

Movimentos Modernos

JEANINE MAFRA MIGLIORINI

(Organizadora)

 **Atena**
Editora

Ano 2018

Jeanine Mafra Migliorini
(Organizadora)

Movimentos Modernos

Atena Editora
2018

2018 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Geraldo Alves e Natália Sandrini

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
S623	Movimentos modernos [recurso eletrônico] / Organizadora Jeanine Mafra Migliorini. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2018. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web ISBN 978-85-85107-39-0 DOI 10.22533/at.ed.390182609 1. Arquitetura. 2. Arte moderna. I. Migliorini, Jeanine Mafra. CDD 720
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

O conteúdo do livro e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2018

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Chamamos de moderno o que é atual, inovador, e às vezes inusitado. Entretanto este termo é também aplicado a um recorte histórico, do início do século XX até meados dele. Foi caracterizado como um período de grandes rupturas de padrões, de estética, de quebras de paradigmas. Podemos dizer que é uma das consequências da Revolução Industrial, que trouxe velocidade à sociedade, e novos anseios; estes novos desejos ajudaram a expandir as ideias do movimento moderno.

Por muito tempo a sociedade fez uso da estética clássica, produzida pelos gregos, com seus ideais de beleza. A arte moderna foi o primeiro movimento artístico a romper com esta ordem. Em meio a um contexto de novas ansiedades, novas conquistas e também de grandes guerras; a necessidade de mudança se fez presente, e encontrou terreno fértil. A arte se resignificava e ganhava novas funções, como a de questionamento da sociedade vigente. A arquitetura trazia para seus projetos o desenvolvimento industrial e alinhava forma e função em suas produções. A dança ganha novos ares, com uma nova realidade para a mulher, a exploração de movimentos, do corpo, tão reprimido até então. O design avançava a passos largos com as novas tecnologias.

Nessa modernidade já não cabe um único estilo artístico unânime entre os produtores e receptores, as possibilidades se ampliam. Surgem diversas vertentes artísticas, as chamadas vanguardas, que defendem seus ideais. Na arquitetura estilos se espalham pelo mundo, com características diferentes, mas com um objetivo em comum, produzir uma arquitetura de qualidade com as novas possibilidades tecnológicas, uma arquitetura dita verdadeira.

Este livro se propõe a apresentar discussões sobre recortes desta temática. Neste cenário surgem questões acerca da arquitetura modernista: nomes como Lina Bo Bardi, uma mulher visionária, capaz de produções que impressionam até os dias atuais; as novas funções da habitação e seu impacto na sociedade; novos espaços e suas características. Como essa modernidade atuou nas representações sociais. Até mesmo em outras linguagens artísticas como a dança. Todo esse contexto favoreceu inúmeros caminhos, estes levam a criação de discursos, que são responsáveis pela arte ser o que é, ou por um artista chegar ao conhecimento do público, ou ainda, como apresentado aqui: como o discurso influencia em determinados projetos, principalmente os de cunho público.

O movimento moderno é além de um recorte histórico de estilos e características, é um novo modo de viver, em uma sociedade cada vez mais complexa, tecnológica e com uma infinidade de novas possibilidades para o homem, enquanto ser humano e ser social.

Uma ótima leitura! Que este livro lhe desperte um novo olhar para o moderno.

Prof.^a Jeanine Mafra Migliorini

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
ESCOLAS MODERNAS PARA UMA NOVA PEDAGOGIA – O MOVIMENTO ESCOLA NOVA E A MODERNIZAÇÃO DA ARQUITETURA ESCOLAR PARAIBANA (DÉCADA DE 1930)	
<i>Marina Goldfarb</i> <i>Nelci Tinem</i>	
CAPÍTULO 2	17
DANÇA E MODERNIDADE: HISTORICIDADE E REIMAGINAÇÃO EM PRÁTICAS CURRICULARES	
<i>Candice Didonet</i>	
CAPÍTULO 3	28
A ESCOLA DE ULM E O DESIGN GRÁFICO DAS REVISTAS <i>MÓDULO</i> E <i>SUMMA</i>	
<i>Mario Guidoux Gonzaga</i> <i>Rodrigo Steiner Leães</i>	
CAPÍTULO 4	41
A EXPRESSÃO DO PENSAMENTO MODERNO DE LINA BO BARDI: UMA ANÁLISE DE ESCRITOS DA ARQUITETA PARA REVISTAS ITALIANAS ENTRE 1940 E 1946	
<i>Maria Izabel Rêgo Cabral</i> <i>Virgínia Pereira Cavalcanti</i>	
CAPÍTULO 5	55
O NOVECENTO E OS JORNAIS: A REPRESENTAÇÃO DE UM MODERNISMO.	
<i>Gustavo de Almeida Sampaio</i>	
CAPÍTULO 6	67
DUPLEX MODERNO: O EDIFÍCIO FLORIDA	
<i>Denise Vianna Nunes</i>	
CAPÍTULO 7	80
FERNANDO CHACEL E A PRESERVAÇÃO DA PAISAGEM CONSTRUÍDA: A PRAÇA DA VILA OPERADORA DE FURNAS EM PLANURA/MG	
<i>Maria Eliza Alves Guerra</i> <i>Guilherme Silva Graciano</i>	
CAPÍTULO 8	97
O ANEXO LEGISLATIVO DO ESTADO DO PARANÁ EM CURITIBA	
<i>Isabella Caroline Januário</i> <i>Renato Leão Rego</i>	
CAPÍTULO 9	108
O PAPEL DO DISCURSO NA CONSTRUÇÃO DO AEROPORTO SANTOS DUMONT	
<i>Lila Ribeiro Mota Etges</i>	
SOBRE A ORGANIZADORA	121

ESCOLAS MODERNAS PARA UMA NOVA PEDAGOGIA – O MOVIMENTO ESCOLA NOVA E A MODERNIZAÇÃO DA ARQUITETURA ESCOLAR PARAIBANA (DÉCADA DE 1930)

Marina Goldfarb

UFRN, doutoranda do PPGAU.

João Pessoa – Paraíba

Nelci Tinem

UFPB, professora Titular, Departamento de Arquitetura e Urbanismo e PPGAU. UFRN, professora colaboradora do PPGAU.

João Pessoa – Paraíba

RESUMO: Este artigo discute a relação entre dois movimentos de modernização em curso no Brasil durante a década de 1930: na pedagogia, o movimento Escola Nova, e na arquitetura, o Movimento Moderno, tendo como objeto empírico as edificações escolares resultantes da reforma educacional da Paraíba, de 1935. Nosso objetivo é verificar como se produziu a modernização da arquitetura escolar paraibana na década de 1930, com a adoção das ideias do movimento Escola Nova. Para isso, foi analisado o complexo educacional correspondente ao antigo Instituto de Educação da Paraíba, instituição projetada como modelo do novo sistema educacional paraibano seguindo os pressupostos da “verdadeira arquitetura moderna”. O projeto do Instituto de Educação da Paraíba foi examinado juntamente com memorial de sua construção (JOFFILY, 1937), à luz dos princípios da Escola Nova, principalmente os divulgados no Manifesto

dos Pioneiros da Educação Nova (1932), um dos documentos mais importantes em âmbito nacional desse movimento pedagógico.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura Escolar. Escola Nova. Arquitetura moderna.

ABSTRACT: This article discusses the relationship between two modernization movements underway in Brazil during the 1930s: in pedagogy, the New School movement, and in architecture, the Modern Movement, having as an empirical object the school buildings resulting from the educational reform of Paraíba, of 1935. Our objective is to verify how the modernization of the school architecture in the 1930's took place, with the adoption of the ideas of the New School movement. For that, we analyzed the educational complex corresponding to the former Education Institute of Paraíba, an institution designed as a model of the new educational system in Paraíba, following the presuppositions of the “true modern architecture”. The project of the Paraíba Institute of Education was examined together with a memorial of its construction (JOFFILY, 1937), in light of the principles of the New School, especially those published in the Manifesto of the New Education Pioneers (1932), one of the most important documents in scope of this pedagogical movement.

KEYWORDS: Architecture of schools. New School movement. Modern architecture.

1 | INTRODUÇÃO

Este artigo trata da relação entre dois movimentos de modernização em curso no Brasil durante a década de 1930: na pedagogia, o movimento Escola Nova, que pregava o ensino voltado para o processo de aprendizado do educando, através da atividade prática, em reação à educação tradicional, e na arquitetura, o Movimento Moderno, tendo como objeto empírico as edificações escolares resultantes da reforma educacional da Paraíba, de 1935.

No Brasil, a década de 1930 é retratada como um período de muitas mudanças, a começar pelo cenário político, com a Revolução de outubro de 1930, que marca o início da Era Vargas. A modernização do país era ansiada em diversos âmbitos. No setor educacional, eram difundidas as ideias pedagógicas da Escola Nova, que pregava o ensino voltado para o processo de aprendizado do educando, através da atividade prática, em reação à educação tradicional. A educação buscava incorporar os avanços do saber científico, passando a ter forte influência da psicologia, mas também de outras áreas: “a antropologia, a sociologia, o próprio direito, a medicina através da higiene e da educação física, a arquitetura, procuravam conformar a ‘nova escola’, adequando-a aos tempos modernos” (KULESZA, 2002: 86).

As ideias desse movimento resultaram em reformas do ensino público em vários estados do país. Para implantar a pedagogia almejada, algumas dessas reformas pedagógicas indicavam a criação de novos tipos de edifícios escolares, que poderiam adaptar-se melhor aos métodos de ensino propostos, seguindo a recomendação de serem construídos segundo os princípios da arquitetura moderna. Na Paraíba, com a Reforma da Instrução Pública de 1935, também foram propostos novos tipos de grupos escolares que seriam construídos no interior do estado e a construção do Instituto de Educação, composto de três edifícios (Jardim da Infância; o edifício central, onde funcionaria a Escola Secundária e a Escola de Professores; e outro para a Escola de Aplicação), na capital, João Pessoa.

Dentro desse contexto, pretendemos verificar como se produziu a modernização da arquitetura escolar paraibana na década de 1930, com a adoção das ideias do movimento Escola Nova. Para isso, foi analisado o complexo educacional correspondente ao antigo Instituto de Educação da Paraíba, instituição projetada como modelo do novo sistema educacional paraibano, segundo os pressupostos da “verdadeira architectura moderna [...] procurando atender sobretudo às reais necessidades do futuro estabelecimento de ensino...” (JOFFILY, 1937:01). O projeto do Instituto de Educação da Paraíba foi examinado juntamente com memorial de sua construção (JOFFILY, 1937), à luz das ideias da Escola Nova, principalmente as que foram divulgadas no Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932), um dos documentos mais importantes em âmbito nacional desse movimento pedagógico.

Nesse momento, a arquitetura moderna ainda não estava consolidada no Brasil,

seus arquitetos ainda tinham que explicar e defender tal escolha, disputando lugar com os adeptos das correntes neocolonial e acadêmica (CAVALCANTI, 2006:13). Portanto, essa experiência singular, de construção de uma nova linguagem para arquitetura escolar visando uma nova prática de ensino, produzida em um período anterior à popularização do movimento moderno no Brasil, constitui um episódio importante a ser estudado.

2 | REFORMAS EDUCACIONAIS NO BRASIL E SUAS PROPOSTAS PARA EIFÍCIOS ESCOLARES MODERNOS

O movimento Escola Nova surgiu na Europa e nos Estados Unidos, no fim do século XIX, como uma reação à educação tradicional. É considerado o mais vigoroso movimento de renovação da educação depois da criação da escola pública burguesa, ao dialogar com a sociologia da educação e da psicologia educacional, com ideias que valorizavam a auto formação e a atividade espontânea da criança. (GADOTTI, 2005: 142).

No Brasil, as ideias do movimento Escola Nova passam a se difundir de forma sistemática a partir da década de 1920, resultando em reformas na instrução pública de vários estados do país. (NAGLE, 1974: 241). Como afirmação das ideias do movimento Escola Nova no Brasil foi publicado, em 1932, o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. Este manifesto teve como redator principal Fernando de Azevedo e contou também com a participação de vários intelectuais brasileiros, como Anísio Teixeira, Afrânio Peixoto, Lourenço Filho, Cecília Meireles, entre outros, no total de 26 signatários. Reivindicava que todo indivíduo tinha direito de ser educado, independentemente de suas razões de ordem econômica e social. O foco do aprendizado voltado para as experiências do educando, e não mais somente pela recepção do conhecimento do professor, é uma das principais premissas do Manifesto:

A nova doutrina, que não considera a função educacional como uma função de superposição ou de acréscimo, segundo a qual o educando é ‘modelado exteriormente’ (escola tradicional), mas uma função complexa de ações e reações em que o espírito cresce de ‘dentro para fora’, substitui o mecanismo pela vida (atividade funcional) e transfere para a criança e para o respeito de sua personalidade o eixo da escola e o centro de gravidade do problema da educação (MANIFESTO..., 1932).

O ensino deveria ser laico, gratuito, obrigatório e promovido para ambos os sexos sem separações (coeducação), ao contrário do que era praticado até então. Além disso, a escola não deveria ficar isolada no ambiente, mas influir e se comunicar com a sociedade, tornando-se uma “escola socializada”, que harmonizaria os interesses individuais aos coletivos.

A primeira reforma educacional brasileira a propor a construção de escolas adotando a arquitetura moderna ocorreu no Rio de Janeiro, (correspondia ao Distrito

Federal, na época) empreendida por Anísio Teixeira em 1931, quando ocupou o cargo de Diretor Geral da Instrução Pública do Distrito Federal. Anísio Teixeira defendia que a arquitetura das novas escolas deveria se transformar, assim como a nova maneira de ensinar que elas iriam promover e para isso ser construída com os preceitos do Movimento Moderno, pois acreditava-se que se adequariam melhor a um ensino dinâmico, livre, inovador, e de bases científicas (DÓREA, 2003: 73).

A arquitetura dessas escolas provocou admiração e estranhamento na população carioca da época, pois nesse momento a arquitetura moderna ainda não era tão popular, tendo que disputar espaço com outros estilos, como o ecletismo e o neocolonial cujo maior defensor, José Mariano Filho, ficou revoltado com as novas construções escolares cariocas, que seriam uma má influência para as crianças, por suas origens “comunistas” e por não favorecerem o sentimento de nacionalismo:

[...] A adoção sistemática, às populações escolares, de um gênero de arquitetura de todo estranho ao sentimento espiritual da raça constitui ao meu ver um ato criminoso. [...] Há quem ponha em prática as ideias comunistas recebendo secretamente, para tal, dinheiro dos comitês internacionais de propaganda. Anísio tem nas mãos o dinheiro da nação, para demonstrar às populações escolares que a pátria brasileira não possui arquitetura própria. (“Arquitetura escolar”, MARIANO FILHO, 1943:75-76)

Anísio Teixeira propõe para o Distrito Federal (RJ) um sistema escolar com edificações de duas naturezas:

- as escolas nucleares (ou escolas classe), onde ocorreria o ensino em salas de aula, das disciplinas curriculares comuns, como português, matemática, história, geografia e ciências;
- os parques escolares (ou escolas parque), onde aconteceriam atividades de educação física, recreação, jogos, desenho, artes industriais, música, educação social e educação da saúde.

Nesse sistema, os alunos deveriam frequentar regularmente os dois tipos de escolas, cada uma em um turno, sendo que em um teriam a formação intelectual e no outro turno a formação cultural, física e social, resultando em uma proposta de ensino integral (FERNANDES, 2006:73). Propôs também escolas do sistema *Platoon* de organização, que uniam em uma única edificação as salas de aula comuns e as salas especiais do parque escolar (de arte, música, desenho, trabalhos manuais, esportes), mas nesse modelo os alunos não teriam salas fixas, as turmas circulariam em “pelotões” (daí o nome *Platoon*) pela escola (OLIVEIRA, 2007: 90).

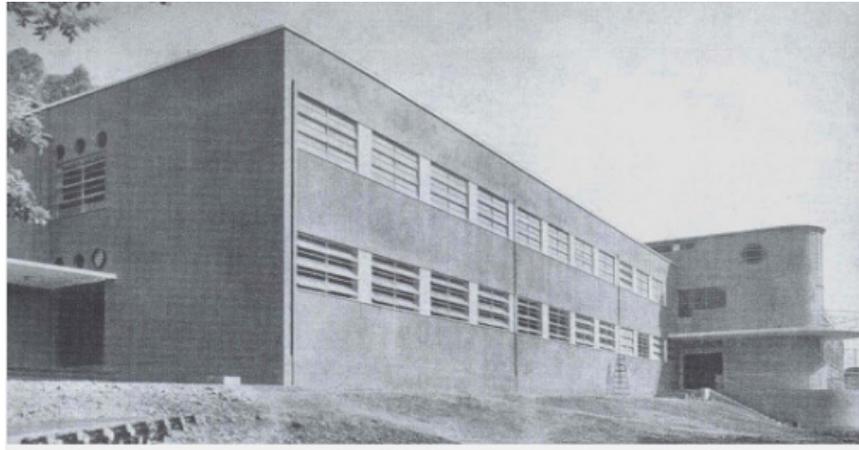
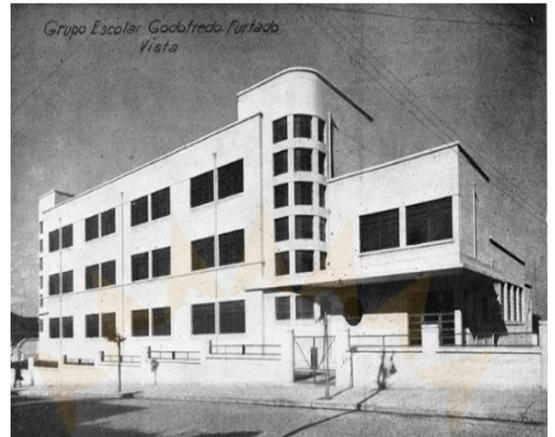
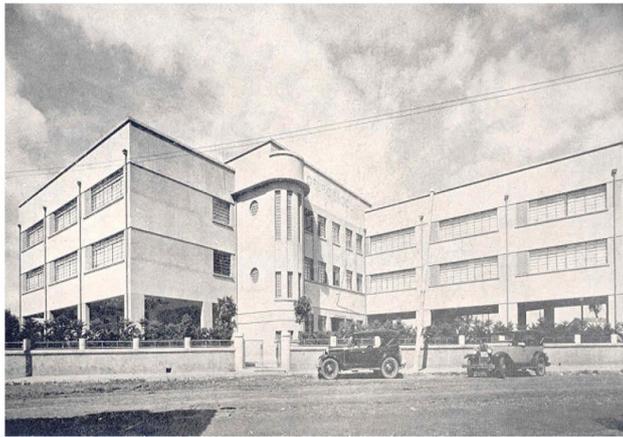


Figura 1: Escola tipo *Platoon* de 25 classes (Rio de Janeiro, 1935)

Fonte: Dórea, 2003

Foram projetados por Enéas Silva (arquiteto chefe da Divisão de Prédios e Aparelhamentos Escolares do Rio de Janeiro) e sua equipe, cinco modelos diferentes de edifícios escolares – duas escolas classe (Escola Mínima, com 2 classes e Escola Nuclear com 12 classes) e três escolas *Platoon* (com 12, 16 e 25 classes), além do parque escolar. A reforma educacional de Anísio Teixeira resultou na construção de 28 escolas no Distrito Federal, entre 1934 e 1935 (DÓREA, 2003), de acordo com os novos modelos de edificações escolares, de linguagem moderna. A importância dessas escolas atingiu a escala urbana do Rio de Janeiro, pois os novos conjuntos habitacionais deveriam ser dimensionados de acordo com o tipo de escola implantado na região, tomando como base para a quantidade de habitações o número de crianças que estudariam em cada unidade escolar (BRUNA, 2010).

Em São Paulo foi a reforma da instrução pública realizada por Fernando de Azevedo (Diretor do Departamento de Educação do Estado de São Paulo) em 1933, que propôs os “princípios de uma nova linguagem” na arquitetura de seus edifícios escolares (BUFFA, 2002: 67). O novo Código de Educação estabeleceu a criação da Comissão Permanente de Prédios Escolares do Estado de São Paulo, responsável pela publicação “Novos Prédios para Grupo Escolar” (SÃO PAULO, 1936), que explicava as diretrizes com que os edifícios deveriam ser construídos, como por exemplo, janelas horizontais em fita para melhor iluminação das salas de aula, presença de auditório como ambiente multiuso, implantação dos edifícios no lote visando melhor conforto térmico, entre outras.



Figuras 2 e 3: Grupo Escolar Visconde de Congonhas do Campo e Grupo Escolar Godofredo Furtado, São Paulo, 1938.

Fonte: Oliveira, 2007.

O arquiteto da comissão, José Maria da Silva Neves, argumentava que “o exemplo universal nos aconselha a seguir os princípios da arquitetura funcional, a única resultante das conquistas da civilização moderna” (OLIVEIRA, 2007:72). Ou seja, defendia os princípios do movimento moderno em seus projetos de edifícios escolares que totalizaram onze escolas, construídas entre 1936 e 1938:

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 pedagógica (SÃO PAULO, 1936: 64 apud JOFFILY, 1937:01).

3 | NA PARAÍBA: EDIFÍCIOS MODERNOS PARA EDUCAR “ATÉ NO MAIS REMOTO SERTÃO”

Na Paraíba, o ideário da Escola Nova influencia a Reforma da Instrução Pública de 1935. Instituída pelo professor José Baptista de Mello, diretor da Instrução Pública da Paraíba, pretendia: “[...] alterar todo o edifício educativo, da base ao vértice, atingindo métodos, processos e sistemas pedagógicos...” (MELLO, 1936).

Antes de elaborar o plano de reforma educacional, José Baptista de Mello viajou para o Rio de Janeiro e São Paulo, para se atualizar através do estudo in loco da situação educacional desses estados. Seu relatório de viagem informa sobre os principais pontos que observou junto aos estabelecimentos de instrução do Distrito Federal, Estado do Rio de Janeiro e São Paulo. Durante o período de estudo, conviveu com Anísio Teixeira, Lourenço Filho, entre outros que “formam a vanguarda do movimento educacional” (MELLO, 1935).

No Distrito Federal, Mello (1935:14) fica impressionado com as Escolas Experimentais, aquelas em que era praticado o Sistema *Platoon*. Explica que “orientando o ensino nos processos da escola nova”, estas escolas adquiriram “uma marcante feição

renovadora”. Ressalta que possuíam “salas ambientes e aparelhamentos adequados à realização dos novos métodos de educação”, sendo os primeiros estabelecimentos do gênero fundados no Brasil.

Sobre o que observou em São Paulo, Mello comentou que este estado não acompanhou a renovação escolar que acontecia no Rio de Janeiro. Entretanto, achava que sua administração encarava corajosamente o problema da educação popular, que lá era um desafio devido ao crescente aumento da população infantil. É possível que Mello tenha considerado que a renovação escolar de São Paulo não acompanhou a do Rio de Janeiro, porque as novas escolas resultantes da reforma educacional paulista foram construídas após sua viagem. Mello esteve em São Paulo em 1935, e as escolas paulistas com as novas diretrizes foram projetadas entre 1936 a 1939, ou seja, as novas escolas de São Paulo foram projetadas ao mesmo tempo em que as novas construções escolares resultantes da reforma de ensino paraibana, mas ainda receberam influência do manual, “Novos Prédios para Grupo Escolar” elaborado pela comissão responsável pelas escolas paulistas.

