

JOSÉ CARLOS HUAPAYA ESPINOZA
ALEXANDRE PAJEÚ MOURA
ORGANIZADORES

UNIVERSALIDADE E DIVERSIDADE DO MOVIMENTO MODERNO
EM ARQUITETURA E URBANISMO NO BRASIL

EDIÇÃO COMEMORATIVA
25 ANOS DE
DOCOMOMO BRASIL



UNIVERSALIDADE E DIVERSIDADE DO MOVIMENTO MODERNO
EM ARQUITETURA E URBANISMO NO BRASIL

do . co . mo . mo
brasil

EDIÇÃO COMEMORATIVA | 25 ANOS DE DOCOMOMO BRASIL

JOSÉ CARLOS HUAPAYA ESPINOZA
ALEXANDRE PAJEÚ MOURA
ORGANIZADORES

SALVADOR | IAB-BA | PPGAU-UFBA
2020

FICHA TÉCNICA

do_c_o_m_o_m_o_____

13º Seminário

brasil

docomomo_brasil

coordenador

Renato da Gama-Rosa Costa

secretária executiva

Andrea Lacerda de Pessoa Borde

tesoureira

Maria Helena Rohe Salomon

conselheira fiscal

Inês El-Jaick Andrade

conselheiro fiscal

Helio Luiz Herbst Junior

docomomo_ba.se

coordenador

José Carlos Huapaya Espinoza

membros

Ana Carolina Bierrenbach

Anna Beatriz Ayroza Galvão

Carolina Marques Chaves

Ceila Rosana Carneiro Cardoso

Federico Calabrese

Juliana Cardoso Nery

Márcio Cotrim Cunha

Nivaldo Vieira de Andrade Júnior

Pedro Murilo Freitas

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)

U58

Universalidade e diversidade do movimento moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil [recurso eletrônico]: docomomo Brasil/
Organizadores José Carlos Huapaya Espinoza; Alexandre Pajeú Moura. –
Salvador, BA : Instituto de Arquitetos do Brasil. Departamento da Bahia,
PPGAU/UFBA, 2020.
98 p. : il.

Edição comemorativa 25 anos de Docomomo Brasil.
ISBN 978-85-66843-07-1

1. Arquitetura. 2. Arquitetura moderna - Brasil. 3. Urbanismo - Brasil.
4. Arquitetura - memória. I. Huapaya Espinoza, José Carlos. II. Moura,
Alexandre Pajeú. III. Título.

CDU: 72

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura (BIB/FAU)

Responsável técnico: Eva Dayane Jesus dos Santos – CRB/5-1670

INSTITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL | DEPARTAMENTO DA BAHIA

presidente

Luiz Antônio de Souza

vice-presidente

Daniel Colina

secretária geral

Lucy Pessoa

secretária adjunto

Federico Calabrese

diretora administrativo e financeiro

Solange Souza Araújo

diretor administrativo e financeiro adjunto

Lola Ribeiro

diretor de comunicação e divulgação

Leonardo Prazeres

diretor de patrimônio

Jorge Luiz Almeida Ribas

diretor de eventos e integração social

Lucas Mucarzel

diretor técnico de articulação institucional

Carl Von Hauenschid

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

diretora da faculdade de arquitetura

Naia Alban Suarez

coordenador do programa de pós- graduação em arquitetura e urbanismo

Rodrigo Espinha Baeta

universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil.

Anais do 1º docomomo brasil . fragmentos

cordenação editorial

José Carlos Huapaya Espinoza

Alexandre Pajeú Moura

coleta de dados e transcrição de textos

Alexandre Pajeú Moura

Caio Anderson da Silva de Almeida

José Carlos Huapaya Espinoza

Gabriela Sales Otremba

capa

Rômulo Marques

*Homenagem aos 100 anos de fundação da
Bauhaus*

projeto gráfico

Rômulo Marques



NAVEGUE PELO E-BOOK

007

APRESENTAÇÃO

JOSÉ CARLOS HUAPAYA ESPINOZA
CAIO ANDERSON DA S. DE ALMEIDA

015

O PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO SPHAN

SILVANA RUBINO

025

MODERNIDADE PRAGMÁTICA 1922-1943

HUGO SEGAWA

041

POR UMA CIDADE COM ALMA BRASILEIRA: A ARQUITETURA DE...

RENATO ANELLI

058

ARQUITETURA MODERNA: UMA ANÁLISE DAS RESIDÊNCIAS DA PRAIA DO GANTO

ANA PAULA DE OLIVEIRA BRINGUENTE

074

O CONJUNTO JK: UMA TORRE EIFFEL NOS TRÓPICOS?

THAÍS VELLOSO PIMENTEL

081

A CONSTITUIÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA EM SÃO PAULO: UMA...

CARLOS ALBERTO F. MARTINS

093

ANEXO

TRABALHOS SELECIONADOS PARA
O I SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL



200

19

CAPÍTULO 01

José Carlos Huapaya Espinoza
Caio Anderson da Silva de Almeida

JOSÉ CARLOS

HUAPAYA ESPINOZA

PROFESSOR DR. ADJUNTO NA FACULDADE DE ARQUITETURA E
PROFESSOR PERMANENTE NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA-UFBA

CAIO ANDERSON DA

SILVA DE ALMEIDA

GRADUADO EM ARQUITETURA E URBANISMO PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DA
BAHIA (UFBA). MESTRANDO EM ARQUITETURA E URBANISMO PELA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA-UFBA

**O 1º SEMINÁRIO
DOCOMOMO_BRASIL**

**PROPOSTA.
REALIZAÇÃO.
MEMÓRIA**

20

19

A ideia de publicar os Anais dos dois primeiros Seminários Docomomo_Brasil remonta ao ano de 2015. À época a Profa. Dra. Anna Beatriz Ayrosa Galvão, vinha desenvolvendo algumas pesquisas voltadas para a memória do Docomomo_Brasil a partir do arquivo do então Núcleo Docomomo_Bahia, hoje Núcleo Docomomo_Ba. Se após a nucleação, em 2016, com pesquisadores do estado de Sergipe.

Após ter assumido a Coordenação do Núcleo local, uma das primeiras ações foi focada na possibilidade de publicação do livro com alguns artigos apresentados no 2º Seminário Docomomo_Brasil, também realizado em Salvador em setembro de 1997 uma vez que já havia sido publicado em 1997 parte dos trabalhos apresentados no 1º Seminário Docomomo_Brasil. Na verdade, isso não era uma proposta inédita, mas constituía-se em uma continuidade aos trabalhos que os professores Naia Alban Suarez e Luiz Antonio Fernandes Cardoso haviam iniciado com a finalidade de lançar o livro em agosto de 1998 (GOMES, 1998), tentativa essa que foi frustrada por problemas particulares.

do com o m o . m o -

international working party for
documentation and conservation
of buildings, sites and neighbourhoods of the
modern movement

Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil

I Seminário DOCOMOMO Brasil
Salvador 12 a 14 de junho de 1995



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Arquitetura
Departamento de História da Arquitetura

Núcleo DOCOMOMO Brasil
Mestrado em Arquitetura e Urbanismo
tel. (071) 247.3803 fax: (071) 247.3511

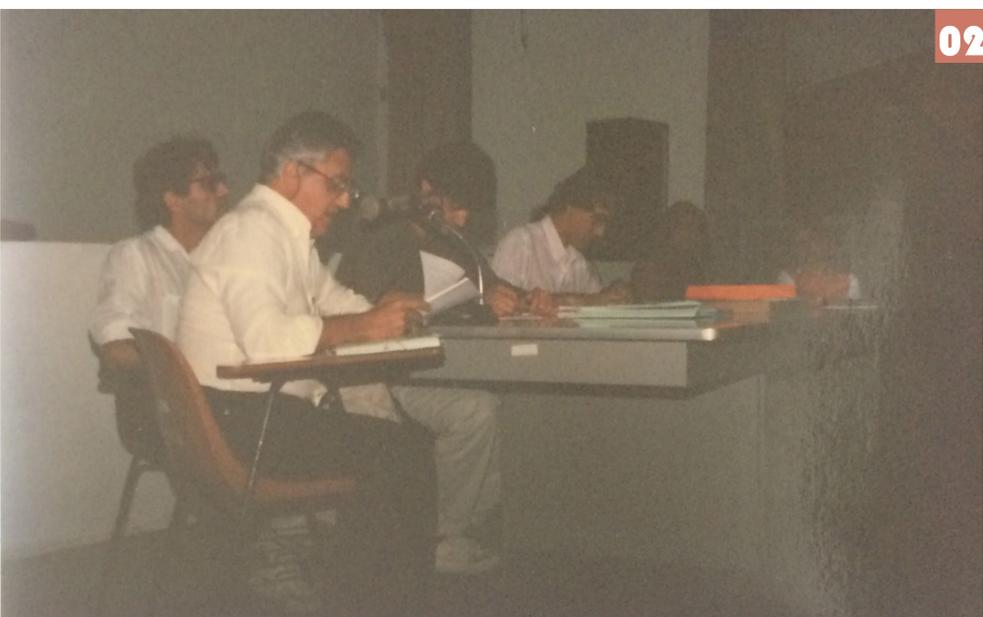
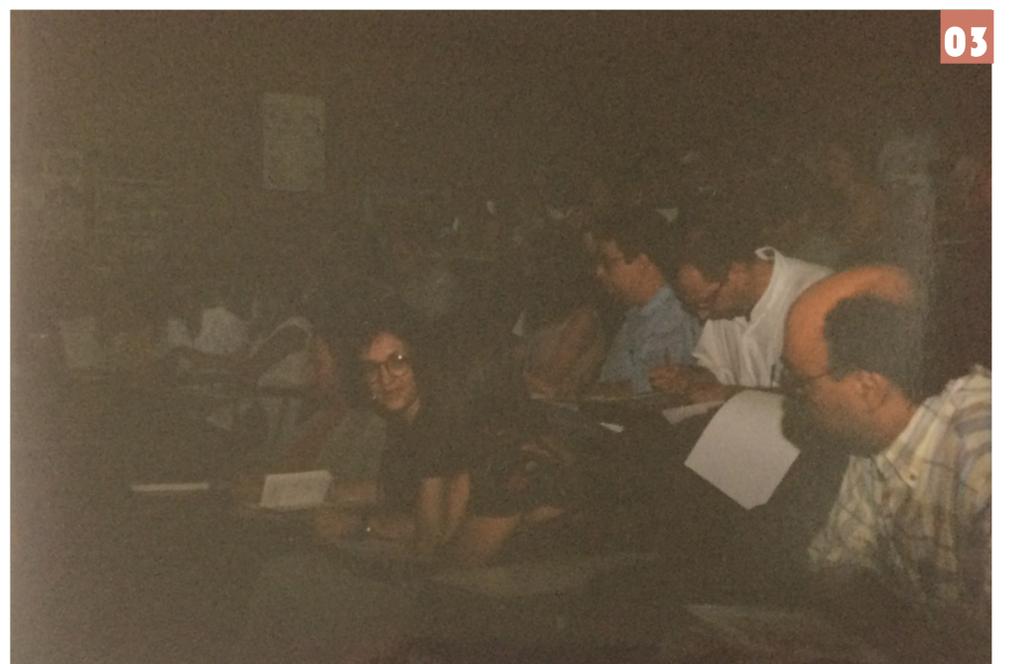
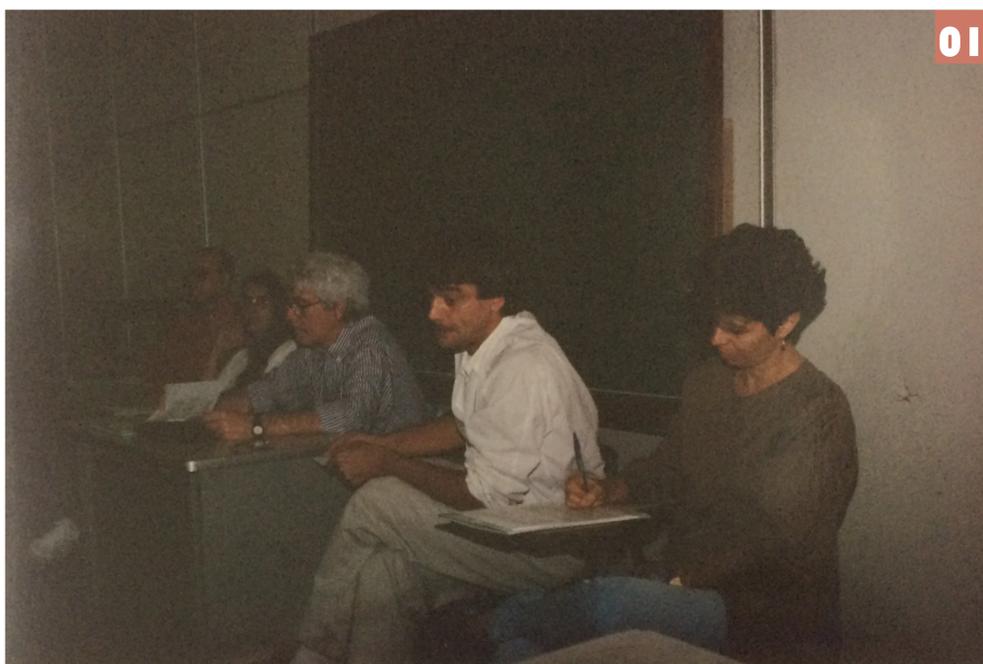
A retomada da publicação desse livro coincidiu com a recuperação e digitalização dos artigos do 2º Seminário Docomomo_Brasil, que como mencionado anteriormente, vinha sendo elaborado pela prof. Anna Beatriz no âmbito de Pesquisa de Iniciação Científica. Foram vários os encontros e discussões sobre qual critérios escolher para selecionar os artigos que seriam publicados no livro e identificou-se, logo de início, que vários trabalhos não haviam sido encontrados nos arquivos do Docomomo_Ba.Se, em especial, os correspondentes aos conferencistas.

No entanto, apesar de várias tentativas por concretizar esse desejo, e em vista das comemorações dos 25 anos dos Seminários Docomomo_Brasil e da realização do 13º Seminário Docomomo_

Brasil de novo em Salvador, optou-se por, pelo menos, divulgar e possibilitar o acesso ao conjunto de artigos apresentados não só no 2º Seminário, mas também do 1º, de forma digital compreendendo assim a importância histórica dos mesmos.

1º SEMINÁRIO DOCOMOMO_BRASIL' REALIZAÇÃO

O 1º Seminário realizado entre os dias 12 a 14 de junho de 1995 na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), esteve vinculado à linha de pesquisa “O Pensamento Moderno na Arquitetura e no Urbanismo” do então Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da FAUFBA, no qual havia sido criado o Núcleo DOCOMOMO_BR, em 1992.



O tema do evento “Universalidade e Diversidade em Arquitetura e Urbanismo do Movimento Moderno” mantinha articulação direta com o 4º Seminário Docomomo Internacional, o qual tinha como tema central a discussão sobre “o Estilo Internacional e suas reflexões regionais” (PROJETO, s/d).

Assim, foram propostos três eixos prioritários para discussão:

I. Movimento Moderno na Arquitetura e no Urbanismo: em busca de uma conceituação;

_Matrizes de pensamento e configurações ideológicas: limites materiais, deslocamentos e traduções;

_Pertinência e limites do conceito de Movimento Moderno;

_Papel da forma e o mito da função na definição do moderno.

II. Arquitetura e Urbanismo Modernos: manifestações a serem preservadas?;

_Negação moderna da historicidade e preservação: contradições e reelaborações;

_Dinâmica da memória e exercício projetual;

_Institucionalidade das ações de preservação: legislação, documentação, pesquisa e intervenção.

III. Expressões e práticas da Arquitetura e do Urbanismo Modernos no Brasil.

_Universalidade de enfoques e especificidades regionais: determinantes político-ideológicas, culturais, tecnológicas e ambientais;

_International Style e suas variações: um estilo configurado?

_Similaridade formal e suportes tecnológicos.

Pretendeu-se que as reflexões do caso brasileiro fosse visto a partir de um olhar endógeno, mas também exógeno a partir das eventuais aproximações latino-americanas. Isto reflete-se na composição das cinco conferências inicialmente previstas: “Internacional Style e Regionalismo” de Kenneth Frampton, “Projeto, Memória e Pré-Existência” de Giorgio Grassi, “América Latina e Modernismo Apropriado” de

Jorge Francisco Liernur”, “Regionalismo arquitetônico na América Latina” de Roberto Segre e, “Modernismo e expressão nacional no Brasil” de Aracy Amaral e Renato Ortiz².

A Comissão Organizadora era formada por:

Ana Fernandes;

Ana de Lourdes Ribeiro da Costa;

Anete Araújo;

Angela West Pedrão;

Anna Beatriz Ayroza Galvão;
(*Coordenadora do Seminário*)

Eugênio D’Ávila Lins;

Luiz Antonio Fernandes Cardoso;

Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes;

Naia Alban Suarez;

Odete Dourado;

Olívia Fernandes de Oliveira
(*Secretária do Seminário*)

O número expressivo de participantes (em Mesas Temáticas e ouvintes)³ no evento vindos de várias cidades brasileiras mostra, de um lado, o grande interesse à época por essa temática e, do outro, pesquisadoras e pesquisadores que hoje tornaram-se referência obrigatória.

O 1º SEMINÁRIO **DOCOMOMO_BRASIL** **MEMÓRIA**

12

No arquivo do Docomomo_Ba. Se constam que foram selecionados um total de 42 trabalhos no 1º Seminário Docomomo_Brasil, sendo que 24 deles foram publicados no livro *(Re)discutindo o Modernismo – Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urba-*



nismo no Brasil, organizado por Luiz Antonio Fernandes Cardoso e Olívia Fernandes de Oliveira em 1997. Dos 18 trabalhos restantes, 12 estavam incompletos ou haviam sido publicados em outros meios. Assim, optamos por publicar aqui os 6 trabalhos completos que foram apresentados em sua versão original. Esse conjunto traz a visão de diferentes autores que se reuniram em Salvador-BA nos anos de 1990 para discutir sobre a arquitetura e o urbanismo moderno. O resgate dessa história representa uma tentativa de evidenciar a relevância do Movimento Moderno ao trazê-lo para contemporaneidade, em especial, para a construção e preservação do patrimônio.

A digitalização desse material e a sua divulgação na forma de anais pretende tra-

zer à luz as preocupações, interesses e olhares daquele momento por parte dos pesquisadores brasileiros; assim como o resgate da memória e originalidade do conjunto de documentos. Em virtude disso, os textos foram mantidos da forma como foram apresentados, respeitando a escrita e formatação e, por isso, nem todos guardam as mesmas características, o que evidencia também, a pluralidade do seminário, dos temas e das pessoas envolvidas.

Ver, ler e entender os artigos apresentados no 1º Seminário Docomomo_Brasil nos permite balizar as primeiras inquietações dos pesquisadores interessados no Movimento Moderno e nos coloca como desafio novos desdobramentos e avanços a serem alcançados.

GOMES, M. A. A. F. Relatório Técnico do II Seminário Docomomo Brasil. 1998. Arquivo Docomomo_Ba.Se.

PROJETO do I Seminário Docomomo Brasil. Documento sem data. Arquivo Docomomo_Ba.Se.

NOTAS

1 Grande parte das informações desta seção foram obtidas no arquivo do Docomomo_Ba.Se; grande parte da documentação não tem autoria;

2 No entanto, somente foram efetivadas as conferências “Modernismo e expressão nacional” de Aracy Amaral, “A máscara sob a máscara: mestiçagem e modernização na arquitetura latino América do início do século XX” de Jorge Francisco Liernur, “Do universalismo moderno ao regionalismo pós-crítico” de Otília Fiori Arantes e, “O sonho da modernidade na América Latina” de Roberto Segre;

3 Nos arquivos das inscrições constam um total de 103 participantes;

01 Ana Fernandes, Carlos Martins, *pessoa não identificada*, Naia Alban, Roberto Conduru. Fonte: Arquivo Docomomo_Ba.Se;

02 Antônio Heliodório Sampaio, José Lira, Carlos Ferreira Martins, Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes. Fonte: Arquivo Docomomo_Ba.Se;

03 Pláteia do I Seminário Docomomo Brasil. Fonte: Arquivo Docomomo_Ba.Se;

04 Conferência do prof. Jorge Francisco Liernur. Fonte: Arquivo Docomomo_Ba.Se;

05 Márcia Sant’Anna, Silvana Rubino, Luiz Antônio Cardorso, Martha Camisassa, *pessoa não identificada*, Odete Dourado. Fonte: Arquivo Docomomo_Ba.Se;

06 Renato Anelli, Fátima Campello, Olívia Oliveira, Naia Alban, Paulo Ormino. Fonte: Arquivo Docomomo_Ba.Se;

07 Otília Arantes, Pasqualino Magnavita. Fonte: Arquivo Docomomo_Ba.Se;

08 Maria Beatriz Cappello, Anete Araújo, Martha Camisassa. Fonte: Arquivo Docomomo_Ba.Se;

09 Capa do livro (Re)discutindo o Modernismo – Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil, organizado por Luiz Antonio Fernandes Cardoso e Olívia Fernandes de Oliveira em 1997.



05



07



06



08

CAPÍTULO 01

Silvana Rubino

CAPÍTULO 02

Hugo Segawa

CAPÍTULO 03

Renato Luiz Sobral Anelli

CAPÍTULO 04

Ana Paula de Oliveira Bringunte

CAPÍTULO 05

Thaís Velloso Pimentel

CAPÍTULO 06

Carlos Alberto Ferreira Martins

SILVANA RUBINO

POSSUI GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (1982),
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL PELA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (1992)



**O PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E ARTÍSTICO
DO SPHAN**

19

25

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi criado por um decreto-lei, de número 25, poucos dias após o golpe que instituiu o Estado Novo no Brasil. Seus pais-fundadores relatam sua fundação num discurso que oscila entre o gesto criador visionário de Gustavo Capanema e Rodrigo Mello Franco de Andrade, de um lado, e uma ruptura, de outro: ruptura com uma indesejável tradição brasileira de pouco se zelar pelo passado e também com uma visão romântica e literária deste. Esta é a “proto-história” da preservação e para rompê-la temos o primeiro documento da história heróica, um anteprojeto escrito por Mário de Andrade a partir do qual o decreto no. 25 teria sido redigido.

Neste, decreto o patrimônio histórico e artístico nacional é definido como “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país, quer por sua vinculação a fatos memoráveis, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou histórico.” Enquanto o anteprojeto de Mário de Andrade enumerava e explicitava as categorias a se preservar, o 25 é conciso como convém a um texto de lei.

16

Por isso, o que dá corpo a essas categorias, ou em outras palavras, o que significam “fato memorável” ou “valor etnográfico” - indagações sem dúvida pertinentes - não está nos textos legais mas nas leituras que eles sofreram. Ou seja, a resposta e tais indagações está no conjunto que o SPHAN elegeu, no trabalho diário de tombamento que definiu e delimitou o “conjunto de bens móveis e imóveis” do Brasil.

Descrever e analisar o conjunto das inscrições efetuadas pelo SPHAN durante a gestão de Rodrigo Mello Franco de Andrade, a saber, entre 1936 e 1967 são os objetivos deste trabalho. Uma ressalva: o tombamento, essa inscrição em um livro não é a totalidade do trabalho de preservação, mas foi escolhido para esse tratamento em conjunto por ser o momento mágico da classificação, quando se fixa o que antes estava solto, quando se destaca e discretiza o que até então pertencia a um contínuo. Ao ganhar um número de inscrição um bem ganha urna segunda existência e passa a fazer parte de um conjunto que, segundo Rodrigo, o sacerdote de SPHAN, pertencia ao país que tinha por sua vez obrigação constitucional de selar por ele. Para Rodrigo, essa coleção seria a marca da cultura e civilização, oposição e resposta

a categorias como território, paisagem, natureza. Somente através dessa marca do homem seria possível recompor o caráter nacional do país, através desses bens por ele chamados de documentos de identidade¹:

“O que constitui o Brasil não é apenas seu território, cuja configuração no mapa do hemisfério sul do continente americano se fixou em nossa memória, desde a infância, nem esse território acrescido da população nacional, que o tem ocupado através dos tempos. Para que a nação brasileira seja identificada, há que considerar-se a obra de civilização realizada neste país. Somente a extensão territorial, com seus acidentes e riquezas naturais, somada ao povo que a habita, não configuram de fato o Brasil, nem correspondem à sua realidade. Há que se computar também, na imensa área povoada e despovoada, as realizações subsistentes dos que a ocuparam e legaram às gerações atuais: a produção material e espiritual duradoura ocorrida do norte ao sul e de leste a oeste do país, constituindo as edificações rurais e urbanas, a literatura, a música, assim como tudo mais que ficou em nossas paragens, com traços de caráter nacional do desenvolvimento histórico do

povo brasileiro”².

Nessa mesma fala, Rodrigo vincula os brasileiros contemporâneos a seus predecessores, num balanço do patrimônio herdado que ao mesmo tempo classifica e traduz o significado dos subconjuntos do acervo. As fortificações, diz Rodrigo, são a prova “da decisão e da capacidade de nosso povo assegurar a defesa e a integridade nacional.” As igrejas são o testemunho do ideal e do fervor religioso. Prédios de intendência, de alfândega e casas de câmara e cadeia assinalam as formas de governo e as instituições políticas e administrativas estabelecidas no Brasil. Os engenhos e fazendas, as modalidades de produção econômica, os ciclos. Casas-grandes e senzalas rurais, o regime patriarcal, latifundiário e escravocrata. Fontes, chafarizes e casas de misericórdia atestam o abastecimento de água e a saúde pública. Somado a esse conjunto, temos os testemunhos dos fatos e personagens históricos³.

Esse modelo reduzido inventaria e inventa um país passado católico, guardado por canhões, patriarcal, latifundiário, ordenado por intendências e casas de câmara e cadeia, pleno de personagens ilustres que

andam entre pontes e chafarizes. E, sabemos, o SPHAN foi criado por um grupo de intelectuais ligados ao modernismo, seja paulista, mineiro ou da Capital federal. Onde, nesse país passado repousa essa modernidade? A hipótese é que esse grupo que vai de Lúcio Costa a Carlos Drummond de Andrade, de Gilberto Freyre a Mário de Andrade, precisava definir e encompassar o passado para poder delimitar a sua modernidade, fosse na literatura, arquitetura, artes plásticas ou política. Contra passadismos, o passado, situado bem antes da república Velha, um passado “verdadeiro” contra um passado indesejável.

A criação do SPHAN representou para seus funcionários e aliados uma ruptura em relação a uma tradição amadora no trato de assuntos relativos ao passado tradicional brasileiro. Já em 1936 o diretor Rodrigo assinalava essa distinção afirmando que o SPHAN não se inspirava em motivos sentimentais ou românticos. Mas tampouco, lembrava, se tratava de “qualquer plano suntuário, do qual só venham a aproveitar os sábios à cata de sinecuras excelentes”. Como instituição moderna, o serviço pretendia se organizar tendo em mira o caráter público daquilo que pedia preservação - o patrimônio histórico e artístico

nacional - visando impedir a perda que representaria a evasão do acervo da nação. Perda esta que não poderia ser preocupação localizada: “não serão apenas as gerações futuras de brasileiros que nos chamarão a contas pelo dano que lhes temos causado, mas é desde logo a opinião do mundo civilizado que condenará a nossa dissídia criminosa, pois as obras de arte típicas e as relíquias da história de cada país não constituem seu patrimônio privado, e sim um patrimônio comum de todos os povos”⁴.

Rodrigo parecia estar de pleno acordo com seu amigo Gilberto Freyre que no prefácio de 1936 de seu livro clássico, afirmou: “era como se tudo dependesse de mim e de minha geração.” O interlocutor, contudo, era o Brasil e, se não todos os brasileiros, aqueles capazes de compreender essa missão. Segundo Rodrigo, sua geração andava em pleno descobrimento, todos se ufanando de seu país: “Continuamos no período espantado do descobrimento. Todos os nossos escritores modernos parecem que desembarcaram das caravelas de Pedro Álvares Cabral para olhar com surpresa a vastidão destas terras”⁵.

Vejamos o que eles descobriram quando reunidos no SPHAN.

INÍCIO DAS ATIVIDADES DO SPHAN

O serviço foi inaugurado com uma capacidade de trabalho que tentava recuperar o tempo perdido e ao mesmo tempo manifestar sua força e se consolidar.

Em 1937, logo após a decretação do SPHAN em 20 de novembro, foi lançada a Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Os tombamentos só começaram em 1938 e até dezembro daquele ano 215 bens haviam sido inscritos, ou seja, mais do que a terça parte do que a longa

gestão de Rodrigo protegeu. Em 1938 foram inscritos 10 conjuntos, 24 edificações urbanas, 117 igrejas - mais da metade da totalidade dos bens religiosos inscritos - e 17 monumentos ligados à defesa militar. Os tombamentos estão distribuídos por ano de atividade como demonstrados no quadro no. 1.

QUADRO no. 1	
ANO DE ATIVIDADE	TOMBAMENTOS
1938	215
1939	45
1940	15
1941-45	111
1946-50	97
1951-55	55
1955-60	43
1961-67	106
TOTAL	687

O Rio de Janeiro foi o Estado onde a prática do SPHAN se iniciou com maior impacto: 78 bens tombados no primeiro ano (56% do que seria até 1967). Seguem-se a Bahia com 50 inscrições (36% sobre o mesmo total), Pernambuco com 36 (64,3%) e Minas Gerais com 22 (10,3%) tombamentos. Em

1939 o SPHAN tombou bens na Bahia, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. Em 1940 acrescentou ao acervo o Espírito Santo, Pará e Maranhão e em 1941 Alagoas, Goiás, Sergipe e Pará. O Rio Grande do Norte entra para o acervo tombado em 1949 e o Amapá em 1950. Mato Grosso e Ceará são incorporados em 1957 e o jovem Distrito Federal em 1958. O último estado do país a entrar para o conjunto de bens que o representa foi o Amazonas, cujo único bem foi inscrito em 1966.

Dentre os tombamentos de 1938, alguns foram claramente informados por artigos da Revista: a Igreja de Nossa Sra. dos Prazeres, PE, a de São Francisco Xavier e dos Jesuítas, RJ, o Seminário de Belém em Cachoeira, BA e a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, MG.

Os fatos memoráveis presentes nesses primeiros tombamentos remetem a personagens e eventos. Em 1938 foram tombadas as casas onde nasceram ou viveram Gregário de Matos, José Bonifácio, Marques de Santos, Rui Barbosa, e a casa de banhos de Dom João VI. Foram também homenageados

período estudado, teve 23 delas em 1949 e 37 em 1950. O cruzamento entre duas variáveis, o século de construção do bem e o ano de seu tombamento revela a constante predominância do século XVII já no primeiro ano de atividades do SPHAN.

QUADRO no. 2 - TOMBAMENTOS EM 1938

S/I	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	TOTAL
15	16	44	103	36	1	215

Essa média foi mantida ao longo dos trabalhos do SPHAN. O século XX, anunciado já em 1938 pelo tombamento do Conjunto do Morro do Valongo, no Rio de Janeiro, só foi descoberto em 1947, pois necessitava antes ser construído. O Morro do Valongo não é um exemplar típico desse século, pois o início de sua ocupação data do século XVIII, ainda que seus jardins tenham sido reformados e inaugurados em 1906 por Pereira Passos.

PATRIMÔNIO HISTÓRICO E O ARTÍSTICO

aqueles artistas cuja consagração perduraria com o SPHAN: Grandjean de Montigny e Mestre Valentim, com obras no Rio de Janeiro, e Aleijadinho em Minas Gerais. Os episódios históricos são a Inconfidência Mineira, a ocupação jesuíta nas Missões gaúchas, a expulsão dos holandeses em Pernambuco e a presença imperial no Rio de Janeiro.

A preocupação inicial com esses Estados fazia parte do planejamento do serviço que, por indicação do Ministro Capanema, pretendia atacar de início Ouro Preto e o Distrito Federal (ANDRADE, 1987:25). Contudo, mais do que uma questão de tempo e método, essa primazia, que já se fazia presente em textos da proto-história do SPHAN, já apontavam para estados onde “havia o que se preservar”. E a cristalização dessas noções nesse primeiro tempo de atividades terminou por marcar profundamente o perfil da instituição assim como suas realizações posteriores.

Em 1939 se consolidou a preponderância de Minas Gerais, com 34 inscrições. Mas Minas é um estado de investimento constante, ainda que por “surto”. Embora apresente inscrições ao longo de todo o

O SPHAN inscreve os bens inventariados em livros de tombamento, de Belas Artes, História, Arqueológico Etnográfico e Paisagístico e das Artes Aplicadas⁶. Estes dois últimos livros que tem seus itens bem explicitados no anteprojeto de Mário de Andrade, mal aparecem no cômputo total, embora fizessem parte das prioridades do diretor do SPHAN quando de seu funcionamento provisório, a julgar por suas declarações à imprensa em 1936: “Nas próprias nações de patrimônio artístico mais opulento se atribui cada dia mais importância às manifestações de arte primitiva ou exótica de outros povos.” (ANDRADE, 1987:48)

Se a questão era igualar o Brasil às nações civilizadas, aqui se possuía o que lá era admirado e cobiçado: o folclore, a arte etnográfica. Três anos depois Rodrigo retoma o tema com maior ousadia, usando tanto a arte primitiva como aquela de influência europeia para romper com a limitação cronológica da história de um país novo. Nossa história, afirmou, se alonga para trás muito além de 1500, e também não se sujeita aos limites espaciais, abrangendo os três continentes e as nações de que o Brasil procede. Os monumentos resultantes dessa origem diversa teriam para ele interesse e valor pouco relativos: “Em verdade, a

importância desses monumentos que herdamos dos nossos maiores não é apenas proporcional à emoção que nos causa sentir que elas recomeçaram aqui, com as mesmas hesitações de suas primeiras obras nos países de origem, o labor penoso da criação artística. As suas realizações têm o valor absoluto dos primeiros produtos da fusão de culturas diversas, num meio propício para que estas se manifestassem e influíssem livremente umas sobre as outras.” (ANDRADE, 1987:49)

Contudo essa disposição etnográfica está mais presente nos textos do que na prática, e a distinção que o SPHAN inscreveu nos livros de tomo foi entre história e arte, entendida como arte erudita. Os bens preservados entre 1938 e 1967 foram assim distribuídos:

QUADRO no. 3 - INSCRIÇÕES NOS LIVROS DE TOMBO		
HISTÓRIA	176	25,6%
BELAS-ARTES	287	43,1%
HISTÓRIA/BELAS-ARTES	190	23,7%%
ETNOGRÁFICO	26	3,7%
ARQUEOLÓGICO	-	-
PAISAGÍSTICO	-	-
ARTES APLICADAS	-	-
TOTAL	689	100%

Se há uma ênfase evidente nas inscrições determinadas por um critério histórico ou artístico, está presente nessa polaridade uma outra: entre dois estados que operam como modelos exemplares do contraponto entre estes dois adjetivos: São Paulo e Minas Gerais, respectivamente os estados de Mário e de Rodrigo. Sobre o primeiro foi definida a clivagem por Mário em carta de 1936 a Rodrigo onde não sem um certo ressentimento argumentava: “E há o problema geral de São Paulo. Você concordará comigo que não é possível entre nós descobrir maravilhas espantosas, do valor das mineiras, baianas, pernambucanas e paraibanas em principal. A orientação paulista tem que se adaptar ao meio: primando a preocupação histórica à estética.

Recensear e futuramente tombar o pouco que nos resta de seiscentista e setecentista, os monumentos onde se passaram grandes fatos históricos. Sob o ponto de vista estético, mais que a beleza propriamente (esta quase não existe), tombar os problemas, as soluções arquitetônicas mais características ou originais.” (ANDRADE, 1981:69)

A postura de Mário de Andrade era mais do que

uma constatação resignada: norteou seu trabalho de inventário em São Paulo, uma descoberta profundamente marcada pela impossibilidade de comparação com outras regiões que, ou possuíam uma arquitetura opulenta e bem acabada, como é o caso da Paraíba, ou tinham o binômio arquitetura/eventos nacionalistas, como é o caso de Pernambuco que remete à expulsão dos holandeses ou Minas gerais, vinculada à Inconfidência.

A contrapartida da resignação de Mário era a intenção, já no período anterior ao SPHAN, de se criar um serviço estadual com a mesma finalidade⁷, o que permitia que se distinguísse os níveis regional, local e nacional de intervenção. São Paulo era sobretudo assunto para paulistas. Tanto pelo que se tombou como pelo que se escreveu, o sentimento de lacuna que marca o patrimônio desse estado se traduzia em duas facetas.

De um lado, não era um acervo digno da nação e de outro deveria ser guardado para e pelo separatista Estado de São Paulo: “Ruínas, ruínas, ruínas, que francamente não sei se conviria ao Governo Federal (bem entendido: por estarmos num país miserável de dinheiro e pouca cultura) tomar conta com o re-

forçamento e conservação dessas ruínas. Está claro que a coisa pode se harmonizar dentro de São Paulo... o rico! Vamos ter aqui lei idêntica e porventura mais completa que a do Governo Federal.” (idem: 81)

O contraponto à tal resignação é a euforia presente na construção do patrimônio de Minas Gerais, estado cuidado pessoalmente por Rodrigo. No processo de legitimação do destaque conferido pelo SPHAN ao seu estado natal, Rodrigo remontava à ordem régia de 1790⁸ como prova do orgulho que os mineiros desde sempre sentiram por seus monumentos de arte. Para o diretor do SPHAN, existiu uma escola mineira testemunhada por sua música, literatura, arquitetura e pintura, além das artes menores.

