruand no que se refere a Diógenes, incluam essa produção nas suas análises?

O silêncio quase absoluto sobre a obra de Diógenes – que, à exceção de Bruand, é citado tão somente como coautor de projetos assinados com arquitetos sediados no Rio de Janeiro, como Paulo Antunes Ribeiro e Bina Fonyat – pode ser atribuído, em grande parte, ao seu caráter reservado e pouco afeito à autopromoção. Somente este fato justifica a quase total referência a uma obra da importância arquitetônica e social da Escola-Parque da Caixa d'Água ou a projetos com as qualidades estéticas do Hotel de Paulo Afonso ou do Mercado do Peixe da Barra, que serão analisados nos próximos capítulos.

Entretanto, a dupla Smarcevscki e A. Rebouças parece ter se esforçado para promover sua produção, submetendo-a e expondo-a na I EIA e publicando-a em revistas de distribuição nacional, como *Arquitetura e Engenharia*, *Casa & Jardim* e *Habitat*, além da baiana *Técnica* –

Revista de Engenharia e Arquitetura, de alcance local. Apesar desse esforço e da qualidade dessa arquitetura, somente a "arquitetura moderna carioca produzida na Bahia" – isto é, os projetos localizados no Estado e oriundos de escritórios sediados no Rio de Janeiro – é amplamente legitimada tanto pelas revistas especializadas mais consagradas, inclusive as estrangeiras, quanto pelos textos canônicos da história da arquitetura moderna brasileira. Ainda assim, é surpreendente que um projeto como o do Centro Educativo de Arte Teatral, de Alcides da Rocha Miranda e José Souza Reis, publicado por periódicos nacionais e por L'Architecture d'Aujourd'hui e exposto na I EIA, onde obteve grande repercussão, tenha sido totalmente relegado a um total esquecimento, na construção da trama narrativa da história da arquitetura moderna brasileira, pelo projeto do Teatro Castro Alves elaborado dez anos depois por Bina Fonyat, para o mesmo terreno. Como analisaremos detalhadamente no quarto capítulo, os textos canônicos dedicados à arquitetura moderna brasileira frequentemente destacam a importância do projeto de Bina Fonyat para o Teatro Castro Alves, entretanto silenciam com relação ao projeto anterior de Rocha Miranda e Souza Reis, igualmente impactante e mais ambicioso ainda.

Ainda que limitada, a presença de obras de arquitetos cariocas localizadas na Bahia nas páginas da prestigiosa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, como o Centro Educativo de Arte Teatral e as sedes do Banco da Bahia em Ilhéus e Salvador, e a sua total ausência nos textos que construíram a versão hegemônica da histórica da arquitetura moderna brasileira demonstram como o trabalho dos autores desses últimos foi seletivo e resultou em uma narrativa limitada a determinados arquitetos. Nessa trama, praticamente não há espaço para alguns nomes como Alcides da Rocha Miranda, José de Souza Reis e Paulo Antunes Ribeiro.

No caso específico de Paulo Antunes Ribeiro, esse silêncio é ainda mais eloquente, na medida em que se trata de um arquiteto que, como vimos, foi titular de um dos maiores escritórios do país entre as décadas de 1930 e 1950, com diversos projetos publicados em revistas internacionais como *L'Architecture d'Aujourd'hui* – o que demonstra o reconhecimento crítico de sua produção – e que chegou a ocupar a presidência do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB). Apesar dessa produção e desse reconhecimento à sua época, que lhe angariaram significativo *capital simbólico*, Antunes raramente é citado pela historiografia da arquitetura moderna brasileira, e quando o é, invariavelmente não passa de uma nota de rodapé frente às realizações do grupo de Costa e Niemeyer.

No caso específico de Paulo Antunes Ribeiro, talvez as razões para esse processo de esquecimento por parte da historiografia estejam no papel assumido por ele no episódio do concurso para o Plano Piloto de Brasília, em 1957, antagônico ao de Oscar Niemeyer e,

indiretamente, ao de Lucio Costa¹⁰⁹. Segundo Benjamin (1994, p. 225), o historiador tende a se identificar com os vencedores; no caso do concurso para o Plano Piloto de Brasileira, o júri e a história terminaram por consagrar o projeto de Costa. É possível que a minimização do papel de Antunes no panorama da arquitetura moderna brasileira decorra, pelo menos em parte, desse conflito.

Paul Veyne (2008, p. 42-45) observou que "toda historiografia é subjetiva" e limitada à "fatia de vida que o historiador isolou segundo sua conveniência"; logo, toda história corresponde a uma seleção e é, portanto, excludente e includente ao mesmo tempo. Grande parte de nossa inquietação decorre da inclusão, por alguns dos principais autores de textos sobre a história da arquitetura moderna brasileira, de muitas obras do mesmo grupo de arquitetos, em detrimento de determinadas obras de significativa importância de outros arquitetos, que foram amplamente publicadas.

Isto nos leva a outra razão que poderia ser alegada para justificar o silêncio dos historiadores da arquitetura moderna brasileira frente à arquitetura produzida fora dos dois principais centros urbanos brasileiros. Como vimos, essa produção foi, ainda que de forma incipiente, divulgada por diversos periódicos especializados distribuídos nacionalmente, sendo acessível a estes historiadores; alguns autores, como Mindlin (1956) e Bruand (1981), reconhecem, inclusive, ter baseado suas pesquisas, em grande parte, nos periódicos especializados. Esse conhecimento não os impediu – especialmente no caso de Mindlin – de selecionar criteriosamente, de acordo com as *tramas* que pretendiam tecer, quais projetos e autores seriam incorporados às suas narrativas e quais seriam deixados de lado¹¹⁰.

Outros tantos autores, como Goodwin (1943), Ficher & Acayaba (1982), Segawa e, mais uma vez, Bruand, se deram ao trabalho de percorrer as principais cidades do Brasil, travando contato direto com arquitetos e outros personagens locais que pudessem colaborar na identificação de exemplares dessa produção, de modo a preencher "as lacunas evidentes por

_

O júri do concurso para o Plano Piloto de Brasília era formado por sete membros: o inglês William Halford; o norte-americano Stamo Papadaki; o francês André Sive; e os brasileiros Paulo Antunes Ribeiro, representante do IAB; Israel Pinheiro, presidente do júri e do Departamento de Urbanismo e Arquitetura da Novacap; Oscar Niemeyer, chefe do mesmo departamento; e Luiz Hildebrando Horta Barbosa, indicado pelo Clube de Engenharia (BARKI, 2003, p. 255). Durante o processo de julgamento das propostas, Antunes decidiu se retirar por "não concordar com o critério adotado na escolha dos trabalhos". Na prática, os três membros estrangeiros da comissão julgadora, sem consultá-lo ou aos demais membros, mas aparentemente em comum acordo com Oscar Niemeyer, haviam elaborado um relatório no qual, nas palavras de Antunes, "não só tinham escolhido os cinco projetos finais, mas também os tinham classificado, estando portanto concluído o julgamento dos projetos no tempo recorde de dois dias e meio". Oscar Niemeyer ratificou, em seguida, o relatório dos jurados estrangeiros e, pela maioria de quatro votos, foi escolhida a proposta de Lucio Costa como vencedora. Ao final, Antunes, pressionado pelo presidente do júri, Israel Pinheiro, desistiu de retirar-se da comissão julgadora, mas exigiu dar seu voto em separado e concedeu uma polêmica entrevista à imprensa, antes mesmo da divulgação oficial do resultado (BARKI, 2003, p. 177, 257-258).

¹¹⁰ O próprio Bruand faz uma *mea culpa*, ao afirmar que "a abundância da documentação reunida por esses periódicos exigiu uma triagem rigorosa", dado que nessas publicações "figuram muitas plantas ou fotos de edifícios secundários" (BRUAND, 1981, p. 385-386).

meio de contatos diretos (cf. fontes orais)", como afirma Bruand (1981, p. 386). No que diz respeito à arquitetura moderna construída na Bahia, esse esforço resultou, de um lado, na inclusão de exemplares como a Escola Normal e o Sanatório de Tuberculosos Santa Terezinha, por Goodwin (1943), a Escola-Parque e a residência Jorge Amado, por Bruand (1981), e, no caso de Segawa (1998), de uma série de edifícios construídos em Salvador entre os anos 1930 e o início dos anos 1940, representativos do que ele chamou de "modernidade pragmática", como o Elevador Lacerda, o Instituto do Cacau e o Edifício Oceania, resultando em versões mais abrangentes da história. Por outro lado, no caso de Sylvia Ficher & Marlene Acayaba (1982), ter decidido "sair a campo, viajar pelo Brasil, conversar com os arquitetos das cidades mais importantes, visitar suas obras, verificar de primeira mão o que estava acontecendo" (FICHER & ACAYABA, 2011) não teve grande significado no que tange à arquitetura moderna baiana, dado que *Arquitetura Moderna Brasileira* se limita a repetir os mesmos exemplares dos estudos que o antecederam.

O acesso à informação sobre a produção baiana, portanto, não pode ser usado como justificativa para essas ausências. Entretanto, como seria natural, os autores tendem a se concentrar mais e a abordar com maior profundidade e segurança aquilo que conhecem melhor; daí que os paulistas Carlos Lemos (1983), Sylvia Ficher & Marlene Acayaba (1982) reservem tanto espaço à arquitetura paulistana e que o gaúcho Carlos Eduardo Comas (2002b) dedique mais de 70% do seu sintético texto sobre a arquitetura moderna brasileira ao período denominado por ele de "emergência", uma vez que este período – e a produção carioca em particular – havia sido objeto de sua tese de doutoramento (COMAS, 2002a), defendida na mesma época da publicação do texto.

Isto nos leva a outra razão que certamente contribuiu para a inexistência de uma historiografia da arquitetura moderna brasileira que inclua a Bahia como um centro de produção de bens culturais significativo: as pesquisas sobre obras e arquitetos modernos brasileiros, produzidas a partir da década de 1990, especialmente aquelas realizadas dentro do ambiente acadêmico e consolidadas no formato de livros, teses de doutorado e de livre docência, dissertações de mestrado e artigos publicados em anais de eventos, como os seminários da rede DOCOMOMO¹¹¹, nas publicações dos programas de pós-graduação ou em revistas eletrônicas

¹¹¹ O DOCOMOMO – *International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourghoods of the Modern Movement* – é uma organização não-governamental fundada na Holanda em 1988 que tem como objetivos a documentação e a preservação das manifestações do Movimento Moderno na arquitetura, no urbanismo e manifestações afins. Atualmente, o DOCOMOMO conta com representação em mais de quarenta países e é um organismo assessor do Centro do Patrimônio Mundial da UNESCO. Os seminários nacionais do DOCOMOMO ocorrem a cada dois anos, desde 1995, tendo o último – o 9º Seminário DOCOMOMO Brasil – sido realizado em Brasília, em junho de 2011. Nos últimos anos, vêm sendo realizados, também, seminários de alcance regional, como os Seminários DOCOMOMO Norte-Nordeste, cuja primeira edição ocorreu em 2006, em Recife, e que terá sua quarta edição entre maio e junho de 2012, em Natal.

e portais na internet. Essa produção de conhecimento decorre, diretamente, da expansão da rede de programas de pós-graduação em arquitetura e urbanismo no Brasil¹¹².

Por um lado, nesse período, a produção de conhecimento sobre a arquitetura carioca e paulista cresceu exponencialmente com relação aos períodos anteriores, com dezenas de dissertações e teses dedicadas à produção de arquitetos até então relegados ao segundo plano, como Lucjan Korngold, Oswaldo Corrêa Gonçalves, Abelardo de Souza, Zenon Lotufo, Jacques Pilon, David Libeskind, Francisco Bolonha, Eduardo Kneese de Mello, Giancarlo Palanti e Ernest de Carvalho Mange, dentre outros¹¹³; arquitetos atuantes em São Paulo e no Rio de Janeiro cuja obra já era reconhecida mas aos quais nunca havia sido dedicado um estudo mais geral, como Attilio Correia Lima (ACKEL, 2007) e Jorge Machado Moreira (CZAJKOWSKI, 1999), também foram objeto de teses de doutorado ou de publicações monográficas, resultantes de investigações de fôlego.

Por outro lado, começaram a surgir pesquisas semelhantes sobre a arquitetura moderna produzida em outros Estados, como Pernambuco, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraná, para citar apenas alguns exemplos. Entretanto, no que diz respeito à arquitetura moderna produzida na Bahia, ainda são escassos os estudos aprofundados sobre o tema. Excluindo-se a obra e os escritos da arquiteta de origem italiana Lina Bo Bardi, em grande parte relacionados às suas passagens pela Bahia e que vêm sendo objeto de sucessivas teses de doutorado e dissertações de mestrado nos últimos anos¹¹⁴, a produção crítica sobre a

¹¹² O primeiro curso de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo do Brasil foi criado na Universidade de São Paulo, em 1980, e permaneceu sendo o único em todo o país até 1998, quando foi criado o Doutorado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Consulta ao site da CAPES informa que existem, hoje, 13 programas de pós-graduação no Brasil com cursos de doutorado na área de arquitetura e urbanismo (consulta realizada em 26 de março de 2012). Eles estão distribuídos por quase todas as regiões do Brasil, quase sempre em universidades federais, como as de Brasília (UnB), Bahia (UFBA), Minas Gerais (UFMG), Rio de Janeiro (UFRJ e UFF, esta em Niterói), Rio Grande do Norte (UFRN), Rio Grande do Sul (UFRGS) e Santa Catarina (UFSC). A UFRJ possui dois cursos de doutorado, um na área de arquitetura (PROARQ) e outro na área de urbanismo (PROURB). As universidades estaduais de São Paulo oferecem três cursos de doutorado em arquitetura, na capital (FAU-USP), em São Carlos (IAU-USP) e em Campinas (FEC-Unicamp). A Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo, também oferece o curso de doutorado em arquitetura e urbanismo. O número de cursos de mestrado em arquitetura e urbanismo observou um crescimento ainda maior no mesmo período. Embora o Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da UFPE esteja enquadrado pela CAPES na área "Planejamento Urbano e Regional", nele tem sido defendidas muitas dissertações e teses com temáticas afins à arquitetura e ao urbanismo. No que se refere ao mestrado em arquitetura e urbanismo, existem hoje 27 cursos reconhecidos pela CAPES.

Todos os trabalhos a que nos referimos aqui correspondem a dissertações de mestrado ou teses de doutorado defendidas a partir de 2000 junto aos dois Programas de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade de São Paulo (USP), em São Carlos e na capital. Foram identificados a partir de uma breve pesquisa na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (www.teses.usp.br), na página do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP em São Carlos (https://www.iau.usp.br/index.php/pt/pos-web.html) e na Plataforma Lattes do CNPq (https://lattes.cnpq.br).

Como a dissertação de mestrado e a tese de doutorado de Ana Carolina de Souza Bierrenbach (2001, 2006), as dissertações de mestrado de Juliano Aparecido Pereira (2001), Maurício de Almeida Chagas (2002) e Eduardo Pierrotti Rossetti (2002) e as teses de doutorado de Silvana Barbosa Rubino (2002) e de Olívia de Oliveira, esta última transformada em livro (2006).

arquitetura moderna baiana se resume a três dissertações de mestrado defendidas no Programa em Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPG-AU/FAUFBA) entre 1998 e 2002¹¹⁵ e a um pequeno conjunto de artigos da lavra de pesquisadores locais, apresentados, em sua maioria, nos seminários nacionais e regionais do núcleo brasileiro do DOCOMOMO. Basta compararmos essa exígua produção com os estudos que vem sendo realizadas sobre a arquitetura moderna pernambucana, por exemplo¹¹⁶.

Existiriam ainda outras razões para esse silêncio sobre a arquitetura baiana? No caso dos irmãos Rebouças e de Lev Smarcevscki, talvez um motivo tenha sido o corporativismo, dado que nenhum dos três "baianos" possuía o título de arquiteto: Antônio Rebouças era engenheiro civil, seu irmão Diógenes era engenheiro agrônomo e licenciado em desenho e pintura – embora tivesse frequentado o curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Bahia nos anos 1930 – e Lev Smarcevscki não possuía nenhum título universitário. Provavelmente, em um contexto de autonomização do campo arquitetônico – principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo – e de consequente valorização da profissão, o fato desses três "projetistas" não possuírem o grau de arquiteto influenciou para que suas obras fossem vistas com ressalvas.

Afinidades estéticas, por outro lado, não podem ser consideradas como razões para esse silêncio, uma vez que poucas casas brasileiras parecem se aproximar tanto da ideia de tropicalização da arquitetura corbusiana – ideal almejado por boa parte dos arquitetos brasileiros – quanto as de Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças; no caso de Rebouças, seus principais projetos do final dos anos 1940 e início dos anos 1950 fazem referências explícitas, como veremos nos próximos capítulos, à *escola carioca*.

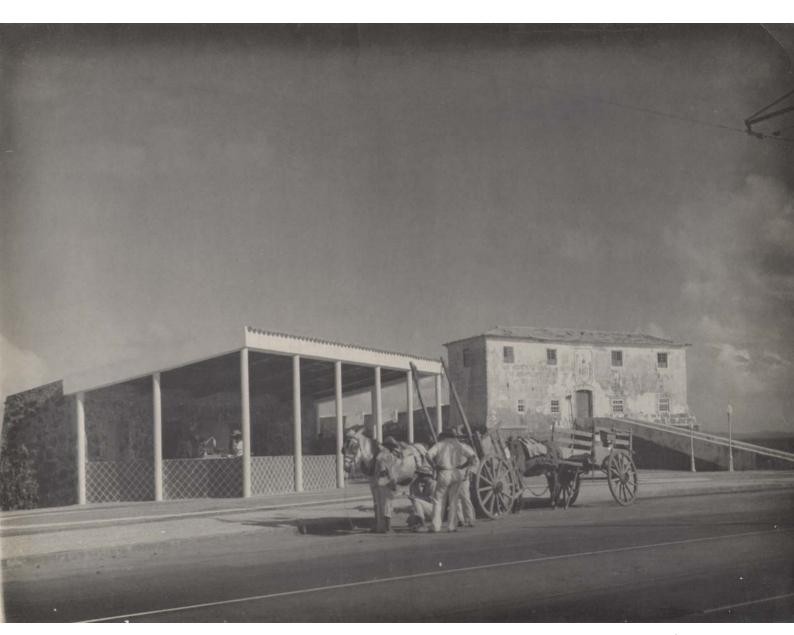
Se a *prática discursiva* presente nos textos que constituíram a história da arquitetura moderna brasileira pouco nos diz sobre a arquitetura moderna baiana, e se as outras duas categorias de fontes analisadas ao longo deste capítulo – os periódicos especializados e as Exposições Internacionais de Arquitetura – apenas nos deixam tomar conhecimento da existência de uma produção de elevado valor e interesse, e considerando ainda a escassez da produção

_

¹¹⁵ Estamos nos referindo às dissertações de mestrado de Valdinei Nascimento (1998) sobre a obra de Diógenes Rebouças, de Pedro Nery (2002) sobre a obra de Assis Reis e de Cione Garcia (2002) sobre a obra do japonês Yoshiakira Katsuki na Bahia.

A partir de pesquisa na Plataforma Lattes do CNPq, pudemos identificar seis dissertações de mestrado e uma tese de doutorado defendidas a partir de 1998 que têm como tema a arquitetura moderna em Pernambuco em seus diversos aspectos, das obras de Acácio Gil Borsoi, Delfim Amorim ou Mario Russo à vertente brutalista da segunda metade dos anos 1960, além de uma sétima e pioneira dissertação de mestrado, defendida em 1989 sobre a obra de Luís Nunes naquele Estado. Esses trabalhos foram defendidos não só na UFPE, mas também na USP e na UFRN. Identificamos também quatro livros publicados nos últimos seis anos sobre a arquitetura moderna em Pernambuco, sendo dois deles dedicados às obras dos arquitetos Mario Russo (CABRAL, 2006) e Acácio Gil Borsoi (BORSOI, 2006), um sobre o projeto deste último para a comunidade de Cajueiro Seco, em Recife (SOUZA, 2010) e um sobre o processo de destruição pelo qual a arquitetura moderna pernambucana vem passando (AMORIM, 2007). Dois destes livros são adaptações das dissertações de mestrado citadas anteriormente. Estas publicações recentes vieram se junta ao pioneiro livro dedicado à obra de Delfim Amorim, publicado originalmente em 1981 e reeditado em 1991 (GONDIM et al., 1991).

acadêmica sobre o tema, torna-se necessário partir em busca de outras fontes. Fomos então à busca dos desenhos originais dos arquitetos e de fotografias e mapas da época, dos relatórios governamentais e documentos oficiais que podem nos esclarecer sobre determinadas obras públicas, bem como procuramos os protagonistas daqueles processos que ainda estão vivos para reconstituir a história dessa arquitetura, que em grande parte encontra-se hoje destruída, descaracterizada ou mutilada; ademais, buscamos entender como essa produção foi recebida à época, através de levantamento nos jornais locais e nacionais. É essa análise que será abordada nos próximos capítulos.



Capítulo 2

A consolidação da arquitetura moderna na Bahia (1947-1951)

2. A CONSOLIDAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NA BAHIA (1947-1951)

A autonomização do campo arquitetônico na Bahia, assim como em outras capitais brasileiras, como Recife e Porto Alegre, só ocorreu, efetivamente, entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950, e coincidiu com a consolidação da arquitetura moderna no Estado.

Como veremos a seguir, em função das limitações e dificuldades do curso de arquitetura oferecido pela Escola de Belas Artes da Bahia (EBA-BA), os projetos arquitetônicos dos principais edifícios públicos e privados locais eram, até meados dos anos 1940, elaborados por engenheiros e desenhistas locais ou por arquitetos sediados no Rio de Janeiro, frente à reduzida quantidade de arquitetos locais, e à inexistência do arquiteto atuante como profissional liberal na área de projetos. Assim, a produção arquitetônica baiana dos anos 1930 e da primeira metade dos anos 1940 apresenta uns poucos – mas significativos – exemplares da arquitetura moderna, invariavelmente projetados por arquitetos sediados no Rio de Janeiro, junto com uma grande maioria de edifícios em estilos tradicionais, das diversas variações do ecletismo até o neocolonial, além de algumas arquiteturas déco.

A criação do Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (EPUCS), entre 1942 e 1943, representará uma transformação importante, não só em função da sua contribuição para planejamento urbano de Salvador mas também por ter se transformado, informalmente, em um escritório também voltado à elaboração de projetos para equipamentos e espaços públicos de Salvador, principalmente a partir de 1947, quando Diógenes Rebouças assume sua coordenação. Frente à ausência de um curso estruturado de arquitetura, o EPUCS se transformou no principal centro de formação dos jovens profissionais que dominariam o mercado profissional da arquitetura e do urbanismo nas décadas seguintes.

Paralelamente, diversos arquitetos modernos vinculados à escola carioca passam a atuar na Bahia, muitas vezes a convite do próprio EPUCS, resultando em um intenso intercâmbio de ideias e de referências. Esse contexto, que está articulado à redemocratização do Brasil, ao "renascimento" da Bahia promovido pelo governador Otávio Mangabeira e à eclosão da arte moderna na Bahia, resultou em um numeroso conjunto de obras e projetos de elevada qualidade arquitetônica, que contribuirão para consolidar a arquitetura moderna no Estado da Bahia.

2.1. Antecedentes

2.1.1. O curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Bahia

A Escola de Belas Artes da Bahia (EBA-BA), criada em 1877 em Salvador como Academia de Belas Artes da Bahia, abrigava um curso de arquitetura desde o século XIX. Entretanto, poucos foram os arquitetos diplomados pela escola até meados do século XX: Fernando Fonseca registra que apenas 19 arquitetos se titularam entre 1920 e 1939 – uma média de um por ano –, e que, entre 1940 e 1950, não houve nenhum arquiteto diplomado.

Esse quadro só foi modificado a partir da criação da Universidade da Bahia, com a incorporação da EBA-BA, em 1948; da sua federalização, em 1950; e, principalmente, da reestruturação do curso de arquitetura, promovida no início dos anos 1950. Até essa reestruturação, os próprios professores do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Bahia tinham, em sua maioria, formação em outras áreas, como engenharia civil, direito, medicina, pintura ou escultura: dos 26 docentes do curso de arquitetura da EBA-BA no início do ano letivo de 1950, somente três eram arquitetos. O curso de arquitetura da EBA-BA não possuía sequer uma identidade própria, na medida em que, das 28 cadeiras do curso, 10 – isto é, mais de um terço – eram comuns a todos os cursos da Escola (Arquitetura, Escultura, Gravura e Pintura). Das 18 cadeiras restantes, somente 7 eram específicas à área de arquitetura e urbanismo.¹¹⁷

Essa situação não ocorria apenas na EBA-BA, mas era recorrente nos outros cursos de arquitetura oferecidos por instituições semelhantes, como a Escola de Belas Artes de Pernambuco:

. . .

¹¹⁷ Os três professores arquitetos da EBA-BA eram titulados pela própria EBA-BA: Antônio Pereira Navarro de Andrade graduou-se em 1920 e era Catedrático de "Grandes Composições Arquitetônicas". Carlos Sepúlveda, que era também licenciado em Escultura, era Catedrático de "Sombras, Perspectiva e Estereotomia", uma cadeira comum aos quatro cursos da EBA-BA, e graduou-se em arquitetura em 1936. Walter Veloso Gordilho, graduado em arquitetura em 1939 e em engenharia civil pela Escola Politécnica da Bahia em 1938, era Catedrático Interino das cadeiras de "Sistemas Estruturais" e de "Composição Arquitetônica". As 10 cadeiras comuns aos quatro cursos da EBA-BA eram: "Arquitetura Analítica"; "Composição Decorativa"; "Desenho Artístico" (1ª, 2ª e 3ª partes); "Estética"; "Geometria Descritiva"; "História da Arte"; "Modelagem"; e "Sombras, Perspectiva e Estereotomia". As sete cadeiras específicas à área de arquitetura e urbanismo eram "Arquitetura no Brasil"; "Desenho Arquitetônico"; "Grandes Composições Arquitetônicas"; "Higiene da Habitação"; "Organização Social das Cidades"; "Teoria e Filosofia da Arquitetura"; e "Urbanismo - Arquitetura Paisagística". Dentre os professores destas cadeiras, estavam um psiquiatra, um filósofo, um bacharel em direito e três engenheiros civis. Das outras 11 cadeiras, 9 estavam relacionadas à engenharia e à área de ciências exatas em geral e eram ministradas por engenheiros civis, quase todos Catedráticos da Escola Politécnica da Bahia: "Concreto Armado"; "Física Aplicada"; "Matemática Superior"; "Materiais de Construção"; "Mecânica Racional"; "Resistência dos Materiais"; "Sistemas Estruturais"; "Topografia"; e "Prática Profissional -Organização do Trabalho". As duas cadeiras restantes, por sua vez, eram da área das ciências humanas: "Legislação - Noções de Economia Política" e "Estudos Brasileiros", ministradas respectivamente por um Catedrático da Faculdade de Direito da Bahia e por um Catedrático da Faculdade de Filosofia da Bahia. Estes dados foram extraídos de ofício enviado por Albérico Pereira Fraga, Secretário do Interior e Justiça da Bahia e Catedrático de "Legislação - Noções de Economia e Política" do curso de arquitetura da EBA-BA, ao Ministro da Educação e Saúde, Clemente Mariani, em 29 de março de 1950 (CPDOC/FGV - Pasta CMa mes ce 1947.05.21/2, documentos 32, 32A1 e 32A2; FONSECA, 1984).

Devido à ausência de arquitetos de formação na composição docente, o curso de arquitetura estabeleceu-se com a participação de outros profissionais de nível superior que gozavam de prestígio no meio local, os engenheiros ficavam então responsáveis não só pelas disciplinas de projeto — pequenas composições de arquitetura e grandes composições de arquitetura, como também por aquelas relacionadas aos problemas técnicos (NASLAVSKY, 2004, p. 66).

2.1.2. A primeira fase da arquitetura moderna na Bahia (1930-1945)

Segundo Philip Goodwin (1943, p. 94), "o arquiteto desenhista é avis rara no Brasil. Estes profissionais possuem diplomas de engenheiro e de arquiteto, mas pelo menos oitenta por cento deles são empreiteiros de obras". No caso da Bahia, ao que tudo indica, a situação não era muito diferente até o final da década de 1940, com o agravante que, pelos problemas já indicado do curso de arquitetura da EBA-BA, não existiam mais do que 25 ou 30 arquitetos em todo o Estado, quase todos empreiteiros de obras ou funcionários públicos. A Diretoria de Obras Públicas e Urbanismo (DOPU) da Secretaria de Viação e Obras Públicas (SVOP) do Estado da Bahia, por exemplo, empregava, em 1941, dois arquitetos no seu quadro permanente e um arquiteto terceirizado, todos graduados pela EBA-BA entre 1920 e 1936¹¹⁸ (BAHIA, 1941b, p. 3).

Frente a esse quadro, era bastante comum a contratação, pelo Governo do Estado, de construtoras para execução de obras a partir apenas de estudos preliminares elaborados pelos arquitetos e engenheiros da DOPU/SVOP, que eram desenvolvidos pela construtora como parte do escopo do contrato firmado, ou mesmo sem que existisse qualquer projeto. Assim, a elaboração ou desenvolvimento dos projetos cabia aos próprios funcionários da construtora ou era contratado junto a escritórios de arquitetura do Rio de Janeiro.

Frente à escassez de arquitetos na Bahia até o final dos anos 1940, os projetos das edificações, especialmente aquelas de maior porte, eram elaborados quase sempre por escritórios de arquitetura de outras cidades, principalmente do Rio de Janeiro, então Capital Federal. Obras de menor porte eram elaboradas por funcionários das repartições públicas – no caso de obras públicas – ou por pequenos escritórios locais, formados invariavelmente por engenheiros e/ou desenhistas.

No que se refere à linguagem arquitetônica, até meados da década de 1940 ainda predominavam as construções em estilos tradicionais, como as diversas variações do ecletismo e alguns exemplares da arquitetura neocolonial. Entretanto, entre o início da década de 1930 e meados da década de 1940 são construídas as primeiras obras de arquitetura

_

¹¹⁸ Os funcionários do quadro permanente eram o já citado Antônio Pereira Navarro de Brito, professor de "Grandes Composições Arquitetônicas na EBA-BA, e Manoel Ignacio Ferreira de Vianna Bandeira, graduado pela EBA-BA em 1936. O terceirizado era Theodomiro Ramos de Queiroz, também graduado pela EBA-BA em 1936 (BAHIA, 1941b, p. 3; FONSECA, 1984).

moderna na Bahia, como o Elevador Lacerda (inaugurado em 1930), a creche conhecida como Pupileira (1935), a Agência Central dos Correios e Telégrafos (1933-1937), a Escola Duque de Caxias (inaugurada em 1938), a sede do Instituto do Cacau da Bahia (1936-1939), a Escola Normal da Bahia, atual Instituto Central de Educação Isaías Alves - ICEIA (1937-1939), a Estação de Hidroaviões (1937-1939), a Escola de Puericultura Raymundo Pereira de Magalhães (1940) e o Sanatório de Tuberculosos Santa Terezinha (1937-1942), todos localizados em Salvador¹¹⁹, e o Instituto Municipal de Ensino (1933-1939) e o Estádio (1933-1942), ambos em Ilhéus, um dos principais centros da região cacaueira ao sul do Estado.

Tratam-se todas de obras construídas pelo poder público e que tiveram um grande impacto na paisagem urbana. A Escola Normal, por exemplo, era um dos maiores equipamentos escolares do país e ocupava um quarteirão inteiro no bairro do Barbalho, ao lado de uma imponente fortaleza do século XVIII, com a qual competia em monumentalidade. Da mesma forma, o Instituto do Cacau ocupava um quarteirão inteiro, com 40 x 100 metros, do aterro que quase triplicou a área do bairro do Comércio, e se destacava ainda mais por ter sido uma das primeiras edificações erquidas sobre o novo aterro. Apesar do seu impacto nas paisagens urbanas de Salvador e de Ilhéus e da qualidade de boa parte dos projetos citados, essa produção não foi representativa em termos qualitativos e tampouco se tornou hegemônica a ponto de criar um clima propício para a difusão em larga escala da arquitetura moderna.

Do ponto de vista da linguagem arquitetônica, apesar de diversidade formal, essas obras se aproximavam das vanguardas europeias, como a Bauhaus e o expressionismo alemão. A influência da Bauhaus, por exemplo, era nítida, na Escola Normal de Salvador: nos volumes prismáticos de cada um dos pavilhões, com alturas e dimensões distintas, mas todos de planta retangular, com coberturas planas em laje de concreto e iluminados por faixas horizontais de janelas contínuas, interrompidas apenas pelos montantes verticais; ou nas passarelas que conectavam estes pavilhões, reduzidas a delgadas lajes de cobertura em concreto apoiadas em esbeltos pilares de seção circular. A arquibancada do estádio da Escola Normal possuía uma elegante cobertura em balanço visando proteger do sol os espectadores; essa mesma solução seria adotada e potencializada no Estádio de Ilhéus.

O Instituto do Cacau, em Salvador, e o Instituto Municipal de Ensino (IME), em Ilhéus, se caracterizavam pela horizontalidade, pela simetria, pelas lajes planas, pelas marquises de concreto e, principalmente, pelas janelas contínuas que reforçam a horizontalidade do edifício, interrompidas somente pelos pontos de apoio, e pela utilização de volumes de planta retangular com cantos arredondados – ainda que, no caso específico do IME, a planta seja em "T", com um terceiro bloco previsto para abrigar o auditório da escola.

¹¹⁹ Para uma análise mais aprofundada da primeira fase da arquitetura moderna na Bahia, cf. AZEVEDO, 1988; BIERRENBACH, 2011.

A complexa e assimétrica composição da Estação de Hidroaviões, contrapondo volumes de diferentes alturas, uns horizontais, outros verticalizados, com texturas distintas e aberturas de diversas formas, se assemelha a um navio ancorado na Baía de Todos os Santos – e as curvas das extremidades, o levíssimo píer com planta em "Y" e as janelas circulares parecidas com escotilhas só acentuam essa semelhança.

Com exceção, talvez, da Escola Duque de Caixas – único dos projetos citados cuja autoria não nos foi possível identificar –, todas essas obras públicas tiveram seus projetos elaborados por arquitetos do Rio de Janeiro. O do Elevador Lacerda foi assinado pelo sueco-americano Fleming Thiesen e detalhado pelo arquiteto húngaro Adalberto Szilard, do escritório carioca Prentice & Floderer. O do Instituto do Cacau, como vimos no capítulo anterior, é de autoria do arquiteto alemão Alexander Büddeus, atuante à época no Rio de Janeiro; ao mesmo arquiteto é atribuído o projeto da Escola Normal da Bahia (AZEVEDO, 2007). A Estação de Hidroaviões, na Ribeira, foi desenhada pelo arquiteto Ricardo Antunes, também sediado na Capital Federal e especialista em projetos de aeroportos e hidroportos¹²⁰. O Instituto Municipal de Ensino e o Estádio, ambos em Ilhéus, foram projetados pelo arquiteto alemão Alexander Altberg (que estudou na Bahaus em Weimar) e pelo escultor italiano Lélio Landucci, sediados no Rio de Janeiro e que venceram, em 1933, o concurso público promovido pelo Governo do Estado da Bahia com esse propósito.

Muitos desses arquitetos ocupavam posições de destaque no ambiente arquitetônico carioca. Como vimos no capítulo anterior, Büddeus havia sido um dos professores contratados para ensinar no curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, durante a reforma de ensino promovida por Lucio Costa entre 1930 e 1931. Ricardo Antunes e Adalberto Szilard, por sua vez, fizeram parte do Conselho Técnico da revista bimestral *Arquitetura e Urbanismo*, editada no Rio de Janeiro a partir de maio/junho de 1936, desde o seu primeiro número, e publicavam artigos com regularidade naquela revista, além de terem feito parte do Conselho do Instituto de Arquitetos do Brasil na segunda metade da década de 1930.

No que se refere à arquitetura privada, irão surgir neste mesmo período os primeiros edifícios de apartamentos de Salvador, como o edifício Dourado (1936-1938), o edifício Gordilho (1938) e, principalmente, o edifício Oceania (1932-1944), que teve um grande impacto na cidade devido à sua escala, ao diversificado programa, que incluía cassino e cinema, e à sua localização, em frente ao Forte de Santo Antônio da Barra, do século XVII. Assim como as obras públicas citadas anteriormente, o Edifício Oceania foi projetado no Rio de Janeiro, pelo escritório Freire & Sodré.

4

Ricardo Antunes foi o autor também do projeto da Estação de Hidroaviões de Vitória, no Espírito Santo, e membro do júri dos concursos que escolheram os projetos da Estação de Hidroaviões e da Estação Central de Passageiros do Aeroporto Santos Dumont, ambos realizados em 1937 e vencidos, respectivamente, por Attílio Correia Lima e equipe e por Marcelo e Milton Roberto.

Tanto o edifício Gordilho quanto o edifício Dourado foram projetados para abrigar vários membros de uma mesma família, que lhes deu o nome. O edifício Gordilho é de autoria do engenheiro e arquiteto baiano Walter Velloso Gordilho – à época, professor catedrático da EBA-BA na cadeira de Sistemas Estruturais –, enquanto o Edifício Dourado foi projetado pelos engenheiros Arézio Fonseca, Carlos "Lô" Costa Pinto de Pinho e Frederico Sá, sócios da *Companhia Brasileira Imobiliária e de Construções S.A.* (CBIC), responsável pela construção deste e de vários outros edifícios residenciais e comerciais no período. Os projetos da CBIC, contudo, incluíam desde edifícios ligados à vanguarda arquitetônica inspirada pelo racionalismo europeu até residências neocoloniais ou em estilo californiano (*Mission Style*), conforme demonstram os dois catálogos editados pela construtora em 1946 e 1949 (CARICCHIO, 1946, 1949).

A integração entre a arquitetura e as artes plásticas que, como vimos, se tornaria, posteriormente, uma das mais marcantes características da arquitetura moderna brasileira, ainda não pode ser observada nestes edifícios. Enquanto as construções ecléticas das últimas décadas do século XIX e das primeiras décadas do século XX apresentavam uma abundância de elementos decorativos nas superfícies externas e internas, como pinturas murais, a arquitetura moderna baiana desta primeira fase quase não possuía ornamentos nas fachadas e, menos ainda, nos seus interiores. A exceção que confirma a regra é o Instituto do Cacau, com seu salão de ingresso ricamente decorado em estilo marajoara, absolutamente destoante do racionalismo destituído de ornamentos do seu exterior e dos demais espaços internos. Por outro lado, o Instituto do Cacau apresenta aquela que talvez seja a primeira obra artística integrada a um edifício moderno na Bahia: o conjunto de delicados gradis com motivos geométricos que protegem as janelas do trecho anterior do pavimento térreo, atribuídas por Pasqualino Magnavita ao *designer* Joaquim Tenreiro (MAGNAVITA, 1997, p. 218).

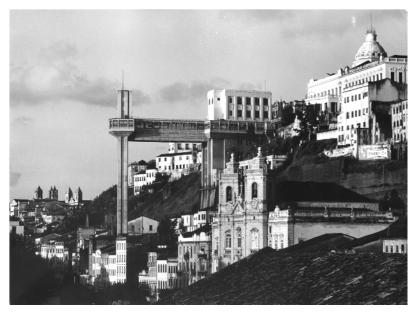


Figura 2.01 – Elevador Lacerda, em Salvador (Fonte: Acervo da Construtora Carioca Christiani-Nielsen, Rio de Janeiro)



Figura 2.02 – Estação de Hidroaviões na Ribeira, em Salvador, logo após sua inauguração, em 1939 (Fonte: Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, nº 5, set-out 1939)

Figura 2.03 – Sanatório de Tuberculosos Santa Terezinha, em Salvador, logo após sua inauguração, em 1942 (Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Referência da Odebrecht, Salvador)

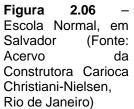




Figura 2.04 – Instituto do Cacau da Bahia, em Salvador, logo após sua inauguração, em 1939 (Fonte: Acervo da Construtora Carioca Christiani-Nielsen, Rio de Janeiro)



Figura 2.05 – Escola Duque de Caxias em Salvador (Fonte: BAHIA: TRADICIONAL..., 1939)





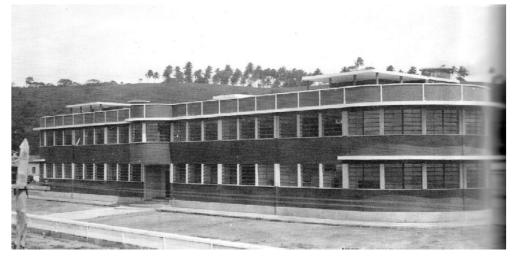


Figura 2.07 – Instituto Municipal de Ensino, em Ilhéus, logo após sua inauguração, em 1939 (Fonte: SOUB, 2005)

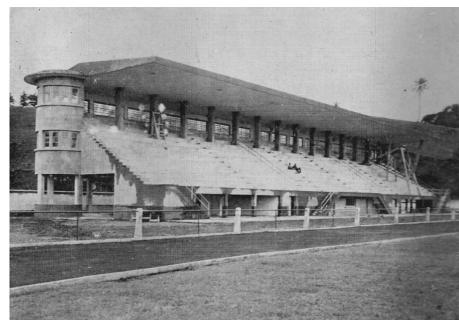


Figura 2.08 – Estádio em Ilhéus (Fonte: **Técnica**, Salvador, nº 2, out-nov 1940)

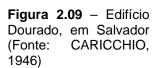






Figura 2.10 – Edifício Oceania, em Salvador, logo após sua inauguração (Fonte: CARICCHIO, 1946)

O principal arquiteto atuante em Salvador neste período foi o carioca Hélio de Queiroz Duarte, que havia se instalado na capital baiana em 1936, inicialmente como arquiteto da filial local do Banco Hipotecário Lar Brasileiro e, de 1938 até 1944, como arquiteto-chefe da CBIC e como professor do curso de arquitetura da EBA-BA¹²¹. Como registrou Duarte, em depoimento concedido a Hugo Segawa em 1976,

Inicialmente, eu trabalhei muito para a construção quando era jovem, quando me formei. Isso, como era razoável, eu trabalhando para determinados construtores, eu fazia o que eles queriam e não o que eu desejava. Assim, trabalhei seis anos na Bahia e minha produção foi mais uma produção do tipo comercial levada mais a efeito para as necessidades da construção e dos clientes da construtora do que para um tipo de arquitetura (apud SEGAWA, 2009, p. 39).

São de autoria de Hélio Duarte, na condição de arquiteto-chefe da CBIC, muitos dos projetos pioneiros da arquitetura moderna baiana, como o Edifício Bráulio Xavier (1939), o Edifício Chadler na Rua Chile (1940) e a sede do Instituto Brasileiro para Investigação da Tuberculose (1942-1944). Como observa Paulo Ormindo de Azevedo (1988, p. 17), "a primeira construtora e incorporadora baiana, a Cia. Brasileira Imobiliária e Construções S.A., [...] teria um papel de destaque na difusão da nova arquitetura".

Por outro lado, a consulta aos dois catálogos publicados pela CBIC em 1946 e 1949 (CARICCHIO, 1946, 1949) — assim como ao primeiro catálogo publicado pela Norberto Odebrecht Construtora Ltda., em 1950 (NORBERTO..., 1950) — deixa claro que, mesmo entre as construtoras que, inquestionavelmente, contribuíram para a difusão da arquitetura moderna nesta primeira fase, os exemplares modernos eram minoria frente às obras de outras vertentes e, no caso das residências unifamiliares, o neocolonial predominava claramente, secundado pelo neoclássico e pelo *déco* — apesar do jogo de formas retas e curvas e dos terraços e solário que aproximavam dos cânones modernos a residência de um dos sócios da CBIC, Carlos "Lô" Costa Pinto, na Barra Avenida, projetada pelo escritório carioca Freire & Sodré.

Até em alguns projetos assinados por Duarte, a simetria, a monumentalidade e um certo caráter classicizante são claramente notados, como no anteprojeto, nunca executado, para o Teatro Municipal de Salvador, último projeto de Duarte como arquiteto-chefe da CBIC na Bahia e que será apresentado no quarto capítulo deste trabalho. É sintomático dessa pluralidade de linguagens adotadas por um mesmo arquiteto que até mesmo a "Residência do Arquiteto H.D." – certamente, Hélio Duarte –, publicada no primeiro catálogo de obras da CBIC na Bahia (CARICCHIO, 1946), esteja claramente vinculada à variante *Mission Style* do neocolonial, tão em voga à época.

Nascido no Rio de Janeiro em 1906, Hélio Duarte recebeu o título de arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes em 1930 – antes, portanto, da abortada experiência de reforma do ensino de arquitetura,

de Belas Artes em 1930 – antes, portanto, da abortada experiência de reforma do ensino de arquitetura, promovida por Lucio Costa entre 1930 e 1931. Após oito anos trabalhando na Bahia, em 1944 Duarte se transfere para São Paulo, onde assume o cargo de arquiteto-gerente da filial local da Companhia Brasileira Imobiliária e de Construções (SEGAWA, 2009, p. 39-45).

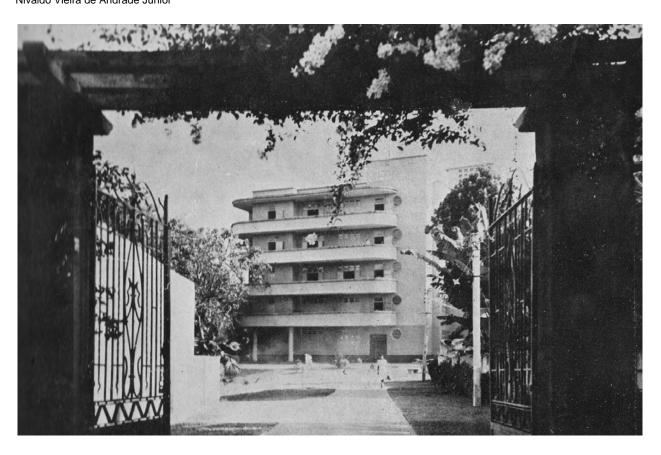
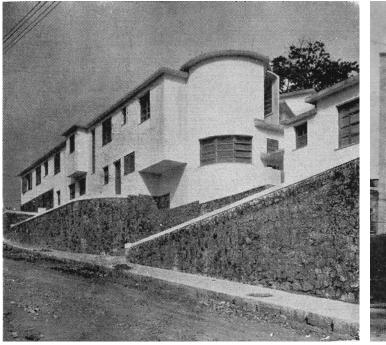


Figura 2.11 – Edifício Bráulio Xavier, projeto de Hélio Duarte em Salvador (Fonte: CARICCHIO, 1946)





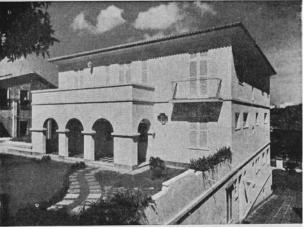
Figuras 2.12 e 2.13 – Edifício-sede do Instituto Brasileiro de Investigação da Tuberculose (à esquerda) e Edifício Chadler (à direita), ambos projetados por Hélio Duarte em Salvador (Fontes: **Técnica**, Salvador, nº 5, jul-ago1941; CARICCHIO, 1946)





Figuras 2.14 e 2.15 – "Residência do Arquiteto H.D." (à esquerda) e residência Carlos "Lô" Costa Pinto (à direita), ambas construídas pela CBIC (Fonte: CARICCHIO, 1946)





Figuras 2.16 e 2.17 – Residência do Eng. Frederico Sá (à esquerda) e residência Hans Hoesli (à direita), ambas construídas pela CBIC (Fonte: CARICCHIO, 1946, 1949)





Figuras 2.18 e 2.19 – Residência Manoel Joaquim de Carvalho (à esquerda) e residência Alberto Braga (à direita), ambas construídas pela Norberto Odebrecht Construtora (Fonte: NORBERTO..., 1950)

No que se refere às obras públicas, na Bahia dos anos 1930 e da primeira metade dos anos 1940 ainda eram construídos simultaneamente – muitas vezes pelo mesmo órgão ou secretaria – edifícios modernos, ecléticos, neocoloniais e *déco*, bem como arquiteturas que mesclavam diversas dessas linguagens. Como vimos, Segawa já alertara que não era "possível identificar na arquitetura da Era Vargas um denominador comum", inclusive no que se refere às construções promovidas pelo Ministério da Educação e Saúde (SEGAWA, 2006, p. 93). Para confirmar a tese de Vargas no que diz respeito à Bahia, basta nos concentrarmos na análise das escolas construídas na Bahia durante o Estado Novo para percebermos que os edifícios modernos dividiam claramente espaço e prestígio com uma produção arquitetônica vinculada a modelos tradicionais e influências europeias pré-modernas: entre 1937 e 1938, a mesma Secretaria de Educação, Saúde e Assistência Pública que construiu as já citadas Escola Normal de Salvador, com nítida influência da arquitetura da Bauhaus, e a Escola Duque de Caxias, "em estilo moderno", ergueu a Escola Góes Calmon, "situada no aristocrático bairro dos Barris, vasada em belissimo estilo barroco-colonial" (BAHIA: ..., 1939, p. 38).

Além das escolas, outros edifícios públicos projetados e construídos pelo Governo do Estado da Bahia durante a Era Vargas também apresentavam os mais variados estilos e linguagens, como o *déco* "classicizante" da sede da Secretaria de Segurança Pública, no bairro da Piedade, em Salvador (1937), e a sede da Prefeitura de Santo Antônio de Jesus (1944), cujo projeto, elaborado em 1941 por um dos arquitetos da DOPU/SVOP¹²², foi "calcado em estilo colonial" (BAHIA, 1941b, p. 30). Da mesma forma, obras privadas de maior porte e de uso coletivo também continuaram a ser construídas "em estilo", como a sede neocolonial do Instituto Feminino da Bahia, inaugurado em 1939, no bairro do Politeama, em Salvador.

_

¹²² O projeto da Prefeitura de Santo Antônio de Jesus é de autoria do arquiteto Manoel Ignacio Ferreira de Vianna Bandeira (BAHIA, 1941b, p. 30).



Figura 2.20 – Escola Góes Calmon, em Salvador (Fonte: **Técnica**, Salvador, nº 7, jan-fev 1942)

Figura 2.21 — Sede da Secretaria de Segurança Pública do Estado, na Piedade, inaugurada em 1937, em Salvador (Fonte: BAHIA, 1941a)



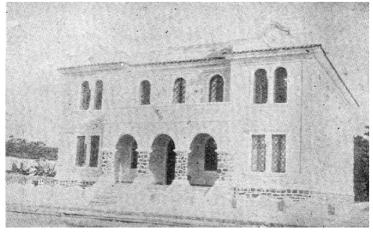
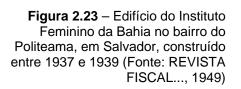


Figura 2.22 – Sede da Prefeitura de Santo Antônio de Jesus (Fonte: **Técnica**, Salvador, nº 13-14, nov 1943-fev 1944)





2.1.3. Mário Leal Ferreira e o plano do EPUCS

O Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (EPUCS), criado na virada de 1942 para 1943, teve um papel fundamental na consolidação da arquitetura moderna na Bahia e, igualmente, no processo de autonomização do campo arquitetônico no Estado. Além dos pioneiros levantamentos e estudos realizados sobre Salvador, que dotaram seus técnicos de um aprofundado conhecimento dos problemas e potencialidades da capital baiana, o EPUCS terminou por se constituir, informalmente, em um verdadeiro escritório de projetos urbanísticos e arquitetônicos – o primeiro com essas características no Estado.

Desde 1939, a Prefeitura de Salvador vinha realizando contatos com escritórios do Rio de Janeiro, como a firma Coimbra Bueno, visando à contratação de um plano de urbanismo para a capital baiana. A vinda à Bahia, em maio de 1941, do renomado urbanista francês Alfred Agache — colaborador da Coimbra Bueno — foi amplamente noticiada pela imprensa local e teve como objetivo a coleta de informações para a elaboração de uma proposta de trabalho daquela empresa. Entretanto, antes que o contrato entre a Prefeitura de Salvador e a Coimbra Bueno fosse assinado, o engenheiro baiano Mário Leal Ferreira, detentor de vasta experiência em diversas áreas afins ao planejamento urbano — principalmente engenharia sanitária e sociologia¹²³ —, encaminhou, em julho de 1942, uma proposta de trabalho à Prefeitura. Os técnicos da Prefeitura de Salvador recomendaram ao Prefeito Durval Neves da Rocha que optasse pela proposta de Mário Leal Ferreira, o que foi feito; o contrato, com duração de três anos, foi assinado em 03 de novembro daquele ano. Embora previsse que os trabalhos fossem iniciados já a partir de janeiro de 1943, o Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (EPUCS) só começou a funcionar efetivamente três meses depois, em abril (SALVADOR, 1976, p. 23-25).