A nova lei do ensino estabeleceu a renovação do mobiliário e das instalações escolares, construção de novos tipos de edifícios para grupos escolares “obedecendo às últimas prescrições da arquitetura escolar”, que seriam construídos no interior do estado e a criação, na capital, João Pessoa, do Instituto de Educação da Paraíba, um complexo educacional que formaria professores aptos para o ensino moderno.

Iniciou-se a construção, na segunda metade do ano de 1937, de cinco grupos escolares seguindo as novas diretrizes em diferentes cidades do interior da Paraíba. Estes novos grupos escolares possuíam: “gabinetes médicos e odontológicos, salas para diretoria e professores, pavilhão de recreio, etc.” ambientes importantes para educar a população segundo os costumes modernos que o Estado ansiava por propagar:

Todos os grupos escolares vêm tendo completo acabamento e as suas instalações de água, esgoto e luz obedecem às indicações modernas, tudo se tendo previsto no sentido de assegurar aos educandos, mesmo no mais remoto sertão, a maior soma possível de conforto, no propósito de levar aos mais afastados recantos do Estado realizações que por si mesmas contribuirão notavelmente na formação das novas gerações, pois o edifício da escola irá exercer também a sua função educativa dando, não só aos alunos como a população das localidades beneficiadas, modernas noções de bem estar e higiene. (REALIZAÇÕES DO GOVERNO..., 1938).

A Diretoria de Viação e Obras Públicas da Paraíba (DVOP) ficou encarregada da execução do Instituto de Educação paraibano, que foi projetado entre 1936 e 1937 pelo arquiteto Clodoaldo Gouveia, com a colaboração do engenheiro e chefe da repartição, Ítalo Joffily. A inauguração do Instituto de Educação ocorreu em 19 de abril de 1939. Foi considerado na época de sua construção “um notável empreendimento, não só para Paraíba como para todo o Brasil” (REALIZAÇÕES DO GOVERNO..., 1938).

4 | ARQUITETURA MODERNA PARA UMA NOVA ESCOLA: O INSTITUTO DE EDUCAÇÃO DA PARAÍBA

4.1 Um espaço urbano e implantação inovadores para uma nova escola

O complexo educacional do Instituto de Educação da Paraíba se instalou em um amplo terreno localizado às margens do recém-inaugurado “*park-way*” da Lagoa (atual Avenida Getúlio Vargas), avenida que foi sendo urbanizada ao mesmo tempo em que os edifícios eram construídos. Fruto do plano de remodelação urbana de Nestor de Figueiredo, essa avenida, com cinquenta metros de largura, partia da lagoa, uma área considerada até então, insalubre e feia, mas que ao ser urbanizada, passou a representar o eixo de desenvolvimento da cidade rumo ao leste (VIDAL, 2004:71).

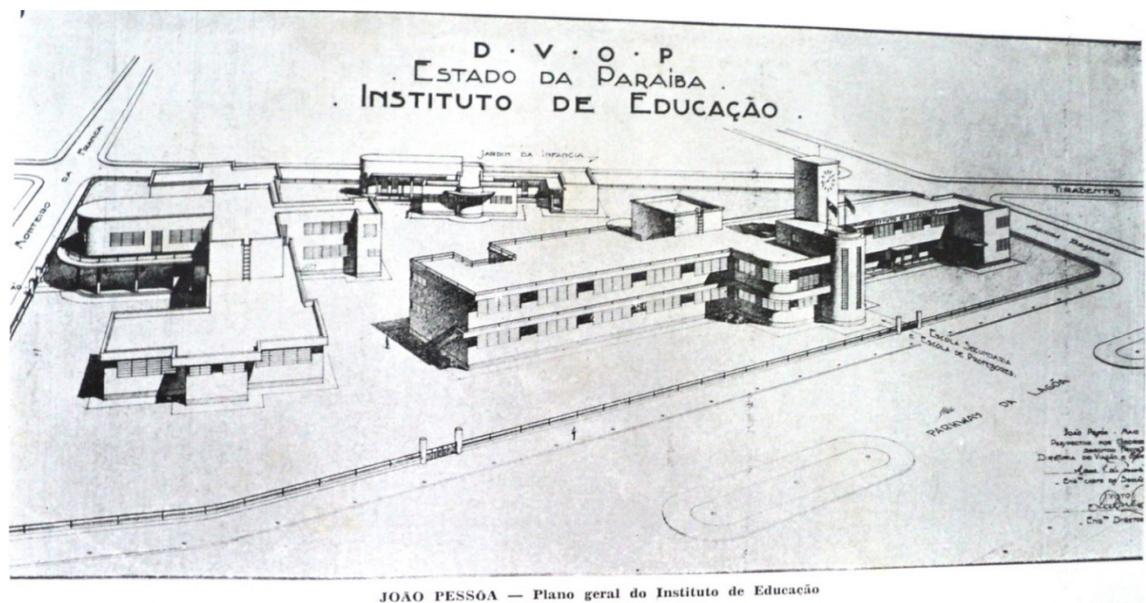


Figura 4: Perspectiva geral do Instituto de Educação, anteprojeto, 1936.

Fonte: REALIZAÇÕES DO GOVERNO..., 1938

A disposição dos edifícios do Instituto, soltos dos limites do lote, é uma das grandes inovações do projeto deste complexo educacional em relação às outras construções paraibanas da época em que foi construído. O seu plano previu ainda que entre eles haveria uma ampla área vaga, dispondo espaço para jardins, prática de esportes e brincadeiras ao ar livre, que poderia ser ocupada posteriormente caso os edifícios necessitassem de expansão, como realmente chegou a ocorrer. Além disso, a locação dos edifícios do Instituto foi projetada buscando a ventilação e insolação mais adequadas aos seus ambientes.

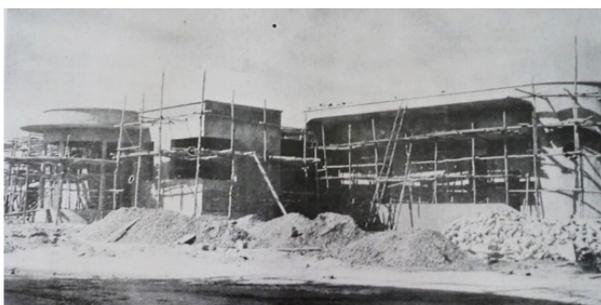
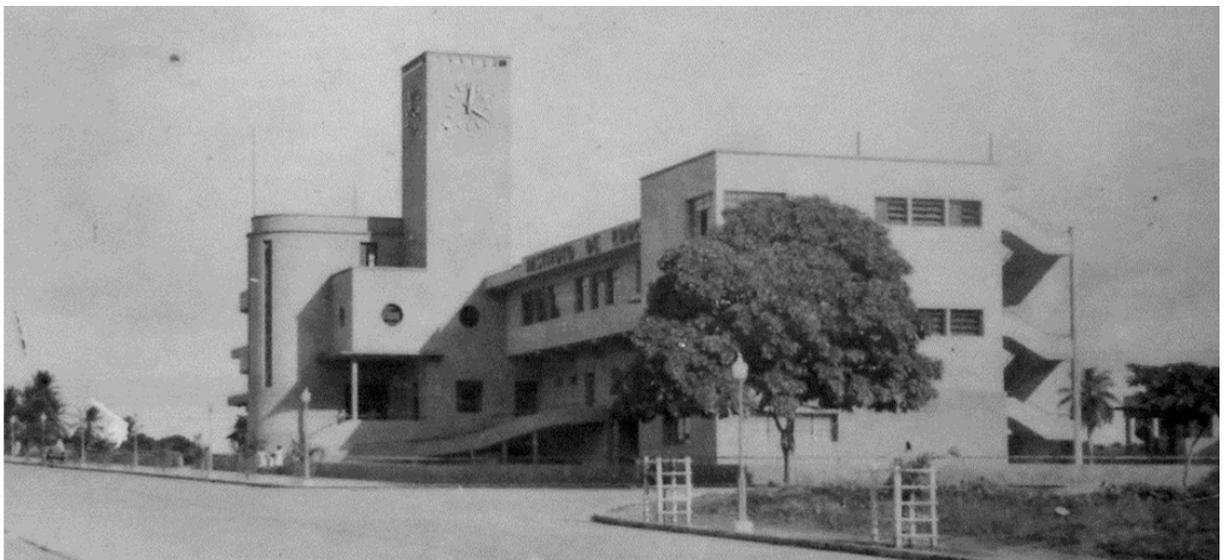
A implantação moderna adotada complementava a imagem que se desejava para a área do *park-way* da Lagoa, que já se tornava símbolo do progresso de João Pessoa. O próprio formato irregular, e a grande extensão do lote destinado ao Instituto (49.375 m²) já se diferenciavam do parcelamento urbano de maior parte da cidade, o que possibilitou mais liberdade volumétrica aos seus três edifícios, o que provavelmente

não seria possível caso tivesse sido escolhido para instalação do Instituto um lote nas partes mais antigas da cidade. Por estarem em meio ao lote, seus edifícios abandonam o tradicional formalismo de privilegiar somente a fachada de frente, em favor de um tratamento plástico de todo o conjunto. Dessa maneira buscou-se nas construções do Instituto uma expressão estética que fosse resultante da função de cada edifício do complexo escolar, como informou Joffily (1937: 02) no memorial da obra:

Cada um dos edifícios possuirá o seu carácter architectonico, estando dispostos de tal modo que de futuro será facil amplia-los. Guardarão entre si cunho individual bem accentuado, de accôrdo com a finalidade de cada um, sem prejuizo da interdependencia necessaria no sentido de, em conjuncto, contribuirem para a finalidade geral do Instituto.

4.2 Uma arquitetura moderna para o novo sentido da educação

O Plano inicial do Instituto previa a construção de três edifícios para atividades educacionais, que proporcionariam uma formação contínua da criança ao longo de seu desenvolvimento, até passarem da posição de alunos à de educadores: um edifício para o Jardim da Infância; o edifício central, onde funcionaria a Escola Secundária e a Escola de Professores; e outro para a Escola de Aplicação. Além desses três edifícios, o Instituto ainda deveria conter uma Escola de Puericultura, um estádio, um ginásio e uma piscina, entretanto estes não foram construídos, e nem ao menos chegaram a ser projetados



.Figuras 5, 6 e 7: Edifício central (1939), Jardim da infância, em construção (1938) e Escola de Aplicação (1960). Fonte: Goldfarb, 2013.

Assim como ocorreu na reforma educacional do Rio de Janeiro e na de São Paulo, na Paraíba também foi necessário explicar o que era a tal arquitetura moderna que as escolas deveriam adotar e justificar as suas vantagens para o ensino escolanovista. No memorial do Instituto de Educação da Paraíba, Joffily (1937:01) começa o texto informando que a iniciativa da construção deste complexo escolar é resultante do “novo sentido da educação”, que:

[...] veiu indicar como medida das mais immediatas a construcção de novos edificios onde possa funcionar com efficiencia o Instituto de Educação [...] tão rapido vem sendo o progresso do Estado e tão profundas e numerosas as innovações em materia pedagogica.

Desde o início já é esclarecida a intenção do plano original do Instituto de seguir os princípios pedagógicos da Escola Nova. Joffily (1937:01) considerava que “as escolas pedagógicas [...] conferem na verdade ao educando um novo ambiente de estudos onde a sua curiosidade natural de conhecimento encontra o campo mais favorável”. Um novo ambiente escolar passa a ser imprescindível para a plena realização das ideias escolanovistas: “A função do edifício é decisiva no êxito dos empreendimentos pois lhes dá o ambiente material indispensável. A casa exerce também a sua missão educativa” (JOFFILY, 1937:01). O papel pedagógico destes edifícios escolares é diversas vezes mencionado, evocando uma crença constante da arquitetura moderna de vanguarda, que considerava o ambiente construído como um instrumento de transformação social (KOPP, 1990).

O projeto do Instituto de Educação da Paraíba foi elaborado de acordo com princípios que condissessem com a educação que seria promovida, seguindo a orientação racional da “nova architectura”, ou seja, dos princípios da arquitetura moderna, os quais Joffily defende serem os mais adequados ao novo complexo educacional. Para Joffily (1937), era importante esclarecer “certos detalhes e normas da moderna architectura” e como sua base racional teria transformado “em sciencia a clássica arte de projectar”: O edifício e o mobiliário devem conter o absolutamente necessario, tirando-se todo o partido dos actuaes recursos technicos, desde o concreto armado da estrutura à indústria do acabamento. (JOFFILY, 1937: 01)

Para conceituar a “verdadeira architectura moderna”, termo usado diversas vezes no memorial para enfatizar sua adoção no projeto do Instituto, Joffily recorre a citações de Le Corbusier e Lúcio Costa, além de mencionar Adolf Loos. No entanto, adverte que a “verdadeira architectura moderna” não deveria ser confundida com o “falso moderno”, que seria uma tendência “onde à simplicidade das linhas de conjuncto se acrescentam detalhes decorativos, [...] que apenas traduzem uma preocupação desnecessaria de vestir os edificios [...]” (JOFFILY, 1937: 01). Os edifícios deveriam atender exclusivamente ao seu caráter funcional, com a maior eficiência possível, “procurando attender sobretudo às reaes necessidades do futuro estabelecimento de ensino, louvando-se em indicações que recebera do Departamento de Educação”

(JOFFILY, 1937:01).

Tais preocupações em definir e explicar o que seria a nova arquitetura proposta ao Instituto de Educação demonstra seu pioneirismo enquanto obra moderna de grande porte na Paraíba, em um período anterior a sua popularização e a busca por legitimar essa opção diante de outras manifestações arquitetônicas de diferentes modernidades, como o *art déco*, que estavam em voga.

Segundo Joffily (1937:03), o projeto dos edifícios do Instituto buscou a forma que melhor atendesse a sua finalidade, facilitasse ampliação posterior e fosse a mais econômica, desse modo, seria assim “despresado o typo classico de edificio com grande pateo central”, que era o modelo que os antigos grupos escolares paraibanos apresentavam, geralmente também condicionados pela simetria, reflexo da divisão dos edifícios pelo sexo dos alunos, em duas alas, a feminina e a masculina, com acesso ao interior somente na fachada principal.

Já os edifícios do Instituto de Educação, foram organizados por blocos funcionais em diferentes volumes, as salas de aulas dispostas de maneira linear, posicionadas de modo a ficarem mais confortáveis evitando o excesso de insolação, com o bloco administrativo no sentido transversal. O edifício central do Instituto possui uma variedade enorme de acessos (oito no total), inclusive direto ao segundo pavimento, promovendo maior flexibilidade de fluxos, e maior contato com o exterior, tanto com a rua quanto com o jardim atrás do prédio. A diversidade de acessos proporcionava mais liberdade aos alunos, além de deixar a escola mais aberta à sociedade, o que poderia estar relacionado ao ensino da Escola Nova (GOLDFARB, 2013).

Em relação à questão construtiva, os edifícios do Instituto foram erguidos com estrutura de alvenaria de tijolos cerâmicos comprimidos e parte com estrutura de concreto armado. De concreto armado, foram construídas as lajes entre os pavimentos, o terraço superior e as marquises. No edifício central a estrutura da torre e da rampa de entrada também é de concreto armado. De acordo com Joffily (1937:03), o uso do concreto armado foi interessante por possibilitar melhor distribuição interna e lajes em balanço.

Além dos requisitos de racionalidade, funcionalidade e eficiência, mencionados frequentemente por Joffily ao apresentar o plano do Instituto, para a execução da “verdadeira architectura moderna” era preciso adaptar as construções ao clima e as demais condições locais. Para isso deveriam ser criadas normas de construção específicas para cada região. Trajano Filho (2003) ressalta o caráter tropical do Edifício Central, por apresentar varandas de circulação, e comenta sobre as dificuldades do projeto em relacionar a estética racionalista pensada originalmente para outro clima bem diverso que o nosso, mas garantindo o conforto ambiental necessário ao clima dos trópicos.

Para legitimar sua afirmação, Joffily recorre ao artigo de autoria do arquiteto chefe da Seção Técnica de Projetos de grupos escolares de São Paulo, José Maria da Silva Neves, encontrado na publicação “Novos prédios para grupo escolar” (1936),

produzida pela Comissão Permanente de prédios escolares de São Paulo:

A architectura moderna exige o emprego de materiaes da região, atendendo as condições de clima, usos, costumes, etc. Obedecendo a esses princípios básicos crearemos um estylo regional para cada povo. Não deve haver temores quanto à monotonia da architectura. A architectura nacional brasileira virá naturalmente, apresentando aspectos caracteristicos de cada Estado (SÃO PAULO, 1936: 64 apud JOFFILY, 1937:01).

A questão do conforto ambiental nos edifícios é onde a busca pela racionalidade da arquitetura no Instituto de Educação tem maior expressão. No memorial, Joffily considera a insolação e a ventilação como mais alguns dos requisitos para se levar em conta em uma construção escolar verdadeiramente moderna. A primeira medida para adequação climática no projeto deveria ser buscar a melhor orientação dos edifícios no terreno.

Assumpto de importancia capital no projecto de um edificio é a orientação que deve ser dada ás diversas peças do conjunto architectonico no sentido de se garantirem as melhores condições possiveis de conforto, tendo em vista o aproveitamento e correcção de certos factores ambientes que envolvem desde a questão das radiações solares e thermicas aos efeitos das chuvas, dos ventos, da humidade, etc. (JOFILLY, 1937:02)

Os três edifícios do Instituto de Educação foram locados no terreno de maneira a favorecer o conforto climático em seus ambientes, principalmente nas salas de aula. No interior dos edifícios, os ambientes também foram dispostos de modo a receberem muita ventilação, sem insolação excessiva. A inserção nos três edifícios de marquises e de corredores de circulação abertos, chamados de varandas, solucionavam essa questão, pois sombreavam as aberturas e permitiam que continuassem abertas mesmo quando estivesse chovendo, mantendo a ventilação.

As janelas nos edifícios escolares modernos, também teriam que ser cuidadosamente estudadas. O projeto adequado para as zonas tropicais deveria conciliar a necessidade de luz natural e ventilação com a redução ao mínimo do calor que poderia atingir as salas. Joffily (1937:01) ressalta que “Foi posto de parte o typo commum de janellas deixando entre si grandes intervallos”, como as janelas retangulares dos antigos grupos escolares, em favor da janela horizontal envidraçada, em fita. A altura do peitoril e da verga adotados para as janelas, também foram pensados cuidadosamente, para obter uma sala de aula mais confortável, ventilada, sem problemas de ofuscamento ou falta de iluminação.

Outro novo princípio previsto para o projeto do Instituto de Educação é a possibilidade de expansão futura de seus edifícios, de maneira fácil e econômica, sem subordiná-los aos limites acadêmicos da simetria (JOFFILY, 1937:04). Esta é considerada mais uma vantagem do emprego da arquitetura moderna nas edificações escolares, que não era encontrada antes, nos edifícios escolares tradicionais, que eram projetados como um todo, restrito, sem a previsão de ampliação. O caráter de “obra inacabada” era ainda mais importante para as edificações escolares, já que possibilitaria a expansão da construção de acordo com o aumento da população em

idade escolar. Essa característica da edificação escolar era defendida por Lourenço Filho, reformador do ensino público de São Paulo.

O projeto do Instituto de Educação procurou introduzir em seus edifícios “as modernas indicações da architectura escolar”. Para Joffily (1937:01), estas indicações esclareciam os elementos essenciais que as novas escolas deveriam possuir. O auditório é um desses elementos, e teve grande importância no projeto dos três edifícios do Instituto, e em todos se destacou volumetricamente das demais funções, através da maior área reservada e finalização semicircular.

O auditório era um ambiente que possuía diversas finalidades, pois poderia abrigar apresentações de cinema, teatrais e musicais, palestras, assembleias e reuniões do corpo docente. A maior valorização da leitura levou a construção de bibliotecas no edifício central e na escola de aplicação. O edifício central e a escola de aplicação apresentam também museu e laboratórios, que representam a busca por uma educação mais científica e prática. Segundo o memorial o Instituto de Educação ainda deveria possuir diferentes equipamentos de educação física para que os alunos se desenvolvessem de maneira saudável e para que os esportes estimulassem a sociabilidade entre eles, mas não chegaram a ser projetados.

Outros ambientes presentes nos três edifícios do complexo educativo refletem o caráter inclusivo da Escola Nova, que pretendia desenvolver um ensino gratuito e igualitário, para todas as classes sociais. Então, foram construídos espaços onde ocorreriam atividades de assistência aos alunos de família de baixa renda, como por exemplo, o provimento de alimentação, que fez surgir nas construções escolares cozinha, cantina e refeitório, a assistência médica e de dentista, onde cada profissional ocupava uma sala separada, e implantação de vestiários com chuveiros no interior de cada escola, que seria “uma das maneiras de iniciar os educandos, principalmente os das classes pobres, na pratica do asseio corporal” (JOFFILY, 1937).

Embora o projeto do Instituto de Educação da Paraíba tenha buscado com entusiasmo a construção de uma obra dentro dos princípios da “verdadeira architectura moderna”, Joffily reconhece que na Paraíba ainda tinham que enfrentar inúmeras dificuldades, como a falta de materiais e de mão de obra especializada, para sua execução. A execução da obra, que se deu procurando ser “bem acabada e de preço relativamente inferior ao que seria de esperar”, mesmo com as dificuldades, foi resultante do esforço da Diretoria de Viação e Obras Públicas, que empregou “uma somma consideravel de vontade e dedicação para levar a bom exito semelhante empreendimento”, conforme informou Joffily (1937:03), ao discorrer no memorial sobre os desafios enfrentados pela equipe para desenvolver a arquitetura moderna na Paraíba.

5 | CONCLUSÕES

Com este estudo, percebemos que a educação atuou como um agente, em meios a tantos outros, que incentivou a promoção da arquitetura moderna no Brasil, desde o início da década de 1930, período em que esta arquitetura ainda não estava consolidada. Esse processo de modernização arquitetônica junto à pedagogia ocorreu não só em nossas grandes capitais, mas também em regiões consideradas periféricas, ao aliar o desejo de renovação do ensino da Escola Nova, com suas propostas mais inclusivas e pautadas na ciência, com a necessidade de adequação dos edifícios escolares, que não abrigariam mais só a elite e embelezariam suas áreas nobres com suas fachadas ecléticas, mas deveriam servir a todos e se espalhar por diversos pontos da cidade, introduzindo consigo o modo moderno de viver, que deveria progredir a sociedade brasileira como um todo, fosse no Distrito Federal ou numa pequena cidade do sertão paraibano.

Na Paraíba, além dos grupos escolares construídos no interior, a grande obra proposta com a reforma educacional de 1935 foi o Instituto de Educação da Paraíba, que teria função fundamental no processo de renovação do ensino, pois formaria os professores atualizados com os novos métodos. Sua arquitetura deveria servir de modelo para as novas escolas ao adotar os ideais do movimento moderno, em uma época que ainda era necessário explicar sua adoção, justificada pela economia, funcionalidade e racionalidade. Deveria ser uma construção baseada em preceitos científicos, assim como a educação desenvolvida em suas instalações.