A Minas Gerais de Rodrigo era lusitana: a mão de obra escrava não imprimiu à sua arquitetura os sinais de sua origem africana ou ameríndia, e a grande influência veio do elemento reino!, via seus mestres de ofício (ANDRADE, 1987: 74). Suas igrejas com estrutura e ornamentação interna muitas vezes anterior ao século XVIII representam para Rodrigo “a melhor contribuição brasileira para o patrimônio universal.” (idem: 75). Ao contrário do passado paulista que deveria ficar interno

às fronteiras do estado, o mineiro era digno do mundo. No discurso de Rodrigo, “a despeito de só ter o povoamento do território mineiro principiado depois de decorridos dois séculos desde o descobrimento do Brasil, poucas décadas bastaram para que esta área fosse enriquecida de bens culturais em número maior e com feição mais definida do que as demais regiões do país.” (idem: 73) Também a chave das carências paulistas está, para Mário, na opulência mineira:

“As condições históricas e económicas desse meu Estado, a contínua evasão de paulistas empreendedores para outras partes do Brasil nos séculos XVII e XVIII, o vertiginoso progresso ocasionado pelo café, são as causas principais de nossa miséria artística tradicional, (...) é sempre certo que sobram aos Paulistas mil meios de se consolar de sua pobreza artística tradicional: consolação que não modifica a verdade.” (ANDRADE, 1981)

A profundidade histórica almejada era de fato do século XVIII para trás: “Em Campinas, apesar de datada do século XIX, há que se tombar a célebre talha da catedral.” (idem: 105, grifos adicionais)

20

São Paulo e Minas Gerais tornam-se assim objetos de discursos relacionais: o primeiro em comparação com os estados bem sucedidos artisticamente e o segundo no cenário nacional e se possível mundial. A partir das evidências que dispunham, o profeta o o sacerdote do SPHAN desenharam uma tradição de pobreza e uma de opulência, tradição que gerou uma segunda concretude: um patrimônio empiricamente pobre e um opulento, em um estado desqualificado e em outro onde de tudo se cuidou.

MAPA DO BRASIL PASSADO

Em um país de grandes dimensões, o SPHAN desenvolveu suas atividades de modo marcadamente desigual. O conjunto dos tombamentos desenha um mapa de densidades discrepantes nas diversas regiões, períodos e tipos de bens, formando conjuntos fechados e finitos que com freqüência se reforçam mutuamente. O primeiro conjunto analisado é aquele formado pelos tipos de bens:

QUADRO no. 4		
TIPO DE BENS	NÚMERO	%
BENS MÓVEIS	2	0,3
CONJUNTOS	26	3,8
ARQUITETURA URBANA	128	18,6
ARQUITETURA RURAL	33	4,8
ARQUITETURA LIGADA AO ESTADO	34	4,9
ARQUITETURA RELIGIOSA	343	49,8
ARQUITETURA MILITAR	31	4,5
PARQUES/ÁREAS NATURAIS	5	0,7
RUÍNAS/REMANESCENTES	17	2,5
FONTES/CHAFARIZES	24	3,5
DETALHES	8	1,2
PONTES/ARCOS	6	0,9
OUTROS	29	4,2
TOTAL	689	100

Há uma hierarquia visível entre os bens tombados. A predominância é do bem imóvel religioso, seguido pelo urbano - e se agregamos a estes os conjuntos e os bens ligados ao estado este dado torna-se ainda mais significativo. A experiência das elites rurais, no cômputo geral está mal representada, pouco acima da arquitetura militar, e apenas um percentual acima de chafarizes e fontes.

O binômio dominante é sem dúvida formado pelo bem localizado na cidade e pelo bem de uso religioso católico.

No decreto-lei no. 25, os bens móveis e imóveis têm o mesmo estatuto: no anteprojeto de Mário de Andrade os móveis eram detalhados quase no limite, enquanto na prática do SPHAN tornam-se absolutamente irrelevantes.

Os documentos de identidade da nação são os monumentos edificadas. Essa predominância já chamava a atenção de Rodrigo antes do início dos tombamentos, na abertura da primeira revista da instituição:

“O presente número desde logo se ressentia de grandes falhas, versando quase todo sobre monumentos arquitetônicos, como se o patrimônio histórico e artístico nacional constituísse principalmente destes⁹”.

Contudo era visível a primazia do bem arquitetônico quando Rodrigo solicitou a Mário um inventário sobre o Estado de São Paulo: “O que eu queria pedir a você era elaborar um plano para ser executado até o dia 30 de junho próximo, no sentido de serem inventariadas tão completamente quanto possível as obras de arquitetura com interesse artístico existentes em São Paulo.”

O relatório que Mário retornou, “um trabalho de visão geral do Estado, proveniente de pesquisas históricas” (ANDRADE, 1981:80), recenseou exclusivamente arquitetura, o que evidencia uma certa separação entre o Mário profeta e o Mário funcionário.

Mas, se o que predomina no país é o conjunto de bens religiosos e urbanos, outras questões se impõem quando examinamos o conjunto distribuído pelos muitos estados do Brasil.

A geografia do passado nacional concentra-se em regiões vinculadas a ciclos econômicos – Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e São Paulo – e na então capital federal. O Amazonas está praticamente excluído, equivalendo ao arquipélago Fernando de Noronha. Todos os possíveis patrimônios locais que representariam o país passaram por filtros sobre o que mostrar, exhibir, relevar, guardar e nesse processo de entesouramento foram sendo reificadas algumas concepções intuitivas, impressionistas, acadêmicas, literárias, ideológicas, algumas projeções e disputas que pouco a pouco edificaram um repertório de lugares-comuns a respeito de nosso patrimônio pretérito com o qual operamos e dialogamos ainda hoje. Os tombamentos e os diversos graus de investimento pós tombamento cristalizaram essas concepções difusas e as tornaram fato.

E se isso é visível em casos limite como São Paulo histórico e Minas Gerais artística, também o é para qualquer outro caso no país. Por que em trinta anos em todo o Amazonas só se tombou um único bem, o Teatro de Manaus? Certamente porque entre 1938 e 1967 as populações indígenas e seringueiras que ali habitavam eram consideradas objeto de

QUADRO no. 5 - BENS TOMBADOS NOS ESTADOS DA UNIÃO

ESTADO	NÚMERO	%
ALAGOAS	5	0,7
AMAZONAS	1	0,1
AMAPÁ	1	0,1
BAHIA	137	19,8
CEARÁ	3	0,4
DISTRITO FEDERAL	1	0,1
ESPÍRITO SANTO	11	1,6
FERNANDO DE NORONHA	1	0,1
GOIÁS	17	2,5
MARANHÃO	8	1,2
MINAS GERAIS	165	23,9
MATO GROSSO	1	0,1
PARÁ	16	2,3
PARAÍBA	15	2,2
PERNAMBUCO	56	8,1
PIAUI	6	0,9
PARANÁ	8	1,2
RIO DE JANEIRO	140	20,3
RIO GRANDE DO NORTE	10	1,5
RIO GRANDE DO SUL	13	1,2
RONDÔNIA	1	0,1
SANTA CATARINA	8	1,2
SÃO PAULO	41	6,0
TOTAL	689	100

investigação antropológica, mas não dignos de uma história documental e evocativa. Poderíamos argumentar que nesse estado caberiam bens móveis, artefatos, registros filmográficos, cantos ou seja, as diversas categorias enumeradas e previstas pelo projeto de Mário de Andrade. Contudo, não há qualquer registro nesse sentido nos livros de tombo.

O SPHAN elegeu um passado preso a lugares e a tempos, construiu um “mesmo” em oposição a um “outro”. pois o grupo do SPHAN, assim como qualquer homem brasileiro contemporâneo virtual, não se confunde com os homens do século XVII ou XVIII mas a distância temporal, essa profundidade histórica que chega a quatro séculos não é geradora de alteridade. O SPHAN construiu um Brasil antepassado, que exclui atores do presente ao delimitar de quem “descendemos”. Não é um discurso da superioridade branca, lusitana e católica que se constrói através da detração de um outro, mas de sua exclusão, pela construção de um elo de ligação com tudo aquilo que pode ser um digno bisavô, antepassado, ancestral. O melhor de nosso passado não é exótico nem contrasta. Continua, ainda que para trás. Esse olhar para trás demarca um tempo para o adjetivo “histórico” do patrimônio histórico e artístico.

Havia uma necessidade premente de se excluir as marcas de um passado recente e indesejável e do mesmo modo que os tombamentos desenharam uma geografia do passado brasileiro, delinearam para este um mapa temporal. A profundidade histórica é destacada no quadro no. 6.

QUADRO no. 6		
SÉCULO	NÚMERO	%
XVI	45	0,3
XVII	101	14,7
XVIII	377	54,7
XIX	124	18,0
XX	6	0,9
TOTAL	689	100

O século XVII é o século excelente. O fato de ser seguido numericamente pelo século XIX torna-se pouco significativo se à divisão por séculos acrescentarmos os ciclos políticos da história do país. Mais do que o século XVIII, é a colônia o período de eleição do SPHAN, com 529 inscrições ao todo. O século do Brasil imperial é minoritário e quanto à Repúbli-

ca, estava por se construir (ou proclamar?): não há inscrições que remetam à Primeira República. Nesse século temos na cidade do Rio de Janeiro o Clube da Aeronáutica construído em 1937 e inaugurado no mesmo ano pelo presidente. O século XX começou em 1937, com o SPHAN e o Estado Novo?

Talvez, mas essa obra foi tombada em 1957. O Parque do Flamengo, inscrito em 1965 nos remete a duas outras obras preservadas que proclamam a vitória da arquitetura moderna da escola carioca junto ao grupo de Gustavo Capanema e frente a seus detratores. Trata-se da Capela de São Francisco na Pampulha e do Edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, onde o próprio SPHAN passou a funcionar.

Estes três bens nasceram tombados. A igreja da Pampulha foi construída em 1943 e inscrita em 1947, o Ministério foi construído entre 1937 e 1944 e tombado em 1948. Ao requisitar a Rodrigo Mello Franco o tombamento da Igreja de São Francisco de Assis, Lúcio Costa assinalou seu caráter preventivo, justificado pelo estado de ruína precoce: “considerando o louvor unânime despertado por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo

inteiro, inclusive Europa e Estados Unidos; considerando, enfim, que o valor excepcional desse monumento o destina a ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos Livros de Tombo, como monumento nacional (...)”¹⁰. Entre o pedido de Costa, a intermediação de Rodrigo e a inscrição final, assinada por Carlos Drummond de Andrade, passaram-se apenas vinte dias.

O tombamento do Ministério da Educação e Saúde Pública teve seu tombamento requerido por Alcides da Rocha Miranda, e ratificado por Lúcio Costa, nos seguintes termos: “Justifica-se a medida proposta pelo fato de tratar-se da primeira edificação monumental, destinada a sede de serviços públicos, planejada e executada no mundo, em estrita obediência aos princípios da moderna arquitetura. Esse caráter de edifício marco de uma nova fase da evolução da arquitetura lhe vem sendo reconhecido pelos críticos e especialistas mais autorizados da Europa e da América, tal como é de conhecimento público, através das publicações técnicas”¹¹.

O tombamento desse edifício não seria necessário para sua conservação, em se tratando de um edifício público que não mudou de função, e mais, não o

conservou como todos nós gostaríamos. Essa glória precoce pode ser entendida, todavia, como uma sólida demarcação do grupo de arquitetos ligados ao SPHAN, como Lúcio Costa e Alcides da Rocha Miranda, em relação ao que para eles representava não o passado mas o passadismo, os ecléticos e adornados símbolos edificados da Primeira República. Podemos ler esse tombamento como uma tomada de posição frente a um concurso polêmico que resultou na construção do edifício, como uma celebração de uma vitória intelectual e formal em relação ao seu pesado vizinho e contemporâneo Ministério da Fazenda. Nas palavras de um de seus proponentes, tanto do projeto como da preservação: “Construído na mesma época, com os mesmos materiais e para o mesmo fim utilitário, avilta no entanto, o Edifício do Ministério em meio à expressa vulgaridade da edificação circunvizinha, como algo que pousasse serenamente, apenas para o comovido enlevo do transeunte despreocupado, e, vez por outra, surpreso à vista de tão sublimada manifestação de pureza formal e domínio da razão sobre a inércia da matéria.”

Podemos concordar com Lúcio Costa. Contudo, meu argumento aqui é que se o corpo técnico do SPHAN

olhou para o passado com os olhos plenos de questões modernas, ao pensar seu tempo no que toca à preservação, o fizeram pelo critério da imagem e semelhança; modernistas-preservacionistas que eram. Mais do que tombar as obras mais significativas de seu tempo, eles fizeram do tombamento uma instância de auto-consagração (pois o tombamento é sempre uma proteção e uma consagração). O século XX não apenas começou em 1937 como com a geração do SPHAN, e ainda assim, com exclusões. Paradoxalmente, na São Paulo onde Mário de Andrade formulou seu anteprojeto não há presenças desse século. Não há traços da intensa experiência urbano-industrial, das levas de imigrantes, da paulicéia desvairada.

Só após a reformulação que o SPHAN sofreu após os trinta e um anos de Rodrigo e seu grupo, o Museu Nacional de Belas Artes, por exemplo, obra do início do século de Morales de los Rios, recebeu inscrição. Só hoje São Paulo começa a recuperar a obra de Ramos de Azevedo. Mas estes foram os interlocutores que se situavam num campo oposto ao da geração de Lúcio Costa. Voltemos aos modernos. Não há inscrições de obras de Warchavchik ou Rino Levi, por exemplo, e todos lembra-

mos a batalha que foi há cerca de uma década o tombamento da Casa Modernista da Vila Mariana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é a intenção deste trabalho tecer críticas à ação do SPHAN, mas refletir um pouco sobre esta. Se a questão para Rodrigo ao fundar uma instituição, formar um corpo técnico, iniciar um trabalho de pesquisa e documentação era romper com o amadorismo que detectava em nos anos trinta, hoje temos mais de cinquenta anos de experiência acumulada, e é consenso que o SPHAN foi uma experiência intelectual e institucional extremamente bem sucedida. Ao organizar, catalogar, classificar e salvar, resíduos da história passada e presente, o SPHAN realiza um duplo movimento: nos permite uma recomposição de quatro séculos de Brasil e nos dá um retrato de si próprio, de uma geração que marcou a experiência cultural brasileira deste século e com quem continuamos a dialogar, implícita ou explicitamente.

“Como é um lugar quando ninguém passa por ele?” escreveu o poeta Carlos Drummond de Andrade,

funcionário do SPHAN. Como seria nosso patrimônio se essa geração não tivesse passado por ele, podemos nos indagar.

Ao retirar casas, igrejas e pontes do anonimato, o SPHAN conferiu ao Brasil um passado, seu passado possível, que nos permite inclusive a crítica.

É este o argumento implícito no título deste trabalho: mais do que o patrimônio histórico e artístico nacional, o acervo apresentado é o patrimônio histórico e artístico do SPHAN. Nós, preocupados com critérios de preservação, pluralidade e com a dinâmica da memória coletiva, já temos um passado. E passado, já advertia Mário de Andrade, “é lição para se meditar, não para se reproduzir”.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de (1981). Cartas de trabalho. Brasília, MEC/SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória. Publicações SPHAN no. 33.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de (1986) Rodrigo e seus tempos. Rio de Janeiro, Ministério da Cultural Fundação Nacional Pró-Memória, Publicações SPHAN no. 37.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de (1987) Rodrigo e o SPHAN. Rio de Janeiro, Ministério da Cultural Fundação Nacional Pró-Memória. Publicações SPHAN no. 38

BOURDIEU, Pierre (1988) **Lições de Aula**. São Paulo, Editora Ática.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1976) **O Pensamento Selvagem**. São Paulo, Companhia Editora Nacional.

RUBINO, Silvana (1995) “Clube de Pesquisadores: a Sociedade de Etnografia e Folclore e a Sociedade de Sociologia” in MICELI, Sergio (org.) **História das Ciências Sociais no Brasil**. volume II. São Paulo, Editora Sumaré (no preto).

NOTAS

1 Aula proferida por Rodrigo Mello Franco de Andrade no Instituto Guarujá-Bertioga em 1961 onde ele cunhou essa definição “clássica”: “O que se denomina patrimônio histórico e artístico nacional representa parte muito relevante e expressiva do acervo aludido, por ser o espólio

dos bens materiais móveis e imóveis aqui produzidos por nossos antepassados, com valor de obras de arte erudita e popular, ou vinculados a personagens e fatos memoráveis da história do Brasil. São documentos de identidade da nação brasileira.” In ANDRADE, R. :1987,57

2 Idem, p. 56.

3 Idem.

4 ANDRADE, R. (1987:48)

5 ANDRADE, R.1985:254.

6 Essas categorias estão definidas no decreto-lei no. 25:

1º) no livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular (...);

2º) no livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica;

3º) no livro do Tombo das Belas-Artes, as coisas de arte erudita nacional ou estrangeira;

4º) no livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluem na categoria artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.”

7 Me refiro ao projeto do deputado estadual Paulo Duarte, que pretendia criar um serviço estadual de patrimônio com base no anteprojeto de Mário de Andrade, muito colado neste e em cooperação com o governo federal. Este projeto tramitou pela assembléia paulista no ano de 1937 e ainda não havia sido votado quando esta foi extinta pelo Estado Novo.

8 A ordem régia de Dona Maria I determinava que o governador da Capitania de Minas Gerais mandasse fazer “urnas memórias anuais

24

dos novos estabelecimentos, fatos e casas mais notáveis e dignos de história que tivessem sucedido desde a fundação desta capitania.” Esse documento se perdeu e alguns fragmentos são conhecidos por sua transcrição em um estudo que Rodrigo Bretas, bisavô de Rodrigo Mello Franco de Andrade, realizou sobre o Aleijadinho.

9 “Programa”, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no. 1, Rio de Janeiro, 1937.

10 Processo de tombamento da Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha. Arquivo SPHAN.

11 “Proposta de tombamento: Edifício-sede do Ministério da Educação”, de 3 de março de 1948. Arquivo SPHAN.

HUGO SEGAWA

GRADUADO PELA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (1979),
DOUTOR (1994) E MESTRE (1988) PELA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO/USP.



**MODERNIDADE
PRAGMÁTICA
1922-1943***

19

25

“Os anos que vão de 1914 a 1918, e de 1918 a 1930 são, para a América do Sul, anos incolores, como quaisquer outros. Não obstante, afirmamos que o modernismo do tipo europeu é também nosso. Por quê? – Porque é o bonde que nos convém. E por quê nos convém? – Porque é o bonde que vem depois...”

[RAUL DE POLILLO, 1931]

“Como se há de discutir com malucos, que não se dão ao trabalho de raciocinar sobre o que dizem? Eles não reclamam da técnica moderna a solução arquitetônica de que carecemos. Contentam-se em fazer frases literárias. ‘A casa é a função’. ‘A função faz a casa’. ‘A forma é a função’. Enquanto se entretêm em definições cabalísticas deixam os arquitetos de ajustar a tal técnica moderna ao nosso caso peculiar. Para nós brasileiros, pouco se nos dá que a Europa faça uso, por motivos que só a ela interessam, de um determinado gênero de arquitetura. O que nos importa a nós outros, é a solução do nosso caso arquitetônico”.

[JOSÉ MARIANO FILHO, 1943]

Gregori Warchavchik representou para a intelectualidade envolvida na Semana de 22 a referência que faltava por uma visão modernista da arquitetura, a partir da sua primeira obra qualificada como moderna – a própria moradia, na rua Santa Cruz. O arquiteto russo correspondeu plenamente no seu papel de agitador cultural e polemista no conservadormedioarquitetônicoentre 1928e 1933. Sua capacidade de mobilizar os meios de comunicação (grande imprensa, revistas, documentário cinematográfico e certamente o rádio), notabilizaram-no fora do âmbito profissional, alcançando setores sociais alheios a polêmicas de natureza estético-arquitetônicas – e talvez com mais repercussão que seus parceiros literatos ou artistas plásticos. É inegável a sua condição de pioneiro, ao postular publicamente posições referenciadas na arquitetura racionalista de vanguarda da Europa e sobretudo por introduzir de forma ampla o debate público acerca da modernidade arquitetônica. É certo que, entre o discurso escrito (o manifesto de 1925, a polêmica na imprensa) e o arquitetônico (a obra construída) havia um relativo hiato. Todavia, é ponderável que Warchavchik buscava uma renovação arquitetônica direcionada – referenciada na Bauhaus, em Ernst

May, em Le Corbusier e tantas outras experiências que o arquiteto russo tenha tomado conhecimento e tentado trasladar enquanto conceito para suas obras brasileiras.

Warchavchik inseriu o Brasil no mapa da arquitetura moderna mundial logo no início dos anos 1930. Nesse contexto, Warchavchik foi posicionado na historiografia da arquitetura como o iniciador da arquitetura moderna no Brasil.

O direcionamento que Warchavchik imprimiu no seu discurso foi a sua principal virtude e contribuição para a arquitetura brasileira. No entanto, a modernidade de inspiração europeia preconizada pelo arquiteto russo era apenas uma vertente entre tantas outras que se formularam no imediato pós-primeira guerra. Modernidades que caracterizaram as incertezas de uma sociedade instável, recém-saída de uma conflagração da qual emergiu realidades díspares, onde uma Alemanha humilhada e uma França vitoriosa seriam os contextos de diferentes formulações de modernidade arquitetônica.

A França sublimou uma noção de moderno de difícil caracterização. A grande celebração à modernidade, a Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes em 1925 bem espelhou a busca de qualquer modernidade, a necessidade de exprimir ideias novas, de tentar ser moderno mesmo sem que se pudesse esclarecer o que isso significava ou como se chegava à condição de moderno. A busca pela busca de um comportamento novo refletia a instabilidade e uma sociedade mais preocupada com prazeres efêmeros que com realizações duráveis – o termo “les années folles” aplicado à década de 1920

é sintomático –, incapaz de fixar uma escolha entre uma herança cultural do século 19 e as perspectivas industrialistas da era da máquina. Essa ambiguidade também alimentou os sonhos de uma afluyente sociedade norte-americana, que tomou emprestado e multiplicou os artifícios decorativos do lado próspero da cultura européia - artifícios que, décadas depois, convencionou-se chamar *Art Déco*.

A modernidade de vanguarda nutriu a difusa perspectiva *Art Déco* e essa diluição é o ponto de antagonismo entre as vanguardas e o *Déco*. O engajamento político-ideológico do futurismo, o anti-irracionalismo, o anti-subjetivismo e a eliminação do supérfluo nas plataformas dos programas do neoplasticismo holandês, do construtivismo russo, do purismo francês e da Bauhaus alemã – foram manifestos contrários ao otimismo e à frivolidade *Déco*, e nascidos em contextos históricos convulsivos, com assumido engajamento ideológico e social. Funcionalismo, utilitarismo, estandarização foram palavras de ordem numa formulação de modernidade engajada.

O Brasil não deixou de sentir a voga modernizadora europeia dos anos 1910 a 1930. Resta saber como

se processou essa assimilação no campo arquitetônico. Nesse sentido, Warchavchik pode ter sido um pioneiro, mas outras formas de modernidade também se manifestaram até anteriormente ao advento da casa da rua Santa Cruz. Esses episódios ainda são objeto de desvelamento historiográfico. São arquiteturas que também foram chamadas de “modernas”, “cúbicas”, “futuristas”, “comunistas”, “judias”, “estilo 1925”, “estilo caixa d’água”, e assim por diante. Hoje podem ser identificadas também como *Déco* e também como fascista. O presente ensaio alinha algumas dessas modernidades. Talvez não as manifestações radicais ou as efusivas, mas demonstrações de inovação arquitetônica, qualquer que fosse ela a maneira “folie”, mimeticamente, pragmaticamente, ou transformação modernizadora em sua dimensão perversa.

À MARGEM DO MODERNISMO ENGAJADO

Ano de 1922, centenário da independência, Semana de Arte Moderna. Naquele marcante ano de 1922, um edifício recém-inaugurado angariava repercussão regional, nem tanto por sua arquitetura, mas por se

tratar da mais luxuosa casa de diversão da cidade. Era o Casino e Teatro Parque Balneário na cidade de Santos, Estado de São Paulo. Santos era o porto estratégico para o escoamento do principal item de exportação da economia brasileira – o café.

O Casino/Teatro era uma obra de arquitetura destoante do meio: formalmente se filiava à arquitetura da Deutscher Werkbund [a organização não tinha uma linguagem artística particular, mas por analogia à produção anterior a 1920 de arquitetos ligados ao movimento como Peter Behrens (1868-1940), Walter Gropius (1883-1969) e Adolf Meyer (1881-1929). Não se conhece o autor do projeto, mas era mais uma obra da Companhia Construtora de Santos (entre outras que ostentavam formas mais depuradas), empresa criada em 1912 pelo engenheiro civil Roberto Cochrane Simonsen (1889-1948) e colegas. A construtora de Simonsen notabilizou-se por projetar e construir inúmeras obras públicas importantes na cidade, ter investido em habitações econômicas e em planejamento urbano. O engenheiro foi o introdutor dos princípios tayloristas no Brasil, ao publicar em 1919 o livro *O trabalho moderno*. Entre 1921 e 1924 a companhia administrou e construiu simulta-

neamente 26 quartéis de grande porte (algumas em áreas de incipiente urbanização) em nove Estados brasileiros. Mediante a normalização de processos administrativos, revisão e adequação dos projetos, a racionalização de canteiro e adaptação de sistemas construtivos às peculiaridades locais (incluindo alguns sistemas rústicos de pré-fabricação), a empresa cumpriu cronogramas reduzidos (alguns casos, quartéis completos em oito meses) mesmo trabalhando numa escala operacional que envolvia distâncias de milhares de quilômetros e condições de trabalho extremamente adversas – como materiais em boa parte transportados para o local da obra.

Simonsen foi um dos baluartes da industrialização no Brasil e sua atuação empresarial e política foi se diversificando (em detrimento de sua construtora) sempre nessa perspectiva. Esse perfil certamente pode se relacionar com o possível contato que o jovem Simonsen teve com os princípios da Werkbund alemã. Outras evidências, todavia, relacionam o engenheiro com manifestações de arquitetura moderna: Simonsen era o redator da *Revista Polytechnica* de 1908 que publicou a pioneiríssima crítica de modernidade construtiva sobre a Estação Mairinque

de Victor Dubugras; em 1922, Simonsen era um dos onze brasileiros que mantinham uma assinatura da revista *L'Esprit Nouveau*, de Le Corbusier e Ozenfant (1886-1959); foi a Companhia Construtora de Santos que trouxe ao Brasil o arquiteto Gregori Warchavchik e teve em seus quadros técnicos os arquitetos Jayme da Silva Telles e Rino Levi, na segunda metade da década de 1920. Essas evidências pontuais não comprovam necessariamente coerência de perspectiva arquitetônica; no entanto, a perspectiva industrialista de Simonsen indica uma possível aliança entre a apologia da indústria na arquitetura racionalista europeia e a introdução de elementos inovadores na arquitetura mediante a modernização da construção civil no Brasil das primeiras décadas do século 20.

No extremo sul do país uma outra obra foi precursora isolada de uma linha racionalizante da arquitetura, sobretudo pela sua função utilitária: o edifício do Moinho Chaves, em Porto Alegre. Construído em 1921 com projeto do arquiteto alemão Theo Wiedersphan (1878-1952). Fachada marcada por pilastras acentuando a verticalidade, repetitividade de janelas e apenas uma discreta linha de cimalha e desenho de platibanda, o tratamento externo do edifício industrial

de quatro pavimentos – parecia refletir a sobriedade do programa arquitetônico. Uma construção que passaria despercebida hoje, não tivesse sido realizada no início da década de 1920 [Weimer, 1989]. Wiedersphan, radicado no Brasil em 1908, pode ser considerado um arquiteto que trouxe para o Brasil informações sobre a arquitetura alemã das primeiras décadas do século, produzindo algumas obras que refletiam preocupações modernizantes, embora a maioria de seus trabalhos ostentasse compostura tradicional.

No ano que Gregori Warchavchik iniciava as obras de sua primeira residência modernista, Júlio de Abreu Jr. (n. em 1895) concluía um edifício de seis pavimentos na avenida Angélica, em São Paulo. Era um prédio de apartamentos cuja fachada era composta apenas pelos vazios dos terraços da sala e as paredes lisas de fechamento dos banheiros, mais alguns vãos de ventilação e iluminação. Nenhuma decoração tradicional. Os quartos se voltavam para o fundo do lote, orientados para o sol poente, e a cobertura abrigava as dependências de empregados – num arranjo não usual para a época [Xavier, 1983; Lemos, 1983]. Abreu formou-se engenheiro na Escola

Politécnica de São Paulo em 1914, com posterior estudos na École Speciale des Travaux Publics du Bâtiment et de L'Industrie de Paris. Atuando em São Paulo com edifícios residenciais e industriais, obras residenciais com características formais próximas ao edifício da avenida Angélica foram construídas também para o Rio de Janeiro. Não era, todavia, um arquiteto que adotava a linguagem moderna como princípio.

Mais fiel à identidade moderna foi Frederico Kirchgässner (1899-1988), descendente de alemães nascido no estado de Santa Catarina que fez um curso por correspondência na Kunstschule de Berlim, tendo conseguido o diploma de arquiteto ao prestar exames na então capital alemã em 1929. No ano seguinte Kirchgässner construiria sua própria residência em Curitiba, Estado do Paraná, casa adotando formas modernas, com terraço-mirante que dava para a serra no horizonte distante e projetada com mobiliário coerente com a moradia. Na ainda mais provinciana capital do Estado do Paraná, a obra foi recebida com hostilidade. Kirchgässner construiu algumas poucas obras com linhas modernas, tendo sido lembrado como um pioneiro incompreendido cerca

de 40 anos após a obra inovadora [Piermartiri, 1989].

Aos alemães e seus descendentes o Brasil tem uma avaliação ainda não totalmente conhecida como contribuintes na introdução de linguagens modernas na arquitetura do sul do país. Günter Weimer [1989] anota que as primeiras manifestações modernas em Porto Alegre [excetuando uma casa projetada por João Antônio Monteiro Neto (1893-1956) em 1933] se deve a profissionais alemães: Franz Filsinger, atuante no Brasil entre 1925 e 1939, autor das primeiras residências de linhas modernas em 1931/32; Karl Siegert (1889-1961) e Julius Lohweg (1879-1960), autor de projetos de maior porte, como os edifícios da Federação Rural, o Agostinho Piccardo e o Rio Branco e a fábrica de camisaria Tannhauser, todas na capital do Rio Grande do Sul.

São manifestações que ainda merecem algum aprofundamento enquanto contribuições ao modernismo brasileiro.

UMA ESTRUTURA PARA O MODERNO

“As invenções e as descobertas científicas não exerceram influência alguma nos estilos da arquitetura, nem mesmo o cimento armado, que é um material inestético, feito em superfície, de aspecto frio e morto e que toma com o tempo “une sale patine”, no dizer do professor Cloquet”. [CHRISTIANO DAS NEVES, 1930]

No currículo profissional do arquiteto Elisiário Bahiana (1891-1980) arquivado na Universidade de São Paulo, uma observação anotando o insucesso numa participação em concurso no Rio de Janeiro é bastante reveladora. Consta o seguinte: “Projeto do Estádio do Clube de Regatas do Flamengo, na Gávea, e tira o 2º lugar com projeto moderno, gênero Perret (o primeiro lugar foi adjudicado a um projeto clássico)”. Esse concurso foi promovido em 1925: por “clássico” pode-se entender como a adoção de linguagens ornamentais *Beaux-Arts*; por moderno, a identificação é eloquente.

Em 1928 Bahiana novamente obteve um 2º lugar

no concurso para a embaixada da Argentina; o vencedor era seu colega de turma, que apresentara um projeto de gosto neocolonial: Lúcio Costa. Flávio de Carvalho, o modernista de São Paulo, projetou no Rio de Janeiro e em São Paulo prédios públicos, edifícios de apartamentos e comerciais, residências e até um viaduto, um dos cartões postais de São Paulo: o viaduto do Chá [Segawa, 1984]. Nem todos projetos obedeciam ao mesmo tratamento formal, mas predominava uma linha nas obras maiores: o *Art Déco*. Em 1979, numa entrevista com o velho arquiteto, ele não compreendia o significado desse termo. O *Art Déco*, como “estilo”, jamais existiu: como convecção figurativa, nasceu na retrospectiva: “Les Années 25”, em 1966. Ele recusava também o rótulo de “futurista”, uma palavra que popularmente trazia uma conotação pejorativa nas décadas de 1920 e 30.

Em todas as hipóteses, seu trabalho era “moderno”, “gênero Perret”.

Elisiário Bahiana não foi um arquiteto genial ou revolucionário, mas um profissional bem sucedido em ter projetado obras significativas nas duas maiores cidades brasileiras. Como tantos outros arquitetos de sua geração, Bahiana pode ser tomado como um profissional arquétipo de uma etapa da arquitetura brasileira: formado nos valores *Beaux-Arts*, “infringiu” os ensinamentos adotando uma linguagem distinta da boa norma acadêmica, em busca de uma arquitetura moderna, sem estardalhaço ou panfletismo. Modernidade nem à Le Corbusier, nem à Bauhaus, nem aos funcionalistas/racionalistas europeus. Talvez um pouco disso tudo. Mas, modernidade, como o próprio Bahiana reverenciava, à Auguste Perret (1874-1954).

O CAMINHO DE PERRET

Le Corbusier e Auguste Perret eram de tendências opostas, escrevia Lúcio Costa em 1951 [1962, p. 187]. Le Corbusier qualificava Perret não como um revolucionário, mas um ‘continuador’ da “grande, nobre e elegante verdade da arquitetura francesa”. Todavia, o arquiteto franco-suíço reconhecia em

sua autobiografia que em 1910 Perret era “o único no caminho por uma nova direção da arquitetura” [apud Collins, 1959, p. 153]. A “nova direção” era uma linguagem desenvolvida a partir da experimentação técnica e formal sobre o concreto armado: o apartamento da rue Franklin em Paris é considerado como o primeiro uso do concreto como um meio de expressão arquitetônica. Seu trabalho elaborava um novo raciocínio arquitetônico inserido num contexto técnico novo, sem abandonar referências tradicionais, neoclassicizantes.

Não é incorreto associar o pensamento de Auguste Perret ao *Art Déco*, ou mais precisamente, à Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels, Modernes em Paris no ano de 1925. O relatório final do evento, na seção de arquitetura, é todo permeado no ideário do arquiteto franco-belga. Definia-se a arquitetura moderna como a que

“...tirando vantagem das conquistas da indústria, utiliza, para realizar os novos programas, os materiais e procedimentos da construção de seu tempo” [Exposition, 1928, p. 10],

elegendo a técnica construtiva dos tempos modernos:

“Podemos dizer, com Auguste Perret, que “se os homens desaparecessem subitamente, os edifícios em ferro ou aço não tardarão a segui-lo” [...]. O “material” ou, se preferir, o “aparelho” da arquitetura moderna é, sem dúvida, o concreto armado” [Exposition, 1928, p. 15].

Do concreto armado derivaria uma nova estética:

“Existe uma estética do concreto armado, como a da pedra, da madeira, do ferro. Sem dúvida, é o programa que dita a composição e a composição em si que determina a escolha dos materiais. Mas a matéria escolhida repercute por sua vez sobre o plano. Se o arquiteto é igualmente construtor quando artista, e ele deve sê-lo, composição e materiais se apresentam simultaneamente a seu espírito, indissolivelmente ligados, como o são, na imaginação do ceramista, o galbo do pote e a terra. Que formas nascem, então, naturalmente, do concreto armado? As formas simples e grandiosas. Apilado nas fôrmas, ele exclui as complicações. Se se presta para amplas abóbadas, ele se coloca

mantêm uma grande variedade nas soluções arquitetônicas, assim como na decoração pintada ou esculpida dos edifícios. A Exposição de 1925 foi a testemunha disso” [Exposition, 1928, p. 19-20].

A primeira obra no Brasil, condizente com o discurso de Perret e o elogio ao concreto armado foi contemporânea (se não anterior, enquanto retórica) à elaboração dessa teorização. Já nos referimos anteriormente à estação ferroviária em Mairinque, projeto de Victor Dubugras de 1907 e objeto de louvor crítico pela sua racionalidade na época de sua inauguração. Dubugras é um caso pioneiro, embora isolado.

LIMITES DA ART DÉCÓ

“Nós, arquitetos, achamos ótimo o “estilo moderno”, como tudo que é fantasia, unicamente para esses ambientes de alegria como cabarets, cinemas, teatrinhos, “garçonières” etc”.

[CHRISTIANO DAS NEVES, 1929]

“Este estilo 1925, besta, idiota, raplaplá que faz os medíocres ficarem babando de felicidade”.