Após um ano e meio de trabalho, uma questão legal¹²⁴ levou à constituição da *Sociedade Escritório de Urbanística Ltda.* que, representada pelo seu sócio Mário Leal Ferreira e pelo seu gerente Diógenes Rebouças – coordenador do setor paisagístico do EPUCS –, passa a ser a

Mario Leal Ferreira, nascido em Santo Amaro, era engenheiro geógrafo pela Escola Politécnica da Bahia e engenheiro civil pela Escola Nacional de Engenharia do Rio de Janeiro. Especializou-se em engenharia sanitária em Harvard, nos Estados Unidos, e foi bolsista da Rockfeller Foundation entre 1930 e 1932. Foi Professor Livre Docente da cadeira de "Higiene, saneamento e urbanismo" da Escola Nacional de Engenharia e lecionou a disciplina "higiene da habitação" na Escola Nacional de Belas Artes. Exerceu diversos cargos públicos nos Estados do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo, sempre em áreas afins à engenharia sanitária. (FERNANDES, GOMES & SAMPAIO, 1999, p. 507)

Após o Prefeito Elísio Lisboa e o Departamento Administrativo da Prefeitura levantarem a questão da ilegalidade da acumulação de dois cargos públicos por Mario Leal Ferreira – que já era, à época da assinatura do contrato, professor da Escola Nacional de Belas Artes –, a Procuradoria Jurídica do Município entendeu que, de fato, havia uma incompatibilidade legal (SALVADOR, 1976, p. 25).

responsável legal pelo contrato para elaboração do Plano Urbanístico da Cidade do Salvador¹²⁵.

Os exaustivos trabalhos de pesquisa, levantamento de dados e definição de diretrizes para os principais problemas de Salvador não foram entregues no prazo originalmente previsto no contrato, e este foi sucessivamente aditado. Entretanto, em 11 de março de 1947, subitamente, Ferreira falece. Diógenes Rebouças assume então a direção dos trabalhos e reúne, no Rio de Janeiro, os diversos estudos existentes no escritório de Ferreira, para trazê-los a Salvador¹²⁶.

Nos seus primeiros anos de funcionamento, sob a coordenação de Mário Leal Ferreira, o EPUCS elaborou uma série de estudos aprofundados em diversas áreas. Além do levantamento aerofotogramétrico da zona urbana de Salvador e de um conjunto de pesquisas históricas visando constituir a "enciclopédia urbanística da Cidade do Salvador", o EPUCS realizou investigações sobre uma série de temas: condições do meio físico, compreendendo geologia, topografia, meteorologia e climatologia; arquitetura e estética urbana; higiene e

¹²⁵ Diógenes de Almeida Rebouças nasceu em 1914 em uma fazenda no município baiano de Amargosa e, aos quatro anos, se transferiu com a família para Itabuna, na região cacaueira do estado, onde os pais possuíam propriedades rurais. Aos 16 anos matriculou-se no curso de Engenharia Agrônomica da Escola Agrícola da Bahia, em São Bento das Lajes, município de São Francisco do Conde, próximo a Salvador. Concluído o curso em 1933, retorna a Itabuna, onde começa a trabalhar como topógrafo para a Prefeitura, ao mesmo tempo em que ajuda a administrar as fazendas de cacau da família. Através dos contatos sociais da família e dos engenheiros que conheceu como topógrafo em Itabuna, passa a fazer projetos de arquitetura, se tornando um dos mais produtivos projetistas da cidade nos anos 30. Em 1936, Diógenes Reboucas transfere-se para Salvador, onde havia iniciado cinco anos antes os cursos de arquitetura e pintura na Escola de Belas-Artes da Bahia, que, contudo, pouco freguentava. Em 1937. diploma-se com o título de Professor de Desenho e Pintura. Como veremos, só receberia o título de arquiteto em 1952, quando já era o mais importante arquiteto baiano há anos.

¹²⁶ Oficialmente, o EPUCS encerrou suas atividades logo após o falecimento de Mario Leal Ferreira e, a partir do decreto assinado pelo Prefeito Wanderley Pinho em 29 de janeiro de 1948, foi criada a CPUCS para dar continuidade às ações iniciadas pelo EPUCS. Entretanto, a imprensa local e mesmo os relatórios do Prefeito Wanderley Pinho continuaram a se referir ao EPUCS - e jamais à CPUCS - nas matérias publicadas pelos cinco anos que se seguiram à sua extinção; mesmo passados mais de 60 anos da sua extinção, todos os ex colaboradores do EPUCS que entrevistamos - inclusive aqueles que ingressaram na estrutura após 1947 - jamais se referem à CPUCS e usam sempre a sigla EPUCS. Uma matéria do vespertino A Tarde, por exemplo, informava que, no dia 04 de fevereiro de 1950, "o governador [Otávio Mangabeira] chegava ao Epucs" em companhia do Diretor do Departamento Nacional de Obras de Saneamento e de outras autoridades, para discutir as obras de saneamento em andamento, à época, no rio Camarogipe (COMEÇOU..., 1950, p. 02). Também em fevereiro de 1950, o governador, o secretário do Interior do Estado e o diretor da Penitenciária do Estado se reuniram com "Diógenes Rebouças e João Augusto Calmon, do Epucs, para o fim de examinar o ante-projeto, por este elaborado, da nova Penitenciaria, que o governo do Estado vai fazer construir" (A BAHIA TERÁ..., 1950, p. 02). Em abril de 1952, um consultor técnico da Fundação da Casa Popular (FCP), órgão então responsável pela política nacional de habitação de interesse social, sediado na Capital Federal, veio a Salvador e se reuniu "no EPUCS, com o prefeito e alguns técnicos", no intuito de estabelecer um plano de atuação para a FCP na Bahia (CASAS POPULARES..., 1952, p. 02). Da mesma forma, as matérias publicadas nos jornais locais após a morte de Ferreira também costumavam apresentar Diógenes Rebouças como "o Diretor do EPUCS" (p. ex., VILA..., 1947, p. 01; CONTINUIDADE..., 1949, p. 02; O HOTEL SERVIRÁ..., 1950, p. 02) e, ao que tudo indica, o EPUCS continuou a funcionar no mesmo local em que funcionava à época de Ferreira - o terceiro andar do sobrado azulejado da Praça Cairú, no Comércio – pelo menos até junho de 1949, quando se viu ameaçado de despejo em função da venda do imóvel (O E.P.U.C.S...., 1949, p. 02). Por essas razões, ao longo deste trabalho, nos referiremos sempre ao EPUCS, mesmo quando abordarmos as ações levadas a cabo após o falecimento de Ferreira e a extinção **oficial** – mas não *real* – daquela estrutura.

saneamento da habitação e das zonas urbanas; redes de infraestrutura urbana; abastecimento alimentar, inclusive relacionando-o com a produção agrícola e industrial na zona urbana e nos subúrbios; educação e cultura, incluindo religião, esportes e artes recreativas, diversões, cultura social, artística e literária; e, por fim, finanças, economia urbana e legislação urbanística. Esses levantamentos subsidiaram as propostas do plano, dentre as quais estavam a diferenciação de zonas; a definição de vias de comunicação, de áreas destinadas a parques e jardins e de zonas de habitações; a localização dos diversos serviços públicos, bem como de Centros Cívicos de alcance local e urbano e de centros de abastecimento (SALVADOR, 1976, p. 39)¹²⁷.





Figuras 2.24 e 2.25 – Mário Leal Ferreira, no dia da assinatura do 1º contrato com a Prefeitura (à esquerda) e Diógenes Rebouças (à direita) (Fontes: Arquivo Diógenes Rebouças – CEAB/FAUFBA; Arquivo pessoal Ronan Rebouças Caires de Brito)

. .

¹²⁷ Não está entre os objetivos da presente tese proceder a uma análise original do plano elaborado pelo EPUCS, o que, por si só, resultaria em um outro trabalho acadêmico de igual envergadura e demandaria um levantamento dos documentos originais, que atualmente encontram-se inacessíveis, uma vez que o acervo do EPUCS, depositado na Fundação Gregório de Mattos da Prefeitura Municipal de Salvador, ficou totalmente abandonado e armazenado em péssimas condições ao longo dos anos 1980 e 1990. A partir de 2004 e até o presente momento, encontra-se em processo de recuperação, empreendido por uma equipe coordenada pela Profa. Ana Fernandes, da FAUFBA, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) e da Petrobrás, e a sua consulta está interditada até que este processo esteja concluído. Sobre o plano do EPUCS, o que nos parece importante aqui é apresentar, em termos gerais, em que consistiu e quais suas consequências reais sobre a transformação espacial de Salvador, através da literatura existente sobre o assunto (SALVADOR, 1976; BRUAND, 1981; ARAÚJO, 1992; SANTOS NETO, 1993; SAMPAIO, 1999; FERNANDES, GOMES & SAMPAIO, 1999; GARZEDIN, 2004; FERNANDES, 2008) - ainda que esta seja revisada criticamente em alguns aspectos fundamentais e identifiquemos algumas dissonâncias entre o relato consagrado e os documentos que localizamos, como, por exemplo, com relação à sobrevida e aos caminhos do EPUCS sob o comando de Rebouças, após a morte de Ferreira. A nossa contribuição consistirá, portanto, em identificar e analisar o papel do EPUCS como escritório estatal de projetos de arquitetura e urbanismo, e a sua contribuição à consolidação da arquitetura moderna na Bahia e à formação de uma geração de arquitetos e urbanistas locais.

O EPUCS concebeu a cidade "como algo 'evolutivo', enfatizando a história e a morfologia do sítio como elementos-chave para corrigir as 'distorções e deformações' observadas no meio social e econômico" (FERNANDES, GOMES & SAMPAIO, 1999, p. 412). A partir do entendimento geomorfológico de Salvador e da ocupação histórica que privilegiara o topo dos morros, o EPUCS identificou e adotou um sistema radioconcêntrico de ocupação, com vias radiais ligando os bairros ao centro e vias concêntricas fazendo as ligações bairro-bairro. Eram previstas ainda a articulação entre cumeadas e vales; a separação do tráfego por modos de circulação que incluíam os automóveis, os bondes e os pedestres; e a criação de vias de tráfego rápido nos vales da cidade, então livres.

As avenidas de vale serão, certamente, o aspecto mais conhecido do plano do EPUCS, uma vez que a primeira delas – a Avenida do Centenário – começou a ser implantada em 1949, como parte das comemorações do 4º centenário de fundação de Salvador, a partir de traçado definido pelo próprio Diógenes Rebouças¹²⁸.

Também a partir da geomorfologia do sítio, o EPUCS identifica um conjunto de altiplanos, que são associados à figura de um trevo de quatro folhas, tendo ao centro áreas relativamente planas nas quais são propostos "centros cívicos", onde seriam concentrados os bens e serviços de consumo diário, como comércio, higiene, assistência e segurança (SAMPAIO, 1999, p. 208). Os 19 "centros cívicos" identificados pelo plano do EPUCS em Salvador deveriam funcionar como "centros catalizadores [sic] das atividades sociais" da população residente nos altiplanos vizinhos – as "folhas" do trevo" – ou nas encostas dos pequenos vales e grotões do entorno (SALVADOR, 1976, p. 79-80)¹²⁹.

Outra questão inovadora do EPUCS correspondia à preocupação com o problema da habitação proletária, ao defender que o Estado deveria intervir diretamente na solução dessa questão, através da aquisição de terras visando subsidiar a moradia popular e regular o mercado. Segundo Heliodório Sampaio (1999, p. 210), "o EPUCS [...] aproxima-se pragmaticamente dos problemas da habitação de interesse social".

A equipe que compunha o EPUCS era extensa e formada por engenheiros, arquitetos, advogado, historiadores, médicos, arquivistas, desenhistas, topógrafos e maquetistas, além de

¹²⁸ A notoriedade do sistema de *avenidas de vale* proposto pelo EPUCS resulta também do fato de que, por muitas décadas, o poder público continuaria a considerar a sua implantação como uma prioridade, executando, assim, uma série de obras nesse sentido. Entretanto, Heliodório Sampaio ressalta que "a única via de vale implementada, que de fato espelha a concepção do EPUCS, corresponde ao trecho da Av. Centenário, entre o túnel e o Chame-Chame. As demais, do período pós-64 [...], não tiveram projetos executivos dentro dos princípios e parâmetros do plano" (SAMPAIO, 1999, p. 217).

Como veremos no próximo capítulo, os Centros de Educação Elementar concebidos por Anísio Teixeira, Paulo de Assis Ribeiro e Diógenes Rebouças em 1948, formados por uma Escola-Parque e quatro Escolas-Classe — cuja única concretização se deu no Centro Educacional Carneiro Ribeiro (CECR) —, estiveram baseados no plano do EPUCS e nesse esquema do centro cívico situado no centro do "trevo" e que articula e serve às quatro "folhas"/bairros; no caso, o centro cívico ficaria na Praça Conselheiro João Alfredo (Largo do Tamarineiro), no Pau Miúdo, perto do qual foi localizada a Escola-Parque do CECR.

contar com um corpo administrativo e colaboradores em diversas especialidades, como botânica, geografia, saúde, materiais de construção e museus. Nesses primeiros quatro anos do EPUCS, cabia a Diógenes Rebouças "compatibilizar a concepção espacial do modelo adotado aos 'princípios gerais', submetendo a proposta física à coordenação geral de Mário Leal" (SAMPAIO, 1999, p. 198),

Além dos recursos humanos, a infraestrutura também era completa: segundo Guarani Araripe, que trabalhou como desenhista do EPUCS em 1945, "era o mais avançado escritório de engenharia do Brasil. Um equipamento de desenho ou levantamento que fosse lançado à época na Alemanha, por exemplo, era imediatamente comprado pelo EPUCS"¹³⁰.

Para Heliodório Sampaio, Mário Leal Ferreira possuía uma visão ampla da complexidade que envolve o planejamento urbano, adquirida "de sua formação no exterior" e que estava "muito distante da utopia Lecorbusiana e sua visão simplificada e pouco abrangente do que era a cidade-ideal, no geral reduzida a habitar, trabalhar, recrear e circular, como elementos estruturantes do processo", bem como dos CIAM, estando mais próximo da vertente teórica comprehensive planning (SAMPAIO, 1999, p. 198).

O EPUCS se transformou em uma referência em análise e planejamento urbano moderno em todo o Brasil. Em 1946, o engenheiro-arquiteto paulista Eduardo Kneese de Mello, após realizar uma visita a Salvador, publicou na revista *Acrópole* a transcrição de uma palestra sobre as suas "Impressões de uma viagem á Baia". Após se deter longamente sobre "as tradições da cidade do Salvador, seus aspectos típicos", as igrejas e fortificações coloniais, as praias, o candomblé, "a deliciosa comida baiana, os costumes, a maneira de falar", a "gente fina, amavel e hospitaleira" e "a beleza das moças baianas", Kneese de Mello destaca "duas cousas na Baia, que desejo apresentar aos paulistas, como merecedoras de nosso especial aplauso. Dois exemplos que merecem ser seguidos" (MELLO, 1946, p. 317-320). O primeiro desses exemplos é a vila operária, incluindo uma série de pequenos estabelecimentos comerciais e de serviços, que o industrial Luiz Tarquinio idealizara e construíra junto à sua fábrica, em 1892. O segundo é "o Escritorio da Plano de Urbanisação da Cidade do Salvador, conhecido pelas iniciais EPUCS" [sic], sobre o qual Kneese de Mello só tem palavras elogiosas:

São Paulo se orgulha de ser a cidade que mais constróe em todo o mundo. É também o maior centro industrial da America do Sul. Sua população cresce fantasticamente atingido [sic] já perto dos dois milhões de habitantes. No entanto, São Paulo não tem um plano direto [sic] para o seu crescimento. A

cidade se expande para o lado que quer e as residências se misturam com as fabricas e os arranha-ceus fazem sombra às casas terreas.

- A Baía é uma cidade pequena [...]. Sua população é de 350 mil habitantes, Menos de um quinto da de São Paulo. A Baia não é uma cidade industrial e não constróe 5 casas por hora, como São Paulo.

¹³⁰ Entrevista concedida ao autor em 21 de outubro de 2010.

No entanto, a Baia já está fazendo seu plano diretor. Está procurando evitar um crescimento errado que amanhã resulte em grandes males para a coletividade, males que muitas vezes são irreparaveis.

A Baia não está alargando ruas apenas, como o fazem muitas outras cidades brasileiras, sob o título de urbanismo. A Baia está estudando seu plano de verdade. Baseado em inqueritos cuidadosos da população, suas condições de vida, tipo e trabalho, mortalidade infantil, molestias em geral, possibilidades economicas. Serviço que vem durando anos. Feito de porta em porta. 25.000 inqueritos já prontos.

O plano futuro da Baia será baseado, no rigoroso levantamento topografico da região, no estudado fornecimento e escoamento das aguas, no estudo do trafego, no aproveitamento dos parques e bosques naturaes, na conservação de monumentos históricos e artísticos, no zoneamento, na distribuição proporcional de escolas, hospitaes, play-grounds. O plano diretor da Baia será baseado, enfim, no conhecimento completo de suas condições atuais e de suas possibilidades futuras.

Com esses dados em mãos, o urbanista poderá traçar com segurança as diretrizes do desenvolvimento urbano e a Baia será então uma das mais lindas cidades da America (MELLO, 1946, p. 320).

Somente em março de 1948 entrou em vigor a primeira lei urbanística voltada a oficializar as diretrizes do EPUCS: o Decreto-lei nº 701, de 24 de março de 1948, que "dispõe sobre a divisão e utilização da terra na Zona Urbana da Cidade, regula o loteamento de terrenos na mesma Zona situados e dá outras providências" (apud ARAÚJO, 1992, p.284). Este decreto-lei dividia a cidade em 12 setores: um Central, um Portuário e Comercial, um Industrial, sete setores Residenciais e dois de Transição. Embora tenha subdivido o território em zonas de uso, o Decreto-Lei nº 701/48 não estabelecia ainda as respectivas restrições de ocupação.

O estabelecimento de gabaritos máximos de altura e de outros parâmetros urbanísticos para os diversos setores de Salvador, contudo, só ocorreu seis anos depois, com a entrada em vigor do Decreto nº 1.335, de 1º de janeiro de 1954, que "regulamenta normas para a fixação de gabaritos de altura da Cidade de Salvador" (apud ARAÚJO, 1992, p. 342). Dentre outros aspectos, esse decreto determinou que, no bairro do Comércio, na Cidade Baixa (Setor Portuário e Comercial), cada nova edificação possuísse "galeria pública obrigatória, recuada de 4,00 m, fachada escalonada em planos, o da galeria e, acima desta, avançando em balanço (0,50 m) sobre a via pública, recuando depois para o mesmo plano da galeria", bem como definiu como alturas máximas 11,00 metros (para o teto da galeria), 38,00 metros (teto do último pavimento em balanço) e 45,00 metros (teto da edificação) e definiu uma taxa de ocupação de 90% (ARAÚJO, 1992, QV 1).

No bairro do Comércio, predominavam até então as edificações ecléticas construídas entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX em estrutura mural e possuindo um máximo de quatro ou cinco pavimentos, e mesmo as construções modernas, erguidas com estrutura de concreto armado na década de 1930 e claramente influenciadas pela Bauhaus, como o já citado Instituto do Cacau e a Agência Central dos Correios e Telégrafos, mantinham esse gabarito e as fachadas predominantemente maciças, destoando da sua verdadeira natureza estrutural. A nova visão urbanística e paisagística implementada

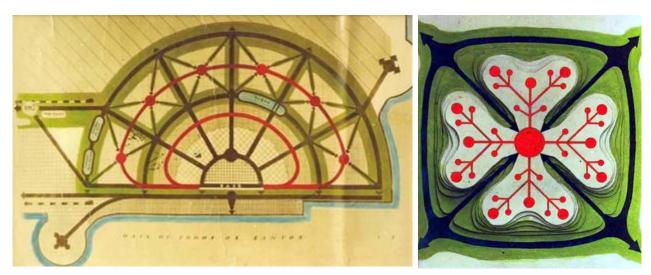
pelo Decreto-Lei Municipal nº 701/48 e pelo Decreto nº 1.335/54 promoveram o surgimento de uma nova arquitetura no bairro, caracterizada por torres de escritórios de até 12 pavimentos, erguidas sobre pilotis que permitiam a criação de uma galeria pública com quatro metros de largura no nível da rua. Parâmetros análogos são estabelecidos para o setor comercial da Cidade Alta, formado pela Avenida Sete de Setembro e pelas Ruas da Ajuda, Chile e Carlos Gomes. Segundo Aruane Garzedin,

Essa solução de projeto urbano surge em Salvador, em um contexto de verticalização das construções e de adoção do sistema construtivo facilitado pela tecnologia do concreto armado, que possibilitava o térreo vazado, sem comprometimento do espaço por espessas paredes. Essa solução [...] representa uma iniciativa de desenho urbano que objetiva resolver questões de circulação de pedestres e, ao mesmo tempo, melhorar a qualidade visual da rua. Resolvia, no âmbito da arquitetura da edificação, a proteção dos pedestres do sol e da chuva, que os toldos e outros artifícios como marquises de concreto, usados como apêndices nas fachadas, tentavam minimizar (GARZEDIN, 2004, p. 268)

Em alguns setores do Comércio, como no trecho da Rua Miguel Calmon situado entre a Praça Riachuelo e a Praça Marechal Deodoro, o respeito aos parâmetros estabelecidos pelo EPUCS resultou, em longo prazo, em um conjunto arquitetônico que oferece uma larga galeria coberta e contínua, aberta ao uso público, embora cada edifício adote soluções estruturais e, principalmente, de fachada bastante distintas. No caso de trechos urbanos em que alguns terrenos já haviam sido ocupados antes da entrada em vigor da lei, como em trechos da Avenida Sete de Setembro, na Cidade Alta, a sua aplicação resultou na descontinuidade provocada entre construções mais antigas, erguidas na testada do lote, sem recuo, e outras, alternadas, que generosamente ofereciam esses passeios cobertos à cidade, inviabilizando o objetivo final de criação de uma galeria coberta contínua.

O gabarito máximo de 45 metros para o bairro do Comércio, estabelecido pelo Decreto nº 1.335/54, garantiu a preservação do frontispício de Salvador e da encosta verde, fundamentais na caracterização de um núcleo urbano formado por duas "Cidades" (Alta e Baixa) separadas por uma escarpa de 60 metros de altura, assim como viabilizou a manutenção das relações visuais entre a Cidade Alta e a Baía de Todos os Santos. Como vimos no capítulo anterior, as ações do EPUCS foram amplamente elogiadas por Yves Bruand, que destaca justamente essa preocupação em equacionar os conflitos entre a iminente verticalização do novo aterro do Comércio e a preservação dos valores paisagísticos de Salvador:

A conservação dos monumentos e bairros antigos [defendida pelo EPUCS] não foi concebida como uma manutenção estática da cidade no estado em que se achava, com uma proibição absoluta de se fazer a menor modificação. Uma das primeiras decisões tomadas foi, pelo contrário, estabelecer uma distinção entre os verdadeiros valores históricos que teriam direito a uma proteção total e as construções ou locais simplesmente pitorescos que não se vacilaria em destruir sempre que fosse necessário, quer por razões de higiene, quer por comodidade urbana, pela estética ou qualquer outro motivo. Essa atitude era lógica e digna de um urbanismo conservador bem compreendido, isento das nostalgias românticas dos amadores de casebres e ruínas para quem a miséria



Figuras 2.26 e 2.27 – EPUCS: sistema radioconcêntrico da cidade (à esquerda) e esquema das unidades de vizinhança, em formato de "trevo de quatro folhas" (à direita) (Fontes: CEAB/FAUFBA; www.urbanismobr.org)



Figura 2.28 – Edifícios construídos no bairro do Comércio entre o final dos anos 1950 e início dos 1960: blocos sobre pilotis, com criação de galerias cobertas, de acordo com as diretrizes do EPUCS e a legislação urbana delas decorrente – à esquerda, Edifício Ouro Preto, à direita, Edifício Almirante Barroso, ambos projetados por Diógenes Rebouças) (Fonte: CDRO)

não passa de um tema para poesia. (...) A aplicação dessas idéias foi mais delicada do que sua enunciação e foi preciso passar pela prova de fogo perante as pressões de todo gênero que surgiram. Tentar evitar os edifícios de vários andares no centro comercial, que, desde o começo do século XIX, tinha sido transferido para a parte baixa da aglomeração, ao longo do porto, teria sido estranhamente parecido com a luta de Dom Quixote contra os moinhos; não se correu esse risco e defendeu-se apenas o que não era suscetível de compromissos: as igrejas coloniais, o edifício da Associação Comercial (...) bem como a maioria das construções originais dessa zona (...); houve uma preocupação com a preservação não só das obras em si, mas também dos espaços livres nas imediações (combate difícil em qualquer tempo), e principalmente limitou-se a altura dos arranha-céus num nível que permitia não tapar inapelavelmente a magnífica vista para a Baía que se tinha da cidade alta, munida de praças-belvederes únicas no país. (BRUAND, 1981, p. 342)

Entretanto, o EPUCS não foi somente alvo de elogios, mas também de críticas. A partir da entrada em vigor da legislação derivada dos estudos e diretrizes do EPUCS, estas críticas começaram a surgir com maior intensidade. Em matéria publicada em agosto de 1950 sobre o crescimento acelerado que Salvador vivera no último decênio, o jornal *A Tarde* informava que, após registrar um recorde no número de construções erguidas na cidade em 1947, houve uma queda no ano de 1948. A matéria deixa subentendido que a culpa dessa desaceleração no mercado da construção decorria da "nova orientação ao sistema de licenças", que "complicou [...] mais ainda a já complicada burocracia, dificultando-se, assim, o desenvolvimento da cidade" (O CRESCIMENTO..., 1950, p. 02).

Críticas semelhantes, em que o EPUCS é acusado de atrapalhar a construção civil e o desenvolvimento urbano, foram feitas em matérias publicadas pelo mesmo periódico no ano seguinte, agora argumentando que o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI) tinha desistido de construir a sede da sua delegacia local em um terreno de sua propriedade localizado na rua Padre Vieira, no centro de Salvador, "em virtude das dificuldades criadas pelo Epucs" (O QUE FAZEM..., 1951, p. 02). A mesma matéria alega ainda que o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciários (IAPC) também vinha encontrando dificuldades para construir conjuntos habitacionais para seus associados nos diversos terrenos que possuía em Salvador:

Apesar de tanto terreno vago, o I.A.P.C. construiu até agora apenas trezentas e poucas residencias que já se acham habitadas. Ao que se sabe, o numero de construções não é mais elevado por dois motivos: algumas obras marcham lentamente dada a excessiva burocracia do EPUCS, no traçar os planos de urbanização e falta de recursos necessários por parte do Instituto para construir edifícios em todos os terrenos de sua propriedade (O QUE FAZEM..., 1951, p. 04).

Apesar dessas críticas, o EPUCS representou uma contribuição fundamental ao processo de planejamento de Salvador e, de certa forma, uma experiência pioneira no panorama do planejamento urbano brasileiro. Sobre o progressivo abandono do plano do EPUCS nas décadas seguintes, Heliodório Sampaio observa que

[...] o caráter enfitêutico da posse e uso da terra, por um lado, e a crescente debilidade do governo municipal no enfrentamento da questão, bem como sua

incapacidade de obter os investimentos necessários à infra-estruturação preconizada por Mário Leal e sua equipe (redes de água, esgotos sanitários, vias primárias e secundárias, educação, saúde, habitação, áreas verdes e recreação, etc.) acabam 'congelando' as grandes diretrizes do Plano na sua dimensão social, reduzindo-o, nos anos seguintes, às questões viárias, dando suporte ao rodoviarismo pós-64 no urbano (SAMPAIO, 1999, p. 105).

A contribuição do EPUCS à consolidação da arquitetura moderna na Bahia e à autonomização do campo arquitetônico no Estado se dará, eminentemente, em sua segunda fase (1947-1950), quando, após a morte de Mário Leal Ferreira, Diógenes Rebouças assumiu a direção do EPUCS e lhe imprimiu novos rumos, agregando às suas atribuições a elaboração de uma série de projetos arquitetônicos e urbanísticos de interesse público.

Entretanto, já em 1942 – antes mesmo da efetiva instalação do EPUCS – Diógenes Rebouças e Mário Leal Ferreira já dariam uma primeira grande contribuição à arquitetura moderna na Bahia, através do projeto da Praça de Esportes da Bahia (Complexo Esportivo da Fonte Nova), cuja primeira etapa correspondeu à construção do estádio (posteriormente, Estádio Otávio Mangabeira),

A construção de um estádio para a Bahia vinha sendo objeto de preocupações da DOPU/SVOP desde 1940, quando os técnicos daquele órgão se decidiram pela sua construção no vale delimitado pelas encostas de Nazaré e Brotas, nas proximidades do Dique do Tororó. Em 1941, a Companhia Construtora Nacional havia vencido a licitação para as obras do estádio e chegaram a ser iniciadas as escavações para a execução das suas fundações. Entretanto, como relatou Diógenes Rebouças anos depois, Mário Leal Ferreira foi "chamado para dar um parecer sobre o paisagismo do entorno do estádio" e, "não sendo arquiteto paisagista", o convidou para dar uma opinião. Rebouças diz que "conhecia muito bem a topografia do local" e teria dito a Ferreira: "Isto está errado! Estão 'tamponando' um vale da cidade, em um local de aterro de lixo'" (REBOUÇAS, 1999, p. 118). Ferreira então sugere que Rebouças faça um estudo alternativo, que em seguida é apresentado por Rebouças, então com 28 anos de idade, ao interventor Landulfo Alves:

[...] já chequei como se eu estivesse falando para o homem mais burro do mundo. Expliquei que ele ia fazer uma muralha de 30 metros de altura e mais ou menos de 200 metros de largura ali em cima do lixo (ao lado da Ladeira do Pepino). Perguntei ao engenheiro quantas estacas já haviam batido para chegar no sólido e o engenheiro então respondeu que eram 4 estacas de 20 metros, ou seja 80 metros, uma em cima da outra para chegar no fim. 80 metros aqui, é mais baixo que qualquer ponto na Baía de Todos os Santos. O ponto mais baixo fica em Aratu e é de 62 metros. O estádio estava aqui, neste outro lado da encosta, esperando de braços abertos. Só um cego não via. Landulfo ficou parado um bom tempo, enquanto o engenheiro da companhia explicava o projeto. Landulfo então disse: 'Eu só erro uma vez'. Virou-se para o secretário José Alberto e disse: 'Dê tudo de que este rapaz precisa. Quero chegar aqui sábado e ver o novo estádio locado. Vai ser lá, não mais aqui. Pára tudo'. E me disse: 'Você é responsável. Tem 800 homens aqui que eu não quero que parem. É lá que vamos fazer o estádio' (REBOUÇAS, 1999, p. 118, grifos nossos).

Devido à insegurança de Rebouças frente a um encargo de tal importância, Mário Leal Ferreira – que era professor da Escola Nacional de Belas Artes e muito bem relacionado no ambiente profissional do Rio de Janeiro e que tinha assinado o contrato com o Governo do Estado para a elaboração do projeto do estádio – sugeriu que ele consultasse Lúcio Costa; este, ao ser procurado por Rebouças, afirma que "não tinha experiência e que seria melhor falar com Oscar (Niemeyer) que estava fazendo o Estádio Nacional":

Dr. Mário, então, convidou o Oscar e o Levi. Eles foram lá. O Oscar viu e disse que não se fazia mais o estádio daquele jeito, mas só de um lado. Como o estádio de Paris. É fantástico! Uma concha acústica. Daí eu disse: 'Oscar, esse é lá em Paris. Não é o caso aqui... Tem um morro de 40 metros. Eu entrei na batalha para tirar de lá e colocar aqui e você quer destruir o morro?' O Rino estava à parte e tinha pegado os meus desenhos que estavam muito bem feitos e disse: 'Oscar, não vamos mexer um centímetro no que Rebouças fez. O que se pode sugerir aqui é a parte externa, a parte da arquitetura externa. Na parte da implantação está perfeito. Nunca vi um trabalho tão bem implantado. Este rapaz entende de topografia como gente grande. Você pode sugerir a forma externa porque ele, realmente, ainda está naquele tipo de arquitetura que saía nas revistas, como nós fazíamos aqui e ele via lá. Aquilo já mudou muito'. Oscar achou coerente (REBOUÇAS, 1999, p. 118-119)

As obras de construção do estádio a partir do projeto de Rebouças – que afirmava ter desenhado sozinho as 150 pranchas – se iniciaram imediatamente, porém foram paralisadas em seguida, por longos anos, sendo retomadas apenas no governo Otávio Mangabeira. A inauguração finalmente ocorreu nos últimos dias do governo Mangabeira, em 29 de janeiro de 1951.

A planta elíptica do estádio projetado por Rebouças foi inspirada no Estádio Olímpico de Berlim, inaugurado alguns anos antes para os Jogos Olímpicos de 1936. Entretanto, diferentemente do estádio alemão, o projeto de Rebouças não flertava com a monumentalidade e se inseria na melhor produção da arquitetura moderna brasileira de então. Ademais, se integrava magistralmente à topografia, assentando a arquibancada do lado oeste diretamente sobre a encosta de Nazaré, o que não só diminuía significativamente o impacto paisagístico do estádio como também permitia soluções de acessos de público em vários níveis. Um aspecto ainda mais singular era a integração entre o espaço interno do estádio e a paisagem que o circunda, permitindo aos espectadores de determinados setores vislumbrarem o espelho d'água do Dique do Tororó e as encostas de Nazaré e Brotas durante as funções esportivas.

Ao transformar a Praça de Esportes da Bahia em uma verdadeira praça aberta, o projeto de Rebouças leva ao limite uma ambição recorrente na arquitetura moderna: a continuidade visual entre espaço interno da edificação e paisagem externa, que Bruno Zevi (2000, p. 308) definiu como *continuum edifício-cidade-território*. Antecipa, assim, a arquitetura que Rebouças e outros profissionais realizariam na Bahia alguns anos depois.

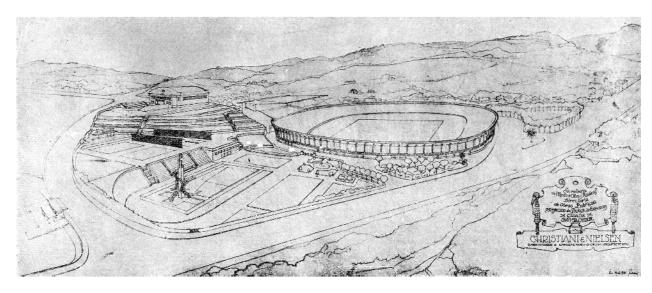


Figura 2.29 – Primeiro projeto para a Praça de Esportes da Bahia, tamponando o vale, antes da intervenção de Diógenes Rebouças e Mário Leal Ferreira (Fonte: **Técnica**, Salvador, nº 5, jul-ago1941)

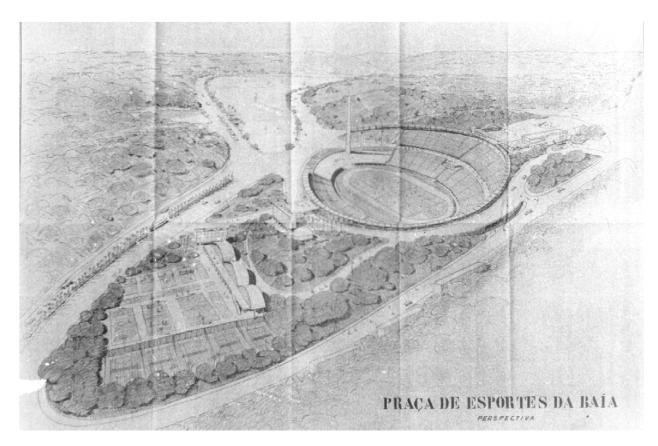


Figura 2.30 – Projeto original de Diógenes Rebouças para a Praça de Esportes da Bahia (Fonte: CEAB/FAUFBA)



Figura 2.31 – Estádio da Fonte Nova (Praça de Esportes da Bahia) em construção, com parte da arquibancada (à esquerda e no centro) assentada diretamente sobre a encosta de Nazaré (Fonte: CEAB/FAUFBA)



Figura 2.32 – Estádio da Fonte Nova (Praça de Esportes da Bahia) em construção: campo e abertura para o Dique do Tororó (Fonte: CEAB/FAUFBA)

2.2. O contexto político, econômico e cultural para uma transformação

Alguns autores defendem que a adoção de uma nova linguagem arquitetônica decorre, em grande parte, de uma nova conjuntura social. Leon Trotski, por exemplo, afirma que ""a elaboração de um novo estilo, que exprime a cultura de sua época, isto é, em última análise, sua estrutura social e sua técnica" (TROTSKI, 2007, p. 151)

A arquitetura que emerge na Bahia a partir dos últimos anos da década de 1940 parece estar não só vinculada aos novos materiais de construção, como o concreto armado e o aço – que já vinham sendo adotados há algumas décadas na Bahia, ainda que muitas vezes escondidos sobre argamassas e estuques –, mas também a uma série de transformações políticas, econômicas e culturais importantes.

2.2.1. A redemocratização política

Em meados da década de 1940, o Brasil passava por uma importante mudança política. Nos primeiros meses de 1945, Getúlio Vargas, tentando minimizar as pressões pelo fim da ditadura do Estado Novo, decretou a anistia geral para os condenados por crimes políticos, permitiu a livre organização partidária e marcou eleições para a Presidência da República e para o Congresso Nacional para dezembro do mesmo ano. Medidas como essa, contudo, não foram suficientes para evitar que, em outubro de 1945, um golpe militar derrubasse Vargas e pusesse fim à ditadura. Nas eleições de dezembro daquele ano, o General Eurico Gaspar Dutra, ex Ministro da Guerra do Estado Novo e candidato dos dois partidos getulistas – Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e Partido Social Democrático (PSD) – elegeu-se presidente. Em um primeiro momento, tudo levava a crer que o processo de democratização em curso não sofreria qualquer retrocesso¹³¹.

A nova Constituição Brasileira, promulgada a 18 de setembro de 1946, definiu, em suas disposições transitórias, que no prazo de 120 dias deveriam ser realizadas eleições para governadores, senador e deputados federais e estaduais. Na Bahia, as eleições realizadas a 19 de janeiro de 1947 elegeram governador o liberal Otávio Mangabeira¹³², candidato da União

_

Entretanto, após tomar posse em 31 de janeiro de 1946, Dutra se aproximou dos grupos mais conservadores e se inseriu no contexto internacional da Guerra Fria. O Partido Comunista Brasileiro (PCB) que havia voltado à legalidade em 1945 e que havia elegido 14 deputados federais e um senador, foi novamente declarado ilegal em abril de 1947, acusado pelo Tribunal Superior Eleitoral de ser um instrumento de intervenção soviética no Brasil; no início de 1948, os parlamentares do PCB foram cassados.

Otávio Mangabeira (1886-1960), engenheiro e professor de Astronomia da Escola Politécnica da Bahia, exerceu diversos cargos no Executivo e no Legislativo, tendo sido vereador, deputado federal e Ministro do Exterior do Governo Washington Luís (1926-1930). Com a Revolução de 1930, foi preso e exilado. Anistiado, retornou ao Brasil em 1934, elegeu-se deputado federal e alinhou-se com o bloco de oposição "Minoria Parlamentar". Após o fechamento do Congresso pelo Estado Novo, em 1937, foi preso outra vez e condenado pelo Tribunal de Segurança Nacional, exilando-se novamente em 1938. Anistiado

Democrática Nacional (UDN) e do PSD, apoiado por uma ampla frente democrática que incluiu até o PCB. Mangabeira havia sido um dos maiores adversários da ditadura do Estado Novo e, depois do exílio no exterior entre 1938 e 1945, havia sido um dos mais atuantes deputados da Constituinte de 1946. Reconhecido como um democrata pela sua postura frente à ditadura do Estado Novo, venceu as eleições com ampla margem de votos sobre o candidato do PTB, o ex Presidente do Senado Medeiros Neto. Em Salvador, porém, Mangabeira sofreu uma expressiva derrota (FALCÃO, 2000, p. 288; COSTA, 2008).

Mangabeira era um homem cosmopolita e que se cercou de alguns dos mais notáveis baianos da época, alguns dos quais, como Wanderley Pinho, Anísio Teixeira e o próprio governador, estavam retornando então ao serviço público depois de serem perseguidos e/ou cassados pela ditadura do Estado Novo. Dentre os secretários nomeados por Mangabeira, figuravam nomes como Nestor Duarte, Albérico Fraga e Oliveira Brito, além de José Wanderley de Araújo Pinho como Prefeito da capital¹³³. O nome mais louvado, porém, foi o de Anísio Teixeira – definido pelo jornal *A Tarde* como "the right man in the right place" (O REGRESSO..., 1947, p. 02) – para a Secretaria de Educação e Saúde, uma vez que ele já havia ocupado cargo equivalente ao de Secretário de Educação na Bahia (1925-1929) e no Distrito Federal (1931-1935), com significativos resultados¹³⁴.

O clima de euforia era tal que se falava, no início do governo Mangabeira, que ele iria promover a "rehabilitação da Bahia" (O REGRESSO..., 1947, p. 02); no final da sua gestão, uma matéria em *A Tarde* resumia dessa forma seu governo: "a Bahia em pleno Renascimento" (A BAHIA EM PLENO..., 1950, p. 02); e, nas palavras do crítico de arte José Valladares, o governo Mangabeira correspondeu ao "quadriênio mais dinâmico que a Bahia republicana já teve" (VALLADARES, 1951c, p. 193).

mais uma vez, retornou ao Brasil em abril de 1945, filiou-se à UDN – da qual se tornou presidente nacional – e elegeu-se deputado constituinte, cargo que ocupou até assumir o governo da Bahia.

Nestor Duarte, que assumiu a Secretaria da Agricultura, era Professor Catedrático da Faculdade de Direito da Bahia e deputado federal. Albérico Fraga, nomeado Secretário do Interior e Justiça por Mangabeira, também era Professor Catedrático da Faculdade de Direito da Bahia e deputado federal, além de Professor Catedrático do curso de arquitetura da EBA-BA; seria o segundo reitor da Universidade Federal da Bahia (1961-1964). Oliveira Brito, que assumiu a Secretaria da Segurança Pública, era juiz de direito e deputado estadual e seria, posteriormente, deputado federal por diversos mandatos, tendo sido o relator da Comissão que sugeriu a adoção do regime parlamentarista no Brasil durante a crise instalada pela renúncia do Presidente Jânio Quadros, em 1961; foi Ministro da Educação e Cultura e das Minas e Energia no governo João Goulart. Wanderley Pinho, o novo prefeito de Salvador, era um importante historiador e havia sido deputado federal por diversos mandatos na República Velha. Em agosto de 1930 – sete anos antes da criação do SPHAN – o deputado federal Wanderley Pinho apresentou ao Congresso um pioneiro projeto de lei visando à criação de uma Inspetoria de Defesa do Patrimônio Histórico-Artístico Nacional; com a Revolução de 1930, ocorrida dois meses depois, o Congresso foi dissolvido e o projeto de Wanderley Pinho ficou sem efeito (O GOVERNO..., 1947, p. 02; O PREFEITO..., 1947, p. 02; OLIVEIRA BRITO).

¹³⁴ A atuação de Anísio Teixeira como Diretor Geral da Instrução Pública da Bahia e do Distrito Federal será analisada no próximo capítulo.

Ao processo – ainda que em termos¹³⁵ – de redemocratização brasileira e à eleição de Mangabeira – que representava a democracia e o liberalismo –, juntavam-se outros acontecimentos para promover um clima de renovação política no Estado como, por exemplo, a indicação pelo Presidente Dutra, ainda em 1946, de um baiano para ocupar o cargo de Ministro da Educação e Saúde: o banqueiro Clemente Mariani¹³⁶.

Mariani realizou, nos seus quatro anos à frente da pasta, uma série de ações que contribuíram para a renovação social e cultural da Bahia, destacando-se a criação da Universidade da Bahia, em abril de 1946, a partir da incorporação de cinco dos mais prestigiados estabelecimentos de ensino superior da capital¹³⁷, e o aporte de recursos na construção de dezenas de escolas, postos de saúde e hospitais¹³⁸. Dentre as obras financiadas pelo Ministério da Educação e Saúde da Bahia, destacam-se as escolas, que serão objeto de uma análise detalhada no próximo capítulo, e as edificações erguidas pela Campanha Nacional contra a Tuberculose (CNCT), que contribuirão não só para o combate a uma das doenças que mais matavam no Estado à época, mas também na consolidação da arquitetura moderna no Estado e que serão analisadas adiante, ainda neste capítulo.

1

Além das já citadas cassações do registro partidário do PCB e de seus deputados e senador, alguns resquícios da ditadura ainda permaneceram por algum tempo na estrutura governamental. Por exemplo: os prefeitos da capital e das estâncias hidrominerais do interior do Estado da Bahia, como Cipó e Itaparica, ainda eram indicados diretamente pelo governador e não eleitos diretamente pelo povo.

¹³⁶ Clemente Mariani (1900-1981) foi professor da Faculdade de Direito da Bahia, redator do *Diário da Bahia* e deputado estadual e federal por diversos mandatos, sendo líder da bancada baiana na Câmara até 1937, quando o Congresso foi fechado pelo após o golpe de Estado que instituiu o Estado Novo. A partir de então, se afastou da política e se dedicou às atividades empresariais, tornando-se, em 1944, Presidente do Banco da Bahia – então um dos maiores e mais antigos do Brasil. Com a redemocratização do Brasil, elege-se deputado Constituinte em 1945, mas deixaria a Câmara para assumir o Ministério da Educação e Saúde, a convite do Presidente Dutra, entre 1946 e 1950, quando renuncia ao cargo de Ministro para se candidatar ao Senado Federal. Mariani seria ainda Presidente do Banco do Brasil (1954-1955) e Ministro da Fazenda (1961) (CLEMENTE MARIANI).

¹³⁷ Na ordem em que são listadas no artigo 2º do Decreto-lei Federal nº 9.155, de 8 de abril de 1946, As cinco unidades eram: a Faculdade de Medicina da Bahia e as Escolas Anexas de Odontologia e Farmácia, a Faculdade de Direito da Bahia, a Escola Politécnica da Bahia, a Faculdade de Filosofia da Bahia e a Faculdade de Ciências Econômicas da Bahia. A EBA-BA se incorporaria à Universidade da Bahia dois anos depois.

Mariani tinha pretensões políticas para as eleições de 1950, quando se candidatou ao Senado pela Bahia mas não se elegeu. Na sua campanha, foram usadas propagandas com dizeres como: "Das sete mil escolas rurais planejadas para todo o Brasil pelo Ministério da Educação e Saúde, mil, no valor de sessenta milhões de cruzeiros, foram atribuídas à Bahia pelo Ministro Clemente Mariani. Dos quinhentos grupos escolares, setenta couberam à Bahia, no valor de 17 milhões e meio de cruzeiros. Para que a continuidade dessa obra seja defendida, vote, para Senador, em Clemente Mariani!" e "Das quarenta escolas normais rurais construídas no país pelo Ministério da Educação e Saúde, sete foram localisadas na Bahia pelo Ministro Clemente Mariani, em Feira de Sant'Ana, Itabuna, Conquista, Itaberaba, Jacobina, Joazeiro e Barra. Assegure a formação de professoras para as escolas rurais, votando para Senador em Clemente Mariani!" (CPDOC/FGV – Pasta CMa pi Mariani, C. 1950.07/10.00, documento 01).

2.2.2. A perspectiva de industrialização

Outra questão importante que emerge no cenário local na segunda metade da década de 1940 diz respeito à implantação de dois polos industriais no Estado, ambos voltados à geração de energia: o complexo hidroelétrico na região da cachoeira de Paulo Afonso, pela Companhia Hidroelétrica do São Francisco (CHESF), que cria, a partir de 1948, uma cidade inteiramente nova em pleno sertão baiano 139, e a primeira refinaria de petróleo do Brasil, instalada entre 1947 e 1950 em Mataripe, no município de São Francisco do Conde, no Recôncavo Baiano, pelo Conselho Nacional do Petróleo (CNP), precursor da Petrobrás.

Em um Estado ainda rural e de economia agrário-exportadora, a criação destes dois complexos industriais representou uma perspectiva de desenvolvimento econômico e social para a Bahia¹⁴⁰. Heliodório Sampaio lembra que o futuro ministro Clemente Mariani defendera intransigentemente, desde 1945, um melhor aproveitamento do potencial hidroelétrico de Paulo Afonso, visto por ele como o "único meio de salvar o Nordeste da decadência econômica em que mergulha" (apud SAMPAIO, 1999, p. 95).

A imprensa também parecia considerar a construção da usina hidroelétrica de Paulo Afonso como a solução para uma série de problemas dos nordestinos:

Paulo Afonso: sonho, desejo e ansia de um povo faminto de energia eletrica que vai trazer para os sertões do Nordeste a vida nova da civilização moderna, a eletrificação rural que faz a felicidade de tantas populações rurais de outros países. É um sonho que se transforma em realidade; será uma realidade que dará estabilidade a milhões de brasileiros sugeitos a constantes migrações por falta de recursos para suportar a sêca num clima que se torna hostil á agricultura e a criação. Mas não será um mero auxilio que o governo federal leva aos brasileiros nordestinos, é, isso sim, – e como muito bem acentuou o presidente Eurico Dutra no seu discurso de Recife – um instrumento de trabalho que o governo coloca nas mãos calosas do nordestino para com êle trabalhar pela grandeza do Brasil. E nós que conhecemos a sensibilidade e a capacidade dos sertanejos, respondemos ao presidente: Podeis confiar na gente nordestina (PAULO AFONSO..., 1948, p. 02).

Embora a CHESF tenha sido criada em 1948 e a construção do seu acampamento no município baiano de Glória (que daria origem à atual cidade de Paulo Afonso) tenha se iniciado no mesmo ano, de modo a abrigar os funcionários da empresa, a primeira usina hidroelétrica de Paulo Afonso só foi inaugurada em 1955. A criação da CHESF será comentada no quinto capitulo, quando analisaremos o projeto de Diógenes Rebouças para o Hotel Paulo Afonso. Para maiores informações sobre o planejamento e a ocupação inicial de Paulo Afonso, cf. ANDRADE JUNIOR & SANTOS NETO, 2010.

O Atlas Geoeconômico da Bahia de 1959 registra que, naquele ano – dez anos após a Refinaria de Mataripe entrar em funcionamento e cinco anos depois da inauguração da Usina Hidroelétrica de Paulo Afonso I –, "a Bahia é uma região de população predominantemente rural" onde "o cacau é o principal produto de exportação da Bahia, bem como a sua principal fonte de capacidade de compra", além do "maior manancial de receita para o Estado e o ativador da vida econômica dos setores mais importantes da economia estadual" (IEFB, 1959). Evidentemente, a implantação destes dois complexos industriais voltados à transformação de energia não modificaram o cenário econômico baiano a curto prazo, mas contribuíram para infraestruturar e, até certo ponto, modificar as regiões em que se situam e também como ponto de partida para o processo de industrialização da Bahia que, efetivamente, aconteceria a partir do final dos anos 1960 e dos anos 1970, com a instalação do Centro Industrial de Aratu e do Polo Petroquímico de Camaçari, no Recôncavo Baiano.

Se, de uma parte, a construção da Usina Hidroelétrica de Paulo Afonso e a instalação da Refinaria de Mataripe contribuíram para promover a esperança de desenvolvimento econômico e social da Bahia, de outra não tiveram qualquer influência direta no processo de consolidação da arquitetura moderna, pelo menos no período que analisamos neste trabalho¹⁴¹. As instalações da Refinaria de Mataripe não se diferenciavam das instalações industriais mais banais, da mesma forma que as casas da Vila de Mataripe, construída nas suas proximidades da refinaria para abrigar os operários e técnicos responsáveis pela sua construção, não se diferenciavam da arquitetura vernacular mais comum: construções térreas, com telhado em duas águas com cumeeira central e paralela à rua e paredes de alvenaria (MATTOS et al., 2000; BARRETO, 2001).

Por sua vez, no acampamento da CHESF em Paulo Afonso, com exceção do hospital e do hotel – projetados por Diógenes Rebouças entre 1948 e 1949 – e do pequeno posto médico (1951) – que seguia o projeto padrão com telhado borboleta adotado pelo Governo do Estado – , todos os edifícios públicos e residências apresentavam uma arquitetura neocolonial caracterizada pela cobertura em duas águas com telhas cerâmicas, arrematados por lambrequins de madeira, e pelo revestimento em pedra escura na base da construção, nos pilares e em outros detalhes¹⁴².