O projeto do Instituto foi bastante influenciado pelas escolas propostas por Anísio Teixeira no Distrito Federal e pelas diretrizes para prédios escolares, publicadas em 1936, pela comissão de edifícios escolares de São Paulo. O seu memorial mostra que a DVOP buscava se atualizar através de suas referências à arquitetura moderna internacional e nacional e às normas técnicas internacionais para construção de escolas.

Foram projetados ambientes que proporcionariam um ensino mais prático, com salas de trabalhos manuais, laboratórios, museus e auditórios multiuso. Os edifícios do Instituto se comunicam com o exterior, abandonaram o aspecto de palacetes compactos, com espaços rigidamente controlados que as escolas tinham antes, e adotaram construções que se abrem para os jardins que convidavam às aulas ao ar livre e para a rua, que em um ensino escolanovista deveria se comunicar com a escola, já que esta deveria refletir a vida em sociedade.

A arquitetura moderna traria para as novas escolas edifícios mais confortáveis e higiênicos, com suas amplas janelas de vidro a cortar toda a sala de aula, deixando-a arejada e bem iluminada, e com suas lajes superiores que viraram terraços para prática de ginástica. A preocupação com a higiene e saúde, fez surgir nas escolas vestiários com chuveiros, gabinetes de médico e dentista e cantina para assistência alimentar, como modo de educar e suprimir as carências de uma população pobre que passava

a ter direito à educação.

Construir estas escolas seguindo a arquitetura moderna na Paraíba, durante a década de 1930, foi considerado um desafio, pela falta de mão de obra especializada e até mesmo de materiais de construção disponíveis, pela industrialização ainda incipiente. Além disso, estávamos em um momento de indagações sobre como solucionar questões que depois seriam fundamentais no reconhecimento da arquitetura moderna nacional, como a sua adaptação ao clima local. Mas mesmo com todas as contrariedades o desafio foi enfrentado, pois ainda havia a crença esperançosa ao construir estas escolas, na transformação social por meio da arquitetura moderna.

REFERÊNCIAS

BRUNA, Paulo. **Os primeiros arquitetos modernos: habitação social no Brasil 1930 – 1950**. São Paulo, Edusp, 2010.

BUFFA, Ester; PINTO, Gelson de Almeida. **Arquitetura e Educação: Organização do Espaço e Propostas Pedagógicas dos Grupos Escolares Paulistas, 1893/1971**. São Carlos: EDUFSCar/ INEP, 2002.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006.

DÓREA, Célia Rosângela Dantas. **Anísio Teixeira e a Arquitetura Escolar: planejando escolas, construindo sonhos**. Doutorado (tese) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

GADOTTI, Moacir. **História das ideias pedagógicas**. São Paulo: Ática, 2005.

FERNANDES, Noemia Lucia Barradas. **Arquitetura escolar Carioca: edificações construídas entre 1930 e 1960**. Dissertação (mestrado) – UFRJ/ PROARQ, 2006.

GOLDFARB, Marina. **Arquitetura para uma nova escola: Modernização da arquitetura escolar de João Pessoa, 1930-1939**. Dissertação (mestrado) – UFPB/ PPGAU, 2013.

GOLDFARB, Marina; TINEM, Nelci. Escolas modernas para uma nova pedagogia – o movimento Escola Nova e a modernização da arquitetura escolar paraibana (década de 1930). In: 11º SEMINÁRIO NACIONAL DO DOCOMOMO BRASIL. **Anais...** Recife: DOCOMOMO_BR, 2016. p. 1-12.

JOFFILY, Ítalo. **Sobre o Plano do Instituto de Educação**. João Pessoa: Imprensa Oficial, 1937.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel, 1990.

KULESZA, Wojciech Andezej. **Genealogia da Escola Nova no Brasil**. Revista Educação em Foco. Vol 7 n° 2 Set/fev. 2002, Juiz de Fora p. 83-92.

MANIFESTO DOS PIONEIROS DA EDUCAÇÃO NOVA. **A Reconstrução Educacional do Brasil. Ao Povo e ao Governo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.

MARIANO FILHO, José. À Margem do Problema Arquitetônico Nacional. Rio de Janeiro: (s.n.), 1943.

MELLO, José Baptista de. **Relatório apresentado ao Governador Argemiro de Figueiredo**. João

Pessoa, 1935.

MELLO, José Baptista de. **Plano de Reforma da Instrução Pública da Paraíba**. João Pessoa, 1935.

MELLO, José Baptista de. **Evolução do Ensino na Paraíba**. João Pessoa: Imprensa Oficial, 1936.

NAGLE, Jorge. **Educação e Sociedade na Primeira República**. São Paulo: EPU; Rio de Janeiro: FENAME, 1974.

OLIVEIRA, Fabiana Valeck de. **Arquitetura escolar paulista nos anos 30**. Dissertação – FAU, São Paulo, 2007.

PARAÍBA. **Realizações do Governo Argemiro de Figueiredo**. João Pessoa: Departamento Estadual de Publicidade, 1938.

TRAJANO FILHO, Francisco Sales. Modernidade arquitetônica e internacionalismo nos trópicos - O Edifício Central do Instituto de Educação da Paraíba (1936-1939). **Anais do 6º Seminário DOCOMOMO Brasil**. 2005.

VIDAL, Wynna Carlos Lima. **Transformações urbanas: a modernização da capital Paraibana e o desenho da cidade, 1910 –1940**. Dissertação (mestrado) – UFPB/CT, 2004.

DANÇA E MODERNIDADE: HISTORICIDADE E REIMAGINAÇÃO EM PRÁTICAS CURRICULARES

Candice Didonet

Universidade Federal da Paraíba, Departamento
de Artes Cênicas
João Pessoa - Paraíba

RESUMO: Este artigo tece reflexões sobre práticas curriculares do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba que busca diferentes abordagens de História levando em consideração relações entre dança e modernidade. Através de procedimentos que incentivam a reimaginação de obras coreográficas já existentes estimula-se a reencenação como modo de pesquisa. No caso específico da experiência relatada neste artigo, foi vivenciada a referência do “Balé Triádico” (1922) como disparadora criativa para a reencenação e como exercício de estudo em dança.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Historicidade; Reencenação; Balé Triádico.

ABSTRACT: This article reflects curricular practices of a Federal University of Paraíba Dance Undergraduate Course that seeks different Historical approaches taking into account relations between dance and modernity. Through exercises that encourage the reimagination of old coreographic pieces reenactments are stimulating as research mode.

In the specific case of the experience related in this article, the reference of the “Triadic Ballet” (1922) was lived as a creative trigger for the reenactment and as an exercise in dance study.

KEYWORDS: Dance; Historicity; Reenactment; Triadic Ballet.

1 | MOVIMENTO DE INTRODUÇÃO: DANÇA E HISTORICIDADE

A dança agrega relações humanas, sociais e políticas através de diferentes abordagens e práticas, tanto de pesquisa e criação artística, como de ensino, aprendizagem, conhecimento e educação. Para os estudos em dança no contexto da formação acadêmica torna-se necessário estabelecer relações teóricas e práticas que dialogam com paradigmas de compreensão de história para ampliação da percepção da dança e suas historicidades. É nas relações entre dança e historicidade que se apresentam assuntos tratados neste trabalho a partir de reflexões que agregam o estudo e a prática de dança levando em consideração processos históricos do movimento moderno.

Os conhecimentos e noções históricas em dança apresentam diversas limitações, desde a falta de teorias específicas que contemplem reflexões aprofundadas, aos registros específicos que permitem atualizar e

arquivar informações históricas no tempo. Se a especificidade da dança é o corpo que apresenta natureza mutável e finita, faz-se necessário refletir sobre quais metodologias são coerentes aos estudos de processos históricos em dança.

Observa-se que as metodologias utilizadas agregam situações historiográficas em dança e quando exercitadas em contextos educacionais podem conectar âmbitos experienciais. Estes âmbitos experienciais transitam das artes performativas às culturas populares salientando multiplicidades e adversidades técnicas de ensino, vivência, exercício, pesquisa e aprendizagem em dança.

Este texto, publicado na Revista Docomomo Brasil n.1 e nos Anais do 11º Seminário Docomomo Brasil, tem como objetivo vislumbrar diferentes práticas educacionais de história da dança envolvendo a sensibilização de historicidades a partir de investigações coreográficas que trazem reimaginações de obras já existentes e elaboradas em práticas curriculares do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba.

Os métodos lançados para tais tarefas encontram-se no campo de experimentações baseadas na ideia de prática como modo de pesquisa. A prática como pesquisa parte da ação de experimentar e almeja métodos de pesquisa que levem em conta especificidades da dança, tais como: corpo, movimento e as relações espaciais e temporais geradas.

Como um modo de organizar métodos possíveis de abordar as histórias de dança e não uma “História” torna-se necessário considerar a “História da Dança” em aspectos plurais que apresentem características dinâmicas. Com a premissa de que um dos aspectos dinâmicos que a dança apresenta é sua natureza dialogante com outras áreas de conhecimento, pode-se dizer que uma destas áreas dialogantes parte do conhecimento de histórias de danças e suas relações com o estudo, a prática e o ensino.

Partindo da ideia de que não existe uma única história fundadora (RANCIÈRE, 2014) quais seriam então novas possibilidades a serem exploradas para o estudo de histórias de danças que atualizem modos de conhecer processos históricos da Dança em campos ampliados de percepção?

É a partir de abordagens como a micro-história e a história cultural, que a ideia de uma história da dança ganha estofa e consistência metodológica. Forma artística e processo histórico podem, enfim, ganhar uma perspectiva não excludente, em que, mais do que pano de fundo, são tratados como titulares de ação (CERBINO, 2009, p. 60).

Para reconhecer a dança no contexto da modernidade localizando manifestações deste movimento histórico, as aulas de Dança e Modernidade buscaram reconhecer questões do movimento moderno que podem ser vistas como referências em processos históricos de danças que se atualizam constantemente em corpos e espaços.

2 | MOVIMENTO DE ESCOLHA: CORPO E REENCENAÇÃO

Partindo da escolha de uma obra de dança que permitisse a composição artística e também a reflexão sobre seu processo histórico, elegeu-se a peça “Balé Triádico” (SCHLEMMER, 1922) como objeto de estudo. Este balé emblemático nas histórias da dança e da performance arte caracterizou-se por expor movimentos mecânicos do corpo intensificando efeitos metafísicos. Pelos usos de escalas e direcionamentos perspectivados causados pelos trajes vestíveis e materiais cênicos que invocam plasticamente as dimensões espaciais e temporais performadas, ideias de tempo e espaço modernistas podem ser sensibilizadas pela arquitetura dos corpos que dançam este balé.

A escolha do “Balé Triádico” parte de um princípio de reencenação (LEPECKI, 2011). Este autor aponta a necessidade de partir da especificidade do corpo dançando e do ato do movimento em contextos de compreensão histórica no acontecimento da dança. Se a dança traz o corpo como especificidade, como os corpos que dançam podem ser acionados em relação aos espaços de feitura, apreensão e realização de uma obra já existente? A reencenação, que vem da palavra em inglês *reenactement*, traz para a dança um novo propósito de abordar historicidades, pois é preciso refazer, reperformar e reobrar, o que implica diretamente na experiência dançada.

Cabe ressaltar que experimentar e dançar aproximam a ideia de reencenar ao ato de reimaginar o acontecimento e a historicidade de uma dança. Neste contexto, a pesquisa audiovisual é um modo ativo de invocar a “História”, problematizada através da observação e refazimento de uma dança. Se a história da dança se relaciona com a história de um modo geral, estas estão correlacionadas e vão além de uma relação figurativa entre o corpo e movimento atualizando sentidos experienciais tanto de pesquisas e criações, como de ensinamentos e aprendizagens em dança.

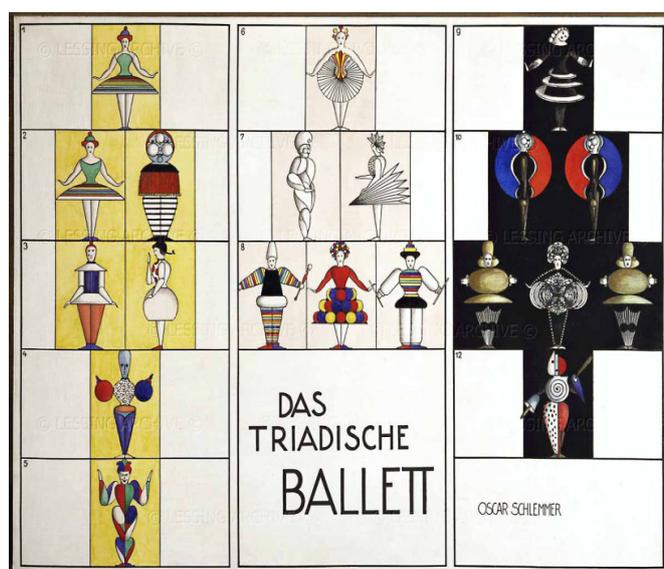


Figura 1 – SCHLEMMER, Oscar. O Balé Triádico (1922).

Fonte: <<https://triadicos.wordpress.com/bocetos-2/>>.

Trazer à luz trajetórias de conhecimentos e aprendizagens de danças pessoais, observando que o individual não se opõe ao social, pode constituir a valorização de subjetividades e novas formas de organizar a arte e experiência artística em dança. Torna-se interessante perceber que a valorização de subjetividades na arte foi bastante importante no movimento moderno. Este movimento inaugurou a possibilidade de valorizar experiências de sujeitos que poderiam ser amplificadas para compreender as transformações e rupturas acerca de uma abordagem fundadora e única da História. Neste sentido, a reimaginação de uma obra de dança torna possível abordar histórias de corpos e pessoas que contém vestígios e traços da história em geral?

A ideia de reencenação apresenta-se como uma tendência para se entender a história da dança atualmente. Trazendo elementos que envolvem a reimaginação e a recriação de um passado que pode ser vivenciado enquanto dança, as reencenações projetam arquivos corporificados e atualizados com coreografias. Deste modo, a leitura coreográfica do movimento em dança traz a possibilidade de localizar âmbitos de ensino-aprendizagem como um campo de teste exploratório. Na busca por modos de fazer e invocar historicidades para além de saberes que transitam entre datas e nomes, o sentido de um processo histórico se torna experiencial invocando corpos que dançam e relacionam modos de mover na apreensão das coreografias que existirão pelo viés das subjetividades.

A partir da reimaginação de obras já existentes, pode-se dizer que as práticas de histórias da dança envolvem metodologias que priorizam o exercício crítico, composicional, artístico e formativo. Neste caso, abrem passagem a uma teoria crítica do movimento da modernidade trazendo amplitudes relacionais entre política, corpo, história, arquitetura e movimento. A dança promove a feitura de corpos sociais e culturais, e, as abordagens de seus processos históricos estão constantemente imbricadas, sendo atualizadas pelos espaços, pelos tempos e pelos corpos que dançam. A partir da reimaginação são acessados movimentos que compõe obras reencenadas que sensibilizam questões acerca da história em contextos circunstanciados em ensinos, práticas, criações e experiências em dança.

Ao abordar historicidades propõe-se que a natureza do assunto presente neste trabalho trate de qualidades dinâmicas e laboratórios práticos de história da dança. Estas qualidades são fatores que constituem processos históricos condicionando situações no tempo. Se a história, de um modo geral, não apresenta fixidez, sendo atualizada e reescrita continuamente, a história da dança precisa levar em consideração as transformações decorrentes do tempo, dos corpos que dançam e de seus ambientes de existência.

As historicidades tratam a história da dança em um campo ampliado de percepção, visto que trazem dinâmicas humanas de apreensão e transformação de perspectivas de compreensão dos processos históricos. Assim como a História de um modo geral não é fixa, estando sempre sujeita à mudanças, nenhum modo de compreender fatos históricos é inato ou estático.

Segundo Cerbino (2005), a História da Dança pode ser considerada através de questões sensíveis. Ao entender e considerar as questões sensíveis presentes na história de um modo ampliado propõe que compreender a dança e suas historicidades exige apreender corpos que dançam correlacionados aos ambientes e contextos em que existem.

Dança e história, entendidas como meios de organizar informações culturais, são estruturas organizadas sob diferentes configurações, que exprimem diferentes escalas da experiência humana de passagem do tempo: uma no corpo e outra no ambiente de existência deste corpo (BRITTO, 2008, p. 19).

Então, seria possível pensar a historicidade da dança em termos de suas condições de temporalidade? Se a dança possui uma efemeridade em seus fazeres e que está relacionada ao ato e acontecimento do corpo, isto provoca escassez no campo de teoria e crítica da dança impedindo sistematizações conceituais mais elaboradas.

Sabe-se que existe uma conceituação específica de tempo como elemento marcante na vida humana. Uma das principais características é que a ideia de tempo que se apresenta em dança está condicionada aos corpos que dançam. O tempo se transforma como corpo e também em hábitos culturais correlacionando ideias de vida que contém passados, presentes e futuros. O tempo cria espessuras sensíveis apresentando-se como uma questão na dança. Neste sentido a formação e preservação de memórias tornam-se agentes de resistência capazes de ressignificar, reimaginar e reinventar danças constantemente.

Estudar somente uma “História da Dança”. Danças que aconteceram em um passado distante e longe territorialmente. Se a História gera e gere memórias, estudar Dança propõe modos de percepção que prolongam seu próprio tempo no corpo, criando-lhe densidade além de fugacidade. Nas artes de um modo geral, não somente na dança, a memória é um território de recriação e reordenamento de existência (CANTON, 2009). Sendo assim, a memória propõe lugares afetivos de proximidade e intimidade com os objetos de estudo que invocam processos históricos.

Nas histórias, além de memórias, existem narrativas correlacionadas a modos de ação. Os modos de ação permitem que as danças se estabeleçam como acontecimento e ocorrência no tempo. Aos narradores da História cabe reimaginar histórias.

O próprio narrador, que pode ser vivido sob a figura do artista e criador, deveria, pois, transmitir o que a tradição oficial ou dominante não recorda. Esta tarefa, aparentemente paradoxal, consiste na transmissão do inenarrável, uma fidelidade aos mortos, sobretudo quando desconhecemos seus nomes e seus sentidos (CANTON, 2009, p. 22).

Ao deixar de lado a abordagem de processos históricos como narrativas fundadoras entende-se que histórias da dança deixam de ser somente sucessões de fatos e acontecimentos em uma História única. No entanto, é preciso construir perspectivas que dialoguem com referências à História de modo geral. Estas mudanças de perspectivas podem explicitar mudanças de abordagens da História da Dança ao longo do tempo.



Figura 2 – O Balé Triádico reimaginado.
Fonte: Júnior, 2015 (Publicação autorizada pelo autor).

Se por vezes a ideia de História produz muitos nomes e datas para serem reproduzidos em uma linha temporal reta e plana, cabe ao campo de conhecimento da dança encurtar distâncias trazendo outras perspectivas em movimento para abordar relações de tempo que geram. A dança reafirma sempre sua especificidade em relação ao tempo: corpos evocando memórias expandidas em movimento, presença e espacialidade. Um dos principais fatores de caracterização da dança seriam escalas de tempo que levam em consideração a natureza do corpo. Se a dança projeta escalas que conectam movimento e ação sua feitura também relaciona corpo e ambiente.

O corpo realiza sua história e armazena, ao mesmo tempo, a história que realiza. Está guardado neste corpo, depositário de tantas informações milenares, corpo-arquivo das culturas diversas, a história da passagem do homem pelo planeta Terra (CAMPELO, 1997, p. 125).

3 | MOVIMENTO DE MEMÓRIA: DANÇA E EXPERIÊNCIA – REGISTRO DE PROCESSO DESENVOLVIDO EM SALA DE AULA

Como não tínhamos material nem recurso para montar figurinos e cenografia, precisávamos traduzir com nossos corpos ideias de forma, perspectiva e volume presentes na peça “Balé Triádico”, criada em 1922 por Oscar Schlemmer. Começamos a aprender a coreografia através de vídeo acessado via Youtube e usamos a projeção para nos guiarmos em relação aos movimentos feitos pelos bailarinos. Foi curioso perceber que ao lidarmos com a projeção audiovisual de uma obra de 1922 também reimaginávamos uma ideia de modernidade e de futuro atualizada pelas danças em

nossos corpos naquele tempo presente. Por vezes houve um excesso na parte da movimentação para ampliar a falta das plasticidades e dos recursos cenográficos, mas isto foi bem interessante para percebermos o que a dança nos faz compreender (no cotidiano dos nossos estudos em relação a sua história), suas criações e conhecimentos.

Uma das especificidades da dança se encontra na tríade corpo, movimento e contexto. Assim como o Balé Triádico traz as tríades entre seus atos, seus bailarinos e seus conceitos, a coreografia desta obra foi nos trazendo pouco a pouco a ideia de modernidade contida nos corpos naquela época: os movimentos mecânicos e robóticos guiando corpos autômatos em uma dança clássica que perfura a ideia de tradicionalismo e modelo atravessando condições humanas. As relações com os tempos e espaços que compõem este Balé nos apresenta uma ideia de modernidade atravessada e atualizada pelos nossos corpos contemporâneos. Com o tempo fomos entendendo que seria impossível remontar ou reler uma obra como esta, pois nossos corpos e a História da Dança foram sendo traduzidas em nossas próprias histórias de dança. Precisaríamos reimaginá-la! Além do desafio de aprender uma coreografia de 1922 com um corpo de 2014 percebemos que poderíamos refletir acerca de uma ideia de modernidade que, embora já tivesse sido encenada, ainda poderia ser acionada em nossos corpos como coreografia. E esta ideia de coreografia interessa muito para ressignificar os contextos de existência da dança.

Após uma primeira fase de aprendizado coreográfico pelo material audiovisual buscamos se já haviam outras pesquisas deste tipo e encontramos uma reelaboração dos figurinos feita pelo Curso de Mestrado em Moda, Cultura e Arte pela Faculdade SENAC em São Paulo. O que mais chamou a atenção foram os materiais que eles usaram para refazer os figurinos: coisas como isopor e, tecidos como neoprene, algo que provavelmente não existia em 1922 e que nos trouxe a reflexão de como seria esta discussão para o campo da dança já que estávamos somente imaginando a existência daqueles figurinos no espaço.

Pelo vídeo que aprendemos a coreografia constatávamos os figurinos como uma arquitetura do corpo, dura, uma espécie de modelagem para o corpo que não parecia ter a flexibilidade que materiais como plástico, isopor e neoprene proporcionam. Foi então interessante deparar-se com a questão das materialidades, da composição destes vestíveis. Como poderíamos deslocar esta questão das materialidades para o corpo? Um exemplo foi um personagem com olhos enormes, com a cabeça redonda e grande e um corpo de braços cilíndricos que se moviam reproduzindo movimentos circulares de giro com as pernas vestidas com calça reproduzida pelas mesmas formas cilíndricas até chegar aos pés com sapatos. Estes olhos gigantes foram reproduzidos pelo movimento em uma tentativa de permanecer de olhos “bem abertos” para produzir certa materialidade plástica com o corpo. Nos gestos havia a lentidão para remeter ao peso e tamanho.