[LE CORBUSIER, 1930]

30

sobretudo em honra à linha horizontal. A plena secção de seus pilares lhes confere uma elegância austera. Nada de bases, pois a coluna brota do solo. Nada de capitéis, porque a viga e a coluna são da mesma matéria. O capitel, útil em uma construção de pedras emparelhadas, por repartir sobre o apoio a carga da arquitrave ou dintel, torna-se supérfluo em um sistema monolítico” [Exposition, 1928, p. 189].

E talvez um novo estilo?

“O concreto armado é a concreação de materiais tão conhecidos em todo país ele pode satisfazer, em condições bem econômicas, às exigências de variados programas de tal modo que seu emprego tende a se tornar universal [...].

Poder-se-ia dizer que, dessa maneira, de construir, nascerá um estilo universal? Felizmente, não chegamos lá. Sem mesmo contar com os climas, os gostos das raças, das nações, as tendências individuais

Ao se adotar o termo *Art Déco*, corremos o risco de acentuar um sotaque francês risonho, de um país vitorioso – contrariamente às demais nações devastadas, remoendo-se em inquietações sociais e econômicas na Europa do primeiro pós-guerra – , unindo manifestações tão disparatadas entre si, como a Compagnie des Arts Français e a Bauhaus, a valorização do decorativismo de culturas ditas “exóticas” (asteca, egípcia, extremo-oriental) e a Deutscher Werkbund, ou a fusão de referências arquitetônicas marcantes como Auguste Perret, Frank Lloyd Wright (1867-1959), Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) ou Josef Hoffmann (1870-1956) numa massa amorfa. Ademais, estudos dedicados ao *Art Déco*, em geral, desconsideram a contribuição italiana – país que desde o início do século 20 desenvolvia alta tecnologia em concreto armado e estabelece uma arquitetura de tratamento formal geometrizado à maneira futurista de Antonio Sant’Elia (1888-1916), concretamente ilustrado na diversidade de um Marcello Piacentini (1881-1960) no período fascista ou em uma vertente do racionalismo, como em Giuseppe Terragni (1904-1941) e seus colegas de geração – o que não é desprezível enquanto influência no Brasil, diante do enorme afluxo da imigração italiana para o

país desde o último quartel do século 19.

Para efeitos práticos, vou considerar o *Art Déco* no Brasil, mais como uma manifestação essencialmente decorativa, que propriamente construtiva – embora em certas situações as fronteiras entre a decoração e a tectônica sejam tênues.

ART DÉCO COMO “ESTILO”

Os vários trabalhos que o arquiteto Antônio Moya apresentou no Teatro Municipal de São Paulo, na Semana de Arte Moderna de 1922, captavam a vertente “exótica” que pairava no ambiente cultural de então. Alguns de seus esboços conotam inspiração maia, e é a mais antiga proposição conhecida dessa tendência de tomar emprestado motivos pré-colombianos no Brasil. Antecedeu à proposta de Flávio de Carvalho para o concurso do Farol de Colombo em 1928 e foi um precursor de um formalismo que se seguiu ao esgotamento da voga neocolonial: no início da década de 1930 o pintor Theodoro Braga (1872-1953) preconizava uma saída por uma arte brasileira mirando-se na experiência dos países latino-

americanos que adotavam desenhos pré-hispânicos como ornamentação. Braga foi um estudioso dos motivos da cerâmica marajoara – uma antiga cultura anterior à chegada dos portugueses, na ilha do Marajó, no Estado do Pará, onde o pintor nasceu. Enquanto ideia, a aplicação da temática marajoara foi bem sucedida ao ser adotada no projeto de Archimedes Memória (1893-1960) e Francisque Cuchet, vencedor do concurso para a sede do Ministério da Educação e Saúde em 1935 (foi o projeto preterido pelo governo, que encomendou outro a Lucio Costa). O marajoara e outras figurações pré-colombianas foram recorrentes na decoração de interiores nos anos 1930 e seu geometrismo combinava com o gosto Déco.

O *Art Déco* foi o suporte formal para inúmeras tipologias arquitetônicas que se afirmavam a partir dos anos 1930. O cinema (e por associação, alguns teatros), a grande novidade entre os espetáculos de massa que mimetizava as fantasias da cultura moderna, desfilava sua tecnologia sonora e visual em deslumbrantes salas no Rio de Janeiro, São Paulo e em algumas outras capitais em verdadeiros monumentos Déco; algumas sedes de emissoras de rádio foram construídos ao gosto, como a Rádio

Cultura de São Paulo de Elisiário Bahiana ou a tardia (1948) sede da Rádio Jornal do Comércio de Recife, do engenheiro Antônio Hugo Guimarães [Silva, 1988]. A maioria dessas construções foram demolidas.

VITRINE DE MODERNIDADE

“Certamente não faltarão lugares para a construção de edifícios públicos inspirados na arquitetura comunista. A cidade de Goiânia, por exemplo, está em matéria de arquitetura, mais longe do sentimento nacional, do que certas cidades da península ibérica”.
[JOSÉ MARIANO FILHO, 1924]

Se o *Art Déco* se consagrou numa grande exposição, certo caráter fugaz que permeou a voga Déco pode ter sido reforçado pela realização de grandes exposições transitórias com o predomínio de pavilhões desenhados ao gosto. A 7ª Feira Internacional de Amostras de 1934, realizada no Rio de Janeiro (no aterro onde hoje se ergue o Museu de Arte Moderna, de Reidy), era uma vitrine da produção industrial e agrícola brasileira abrigada

em edifícios de traços Déco. Um evento de maior porte, a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha [movimento político emancipatório do Rio Grande do Sul] em Porto Alegre, no ano de 1935, transformou o antigo Campo da Redenção – grande área verde hoje no coração da cidade – no Parque Farroupilha, com projeto básico do urbanista francês Alfred Agache e a montagem de um complexo para exposição de produtos agrícolas e industriais organizado por Christiano de la Paix Gelbert (1899-1984).

Contando com pavilhões temáticos (como agricultura, indústria estrangeira, empresas ferroviárias e outros), para diversão (casino, café-bar, restaurante), de quatro Estados brasileiros [o de Pernambuco foi projetado pela equipe modernista dirigida por Luiz Nunes (1908-1937)] e os administrativos, predominava a figuração *Déco* nos edifícios (inclusive com a variação marajoara no pavilhão do Pará).

O caráter efêmero dessas obras conduzia a opções simples de construção e decoração: os pavilhões eram estruturas de madeira com fechamentos em estuque (a exceção do Pará, de alvenaria); o

despojamento ou arrojo ornamental subordinava-se ao sistema construtivo empregado, e o *Déco* confluía por uma solução formal menos rebuscada.

Inúmeras obras públicas de importância seguiram a tendência: a Prefeitura de Belo Horizonte (1936-1939), projetada por Luiz Signorelli; Goiânia, a nova capital do Estado de Goiás, criada em 1933 com urbanismo e primeiros edifícios (palácio do governo, prefeitura e hotel) projetados por Attilio Corrêa Lima, têm imponentes monumentos *Déco*, como o teatro da cidade e a antiga estação ferroviária, além dos pioneiros palácios; em São Paulo, o primeiro viaduto *Déco* foi o Boa Vista, projetado em 1930 por um engenheiro-arquiteto recém-formado, Oswaldo Bratke (n. em 1907) (ele seria nos anos 1940/50 um dos mais importantes arquitetos modernos).

Um dos símbolos da cidade do Rio de Janeiro, o Cristo Redentor no topo do morro do Corcovado, é uma estátua *Déco*.

IMAGENS DO FUTURO: O ARANHA-CÉU

Os arranha-céus no Brasil provêm de um erro profundo. É injustificável e lamentável numa terra rica de espaço esse sistema de construções que em outras cidades, em Nova Iorque, por exemplo, tem sua explicação e sua razão de ser. No Rio de Janeiro a existência dos arranha-céus não tem sentido. É uma imitação. As formas de arte não resultam de uma vontade. Não há forma de arte intencional. E, por isso mesmo, os vossos arranha-céus que não correspondem a uma necessidade, que não surgem espontaneamente da terra, são necessariamente uma expressão falsa de arte. Penso muito que, de um modo geral, a arquitetura do Rio é quase uma ofensa à paisagem. Deve-se procurar uma linha correspondente à da natureza. [LUIGI PIRANDELLO (1867-1936), 1927]

Li a entrevista de Pirandello [...] e recordo-me das suas palavras a propósito dos arranha-céus. Se não me engano ela fala da necessidade de se criar no Rio uma arquitetura que se conforme com a linha

da paisagem. Tanto melhor. Não seria o caso de se construir edifícios da altura do Pão-de-Açúcar ou do Corcovado? Creio mesmo que embora se fizessem aqui edifícios duas ou três vezes maiores que os de Nova Iorque, a linha da paisagem nada sofreria. A própria natureza dá o exemplo a seguir [...]. Acho que a observação de Pirandello é idiota. Com uma paisagem tão grandiosa o Rio permite e exige mesmo que os seus edifícios sejam altos. [BLAISE CENDRARS (1887-1961), 1927]

Cerca de 40 anos se passaram entre os dez andares do primeiro *skyscraper* projetado por William Le Baron Jenney (1823-1907) em Chicago e as pioneiras tentativas do gênero no Rio de Janeiro e São Paulo. Nesta última cidade, um ambicioso empreendimento do imigrante italiano Giuseppe Martinelli (1870-1946) ergueria entre 1924 e 1929 um arranha-céu com 105,65m de altura e 25 andares: o Edifício Martinelli. Em 1928, era projeto o edifício A Noite, no Rio de Janeiro, concluído no início dos anos 1930 com 24 pavimentos e 102,5m de altura. Contrariando a experiência norte-americana, ambos em concreto armado. Quase contemporâneos, o edifício Martinelli e A Noite representavam duas vertentes opostas: o

É certo que todas as referências de importância urbana serviram para disseminar popularmente o gosto *Art Déco*.

primeiro, uma torre ornamentada ao gosto eclético; o segundo, um edifício de linhas geométricas, com toque Déco. Joseph Gire e Elisiário Bahiana, ao projetarem o edifício A Noite, davam vazão ao preceito perretiano de uma arquitetura integrada à estrutura. A solução Déco, doravante, prevaleceria na corrida sul-americana às alturas: o edifício Kavanagh em Buenos Aires, de 1935, com 125,30m de altura, seria o mais alto prédio da América do Sul até 1954.

Na década de 1930 a linguagem *Art Déco* estaria associada ao envoltório por excelência das grandes estruturas que romperiam os horizontes urbanos desenhados pelos homens, marcados sobretudo (ou apenas) pela verticalidade de torres sineiras de igrejas ou referências semelhantes.

Assim, em São Paulo, o edifício Saldanha Marinho competiria com o seiscentista convento e igreja dos franciscanos; o edifício Oceania em Salvador – a maior construção em todo o norte e nordeste do país na época [Azevedo, 1988], faria o contraponto robusto ao esbelto farol da Barra, do século 18. A inserção mais espetacular de uma obra Déco na paisagem tradicional foi sem dúvida o Elevador La-

cerda, também em Salvador. Trata-se da ligação entre a parte alta e a baixa na peculiar topografia da capital da Bahia com uma estrutura de 73,50m de altura em concreto armado. O discreto relevo e a geometrização predominante da esguia estrutura de elevadores saltando na paisagem e sobrepunhando a íngreme escarpa em 17 segundos sinalizava o arrojo e a velocidade dos tempos modernos. Projetado pelo arquiteto Fleming Thiesen, foi detalhado pelo escritório Prentice & Floderer do Rio de Janeiro, com a provável participação do arquiteto húngaro Adalberto Szilard [Lima, 1990] para a firma norueguesa Christiani & Nielsen e construído ao longo do ano de 1929, Paulo Ormino [1988] o considera a primeira obra de arquitetura moderna construída na Bahia.

Na maioria das grandes cidades brasileiras nas décadas de 1930-1940 as estruturas altas de gosto *Déco* ou variações predominariam na verticalização das paisagens. Usualmente, eram edifícios comerciais: nos anos 1930/40, o arranha-céu era um investimento pesado e mesmo nos Estados Unidos pairavam dúvidas quanto à sua viabilidade técnica e econômica. Enquanto solução para habitação no Brasil, o edifício em altura era um desafio para

uma sociedade que desconhecia esse modo de vida, tido como promíscuo. A falta de habitação no período entre-guerras num certo sentido incentivou a verticalização das estruturas para habitação e somente em 1928 uma lei estabeleceu as bases do direito de propriedade das unidades componentes de um edifício.

Em São Paulo, um dos primeiros edifícios de apartamentos residenciais – o Columbus – foi projetado por Rino Levi e inaugurado em 1932. Obra inovadora para a época: para uma sociedade pouco afeita à “promiscuidade” ou ao “coletivismo” da moradia em altura, um projeto com planta e infra-estrutura bem resolvidas (vale lembrar que os primeiros arranha-céus no Brasil tinha péssima resolução de planta, pelo ineditismo da tipologia), destinado a usuários de bom padrão econômico – quanto ainda a casa e o jardim eram valores altamente considerados num ambiente arquitetonicamente conservador. O Columbus (hoje demolido) era um edifício de dez andares com uma massa robusta que se destacou na paisagem da época. Seu exterior não foi propriamente uma aplicação do moderno perretiano, mas tributário do racionalismo

italiano formalmente despojado: paredes lisas revestidas com argamassa de cimento branco, cal, areia, grãos de mármore, granito, quartzo e mica (acabamento largamente empregado na época), balcões curvos, os indispensáveis pormenores pela manutenção dos muros (peitoris, pingadeiras) e algumas aplicações de gosto Déco no térreo qualificam as formas simples da obra; simplicidade, entretanto, sem perda de dignidade – destoando do rebuscamento decorativo típico da ocasião.

O Columbus está muito mais para conteúdos racionalistas que preocupações de fachadas *Déco*. A simplificação decorativa por geometrizações derivadas das estruturas em conceito tinha razões pragmáticas em edifícios altos. Samuel Roder (1894-1985), engenheiro-arquiteto, formado na Academia Imperial de Belas Artes na Rússia em 1917 e auxiliar de Barry Parker em São Paulo – e entre os primeiros a projetar em linguagem Déco na cidade no final dos anos 1920, calculando suas próprias estruturas em concreto armado – afirmava que não via sentido em decorar arranha-céus com ornamentos que não seriam visíveis ao observador na rua, ou que implicassem na especificação

de ornamentos em tamanho compatível para serem apreciados à distância – encarecendo a obra [Segawa, 1985]. Essa lógica não pode ser tomada como única justificativa da supressão de elementos decorativos tradicionais, mas é certo que muitos edifícios daquela época ostentam ornamentos que, vistos do chão, não nos faz suspeitar da dimensão dessas peças, bem como suas implicações construtivas e orçamentárias.

VERTENTES **RACIONALISTAS:** **AS OBRAS PÚBLICAS**

Para desgraça do Brasil, as grandes oportunidades arquitetônicas surgiram como que por epidemia, depois da revolução. O momento teria sido propício para se erguerem monumentos de arte, condicionados às nossas peculiares exigências mesológico-sociais. Estabeleceu-se um padrão ínfimo, miserável, a caixa d'água envidraçada que se implantou em cada bairro à guisa de escola municipal. O mesmo padrão pesteou a cidade, infiltrando-se nos ministérios. Sob o argumento muito sedutor de que

34

esse gênero de arquitetura de baixa classe é baráttimo, os homens do governo não hesitaram em adotá-lo. Quando tiver passado essa onda de estupidez, olhando para os mastodontes de cimento onde se alojam a preços de quitanda os nobres edifícios públicos, as gerações futuras poderão em justiça julgar a vulgaridade da época em que estamos vivendo.

[JOSÉ MARIANO FILHO, “A sovietação da arquitetura brasileira”, 1943]

Nos anos 1930, conceitos como funcionalidade, eficiência e economia na arquitetura – termos próprios de equações racionalistas – tiveram firme aplicação em obras públicas. Boa parte delas, projetos e obras de repartições oficiais de engenharia e arquitetura. A racionalização administrativa e construtiva foi largamente experimentada no início dos anos 1920 com a Companhia Construtora de Santos e a empreitada de levantar inúmeros quartéis em várias regiões no Brasil, como vimos anteriormente.

São Paulo e Rio de Janeiro experimentaram logo após a ascensão do presidente Getúlio Vargas uma proposta de reformulação da área educacional – reflexo das transformações preconizadas pelo discurso dos

revolucionários de 1930 – e esforço que redundou também na elaboração de modelos de edifícios escolares.

As linhas geometrizes foram caracterizadoras da arquitetura escolar dessa época. Todavia, não se tratava somente de uma preocupação estética. Isso se depreende do trabalho que a Secretaria da Educação de São Paulo desenvolveu com a Diretoria de Obras Públicas do Estado de São Paulo: uma série de tópicos funcionais, programáticos e pedagógicos – orientação do edifício e desenhos de janelas, organização do programa mínimo de dependências, acabamentos – foram destacados como elementos determinantes para um novo modelo de prédio escolar. José Maria da Silva Neves (1896-1978), engenheiro-arquiteto responsável por inúmeros desses projetos, citava arquitetos como Mallet-Stevens, Le Corbusier e Piacentini, conceituando: “Sejamos artistas do nosso tempo e teremos realizado uma nobre missão. Não podemos admitir hoje uma arquitetura que não seja racional, pois, a escola deve aproveitar de todo o conforto das construções modernas, de todas as conquistas da ciência no sentido de realizar a perfeição sob o ponto de vista da higiene pe-

dagógica [...]. Fazer arquitetura moderna não significa copiar o último figurino de Moscou ou de Paris. A arquitetura racional exige o emprego de materiais da região, atendendo às condições de clima, usos, costumes etc. Obedecendo a esses princípios básicos, criaremos um estilo original para cada povo”.

E ironizava os defensores da linha neocolonial para as fachadas de escolas:

“Se adotássemos novamente a rótula, a taipa ou a encilharia de pedra, deveríamos também voltar para a soletração, a palmatória e o decurião”
[Secretaria, 1936, p. 63-65].

Pouco anterior à iniciativa de São Paulo, a nova orientação preconizada pelo educador baiano Anísio Teixeira (1900-1971) como diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal a partir de 1931 redundou na reformulação do programa educacional da cidade do Rio de Janeiro com reflexo na arquitetura escolar. Estabelecendo uma família de cinco tipos de escolas, de acordo com um plano pedagógico elaborado por Teixeira, a Divisão de Prédios e Aparelhamentos Escolares do Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal projetou 28 prédios até 1935. José Mariano Filho, defensor da adoção do neocolonial na arquitetura escolar, deflagrou raivosa companhia na imprensa contra a proposta dos novos edifícios escolares.

Mariano os classificava no “estilo arquitetônico ‘caixa d’água’” com “figurino comunista”, inspirado em “alguns modelos corriqueiros de escolas alemãs ou russas, abstraindo-se de raciocinar que elas terão de lidar com fatores mesológicos que não foram considerados pelos arquitetos europeus que as conceberam muito de acordo com as condições locais de seus países” [Mariano Filho, 1943, p. 76, passim]. Projetadas por Enéas Silva, eram

construções de baixo custo (segundo estimativa do autor do projeto) em estrutura de concreto armado e fechamentos de alvenaria, coberturas em terraço-jardim, circulações e ventilações cuidadosamente analisadas em função do programa pedagógico e acabamentos padronizados. Segundo o projetista,

“O aspecto arquitetônico destas construções é puramente funcional. Não foi sequer objeto de conjecturas, quaisquer estilo clássico ou regional. Ritmo plástico obtido a mercê do próprio partido arquitetônico adotado em planta, as massas plenas singelamente coloridas em vermelho, alaranjado e verde-claro e os vãos de esquadria recortados de luz e sombra, branco e negro se harmonizam, se completam, dando ao conjunto um aspecto atraente e sugestivo à jovialidade característica do pequeno escolar [...]. Concepção puramente baseada em eficiência e economia, realizam de fato esses prédios em toda sua plenitude, os característicos para os quais foram projetados e construídos” [Silva, 1935, p. 363-4].

Todavia, do ponto de vista do conforto ambiental, as escolas efetivamente foram malsucedidas.

Em Belém, a administração do interventor Gama Malcher (1872-1956), entre 1937 e 1943 (na vigência do Estado Novo), executou alguns edifícios escolares de linhas modernizantes, embora prevalecendo antigas regras de simetria. Mas o edifício escolar mais importante ligado à linguagem da arquitetura racionalista no Brasil foi realizado em Salvador. O Instituto de Educação da Bahia foi construído entre 1937 e 1939 pela empresa norueguesa Christiani & Nielsen (a mesma do Elevador Lacerda) e é um complexo de edifícios ligados por passarelas e entremeados com quadra, piscina e áreas de recreio claramente identificados com a arquitetura racionalista como propagada por Sartoris em *Gli*

elementi dell’architettura funzionale (1931). Atribui-se a autoria do projeto a Alexander Buddeus [Azevedo, 1988], arquiteto belga radicado no Rio de Janeiro no início dos anos 1930 e que anteriormente havia projetado o Pavilhão Hanseático Germânico da Exposição de Antuérpia e o Aeroporto de Munique.

Buddeus foi o arquiteto de outra notável obra racionalista em Salvador: a sede do Instituto do Cacau, realizada em 1933-1936 pela Christiani & Nielsen. Era um edifício construtivamente sofisticado, com lajes-cogumelo e estrutura para abrigar salão armazenamento, com equipamentos especiais como esteiras subterrâneas automatizadas para transporte de sacarias até o porto, autoclaves para expurgo do cacau, controle de umidade interna através de ventilação forçada e filtros instalados na cobertura [Azevedo, 1988] – um edifício industrial de eficiência e imagem coerente com as realizações fabris reproduzidas por Gropius no *Internationale Architektur* de 1925.

No Rio Grande do Sul, a Seção de Arquitetura da Diretoria de Obras da Cidade, chefiada por Christiano de la Paix Gelbert desenvolveu projetos ao gosto Déco, como o Hospital do pronto Socorro (1940-1943), o Centro de Saúde Modelo (1940-1943) e o Mercado Livre (1943) [Silva, 1943; Weimer, 1989].

Duas outras repartições públicas se caracterizariam nos anos 1930 por sua aproximação à linguagem racionalista: a Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal no Rio de Janeiro e a Diretoria de Arquitetura e Construção do Pernambuco. Essas iniciativas merecem outro ensaio: não serão estudados aqui.

Decerto o mais ambicioso projeto de normalização arquitetônica oficial a nível nacional se estabeleceu no âmbito do então Departamento de Correios e Telégrafos. Num esforço de reequipamento do sistema, os anos 1930/40 conheceram um esforço de aperfeiçoamento da infra-estrutura de edifícios mediante o projeto e construção de sedes regionais nas capitais e agências nas principais cidades brasileiras: Belém, São Luís, Fortaleza, Natal, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Curitiba e Florianópolis foram algumas das capitais contempladas; Campo Grande, no Estado do Mato Grosso, Londrina, no Paraná, Ribeirão Preto, em São Paulo, Juazeiro e Ilhéus, na Bahia, são algumas cidades que ostentam agências dessa época. O então Departamento dos Correios e Telégrafos, em 1932 ou 1933, contratou

vários arquitetos no Rio de Janeiro [entre os apurados, Raphael Galvão (n. em 1894), Paulo Candiota e Mario Fertin], fornecendo-lhes um programa funcional pormenorizado e fotografias do local do futuro edifício. São edifícios estrategicamente localizados na malha urbana (parece haver um predomínio em lotes de esquina), caracterizados por evidente separação de acessos ou circulações independentes conforme hierarquia funcional, amplos salões de atendimento proporcionados pelo emprego de estruturas em concreto armado com grandes vãos e despojados de decoração e exteriores de linhas geometrizadas, algumas ao gosto Déco. A agência de Salvador foi criticada na época pela imprensa local, qualificada como “cúbica” e “pouco adaptada ao nosso clima pelo uso abundante do vidro e falta de varandas de proteção” [Azevedo, 1988, p. 16]. A maioria dessas agências continua em funcionamento até hoje. É possível que essa política arquitetônica moderna tenha se inspirado na ação dos Correios e Telégrafos da França.

Essa abrangência nacional também caracterizou a iniciativa privada, em vários sentidos. Construtoras como a Christiani & Nielsen especializaram-se em obras de grande porte com referências modernas

em várias partes do Brasil; a Construtora Comercial e Industrial do Brasil foi a responsável pelas obras tanto da moderna agência dos Correios e Telégrafos de Salvador como uma escola municipal no Rio de Janeiro projetada por Enéas Silva.

Nesse sentido, a Companhia Brasileira Imobiliária e Construções em Salvador deve ser destacada como uma empreiteira que difundiu a nova arquitetura na Bahia [Azevedo, 1988]. No setor empresarial, a SulAmérica Capitalização (Sulacap) – empresa de investimentos – foi uma grande empreendedora de edifícios comerciais de alto padrão e arquitetura de ponta com linhas modernas. São demonstrações dessa iniciativa vários arranha-céus projetados na segunda metade dos anos 1930 no Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Salvador, Belo Horizonte e Porto Alegre, empregando profissionais do Rio de Janeiro para projetá-los.

Diluição e Engajamento de uma Modernidade

Na segunda metade dos anos 1930, as arquiteturas “cúbicas” e *Art Déco* disseminavam-se entre os profissionais de várias regiões do Brasil. Em duas revistas de arquitetura surgidas nessa época, *Arquitetura e Urbanismo* (1936, no Rio de Janeiro) e *Acrópole* (1938, São Paulo), havia uma convivência pacífica entre circunspectas obras tradicionalistas, exóticas casas neocoloniais e geométricas construções modernizantes em suas ecléticas páginas, mas com leve predominância das linhas modernas – ampliando-se esse domínio ano a ano, mais nos programas de âmbito coletivo – prédios comerciais, terminais de transporte, mercados, clubes, etc. –, e menos nas obras residenciais. Boa parte dessas obras resultavam da ausência de um ideal estético definido, configurando puro formalismo de fachada. O *Art Déco* conquistava adeptos populares, adotado em linhas mais simplificadas em vilas operárias como em singelas moradias conhecidas como “porta-e-janela”, em todos os quadrantes do Brasil.

Cidades construídas
nos anos 1930/40
são verdadeiras
concentrações de
arquitetura popular de
gosto Déco, nas mais
variadas interpretações
possíveis e imagináveis.

A agitação provocada pelas paredes lisas e sem ornamentos de Warchavchik em 1928 estava tranquilamente assimilada menos de anos depois, às vezes pelos mesmos profissionais que se postaram contra a inovação. Da mesma forma, arquitetos que cerraram as primeiras filas pela arquitetura moderna deixaram o dogmatismo renovador de lado por um relacionamento melhor com uma clientela conservadora, ignorante ou indiferente, incapaz de criteriosamente fixar uma opção arquitetônica. Foram poucos, aliás, que seguiram fiéis a linhas arquitetônicas definidas e acompanharam o desenvolvimento das referências modernas dos anos 1920. Sequer Warchavchik – radical ao abraçar e propagandar os conceitos da vanguarda europeia – foi ortodoxo nesse sentido, derivando a sua obra a partir dos anos 40 para o lugar-comum do mercado imobiliária das elites sociais de São Paulo.

Boa parte dos arquitetos que praticaram o moderno “à Perret” não se engajaram no proselitismo de Le Corbusier ou no raciocínio à Bauhaus. Os arquitetos alemães no sul do país que operaram com linhas modernas no sul do país ou se alistaram nas filas do nazismo ou foram acusados como simpatizantes

[Weimer, 1989]. O *Art Déco* como ornamentação decaía no gosto dos arquitetos e era praticamente abandonado na década de 1940. Da arquitetura de linhas geometrizadas dos anos 1930 derivaria uma arquitetura monumental que tomava emprestadas soluções compositivas de grandes massas do ensinamento *Beaux-Arts*. Era uma tendência que se acentuava na Europa de crescente inquietação política, com a ascensão do nazismo e do fascismo, visto com simpatia enquanto ideologias de discurso nacionalista e fomentadoras da arte como manifestação de uma cultura própria e apropriada.

No plano arquitetônico, essa visão materializava-se em conceitos e obras que não passaram despercebidos no Brasil. Alfredo Ernesto Becker, arquiteto atuante em São Paulo e consultor da revista *Acrópole*, fazia vaticínios sobre o futuro da arquitetura a partir dessa tendência. Admirando a arquitetura do Museu de Arte Moderna e o Pavilhão Italiano na exposição *Arts et Techniques dans la Vie Moderne* em Paris em 1937 e o estádio de Nuremberg, na Alemanha, Becker qualificava esses projetos como “obras primas... podendo mesmo servir de pontos de partida para a sedimentação definitiva da arquitetura

contemporânea”.

“Em que consistem, no entanto, a importância e o valor estético dessas obras? A resposta a esta pergunta pode ser resumida na definição que se segue: volta às antigas e indestrutíveis concepções de beleza, particulares às raças brancas e que há milhares de anos já encontrado às suas sedimentações mais perfeitas, mais cristalinas e mais sintéticas, nos estilos “clássico-grego” e “clássico grego-romano”. Este retorno, contudo, não significa submissão servil ou mera reedição de realizarmos antigas, pelo contrário prova o ressurgimento indomável de arquétipos, que as nevroses artísticas do “Art nouveau”, do “Futurismo” e do “Utilitarismo à Le Corbusier” tinham conseguido “recalcar” para as mais profundas esferas do subconsciente [...]. O ressurgimento dos “arquétipos” da arte arquitetônica operou-se, no entanto, evolutivamente – quer dizer, de acordo com o ambiente e com as novas necessidades da nossa época, dando em resultado realizações inéditas e de rara beleza, e que mostram até que ponto as diversas nacionalidades conseguiram imprimir-lhes os seus característicos próprios” [Becker, 1938, p. 34-35].

A implantação do Estado Novo no Brasil, com a permanência do presidente Getúlio Vargas à frente do poder, ensejaria os ânimos pela manutenção das veleidades dessa arquitetura. São Paulo ostenta uma das obras mais proximamente representativas dessa linha: a antiga sede do grupo empresarial Matarazzo, edifício numa das vistosas cabeceiras do Viaduto do Chá, no coração da cidade, projetado pelo arquiteto oficial do Fascismo, Marcello Piacentini. Um exemplo de espaço aberto dentro dos princípios monumentais desse pensamento é o grande eixo do Parque Farroupilha em Porto Alegre (que abrigou a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, antes mencionado). Esse monumentalismo serviria a programas arquitetônicos-ideológicos tão distintos como a Faculdade de Medicina de São Paulo (dentro do padrão hospitalar norte-americano da Rockefeller Foundation) ou o Ministério da Guerra no Rio de Janeiro (1937-1941), projetado por Christiano das Neves [Lima, 1990]. As grandes cidades brasileiras na virada das décadas de 1930 para 40 tiveram suas fisionomias alteradas sobretudo com o adensamento de seus núcleos antigos ou áreas lindeiras.

Esta arquitetura monumental – que pode ser classificada como um moderno inspirado nos arquétipos “clássicos” –, constituiria outro arquétipo: a configuração dos cenários de ideologias e governos autoritários, de direita ou de esquerda.

Essa ocupação se processou sobretudo com a verticalização, com a construção de grandiosos volumes em concreto armado – no imaginário da época, signos de progresso e modernização – inseridos em lotes definidos por padrões de divisão fundiária do período colonial e do Império. As tentativas de planejamento urbano nesse período buscaram alguma disciplina. Alfred Agache foi um dos principais teóricos do modelo de desenho urbano entre o final dos anos 1920 a década de 40, formulando planos para o Rio de Janeiro e Curitiba e um seguidor seu, Arnaldo Gladosch, responsabilizando-se por um plano para Porto Alegre. Gladosch, nesse sentido, foi um arquiteto que projetou edifícios que bem representam um conceito de implantação de grandes edifícios na paisagem urbana das cidades ordenadas nos moldes a Agache: o edifício Sulacap em Porto Alegre (projetado em 1938, concluído em 1949) é um paradigma de boa qualidade da arquitetura para fins comerciais desse período.

No Rio de Janeiro, a esplanada do Castelo – resultado do desmonte de um morro no centro da cidade – foi uma das áreas em que se respeitaram as recomendações do Plano Agache. Nesse espaço

foram construídos edifícios abrigando ministérios, alguns criados a partir de 1930 com o presidente Vargas. Dois desses edifícios chamam atenção pela oposição de composturas, embora rigorosamente contemporâneos entre si. O Ministério da Fazenda (1938-1943), projetado por Wladimir Alves da Souza (n. em 1908) e Enéas Silva (o arquiteto das escolas municipais do Rio de Janeiro conceituadas por Anísio Teixeira) é um monumento típico do moderno “classicizado” pela sua simétrica e maciça volumetria assentada sobre toda uma quadra, emoldurando (ou emoldurado) pela praça do Expedicionário. Ao seu lado, o Ministério da Educação e Saúde (1936-1945), projetado por Lúcio Costa e equipe, um prisma sobre pilotis, virtualmente liberando o nível térreo para circulação e jardins: um edifício que impunha uma monumentalidade não pela imposição física de sua presença, mas exatamente pelo contrário. Era a outra modernidade que se formulou na década de 1930.

Agora, por ocasião da organização dos anais da primeira reunião DOCOMOMO, o texto ressurgiu merecendo alguma reflexão – até para justificar que não se trata de autoplágio ou multiplicação da produtividade científica, com sua quarta reencarnação.

“Modernidade pragmática” não foi exatamente um work in progress (do tipo pesquisa de mestrado/doutorado), mas parte de um livro, dentro de uma estrutura narrativa fechada, encomendada pela Universidad Autónoma Metropolitana do México em 1989, e concluída, enquanto escrita, em 1992. O livro não foi publicado no México, mas o foi pela Editora da Universidade de São Paulo. Na concepção de um “vade-mécum da arquitetura brasileira” (ver minha comunicação ao I ENANPARQ, 2010, disponível em <<https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/103/103-254-1-SP.pdf>> o capítulo constituía uma leitura alternativa a Yves Bruand em seu *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, ao tratar de uma “arquitetura dos anos 1920/40 fora dos manuais”, como proclamado no subtítulo adossado apenas na versão da revista Projeto. O interesse pela arquitetura Art Déco teve Luiz Paulo Conde como um prócer no Brasil. Refletia um despertar internacional, como os anais do 1º Seminário Internacional Art Déco na América Latina testemunha, marco na expansão de estudos sobre o Déco no atual século mediante novas publicações e exposições.

“Modernidade pragmática”, apesar de decorridos cerca de trinta anos de sua escrita, por incrível que pareça ainda tem vigência. É plausível afirmar que a maioria dos trabalhos de pós-graduação que olham para essa arquitetura chamada Déco menciona o capítulo (não obstante sem uma base empírica para tal assertiva). Razão também para convites para bancas de pós-graduação no âmbito temático. Em sua essência, hoje eu não faria modificações na versão original. Está ainda a merecer expansão, como a que apresentei no 13º Seminário DOCOMOMO Brasil.

Sintomático: desenha-se um longo arco, no qual um texto submetido

NOTA

* Nota para publicação junto à comunicação “Modernidade pragmática” nos anais do 1º Seminário DOCOMOMO Brasil.

Publicar, pela primeira vez, os anais de um evento científico acontecido há um quarto de século vale mais pela arqueologia de textos, pelo sabor da revisita historiográfica, que a expectativa da atualidade de seus conteúdos. Eventos dessa natureza são o repositório de works in progress, na maioria das vezes superados pelos próprios autores que os produziram, ou por outrem, em um cíclico processo colaborativo ou não de cruzamentos e amadurecimentos intelectuais.

A comunicação “Modernidade Pragmática” foi submetida e aprovada para apresentação oral no 1º Seminário DOCOMOMO Brasil, realizado em junho de 1995. Embora aceita pela Comissão Científica, não obtive recursos para viajar para Salvador, e eu não a apresentei.

O fracasso em viajar para Salvador, e certa efervescência no meio arquitetônico acerca da temática abordada no texto, recomendava sua imediata difusão. Luiz Paulo Conde cultivava na segunda metade dos anos 1980 um olhar sobre uma arquitetura que ele e seu grupo de estudiosos denominou “protomoderna”. Que inspirava a sua própria produção projetual, em um ambiente de reflexão promovido pelo debate pós-moderno. A publicação do meu texto na revista Projeto (São Paulo, n. 191, p. 73-84, nov. 1995) resultou em um convite para apresentá-lo no 1º Seminário Internacional Art Déco na América Latina, capitaneado por Conde no Rio de Janeiro em abril de 1996. Os anais desse seminário, editado no ano seguinte, trazem uma versão reduzida daquela na revista Projeto, que ora comparece na íntegra nos presentes anais. Essa comunicação conheceu sua versão final como um capítulo do meu livro *Arquitetura no Brasil 1900-1990* (São Paulo: Edusp, 1998).

e não apresentado em 1995, ganha sua continuidade em 2019 no mesmo evento – Seminário DOCOMOMO Brasil – e na mesma cidade – Salvador.

Hugo Segawa
São Paulo, 9 de janeiro de 2020

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Paulo Ormindo de. Crise e modernização, a arquitetura dos anos 30 em Salvador. In: SEGAWA, Hugo (ed.). *Arquiteturas no Brasil/Anos 80*. São Paulo: Projeto, 1988, p. 14-18.

BECKER, Alfredo Ernesto. Novas tendências da arquitetura monumental europeia. *Acrópole*, São Paulo, n. 1, p. 34-37, mai. 1938.

COLLINS, Peter. *Concrete: the vision of a new architecture: a study of Auguste Perret and his precursors*. London: Faber and Faber, 1959.