¹⁴¹ A partir de meados dos anos 1950, porém, a Petrobrás construiria alguns edifícios modernos na Refinaria de Mataripe e em seus arredores, como o laboratório da Refinaria, projetado pelo arquiteto Jairo Farias, ou o Centro de Treinamento, Alojamento e Restaurante em São Sebastião do Passé, além da própria sede da Petrobrás, na Avenida Oscar Pontes, em Salvador.

No acampamento da CHESF (atual Paulo Afonso), esse é o padrão adotado na Igreja de São Francisco, nas três escolas – Murilo Braga, Alves de Souza e Adozindo Magalhães de Oliveira –, no Clube Operário de Paulo Afonso (o COPA, utilizado pelos operários), no Clube Paulo Afonso (o CPA, frequentado pelos diretores e engenheiros), no Posto de Puericultura – que adota um projeto padrão do Governo do Estado –, no Restaurante, na Casa de Hóspedes e na Casa da Diretoria (reservada à hospedagem de autoridades), todos inaugurados entre 1948 e 1953, além de ser o mesmo utilizado nas residências da Vila Alves de Souza (bairro no qual residiam os funcionários menos graduados) e do bairro General Dutra (onde moravam os engenheiros e chefes de repartições), também construídas neste período.

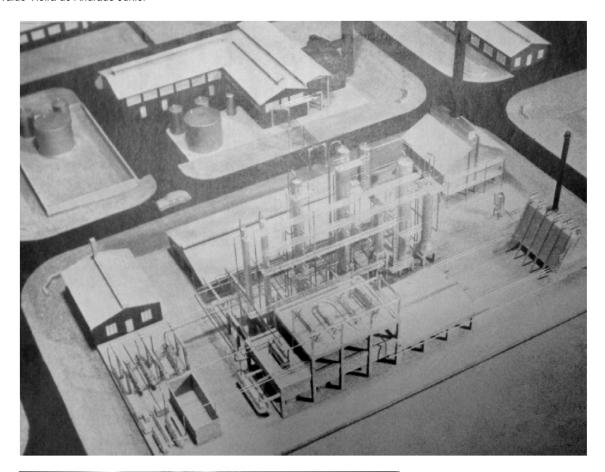




Figura 2.33 – "Vista parcial da 'maquette' da refinaria em Mataripe" (acima) (Fonte: CNP, 1949)

Figura 2.34 – Vila operária próxima à Refinaria de Mataripe (à esquerda) – Foto de Pierre Verger (Fonte: FPV – 25346 FS FS)





Figuras 2.35 e 2.36 – Paulo Afonso: Igreja de São Francisco, inaugurada em 1949 (à esquerda) e uma das residências do bairro General Dutra, onde residiam os engenheiros (à direita) (Fotografias realizadas pelo autor, 04 fev 2010)





Figuras 2.37 e 2.38 – Paulo Afonso: Casa de Hóspedes da CHESF, inaugurada em 1951 (à esquerda) e Casa da Diretoria (à direita) (Fotografias realizada pelo autor, 04 fev 2010)





Figuras 2.39 e 2.40 – Paulo Afonso: Clube Operário de Paulo Afonso, o COPA, inaugurado em 1950 (à esquerda) e a torre de elevação de água anexa ao Clube de Paulo Afonso, o CAP, inaugurado em 1950 (à direita) (Fotografias realizadas pelo autor, 04 fev 2010)

2.2.3. O aquecimento da construção civil (e a escassez de materiais)

No que se refere ao mercado da construção civil em Salvador, este se encontrava bastante aquecido no final da década de 1940. Uma matéria sobre o crescimento da cidade publicada no jornal *A Tarde* em 1950 informava que

[...] a velha Cidade do Salvador vem se desenvolvendo geralmente nestes últimos tempos. Cresce e se renova de ano para ano. Não há um dia em que não se assentem os alicerces de um novo prédio. E assim, no fundo dos vales, na encosta das montanhas e até em terrenos tomados ao oceano, surgem novas ruas, aparecem novos bairros e a antiga fisionamia [sic] da cidade sofre alterações.

[...] Basta dizer de 1939 a 1949 foram construídos 8.647 prédios só na zona urbana. O ano que bateu o recorde nesse período foi o de 1947, com 1.016 construções, cobrindo uma área de 106.971,60 (O CRESCIMENTO..., 1950, p. 02).

Esse desenvolvimento da construção civil, contudo, encontrava uma grande dificuldade: a escassez de determinados materiais, essenciais, no mercado. O cimento produzido no Brasil não era suficiente para suprir o mercado interno e quase todo material de construção industrializado, como aço para armadura, ferragens e louças, era importado. Com a Segunda Guerra Mundial, essa situação se complicou ainda mais e os preços dos materiais importados subiu às alturas, como observa o engenheiro e empresário Norberto Odebrecht, que se iniciava na construção civil nesse período:

Louça, ferragem, cimento, ferro para armadura de concreto, vinha tudo da Europa. O Brasil não fornecia nada. O Brasil fornecia esquadrias de madeira, tijolos, essas coisas todas, mas falou em louça, vinha da Inglaterra. Falava em cimento, ferro, ferragem, vinha da Bélgica ou da Alemanha. Aí, [com a guerra,] houve a inflação por demanda: o que antes custava 100, passou a custar 1.000, 5.000 ou 10.000¹⁴³.

As obras do edifício Oceania, por exemplo, levaram mais de seis anos – de 1938 a 1944 –, em função da carência de materiais provocada pela II Guerra Mundial. Da mesma forma, a construção do Sanatório Santa Terezinha, executada pelos empreiteiros construtores Emílio Odebrecht & Cia. para a Secretaria de Viação e Obras Públicas da Bahia, duraram mais de quatro anos, de 25 de abril de 1937 a 15 de setembro de 1941, devido "à falta de materiais de Construção que por mais de uma vez assolou a classe de construtores da Bahia" (SECRETARIA..., 1941). Mesmo com o fim da Segunda Guerra Mundial, a regularização da oferta, aparentemente, não ocorreu de imediato e, no final dos anos 1940, ainda era difícil atender a toda a demanda. A expectativa pela chegada de carregamentos de cimento em Salvador era tamanha que, quando aportava um navio vindo de algum porto da Europa com este material, o fato era anunciado na imprensa local¹⁴⁴. Além das edificações, as obras de

¹⁴³ Frente à brusca alta dos preços dos materiais necessários Em 1941, o catarinense abandona as obras sob sua responsabilidade e retorna para seu Estado natal, como relata seu filho Norberto Odebrecht, em entrevista concedida em 09 de agosto de 2011.

Por exemplo: o jornal *A Tarde* publicou uma pequena nota, no dia 18 de fevereiro de 1948, informando que um navio norueguês havia atracado no porto de Salvador com 40.000 sacas de cimento (QUARENTA MIL..., 1948, p. 02).

infraestrutura consumiam grandes quantidades do material: em meados de 1950, só a concretagem de uma barragem em Paulo Afonso, como parte das obras necessárias à implantação da usina hidroelétrica, consumia diariamente 2.500 sacos de cimento, o que por si só já colocava um problema permanente à gestão daquela obra (PAULO AFONSO, 1950, p. 03).

Ampliar a produção de cimento nacional para atender à demanda brasileira tornava-se, então, uma questão prioritária. Em 1949, um diretor da empresa francesa Lafarge, fabricante de cimento, deu o seguinte depoimento ao jornal *A Tarde*:

- 'Vim ao Brasil para estudar, 'in loco', as possibilidade da criação de novas fábricas de cimento, bem como para fazer uma apreciação sobre as já existentes. A industria de cimento no Brasil é de primeira qualidade, permitindo o cimento nacional a realização, até, de obras de concreto armado que podem ser consideradas como das melhores do mundo, quer pela ousadia dos empreendimentos arquitetonicos, quer pela perfeição dos laboratorios do Rio e São Paulo. Estes dispõem de ótimos equipamentos e as fábricas correspondem às ultimas exigencias da técnica.

Se de referencia á qualidade o cimento é otimo, quanto à quantidade, infelizmente, não se dá o mesmo. O Brasil, atualmente, produz, apenas, um quinto em relação á França. E esse [sic] quantidade é muito pequena, de vez que este país tem grande necessidade de cimento, principalmente agora quando vão ser atacadas as obras da região do São Francisco (apud A INDUSTRIA..., 1949, p. 02).

A partir de 1951, a imprensa exaltou a decisão da empresa "Cimento Aratú S.A." de instalar uma fábrica de cimento em Salvador, com capacidade para produzir 400 toneladas de cimento por dia. A fábrica seria instalada às margens da Baía de Todos os Santos, de cujo fundo retiraria o calcário necessário. Segundo matéria publicada em *A Tarde*, a instalação da fábrica contribuiria "de maneira decisiva para o desenvolvimento economico do Estado", assim como ofereceria "maiores probabilidades à expansão urbanística desta cidade, pois facilitará a aquisição de um dos mais importantes materiais de construção, atualmente escasso e bastante caro em nossa terra", além de assegurar "a estabilização do preço do cimento que, importado como vem sendo até agora, sofre constantes oscilações" (A BAHIA VAI..., 1951, p. 02). Outra matéria do mesmo vespertino, publicada em agosto de 1952, afirmava sobre a fábrica que seria inaugurada dentro de alguns meses que "se constituirá para o nosso estado em mais uma fonte de progressos, aliada à energia de Paulo Afonso, ao petróleo e á eletrificação da nossa ferrovia" (CIMENTO..., 1952, p. 02).

Uma matéria publicada por *Técnica – Revista de Engenharia* e *Arquitetura* quando da inauguração do Sanatório Manoel Vitorino, em 1950, sintetizava as dificuldades enfrentadas pela construção civil nos seguintes termos:

O surto construtivo na Bahia jamais esteve tão acelerado como nos tempos atuais, apesar da carestia dos materiais, de u'a mão de obra exaustiva e de uma carencia emfim, dos mais insignificantes fatores que tornam o Construir hoje, sinonimo de Lutar (SANATÓRIO..., 1950, p. 23)

Apesar dessas dificuldades, é nesse período que surge, na Bahia, uma construtora que, em alguns anos, se tornaria uma das maiores do país: a Norberto Odebrecht Construtora Ltda., fundada em 1945 pelo jovem engenheiro Norberto Odebrecht, graduado pela Escola Politécnica da Bahia dois anos antes, tendo como sócios dois graduandos da mesma faculdade. Norberto era filho do fundador da firma Emílio Odebrecht & Cia., que a partir da segunda metade da década de 1920 havia construído diversas obras importantes em Salvador e no interior do Estado, como o Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Bahia, o Sanatório Santa Terezinha e o edifício-sede da Secretaria de Segurança Pública, dentre outros.

Em 1941, com a escassez e a consequente alta dos preços dos materiais importados, a construtora Emílio Odebrecht & Cia. foi à falência, uma vez que os contratos que tinha eram por preço fechado, e cabia, portanto, à empreiteira arcar com as oscilações nos preços de todos os materiais. Norberto Odebrecht, contudo, assumiu os negócios do pai – que retornara a Santa Catarina, sua terra natal – e conseguiu se inserir rapidamente em um mercado no qual, salvo raras exceções, como a já comentada Companhia Brasileira Imobiliária e de Construções S.A. (CBIC), as obras públicas e privadas de maior porte eram disputadas por grandes construtoras sediadas em outras cidades, como a Christiani & Nielsen Engenheiros e Construtores S.A., a Companhia Construtora Nacional S.A. e, em menor escala, a Companhia Construtora Regis Agostini.

2.2.4. A eclosão da arte moderna

Do ponto de vista cultural, o período compreendido entre o final da década de 1940 e início da década de 1950 corresponde à eclosão da arte moderna na Bahia e – que nos interessa mais diretamente – ao início de uma fecunda integração entre artes e arquitetura modernas.

Apesar da experiência pioneira do pintor José Tertuliano Guimarães a partir dos anos 1930, a consolidação da arte moderna em Salvador só ocorreu a partir de meados da década de 1940, através de uma série de exposições e mostras. A primeira delas foi a exposição coletiva organizada em 1944, na antiga Biblioteca Pública da Bahia, pelo gravador e pintor paulista Manoel Martins, pelo escritor Jorge Amado e pelo colecionador de arte e diretor dos *Diários Associados* na Bahia, Odorico Tavares – este último, como veremos, com um papel importantíssimo na difusão da arte moderna na Bahia. Esta exposição contou com obras de renomados artistas modernos, como Lasar Segall, José Pancetti, Di Cavalcanti, Aldo Bonadei, Oswaldo Goeldi, Tarsila do Amaral e Alfredo Volpi.

A partir do governo Mangabeira, a Secretaria de Educação e Saúde dirigida por Anísio Teixeira, passou a promover uma série de exposições de arte moderna: em 1948, Anísio trouxe para a Bahia uma exposição itinerante organizada pelo escritor carioca Marques Rebelo,

formada por obras de vários artistas, brasileiros e estrangeiros. Entretanto, a maior contribuição de Anísio para que a arte moderna ganhasse visibilidade na Bahia foi a promoção, a partir de 1949, dos *Salões Bahianos de Belas-Artes*, nos quais foi criada, além da tradicional – e conservadora – Divisão Geral, uma Divisão de Arte Moderna, com júri próprio. Além da primeira edição, em 1949, o *Salão Bahiano de Belas-Artes* foi promovido também em 1950, 1951, 1954, 1955 e 1956. Em função do recorte temporal adotado na nossa pesquisa, nos limitaremos a comentar as três primeiras edições.

O *I Salão Bahiano de Belas-Artes* ocorreu entre novembro e dezembro de 1949, como parte das comemorações do centenário de Ruy Barbosa, no hall do Hotel da Bahia, ainda em construção¹⁴⁵ e adaptado por Diógenes Rebouças. A comissão organizadora era, por decreto¹⁴⁶, constituída pelo Secretário de Educação e Saúde, seu presidente nato – no caso, Anísio Teixeira; pelos diretores da EBA-BA, Mendonça Filho, e do Museu do Estado¹⁴⁷, o crítico de arte José Valladares, e pelo Chefe do 2º Distrito do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), Godofredo Filho, além de quatro membros não permanentes, que mudavam a cada salão. Nesta primeira edição, os quatro membros foram os artistas plásticos Aldo Bonadei, Raul Deveza e Presciliano Silva, além de Diógenes Rebouças. Na Divisão de Arte Moderna foram expostas obras de Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Anita Malfati, Iberê Camargo, Milton Dacosta, Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Guignard, Poty, Clóvis Graciano, Emeric Marcier, Inimá de Paula e o baiano Carlos Bastos, Genaro de Carvalho e Mário Cravo. Além das seções de *escultura*, *desenho e gravura* e *pintura*, existiu uma seção de *arquitetura*, na qual, contudo, foi exposta somente uma obra, de João Augusto Calmon (INSTALA-SE..., 1949, p. 03-04).

José Valladares¹⁴⁸, o mais importante crítico de arte do Estado e também secretário-geral do I Salão, afirmou em artigo publicado em sua coluna de crítica de arte do *Diário de Notícias* em 20 de novembro de 1949,

_

¹⁴⁵ Como veremos no quinto capítulo, a construção do Hotel da Bahia só foi concluída no final de 1950 e sua inauguração ocorreu em 24 de maio de 1952 – embora tenha havido uma inauguração "simbólica" em 30 de janeiro de 1951, penúltimo dia do governo Mangabeira.

¹⁴⁶ Decreto nº 14.314, de 08 de março de 1949 (BAHIA, 1950b).

¹⁴⁷ O Museu do Estado foi o mais importante museu da Bahia até, pelo menos, o final dos anos 1950, quando foi inaugurado o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM). Criado em 1918, como um anexo do Arquivo Público da Bahia, ganhou alguns anos depois sua autonomia, permanecendo, contudo, vinculado ao Governo do Estado. O Museu do Estado foi o embrião do Museu de Arte da Bahia, ainda hoje existente.

¹⁴⁸ Embora baiano, José Valladares estudou na Faculdade de Direito do Recife, onde se graduou em 1937. Neste período, Valladares participou intensamente da vida cultural recifense, convivendo com Roberto Burle Marx, Joaquim Cardozo, Gilberto Freire e Cícero Dias, dentre outros, e, entre 1936 e 1937, foi redator do *Diário de Pernambuco*. De volta à Bahia, foi nomeado Inspetor de Museus e Monumentos do Estado da Bahia em 1939 e, desse mesmo ano até 1959, quando faleceu em um acidente aéreo aos 42 anos de idade, foi diretor do Museu do Estado. Entre 1943 e 1944, passou uma temporada em Nova York como bolsista da Fundação Rockfeller, participando de diversos cursos e realizando pesquisas em instituições como o *Institute of Fine Arts* da *New York University* e o *Brooklyn*

Ao entrar na penúltima semana de funcionamento – a que hoje se inicia – já recebeu o Primeiro Salão Bahiano de Belas Artes para mais de 15 mil visitantes. É fato que merece especial destaque, pois mesmo nas maiores cidades brasileiras – Rio e São Paulo – nem sempre se atingem tais cifras. Houve noites, lá no Campo Grande, em que até se tinha impressão de romaria (VALLADARES, 1951d, p. 115).

Dentre as razões às quais Valladares atribui tal afluxo de visitantes estão "a grandiosidade do novo hotel", "a aglomeração de gente" e "a própria exposição, com os quadro a cintilar sob a intensa luz artificial", sendo "a escolha do local [...] fruto da boa visão da Comissão Organizadora e a aglomeração de gente consequência dessa feliz escolha" (VALLADARES, 1951d, p. 115).

Quanto à sua arquitetura expositiva, Valladares afirma que, "no Primeiro Salão Bahiano de Belas Artes, improvisado em prédio inacabado, o lado arquitetônico foi dos melhores":

Se há um aspecto em que o Primeiro Salão Bahiano de Belas Artes se revelou verdadeiramente fora do comum, em termos brasileiros, este é o da instalação. No particular, cabem todos os louvores ao arquiteto Diógenes Rebouças, mas sabemos perfeitamente que ele gostará de reparti-los com seus colegas membros do juri, tanto da Divisão Geral como da Divisão de Arte Moderna. Em trabalho de equipe, procuraram (e encontraram), na distribuição das telas, harmonias de assunto, de colorido e de tratamento plástico, harmonia que se sente de maneira superlativa na rotunda da entrada e que só enfraquece no retângulo final, onde a necessidade de acomodar todos os quadros admitidos trouxe uma certa aglomeração (VALLADARES, 1951d, p. 117-118).

Valladares – admirador da arquitetura de Rebouças¹⁴⁹ – observou que, "além das paredes, foram utilizados painéis retangulares de grande simplicidade estrutural" e ressalta dois aspectos do projeto museográfico da exposição: a iluminação, "a nenhum quadro deixando desfavorecido e, embora artificial, sem dar aquela impressão de mundo da lua, dos tubos fluorescentes"; e os "canteiros protetores que contornam os painéis e marginam as paredes, evitando que o visitante se aproxime demais e, ao mesmo tempo, criando efeitos plásticos curiosos" (VALLADARES, 1951d, p. 117-118).

O *Il Salão Bahiano de Belas-Artes* foi realizado em novembro de 1950, novamente no Hotel da Bahia, agora praticamente pronto. Os quatro membros não permanentes da Comissão Organizadora foram, desta vez, Presciliano Silva como vice-presidente, Admar Guimarães — que era chefe do setor de pesquisa do EPUCS e Catedrático de "Organização Social das Cidades" do curso de arquitetura da EBA-BA — como secretário-geral, Diógenes Rebouças e o artista plástico Ismael de Barros. O júri da Divisão de Arte Moderna foi formado por Rebouças, pelo paulista José Pancetti e pelo curitibano Poty Lazzarotto. Foram expostas 200 obras, nas cinco categorias: Desenho, Gravura, Pintura, Escultura e Arquitetura, sendo que esta última teve novamente apenas um trabalho exposto, na Divisão de Arte Moderna e de autoria de um

Museum. Foi professor da Faculdade de Filosofia da Bahia, um dos criadores dos Salões Bahianos de Belas Artes e o idealizador do Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1959, junto com Odorico Tavares.

149 José Valladares residiria, alguns anos depois, em uma residência projetada por Rebouças para ele, na Rua Salgado Filho, no loteamento Jardim Boa Vista, no bairro de Brotas.

trio de não arquitetos sobre o qual se falará mais adiante: Lev Smarcevscki, Francisco Santana e Antônio Rebouças (BAHIA, 1950b).

Na Divisão de Arte Moderna do *II Salão Bahiano de Belas Artes*, foram expostas obras de Djanira, Flávio de Carvalho, Aldemir Martins, Carybé, Jenner Augusto, Pancetti, Mário Cravo Júnior e Genaro de Carvalho – que acabava de chegar de uma temporada de estudos em Paris e que à época estava pintando, no restaurante do mesmo Hotel da Bahia, o mural "com motivos regionais bahianos" que analisaremos no quinto capítulo (EXPORÃO..., 1950, p. 02).

O *III Salão Bahiano de Belas-Artes* aconteceu em novembro de 1951, novamente no Hotel da Bahia, cuja construção já havia sido finalizada, embora ele ainda não tivesse sido inaugurado, e, como na primeira edição, coube a Diógenes Rebouças o projeto expográfico. O júri da Divisão de Arte Moderna, formado por Diógenes Rebouças, Godofredo Filho e Elizabeth Nobiling, privilegiou os artistas locais nas premiações: enquanto seis baianos foram premiados – Willys, Lígia Sampaio, Calasans Neto, Rubem Valentim, Mário Cravo Júnior e Mariacelia –, somente três forasteiros tiveram suas obras destacadas pelo júri – o paulista Bonadei, o cearense Antonio Bandeira e o mineiro Amílcar de Castro (A INAUGURAÇÃO..., 1951, p. 02; VALLADARES, 1957, p. 145-155)¹⁵⁰.

Outra ação importante de Anísio no apoio à arte moderna produzida na Bahia corresponde à contratação do argentino Hector Bernabó, o Carybé, em 1950, como bolsista da Secretaria de Educação e Saúde, o que permitiu ao artista argentino, que já tinha estado na Bahia por três vezes e se encantara por Salvador, se instalar em definitivo na cidade (FURRER, 1989)¹⁵¹.

As escolhas do júri da Divisão de Arte Moderna do III Salão Bahiano de Belas-Artes foram amplamente criticadas. Para A Tarde, "a impressão geral é a de que o juri, como das vezes anteriores, não agiu com muito acêrto. Em que pese a honorabilidade de seus componentes, a verdade é que os quadros premiados, sobretudo na divisão de arte moderna, não correspondem aos premios que lhes foram conferidos [...]. Conhecidos artistas, como Portinari, Flavio de Carvalho, Di Cavalcanti e outros que participaram do primeiro, já não tomam mais conhecimento do Salão Bahiano, o qual, comprometido como está, desaparecerá faltalmente [sic] se os seus promotores e os responsaveis pelos julgamentos não assumirem atitude mais séria e mais responsável face aos trabalhos expostos" (INAUGURADO..., 1951, p. 02). A Tarde coletou e publicou os depoimentos de diversos nomes do cenário artístico local, como os críticos de arte Wilson Rocha, Jair Gramacho e Carlos Eduardo da Rocha e os artistas plásticos Jenner Augusto, Rubem Valentim e Genaro de Carvalho, e todos foram unânimes nas críticas às escolhas do júri. Pancetti vai além e acusa diretamente a José Valladares e Diógenes Rebouças, cujas marinhas não estavam dentro dos cânones da pintura moderna, pelos "êrros que vêm desde o I Salão": "O que houve foi má fé. [...] não posso ficar satisfeito ou calado com o fato de bons quadros de jovens pintores locais e de outros Estados serem julgados inferiores à má pintura premiada. Mas o resultado só poderia ser esse mesmo, pois outra coisa não seria lícito esperar de um júri que vai julgar pintura moderna e do qual faz parte um arquiteto que de pintura nada entende muito menos de pintura contemporânea, como bem prova a péssima pintura que êle faz e expôs no Salão. [...] A responsabilidade não é individual, mas, em grande parte, ela cabe ao sr. José Valadares, secretário do Salão. O governo deve, afinal, compreender que essa gente não merece a sua confiança nem a do povo, devendo ser substituída por quem tenha honestidade e capacidade" (apud QUE PENSA..., 1951, p. 05). ¹⁵¹ O produto do contrato de Carybé com a Secretaria de Educação e Saúde foi publicado na "Coleção" Recôncavo" e compôs uma exposição individual do artista promovida na sede da Secretaria de Educação e Saúde, no Corredor da Vitória, em 1951.



Figura 2.41 – Vista de um dos salões do térreo do Hotel da Bahia durante o *I Salão Bahiano de Belas-Artes*, em novembro de 1949 (Fonte: VALLADARES, 1951d)



Figura 2.42 – Vista de um dos salões de exposições do *II Salão Bahiano de Belas-Artes*, no Hotel da Bahia, em novembro de 1950. Em primeiro plano, a partir da esquerda: Poty, Lygia Sampaio, Pancetti e Genaro de Carvalho; em segundo plano, Carybé (apoiado no cavalete), Odorico Tavares (de óculos) e Diógenes Rebouças (último à direita) (Fonte: www.lygiasampaio.com)

As iniciativas para a difusão da arte moderna no período, contudo, não se restringiram às ações empreendidas pela Secretaria de Educação e Saúde. Dois espaços privados tiveram grande repercussão: a Galeria Oxumaré, primeira galeria de arte da Bahia, instalada em 1950 no Passeio Público e responsável, em grande parte, pela criação de um mercado de arte em Salvador (ROCHA, 1974, p. 88), e o bar e restaurante *Anjo Azul*, inaugurado em 1949 na Rua do Cabeça pelo antiquário e escritor José Pedreira e definido por José Valladares (1951f, p. 106) como "uma obra de arte, ou melhor, um conjunto de obras de arte". Outro crítico de arte, Carlos Eduardo da Rocha, o caracterizou como um "fabuloso recanto da Bahia de tanto interesse para as artes e a cultura" na qual se realizavam exposições de artistas como Jenner Augusto, Mariacelia, Tiziana Bonazzola e Genaro de Carvalho, além da primeira individual de Carybé na Bahia, em 1950:

Murais, esculturas em ferro, gravuras e quadros modernistas, como os chamavam os poucos amadores, despertavam grande interesse, mais curiosidade do que mesmo amor a uma arte tão extravagante, como diziam alguns pseudocríticos. [...]

A velha cidade do Salvador como que se escandalizava toda, vinha gente da Barra e de Itapagipe para ver a Madona de ferro de Mário Cravo e o Anjo Azul coroado de Carlos Bastos (RoOCHA, 1974, p. 88)¹⁵².

Além disso, em 1947, foram promovidas as primeiras exposições individuais de três artistas que se afirmariam, nos anos seguintes, entre os mais importantes da arte moderna baiana: Carlos Bastos, Mário Cravo Júnior e Genaro de Carvalho. Destas, a de Carlos Bastos é a que teve maior projeção, por poder ser interpretada como a síntese do embate entre a arte moderna e um contexto cultural ainda arredio a esse tipo de manifestação: "na inauguração, uma senhora, em total estado de revolta, contesta em voz alta, dizendo ser a exposição uma afronta às artes, uma imoralidade, uma indecência" (C. BASTOS, 2000, p. 32).

Mais polêmica ainda foi a segunda exposição individual de Carlos Bastos, realizada em 1949, logo após o seu retorno, com Mário Cravo Junior, de uma temporada de aperfeiçoamento em Nova York. José Valladares, no *Diário de Notícias*, afirma que "a exposição de Carlos Bastos possui uma significação especial para nós, baianos" porque "praticamente sem precedentes locais, aparece em nosso meio um artista com a visão da arte moderna, e criador no sentido rigoroso da palavra" (apud C. BASTOS, 2000, p. 43). Entretanto, o jornal *Semana Católica* publicou um artigo em que "denuncia" que o artista expõe "quadros onde o que somente aparece é a derivação mórbida do mais torpe sensualismo", deslustrando os tesouros religiosos da arte, ciência e história "com a pequenez doentia de sua paleta satânica". O artigo conclui afirmando que "a Bahia culta e católica repele o insulto, entre outros, daquele imoralíssimo quadro a que intitulou *Figuras*" (apud C. BASTOS, 2000, p. 40). Talvez estimulado

¹⁵² Carlos Eduardo da Rocha observa que os órgãos responsáveis não queriam conceder a licença de funcionamento para o *Anjo Azul* e que ela só foi obtida devido à intervenção pessoal do secretário Anísio Teixeira, um dos frequentadores assíduos do bar (ROCHA, 1974, p. 87).

.

por este artigo, alguns dias depois um visitante rasgou com uma gilete uma das obras de exposição e tentou destruir uma segunda, salva apenas pela rigidez do suporte utilizada.

A imprensa local, contudo, já demonstra, ao longo da segunda metade da década de 1940. uma aceitação da arte moderna: além de diversas matérias esparsas publicadas sobre temas como os Salões Bahianos de Belas Artes, os jornais de Salvador criam coluna regulares de crítica de arte, sendo a mais importante delas, sem dúvida, a de José Valladares, Dominicais, publicada semanalmente no Diário de Notícias e que tratava também de arquitetura. O período é profícuo no surgimento de críticos de arte em Salvador. Além de Valladares, destacam-se Carlos Eduardo da Rocha, Wilson Rocha, Jair Gramacho e Carlito Vasconcelos Maia. Um personagem importante no apoio à produção e difusão da arte moderna no período é o jornalista e colecionador de arte pernambucano Odorico Tavares, que em 1942 viera para Salvador dirigir os Diários Associados na Bahia. Além de publicar a coluna semanal de José Valladares e seus próprios artigos no Diário de Notícias, pertencente ao grupo Diários Associados, Tavares apoiou de forma decisiva ações importantes como a criação da Galeria Oxumaré, cedendo o espaço físico para a sua instalação, e a vinda definitiva de Carybé para a Bahia – convencendo Anísio Teixeira a contratá-lo pela Secretaria de Educação e Saúde do Estado¹⁵³.

A mudança no cenário artístico baiano no final dos anos 1940 era tão nítida que o paisagista e artista plástico Roberto Burle Marx, de passagem pela Bahia em abril de 1950 para projetar os jardins do Hotel da Bahia, afirmou:

> Estou muito bem impressionado com o movimento artístico bahiano feito pelos jovens desta terra. O que me causa grande surpresa é que quando aqui estive há cerca de dois anos passados nada, ou quasi nada havia. Agora já podemos notar que existe um ambiente maior no meio artístico e que esses jovens contam com grandes possibilidades sobretudo na pintura e escultura. Isso vem contribuir bastante para o desenvolvimento da cidade (apud PROJETARÁ..., 1950, p. 03).

É preciso ressaltar que, até o final dos anos 1950, o único curso de graduação em arquitetura do Estado esteve sediado na EBA-BA, garantindo, assim, a convivência direta entre arquitetos e artistas plásticos. Era muito comum, ademais, que os muitos profissionais da época atuassem em ambas as áreas, como o próprio Diógenes Rebouças ou seu irmão Antônio Rebouças, que foi um dos artistas plásticos da vanguarda moderna baiana nas décadas de 1950 e 1960.

Entretanto, no que se refere ao ensino das artes plásticas, assim como ao da arquitetura, entre o final dos anos 1940 e o início dos 1950 a tradição do ensino acadêmico ainda era dominante;

¹⁵³ Ademais, Odorico Tavares, a partir do segundo semestre de 1958, abriria espaço no *Diário de* Notícias para que a arquiteta Lina Bo Bardi, então residindo em Salvador, publicasse a página dominical "Crônicas de Arte, de História, de Costume, de Cultura da Vida". Em 1960, seria um dos principais responsável por convencer o governador Juracy Magalhães (1959-1963) a criar, na sua gestão, o Museu de Arte Moderna da Bahia, e a convidar a arquiteta Lina Bo Bardi para dirigi-lo.

a arte moderna só começa a ser inserida no ensino da EBA-BA a partir de 1949, com a introdução, pela artista plástica e professora Mariacelia (Maria Célia Amado) – esposa do engenheiro João Augusto Calmon, do EPUCS –, da técnica da colagem e de exercícios compositivos com materiais e técnicas modernas (SCALDAFERRI, 1997, p. 61)¹⁵⁴.

Em resumo, a Bahia tinha uma intensa vida cultural nos últimos anos da década de 1940 e primeiros da década seguinte e, dentre os motivos para essa agitação, pelo menos no que tange à construção de edifícios públicos e promoção de eventos, estavam também as comemorações previstas para o 4º Centenário de Fundação de Salvador, em 29 de março de 1949, cujas atividades começaram a ser pensadas mais de três anos antes¹⁵⁵ e que serviam de meta e justificativa para a execução, por parte do Governo do Estado e da Prefeitura, das principais obras públicas em andamento, como o Fórum Rui Barbosa¹⁵⁶, a Avenida do Centenário, o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, o Centro Educativo de Arte Teatral e a conclusão do Estádio da Fonte Nova.

2.3. A autonomização do campo arquitetônico na Bahia (1947-1951)

É nesse ambiente de redemocratização política, renovação econômica e efervescência cultural – além de escassez de materiais de construção – do final dos anos 1940 e início dos anos 1950 que, como veremos, a arquitetura moderna se tornará hegemônica na Bahia, além de se observar a autonomização do campo arquitetônico local. Tanto a consolidação da arquitetura moderna quando a constituição do campo profissional no Estado resultam, em grande parte, do papel assumido pelo EPUCS na elaboração dos projetos arquitetônicos e urbanísticos de importantes equipamentos e espaços públicos, se constituindo no primeiro escritório de arquitetura e urbanismo local, bem como da sua contribuição na formação de quadros nessas áreas.

4 ,

¹⁵⁴ Informações complementadas pelo currículo da artista, localizado no acervo do AHWS/FBSP, em São Paulo. A partir de 1954, Mário Cravo Júnior também se tornaria professor da EBA-BA, na cadeira de Gravura (CRAVO, 2001, p. 228).

O jornal *A Tarde* publicou, em 15 de janeiro de 1946, matéria sobre a construção do "Estádio da Bahia" em que informava sobre o objetivo do governo de que a obra fosse "auspiciosamente inaugurada no ano de 1949, quando a cidade comemorara o seu 4.º centenário de fundação" (O ESTÁDIO..., 1946, p. 02). Dois meses e meio depois, *A Tarde* publicou uma matéria específica sobre o tema, levantando, junto a diversas autoridades, "de que constará o programa comemorativo da grande data?" (O 4º CENTENÁRIO..., 1946, p. 07). Em agosto do mesmo ano, por sua vez, *A Tarde* entrevistou o então chefe do 2º Distrito do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), Godofredo Filho, que relatou as obras de restauração que o órgão pretendia promover nos monumentos baianos, visando às "comemorações do 4º. centenário de fundação da cidade" (A CONSERVAÇÃO..., 1946, p. 02).

<sup>02).

156</sup> O Fórum Rui Barbosa, como veremos, foi uma exceção: entre as obras de maior porte executadas pelo governo Mangabeira, foi a única que não adotou uma linguagem moderna.

2.3.1. O EPUCS e a consolidação da arquitetura moderna na Bahia

Segundo os autores do mais completo levantamento, até hoje, da atuação do EPUCS¹⁵⁷, nos anos que se seguiram à morte de Mário Leal Ferreira, em 1947, o EPUCS, "distanciava-se cada vez mais daquela que seria a sua atribuição principal, isto é, continuar o processo de planejamento em seu sentido mais amplo" e "limitava-se a [...] dar pareceres em processos que lhe eram encaminhados e que implicavam na confecção de estudos, desenhos e gráficos" (SALVADOR, 1976, p. 30). Além disso, o EPUCS passou a elaborar uma série de projetos arquitetônicos e urbanísticos:

Embora oficialmente criada em 1948, até meados de 1950 a CPUCS não tinha sido ainda estruturada, funcionando, durante este período, precariamente, com o pessoal remanescente do EPUCS e sob a direção do arquiteto Diógenes Rebouças. Ainda durante este período, [...] foram [...] realizados, entre outros, os seguintes trabalhos: Projeto para o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, Projeto para o Centro Educativo de Arte Teatral no Largo 2 de Julho, Planejamento da Urbanização dos povoados de Paripe e Itapoan e Projeto da Avenida Centenário, cujas obras foram oficialmente iniciadas em 29 de março de 1949, data em que se comemorou o IV Centenário da Cidade do Salvador (SALVADOR, 1976, p. 30).

Desta forma, no período em que esteve sob a direção de Diógenes Rebouças, entre 1947 e 1950¹⁵⁸, o EPUCS se constituiu em um verdadeiro escritório de arquitetura e urbanismo, responsável pela elaboração direta dos principais projetos demandados não só pela Prefeitura – à qual o EPUCS estava diretamente vinculado – mas também pelo Governo do Estado, além de prestar assessoria a diversos órgãos e repartições do Governo Federal na execução de outros tantos projetos e ações.

O relatório apresentado pelo Prefeito Wanderley Pinho à Câmara de Vereadores em 07 de abril de 1949 sobre as ações desenvolvidas pela Prefeitura de Salvador no ano anterior confirma essa afirmação. Nele, o Prefeito registra que "o Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador continua a prestar seus serviços, com os mesmos elementos que encontrei", e apresenta uma lista de duas páginas enumerando os trabalhos desenvolvidos pelo EPUCS ao longo de 1948 (SALVADOR, 1949, p. 37-39).

A lista apresentada pelo Prefeito se divide em três tipos de atividades; a mais curta é a dos "serviços de rotina", com apenas quatro itens, e que corresponde às "atividades que constituem a própria finalidade do Escritório". Por um lado, a elaboração de "estudos e sugestões para loteamento e reestruturação de quadras" e o "fornecimento [...] de elementos e dados para informação de processos pela D.U.C.P. [Diretoria de Urbanismo e Cadastro da Prefeitura]"

¹⁵⁷ Estamos nos referindo à equipe do Órgão Central de Planejamento da Prefeitura Municipal de Salvador (OCEPLAN), coordenada pela arquiteta Terezinha Rios, que, em 1976, por ocasião da finalização do Plano de Desenvolvimento Urbano de Salvador (PLANDURB), publicou o livro *EPUCS – uma experiência de planejamento urbano* (SALVADOR, 1976).

¹⁵⁸ Segundo Heliodório Sampaio (1999, p. 214), Diógenes Rebouças dirigiu o CPUCS até 1950, quando foi substituído pelo engenheiro João Augusto Calmon; a partir de julho de 1951, este último seria substituído pelo também engenheiro Gustavo Maia.

visavam suprir as demandas diretas da Prefeitura e da população relativas à aprovação de projetos, frente à ausência, à época, de uma legislação que definisse com clareza todos parâmetros estabelecidos pelo EPUCS para o uso e a ocupação do solo¹⁵⁹. Por outro lado, o EPUCS atualizava e finalizava os levantamentos e estudos previstos no escopo original do contrato assinado com a Prefeitura, com ações como a "continuação dos trabalhos de ajustamento de plantas, esquemas, esboços e ante-projetos realizados aos elementos da Planta Cadastral Aerofotogramétrica, fornecida pela Cia. 'Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul'" e a "renovação e atualização de plantas, esquemas e maquetes que constituem o documentário do Escritório" (SALVADOR, 1949, p. 38).

Entretanto, o que chama a atenção na lista de atividades do EPUCS em 1948 é que, muito mais do que os "serviços de rotina", a sua equipe estava dedicada à realização de "outros serviços" e de "encargos especiais". Os "outros serviços" listados correspondiam a cinco "trabalhos de cooperação com repartições federais e estaduais" e incluíam desde a assessoria em projetos de saneamento urbano 160 até uma série de estudos em parceria com a Universidade da Bahia. No caso da parceria com a Universidade, os serviços correspondiam ao "planejamento do ajardinamento dos terrenos adjacentes ao Hospital das Clínicas, estudos de localização dos pavilhões da Maternidade e da Clínica Tisiológica do mesmo Hospital" e ao "estudo de localização definitiva da Escola Politécnica, na Cidade Universitária da Boa-Vista, no sub-distrito de Brotas, com a necessária articulação dos arruamentos da mesma com o Sistema Viário Geral da Capital" (SALVADOR, 1949, p. 38) 161.

Dois "outros serviços" foram realizados pelo EPUCS em 1948, em parceria com o Governo do Estado. Com a Secretaria de Viação e Obras Públicas, ele elaborou "os estudos preliminares para o projeto do Conjunto Educativo de Arte Teatral, ao Parque Dois de Julho [Campo Grande]" e forneceu "subsídios e sugestões aos arquitetos encarregados da execução do projeto", além de municiar os técnicos responsáveis pelo abastecimento de água e pelas estradas de rodagem de acesso a Salvador com uma série de informações sobre a cidade e as

Como vimos antes nesse mesmo capítulo, somente a partir de 1954, com a entrada em vigor do Decreto nº 1.335, os parâmetros urbanísticos estabelecidos a partir dos estudos do EPUCS começariam a ser regulamentados. Apesar da sua importância na divisão da cidade em setores, o Decreto-lei nº 701, de 24 de março de 1948, não estabelecia ainda as respectivas restrições de ocupação.

¹⁶⁰ Como o "desvio e canalização do rio Camorogipe" e a "retificação e estabelecimento dos *talwgs* [sic] dos rios das Tripas e Camorogipe", realizados em parceria com os Serviços Nacional de Saneamento e de Malária, respectivamente; o "fornecimento de elementos" (SALVADOR, 1949, p. 38).

¹⁶¹ A proposta de implantação da Cidade Universitária na Boa Vista de Brotas foi abortada e a região do Canela, onde já vinham sendo construídos os equipamentos vinculados à área de saúde (Escola de Enfermagem, Hospital das Clínicas, Clínica Tisiológica e Maternidade) e onde, em 1952, foi inaugurado o Palácio da Reitoria, termina por se consolidar, neste período, como o "Centro Universitário" da Universidade da Bahia, sendo objeto de uma série de estudos, à época, voltados ao planejamento da sua ocupação por parte dos arquitetos Wladimir Alves de Souza e Geraldo Câmara. A partir da segunda metade da década de 1950 começa a implantação de um segundo campus universitário, na Federação, através da construção da Escola Politécnica (1955-1960) e da Faculdade de Arquitetura (1964-1971); esse campus se amplia pelo bairro vizinho de Ondina, com a incorporação da Escola de Medicina Veterinária e do Hospital Veterinário já existentes.

diretrizes estabelecidas no seu plano. Com a Secretaria de Educação e Saúde, o EPUCS procedeu à "escolha e localização definitiva dos terrenos destinados às escolas-classe do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, à Liberdade, com o estudo dos acessos ao mesmo Centro Educacional", aos "estudos de localização do Centro Educacional Secundário (Ginásio) do Garcia" e aos "estudos de localização e planejamento da Colônia de Psicopatas em Pedras Pretas" (SALVADOR, 1949, p. 37-38).

Dentre os "encargos especiais" desempenhados pelo EPUCS em 1948, por incumbência direta do Prefeito Wanderley Pinho, estavam a "assistência ao Dr. Roberto Burle Max [sic], facilitando-lhe os dados e indicações necessários à elaboração dos projetos de remodelação dos jardins e parques da Cidade", a "elaboração do ante-projeto, com maquete, da remodelação do belvedere da Sé, para localização do Marco Comemorativo do IV Centenário da Fundação da Cidade", os "estudos de projeto e localização da Avenida do Centenário, compreendendo o projeto de drenagem das águas da bacia do Dique e riachos de S. Pedro, Chame-Chame e Calabar" e os "estudos de bases para o edital de concorrência pública para a construção do Túnel S. Miguel-Fonte Nova" (SALVADOR, 1949, p. 38).

Se, por um lado, era natural que o EPUCS ficasse responsável pelo assessoramento aos órgãos federais e estaduais nos assuntos relativos à infraestrutura urbana – como saneamento urbano, abastecimento de água e acesso rodoviário à cidade – e pela definição da localização de equipamentos de grande impacto sobre a estrutura urbana – como a Escola Politécnica, a Maternidade e a Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia, a Colônia de Psicopatas e os diversos equipamentos escolares citados acima –, por outro é, no mínimo, inusitado que o escritório de planejamento urbano de Salvador assumisse a elaboração do projeto da Avenida Contorno e, principalmente, do projeto paisagístico do entorno do Hospital das Clínicas, do estudo preliminar do Conjunto Educativo de Arte Teatral e do anteprojeto de remodelação do Belvedere da Sé. Além do mais, como veremos, com relação ao Centro Educacional Carneiro Ribeiro – escolas-classe e Escola-Parque – e ao Ginásio do Garcia, o próprio Diógenes Rebouças, a convite de Anísio Teixeira, iria além da definição da localização desses equipamentos, ficando encarregado da elaboração dos respectivos projetos arquitetônicos nas próprias instalações do EPUCS¹⁶².

As nossas pesquisas indicam que, até 1952, quando estruturaria seu escritório privado de projetos, o único endereço comercial de Diógenes Rebouças era o EPUCS. Como veremos no quinto capítulo, o projeto do Hotel da Bahia, por exemplo, foi elaborado diretamente pelo EPUCS, a ponto de, quando da visita, em 1950, de um repórter de *A Tarde* às obras em execução do hotel, Rebouças tê-lo acompanhado até os escritórios do EPUCS, que, segundo o repórter, "para não perder muito tempo [estavam] localizados bem ali defronte"; no EPUCS estavam todas as plantas e desenhos do projeto do hotel (O HOTEL SERVIRÁ..., 1950, p. 2). Da mesma forma, quando Rodrigo Mello Franco de Andrade escreveu para Rebouças, em julho de 1948, para solicitar informações sobre o projeto do Hotel de Paulo Afonso, então em etapa inicial de elaboração por Rebouças, ele endereça seu telegrama ao "Dr. Diógenes Rebouças – EPUCS – Praça Cairú – <u>Salvador</u> (Bahia)" (ANS/IPHAN-SO, Cx. 0020, P. 0088).

Além dos projetos citados, foram desenvolvidos, no âmbito dessa estrutura remanescente do EPUCS, os projetos arquitetônicos do Hotel da Bahia, da Penitenciária do Estado e de uma série de escolas e complexos educacionais para Salvador e para o interior do Estado. Todos os projetos citados – com exceção do Centro Educativo de Arte Teatral (CEAT) – foram elaborados por Diógenes Rebouças¹⁶³, que assumiu a liderança do EPUCS após o falecimento de Mário Leal Ferreira, para o Governo do Estado.

No EPUCS, Rebouças elaborou ainda projetos para a Prefeitura de Salvador, como o mercado para venda de peixe junto ao Forte de Santa Maria, no bairro da Barra, e indicou a contratação de Roberto Burle Marx para elaborar projetos de três importantes praças centrais da cidade: a Piedade, o Campo Grande e o Terreiro de Jesus. Foi no âmbito do EPUCS, ainda, que se definiu a ampliação do Hospital Santa Terezinha e a consequente construção de uma série de pavilhões visando à sua ampliação, que viriam a constituir o Parque Sanatorial Otávio Mangabeira, sendo Rebouças responsável pela elaboração do projeto de um desses pavilhões.

Assim, entre 1947 e 1950, o EPUCS passa a acumular uma série de encargos não previstos no escopo original do contrato assinado com a Prefeitura, que darão ao seu diretor, o engenheiro agrônomo e licenciado em pintura e desenho Diógenes Rebouças, ampla visibilidade e grande reconhecimento, angariando *capital simbólico* e se transformando, assim, no mais importante e prolífico arquiteto baiano – mesmo sem possuir a titulação exigida para exercer legalmente a profissão – até, pelo menos, a primeira metade dos anos 1960 quando, como veremos, uma geração de ex colaboradores do EPUCS e de ex alunos passará a dominar o mercado de trabalho e lhe reservará um papel cada vez mais secundário no campo arquitetônico baiano 164.

A ampliação – ou poderíamos mesmo dizer alteração – das atribuições do EPUCS, transformado em um escritório de projetos arquitetônicos e urbanísticos, garantirá, também, a propagação e a consolidação, em Salvador, da arquitetura moderna que Diógenes Rebouças

_

¹⁶³ Como veremos no quarto capítulo, após elaborar um estudo preliminar para o CEAT, Rebouças – sobrecarregado com outros projetos – solicita a Lucio Costa que elabore o projeto definitivo; Costa, por sua vez, sugere os nomes de Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis para assumir o encargo. No caso do Hotel da Bahia, como veremos no quinto capítulo, um estudo foi elaborado inicialmente por Diógenes Rebouças, sendo posteriormente desenvolvido pelo arquiteto baiano em parceria com o arquiteto carioca Paulo Antunes Ribeiro. Os desenhos do que acreditamos seja esse primeiro estudo de Rebouças para o Hotel da Bahia encontram-se no acervo do EPUCS, na Fundação Gregório de Mattos, da Prefeitura Municipal de Salvador.

Dentre os projetos elaborados por Rebouças no período que precedeu o seu ingresso no EPUCS, estão algumas obras financiadas pela "organização de senhoras de caridade" de Itabuna, à época presidida por sua mãe, como o Abrigo São Francisco de Assis (1936), uma construção térrea e simples com cobertura em telhas cerâmicas, e a Catedral de São José (1935-1936), uma arquitetura "bem prémoderna", nas palavras do próprio Diógenes (REBOUÇAS, 1999, p. 117); algumas residências em Salvador, como a de Mirabeau Sampaio, no bairro da Barra (1937) e a de Edeládio Ribeiro, no bairro dos Barris (1938), além de outras em Itabuna nos anos 1930 e início dos anos 1940. No que se refere a obras de maior porte anteriores ao Estádio da Fonte Nova, pudemos identificar basicamente a sede da Associação Atlética da Bahia (1941) e o Mercado Municipal de Itabuna (1942). A produção dessa primeira fase da atuação de Rebouças como arquiteto ainda não foi sistematicamente identificada e analisada.

começava a adotar então – e, como veremos mais adiante, contribuirá também na difusão da arte moderna, frequentemente integrada a esta arquitetura. Esse processo terá até mesmo um alcance estadual, na medida em que Rebouças também elabora, dentro do EPUCS, os projetos para uma série de edifícios escolares a serem construídos no interior do Estado e do hospital e do hotel de Paulo Afonso, no município de Glória, junto à divisa da Bahia com Alagoas e Pernambuco e às margens do rio São Francisco.

Além disso, ao estruturar-se como um escritório de arquitetura e urbanismo e absorver a demanda gerada pelo Estado, em suas três esferas, pela elaboração de projetos arquitetônicos e urbanísticos para equipamentos de porte, o EPUCS viabilizou que a elaboração e o desenvolvimento da maior parte desses projetos ocorresse na própria capital baiana, o que, como vimos, até então não ocorria, devido ao reduzido número de arquitetos e urbanistas na Bahia. Isso contribuirá diretamente na formação de toda uma geração de arquitetos e urbanistas locais que, tendo colaborado como desenhistas ou topógrafos desses trabalhos, receberam uma formação que a instituição formal de ensino local – a EBA-BA – ainda não oferecia.

Por fim, embora o próprio Diógenes Rebouças desenvolvesse pessoalmente a maior parte dos encargos projetuais citados, alguns projetos, por razões específicas que serão analisadas ao longo desse trabalho, foram confiados pelo EPUCS — por indicação direta de Rebouças — a consagrados profissionais do Rio de Janeiro, como os arquitetos Paulo Antunes Ribeiro (coautor com Rebouças do projeto do Hotel da Bahia), Alcides da Rocha Miranda, José de Souza Reis (autores do projeto do Centro Educativo de Arte Teatral) e o paisagista Roberto Burle Marx (autor de projetos para as três praças centrais)¹⁶⁵. Ao se encarregar de dar assistência a esses profissionais, municiando-lhes com os dados solicitados e dando todo o apoio necessário ao bom desenvolvimento das suas atividades, a equipe técnica do EPUCS pôde realizar um rico intercâmbio de experiências e travar contato com alguns dos responsáveis diretos pelo reconhecimento internacional que a moderna arquitetura brasileira vinha obtendo.

Os projetos elaborados através do EPUCS para as escolas do interior e da capital, para o Centro Educativo de Arte Teatral e para o Hotel da Bahia, que consideramos aqueles mais representativos da contribuição baiana – e do EPUCS – à arquitetura moderna brasileira, serão analisados em profundidade no terceiro, quarto e quinto capítulos, respectivamente. Os demais projetos serão apresentados brevemente a seguir.

¹⁶⁵ Como vimos anteriormente, esse intercâmbio entre Diógenes Rebouças e os principais nomes da arquitetura moderna brasileira tinha se iniciado no início da década de 1940, quando, através de contatos facilitados por Mário Leal Ferreira, Rebouças procurou Lucio Costa, Oscar Niemeyer e outros colegas para que apreciassem o seu projeto para o Estádio da Fonte Nova.