Outra coisa que nos chamou a atenção foi o uso de máscaras por quase todos

os personagens do balé. Máscaras físicas ou maquiadas, quase todas em busca de neutralidade de identidades humanas que não ignoravam a ideia de face, mas que realocaram a face como ideia nos corpos. Constatamos que eram corpos formados e deformados por geometrias consistentes. Esta ideia de geometria consistente nos fez perceber o uso de materiais e usamos bambolês. Há uma parte no balé em que a cenografia é composta por dois círculos vazados dispostos na diagonal que cria uma espécie de esfera no espaço. Os bambolês nos ajudaram a visualizar não só os círculos, mas espirais no espaço. Estas espirais poderiam ser então o movimento destas esferas. Isto remete a outra parte do balé em que uma das bailarinas corporifica a ideia de espiral girando sobre si mesma enquanto sua roupa contém uma espiral na saia. Seu giro não contém a espiral, mas o espaço que a circunda. Há espiral em seu vestível e há uma espiral em formato de concha de caracol no chão. Em um determinado momento da coreografia ela gira sobre si mesma em cima desta espiral do chão causando uma visualidade que nos permite acessar e enxergar esta geometria no espaço. Isto se tornou muito interessante na percepção do Balé Triádico: a relação com as formas no espaço e no corpo, e, como a relação entre os dois indicaria um terceiro elemento enquanto espacialidade.

O mais instigante é pensar que nem sempre este Balé está presente na História da Dança como uma referência da ideia de modernidade, ele aparece na História da performance arte e da arquitetura de um modo emblemático, o que indica sua estreita relação na História das artes do corpo. Reimaginar uma peça como esta trouxe a oportunidade de iluminar questões não só sobre as relações entre dança e modernidade, mas sobre como queremos estudar e escrever histórias de dança, como podemos reimaginá-las e atualizá-las em nossos corpos e ainda, uma questão que diz respeito à especificidade da dança que é como valorizar os cruzamentos entre prática e teoria com laboratórios práticos para engendrar referências de História da Dança. Se os movimentos podem ser reencenados e dançados sempre em tempo presente existe a possibilidade de reimaginar os movimentos que atualizarão seus contextos (DIDONET, **Caderno de aula**, 18 set. 2014).

4 | MOVIMENTO DE TENTATIVA: DANÇA E MODERNIDADE

O movimento moderno trouxe para a arte noções como novo e ruptura e também a postura política de manifesto. Na história da dança, muitos coreógrafos ousaram inovar transformando modos de dançar ampliando a noção de dança, de corpo e de movimento agregando memórias espaciais e temporais às suas criações.

Pode-se dizer que a modernidade traz para a arte e a dança a possibilidade de experimentação, que em um primeiro momento causou estranheza trazendo outros modos de compreensão e relação desta arte. Se tratado em termos de processo histórico na transformação de contextos para a arte, o movimento moderno tornou-se propulsor de ideias de vanguardas e novas aspirações para a criação artística em

dança.

A partir de abordagens de ruptura pode-se perceber também a postura política de manifesto no movimento moderno. Na história da dança, muitos coreógrafos ousaram inovar transformando modos de dançar ampliando a noção de dança, de corpo e de movimento.

Para a fruição das artes modernas, portanto, é preciso aliar a sensibilidade pessoal do observador, que se torna cada vez mais afiado no próprio exercício de vivência e observação das obras de arte, a uma compreensão tanto dos processos internos que mobilizam o artista como dos processos socio-históricos que dão origem a suas obras (CANTON, 2009, p. 20).

No caso da obra *Balé Triádico*, objeto de estudo curricular, houve um processo sócio histórico marcante em sua produção artística. Concebido no Teatro Bauhaus, na Alemanha, começou a ser criado em 1912 tendo sido paralisado durante a guerra. Sua primeira apresentação aconteceu em 1922 e última em 1932. Estas informações foram importantes para compreender o contexto de criação da obra, que apontava para situações históricas específicas a contextos e lugares.

O fato desta dança ter sido reimaginada traz a possibilidade de questionar o que estaria acontecendo na mesma época no Brasil e no mundo. Levando em consideração o fato de que existem abordagens colonizadoras da História em geral, muitas vezes são colocadas poucas perspectivas culturais, quase sempre contadas através da História do Ocidente.

O *Balé Triádico* trouxe um movimento de atualização para a Dança ao projetar o estudo do movimento humano em perspectivas arquiteturas. Um fato bastante curioso é que esta obra foi considerada pioneira do movimento abstrato. Pode-se afirmar que esta abstração foi causada pela ideia de que os corpos que dançavam seriam metáforas de marionetes para as formas projetadas no espaço.

Mas a atenção entusiasmada do interlocutor, ao considerar o mecanismo e as possibilidades do movimento das marionetes, intriga o narrador, causando-lhe uma estranheza [...] O ponto controverso pode ser considerado a afirmação de que aquela graça da qual são capazes os bonecos não pode ser alcançada pelos próprios dançarinos, e, por isso, de que uma marionete perfeita superaria o corpo humano, quando se trata de dança. É que aquela, por não ter outra possibilidade senão seguir as leis mecânicas movimenta-se sempre de acordo com seu centro de gravidade, enquanto o homem é desviado deste centro pela “afetação”, por algo que o leva a movimentar-se fora do centro, desequilibrado (KLEIST, 2013, p. 46).

As figuras das marionetes seriam projeções de encanto que o homem tenta atingir na Dança. No caso do *Balé Triádico* a ampliação dos movimentos enquanto plasticidades apresenta formas geométricas no espaço relacionando perspectiva e volume. O espaço em continuidade com o homem em meio a cores e quadrados é vivenciado enquanto trajetória: da coreografia dos bailarinos aos ambientes de percepção sensibilizados em quem assiste.

5 | CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS: DANÇA, HISTORICIDADE E REIMAGINAÇÃO

Ao longo do texto foram trabalhadas reflexões acerca de como o Balé Triádico localiza historicidades em Dança apresentando relações entre o homem e o espaço. Pode-se dizer que o estudo desta obra gera campos ampliados de percepção do movimento moderno. Ao pesquisar, reimaginar e refazer a dança contida neste balé tornou-se necessário tatear os processos históricos que se atualizaram na experiência dançada curricular em sala de aula.

Como considerações transitórias desta experiência de estudo observou-se que ao projetar arquiteturas do corpo entre formas piramidais, cúbicas, esféricas, entre ângulos, esferas, cubos, cones e ao reimaginar os movimentos de uma obra para o espaço, alteraram-se as dimensões espaciais e experienciais em histórias da Dança. No caso do Balé Triádico: altura, largura e profundidade são formas que relacionam dança e modernidade trazendo modos para o corpo vivenciar e apreender experiências espaciais.

A dança é um produto artístico cuja existência tem o formato de uma ocorrência (KATZ, 1994) dura enquanto se realiza o ato corporal que a torna visível – depois disso só como registro na memória ou em outra mídia. Este “eterno presente” do seu modo de existir só ganha historicidade através das correlações estabelecidas entre os registros produzidos por ela (BRITTO, 2008, p. 26).

A possibilidade de reimaginar obras de dança como possibilidade de compreensão de processos históricos considera que também a História se apresenta em trânsito gerando modos de registros distintos. No caso do registro e do arquivo no corpo, ao retomar trajetórias já vivenciadas em um passado por outros bailarinos geram-se possibilidades para compreensão da Dança em espaços experimentais que permitem explorações teóricas e coreográficas. Fugindo de regimes representacionais repressivos torna-se necessário realocar o passado em experiências perceptivas que gerem abordagens performativas da História da Dança hoje.

REFERÊNCIAS

BOCCARA, Ernesto G.; CARVALHO, Agda R. de. Ballet Triádico da Bauhaus: pesquisa, experimentações e execução. Reflexões e registros do percurso de uma reconstituição. **Iara**: Revista de Moda, Cultura e Arte. São Paulo, v. 2, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/index.php/ballet-triadico-da-bauhaus-pesquisa-experimentacoes-e-execucao-reflexoes-e-registros-percurso-de-uma-reconstituicao/>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança**: parâmetro para uma história contemporânea. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2008.

CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos**: um estudo semiótico do corpo e seus códigos. São Paulo: Annablume, 1997.

CANTON, Katia. **Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

(Coleção temas da arte contemporânea).

_____. **Narrativas Enviesadas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea).

_____. **Tempo e Memória**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea).

CERBINO, Beatriz. História da dança: considerações sobre uma questão sensível. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005. (volume 5).

KLEIST, Heirich von. **Sobre o teatro de marionetes**. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LEPECKI, André. O corpo como arquivo: vontade de reencenar e pós-vida de obras de dança. In: OLIVEIRA JÚNIOR, Antonio W. (Org.). **Performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011.

RANCIÈRE, Jaques. **Os nomes da história**: ensaio de poética do saber. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

Sítios eletrônicos visitados

<<https://triadicos.wordpress.com/bocetos-2/>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

<<https://www.youtube.com/watch?v=87jErmpIUpA>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

<<https://vimeo.com/12403472>>. Acesso em: 30 mar. 2016.

Material de registro

DIDONET, Candice. Caderno de aula. 18 set. 2014.

A ESCOLA DE ULM E O DESIGN GRÁFICO DAS REVISTAS *MÓDULO* E *SUMMA*

Mario Guidoux Gonzaga

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Faculdade de Arquitetura
Porto Alegre – RS

Rodrigo Steiner Leães

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Faculdade de Arquitetura
Porto Alegre – RS

RESUMO: Este trabalho explora as relações entre os projetos gráficos das revistas *Summa* (Buenos Aires, 1963-1992) e *Módulo* (Rio de Janeiro, 1955-1989) e a Escola de Design de Ulm, na Alemanha. O estudo do design gráfico destas duas revistas permite um olhar alternativo sobre o surgimento e amadurecimento da disciplina na América Latina, uma vez que ambas as publicações foram criadas em períodos chave do desenvolvimento e formalização da profissão de designer sob influência direta dos protagonistas deste movimento que estiveram, direta ou indiretamente, ligados à Escola de Max Bill e Otl Aicher.

PALAVRAS-CHAVE: Escola de Design de Ulm, *Módulo*, *Summa*, Tomás Maldonado.

ABSTRACT: This paper explores the relations between the graphic design of two latin-american magazines: *Summa* (Buenos Aires, 1963-1992) and *Módulo* (Rio de Janeiro (1955, 1989) and

the Ulm School of Design, from Germany. The study of these two magazine's graphic design allows an alternative view on the creation and development of this discipline in Latin America, knowing that both of these publications were created on key moments of evolution and professionalization of the designer's craft under direct influence of the main characters of this movement that were, directly or indirectly linked to the school created by Max Bill and Otl Aicher.

KEYWORDS: Ulm School of Design, *Módulo*, *Summa*, Tomás Maldonado.

1 | INTRODUÇÃO

A *Módulo* e a *Summa* foram duas das mais importantes revistas de arquitetura publicadas na América Latina durante o século XX. A *Módulo* foi publicada no Rio de Janeiro de 1955 a 1989 sob a direção de Oscar Niemeyer, que naquela época buscava defender sua posição de liderança no cenário arquitetônico brasileiro. A *Summa: Revista de Arquitectura, Tecnología y Diseño*, surgiu em abril de 1963 com a missão de se tornar a revista unificadora da produção de arquitetura e design no continente a partir da perspectiva argentina.

Nas páginas da *Módulo*, Niemeyer teve a liberdade para mostrar sua produção acompanhada dos textos e obras que

corroboravam com sua visão da arquitetura moderna e iam ao encontro de seus valores. Nada do que foi publicado na revista foi ao acaso; a curadoria realizada pela equipe sob o olhar atento do arquiteto tinha o objetivo de firmar a obra de Niemeyer como representante máximo da arquitetura brasileira. O design gráfico da *Módulo* foi um dos elementos que reforçavam a narrativa de Niemeyer. Nas primeiras edições, foi Athos Bulcão – artista que colaborou com o arquiteto em inúmeros projetos – quem produziu as capas e ilustrações; com o crescimento e profissionalização da revista, este posto foi assumido por um designer, Goebel Weyne, que havia sido aluno de Tomás Maldonado, professor da Escola de Ulm.

A *Summa* foi criada pelo arquiteto e designer Carlos Méndez Mosquera e por sua esposa, Lala Méndez Mosquera, que assumiu a direção da revista a partir da quinta edição. Esta não foi a primeira incursão de Carlos no mercado editorial, em 1951 ele fundou, junto a Tomás Maldonado e Alfredo Hilto a revista *nueva visión*, uma revista vanguardista inspirada no manifesto homônimo publicado por László Moholy-Nagy. Ao contrário da *nueva visión*, cujo propósito seria, segundo Federico Deambrosis, propiciar a síntese de todas as artes visuais em um sentido de objetividade e funcionalidade, a *Summa* firmou seu eixo entre a arquitetura e o desenho industrial, excluindo fundamentalmente as artes visuais.

2 | A ESCOLA DE ULM

Fundada em 1953 por Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher e Max Bill, a Escola de Design de Ulm (HfG na sigla em alemão) foi uma instituição de ensino privada que funcionou na Alemanha e é considerada a “escola de design mais importante do século XX depois da Bauhaus” (HIESINGER, 1984). O objetivo inicial de Max Bill com a HfG foi unificar as artes com a indústria no treinamento dos futuros designers:

Nas palavras do desafio memorável colocado por Henry van de Velde há mais de cinquenta anos, nosso objetivo é ‘declarar guerra na feiura’, e a feiura só pode ser combatida com o que é intrinsecamente ‘bom’ – ‘bom’ porque é ao mesmo tempo digno e prático. (BILL, 1953 apud HIESINGER, 1984)

A criação da Escola de Ulm nos anos 1950 respondeu ao desejo de Max Bill em criar uma sucessora para a Bauhaus, tanto no sentido de ensinar um design que unificasse forma e mecânica mas também em dar prosseguimento à colaboração com a indústria alemã. A Escola acabou desenvolvendo “protótipos para produtos que pudessem ser fabricados em massa”, chegando a ter uma série de protótipos produzido pela Braun e exibidos na Exposição de Dusseldorf, em 1955. Estes protótipos viriam a estabelecer as bases para o design da empresa alemã, até hoje cultuada pelos produtos desenhados por Dieter Rams.

Uma das características únicas do ensino na HfG foi o que ficou conhecido como o Modelo Ulm ou Conceito Ulm, onde havia um distanciamento do modelo tradicional de educação superior, eliminando a separação entre pesquisa e ensino. Esta união

era possível com o que Otl Aicher chamou de “desenvolvimento”: uma ferramenta pedagógica na qual os alunos produziam “protótipos funcionais que estavam prontos para ser produzidos por clientes governamentais e privados” (SPITZ, 2002), permitindo que os designers interagissem tanto com cientistas quanto com empresários e técnicos, emulando as interações que ocorrem na prática profissional. Nas palavras de Aicher: “O designer não é mais o artista como uma autoridade, mas um parceiro como outros no processo de tomada de decisão da produção industrial”.

Segundo Spitz (2002), Otl Aicher divide a história da escola em oito fases de desenvolvimento: as duas primeiras marcadas pela abertura da Escola e colaboração com Max Bill, chegando à terceira, quando o *Modelo Ulm* foi desenvolvido e aplicado. Após a etapa de criação do *Modelo*, se alternaram fases de domínio tecnológico, design cibernético e design orientado por preço. As duas últimas fases foram relacionadas ao design de conteúdo e programa, já se aproximando do ano do fechamento da escola, em 1968. A história da Escola, escrita por Otl Aicher em 1975, postula que, assim como a HfG havia sido herdeira da Bauhaus, uma nova escola surgiu para dar prosseguimento ao trabalho desenvolvido em Ulm: *Institut für Umweltplanung* (Instituto de Planejamento Ambiental), na Universidade de Stuttgart.

A importância histórica da Escola de Ulm se deve a uma série de posturas adotadas pelos diretores desde a fundação. Por ser “a primeira escola de design conscientemente alinhada com a tradição da modernidade” (SPITZ, 2002), ou seja, consciente de que os problemas de projeto devem ser resolvidos a partir da análise dos condicionantes intrínsecos àquele projeto, levando a uma abordagem funcionalista que poderia ser aplicada sob os mais diversos condicionantes. Além disso, o Estilo Ulm acabou se espalhando por todo o mundo e, mesmo que os membros da HfG negassem que o design poderia ser feito com um “estilo”, a “estética do asceticismo” (SPITZ, 2002), preconizada pela escola alemã, acabou se transformando em uma tendência principalmente no design gráfico mas também com influência nos projetos de objetos industrializados.

Segundo René Spitz (2002), esta difusão massiva da escola pode ser explicada pelo fato dela ter produzido um grande número de professores de design que “encontrou trabalho nos seus países de origem após seu período na HfG”, influenciando toda uma geração de novos profissionais que pela primeira vez se identificava com a imagem do designer que não é apenas um artista visual, mas um profissional que une a sensibilidade artística às técnicas modernas de produção e pesquisa. Estima-se que mais de 150 ex-alunos da HfG acabaram se tornando professores, sendo que destes 80 lecionaram fora da Alemanha. A formação de mestres na HfG, além de povoar as escolas existentes ao redor do mundo, levou à criação de novas escolas moldadas no exemplo alemão em países como Índia, Cuba, México, França, Chile e Brasil.

A importação dos valores ulmianos para o Brasil deve em muito ao esforço das elites intelectuais em criar intercâmbios entre as vanguardas européias e a frágil prática do design no país. Quando Max Bill visitou o Brasil para a Bienal de São Paulo

em 1953, pediu para Pietro Bardi indicar um de seus alunos para ser estudante da sua nova escola na Alemanha. O estudante escolhido é Alexandre Wollner que, após entrevista com Bill, recebeu uma bolsa do Itamarati e partiu para a HfG em 1954. O trabalho de graduação desenvolvido por ele, que hoje é considerado o precursor do design moderno no Brasil, foi um redesenho da revista *Módulo* seguindo os preceitos ulmianos.



Figura 1 – hFG Ulm

Fonte: LARS MULLER, 2014.

Na Argentina, uma figura se destaca no cenário ulmiano. Trata-se de Tomás Maldonado, artista argentino que é considerado a figura seminal do design moderno, sendo apontado por Mosquera no seu *Diseño Gráfico Argentino en el Siglo XX* (2015), como um dos personagens principais do marco de início da profissão na Argentina: o *Salón de Nuevas Realidades*, realizado na *Galería Van Riel* em 1948. Maldonado foi diretor da HfG e ajudou a montar experiências de ensino baseadas na escola alemã no Brasil, podendo, portanto, ser considerado uma figura-chave do desenvolvimento do design tanto no Brasil quanto na Argentina.

3 | TOMÁS MALDONADO

Tomás Madonado é peça central na influência da Escola de Ulm no design gráfico da *Módulo* e da *Summa*. Essa relação dá-se através de seu contato direto com o fundador da *Summa*, Carlos Méndez Mosquera, e com sua participação na formulação do currículo do curso da Escola Técnica de Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na qual estudara Goebel Weyne, designer gráfico da *Módulo* durante os anos de 1959 a 1965.

Durante e logo após o término da Segunda Guerra Mundial, os países latino-americanos viveram um período de expansão econômica pelo fato de terem se mantido distantes do conflito, e também de crise política, em razão dos vários golpes de Estado

no continente. Nesse contexto, inúmeros intelectuais europeus acabaram migrando para a América Latina, trazendo consigo todos os símbolos difusores das vanguardas artísticas do século XX. Durante este período, Buenos Aires e Rio de Janeiro foram os portos de chegada dessa massa intelectual composta por artistas plásticos, escritores, músicos, escultores e arquitetos que haviam participado de vanguardas como o suprematismo, o neoplasticismo, o cubismo e o construtivismo, sendo este último de importante influência sobre a origem da vertente plástico construtiva na região do Rio da Plata.

O surgimento do movimento concretista no contexto internacional dá-se em 1933, tendo Theo Van Doesburg como seu principal difusor. Na Argentina, o movimento concretista se consolida por volta de 1942 e 1943. Alberto Molenberg, Alfredo Hlito, Cláudio Girola, Edgard Bayley, Lidy Prati e os irmãos Lozza eram alguns dos intelectuais que, junto com Maldonado constituíam a base do movimento concretista argentino (DEVALLE, 2009). Em 1944, o grupo toma forma com a criação da revista *Arturo*, que viria a afirmar a arte como ferramenta para a construção de um mundo novo, usando do cientificismo e do racionalismo como o bastião do movimento. Esta postura perante a arte viria a refletir diretamente na busca por formas puras, cores primárias e a geometria como métodos descritivos da percepção de espaço. Daí advém o rechaço à representação pela mimese e pela apresentação da forma por suas qualidades óbvias.

Maldonado acaba por absorver a qualidade de aglutinador do movimento, visto que a relação profunda com a arquitetura moderna e os objetos frutos da ascendência do desenho industrial como doutrina viriam a transformar sua residência em atelier experimental entre os anos de 1947-1948. No mesmo ano, essa centralidade acaba colocando Maldonado em contato com o diretor da revista *Dommus*, Ernesto Rogers, que por sua vez o aproxima de Max Bill. Daí deriva sua partida para a Europa, na qual Maldonado pôde internalizar ideais concretistas advindos da própria força motriz dessa vanguarda, entre eles o próprio Max Bill, Carlo Vivarelli, Max Huber, Vordemberge-Gildewart, Vantongerloo, Richard Lhose e outros artistas que acabaram, se não aprofundando, reformulando o movimento concretista, gerando desdobramentos da mais importante ordem (DEVALLE, 2009).

Da viagem à Europa, para além da consolidação do canal de contato argentino com as vanguardas europeias, Maldonado abre o seu país para o campo ainda não explorado da tipografia, trazendo consigo a fonte Etrusca, uma das primeiras e mais importantes fontes usadas nas mídias de difusão do movimento moderno. O seu artigo publicado na segunda edição do *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, em outubro de 1949, é tido como o primeira publicação sobre design (*diseño*) na Argentina, no qual o autor entendia que o design era uma ferramenta clara para a intervenção no mundo, que geraria mudanças sociais palpáveis e de rápida manifestação. É importante salientar que a palavra *design* conotava estritamente *design industrial* neste momento. Desse período em diante, Maldonado enraíza o concretismo em

solo argentino no que tange à arte, arquitetura e tipografia, promovendo a partir daí as bases para o lançamento da Revista *nueva visión* – uma clara homenagem à expressão bauhasiana cunhada por de Moholy-Nagy – em 1951. O periódico traduziu para o público geral a noção de espaço ao invés de volume, as formas de articulação e síntese como argumentos de beleza, dentre outros conceitos aplicados e seu impacto na formação de uma nova linguagem para a consolidação de uma “nova cultura visual”.

Já na primeira edição de *nueva visión*, Maldonado escreve o artigo *Actualidad y porvenir del arte concreto* (Atualidade e futuro da arte concreta), na qual descreve a perspectiva da produção dos artistas modernos que relaciona estética e sociedade. A *nueva visión* passaria por transformações na sua formatação, retirando “deficiências” como fotografias nas capas e reduzindo o design da revista aos mínimos elementos necessários. Segundo Devalle (2009), é em 1954 que Maldonado recebe o convite de Max Bill para integrar o corpo docente da HfG de Ulm, deixando o projeto editorial da *nueva visión* sob direção de dois amigos e sócios – Carlos Méndez Mosquera, futuro fundador da *Summa*, e Alfredo Hlito.