COSTA, Lúcio. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

EXPOSITION Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes paris 1925: Rapport Général présenté au nom de M. Fernand David, Sénateur, Commissaire Général de l'Exposition, par M. Paul Léon, Membre d l'Institut, Directeur Général des Beaux-Arts, Commissaire Général adjoint de l'Exposition. Paris: Librairie Larousse, 1928, v.2.

LE MOS, Carlos A. C. *Arquitetura Contemporânea*. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. V.2, p. 822-865.

LIMA, Evelyn Furkim Werneck. **Avenida Presidente Vargas**: uma drástica cirurgia. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990.

MARIANO FILHO, José. **À margem do problema arquitetônico nacional**. Rio de Janeiro: C. Mendes Jr., 1943.

PIERMARTIRI, Maria Luísa Valenti. **Retrospectiva: Frederico Kirschgässner**. Curitiba: Galeria de Arte Banestado, 1989 [folheto-catálogo da exposição].

SECRETARIA DOS NEGÓCIOS DA EDUCAÇÃO E SAÚDE PÚBLICA – DIRECTORIA DO ENSINO (São Paulo). **Novos prédios para Grupo Escolar (Estudos da Directoria do Ensino e da Directoria de Obras Públicas)**. São Paulo: 1936.

SEGAWA, Hugo. Elisiário Bahiana e a arquitetura art déco. *Projeto*, São Paulo, n. 67, p. 14-22, set. 1984.

_____. Samuel Roder, o auxiliar de Barry Parker em São Paulo. *Projeto*, São Paulo, n. 72, p. 45, fev. 1985.

SILVA, Enéas. Os novos prédios escolares do Districto Federal. *Revista da Directoria de Engenharia – Prefeitura do Districto Federal*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 359-365, mai. 1935.

SILVA, Geraldo Gomes da. Marcos da arquitetura moderna em Pernambuco. In: SEGAWA, Hugo (ed.). **Arquiteturas no Brasil/Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988, p. 19-27.

SILVA, J. Loureiro da. **Um plano de urbanização**. [Colaboração técnica do urbanista Eduardo Pereira Paiva]. Porto Alegre: Of. Graf. Livraria

40

Globo, 1943.

WEIMER, Günter. **Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul**. Tese (Doutorado – Estrutura Ambientais Urbanas) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1989.

XAVIER, Alberto, LEMOS, Carlos, CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulista**. São Paulo: Pini, 1983.

RENATO LUIZ SOBRAL ANELLI

ARQUITETO URBANISTA (FAU PUC CAMPINAS, 1982). MESTRE EM HISTÓRIA PELA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS E DOUTOR EM ARQUITETURA E URBANISMO PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (1995).



**POR UMA CIDADE COM ALMA
BRASILEIRA - A ARQUITETURA
DE RINO LEVI**

19

25

“É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira”¹

Ao lançar este programa de ação em sua cartamanifesto de 1925, Rino Levi delimita aquele que seria seu principal interesse ao longo de sua carreira. Coerente com o momento em que se encontrava, ainda aluno de quarto ano, a proposta utiliza conceitos em circulação na Escola de Roma. Nos anos seguintes, estética das cidades se tornaria urbanismo², e Levi procuraria conferir-lhe uma “alma brasileira”, ou seja, um caráter urbano decorrente de uma interpretação das especificidades do clima, natureza e costumes brasileiros.

“Pelo clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa. Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original, dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo.”

A originalidade de tal proposta já foi destacada por

42

Geraldo Ferraz ao afirmar que, “talvez, na década de vinte, nenhum outro estudante brasileiro de arquitetura assim pensasse, voltado para o caso brasileiro”³.

O objetivo deste trabalho é entender como Levi concebe a sua atuação urbanística, e de que maneira interpreta as especificidades que considera brasileiras. Não podemos concordar com Ferraz, quando afirma, logo após a citação anterior, que Levi não conseguiu realizar seu objetivo urbanístico pois não teve oportunidades de realizar grandes planos. Levi concebe cada edifício como um elemento, funcional e estético, da cidade. O edifício não apenas interpreta a situação urbana na qual se insere, mas é concebido de acordo com um conceito próprio de cidade. Essa idéia urbanística poderia ser expressa tanto num plano regulador para o todo da cidade, como orientar o projeto de cada edifício. Os conceitos de cidade que orientariam o trabalho de Levi evoluiriam do universo de referências englobadas por *Edilizia cittadina*, e expressos numa proposta de plano regulador para São Paulo, em direção a uma aproximação com as concepções corbusianas, que se manifestariam plenamente na sua proposta para Brasília.

A estrutura espacial de diversos de seus projetos revelam uma relação interior/exterior que carrega em si um conceito de cidade. Os edifícios altos, que tendem a uma forma laminar ou de torre isolada, são concebidos como postos de contemplação da paisagem, seja ela natural ou urbana. Sua estrutura espacial interna é projetada de maneira a permitir que determinados ambientes possam usufruir de uma condição privilegiada de observação do exterior. Os limites desses volumes, suas fachadas, evoluem em direção a uma maior transparência, o que permite a expansão do seu espaço interno para o exterior. Os edifícios laminares dos alojamentos da USP e as megaestruturas para Brasília são a melhor expressão dessa evolução.

O projeto de sua casa, realizado em 1944, abre uma outra linha de desenvolvimento, ainda apoiado sobre a relação interior/exterior. A inexistência de uma paisagem externa é o motivo para uma sofisticada operação, com a sua representação no interior da residência.

A seqüência de projetos das casas para Paulo Hess, Milton Guper e Castor Delgado Perez apr-

morariam esse partido. O conceito urbanístico inerente a estas casas seria explorado no projeto para o conjunto para operários da Tecelagem Parayba, onde todos os edifícios teriam uma estrutura espacial análoga. Entretanto, esta proposta não tem continuidade, restando como único exemplo conhecido de uma exploração dos conceitos urbanísticos implícitos no partido intimista das casas.

O caráter específico da sua “cidade com alma brasileira” seria decorrente dessas duas variações sobre a relação interior/exterior. Clima e natureza seriam os temas sobre os quais Levi trabalharia para a construção de sua brasilidade. A intensa luminosidade condicionaria sua busca por transparência, aproximando-o do tema privilegiado da Arquitetura Moderna Brasileira, o *brise-soleil*. Uma aproximação que também ocorre com a condição de contemplação da paisagem, propiciada pela estrutura espacial de seus edifícios. A riqueza da flora tropical estimularia Levi a realizar pesquisas botânicas, viagens exploratórias e, principalmente, criar uma condição de intensa fruição com os jardins de suas casas. Esta última constitui a mais peculiar contribuição de Levi para a arquitetura moderna no Brasil.

PROJETO PARA BRASÍLIA: UMA AÇÃO SOBRE A PAISAGEM DO CERRADO

O único projeto de cidade completa realizado por Rino Levi foi para o concurso de Brasília. Nele podemos identificar uma estrutura funcional, coerente com o conceito de cidade polinuclear, e uma intenção poética, definindo a “alma” ou caráter da cidade que deveria tornar-se o símbolo da nação. Ambos têm raízes antigas na produção de Levi. O ponto mais polêmico da proposta, as gigantescas unidades habitacionais, não apresenta nenhuma incoerência com a evolução do seu trabalho, em especial os edifícios de apartamento, estando em sintonia com diversos projetos megaestruturais desenvolvidos internacionalmente.

Foram poucas as suas manifestações textuais sobre o que entende como cidade moderna. As anotações manuscritas para uma conferência denominada “Concepção da Cidade Moderna”⁴, realizada em Curitiba em 1963, resumem, de forma bastante completa, o ponto de chegada de suas idéias expressas em 1925. Após defender a concepção

de cidade polinuclear, Levi apresenta seu projeto para o concurso de Brasília como principal exemplo. Trata-se da culminação de uma longa carreira, mas por ser seu único projeto de uma cidade completa, podemos partir de sua análise para posteriormente identificarmos, retroativamente, as transformações dos seus conceitos urbanísticos.

A apresentação de Brasília como exemplo de aplicação do conceito de cidade polinuclear revela uma concepção urbana que procura preservar as “vantagens da cidade pequena (sentido de grupo social) com as vantagens de uma cidade grande”⁵.

Ao adotar tais princípios, Levi propõe uma cidade composta por diversos núcleos de crescimento limitado, que reproduziriam as condições de vida da cidade pequena, enquanto um centro comum permitiria o surgimento das vantagens das grandes cidades, tais como serviços, comércio, cultura, concentrações administrativas, públicas e privadas.

O princípio urbanístico de Brasília proposto pela equipe de Rino Levi tem muitas semelhanças com as propostas esquemáticas de cidade-jardim, e suas reelaborações ao longo das primeiras décadas deste século, presentes nas aulas de *Edilizia Citadina* e nas páginas de *Architettura ed Arti decorative*.

A principal alteração está na transformação das habitações dos núcleos em superblocos concebidos como grandes planos verticais. Transformação mediada pelas propostas urbanísticas de Le Corbusier, em especial *Une Ville Contemporaine* realizada nos anos 20, que associa uma lógica formal cartesiana aos princípios urbanísticos das cidades jardins inglesas⁶. A proposta de Brasília de Rino Levi pode ser igualmente definida como uma “cidade-jardim vertical e concentrada”. O objetivo de criar nos superblocos um núcleo capaz de recuperar um modelo urbano proporcionador de um tipo de vida comunitária está expresso na concepção do sistema de circulação.

“A circulação vertical, calculada de acordo com as exigências da ABNT, compreende dois grandes sistemas de elevadores com paradas apenas na garagem do subsolo, no andar térreo e nas 4 ruas internas (elevadas) do superbloco. Atingida a rua interna, o usuário dirige-se ao edifício que procura, onde tomará o elevador de tipo usual que o conduzirá ao andar desejado. Pode-se dizer que a função dos elevadores principais corresponde à do sistema de transporte coletivo da cidade convencional. (...) Nas

ruas internas, as facilidades imediatas: pequeno comércio, creche, jardim da infância, posto de saúde, etc.”⁷

O superbloco desenvolvido pela equipe de Rino Levi potencializa os princípios corbusianos de habitação intensiva, expressos nas suas Unités d’habitation, de onde deriva inclusive a concepção de rua elevada, conforme destaca Nestor Goulart Reis Filho:

“(…) a valorização dos grandes corredores de circulação interna (como rua-corredor), ao modo de Le Corbusier; a instalação nas mesmas de serviços capazes de torná-los pontos de permanência dos usuários (...), a idéia de transpor para a vertical, apenas para uso de pedestres, as antigas malhas viárias horizontais, das pequenas cidades e dos velhos bairros (...).”⁸

As ousadas estruturas laminares dos superblocos podem induzir a uma semelhança formal com as propostas urbanistas de Hilberseimer. Mas enquanto o arquiteto alemão projetava para uma sociedade onde o homem não possuía mais nenhum valor que não aquele de sua força de

“A concentração da maioria da população em torno do centro urbano, reduzindo as distâncias a caminhadas a pé.”¹⁰

Assim o núcleo principal, onde se localizam as “vantagens da metrópole moderna”, e o centro administrativo nacional seriam atingidos com uma simples caminhada a pé. A singeleza dos objetivos contrasta com a imponência dos recursos técnico-construtivos empregados para a construção dos superblocos com 300m de altura, 435 de comprimento e 18 de largura.

Os principais objetivos poderiam ser atingidos sem um esforço dessa magnitude. A concepção de

44

trabalho, Levi está preocupado em garantir a sobrevivência dos valores de grupo social em crise contemporaneamente na condição metropolitana.

A lógica de Levi está em associar a perda desses valores cívicos à ampliação desmesurada das cidades antigas, e portanto a solução está na limitação do seu crescimento. Um entendimento que está muito longe da metrópole de Hilberseimer, que representa “o motor de economia plurinacional, e, como tal, é criação específica do capital concentrado, imitando sua anonimidade.”⁹

Uma concepção que denuncia qualquer familiaridade como falsa, e defende uma “cidade sem qualidade”, onde os habitantes vivem como mera abstração de seu valor como força de trabalho. A semelhança formal com as metrópoles abstratas concebidas por Hilberseimer não encontra nenhum respaldo nos seus objetivos conceituais. Levi quer permitir condições de surgimento de uma vida cheia de “familiaridades”, que pode se desenvolver nas ruas elevadas, com seus serviços comunitários.

uma cidade polinuclear não parece suficiente para justificar a imponência dos blocos. Brasília da equipe de Rino Levi se mostra como um ensaio urbanístico para superar a perplexidade de seus autores frente à complexidade do fenômeno metropolitano paulistano.

A opção feita pela equipe de Levi, de retomar as megaestruturas propostas por Corbusier para São Paulo e Rio de Janeiro, revela o reconhecimento da magnitude do problema urbanístico, estando em sintonia com propostas desenvolvidas em diversos países naqueles mesmos anos. A proposta para Brasília é contemporânea ao projeto de Louis Kahn para Philadelphia (1956/57), antecede o projeto de Ludovico Quaroni para um bairro em Veneza-Mestre (1959) e os estudos feitos por Kenzo Tange de unidades residenciais para 25.000 pessoas (1959) e para a baía de Tokyo (1960). Ainda no campo das megaestruturas, outra referência possível é o projeto do grupo Archigram, a *Plug in City* que seria realizado apenas em 1964.

No âmbito sul-americano, a proposta de Levi foi bem acolhida pelo arquiteto argentino Amancio Williams, que em correspondência de 1957 agradece a cópia

do projeto de Brasília a ele enviado pelos autores. Além de sua colaboração com Le Corbusier, Williams é conhecido pela proposta de uma megaestrutura na Bacia do Rio da Prata para abrigar o novo aeroporto de Buenos Aires¹¹.

As propostas sul-americanas de Le Corbusier, bastante próximas da vivência de Rino Levi, são fundamentais para a compreensão de seu projeto para Brasília. Os únicos precedentes brasileiros de projetos megaestruturais estão nas propostas de Le Corbusier para São Paulo e Rio de Janeiro. Este último projeto encontra sua justificativa no relacionamento com a paisagem. Para enfrentar a força das montanhas cariocas, Corbusier propôs uma megaestrutura que nada mais pretendia do que construir uma horizontal. Em seu estudo sobre estes projetos, Martins resume a intenção expressa pelo arquiteto suíço em *Precisions*:

“Ao final de sua descrição do projeto para o Rio, explica como, no mar, retoma seu caderno de notas para verificar o resultado do que tinha sido concebido do avião. Se o gesto poético máximo do projeto é uma magnífica horizontal que enlaça as colinas e os

picos, sua correção só poderia ser atestada através desse “olhar à distância e perceber que a obra se anunciava por uma linha, a qual, sozinha, é capaz de cantar com o capricho veemente dos montes: a horizontal”.¹²

A proximidade de Rino Levi com as propostas corbusianas, desde seus primeiros escritos até a utilização do princípio de unidade de habitação para o projeto de Brasília, nos permite supor que seu projeto pretenda representar uma atitude equivalente. Sua proposta para Brasília pode ser entendida como um supremo esforço de ação poética da arquitetura com a paisagem do cerrado.

Levi propõe, para enfrentar o horizonte desolador do cerrado, um conjunto de planos verticais, dispostos alternadamente sobre o território. Não se tratava apenas de uma caprichosa exploração da terceira dimensão da arquitetura, nem somente de uma provocação crítica a um concurso que se considerava pré-definido¹³. O projeto retoma o conceito corbusiano de uma megaestrutura habitacional agindo diretamente na dimensão do território.

A ação geométrica do projeto corbusiano frente à paisagem da Baía de Guanabara, confrontando a construção de uma horizontal com a verticalidade dos morros cariocas, é retomada por Levi no diálogo com a paisagem eminentemente horizontal do cerrado através da introdução de um elemento geométrico vertical de dimensões monumentais. Frente ao cerrado do planalto central, uma sucessão de gigantescas lâminas, planas e diáfanos, institui uma verticalidade proporcional ao desolamento da paisagem.

Planos verticais como recurso poético para qualificar uma paisagem predominantemente horizontal pode ser decorrência de uma leitura atenta de *Précisions*. Este livro, onde Corbusier reproduz as conferências e projetos realizadas na viagem para a América do Sul, comparece na biblioteca de Rino Levi. A edição francesa de 1930, adquirida em 31, apresenta diversas anotações e traduções realizadas por Levi em suas páginas.

Num trecho do livro, Corbusier descreve a emoção provocada por uma grande rocha vertical, que produz um ângulo reto com a horizontal do mar.

“Aqui tem um lugar onde o homem se detém, porque tem uma sinfonia total, magnificência de relações, nobreza. A vertical define o sentido da horizontal. Um vive pelo outro. Aí estão as potências da síntese.”¹⁴

Segundo Martins, o projeto realizado para Buenos Aires está diretamente relacionado com essa emoção. Frente à “horizontal infinita” dos pampas, o projeto deveria “oferecer uma contrapartida vertical”.¹⁵ É grande a coincidência com o projeto de Levi, onde uma série de elementos verticais se contrapõem a uma paisagem horizontal. Esta seria a sua “cidade com alma brasileira”. As gigantescas lâminas dispostas no meio do cerrado não constituem apenas um projeto com características semelhantes à escultura. Como lembra o próprio Levi:

“Contrariamente à pintura e à escultura, a arquitetura é vista por fora e por dentro. O exterior e o interior estão intimamente ligados numa unidade de concepção.”¹⁶

46

Novamente a inspiração corbusiana para o relacionamento interior e exterior é fundamental para a compreensão do projeto de Levi. Como vimos na sua carta-manifesto de 1925, é a relação com a natureza, vegetação e clima que pode conferir uma especificidade para a arquitetura brasileira. Vejamos como essa relação ocorre no projeto de Brasília.

Nas propostas urbanísticas concebidas por Corbusier, a relação do morador com a natureza é radicalmente distinta daquela das cidades-jardins inglesas¹⁷. Enquanto na cidade-jardim o morador tem a natureza à porta de sua casa, o morador da unidade de habitação corbusiana a tem como objeto de contemplação. Mas não se trata de uma natureza intocada, pois a própria cidade também se oferece como objeto de contemplação. É uma natureza organizada por uma ação cultural, que é a própria cidade.

Um dos principais temas do “olhar corbusiano” é a observação do relacionamento da cidade com o território, conforme aponta Martins em seu estudo¹⁸.

A cidade se oferece como objeto para um olhar

que procura identificar sua “alma” no modo pelo qual ocupa o território. A sucessão dos gigantescos planos do projeto de Levi, quase transparentes, dispostos em rigorosa alternância ao redor do lago, é o espetáculo poético que tem seu habitante como principal espectador.

A intervenção do projeto não se limita às gigantescas lâminas. Os centros de vizinhança, comercial e governativos recebem pouco destaque formal, sendo claramente minimizados para não comprometerem a primazia dos superblocos. Também os espaços entre eles é parte importante do projeto. Concebidos como um grande parque, tais espaços não seriam jamais uma natureza intocada. Para a “criação de áreas verdes nos amplos espaços livres”, separados das vias elevadas de circulação motorizada, seria necessário uma correção do “solo medíocre de Brasília”¹⁹. A vegetação nativa seria “corrigida” pelo projeto paisagístico, tornando-se uma extensão da arquitetura. O projeto paisagístico seria, possivelmente, semelhante aos adotados em suas obras da época, onde Burle Marx utilizava critérios estéticos da pintura e da escultura para a organização da vegetação e pavimentação. Jardins

eram concebidos como uma natureza ordenada pela arte.

Uma comparação com o projeto vencedor, de Lúcio Costa, se faz necessária. Em artigo citado anteriormente, Sophia Telles observa as diferenças entre a concepção de Costa e a de Corbusier. Enquanto Corbusier “não deixa de ordenar todo o ambiente” para permitir a autonomia do objeto construído, Costa o mantém o mais intacto possível²⁰. Pretendendo preservar a integridade da paisagem original, Costa procura deixar o solo do cerrado inalterado. Como já havia feito em Monlevade e o faria na urbanização da Barra da Tijuca e Jacarepaguá, Costa quer preservar ao máximo as características originais das áreas livres. Em Brasília, as intervenções paisagísticas procuram diluir a presença das unidades habitacionais, criando um cinturão de árvores ao redor de cada superquadra para tentar restaurar a integridade da paisagem. É nessa natureza preservada que Lúcio Costa deposita o olhar do habitante da cidade na reclusão de sua moradia. Procura uma intimidade contemplativa com a natureza, própria da vida colonial. Uma contemplação que pressupõe o distanciamento e a intocabilidade da natu-

reza como condição para o “recolhimento interior” do seu habitante. Um distanciamento que afirma a impossibilidade de conversão da natureza “numa extensão da cultura, e portanto da técnica, ou seja, ordenada e organizada pela atividade humana”²¹.

O distanciamento de Costa frente a uma paisagem inalterada é o oposto da contemplação de uma paisagem organizada pela ação do arquiteto. Concebida como passível de uma ação humana, a natureza perde sua áurea de intocabilidade. Se nas habitações dispostas nas lâminas gigantesca da Brasília de Levi, o morador é limitado a fruir contemplativamente a paisagem, o mesmo não ocorria nas suas casas urbanas. Nestes projetos, a natureza era reproduzida como jardim no seu interior, permitindo ao habitante, além da contemplação visual, uma relação sensorial. Nestor Goulart observa que o projeto de Levi para Brasília tem como precedente o Setor Residencial da Cidade Universitária da USP (1953)²².

Ao conceber as habitações para os estudantes da USP como lâminas verticais, o principal objetivo foi possibilitar a contemplação da paisagem. No memorial do projeto Levi e Cerqueira César escrevem:

A vista da várzea do Pinheiros e da cidade de São Paulo é o objeto que justifica a implantação e a orientação dos edifícios. A forma laminar, com a circulação horizontal concentrada num dos lados, permite que todos os apartamentos desfrutem, em disposição de anfiteatro, da vista para a paisagem principal, pois não existem apartamentos para o outro lado. A concepção do apartamento individual é defendida pelos autores, com o seguinte argumento:

“Para o desenvolvimento da personalidade do estudante é importante que ele possa, em determinados momentos, se isolar e se concentrar, fora de qualquer convívio. Num conjunto deste tipo, qual é a Cidade Universitária, isto só é possível no dormitório de tipo individual”.²⁴

Assim a paisagem, composta pela própria cidade ocupando o território, várzea e espigão, é o complemento que qualifica o momento de isolamento e concentração, no qual o estudante pode ter o “desenvolvimento da (sua) personalidade”. Podemos supor que esse objetivo estivesse presente na concepção das lâminas de Brasília, onde a contemplação da paisagem composta pela própria

“O terreno escolhido para a construção do setor residencial está situado na encosta de uma colina e desfruta de magnífica vista da cidade de São Paulo. (...) A orientação adotada para os edifícios permite desfrutar ao máximo a vista panorâmica da Cidade Universitária e da Cidade de São Paulo”.²³

cidade ocupando o território é a principal qualificação das habitações, sempre concebidas por Levi como um momento de isolamento e concentração em meio à agitada vida urbana.

As Casas Intimistas

A partir do projeto de sua própria casa, em 1944, Levi desenvolve uma variante de sua concepção da relação interior/exterior. Pretendendo reforçar a intimidade da vida doméstica, o partido arquitetônico desta seqüência de casas sugere uma concepção de cidade diversa daquela explicitada no projeto de Brasília.

Não pretendemos com isso considerar que exista uma divisão entre projetos técnico-funcionais de “ação” como os prédios, cinemas, hospitais, e os projetos de “contemplação” como as casas urbanas, conforme afirma Bruno Alfieri em seu artigo²⁵. Toda a arquitetura de Levi é concebida dentro de

rigorosos procedimentos técnicos e funcionais, que não apresentam contradições com o seu caráter estético. Não se pode considerar parte de sua obra como mais técnica ou mais funcional do que outra mais artística. Tal oposição é incompatível com as posições expressas por Levi em seus textos e com as características de sua atividade projetual.

Entendemos as casas como um desdobramento especial de sua concepção do relacionamento com a natureza, resultando numa nova espacialização da continuidade interior/exterior. Alfieri vê na casa Castor Delgado Perez a estrutura das “casas da antiguidade romana”, e a considera uma “tendência irresistível à *privacy*.”

Sua comparação com a casa romana pode estar na origem da classificação desse partido de Levi como “pátio mediterrâneo”. A justificativa da privacidade no meio metropolitano nos parece mais pertinente, e permite iniciarmos a sua análise em seguida ao estudo das lâminas de Brasília e da USP.

Ao apresentar a casa de Castor Delgado Perez, realizada entre 1958 e 59, os autores escrevem:

“Esta casa foi projetada para um terreno relativamente pequeno, com cerca de 20 metros de frente, situado em zona residencial plana, portanto sem possibilidade de usufruir de um panorama”²⁷

A impossibilidade de “usufruir de um panorama” é indicada como responsável pelo projeto mais maduro desta série de casas. Ainda que tal afirmação seja um tanto redutora, deve-se observar que todas as casas onde se desenvolveu este partido arquitetônico estão situadas no mesmo tipo de terreno plano, decorrente da ocupação da várzea do Pinheiros.

Dentro da metodologia de projeção de Levi, onde as formas surgem para resolver um problema, é possível que este partido tenha surgido inicialmente para conferir um “panorama” artificial a sua própria casa. Nos terrenos onde existisse uma paisagem, a arquitetura seria estruturada em função da sua contemplação. Onde não fosse possível teríamos produção de um “panorama” no próprio terreno do projeto.

A seqüência de trabalhos inicia com sua casa, avança com os projetos para Milton Guper e Paulo Hess e chega a uma proposta madura na casa para Castor Delgado Perez em 1958²⁶.

Esta interpretação conduziria a uma aproximação de Rino Levi com Mies Van Der Rohe e de suas casas de três pátios. A leitura feita destas últimas por Manfredo Tafuri indica os limites dessa interpretação. Ao apontar o distanciamento insuperável entre o interior e o exterior nas casas de três pátios, Tafuri afirma que a relação com a natureza era substituída por uma construção artificial, e “induzida a tornar-se uma ilusão de ótica”²⁸.

A “condição de distanciamento impalpável” da natureza é diametralmente oposta à relação que Rino Levi constrói em suas casas. A equivalência entre a paisagem distante e sua representação doméstica é subvertida pela intimidade que Levi sempre teve com a vegetação. Levi não se contenta com um jardim semelhante a um quadro. A sua relação com a natureza, simbolizada pela vegetação de seus jardins, é estruturada por sua experiência sensorial. O homem passa a vivenciar o seu contato com a natureza.

“A casa ligar-se-á ao terreno como se dele brotasse. Jardins e espaços livres serão parte integrante dela, e merecerão os mesmos cuidados no estudo do projeto. Interior e exterior se fundirão numa unidade. Para

a proteção contra o sol, quando necessária, possuímos dispositivos que nos permitem fazer aberturas totais, garantindo, assim, a participação integral do homem com a natureza.”²⁹

“Os espaços se interpenetram e a casa prolonga-se para o exterior. O jardim, incorporado à casa, deixa de ser um complemento para tornar-se parte integrante da habitação.”³⁰

As aberturas amplas, cuja evolução vimos no item anterior, permitem uma nova relação do interior com o exterior, uma unidade, que permite ao homem uma nova relação com a natureza: a sua “participação integral”. O objetivo não seria apenas estético.

“O verde das plantas que a cercam desperta sensação de repouso e serenidade, e a vida ao ar livre, em contato com os seus semelhantes, estimula no homem a fraternidade.”³¹

Roberto Burle Marx indica a extensão, em Levi, do conceito de harmonia estética para o campo da harmonia homem-natureza e para uma concepção harmônica de mundo³²:

“Para Rino Levi a obra arquitetônica era a resultante de um conjunto de fatores que o levavam a considerar todos os detalhes necessários para que o projeto não fosse apenas uma solução estética, mas uma interação da beleza e da forma aliada à função; no jogo de volumes, a forma e a cor tinham objetivos não só estéticos mas também sociais e psicológicos. Com grande prazer externava e transmitia suas opiniões sobre essa especialidade que se propõe,

em última análise, à construção de um mundo melhor, onde sociologia, política, ética e estética se irmanam, criando um todo de harmonia e equilíbrio.”

O conjunto desses depoimentos nos permite supor que este partido de integração “física” com a natureza, reproduzida no interior da casa, fosse o melhor resultado da sua longa procura de uma “estética da cidade com alma brasileira”. Ainda que não constituísse uma concepção urbanística completa, trata-se de uma proposta que enseja em si uma concepção de cidade. Mais que isso, apresenta-a como possibilidade de uma nova sociabilidade, utopicamente harmônica, derivada do contato com a harmonia da natureza. Neste partido arquitetônico Levi realiza sua mais importante contribuição para o modernismo brasileiro.

A análise do surgimento e do desenvolvimento do partido das “casas intimistas” pode auxiliar-nos a precisar um pouco mais a sua conceituação, e talvez, precisar algumas das permanências da sua formação italiana.

O projeto de sua casa (1944) tem a mesma estrutura espacial que o da casa de Paulo Hess (1953).

Uma variação dessa estrutura está presente nos projetos para as casas de Milton Guper (1951) e Castor Delgado Perez (1958). No primeiro grupo a integração entre o jardim e a sala está mediada por um brise construído com blocos de concreto. No segundo grupo o brise se transforma em pérgula, e a integração entre a sala e o jardim é direta, sem nenhuma mediação. Pela alternância cronológica dos projetos, pode-se depreender que Levi não estabelece uma hierarquia entre as duas situações. Mas, como o próprio arquiteto considerava a maior integração entre o espaço interno e o externo como sinal da “evolução da arquitetura” a segunda situação pode ser entendida como um desenvolvimento da primeira.

Na sua casa, encontramos a distribuição do programa em três agrupamentos setoriais: estar-jantar-jardim, dormitórios-banheiros e serviços-cozinha-garagem. Os dois primeiros, dispostos perpendicularmente se articulam pelo terceiro. A sala de estar e os dormitórios se integram com dois jardins diferentes (permitindo uma hierarquização de privacidade), realizados no espaço restante entre a edificação e os limites do lote. Os dormitórios se abrem, através de portas-janelas, enquanto a sala de estar é mediada por um

brise, afastado do vidro por uma jardineira e por uma varanda. Os dois jardins constituem uma extensão dos espaços internos, mas ainda estão fisicamente separados pelos brises e portas-janelas. Estão fora da sala, ainda que francamente interligados.

Visto da rua, o volume da casa parece um só, não se revelando claramente a presença dos jardins internos. A ambigüidade entre essa unidade na aparência externa e a manutenção de uma suave separação na espacialidade interna seria superada nos projetos seguintes. No entanto, tal ambigüidade não se apresenta na definição do caráter dos espaços.

As superfícies do volume opaco separam, nitidamente, o interior privado de um exterior público. Os recuos legais são oferecidos como possibilidade de extensão do espaço público do bairro-jardim³³. Separados do domínio público, os outros jardins são incorporados na interioridade privada da casa. São jardins que reproduzem a natureza exterior no interior da habitação.

Ao fazê-lo, Levi não enfraquece a sua interioridade, não ocorre nenhuma invasão do espaço público na

50

casa, nem nenhuma extensão do interior em direção à rua. A opacidade dos limites e a integridade do volume garantem a manutenção da privacidade do interior. Mas deixa de ser uma interioridade distanciada da natureza, como era a casa colonial brasileira, onde o mato deveria ficar longe pois representava o perigo do índio e do bicho³⁴. Pelo contrário, o interior se enriquece com a presença do jardim, permitindo ao indivíduo vivenciar, na sua privacidade, a harmonia com a natureza, ali representada pelas plantas, pela luz e pelo próprio clima.

A casa Paulo Hess segue este esquema, que teve de ser condensado, devido tanto às limitações no tamanho do lote, quanto aos recuos exigidos por lei. Mais compacta, a casa divide o lote paralelamente à rua, criando um jardim anterior para os dormitórios e um posterior para a sala de estar. Um muro de elementos vazados separa o primeiro jardim da rua, enquanto o segundo avança até os limites do fundo do lote. Um sistema de brise/varanda, semelhante ao da casa do arquiteto, realiza a mediação entre o interior da sala e a sua extensão. O projeto Milton Guper cria uma profunda alteração nessa estrutura espacial. As dimensões do lote

e sua condição de esquina permitem uma distribuição funcional mais linear. O setor estar/jantar e dormitórios/sanitários são justapostos lado a lado. Os serviços/cozinha/garagem criam um bloco na esquina, enquanto os sanitários dos dormitórios os separam da rua. Assim, serviços e sanitários criam uma barreira que protege as salas e dormitórios do espaço urbano. Um jardim fechado com pérgulas e elementos vazados verticais completa o isolamento do corredor que liga os dormitórios aos serviços.

Dada essa configuração, seria de se esperar que o espaço entre as salas/dormitórios e o limite do lote constituísse um só jardim. Mas, se as qualidades dos espaços internos são distintas entre si, a sua expansão para o exterior também deveria sê-lo. Levi cria então dois jardins separados. O referente aos dormitórios não apresenta grandes diferenças em relação aos projetos anteriores, mas o da sala constitui algo novo. Sala e jardim são concebidos como um só espaço. Não há divisão entre eles, a não ser um plano de vidro inteiramente móvel. Enquanto o setor correspondente à sala é vedado nos três lados e no teto por superfícies opacas (paredes e forros), o jardim é delimitado por membranas vazadas (pérgula e elementos de

concreto). A quarta parede da sala, aquela que a separaria do jardim, é “empurrada” para o limite do lote.

Os elementos de concreto que delimitam o espaço do jardim/sala, separam-no do outro jardim dos dormitórios. Enquanto o jardim dos dormitórios é a extensão do interior, reproduzindo os projetos anteriores, o jardim da sala é um interior, separado do exterior pelas superfícies vazadas dos brises/pérgulas.

A casa Castor Delgado Perez seria o passo seguinte. Situada num lote menor, a distribuição compacta se assemelha ao projeto Paulo Hess, com a disposição dos conjuntos de dormitórios e salas em faixas paralelas à rua. Os dormitórios e seu respectivo jardim são situados nos fundos, enquanto parte dos serviços é elevada num pequeno volume, opaco para a rua, que caracteriza externamente esta obra. Como o conjunto sala/jardim já havia se transformado numa só unidade volumétrica, não se apresenta nenhum impedimento para a sua localização no centro da casa. Aperfeiçoando o projeto anterior, a parte do conjunto correspondente à sala é situada no centro do jardim coberto com pérgula. A integridade de sua cobertura e dois planos de vidro móvel são as únicas

memórias de uma divisão espacial que já não há.

A evolução da unidade interior/exterior até a sua plena realização dentro do volume da casa Castor D. Perez representa uma trajetória única na arquitetura moderna brasileira. A integração do jardim com o interior da casa poderia aproximar Levi da concepção espacial de Frank Lloyd Wright, com quem apresenta algumas semelhanças. Apesar de ser o primeiro a questionar-se sobre essa proximidade, Yves Bruand conclui pelo contrário³⁵. A principal diferença entre os dois arquitetos estaria no “tratamento geométrico do espaço (projetado por Levi), radicalmente oposto ao ideal romântico dos partidários da tendência orgânica”. Com tal afirmação, Bruand parece limitar sua comparação a um entendimento formalista, originado da interpretação da arquitetura de Wright realizada por Bruno Zevi. A integração interior-exterior já estava presente tanto nas Casas da Pradaria quanto na Casa da Cascata, projetadas com formas rigorosamente geométricas. O uso ou não de formas geométricas não são paradigmas suficientes para excluir a semelhança de espacialidades que pretendem a integração com a natureza num espaço onde o interior se funde com o exterior.

Em seu depoimento, Burle-Marx apresenta o objetivo de Levi para a sua integração com a natureza de maneira muito semelhante ao de Wright. Também igualmente a Wright, a proposta de Levi consegue uma melhor explicitação nas casas, onde o indivíduo pode experimentar uma vida harmônica, e com isso recompor sua integridade frente às tendências dissolutivas da vida metropolitana. Recuperado dessa forma, o indivíduo pode agir na criação de uma sociedade harmônica, segundo Levi, ou orgânica, segundo Wright.

Mas os subúrbios de Chicago na virada de século apresentam poucos paralelos com os bairros-jardins paulistanos, próximos ao centro e não isolados fisicamente da violência da vida metropolitana. A diferença de situações pode ser uma das causas, mas não a única, da diferença de estrutura espacial dessa integração interior-exterior. Enquanto Wright dilui o volume numa extensão que envolve progressivamente o exterior, Levi mantém a integridade do volume e a separação nítida entre os espaços públicos e privados. É interessante observar que nos projetos feitos por Wright, dentro de uma situação urbana adensada, como o Larkin Building, o volume se

Conforme observa Francesco Dal Co, o projeto de Wright na época das Casas da Pradaria identifica “arquitetura orgânica” com “sociedade orgânica”, o que “significa exaltar a integridade do sujeito, que, só enquanto tal, em comunhão com a *Natureza* pode *reconstruir* a própria comunidade”³⁶.

preserva na sua integridade, e o interior perde as separações espaciais constituindo um único grande espaço, separado da cidade. Mas neste caso não encontramos nenhum paralelo na obra de Levi.