A **Avenida do Centenário** (ou Avenida Centenário), cuja pedra fundamental foi lançada em 29 de março de 1949, no dia do 4º centenário de fundação da cidade, foi a primeira das *vias de vale* previstas pelo EPUCS a ser implantada em Salvador e foi aquela que mais se aproximou do conceito original: avenidas que "percorrem de preferência o fundo dos vales, dentro de parques ou bosques, subindo as encostas tão somente para atingir e cruzar as gargantas ou centros de abastecimento dos bairros residenciais, e logo mergulhar em ouro vale". Esta solução tinha como objetivo:

[...] proteger a Zona Residencial dos ruídos, poeiras, gazes de combustão dos veículos e acidentes que as vias lateralmente edificadas ocasionam, assegurando, a essas mesmas vias o tratamento especial que lhes é imposto pelo tráfego expresso, isto é, rapidez, economia no desenvolvimento, resistência dos pisos ao desgaste por velocidades altas ou pesos excessivos, e precauções contra acidentes devidos a cruzamentos, curvas fechadas, etc. (SALVADOR, 1976, p. 98).

A Avenida do Centenário deveria ir "desde a Fonte Nova junto ao Grande Stadium em construção" – o Estádio da Fonte Nova – "beirando o Dique, aproveitando o quanto êsse pequeno lago tem de belo e pitoresco, à busca do vale do Garcia e do Vale do Campo Santo e Calabar, para chegar à Barra, à Avenida Oceânica e ao Jardim Brasil, pelo lindo vale do Chame-Chame" (SALVADOR, 1950, p. 47). O trecho do Chame-Chame, primeiro a ser concluído, foi inaugurado nos últimos dias da gestão Wanderley Pinho e do governo Mangabeira, em 30 de janeiro de 1951, junto com o Hotel da Bahia, o Terreiro de Jesus, os novos pavilhões do Parque Sanatorial Santa Terezinha e uma série de outras obras (NOVOS HOSPITAIS..., 1951, p. 02).

O Prefeito Wanderley Pinho defendeu, no relatório das ações executadas pela Municipalidade durante o ano de 1949 e apresentado à Câmara de Vereadores em 1950, que se tratava de "uma obra que, depois de pronta, ultrapassará a quasi todas, se não todas as que têm sido até agora feitas no perímetro urbano". Pinho a comparava a duas das obras de infraestruturação viária mais emblemáticas já realizadas em Salvador: a construção da Ladeira da Montanha (1878-1881), importante via de ligação entre as Cidades Alta e Baixa, e o alargamento da Avenida Sete de Setembro, promovido pelo Prefeito José Joaquim Seabra.(1912-1915) para ligar a Praça Castro Alves, no centro de Salvador, ao Campo Grande, ponto central dos novos bairros que permitiam a expansão urbana da cidade em direção ao sul. Pinho defendia, entretanto, que a Avenida do Centenário se destacava dessas intervenções por ser "não uma recomposição ou um melhoramento, mas uma criação, alguma cousa totalmente nova" (SALVADOR, 1950, p. 46-47).

O jornal *A Tarde* publicou, um mês depois do lançamento da pedra fundamental, matéria com informações detalhadas sobre a nova avenida, então em construção e que "vai ser maior que a Avenida Paulista, em S. Paulo, e a Afonso Pena, em Belo Horizonte. Ficará com uma extensão de 4.800 metros, e uma largura variavel entre 28 a 52 metros, terminando no bairro da Barra"

(LIGANDO BAIRROS..., 1949, p. 2). Evidentemente, uma obra desse porte não passaria incólume às críticas, como aquelas publicadas no editorial da última edição de 1949 de *Técnica* – *Revista de Engenharia e Arquitetura*: o Prefeito Wanderley Pinho é acusado de ter tomado um empréstimo no valor de Cr\$ 80.000.000,00 "a juros altos" para "gastar milhões anualmente sustentando o EPUCS nos seus devaneios cocainicos", dentre os quais a construção de "avenidas para 'por no chinelo' a Vª Av. de N. York ou os Campos Elisios de Paris", como a "monumental [avenida] do Centenario" (UM PREFEITO..., 1949, p. 4).



Figura 2.43 – Avenida do Centenário, sem data: observar as duas vias expressas, nas laterais do talvegue do Rio dos Seixos, canalizado; e a via marginal, de acesso local, onde se encontra o automóvel vermelho; observar ainda a predominância de áreas verdes (Fonte: AHM/FGM)

Dentre os projetos elaborados por Diógenes Rebouças no EPUCS, também para a Prefeitura de Salvador, um dos mais singulares é, certamente, o do **mercado de peixe** nas proximidades do Forte de Santa Maria, no bairro da Barra, em Salvador. Construído entre 1949 e 1950, o novo mercado teve como objetivo abrigar a venda do pescado que já era realizada pelos pescadores da região em duas construções permanentes e grosseiras e em uma série de barracas improvisadas, montadas no horário da venda do peixe.

A intervenção, projetada por Rebouças, incluía o "embelezamento" da diminuta praça fronteiriça à fortificação e ao mercado e delimitada pela praia do Porto da Barra e pela Avenida Sete de Setembro. A intervenção na praça consistiu na pavimentação em conchas, seixos

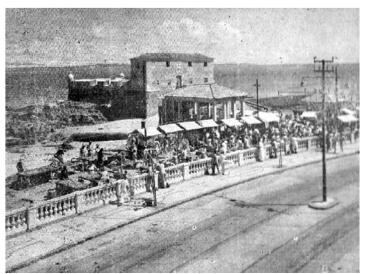
rolados e calçamento em mosaico português, com pedras pretas e brancas, além da instalação de bancos e frades de amarração em pedra lioz, da construção de cais ao longo da praça e de uma rampa de acesso aos saveiros (SALVADOR, 1950, p. 44; SALVADOR, 1951b, p. 19).

O projeto do novo mercado demonstra sua preocupação com a preservação da ambiência do pequeno forte do final do século XVII que as construções anteriormente existentes não tinham; ademais, denuncia a capacidade incomum de Rebouças de realizar uma arquitetura que concilia, ao mesmo tempo, uma extrema delicadeza e uma profunda simplicidade. O novo mercado corresponde à justaposição de dois elementos bastante distintos, resultando em uma arquitetura heterogênea, porém coerente. A primeira é a maior e corresponde a uma levíssima varanda, com cobertura em telhas cerâmicas e estrutura de madeira que se apoia sobre vigas periféricas pintadas de branco; estas vigas, por sua vez, apoiam-se em um conjunto de dez esbeltos pilotis, também pintados de branco. Entre os pilotis, uma mureta baixa, revestida com peças cerâmicas, delimita com clareza os espaços interno e externo. A segunda corresponde a um minúsculo volume maciço em alvenaria de pedra aparente, que abriga os espaços de apoio aos pescadores e cujas únicas aberturas são as portas que o ligam à varanda.

A escala reduzida do novo mercado e a elegante varanda que o torna quase diáfano garantem o protagonismo do Forte de Santa Maria naquele contexto praiano, ao tempo em que o volume maciço do mercado, construído em alvenaria de pedra aparente com arrasto sobre a praia, faz referência direta à cantaria da plataforma de artilharia da antiga fortificação. A reinterpretação de elementos da arquitetura tradicional é inequívoca e certamente encontra suas raízes nas obras de Lucio Costa – no mercado do peixe de Rebouças é possível ouvir ecos, com maior ou menor ressonância, do Museu das Missões. em São Miguel das Missões (1938-1940), do Park Hotel São Clemente, em Nova Friburgo (1940-1944) e, principalmente, da Residência Saavedra, em Araruama (1942).

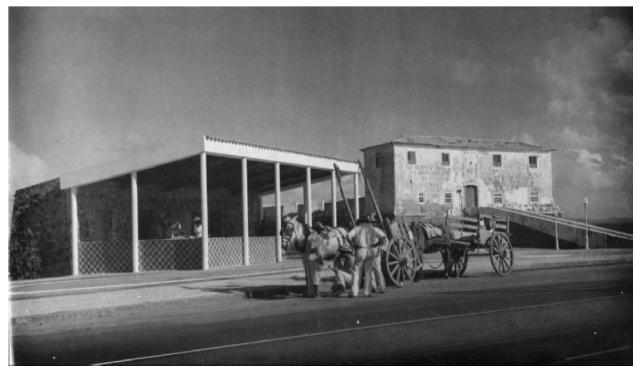
O crítico de arte José Valladares considerava o mercado do peixe de Rebouças uma pequena obra-prima da arquitetura moderna na Bahia. No *Bêabá da Bahia*, guia turístico que publicou em 1951, Valladares fez questão de incluí-lo ao tratar da "arquitetura moderna" por ser "moderno, distintamente enquadrado no ambiente, realmente funcional e discretamente belo" (VALLADARES, 1951a, p. 70); noutra, ao se propor a fazer um balanço da arquitetura produzida no governo Otávio Mangabeira, afirmou, certeiro:

Comecemos pelo que é pequeno, mas onde o bom gosto se requintou numa de suas mais felizes manifestações entre nós: — o mercadinho de peixe no porto da Barra. É como um grande pássaro que tivesse pousado naquele recanto de praia, sem interferir na beleza da paisagem. Suas côres são o cinza avermelhado das rochas, o azul do céu e do mar, o branco das paredes do fortim de Santa Maria, seu aristocrático vizinho. O mercadinho, filho legítimo do local onde nasceu, aí se integra com a naturalidade de um membro da família. E é para os olhos uma visão de amenidade e graça — a graça e a amenidade que respiram em Salvador (VALLADARES, 1951c, p. 194-195).





Figuras 2.44 e 2.45 – Forte de Santa Maria e entorno antes da intervenção de Rebouças (à esq.); Residência Saavedra, projeto de Lucio Costa (à dir.) (Fontes: SALVADOR, 1951b; WISNIK, 2001)





Figuras 2.46 e 2.47 – Duas vistas do mercado de peixe, projeto de Diógenes Rebouças, e Forte de Santa Maria – Fotos: Pierre Verger (Fontes: CEAB/FAUFBA; FPV – 29828)

No que se refere aos projetos realizados para o Governo do Estado pelo EPUCS, um dos mais importantes foi a nova **Penitenciária do Estado**.

A decisão de construir uma penitenciária-modelo, em substituição à penitenciária existente no antigo Engenho da Conceição, nas proximidades da Estação Ferroviária da Calçada, decorreu, em grande parte, das "péssimas condições de higiene e segurança" desta última (BAHIA, 1950, p. 28), bem como da percepção de que ela se encontrava em um processo de degradação social, uma vez que os detentos não possuíam assistência médica nem tinham o trabalho como atividade cotidiana. Uma matéria publicada em *A Tarde* em agosto de 1948 retratava a situação da Penitenciária:

O velho 'Engenho da Conceição' voltou, e nisto não ha exagero, ao 'deposito de lixo humano' de que falava Afranio Peixoto [...]. Ha mais de dezoito anos que o único presídio do Estado não recebe outro beneficio, por menor que seja. [...] O trabalho foi banido e a Penitenciária transformada em simples deposito de criminosos por eles proprios dirigido.

[...] Disciplina, trabalho, educação, elementos de recuperação dos segregados da sociedade em qualquer sistema penitenciário, dali foram banidos. A Penitenciária da Bahia é hoje a última das Penitenciárias. É a 'escola normal do crime'. Ali, como diz Krohne, o 'criminoso se aperfeiçoa na profissão e á custa da sociedade'.

As providencias do govêrno não se podem fazer esperar. E virão, dado o propósito manifestado por atos do sr. Octavio Mangabeira de dotar a Bahia de uma penitenciária agrícola modelo e as suas reiteradas recomendações no sentido de melhoria das prisões e andamento dos processos referentes ás situações dos presidiários. Mas, enquanto não se constróe a nova que se reorganize a única que possuímos, tornando-a uma prisão moralizadora, sadia, rigorosa sem excessos, que não apeteça nem faça mal ao criminoso (A SITUAÇÃO..., 1948, p. 02).

No final de maio de 1949, veio à Bahia, a convite de Mangabeira, o deputado federal José Maria Alkmin, ex secretário do Interior e Justiça de Minas Gerais e que havia levado a efeito a reforma penitenciária daquele estado, "planejando, construindo e depois dirigindo a famosa Penitenciaria de Neves, o melhor e mais eficiente estabelecimento do país, no particular, e apontado como um dos melhores do mundo". O objetivo da missão de Alkmin era "estudar o atual sistema penitenciario do Estado e apresentar um plano para a sua reorganização, no qual figura a construção de uma Penitenciaria modelo, a ser instalada fora da zona urbana" (PLANEJARÁ..., 1949, p. 02):

Visitando as instalações de que dispomos, o tecnico nacional observou o nosso ambiente penitenciário [...]. Essa analise levou o deputado Alkimin á conclusão de que o problema local é mais ou menos identico ao de Minas, o que permitiria a instalação de uma penitenciaria nos moldes da de Neves. A esse respeito, o sr. José Maria Alkimin trocou idéias com o governador e o secretario do Interior, discutindo alguns detalhes do plano a ser executado pelo governo (PLANEJARÁ..., 1949, p. 02).

Oito meses depois, em 10 de fevereiro de 1950, *A Tarde* publicava o "ante-projeto de distribuição interna do futuro presídio, elaborado pelo E.P.U.C.S.", apresentado no dia anterior por "Diógenes Rebouças e João Augusto Calmon, do Epucs" ao governador Mangabeira, ao secretário do Interior e Justiça, Albérico Fraga, e ao presidente e aos membros do Conselho

Penitenciário. A nova Penitenciária do Estado seria construída na Fazenda Barreiras, uma propriedade de 97 hectares adquirida pelo Estado na estrada de Campinas, na zona rural do município (A BAHIA TERÁ..., 1950, p. 02):

O local foi considerado muito apropriado pelos técnicos, e o ante-projeto toma em consideração os diferentes requisitos a que deve obedecer uma penitenciária moderna, sob os pontos de vista de administração, vigilância, educação, saúde e trabalho, seja este em oficinas ou no campo. Haverá acomodação para 300 a 600 presidiários, numero bem maior do que existe atualmente, podendo a capacidade ser aumentada com o tempo, se assim fôr necessário. (A BAHIA TERÁ..., 1950, p. 02).

Segundo o relatório apresentado pelo governador Mangabeira à Assembleia Legislativa em abril de 1950, dando conta das ações desenvolvidas pela Secretaria do Interior e Justiça do Estado em 1949, "o arquiteto Diógenes Rebouças e o Engenheiro Civil João Augusto Calmon elaboraram o anteprojeto da grande obra, cujo planejamento completo foi confiado ao escritório do arquiteto [sic] Paulo Assis Ribeiro, no Rio de Janeiro" (BAHIA, 1950e, p. 2)¹⁶⁶. O projeto, desenvolvido entre 1950 e 1951 e construído nos anos seguintes¹⁶⁷ se apropriava de um planalto triangular para implantar o complexo, formado por quatro pavilhões cilíndricos, com pátio central e ocupação das celas, sempre individuais, na periferia. O pavilhão de maior diâmetro – cerca de 70 metros – ficava localizado a sudeste do conjunto e possuía três pavimentos, enquanto os outros três pavilhões celulares, alinhados a leste, teriam um diâmetro menor, de aproximadamente 50 metros, e apenas dois pavimentos. Um posto de vigia localizado no centro geométrico do pátio de cada um dos quatro pavilhões, acessível através de um passadiço, garantiria o controle e a vigilância dos presos.

Sobre a Penitenciária do Estado projetada por Rebouças, Paulo Ormindo de Azevedo observou que, "embora com roupagem moderna, foi concebida dentro da tradição dos cárceres panópticos oitocentistas, com um pátio circular e torre central de vigilância" (AZEVEDO, 1997, p. 191). Em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault identificou o panóptico, concebido pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham no final do século XVIII, como "o princípio geral de uma nova

¹⁶⁶ A partir do contato travado durante a elaboração do projeto do CEAT-TCA, Rebouças e Paulo de Assis Ribeiro fariam uma série de projetos em parceria. Além da Penitenciária do Estado, o escritório de Paulo de Assis Ribeiro, no Rio de Janeiro, elaborou os projetos complementares do Colégio da Bahia – Setor Garcia (1949) e da Escola-Parque (Centro Educacional Carneiro Ribeiro, 1950), que serão analisados no próximo capítulo; e do Hotel Paulo Afonso (1949), que será analisado no quinto capítulo. Todas as pranchas localizadas no acervo Diógenes Rebouças do CEAB/UFBA, referentes ao Colégio da Bahia – Setor Garcia, à Escola Parque e à Penitenciária do Estado, dentre outras obras de autoria comprovada de Rebouças, assim como aquelas identificadas no ANS/IPHAN, no Rio de Janeiro, referentes ao projeto arquitetônico do Hotel Paulo Afonso, contêm como autor identificado no carimbo o "Escritório Técnico Paulo de Assis Ribeiro"; apenas nas pranchas do Colégio da Bahia – Setor Garcia e do Hotel Paulo Afonso aparece, com menor destaque, "Diógenes Rebouças – Arquiteto".

O sucessor de Wanderley Pinho na Prefeitura de Salvador, Osvaldo Veloso Gordilho, publicou em 1954 um interessante catálogo (SALVADOR, 1954) para divulgar as obras e ações que vinham sendo realizadas em Salvador, pela Prefeitura e pelo Governo do Estado. Esse catálogo, vinculado à representação da Bahia nos eventos realizados em São Paulo naquele ano por ocasião do seu 4º centenário de fundação, mostram a Penitenciária do Estado em avançado processo de construção.

'anatomia política' cujo objeto e finalidade não são as relações de soberania, mas as relações de **disciplina**" (FOUCAULT, 1987, p. 173, grifo nosso).

Segundo Foucault, o **poder disciplinar**, desde o início do século XIX, se serviu "dos procedimentos de individualização para marcar as exclusões"; o panóptico, um dispositivo aplicado não só à arquitetura prisional mas também a manicômios, sanatórios e até mesmo escolas, seria o maior símbolo desse poder disciplinar, pois "automatiza e desindividualiza o poder", dado que "tem seu princípio não tanto numa pessoa quanto numa certa distribuição concentrada dos corpos, das superfícies, das luzes, dos olhares" (FOUCAULT, 1987, p. 167).

A descrição de Foucault do panóptico se aplica perfeitamente aos pavilhões celulares da Penitenciária do Estado:

O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. [...] na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções - trancar, privar de luz e esconder - só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha.

[...]. Cada um, em seu lugar, está bem trancado em sua cela de onde é visto de frente pelo vigia; mas os muros laterais impedem que entre em contato com seus companheiros. É visto, mas não vê; objeto de uma informação, nunca sujeito numa comunicação. A disposição de seu quarto, em frente da torre central, lhe impõe uma visibilidade axial; mas as divisões do anel, essas celas bem separadas, implicam uma invisibilidade lateral. E esta é a garantia da ordem. Se os detentos são condenados não há perigo de complô, de tentativa de evasão coletiva, projeto de novos crimes para o futuro, más influências recíprocas [...]. A multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas. Do ponto de vista do guardião, é substituída por uma multiplicidade enumerável e controlável; do ponto de vista dos detentos, por uma solidão seqüestrada e olhada.

Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce; enfim, que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores. Para isso, é ao mesmo tempo excessivo e muito pouco que o prisioneiro seja observado sem cessar por um vigia; muito pouco, pois o essencial é que ele se saiba vigiado; excessivo, porque ele não tem necessidade de sê-lo efetivamente. Por isso Bentham colocou o princípio de que o poder devia ser visível e inverificável. Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado;

mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo. [...] O Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto (FOUCAULT, 1987, p. 165-167)

Por outro lado, a Penitenciária do Estado não se limitava aos pavilhões celulares baseados no panóptico: o conjunto arquitetônico seria formado também por um pavilhão abrigando as oficinas (serralheria, carpintaria, mecânica, marcenaria, sapataria, alfaiataria, ourivessaria, cerâmica, etc.) e os serviços gerais (almoxarifado, caldeiraria, lavanderia, sala de costura, padaria, etc.), implantado a oeste, além dos pavilhões do refeitório e do serviço médico, estes dois últimos no trecho central do complexo, funcionando como articuladores de todo o conjunto. As oficinas teriam um papel fundamental ao dar uma ocupação aos detentos e permitir-lhes uma receita gerada a partir do seu trabalho. Ademais, no sentido oposto ao do panóptico de Bentham, permitiriam o trabalho – e a convivência lado a lado – dos detentos, por longas horas diárias.

A articulação entre os pavilhões se dava por passarelas fechadas; o acesso aos pavilhões celulares a partir dessas passarelas era feito por rampas, "evitando-se assim o sistema de escadas" (A BAHIA TERÁ..., 1950, p. 02), de mais difícil controle e mais suscetíveis a incidentes.

É surpreendente observar como as rampas, frequentemente encontradas na arquitetura moderna da escola carioca e nos projetos corbusianos, são plenamente incorporadas por Rebouças na sua produção do período, sendo utilizadas até mesmo em uma construção prisional. Partindo do primeiro pavimento do pavilhão do serviço médico, três passarelas, construídas lado a lado e duas delas em rampa, permitem o acesso aos três níveis do pavilhão celular de maior diâmetro. O fechamento lateral das passarelas é feito por blocos vazados de grande espessura e com pequenas aberturas.

O pavilhão das oficinas e serviços gerais, por sua vez, adota uma tipologia igualmente cara a Rebouças e à arquitetura moderna brasileira: a do galpão industrial, com cobertura abobadada, que seria adotado em diversos projetos do arquiteto baiano elaborados a partir de então, em especial aqueles que demandavam grandes vãos cobertos contínuos¹⁶⁸.

_

¹⁶⁸ No quarto capítulo, veremos que esta solução do galpão com cobertura abobadada foi adotada em diversos projetos dos mais importantes arquitetos da *escola carioca*, como os irmãos Roberto, Affonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer, embora se tratassem, muitas vezes, de estruturas mais sofisticadas, em casca de concreto. No que se refere à adoção dessa tipologia na obra de Rebouças, podemos destacar, dentre outros projetos, aqueles elaborados para os pavilhões de atividades de trabalho (1950-1955) e de educação física (final dos anos 1950) da Escola-Parque, no Centro Educacional Carneiro Ribeiro; o Mercado Público de Jequié (1954); e o Ginásio de Esportes Presidente Orlando Moscoso (1956), construído no Aquidabã para o Serviço Social do Comércio (SESC).

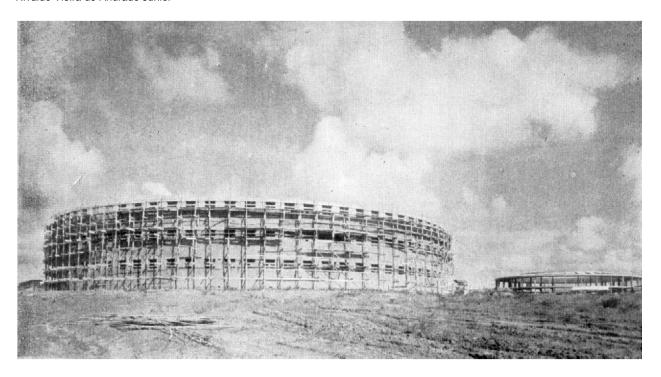


Figura 2.48 – Penitenciária do Estado: dois pavilhões celulares em construção, no início dos anos 1950 (Fonte: SALVADOR, 1954)

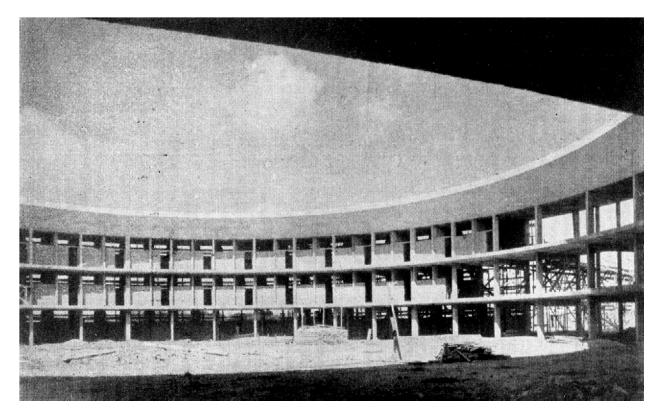


Figura 2.49– Penitenciária do Estado: pátio interno do pavilhão celular maior, ainda em construção, no início dos anos 1950 (Fonte: SALVADOR, 1954)



Figura 2.50 – Penitenciária Lemos de Brito (antiga Penitenciária do Estado): antigo pavilhão de serviço médico (edifício à esquerda) e antigo pavilhão celular (edifício à direita), conectados por três rampas (Foto realizada pelo autor, 23 set 2010)



Figura 2.51 – Penitenciária Lemos de Brito (antiga Penitenciária do Estado): pavilhões das oficinas e dos serviços gerais (Foto realizada pelo autor, 23 set 2010)

O EPUCS, contudo, não se limitava a elaborar projetos para edifícios e espaços públicos. Entre 1949 e 1950, foram realizados ainda diversos **estudos para loteamentos privados**. Frente à ausência de legislação urbanística em vigor que consolidasse, de forma objetiva, os parâmetros estabelecidos pelo EPUCS, bem como face à necessidade de desapropriação de áreas nos terrenos em questão para a implantação de infraestrutura urbana a cargo da Prefeitura, os engenheiros da Divisão de Urbanismo da Prefeitura a serviço do EPUCS, como Antônio Rebouças – o irmão caçula de Diógenes¹⁶⁹ – e João Augusto Calmon, ao receber as demandas de informações e parâmetros por partes das empresas responsáveis pela implantação desses loteamentos, terminavam por apresentar propostas urbanísticas aos requerentes, desenhadas em escala, a partir da base cartográfica elaborada pelo EPUCS.

Por exemplo, em 12 de fevereiro de 1949, a *Companhia Comércio, Imóveis e Construções S.A.* enviou ofício à Prefeitura, informando que, no intuito de "estudar o aproveitamento dos seus terrenos" localizados no Chame-Chame e na Fazenda Camarão, no bairro da Barra, "atingidos pelo plano da Avenida do Centenário", requeria "as normas e os plano [sic] a que deve obedecer o loteamento dessa zona", bem como uma cópia heliográfica do levantamento aereo fotogrametrico do trêcho em questão, afim de melhor demarcar os limites da sua propriedade". Três meses depois, foi encaminhado à requerente um "estudo para loteamento" assinado pelo engenheiro Antônio Rebouças em escala 1:1000, com traçado do sistema viário, parcelamento com definição de todos os lotes e uma série de outras informações. No ofício em que encaminhava o estudo ao engenheiro-chefe da Divisão de Urbanismo da Prefeitura, datado de 09 de maio de 1949, Antônio Rebouças informava que havia "procedido aos devidos estudos sobre o plano de loteamento para o terreno" em questão, e que anexava "uma copia da sugestão estudada, mostrando os limites do referido terreno assim como a situação do mesmo em relação às avenidas Presidente Vargas e ramal da Avenida Centenário"¹⁷⁰.

Do seu papel inicial de instância definidora de parâmetros de atuação, o EPUCS se transformara em definidora direta de traçados, de parcelamentos¹⁷¹ e dos projetos que promoveriam a efetiva transformação física da cidade – e, para tanto, contou com a participação de respeitados profissionais do Rio de Janeiro.

1

Antônio de Almeida Rebouças nasceu em Itabuna, em 1922, e graduou-se em engenharia civil pela Escola Politécnica da Universidade da Bahia em 1948.

AHM/FGM, Acervo cartográfico, distrito da Vitória, ano 1949, tema: Loteamento de terreno, local: Chame-Chame e Fazenda Camarão, proprietário(a): Cia. Comércio Imóveis e Construções S.A.

Arquivo Histórico Municipal / Fundação Gregório de Mattos da Prefeitura Municipal de Salvador, pudemos identificar outras três propostas de loteamentos que os engenheiros Antônio Rebouças e João Augusto Calmon elaboraram, na condição de servidores municipais, para empresas e clientes privados entre 1949 e 1950: loteamento na Avenida Princesa Isabel, na Barra, também para a *Companhia Comércio, Imóveis e Construções S.A.*; loteamento Rio de São Pedro, na Graça, em terrenos do espólio de João Manuel Alban Garrido; e loteamento na Barra, em terrenos de João Aurino de Souza Teixeira.

2.3.2. A presença dos forasteiros

Embora no período em análise o EPUCS estivesse se constituído em um escritório voltado à elaboração de projetos para o Estado, em suas três esferas, diversos arquitetos sediados nos grandes centros do sudeste do país – principalmente na Capital Federal – continuaram atuando em Salvador, talvez mais intensamente até do que nos períodos anteriores. Como comentado anteriormente, muitos deles vinham a convite do próprio Diógenes Rebouças; outros tantos elaboraram projetos para órgãos do Governo Federal ou para a iniciativa privada. Todos eles estavam, porém, em contato direto com o EPUCS, por onde todos os projetos passavam mais cedo ou mais tarde; esse contato constante resultou em um importante intercâmbio para os profissionais locais que colaboravam com o EPUCS e que teriam papel decisivo nos rumos que a arquitetura baiana tomaria pelas décadas seguintes.

Assim, entre 1947 e 1951, atuaram na Bahia alguns importantes nomes da escola carioca da arquitetura moderna brasileira, como Jorge Machado Moreira, Alcides da Rocha Miranda, José de Souza Reis, Paulo Antunes Ribeiro, Hélio Uchôa Cavalcanti, Flávio Amílcar Régis do Nascimento e o paisagista Roberto Burle Marx, além do carioca, agora radicado em São Paulo, Hélio Duarte.

Como veremos no capítulo 4, Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis, arquitetos cariocas do quadro do DPHAN, haviam sido convidados por Diógenes Rebouças, por indicação de Lucio Costa, para elaborar o projeto do Centro Educativo de Arte Teatral; por sua vez, Roberto Burle Marx – o maior paisagista brasileiro, então já reconhecido internacionalmente¹⁷² - viera a Salvador, em 1948, contratado pela Prefeitura, por indicação de Rebouças, para elaborar os projetos de três praças localizadas na área central da cidade: a Praça 13 de Maio (mais conhecida como Piedade), a Praça 2 de Julho (popularizada como Campo Grande) e a Praça 15 de Novembro (o Terreiro de Jesus).

A decisão de convidar o prestigiado paisagista para elaborar os projetos desses espaços públicos foi motivada pelos festejos do 4º centenário de Salvador, como demonstra a matéria publicada por A Tarde em julho de 1948, após entrevistar o paisagista no Rio de Janeiro:

> [...] o professor Roberto Burle Marx adiantou-nos o plano geral de suas realizações de urbanista na Cidade do Salvador, detalhando-nos como os motivos paisagísticos de suas decorações botânicas combinarão com a arquitetura ornamental do XVIIº século. Falou-nos, em seguida, do interesse e autoridade com que o governo bahiano está preparando as comemorações

¹⁷² Roberto Burle Marx (1909-1994) nasceu em São Paulo mas se transferiu para o Rio de Janeiro aos cinco anos. Estuda pintura na Escola Nacional de Belas Artes a partir de 1930, onde se aproxima daqueles que, dentro de alguns anos, serão os mais importantes arquitetos modernos brasileiros: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira e os irmãos Roberto. Entre 1934 e 1937, assume o cargo de Diretor de Parques e Jardins do Recife, onde realiza diversos projetos em que se utiliza de espécies nativas. A partir dos projetos dos jardins do Ministério da Educação e Saúde e do conjunto da Pampulha, dentre outros desenvolvidos entre o final dos anos 1930 e o início dos anos 1940, ganha reconhecimento internacional e se torna um dos mais importantes arquitetos paisagistas do mundo (MOTTA, 1983).

centenárias. Pois o prefeito Wanderley Pinho é, também, historiador, e o engenheiro Diógenes Ribeiro [sic], que se encontra á frente do Departamento de Urbanismo, é um estudioso e está perfeitamente identificado com os propósitos oficiais, no maior brilho das solenidades.

Referiu-se, também, de modo elogioso á cooperação do professor Anisio Teixeira, secretario de Educação, aos festejos planejados, assim como á colaboração do poeta Godofredo Filho, conhecedor do patrimonio cultural e artístico bahiano (AS COMEMORAÇÕES..., 1948, p. 02).

Quase dois anos depois, em abril de 1950, já passada a efeméride, os projetos ainda não haviam sido executados. Retonando a Salvador para elaborar o projeto dos jardins do Hotel da Bahia, Burle Marx afirmou que, "quanto ao projeto para adaptação paisagista das praças e jardins desta capital já estão em andamento para serem iniciados. Portanto, aguardando as determinações da Prefeitura" (PROJETARÁ..., 1950, p. 03).

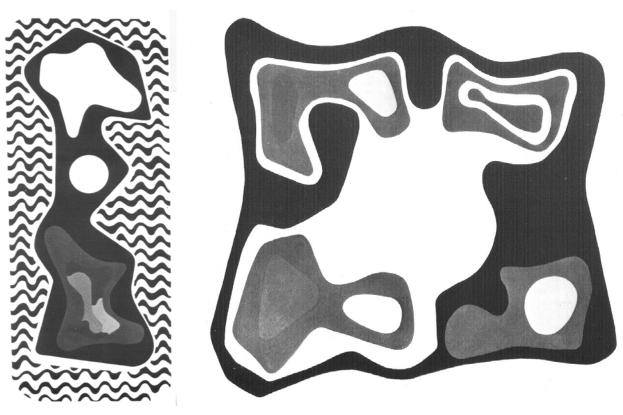
O único dos três projetos elaborados por Burle Marx que foi efetivamente executado foi o do Terreiro de Jesus, cuja implantação teve início, segundo Paulo Kalil (2011, p. 81) em maio de 1950, sendo finalizada provavelmente em 1951. Todo o piso existente foi retirado e foram mantidas somente a fonte do século XIX e as palmeiras imperiais preexistentes, às quais se acrescentaram mais algumas; a praça foi pavimentada com mosaico português em preto e branco, seixos rolados pretos e conchas da região, criando "um novo desenho, de formas orgânicas, sinuosas, inovadoras para a cidade e até então pouco conhecidas em projetos de praças no país" (KALIL, 2011, p. 81)¹⁷³.

Ao intervir em um dos espaços públicos mais antigos de Salvador e não se furtar a adotar uma linguagem francamente moderna, ainda que incorporando os elementos preexistentes mais importantes, Burle Marx foi atacado pela imprensa:

- [...] Vendo-se agora no Terreiro de Jesus canteiros modernos, cheios de ervas, testemunhas de uma idade moderna e que melhor se adaptariam a um logradouro recem-construido, acredita-se que, ou o sr. Burle Marx com toda a sua fama, se tenha enganado, ou deve ter havido um equivoco de quem escolheu o plano.
- [...] De qualquer forma, seja este ou aquele o motivo, é de esperar que fatos como esse não se repitam, porque do contrário a cidade não passaria de um gigantesco prato de salada urbanística. [...] Com relação ao que foi feito na Praça 15 de Novembro, das duas uma: ou o sr. Burle Marx teve os planos baralhados, ou então enganou-se lamentavelmente no que se refere aos canteiros do Terreiro de Jesus. Aquela praça pedia realmente um jardim, mas um jardim completamente diferente do que foi feito (MISTURA DE ESTILOS, 1950, p. 03).

_

¹⁷³ Paulo Kalil observa que outros projetos de Burle Marx da mesma época apresentavam linguagem semelhante, como a Praça de Cataguases, na cidade mineira homônima, e a Praça Santos Dumont e o Largo do Machado, ambos no Rio de Janeiro (KALIL, 2011, p. 81). Para maiores informações sobre os projetos de Burle Marx para as três praças soteropolitanas, cf KALIL, 2011.



Figuras 2.52 e 2.53 – Plantas dos projetos de Burle Marx para o Terreiro de Jesus (à esquerda) e para a Praça 13 de Maio / Piedade (à direita) (Fonte: MOTTA, 1983)



Figura 2.54 – Terreiro de Jesus logo após a execução do projeto de Burle Marx, no início dos anos 1950 – Foto: Pierre Verger (Fonte: FPV – 31195 –)

A partir de 1947, Diógenes Rebouças e o EPUCS também assessoraram a Campanha Nacional contra a Tuberculose (CNCT) do Ministério da Educação e Saúde (MÊS) na localização de alguns de seus equipamentos em Salvador¹⁷⁴. A CNCT teve um papel fundamental na infraestruturação da Bahia para o combate à tuberculose. A mortalidade por tuberculose na Bahia no decênio 1937-1948 era bastante elevada, com médias anuais variando entre 478,9 e 569,6 óbitos por 100.000 habitantes, que representava o coeficiente mais elevado de todo o país (REVISTA FISCAL..., 1949, p. 93). Em Salvador, por sua vez, registravam-se, em 1950, mais de 1.500 óbitos anuais pela doença (BAHIA, 1950c, p. 79). Inaugurado em 1942, o Sanatório de Tuberculosos Santa Terezinha, com 250 leitos, não era, obviamente, suficiente para atender à demanda existente.

Em função desses índices, e certamente também em função do MES estar ocupado, à época, pelo baiano Clemente Mariani, "a Bahia foi a primeira unidade federativa a integrar-se na CNCT, datando de 20 de junho de 1947 a assinatura do convênio com o órgão federal" (REVISTA FISCAL..., 1949, p. 91). A primeira ação da CNCT na Bahia, anterior ao envolvimento de Rebouças e do EPUCS no processo, foi a ampliação do Sanatório Santa Terezinha, através da construção de um anexo, com 138 novos leitos para adultos, e de um pavilhão infantil, com 80 leitos para crianças de 3 a 12 anos (REVISTA FISCAL..., 1949, p. 251). O projeto destas ampliações manteve a horizontalidade do projeto original, porém com uma ortogonalidade que se contrapunha às curvas aerodinâmicas do pavilhão pioneiro, adotando uma linguagem mais tradicional que o edifício de 1942.

Mesmo com essas ampliações, os 468 leitos existentes no Hospital Sanatório Santa Terezinha ainda eram demasiadamente poucos e, entre 1947 e 1951, a CNCT e o Governo do Estado da Bahia concentraram esforços na ampliação do número de leitos para tuberculosos em Salvador. O Governo do Estado participou desse esforço de três formas: identificando, através do EPUCS, o local ideal para a implantação de cada um dos hospitais, cujos projetos arquitetônicos e complementares seriam, em princípio, desenvolvidos pelo Setor de Arquitetura da CNCT, no Rio de Janeiro; desapropriando os respectivos terrenos; e assumindo a manutenção e o custeio dos hospitais após a sua construção pela CNCT.

A decisão de que os novos equipamentos deveriam ser construídos na vizinhança imediata do Sanatório Santa Terezinha, entre este e a Praça Conselheiro João Alfredo (Largo do Tamarineiro), no então longínquo subúrbio do Alto da Cruz do Cosme (Pau Miúdo), teve, provavelmente, entre suas motivações o fato de que, nos estudos realizados previamente pelo EPUCS, a praça em questão corresponderia ao centro cívico daquela zona.

¹⁷⁴ A Campanha Nacional Contra a Tuberculose (CNCT) foi criada no âmbito do Serviço Nacional de Tuberculose do Ministério da Educação e Saúde, por meio do Decreto-lei nº 9.387, de 20 de junho de 1946.

Assim, o Governo do Estado desapropriou diversos terrenos contíguos ao sanatório existente, e, nos terrenos desapropriados, Rebouças localizou onde seriam construídos pela CNCT os dois novos pavilhões de internação, o pavilhão de serviços gerais e o dispensário. Estes, junto com as instalações já existentes do Sanatório Santa Terezinha e do seu anexo, constituiriam o "Parque Sanatorial Santa Terezinha" que, a partir de 17 de março de 1950, através da Lei Estadual nº 249, passou a ser administrado pela Fundação Hospitalar Octávio Mangabeira.

Ainda que os dois novos pavilhões de internação – o Sanatório de Triagem (também denominado Hospital de Triagem) e o Pavilhão de Triagem – tenham quase triplicado a capacidade de atendimento que o Parque Sanatorial Santa Terezinha tinha até então, a meta de oferecer um leito para cada óbito anual registrado na Bahia – isto é, 1.500 leitos – não havia sido atingida. Neste sentido, o Governo do Estado da Bahia doou uma parte dos terrenos desapropriados ao Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários (IAPB), para que esse construísse, aí, um sanatório modelo, com capacidade para 350 pacientes (BAHIA, 1949, p. 16). Com essas ampliações, Mangabeira pretendia

[...] passar, de 230 leitos, que era isso o de que dispúnhamos, e em condições deploráveis, para 1.400, em um conjunto ou organização, como outra mais completa, que a iguale, não há presentemente no Brasil ou na América do Sul, principalmente se nela incluirmos, ou a ela vier a juntar-se o esplêndido Sanatório que o Instituto dos Bancários vai levantar, em contiguidade, alí mesmo, em uma área de terreno que para êsse fim adquirimos, e de que lhe fizemos doação (MANGABEIRA, 1951, p. 28).

Poucos dias antes do final do governo Mangabeira, em 27 de janeiro de 1951, foram inaugurados o Sanatório de Triagem, o Pavilhão de Triagem, o Pavilhão de Serviços Gerais e o Dispensário da Cruz Vermelha, todos no Parque Sanatorial Santa Terezinha (RIBEIRO, 1956, p. 225-226)¹⁷⁵. Embora o projeto do sanatório modelo do IAPB tenha sido elaborado pelo arquiteto Jorge Machado Moreira em setembro de 1950¹⁷⁶, este jamais seria construído.

_

¹⁷⁵ A rigor, o aporte financeiro do Governo do Estado era maior que o da CNCT, na medida em que "os dois novos hospitais, construídos, de todo, às expensas do Serviço Nacional de Tuberculose, custaram, em construção e instalação, cerca de 22 milhões de cruzeiros", enquanto o Governo do Estado, segundo Mangabeira, teria que "dispender, para mantê-los, uns 12 milhões de cruzeiros por ano. Vale dizer que, em dois anos, se gasta mais em manter do que se haja dispendido em construir e instalar" (MANGABEIRA, 1951, p. 28).

Jorge Machado Moreira (1904-1992) foi um dos mais importantes nomes da arquitetura moderna brasileira. Titulou-se arquiteto em 1932 pela Escola Nacional de Belas Artes, onde havia sido um dos líderes da greve dos estudantes em apoio à reforma de ensino empreendida por Lucio Costa. Fez parte da equipe que, sob a coordenação de Lucio Costa e com a consultoria de Le Corbusier, elaborou o projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde (1936-1943). Como arquiteto-chefe do Escritório Técnico da Universidade do Brasil (1949-1962), coordenou o planejamento do campus na Ilha do Fundão, no Rio de Janeiro, assim como os projetos arquitetônicos de diversos edifícios. Entre os anos 1940 e 1950, elaborou uma série de projetos de hospitais e sanatórios, muitos deles como arquiteto colaborador do Setor de Arquitetura da CNCT (CZAJKOWSKI, 1999, p. 158-161; CAVALCANTI, 2001, p. 148). Um conjunto formado por nove pranchas do projeto do Sanatório do IAPB, incluindo plantas baixas, corte e fachadas em escala 1:100, datadas de 09 a 16 de setembro de 1950, foi identificado no Fundo Jorge Machado Moreira do NPD-FAU/UFRJ.

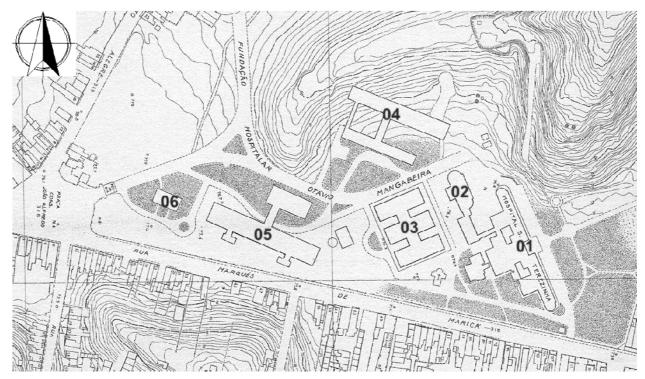


Figura 2.55 – Planta de localização dos diversos pavilhões do Parque Sanatorial Santa Terezinha (entre parênteses o ano de inauguração): 01 - Hospital Santa Terezinha (1942); 02 - Pavilhão infantil (1948); 03 – Pavilhão de Serviços Gerais (1951); 04 – Sanatório de Triagem (1951); 05 – Pavilhão de Triagem (1951); 06 – Dispensário Modelo da Cruz Vermelha (1951) (Fonte: elaborado pelo autor a partir do Atlas Parcial da Cidade do Salvador de 1955 [SALVADOR, 1955])

O Sanatório de Triagem do Parque Sanatorial Santa Terezinha, projetado pelo arquiteto carioca Jorge Machado Moreira entre 1947 e 1948¹⁷⁷, foi construído pela Companhia Brasileira Imobiliária e de Construções (CBIC) a partir de fevereiro de 1948. O Sanatório de Triagem possuía 76 enfermarias, totalizando 342 leitos, além de cozinha, sala de estar, refeitórios, administração, centro médico e centro radiológico, em uma área total de 5.429,00 metros quadrados. O edifício é formado por dois longos blocos paralelos, implantados no sentido noroeste-sudeste, com coberturas aproximadamente na mesma altura. Entretanto, devido à declividade do terreno, o bloco B, implantado na cota mais baixa, chega a ter cinco pavimentos, enquanto o bloco A, implantado na cota mais alta, tem apenas três. Cada um dos blocos está implantado a meio nível com relação ao outro, e dois elementos os conectam: um volume alto e confinado, com pequenas aberturas quadradas, fica localizado aproximadamente no ponto central dos blocos e abriga uma série de rampas, enquanto outro volume menor, ao nível do pavimento de acesso, abriga uma passarela coberta e conecta as extremidades noroeste dos blocos. Este pavilhão tem sua horizontalidade acentuada pelas janelas em fita e possui cobertura em duas águas, com cumeeira paralela ao eixo longitudinal.

¹⁷⁷ Um conjunto formado por quatro pranchas do projeto do "Hospital Santa Terezinha - Sanatório de Triagem", incluindo três plantas baixas em escala 1:100, datadas de 06 de março de 1948 e uma planta de situação em 1:1.000, foi identificado no Fundo Jorge Machado Moreira do NPD-FAU/UFRJ.



Figura 2.56 – Complexo hospitalar Santa Terezinha em 1949, vendo-se à esquerda a extremidade norte do pavilhão original e, em segundo plano, o Sanatório de Triagem em construção (Fonte: DAD-COC-FIOCRUZ – Fundo Raphael de Paula Souza – Hospital Sta. Terezinha 1949 – 01)



Figura 2.57 – Parque Sanatorial Santa Terezinha em 1954: em primeiro plano, o Sanatório de Triagem inaugurado três anos antes; em segundo plano, os balcões curvos do pavilhão original (Fonte: SALVADOR, 1954)

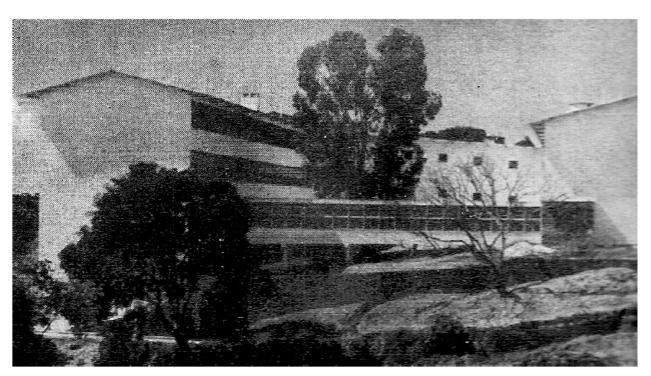


Figura 2.58 – Parque Sanatorial Santa Terezinha: Sanatório de Triagem em 1954 (Fonte: SALVADOR, 1954)



Figura 2.59 – Autoridades em frente às rampas do Sanatório de Triagem do Parque Sanatorial Santa Terezinha, em 27 de junho de 1950: Clemente Mariani (1º à esquerda), Anísio Teixeira (3º) e Diógenes Rebouças (4º) (Fonte: CPDOC/FGV – CMaFOTO101_8)

Por sua vez, o projeto do Pavilhão de Triagem, ao que tudo indica, foi elaborado por Diógenes Rebouças, que era "representante da 'Campanha' [Nacional contra a Tuberculose] no Estado da Bahia" (SNT, 1951b, p. 765)¹⁷⁸. Construído pela Cia. Construtora Régis Agostini a partir de 1949, possuía 74 enfermarias, totalizando 430 leitos, além de cozinha, sala de estar, dois refeitórios, centro médico e centro radiológico, em uma área total de 3.726 metros quadrados. Para a sua construção, foi necessário desapropriar uma série de imóveis privados, o que retardou o andamento das obras.

Assim como o Sanatório de Triagem, este edifício se constitui de dois blocos paralelos, também implantados no sentido noroeste-sudeste, porém com comprimentos diferentes: o bloco localizado mais a norte é curto, enquanto aquele localizado mais ao sul é mais longo; ambos possuem dois pavimentos. Da mesma forma que no Sanatório de Triagem, os dois blocos estão implantados em cotas diferentes, o que gera desníveis entre os pavimentos e, neste caso, também entre as coberturas dos dois blocos. A conexão entre os dois blocos é também feita por rampas; no caso deste sanatório, porém, o volume que as abriga é fechado somente por elementos vazados.

A fachada principal deste pavilhão, voltada para nordeste, é mais complexa, do ponto de vista compositivo, do que a do Sanatório de Triagem, embora apresente, como aquela, uma série de elementos e características da arquitetura moderna e, mais especificamente, da escola carioca, tais como assimetria, pilotis, esquadrias com venezianas de madeira e redução dos elementos maciços àqueles com função estrutural.

O Pavilhão de Serviços Gerais, cujo projeto também é atribuído a Rebouças, foi construído pela CBIC a partir de fevereiro de 1948 e é o edifício mais simples e de menor área dentre aqueles inaugurados pela CNCT em 1951: três blocos térreos, todos com planta retangular e paralelos entre si, implantados em um terreno plano no sentido sudoeste-nordeste e interligados em seus trechos centrais. Com 1.873 metros quadrados, foi construído para abrigar uma série de serviços fundamentais para o funcionamento do complexo hospitalar e que, até então, funcionavam no Hospital Santa Terezinha em condições mínimas ou nem sequer existiam, como lavanderia, laboratório, almoxarifado, casa de caldeiras e oficinas.

¹⁷⁸ O projeto para este pavilhão, elaborado pelo Setor de Arquitetura da CNCT no Rio de Janeiro, não pôde ser utilizado "em virtude de não existir disponibilidade de área suficiente ao projeto"; consequentemente, foram "elaborados novos estudos que, assim mesmo, exigiam a desapropriação de terrenos pertencentes a terceiros" (SNT, 1951b, p. 765). Acreditamos que esses "novos estudos" tenham sido aqueles realizados por Rebouças na Bahia.

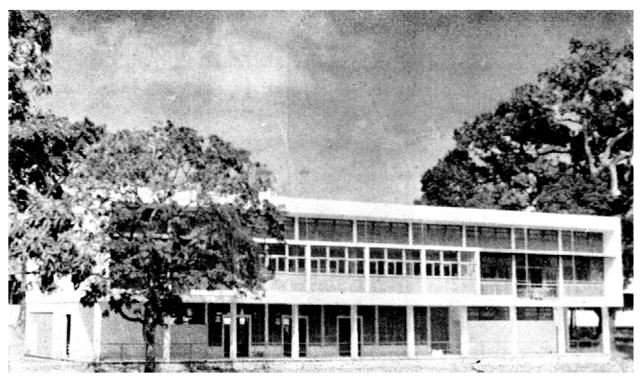


Figura 2.60 – Parque Sanatorial Santa Terezinha: fachada norte do Pavilhão de Triagem (Fonte: HEOM)



Figura 2.61 – Parque Sanatorial Santa Terezinha: fachada oeste do Pavilhão de Triagem, com destaque para as rampas de articulação dos dois blocos (Foto realizada pelo autor, 09 set 2010)



Figura 2.62 – Parque Sanatorial Santa Terezinha em 1949, vendo-se, em primeiro plano, a cobertura do Pavilhão Infantil e, em segundo plano, o Pavilhão de Serviços Gerais (Fonte: DAD-COC-FIOCRUZ – Fundo Raphael de Paula Souza – Hospital Sta. Terezinha 1949 – 02)

No mesmo período, é construído, junto ao Pavilhão de Triagem, o singelo edifício do Dispensário Modelo da Cruz Vermelha Brasileira, filial da Bahia, com apenas 289,00 metros quadrados. Este dispensário, que teve sua pedra fundamental lançada em 28 de outubro de 1948 (RIBEIRO, 1956, p. 227), foi projetado por dois arquitetos da CNCT sediados na Capital Federal¹⁷⁹, Newton Secchin¹⁸⁰ e Pedro Rossi Neto. Trata-se de uma construção térrea e caracterizada externamente pelos tijolos aparentes da fachada e pelos delgados pilares que sustentam a cobertura em laje plana do trecho anterior do edifício, onde se encontram o acesso e a recepção, enquanto o trecho posterior, que abriga os consultórios, salas de exames e espaços de apoio, possui um pé direito maior e uma cobertura em uma água, gerando uma janela horizontal alta e contínua que garante iluminação e ventilação natural para todas as salas.