Durante a década de 50, Maldonado aproxima-se da produção moderna no Brasil pelo contato de seu mentor, Max Bill, com o casal de arquitetos ítalo-brasileiros Pietro Maria Bardi e Lina Bo. O casal fundou o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) no MASP, uma iniciativa importante para o desenvolvimento e modernização da produção industrial em São Paulo. O IAC viria a receber entre os anos de 1951 e 1953 professores europeus e palestras ministradas por estrangeiros, como Max Bill que treinaria profissionais capazes de projetar produtos possíveis de serem absorvidos dentro de um processo industrial (MELO; RAMOS, 2011).

Fruto dessa primeira tentativa de profissionalização do design, o IAC preparou a primeira geração de designers brasileiros como Alexandre Wollner, Emilie Chamie e Antonio Maluf. Da experiência no IAC nasce o primeiro projeto de escola de design no Brasil, a Escola Técnica de Criação, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. No final da década de 50, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro promoveu um curso de Comunicação Visual, que recebeu o nome de Escola Técnica de Criação, ministrado por professores estrangeiros, entre eles Tomás Maldonado e Otl Aicher, ambos professores da escola de Ulm. Este curso estabeleceria os princípios para a criação da Escola Superior de Desenho Industrial e formaria uma figura central no design gráfico da revista *Módulo*, Goebel Weyne.

4 | DESIGN ULMIANO NA *MÓDULO* E NA *SUMMA*

A *Summa* (Buenos Aires, 1963-1992) e a *Módulo* (Rio de Janeiro, 1955-1989) foram duas revistas criadas quando a arquitetura e o design moderno já gozavam de protagonismo incontestável para além do meio criativo. Enquanto Oscar Niemeyer se tornava um nome familiar a todas as camadas da população brasileira com o projeto

de Brasília, os Argentinos assistiam às obras da nova biblioteca projetada por Clorindo Testa no coração da Recoleta. São, portanto, revistas que narram acontecimentos sem a necessidade de afirmar uma posição competitiva com outras escolas.

O surgimento das duas revistas responde ao desejo de cultivar uma esfera de influência intelectual capaz de legitimar e chancelar definitivamente a relevância histórica dos responsáveis pela publicação. A *Summa* e a *Módulo* não foram as primeiras revistas nascidas modernas em seus países, o trabalho de Niemeyer e Mosquera já era mostrado em outras publicações contemporâneas e, por isso, estava sujeito a todo tipo de crítica. É com o controle do meio de divulgação da obra que os autores alcançam um domínio capaz de moldar a percepção pública e ratificar seus papéis na história da arquitetura e do design.

Na condição de revistas nascidas modernas, em busca da constante atualização e pareamento com o melhor design da Europa, *Summa* e *Módulo* adotaram, no início dos anos 1960, a estética que seus designers haviam absorvido, direta ou indiretamente, da escola de Ulm. Ao comparar as primeiras edições da *Summa* e da *Módulo* com a revista Ulm, publicada pela escola, a organização estrutural em colunas bem definidas, a utilização de fontes como Futura e Helvetica e o rigor formal evidenciam a influência alemã no que ficou conhecido como estilo tipográfico internacional. Esta estrutura de diagramação marcaria as primeiras manifestações eruditas do design gráfico nos dois países através de figuras como Alexandre Wolner, e o próprio Méndez Mosquera.

5 | MÓDULO

A *Módulo* foi uma revista de arquitetura e artes publicada no Rio de Janeiro de 1955 a 1989 sob a direção de Oscar Niemeyer. A publicação surgiu em uma época em que a arquitetura moderna brasileira, capitaneada pela obra de Niemeyer, “era o alvo preferencial de críticas internacionais explícitas e nacionais veladas” (ZEIN, 2012). Embora nunca tenha sido explicitado pelos seus criadores, o surgimento da revista pode ser entendido como uma resposta do arquiteto através de uma plataforma na qual ele poderia publicar sua obra da maneira que mais lhe convinha.

As primeiras edições da *Módulo* foram desenhadas em formato fechado 24,5 x 31,5 cm por Henry R. Moeller, do primeiro ao sexto número; Artur Licio Pontual, números sete a nove e onze a catorze; a capa da décima edição foi confiada ao arquiteto Glauco Campello. A partir de 1959, “a paginação dos números 15 e 16 ficou a cargo de Goebel Weyne e Artur Licio Pontual” (BOTELHO; AMORIM, 2015) e, da edição 17 até o fechamento da revista, em 1965, o design gráfico ficou sob responsabilidade apenas de Weyne.

Segundo Botelho e Amorim (2015), a influência da fotografia moderna nas capas dos primeiros quinze números da *Módulo* é evidente, com enquadramentos inusitados que utilizam a arquitetura como criadora de texturas potencializadas pelo uso do alto

contraste entre figura e fundo, efeitos de sobreposição e colagens como as produzidas por Athos Bulcão. Nestas capas, a arquitetura é tema para uma exploração formal, deixando a representação clara do edifício de lado em favor da riqueza visual.

Embora a *Módulo* tenha respondido combativamente às críticas de Max Bill na primeira sua primeira edição, o redesenho da revista em 1959 foi realizado por Goebel Weyne, um designer natural de Fortaleza que frequentou o curso Otl Aicher e Tomás Maldonado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O projeto gráfico da *Módulo* – implantado a partir do número 15, de outubro de 1959 – mostrava-se afinado com a disciplina ulmiana. [...] entre outras mudanças, a publicação passou a ter formato mais enxuto [...] e a trazer, nos títulos, a mesma fonte tipográfica sem serifa cultuada na HfG (a Futura, projetada por Paul Renner). Além disso, introduziu-se um grid modular, constituído, no caso, por 12 quadrados (3 colunas de 4 quadrados cada), que passou a ordenar a disposição de todos os elementos gráficos na página (textos, desenhos e fotos). (NOBRE, 2008)

A partir do redesenho de Weyne, a grelha permitiu o arranjo assimétrico dos elementos nas capas, sendo que o nome da revista, em Futura, em caixa-alta-e-baixa no canto superior esquerdo acompanhado do número da edição com a mesma escala do título. Embora os elementos de composição já mostrassem a influência ulmiana nas capas dessas primeiras edições pós-redesenho, a partir do número 28, “é possível observar a *Módulo* assumindo fortemente as características do Estilo Tipográfico Internacional” (BOTELHO; AMORIM, 2015).

O miolo da *Módulo* obedeceu aos mesmos princípios compositivos empregados nas capas. Os elementos obedeciam um grid com três colunas de textos em Futura, seguindo o mesmo padrão da revista da escola de Ulm. Este método de diagramação, que utiliza apenas uma fonte sem variação de pesos e sem recuo nos parágrafos havia sido, segundo Philip Meggs (2012), utilizado por Max Bill em seus projetos de livros nos anos 1940 quando o suíço tirava partido da legibilidade lograda com o espaçamento entre os parágrafos para maximizar o uso do texto como mancha gráfica.

O design de Weyne foi mantido até a edição 39, em 1965, sem mudanças significativas. As imagens impressas nas capas, que em 1959 eram fotos figurativas de fácil entendimento, foram se tornando cada vez mais abstratas até a última edição desta fase da revista, com recortes de desenhos em linha sobre fundos com cores chapadas. Assim como é possível observar a abstração das imagens nas capas da *Módulo*, fica explícito o aumento da influência do design ulmiano nas páginas da revista atingindo seu ponto máximo da edição 28 até a 39, com o título impresso somente em caixa-baixa e com o grid cada vez mais rigoroso.

A edição 40, de 1975, inaugurou a fase quadrada (24x24cm) da revista que duraria até o final daquela década, com a *Módulo* 53. As capas deste período podem ser agrupadas em dois grupos distintos. Até a edição 47, as capas eram organizadas por três faixas horizontais com fundo branco com uma imagem ocupando toda a largura da página na parte central; acima, o título em caixa-alta tinha quase a mesma largura da imagem e no rodapé estavam o subtítulo “Revista de Arquitetura, Urbanismo e

Artes”, a data e o número. A edição dedicada à luta pela anistia (48, 1978), é a primeira a ter uma imagem sangrada em toda a capa, tornando mais sutil a tripartição do layout que segue com o título e o rodapé no mesmo formato. O subtítulo, no entanto, agora é outro “Revista de Arquitetura, Arte e Cultura”.

As últimas edições dos anos 1970 já estavam com o formato que duraria até o seu fechamento definitivo, em 1989. Uma revista retangular (21x28cm) com imagens sangradas nas capas que mantiveram a mesma estrutura básica tripartida dos números quadrados. Durante este último período, a mudança mais importante no design da revista foi uma reestruturação do índice na edição 59 (1980), quando a carta “Ao Leitor” passou a ser publicada juntamente com o conteúdo e equipe da revista.

O desentendimento entre Niemeyer e Max Bill não foi maior que a qualidade do design da escola dirigida pelo suíço. O cuidado com a diagramação e clareza das informações apresentadas esteve presente na *Módulo* desde a primeira edição e, se é a partir da entrada de Goebel Weyne que a influência ulmiana se torna explícita, trata-se do desenvolvimento natural de uma revista que buscava estar alinhada com o que de melhor se produzia em arquitetura, artes e design gráfico no mundo.



Figura 02 – Capas da Revista *Módulo*

Fonte: Arquivo Centro Universitário Ritter dos Reis, digitalizado por Mario Guidoux Gonzaga.

6 | SUMMA

A *Summa* foi uma revista de arquitetura publicada em Buenos Aires de 1963 até 1992, quando, em meio a uma crise econômica, deu lugar à *Summa +*, editada

até hoje. A publicação obteve um sucesso comercial considerável durante a sua primeira década, tornando-se uma das mais importantes revistas de arquitetura em língua espanhola. A revista surgiu como um projeto paralelo de Carlos e Lala Méndez Mosquera, que nos anos 1960 já se dedicavam à agência de publicidade Cícero. Com o sucesso relativo dos primeiros números, Lala assumiu o comando da revista a partir da quinta edição e ficou a frente da *Summa* até o seu fechamento, em 1992.

A proposta editorial da *Summa* foi baseada na ligação entre a arquitetura, o design e a tecnologia produzidos na América Latina. Durante os trinta anos em que foi publicada, este enfoque foi se abrindo com o aumento da importância do patrimônio histórico – em grande parte pela participação ativa de Marina Waisman no corpo editorial – e das discussões sobre a identidade arquitetônica latino-americana, a partir dos anos 1980.

O design gráfico da *Summa* pode ser dividido em cinco fases. A primeira, englobando as primeiras edições ainda sob direção de Carlos Méndez Mosquera, tinha capas tão simples que acabaram ficando conhecidas como “la blanca”. A influência ulmiana atinge seu pico nos anos 1970, quando as capas da *Summa* trazem ilustrações abstratas acompanhadas apenas por legendas em Helvetica e Futura. Dos anos 1980 ao fechamento da revista, em 1992, a revista manteve o rigor das grelhas herdadas da escola alemã mas passou a ilustrar as páginas com peças pós-modernas.

A primeira fase, que engloba as primeiras nove edições da *Summa* e ficou conhecida como “la blanca” por apresentar nas capas apenas o nome da revista “impresso na vertical em Helvetica Bold, ocupando toda a altura do papel” (AMORIM e CAVALCANTI, 2015) acompanhado pelo número da edição no canto superior direito e o subtítulo “arquitectura, tecnología y diseño”, com a fonte Futura, no canto inferior da capa. Estas primeiras edições, referentes ao tempo em que Carlos Méndez Mosquera ainda era o diretor da revista, foram desenhadas por Lala Méndez Mosquera – identificada como A. V. de Méndez Mosquera no índice – seguindo fielmente os princípios ulmianos preconizado na Argentina por Maldonado.

A segunda fase corresponde ao amadurecimento da *Summa* como publicação de arquitetura, design e tecnologia no início dos anos 1970. A revista mantém uma aparência constante com capas coloridas com o título na mesma Helvetica utilizada nas primeiras edições, mas desta vez em fonte bem menor no topo da página alternando entre alinhamento à direita, esquerda e centralizado. Embora os índices tenham variado de uma diagramação em duas ou três colunas, a estrutura geral, fontes e espaçamentos, se manteve homogênea. Durante esta etapa trabalharam como designers Héctor Fridman, Andrés Mariasch, José Antonio Mouro, Adrián Pacenza, Alberto Moscovich, Nicolás Jimenez, Roberto Broullon e Alberto Hallmayer.

A edição 49 marcou o início de uma série com quase cem edições, de 1971 até 1979 que mantinha basicamente o mesmo esquema de índices das edições anteriores mas que alterou a estética das capas. Durante este período, as capas da *Summa* foram peças gráficas compostas especificamente para a revista, com fotos tratadas

de maneira a torná-las abstratas, composições tipográficas e ilustrações baseadas em desenhos técnicos, sempre utilizando uma paleta de cores restrita aplicada de maneira chapada. Durante esta época, os responsáveis pelo projeto gráfico foram Felipe Larrea, Alberto Petrina, Eduardo Lopez, Jorge Peralta, Silvia N. Muisés, Claudia Porreca e Lucrecia Barcella.

Do final de 1979 até a penúltima edição de 1980, o design gráfico na *Summa* foi chefiado por Sara Elida de Chirico, Silvia Muisés e Lucrecia Barcella, que fizeram capas com fotografias pela primeira vez na revista. As fotos logo seriam substituídas por uma série de colaborações com arquitetos e artistas que seria mantida até 1988.

A última etapa do design da *Summa* compreendeu 50 edições, de 1988 até o fechamento da revista, em 1992. Nas capas eram impressas fotografias coloridas sangradas de detalhes de edifícios – geralmente históricos – ou objetos de design industrial, como cadeiras. O nome da revista ocupava toda a porção superior da página em uma fonte serifada em caixa-alta e impressa ora apenas com o contorno, ora com uma cor chapada. O índice era impresso inicialmente em papel-cartão pardo e nas últimas edições em papel revista com fundo preto e letras brancas.

O design gráfico da *Summa* evoluiu de uma representação tipográfica, utilizando apenas o título nas suas capas para um formato com fotos coloridas representando o conteúdo da revista de maneira direta. Apesar da mudança de peças gráficas abstratas para uma representação totalmente figurativa, a revista foi capaz de manter os princípios ulmianos de organização da informação, permitindo que, embora a revista se distanciasse do “estilo ulmiano”, pudesse apresentar a mesma legibilidade dos melhores exemplos vindos da escola alemã.



Figura 03 – Capas da Revista *Summa*

Fonte: Arquivo Sociedad Central de Arquitectos, digitalizado por Mario Guidoux Gonzaga

7 | CONCLUSÕES

A influência da Escola de Design de Ulm nas duas revistas pode ser entendida como evidência concreta do papel formador que a escola alemã teve na disciplina do design gráfico no continente. Mais do que exportar mestres que formaram novos centros de ensino, os preceitos de Otl Aicher nortearam grande parte da produção erudita de design, das marcas criadas por Alexandre Wollner na FormInform, em São Paulo, até os anúncios desenhados por Carlos Méndez Mosquera na Cícero Publicidad, em Buenos Aires.

Mesmo com as duras críticas de Max Bill à produção de Niemeyer no artigo do Report on Brazil de 1954, a *Módulo* carrega os preceitos básicos do design gráfico da HfG de Ulm, enquanto *Summa* traz no seu design o reflexo claro de uma relação de profunda amizade entre seu editor, Carlos Méndez Mosquera, e Maldonado, que em 1963, ano de lançamento da *Summa*, já figurava entre os possíveis postulantes ao cargo de diretor da escola.

Embora a *Módulo* e a *Summa* tenham sido as responsáveis diretas pela difusão da produção moderna dos dois países, sabe-se que poucas vezes as duas revistas abordaram os mesmos temas. No entanto, o impacto da escola de Ulm no design gráfico argentino e brasileiro é tão grande que, mesmo sendo publicações com ideias diferentes sobre o que era o moderno, encontraram nos princípios ulmianos um marco ao redor do qual puderam se unir.

É importante, no entanto, evitar um olhar inocente e acreditar que duas revistas com agendas diferentes, publicadas em locais distintos, escolheriam a mesma escola de design para nortear seu projeto gráfico. Trata-se de uma escolha circunstancial que pode ser personificada na figura de Tomás Maldonado.

Maldonado, que capitaneou o intercâmbio entre a Escola de Ulm e as vanguardas brasileiras e argentinas, acabou sendo mais do que uma ponte entre a cidade alemã e as duas capitais latino-americanas; sua influência no continente foi tamanha que acabou formando uma ligação não explícita entre Buenos Aires e Rio de Janeiro, onde duas revistas que defendiam modernidades diferentes expuseram suas perspectivas sob uma mesma métrica.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Patricia; CAVALCANTI, Virginia. **Apontamentos sobre o design gráfico moderno argentino: as revistas *nueva visión* e *Summa***. 7th Information Design International Conference, 2015. Brasília.

BOTELHO, Gustavo Schindwein; AMORIM, Patricia. **O Estilo Tipográfico Internacional nas capas da revista *Módulo* (1955-1965)**. 7th Information Design International Conference, 2015. Brasília.

DEVALLE, Verónica. **Hacia la síntesis de las artes. El proyecto cultural y artístico de la revista *Nueva visión***. Anclajes, n. 13, 2009.

HIESINGER, Kathryn B. **Design Since 1945**. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1984.

LARS MULLER. **A5/06 HfG Ulm: Concise History of the Ulm School of Design**. 2014. Disponível em <<http://www.lars-mueller-publishers.com/en/hfg-ulm>>. Acesso em março de 2016.

MELO, Chico Homem.; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MOSQUERA, Carlos Méndez. **Diseño gráfico argentino en el siglo XX**. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2015.

NOBRE, Ana Luiza de Souza. **Fios Cortantes: Projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)**. 2008. (Tese de Doutorado). Departamento de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro.

SPITZ, René. **hfg ulm: The View behind the Foreground**. Fellbach: Edition Axel Menges, 2002.

A EXPRESSÃO DO PENSAMENTO MODERNO DE LINA BO BARDI: UMA ANÁLISE DE ESCRITOS DA ARQUITETA PARA REVISTAS ITALIANAS ENTRE 1940 E 1946

Maria Izabel Rêgo Cabral

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE),
Programa de Pós-Graduação em Design
Recife – Pernambuco

Virgínia Pereira Cavalcanti

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE),
Programa de Pós-Graduação em Design
Recife – Pernambuco

RESUMO: O objetivo deste artigo é identificar como a arquiteta e designer italiana Lina Bo Bardi evidenciou o pensamento moderno em seus escritos, como resultado da articulação entre o seu posicionamento intelectual e o contexto social em que se encontrava, no primeiro período de sua atuação profissional, ainda na Itália. Segundo Harvey (1992), na chegada do século XX e início da Primeira Guerra Mundial, o “eterno e imutável”, característico das correntes do pensamento feudal e reacionário, não poderia mais ser o propósito da arte, e os artistas deveriam exercer um papel criativo na definição da nova essência da humanidade, atribuindo um novo impulso ao modernismo cultural. Para apreender o lugar ocupado por Lina Bo Bardi neste contexto, foi realizada uma análise interpretativa de artigos escritos por ela, como autora ou coautora, para revistas italianas, entre 1940 e 1946. A análise de 136 artigos revela um forte posicionamento

da arquiteta com relação às suas convicções modernas, características do meio no qual estava inserida e de suas escolhas políticas e filosóficas, que a acompanharam por toda a sua carreira.

PALAVRAS-CHAVE: Lina Bo Bardi. Modernismo. Modernismo italiano. Pensamento moderno.

ABSTRACT: The purpose of this article is to identify how the Italian architect and designer Lina Bo Bardi expressed the modern thought in her essays, which was a result of the joint between her intellectual positioning and social context that she belongs to, in the first period of her professional activity, in Italy. According to Harvey (1992), on arrival of the 20th century and beginning of the First World War, the “eternal and immutable” characteristic of feudal and reactionary thinking, could no longer be the purpose of art, and the artists should have a creative role in the definition of the new essence of humanity, giving a new impetus to cultural modernism. To understand the place occupied by Lina Bo Bardi in this context, an interpretative analysis was developed over the essays written by her, as author or co-author, for Italian magazines, between 1940 and 1946. The analysis of 136 articles reveals a strong positioning of the architect with regard to her beliefs, characteristics of Italia’s context in

which Lina belonged and her political and philosophical choices that followed her whole career.

KEYWORDS: Lina Bo Bardi. Modernism. Italian modernism. Modern thought.

1 | INTRODUÇÃO

O projeto moderno, segundo Harvey (1992), chegou ao século XX com uma nova concepção, na qual os artistas teriam um novo papel a cumprir, relacionado às transformações societárias e retirando da arte qualquer significação áurica, e o artista moderno teria um papel criativo a desempenhar na definição desta nova essência. Esta modernidade, plural e conflituosa, foi tensionada por projetos de emancipação pela razão, universalidade, intencionalidade e crença nas metanarrativas, assim como por projetos de reação à modernidade capitalista. Assim, o juízo estético poderia levar a um posicionamento político para a direita ou para a esquerda e, segundo Baudelaire, se o fluxo e a mudança, a efemeridade e a fragmentação formavam a base material da vida moderna, então este posicionamento era crucial à estética modernista. O modernismo, através de suas ambiguidades, contradições e mudanças, fez com que o artista – e, portanto, o arquiteto – tivesse um papel social e político que, unido ao fascínio pela velocidade e pela máquina, provocou respostas na estética da vida diária.

Nesse contexto de consolidação da identidade cultural modernista, no qual ocorriam profundas transformações econômicas, sociais, culturais e políticas, Lina Bo Bardi diplomou-se arquiteta pela Universidade de Roma, em 1939. Em desacordo com a orientação conservadora que refletia os valores fascistas, predominante em Roma, mudou-se para Milão, onde havia um ambiente de vanguarda do movimento pela renovação arquitetônica (RUBINO; GRINOVER, 2009). A partir daí, passou a trabalhar em parceria com alguns dos mais relevantes arquitetos de seu tempo. Devido às adversidades causadas pela Segunda Guerra Mundial e consequente falta de demanda de projetos arquitetônicos, engajou-se na construção do gosto moderno, através da escrita em publicações de revistas especializadas e nas direcionadas ao grande público, trazendo o debate da arquitetura para o cotidiano (ORTEGA, 2008).

Diante da centralidade desse período para a formação teórico-profissional e política de Lina e da construção do discurso arquitetônico, o objetivo deste artigo é identificar, em escritos de sua fase italiana, de que forma ela expressou o pensamento moderno. Foi realizada uma análise interpretativa de artigos selecionados dentro do *corpus* da pesquisa, composto por 136 artigos escritos por Lina, enquanto autora ou coautora, sendo 111 deles para as revistas *Bellezza*, *Cordelia*, *Grazia*, *Vetrina e Negozio*, *Tempo*, *L'Illustrazione Italiana*, *Lo Stile e Domus*, e para o jornal *Milano Sera*, e nove edições da revista *A Cultura della vita*, das quais foram extraídos 25 artigos que não estão assinados (dos artigos que estão assinados, nenhum deles leva o nome de Lina, mas ela participou da idealização e elaboração do conteúdo desta publicação).