As diferenças formais não correspondem a uma grande diferença conceitual. Levi, que apresenta tanta proximidade com Le Corbusier na conceitualização geral, se avizinha de Wright na concepção em que defende uma integração mais franca com a natureza. Ressalte-se que, em nenhum momento, Levi explicita uma filiação a Wright, ao contrário do que faz com Le Corbusier, a quem confere a maior influência na sua obra. Entretanto, as semelhanças de conceitualização são fortes, apesar de não se desdobrarem para o plano urbanístico. O tipo de relação visual com a natureza, que está na base da obra de Le Corbusier está claramente presente na seqüência de projetos que analisamos anteriormente. Em Wright, a integração com a natureza não se limita a uma continuidade espacial ou visual, se estruturando principalmente sobre a continuidade do material. Assim, as janelas das Casas da Pradaria têm os vidros opacos, construindo a continuidade através do uso da pedra, madeira e outros materiais cuja

presença no interior da casa permitem ao habitante experimentar um contato com a natureza. Apesar de Levi utilizar principalmente materiais de construção industrializados, os jardins das casas cumprem a mesma função conferida por Wright aos materiais.

Yves Bruand nega essa semelhança e afirma não haver dois tipos de procedimentos em Levi, um nacionalista e outro organicista, com o que estamos de acordo, pois também os consideramos uma decorrência do outro. Mas, além de negar a proximidade entre Levi e Wright, Bruand aponta a filiação das casas paulistas ao conceito de “pátio mediterrâneo”. Confirmaria-se assim a sua opinião sobre Levi:

“(...) permaneceu fiel, mais que Warchavchik à marca recebida durante a estadia na Itália (o que pode ser facilmente explicado por suas origens) e revelou ser menos sensível à influência de Le Corbusier do que a maioria de seus colegas brasileiros, devido a sua profunda vinculação a um país europeu de alta tradição cultural.”³⁷

Como vimos até agora, essas duas afirmações não conseguem subsistir a uma análise mais rigorosa

52

dos textos e dos projetos de Levi. Por um lado, a influência de Le Corbusier é fundamental para a obra de Levi, ainda que se expresse de maneira bastante própria. Por outro, a preocupação em desenvolver uma arquitetura brasileira se sobrepõe às marcas da sua formação italiana.

Resta refletirmos sobre a semelhança entre o partido das casas de Levi e um “pátio mediterrâneo”.

A contemporaneidade entre o projeto de sua casa, o primeiro em que se manifesta esse partido, e os projetos de Daniele Calabi para a casa-pavilhão Medici e para sua própria casa, ambos em São Paulo, permite algumas comparações³⁸. A amizade entre os dois nos leva a crer que este deva ter sido tema de animados debates. Parecem indicar um entendimento levemente diferenciado sobre

o mesmo assunto: o resguardo necessário da habitação individual numa cidade como São Paulo.

Desenvolvidos entre o final de 1944 e o ano de 1945, os projetos de Calabi em São Paulo seguem um esquema tipológico até então recorrente nos seus trabalhos. Guido Zucconi observa a constante presença de uma estrutura espacial “de forma quadrada ou retangular, alimentadora da distribuição de um edifício de caráter, conseqüentemente, introverso”³⁹. A estrutura espacial da casa pavilhão para a família Medici encontraria alguns paralelos com as qualidades da casa de Levi. Disposta em torno a “dois quadrados de dimensões idênticas”, a residência é “completamente introvertida”.

Na seqüência do projeto para os Medici, uma série de casas menores dão continuidade ao modelo. A casa Ascarelli (1945) e a casa Cremesini (1947) são recorrências do mesmo procedimento, que tem na sua própria casa a melhor formulação. Entretanto nestas casas o “quadrado central” é obtido de outra forma. Apenas dois lados tem a casa como limite, enquanto os restantes são definidos por “elementos diafragma”, muros opacos ou de elementos vazados,

ou ainda, a “varanda-pórtico” da sua própria casa. Neste projeto Calabi parece justapor a interioridade do “pátio” com a exterioridade da varanda, sendo este o único tensionamento dessa tipologia.

Ainda que o procedimento de caráter nitidamente tipológico do primeiro projeto seja enfraquecido nos seguintes, Zucconi observa que na publicação dos projetos de Calabi, as revistas *Domuse L'Architecture d'aujourd'hui* insistem no “seu caráter clássico, movidas pela curiosidade pelos esquemas de pátio que parecem pertencer à tradição mediterrânea”⁴⁰. Tal caráter é também ressaltado por Acayaba e Ficher, que vêem nessas casas projetadas por Calabi em São Paulo o “reflexo de uma tradição distante, nascida à luz do Mediterrâneo”⁴¹, em estreita sintonia com as interpretações realizadas por Alfieri e Bruand sobre as casas de Rino Levi.

O caráter “introverso” comum às casas dos dois arquitetos é indiscutível, assim como a semelhança com a especialidade das casas romanas descobertas em Pompéia, ou preservadas em outros pontos da Itália. Igualmente separadas do espaço público, as casas se abrem para um jardim interno, que se torna

um elemento ordenador do conjunto da residência. Entretanto a semelhança para aí. Enquanto os projetos de Calabi pretendem estabelecer uma continuidade com o esquema tipológico do pátio, os projetos de Levi expressam uma outra atitude.

Nas casas de Levi os “pátios” surgem inicialmente como uma extensão do interior sobre as potenciais sobras de terreno. Não é regida por nenhum *a priori* formal, muito menos tipológico, considerados por Levi, como vimos anteriormente, “tabus” dos quais a arquitetura deve se emancipar.

A única imagem preservada por Levi de seu trabalho de graduação, o cortile de um Palácio dos Esportes que vimos no primeiro capítulo, revela o seu conhecimento e interesse pela espacialidade do pátio clássico. Os jardins que estruturam a disposição dos volumes do *Sedes Sapientiae*, três anos antes do projeto de sua casa, são concebidos de maneira muito distanciada da tipologia do pátio clássico. O jardim perde, naquele projeto, as principais características tipológicas que definem um pátio, o que não ocorre com os projetos anteriores de Calabi⁴².

Na atitude moderna de Levi, a forma é resultante de uma intenção estruturadora do espaço. Na sobrevivência do procedimento tipológico de Calabi, a forma é a realização de um esquema pré-estabelecido. Dificilmente a espacialidade de Levi possa ser ainda definida como pátio, talvez apenas numa referência inconsciente da memória do seu autor. Já os projetos de Calabi pretendem desde o início a criação de um pátio central clássico, ainda que utilizem recursos modernos na sua construção⁴³.

Ressaltada a impropriedade no uso do termo pátio, no sentido tipológico, para designar o espaço resultante da fusão entre interior e exterior nas casas de Rino Levi, não podemos negar que a nítida separação entre público e privado possa ser creditada a um modelo de cidade romano, italiano ou, mais genericamente, europeu. Um modelo que vinha sendo colocado em crise pela própria arquitetura moderna, que o questionava estabelecendo uma maior transparência dos limites.

No entanto, a arquitetura italiana, mesmo a realizada pelos melhores arquitetos modernos, tem como um dos seus temas os limites do volume⁴⁴. Nesse sentido, a vontade de defesa da integridade do sujeito frente à diluição moderna, característica do espaço metropolitano, encontrou sua correspondência formal.

Mas o desdobramento dessa estrutura espacial para um modelo tipológico de pátio “mediterrâneo” ultrapassa os limites das analogias possíveis. O termo “mediterraneidade” tem um acento político estranho à posição de Rino Levi. É forte o caráter ideológico nacionalista que reveste o uso desse termo pela arquitetura italiana durante o entre-guerras. A interpretação que os arquitetos agrupados ao redor da revista *Quadrante* fazem do tema da mediterraneidade confere-lhes uma leitura muito específica da obra de Corbusier.

A filiação a um passado clássico, mais grego que romano, foi a base dessa operação ideológica. Mas essa interpretação não se limitou à utilização das proporções áureas. As condições climáticas do sul da Itália serviram de pretexto para explorações de variações locais do repertório da arquitetura produzida na Europa transalpina.

Podemos, assim, encontrar algumas coincidências entre as casas de Levi e alguns projetos italianos, mas estas se limitam a uma semelhança na formulação do problema e na aparência da forma resultante, dificilmente se desdobrando para a

estrutura espacial realizada. Dentre todos os projetos de arquitetos modernos italianos, o mais próximo parece ser a “villa-studio para um artista”, construída por Figini e Pollini na V Trienal de Monza, em 1933. Ambos os projetos realizam formas semelhantes.

Mas a procura de uma atemporalidade clássica no projeto da dupla italiana indica caminhos opostos. Figini e Pollini tentam conferir a seus “pátios” um distanciamento semelhante ao observado por Tafuri nos projetos de Mies. Sem conseguir estabelecer uma unidade de conjunto, o projeto italiano se limita a um desdobramento da suspensão metafísica que se pode identificar nas artes plásticas italianas do período⁴⁵.

Há uma franca relação entre o interior dos ambientes e os “pátios”, mas estes são sublimados por recursos de iluminação, cores e texturas dos materiais. Presos à mística da mediterraneidade, o projeto de Figini e Pollini tem um objetivo muito distante da integração com a natureza presente no projeto de Levi. Portanto, as semelhanças formais não encontram maiores desdobramentos conceituais.

forte sintonia com o processo de crescimento urbano paulista, o que diferencia a atitude reservada de Lúcio Costa frente à metropolização. As casas apresentam uma outra atitude, de defesa frente à vida urbana agitada na intimidade com a natureza, mais próxima do recolhimento proposto por Costa. Nestes dois temas podemos continuar as comparações entre a arquitetura de Costa e a de Levi, já iniciadas anteriormente.

O empolgamento com a dinâmica do processo de metropolização paulistano foi sempre criticado por Lúcio Costa, que o considera distante do tipo de vida “serena e equilibrada” que deve caracterizar a modernidade. Enquanto os arquitetos paulistas se inseriam num ritmo de crescimento urbano frenético, ansiosos pela ruptura com o provincianismo paulistano, Costa defende outra direção. No passado colonial, em especial na casa rural, restava um tipo de intimidade com a natureza que deveria tornar-se a base da nova cidade brasileira.

Rino Levi apresenta, nos projetos de edifícios, um primeiro partido que procura sua modernidade com a inserção na cidade que se moderniza. O amplo leque de programas urbanos desenvolvidos pelo escritório

Também Rino Levi propõe o clima quente tropical como uma das bases para a sua “estética da cidade com alma brasileira”.

Não temos a reprodução de uma “mediterraneidade”, como sugerem indiretamente Bruand, Alfieri, Acayaba e Ficher, mas sim de uma mesma estratégia para a construção de uma especificidade nacional para o repertório moderno.

A aproximação com Wright ou com a arquitetura italiana não nos ajuda a entender o diálogo do partido desenvolvido por Levi nas casas urbanas com as temáticas e abordagens dominantes na arquitetura moderna brasileira. Seus projetos de edifícios de apartamentos e escritórios, cinemas, fábricas, hospitais e outros temas contemporâneos apresentam uma

revela uma procura em atender as necessidades de uma cidade que cresce em ritmo vertiginoso. Apresenta assim uma adesão que só encontra a limitação ética de produzir uma arquitetura “fiel ao novo espírito que reina”. Mas não é apenas uma arquitetura que responde a demandas da cidade. É uma arquitetura que se baseia na cidade, que tematiza figurativamente suas qualidades - movimento, velocidade, verticalidade, e que deseja a urbanização, pois com ela surgirá uma cultura urbana. Mesmo o momento de isolamento com a paisagem, obtido com os edifícios altos, não significa um isolamento com a natureza, como defendia Costa, mas sim um olhar mais abrangente sobre a própria cidade.

Seguindo-se esta linha, teríamos uma nítida oposição entre Costa e Levi. Tal explicação é comprometida pelo partido desenvolvido por Levi para suas casas, construídas como um refúgio frente à vida metropolitana. Nelas surge a oportunidade de uma aproximação com as propostas de Costa. Uma aproximação coerente com os princípios expostos na sua carta-manifesto de 1925, ou seja, apoiada nas especificidades do clima e da natureza brasileira. É na casa que Levi considera possível o estabelecimento de

uma intimidade com a natureza, que recomponha o indivíduo frente aos desgastes da vida urbana. Mas, ainda que ambos apresentem uma coincidência sobre o papel da casa, no terreno do urbanismo a diferença se mantém. Costa procura uma nova urbanidade que impeça a agitação da vida moderna. Levi reserva à casa um papel de isolamento repousante no agitado meio metropolitano.

As casas constituíram-se num momento em que foi possível a criação de uma situação excepcional, difícil de ser adotada em programas que exigem maior integração com a cidade.

Trata-se quase de uma atitude experimental, que encontra algumas raras oportunidades para se realizar. Ainda que nelas pudesse ser desenvolvida uma nova conceituação do morar, a sua generalização no urbano ainda não era possível⁴⁶.

Ressalvado o seu limite, retomamos a comparação das casas de Levi com as concepções de Lúcio Costa. Ambos se estruturam ao buscar na natureza um efeito oposto ao produzido pela agitação da vida metropolitana. Trata-se de diferentes entendimentos de como pode se dar tal relação, e principalmente, do que é a natureza.

Se a proposta de Levi surge independente de uma correspondência urbanística, dentro de um processo de metropolização intenso e veloz, é lógico que ela se limite ao interior da casa, isolado do exterior urbano. Acompanhado de uma extensão para a reestruturação urbanística, o projeto de Lúcio Costa pode se estabelecer na expansão do interior para o exterior.

Costa escolhe a varanda como “o melhor lugar da casa”⁴⁷. Nesse lugar, exterior à casa, é possível estabelecer-se a desejada intimidade com a natureza,

que se dá à distância, como contemplação. O distanciamento contemplativo de Costa é oposto à proximidade de Levi. Neste não há barreiras nem distâncias, a natureza, reproduzida no jardim, deve ser vivenciada. No projeto do jardim da sua própria casa, Levi cria um “pequeno laboratório”, como observa Burle-Marx, onde cultivava as plantas colhidas em suas excursões exploratórias.

Constitui assim uma espécie de natureza brasileira ideal, síntese daquilo que encontrou de mais interessante nas nossas espécies vegetais. Quando os jardins são projetados por Burle-Marx, a sua pictoricidade se impõe.

A interação de formas e cores dos jardins com os painéis murais e a arquitetura cria uma equivalência entre a natureza e a cultura. Não temos nem o distanciamento indiferente de Mies, que também trata pictoricamente a natureza, nem a intocabilidade de Costa, que pretende deixá-la intacta, agreste.

O jardim permite uma intimidade cotidiana, pode-se dizer até mesmo sensorial, rompendo com as separações entre o homem e a natureza no mesmo momento em que nossas artes plásticas começavam a romper com a distância entre o espectador e a obra de arte⁴⁸.

1 LEVI, Rino - "Arquitetura e a estética das cidades", 15 de outubro de 1925, jornal O Estado de São Paulo, in XAVIER, Alberto (Org.) **Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma geração**. São Paulo: Editora Pini/ABEA/FVA, 1987. Também a próxima citação.

2 O termo urbanismo está ausente neste primeiro texto escrito em 1925. Seu exemplar do anuário da Escola Superior de Arquitetura de Roma, do ano acadêmico de 1924/25 que se encontra em sua biblioteca, possui uma anotação feita a lápis - "urbanismo" - ao lado do título da disciplina *Edilizia cittadina ed arti dei giardini*. A disciplina mudaria de nome apenas em 1934, tornando-se Urbanística.

3 FERRAZ, Geraldo - "Individualidades na História da Atual Arquitetura no Brasil - III - Arq. Rino Levi, in Revista *Habitat*, maio de 1956.

4 LEVI, Rino - "Concepções da Cidade Moderna" - Anotações manuscritas para uma conferência a se realizar em Curitiba, a convite da Fac. de Engenharia, em 1411-1933.

5 Idem, ibdem.

6 Cf. MARTINS, Carlos. Razão e Natureza em Le Corbusier. Tese de Doutorado, Politécnico de Madrid, 1992, p 94.

7 AAW. **Rino Levi**, Milão: Edizioni di Comunità, 1974, p. 97.

8 Cf. REIS FILHO, Nestor Goulart - in Edizioni di Comunità.

9 TAFURI, Manfredo e DALCO, Francesco. **Architettura Contemporânea**. Milano: Electa, 1992, p. 157.

56

10 AAVV. **Rino Levi**. Milão: Edizioni di Comunità, 1974, p 97.

11 A origem dos projetos megaestruturais nas propostas de Le Corbusier é defendida por Manfredo Tafuri, que curiosamente omite qualquer referência às propostas corbusianas para as cidades de Buenos Aires, Montevideu, São Paulo e Rio de Janeiro, creditando a inovação ao projeto de Argel, realizado um ano depois que os primeiros. TAFURI, Manfredo, Op. Cit. , p. 347. Observe-se que Tange visitou Levi em fins de 1957 e teve oportunidade de "trocar opiniões sobre arquitetura" - c.f. correspondência de Tange para Levi, em 9.12.1959, em que agradece a hospitalidade e elogia a sua arquitetura. A correspondência de Williams para Levi é de 30/08/1957. Arquivo particular da família em Roma.

12 MARTINS, Carlos, Op. Cit., p. 270.

13 Cf depoimentos dos sócios de Levi, Arquitetos Roberto Cerqueira César e L. R. Carvalho Franco ao autor.

14 "Architecture en tout, Urbanisme en tout", in LC, *Précisions* (1930), p. 76, apud MARTINS, Carlos, Op. Cit.

15 MARTINS, Carlos, Op. Cit, p.171

16 LEVI, Rino - "Técnica hospitalar e arquitetura".

17 Cf. MARTINS, Carlos, Op. Cit.

18 Idem, ibdem

19 A expressão é utilizada no texto de apresentação do projeto no livro **Rino Levi**, de Edizioni di Comunità, p. 97.

20 Cf. TELLES, Sophia S. - "Lúcio Costa: Monumentalidade e intimismo", Novos Estudos r7. 25 - outubro de 1989.

21 Ibidem, p. 92.

22 Compara-o com os conjuntos de "A. Reidy no Rio de Janeiro e os projetos de Le Corbusier para Argel", pela sua interação com a colina na qual é implantado. Aponta também a antecipação, por Rino Levi, de conceitos presentes em projetos como o conjunto de Golden Lane, de Alison e Peter Smithson (na realidade projetos um pouco anteriores ao de Levi, em 1952), e Park Hill-Hyde Park de J. Lewis Womersly (1957-65), que representavam as propostas do Team X. Cf. REIS FILHO, Nestor Goulart -Op. Cit. p.18.

23 LEVI, Rino e CERQUEIRA CÉSAR. Roberto - "Cidade Universitária de São Paulo, Setor Residencial do Estudante - Memorial Justificativo", - Texto datilografado - arquivo Rino Levi.

24 Ibid, Ibidem.

25 Em seu artigo, Alfieri comete diversos erros factuais, conferindo incorretamente a Levi uma nacionalidade italiana e omitindo o período romano de seus estudos: "(...) nascido em Turim a mais de sessenta anos, e completou em Milão (...) os seus estudos." ALFIERI, Bruno, "Rino Levi: una nuova dignità all'habitat", revista *Zodiac*, n. 6, 1960. Tradução brasileira "Rino Levi: uma nova dignidade à habitação", *Arquitetura* n. 42, dezembro 1965.

26 Os projetos das casas de Rino Levi, englobando a casa Ferrabino, a casa Médici e a casa Castor Delgado Perez foi objeto de artigo de recente artigo de Fernanda Fernandes ("Rino Levi: a casa", Revista *Projeto*, 1987), que procura entendê-las na sua continuidade, inclusive em relação a sua formação italiana.

27 Memorial descritivo do projeto - O texto já apresenta como autores o conjunto do escritório: "Rhº Levi, arquiteto, Roberto Cargueira César

e L. R. Carvalho Franco, arquitetos associados".

28 Manfredo Tafuri comentando os projetos da casa Hube (Magdeburg, 1935) de Mies Van der Rohe. TAFURI, Manfredo Op. Cit. - p. 132

29 LEVI, Rino - "A Casa", maio de 1954, texto datilografado - arquivo Rino Levi.

30 Ibidem - "Evolução da arquitetura", 1958, texto datilografado - arquivo Rino Levi.

31 Ibidem - "A Casa", Op. Cit, .

32 BURLE-MARX, Roberto - "Depoimento sobre Rino Levi", in Edizioni di Comunità, - Esta opinião também foi expressa pela Sra. Yvonne A. Levi, sua viúva, em depoimento ao autor.

33 Observe-se que a sua casa e a de Milton Guper estão localizadas no primeiro bairro-jardim de São Paulo, o Jardim América, projetado por Barry Parker em 1917. Ainda hoje o bairro tem uma agradável atmosfera de jardim, preservada inclusive por lei de tombamento pelo CONDEPHAAT.

34 Observação feita ao autor por Sophia S. Telles.

35 BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

36 DALCO, Francesco - "Architettura e città negli Stati Uniti, 1870-1910. Capítulo de sua autoria in TAFURI, Manfredo e DALCO, Francesco. **Architettura Contemporanea**. Milano: Electa, 1992, p. 64.

37 BRUAND, Yves- Op. Cit.

38 O projeto da casa de Rino Levi é de 1944. O projeto de Daniele Calabi para a casa-pavilhão da família Medici foi realizado entre 1944 e 1946, enquanto o da sua própria casa é de 1945/46. Para uma análise dos projetos de Calabi se recomenda o catálogo da ampla exposição de sua obra realizada pelo Istituto Universitario di Architettura di Venezia em 1992, sob a responsabilidade do Prof. Guido Zucconi, que escreve grande parte dos textos, ZUCCONI, G. **Daniele Calabi, architettura e progetti 1932-1964**. IUAV, 1992. Recomenda-se também o artigo do mesmo autor publicado na revista *Domus* cuja tradução, “Daniele Calabi: Variações de um espaço introverso”, foi publicado pela revista *ácu/um*, n.5/6 em 1995,

39 ZUCCONI, Guido - “Daniele Calabi: Variações de um espaço introverso”, op. cit.. Assim como as duas próximas citações.

40 Ibidem. Ibid - “Habitations individuelles au Brésil”, in *L’Architecture d’Aujourd’Hui* n. 18-19, 1948; L. C. Olivieri, “Casa a San Paolo”, in *Domus* n. 232, 1949, idem., “Gusto del sottile” in *Domus* n. 233, 1949.

41 ACAYABA, Marlene. Milam Acayaba e FICHER, Sylvia. **Residências em São Paulo**. São Paulo, 1986.

42 Em seu depoimento ao autor, a viúva de Calabi, sra. Ornella Foà Calabi é categórica ao afirmar que a casa de Levi não tinha um pátio, enquanto que a sua sim. Essa opinião pode corresponder àquela dos próprios arquitetos.

43 Cf. ZUCCONI, Guido - Op. Cit.

44 Apenas alguns projetos de Terragni tensionam a integridade desses limites. Um questionamento que apenas reforça a importância do volume como principal entidade estética da arquitetura italiana.

45 Este projeto dos arquitetos italianos foi profundamente criticado por

Persico, “a contradição do programa com o estilo da Villa–studio, no qual os esquemas de Le Corbusier, na Ville Savoye, e de Van Der Rohe, no pavilhão da Alemanha na Mostra de Barcelona (...), conseguem, algumas vezes, combinar-se em belas aparências formais, outras, como nos jardins, mal se compõem, devido à precariedade da inspiração”. (PERSIGO, Edoardo - “Gli architetti italiani” (1933), reeditado em CIUCCI, Giorgio e DAL CO, Francesco - **Architettura italiana del’900**, Milão, Electa, 1993, p. 118).

46 “Nos conjuntos residenciais, com número elevado de habitações, nos quais a economia constitui fator preponderante, a construção terá que obedecer a processos de trabalho em série. As casas serão repetidas centenas de vezes. Esta repetição cria, em geral, impressão fastidiosa e desoladora, e despersonaliza a habitação.” LEVI, Rino - “A casa”., Op. Cit.

47 A mais forte imagem da casa brasileira, entretanto, parece vir da descrição que Lúcio faz da evolução das construções depois de 1900, ao comentar a presença crescente da varanda. Segundo o arquiteto, dependendo da orientação, seriam elas o melhor lugar da casa para se ficar, ‘verdadeira sala completamente aberta’. Mario Pedrosa, em 1959, comenta que os arquitetos modernos brasileiros desejariam quase ‘casas ao ar livre, todas extrovertidas’, não fora o clima tropical.” TELLES, Sophia S. -Op. Cit., p. 86. A citação de Costa é da publicação de Porto Alegre, p. 92, e a de Mario Pedrosa é do livro **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 332.

48 O período corresponde ao surgimento e desenvolvimento do movimento concretista no Brasil, que propôs uma arte ativa e configuradora da vida cotidiana. Ver BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

ANA PAULA DE OLIVEIRA BRINGUENTE

DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO



**ARQUITETURA
MODERNA: UMA ANÁLISE
DE RESIDÊNCIAS DA
PRAIA DO CANTO**

19

25

INTRODUÇÃO

A primeira oportunidade de trabalhar com o tema Arquitetura Moderna: uma Análise de Residências da Praia do Canto surgiu na disciplina do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural.

Por que estudar dentro da disciplina de Patrimônio Histórico um tema tão novo? Este estudo teve como objetivo questionar a validade e a própria forma de abordagem a respeito da conceituação do novo e do antigo dentro da sociedade contemporânea. A catalogação de obras e sua análise veio nos revelar a urgência deste processo a fim de resguardar, pelo menos em memória artificial (arquivos fotográficos, videotecas, documentários), obras que estão sendo diariamente descaracterizados e até mesmo destruídas visando atender ao crescente e dominador mercado imobiliário.

Desta forma foi lançada a primeira semente que resultaria nesta monografia para conclusão do curso de Arquitetura da Universidade Federal do Espírito Santo. A semente foi lançada, os caminhos e questionamentos foram muitos e ainda o são na certeza

de que este trabalho é apenas o início de um longo caminho a ser ainda percorrido por muitos na compreensão do processo de produção da Arquitetura Capixaba.

Pois bem, o trabalho Arquitetura Moderna: uma Análise de Residências da Praia do Canto tem como objetivos o reconhecimento, a documentação e a análise de residências modernistas (uni e multifamiliares) das décadas de 50 e 60 no bairro da Praia do Canto, Vitória/ES.

A principal justificativa para a escolha do tema surge como uma reflexão a respeito do compromisso que deve ser assumido por nós, estudantes de arquitetura e arquitetos, na compreensão do processo de produção da arquitetura em Vitória.

As principais justificativas para escolha do bairro da Praia do Canto são: por apresentar, a nível de bairro, uma produção significativa a ser analisada e por estar sofrendo atualmente uma forte pressão do mercado imobiliário. O processo de verticalização a que vem sendo submetido é um fator decisivo para a modificação da sua configuração espacial. O vislumbre

pelos lotes das residências unifamiliares, principalmente, cria uma pressão sobre seus moradores que mediante as propostas tentadoras do mercado não hesitam em vender seus lotes para que suas residências sejam demolidas e dêem lugar a grandes empreendimentos imobiliários. Esta situação de descaracterização diária das edificações foi um dos fatores que nos chamou atenção quanto à necessidade de documentação e análise do patrimônio existente no bairro da Praia do Canto.

Quanto à delimitação do período para o estudo da Arquitetura Moderna na Praia do Canto, as décadas de 50 e 60 mostram-se extremamente significativas e demarcatórias.

Nas décadas de 30 e 40, que antecedem o período em estudo, desenvolve-se em Vitória a Arquitetura Proto-moderna. Neste período de transição entre o Ecletismo e o Modernismo foram produzidas obras com características que já fazem alusão ao surgimento do Movimento Moderno mescladas com características ecléticas.

Este período de transição é extremamente válido visto que os processos de transformação não são imediatos. A evolução da arquitetura é processual e relacionada a toda uma cadeia de informações e conhecimentos.

Já no final da década de 40 começam a chegar a Vitória arquitetos formados principalmente no Rio de Janeiro que trabalham com a linguagem racionalista. Entre eles pode-se citar o arquiteto Élio de Almeida Vianna que chega ao Espírito Santo em 1947 a convite do então Governador do Estado Jones dos Santos Neves. Os arquitetos Maria do Carmo Schwab de Novaes e Marcelo Vivacqua chegam ao Estado no início da década de 50.

Utilizando um repertório racionalista, estes arquiteto-

tos chegam com o intuito de aqui pôr em prática as reflexões e posturas desta nova ideologia. Porém, as dificuldades e obstáculos encontrados são muitos na tentativa de se romper com uma ordem já estabelecida e consolidada, apesar das transformações implementadas pelo Proto-modernismo, que trataremos adiante.

Através da análise das obras pode-se observar que durante este período a Arquitetura Moderna desenvolve-se na Praia do Canto delimitando um período representativo da produção arquitetônica modernista dentro do contexto da arquitetura moderna em Vitória, mesmo possuindo restrições linguísticas e tecnológicas.

A partir da década de 70 o processo de verticalização acentua-se na Praia do Canto no intuito de atender a um crescente processo de especulação imobiliária, incentivado pela demanda, delimitando uma nova etapa de produção arquitetônica no bairro. Apesar desta delimitação, o repertório modernista pode ser encontrado na produção arquitetônica ao longo das décadas seguintes até os dias de hoje, mas, de uma forma mais engraçada, não constituin-

60

do propriamente uma unidade.

Como já foi mencionado, o início do estudo do tema constituiu na revisão bibliográfica sobre o Movimento Moderno. Resguarda a devida proporção dada a esta etapa na apresentação do trabalho, o mesmo será retomado à reflexão durante as análises das obras.

A etapa posterior consistiu na identificação, levantamento fotográfico, pesquisa em arquivos da Prefeitura Municipal de Vitória e na catalogação das obras para posterior análise.

Quanto à escolha das obras que compõem o catálogo, estão presentes aquelas que tiveram seus projetos elaborados (e/ou aprovados na Prefeitura Municipal de Vitória) ou a obra executada nas décadas de 50 e 60, em sua maioria.

Como a identificação foi realizada no local em estudo, fazem parte do catálogo as obras que na fase de levantamento fotográfico exerciam sua representatividade no local e que não possuíam modificações profundas em suas características, impossibilitando o seu reconhecimento. Fazem parte do catálogo obras que possuem qualidade arquitetônica intrínseca ao ato projetual. Como será exposto mais à frente, toda produção arquitetônica, independente da formação de seu projetista, será analisada.

Para a catalogação, foi elaborada uma ficha de levantamento contendo informações básicas a respeito da obra como: proprietário original, localização, projetistas, construtores, data de projeto, características principais e observações.

Como já foi mencionado, o trabalho consiste no reconhecimento e análise da produção modernista no

bairro da Praia do Canto nas décadas de 50 e 60.

Inicialmente, optou-se por uma análise individual do plano da maternidade da obra arquitetônica, a fim de detectar as características comuns e as particularidades presentes nas mesmas. Adotou-se as categorias de avaliação apresentadas por Elvan Silva em “Uma Introdução ao Projeto Arquitetônico”.¹

No decorrer da análise individual das obras observou-se que os pontos em comum e divergentes ocupavam-se sistematicamente quando descritos sob a ótica de Silva. Ou seja, ocorreu uma grande generalização das análises. A fim de não tornar as análises individuais extremamente extensas e repetitivas, optou-se por três níveis de análise das obras, encontradas respectivamente nos capítulos 1, 2 e 3.

No Capítulo 1 analisamos todas as obras do catálogo. Os principais objetivos deste capítulo são: compreender como o objeto de estudo, a residência moderna, é inserida no contexto da Praia do Canto e analisar suas características comuns e peculiares, tentando sempre que possível detectar tendências.

O Capítulo 2 contém o catálogo com a análise individual de cada obra. Elas se acham dispostas segundo critério cronológico, tomando por base o ano de seu projeto. Apresentando cada obra temos um cabeçalho contendo, no caso de residência o nome do proprietário original e de edifício o seu respectivo nome, a data de projeto, a sua localização e o nome do projetista ou construtora. Segue ainda, juntamente com cada obra, seus levantamentos fotográficos e projetos originais. Cabe ressaltar que o catálogo original possui quarenta e nove (49) obras, mas, para título de amostragem, foram selecionados apenas cinco (5) obras.

O Capítulo 3 é a análise da produção realizada por arquitetos e sua inserção no cenário da arquitetura moderna brasileira.

ARQUITETURA MODERNA NA PRAIA DO CANTO: UMA ANÁLISE

No final do século XIX, Vitória é acometida por várias epidemias. A cidade não tinha tratamento de água, esgoto, e hospitais que atendessem suficientemente.

A partir dessa época, especialmente no Governo Muniz Freire, inicia-se em Vitória um processo de intervenção no espaço urbano com caráter sanitaria. Ainda neste governo, o engenheiro-sanitarista Saturnino de Brito é encarregado de projetar um novo arrabalde para a cidade de Vitória.

Nas duas primeiras décadas do século XX intensificam-se intervenções no espaço urbano da cidade. Inicia-se a construção do Porto, a inauguração dos serviços de água, luz, esgoto. Tomados por um impulso de modernização, espaços são remodelados mediante a abertura de grandes avenidas e valorização de espaços públicos. No entanto, seguindo estas novas artérias e novos alinhamentos se erguem ainda construções que trazem em suas fachadas toda estética do Ecletismo. Isto perdura até meados dos anos 30, quando então começa a se cogitar uma renovação na arquitetura, que agora tende a ter uma produção baseada no racionalismo.

De forma semelhante aos grandes centros brasileiros em relação à Europa, os acontecimentos chegam ao Estado com uma certa defasagem. Na década de 30, cria-se na capital uma imagem de cidade do futuro,

aliada à ansiedade de criar espaços que reproduzem o poder do capital mercantil exportador. Os valores estéticos racionalistas começam a ocupar espaço na elite local através da inserção de obras reconhecidas como proto-modernas.

A nível nacional, a década de 50 foi um período de grandes transformações econômicas. Pela primeira vez se estabeleceu de forma consciente uma política de industrialização para o país.

Em paralelo a esta instituição de modernização do país, no Estado, medidas político-econômicas são propostas na tentativa de aparelhamento da econo-

mia capixaba com o quadro nacional. Desta forma, o então governador do Estado, Jones dos Santos Neves, lança mão de uma política de valorização econômica que exigia um certo suporte tecnocrático como corolário à sua execução.

Assim, profissionais como Élio Vianna vêm para o Estado à convite do próprio Jones Santos Neves. Na década de 50 trabalha com os arquitetos Marcello Vivacqua e Maria do Carmo Schwab na Secretaria de Viação de Obras Públicas do Espírito Santo (SVOPE).

O Governo Jones Santos Neves reafirma a obtenção do crescimento da cidade e incentiva o aparecimento de obras modernistas. Com esta visão executa a construção de vários órgãos públicos em todo Espírito Santo e especialmente em Vitória.

Estes primeiros arquitetos que chegam ao Estado no final da década de 40 e início da década de 50 começam, inicialmente, a projetar obras públicas como creches, escolas, edifícios públicos em geral, mas também, começam a receber encomendas de particulares para projetarem, residências uni e multifamiliares.

O desejo de possuírem uma habitação nos moldes do que estava sendo divulgado nos grandes centros (principalmente no Rio de Janeiro devido à proximidade), leva futuros proprietários a investirem nesta nova demanda de profissionais que se insere no mercado capixaba.

Como já foi mencionado, o bairro da Praia do Canto faz parte de um projeto de ideologia higienista, do final do século passado. Possui traçado ortogonal que privilegia espaços amplos, com ruas largas e bem ventiladas, amplas perspectivas e belas visuais onde o principal objetivo era integrar de maneira adequada critérios higiênicos, racionais e estéticos. O projeto propunha a demarcação de ruas e quadras que se desmembrariam em lotes, não havendo preocupação com a integridade da quadra, tão precisa ao projeto moderno – a superquadra.

Nestor Goulart ressalva que, “apenas será de notar que a arquitetura é mais facilmente adaptável às modificações do plano econômico-social do que o lote urbano. Em decorrência, os sinais da evolução podem ser reconhecidos quase sempre – senão sempre – em primeiro lugar no plano arquitetônico

62

e só depois no urbanístico, onde são fruto de uma adaptação mais lenta”.

Utilizando a abordagem de Nestor Goulart, tem-se que quando o edifício moderno é inserido na Praia do Canto este encontra um sítio urbano definido ao qual a arquitetura tem de se adaptar. São lotes com dimensões médias entre 360 e 500m² dentro dos quais os edifícios acabam ocupando toda área de que dispõem, obedecendo a legislação dentro de seus limites e distorcendo muitas das propostas modernistas difundidas na época. Ou seja, a arquitetura nova tem que se adaptar ao lote urbano, já existente e utilizado por um estilo arquitetônico anterior.

Junto com o lote urbano já definido, encontra-se também uma legislação que apesar de implantada em 1954, o Código Municipal de Vitória LEI 351, é semelhante à LEI 276 de 1929. O Código ditava as regras do processo de controle urbanístico da época.

Em bairros como a Praia do Canto, a nova lei não exerceu muita influência na concepção das residências unifamiliares, porém, quanto às residências multifamiliares, nota-se que a legislação atuou de

forma marcante desde a inibição à verticalização até a determinação da volumetria das edificações.

O atendimento às exigências legais da época era uma responsabilidade do projetista, porém, a construtora determinava os aspectos gerais que esta edificação deveria obedecer a fim de atender a condicionantes estéticos e econômicos, principalmente.