¹⁷⁹ A CNCT contava com uma equipe de arquitetos e de engenheiros altamente qualificada. Além de Jorge Machado Moreira, o arquiteto Sergio Bernandes elaborou diversos projetos para a CNCT, tendo sido também chefe do Setor de Arquitetura; o engenheiro Paulo de Assis Ribeiro, por sua vez, foi chefe do Setor de Planejamento e Engenharia (SNT, 1948, 1951a).

Como veremos em seguida, Newton Secchin foi coautor do projeto de outro importante equipamento de combate à tuberculose na capital baiana: a Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia.

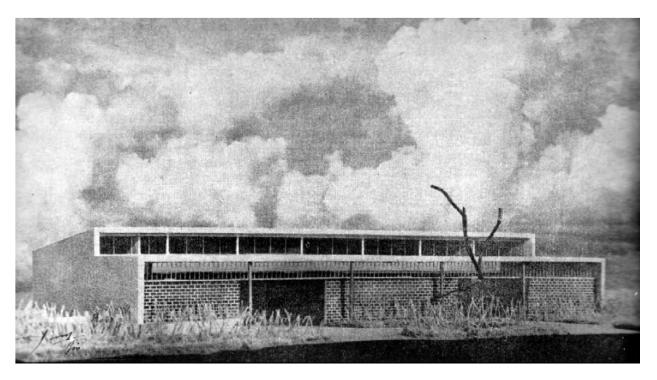


Figura 2.63 – Parque Sanatorial Santa Terezinha: maquete do Dispensário Modelo da Cruz Vermelha Brasileira (Fonte: REVISTA FISCAL..., 1949)

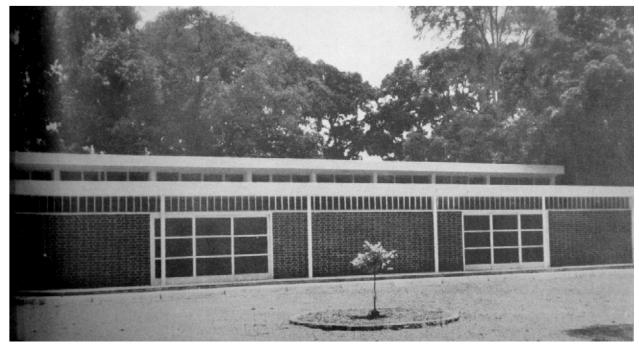


Figura 2.64 – Parque Sanatorial Santa Terezinha: fachada sul do Dispensário Modelo da Cruz Vermelha Brasileira (Fonte: ROSSI NETO & SECCHIN, 1957)

No bairro do Canela, ao lado do Hospital das Clínicas inaugurado em 1948, foi construída, através de Convênio entre a Universidade da Bahia e a CNCT, a Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia, um pequeno hospital com 148 leitos, distribuídos em 24 enfermarias, além de laboratório, farmácia, centro médico, 2 salas de aulas, 3 refeitórios, centro cirúrgico, lavanderia e espaços administrativos (REVISTA FISCAL..., 1949, p. 91). O projeto foi assinado em 1948 pelos arquitetos Alexandre Costa Neto, Newton Secchin, Marcos V. Studart e Leslie Richard Inke, da CNCT, e a construção se deu entre 1949 e 1951, pela Norberto Odebrecht Construtora Ltda¹⁸¹.

O projeto da Clínica Tisiológica possui – guardadas as proporções – diversos pontos em comum com o do Dispensário Modelo da Cruz Vermelha Brasileira, projetado à mesma época por Secchin e Pedro Rossi Neto, como as esbeltas colunas de seção circular que estabelecem um ritmo para a fachada principal do edifício e o predomínio da horizontalidade. A estas características, agrega outras que reforçam ainda mais a sua vinculação à estética corbusiana e à escola carioca da arquitetura moderna brasileira, então dominante entre os arquitetos da CNCT: a planta em T que articula transversalmente o volume principal, com quatro pavimentos acima do nível de acesso, a um volume térreo que abriga o ambulatório, ou o complexo jogo compositivo estabelecido na fachada voltada para o Vale do Canela, através dos diferentes tratamentos adotados para cada um dos retângulos definidos pelos elementos estruturais (pilares, vigas e lajes).

Associe-se a estes aspectos a moderna decoração dos interiores da Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia, com a predominância do branco e das cores claras nos revestimentos internos, com mobiliário de design contemporâneo, como as mesas e poltronas "pés-de-palito", e com a incorporação de painéis de arte moderna preenchendo panos inteiros de paredes nos espaços mais nobres. Os dois painéis existentes no hall de entrada dos médicos e alunos e no refeitório dos médicos da Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia, de autoria de Genaro de Carvalho, são representativos da integração entre a arte moderna e a arquitetura de vanguarda no período, ultrapassando os limites dos edifícios de escritórios, residências e escolas e se incorporando até mesmo à arquitetura hospitalar.

A Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia foi incluída por José Valladares no seu guia turístico *Bêabá da Bahia*, dentre as obras que, como o Edifício Caramuru, o Hotel da Bahia e o

Aparentemente, Tania Bittencourt (2000, p. 137) comete um equívoco ao atribuir esse projeto a Jorge Machado Moreira, uma vez que o mesmo, quando publicado pela revista *Acrópole*, nº 223, em maio de 1957, informa tratar-se de projeto de Costa Neto, Studart, Secchin e Inke. No acervo do Fundo Raphael de Paula Souza do DAD-COC-FIOCRUZ, fonte da pesquisa de Bittencourt, existem fotografias de uma maquete relativa a outro projeto para o "Hospital de Clínica Tisiológica — Cidade do Salvador — Campanha Nacional Contra a Tuberculose". Esse projeto apresenta um bloco principal com maior número de pavimentos e um auditório perpendicular a ele com proporções distintas do projeto definitivo, podendo corresponder a uma versão anterior, talvez elaborada por Moreira.

Centro Educativo de Arte Teatral, "aos poucos [...] estão abrindo o caminho" para a arquitetura moderna em Salvador (VALLADARES, 1951a, p. 70).

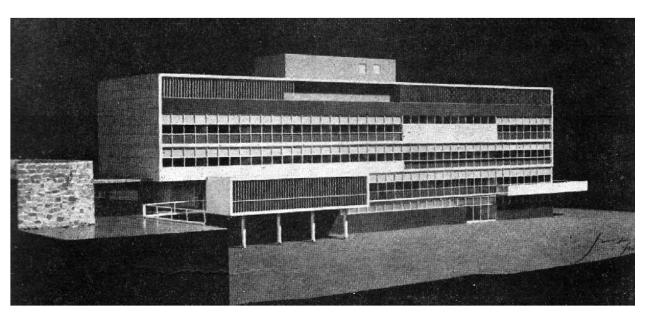


Figura 2.65 – Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia: maquete – fachada sudoeste, voltada para o Vale do Canela (Fonte: REVISTA FISCAL..., 1949)



Figura 2.66 – Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia: vista da fachada nordeste, a partir da Rua Padre Feijó (Fonte: CDRO)



Figura 2.67 – Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia: vista do hall de entrada de médicos e alunos, no 2º pavimento, vendo-se, à direita, o painel do artista plástico Genaro de Carvalho (Fonte: CDRO)



Figura 2.68 – Clinica Tisiológica da Universidade da Bahia: vista do painel de Genaro de Carvalho no hall de entrada de médicos e alunos, no 2º pavimento (Foto realizada pelo autor, 07 jan 2011)



Figura 2.69 – Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia: vista do refeitório dos médicos, vendo-se, ao fundo, outro painel do artista plástico Genaro de Carvalho (Fonte: CDRO)



Figura 2.70 – Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia: vista de uma das enfermarias (Fonte: CDRO)

Há fortes indícios de que, mesmo para os projetos da CNCT na Bahia que tiveram seus projetos definitivos elaborados pela equipe carioca daquela repartição, Diógenes Rebouças tenha sido o autor de um "estudo preliminar" prévio ao projeto definitivo:

Em julho de 1947, foram feitos estudos em Salvador para este sanatório [de triagem], pavilhão anexo à casa dos velhos [pavilhão de triagem], sanatório da clínica tisiológica da universidade, e dispensário [da cruz vermelha], tendo os estudos preliminares respectivos sido ultimados em agôsto de 1947 (SNT, 1948, p. 75).

Em alguns casos, como no da Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia, esse estudo preliminar correspondia a um "esbôço de seu aproveitamento dentro do programa desejado pelo Sr. Reitor e pelo Diretor de Saúde do Estado", que subsidiaria o projeto definitivo elaborado no Rio de Janeiro (SNT, 1948, p. 75).

Com relação aos projetos dos Institutos de Aposentadoria e Pensões (IAPs) para as sedes de suas delegacias regionais, bem como para conjuntos residenciais para seus associados, de uma maneira geral elaborados pelos próprios técnicos desses institutos, podemos observar que a equipe técnica do EPUCS e, em particular, Rebouças, tinha a possibilidade de intervir em diversos momentos, desde a indicação de terrenos até, em casos específicos, a alteração total do projeto, sob o argumento de não se adequar aos parâmetros do plano para Salvador.

Em junho de 1951, o Presidente do Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado (IPASE), Octacílio Gualberto de Oliveira, declarou ao jornal *A Tard*e que considerava uma prioridade a construção da sede da sua delegacia na Bahia e que o órgão já havia adquirido um terreno "junto ao viaduto da Sé e localizado no começo da rua 28 de Setembro", para o qual, inclusive, já havia um projeto, com oito pavimentos. O Presidente do IPASE informava ainda que o inicio da construção da sede ocorreria em breve, "mesmo porque é a Bahia um dos poucos Estados que ainda não contam com esse melhoramento" (apud O IPASE..., 1951, p. 02).

Dois meses depois, nova matéria no mesmo vespertino informava que

A séde própria do Ipase, na Bahia, se construirá, devendo ter início os trabalhos no próximo ano. O projeto já está pronto, como se sabe, **precisando apenas sofrer ligeira modificação, para se enquadrar no plano de urbanização do Epucs**, o que será feito imediatamente, para tanto estando a Delegacia local autorizada a promover os entendimentos com a Prefeitura (O EDIFÍCIO..., 1951, p. 02, grifos nossos).

Passados oito meses, em abril de 1952, o jornal *A Tarde* voltava ao assunto para informa que, finalmente "parece não haver mais dúvida que, dessa vez, o Ipase construirá a sede própria para os seus serviços, neste Estado":

O seu atual presidente, dr. Octacílio Gualberto, não só tem reiterado seus propósitos, nesse sentido, como fez mais: condenado que fora o primitivo projeto pela Prefeitura, autorizou a Delegacia Regional a proceder a estudos de um novo projeto, o que foi imediatamente realizado. Agora, de posse dos trabalhos executados por dois dos escritórios técnicos de construção

civil, interessados no assunto, o Sr. Eulálio Cohim de Freitas, delegado do lpase, irá ao Rio afim de submetê-los à direção central daquela autarquia federal. Dos trabalhos apresentados, destaca-se a 'maquete' elaborada pelo escritório do arquiteto Diógenes Rebouças, cuja fotografia ilustra este noticiário.

O futuro edifício para a séde-própria do Ipase na Bahia terá nove pavimentos, sendo os primeiros ocupados pelos serviços do IPASE, inclusive o ambulatório, e os demais para aluguel. Espera a Delegacia Regional tenham as obras início ainda neste começo de ano (O EDIFÍCIO..., 1952, p. 02, grifos nossos).

Tudo leva a crer que Diógenes Rebouças foi contratado para elaborar o projeto do edifíciosede do IPASE após a equipe do EPUCS ter **condenado** o projeto anterior, provavelmente elaborado pelos técnicos do próprio instituto, na Capital Federal. O delegado regional do IPASE parece ter se decidido por atribuir o encargo do novo projeto àquele arquiteto que, certamente, não encontraria qualquer dificuldade em aprová-lo segundo os parâmetros do EPUCS¹⁸².



Figura 2.71 – Edifício-sede da Delegacia do IPASE na Bahia, projetado por Diógenes Rebouças no início dos anos 1950, junto ao Mirante do Saldanha, sobrado do século XVIII individualmente tombado pelo SPHAN desde 1941 – Foto de Pierre Verger (Fonte: FPV – 31280)

¹⁸² Não tivemos acesso a qualquer imagem do projeto original do edifício-sede do IPASE na Bahia, anterior à proposta de Rebouças.

No caso da "Cidade dos Industriários" implantada pelo Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI) em Salvador no período, a participação de Rebouças se limitou à definição do terreno, no bairro do Retiro – a poucos metros da Escola-Classe II do Centro Educacional Carneiro Ribeiro e do Parque Sanatorial Santa Terezinha¹⁸³.

Frente ao grave problema da habitação social, já estudado pelo EPUCS, como vimos, e à questão das invasões e ocupações de terras, tema recorrente na imprensa desde 1946, quando ocorreu a invasão do Corta-Braço, o governador Mangabeira havia iniciado contatos, no final de 1947, com a Fundação da Casa Popular, visando à construção de uma "vila proletária" nos terrenos da invasão, através de convênio entre o Governo do Estado e aquela Fundação. Concomitantemente, "o governo do Estado promoveu a aquisição, pelo Instituto dos Industriarios, de uma área no Retiro, para construção de outra vila". A matéria destaca a presença de Diógenes Rebouças, "diretor do Epucs", e de outras autoridades municipais em todas as tratativas relativas ao assunto, o que leva a crer que, como em situações análogas, Rebouças havia sido convidado pelo governador Mangabeira ou pelo prefeito Wanderley Pinho a se pronunciar sobre a pertinência da construção de um conjunto habitacional naquelas localizações (VILA PROLETÁRIA..., 1947, p. 01).

O projeto do Conjunto Residencial Salvador – nome definitivo da "Cidade dos Industriários" – foi elaborado em 1948 pelo arquiteto carioca Hélio Uchôa Cavalcanti, do Setor de Engenharia do IAPC¹⁸⁴ e previa, inicialmente, a construção de 696 apartamentos de 2 e 3 quartos, que seriam alugados a alguns dos mais de 15.000 industriários de Salvador (SURGIRÁ..., 1949, p. 02). No final dos anos 1940, os conjuntos habitacionais construídos em Salvador pelos Institutos de Aposentadoria e Pensão ainda eram, em sua maioria, formados por casas; uma exceção foi o Conjunto Residencial Castro Alves, construído pelo Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Empregados em Transportes de Cargas (IAPETC) no mesmo período do Conjunto Residencial Salvador, na Avenida Tiradentes (Caminho de Areia), na Península de Itapagipe. O Conjunto Castro Alves mesclava 26 casas com 168 apartamentos; a linguagem adotada nestas construções, contudo, era, tanto nas casas quanto nos blocos de apartamentos de três pavimentos, tradicional, com telhados cerâmicos em quatro águas com beirais e cornijas.

¹⁸³ Os trabalhos de Nabil Bonduki são as principais referências para um entendimento mais amplo do papel dos IAPs, neste período, na promoção da habitação social no Brasil e na difusão da arquitetura moderna nesse processo (BONDUKI, 2004, 2011).

¹⁸⁴ Hélio Lage Uchôa Cavalcanti (1913-1971) diplomou-se arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes em 1934, na mesma turma de Oscar Niemeyer, de quem seria assíduo colaborador: juntos, elaboraram os projetos da Fábrica Duchen (1947) na Rodovia Presidente Dutra, do Instituto Tecnológico da Aeronáutica (1947) em São José dos Campos, do conjunto arquitetônico do Parque do Ibirapuera (1951), em São Paulo (contando ainda com a participação de Zenon Lotufo e Eduardo Kneese de Mello na equipe) e do Hospital Sul América (1952), na Lagoa, no Rio de Janeiro. Elaborou diversos projetos para o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI), a cujo Setor de Engenharia esteve vinculado a partir do início dos anos 1940, quando fez parte da equipe coordenada por Attílio Corrêa Lima responsável pela elaboração do projeto do Conjunto Residencial Várzea do Carmo, em São Paulo.

O Conjunto Residencial Salvador, contudo, adotou exclusivamente a solução de blocos de apartamentos. Nas palavras do delegado do IAPI na Bahia, José de Senna, a decisão pela construção de apartamentos em lugar de casas decorria unicamente de aspectos econômicos: "tendo o instituto adquirido o terreno por compra, deveria aproveita-lo da melhor forma possível e somente o sistema de apartamentos poderia oferecer um resultado mais concreto, por se esperar alugueres mais cômodos" (apud SURGIRÁ..., 1949, p. 02). O delegado do IAPI na Bahia fez questão ainda de destacar que

O problema da habitação do trabalhador [...é...] um ponto importante do programa de govêrno do dr. Octavio Mangabeira, e por isso, o Instituto tem encontrado, em sua pessôa, a melhor cooperação e boa vontade para resolver os problemas e dificuldades em tôrno da construção da vila (apud SURGIRÁ..., 1949, p. 02)¹⁸⁵.

As obras do Conjunto Residencial Salvador foram iniciadas em 1950, com a construção de cinco blocos elevados sobre pilotis com quatro pavimentos de apartamentos cada. Os cinco blocos, totalizando 264 apartamentos de 2 quartos, possuíam comprimentos diferentes, mas adotavam a mesma tipologia, assim como volumetrias e tratamentos de fachada semelhantes. Esta primeira etapa, implantada no planalto situado na parte mais elevada do imenso terreno, foi a única a ser efetivamente construída, sendo inaugurada em 15 de fevereiro de 1952, embora as obras já tivessem sido concluídas há alguns meses (SURGIRÁ..., 1949, p. 02; A VILA..., 1950, p. 02; CASAS PARA MAIS..., 1952, p. 02).

Os blocos do Conjunto Residencial Salvador representam uma aproximação significativa da arquitetura habitacional popular produzida na Bahia à arquitetura moderna, perceptível nos pilotis que elevam o bloco do solo, tornando-o mais leve; na cobertura em telha de fibrocimento com uma única água e no tratamento das fachadas, nas quais, apesar das aberturas retangulares tradicionais, localizadas e espaçadas entre si, a horizontalidade é forçada através de reentrâncias no plano da fachada, simulando, ao menos visualmente, uma solução de janelas em fita. As escadas são os únicos elementos, além dos pilotis, que tocam o solo, sendo fechadas por cobogós.

_

Segundo o jornal *A Tarde*, em matéria publicada em 14 de fevereiro de 1951, o apoio do governador Otavio Mangabeira à construção de conjuntos habitacionais pelos IAPs não se limitou à "Cidade dos Industriários"; Mangabeira teria exigido "que aplicassem os institutos ao menos parte do dinheiro que aqui [na Bahia] arrecadavam, ninguém sabia o que fazia com as gordas somas com que contribuíam para os seus cofres os trabalhadores baianos" (O QUE FAZEM..., 1951, p. 02). Por outro lado, o delegado do IAPI na Bahia, Bartolomeu Dias, ao ser inquirido pelo mesmo jornal, em janeiro de 1952, sobre as razões pelas quais o Conjunto Residencial Salvador, construído por aquele instituto, já se encontrava pronto mas seus apartamentos ainda não haviam sido alugados, alertou que "o governador do Estado, naquela época, dr. Octávio Mangabeira desejando solucionar muitos problemas ao mesmo tempo, facilitou tudo quanto foi possível para a construção do bloco de apartamentos do nosso Instituto. Entretanto, todas aquelas facilidades vieram criar maiores dificuldades depois. Quando, nos últimos meses do ano próximo passado requeremos o 'habite-se' da Saúde Pública, esta nos negou, pois não havia nenhuma licença da Prefeitura, nem planta aprovada, nem coisa alguma. Não há como negar, que a medida da Saúde Pública foi justa, embora nos prejudicasse" (O PRÉDIO..., 1952, p. 02).

Outras características importantes do projeto do Conjunto Residencial Salvador são a criação, nos pavimentos térreos dos blocos, de lavanderias coletivas – situação recorrente em diversos projetos análogos da época, como o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho), no Rio de Janeiro, projetado por Affonso Eduardo Reidy em 1947 – e a inserção dos blocos em uma ampla área verde. Com relação a este último aspecto, Nabil Bonduki observa:

O espaço público não é sobra nem resíduo, mas o elemento principal de composição urbanística, valorizado pela utilização dos pilotis, que possibilitam a permeabilidade entre espaço aberto e construído [...].

O conjunto do IAPI em Salvador é um dos melhores exemplos da potencialidade de se criarem grandes áreas de lazer em projetos habitacionais. [...] cinquenta anos depois da sua inauguração, a arborização da área é tão intensa que ele pode ser comparado a um parque. O cuidadoso tratamento urbanístico da área livre, restringindo sua transformação em estacionamento, garantiu que as propostas originais, oriundas do ideário moderno, fossem preservadas, ao contrário do que ocorreu na maior parte dos conjuntos do período. Na extensa área livre do conjunto, há espaço de sobra para a prática de esportes [...] (BONDUKI, 2011, v. 2, p. 50-52).



Figura 2.72 – Dois dos blocos do Conjunto Residencial Salvador, construído pelo IAPI (Fonte: Acervo do Conjunto Residencial Salvador, Salvador)

No mesmo período, o carioca Hélio Duarte, radicado em São Paulo desde 1944, após residir e atuar profissionalmente em Salvador por oito produtivos anos, voltou a elaborar projetos para a capital baiana. Além dos estudos para as escolas-classe e a escola-parque que elaboraria em 1948 a pedido de Anísio Teixeira, que serão analisados no próximo capítulo, o arquiteto carioca venceu, em parceria com os colegas Zenon Lotufo e Abelardo de Souza¹⁸⁶, o concurso público nacional promovido em 1946 para o edifício-sede da Associação Baiana de Imprensa (ABI).

O estudo preliminar traçado por Duarte, Lotufo e Souza chegou a ser publicado pela revista *Acrópole* (ESTUDO..., 1946); no entanto, por razões desconhecidas, o terreno localizado na esquina das ruas Rua Visconde do Rio Branco (Ladeira da Praça) e Rui Barbosa, no Centro de Salvador, não pôde ser utilizado, sendo definido, em seguida, um novo terreno, a alguns metros dali, na esquina das ruas José Gonçalves e Guedes de Brito, junto à Praça da Sé. Os três arquitetos elaboraram um novo projeto para esta nova localização, que teve que "adequarse ao plano de urbanização da Praça da Sé" (CONSTANTINO, 2004, p. 120). O novo projeto foi igualmente publicado pela revista *Acrópole*, em 1948 (ESTUDO..., 1948)

Em 1951, o projeto executivo seria desenvolvido, não mais pelo trio que vencera o concurso, mas por Duarte e pelo seu novo parceiro, o engenheiro civil Ernest R. de Carvalho Mange¹⁸⁷. Devido às limitações financeiras da ABI, "o Estado todo se mobilizou para edificar o prédio [...], com doações de toda parte, com o êxito da 'Campanha do Tijolo', com o apoio do Governo do Estado, da Prefeitura, da Assembleia Legislativa, do interior do Estado e de outros Estados". Em 1958, com o edifício quase pronto, foi promovido um concurso público para escolha do painel que revestiria o volume externo do auditório, localizado no 6º pavimento, que foi vencido pelo artista plástico Mário Cravo Júnior com um painel em vidrotil. O edifício foi finalmente inaugurado em 02 de fevereiro de 1960 (ABI, 2000, p. 57). Embora tenha sido o primeiro edifício da Cidade Alta de Salvador a ser projetado de acordo com os parâmetros definidos pelo EPUCS, com pavimento térreo recuado do limite do lote para criação de galeria pública coberta e com recuo progressivo nos pavimentos mais altos, devido ao longo período de

_

¹⁸⁶ O paulista Zenon Lotufo (1911-1985) graduou-se engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica de São Paulo em 1936, enquanto o carioca Abelardo de Souza (1908-1981) titulou-se arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1932. Entre 1945 e 1947, Duarte, Lotufo e Souza se associaram e participaram de diversos concursos públicos "em um produção nitidamente vinculada à linguagem carioca" (MINDLIN, 1956, p. 253; FICHER, 2005, p. 289; SEGAWA, 2009, p. 45).

¹⁸⁷Ernest Robert de Carvalho Mange (1922-2005) nasceu em São Paulo e se graduou em engenharia civil pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo em 1945; entretanto, sempre se interessou pela arquitetura, tendo estagiado no escritório de Rino Levi e, como bolsista do governo francês, com Le Corbusier no projeto da Unidade de Habitação de Marselha. Ao longo de sua carreira, elaborou dezenas de projetos arquitetônicos (C. ARAÚJO, 2004). O acervo Diógenes Rebouças do CEAB/FAUFBA abriga diversas plantas do projeto da ABI, desde plantas baixas em escala 1:50 elaboradas por Duarte, Lotufo e Souza, sem data, até plantas baixas e elevações, em escala 1:50, e detalhes arquitetônicos, em escalas 1:1, 1:2 e 1:20, do projeto executivo assinado por Duarte e Carvalho Mange, datadas de 1951. Ademais, existem pranchas relativas ao projeto de instalações elétricas e hidráulicas e ao projeto estrutural desta última versão do projeto.

duração das obras, quando foi finalmente inaugurado, diversos outros edifícios, adotando os mesmos parâmetros, já estava erguidos no entorno.

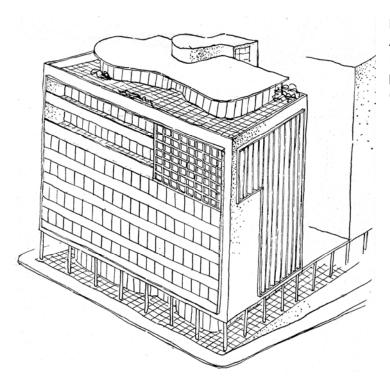


Figura 2.73 – Edifício-sede da Associação Baiana de Imprensa: estudo preliminar para o terreno original, 1946 (Fonte: ESTUDO..., 1946)

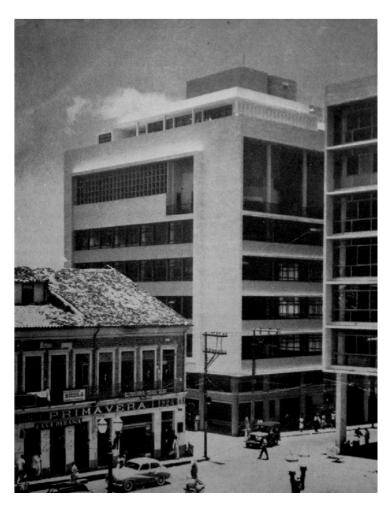


Figura 2.74 – Edifício-sede da Associação Baiana de Imprensa: edifício inaugurado em 1960 (Fonte: ESTUDO..., 1946)

Outros arquitetos formados na Escola Nacional de Belas Artes e sediados no Rio de Janeiro, como Álvaro Vital Brazil¹⁸⁸ e Flávio Amílcar Régis do Nascimento¹⁸⁹, também atuaram na Bahia no período, embora não tenha sido possível confirmar até que ponto mantiveram contato com Rebouças e a equipe do EPUCS. Entretanto, dos arquitetos cariocas com projetos elaborados para a Bahia na segunda metade da década de 1940 e no início dos anos 1950, nenhum foi tão produtivo e deixou obras tão marcantes quanto Paulo Antunes Ribeiro que, como vimos no capítulo anterior, era titular de um grande escritório no Rio de Janeiro, com dezenas de projetos em diversos Estado.

Além do projeto do Hotel da Bahia, em coautoria com Diógenes Rebouças (1948-1952), Antunes realizou na Bahia, neste período, quatro edifícios de escritórios, três deles localizados no bairro do Comércio e o quarto na cidade de Ilhéus, na zona cacaueira ao sul do Estado. Os edifícios Caramuru (1946-1949) e Paraguassú (provavelmente inaugurado em 1952)¹⁹⁰ e os edifício-sede do Banco da Bahia em Salvador (1949-1953) e em Ilhéus (1949-1951) são praticamente contemporâneos e compartilham uma série de características, embora apresentem também diversas diferenças relevantes. Deles, somente o edifício Paraguassú não foi publicado nas páginas da revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*; o edifício Caramuru, em compensação, obteve grande repercussão internacional, sendo publicado, como vimos, por revistas especializadas de diversos países, como a italiana *Domus* e a inglesa *Architectural Review*..

O desafio de proteger os espaços internos dos edifícios da incidência direta do sol é tarefa desempenhada com galhardia em todos os projetos, exceto pela sede do Banco da Bahia em Salvador, onde não se faz necessário dado que sua fachada principal, tratada como uma

¹⁸⁸ Álvaro Vital Brazil (1909-1997) nasceu em São Paulo, filho do médico e sanitarista Vital Brazil Mineiro da Campanha. Aos dez anos, transferiu-se com a família para Niterói. Em 1933, titulou-se arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes e engenheiro civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Dentre os seus projetos mais importantes, estão o Edifício Esther (1938), em São Paulo; o Instituto Vital Brazil (1938-1943), em Niterói; e o Edifício-sede do Banco da Lavoura de Minas Gerais (1946-1951), em Belo Horizonte (CONDURU, 2000; MINDLIN, 1956). Em 1948, elaborou o projeto, nunca construído, do Edifício-sede do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos (IAPM), na Praça da Inglaterra, esquina com Avenida Estados Unidos, no bairro do Comércio, em Salvador (BRAZIL, 1986, p. 154). O projeto do edifício-sede do IAPM foi publicado pela revista *Arquitetura e Engenharia*, nº 14, em julho-setembro de 1950.

setembro de 1950.

189 O catarinense Flávio Amílcar Régis do Nascimento (1908-?) graduou-se arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes em 1931 e radicou-se na Capital Federal. Seus projetos mais conhecidos são o Berçário Baronesa de Limeira (1951), em São Paulo, e o Centro Cívico de Curitiba (1951-1952), este último elaborado em parceria com David Xavier de Azambuja, Olavo Redig de Campos e Sérgio Rodrigues. Para Salvador, desenvolveria pelo menos três projetos: o Sanatório Manoel Vitorino, na Praça Conselheiro Almeida Couto, em Nazaré (construído entre o final dos anos 1940 e 1954); o Edifício-sede da Companhia de Seguros São Paulo (1952-1954), na rua Miguel Calmon, no Comércio; e a Colônia de Psicopatas de Pedras Pretas, planejada no Governo Mangabeira mas projetada por Flávio Règis por volta de 1957.

Embora não tenhamos encontrado nenhum documento comprovando que o edifício Paragassu foi projetado por Paulo Antunes Ribeiro, o arquiteto Assis Reis, que trabalhou no EPUCS desde 1943 até 1955 e conheceu Antunes nos afirmou categoricamente que se trata de obra do arquiteto carioca, o que nos parece coerente, pelas semelhanças com o restante da produção de Antunes. Supomos que tenha sido inaugurado em 1952, uma vez que esta é data de realização do painel de Carybé situado no hall.

curtain wall de vidro, está voltada para o nascente e é naturalmente protegida pelas construções altas preexistentes e pela própria encosta da Cidade Alta.

O delicado e engenhoso *brise-soleil* do Caramuru, aplicado nas fachadas noroeste e sudoeste, já comentado no capítulo anterior, foi, em grande parte, o responsável pela reputação internacional obtida pelo projeto. No edifício Paraguassú, localizado a cerca de 200 metros de distância do anterior, Antunes toma o caminho oposto do Caramuru: os pesados quebra-sóis maciços, com cerca de 27 metros de altura e mais de 2 metros de largura, que protegem a fachada noroeste do prédio, são a mais radical antítese da sutileza e leveza dos *brises* do edifício Caramuru. Nos dois pavimentos-tipo da agência do Banco da Bahia em Ilhéus, uma edificação de menor porte e horizontal, a proteção solar é feita através de painéis verticais fixos de concreto perfurado, localizados no plano da fachada externa.

Outro tema recorrente nos projetos baianos de Antunes são as marquises que arrematam o embasamento do edifício, separando o pavimento térreo e sua sobreloja dos pavimentos-tipo. Essas marquises invariavelmente contrapõem retas e curvas — às vezes de forma mais simples, como no edifício Paraguassú, em que a marquise contínua e reta tem somente suas quinas arredondadas; às vezes de forma complexa, como nos trechos inclinados à moda de quebra-sóis dos edifícios Caramuru e de Ilhéus, que quebram a continuidade horizontal das marquises e contribuem para romper também com a simetria das respectivas fachadas. Na sede do Banco da Bahia em Salvador, a generosa marquise atirantada que ocupa quase toda a largura da fachada principal abriga o acesso à agência do banco situada no pavimento térreo e potencializa a monumentalidade do edifício.

As curvas se fazem presentes também nos pilotis de seção circular e, principalmente, em um certo rebuscamento compositivo perceptível nos espaços internos mais nobres, como os halls de recepção nos pavimentos térreos. Estamos nos referindo às escadas sinuosas e curvas do edifício Paraguassú e da sede do Banco da Bahia em Salvador; aos balcões das duas agências bancárias, em Salvador e em Ilhéus; e aos recortes nas lajes das sobrelojas do edifício Caramuru e das sedes do Banco da Bahia em Ilhéus e Salvador, com destaque para essa última, onde a laje serpenteia ao redor dos pilotis. Essa sinuosidade recorrente remete a determinados elementos da obra de Oscar Niemeyer, como a laje da sobreloja do pavilhão brasileiro na Feira de Nova York (1938-1939, parceria com Lucio Costa), e à marquise da Casa de Baile da Pampulha (1942).

Por outro lado, nota-se certo vestígio de academicismo em alguns desses projetos. Antunes, formado arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes em 1926 – portanto, antes da reforma de ensino, ainda que fracassada, de Lucio Costa – deixa transparecer sua formação *beaux-arts* principalmente no edifício-sede do Banco da Bahia em Salvador, seja pela simetria da fachada principal, seja pela criação de uma espécie de estereóbata sobre a qual assenta o edifício,

reforçando-lhe a imponência. Todos os projetos, todavia, com exceção àquele de Ilhéus, parecem organizar-se na composição tripartite clássica: embasamento (correspondendo ao pavimento térreo e sua sobreloja), corpo (os pavimentos-tipo) e coroamento (a cobertura).





Figuras 2.75 e 2.76 – Edifício Caramuru: "Orfeu", de Mário Cravo Júnior (à esquerda) e terraço-jardim, projetado por Roberto Burle Marx (à direita) Fotos: Pierre Verger (Fonte: FPV – 31804 FS AB – 31801 FS AB)



Figuras 2.77 e 2.78 – Edifício Caramuru: quebra-sóis e marquise do acesso principal, na fachada sudoeste (à esquerda) e vista geral das fachadas noroeste e sudoeste (à direita) Fotos: Pierre Verger (Fontes: FPV – 31870; Arquivo Diógenes Rebouças – CEAB/FAUFBA)





Figuras 2.79 e 2.80 – Edifício Paraguassú: quebra-sóis com cerca de 27 metros de altura, e marquise horizontal contínua, arredondada nas esquinas – duas vistas a partir da Rua Miguel Calmon: a partir do norte (à esquerda) e do oeste (à direita) (Fotos realizadas pelo autor, 11 fev 2010)





Figuras 2.81 e 2.82 – Edifício Paraguassú – hall: escada sinuosa de acesso à sobreloja (à esquerda e painel "Índios", de Carybé (à direita) (Fotos realizadas pelo autor, 11 fev 2010)

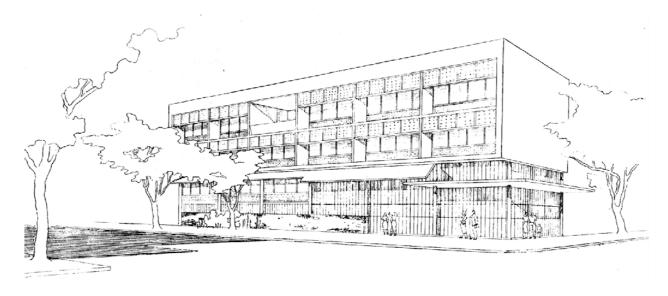


Figura 2.83 – Agência do Banco da Bahia em Ilhéus: perspectiva da fachada principal (Fonte: BANQUE..., 1952)



Figuras 2.84 e 2.85 – Agência do Banco da Bahia em Ilhéus: vista externa geral (à esquerda) e vista da escada helicoidal de acesso à sobreloja (à direita) (Fonte: CDRO)

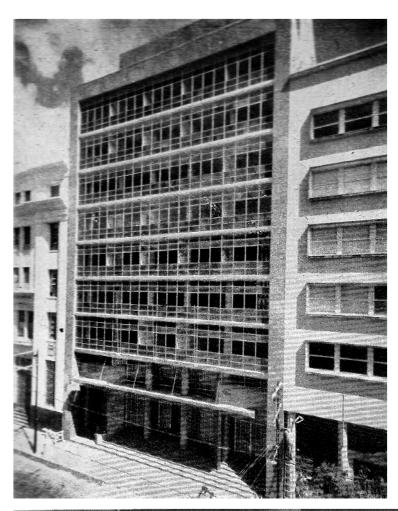
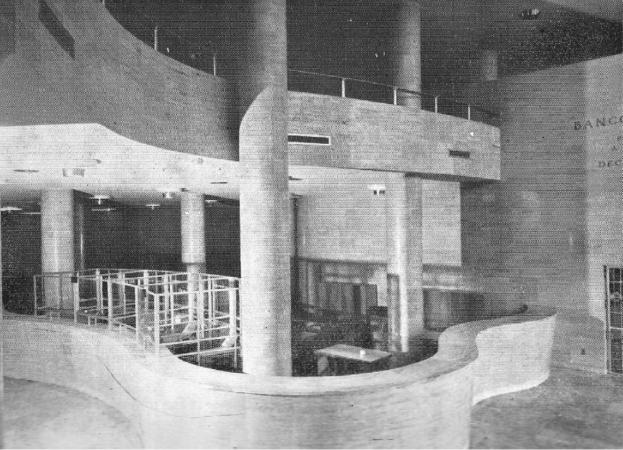


Figura 2.86 – Edifício-sede do Banco da Bahia em Salvador: fachada principal na Rua Miguel Calmon (à esquerda) (Fonte: SALVADOR, 1954)

Figura 2.87 – Edifício-sede do Banco da Bahia em Salvador: curvas do balcão e da sobreloja da agência bancária (abaixo) (Fonte: SEDE..., 1954)



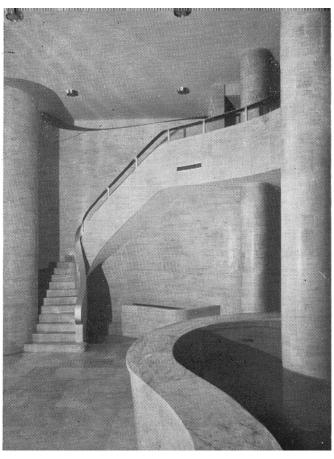
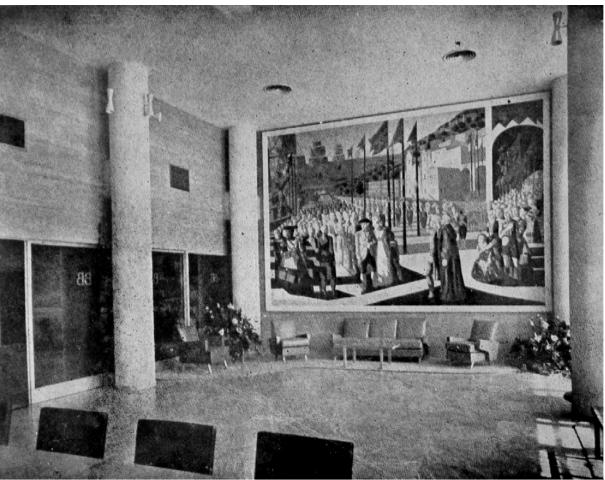


Figura 2.88 – Edifício-sede do Banco da Bahia em Salvador: escada de acesso à sobreloja (à esquerda) (Fonte: SEDE..., 1954)

Figura 2.89 – Edifício-sede do Banco da Bahia em Salvador: painel "A Chegada da Família Real à Bahia", de Cândido Portinari, no salão nobre (Fonte: BANCO DA BAHIA, 1954)



À exceção novamente da agência do Banco da Bahia em Ilhéus, os demais projetos baianos de Antunes do período podem ser inseridos numa prática, então nascente na Bahia, de integração das artes. O painel "Índios", de Carybé, instalado sobre uma parede curva do hall do edifício Paraguassú (1952), é a mais discreta e menos impactante dessas obras integradas. O edifício-sede do Banco da Bahia abriga um amplo painel a óleo, "A Chegada da Família Real à Bahia" (1952) de autoria de Cândido Portinari e que fora encomendado para ornar uma das paredes do salão nobre, onde se reunia a diretoria do banco. A integração das artes atingia seu apogeu, porém, no edifício Caramuru, que abrigava uma escultura de Jacques Gotard na fachada sudoeste, um torso nu em mármore de Mário Cravo Júnior no hall de entrada e a escultura em fios de cobre "Orfeu" no terraço-jardim — que, por sua vez, era desenhado por Burle Marx e possuía seus próprios atrativos, com suas paredes sinuosas de blocos vazados e seus canteiros de vegetação baixa se contrapondo ao volume cilíndrico da casa de máquinas e às paredes retas do apartamento reservado aos diretores da Prudência Capitalização, proprietária do imóvel.

Com seus sete pavimentos-tipo – além de térreo, sobreloja e terraço-jardim –, o edifício Caramuru provocou grande impacto na paisagem do Comércio, sendo identificado, à época, como o primeiro "arranha-céu" do bairro, uma vez que mesmo as edificações modernas construídas na década anterior no aterro conquistado ao mar, como o Instituto do Cacau e a Agência Central dos Correios e Telégrafos, limitavam-se aos cinco pavimentos.

Paulo Antunes Ribeiro, Jorge Machado Moreira, Roberto Burle Marx, Alcides da Rocha Miranda, José Souza Reis, Hélio Uchôa Cavalcanti e Hélio Duarte: todos esses arquitetos estavam, em maior ou menos escala, vinculados à *escola carioca* da arquitetura brasileira. Suas presenças, entre o final da década de 1940 e o início da década seguinte, no ambiente arquitetônico de Salvador contribuíram para a consolidação da arquitetura moderna e, no contato direto com a equipe do EPUCS, certamente influenciou a produção de Diógenes Rebouças e de seus colaboradores na aproximação com esta corrente.

Entretanto, a arquitetura baiana produzida no período não se limita às obras de Rebouças e desses arquitetos vinculados à *escola carioca*. Os estilos tradicionais ainda se fizeram presentes, ainda que em escala menor, mas com projetos de grande porte e visibilidade.

Alguns edifícios importantes inaugurados no período e que adotavam linguagens tradicionais correspondiam à retomada de projetos elaborados anteriormente, antes da difusão da arquitetura moderna na Bahia, como é o caso do Hospital das Clínicas, projetado na década de 1930 pelo engenheiro-arquiteto Hypolito Gustavo Pujol Junior com a colaboração do Dr. Ernesto de Sousa Campos, com suas referências ao *déco* associada a elementos decorativos neoclássicos. Sua construção se iniciou em 1938 e sua inauguração, dez anos depois, em 21

de novembro de 1948, ocorreu sem que todas as suas seções estivessem em pleno funcionamento (REVISTA FISCAL..., 1949, p. 212).

O mesmo ocorre com o gigantesco Hospital do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Empregados em Transportes e Cargas (IAPTEC), localizado entre o Largo do Queimado e a Caixa d'Água e caracterizado pela simetria, pelo ritmo regular das janelas verticais distribuídas pelas fachadas e pelos ornamentos classicizantes e texturas em argamassa simulando caneluras de falsas pilastras em escala monumental. Com projeto atribuído ao arquiteto capixaba Moacyr Fraga, o Hospital do IAPETC teve suas obras iniciadas em meados dos anos 1940, mas estas transcorreram de forma tão lenta que, em 1956, funcionava somente o setor de emergência do hospital, enquanto as demais instalações ainda não estavam terminadas; somente em 1962 foi inaugurado o setor de cardiologia.



Figura 2.90 – Hospital das Clínicas da Universidade da Bahia em Salvador, sem data (à esquerda) (Fonte: Acervo do Hospital Universitário Professor Edgar Santos – HUPES)



Figura 2.91 – Hospital do IAPETC em Salvador, 1950: fachadas sudoeste e sudeste (à direita) (Fonte: IAPETC, 1950)

O mesmo governo Otávio Mangabeira, que fomentou a difusão da arquitetura moderna em dezenas de obras, foi o responsável pela execução do Fórum Rui Barbosa, no Campo da Pólvora, apresentado em todos os discursos como uma obra tão importante, no contexto da sua administração, quanto o Hotel da Bahia, o Estádio da Fonte Nova, o Centro Educacional Carneiro Ribeiro e o Centro Educativo de Arte Teatral. Sobre o Fórum Rui Barbosa, construído entre 1947 e 1950¹⁹¹ pelo DOPU/SVOP a partir de um projeto neoclássico elaborado durante a gestão de Juracy Magalhães, em 1937, disse o crítico de arte José Valladares, um ácido opositor da arquitetura acadêmica: "por mais 'colendo' que seja, leva o pecado original da contrafação do antigo" (VALLADARES, 1951b, p. 60).

Ministérios como o da Agricultura mantinham uma produção predominantemente vinculada à arquitetura neocolonial, com dezenas de obras, destinadas aos mais diversos usos, realizadas nesta linguagem em Paulo Afonso entre 1948 e os primeiros anos da década de 1950; por sua vez, o Ministério da Aeronáutica divulgou, em 1948, o projeto neocolonial para o novo terminal de passageiros do Aeroporto de Santo Amaro do Ipitanga, inaugurado em 1950.

A mesma Secretaria de Educação e Saúde, dirigida por Anísio e que projetaria e construiria as modernas escolas que analisaremos no próximo capítulo, espalhou pelo interior do Estado, simultaneamente, postos médicos – ou "postos de hygiene" – com nítida influência da *escola carioca* da arquitetura, formalizada em um léxico que incluía telhado borboleta, *brise-soleils*, fachadas inclinadas e elementos circulares vazados¹⁹², e postos de puericultura em arquitetura "estilo missões", com janelas em arcos plenos, coberturas em quatro águas com telhas cerâmicas, frontões "neobarrocos", colunas salomônicas adossadas às fachadas e varandas arcadas¹⁹³.

Por fim, o Ministério da Educação e Saúde, que possuía em seus quadros, no período, nomes como Lucio Costa e Alcides da Rocha Miranda, no DPHAN, e Jorge Moreira e Sérgio Bernardes, na CNCT, e que teve papel tão relevante na difusão da arquitetura moderna através dos sanatórios e dispensários antituberculose, construiu o Palácio da Reitoria da Universidade

_

¹⁹¹ Embora tenha sido oficialmente inaugurado em 5 de novembro de 1949, para marcar o centenário natalício de Rui Barbosa, as obras se prolongaram ainda por alguns meses.

Os postos de higiene se assemelham bastante à residência do diretor das Escolas-Classe I, II e III, que veremos no próximo capítulo.

Em 1940, como parte das políticas assistencialistas implementadas pelo Estado Novo, criou-se, dentro do Ministério da Educação e Saúde, o Departamento Nacional da Criança, "cuja função precípua é o amparo e proteção à infância e à maternidade do Brasil". O Departamento Nacional da Criança vai ajudar "a construir, aparelhar, manter, planejar e organizar maternidades, centros e postos de puericultura, gotas de leite e lactários, creches, parques e hospitais infantis, educandários, etc." e, em 1949, já havia investido "mais de dezoito milhões de cruzeiros em auxílios de inúmeras instituições de proteção à maternidade, à infância e à adolescência" em quase todos os municípios baianos (REVISTA FISCAL..., 1949, p. 106).

da Bahia, em estilo neoclássico. O projeto do arquiteto Wladimir Alves de Souza, datado de 1949, é inaugurado em dezembro de 1952¹⁹⁴.





Figuras 2.92 e 2.93 – Terminal de passageiros do aeroporto de Salvador, 1948-1950 (à esq.) e Fórum Rui Barbosa, projeto de 1937, construção 1947-1950 (à dir.) (Fontes: CDRO; SALVADOR, 1954)

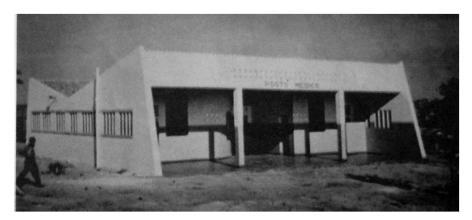


Figura 2.94 – Posto médico de Paulo Afonso, em 1951 (à esquerda) (Fonte: Paulo Afonso, 1998)





Figuras 2.95 e 2.96 – Posto de Puericultura em Cipó, inaugurado em 1950 (à esquerda) e Palácio da Reitoria da Universidade da Bahia, inaugurado em 1952 (à direita) (Fontes: Acervo da família Accioly Vieira de Andrade; AHM/FGM – IM30,RBC,Reitoria da UFBA,P.091,P.1375)

¹⁹⁴ Alves de Souza era, então, o arquiteto oficial do Reitor Edgar Santos, tendo elaborado, entre 1950 e 1952, dois planos urbanísticos para o "Centro Universitário da Universidade da Bahia", no bairro do Canela.

2.3.3. A geração formada no EPUCS: Engenharia, Arquitetura e Urbanismo

Suprindo a lacuna provocada pela fragilidade do curso de arquitetura da EBA-BA, o EPUCS, inicialmente sob a liderança de Mário Leal Ferreira e, a partir de 1947, de Diógenes Rebouças, funcionou como uma verdadeira escola, onde se formou uma geração de jovens técnicos que teriam grande destaque nos campos da arquitetura e do urbanismo baianos ao longo das décadas seguintes, como Emmanuel Berbert, Guarani Araripe, Assis Reis, Antônio Rebouças e Francisco Santana, dentre outros¹⁹⁵. Esses profissionais carregariam o legado das suas experiências no EPUCS ao longo das suas trajetórias individuais, contribuindo de forma decisiva no processo de consolidação da arquitetura e do urbanismo modernos na Bahia.

Após receber o título de arquiteto em 1953, Emmanuel Berbert – que foi desenhista do EPUCS – se tornaria titular de um dos mais importantes escritórios de arquitetura da Bahia dos anos 1950 a 1970, em associação com seu colega de turma José Álvaro Peixoto¹⁹⁶.

Guarani Araripe trabalhou como desenhista do EPUCS em 1945, e só receberia o título de arquiteto aos 36 anos, em 1962. Guarani foi um dos mais importantes projetistas baianos da década de 1960, quando elaborou, junto ao colega de turma Alberto Hoisel e a um arquiteto japonês então recém-chegado à Bahia, Yoshiakira Katsuki, alguns projetos que contribuíram de forma decisiva para difundir a arquitetura moderna pelo interior do Estado¹⁹⁷.

Assis Reis foi o mais importante colaborador de Diógenes Rebouças; ingressou no EPUCS como desenhista logo nos primeiros meses de funcionamento, em 1943, e lá esteve até 1955, quando passou a colaborar com Rebouças no escritório de arquitetura que este instalara três anos antes. Após finalmente receber o título de arquiteto aos 31 anos, em 1957, já com larga experiência profissional, Assis passa a assinar como coautor dos projetos de Rebouças até que, em 1962, deixa o escritório do mestre para alçar voo próprio. Assis Reis é reconhecido como o mais importante arquiteto baiano de sua geração, tendo atingido razoável notabilidade

1

¹⁹⁵ Os cinco profissionais citados acima foram os mais longevos colaboradores do EPUCS; à exceção de Santana, falecido há poucos anos atrás, tivemos oportunidade de entrevistar os demais ao longo dessa pesquisa. Outros ex-colaboradores do EPUCS também desempenharam papéis importantes no campo da arquitetura e do urbanismo locais, como Ramiro Fonseca, arquiteto do Setor de Engenharia da Prefeitura, e João Augusto Calmon e Walter Gordilho, engenheiros da Prefeitura a serviço do EPUCS (SALVADOR, 1976, p. 36-37). Este último, também graduado em arquitetura, seria um dos mais presentes professores da Faculdade de Arquitetura da UFBA por algumas décadas, além de presidente do IAB-BA por duas gestões, nos anos 1970.