O presente trabalho é resultado da dissertação defendida pela autora principal

do mesmo, intitulada “Lina Bo Bardi, Architetto e Designer: Um estudo de caso sobre a fase italiana (1939-1946)”, no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, em Agosto de 2017, sob orientação da Profa. Dra. Virgínia Pereira Cavalcanti e coorientação da Profa. Dra. Marina Mange Grinover.

2 | O PENSAMENTO MODERNO

O projeto moderno, como definido por Habermas, foi constituído durante o século XVIII e equivalia a um esforço para o desenvolvimento da ciência objetiva, moralidade e lei universais e a arte autônoma, em uma lógica interna das mesmas. Este esforço visava a emancipação humana e o enriquecimento da vida diária, o que significava, entre outros aspectos, o domínio científico da natureza, visando a liberdade na escassez de recursos. Este pensamento moderno, plural e conflituoso – caracterizado por Baudelaire como “o transitório e o fugidio” – foi fortalecido por diversos projetos de emancipação da razão, universalidade, intencionalidade e crença nas metanarrativas, e buscou uma ruptura com a história precedente. Como saudava a criatividade humana, a descoberta científica e a busca da excelência individual em nome do progresso humano (HARVEY, 1992), este rompimento com o passado – que era praticado na arquitetura por meio da “destruição criativa” – era entendido pelos pensadores iluministas como uma condição necessária para realização do projeto modernizador.

Já no começo do século XX, ainda segundo Harvey (1992), não era coerente privilegiar a razão iluminista na definição da “essência eterna e imutável” da natureza humana, em especial após a intervenção crítica de Nietzsche a este pensamento:

“Era como se Nietzsche mergulhasse por inteiro no outro lado da formulação de Baudelaire para mostrar que o moderno não era senão uma energia vital, a vontade de viver e de poder, nadando num mar de desordem, anarquia, destruição, alienação individual e desespero”. (HARVEY, 1992, p.25)

Segundo o autor, Nietzsche deu início ao posicionamento da estética acima da ciência, da racionalidade e da política, e a exploração desta experiência tornou-se um artifício para “o estabelecimento de uma nova mitologia quanto àquilo que o eterno e imutável poderia referir-se em meio a toda a efemeridade, fragmentação e caos patente da vida moderna”.

O trauma da Primeira e Segunda Guerras Mundiais fez com que se extinguissem as certezas iluministas quanto à perfectibilidade do homem, e a busca por um mito mais coerente da modernidade tornou-se primordial. Nesta concepção, o modernismo cultural ganhou um novo impulso, e um posicionamento passou a ser exigido por parte de artistas, escritores, arquitetos, compositores, poetas, pensadores e filósofos. Era preciso desempenhar uma função criativa na redefinição da essência da humanidade: o artista, segundo Frank Lloyd Wright, deveria compreender o espírito de sua época e iniciar o processo de sua mudança (HARVEY, 1992). Neste período, foi necessário que

os artistas explicitassem cada vez mais seus compromissos políticos, o que configurou uma mudança significativa no tom do modernismo.

No período entre guerras, havia a necessidade de reconstrução das cidades destruídas – econômica, social e fisicamente. No campo da Arquitetura, as ideias debatidas nos CIAM e por arquitetos como Le Corbusier e Mies van der Rohe priorizavam a restauração destas cidades, além de reorganização de sistemas – transportes, hospitais, escolas – e execução de obras públicas de vários tipos. Além disso, eram construídas habitações para uma “classe trabalhadora potencialmente inquieta”, produtora do trabalho em seu sentido de razão ontológica. Era preciso, devido à emergência da necessidade de reconstrução das cidades, encontrar soluções capitalistas para os dilemas do desenvolvimento e estabilização político-econômica, o que demandava planejamento e industrialização em larga escala. Na arquitetura, isto significava a abolição dos ornamentos e da personalização: o culto à velocidade e à estética das máquinas indicava a “paixão pelos espaços e perspectivas maciços, pela uniformidade e pelo poder da linha reta”. (HARVEY, 1992, p.43)

3 | CONTEXTO ITALIANO

Nesta conjuntura modernista intelectual e estética, segundo Ortega (2008), a Itália, que teve sua unificação concluída em 1870, estava motivada a estabelecer novos ideais. Conseqüentemente, surgiram debates no campo da arquitetura, que se alinhavam aos já desenvolvidos na França e na Inglaterra, e que buscavam uma nova identidade para a nação. Esta busca pela renovação e redefinição da identidade italiana é manifestada fortemente no campo das artes.

Politicamente, a Itália experienciava as conseqüências da urbanização e industrialização tardias, quando comparadas aos outros países da Europa Ocidental, além dos desgastes sociais e econômicos causados pela Primeira Guerra Mundial. Os partidos Socialista e Comunista (este criado em 1921) fortaleciam-se através do apoio aos trabalhadores que realizavam sucessivas greves, em busca de melhores condições de trabalho e de vida. Por outro lado, a ascensão ao poder do *Partito Nazionale Fascista*, em 1922, após a Marcha sobre Roma, levou Benito Mussolini ao cargo de primeiro ministro do país. O fascismo, movimento conservador contrarrevolucionário, ultranacionalista e imperialista, representava um sistema centralizado que, monopolizando a publicidade e a educação, impunha forte controle sobre a população, conseguindo que esta assimilasse seus valores (HOBBSAWN, 1995).

No campo da Arquitetura, o Futurismo surgiu na Itália a partir do manifesto *L'Architettura Futurista*, de 1914, idealizado por Antonio Sant'Elia. Era movido pelo “supremo esplendor da velocidade mecânica” (FRAMPTON, 2000, p. 95) e, desta forma, criticava fortemente os ornamentos da arquitetura neoclássica:

“Após 1700 não existia mais nenhuma arquitetura. Uma mistura maluca dos mais diversos elementos de estilo utilizados para mascarar o esqueleto da casa moderna (...). A nova beleza do cimento e do ferro foi profanada pela sobreposição dos embutimentos decorativos carnavalescos que não são justificados por construção ou por nosso gosto e necessidades, (...) e daquele impressionante florescer de absurdos e impotência que tomou o nome de neoclassicismo”. (CALVINO, 2016, tradução nossa)

Neste mesmo ano, durante a exposição *Nuove Tendenze*, Sant’Elia posicionou-se contra a ornamentação dos interiores das edificações, através do plano para a *Città Nuova*:

“Que a decoração enquanto algo sobreposto ou ligado à arquitetura é um absurdo, e que somente do uso e disposição dos materiais crus, nus e violentamente coloridos é que pode derivar o valor decorativo de uma arquitetura verdadeiramente moderna”. (BANHAM apud ORTEGA, 2008)

Segundo Harvey (1992), os futuristas italianos aceitaram a ideia da destruição criativa e do militarismo violento, a ponto de engrandecer, mais tarde, a figura de Mussolini, tomando-o como herói.

A modernização da arquitetura italiana iniciou-se, de fato, após a Primeira Guerra Mundial e, de acordo com Ortega (2008), os acontecimentos políticos ocorridos neste período foram cruciais para o início de disputas entre arquitetos racionalistas e conservadores, que estabeleceram movimentos na Itália. O início da prática da arquitetura modernista neste país coincide com a instauração do fascismo, e vários arquitetos, mesmo aqueles mais ligados às realizações arquitetônicas e sociais do socialismo soviético do que às do regime de Mussolini, aderiram à promessa de modernização conservadora que o fascismo representava (RUBINO E GRINOVER, 2009). Segundo Lima (2009), esta nova geração de projetistas italianos tomaram as tradições italianas como base sólida na concepção da arquitetura moderna que, neste país, se desenvolveu a partir da coexistência de uma cultura pluralista e um estado totalitário, produzindo, muitas vezes, trabalhos híbridos, conceitual e formalmente.

Sendo assim, o Racionalismo Italiano desenvolveu-se entre as décadas de 1920 e 1930, ligado ao Movimento Moderno internacional. Buscava alcançar uma síntese entre os valores nacionalistas do Classicismo italiano – através da linguagem chamada *Novecento*, que pretendia um retorno à ordem e à recuperação da tradição italiana primitiva e renascentista – e a lógica estrutural da era da máquina, expressada pelo Futurismo (FRAMPTON, 2000). O primeiro e um dos mais importantes grupos de vanguarda racionalista, o *Gruppo 7*, demonstrava afinidades com o *Deutsche Werkbund* e o Construtivismo russo, o que ficava muito claro em seu discurso:

“A marca da vanguarda anterior foi um ímpeto afetado e uma fúria vã e destrutiva em que se misturavam bons e maus elementos; a marca da juventude de hoje é um desejo de lucidez e sabedoria. (...) Isto deve ficar claro (...), não pretendemos romper com a tradição. (...) A nova arquitetura deve ser o resultado de uma estreita associação entre lógica e racionalidade”. (GRUPPO 7 apud FRAMPTON, 2000, p.247)

O movimento racionalista italiano estabeleceu-se por um tempo como organismo oficial do *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale* (MIAR), fundado em 1930, mas foi minado pelas forças de reação cultural. O Gruppo 7 organizou uma exposição na galeria de arte de Pietro Maria Bardi, em 1931, acompanhada por um panfleto intitulado “Relato a Mussolini sobre a arquitetura”, escrito pelo jornalista, no qual ele afirmava que o racionalismo era o único movimento capaz de exprimir os valores fascistas. No mesmo período, o MIAR também declarou que o objetivo moral do movimento seria servir à revolução fascista. O ditador chegou a inaugurar esta exposição, que foi hostilizada pela União Nacional dos Arquitetos que, por sua vez, declarou que a arquitetura racionalista era incompatível com as exigências retóricas fascistas. O arquiteto e professor da Universidade de Roma Marcello Piacentini, na mesma época, propôs o *Stile Littorio*, caracterizado pelo classicismo residual e por ser, formalmente, extremamente eclético, como estilo oficial do partido (FRAMPTON, 2000). Sobre esta situação conturbada, o crítico de arte Edoardo Persico escreveu, em 1934:

“Hoje, os artistas devem defrontar-se com o mais espinhoso dos problemas da vida italiana: a capacidade de acreditar em ideologias específicas e o desejo de prosseguir a luta contra as reivindicações de uma maioria ‘antimodernista’” (PERSICO apud FRAMPTON, 2000, p.249).

Portanto, tomando como base a declaração de Persico e segundo Lima (2009), pode-se dividir o panorama cultural italiano deste período em três eixos principais: de um lado, as “ideologias específicas” dos arquitetos críticos que apoiavam princípios abstratos e racionalistas, representados por profissionais como os do *Gruppo 7*; do outro, o grupo que Persico denominou “antimodernista”, mas que era, na verdade, a favor de uma renovação estética fundada no saber artesanal, constituído por profissionais que se valiam de princípios neoclássicos e vernaculares, como o arquiteto Gio Ponti e o urbanista e historiador Gustavo Giovannoni. No meio deste embate, havia o *Stile Littorio*, com centro de formação na Universidade de Roma que, através de um classicismo simplificado, representava uma resposta intermediária às posições de outros grupos e recebeu apoio de Mussolini.

4 | SITUANDO LINA BO BARDI



Figura 1- Lina Bo Bardi em frente a seu escritório em Milão.

Fonte: FERRAZ, 1993

Lina Bo Bardi formou-se em arquitetura em 1939, pela *Università degli Studi di Roma*, quando foi a única mulher de sua turma e uma das únicas da universidade. Como trabalho de conclusão de curso, projetou o “Núcleo Assistencial da Maternidade e da Infância”, uma maternidade para mães solteiras, projeto desacreditado pelo então professor Marcello Piacentini, e que foi inspirado em um projeto de Luigi Piccinato, o qual havia acompanhado a construção, e também em outro edifício projetado por Alvar Aalto, um sanatório construído na cidade de Pajmio, na Finlândia, em 1932 (ANELLI, 2010).

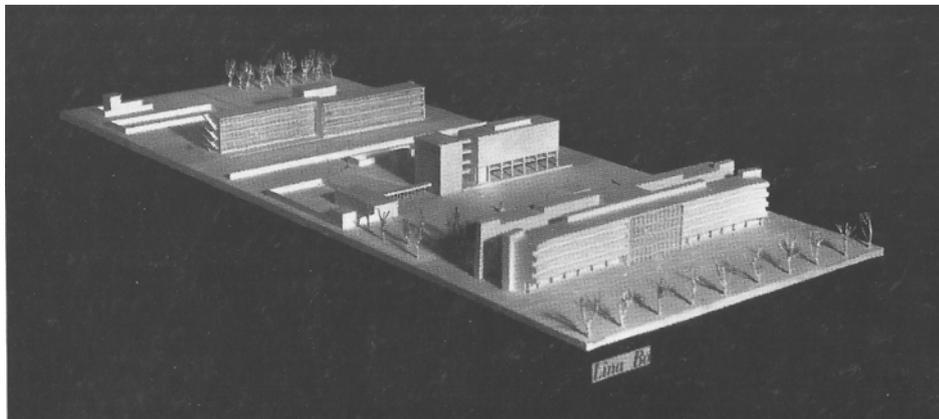


Figura 2 - Maquete do Núcleo Assistencial da Maternidade e da Infância.

Fonte: FERRAZ, 1993

A Universidade de Roma era uma escola de corrente conservadora e Roma, epicentro do regime fascista. Insatisfeita com o meio no qual estava inserida, Lina, ao concluir a graduação, mudou-se para Milão – uma cidade dinâmica e “sem ruínas”:

“Em virtude da tendência de ‘nostalgia’ estilístico-áulica, não só da Universidade, mas de todo o ambiente professoral romano, fui para Milão. Fugi das antigas ruínas recuperadas pelos fascistas. Roma era uma cidade parada, lá estava o fascismo. A Itália toda era meio parada. Mas Milão não”. (BARDI, 1993, p.9)

Em Milão, para, segundo ela, “adquirir experiência”, trabalhou no escritório do arquiteto Gio Ponti, líder do movimento pela valorização do artesanato italiano, diretor das Trienais de Milão, e criador da revista *Domus*. Nesta oportunidade, Lina exercitou seu ofício em áreas diversas:

“(…)O trabalho: desde o design de xícaras e cadeiras, desde a moda, isto é, roupas, até projetos urbanísticos, como o projeto de ‘Abano’ (estação termal do Veneto). A atividade do escritório se estendia da construção da ‘Montecatini’ à organização das Trienais de Artes Decorativas e à redação de revistas. Assim entrei em contato direto com os reais problemas da profissão”. (FERRAZ, 1993, p.9)

Neste período, Lina manteve contato profissional com importantes profissionais deste campo, tais como Gio Ponti, Bruno Zevi e Elio Vittorini, e também atuou em seu escritório junto a Carlo Pagani. No contexto entre guerras e durante a Segunda Guerra Mundial, devido à pouca demanda de projetos, a Arquitetura era praticada mais intensamente no campo intelectual, especialmente entre os arquitetos de pensamento contra-hegemônico; a escrita foi, portanto, uma forma encontrada, pelos profissionais desta geração, de manter o debate.

5 | A EXPRESSÃO DO PENSAMENTO MODERNO DE LINA BO BARDI EM ARTIGOS DAS REVISTAS DOMUS E GRAZIA

Lina trabalhou na editoria de revistas entre 1940 e 1946, ano em que emigrou para o Brasil. Através da escrita, atuou como difusora das ideias modernistas, tanto para o grande público quanto entre outros arquitetos. Para exemplificar de que forma se deu este processo, foi realizada uma análise interpretativa do *corpus* selecionado para este trabalho. Dos 136 artigos que compõem o universo da pesquisa realizada durante o mestrado da autora, selecionou-se 12 textos, sendo seis da revista *Domus* e seis da revista *Grazia*. Estes artigos, assim como todos os que compõem o universo de 136, são originais em italiano e foram traduzidos pela autora para o português.

Diante da ampla produção escrita por Lina, foram escolhidos especificamente estes 12 artigos por tratarem explicitamente de pontos de discussão sobre o pensamento moderno na arquitetura. E, ainda, foram selecionados aqueles das revistas *Domus* e *Grazia* por permanecerem em circulação na Itália e por falarem para audiências distintas: enquanto a primeira é direcionada aos arquitetos, a segunda é voltada ao grande público, e também porque Lina atuou nestas editorias por quase toda a sua

fase profissional na nesse país.

Lina expressa o pensamento moderno ao criticar o ornamento e a não-funcionalidade da arquitetura neoclássica na edição nº 191 da revista *Domus*, no texto *Architettura e Natura – la casa nel paesaggio*, em 1943:

“O estudo exclusivo da arquitetura estilizada, que se resume a formas tendentes essencialmente à superestrutura decorativa, e o formalismo acadêmico do século XIX cristalizaram a arquitetura em formas fixas sintetizadas em um esteticismo superficial, não-funcional, independente das condições essenciais da construção, das necessidades da vida e do ambiente”. (RUBINO E GRINOVER, 2009, p.47)

Pode-se dizer que a arquiteta propunha uma espécie de destruição criativa, como aquela ditada pelos futuristas, quando afirma que a abolição dos “móveis-monumento” era necessária, pois não seria possível construir um “novo mundo” sem destruir boa parte do que veio antes. Ou seja, um mundo moderno – ou a vivência em uma casa ideal, uma vida moderna – não seria possível sem abolir o que era velho e empoeirado, que deveria ser substituído por móveis simples, como dito no artigo *Un mobile-parete crea due ambienti*, escrito para a revista *Grazia*:

“Não é necessário ter móveis e complementos custosos; nunca notou a esqualida frieza dos pomposos móveis de magazine, a inutilidade dos damascos imitados e dos veludos, a melancolia das salas falsas ou estilo ‘novecento’? A sua casa deve ser ‘sua’, o seu gosto deve afirmar-se e sensibilizar-se; aprenda a escolher, seja com meios limitados, os móveis simples e os estofados alegres e leves, os complementos modestos e de gosto; aprenda que um estofado vivaz, um vaso de flores disposto com elegância bastam, às vezes, para dar ao ambiente mais modesto uma nota de agradável frescura e de intimidade”. (BARDI; PAGANI, 1941, tradução nossa)

Esta influência de valores modernistas no mobiliário também é percebida na edição nº 129 da revista *Grazia*, no artigo *Fiori in casa e alla finestra*, no qual associa a presença de ornamentos e referências barrocas a uma ofensa:

“Eis uma graciosa sala de jantar que podes executar com um modesto mobiliário. A sua linha é simples e aconchegante; nenhum espelho bizotado, vidros jateados, entalhos. Na sua saleta de jantar podes comer serenamente todos os dias sem que seus olhos sejam ofendidos por pretensiosos revestimentos e protuberâncias barroco-novecento”. (BARDI; PAGANI, 1941, tradução nossa)

A funcionalidade também é abordada na edição nº 192 da revista *Domus*, no artigo *Alla ricerca di una architettura vivente*. Ela afirma que a forma arquitetônica deve resultar das funções da edificação, tornando-se um conjunto harmônico:

“No desenvolvimento da forma arquitetônica, as primeiras tentativas se relacionam à forma intrínseca e à essencial materialização de uma ideia. Uma vez que isto foi concluído satisfatoriamente, a atenção se volta à melhora da aparência. A expressão criativa atinge o seu ápice quando FORMA, ESPAÇO E COMPOSIÇÃO satisfazem completamente os requisitos práticos e os interpretam em um desenho de intrínseca harmonia”. (BARDI; PAGANI, 1943, tradução nossa)

No texto *Creare una casa*, da edição nº 196 da revista *Grazia*, escrito em parceria com o arquiteto Carlo Pagani, orienta uma leitora sobre como organizar os ambientes internos da casa de forma racional:

“Para decorar racionalmente uma casa, é preciso antes de tudo raciocinar sobre a destinação de cada um dos ambientes e sobre a vida que ali se desenvolverá, é preciso dar conta das proporções e dimensões dos móveis e objetos necessários ao particular caráter de cada ambiente(…)” (BARDI; PAGANI, 1942, tradução nossa)

Um tema que surge nos textos e que se refere à questão da formação do gosto moderno é a menção aos princípios da arquitetura moderna, em especial os cinco pontos de uma nova arquitetura publicados em 1926 por Le Corbusier e Pierre Jeanneret. A planta e a fachada livres e as janelas horizontais, por exemplo, eram ditadas como solução racional e ideal para o melhor aproveitamento dos espaços internos, como no artigo *Sistemazione degli interni*, da edição nº 198 da revista *Domus*:

“A construção de estrutura independente, com a abolição das paredes portantes, tornou possível uma grande flexibilidade na atividade da decoração, e a lógica construtiva passa a ser aquela da maior liberdade na disposição dos ambientes: abertos, separados por divisórias de material isolante, facilmente adaptáveis. O mobiliário é flexível, enquanto um aspecto de maior solidez caracteriza as instalações permanentes: banheiros, toaletes, cozinhas, lavanderias e serviços em geral. Nem sempre paredes de tijolos e divisórias permanentes formam separações entre os ambientes; muitas vezes a separação é obtida por meio de móveis de maior profundidade, formando paredes. A abolição das divisórias não estritamente necessárias é útil para o máximo rendimento do espaço em relação ao alto custo da construção”. (RUBINO E GRINOVER, 2009, p.57)

A planta livre, que permitia a divisão espacial interna através de “móveis-parede”, ou seja, que eram utilizados como divisórias, ainda tinha uma função social, no sentido de que diminuía o custo de construção das edificações, uma necessidade no contexto de guerra. Esta solução de projeto permitia a acomodação racional da classe trabalhadora em espaços menores.