A contextualização política, econômica e social do momento das décadas de 50 e 60 nos reporta a um período que muitos de nós não presenciamos. Atualmente, quando nos referimos à Praia do Canto, logo imaginamos suas ruas asfaltadas e movimentadas por veículos, edifícios espalhados por todos os lados. Portanto, nossa realidade é outra. A realidade do mercado imobiliário para este bairro mudou durante estes anos.

Quando nos referimos ao período em estudo, estamos retornando a uma época (descrita no início deste capítulo) que está sendo diariamente descaracterizada, sem guardar a menos, lembranças documentadas deste seu passado representativo. As obras arquitetônicas (importantes representantes

de uma época) quando analisadas em seu conjunto nos revelam intenções e significados que estarão impressos ao longo do bairro e, inclusive, ao longo da cidade.

Quando o estilo moderno é adotado como paradigma de modernidade dentro da Praia do Canto, mirando-se nos grandes centros brasileiros, uma outra população a toma como seu paradigma de bem morar. Ou seja, uma cadeia se forma. O mundo é a referência para o Brasil; o Brasil (principalmente Rio de Janeiro e São Paulo) é a referência para a Praia do Canto; a Praia do Canto passa a ser uma referência dentro da cidade de Vitória. Ou seja, outros bairros, às vezes vizinhos, às vezes periféricos ou até mesmo bairros populares se apropriam das características arquitetônicas expostas nesta vitrine, a Praia do Canto.

Daí a importância dada a toda produção com características modernas, independente da formação do projetista. Esta produção será avaliada dentro do contexto de transformações que propõe e desencadeia, principalmente em relação aos estilos anteriores, aos quais ele se impõe – proto-modernismo e neo-colonial.

Neste capítulo e no Capítulo 2, estas obras serão avaliadas através de suas características formais, construtivas e estéticas. Cabe ressaltar que em muitas obras do catálogo, esta relação ou referência com o estilo moderno será extremamente tênue, porém, não será destituída de seu valor enquanto obra. O que poderemos observar é que mesmo estas obras revelarão um desejo, o desejo de serem modernas.

No que se refere ao plano pragmático, uma das principais características observadas é a clara setorização das funções nas unidades de habitação. Os setores social, íntimo e de serviço encontram-se definidos e distintos. Mesmo que, no geral, para os casos em estudo, os setores possuam apenas um cômodo – como ocorre com o setor social que geralmente se resume a uma sala. Porém, pode-se observar que mesmo nestes casos a sala possui a sua independência e privacidade em relação aos outros espaços da habitação.

A ocupação frente/fundo da edificação proporciona a valorização dos cômodos voltados para a fachada principal, no caso, salas e quartos. Explicita uma hierarquização dos espaços onde se privilegia os

setores social e íntimo em relação ao setor de serviço – sempre voltado para os fundos do lote ou para os poços de iluminação e ventilação.

A hierarquização dos espaços também está explícita na dimensão dos cômodos. Setores social e íntimo ocupam proporcionalmente maiores dimensões que os setores de serviço. Porém, encontramos uma sensível diminuição dos cômodos se comparados com os dos estilos precedentes.

No plano pragmático, a residência moderna vem romper definitivamente com padrões referenciados na morada colonial. A edificação proto-moderna inicia estas transformações, mas de modo a conciliar a tradição, tão arraigada aos conceitos da sociedade da época, com os novos conceitos então emergentes.

O edifício proto-moderno inova no setor residencial com o surgimento de prédios de apartamentos. Porém, esta “verticalização é aceita no mínimo com relutância, pois ameaça costumes que remontam aos tempos coloniais. Os primeiros exemplos são resolvidos, dentro do possível, como as residências da época e não como um problema novo. Plasticamente,

os edifícios são solucionados em termos de fachada, acompanhando os estilismos, procurando denotar uma certa modernidade. Internamente, procura-se repetir soluções de planta das residências isoladas com seus corredores, salas e amplas varandas de modo a oferecer aos habitantes uma reprodução de seus ambientes de origem”³.

A obra moderna inova quando rompe com esta referência na tradição. Propõe à otimização dos espaços, a clara setorização das funções, a preocupação com aspectos de iluminação e ventilação. É o fim dos espaços amplos (chegando inclusive a extremos de sub-dimensionamento), dos quartos abrindo-se para salas (tão comum na residência colonial e proto-moderna) e das alcovas.

Quanto à distribuição e inter-relação dos espaços, foram observadas combinações diferentes tanto para as residências uni quanto multifamiliares.

Duas soluções em planta definem grupos de residências unifamiliares. O primeiro grupo é formado por residências resolvidas em bloco único, ou seja, os setores social, íntimo e de serviço encontram-se

resolvidos numa única edificação. Como exemplo temos a residência Francisco José Vervloet (04).

O segundo grupo é formado por residências resolvidas em blocos distintos, ou seja, os setores social e íntimo estão resolvidos em um bloco e o setor de serviço ou parte dele encontra-se num bloco distinto, afastado deste bloco principal e acomodado junto aos limites de fundos dos terrenos, em edícula^{2,4}.

Mesmo neste tipo de segregação das funções observa-se que os espaços destinados à copa/cozinha e despensas (ou depósitos) permanecem no corpo da edificação principal. Geralmente, as áreas de serviço e dependências de empregada é que são transferidas para outra edificação, no caso a edícula.

É interessante observar que este tipo de organização das funções em blocos distintos é uma herança das antigas fazendas do período colonial onde os antigos pavilhões de serviço foram progressivamente transformando-se em edículas para se adaptarem ao lote urbano. Como exemplo, a residência Luís Mário J. Cinelli (05).

Ainda neste segundo grupo, porém como uma exceção, está a Residência José de Almeida Rebouças (02) que além de possuir parte do seu setor de serviço em edícula (não representada no projeto original) é composta por vários blocos distintos, mostrado em projeto e na análise individual da obra.

Quanto à inter-relação dos espaços, em todas as residências analisadas, os setores íntimo e de serviço possuem uma relação de espaços e circulações independente do setor social, ou seja, há um cuidado para que o setor social mantenha-se independente dos demais setores, e desta forma não influencie nem participe nas relações privadas da residência.

Quanto à inter-relação dos espaços, pode-se definir dois grupos distintos para as residências multifamiliares. O primeiro, compostos por edifícios que possuem em seus apartamentos uma articulação entre setores íntimo e de serviço independente do setor social com o objetivo de resguardar a privacidade da vida íntima de seus moradores. Como exemplo temos o edifício Lord (01).

64

No segundo grupo temos os edifícios cujos apartamentos não possuem articulação entre os setores íntimo e de serviço, integrando estes setores diretamente com o setor social, no caso a sala. Este tipo de articulação rompe com a unidade entre os setores privados da habitação. Como exemplo, o edifício Costa Rica (03).

Em relação ao plano sintático (referente ao plano da realização física do edifício), a principal inovação no processo construtivo é a utilização do aço e do concreto armado.

No contexto das transformações inseridas mediante a divulgação desta nova técnica, a arquitetura moderna propõe a utilização dos materiais mediante a explicitação de sua linguagem formal. Ou seja, a arquitetura deveria corresponder ao desenvolvimento tecnológico de sua época, sendo desnecessário vestir as edificações com as roupagens ecléticas usuais.

Le Corbusier então enuncia os preceitos desta nova arquitetura ao sintetizar suas idéias nos chamados 5 pontos da arquitetura moderna. São eles: os pilotis, o terraço-jardim, a planta-livre, os grandes panos de vidro e a fachada livre.

Não houve possibilidade de obtermos os projetos estruturais, dificultando a análise dos aspectos construtivos da edificação. Porém, através da análise em conjunto dos projetos arquitetônicos e observação das fotos podemos destacar algumas características comuns às edificações.

Os principais materiais utilizados são o concreto para a estrutura, a alvenaria e blocos vazados (cobogó) para vedação, a madeira, o alumínio (em menor esca-

la) e o vidro para as esquadrias, e para o revestimento das fachadas e pintura, a pedra, a pastilha e o azulejo.

Observamos que existe uma preocupação em indicar as vigas invertidas das janelas nas fachadas frente/fundos. Estas vigas liberam o vão da janela até a laje de teto e funcionam como parapeitos desta mesma janela. Encontramos este tipo de composição no edifício Lord (01).

Como exemplo de fachada livre, onde os pilares da fachada principal estão recuados das extremidades do edifício, temos o edifício Lord (01) – fachada principal sudoeste. No edifício Costa Rica (03), alguns pilares estão recuados da fachada com uma sobreposição das esquadrias em vidro fechando os vãos.

A solução de cobertura adotada para todos os edifícios é um sistema de calhas e dutos embutidos por uma platibanda. O teto-terraço não é incorporado à nossa construção por, na época, não existir tecnologia capaz de executar a impermeabilização destas mesmas lajes com total eficiência a um custo razoável. Porém, ocorrem algumas inovações. No que se refere ao plano estético, que é a própria estética

do objeto arquitetônico, podemos definir a princípio, dois grupos distintos para análise: o das residências unifamiliares e o das residências multifamiliares. Esta distinção inicial está relacionada diretamente com o maior apuro estético reservado às residências unifamiliares.

Quanto à composição volumétrica, podemos definir grupos de residências unifamiliares que apresentam características comuns.

A grande maioria das residências apresentam como composição volumétrica um prisma interceptado por uma laje plana. Ou seja, o volume da edificação está bem definido por um prisma e a varanda é encimada por uma laje plana. Este tipo de composição é

encontrada nas residências Francisco José Vervloet (04) e Luís Mário J. Cinelli (05).

Quanto ao material utilizado para revestimento das fachadas, reveste-se as mesmas com um “purismo branco das villas de Le Corbusier”, a residência Francisco José Vervloet (04).

As demais residências do catálogo possuem sempre uma combinação de alvenaria pintada de branco ou outras cores e alvenaria e revestida com diversos materiais como pedras, azulejos, cobogós e madeiras. Como exemplo, temos a residência José de A. Rebouças (02).

Quanto às residências multifamiliares, temos que a volumetria era fruto das exigências feitas pelo construtor ao arquiteto.

Era determinada pela utilização ao máximo da taxa de ocupação e do gabarito de pilotis, utilizando para portaria e guarda de veículos, mais três pavimentos. Desta forma, o padrão de volumetria mais elaborados. Por exigência dos construtores de edifícios, deveriam ser o mais simples possível, onde qualquer detalhe que encarecesse a obra era descartado. Os materiais de acabamento eram pintura e pastilhas não vitrificadas.

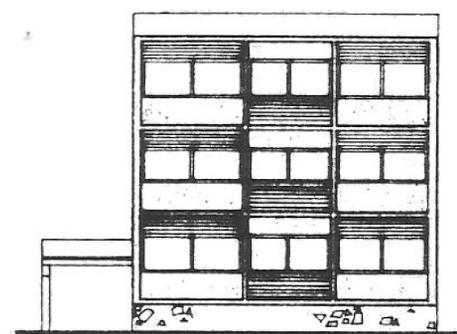
Associado a estas limitações, temos um lote urbano com dimensões exíguas para o atendimento das necessidades dos programas propostos para os edifícios.

Encontramos esta edificação submetida ao lote, como que espremida dentro de seus limites, revelando-se, enquanto composição volumétrica, reflexo destas imposições do mercado. Desta forma, cabe às fachadas a responsabilidade de revelarem as inovações formais deste novo estilo arquitetônico.

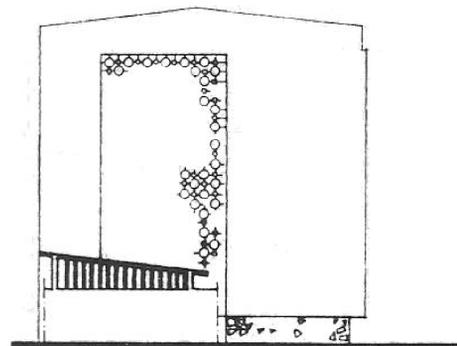
O edifício Lord (01) é o único exemplo que possui, em seu projeto original, volumetria cúbica e está afastado de todos os limites do lote. Possui acesso central à edificação o edifício Costa Rica (03). Apesar do edifício Lord (01) possuir acesso lateral, este possui tratamento diferenciado no projeto original, destacando-o do contexto da edificação.

Vale lembrar que o edifício moderno possui características próprias de edifício, possui identidade própria. Não tenta imitar as residências unifamiliares, como no proto-modernismo, com seus amplos cômodos e varandas. O edifício moderno é uma caixa fechada, delimitada pela vedação. Podemos observar que durante as décadas de 50 e 60, nas obras analisadas, desaparece a varanda, que retorna apenas na década de 70.

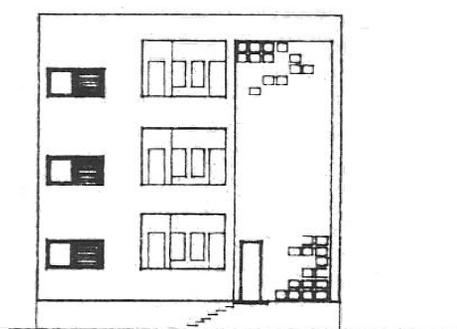
Desta forma, a produção analisada caracteriza a arquitetura moderna no bairro da Praia do Canto nos seus planos pragmático, sintático e estético, resguardadas sempre as devidas proporções e limitações a que está sujeita.



EDIFÍCIO LORD
ELEVACÃO PRINCIPAL SUDESTE



EDIFÍCIO LORD
ELEVACÃO LATERAL SUDESTE



EDIFÍCIO LORD
ELEVACÃO FUNDOS NOROESTE

**CATÁLOGO
DE RESIDÊNCIAS
DA PRAIA DO CANTO**

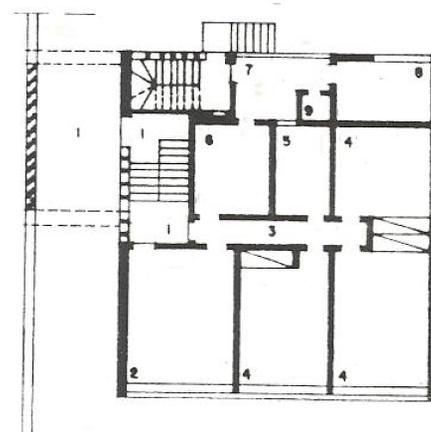
EDIFÍCIO LORD / 1953

Rua Aleixo Neto, 1101

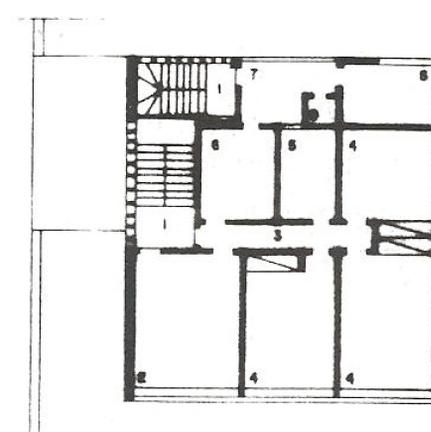
ARQ. MARCELO VIVACQUA



Este é o primeiro exemplo de edifício moderno no bairro. O edifício desenvolve-se em três pavimentos com um concebido em bloco único com planta retangular e afastado dos limites do lote. Percebe-se uma preocupação com a insolação nas fachadas sudoeste e noroeste através da utilização de cobogó. Os acessos ao edifício são diferenciados – acesso social e de serviço. Valorização das fachadas com diversificação de soluções adotadas e de materiais como cobogós, alvenarias revestidas com pintura ou pedras, esquadrias em madeira e vidro.



EDIFÍCIO LORD
PAVIMENTO TÉRREO



EDIFÍCIO LORD
PAVIMENTO TIPO

L E G E N D A

- 1- HALL
- 2- SALA
- 3- CIRCULAÇÃO
- 4- QUARTO
- 5- BANHEIRO
- 6- COZINHA
- 7- ÁREA DE SERVIÇO
- 8- QUARTO DE EMPRESADA
- 9- BANHEIRO DE EMPRESADA
- 10- DEPÓSITO
- 11- GARAGEM
- 12- DEPENDÊNCIAS ZELADOR
- 13- DEPÓSITO LIXO
- 14- BOMBAS
- 15- LOJA
- 16- VARANDA



RESIDÊNCIA JOSÉ DE ALMEIDA REBOUÇAS / 1954

Rua Chapot Presvot c/ Av. Rio Branco

02

ARQ. DIÓGENES REBOUÇAS

Esta residência, situada em terreno de esquina, foi projetada para oferecer o máximo de privacidade aos usuários. Com este objetivo, o programa foi organizado em torno de um pátio interno, que funciona, basicamente, como extensão dos ambientes sociais, mas de modo a permitir o domínio de toda a área da residência, de qualquer um dos seus setores. Assim, a casa fecha-se ao exterior, mas é transparente internamente. Desenvolvida em quatro níveis, os setores social, íntimo e de serviço articulam-se através de corredores, escadas e rampas. A planta basicamente retangular, adota tratamentos diferenciados para cada fachada de acordo com a insolação, tirando partido estético destes mesmos materiais. Nos seus aspectos formais, a casa explora a volumetria cerrada configurando uma aparência inusitada à época.



EDIFÍCIO COSTA RICA

Rua Constante Sodré, 1261

03

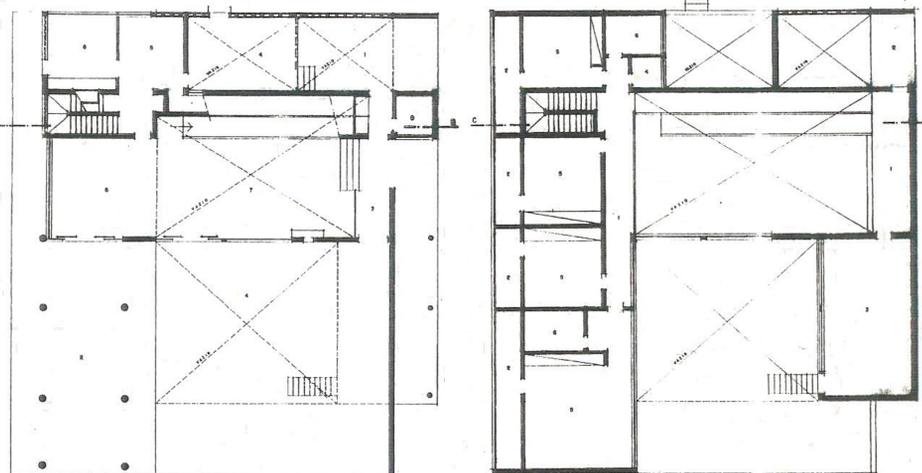
ARQ. MARCELO VIVACQUA

Constitui-se num dos raros exemplos onde a edificação não ocupa todo o lote. Implantado sobre uma das laterais do lote, libera o outro afastamento lateral para acesso à garagem nos fundos do mesmo. Edifício resolvido em bloco único c/ escadas social e de serviço que definem circulações e acessos diferenciados aos apartamentos tipo. O acesso é central e define a simetria do edifício, tanto em planta como em fachada. Há uma setorização básica em espaços social, íntimo e de serviço.

No plano estético, observa-se o predomínio da horizontalidade acentuada pelas faixas na cor rosa da fachada, as aberturas dos vãos das janelas em grandes panos de vidro e uma grande marquise horizontal no térreo. Cuidado no tratamento dos materiais da fachada principal da frente como o uso de pastilhas e esquadrias em madeira e vidro.

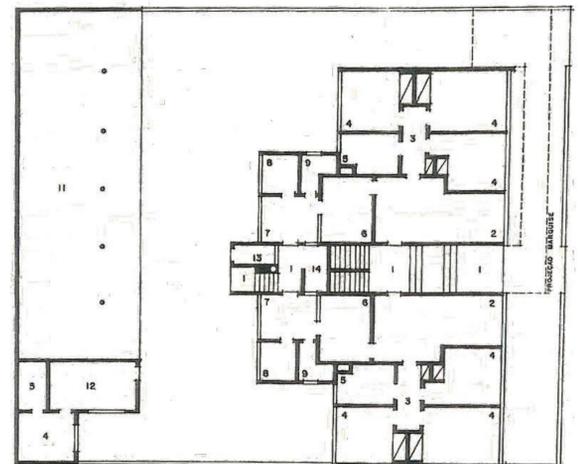
LEGENDA

LEGENDA

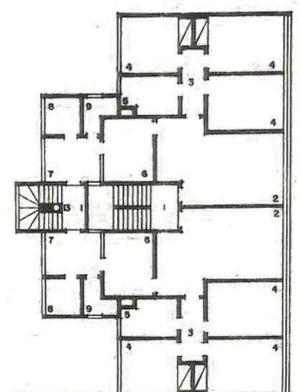


RESIDÊNCIA JOSÉ DE ALMEIDA REBOUÇAS
PAVIMENTO TÉRREO

RESIDÊNCIA JOSÉ DE ALMEIDA REBOUÇAS
PAVIMENTO SUPERIOR



EDIFÍCIO COSTA RICA
PAVIMENTO TÉRREO



EDIFÍCIO COSTA RICA
PAVIMENTO TIPO

LEGENDA

- 1- HALL
- 2- SALA
- 3- CIRCULAÇÃO
- 4- QUARTO
- 5- BANHEIRO
- 6- COZINHA
- 7- ÁREA DE SERVIÇO
- 8- QUARTO DE EMPREGADA
- 9- BANHEIRO DE EMPREGADA
- 10- DEPÓSITO
- 11- GARAGEM
- 12- DEPENDÊNCIAS ZELADOR
- 13- DEPÓSITO LIXO
- 14- BOBINA
- 15- LOJA
- 16- VARANDA

RESIDÊNCIA FRANCISCO JOSÉ VERVLOET / 1962

Rua Constante Sodré, 1101

04

ARQ. MARIA DO CARMO DE NOVAES SCHWAB

Esta residência de dois pavimentos foi implantada junto a uma das divisas do lote, voltando suas áreas envidraçadas para as orientações mais adequadas sudeste e nordeste. No pavimento térreo encontram-se os setores social e de serviço que são articulados por um corredor ao longo de toda a lateral nordeste e um pátio interno. O pavimento superior abriga o setor íntimo. Caracteriza esta residência o emprego do volume geométrico claro e definido que na fachada frontal é interceptado por uma marquise que marca o acesso à edificação e delimita os espaços da garagem e varanda. A privacidade do setor íntimo localizado no pavimento superior é reforçada pelo uso de esquadrias em madeira tipo veneziana em contraposição aos amplos panos de vidro utilizados no pavimento térreo.

RESIDÊNCIA LUÍS MÁRIO JORGE CINELLI

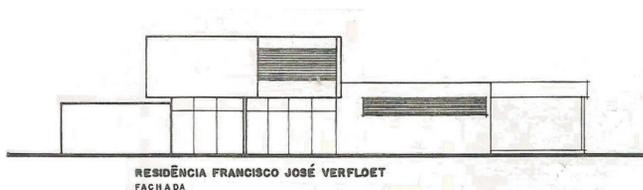
Rua Madeira de Freitas, 53

05

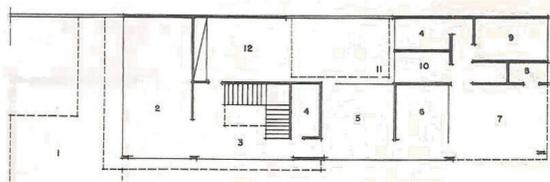
ARQ. PEDRO FUNDÃO

Residência resolvida em um único pavimento e distribuída em dois blocos distintos – principal e secundário, que abriga as dependências de empregada. Com planta retangular, o bloco principal abriga os setores social, íntimo e de serviço (copa/cozinha). Um corredor centralizado articula os setores íntimo e de serviço interligando-os ao setor social. O volume da edificação é trabalhado apenas na fachada frontal através do ressaltado da platibanda e do vazio da varanda/garagem. Os materiais básicos empregados são o concreto, a alvenaria pintada na cor branca e alvenaria revestida de tijolinho, que possui continuidade no muro do afastamento frontal.

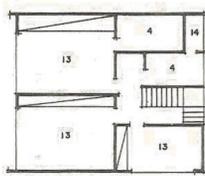
68



RESIDÊNCIA FRANCISCO JOSÉ VERVLOET
FACHADA

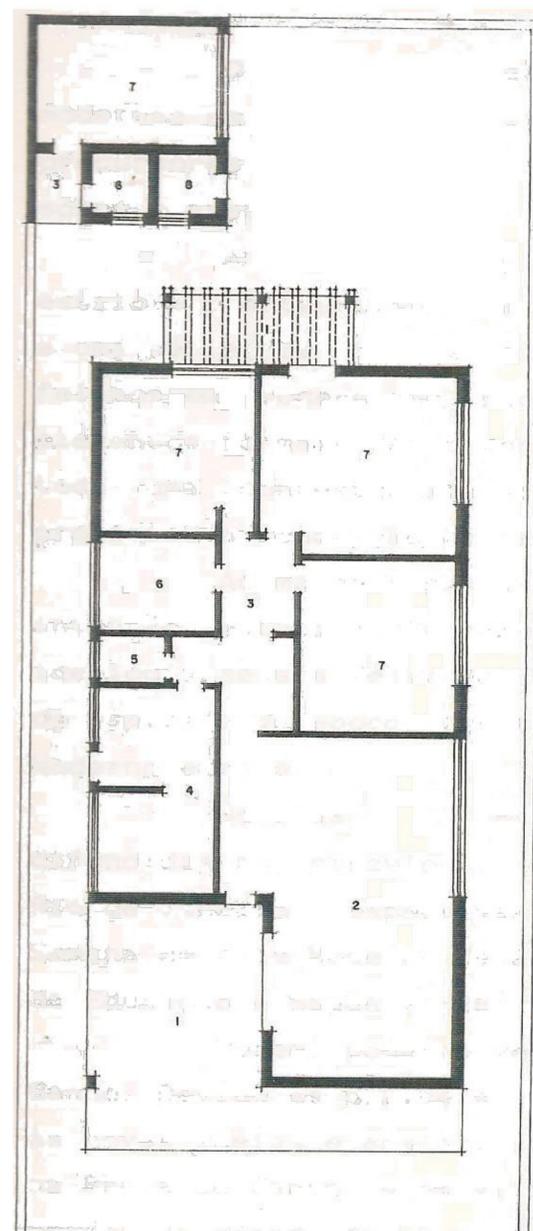


RESIDÊNCIA FRANCISCO JOSÉ VERVLOET
PAVIMENTO TÉRREO



PAVIMENTO SUPERIOR

- LEGENDA
- 1 - GARAGEM
 - 2 - LIVELLO
 - 3 - BANHEIRO
 - 4 - ALMOÇO
 - 5 - COZINHA
 - 6 - ÁREA SERVIÇO
 - 7 - BOX
 - 8 - QUARTO EMPREGADA
 - 9 - DESPEÇA
 - 10 - JARDIM INTERNO
 - 11 - ESCRITÓRIO
 - 12 - QUARTO
 - 13 - ÁREA SERVIÇO
- 0 1 2 3 4 5 6



RESIDÊNCIA
LUÍS MÁRIO JORGE CINELLI

- LEGENDA
- 1 - VARANDA
 - 2 - SALA ESTAR
 - 3 - CIRCULAÇÃO
 - 4 - COPA / COZINHA
 - 5 - LAVABO
 - 6 - BANHEIRO
 - 7 - QUARTO
 - 8 - CHUVEIRO
- 0 1 2 3

ARQUITETURA MODERNA NA PRAIA DO CANTO E QUADRO NACIONAL

O conhecimento das características de obras consideradas modernas em diversas capitais do Brasil, assim como nos países precursores deste movimento nos ajudou a formar um conceito próprio sobre o assunto.

A compreensão da Arquitetura Moderna brasileira como um estilo e o entendimento de elementos formais intrinsecamente ligados a uma série de contextualizações é importante. Ou seja, quando falamos em modernismo não estamos fazendo apenas a leitura de elementos formais de um repertório racionalista, mas, a compreensão de toda uma contextualização histórica, social e tecnológica que propiciou a concepção de tais elementos.

Acima de todas as divergências e contradições existe uma intenção estética fundamentada numa ideologia. Mesmo que esta ideologia seja a de sermos modernos confrontando-se com a ideologia do espírito da época vigente na essência da ideologia do

Movimento Moderno europeu.

No Brasil, as realizações da nova arquitetura começam a ser difundidas nos círculos intelectuais da vanguarda em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente, no início da década de 20 com a Semana de Arte Moderna de 22 e mais tarde com o Ministério da Educação e Saúde (1936).

Porém, pode-se verificar que o mesmo não se deu no Espírito Santo. Devido às difíceis condições de comunicação e acessibilidade às novas idéias e aos novos materiais, a transformação da arquitetura na Praia do Canto (e em Vitória) se inicia mais tardiamente. Só em meados da década de 50 começa-se a ter uma nova visão da arquitetura.

Todavia, a produção deste período foi significativa, mesmo sendo tardia e não existindo em Vitória uma escola de arquitetura. Na década de 40 havia, ao todo, seis escolas de arquitetura no país: Mackenzie e USP em São Paulo; Recife; Belo Horizonte; Porto Alegre; e a Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Desta forma, os projetos deste período eram realizados ou por arquitetos formados nestas escolas e que

deslocavam-se para outros centros, estimulando a difusão de idéias ali iniciadas, ou por engenheiros e técnicos que assimilavam as idéias desta nova arquitetura através do contato com outros profissionais, com as novas produções que estavam surgindo ou através das revistas de arquitetura e arte.

As obras do catálogo explicitam tanto arquitetos quanto engenheiros e técnicos atuando a nível de projetuação. Dentre os profissionais que atuaram nessa época, na Praia do Canto, serão alvos de nosso estudo, neste capítulo, aqueles cuja formação acadêmica no curso de arquitetura explicita uma intenção formal no ato da concepção da obra arquitetônica.

Ou seja, esta produção, dita erudita, viria impregnada de valores implícitos no projeto e na obra propriamente dita.

A nossa arquitetura moderna brasileira está explicitamente ligada à arquitetura moderna europeia dos anos 20 e 30, na sua vertente corbusiana, que confessadamente toma como exemplo a obra de Le Corbusier. A arquitetura moderna é, segundo Le Corbusier, a manifestação de um estilo pertencente a sua época, fundamentado numa tecnologia que exige uma maneira de construir absolutamente nova. Desta forma, enuncia os preceitos desta nova arquitetura: os pilotis, o terraço-jardim, a planta livre, os grandes painos de vidro e a fachada livre.

Lúcio Costa, como o principal teórico da arquitetura moderna brasileira, reinterpreta este vocabulário corbusiano. Assimila os elementos corbusianos de arquitetura a elementos da arquitetura brasileira colonial. Para ele, esta arquitetura moderna pressupunha uma uniformização universal. Podia efetivamente integrar movimentos internacionais – porque empregava uma técnica que não conhecia fronteiras – e caráter local – por suas particularidades de plantas e elevação e pela seleção de materiais e revestimentos.

Apesar da arquitetura moderna brasileira, em sua vertente carioca, ser a reinterpretação de Lúcio Costa

dos preceitos de Le Corbusier, em nenhum momento Lúcio nega os fundamentos conceituais e metodológicos da tradição acadêmica. Assim, ao invés de utilizar os 5 pontos da arquitetura moderna, trabalha com “elementos de ordenação formal (que) são permanentes, suas leis e (estão) acima de quaisquer considerações técnicas e utilitárias”.

Podemos observar na produção do bairro em estudo, influências deste grande pensador da arquitetura moderna brasileira, fato este propiciado pelo significativo número de arquitetos formados no Rio de Janeiro. São eles os arquitetos Marcello Vivacqua, Élio Vianna, Maria do Carmo Schwab, Dirceu Carneiro e Deisi Otoni Barbosa. Já os arquitetos Diógenes Rebouças, César Tenure Romano e Kleber Frizzera formam-se, respectivamente, na Bahia, em São Paulo e em Belo Horizonte onde, de forma direta ou indireta, tiveram formação acadêmica influenciada pela chamada escola carioca. Formação esta que refletirá na produção dos mesmos.

A apropriação de repertório da arquitetura moderna e sua conseqüente adaptação se faz necessária, na medida em que o processo de concepção do edifício

70

está sujeito a uma gama de fatores que independem dos critérios de projeção adotados pelo arquiteto, mas que estão implícitos no ato de projeção. Ou seja, aliado a este repertório formal, existe um contexto sócio, político e econômico e tecnológico que irá atuar conjuntamente ao processo de produção desta arquitetura.

Ao analisarmos a produção do bairro para remetê-la a uma comparação com o quadro da produção da arquitetura no Brasil, não conseguimos detectar a adoção dos 5 pontos de Le Corbusier em sua íntegra. Desta forma optamos por abordar os princípios de composição e os elementos de arquitetura propostos por Lúcio Costa.

A utilização destes elementos é que nos remete à filiação da arquitetura moderna produzida na Praia do Canto ao quadro nacional, na medida em que podemos observar muitos destes elementos atuando isoladamente nas edificações estudadas.

Alguns dos princípios de composição expostos por Lúcio podem ser identificados na produção do bairro como a simetria, o ritmo, o jogo de cheios e vazios,

de elementos reentrantes e salientes. As residências José de Almeida Rebouças (02) e Francisco José Vervloet (04), por exemplo, enfatizam a contraposição entre cheios e vazios. Associado a estes princípios de composição temos a utilização de elementos de controle solar, como os brises, ou o cobogó, encontrado na residência José de Almeida Rebouças (02).

Lúcio ainda enfatiza os jogos de volumes formal e funcionalmente contrastantes em grau e natureza (02) e Francisco José Vervloet (04) onde verificamos a distinção dos usos em cada volume da edificação em planta e volumetria.

Quanto à externalização das relações entre vedação e suporte e suporte e laje, podemos citar o edifício Costa Rica (03), onde é clara a intenção do arquiteto em explicitar a estrutura em concreto e a vedação em esquadrias de veneziana e vidro.

Para todas as obras é clara a rejeição ao supérfluo, o despojamento de ornamentação e a valorização da eficiência técnico-econômica.

Desta forma, podemos verificar que muitas das características e elementos arquitetônicos propostos por Costa, como representantes da nova arquitetura, são encontrados na produção do bairro.

Entretanto, não podemos nos esquecer que o bairro da Praia do Canto possui um contexto diferente do idealizado para a manifestação da arquitetura moderna.

Os condicionantes contextuais (abordados no Capítulo 1) como a caracterização do sítio, a legislação aplicável na época e os imperativos de ordem sócio, político, econômico, cultural e tecnológico vão permear e inclusive direcionar toda a abordagem da arquitetura moderna no bairro.

Porém, não só na Praia do Canto ocorrem imposições das mais diversas ordens à manifestação da arquitetura. No Brasil, os edifícios, que possuem como referência o estilo moderno de arquitetura, se inserem numa cidade com traçado urbano tradicional, que poderia ser sintetizado na rua corredor e no quarteirão edificado perimetralmente. Este traçado vem de encontro ao proposto pela Carta de Atenas, onde as ruas desaparecem, substituídas pelas grandes circulações, onde não existem mais quarteirões fechados mas, superquadras onde o edifício, em altura, sobre pilotis, se dispõe livremente sobre um tapete verde.

Podemos chegar à conclusão que, a concepção de edificação isolada no lote chega a ser um paradoxo, na medida em que esbarra numa malha urbana tradicional onde os índices de construção são todos

baseados nas dimensões do lote, ou seja, o lote tem tido papel decisivo na configuração da cidade brasileira.

Na Praia do Canto, o lote urbano aliado ao desejo imobiliário vem de encontro a muitos dos princípios propostos pela nova arquitetura. O que podemos concluir, a partir das análises dos capítulos 1 e 2 é que, na quase totalidade, a edificação acaba se moldando ao lote, explorando o que a legislação permite ao máximo, restando praticamente à fachada principal à representação estética do edifício. Desta forma, dois traços definem este edifício: a volumetria e a composição de fachadas. Ao analisarmos esta produção, não podemos deixar de distinguir três grupos de obras nos quais o princípio de projeção ora se sobrepõe, ora se submete, ou equilibra com os condicionantes contextuais.

O edifício Lord é o único exemplo onde o programa da edificação é resolvido em um volume cúbico único, afastado de todos os limites do lote. Observa-se ainda que cada fachada deste cubo recebe um tratamento estético diferenciado, a fim de protegê-las da incidência solar.

Já no edifício Costa Rica observa-se a preocupação apenas com a fachada principal, mediante sua abertura em grandes panos de vidro. Estes dois edifícios são os melhores exemplos de fachada livre, propostos em projeto. Pode-se observar o princípio da verdade estrutural onde, nestas fachadas, podemos claramente identificar o que é estrutura – lajes e vigas – e o que é vedação – vidro.

Para as residências José de Almeida Rebouças (02) e Francisco José Vervloet (04) observamos, também, o traço determinante do arquiteto.

Podemos destacar para a residência José Vervloet a pureza e perfeição da composição corbusiana. São volumes bem delineados, com as superfícies nuas e um sentido de organização funcional dos espaços. A residência Luís Mário Jorge Cinelli adota o princípio de composição em planta prismática retangular, mas, associado a volumes reentrantes – a varanda/garagem – e salientes – a platibanda.