¹⁹⁶ O escritório "Berbert & Peixoto Arquitetos Associados" foi o autor de quase uma centena de projetos residenciais, comerciais, industriais e urbanísticos entre 1954, quando foi criado, e o final da década de 1970, construídos na Bahia e em Sergipe. Destacam-se o Edifício Bráulio Xavier, na Praça Castro Alves, a ampliação do Hospital Português, na Graça, e a nova sede do jornal *A Tarde*, no Caminho das Árvores, todos na capital baiana, além das Estações Rodoviárias de Salvador e de Aracaju e de mais de uma dezena de edifícios de escritórios no bairro do Comércio.

¹⁹⁷ Como a capela do Menino Jesus em Itapetinga (1965-1968) e as estações rodoviárias de Feira de Santana, Itabuna, Jequié e Vitória da Conquista (1965-1967). Destes projetos, somente o último não chegou a ser executado. As informações sobre a trajetória profissional de Guarani Araripe foram prestadas pelo próprio arquiteto, em entrevista que nos concedeu em 21 de outubro de 2010.

internacional por uma série de obras públicas e privadas construídas, principalmente, nas décadas de 1960 e 1970¹⁹⁸.

Por fim, os engenheiros civis Antônio Rebouças – do quadro da Prefeitura de Salvador, mas a serviço do EPUCS – e Francisco Santana – funcionário do Setor de Engenharia do EPUCS – se graduaram pela Escola Politécnica da Universidade da Bahia em 1948 e constituíram, a partir do ano seguinte, o escritório Engenharia, Arquitetura e Urbanismo Ltda. (EAU), em sociedade com o desenhista de origem ucraniana Lev Smarcevscki¹⁹⁹.

Embora não detivesse título superior, Lev Smarcevscki já possuía, então, uma larga experiência como arquiteto: em 1944, aos 20 anos, havia sido galgado à posição de diretor do escritório técnico da Companhia Comércio, Imóveis e Construções S.A., em Salvador, assinando como "desenhista" desta firma diversos projetos arquitetônicos de residências em estilo californiano (também conhecido como Mission Style), além de outros projetos para edificações de maior porte, também adotando linguagens tradicionais. Como vimos no capítulo anterior, essa produção era estampada com frequência nas páginas de Técnica - Revista de Engenharia e Arquitetura: entre dezembro de 1944 e outubro de 1947, este periódico publicou sete projetos do desenhista²⁰⁰.

Embora fosse engenheiro civil, Antônio Rebouças era responsável, junto com Lev Smarcevscki, pelos projetos arquitetônicos e urbanísticos do escritório²⁰¹, enquanto Francisco

¹⁹⁸ O arquiteto Assis Reis participou, com suas obras, de exposições de arquitetura em Berlim, Bruxelas, Buenos Aires, Lima, Nova York, Paris e São Paulo; projetos como o do Centro Médico Albert Schweitzer, dos edifícios residenciais Solar das Mangueiras (1975) e Solar Itaigara (1977) e do edifício-sede da Companhia Hidroelétrica do São Francisco (1977), todos em Salvador, foram publicados em livros e revistas de arquitetura no Brasil e no exterior. As informações sobre a trajetória profissional de Assis Reis, falecido em 2011, foram obtidas em entrevistas que realizamos com o arquiteto em 19 de julho de 2007 e em 19 de julho de 2010, complementadas por dados extraídos de seu currículo profissional, fornecido pelo próprio arquiteto, e por pesquisa realizada pelo autor.

¹⁹⁹ Lev Smarcevscki (1924-2004) nasceu na cidade de Mogilev-Podolskiy, então parte da União Soviética e atualmente localizada na Ucrânia, na divisa com a República da Moldávia. Imigrou para o Brasil com os pais, aos três anos, e se instalaram inicialmente no Rio de Janeiro, onde Lev fez alguns cursos livres de arquitetura e pintura na Escola Nacional de Belas Artes e trabalhou como desenhista nos escritórios dos arquitetos Edgar Barreto Vianna e Raphael Galvão. O pai, comunista, foi expulso do Brasil após o fracasso da Intentona Comunista; embora Lev tenha, inicialmente, permanecido no Rio com a mãe, em 1942 eles decidem se transferir para Salvador, onde Lev residiria até o seu falecimento. Seu filho Ivan Smarcevscki, titular, atualmente, de um dos maiores escritórios de arquitetura de Salvador, foi quem nos forneceu as informações sobre a sua trajetória pessoal e profissional, em uma série de entrevistas que realizamos entre 16 e 29 de junho de 2010. Essas informações foram corroboradas e complementadas através do currículo de Lev Smarcevscki, igualmente disponibilizado por seu filho Ivan.

O nome de Lev Smarcevscki era grafado nestas matérias de inúmeras formas diferentes - e continuou a sê-lo nas décadas seguintes. O nome de batismo ora aparece como Lev, Lewy ou mesmo Leo; o sobrenome varia entre o Smarcevscki, Smartcevsky, Smartchwsky, Smarthwsky, Smarchewski e Smarthysky. Optamos por utilizar a grafia estampada no seu currículo: Lev Smarcevscki; entretanto, quando tratar-se de citação ou da indicação de um texto de autoria do arquiteto em que seu nome é registrado de forma distinta, será adotada a grafia utilizada no documento original.

²⁰¹ Esta informação nos foi prestada por Antônio Rebouças, em entrevista concedida em 11 de janeiro de 2011, e pode ser atestada também pelas fichas de inscrição dos três projetos expostos na I Exposição Internacional de Arquitetura da I Bienal Internacional de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, já citados no capítulo anterior, consultadas pelo autor no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de

Santana – "uma espécie de Joaquim Cardozo nosso", nas palavras de Smarcevscki (SMARCEVSKY, 1974, p. 85) – era o responsável pelo cálculo estrutural dos projetos do escritório. Emmanuel Berbert, por sua vez, foi estagiário do EAU. Paradigmaticamente, o EAU estava instalado no 7º pavimento do recém-inaugurado edifício Caramuru que, como vimos, foi um dos principais marcos da nova fase da arquitetura moderna que se iniciava na Bahia e, ao mesmo tempo, a obra de arquitetura baiana que obteve maior destaque internacional à época.

Consideramos fundamental que nos detenhamos sobre a produção de Antônio Rebouças e de Lev Smarcevski por três razões. A primeira é que acreditamos ser ela representativa da autonomização do campo da arquitetura e do urbanismo na Bahia, na medida em que o EAU foi um dos primeiros escritórios privados locais de arquitetura e urbanismo²⁰². Como vimos, até então, na Bahia, os projetos arquitetônicos eram, quase sempre, desenvolvidos dentro das construtoras, por desenhistas ou engenheiros civis, ou eram elaborados por escritórios de arquitetura no Rio de Janeiro; havia ainda, embora raros, alguns arquitetos e engenheiros locais que, funcionários públicos, elaboravam projetos para as repartições às quais estavam vinculados, como vimos com relação à atuação dos arquitetos da Diretoria de Obras Públicas e Urbanismo da Secretaria de Viação e Obras Públicas (DOPU/SVOP).

A segunda razão é que a produção do EAU é exemplar do papel do EPUCS enquanto escola de formação de arquitetos urbanistas, uma vez que foi ali que Antônio Rebouças, Francisco Santana – um engenheiro calculista de elevada sensibilidade arquitetônica – e, de certa forma, Lev Smarcevski, que convivia diretamente com a equipe do EPUCS e que participou daquele ambiente cultural, tiveram uma formação nessa área, dado que nenhum deles era graduado em arquitetura. Diferente da ainda tradicionalista EBA-BA, contudo, essa formação era pautada pela nova arquitetura que era produzida na Capital Federal e no EPUCS, sob o comando de Diógenes Rebouças.

Mesmo Lev Smarcevscki, o único membro da equipe do escritório que não colaborou diretamente com o EPUCS, reconhece a sua importância – mas defende também,

São Paulo; as diversas matérias sobre projetos da dupla publicadas nos periódicos especializados e listadas no capítulo anterior também comprovam essa informação. Aparentemente, a participação de cada um nos projetos da dupla variava, havendo projetos feitos quase que exclusivamente por um ou outro, segundo depoimento de Antônio Rebouças; entretanto, assinavam juntos. Por esta razão, e face à impossibilidade de identificar qual o papel de cada um dos "arquitetos" em cada projeto, optamos por analisar todos os projetos como sendo de autoria de ambos.

Outro teria sido a Sociedade Técnica de Arquitetura e Construção Ltda. (STAC), também criada em 1949 e formado pelos "técnicos" J. Telles, P. Gatto e Ramiro da Fonseca. A STAC apresenta diversos pontos em comum com o EAU: nenhum dos sócios possuía, à época, formação na área de arquitetura; dois deles haviam sido colaboradores do EPUCS – Ramiro e Telles; e a arquitetura produzida pela STCA era claramente vinculada à arquitetura moderna produzida pela escola carioca, como demonstra o projeto do posto de lubrificação de automóveis de Domenico Gatto, publicado por Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura na sua edição de novembro-dezembro de 1949 (NOVA..., 1949, p. 12). Entretanto, não tivemos sucesso em levantar maiores informações sobre a produção da STAC, que se limita a essa publicação, além do que, pelo que pudemos aferir, sua arquitetura não teve qualquer repercussão.

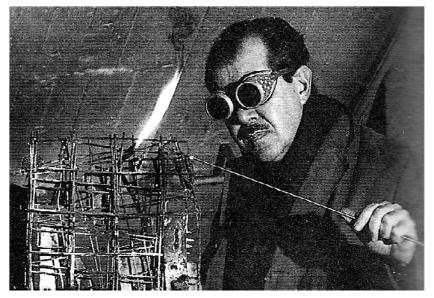
imodestamente, que foram ele e seus sócios que conseguiram dar o "passo decisivo em busca de novos modelos" que Diógenes Rebouças não teria logrado dar:

[...] logo após o término da II Guerra Mundial, um grupo de arquitetos e urbanistas, atuantes na Bahia, e já bem informados do que estava ocorrendo na nova arquitetura mundial e brasileira – nessa linhagem que vai de Le Corbusier a Lúcio Costa e Niemeyer – começou a enxergar um pouco mais à frente. Do Rio, chegara Mário Leal Ferreira, encarregado de elaborar um plano de urbanização para Salvador, trazendo muita substância inicial para a vontade de renovação, ainda que mais em termos urbanísticos do que arquitetônicos. Nesse plano, auxiliou-o diretamente o baiano Diógenes Rebouças, grande urbanista, arquiteto e professor, de uma geração anterior à nossa, que se apresentava; Diógenes situava-se assim entre os antigos padrões e a ânsia de novos modelos, embora não tivesse até então dado o passo decisivo em busca desses últimos.

O passo me parece que fomos nós que o demos. Por nós, refiro Antonio Rebouças, o engenheiro calculista e também arquiteto Francisco Lemos Santana [...], João Augusto Calmon e eu, que estava chegando do Rio e que, de 1948 para 1949, realizei uma das obras pioneiras da arquitetura moderna baiana, o projeto para a residência de Manuel [sic] Cintra Monteiro, em Salvador (SMARCEVSKY, 1974, p. 85).

A terceira e última razão, intrinsecamente vinculada às duas anteriores, é o papel que a produção de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki desempenhou no processo de consolidação da arquitetura moderna na Bahia, como atesta Pasqualino Magnavita, testemunha do impacto que a produção destes jovens teve, à época, em Salvador:

em virtude do emprego em suas arquiteturas de formas e componentes de projetos realizados no Rio de Janeiro e Belo Horizonte [o conjunto da Pampulha], esses arquitetos [Smarcevscki e Rebouças], com seus projetos destinados a residências, despertaram não apenas curiosidade, mas entusiasmo e adesão, tanto na classe média quanto nos estratos mais pobres, particularmente numa cidade como Salvador marcada por seus casarões coloniais, arquitetura eclética e nos anos mais recentes [décadas de 30 e 40] por poucos edifícios modernos e déco que eram geometricamente mais contidos (MAGNAVITA, 2003, p. 10).





Figuras 2.97 e 2.98 – Antônio Rebouças em Berlim, em 1963 (à esquerda) e Lev Smarcevscki, em Salvador, por volta de 1947 (à direita) (Fontes: DAAD, 1988; acervo pessoal do arquiteto Ivan Smarcevscki)

Os projetos arquitetônicos do EAU, ainda que fossem assinados por dois não arquitetos, tiveram uma difusão nacional que nenhum outro arquiteto ou escritório baiano da época – nem mesmo Diógenes Rebouças, avesso à publicidade – alcançou. Como vimos no capítulo anterior, os projetos de Antônio Rebouças e Lev Smarcervscki elaborados entre 1948 e 1950 tiveram uma repercussão significativa nos periódicos especializados: a revista baiana *Técnica – Revista de Engenharia e Arquitetura*, publicou cinco projetos do EAU nas suas edições de 1950; os periódicos paulistanos *Casa & Jardim e Habitat* apresentaram em suas páginas quatro residências da dupla; e três projetos do escritório foram exibidos na I Exposição Internacional de Arquitetura (I EIA) durante a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951. Foram ainda autores da única obra de arquitetura exposta no *II Salão Bahiano de Belas-Artes*, realizado de 1º a 30 de novembro de 1950 em um Hotel da Bahia ainda em construção (BAHIA, 1950b)²⁰³. Toda essa visibilidade alcançada por Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki é ainda mais significativa se atentarmos que eles tinham, no período em que os projetos em questão foram elaborados, entre 24 e 28 anos de idade.

Não obstante sua importância, Smarcevscki e A. Rebouças foram, até hoje, praticamente ignorados pela historiografia da arquitetura moderna brasileira e até mesmo nas escassas publicações relativas à arquitetura moderna na Bahia. As vagas menções à sua obra se encontram em três textos recentes: o artigo de Pasqualino Magnavita citado acima e as teses de doutorado de Anete Araújo (2004) e Hélio Herbst (2007). Suas casas, projetadas para empresários e comerciantes abastados nos novos bairros a sul da cidade tradicional, tiveram um significativo impacto na paisagem urbana de Salvador, por introduzirem um repertório formal e uma serie de características volumétricas e espaciais vinculadas à arquitetura corbusiana e niemeyeriana em Salvador.

Ademais, as residências projetadas pelo EAU incorporavam, interna ou externamente, esculturas e painéis, em diversas técnicas, com temáticas regionais, de autoria dos mais importantes artistas plásticos modernos baianos, como Carybé, Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto e Mariacelia, que eram amigos pessoais dos dois projetistas. Estas relações de Antônio Rebouças e, principalmente, de Lev Smarcevski com a intelectualidade e o ambiente artístico baiano da época iam além do campo das artes plásticas, nos quais todos dois também atuavam, e chegavam até aquele da literatura²⁰⁴.

²⁰³ Trata-se de um "projeto de residência" de autoria de "Leo Smarcevscki, Francisco Lemos Santana e Antônio de Almeida Rebouças" que, devido à ausência de maiores informações, não nos foi possível identificar. Como vimos, o projeto foi selecionado para exposição na Divisão de Arte Moderna (BAHIA, 1950b)

Lev Smarcevscki foi personagem de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, romance de Jorge Amado originalmente publicado em 1966, mas que "se passa nas décadas de 1930 e 1940, em Salvador" (AMADO, 2008, p. 471). Nele, Lev é um "arquiteto em começo de carreira, filho de imigrantes, um galalau comprido como uma girafa, dono de inesgotável repertório, bom narrador. Carregava um sobrenome russo impronunciável, as raparigas o haviam-no apelidado de Lev Língua de Prata, devido talvez às anedotas. Talvez" (AMADO, 2008, p. 43). Também são personagens do livro outras figuras da

A arquitetura produzida pelo EAU a partir de 1949 tem um precedente importante, que analisaremos aqui como parte desta produção, pelas semelhanças que apresenta: a residência Jorge Cintra Monteiro, de autoria exclusiva de Lev Smarcevcski e concebida em 1948, antes da estruturação da sociedade com Antônio Rebouças e Santana.

Em 1948, Lev Smarcevscki partira para uma temporada na França, em busca do pai com quem perdera contato há mais de dez anos; naquele país, travou contato com a arquitetura de Le Corbusier e, a partir do seu retorno, sua produção tomará um novo rumo, distante do estilo californiano e de outras linguagens tradicionais que adotara até então e emulando a arquitetura do mestre franco-suíço e dos maiores nomes da *escola carioca*, como Niemeyer²⁰⁵.

A ruptura observada na arquitetura de Lev Smarcevscki entre outubro de 1947,quando *Técnica* – *Revista de Engenharia e Arquitetura* publicou seu último projeto neocolonial²⁰⁶, e o final de 1948, quando a mesma revista publicou o projeto da residência Jorge Cintra Monteiro, é semelhante àquela que ocorrera anteriormente com outros profissionais da sua geração e das gerações precedentes, como Diógenes Rebouças e Lucio Costa.

A residência Jorge Cintra Monteiro era formada pela justaposição de três volumes distintos: o menor, mais baixo e mais próximo da testada do lote correspondia à garagem, com cobertura em laje de concreto inclinada; um pouco maior e mais recuado com relação à rua, o bloco de acesso, abrigando a cozinha e as escadas que articulavam os três níveis, também possuía laje de cobertura inclinada, e seu fechamento frontal era feito por um painel curvo formado por esquadrias em treliças de madeira. O terceiro e último volume era o mais alto e maior; estava implantado aos fundos do terreno e abrigava todo o restante do programa: uma ampla sala no pavimento inferior e três quartos e um sanitário no pavimento superior; em ambos os pavimentos, generosas varandas debruçadas sobre o vale abaixo.

No encontro dos dois volumes menores e mais próximos da testada do lote se localizava uma calha para a qual convergiam as águas das respectivas lajes de cobertura, remetendo ao

vida cultural baiana do período, como os artistas plásticos Jenner Augusto, Mirabeau Sampaio, Carlos Bastos, Genaro de Carvalho e Mário Cravo – este, um dos maiores parceiros de "vadiagem" do protagonista masculino da trama, Vadinho, e companheiro inseparável de "Lev Língua de Prata".

Há diversos relatos – inclusive por parte de seu filho, o arquiteto Ivan Smarcevscki – de que Lev, durante essa estadia na França em 1948, teria trabalhado temporariamente no canteiro da Unité d'Habitation de Marselha. No seu currículo profissional, Lev faz referências, no item "Estágios e Atividade Profissional – Escritórios de Arquitetura", a Edgar Barreto Vianna, Rafael Galvão, Sergio Bernardes e "Le Corbusier (Marselha, FR) – Habitação Coletiva dos Homens". Após realizarmos consulta por correio eletrônico à Fondation Le Corbusier (FLC), em Paris, recebemos a seguinte informação de Mme. Isabelle Godineau, da FLC: "J'ai effectué une recherche dans nos archives et dans la liste des collaborateurs de Le Corbusier. Je n'ai malheureusement trouvé aucune trace de M. Lev Smarcevscki" (mensagem enviada por Isabelle Godineau, da FLC, ao autor deste trabalho, em 07 de julho de 2010, tradução: "eu pesquisei nos nossos arquivos e na lista dos colaboradores de Le Corbusier. Infelizmente não encontrei nenhum registro do Sr. Lev Smarcevscki"). Trata-se de um ponto que, futuramente, poderá ser esclarecido em pesquisa na própria FLC.

²⁰⁶ Para o edifício Margarida, na Rua Carlos Gomes, em coautoria com o engenheiro João Augusto Calmon, do EPUCS (EDIFÍCIO "MARGARIDA", 1947).

telhado borboleta concebido por Le Corbusier no projeto nunca executado da casa Errázuriz, no Chile (1930) – uma solução que vinha sendo adotada no Brasil, desde o final dos anos 1930, por Oscar Niemeyer em vários projetos de residências. A relação entre os volumes da garagem e do acesso no projeto de Smarcevscki – especialmente na sua primeira versão, publicada pela revista *Técnica*, em que a cobertura da garagem é abobadada – fazia referência direta ao projeto, não construído, de Niemeyer para a residência Oswald de Andrade (1938-1939). O volume maior e mais recuado, por sua vez, com seu telhado borboleta e *brises* nas laterais é uma versão do late Clube da Pampulha (1942), em outras proporções.

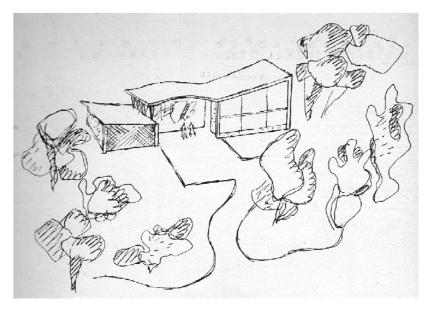
A implantação se aproveita do terreno em declive acentuado, que descia de forma íngreme em direção ao vale do Chame-Chame, para produzir o que talvez seja o primeiro exemplar baiano de *Raumplan* – a "planta espacial" de Adolf Loos, em que há uma continuidade entre espaços localizados em diferentes níveis. Assim, ao ingressar na casa por uma cota intermediária com relação aos dois pavimentos principais da casa, o visitante se deparava com duas escadas: uma à sua frente, que, vencendo o desnível de aproximadamente 1,60 metro, dava acesso ao setor social, situado no pavimento inferior, e outra escada à sua esquerda, conduzindo ao pavimento superior, cerca de 1,80 metro acima, onde se localizavam os espaços íntimos.

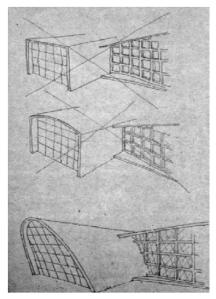
Ao conceito de *Raumplan* loosiano, o projeto associa o de *plan libre* (planta livre) corbusiano, claramente perceptível no amplo salão que integra estar e jantar no pavimento inferior, no qual os pilotis de seção circular são os únicos elementos a romper o grande espaço. A vidraça que separa este salão da varanda aos fundos promove a incorporação visual do verde vale do Chame-Chame, onde se iniciava a construção da Avenida do Centenário. Neste sentido, a residência Cintra Monteiro se aproxima de outros projetos contemporâneos, em que a paisagem verde do entorno é enquadrada e trazida para os espaços internos da edificação, como na residência Lina Bo e Pietro Maria Bardi (1949-1951), em São Paulo, projetada pela primeira, e na casa desenhada por Affonso Eduardo Reidy para sua companheira, Carmen Portinho, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro (1950-1952). Segundo Anete Araújo, até "na representação do *living*, o arquiteto não deixa dúvidas quanto à influência que sofreu: no croquis de sua autoria, o ângulo de visão e até o traço e detalhes, remetem aos desenhos de interiores do arquiteto franco-suíço" (A. ARAÚJO, 2004, p. 287).

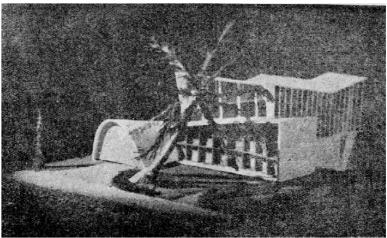
O repertório formal da arquitetura moderna da *escola carioca* estava presente não somente no telhado borboleta e nas treliças, já comentados, mas também nos *brise-soleils* que protegem as duas laterais do volume maior. Um último aspecto a destacar consiste na integração das artes plásticas à arquitetura, através do mural "Capoeira" (1951), de Carybé, que ficava em uma das paredes internas²⁰⁷.

2

²⁰⁷ Uma vez que a casa foi demolida há alguns anos e que só tivemos acesso a poucas fotos internas, existentes no DOCOMOMO/FAUFBA, não foi possível identificar o local onde se situava o painel.







Figuras 2.99 e 2.100 – Perspectivas do projeto de Oscar Niemeyer para a residência Oswald de Andrade, 1938-1939 (acima, à esquerda) e do projeto de Lev Smarcevscki para a residência Cintra Monteiro, 1948 (acima, à direita) (Fontes: RESIDÊNCIA OSWALD..., 1948; RESIDÊNCIA JORGE..., 1948)



Figura 2.101 – Projeto de Lev Smarcevscki para a residência Cintra Monteiro, 1948: maquete (à esquerda) (Fonte: RESIDÊNCIA JORGE..., 1948)

Figura 2.102 – Residência Cintra Monteiro, projeto de Lev Smarcevscki, 1948: vista a partir da Rua Manoel Barreto – Foto de Pierre Verger (à esquerda) (Fonte: FPV – 31682 FS AB)

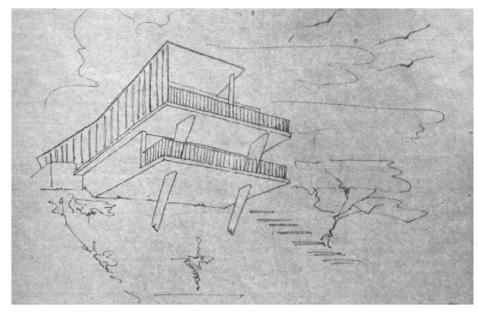


Figura 2.103 — Residência Cintra Monteiro, projeto de Lev Smarcevscki, 1948: perspectiva da vista a partir do vale do Chame-Chame (futura Avenida do Centenário) (à esquerda) (Fonte: RESIDÊNCIA

(Fonte: RESIDENO JORGE..., 1948)

Figura 2.104 – Residência Cintra Monteiro, projeto de Lev Smarcevscki, 1948: perspectiva da vista do vale do Chame-Chame a partir da sala (à direita) (Fonte: RESIDÊNCIA JORGE..., 1948)

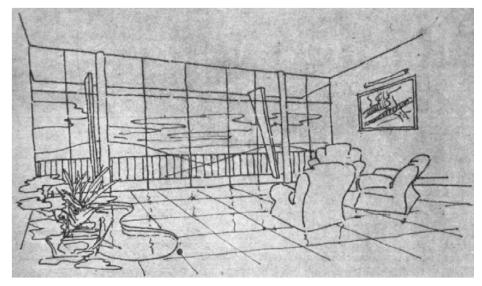




Figura 2.105 – Residência Cintra Monteiro, projeto de Lev Smarcevscki, 1948: vista da sala a partir da entrada (à esq;) (Fonte: DOCOMOMO/FAUFBA)



Figura 2.106 – Residência Cintra Monteiro, projeto de Lev Smarcevscki, 1948: vista das esquadrias em treliça da cozinha, a partir do jardim de acesso da Rua Manoel Barreto (Fonte: DOCOMOMO/FAUFBA)



Figura 2.107 – Residência Cintra Monteiro, projeto de Lev Smarcevscki, 1948: mural "Capoeira", de Carybé, datado de 1951 (Fonte: FURRER, 1989)

As três outras residências que analisaremos tiveram seus projetos arquitetônicos elaborados por Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki dentro do escritório EAU, enquanto os respectivos projetos estruturais foram realizados pelo terceiro sócio do escritório, Francisco Santana. São as residências Raul Faria e Manuel Marques de Souza, na Barra, e Waldemar Gantois, em Piatã. Seus proprietários eram comerciantes e profissionais liberais abastados e as três residências foram projetadas praticamente na mesma época, entre 1949 e 1950, sendo construídas nos anos seguintes²⁰⁸. Duas delas foram expostas na I Exposição Internacional de Arquitetura (EIA) da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, junto com um terceiro projeto do escritório EAU, o Mercado Público da cidade de Itaberaba, no interior do Estado, que não foi executado²⁰⁹.

A residência Raul Faria estava situada na via que margeia a praia da Barra – a Avenida Presidente Vargas –, nas proximidades do Farol da Barra, "lugar de muita exposição", pois correspondia ao "'footing' da época" (MAGNAVITA, 2003, p. 10). Situada em um terreno amplo, com duas esquinas, a casa possuía dois pavimentos: o inferior abrigava, provavelmente, os espaços sociais (*living* e almoço) e de serviço ("copa cosinha, garage para 2 carros e dependencias para empregados"), enquanto no pavimento superior estavam localizados os quatro quartos e sanitários²¹⁰.

A planta dos dois pavimentos possuía uma forma próxima a um "L", com dois blocos largos e de igual altura: um transversal à Avenida Presidente Vargas, e outro paralelo a essa via e

A única das quatro residências que analisaremos aqui da qual não tivemos acesso a plantas ou desenhos de qualquer natureza é a residência Raul Faria, o que limita sobremaneira a nossa análise deste projeto, considerando que a edificação foi demolida por volta da década de 1980 para dar lugar a um pequeno centro comercial (Barra Center). O programa aqui descrito corresponde àquele relacionado na ficha de inscrição do projeto na I Exposição Internacional de Arquitetura da I Bienal de São Paulo.

Raul Faria era um dos mais prósperos comerciantes da Bahia, proprietário de lojas de eletrônicos, automóveis e caminhões, dentre outros; era o distribuidor exclusivo na Bahia e Sergipe dos caminhões da norte-americana *Federal Motor Car Company*, proprietário da loja "A PAN-AMÉRICA" e do laboratório "Elixir de João Paes". Waldemar Gantois era proprietário da "Gantois Corretora de Câmbio e Valores Mobiliários Ltda." e exportador de cacau, café e algodão. Não foi possível identificar a profissão de Manuel Marques de Souza, mas certamente pertencia ao mesmo estrato social. Os projetos das residências Raul Faria e Gantois datam de 1949, conforme respectivas fichas de inscrição identificadas pelo autor no AHWS/FBSP; o projeto da residência Marques de Souza data, provavelmente, de 1950.

As fichas de inscrição dos três projetos de Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças na I EIA não explicitam os nomes dos proprietários nem indicam os seus endereços de forma completa, fazendo referência apenas aos bairros em que estão localizados e aos respectivos programas e materiais adotados. Das duas casas expostas na I EIA, aquela inscrita sob o número 34 era, conforme depoimento de Antônio Rebouças concedido em 11 de janeiro de 2011, a residência Waldemar Gantois, indicada na ficha de inscrição como sendo localizada na "Praia de Itapoan". A outra, cuja ficha de inscrição (número 33) indica estar localizada na "Praia da Barra", provavelmente foi a residência Raul Faria, embora o AHWS/FBSP não possua documentos que nos permitam confirmar essa informação. Entretanto, é a única das residências da dupla localizada efetivamente na "Praia da Barra", dado que a residência Marques de Souza está situada em uma transversal da via de orla; além disso, Hélio Herbst (2007) ilustra sua análise da residência da "Praia da Barra" exposta na I EIA com uma foto da residência Raul Faria, e o próprio Antônio Rebouças nos informou que, salvo engano, a segunda casa do EAU exposta na I EIA seria a de Raul Faria. Neste trabalho, não abordaremos o Mercado de Itaberaba – inscrito sob o número 35 e cujo projeto é datado de 1951 – por não ter sido construído (segundo depoimento de Antônio Rebouças) e por não termos tidos acesso a desenhos ou fotografias que ilustrem o seu projeto.

recuado com relação à testada do lote. Cada bloco possui uma água apenas, com telhas de fibrocimento, e as duas águas convergem para o ponto em que os dois blocos se encontram, onde está localizada a calha: mais uma vez o telhado borboleta corbusiano/niemeyeriano é a referência para a cobertura.

A esbelta laje que suporta a cobertura do bloco perpendicular à orla se prolongava longamente, apoiada em uma monumental coluna em "V", com pé-direito duplo; esta singular estrutura ficava justamente na esquina de maior visibilidade, o que a transformava no elemento mais marcante da edificação. Outro elemento característico desta casa era o volume em forma de semitronco de cone invertido, cujas superfícies inclinadas e curvas correspondiam a uma parede em pedra aparente, no trecho inferior, e a esquadrias metálicas, pintadas de azul, no trecho superior; segundo Magnavita (2003, p. 10), esta forma inusitada correspondia à sala de estar. A pedra também era empregada na mureta que demarca os limites do terreno, utilizando material em diversas cores – solução que, veremos, será adotada também na residência Manuel Marques de Souza.

A residência Raul Faria já correspondia a uma tentativa de maior adequação da linguagem moderna adotada por Lev Smarcevscki na residência Cintra Monteiro às nossas condições climáticas, que pode ser percebida na constante preocupação em criar planos verticais ou horizontais que possam bloquear a incidência direta do sol sobre os espaços internos da edificação, como é o caso da empena oeste, que avança em direção à praia para sombrear as esquadrias da fachada principal, bem como do prolongamento da laje de cobertura sobre a coluna em "V".

A esses elementos somam-se outros, igualmente esbeltos, cuja leitura se assemelha a placas, ora verticais, ora horizontais, ora inclinadas, como as muretas que funcionam como guardacorpo das varandas do pavimento superior ou as lajes dessas mesmas varandas. Essas placas, sempre pintadas de branco, compõem um complexo jogo de planos que resulta em uma composição assimétrica e bastante dinâmica, o que talvez corresponda ao aspecto mais inovador dessa residência – relegando à coluna em "V" e ao volume curvo da sala de estar o papel de meros caprichos formais, que dão certo ar *kitsch* à edificação.

Caracterizando a integração das artes plásticas com a arquitetura, a sala da residência Raul Faria abrigava um mural da artista plástica Mariacelia, tendo como tema a feira de Água de Meninos.



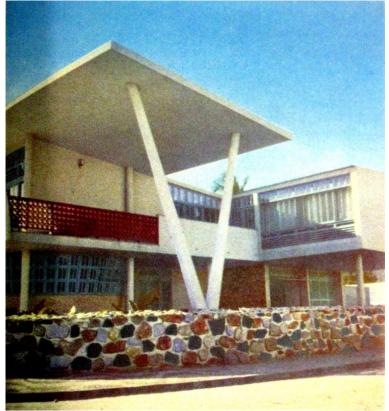


Figura 2.108 – Residência Raul Faria, projeto de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, 1949: vista geral das obras, a partir da Avenida Presidente Vargas (acima) Foto: Marcel Gautherot (Fonte: IMS - 010BASA09301)

Figura 2.109 – Residência Raul Faria, projeto de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, 1949: vista geral, a partir da Rua Marquês de Caravelas (à esquerda)

(Fonte: Casa & Jardim, nº 3)

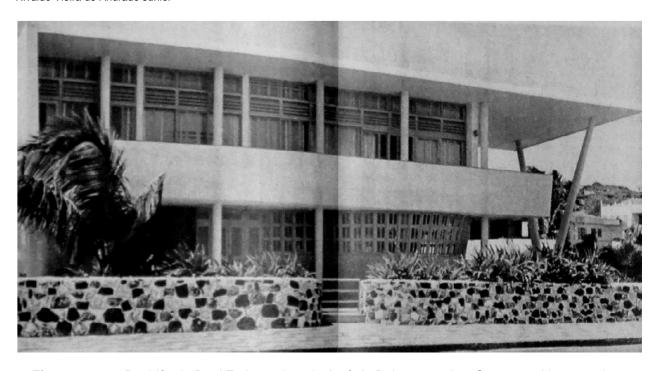


Figura 2.110 – Residência Raul Faria, projeto de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, 1949: vista geral a partir da Avenida Presidente Vargas (Fonte: DUTRA, 1956)

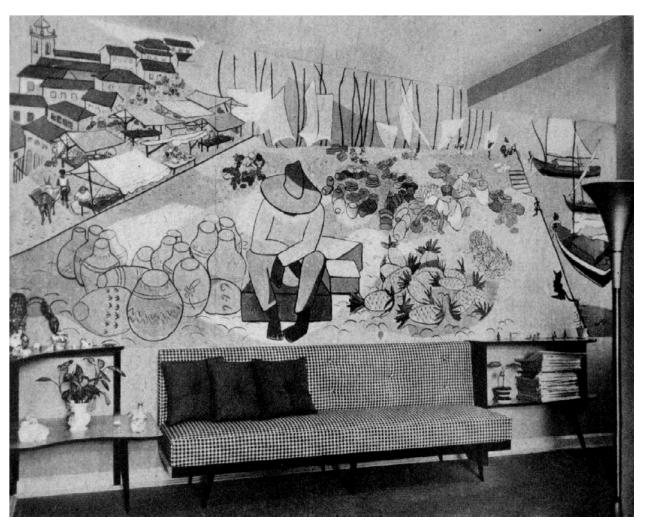


Figura 2.111 – Residência Raul Faria, projeto de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, 1949: mural "Água de Meninos", de Mariacelia, na sala (Fonte: DUTRA, 1956)

A residência Manuel Marques de Souza, situada pouco mais de 100 metros a leste da residência Raul Faria, se situa na Rua Airosa Galvão, uma transversal da Avenida Presidente Vargas. É formada por dois blocos paralelos à rua, anexados um ao outro: o da frente é mais largo e mais curto, enquanto o dos fundos é mais comprido e estreito; a cobertura em duas águas, uma para cada bloco, possui calha central, que coincide com o encontro dos blocos. O telhado borboleta, portanto, empregado nas residências Cintra Monteiro e Raul Faria, é novamente adotado aqui²¹¹.

A edificação possui dois pavimentos. O pavimento superior abriga três quartos e um sanitário em cada bloco, ressaltando-se que no bloco da frente há uma estreita varanda ao longo de toda a fachada principal. No pavimento térreo, por sua vez, estão, no bloco da frente, uma ampla varanda coberta, marcada por uma sucessão de pilotis de seção circular, e a generosa sala de estar, enquanto no bloco dos fundos ficam cozinha, sala de jantar, dependências de empregados e garagem, assim como a escada de acesso ao pavimento superior.

O espaço de maior destaque é a sala de estar, com pé-direito duplo, ao redor da qual se desenvolvem, no pavimento superior, a circulação de acesso aos três quartos do bloco da frente e a passarela que conecta os dois blocos.

Além do telhado borboleta, outro elemento adotado pelos arquitetos da escola carioca que é incorporado nesta casa é a fachada inclinada, utilizada por Oscar Niemeyer na residência da Sra. Prudente de Moraes (1943-1949) e por Affonso Eduardo Reidy na escola elementar do Conjunto Residencial do Pedregulho (projeto de 1947 construído nos anos 1950), ambos no Rio de Janeiro.

A proteção aos espaços internos da incidência direta do sol foi equacionada apenas parcialmente, através do prolongamento da grande laje de cobertura do bloco da frente em direção ao bloco dos fundos, cobrindo parte da varanda do pavimento térreo e produzindo sombra sobre parte das esquadrias dos quartos do bloco dos fundos.

Na residência Manuel Marques de Souza, a integração entre arte e arquitetura se dá através de obras dos dois mais importantes artistas plásticos modernos da Bahia: o esgrafito de Carybé, realizado sobre uma das paredes da sala de estar, retratando a pesca do xaréu, era a obra mais impactante; havia também, ainda, uma escultura abstrata de Mário Cravo Júnior afixada à parede da varanda, junto à porta de acesso à casa, e um painel em mosaico de "Ravena" retratando um pescador, de Carybé, executado sobre um pequeno trecho do muro que marca o limite sul do terreno, onde existiam um banco e uma laje de cobertura, apoiada sobre uma pequena coluna em "V".

²¹¹ Trata-se da única das quatro residências projetadas por Lev Smarcevscki e Antônio Rebouças que analisamos neste capítulo que ainda não foi demolida, embora esteja bastante descaracterizada. As obras de arte integradas que existiam na área externa, por exemplo, não existem mais.



Figura 2.112 – Residência Manuel Marques Souza, projeto de Antônio Rebouças Lev е Smarcevscki, c. 1950: vista geral a partir da rua Galvão Airosa (à Foto: esquerda) Marcel Gautherot (Fonte: IMS - 010BASA09295)

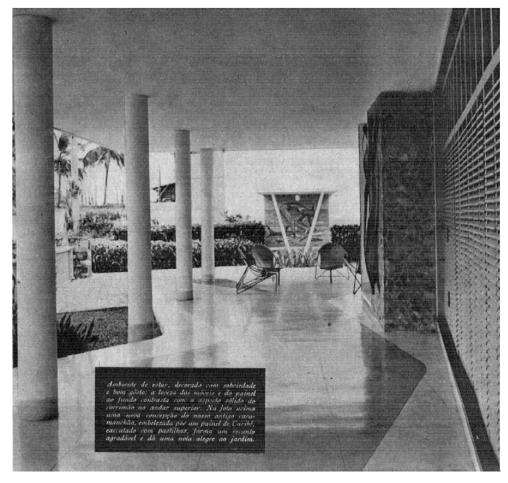
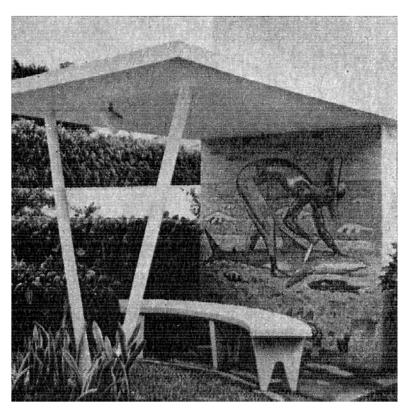
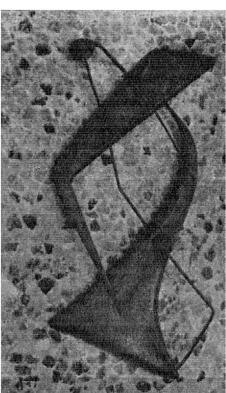


Figura 2.113 – Residência Manuel Marques de Souza, projeto de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, c. 1950: vista da varanda frontal (à direita) – (Fonte: ZONTA, 1958)





Figuras 2.114 e 2.115 – Residência Manuel Marques de Souza, projeto de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, c. 1950: painel em mosaico de "Ravena" de Carybé (à esquerda) e escultura de Mário Cravo Júnior (à direita) (Fonte: ZONTA, 1958)



Figura 2.116 – Residência Manuel Marques de Souza, projeto de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, c. 1950: esgrafito de Carybé na sala de estar (Fonte: ZONTA, 1958)

A residência Waldemar Gantois se diferencia das demais por se situar no que era, à época, a zona rural do Município de Salvador. Foi construída como uma segunda residência para um rico comerciante e sua numerosa família – nove filhos, muitos deles já casados e com filhos – em uma fazenda de cocos em frente à praia de Piatã, da qual era separada por um rio. O acesso à região estava, então, se tornando mais fácil, em função do prolongamento da Avenida Oceânica, que terminava em Amaralina, até o arrabalde de Itapuã. A nova "estrada Amaralina-Itapoã", posteriormente rebatizada como Avenida Otávio Mangabeira, teria sua primeira pista inaugurada em 1951, passando ao lado da fazenda Gantois.

A residência Waldemar Gantois era, na verdade, formada por duas construções separadas: a residência da família Gantois e um ateliê-apartamento independente para Édio, um dos filhos adultos do casal. A construção maior, que abrigava a casa da família Gantois, foi erguida sobre uma pequena colina existente, para aproveitar a vista do Oceano Atlântico, e era formada por três blocos articulados. O mais marcante estava elevado sobre pilotis de seção circular variável e abrigava três quartos, destinados ao casal, aos filhos solteiros e às filhas solteiras, além de um sanitário e de um estreito e contínuo balcão ao longo de toda a fachada principal. Na sua projeção, estava uma grande varanda coberta. A organização espacial interna e a solução da fachada inclinada, associadas ao desenho das esquadrias, tornavam esse bloco praticamente uma réplica do bloco da frente da residência Manuel Marques de Souza.

Paralelo a este bloco e atrás dele, situava-se o segundo bloco, térreo e reservado às áreas sociais e de serviço. Ao centro dele, um gigantesco salão; na extremidade sudoeste a copa, a cozinha e um quarto de hóspedes; por fim, na extremidade oposta, a garagem, com uma porta de ligação direta com o salão, e um sanitário. O terceiro bloco, também térreo, era o menor e estava implantado ortogonalmente aos dois anteriores. Abrigava dois quartos reservados às filhas casadas e um sanitário e tinha uma interessante fachada inclinada, formada por grandes venezianas fixas de madeira — uma solução nitidamente inspirada no projeto de Oscar Niemeyer para os alojamentos tipo C dos funcionários do Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA), em São José dos Campos, Estado de São Paulo, datado de 1947.

O bloco elevado era acessado por uma escada confinada em uma estrutura em alvenaria de pedra, que funcionava também como o acesso principal da casa, através de uma passagem coberta que conectava esse volume ao salão social. Este, por sua vez, se conectava ao bloco dos quartos das filhas casadas através de outra passagem coberta, ao lado da qual foi criado um pequeno santuário.

O ateliê-apartamento de Édio Gantois, situado a leste da construção principal e em cota inferior, era "um apartamento completo para solteiro ou casal sem filhos, compondo-se de um quarto, cosinha, banheiro completo, um salão grande com piso de toros de sucupira, uma

garagem, tendo nos fundos 2 (dois) grandes quartos para empregadas, banheiro e lavanderia"²¹².

Devido às relações de amizade entre Édio Gantois e os principais artistas plásticos modernos de sua geração, a residência possuía diversas obras de arte integradas, destacando-se um painel de ladrilhos hidráulicos com desenho abstrato de Carybé, instalado em um muro curvo que ligava a casa principal ao apartamento de Édio, e o mural "Pesca do Xaréu" (1951), de Jenner Augusto, que, com 5,00 m de largura por 3,00 m de altura, ocupava toda a parede lateral do salão social.

Surpreendente foi o impacto provocado pela residência Waldemar Gantois à época. Pasqualino Magnavita observa que

Devido à sua presença na paisagem rodeada de coqueiros, tornou-se um ponto de referência da nova arquitetura na cidade para todos aqueles que com muita freqüência passavam pela nova estrada, contrastando com as tipologias das poucas habitações de configuração rural esparsas ao longo da nova avenida à beira do mar (MAGNAVITA, 2003, p. 10).

O jornal *A Tarde* dedicou, em julho de 1951, uma matéria de meia página à casa e ao mural de Jenner Augusto:

Quem vai hoje à Itapoan, goza de um grande privilégio: o espetáculo suntuoso da paisagem que acompanha as suaves curvas da estrada. Coqueirais verdejantes e decorativos, areais brancos e resplandecentes, ondas luminosas rebentando em espumas, o mar dum azul vivo, sob o céu azul, estendendo-se até casar-se com o horizonte. Quase tudo é praia, só praia, ampla, limpa, solitária. De vez em quando porém, vislumbra-se um saveiro que chega, o fumo dum vapor que se vai, um ponto negro que deve ser uma jangada pairando, incertos e raros, sôbre o dôrso do Atlântico. Acostumado assim à rudeza ambiente, que um ou outro vilarejo de pescadores ainda mais acentua, habituado a esse agreste de uma beleza cosmica, que o asfalto da civilização não conseguiu ainda humilhar, o passeiante se surpreende quando depara, à embocadura do já domesticado rio Camarogipe, uma construção de moderno estilo arquitetônico, brotando como planta exótica e tropical, da areia nívea, entre coqueiros esguios. É uma surpresa que não repele, pois não choca. É uma surpresa agradável, pois o contraste é harmonioso. Longe de estar deslocada dentro da natureza selvagem da praia, essa arquitetura requintada completa-a, tirando proveito do que a cerca, devolvendo-lhe, por seu turno, graça e elegância. É uma das muitas residencias do chamado 'estilo funcional' que pontilham vários bairros do Salvador, de autoria de um grupo de jovens e concienciosos arquitetos, que desejam sinceramente, com espírito honesto e estudioso, renovar a feição de nossa bonita cidade, focando com novas formas e novos elementos, muitos dos quais inspirados no que temos de mais antigo e valioso. São eles: Antonio Rebouças, Lef Smarcevsk, Francisco Lemos, Santana [sic], outros ainda que num futuro bem próximo, merecerão um estudo sobre seu importante trabalho (UMA CASA..., 1951, p. 09).

²

Documento datilografado, de autoria atribuída ao engenheiro Francisco Valladares, sócio fundador da Norberto Odebrecht Construtora Ltda. e irmão de José Valladares. Este documento, intitulado "Residência Funcional", atribui o projeto da casa aos "conhecidos engenheiros arquitetonicos Levi Smarshevshi, Antônio Rebouças e Sant'ana" e pertence ao acervo pessoal da Sra. Eina Gantois Novis, filha de Waldemar Gantois, que permitiu a nossa consulta. Édio Gantois era um personagem ligado ao ambiente artístico baiano de então, amigo dos principais artistas de sua geração, como Mário Cravo Júnior, Carybé e Jenner Augusto, e foi também personagem de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (AMADO, 2008), onde era o mais constante parceiro de festas de "Lev Língua de Prata".



Figura 2.117 – Residência Waldemar Gantois, projeto de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, 1949: vista geral a partir de leste, vendo-se, à direita, o ateliê-apartamento de Édio Gantois (Fonte: AP/EGN)

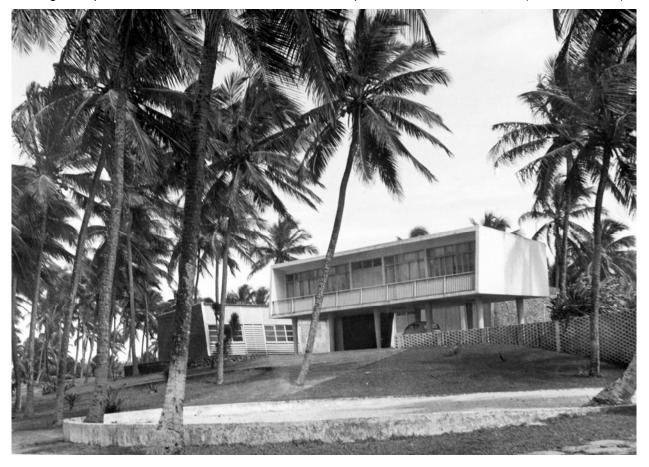
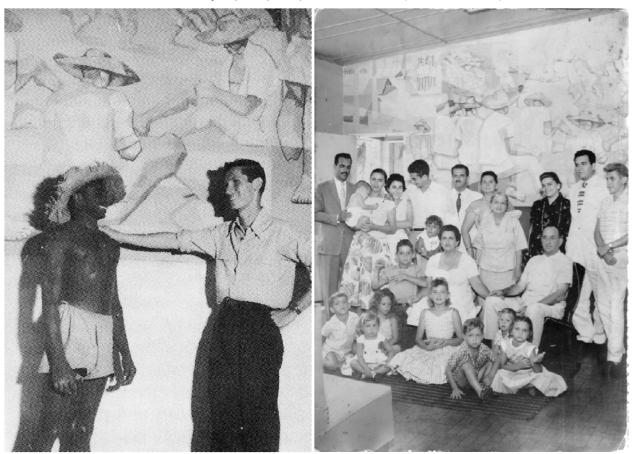


Figura 2.118 – Residência Waldemar Gantois, projeto de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, 1949: vista da construção principal a partir do leste; em primeiro plano, à direita, o painel de ladrilhos hidráulicos de autoria de Carybé (Fonte: AP/EGN)



Figura 2.119 – Residência Waldemar Gantois, projeto de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, 1949: vista da construção principal a partir do sudeste (Fonte: AP/EGN)



Figuras 2.120 e 2.121 – Residência Waldemar Gantois, projeto de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, 1949 – mural "Pesca do xaréu", de Jenner Augusto: Jenner e modelo (à esquerda) e casal Waldemar e Eunice Gantois com seus nove filhos, genros e netos (à direita) (Fontes: PONTUAL, 1974; AP/EGN)

A matéria era ilustrada por três fotos do mural de Jenner, que era detalhadamente analisado, e por uma foto da casa, definida na legenda como "flôr tropical e exótica [...] projetada por Antonio Rebouças e Lef Smarcevski", que "é, hoje, ponto obrigatório para aqueles que se interessam pelo desenvolvimento das artes plásticas na Bahia" (UMA CASA..., 1951, p. 09).

A residência Gantois foi publicada em 1952 pela revista *Habitat*, em uma matéria de duas páginas com texto assinado por Lina Bo Bardi, editora da revista, e ilustrada por cinco fotografias deliberadamente parciais, que não permitem o entendimento do projeto e acentuam a percepção dos planos inclinados e elementos tronco-cônicos (BARDI, 1952).

Da mesma forma, o texto de Lina parecia menos dedicado a apresentar o projeto e mais a colocar em questão os excessos formalistas de toda uma vertente da arquitetura moderna brasileira, à qual a casa estaria vinculada. O texto de Lina toma a casa projetada por Antônio Rebouças e "Levy Smarchewski" como pretexto para criticar a "mania do torto" que "é, por sua natureza, o êrro, o incômodo, o irracional"; Lina manifesta o seu repúdio à "mania do perfil oblíquo, do corte romboidal, do plano inclinado, dos zigue-zagues" e desqualifica "o dilentatismo" que encontra "variação do tema no ângulo obtuso e no ângulo agudo". Segundo ela, "as casas surrealistas ou expressionistas são puro snobismos" e, ao aceitá-las, correríamos o risco de terminar "de ponta cabeça em todos os arbítrios de todos os barrocos de província, de colônia, de vilarejo" (BARDI, 1952, p. 16).