Outro dos cinco pontos da arquitetura moderna abordado é a relação da edificação com a paisagem, no artigo *Architettura e Natura – la casa nel paesaggio*, da edição nº 191 da *Domus* – a forma e implantação do projeto arquitetônico são definidas pelos fatores naturais:

“A arquitetura moderna trouxe à precisa relação de TÉCNICA, ESTÉTICA e FUNÇÃO aquele complexo organismo que é a casa, e estabeleceu uma estreita ligação entre esta e a terra, a vida, o trabalho do homem. Montanhas, bosques, mar, rios, rochas, prados e campos são fatores determinantes da forma da casa; o sol, o clima, os ventos determinam sua posição, a terra ao redor oferece o material para a sua construção; a casa surge ligada profundamente à terra, as suas proporções são ditadas por uma constante: a medida do homem; e ininterruptamente, com profunda harmonia, ali flui a sua vida”. (RUBINO e GRINOVER, 2009, p.48)

O pensamento moderno também é expressado no artigo *Sistemazione degli interni*, da edição nº 198 da revista *Domus*, quando Lina provoca a discussão sobre a aderência ao novo modo de vida e coerência deste com os interiores das casas, relacionadas às transformações urbanas e à industrialização recente da Itália:

“Perdida a afinidade do desenho tradicional das formas com o tradicional modo de vida, surge a necessidade de uma nova aderência destes ao novo modo de viver. Esta correspondência deverá antes manifestar-se no ambiente da vida do homem: a casa. Como devem ser os interiores dos apartamentos para que esta aderência

entre forma e vida se manifeste e seja coerente?” (BARDI, 1944, tradução nossa)

Devido à emergência da necessidade de reconstrução das cidades, era preciso encontrar soluções capitalistas para os dilemas do desenvolvimento e estabilização político-econômica, o que demandava planejamento e industrialização em larga escala. E isto se refletia na simplicidade dos ambientes e dos materiais utilizados neles, como Lina descreve no texto *La stanza per due ragazzi*, da edição nº155 da revista *Domus*:

“(…) o quarto, que através de uma porta-janela se liga à varanda, tem as paredes e o teto em *cimentite* branca; o piso em cerâmica azul. De frente à porta há a estante que contém os jogos e os livros dos rapazes; ao centro, junto à janela, há a mesa que mantém, sob um painel de vidro de segurança, a fotografia de uma relva com flores; uma outra grande fotografia é emoldurada à estante. As camas são recobertas, como as cadeiras e as cortinas, em *cinz* azul com listras brancas. O armário, o rodapé e as cadeiras, todos em carvalho natural, completando a decoração do simples e gracioso quarto”. (BARDI; PAGANI, 1940, tradução nossa)

Assim como em *La casa degli sposi*, da revista *Grazia* nº 130:

“O quarto também será simples; sem preenchimentos, sem cetins, sem imitações cinematográficas. (...) As coisas mais modestas e impensadas podem dar à casa a sua pequena nota de alegria e cor, mas é preciso descobri-las e para descobri-las é preciso ter grande cuidado e amor pela casa”. (BARDI; PAGANI, 1941, tradução nossa)

Ainda na revista *Grazia* nº143, no artigo *Un soggiorno*:

“Abandone todos os romanticismos das aparências de falso luxo ‘feito em casa’ e a imitação; lembre-se que um modesto objeto ‘autêntico’ vale muito mais do que um rico objeto ‘imitado’ e atente-se sempre ao decorar sua casa a uma elegante simplicidade, sereis assim seguro do sucesso da sua decoração”. (BARDI; PAGANI, 1941, tradução nossa)

Em consequência de suas escolhas políticas orientadas ao marxismo e ao partido comunista italiano, percebe-se que Lina pensava a arquitetura de forma coletivista, a partir das necessidades de uso da classe trabalhadora (BARDI, 1993). Ela deixa isto claro em vários textos, como em *Fiori in casa e ala finestra*, do nº 129 da revista *Grazia*, no qual aborda a relação natureza com a arquitetura, pensada através da realidade da casa das pessoas que vivem da venda da sua força de trabalho:

“Nada ‘adoça’ mais a casa do que plantas e flores, nada mais do que uma janela verde ou de um vaso florido dá uma nota de franca serenidade. (...) Na cidade não será fácil ter um jardim de inverno, mas o verde não deve faltar igualmente na sua casa. Desenhamos para você alguns tipos de floreiras de madeira ou de metal envernizado, e grelhas para paredes, mostramos alguns exemplos de como arrumar uma janela, de como fazer crescer uma trepadeira, de como criar com um pouco de amor e de paciência um delicioso ângulo para ler ou trabalhar”. (BARDI; PAGANI, 1941, tradução nossa)

No artigo *Due case d’abitazione a Milano*, da edição nº 204 da revista *Domus*, também expressa seu pensamento coletivista, reforçando o papel que acreditava que deveria ser exercido pela Arquitetura. Ela fala da casa do homem como um problema de civilidade, dentro dos marcos do capitalismo industrial. O ambiente moderno era um espaço de reprodução da força de trabalho:

“Difundir o descuido, ensinar a desculpar tudo com palavras, com o falar bem (um tempo uma obra qualquer se defendia com a crítica mais hermeticamente pessoal, hoje se pode fazer passar tudo dizendo ‘humano, social, não tinha entendido, arrependamo-nos em coro’) é um erro; não basta mover-se. Construir a casa do homem é um problema de civilidade, e a civilidade procede de poucas conquistas perseguidas com verdadeira convicção”. (BARDI, 1944, tradução nossa)

Ainda como reflexão do coletivo e das necessidades da classe trabalhadora, Lina discute, em *La casa degli sposi*, do nº 130 da revista *Grazia*, a possibilidade de múltiplos usos de ambientes menores, através de móveis multiuso. Isto também era uma necessidade no contexto histórico de guerra, industrial e urbano, e acomodação da classe trabalhadora em espaços pequenos das casas:

“A sala é transformável em sala de jantar quando a mesa dobrável que compõe o móvel da parede se abra e disponha ao centro da sala. A mesa (ver o desenho executivo) tem as pernas articuladas em modo que, quando a mesa está aberta, essas giram, dispondo-se de maneira a apoiar o tampo aberto”. (BARDI; PAGANI, 1941, tradução nossa)

Assim como em 1941, no artigo *Un mobile-parete crea due ambienti*, escrito para a revista *Grazia*:

“Nós lhe ensinamos como com um só ambiente podem-se criar dois: o jantar-estar e a cozinha; neste escopo, serve o grande móvel parede em madeira natural que lhe apresentamos, estudado em cada detalhe construtivo”. (BARDI; PAGANI, 1941, tradução nossa)

Ainda em 1941, na mesma revista, em *Armedi a muro*:

“Prático, elegante, não-pesado e de fácil execução, o armário embutido é um importante recurso da decoração moderna. (...) Um armário embutido pode ser obtido no vão fechado de uma porta, na espessura entre duas pilastras de cimento, pode-se também organizar, quando convier, uma parede inteira de armários embutidos”. (BARDI; PAGANI, 1941, tradução nossa)

E também, na edição nº 170, no artigo *La casa semplice*, também da revista *Grazia*:

“No espaço de 6x9 metros pode-se obter um modesto, completo apartamento com minúsculos serviços. (...) O jantar e o estar são reunidos em um único local de dimensões notáveis, 3 metros por 6. (...) em uma casa como esta, o espaço é precioso, os móveis devem ser, portanto, muito simples, pouco pesados. Não seriam adequados então o ‘estilo Quattrocento’ ou ‘veneziano’, ou ‘rococó’, a nossa leitora não poderá, portanto, utilizar a sua sala de jantar ‘estilo antigo’”. (BARDI; PAGANI, 1942, p.27, tradução nossa)

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A italiana Lina Bo Bardi viveu seus primeiros anos de atuação profissional como arquiteta dentro da editoria das mais importantes revistas de seu tempo, por circunstâncias que fugiram de seu controle e porque fazia parte de uma geração de profissionais que praticavam a arquitetura e o design de forma discursiva. Através deste trabalho, Lina fazia uma ponte de ligação entre o leitor que reconstruía sua casa,

devido à destruição causada pela Segunda Guerra Mundial, e as ideias racionalistas. A escrita tornou-se uma prática sempre presente na trajetória profissional da arquiteta, mesmo após sua chegada ao Brasil e construção de seus projetos.

Inserida em um momento histórico conflituoso em seu país e no contexto europeu, cenário no qual ocorriam profundas transformações sociais, tais como a recente industrialização italiana, a formação de Estados nacionais e a ascensão de ideologias como o liberalismo, o nazi-fascismo e o comunismo, Lina Bo Bardi encontrou suas referências sobre a função social da arquitetura e o papel dos arquitetos a partir do debate racionalista. É recorrente a preocupação com a realidade da classe trabalhadora, no momento em que a arquiteta aborda o modo de construção moderno – a partir dos cinco pontos corbusianos da arquitetura moderna, por exemplo – como uma solução para barateamento de custos das obras. Ao mesmo tempo, a decoração de interiores das casas, com os móveis com linhas mais simples, sem adornos, construídos com materiais mais modestos e que poderiam substituir paredes, barateariam o custo da construção. Isto expõe uma linha de pensamento contra-hegemônico e orientada às ideias marxistas e ao Partido Comunista.

Este período da vida profissional da arquiteta, no qual se insere como pensadora crítica em seu contexto histórico e intelectual, revela-se essencial para difusão das ideias modernistas no período entre as grandes guerras, através de discursos orientados à racionalização dos ambientes e à construção do que ela chamava de “casa simples”. A compreensão dos fatos históricos deste período e do modo de projetar de Lina revelam-se essenciais para entender como a arquiteta elaborou seus trabalhos também para além desta fase.

REFERÊNCIAS

ANELLI, Renato Luiz Sobral. Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. **Pós. Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Fauusp**, São Paulo, v. 17, n. 27, p.86-101, 1 jun. 2010. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i27p86-101>. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43682>>. Acesso em: 02 maio 2017.

BARDI, Lina Bo. Architettura e Natura – la casa nel paesaggio. **Domus**, Milão, v. -, n. 191, p.464-471, nov. 1943.

_____. Creare una casa. **Domus**, Milão, n. 194, p.11, jun. 1942.

_____. Due case d’abitazione a Milano. **Domus**, Milão, n. 204, p.430, dez. 1944.

_____. Sistemazione degli interni. **Domus**, Milão, n. 198, p.199-209, jun. 1944.

BARDI, Lina Bo. PAGANI, Carlo. Alla ricerca di una architettura vivente. **Domus**, Milão, n. 192, p.0-0, dez. 1943.

_____. La stanza per due ragazzi. **Domus**, Milão, n. 156, p.68-69, nov. 1940.

_____. Armadi a muro. **Grazia**, Milão, s/nº, p.31-33, 1941.

_____. Fiori in casa e alla finestra. **Grazia**, Milão, n. 129, p.31-33, mar. 1941.

_____. La casa degli sposi. **Grazia**, Milão, n. 130, p.31-33, abr. 1941.

_____. La casa semplice. **Grazia**, Milão, n. 170, p.26-27, jan. 1942.

_____. Un mobile-parete crea due ambienti. **Grazia**, Milão, s/nº, 1941.

_____. Un soggiorno. **Grazia**, Milão, n. 143, p.31-33, jul. 1941.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. p. 9-12.

CAFAGNA, Luciano. L'industrializzazione italiana. La formazione di una "Base industriale" fra il 1896 e il 1914. In: GRAMSCI, Fondazione Istituto (Org.). **Studi Storici**. Milão: Fondazione Istituto Gramsci, 1962. p. 690-724. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20563214>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

CALVINO, Istituto. **Antonio Sant'Elia**: Manifesto dell'Architettura Futurista. Disponível em: <<http://www.istitutocalvino.it/studenti/siti/santelia/manifesto.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GREGOTTI, Vittorio. 1919 - 1945. In: GREGOTTI, Vittorio. **Il Disegno del Prodotto Industriale: Italia 1860 - 1980**. 5. ed. Milão: Edizioni Electa Spa, 2003. Cap. 2. p. 127-145.

GRINOVER, Marina Mange. **Uma Ideia de Arquitetura: Escritos de Lina Bo Bardi**. 2010. 256 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://teses.usp.br>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. 25. ed. São Paulo: Loyola, 1992.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LIMA, Zeuler de Almeida. Lina Bo Bardi, entre margens e centros. **Arqtextos**, Porto Alegre, n. 14, p.110-144, jun. 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/05_ZL_entre_margens_e_centro_070210.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2016.

ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968)**: Interloquções entre moderno e local. 2008. 428 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../CristinaOrtega_LinaBoBardi.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2016.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 208 p.

TONET, Ivo. Modernidade, Pós-Modernidade e Razão. **Revista da Associação Brasileira de Ensino e Pesquisa em Serviço Social - ABEPSS**, Recife, v., n. 10, p.11-28, dez. 2005.

O NOVECENTO E OS JORNAIS: A REPRESENTAÇÃO DE UM MODERNISMO.

Gustavo de Almeida Sampaio
São Paulo/ SP

newspapers

RESUMO: O artigo aponta como a releitura de parte dos textos publicados nos jornais Correio Paulistano e O Globo, que analisam o movimento moderno italiano Novecento, pode ser rica para criar uma nova compreensão do processo de construção do modernismo na arquitetura em São Paulo e no Rio de Janeiro durante os anos de 1930 e como a adoção deste movimento moderno estava atrelado a um momento da história do Brasil de forte contato com a Itália fascista.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura moderna; Fascismo; jornais.

ABSTRACT: The article points out how the rereading of parts of the texts published in the newspapers Correio Paulistano and O Globo, which analyzed the Italian modern movement Novecento, can be rich for the creation to a new understanding of the process of building modern architecture in São Paulo and in Rio de Janeiro during the years of the 1930s and how the adoption of this modern movement was linked to a particular moment of the history of Brazil that showed a strong connection with the fascist Italy.

KEYWORDS: Modern Architecture; Fascism;

INTRODUÇÃO

Este estudo parte de um questionamento: É possível reaver as representações de um Modernismo? Este embate, que foi no central no desenvolvimento de meu mestrado, que teve por objetivo estudar a produção do Novecento italiano em São Paulo, parte de uma constatação, cada vez mais aceita, de que o Modernismo arquitetônico, diferentemente do modo como fora usualmente pintado por parte da historiografia, como um movimento linear e atrelado somente a certos profissionais, foi na verdade plural.

Todavia, apesar de avanços recentes, certas produções modernas ainda permanecessem envoltas em uma aura de opacidade e preconceito, podendo apontar como uma das mais afetadas por esta postura o Novecento italiano.

Uma das principais lacunas encontradas na historiografia da arquitetura é a ausência de reflexões sobre a arquitetura a partir do que foi a cidade efetivamente construída, independente da formação profissional e assinatura de seus autores. Portanto a história da arquitetura é parcial ao demonstrar grande preocupação com o

movimento moderno [racionalista], considerado como a única manifestação de importância para o estudo da arquitetura. (DIÉGOLI, 1996. p.15)

Sendo assim, e balizado por este apontamento, é aqui proposta a releitura de artigos que analisam a produção do Novecento italiano que foram publicados nos jornais Correio Paulistano e O Globo durante os anos de 1930 com objetivo de reaver como era representado e assimilado este Modernismo nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

A escolha de se trabalhar com produtos ligados à mídia seriada surgiu principalmente da grande qualidade interpretativa que estes artigos oferecem. Logo, a opção por recuperar estes textos parte da natureza destes objetos de serem, além de, representações de uma mentalidade social, de serem registros de um cotidiano e de apresentarem um discurso não especializado. Em suma, por se apresentarem como uma espécie de testemunho de um panorama material e espiritual vivido.

Esses textos, [...], apesar de serem considerados exemplares de um “gênero menor”, são na verdade uma literatura mais próxima de nós e mais humanizada, por tratarem de forma mais livre os assuntos cotidianos e talvez sem importância, mas também os temas que animavam o debate artístico. [...]. Portanto, o interesse em recuperá-las está no fato de elas nos fornecerem uma espécie de testemunho vivo do panorama material e espiritual vivido [...] naquele tempo. (SILVA; CASTRO, 2014. p.27)

Portanto e direcionado por essa afirmação deseja-se revelar como o modernismo do Novecento era representado nas capitais paulista e fluminense na década de 1930 e como era retratado processo de construção da produção moderna fora da retórica especialista.

O NOVECENTO E OS JORNAIS

O Novecento foi um movimento cultural surgido na Itália nos anos pós Primeira Grande Guerra (1914-1918). Conceitualizado inicialmente por Margherita Sarfatti (1880-1961), poderosa crítica de arte italiana e amante de Mussolini, para designar primeiramente o grupo de sete artistas – entre eles Achille Funi e Mario Sironi – que, entre 1922-23, passa a apoiar uma retomada da linguagem clássica mediterrânea na produção moderna como meio de valorização da “italianità” ou italianidade. Esse movimento logo passaria, como apontado por Magalhães (2014), sinônimo de arte moderna italiana.

No campo arquitetônico, o Novecento teve seu surgimento e trajetória similar ao do campo artístico, sendo criado na capital milanesa nos anos após a Primeira Grande Guerra (1914-1918) pelo grupo formado por Giovanni Muzio (1893-1982), Gio Ponti (1891-1979), Piero Portaluppi (1888-1967) e Mino Focchi (1893-1983). Contudo, o papel de protagonismo do movimento na arquitetura fica a cargo de Marcello Piacentini (1881-1960), que foi seu principal arquiteto, porém oriundo do contexto romano.

A valorização da italianidade na arquitetura acabaria por tornar-se, devido à

capacidade de Piacentini de aglutinar grandes projetos a seu cuidado e à habilidade do movimento de construção de cenários de glorificação nacional, a principal marca da produção italiana fascista, fazendo, assim, com que várias das grandes obras públicas da ‘Terza Roma di Mussolini’ como a Cidade Universitária de Roma e a Exposição Universal de Roma a EUR-42 estivessem alinhadas ao movimento.

No Brasil, especialmente em São Paulo, o Novecento foi divulgado por meio de uma rede intenso contato entre as nações que compartilhavam uma similar ideologia. Deve-se apontar que a Itália fascista tinha um grande plano de difundir sua cultura como meio de “exportar” o ideário fascista e o Brasil, e São Paulo, devido à grande população de compatriotas, tornou-se um grande alvo de divulgação. Este processo de exposição teve seu ápice no campo artístico com a vinda ao Brasil de Margherita Sarfatti em 1930 e mais tarde em 1947. No campo arquitetônico, o ponto alto deste processo foi em 1935 com a vinda de Marcello Piacentini a convite de Gustavo Capanema, então ministro da Saúde e Educação de Getúlio Vargas, para execução do projeto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro. Porém, é na cidade São Paulo que se encontra uma das principais e mais representativas obras – além de muitas outras– deste movimento em solo brasileiro: o Edifício Matarazzo de 1939, de autoria de Piacentini. Sobre este momento Salmoni e Debenedetti (2007) afirmam:

[...] a influência do fascismo já tinha se feito sentir há tempo em São Paulo, no campo moral e político e tinha se espalhado para o campo específico da arquitetura, por intermédio do conhecimento das “obras do Regime”. As autoridades fascistas e a classe dominante em São Paulo, de mentalidade equivalente, já tinham desenvolvido nos precedentes anos uma ativa obra de propaganda entre os compatriotas de São Paulo; e a imprensa, com a difusão de revistas italianas ou por intermédio das páginas de diários do tipo Fanfulla, tinha reforçado os mesmos conceitos. Mais tarde acrescentou-se também o projeto, não realizado para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, obra de Piacentini e Morpurgo, que foi amplamente divulgado pela imprensa e sustentado sem restrições por vários ministros brasileiros. (SALMONI; DEBENEDETTI, 2007, p.146)

Vê-se, pela afirmação acima, a importância da mídia para a divulgação do Novecento e conseqüentemente a necessidade de recuperação parte destes materiais para a compreensão do processo de representação deste modernismo.

Corroborando a prévia citação e colocando o jornal O Globo à dianteira, a primeira matéria encontrada acerca do Novecento foi a grande entrevista feita com Marcello Piacentini, quando de sua visita ao Rio de Janeiro no ano de 1935, intitulada de “Para uma grande obra, um grande artista - Marcello Piacentini diz ao GLOBO como se projecta uma Cidade Universitária”. (O GLOBO, 24 de agosto de 1935, p.01).

É necessário frisar, que no período da divulgação da reportagem, ou seja, em meados da década de 1930, a educação e a cultura passavam por um amplo processo de intervenção estatal encabeçado pelo recém fundado Ministério da Saúde e Educação (MES), que passou a encarar a Cultura como um poderoso meio de reorganização e modernização da sociedade (LIPPI, 2008). Dentro deste objetivo de reestruturação social encontra-se o imenso projeto para a edificação da Cidade Universitária do Rio

de Janeiro, de Piacentini, que era considerado, juntamente com os novos planos educacionais a serem aplicados nos cursos e nos institutos da universidade, o grande marco da modernização da educação nacional. (SCHWARTZMAN et.al., 2000) sobre essa relação Piacentini relata:

Certo que eu esperava – disse-nos o illustre architecto – todas as manifestações da melhor cortezia. Mas devo confessar, as que recebi, ultrapassaram tudo o que eu vinha imaginando, da mesma sorte que as impressões que me deixavam alguns professores que me frequentam e me forneceram elementos sobre as necessidades de suas escolas ou cursos a serem integrados na futura universidade, e especialmente o ministro Capanema, que acho tão reflexivo quanto inteligente e culto [...]. (O GLOBO, 24 de agosto de 1935, p.01)

Em relação à produção do “illustre architecto” romano, o jornal afirma que sua obra era moderna e simples. Todavia, um fato sobressaía no apontamento do jornal: a dificuldade de compreensão dessa produção moderna, que se apoiava em uma retomada dos valores da produção clássica italiana.

Depois de assim falar o acadêmico e architecto Marcello Piacentini, abriu um folheto em que se estampava um aspecto geral da Cidade Universitaria de Roma, que nos mostrou. Perpassando os olhos pela gravura em que alteavam as verticaes e nadava a impressão do moderno que se standardisa, tivemos a curiosidade de indagar do artista de onde vinha que pregando o fascio o culto da grandeza antiga, fosse o Sr. Piacentini tão simples e moderno naquelle jogo nú de traves e vigas. (O GLOBO, 24 de agosto de 1935, p.01)

Duas outras reportagens sobre o tema foram publicadas pelo O Globo: A tradição italiana repelle o arranha-céu: O professor Vittorio Morpurgo fala sobre architectura, como arte de expressão colectiva, publicada no dia 23 de setembro de 1937, e, posteriormente, Patenteado o projecto do stadium da Cidade Universitaria do Brasil! O reitor de Roma chegou a ter ciúmes do trabalho de Marcello Piacentini destinado ao Rio de Janeiro, do dia 17 de dezembro 1938.

Ambas as matérias ainda debatem o projeto arquitetônico para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro que passou a ser alvo de duras críticas de parte dos arquitetos brasileiros que não aceitavam o convite de Piacentini para execução da empreitada. (SCHWARTZMAN, et al, 2000) Estes julgamentos, que não são mencionadas pelo jornal, que ainda reforça o valor da arquitetura do projeto, acabariam por impedir o seu andamento total, fazendo com que o ministro Capanema abrisse mão da empreitada em 1940.

Apesar disso, fica evidente como a produção do Novecento foi divulgada por este grande projeto de modernização educacional que apresentava em sua composição uma produção moderna de forte valorização da “italianità”.

Olhe bem que tudo isto aqui é romano, e lembra os templos da idade classica. Certo as columnas desappareceram e os capitéis e abóbadas, mas essas aberturas, a regularidade dessas janellas, esses pórticos altos, tudo é no fundo bem romano e bem nosso. Não sacrificamos, dentro do modernismo, o espirito nacional e o cunho de nossa arte se observa em meio as adaptações indispensáveis desta época. A Itália não podia deixar de evoluir nem de sagrar os conceitos modernos da architectura, inspirados na utilidade, no simples, no econômico, no social. (O

Paulistano apresentam um panorama muito mais amplo da produção do Novecento. Tal fato pode ser compreendido por meio da análise, de Bertonha (1998; p.329,334) que afirma que tanto o jornal como o PRP durante a década de 1930 exibiam uma postura de filofascismo.