Pertencentes ao segundo caso temos edifícios onde o lote se impõe claramente como um determinante ao processo de projetuação. Associado à volumetria

influenciada pelo lote, temos um tratamento das fachadas dentro dos padrões então em voga no momento. Podemos definir ainda, um grupo intermediário, onde o arquiteto tira partido estético de uma volumetria bastante ligada ao lote. Este grupo é representado basicamente por edifícios implantados em lote de esquina.

A partir da análise destes três casos, podemos concluir que a pressão do mercado e da própria construtora sobre a produção do arquiteto, em maior ou menor grau, influi na produção dos mesmos.

Paralela a esta produção de residências multifamiliares, encontramos as residências unifamiliares que, notadamente possuem maior apuro estético, volumétrico e espacial. Talvez tenha sido nessas residências que os arquitetos da época tenham tido maior liberdade para colocarem em prática os preceitos desta nova arquitetura.

Como acreditamentos, desde o início desta monografia, na tese de que existia no bairro da Praia do Cantto uma produção arquitetônica com características modernas, encerramos este capítulo com a certeza de tê-la encontrado. Ainda que um pouco camuflada em sua concepção, em muitos casos mutilada e descaracterizada, e na maioria das vezes discriminada por tentar imitar um estilo e não consegui-lo ser em sua plenitude.

Mas esta é a nossa produção arquitetônica moderna no bairro e devemos reconhecê-la e tentar inseri-la no quadro da arquitetura moderna brasileira. Sem maiores preconceitos.

a regra. Um dos propósitos mais caros da arquitetura modernista era o de servir às grandes coletividades, e isto é feito pela regra, não pela exceção”⁶.

Este trabalho teve como objetos identificar e analisar esta produção da arquitetura moderna a margem da História Oficial. Definida a área de estudo e o período que representava melhor esta produção, um dos grandes questionamentos para a execução do catálogo foi o que consideraríamos como obras modernas de “valor” para as referidas análises.

Estudar as obras paradigmáticas é fundamental para a formação de nosso repertório enquanto profissionais de arquitetura. Porém, muitas vezes, cria também um vácuo dentro de nosso posicionamento enquanto críticos da “produção anônima” de nossa própria cidade.

Este fato se deve a não contextualização deste repertório à nossa realidade sócio-política, econômica e cultural. Este repertório pode, na íntegra, não satisfazer nossas necessidades e não condizer com nossa realidade.

Conclusão

“A arquitetura moderna no Brasil tem sido estudada tomando-se como referência ‘segmentos’ notáveis (as casas pioneiras de Warchavchik, o edifício do Ministério da Educação e Saúde, Brasília...) ou ‘escolas’ – a arquitetura ‘carioca’ ou a ‘paulista’, por exemplo.”⁵

Esta trilha paradigmática da arquitetura moderna, seguida por décadas a fio, nos privou de um universo muito maior de abordagem e crítica, constituída por uma imensa produção arquitetônica anônima. Segundo as palavras de Silva, “A maior contribuição da doutrina modernista para a cultura do século 20 pode ser encontrada justamente na imensa produção arquitetônica anônima que, sem aspirar à notoriedade ou à condição de paradigma, aplica de forma sensata, porém transigente os preceitos formulados nas primeiras décadas do século.

A experiência modernista, no caso da arquitetura, não deve ser avaliada apenas nos termos das obras dos assim chamados mestres. Estas obras são exceções, e como tal sociologicamente menos significativas que

Assumir estas restrições ou imposições é, sem dúvida, ponto chave para direcionar o nosso olhar, sem maiores preconceitos, para a nossa cidade.

Uma das discussões presentes ao longo deste trabalho foi à representatividade das obras analisadas quando comparadas com as referidas obras paradigmáticas. Questionamentos como: Será que estas obras são realmente modernas? Ou comentários do tipo: Olho para a produção de Le Corbusier e não consigo compreender qual a referência de nossas obras a elas apenas explicitam como estamos distantes de nossa própria 'realidade arquitetônica'.

Mas, com certeza, o nosso olhar nos engana. Muitas vezes nos prendemos ao conjunto, sem avaliar cada elemento arquitetônico detidamente. Não compreendemos e não assumimos que nossa realidade é outra e que para o nosso contexto, nossa arquitetura sofre transformações, e transformações muito significativas. Inclusive o que é produzido sem nenhuma qualidade arquitetônica traz implícito uma gama de informações. Cabe a nós, arquitetos, tentarmos decifrar estas informações.

E este trabalho do olhar tornou esta monografia exequível. A partir do momento que definimos nosso contexto político, social, econômico, cultural e principalmente, tecnológico, podemos concluir que,

esta produção, dentro da nossa realidade, tenta ser e consegue ser moderna.

As residências que representam a arquitetura moderna no bairro da Praia do Canto nas décadas de 50 e 60 trazem, impregnadas na sua forma, uma realidade que já passou, mas uma realidade cheia de referências à sua época. Basta voltarmos no tempo para reconhecermos o seu valor. Creio que uma crítica a esta produção, ou a qualquer tipo de produção arquitetônica, não deve ser desvinculada do seu tempo e da sua realidade.

Desta forma e com este olhar, pudemos reconhecer as obras modernas no bairro em estudo para a confecção do catálogo e, como referência mental, obras ao longo de nossa cidade. São obras que diariamente são discriminadas, descaracterizadas e sofrem constantemente ameaça de sobrevivência perante o mercado imobiliário. Uma conscientização de nossa escola de arquitetura se faz necessária e urgente.

Se nós, que deveríamos ser os maiores interessados na compreensão e estudo de nossa cidade, não assumimos a responsabilidade de estudarmos a nossa própria produção arquitetônica, quem a fará?

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1 SILVA, Elvan. **Uma Introdução ao Projeto Arquitetônico**. Porto Alegre: Ed. da Universidade, UFRGS; Brasília, MEC/SESu/PROED, 1983.

2 REIS F., Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

3 REZENDE, M. E REZENDE, M. **Proto-Modernismo em Vitória**. Monografia apresentada ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito final para obtenção de grau em Arquitetura. Vitória, 1990. p.41.

4 COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Da Atualidade de seu Pensamento". **Revista AU 38**. São Paulo: PINI, 1991 (69-74) p. 69.

5 MACHADO, Lúcio Gomes. "Paradigma para a arquitetura moderna brasileira". **Revista AU 46**. São Paulo: PINI, 193 (60-70), p.60.

6 SILVA, Elvan. "Uma crítica sem isenção: a demolição da arquitetura moderna por Tom Wolfe". **Revista Projeto 172**. São Paulo: Arco Editorial Ltda, 1994 (71-76) p. 76.

THAÍS VELLOSO COUGO PIMENTEL

POSSUI GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (1980) E MESTRADO EM HISTÓRIA PELA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (1989).



**O CONJUNTO JK:
UMA TORRE EIFFEL
NOS TRÓPICOS?**

19

25

”Our time are revealed in our buildings”

[HUGH FERRIS]

Tomamos como objeto de reflexão neste trabalho, um conjunto habitacional projetado por Niemeyer para Belo Horizonte no início dos anos 50, conhecido por todas na cidade como “Conjunto JK”. Símbolo/síntese de uma época e sua ideologia o “CJK” é matéria através da qual é possível pensar a utilização da arquitetura enquanto uma forma de expressão do poder burguês, necessária à própria afirmação hegemônica dessa classe.

A observação de alguns produtos da vanguarda da arquitetura moderna internacional inclusive brasileira, permite perceber o seu fazer artístico descolado de qualquer historicidade. O caráter monumental de sua arquitetura, se eficiente no que diz respeito à expressão de uma dada visão de mundo que busca a antecipação do futuro, mostra-se muitas vezes inteiramente estranho e contraditório aos hábitos da vida dos homens.

No caso do Brasil, pensar a arquitetura moderna através das obras de Niemeyer é provocar a

reflexão sobre a vanguarda não apenas na sua manifestação artística, mas também política. É impossível dissociar a produção deste arquiteto do contexto sócio-político no qual ele se insere. A análise do momento histórico para a afirmação burguesa, fornece os elementos adequados para a compreensão do trabalho de Niemeyer.

Seu plano para o “CJK” traduz exemplarmente muitos dos preceitos da arquitetura moderna, e sua utilização política pelo governo Kubitschek é expressão da identidade que se pode perceber entre um projeto de dominação de classe, e o exercício de uma atividade artística orientada pelo prazer da forma, pela busca do ideal estético.

Mas se o projeto é pleno de significado, a história dessa construção, em si mesmo encerra outros tantos pontos de reflexão.

Traçado na década de 50, o “CJK” viu sua construção se arrastar por mais de 20 anos. A ideia do conjunto arquitetônico na Praça “Raul Soares”, quando lan-

çada, causou grande expectativa¹. Para alguns, ela significa a instalação de um exemplar arquitetônico no centro de Belo Horizonte, capaz de aparelhar a cidade com um símbolo definitivo da modernidade, já que a dimensão e a forma espetaculares dos dois edifícios assim a caracterizavam. Além disso, porque, através desse símbolo, se inaugurou na cidade uma nova forma de morar, consonante aos tempos modernos.

A proposta do “CJK” era algo inusitado em Belo Horizonte. Não havia na cidade nenhuma construção semelhante, tanto em relação ao seu tamanho quanto à diversidade das atividades que ele pretendia reunir².

Oferecido a uma população habituada à horizontalidade das construções, a verticalidade do projeto de Niemeyer por si só já sugeria ascensão. Um prédio de 30 andares projetado para uma cidade constituída principalmente de casas ou pequenos prédios de apartamento, e apresentado como o maior edifício da América Latina, se impôs como elemento de prosperidade e motivo de orgulho generalizado.

Sua dimensão, sua forma moderna e seus espaços racionalmente concebidos espelham fielmente as ideias que fervilhavam no país nos anos 50.

O concreto aparente, as paredes envidraçadas e a presença de equipamento coletivo no projeto de Niemeyer significavam algo radicalmente novo na forma de morar do brasileiro.

Os preceitos da arquitetura moderna e da racionalidade que o orientaram foram responsáveis pela criação de espaços que ordenavam um novo estilo de vida. O projeto, que reproduz a ideia da “máquina

de morar” de Le Corbusier na sua plenitude³, sugeria comportamentos adequados aos futuros moradores do prédio. Assim, como eram previstas cozinha e lavanderia coletivas, o espaço individual para essas atividades foi significativamente reduzido, ou mesmo eliminado. A maior parte dos apartamentos não possuem área de serviço.

A sugestão se torna imposição. A concepção dos espaços está de acordo com aquilo que o arquiteto acha que deve ser “morar de forma moderna”. Aos moradores restará a opção de tentarem se adequar aos espaços que lhes são impostos.

Imaginemos o mais moderno equipamento doméstico então existente, instalações sofisticadas como lavanderia coletiva, piscinas, restaurante, lojas, cinema e teatro. Algo como a conjugação do que seria hoje um apart-hotel de luxo com uma infraestrutura equivalente à de um shopping-center. Tudo isso concentrado em dois imensos edifícios, de 23 a 36 andares, a serem construídos numa cidade com apenas meio século de existência, com 350.000 habitantes, dos quais 4.000, mais de 1% do total, iriam morar no conjunto.

76

Não há como minimizar o impacto de semelhante obra sobre o imaginário dos moradores de Belo Horizonte. Fascinada e dividida pelas ideias de abrigar um momento do porte da torre Eiffel (como proclamava o então governados Kubitscheck), a cidade passou da expectativa à desconfiança, e desta à hostilidade.

O conjunto arquitetônico da praça “Raul Soares” prometia, à época em que foi lançado, um novo estilo de morar, confortável, prático e moderno. O apelo da propaganda girava em torno da praticidade e do conforto que o empreendimento oferecia, além da oportunidade de aquisição de um apartamento em um verdadeiro monumento moderno.

A oferta dos apartamentos do “CJK” era tentadora. Ela exercitava a imaginação e a fantasia das pessoas que abrissem a brochura de propaganda. Todos ficariam fascinados com os desenhos de Niemeyer, tanto para os espaços coletivos como para os apartamentos. Eles eram de 11 tipos diferentes: maior ou menor, com 1, 2 ou 3 quartos, duplex ou não, com ou sem dependências de empregada, no Bloco “A” ou

“B”, voltando para a nascente ou para o poente e no andar preferido.

Além de toda a infraestrutura de serviços e lazer contemplada no projeto, também os apartamentos contariam com dispositivos pouco comuns nas casas àquela época. Um sistema de aquecimento de água centralizado garantiria água quente permanente em todas as torneiras dos apartamentos. Um sistema de sucção potente e moderno daria exaustão de ar suficiente às instalações sanitárias e das cozinhas. A instalação de venezianas moveis (“brise-soleil”) proporcionaria ventilação natural aos corredores do 3º ao 34º andar do “Bloco B”, além de resolver os problemas do excesso de sol nos apartamentos com janelas voltadas para o poente.

A maior parte desses dispositivos não possuem hoje qualquer utilização. O sistema de aquecimento de água, por exemplo, foi usado durante pouco tempo quando do início da ocupação do prédio. Comentam alguns moradores que ele era tão eficiente que muitos recebiam visitas vindas ao “CJK” especialmente para tomar banho (!)

Também o equipamento das venezianas, muito eficaz para barrar o sol, permitindo a ventilação, deixou de funcionar há um bom tempo. Os trilhos que as sustentam encontram-se enferrujados, impossibilitando o seu movimento.

Outro dispositivo que deixou de funcionar é o de ventilação dos corredores. O bloco A tem uma de suas paredes laterais, próxima do hall dos elevadores, construída em tijolos furados com o objetivo de permitir a entrada de ar, que circularia pelos corredores e teria saída pelo teto, através de aberturas feitas com esse propósito. Tendo funcionado durante muito tempo, tal dispositivo, encontra-se hoje desativado, uma vez que a administração do condomínio, ao descobrir que essas aberturas no teto tinham funcionado como esconderijos para drogas, mandou fechá-las, o que faz com que o vento nos corredores seja, às vezes, intenso⁴.

O público da classe média para o qual a proposta do conjunto habitacional foi dirigida interpretou-a, à época, como possibilidade real de emancipação dos serviços domésticos. Para um público de recursos financeiros não muito abundantes, que nem sempre

podia pagar empregados, apartamentos pequenos e práticos do ponto de vista da limpeza, sustentados por uma infraestrutura coletiva de serviços variados, significavam uma experiência de aburguesamento desejada pelo conjunto da classe média urbana do Brasil nos anos 50.

As características do projeto de Niemeyer estão aparentadas, de maneira exemplar, com as aspirações burguesas reunidas na ideologia desenvolvimentista.

Na realidade, o “CJK” tem a forma material do desenvolvimento e, tanto quanto Brasília, ele pode ser visto como símbolo/síntese dessa época. A ordenação

do espaço, a utilização técnica de materiais como o concreto e o vidro e seu aspecto monumental fazem-nos de fato lembrar um momento em que nesse país se projetava o futuro. Mas que futuro? Aquele inscrito na ordem capitalista, que prevê o progresso como condição necessária para o exercício pleno da hegemonia burguesa.

Para as camadas de classe média que no início dos anos 50 viam concretamente a possibilidade de melhorarem sua condição de vida, contraindo hábitos burgueses de viver e morar, o “CJK” surgiu como baluarte. Comprar ali um apartamento era estar em consonância com a modernidade e admitir profundas mudanças de hábito, principalmente para quem morava em casas. Cozinhas e banheiros sem janelas era então algo quase impossível pela maioria das pessoas. Apartamento sem área de serviço também. Mas isso podia ser irrelevante para um público interessado acima de tudo em adquirir, na aparência, uma condição burguesa. A face moderna e arrojada do projeto arquitetônico contava muito mais que a estranheza que alguns de seus itens poderia causar. E ao era apenas o espaço interno dos apartamentos com divisões pouco comuns que atraía a atenção dos

interessados. Mais do que isso, o que de fato aparecia como uma revolução era ter um apartamento em um prédio impotente, que deixava clara a ousadia de seus moradores, que não temiam as mudanças provocadas pelo progresso.

Por mais de duas décadas os moradores de Belo Horizonte esperaram a conclusão daquela obra. Tanto tempo depois, outro é o país que abriga a Torre Eiffel dos trópicos. E outra é a Torre de vidros quebrados e cortinas esmolambadas, que se ergue no coração mesmo da cidade que, se um dia a sonhou, hoje a repudia.

Projetado e construído para ser habitado por pessoas e famílias de classe média, o “CJK” assistiu à sua própria deterioração, quando, na década de 70, passou a ser ocupado por pessoas de poder aquisitivo inferior ao que tinha sido imaginado pelos seus planejadores. Tanto é assim que dispositivos modernos e funcionais, como os de exaustão e aquecimento, instalados nos dois prédios, tiveram vida breve. Os moradores, na sua maioria pessoas de baixo poder

aquisitivo, não tinham como sustentar o condomínio com despesas tão elevadas.

Boa parte das pessoas que compraram apartamentos no “CJK” foram obrigadas a vendê-los, pois não tiveram meios de sustentar o investimento. Mesmo os interesses comerciais sobre o empreendimento arrefeceram, causando as sucessivas substituições de contrato da incorporação e restringindo cada vez mais a monumentalidade da obra, ao eliminar uma série de equipamentos que o projeto previa ou mesmo ao utilizar materiais de acabamento mais pobres do que o arquiteto havia previsto.

Quando o conjunto começou a ser habitado, uma boa parte da classe média para a qual ele havia sido planejado na mais se dispunha a morar no centro da cidade. As famílias desses quase vinte anos, haviam subido na escala social através do aumento de seu patrimônio, já não admitiam, em 1970, morar num edifício tão impessoal, e com aquela localização. Nesse momento o Brasil vivia a euforia do “milagre econômico”, o que influenciou de forma decisiva no imaginário social, transformando qualitativamente as aspirações pequeno-burguesas.

Se, nos anos 50, morar no “CJK” significava ser moderno e arrojado, e obter uma distinção positiva com relação aos demais habitantes de urbe, nos 70 a qualidade dessa distinção havia mudado radicalmente, diminuindo a possibilidade de uma família ou mesmo um cidadão em escala social ascendente pensar em morar no conjunto⁵.

Com todas as mudanças processadas no país, nestes 20 anos, e particularmente na incorporação do “CJK”, o rumo das expectativas tomou outro curso. Quando no início dos anos 70 os apartamentos foram oficialmente entregues, o “CJK” era um lugar maldito em Belo Horizonte. Moças de famílias foram oficialmente proibidas de frequentá-lo e até de passar nos arredores. É como se, juntamente com o político que lhe dera o nome, o “CJK” tivesse sido “cassado”. Por quê? Talvez porque ambos constituíssem ameaça; O estilo de um e outro era perigoso e ameaçador, porque reportava a personagens e situações estranhas daquele momento.

Quatro elementos nos parecem fundamentais para que se possa entender a transmutação do “CJK” de símbolo do progresso em lugar maldito. Primeiramente,

78

te, o estigma que ele adquiriu é fruto da dimensão do projeto de Niemeyer, considerando-se a Belo Horizonte do início dos anos 50.

A longa duração das obras do conjunto⁶ que lhe permitiu características muito diferentes das que tinham sido imaginadas, gerou uma frustração generalizada a todos que se envolveram com o empreendimento, quaisquer que fossem as suas expectativas.

Outro elemento importante é o fato de que o “CJK”, ao se projetar sobre a cidade (ainda hoje o Bloco B é o prédio mais alto de Belo Horizonte), acabou funcionando para ela como um Panopticum invertido, ou seja, ele se tornou de tal forma visível pelos moradores da cidade que passou a ser objeto de uma incessante vigília, funcionando praticamente como um laboratório comportamental para Belo Horizonte⁷.

Como último elemento a contribuir para a consolidação do estigma está a permanente confusão entre o interesse público e o interesse privado, que perpassa toda a existência dos condomínios particulares como os interesses do Estado⁸.

Renegado pelo seu autor, maldito por muitos, sus-

peito para outros, absurdo, estranho e fascinante, o “CJK” é exemplo vivo da crise da modernidade. Sua aparência em reuniões é o retrato do país. Ruínas que denuncia um desejo, mais que uma realidade. Esta o contraponto daquele. O presságio do futuro transformado em dura realidade. Nascido sob o signo do novo, o “CJK” é um quadro perfeito daquilo que surgiu para logo ficar velho. Mas era este necessariamente seu destino? Penso que sim, pelo seu descolamento de uma realidade mil vezes distinta num momento em que o Brasil se sonhava com um prospero futuro, hoje ele é apenas a imagem do possível num país cuja história determinou outros rumos. Construído para ser a Torre Eiffel de Belo Horizonte, ele se transformou em “out-door” da degenerescência coletiva da nossa sociedade. Símbolo do tempo das ilusões, ele é hoje o retrato de um outro tempo: o da desconfiança. Este o sentimento mais generalizado sobre o “CJK”, apesar da memória de muitos que olham com saudades aquele monumento dos “anos dourados”.

Seus moradores,
acostumados a conviver
com essa ambiguidade,
ainda aspiram por sua
redenção. Acreditam
no dia em que, com a
compreensão de todos
a imagem do “CJK” será
outra.

Até mesmo Niemeyer, apesar do seu desgosto, ad-

mite a possibilidade de um plano de recuperação do conjunto arquitetônico. Mas recuperar o quê? Um sonho desfeito? Uma boa ideia? Nada disso é possível de ser recuperado. A utopia nada mais é que um sonho ou uma boa ideia que não encontrou meios de se efetivar... Mas sonhar é humano e ao homem é dado sonhar, qualquer que seja a sua atividade. Se o sonho de alguns apenas indiretamente envolve outras pessoas, este não é o caso do arquiteto. Na arquitetura, sonhar significa pensar o espaço dos outros e acomodá-los muitas vezes segundo critérios escolhidos pelo arquiteto.

Niemeyer projetou o “CJK”. Cinco mil pessoas foram viver nele. Sua imagem guarda tanto a utopia do arquiteto como reflete o cotidiano das pessoas que o habitam. Impossível dissociar uma imagem da outra; são complementares e antagônicas.

A ideia da coletivização do conforto presente no projeto de Niemeyer se depara com a difícil operação de lavar e secar roupa de maior parte dos moradores que não contam sequer com um simples tanque, um único varal.

O arquiteto despreza a obra. Ela não é o que ele ima-

ginou. Talvez seja o caso de se perguntar se algum dia ele poderia ter sido. Perguntar se, terminado no prazo previsto de três anos, o “CJK” teria tido outra história. Certamente que sim, mas é bem provável que, de qualquer modo, dele não seria o imaginado por Niemeyer. Simplesmente porque era impossível prever o comportamento de uma multidão como a que ele reúne, com desejo e necessidades outras que não as contempladas pelo projeto arquitetônico. Todavia, se a utopia não se concretizou, ela também não é vã.

Prova disso é que a exaustiva hostilidade dos moradores de Belo Horizonte ao projeto de Niemeyer cedeu lugar a uma crescente receptividade contemporânea à moda dos “apart-hotéis”. A construção na cidade de vários empreendimentos desse gênero, nos últimos anos, caracteriza um verdadeiro “boom” imobiliário que atrai cada vez mais construtoras, investidores e uma fatia de público consumidor.

Os apart-hotéis de hoje são em larga medida uma miniatura da máquina-de-morar de Le Corbusier, que Niemeyer traduziu no seu projeto para o “CJK”.

Proposta inadequada ao tempo que a sucedeu, colhi-

do em sua trajetória por mudanças na conjuntura sócio-política, vigiado durante todo o tempo pelo olhar conservador de uma cidade marcada pela simbiose entre o moderno e o tradicional, outro não poderia ter sido o destino do “CJK”: transformar-se em estigma, cicatriz visível da modernidade.

NOTAS

1 O empreendimento foi lançado pelo então Governador de Minas, Juscelino Kubitschek, já que o Estado era o proprietário do terreno onde iria se erguer o “maior conjunto arquitetônico da América Latina” conforme anunciava a imprensa da época (Apud: Estado de Minas, 21-11-51)

2 “O monumental conjunto irá comportar a maior e mais luxuosa Estação Rodoviária do Continente, vastos salões para instalação do Museu do Estado, um dos maiores hotéis do mundo, estação de rádio, além de uma verdadeira cidade comercial subterrânea, com lojas de todos os tipos, inclusive um “mercadinho”, ou seja, o “super-market” americano, para servir a todo o bairro” (Diário de Minas, 21-11-51).

3 Quatro dos “Cinco Pontos de uma Nova Arquitetura”, publicado por Le Corbusier em 1926 estão presentes no projeto de Niemeyer para o “CJK”. São eles: os pilotis, a planta livre, a janela horizontal e a fachada livre.

4 Se a intensidade do vento nos corredores, que chegam a ter 85 metros lineares no Bloco A, chega as vezes a incomodar os moradores, no verão, quando o calor mostra insuportável nos apartamentos com parede de vidro para o poente, o recurso de manter a porta entreaberta, segura por um calço de madeira, acaba fazendo com que o vento funcione como ar condicionado.

5 Na década de 70, a Praça Raul Soares e sua imediações ocupavam em lugar bastante diferente no imaginário dos moradores de Belo Horizonte: o da zona da boemia e da prostituição que se expandia pelo centro da cidade, cada vez mais deteriorado.

6 Planejada para ser entregue em três anos, a construção do “CJK” se arrastou por quase vinte. Problemas na incorporação, questões financeiras e mesmo políticas interromperam por diversas vezes a obra. Quando os apartamentos começaram a ser ocupados, em 1971, muito pouco da infra-estrutura prometia à época do lançamento havia sido feito.

7 Em nosso trabalho, os apartamentos do “CJK” são percebidos como as celas do Panóptico do Foucault; portadores de uma visibilidade axial cujas divisões, todavia, implicam uma invisibilidade lateral. (Vigiar e Punir. Petrópolis, Vozes. 1985)

8 A participação do Estado no empreendimento foi decisiva para a sua realização. Proprietário dos terrenos onde se ergueriam os prédios, o Estado funcionou como avalista moral, além de ter, como condômino que era, sustentado financeiramente a continuidade da obra até 1964. Desta data em diante o Estado diminuiu sua participação o que, no entanto, não alterou sua imagem de responsável pelo projeto e por seu “melancólico” fim.

CARLOS ALBERTO FERREIRA MARTINS

GRADUADO PELA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (1974).
MESTRE EM HISTÓRIA SOCIAL PELA FFLCH DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (1988), DOUTOR PELA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA - UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID (1992).



A CONSTITUIÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA EM SÃO PAULO: UMA EXPERIÊNCIA COLETIVA

19

25

INTRODUÇÃO

É sabido que a crítica e a historiografia da arquitetura brasileira não chegaram a constituir um corpus teórico e uma produção correspondente ao peso específico e ao papel ocupado pela arquitetura moderna brasileira no cenário internacional, especialmente durante as décadas de 40, 50 e 60.

Além da relativa rarefação da historiografia da arquitetura brasileira, consubstanciada no pequeno número de obras empenhadas num esforço de visão global da produção teórica e projetual da arquitetura brasileira, dois problemas básicos contribuem para configurar o quadro de reconhecida dificuldade de constituição de um referencial teórico e historiográfico para a avaliação do significado e da contribuição específica da arquitetura brasileira nos períodos de sua maior expressão bem como para a compreensão dos limites e determinantes do que já se convencionou chamar de sua crise a partir dos anos 70.

Esses problemas são, por um lado o caráter de elemento ativo na constituição de uma narrativa que jus-

e permanente processo de adaptação dos modelos oriundos da metrópole às condições técnicas, sociais e climáticas do país, é interrompida pela voga do ecleticismo, sofre uma tentativa frustrada de resgate através do neocolonial e finalmente, a influência de Le Corbusier, através da leitura privilegiada de Costa, abre a possibilidade de um resgate entre a tradição especificamente brasileira e a atualização frente à modernidade internacional.

Mais de uma década depois, o livro de Mindlin (1956) especificamente concebido como uma continuidade ao de Goodwin, amplia significativamente o espectro dos arquitetos documentados, mas mantém o eixo geral da narrativa, agregando -e isso significativo- a tendência a explicar o sucesso da arquitetura moderna como o resultado da ação lúcida e quase visionária primeiro de Capanema e depois de Juscelino.

Somente em meados da década de 60, o texto de Ferraz (1966) tenta não apenas resgatar o papel pioneiro de Warchavchik, mas também reavaliar a importância e as consequências da influência de Le Corbusier no “formalismo excessivo” da arquitetura da “escola carioca” e a suposta filiação de Warcha-

82

tifica e reforça uma visão hegemônica da constituição da arquitetura moderna no Brasil, num processo que tendeu a transformar uma determinada vertente da produção arquitetônica moderna no Brasil na arquitetura brasileira. Por outro lado, é uma dificuldade reconhecida de todo o esforço de reavaliação crítica da produção arquitetônica moderna no Brasil e das relações específicas entre as várias vertentes ou projetos e a corrente hegemônica, a ausência de uma base documental sólida e sistemática.

Consideremos o primeiro desses problemas. O trabalho de Goodwin (1943) é comumente aceito como o momento fundante da historiografia da arquitetura brasileira. Nele já se configuram dois dos traços básicos constitutivos da narrativa que se tornaria dominante. Começa a ocorrer o progressivo “apagamento” da produção externa ao que já se configura como vertente hegemônica (a “escola carioca”), com a diminuição do papel de Warchavchik ou a completa ausência de referência à obra de um Luís Nunes, para citar apenas os casos mais óbvios. Ao mesmo tempo se apresenta já o núcleo argumental da narrativa dominante: a constituição de uma arquitetura especificamente brasileira, resultante do lento

vchik à pedagogia e à arquitetura de “rigor técnico” de Gropius. Apesar de ensaiar uma alternativa de reinterpretação contra a corrente, o escopo limitado do texto contribui para que permaneça como um esforço isolado e sem rebatimentos significativos.

Bruand (1981) constitui sem dúvida o momento de consolidação historiográfica narrativa dominante. Apoiado num esforço pessoal de documentação considerável, introduziu alguns elementos de equilíbrio na atribuição de protagonismos resgatando o papel de Warchavchik como pioneiro ou apontando a originalidade e potência da obra de Nunes. Mas essa aparente imparcialidade não esconde a contribuição essencial do trabalho de Bruand como o momento de justificativa documental da narrativa dominante e consolidação da identificação entre o projeto corbusiano da “escola carioca” e “a arquitetura brasileira”. A questão da identificação da vertente corbusiana apoiada na leitura de Costa e na ordem de visibilidade instaurada por Niemeyer com a “legítima arquitetura brasileira” assim como a crítica a essa identificação não deve ser resumida a uma questão provinciana de rivalidades locais Assim, Lemos (1979), independentemente de ser paulista, retorna sobre a trama

consolidada por Bruand para descaracterizar a importância de Warchavchik. Numa versão ampliada de seu texto anterior, Lemos (1984) introduz ainda outra das tendências características da historiografia clássica: a de condicionar a avaliação da arquitetura moderna produzida em S. Paulo a um protagonismo supostamente incontestado de Artigas.

Nos últimos ano, uma série de trabalhos vem compondo, embora de forma não claramente articulada, um processo de revisão da historiografia. Para citar apenas alguns, Comas (1987) propõe repensar a abrangência da “escola carioca” e sua identificação com o conjunto da produção brasileira. Martins (1988) chama a atenção para processo de constituição da trama dominante na historiografia. Farias (1990) reavalia a atuação de Warchavchik e questiona os critérios que pretendem negar sua modernidade. Telles (1989) repensa as relações entre Le Corbusier, Lúcio Costa e Niemeyer e indica uma genealogia do projeto paulista. Especialmente na FAUUSP, algumas dissertações ou teses de caráter monográfico tentam suprir a carência de uma documentação sistemática.

Neste quadro, apesar dos esforços recentes de uma

revisão historiográfica, permanecem algumas lacunas e vieses de leitura que a pesquisa proposta tem o objetivo de contribuir para sanar e repensar.

À diferença dos mais recentes aportes da crítica e da historiografia internacionais, persiste na historiografia a tendência a considerar o desenvolvimento da arquitetura e do urbanismo com quase total independência. Bruand (1981) é exemplar dessa tendência ao separar fisicamente, como partes distintas do seu livro, uma história da arquitetura e outra do urbanismo no Brasil. É evidente que o urbanismo constitui um corpo disciplinar com especificidade e coerência interna próprias, porém não tem sido considerado, ao menos com a ênfase adequada, que um dos elementos programáticos fundamentais do movimento moderno em geral, e da doutrina corbusiana em particular, é a proposta de dissolver os limites entre edifício e cidade, entre a intervenção arquitetônica e a urbanística. A preocupação em destacar a concepção urbana presente mesmo em projetos restritos à escala do edifício constitui um dos eixos teórico-metodológicos da pesquisa proposta.

Essa tendência não representa exclusivamente uma

idiosincrasia da historiografia. Em certa medida ela expressa uma dificuldade interna ao projeto hegemônico. Meyer (1991) já chamou a atenção para o fato de que Mindlin (1956) considera o crescimento urbano acelerado dos anos 50 como um entrave ao desenvolvimento da arquitetura. Uma das hipóteses da pesquisa é que a ênfase num diálogo com a paisagem natural, intrínseca ao projeto corbusiano apropriado pela “escola carioca”, limitou ou substituiu a reflexão e a prática projetual preocupadas com a inserção urbana -e mais especificamente metropolitana- da arquitetura. Estas (prática e reflexão) parecem ser, em contrapartida, uma das características básicas de boa parte da produção realizada em S. Paulo no período indicado.

A pesquisa objetiva verificar a pertinência dessa hipótese e oferecer elementos documentais para identificar em que medida essa característica se deve ao momento e às condições particulares de consolidação da arquitetura moderna em São Paulo. Dentre estas “condições particulares” se objetiva averiguar a contribuição específica da influência teórica e projetual do movimento moderno no período de sua irradiação norte-americana, bem como o aporte direto

de outras vertentes do movimento europeu que não a corbusiana.

Assim, um dos eixos básicos da pesquisa geral visa analisar a contribuição dos italianos para a formação da arquitetura moderna paulista. Contando apenas com alguns estudos dispersos este é sem dúvida um veio que merece um levantamento e sistematização precisos e atualizados, de forma a permitir estabelecer as relações entre o racionalismo italiano e a arquitetura moderna no Brasil, paralelamente à reconhecida e preponderante atuação de Le Corbusier. Num primeiro momento procuramos circunscrever o trabalho ao âmbito paulista pela marcante atuação que aqui tiveram alguns arquitetos italianos, ou de formação Teórica e metodologicamente, esse fluxo de informações não deve continuar sendo considerado apenas como “influência”, como uma via de mão única. É necessário verificar em que medida se estabelece uma “interlocução”, um processo de alimentação e informação mútuas entre duas culturas arquitetônicas já constituídas.

O outro dos eixos básicos da pesquisa pretende reavaliar o processo de constituição, as referências e as

condições de produção dos integrantes da chamada “escola paulista”, levantando e precisando a importância específica das referências norteamericanas tanto na formação de Bratke e de Artigas quanto na geração imediatamente posterior, em particular daqueles arquitetos oriundos do Mackenzie. É uma hipótese do trabalho que a excessiva ênfase ao aspecto político da trajetória de Artigas não tem permitido avaliar adequadamente a contribuição de outros arquitetos na formação de um pensamento e uma prática projetuais em São Paulo a partir dos anos 40. Será necessário verificar a leitura específica que os protagonistas da arquitetura moderna em São Paulo fazem da “arquitetura brasileira” já hegemônica, bem como a leitura do movimento internacional num período em que já não é a Europa senão os Estados Unidos o seu polo irradiador fundamental.

Assim a pesquisa tem duas dimensões fundamentais: de um lado pretende contribuir para um esforço necessário de levantamento e sistematização documental que possa contribuir para a revisão e aprimoramento da historiografia da arquitetura moderna no Brasil, superando leituras e interpretações porventura desprovidas de base documental. Por outro, a

84

pesquisa supõe também, e de forma indissociável, um empenho em identificar as condições, práticas e teóricas, as referências e os protagonistas da constituição da arquitetura moderna em S. Paulo. Este recorte não pretende uma perspectiva exclusivista mas, ao contrário, estabelecer a base documental e teórica inicial para um intercâmbio e para um futuro trabalho conjunto com grupos de pesquisa de outras instituições.

2 OBJETIVOS

A pesquisa objetiva estabelecer uma base documental consistente para a reavaliação da produção teórica e projetual da arquitetura moderna em São Paulo, de 1930 a 1970.

Pretende-se realizar o levantamento e sistematização da documentação referente à produção dos arquitetos que contribuíram de forma significativa para a constituição das características específicas da produção arquitetônica moderna em S. Paulo, no período indicado. Essa documentação deverá incluir textos, publicados ou não, de e sobre os arquitetos escolhidos para a primeira fase do levantamento, documentação iconográfica sobre projetos e obras,

depoimentos dos protagonistas.

Como enfoque geral, pretende-se enfatizar a preocupação com a relação entre arquitetura e espaço urbano metropolitano, através da leitura das obras e projetos, assim como identificar as referências teóricas e projetuais dos arquitetos selecionados para esta primeira fase do projeto.

A pesquisa deverá se desenvolver inicialmente em dois grandes eixos temáticos: o primeiro objetiva suprir uma lacuna na historiografia através do resgate da importância das relações entre arquitetura brasileira e o movimento racionalista italiano, seja através da sua influência na formação de arquitetos brasileiros seja através da atuação temporária ou permanente de arquitetos italianos no Brasil.