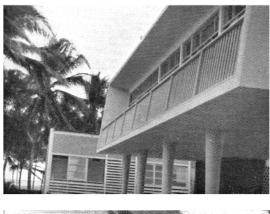
A crítica parece ter um alvo mais amplo, ou talvez estivesse dirigida a um profissional mais consagrado e, por isso mesmo, menos passível de ser criticado, como Oscar Niemeyer, cuja obra, como vimos, foi a inspiração mais direta da produção de Smarcevscki e Rebouças e, em particular, da residência Gantois. Entretanto, os golpes desferidos pela arquiteta de origem italiana são dirigidos objetivamente aos dois jovens profissionais de Salvador:

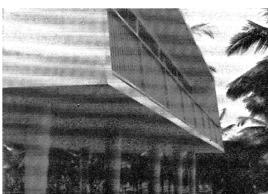
Ora, nêsse jardim da Bahia, o torto e o direito contribuiram para o confusionismo, isto é, inquietude e irracionabilidade. Até as árvores inclinadas e retas parecem ter sido aí colocadas para criar outro inverossímil número de ângulos retos.

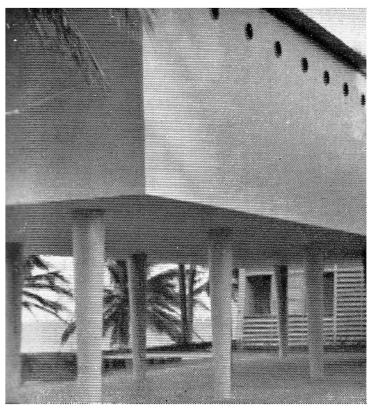
[...] De uma só coisa tem medo a arquitetura nova: dêste seu provincializar-se, dêste seu andar de férias.

Uma construção isolada e solitária, de fato, não faria escola, e seria até perdoável, como as andorinhas isoladas, que não fazem verão. Em escala mínima, podem-se tentar experiências, satisfazer tentações. Mas, depois, os próprios autores se convencerão de que o caminho mais racional é o reto.

E assim, também uma pequena construção serviu-nos de pretexto para insistir num princípio que consideramos fundamental e indispensável para qualquer arquitetura futura (BARDI, 1952, p. 16).







Figuras 2.122, 2.123 e 2.124 – Residência Waldemar Gantois, projeto de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, 1949: fotografias publicadas na matéria da revista *Habitat* (Fonte: BARDI, 1952)

No catálogo publicado pela Prefeitura de Salvador em 1954 para divulgar a cidade durante as celebrações do 4º centenário de fundação da cidade de São Paulo, foram publicadas fotografias das residências Raul Faria, Waldemar Gantois e Manuel Marques de Souza, junto com uma quarta casa, no bairro de Brotas, cuja autoria não conseguimos identificar, como exemplos do "estilo funcional" que começava a marcar a paisagem da velha cidade. A foto da residência Gantois era acompanhada da seguinte legenda:

A Bahia tem sido cantada pelas suas igrejas de ouro, do séc. XVIII. Hoje ela é igualmente famosa pelas suas construções em estilo funcional. Não só no centro urbano como nos seus arredores, na zona oceânica, há residências em obediência às novas linhas arquitetônicas, que impressionam, em meio aos coqueirais da praia (SALVADOR, 1954)

As três residências do escritório *Engenharia, Arquitetura e Urbanismo* que analisamos, somadas àquela de Cintra Monteiro, projetada por Lev Smarcevscki antes da constituição da sociedade, tiveram papel fundamental na difusão e na popularização, em Salvador, de uma linguagem vinculada à *escola carioca* da arquitetura moderna e que ficou conhecida como "estilo funcional", como ressalta Magnavita:

[...] vale salientar que todos esses elementos do novo repertório arquitetônico acabaram sendo apropriados pela população em geral e, particularmente, pelos mestres de obras e operários da construção civil. Esse sentido do novo, associando a noção de progresso ao sucesso de qualquer empreendimento à plena funcionalidade das coisas, contrapondo-se, portanto, ao estilo pesado da arquitetura tradicional, com suas excessivas redundâncias, acabou significando um despojamento que visava a simplicidade e manutenção dos espaços construídos e, ao mesmo tempo, uma novidade formal. No meio dessas

circunstâncias, não se sabe bem como, tanto o desenho dos novos móveis [com seus pés de palito, formas cúbicas, revestimento em laminados de madeira e/ou fórmica] e a novas arquiteturas, isto é, tudo o que era diferente, acabou recebendo o nome de "estilo funcional". Interessante notar que essa apropriação da nova linguagem possuía a conotação de status e não se limitou à nova classe social emergente, mas propagou-se entre os estratos mais humildes da população. Estes se limitavam ao uso de platibandas em V ou curiosamente recortadas, evitando, assim, o tradicional beiral de telhas cerâmicas que possui uma função mais explícita de proteção da fachada, mas que não se adequava às novas exigências formais. Um real paradoxo ao denominar essas modestas fachadas pintadas em cores vivas, com coluninhas de fibrocimento pintadas e que desempenhavam a função de grade de estilo funcional. Também, o emprego de combogôs, preferencialmente coloridos em cerâmica esmaltada, emprestava à modesta habitação um status inquestionável relacionado com os novos repertórios que vinham sendo adotados, símbolos de adequação ao novo estágio na afirmação do novo e de ser moderno (MAGNAVITA, 2003, p. 11)

José Valladares também atestara, à sua época, a importância dessa produção residencial na consolidação da arquitetura moderna na Bahia. Em um artigo publicado na sua coluna do *Diário de Notícias* no último dia de 1950, no qual faz um balanço das artes no governo Mangabeira, incluindo a arquitetura, o crítico de arte baiano, após elogiar o "mercadinho de peixe no porto da Barra", o "novo Hotel da Bahia", o "Teatro Castro Alves" e "as escolas do Centro Educacional Carneiro Ribeiro" e criticar o "Forum Ruy Barbosa, onde parece que se reuniu tudo que o mau gosto contemporâneo é capaz de oferecer", observa que "mais oportuno, contudo, afigura-se registrar que, na construção residencial, já pegou entre nós a 'moda' do moderno" (VALLADARES, 1951c, p. 194-196).

Entretanto, Valladares tinha uma visão crítica da forma como o repertório moderno vinha sendo apropriado por alguns projetistas – que ele não enuncia quais seriam. Segundo ele, em outro texto da mesma época, "as residências em estilo moderno projetadas pelos arquitetos jovens da Bahia já evidenciam uma inclinação pelo ornamento que os diferencia de seus colegas do resto do país, mais preocupados com a questão do espaço" (VALLADARES, 1951a, p. 70). Ele alerta que, "como nas modas do passado, o 'chalet' ou o 'bungalow', também nessa [do moderno] temos desde o razoável até o desastrado e o gaiato. O pseudomoderno. O bolo-de-noiva" (VALLADARES, 1951c, p. 196).

O uso indiscriminado e exagerado de elementos como a coluna em "V" na obra de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki decorre, talvez, de certo deslumbramento pelas novas formas e é consequência, quiçá, da pouca idade dos dois. Seja qual fora a razão, os modismos incorporados nesta arquitetura seriam objeto de autocrítica de Lev, anos depois:

No início da década de 1950, o tipo de arquitetura nova pretendida começou a definir-se melhor, especialmente quanto a uma adaptação à nossa arquitetura passada colonial. Sem muito apoio oficial, os projetos concentravam-se em residências particulares, poucas vezes em prédios industriais, mas de uma indústria pobre, primária, primitiva, incapaz de dar ao arquiteto campo para grandes voos. É claro que nessa passagem do velho para o novo muita coisa tornou-se desprezível ao olhar de hoje, como a moda da aplicação generalizada da coluna em V; mas, para a época e a circunstância, foram

fatores necessários, sintomas de obstáculos a vencer, ainda que viessem a tornar-se uma espécie de sucata do esforço (SMARCEVSKY, 1974, p. 85-86, grifos nossos)²¹³.

Se analisarmos as quatro residências citadas à luz das "invariantes da linguagem moderna" identificadas por Bruno Zevi (2000), perceberemos que o *continuum edifício-cidade-território* é materializado na residência Cintra Monteiro, através da integração visual da paisagem verde do vale do Chame-Chame e, em menor escala, nas residências Gantois e Raul Faria, que incorporam a paisagem marinha; que a *dissonância e a assimetria* se destacam especialmente nas casas de Raul Faria e Cintra Monteiro, embora possam também ser identificadas nas outras duas obras; e que o *repertório de conteúdos e funções* é notável na casa de Cintra Monteiro, facilmente reconhecível na residência Gantois e encontrado, em menor escala, na casa Raul Faria. A *decomposição quadridimensional* é atingida nesta última casa através do complexo jogo de placas, embora a "caixa" tradicional acabe sendo, em parte, recomposta.

O comprometimento estrutural – a estrutura como expressão e não apenas enquanto meio técnico – é quase ausente na residência Cintra Monteiro, exceto pela sustentação das varandas voltadas para o vale do Chame-Chame, mas surge plenamente na residência Raul Faria e, de forma moderada, nas casas Gantois e Marques de Souza. Por fim, o espaço temporalizado – ou seja, o espaço enquanto elemento projetado e, em seguida, involucrado – é o aspecto mais interessante da residência Manuel Marques de Souza, cujo projeto nasce da configuração espacial da sala de estar com pé-direito duplo, ao redor da qual toda a casa se organiza.

A vinculação das residências projetadas por Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki entre 1948 e 1950 à arquitetura moderna é ainda mais notável se as compararmos com as residências projetadas à mesma época pelo arquiteto que realizou as mais importantes obras públicas do período: Diógenes Rebouças. Em agosto de 1949, foi inaugurada, na Avenida Joana Angélica, no bairro de Nazaré, em Salvador, a residência Benjamin Andrade, projetada por Diógenes Rebouças²¹⁴. A casa está organizada em três níveis. O pavimento semienterrado concentra a garagem e as dependências de empregados. O pavimento térreo abriga as áreas sociais (sala de jantar, sala de estar e varanda) e parte do setor de serviço (copa, cozinha e área de serviço), além de uma ala mais íntima, abrigando um pequeno gabinete, dois dormitórios e um sanitário. No pavimento superior estão um gabinete maior, uma segunda sala de estar, cinco dormitórios e um sanitário.

_

²¹³ Evidentemente, a afirmação de Smarcevscki de que a arquitetura moderna não contou com apoio oficial neste período e se concentrou nas residências particulares não é verdadeira, como estamos demonstrando ao longo desse trabalho.

Benjamin Andrade foi prefeito de Itabuna entre 1928 e 1930 e era amigo dos pais de Diógenes Rebouças, sendo padrinho de batismo de Antônio. Três das filhas de Benjamin – Marinha Andrade, Carmen Andrade e Maristela de Andrade Góis – residem até hoje nesta casa, onde guardam importante acervo de plantas e documentos de Diógenes Rebouças, deixado em confiança pelo filho do arquiteto, quando da morte deste último, em 1994.

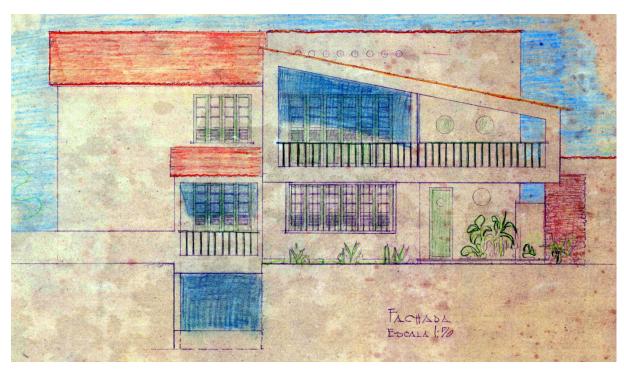


Figura 2.125 – Residência Benjamin Andrade, projeto de Diógenes Rebouças, inaugurada em 1949: desenho original da fachada principal, executado com algumas alterações (Fonte: DR/MA)



Figura 2.126 – Residência Benjamin Andrade, projeto de Diógenes Rebouças, inaugurada em 1949: vista das salas de estar do pavimento térreo e do pavimento superior (Foto realizada pelo autor, 24 ago 2010)

A residência Benjamin Andrade é um projeto ainda bastante ligado à arquitetura tradicional, com cobertura em telhado cerâmico em duas águas, com cumeeira central, e esquadrias em madeira tradicionais. O único aspecto deste projeto que aponta, ainda assim de forma limitada, para uma arquitetura mais declaradamente moderna é a sala de estar com pé-direito duplo, onde está localizada a escada nobre de acesso ao nível superior e ao redor da qual se organiza toda a circulação primeiro pavimento.

Aparentemente, a aproximação da arquitetura residencial de Diógenes Rebouças com uma linguagem moderna mais explícita só ocorreu a partir de projetos como o da residência Oswaldo Augusto da Silva, uma casa térrea bem mais modesta que a de Benjamin Andrade, mas que apresenta telhado borboleta, delgadas colunas e esquadrias contínuas na fachada principal, onde está instalada uma escultura de Mário Cravo Júnior. Nas palavras do próprio Diógenes Rebouças, a residência Oswaldo Silva foi "uma das primeiras casas de arquitetura moderna construídas em Salvador (Amaralina)"²¹⁵.



Figura 2.127 – Residência Oswaldo Augusto da Silva, projeto de Diógenes Rebouças, c. 1949: vista geral - Foto: Pierre Verger (Fonte: FPV – 31680 FS AB)

²¹⁵ Informação anotada a caneta no verso de fotografia da residência Oswaldo Silva, existente no Arquivo Diógenes Rebouças do CEAB/FAUFBA. Não conseguimos identificar a data da elaboração do projeto ou da construção dessa casa, mas tudo indica que tenha sido no período em estudo, seja porque as fotografias de Pierre Verger que localizamos desta casa na FPV estão misturadas com aquelas da residência Jorge Cintra Monteiro, seja pelas semelhanças dessa obra com a produção de Diógenes Rebouças no período (como o mercado do peixe na Barra, por exemplo), seja ainda porque, como veremos no quinto capítulo, o engenheiro Oswaldo Augusto da Silva foi o responsável pela construção do Hotel da Bahia, portanto conviveu diretamente com Rebouças entre 1948 e 1950.

No início da década de 1950, as trajetórias profissionais dos irmãos Diógenes e Antônio Rebouças tomam rumos cada vez mais distintos. Por volta de 1952, apenas três anos depois de terem estruturado o escritório *Engenharia, Arquitetura e Urbanismo*, a sociedade entre Antônio Rebouças, Lev Smarcevscki e Francisco Santana seria desfeita. Até o fim da década de 1950, tanto Smarcevscki quanto Antônio Rebouças ainda realizariam, separadamente, alguns projetos de arquitetura de grande repercussão²¹⁶. Entretanto, ambos se afastariam progressivamente da arquitetura e do urbanismo, o primeiro atuando principalmente como *designer* de móveis e projetando e construindo embarcaçõese o segundo se consolidando como um dos principais artistas plásticos modernos baianos a partir de meados dos anos 1950²¹⁷. Com a dissolução do EAU, Francisco Santana, por sua vez, constituiria um escritório de engenharia e se tornaria um dos mais requisitados e competentes projetistas de estrutura da Bahia. A partir dos anos 1950, os três ex sócios do EAU tiveram também uma importante e pioneira atuação no design e fabricação de móveis e de interiores modernos²¹⁸.

A saída de cena de Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, dois arquitetos sem título, do mercado de trabalho de arquitetura e urbanismo provavelmente tem como uma de suas causas a definitiva transformação no campo profissional decorrente da reforma do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Já a partir de 1951, depois de um hiato de onze anos, voltaram a ser titulados novos arquitetos pela EBA: foram três diplomados em 1951, quatro em 1952, catorze em 1953 e, a partir daí, uma média de doze diplomados por ano, ao longo da década de 1950, multiplicando, em poucos anos, o número de arquitetos atuantes na Bahia (FONSECA, 1984, p. 04-08). Um dos três arquitetos titulados pela EBA-BA em 1951 foi o próprio Diógenes Rebouças, que, embora já fosse àquela altura o mais importante "arquiteto" atuante no Estado, com dezenas de projetos de grandes equipamentos construídos ou em

_

Antônio Rebouças realizou seu projeto mais conhecido em 1955: o edifício residencial Mariglória, no bairro do Canela, em Salvador. Como vimos no capítulo anterior, esse projeto foi publicado pela revista mineira *Arquitetura e Engenharia* no número 36, em agosto de 1955; em março-abril do mesmo ano, Antônio Rebouças já havia publicado o projeto do edifício-conjunto Bortilotti, no bairro do Politeama, também em Salvador, no número 21 da revista paulistana *Habitat*. Lev Smarcevscki, por sua vez, realizou alguns projetos de porte no mesmo período, como o edifício Frutosdias no bairro do Comércio (inaugurado em 1955) e a monumental sede da Petrobrás na Bahia, na Avenida Oscar Pontes, na Cidade Baixa (cuja primeira etapa foi inaugurada em 1957). Este último foi elaborado por Smarcevscki em coautoria com o ex desenhista do EPUCS e ex estagiário do EAU Emmanuel Berbert, à época já titulado como arquiteto.

Lev Smarcevscki foi também o autor de uma das mais importantes publicações até hoje sobre os saveiros, profusamente ilustrada por ele próprio (SMARCEVSKI, 1996). Quanto a Antônio Rebouças, Lina Bo Bardi publicou em *Habitat* diversas matérias sobre as suas esculturas (número 34, de setembro de 1956, e número 47, de março-abril de 1958, dentre outras) e promoveu uma exposição das suas pinturas e esculturas em 1963, no então recém-criado Museu de Arte Moderna da Bahia. No ano seguinte, Antônio Rebouças partiu para uma temporada em Berlim como assistente de Mario Cravo Junior, convidado como artista residente na *Spandauer Zitadelle* (cidadela de Spandau).

Segundo Junot Silveira, Antônio Rebouças e Smarcevski, junto com o artista plástico e tapeceiro Genaro de Carvalho, foram os responsáveis por lançar na Bahia, em 1952, o "estilo 'Funcional' de decoração" (SILVEIRA, 1969); Smarcevscki e Santana fundaram, alguns anos depois, a lendária Indústria de Móveis Ralf Ltda., principal fabricante de móveis modernos na Bahia nos anos 1950 e 1960. Segundo informações prestadas pelo arquiteto Ivan Smarcevscki, filho de Lev, o nome Ralf derivada das iniciais dos nomes dos quatro sócios: René Pedro, Aloísio Ribeiro, Lev Smarcevski e Francisco Santana.

construção, ainda não possuía o título. Como registra Paulo Ormindo de Azevedo, ex colaborador de Rebouças, a partir de entrevista realizada com o mestre em 1988:

Rebouças já era um arquiteto reconhecido, embora sem título. O diretor da Escola [de Belas Artes da Bahia], pintor Mendonça Filho, estava empenhado em renovar o fraco curso de arquitetura. Com esse objetivo, convence Rebouças a regularizar seu título junto ao Ministério da Educação. Rebouças seria o primeiro arquiteto diplomado pela escola recém-federalizada. Assim, ele é contratado como professor, servindo de conselheiro de Mendonça Filho em questões relativas ao ensino de arquitetura (AZEVEDO, 1997, p. 192).

A partir de 1951, Rebouças, já como professor das cadeiras de "Grandes Composições Arquitetônicas", teve um papel de destaque na reforma do ensino de arquitetura da EBA-BA, sendo o principal responsável pela vinda à Bahia, contratados como professores, de nomes como José Bina Fonyat Filho, Fernando Machado Leal e, mais tarde, Lina Bo Bardi²¹⁹.

Diógenes se afastaria, então, do EPUCS e, em 1952, instalaria seu escritório particular, no Edifício Cidade do Salvador, que seria, por pelo menos dez anos, o mais requisitado na área no Estado da Bahia, responsável por importantes projetos.



Figura 2.128 – Aula de "Grandes Composições Arquitetônicas" no curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, em 1954 (Fonte: UB, 1955)

²¹⁹ Bina Fonyat, nascido em Salvador em 1918, mas crescido e graduado no Rio de Janeiro, era um velho conhecido de Diógenes Rebouças, pois em seu escritório carioca havia desenvolvido diversos projetos do arquiteto baiano, como o do Hotel da Bahia. Entre 1951 e 1958, Bina Fonyat divide seu tempo entre o escritório na Capital Federal e a função de professor contratado das cadeiras de "Pequenas Composições Arquitetônicas" e de "Teoria e Filosofia da Arquitetura" do curso de arquitetura da EBA. A partir de 1952, o gaúcho Fernando Machado Leal assume, por contrato, a cadeira de "Arquitetura no Brasil", que era ministrada anteriormente por Godofredo Filho. A italiana Lina Bo Bardi, radicada em São Paulo desde 1946, vem a Salvador em 1958, a convite de Diógenes Rebouças, para ensinar a cadeira de "Teoria da Arquitetura" no curso de arquitetura da EBA.

2.3.4. A integração das artes na Bahia

Através dos projetos analisados ao longo deste capítulo – e também do Centro Educacional Carneiro Ribeiro e do Hotel da Bahia, que serão analisados a seguir –, é possível demonstrar como a arquitetura moderna baiana do final dos anos 1940 e início da década seguinte promoveu a integração das artes de forma intensa. Sejam na produção de profissionais locais, como Diógenes Rebouças, Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki, seja nas obras construídas na Bahia por arquitetos sediados em outras cidades, como Paulo Antunes Ribeiro, Hélio Duarte ou os membros da equipe da CNCT, a inclusão de obras dos principais artistas modernos locais foi uma constante no período. Ainda que, como vimos anteriormente, haja um consenso, por parte dos autores das obras canônicas dedicadas à história da moderna arquitetura brasileira, sobre a integração das diversas artes ter se constituído em uma das suas principais características dessa produção (GOODWIN, 1943, p. 89-101; MINDLIN, 1956, p. 12-13; BRUAND, 1981, p. 377; LEMOS, 1983, p. 840), esses textos nada dizem com relação à importância da Bahia no panorama nacional da integração das artes à arquitetura.

Um pequeno artigo publicado pelo crítico de arte paulista Geraldo Ferraz sua coluna dominical da revista d'O *Jornal* em 17 de junho de 1951 mostra, contudo, que o nível alcançado pela integração entre arte e arquitetura na Bahia não era desconhecido fora do Estado. Em primeiro lugar, Ferraz contrapõe a frágil integração das artes pernambucana à "adequação" e às "correspondências que estabelecem um princípio de identidade" entre arte e arquitetura moderna na Bahia:

Enquanto no Recife se encontram apenas alguns esforços fragmentários, na conservação de um passado recente, a sombra do mestre Cícero Dias ainda dominando, uma imprecisão muito grande nos artistas jovens — salvo a presença mais alta de Lula Cardoso Aires, buscando eliminar, numa rigorosa auto-crítica, os pontos mais precários de sua pintura — na Cidade do Salvador há um outro interesse. Vi no Recife alguns painéis de Cícero Dias, salvo do que os dirigentes do SAPS resolveram destruir; vi painéis de Abelardo da Hora, de Augusto, de Hélio Feijó, de Lula (agora terminando o seu melhor trabalho no Cinema São Luiz, em construção), mas esses trabalhos são colocados arbitrariamente nas paredes de uma arquitetura que não os comporta e que se serve deles para recobrir a sua franciscana miserabilidade.

Na cidade do Salvador não é assim, ou pelo menos, na maioria dos casos, está se produzindo uma adequação. Em quatro casas particulares, Mário Cravo, Jenner Augusto e Caribé, realizaram painéis e murais com várias técnicas — mas estas casas são já tentativas de arquitetura moderna (FERRAZ, 1951a, p. 02, grifos nossos).

Das quatro casas citadas por Ferraz, foi possível identificar, a partir da sua descrição, três delas, que acabamos de analisar; a quarta casa ficaria no Morro Ipiranga e não nos foi possível identificá-la²²⁰. Ferraz observa que nesta última

2

²²⁰ As três casas identificadas são a residência Oswaldo Augusto da Silva, em Amaralina (projeto de Diógenes Rebouças, painel de Cravo na fachada principal), a residência Gantois, em Itapuã (projeto de Smarcevscki e Antônio Rebouças, imenso mural de Jenner no salão principal e painéis de ladrilhos hidráulicos de Carybé nas áreas externas) e a residência Marques de Souza, na Barra (projeto da

Há, indiscutivelmente, hesitações, adaptações, influências não suficientemente dirigidas [sic] por arquitetos como Leo Simearcevski [sic] e Antonio Rebouças, que aparecem juntos na casa do morro Ipiranga, com o seu belo aproveitamento da palha no teto, mas ao mesmo tempo com detalhes dispensáveis, sendo lamentável o gritant [sic] ladrilho comercial na parede da frente. A casa é pequena, não oferecendo maiores dificuldades. A decoração de Caribé dominará a sala (FERRAZ, 1951a, p.2).

Na residência Manuel Marques de Souza, segundo Ferraz, "Caribé fez seu trabalho em incisão na nata de cal, e obteve excelente efeito. Esta casa, de maior desenvolvimento arquitetônico de programa e espaço, infelizmente possue um acabamento que ultrapassa o luxo" (FERRAZ, 1951a, p. 2)

Entretanto, Ferraz assegura que a integração das artes na Bahia não se limita às residências unifamiliares e destaca o imenso painel de Genaro de Carvalho para o Hotel da Bahia, cujos valores arquitetônicos são igualmente louvados:

Genaro de Carvalho decorou intensamente, e excessivamente também, podese dizer, o 'restaurante típico' do Hotel da Bahia – como arquitetura funcional um caso único a desafiar São Paulo e Rio de Janeiro, que ainda não possuem um edifício hospedeiro com estas linhas e esta decisão de acertar (projeto de Diógenes Rebouças e Paulo Antunes) (FERRAZ, 1951a, p. 2).

Após ressaltar que está "notando as coisas sob o ponto de vista da ligação entre decoração e arquitetura" e tendo citado brevemente os "hospitais modernos de Sergio Bernard [sic]", onde se encontram dois painéis de Genaro de Carvalho²²¹, Ferraz registra que o ponto mais alto da integração das artes na Bahia está no Centro Educacional Carneiro Ribeiro, na Liberdade, mais especificamente no painel de Carybé para a Escola-Classe II e naquele de Mário Cravo para a Escola-Classe III, ambas projetadas por Hélio Duarte como parte do complexo concebido por Anísio Teixeira:

Mas os edifícios escolares são o que de melhor possue a Bahia e os pintores aqui encontraram um campo propício ao seu trabalho. [...] nos grupos escolares do conjunto 'Carneiro Ribeiro', vemos de novo Caribé e Mário Cravo em trabalhos conscientemente traçados e realizados nas largas paredes dos amplos 'halls', como o maior interesse por parte da meninada. A arquitetura é de Helio Duarte, cuja obra em S. Paulo ultrapassa quanto se faz em matéria de edificação pública. Em Salvador, esse arquiteto teve oportunidade de servir ao espírito de um educador da envergadura de Anísio Teixeira, e então se produziu o consorcio mais feliz de uma realização, desde a orientação

mesma dupla da anterior, escultura de Cravo na varanda, mural em mosaico de "Ravena" de Carybé na área externa e esgrafito deste mesmo artista na sala de estar). Quanto à casa do Morro Ipiranga – um loteamento implantado entre 1950 e 1951 sobre uma colina a cavaleiro da Avenida Oceânica, em Ondina, a partir de projeto urbanístico de Diógenes Rebouças e projeto de jardins de Roberto Burle Marx –, Antônio Rebouças, em entrevista concedida ao autor, afirma que nunca houve nenhuma casa projetada por ele ou por Lev Smarcevscki no Morro Ipiranga e defende que Ferraz deve ter se equivocado, e provavelmente se referia à residência Cintra Monteiro, na Graça. A descrição que Ferraz faz dos ladrilhos comerciais na fachada principal e do "aproveitamento da palha no teto" não correspondem, porém, à residência Cintra Monteiro.

Ferraz refere-se provavelmente à Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia. A referência a Sergio Bernardes decorre, certamente, dele ser, à época da elaboração daquele projeto, "responsável pelo Setor de Arquitetura" da Campanha Nacional contra a Tuberculose. O projeto da Clínica Tisiológica, contudo, é de autoria de quatro outros arquitetos daquele Setor, conforme matéria publicada na revista *Acrópole* em 1957 (CLÍNICA..., 1957).

pedagógica, o edifício em que se produz o ensino e a pintura dos modernos artistas da Bahia

Inegavelmente, em tudo o que se possa observar é que há na Cidade do Salvador um clima realmente favorável. [...] Decorativamente, a simples transposição que Caribé fez da Bahia para uma das 'escolas-classe' do bairro da Liberdade, com uma vista da cidade tirada do mar, é uma realização que prende a atenção da criançada a que se destina. Uma visão da cidade assim dá ao baianinho que a consome uma 'estrutura' consiente [sic] em totalidade da antiga Salvador, intimando-o, em cores e formas, a admirá-la e a amá-la, guardando-a como um 'pattern' que é seu fundamento vital para o grande alvo do sentimento coletivo (FERRAZ, 1951a, p. 2, grifos nossos).

Nas edificações projetadas no período objeto de análise neste trabalho, encontramos um total de 25 obras de arte moderna integradas: são oito obras de Carybé, sete obras de Mário Cravo Júnior, três de Genaro de Carvalho, duas de Jenner Augusto, duas de Mariacelia, uma de Carlos Bastos, uma de Carlos Magano e uma de Cândido Portinari – este dois últimos, os únicos artistas citados não residentes em Salvador. No que se refere à técnica, das 25 obras de arte citadas, 21 correspondem a murais e mesmo as quatro restantes – todas elas esculturas de Mário Cravo Júnior – se estruturam sobre elementos de vedação: na Bahia, a integração das artes se deu a partir da utilização, como suporte, da parede – "elemento arquitetônico supérfluo" na arquitetura moderna, segundo Lucio Costa (1995, p. 267)²²².

Por fim, é importante ressaltar que, dentre estas 25 obras de arte, o número daquelas vinculadas a edifícios privados (13 obras) é praticamente idêntico àquelas localizadas em edificações públicas (12 obras). É interessante observar, ademais, que os artistas mais atuantes, como Carybé e Cravo, ou mesmo aqueles com apenas duas obras integradas, como Mariacelia ou Jenner, produziram tanto obras associadas a edifícios públicos quanto a privados – diferentemente dos projetistas mais atuantes no período, que se concentraram ou na arquitetura pública, como Diógenes Rebouças, ou na arquitetura privada, como Paulo Antunes Ribeiro e a dupla Antônio Rebouças e Lev Smarcevscki.

Lev Smarcevscki chamou a atenção para "algo que nos caracteriza de maneira muito peculiar na Bahia, dentro da arquitetura contemporânea brasileira":

Se no Sul a fusão das artes plásticas com a arquitetura ocorreu sobretudo em torno da iniciativa governamental, em grandes projetos para instalações de serviços públicos, na Bahia essa fusão, muito intensa, teve como eixo

_

As oito obras de Carybé executadas em edifícios projetados entre 1947 e 1951 são todas murais: Escola Classe II, pavilhão de atividades de trabalho da Escola-Parque, residências Marques de Souza (duas obras), Cintra Monteiro e Gantois, edifício Paraguassú e Edifício Cidade do Salvador (este, um projeto de Diógenes Rebouças, inaugurado em 1951). As sete obras de Cravo incluem painéis (no hall da Escola-Classe III, no interior do pavilhão de atividades de trabalho da Escola-Parque e na fachada do edifício-sede da Associação Baiana de Imprensa) e esculturas (na fachada da Escola-Classe III, na residência Marques de Souza e duas no edifício Caramuru). As três obras de Genaro são murais: uma no Hotel da Bahia e duas na Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia. As duas obras de Jenner são, também, murais, na residência Gantois e no pavilhão de atividades de trabalho da Escola-Parque. As duas obras de Mariacelia são os murais do pavilhão de atividades de trabalho da Escola-Parque e da residência Raul Faria. A obra de Carlos Bastos é o mural da Escola-Classe I. A obra de Carlos Magano é o mural do pavilhão de atividades de trabalho da Escola-Parque e a de Portinari, aquele do edifício-sede do Banco da Bahia.

propulsor a iniciativa privada, seguramente sem paralelo em qualquer outro ponto do Brasil (SMARCEVSKY, 1974, p. 86).

Na verdade, a assertiva de Smarcevscki é apenas parcialmente verdadeira. Ainda que seja notável que o número de obras de arte integradas a edificações privadas no período seja equivalente ao daquelas integradas a construções públicas — algo incomum em outras cidades —, o impacto dessas últimas foi, certamente, maior, com destaque para as nove obras de arte do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, que constituem um amplo panorama da produção dos mais importantes artistas modernos baianos da época, e para o mural de Genaro de Carvalho no restaurante do Hotel da Bahia, uma parceria público-privada que, como veremos no quinto capitulo, foi financiada em sua maior parte com recursos públicos.

É interessante notar que, entre 1947 e 1951, mesmo projetos elaborados fora da Bahia, por arquitetos cariocas, como a Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia, o Edifício-sede da Associação Baiana de Imprensa, o Edifício Caramuru e o Edifício Paraguassu, incorporaram obras de artistas modernos locais, como Genaro de Carvalho, Mário Cravo Júnior e Carybé.

A integração entre artes plásticas e arquitetura na Bahia, promovida a partir do final dos anos 1940, iniciou um processo que, ao longo das décadas de 1950 e 1960, produziu quase uma centena de obras. A entrada em vigor, em 22 de junho de 1956, da Lei Municipal nº 686, que "torna obrigatório contemplar com obras de valor artístico prédios que vierem a ser construídos" (apud CRUZ, 1973, p. 79), veio apenas converter em obrigatória uma iniciativa que já se tornara corrente nos principais edifícios institucionais, residenciais e comerciais de grande porte: a inclusão, nas fachadas, na recepção ou em outros espaços internos, de pinturas murais, painéis de azulejos e esculturas de autoria dos principais artistas locais.

Em levantamento que realizamos das obras de arte integradas à arquitetura e executadas na Bahia entre 1949 e 1969, identificamos que, de um total de 96 obras, 33 foram produzidas entre 1949 e 1955, portanto antes da entrada em vigor da Lei Municipal nº 686. Essas 33 obras integradas produzidas nos primeiros sete anos do recorte temporal adotado neste levantamento representam mais de um terço do total de obras identificadas em um período de tempo que corresponde também a um terço do total, demonstrando que a entrada em vigor da lei citada **não** resultou no incremento da quantidade de obras artísticas integradas²²³.

É surpreendente que essa vigorosa e intensa produção artística, de caráter eminentemente regionalista, mas integrada a uma arquitetura incontestavelmente moderna e, de certa forma, carioca, tenha sido totalmente ignorada pelos historiadores e críticos de arte, feitas as

2

Das 96 obras de arte integradas à arquitetura produzidas na Bahia que identificamos, executadas entre 1949 e 1969, 46 são de autoria de Carybé – inquestionavelmente o artista mais atuante no período –, 21 obras são de autoria de Carlos Bastos, 13 de Mário Cravo Júnior, 4 de Genaro de Carvalho, 4 de Jenner Augusto, 3 de Juarez Paraíso, 2 de Mariacelia e 1 de Pasqualino Magnavita. O total de 96 obras inclui ainda duas obras de artistas paulistas, já citadas: uma de Carlos Magano e uma de Cândido Portinari. Para uma análise mais aprofundada dessa produção, cf. ANDRADE JUNIOR, ANDRADE & FREIRE, 2009a.

ressalvas ao texto anteriormente citado de Geraldo Ferraz e, no âmbito local, aos artigos publicados a cada domingo, a partir de 1948, pelo crítico de arte baiano José Valladares no jornal *Diário de Notícias*.

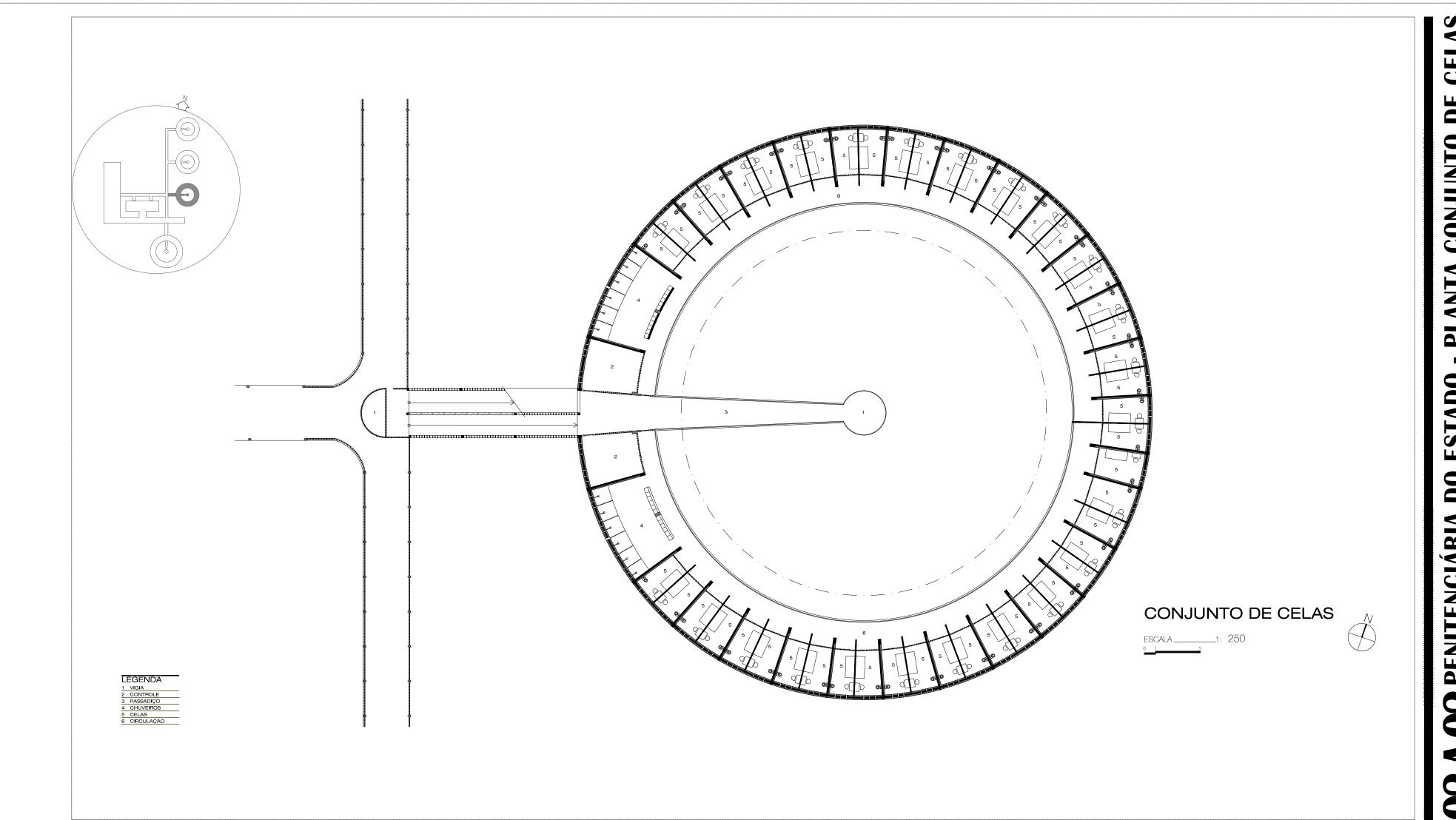
2.4. A consolidação da arquitetura moderna na Bahia (1947-1951)

A partir de 1947, o EPUCS, sob a liderança de Diógenes Rebouças, se transforma em um escritório estatal de projetos arquitetônicos e urbanísticos – o primeiro da Bahia –, contribuindo de forma decisiva na constituição do campo arquitetônico local, formando uma inteira geração de arquitetos que se destacará no mercado local a partir dos anos 1950 e 1960 e consolidando Rebouças como o mais produtivo e influente arquiteto baiano pelas duas décadas seguintes. Além disso, o EPUCS, junto ao escritório formado em 1949 por dois de seus colaboradores – os engenheiros Antônio Rebouças e Francisco Santana – e pelo desenhista Lev Smarcevscki, teria um papel fundamental na consolidação da arquitetura moderna na Bahia.

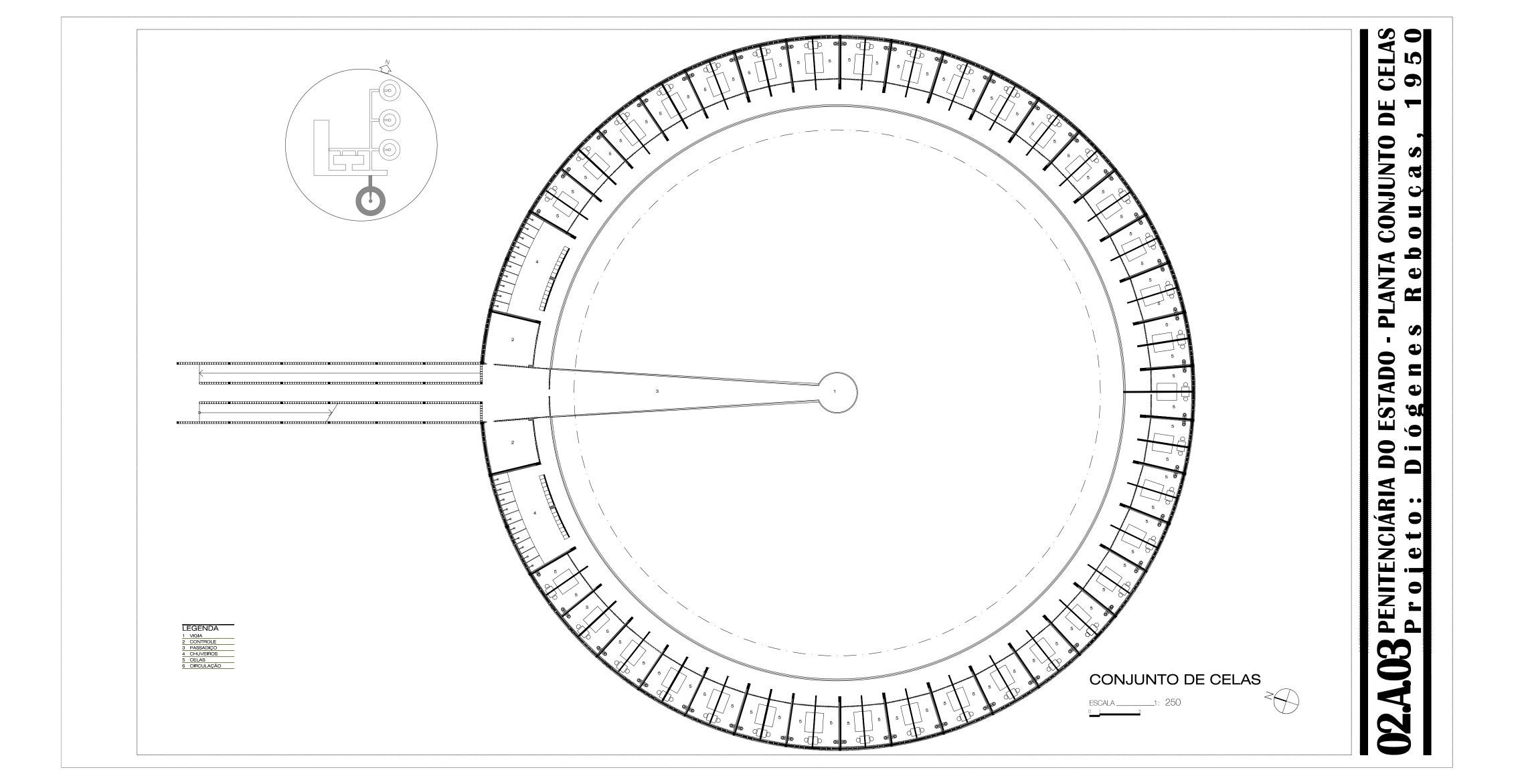
Trata-se de uma arquitetura fortemente conectada com a escola carioca, até pela atuação na Bahia, neste período, de profissionais como Burle Marx, Jorge Moreira, Rocha Miranda, Souza Reis, Hélio Uchôa e Paulo Antunes. O tema da integração das artes, recorrente na produção da escola carioca desde a virada dos anos 1930 para os anos 1940, ganha aspectos particulares na Bahia a partir de 1949-1950, com uma produção ampla e qualificada, marcada pela presença de artistas locais e pelo tom marcadamente regional, com presença de obras integradas não só a edificações públicas, mas também àquelas privadas.

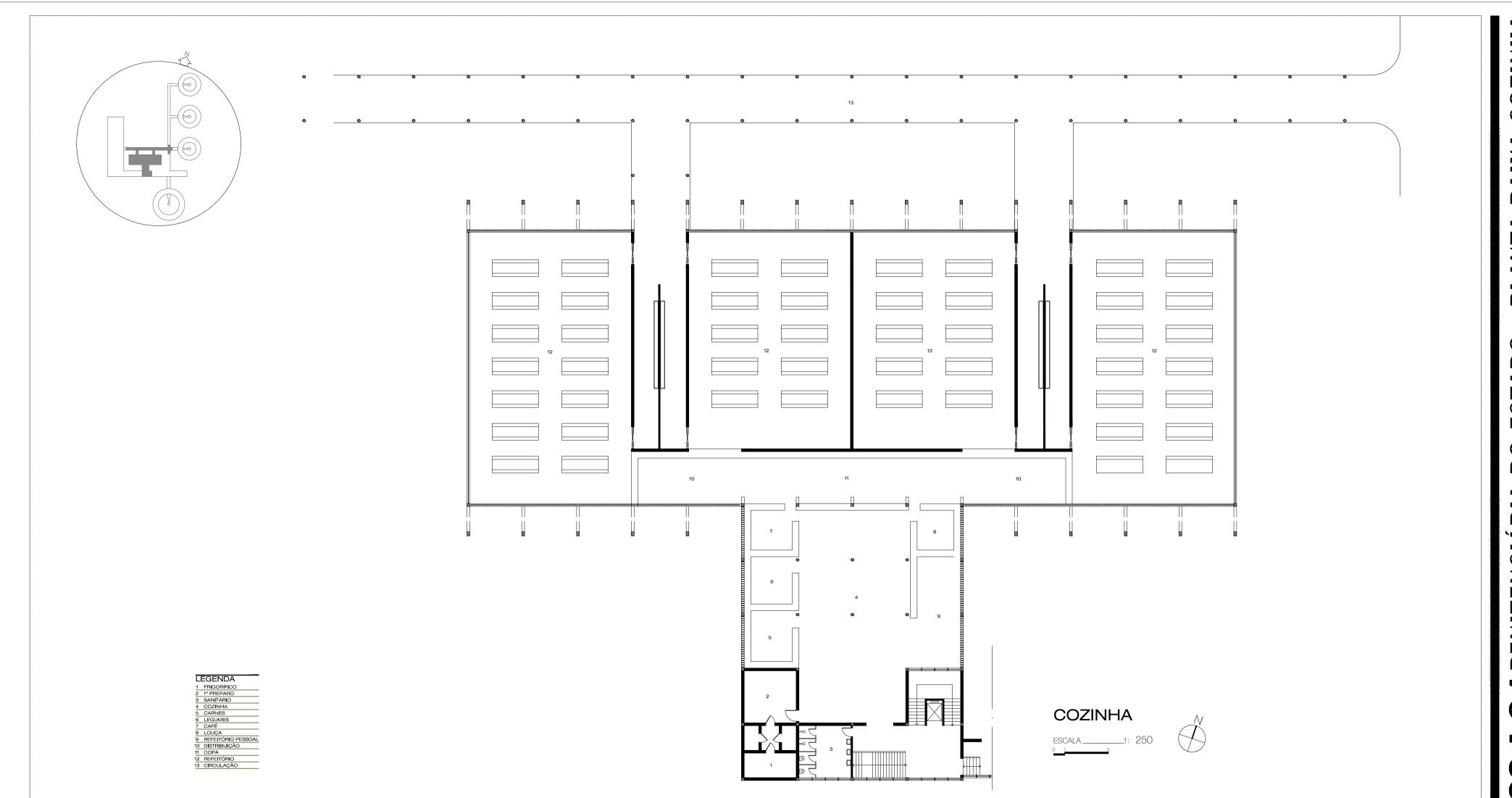
Nos três capítulos que compõem a segunda parte dessa tese, analisaremos com maior profundidade alguns projetos do período que, a nosso ver, se destacam pela sua qualidade elevada e pela sua relevância no panorama da arquitetura moderna brasileira. No próximo capítulo, será abordada a arquitetura produzida no âmbito do *Plano de Edificações Escolares* concebido por Anísio Teixeira na condição de Secretário Estadual de Educação e Saúde (1947-1951), com projetos assinados por Diógenes Rebouças, com destaque para o Centro Educacional Carneiro Ribeiro (CECR), que contou com a participação de Hélio Duarte. No quarto capítulo, analisaremos o projeto de Rocha Miranda e Souza Reis para o Centro Educativo de Arte Teatral - Teatro Castro Alves (CEAT-TCA), elaborado em 1948 e que seria, junto com o Teatro Guaíra, de Curitiba, um dos primeiros grande teatros modernos do Brasil. Por fim, no quinto capítulo, analisaremos os projetos de dois dos mais importantes hotéis modernos construídos no Brasil: o Hotel da Bahia em Salvador (projeto de Diógenes Rebouças).

São projetos que, apesar da sua importância, foram pouco valorizados – como o Hotel da Bahia e o CECR – ou totalmente ignorados – como o CEAT-TCA e o Hotel Paulo Afonso – pelos textos canônicos da historiografia da arquitetura moderna brasileira.

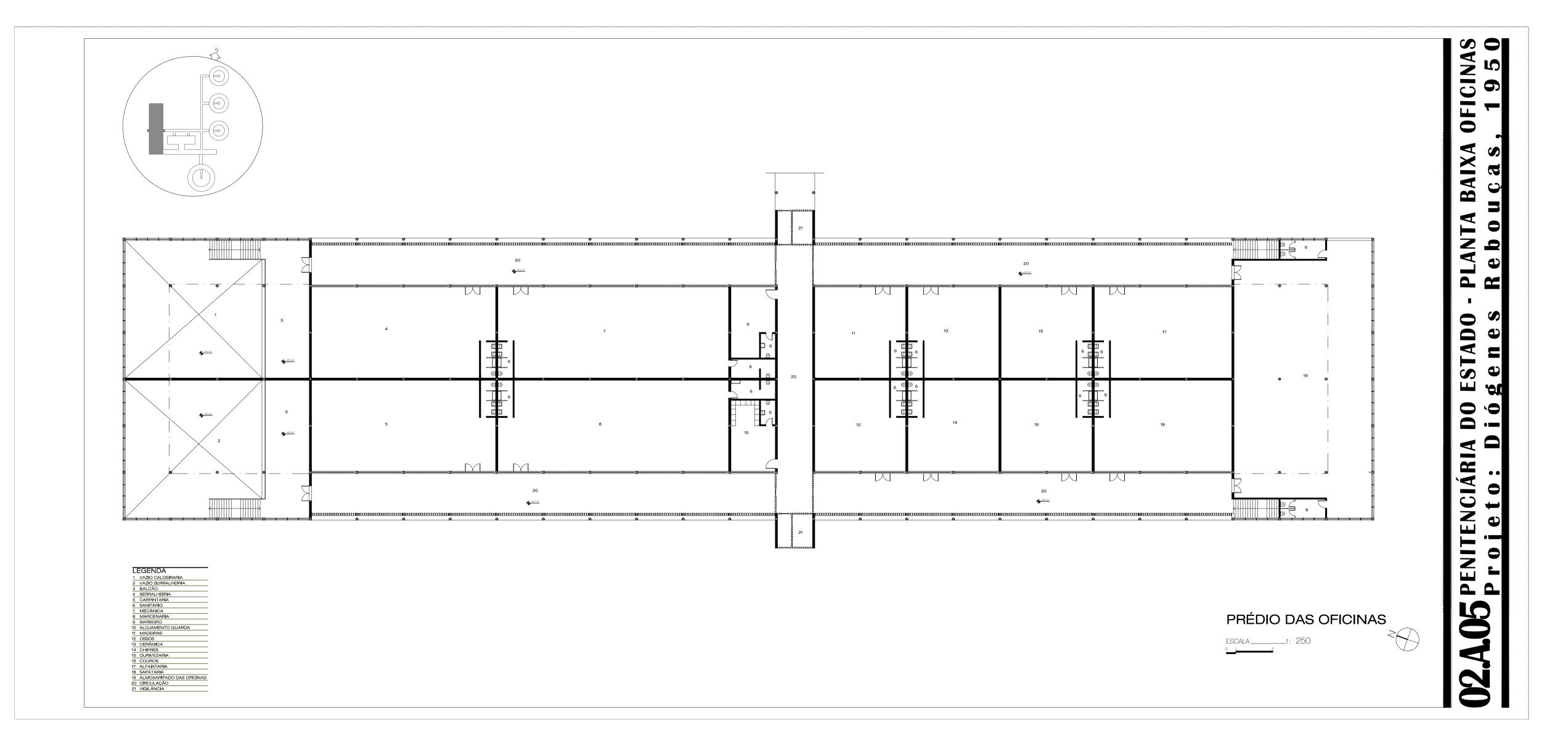


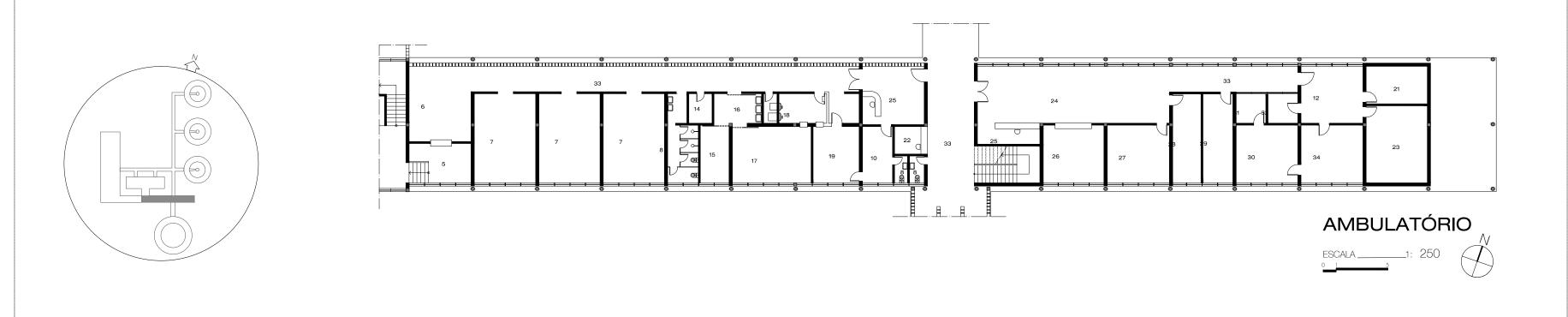
CONJUNTO

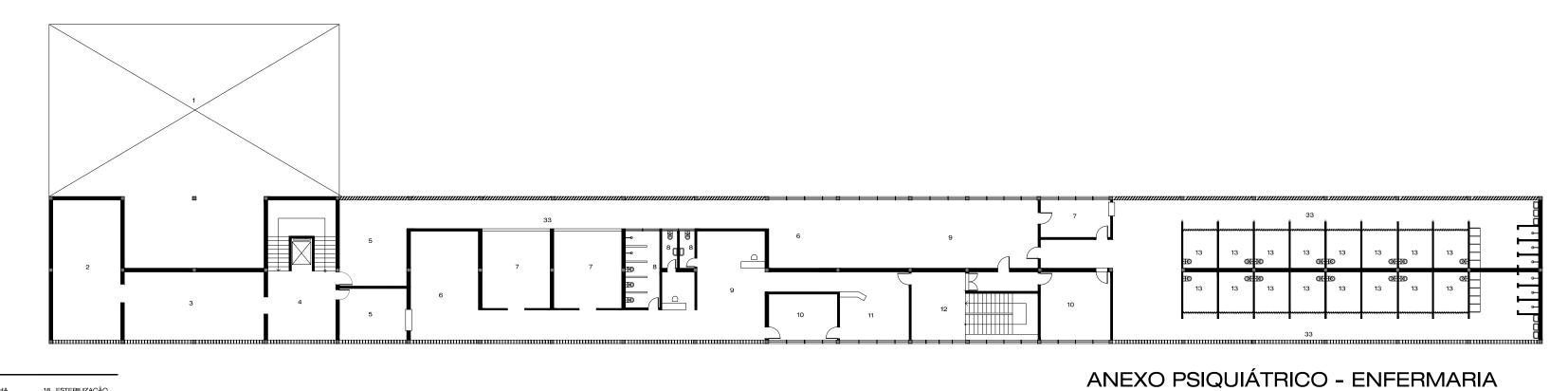




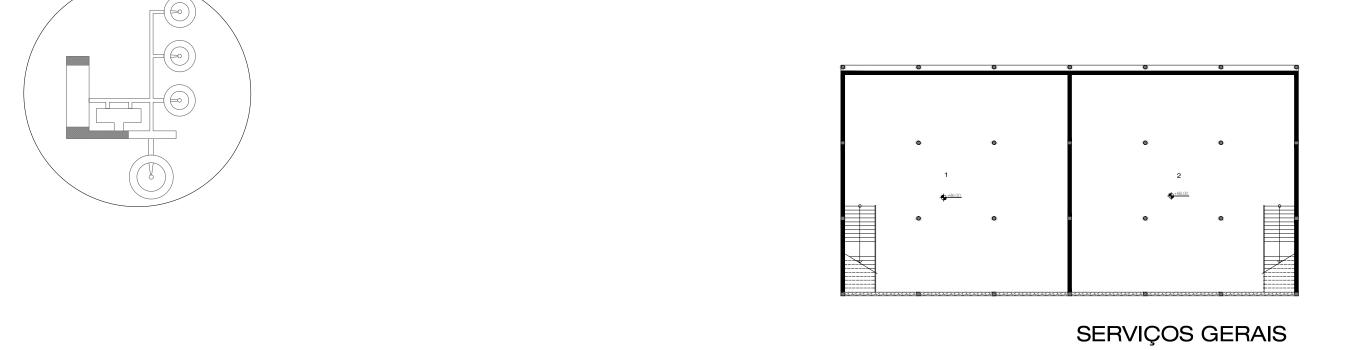
COZINHA 1950 BAIXA **PLANTA** 0 **ESTADO PENITENCIÁRIA**

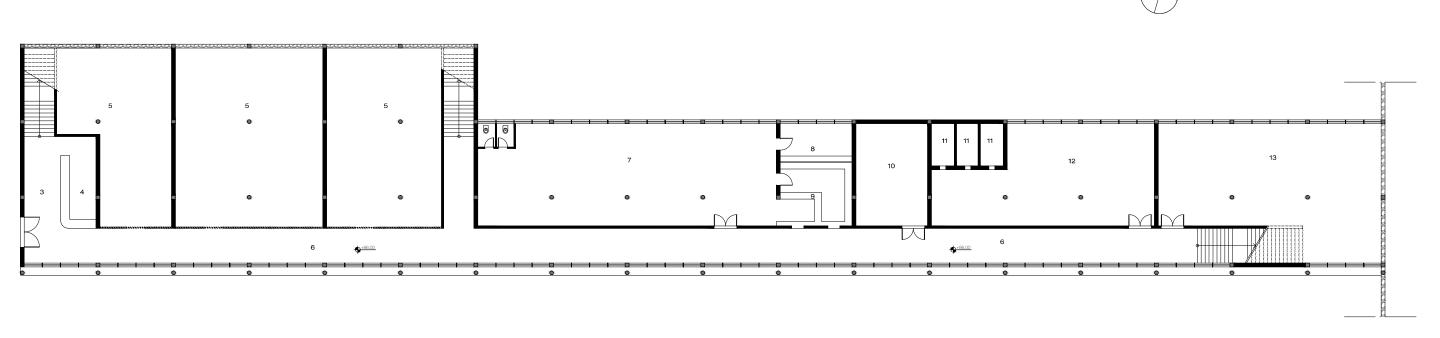






1 VAZIO DA COZÍNHA 2 DEPÓSITO 3 COZÍNHA DIETÉTICA 4 HALL SERVIÇO 5 COPA 6 REFEITÓRIO 7 ENFERMARIA 8 SANITÁRIO 9 SALA DE ESTAR 10 MÉDICO 11 SALA DE ESPERA 12 HALL 12 HALL 13 CELAS 14 DEPÓSITO 15 VAZIO DA COZÍNHA BISTARIO 16 REFEITÓRIO 27 LABORATÓRIO 18 SALA DE ESTAR 28 DENTISTA 29 TODRIINO 31 CELAS 30 RAIO X 31 CÂMARA ESC 32 VESTIÁRIO 31 CÂMARA ESC 32 VESTIÁRIO 32 VESTIÁRIO 33 VESTIÁRIO 34 LANARA ESC 34 DEPÓSITO 36 CASTIÁRIO 37 CÂMARA ESC 38 DENTISTA 38 CÂMARA ESC 39 VESTIÁRIO 31 CÂMARA ESC 30 RAIO X

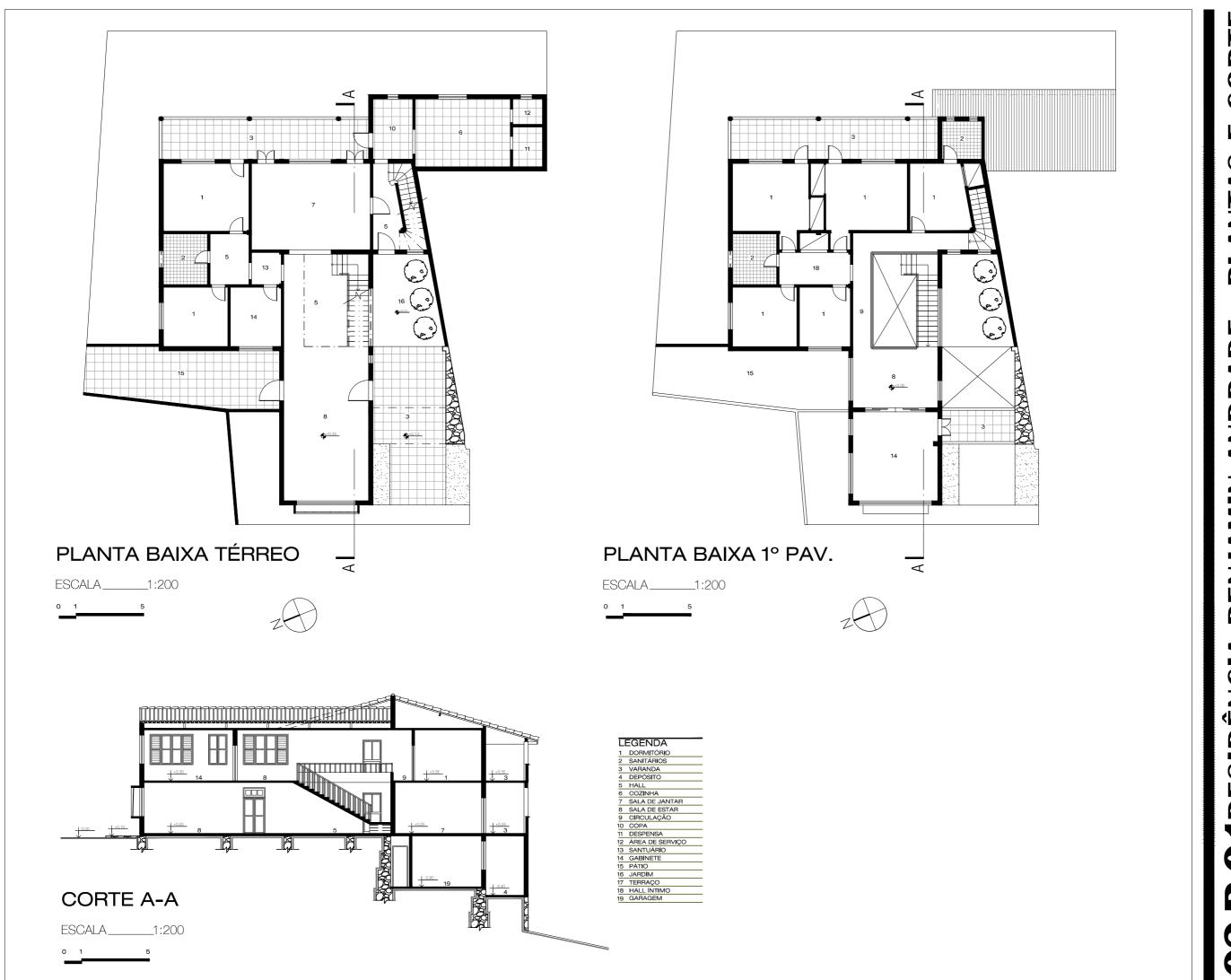




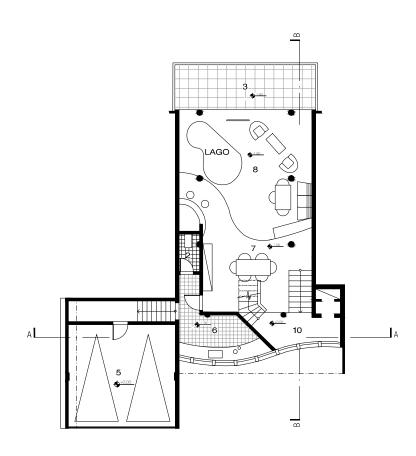
SERVIÇOS GERAIS

SCALA_____1: 250





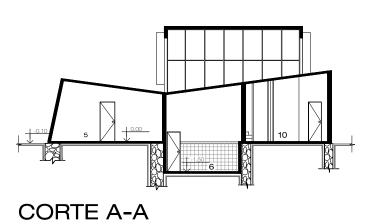
PLANTAS BENJAMIN ANDRADE 12.B.01RESIDÊNCIA Projeto:



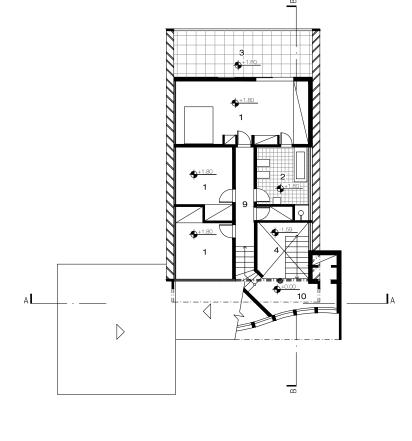
PLANTA PAV. TÉRREO

ESCALA_____1:200



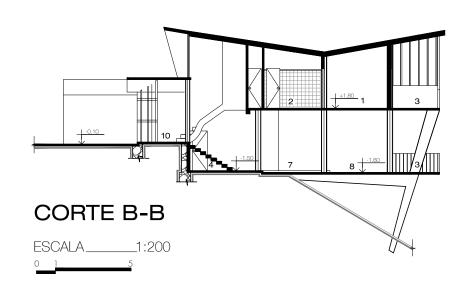


ESCALA_____1:200 °___1____5

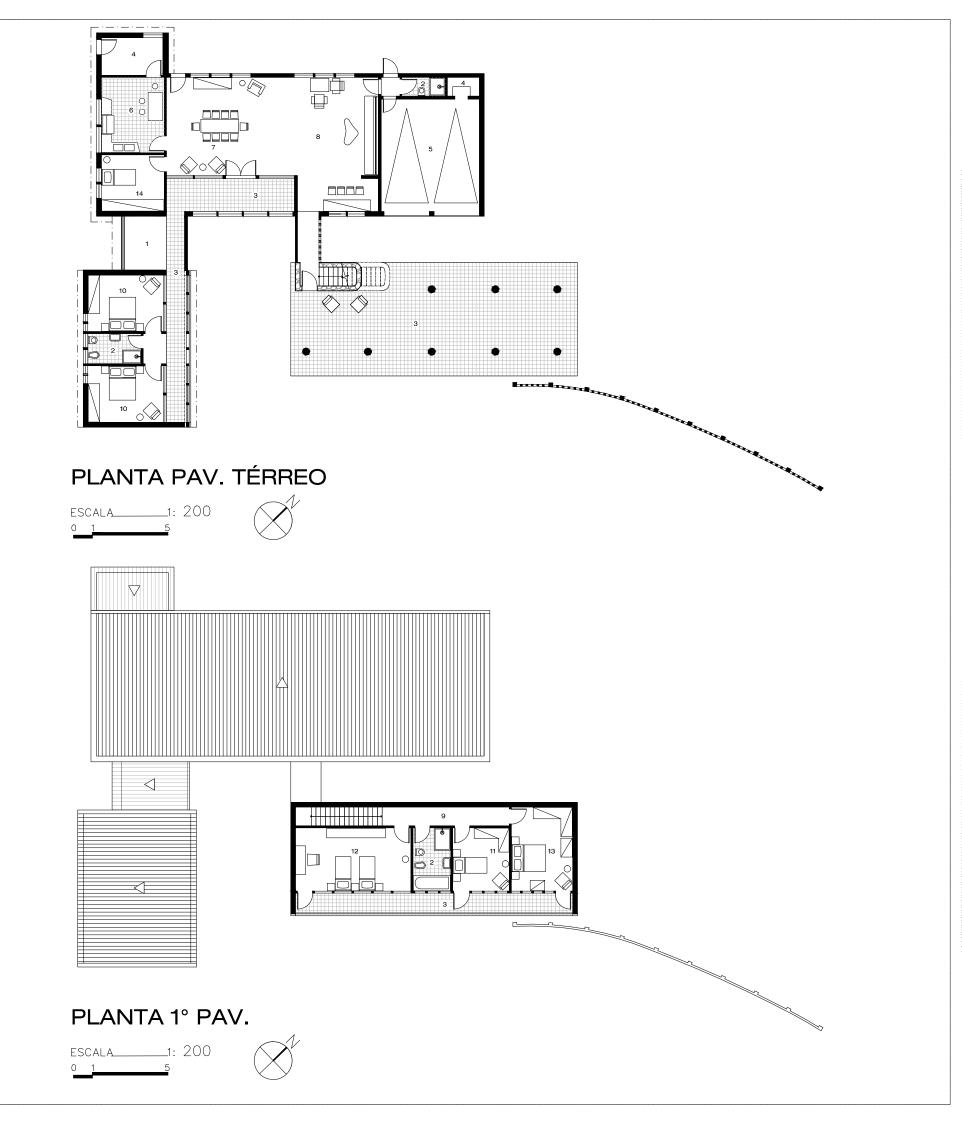


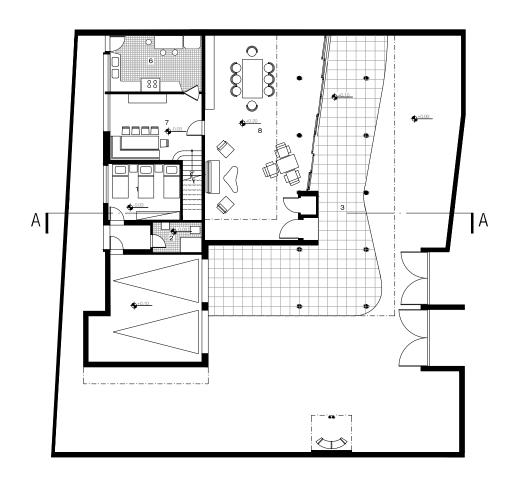
PLANTA 1° PAV.

ESCALA_____1:200



LEGENDA							
1	DORMITÓRIO	6	COZINHA				
2	SANITÁRIOS	7	SALA DE JANTAR				
3	VARANDA	8	SALA DE ESTAR				
4	VAZIO LIVING	9	CIRCULAÇÃO				

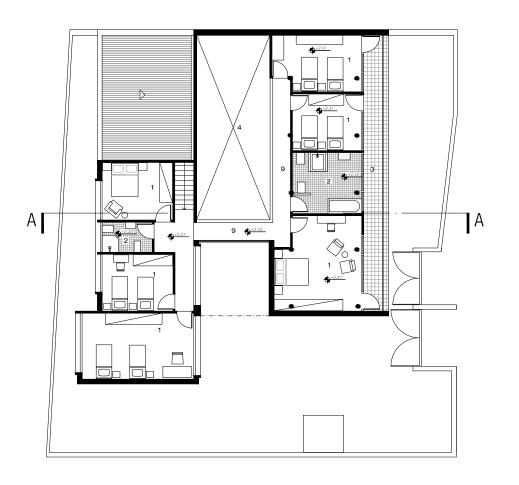




PLANTA PAV. TÉRREO

ESCALA_____1:200

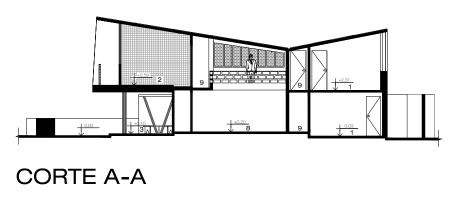




PLANTA 1° PAV.

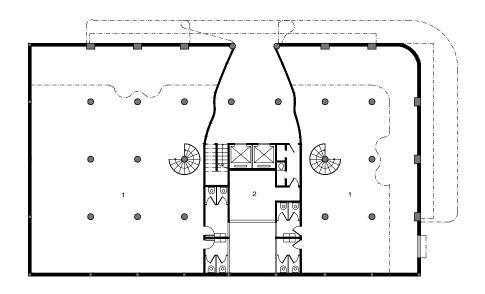
ESCALA_____1:200



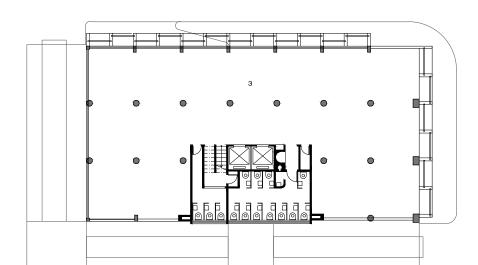


ESCALA_____1:200

LEGENDA 1 DORMITÓRIO 2 SANITÁRIOS 3 VARANDA 4 VAZIO LIVING 5 HALL 6 COZINHA 7 SALA DE JANTAR 8 SALA DE ESTAR 9 CIRCULAÇÃO



PLANTA BAIXA TÉRREO ESCALA____1:250

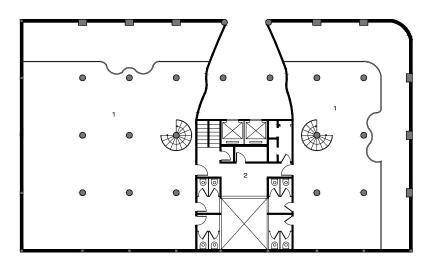


PLANTA BAIXA PAV. TIPO

LEGENDA

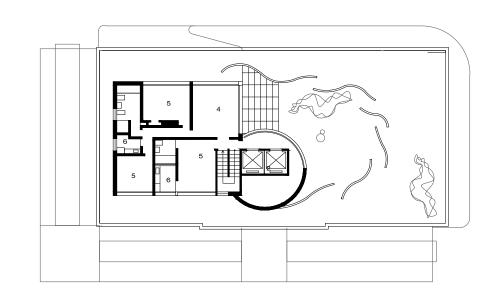
1 LOJAS
2 MAQUINARIA
3 ESPAÇOS PARA ESCRITÓRIO
4 LIVING - SALA DE JANTAR
5 QUARTO
6 COZINHA





PLANTA BAIXA MEZANINO





PL. BAIXA APARTAMENTO E TERRAÇO JARDIM

ESCALA____1:250



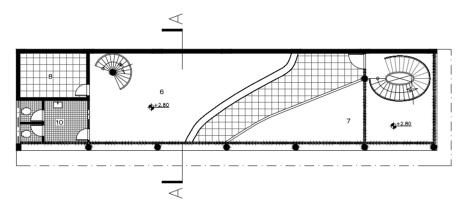
2.G.O1 AGÊNCIA DO BANCO DA BAHIA EM ILHÉUS-PLANTA BAIXA E CORTE Projeto: Paulo Antunes Ribeiro, 1949-1951

3 3 4 4 4-0.15

PLANTA BAIXA TÉRREO

ESCALA____1:200

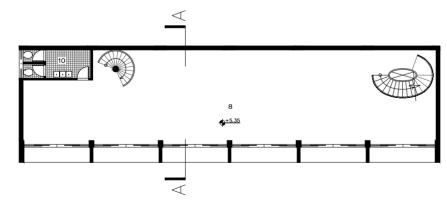
0 1 5



PLANTA BAIXA 1° PAV.

ESCALA____1:200

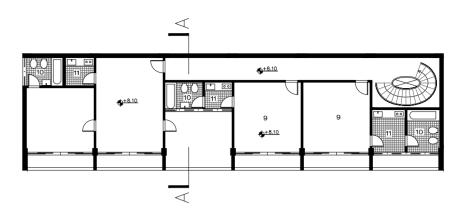
0 1 5



PLANTA BAIXA 2° PAV.

ESCALA___1:200

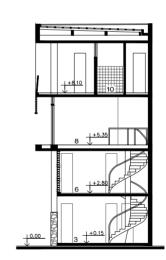
0 1 5



PLANTA BAIXA 3° PAV.

ESCALA____1:200

0 1 5



CORTE A-A

ESCALA____1:200

_							
L	LEGENDA						
1	HALL DE ENTRADA						
2	ESPAÇO PÚBLICO						
3	ESPAÇO FUNCIONÁRIO						
4	DIREÇÃO						
5	SEGURANÇA						
6	CONTABILIDADE						
7	HALL PÚBLICO						
8	SERVIÇOS DIVERSOS						
9	APARTAMENTO						
10	SANITÁRIO						
44	COZINILIA						

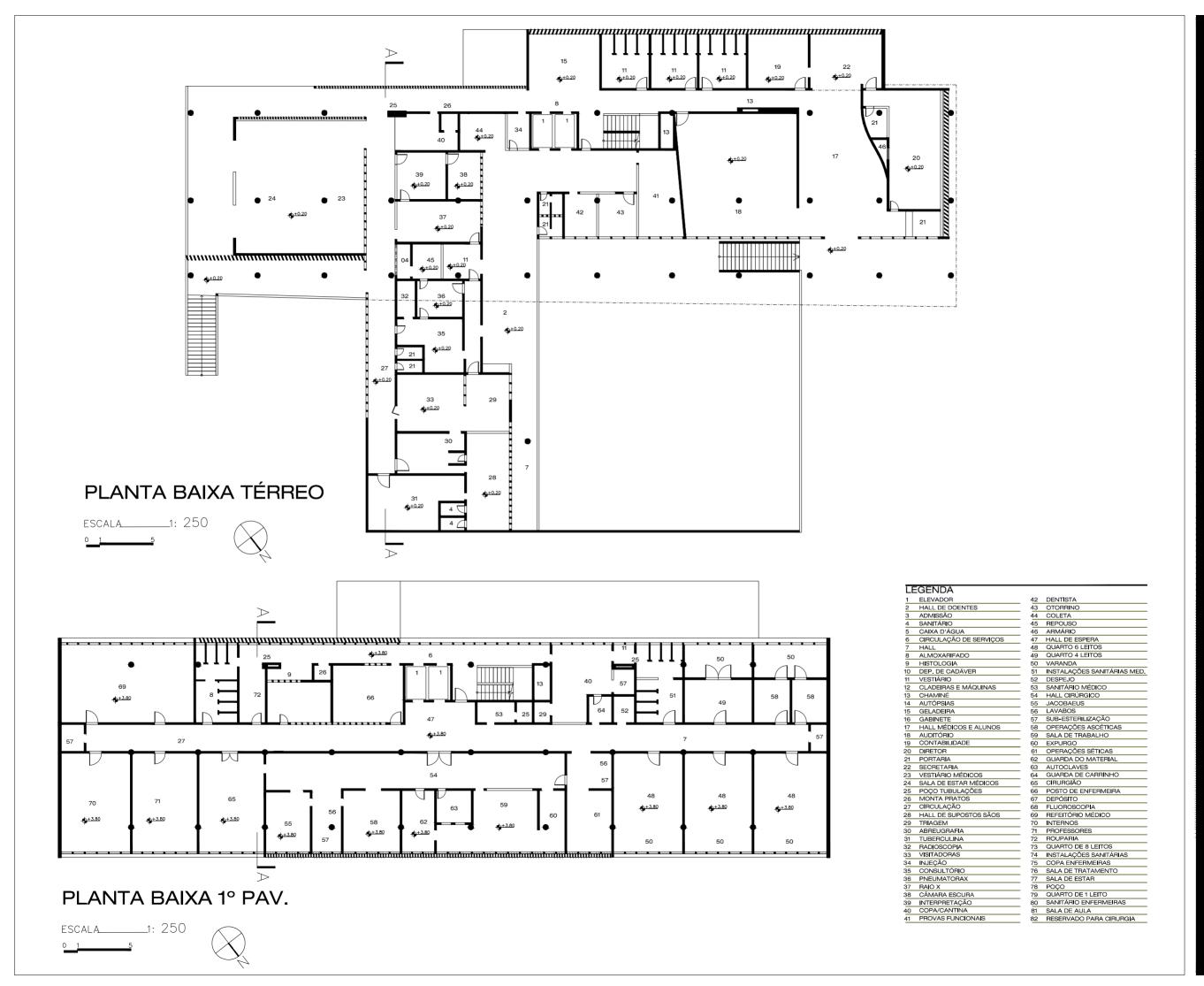


PLANTA BAIXA 1° SUBSOLO

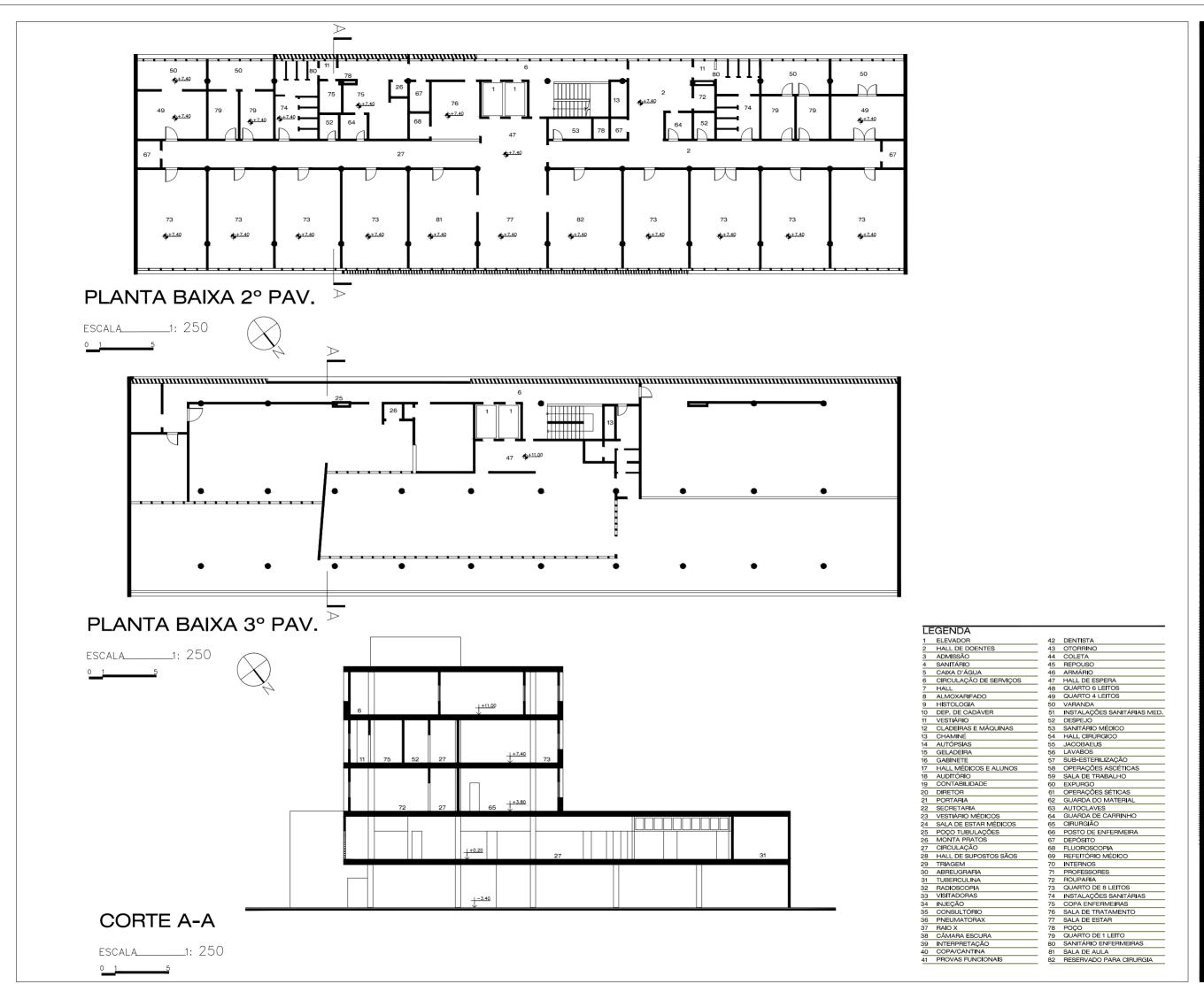
 \triangleright

ESCALA____1: 250

_			
LE	GENDA		
1	ELEVADOR	42	DENTISTA
2	HALL DE DOENTES	43	OTORRINO
3	ADMISSÃO	44	COLETA
4	SANITÁRIO	45	REPOUSO
5	CAIXA D'ÁGUA	46	ARMÁRIO
6	CIRCULAÇÃO DE SERVIÇOS	47	HALL DE ESPERA
7	HALL	48	QUARTO 6 LEITOS
8	ALMOXARIFADO	49	QUARTO 4 LEITOS
9	HISTOLOGIA	50	VARANDA
10	DEP. DE CADÁVER	51	INSTALAÇÕES SANITÁRIAS MED
11	VESTIÁRIO	52	DESPEJO
12	CLADEIRAS E MÁQUINAS	53	SANITÁRIO MÉDICO
13	CHAMINÉ	54	HALL CIRÚRGICO
14	AUTÓPSIAS	55	JACOBAEUS
15	GELADEIRA	_ <u>56</u>	LAVABOS
16	GABINETE	- <u>55</u>	SUB-ESTERILIZAÇÃO
17	HALL MÉDICOS E ALUNOS	- <u>58</u>	OPERAÇÕES ASCÉTICAS
18	AUDITÓRIO	_ <u>59</u>	SALA DE TRABALHO
19	CONTABILIDADE	60	EXPURGO
20	DIRETOR	- 61	OPERAÇÕES SÉTICAS
21	PORTARIA	62	GUARDA DO MATERIAL
22	SECRETARIA	63	AUTOCLAVES
23	VESTIÁRIO MÉDICOS	64	GUARDA DE CARRINHO
24	SALA DE ESTAR MÉDICOS	65	CIRURGIÃO
25	POÇO TUBULAÇÕES	- 66	POSTO DE ENFERMEIRA
26	MONTA PRATOS	- 67	DEPÓSITO
27	CIRCULAÇÃO	- <u>68</u>	FLUOROSCOPIA
28	HALL DE SUPOSTOS SÃOS	- <u>69</u>	REFEITÓRIO MÉDICO
29	TRIAGEM	- 03	INTERNOS
30	ABREUGRAFIA	- 7 <u>0</u>	PROFESSORES
31	TUBERCULINA	- /1	ROUPARIA
32	RADIOSCOPIA	- <u>/2</u> 73	QUARTO DE 8 LEITOS
33	VISITADORAS	- 7 <u>3</u>	INSTALAÇÕES SANITÁRIAS
34	INJEÇÃO	- 7 <u>4</u>	COPA ENFERMEIRAS
_	CONSULTÓRIO	- 7 <u>5</u>	SALA DE TRATAMENTO
3 <u>5</u>	PNEUMATORAX	- <u>/6</u> 77	SALA DE TRATAMENTO SALA DE ESTAR
36	RAIO X		
37		_ 78_	POÇO QUARTO DE 1 LEITO
38_	CÂMARA ESCURA	_ 79_	SANITÁRIO ENFERMEIRAS
39_	INTERPRETAÇÃO COPA/CANTINA	_ 80_	
40_	PROVAS FUNCIONAIS	_ 81_	SALA DE AULA
41	FINOVAS FUNCIONAIS	_ 82_	RESERVADO PARA CIRURGIA



Studart e L.R. Inke, 1948-1951 - PLANTAS BAIXA DA BAHIA Secchin, M. TISIOLÓGICA DA UNIV. Costa Neto, N. 2.H.02cLÍNICA Projeto: A.

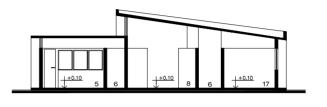


2.H.O3 CLÍNICA TISIOLÓGICA DA UNIV. DA BAHIA- PLANTAS BAIXA E CORTE Projeto: A. Costa Neto, N. Secchin, M. Studart e L.R. Inke, 1948-1951

SUPOSTOS SÃO D 1 2 4010 15 15 16 17 17 17 18 19 19 20 4010 19 20 4010

PLANTA BAIXA TÉRREO





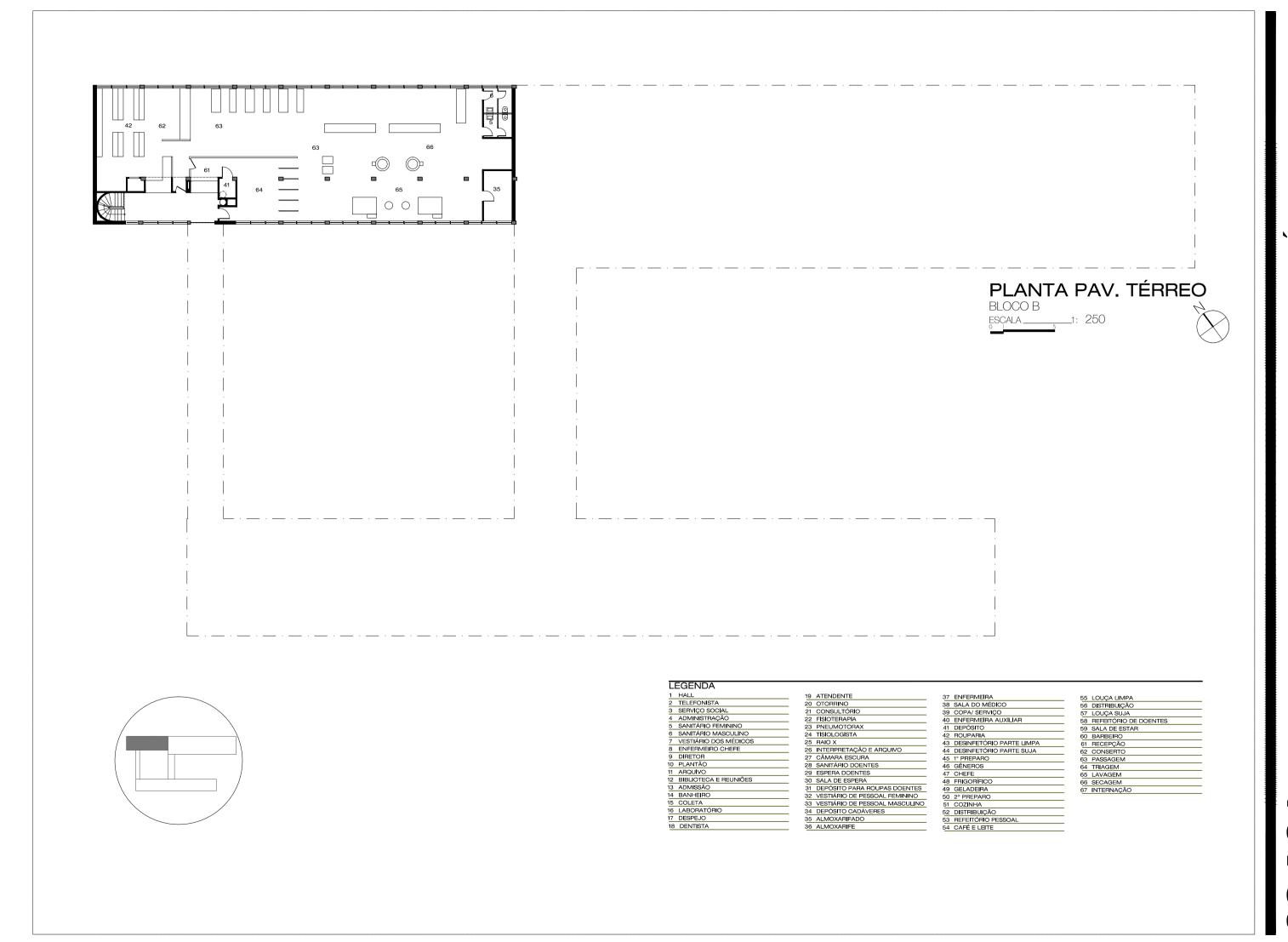
CORTE A-A

ESCALA___1:200

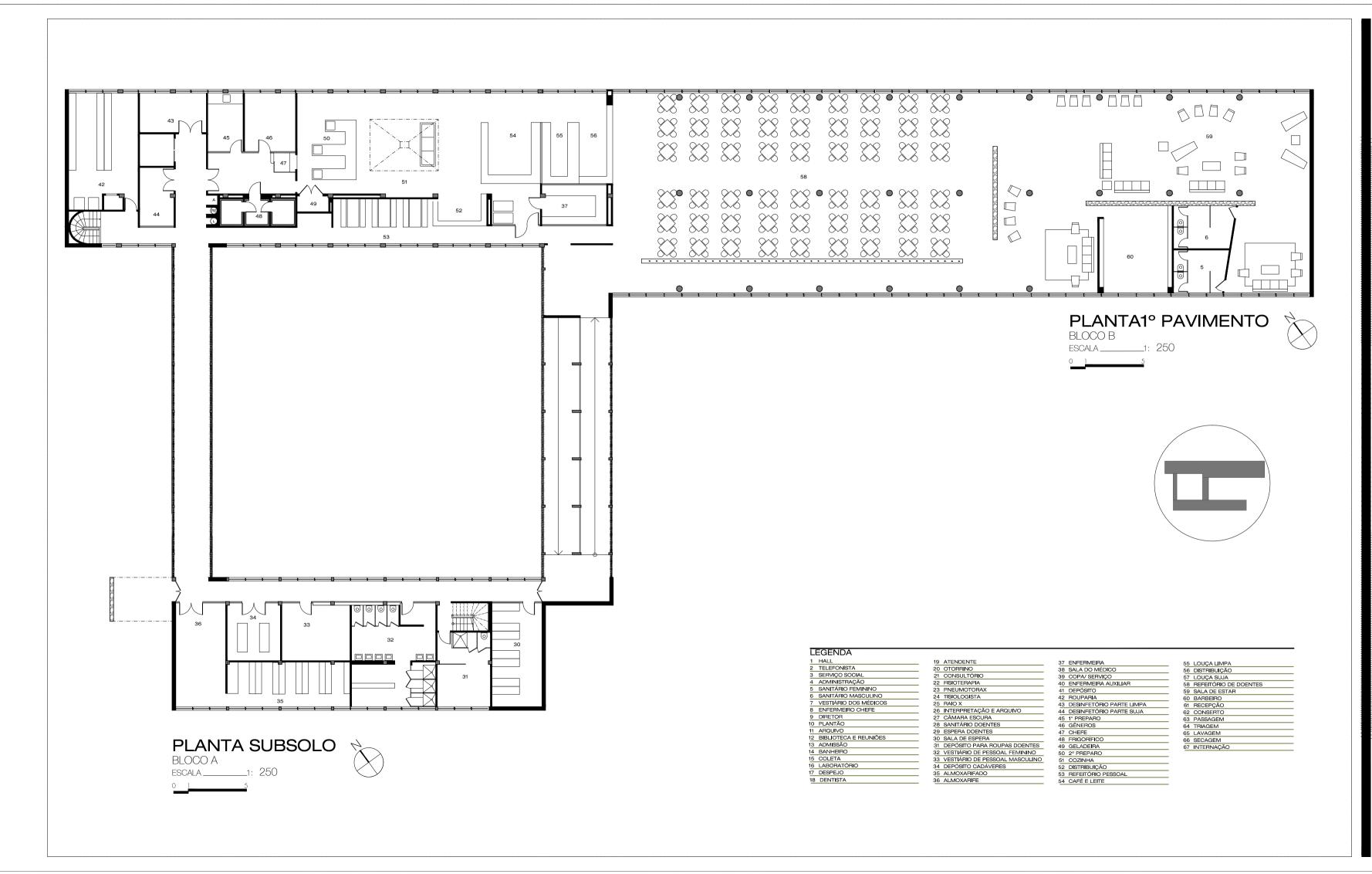
1 5

L	EGENDA
1	HALL
2	ABREUGRAFIA
2 3 4	CONSULTÓRIO
4	SANITÁRIO
5	HALL DE DOENTES
6	CIRCULAÇÃO
7	COLETA
8	CONSULTÓRIO
9	RAJO-X
10	INJEÇÕES
11	CANTINA
12	VESTIÁRIO
13	HALL DE SERVIÇO
14	GELADEIRA
15	SECRETARIA
16	VISITADORA
17	LABORÁTORIO/SALA MÉDICO
18	VESTIÁRIO MÉDICO
19	INTERPRETAÇÃO
20	CÂMARA ESCURA
21	ARQUIVO
22	TRIAGEM
23	ASSISTENTE

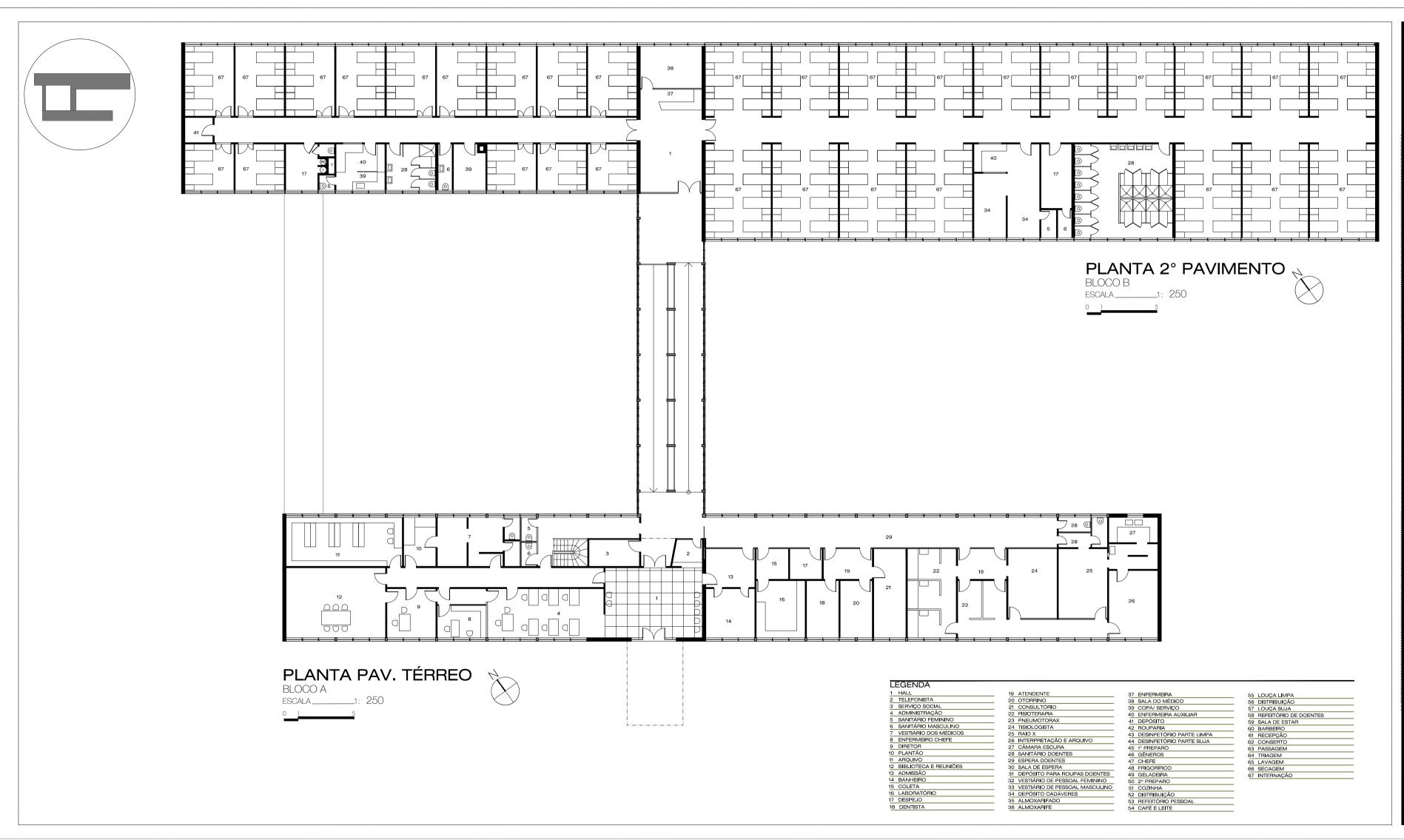
PQ. SANATORIAL STA. TEREZNHA - DISPENSÁRIO DA CRUZ VERMELHA PLANTA BAIXA E CORTE: Pedro Rossi Neto e Newton Secchin, 1949-1950



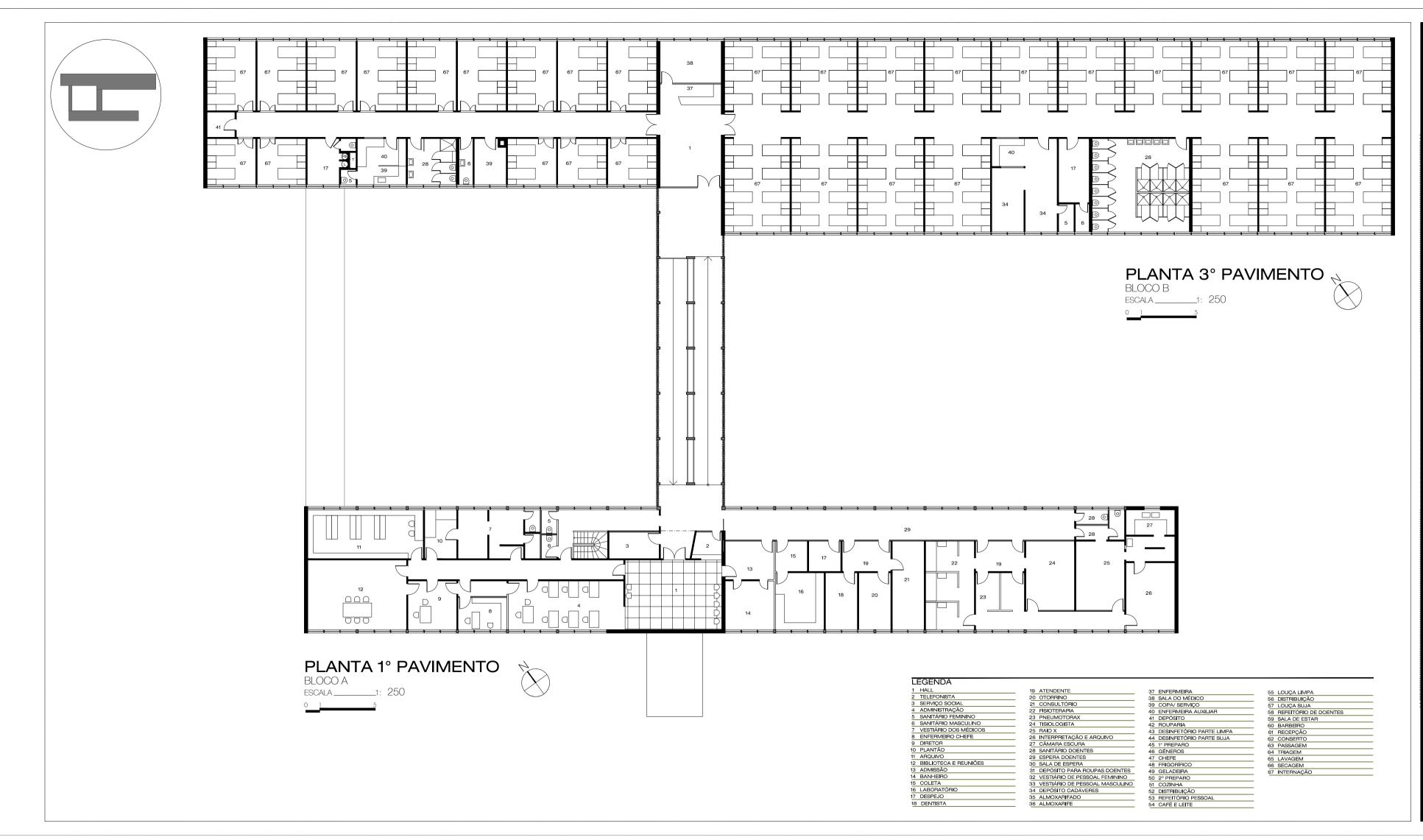
TRIAGEM S 9 4 9 SANATÓRIO oreira, Σ **TEREZINHA** achado \sum STA **6** Jorg SANATORIAI Projeto: **PQ.**



TRIAGEM 5 5 9 SANATÓRIO oreira Σ TEREZINHA achado STA **(** Jorg SANATORIAL Projeto **PQ.**



51 **TRIAGEM** 6 1 SANATÓRIO DE 94 Moreira, TEREZINHA achado STA. Jorge SANATORIAL PQ. SANATO Projeto: 02,103



51 **TRIAGEM** -19 1 SANATÓRIO DE 94 Moreira, TEREZINHA Machado STA. Jorge SANATORIAL Projeto: PQ. 02,3.04