O segundo eixo temático objetiva estabelecer a base documental e analítica para a avaliação da constituição da chamada “escola paulista”, resgatando e reavaliando a produção de arquitetos normalmente colocados em segundo plano pela historiografia, mas que possam ter tido uma contribuição específica na configuração da arquitetura moderna em S. Paulo.

Neste sentido será importante estabelecer o quadro geral de referências presentes em São Paulo, especialmente a partir dos anos 40, avaliando a importância das distintas interlocuções dos arquitetos da “escola paulista”: com as referências originais norteamericanas veiculadas especialmente através da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, com a vanguarda europeia que, após a diáspora dos anos 30, passa a irradiar suas influências a partir da América do Norte e também, de forma direta, com os arquitetos estrangeiros, notadamente italianos, atuantes na cidade e no Estado de São Paulo.

Um aspecto fundamental da pesquisa é a caracterização da leitura específica da obra e da doutrina corbusiana realizada pelos arquitetos paulistas. Diferentemente do grupo carioca, cujo contato direto com o mestre franco-suíço tem sido exaustivamente indicado, os arquitetos paulistas parecem apropriar-se de uma leitura indireta das formulações corbusianas, seja através dos arquitetos norteamericanos da segunda geração, seja através dos contatos com os racionalistas italianos.

Em termos específicos, a pesquisa contribuirá para

a consolidação de um grupo emergente no Departamento de Arquitetura da EESC-USP que se articula em torno da sub-área de Teorias e História da Arquitetura do Programa de Mestrado em Arquitetura que, desde o início de 1993 definiu como área de interesse temático a Arquitetura e o Urbanismo Modernos no Brasil e na América Latina.

O material resultante da pesquisa constituirá o acervo do Centro de Documentação em Arquitetura e Urbanismo da USP-São Carlos e permitirá o início de um intercâmbio regular com outros grupos de pesquisa dedicados ao tema no país bem como com alguns centros internacionais interessados no desenvolvimento de temáticas afins.

3 METODOLOGIA

A pesquisa se organiza a partir da documentação e análise da obra de alguns arquitetos que tiveram uma atuação significativa na constituição da arquitetura moderna em São Paulo. Procura-se desta forma repensar o processo de formulação dessa arquitetura identificando o diálogo que aqui se estabeleceu com outros pólos de produção.

Nesta primeira etapa do trabalho se optou pela análise do diálogo que se processa com a cultura italiana do entreguerras através da reconhecida presença de profissionais italianos, de origem ou de formação, aqui atuantes. Outro veio a ser analisado preliminarmente é a contribuição da arquitetura de Frank L. Wright e de modo mais abrangente da arquitetura que se processa nos Estados Unidos, no período entre guerras, com os emigrados europeus.

Assim, apresentamos uma relação preliminar dos arquitetos selecionados para pesquisa.

3.1 RELAÇÃO PRELIMINAR DOS ARQUITETOS OBJETO DA PESQUISA

JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS (1915 - 1985)

Nascido no Paraná, formou-se engenheiro pela Escola Politécnica da USP em 1937. Até 1944 projeta e constrói residências fortemente influenciadas pelas ideias e obras de Frank L. Wright. Em 1944, já professor da Escola Politécnica, opera uma mudança de rumos em suas realizações, que foi acompanhada pelo

engajamento na fundação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1948). Os seus novos trabalhos foram marcados por elementos corbusianos, porém num percurso próprio, onde o aspecto construtivo relativizava o aspecto plástico. Neste sentido, junto com outros arquitetos, formulou as premissas do que veio a ser conhecida como “Escola Paulista”, em contraposição à arquitetura moderna produzida pelos arquitetos cariocas. As obras de sua maturidade profissional e emblemáticas do seu pensamento foram o Edifício da FAUUSP (1961) e o conjunto Zezinho Magalhães (1967), este último projetado com os arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Fábio Penteado. Polemista vigoroso, teve participação direta enquanto formulador da estrutura curricular da FAUUSP, baseada no atelier de projeto, que serviu de modelo para a maioria das escolas de arquitetura do Estado de São Paulo. Foi a referência doutrinária central para os arquitetos atuantes na chamada “escola paulista”.

Por suas ideias e atividades teve seus direitos políticos cassados em 1968 e retomados em 1979. Reassume suas atividades didáticas na FAUUSP em 1981, até seu falecimento em 1985.

OSWALDO BRATKE (1907 -)

Nascido em São Paulo, formou-se pela Escola de Engenharia do Mackenzie em 1931. Trabalhou em empresas de construção até o estabelecimento de seu próprio escritório em 1945. Ele mesmo indica a forte influência de Wright no período inicial de seu trabalho, como de resto se dava na produção de S. Paulo nesse período, à exceção de Warchavchik e Levi em função de sua formação italiana. As residências construídas a partir dos anos 50 chamam a atenção internacional para uma obra caracterizada pelo rigor e pela síntese pessoal. Soluções estruturais originais e um cuidado acentuado com as especificidades expressivas dos materiais constituíram uma marca pessoal e uma das contribuições mais marcantes à configuração de uma cultura arquitetônica específica em São Paulo.

CARLOS CASCALDI (1918 -)

Nascido em São Paulo, formou-se pela Escola Politécnica como engenheiro arquiteto em 1945. Desde a sua formatura vinculou-se como sócio ao escritório de Vilanova Artigas, com quem trabalha até 1966.

Posteriormente associou-se a Savério Orlandi, seu colega na Escola de Engenharia de São Carlos onde lecionou até 1983. Durante o período em que trabalha com Artigas é formalmente co-autor dos projetos mais representativos da produção do escritório, tais como os ginásios de Itanhaém e Guarulhos (1960-61), a garagem de barcos do Clube Santa Paula (1961-63) e o próprio edifício da FAUUSP (1961- 1968). Não obstante sua contribuição, assim como seu papel na divisão interna de trabalho do escritório, não foi até hoje caracterizada de forma precisa.

CARLOS SARJAS MILLAN (1927 - 1964)

Formou-se em arquitetura pela Universidade Mackenzie em 1951. Considerado um dos mais brilhantes arquitetos de sua geração, tem sua produção interrompida pela morte em acidente automobilístico. Sua obra construída, especialmente as residências, revela uma personalidade própria e uma síntese pessoal das diversas influências recebidas tanto no seu período de formação como na sua atuação profissional. Católico de esquerda militante, revela uma preocupação com a busca de alternativas para a industrialização da construção. Atuou também no campo do

86

design, tendo participado ativamente da breve experiência do grupo Branco e Preto. Sua preocupação com a manutenção do volume e a compreensão particular do brutalismo sugerem uma leitura própria da tradição corbusiana, mediada pelas referências norte-americanas. Apesar da carreira breve, um levantamento e análise sistemática de sua obra e concepções poderá contribuir para uma caracterização mais correta do período de formação da chamada “escola paulista”. Teve também papel destacado no ensino de arquitetura tanto na FAUUSP quanto no Mackenzie.

RINO LEVI (1901 - 1965)

Nascido em São Paulo, desenvolve seus estudos de arquitetura na Itália. Inicialmente cursou a Escola de Belas Artes de Milão e em 1922 se transfere para Roma para continuar seus estudos. A Escola de Arquitetura de Roma se destacava neste momento pela nova proposta de unificação das disciplinas artísticas e científicas no ensino de arquitetura. Em 1925, ainda estudante, publica no jornal O Estado de São Paulo uma carta - “A arquitetura e a estética das cidades” - onde delinea suas preocupações em relação

à arquitetura moderna e seu papel enquanto constituidora de um espaço urbano. A principal referência para as questões formuladas neste documento é o curso de “Edilizia Cittadina” então de responsabilidade do arquiteto Marcello Piacentini na Universidade de Roma, onde a noção de “ambientismo” era tema central tratado, como estratégia para tratar a complexa relação entre a arquitetura e o urbano.

Retornando a São Paulo em 1926, sua formação italiana tem peso preponderante na fase inicial de seu trabalho servindo de estofa para as suas propostas arquitetônicas inovadoras, sem dúvida marcantes para a constituição de uma arquitetura moderna em São Paulo e próximas às soluções propostas pelos racionalistas italianos atuantes no mesmo período. A partir do projeto do edifício Columbus de 1928 Rino Levi desenvolve um coerente trabalho marcado pelas soluções técnicas precisas e pela preocupação com a cidade. A dimensão de sua contribuição para a arquitetura brasileira merece ainda estudos mais detalhados.

DANIELE CALABI (1906 - 1964)

Engenheiro italiano formado pela Universidade de

Pádua em 1923, desenvolve sua atividade profissional nesta cidade nos anos que precedem à guerra. Depois de formado realiza uma viagem de estudos à França onde entra em contato com as obras de Le Corbusier, fato que desperta o seu interesse pelas questões arquitetônicas. De volta à Itália se submete à prova de qualificação para o exercício da profissão de arquiteto, junto à Universidade de Milão.

De família hebraica sofre perseguição racial durante a guerra, ficando impedido de exercer a profissão, o que provoca a sua vinda para o Brasil em 1939. Aqui chegando trabalha no escritório do arquiteto Rino Levi e posteriormente através da Construtora Moderna de sua propriedade. Durante a década que atua no Brasil (1939-49) realiza uma série de projetos de residências unifamiliares e de habitação coletiva que formam um conjunto bastante coerente e significativo. Atento às questões construtivas propõe soluções com novos materiais e desenvolve uma solução projetual baseada no pátio interno de caráter introspectivo. Este tipo de solução também utilizada por Rino Levi e bastante recorrente na arquitetura paulista moderna tem como matriz a discussão que se processa em âmbito italiano sobre a “mediterraneidade”, mas também é uma solução que atende a

uma situação paulista obtendo aqui maior fortuna do que na Itália. Seu último projeto, associado a Palanti, é o orfanato para a Liga das Senhoras Católicas. De volta à Itália recupera seu espaço profissional e atua como professor na Universidade de Veneza.

LINA BO BARDI (1914 - 1992)

formada em arquitetura pela Universidade de Roma em 1940 se transfere para Milão onde trabalha com o arquiteto Gio Ponti. Durante os anos de 1940 a 1944 trabalha na Revista de arquitetura Domus de forte tendência na área de design de objetos. Em 1945 fundou e dirigiu com Bruno Zevi e Mario Pagano a revista semanal de arquitetura A. Deixa a Itália no pós-guerra e se transfere para o Brasil em 1947 com o marido, o crítico de arte Pietro Maria Bardi. Aqui chegando funda a revista trimestral de arte Habitat que dirigiu, juntamente com Bardi, até o número 15. Lina Bo Bardi junto a Giancarlo Palanti funda o “Estúdio de Arte Palma”, onde se dedica ao desenho de moveis e objetos e à solução de interiores de várias lojas. Fruto de sua formação italiana se interessa pelas questões do artesanato e também da produção vernacular como material a ser utilizado na elabo-

ração arquitetônica observando com olhar arguto a cultura brasileira. Daí advém uma obra arquitetônica pautada pela coerência na precisão técnica e na utilização dos materiais e sempre atenta às características do lugar.

GIANCARLO PALANTI (1906 - 1977)

Ainda em Milão, onde se dá a sua formação como arquiteto, participa do grupo arquitetos do “novecento” milaneses junto a Muzio e Gio Ponti. Posteriormente adere ao movimento racionalista italiano, de tendência inovadora e que estabelece um frutífero diálogo entre a “tradição” italiana e as contribuições aportadas por Le Corbusier e pela Bauhaus de Gropius. Transfere-se para São Paulo em 1947 e aqui retoma sua vida profissional associando-se a arquitetos também de origem italiana. Com Lina Bo Bardi funda o “Estúdio de Arte Palma” e em 1948 trabalha com Calabi no projeto para a Liga das Senhoras Católicas. Desenvolve vários projetos de edifícios na cidade de São Paulo e em 1952 passa a dirigir o escritório de projetos da firma de construções Alfredo Mathias.

3.2 RELAÇÃO PRELIMINAR DOS ARQUIVOS E BIBLIOTECAS A SEREM PESQUISADOS

A coleta do material documental deverá ser feita inicialmente nos seguintes arquivos e bibliotecas, públicos e particulares.

ARQUIVOS

Arquivo da FAUUSP.
Arquivo do Escritório Rino Levi.
Arquivo da Fundação Vilanova Artigas.
Arquivo Lina e Pietro Maria Bardi (Quadrante).
Arquivo - IDART da Prefeitura Municipal de São Paulo.

BIBLIOTECAS

Biblioteca Municipal Mário de Andrade.
Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.
Biblioteca da Escola Politécnica da USP.
Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.
Biblioteca da Escola de Engenharia de São Carlos - USP.

Biblioteca da Universidade Mackenzie.
Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo.

3.3 PLANO DE TRABALHO

3.3.1 DIAGNÓSTICO DAS FONTES

- Elaboração de uma relação completa de arquivos e bibliotecas a serem pesquisados.
- Elaboração de uma relação completa de pessoas a serem entrevistadas: arquitetos e familiares dos arquitetos pesquisados, cujo depoimento seja considerado relevante e também para o rastreamento de novas informações.

3.3.2 ORGANIZAÇÃO E SISTEMATIZAÇÃO DO MATERIAL COLETADO

- Elaboração de critérios a serem utilizados na catalogação do material coletado: ficha de pesquisa a ser utilizada para documentação.
- Primeira relação do material levantado com as seguintes informações. (provisório)
- Ficha de catalogação de livro ou artigo.
- Conteúdo: autor, título da obra, local e data da publicação, número de páginas e ilustrações/local onde

se encontra/ resumo do texto.

- Ficha de catalogação de obra arquitetônica.

Conteúdo: autor, título da obra/ local e data de publicação ou no de arquivo (no caso de projeto não publicado) / ano do projeto e ano de execução, no caso de projeto construído / local onde se encontra a documentação / no de pranchas e descrição das plantas assinalando as principais características do projeto.

- Elaboração de critérios para arquivamento das informações fichas documentais e depoimentos.

3.3.3 REPRODUÇÃO E CATALOGAÇÃO DO MATERIAL

- Discussão de critérios para seleção de material para reprodução: o material selecionado será reproduzido por xerox, fotos, ou cópias heliográficas ou ainda através de outros meios julgados necessários.

- Catalogação do material reproduzido.

3.3.4 DEFINIÇÃO DAS HIPÓTESES DE TRABALHO

- Identificação dos pontos falhos da pesquisa e, se necessário, retorno às fontes primárias (deverá ser

88

repetido o procedimento anteriormente utilizado).

- Seleção de textos e projetos considerados mais significativos merecendo uma análise detalhada.

3.3.5 ANÁLISE DO MATERIAL COLETADO E RELAÇÃO FINAL DOS RESULTADOS OBTIDOS

3.3.6 DIVULGAÇÃO DOS RESULTADOS DA PESQUISA

Apresentamos algumas possibilidades de divulgação dos resultados obtidos:

- Organização de material para uso didático nos cursos de graduação e pós-graduação.

- Realização de cursos e seminários.

- Proposta de exposição.

4 CRONOGRAMA

FÍSICO DE EXECUÇÃO: 24 MESES

4.1 Diagnóstico da situação das fontes: 2 meses.

Visita aos arquivos públicos e privados, rastreamento de documentos e bibliografia referentes ao tema. Checagem do das pré-rastreamento e hierarquização informações.

Relação das pessoas a serem entrevistadas.

4.2 Organização do material disponível: 2 meses.

Criação dos instrumentos de coleta e sistematização das informações a serem recolhidas.

4.3 levantamento e catalogação do material: 8 meses.

Recolha sistemática do material documental e elaboração de fichas.

4.4 Relação do material a ser reproduzido: 2 meses.

Nesta fase deve processar-se a reprodução (fotográfica heliográfica, outras) de todos os documentos que sejam de interesse da pesquisa para a montagem de catálogos.

4.5 Redefinição das hipóteses de trabalho: 2 meses.

Redefinição do projeto de pesquisa tendo em vista o material coletado e definição dos principais eixos de análise identificação dos pontos talhos no trabalho realizado (retorno às fontes primárias).

4.6 Cruzamento e análise das informações: 6 meses.

Produção de documentos de trabalho intermediários reunindo e confrontando as informações levantadas nas fases de catalogação.

4.7 Relatório final: 2 meses.

Sistematização final das informações recolhidas pela pesquisa.

5 EQUIPE EXECUTORA

COORDENADOR DO PROJETO

Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins

Arquiteto, mestre em História pela FFLCH-USP, doutor pela Universidade de Madrid. Professor do Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia de São Carlos-USP e Coordenador da Pós-graduação em Arquitetura do mesmo departamento.

Para o Mestrado desenvolveu pesquisa sobre a obra de Lucio Costa, enfocando as relações entre os arquitetos modernos e o estado varguista e a temática das relações entre tradição e modernidade na configuração da arquitetura moderna brasileira. Posteriormente dedicou-se à investigação das relações entre Cidade, máquina e natureza na produção urbanística de Le Corbusier.

PESQUISADORES RESPONSÁVEIS

Profa. Dra. fernanda fernandes da Silva

Arquiteta, doutora em história pela FFLCH-USP Professora do Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia de São Carlos-USP e Coordenadora de Pesquisa do mesmo Departamento. Tem formação pós-graduada na escola de Roma e vem se dedicando ao estudo do racionalismo italiano.

Prof. Dr. fernando Vázquez Ramos

Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura da Buenos Aires, Mestre em Estética pelo Instituto de Estética e Teoria da Arte de Madrid Doutor pela Universidade Politécnica de Madrid. Foi professor da Escola de Arquitetura da UNAM - México. Desenvolveu pesquisa sobre Hilberseimer e apresentou tese sobre o processo de criação de Mies Van Der Rohe.

Prof. Renato Luiz Sobral Anelli

Arquiteto, mestre em história pela IFCHUNICAMP e

doutorando pela FAUUSP. Pesquisou a arquitetura de cinemas em S. Paulo e atualmente desenvolve tese sobre a obra de Rino Levi. Professor do Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia de São Carlos-USP. Atualmente bolsista do CNPq na Itália para realização de pesquisa sobre o ambiente arquitetônico italiano e a formação de Rino Levi.

Prof. Carlos Roberto Monteiro de Andrade

Arquiteto e sociólogo. Mestre pela FAUUSP e doutorando também pela FAUUSP. Professor do Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia de São Carlos-USP (bolsista CAPES-PI-CO). Desenvolveu pesquisa sobre o engenheiro sanitário Saturnino de Brito. Prepara atualmente tese de doutorado sobre a tradição da cidade jardim no Brasil e em particular a obras de Barry Parker.

Prof. Miguel Anorno Buzzar

Arquiteto, mestrando pela FAUUSP com trabalho em andamento sobre o arquiteto Vilanova Artigas. Professor do Departamento de Arquitetura e Planeja-

mento da Escola de Engenharia de São Carlos- USP. (bolsista CAPES-PICD)

Profa. Maria de Fátima de Mello Barreto Campello

Arquiteta, mestranda pela EESC-USP, desenvolve trabalho sobre a arquiteta Lina Bo Bardi. Professora da Universidade Federal de Maceió, com afastamento para a realização do Mestrado. (bolsista CAPES-PI-CD).

Profa. Maria Beatriz Camargo Capello

Arquiteta, mestranda pela EESC-USP, desenvolve trabalho sobre a obra do arquiteto Rino Levi. Professora da Universidade Federal de Uberlândia.

5.1 Atribuição de Responsabilidades (Planos de trabalho individuais)

Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins

Como Coordenador geral da pesquisa será responsável pela articulação do trabalho dos diversos pesquisadores e pela adequação ao plano geral e ao

cronograma físico acima indicados.

Será responsável pela programação e realização dos seminários de sistematização teórica e metodológica dos quadros historiográficos e conceituais implicados na realização da pesquisa e que deverão garantir a coerência e homogeneidade do trabalho de toda a equipe.

Seus trabalhos anteriores de pesquisa com o “grupo carioca” e com a doutrina de Le Corbusier permitirão embasar a verificação das hipóteses relativas à articulação e leituras do grupo paulista com essas referências básicas.

Será o responsável geral pelo levantamento e sistematização documental referente aos arquitetos J. B. Villanova Artigas, Carlos Cascardi, Carlos Millan e Oswaldo Bratke

Será ainda responsável pela orientação e coordenação do trabalho dos alunos de graduação contemplados com bolsas de iniciação científica.

Profa. Dra. fernanda fernandes da Silva

Será responsável geral pela sistematização e análise da informação levantada sobre os arquitetos Rino Levi, Lina Bo Bardi, Daniela Calabi e Giancarlo Pa-

lanti.

Sua formação permitirá à equipe aferir, a partir da formação italiana destes arquitetos, precisar em que medida tais informações foram incorporadas à produção local e com quais especificidades.

Preliminarmente, se pode indicar alguns temas considerados importantes para a análise desta etapa da pesquisa:

o racionalismo italiano identificando a questão central arquitetura x cidade. A noção de “ambientismo” proposta por Piacentini e a questão da “mediterraneidade” desenvolvida por Carlo E. Rava e Pietro M. Bardi; similaridade entre a situação italiana e brasileira: a tradição dentro do moderno; o estudo da arquitetura vernacular como base da produção arquitetônica; a preocupação com o lugar na elaboração arquitetônica, considerada como transformação do existente.

As questões assinaladas deverão sofrer adequações com a incorporação de novas informações aportadas pela pesquisa.

Arq. Fernando Vázquez Ramos

Será o responsável direto pelo levantamento e siste-

90

matização documental da obra de Oswaldo Bratke. Deverá contribuir para o esclarecimento da interlocução que se processa no período entre o Brasil e os Estados Unidos, principalmente a partir da obra do arquiteto Frank L. Wright e também de arquitetos emigrados europeus como Mies Van der Rohe, Ludwig Hilberseimer e W. Gropius.

Como bolsista na modalidade recém-doutor deverá ainda participar das atividades de ensino no Programa de Pós-Graduação, em particular nas disciplinas voltadas ao debate da arquitetura contemporânea e das relações entre teoria e prática projetuais.

Prof. Miguel A. Buzzar

Será o responsável direto pelo levantamento e sistematização documental das obras dos arquitetos J. B. Vilanova Artigas e Carlos Cascardi.

Prof. Renato Luiz Sobral Anelli

Será O responsável direto pelo levantamento e sistematização documental referente aos arquitetos Rino Levi e Daniele Calini. Este foi professor da Universidade de Veneza e no Brasil iniciou sua atividade

profissional no escritório Rino Levi, sendo importante analisar a permuta de informações entre esses dois arquitetos.

Desenvolve atualmente pesquisa sobre a formação do arquiteto Rino Levi, junto a Universidade de Veneza e de maneira mais abrangente sobre o racionalismo italiano.

Prof. Carlos Roberto Monteiro de Andrade

Será responsável direto pela sistematização e análise do material pesquisado sobre o arquiteto Giancarlo Palanti. Terá ainda papel importante no trabalho de elaboração teórica sobre as relações entre arquitetura e cidade, especialmente contribuindo para a caracterização das condições de implantação dos bairros jardim em São Paulo, onde estão localizados um número significativo dos projetos a serem levantados.

Profa. Maria de Fátima Barreto Campello

Será responsável direta pelo levantamento e sistematização documental da obra de Lina Bo Bardi.

Profa. Maria Beatriz Camargo Cappello

Será responsável pela pesquisa e sistematização de material sobre a obra do arquiteto Rino Levi, trabalhando de forma complementar ao Prof. Renato Anelli.

5.3 Trabalho de Iniciação Científica

Ao longo da pesquisa serão realizados 5 trabalhos de iniciação científica com os alunos de graduação do Curso de Arquitetura da EESC-USP para a elaboração de pesquisa arquivística e bibliográfica.

Cabe destacar que o trabalho dos alunos de graduação não deverá se restringir ao de auxiliares de pesquisa mas que se objetiva a sua formação como futuros pesquisadores, para o que deverão, na medida de suas possibilidades, participar do trabalho de análise e sistematização do material levantado bem como participar dos seminários e reuniões de avaliação de andamento da pesquisa.

5.3.1. Plano de trabalho para os bolsistas de Iniciação Científica

Período: 12 meses

- Pesquisa em arquivos e bibliotecas para rastreamento de documentos e primeira relação de material a ser levantado.
- Preenchimento de fichas de pesquisa apresentando o resumo do conteúdo do material pesquisado e indicando o local onde se encontra.
- Reprodução do material selecionado pelo professor pesquisador responsável.
- Catalogação do material pesquisado.
- Levantamento complementar em revistas nacionais e internacionais referentes ao trabalho do arquiteto.

5.3.2. Atribuição de responsabilidades

Bolsista 1:

Levantamento e sistematização das informações sobre J. B. Vilanova Artigas e C Cascaldi, conforme o plano acima apresentado.

Bolsista 2:

Levantamento e sistematização de informações sobre o arquiteto Oswaldo Bratke, conforme o plano acima apresentado.

Bolsista 3:

Levantamento e sistematização de informações sobre o arquiteto Carlos Millan, conforme o plano de pesquisa proposto.

Bolsista 4:

Levantamento e sistematização de informações sobre o arquiteto Daniele Calabi, conforme o plano de pesquisa proposto.

Bolsista 5:

Levantamento e sistematização de informações sobre o arquiteto Giancarlo Piretti, conforme o plano de pesquisa proposto.

CRONOGRAMA **FÍSICO DE EXECUÇÃO: 24 MESES**

A Escola de Engenharia de São Carlos, através do Departamento de Arquitetura e Planejamento, oferece como contrapartida ao auxílio solicitado para este

projeto integrado de pesquisa:

- Regime de Dedicção Exclusiva dos pesquisadores Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins, Profa. Dra. Fernanda Fernandes da Silva, Prof. Carlos Roberto Monteiro de Andrade, Prof. Renato Luis Sobral Aneli, Prof, Miguel Antonio Buzzar;
- Espaço físico (uma sala) para o trabalho e guarda do material bibliográfico e documental do grupo de pesquisa, dotada do mobiliário básico para a atividade;
- Apoio técnico de um funcionário arquivista lotado no CEDOC-SAP;
- Compromisso de divulgação e permuta de material documental com instituições e grupos congêneres.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS INICIAIS

ARGAN, Giulio Carlo (1983), *Historia del Arte como Historia de la Ciudad*, Barcelona, Laia, 1984. Ed. orig. Roma, Editori, 1983.

ARGAN, Giulio Carlo (1970), *El Arte Moderno - 1770-1970*, Valência, Fernando Torres Editor, 1976. Ed. orig.: Roma-Bari Editori, 1970.
 BANYAN, Reyner, *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

BARDI, Pietro Maria (1981), *Contribuições dos Italianos na Arquitetura Brasileira*. São Paulo, FIAT do Brasil S.A., 1981.

BENÉVOLO, Leonardo e outros, *La Projección de la Ciudad Moderna*, Colección Punto y Línea, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

BRUAND, Yves (1981), *A Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

COLQUHOUN, Allan (1989), *Modernidad y Tradición Clásica*, Barcelona, Júcar Universidad, 1991. Ed. orig.: Cambridge (Mass.), MIT Press, 1989.

CONRADS, Ulrich (1973), *Programas y Manifiestos de la Arquitectura del Siglo XX*, Barcelona, Lumen, 1973.

DANESI, S./PATETA, L.(orgs.) (1988), // *razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*. Milão, Electa, 1988.

DE BENEDETTI, Mara e PRACCHI, Attilio (1988), *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Bologna, Zanichelli, 1988.

De FUSCO, Renato (1977),. *L'idea di architettura. Storia della critica da Violet-le-Duc a Persico*. Milão, Etas Libri, 1977.

DE SETA, Cesare (1972),. *La Cultura Architettonica in Italia tra le due Guerre*. Bari, Laterza, 1972.

FERRAZ, Marcelo. C. (org.) (1993), **Lina Bo Bardi**. São Paulo, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.

FERRAZ, Geraldo (1965), **Warchavchic e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925-1940**, São Paulo, Museu de Arte, 1965.

FIZ Simon Marchan, (org.) (1974), **La arquitectura del Siglo XX**, Madrid, Alberto Corazón, 1974. (Comunicación V. 21).

FRAMPTON, Keneth (1983), **Historia Crítica de la Arquitectura Moderna**, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

GOODWIN, Philip L. (1943), **Brazil Builds, Architecture old of new: 1952-1942**, New York, M.M.A., 1943.

GROPIUS, Walter (1972), **Bauhaus: Novarquitectura**, São Paulo, Perspectiva, 1972 KOPP, Anatole (1990), **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**, São Paulo, Nobel I EDUSP, 1990.

LE CORBUSIER, **Os Três Estabelecimentos Urbanos**, Debates, São Paulo, Perspectiva, 1976.

LE CORBUSIER (1923), **Por Uma Arquitetura**, Estudos, São Paulo, Perspectiva, 1973. Ed.orig.: Paris, Ed. Esprit Nouveau, 1923.

LE CORBUSIER (1925), **Urbanismo**, São Paulo, Martins Fontes, 1991. Ed. orig.: Paris, Crès, 1925.

LE CORBUSIER (1930), **Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo**, Barcelona, Poseidón, 1978. Ed. orig.: Paris, Crès, 1930.

LE CORBUSIER, **Oevre Complete**, 5vs., Zurich, Omega, 1972.

LEMOS, Carlos A. C. (1974), **Arquitetura Brasileira**, São Paulo, Melho-

92

ramentos/ EDUSP, 1974.

LEMOS, Carlos A. C. (1984), "Arquitetura Contemporânea" in ZANINI, Walter, (org.) **História Geral da Arte no Brasil**, São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1984.

LUPANO, M.(1991), **Marcelo Piacentini**. Roma, Laterza, 1991.

MARTINS, Carlos A. F. (1988), **Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil**; a obra de Lúcio Costa 1924/1952, Dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH_USP, 1988.

MARTINS, Carlos A. F. (1992), **Razón, Ciudad y Naturaleza. La génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier**. Tese de doutoramento.. Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 1992.

MEYER, Regina (1991), **Metrópole e Urbanismo: São Paulo anos 50**, Tese de Doutorado, FAUUSP, 1991.

MINDLIN, Henrique E. (1961), **Brazilian Architecture**, London, Royal College of Art, 1961.

MINDLIN, Henrique E. (1956), **Modern Architecture in Brazil**, New York, Reinhold, 1956.

PAZ, Otávio, **Os Filhos do Barro**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

REIS FILHO, Nestor G. (1970), **Quadro da Arquitetura no Brasil**, São Paulo, Perspectiva, 1970.

SALMONI A./DEBENEDETTI, E. (1981) - **Arquitetura italiana em São Paulo**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.

SAMONÀ, G (1972) , **L'Urbanistica e l'Avenire delle Città**. Laterza, Roma-Bari, 1972.

SOUZA, Ricardo F. C. (1982), **Trajetórias da Arquitetura Modernista**, São Paulo, PMSP/IDART, 1982.

SOUZA, Abelardo de (1978), **Arquitetura no Brasil: depoimentos**. São Paulo, Oladorin/ EDUSP, 1978.

TAFURI, Manfredo (197?), **Teorias e História da Arquitectura**, Lisboa. Presença / Martins Fontes, 1979.

TAFURI, Manfredo e DAL CO, Francesco (1976), **Modern Architecture**. New York, Electa/Rizzoli, 2 vs., 1986. Ed. Orig. Milano, Electa, 1976.

TAFURI, M., CACCIARI, I M., DAL CO P. (1972), **De La Vanguardia a La Metropoli** Barcelona, Gustavo Gili, 1972

TAFURI, Manfredo, **Teorias e História da Arquitetura**, Lisboa, Presença/Martins Fontes, 1981.

VERONESI, G.(org.) (1964), **Eduardo Persico tutte le opere (1923-1935)**, Milão, Edizioni di Comunità, 1964.

ZEVI, Bruno (1950), **Storia dell'Architettura Moderna**. Torino, Einaudi, 1950.



ANEXO

19

25

TRABALHOS SELECIONADOS PARA O I SEMINÁRIO DO COMOMO BRASIL**CONFERÊNCIAS**

Modernismo e expressão nacional	Aracy Amaral
A máscara sob a máscara: mestiçagem e modernização na arquitetura latino-americana do início do século	Jorge Francisco Liernur
Do universalismo moderno ao regionalismo pós-crítico	Otília Arantes
O sonho da modernidade na América Latina	Roberto Segre

MESA TEMÁTICA I A - MOVIMENTO MODERNO NA ARQUITETURA E NO URBANISMO: EM BUSCA DE UMA CONCEITUAÇÃO

A ideologia do movimento moderno e a cidade	Antônio Heliodório Lima Sampaio
A construção do movimento moderno: entre a arquitetura e a historiografia	Anete Araújo
Interpretações nacionalistas do <i>international style</i>	Maria Martha Camisassa
Historiografia e arquitetura moderna no Brasil	Carlos Alberto Ferreira Martins
Conceitos da arquitetura italiana do entre guerras: o <i>classico</i> e a <i>mediterraneità</i> no racionalismo italiano	Maria Beatriz Camargo Cappello
O popular na cultura, a arquitetura brasileira e a história: Gilberto Freyre, os mocambos, os modernistas e os primeiros anos do IPHAN	José Tavares Correia Lira

MESA TEMÁTICA II A - ARQUITETURA E URBANISMO MODERNOS: MANIFESTAÇÕES A SEREM PRESERVADAS?

Modernismo e patrimônio: o antigo/moderno e o novo/antigo	Márcia Sant'Anna
O patrimônio histórico e artístico do SPHAN	Silvana Rubino
Desvelando alguns mitos: as revistas modernistas e a arquitetura moderna	Maria Martha Camisassa
Conservação ou invenção? Notas sobre uma relação ambígua	Odete Dourado
O modernismo na amazônia: Belém do Pará	Jussara Derenji e Stela Brito

SESSÕES PARALELAS

A constituição da arquitetura moderna em São Paulo: uma experiência coletiva	Carlos Alberto Ferreira Martins
O movimento moderno na arquitetura de Salvador	Naia Alban
Núcleo de pesquisa e documentação da FAU-UFRJ	Jorge Czwayknowski
Levantamento documental sobre urbanismo e planejamento no Brasil (1900/1950)	Ana Fernandes
Art Déco no Rio de Janeiro	Luís Paulo Conde

MESA TEMÁTICA III A - EXPRESSÕES E PRÁTICAS REGIONAIS NA ARQUITETURA E NO URBANISMO MODERNOS NO BRASIL

Algumas reflexões sobre modernidade e nostalgia da arquitetura oficial paulistana dos anos 30 e 40	Leila Diégoli
Modernidade pragmática	Hugo Segawa
Por uma cidade com alma brasileira: a arquitetura de Rino Levi	Renato Anelli
Diógenes Rebouças: arquiteto/pintor	Paulo Ormino de Azevedo
Lina Bo Bardi: a casa de vidro como manifesto da arquitetura moderna	Maria de Fátima de Mello Campello
Lina Bo Bardi: o movimento moderno como atitude política	Olívia Fernandes de Oliveira

SESSÃO DE COMUNICAÇÕES

Arquitetura da difusão do concreto	Guilah Naslavsky
Arquitetura moderna no Vale do Paraíba paulista: a cidade de São José dos Campos	Alexandre Penedo
Arquitetura moderna: uma análise das residências da Praia do Canto	Ana Paula de Oliveira Bringunte
A heterotopia no moderno: a sede do Instituto do Cacau da Bahia	Pasqualino Magnavita

MESA TEMÁTICA II B - ARQUITETURA E URBANISMO MODERNOS: MANIFESTAÇÕES A SEREM PRESERVADAS?

Inventário de Brasília: questões	Geraldo de Sá Nogueira Batista
Inventário da arquitetura moderna de São Paulo	Cecília dos Santos, Antônio Luís de Andrade, Marcos Carrilho, Mauro Bondi
Cataguases moderna: reflexões de um tombamento	Paulo Pontes
DPH e Docomomo: inventário da arquitetura moderna paulistana	Mirthes Baffi, Walter Pires, Clara D'Alambert
Inventário do Docomomo internacional: critérios e métodos	Ângela Pedrão e Anna Beatriz Ayroza Galvão
Arquitetura moderna no Rio de Janeiro e o trabalho do NPD/FAU-UFRJ	Roberto Conduru

MESA TEMÁTICA III B - EXPRESSÕES E PRÁTICAS REGIONAIS NA ARQUITETURA E NO URBANISMO MODERNOS NO BRASIL

O conjunto JK: uma torre Eiffel nos trópicos?	Tháís Velloso Pimentel
Habitação social e arquitetura moderna: a expressão dos conjuntos habitacionais dos IAPs - 1938/1954	Nabil Bonduki
Brasília: habitação em super-quadra	Juan Antônio Zapatel Pereira de Araújo
Movimento moderno: caracterização, avaliação, transformação	Frederico de Holanda
A contribuição de Saturnino de Brito para a modernização do Recife	Fernando Moreira
A constituição do urbanismo moderno na Bahia	Marco Aurélio A. A. de Filgueiras Gomes e Ana Fernandes

LEGENDAINCOMPLETO OU
PUBLICADO EM OUTROS MEIOSPUBLICADO NO LIVRO [RE]
DESCOBRINDO O MODERNISMOTEXTO
PUBLICADO NESTA EDIÇÃOElaboração: José Carlos Huapaya Espinoza a
partir do Arquivo Docomomo_BA.SE, 2020.



do_co_mo_mo__
brasil | ba.se

do_co_mo_mo__
brasil