Sendo assim, a primeira reportagem publicada pelo jornal foi “A cidade Universitária de Roma”, do dia 21 de abril de 1936, redigida por O. Cerquiglino. Não se encontrou nenhum material a demonstrar quem era este redator ou porque assinava esta matéria. O único dado conseguido, e que pode indicar importantes desdobramentos, foi que Cerquiglino teve uma matéria editada no dia 03 de setembro de 1939, no suplemento ilustrado jornal italiano *Corriere della Sera*, chamada de *Fiori dei campi, fiori della razza*. Apesar da pouca informação, esse ponto é relevante, pois pode explicar o tom de ufanismo nacionalista encontrado no artigo. A Cidade Universitária de Roma (1932-1935) foi um grande projeto urbano e arquitetônico comandado por Piacentini que fazia parte do plano de edificação da Terceira Roma de Mussolini. Essa obra contou com a participação de grandes arquitetos de diferentes frentes do Modernismo italiano da época como Gio Ponti, ligado ao Novecento, e com os Racionalistas, Giuseppe Pagano (1896-1945) e Giovanni Michelucci (1891-1990). Para o público paulistano, Cerquiglino aponta como esse conjunto mostrava-se ser um grande emblema dos valores da italianidade e das ações do Fascismo e como sua arquitetura era monumental e moderna.

[...] A entrada principal da ‘Cidade’ tem qualquer coisa de monumental, mas num sentido moderno: consta de uma série de altos pilares, unidos por um architrave na parte superior. Deante della abre-se a grande avenida central de 60 metros de largura, interrompida por uma espécie de transepto, formado pelos edifícios da Reitoria, no centro, e de Letras e Jurisprudencia, aos lados. Esse conjunto de edifícios devéras imponente, apresenta uma frente de 200 metros, e pode-se considerar-se o coração, o verdadeiro centro da concepção urbanística architectonica. Delle surgem os depósitos da Bibliotheca, formando uma torre de doze andares, que attinge a altura de 53,70 metros e é, portanto, o edifício mais alto de Roma. (CERQUIGLINI, 1936, p.07)

Outra reportagem do jornal que apresenta a produção italiana do entreguerras é “A arte e o Fascismo”, publicada no dia 19 de junho 1938. Neste grande artigo, não assinado, ocupando quase a página inteira da publicação, faz-se uma grande análise sobre o processo sindical aplicado no campo cultural da Itália fascista.

Na Itália fascista, o sindicalismo passou a ser encarado como principal meio de ação política e base para uma nova organização e controle social, já que na gestão de Mussolini eram proibidas a criação e a existência de partidos políticos fora do partido Fascista. A publicação dessa grande matéria pelo Correio Paulistano pode ser encarada, tomando por base os apontamentos de Bertonha (1998), como uma comprovação da posição do jornal e de seus leitores a uma certa simpatia ao sistema político de Mussolini. Tendo em vista que no artigo a arquitetura e a artes plásticas do Novecento são apresentadas por meio de grandiosos elogios.

[...] Piacentini é o autor das mais importantes construções públicas modernas. A sua cidade universitária utilizou as energias de diversos artistas italianos de maior fama, e basta citar Mario Sironi autor do grandioso a fresco de 'Aula Magna'. O novo centro de Brescia tem, na praça, a colossal estatua de Arthur Dezzi [sic], que representa um jovem symbolizando o italiano novo, misto de força e de galhardia. A esta estatua Mussolini quiz dar o titulo de 'Era Fascista'. [...]. Até aqui falamos das construções de Marcello Piacentini. Mas se ele bateu o recorde quanto á collaboração de pintores e escuptores, outros architectos não deixam de seguir o seu exemplo. [...] Como se poderá notar, muito se faz hoje, na Itália Fascista, para dar impulso á arte e satisfazer as necessidades dos artistas. (CORREIO PAULISTANO, 19 de junho 1938.p 07)

Outras duas reportagens do mesmo ano, 1938, analisam a produção arquitetônica da Itália fascista. A primeira, publicada no dia 23 de agosto com o título de “Nova e arrojada architectura italiana”, apresenta uma configuração inovadora. Nela é apresentada uma série de fotos de novos edifícios públicos italianos, contudo, essas obras são praticamente desconhecidas e não se encaixam no grupo das “obras do Regime” como a Cidade Universitária de Roma, o Foro Mussolini ou a EUR 42. Porém, a legenda da publicação é bastante indicativa do motivo dessa exposição: “A Itália avança para frente, sempre para frente, cada vez para frente. E assim, em todos os ramos de sua actividade, nas sciencia, nas artes, na literatura. A architectura italiana, por exemplo, apresenta novos e grandiosos aspectos [...]”. (CORREIO PAULISTANO, 23 de agosto 1938 p.25). Se vê claramente por meio da fotografia da reportagem como a produção italiana da época era similar à paulistana.



Figura 2: A Nova e arrojada architectura italiana.

Fonte Hemeroteca Nacional

Porém, a importância do Correio Paulistano, não ficou restrita a essas reportagens. Na verdade, o papel do jornal como um dos principais promotores da produção do Novecento e comprovada por meio de uma série de reportagens publicadas entre 1938 e 1939, posteriormente agrupadas e publicadas no livro “Uma Reportagem na Itália” de Abner Mourão, então redator chefe do Correio Paulistano, em que é narrada a viagem de três semanas dos jornalistas brasileiros, Agrippino Grieco, dos Diários Associados, Henrique Pongetti do O Globo, Hélio Sodré, do Correio da Manhã, Jorge Maia, da A Noite, Lycurgo Costa, da Agência Nacional e Abner Mourão, a convite da embaixada italiana para conhecer à Itália fascista e o próprio Mussolini. Sobre as reais expectativas da viagem Mourão (1939, p.12) afirma:

Em momento algum aos jornalistas, que estivessem em prolongado contacto com ministros, altas autoridades e com o próprio ‘Duce’, foram feitos quaisquer pedidos, sequer a mais leve sugestão. Foram os jornalistas deixados à vontade e Mussolini nos disse, no decurso da sua cordial entrevista: - Só desejo que tudo vejam bem e, quando regressarem ao seu grande paiz, como vivem de penna na mão, que escrevam com verdade daquillo que entenderem, do que mais haja interessado a cada um. (MOURÃO, 1939, p. 12)

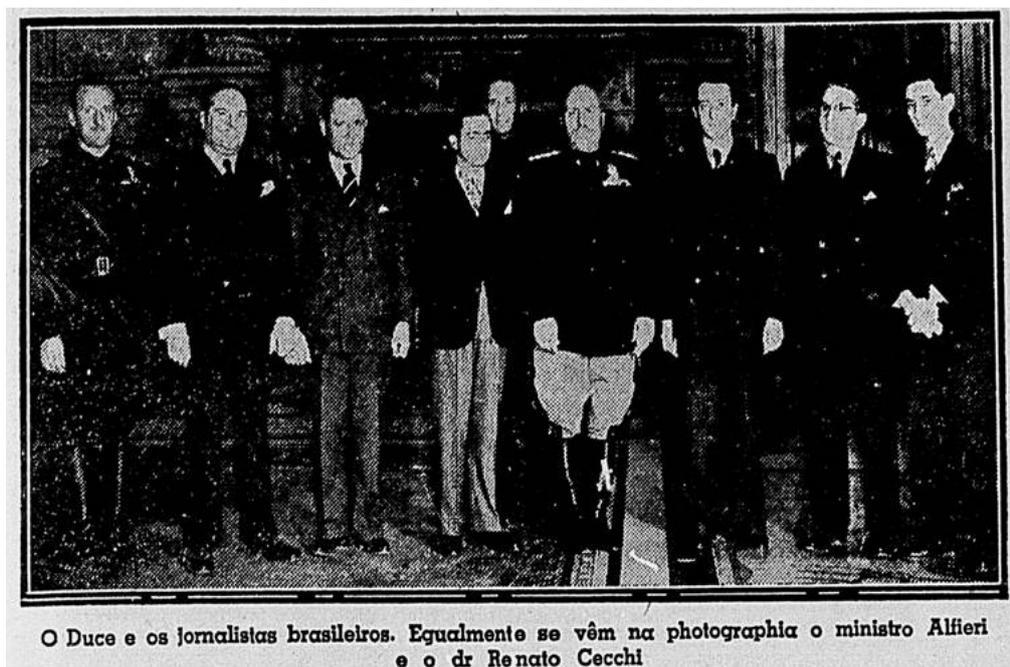


Figura 3: Uma reportagem na Itália: O Duce.

Fonte: Hemeroteca Nacional

Este rico material, além de apontar como nos anos 1930 a mídia brasileira era visada pelo governo fascista como um poderoso meio de divulgação de sua cultura e ideologia, procede a uma análise da cena cultural italiana e conseqüentemente do Novecento arquitetônico já que, dentro do roteiro escolhido para os jornalistas pelas autoridades fascistas, encontravam-se as grandes obras arquitetônicas da Terceira Roma de Mussolini. Tocante à arquitetura, foram publicadas quatro reportagens: ‘A exposição Universal de Roma de 1942’ em 27/12/1938, ‘Três instituições de Cultura’ em 29/12/1938, ‘Guidonia e Fôro Mussolini’ em 30/12/ 1938 e ‘A cidade do Cinema’

em 31/12 1938. Estas reportagens seguem uma linearidade discursiva apresentando a produção Novecento por meio de grandiosos adjetivos.

A architectura italiana, em pleno esplendor e offerecendo à admiração nomes como Piacetini, foi chamada, neste local, a resolver grandes problemas. E vae fazel-o com orientação essencialmente classica. Os accidentes do terreno oferecem admiráveis possibilidades panorâmicas e vae assim haver uma organização de massas e um rasgamento de perspectivas só comparáveis aos dos conjuntos architectonicos italianos da antiguidade e da Renascença. [...] Simplicidade, grandeza, as linhas e motivos classicos valorizados por vigorosa aplicação moderna, eis o resumo do muito que me foi dado vêr dos planos da Exposição. Cercal-a-á de modo magnifico - subindo ao ultimo andar de um dos palácios que estão sendo construídos, pudemos igualmente observal-o – o alto e dourado esplendor da campanha romana. Será um conjunto prodigioso, impregnado de força, da graça e da harmonia latinas. O symbolo escolhido para exprimir este notavel acontecimento é o verso sestércio de Antonino Pio, que derivado do áureo imperador Adriano, representa Roma que sustem o paládio cercado pelo mote: 'ROMA AETERNA'. (MOURÃO, 1938, p.03)

Como outro exemplo do tom que o Correio Paulistano imprime ao Novecento pode-se apontar a cobertura do jornalista para a famosa cidade Universitária de Roma.

A Cidade Universitária é, realmente, uma cidade, pela amplitude, números de edificios, ruas, jardins e praças onde se erguem os monumentos. [...] Encerra construcções imponentes, de fachadas de linhas modernas, simples e majestosas, na bella pedra, de tão sóbrio colorido, que é o travertino romano. E percorremos palácios, galerias, salas de aula, bibliothecas, laboratórios auditoriuns, e até, um enorme e illuminado porão, um maravilhoso musueu de esculptura antiga. Tudo é feito em vastas proporções, tudo é alto, claro, magnifico. As escadarias lançam-se largamente e ainda largamente se rasgam perspectivas por toda parte. Não se conceberia mais completo, adequado e bem aparelhado conjunto architectonico. Evedencia-se que o regime installou a Universidade de Roma do modo mais perfeito e condigno. (MOURÃO, 1938, p. 03)

UMA REPORTAGEM NA ITALIA

XVII

A EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE ROMA EM 1942

ABNER MOURAO

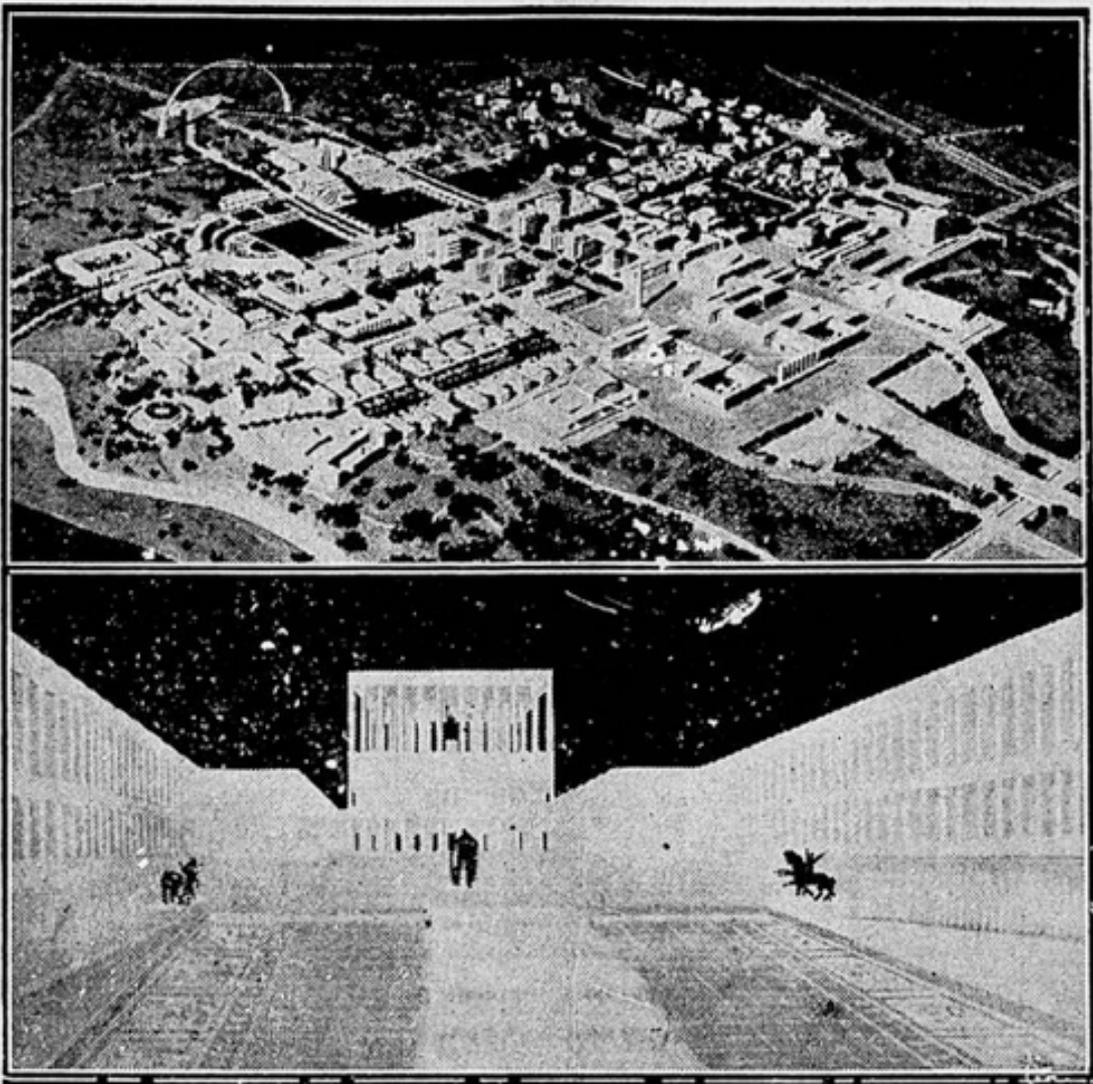
Numa das deliciosas e iluminadas manhãs da sua permanência em Roma foram os jornalistas brasileiros almoçar em Osjia. E, caminhando para o mar, visitaram o local onde intensamente se trabalha e já se alicem as primeiras construções da grande Exposição Universal de 1942. Será um commettimento esplendido, como atestam o seu esboço geral em gesso e todos os planos examinados.

Roma ao mar! é a orientação de Mussolini exprimindo que, nesse sentido, principalmente deve encaminhar-

como as tradicionais praças Italianas, comporta o theatro, os museus de arte e das sciencias organizados conforme os criterios mais modernos para a valorização das obras de arte e para a divulgação da sciencia. Essa praça, alem de constituir a pagina architectonica mais significativa da Exposição, poderá ser desde já o centro de distribuição para as diversas secções que a compõem; representa o centro monumental e architectonico, de onde os mais interessantes sectores poderão ser contemplados,

trada das Casas de Negocios", com amplos porticos; esta depois do encerramento da Exposição será o centro commercial do futuro bairro.

Ao sul dessa estrada, para o lado do lago, serão dispostos, ao longo da via Imperial, os pavilhões provisorios das Nações e a oeste surgirá o fundo da Exposição da Cidade do Vaticano, com a grande egreja e o Museu da Christandade. Esta egreja será tambem um templo definitivo, no futuro bairro a estender-se para o sul, ao longo do valle do Tibre.



Esboço geral da Exposição e, em baixo, projecto da praça Imperial

Figura 4: Uma reportagem na Itália. A exposição de Roma de 1942:

Fonte: Hemeroteca Nacional

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da releitura destes artigos pode-se tecer algumas observações, sendo a mais evidente sobre o que se considerava de fato, na década de 1930 na cidade São Paulo e no Rio de Janeiro, como uma produção moderna.

Por estas publicações, evidencia-se que o processo de estabelecimento do Modernismo não era pintado exclusivamente por meio das propostas e trabalhos de uma produção isolada e monolítica. Mas sim, para estes jornais e conseqüentemente para uma parcela da sociedade brasileira que consumia estes periódicos, este novo período da arquitetura era representado como sendo idealizado e constituído por várias concepções e que, mesmo que apresentado em sua composição uma retomada aos valores da tradição edificatória italiana, o modernismo do Novecento italiano era retratado e assimilado como um dos eleitos a participar deste novo e moderno momento da arquitetura.

Essa afirmação, evidentemente manifesta pelo contato com estas análises não especializadas, torna-se muito rica, pois contrapõe à parcialidade utilizada em alguns estudos que tendem a exibir o Modernismo na arquitetura por meio da exclusão ou predileção de certas manifestações.

Outro ponto que também se tornou claro pela releitura destes materiais é sobre a importância da mídia como ferramenta de construção de repertório sobre os modernismos na arquitetura. Contudo, se vê que este processo não era isento de vontades políticas e ideológicas. Este fato fica claramente demonstrado pela visita dos jornalistas brasileiros à Itália fascista em 1938. Este contato direto entre os profissionais brasileiros com a Itália fascista prova como a mídia, durante os anos do entreguerra, era encarada como uma poderosa ferramenta de propaganda e de influência política e como a divulgação da cultura e da arquitetura moderna era considerada para certas gestões como um meio de exportação de seu ideário e influência.

Em suma, a releitura destes artigos possibilitou que se evidenciasse um conjunto de representações e vontades que permeavam tanto o campo arquitetônico como o campo político e social, e demonstrou como a revisão destes materiais e de seus discursos pode ser rica para a formulação de novas análises históricas.

REFERÊNCIAS

BERTONHA, João Fábio. **Sob o signo do Fascio: o fascismo, os imigrantes italianos e o Brasil, 1922-1943**. 1998. 424 p. Tese (doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

DIEGÓLI, Leila Regina. **Estado Novo- Nova Arquitetura em São Paulo**. 1996. 238 p. Dissertação (mestrado em História) – Faculdade de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.

LIPPI, Lúcia Oliveira. **Cultura é patrimônio: um guia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. 106 p.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (Org.). **Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras**. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2013. 245 p.

MOURÃO, Abner. **Uma reportagem na Itália**. Rio de Janeiro: A Noite, 1939. 223 p.

SALMONI, Anita, DEBENEDETTI, Emma. **Arquitetura Italiana em São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 193 p.

SCHWARTZMAN, Simon. et al; **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra. 2000. 403 p.

SILVA, Joana. Mello de Carvalho. CASTRO, Ana Claudia Veiga. **Inventar o Passado, construir o Futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas do século 20**. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação da FAUUSP, São Paulo, v.21, n. 36, p. 24-56, 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300009>.

A arte e o Fascismo, Correio Paulistano, São Paulo, p.7, 19 jun. 1938.

A tradição italiana repelle o arranha-céu - O professor Vittorio Morpurgo fala sobre architecture, como arte de expressão colectiva. O Globo, Rio de Janeiro, p. 1, 23 set. 1937.

CERQUIGLINI, O. A cidade Universitária de Roma. Correio Paulistano, São Paulo, 21 abr. 1936, p.7.

MOURÃO, Abner. Uma reportagem na Itália: A cidade do Cinema. Correio Paulistano, São Paulo, 31 dez. 1938, p.3.

MOURÃO, Abner. Uma reportagem na Itália: A exposição Universal de Roma de 1942. Correio Paulistano, São Paulo, 27 dez. 1938, p.3.

MOURÃO, Abner. Uma reportagem na Itália: Guidonia e Fôro Mussolini. Correio Paulistano, São Paulo, 30 dez. 1938, p.3.

MOURÃO, Abner. Uma reportagem na Itália: O Duce. Correio Paulistano, São Paulo, 06. Jan.1919, p.8.

MOURÃO, Abner. Uma reportagem na Itália: Três instituições de Cultura. Correio Paulistano, São Paulo, 29 dez.1938, p. 3.

Nova e arrojada architecture italiana, Correio Paulistano, São Paulo, p.25, 23 ago.1938.

Para uma grande obra um grande artista. Marcello Piacentini diz ao Globo como se projecta uma Cidade Universitária. O Globo, Rio de Janeiro, p. 1, 24 ago. 1935.

Patenteado o projecto do stadium da Cidade Universitaria do Brasil! O reitor de Roma chegou a ter ciúmes do trabalho de Marcello Piacentini destinado ao Rio de Janeiro. O Globo, Rio de Janeiro, p. 2, 17 dez. 1938.

DUPLEX MODERNO: O EDIFÍCIO FLORIDA

Denise Vianna Nunes

Universidade Federal Fluminense, Escola de
Arquitetura e Urbanismo
Niterói - RJ
Ibmec, Curso de Arquitetura e Urbanismo
Rio de Janeiro - RJ

RESUMO: O presente artigo apresenta o projeto de um edifício residencial moderno – o edifício Florida - situado na Praia do Flamengo no Rio de Janeiro, via onde se localizavam luxuosos palacetes e muitos dos primeiros edifícios de apartamentos da elite carioca no final da década de 1930. Atribuído ao arquiteto gaúcho Firmino Fernandes Saldanha formado 1931, foi projetado em 1937 e apresenta além do pilotis, laje do térreo plana e uma fachada principal de linhas retas e despojada de ornamentos, uma planta racional e modulada e um programa inédito nos edifícios de apartamento de luxo carioca de seu tempo – o apartamento duplex em todas as unidades. Este programa vinha sendo utilizado e experimentado por diversos arquitetos estrangeiros desde o início da década de 1920; no Brasil foi utilizado inicialmente nos apartamentos de cobertura; nas décadas seguinte foi explorado tanto nos conjuntos habitacionais, visando economia espacial e construtiva, quanto nos edifícios de apartamentos de luxo objetivando distinção

e privacidade. A edificação foi analisada através das categorias implantação, planta baixa, volumetria e fachadas e programa de necessidades. Verificou-se que por incorporar o programa do apartamento duplex em todas as unidades e adotar a linguagem da Arquitetura Moderna, o edifício Florida se distingue dos seus contemporâneos e oferece um diferencial sofisticado: moderno na forma e nos equipamentos e com o mesmo conforto setorizado do palacete de origem. Sua denominação o aproxima da cultura americana, que em breve viria ser sinônimo de vida moderna.

PALAVRAS-CHAVE: edifício de apartamentos duplex, apartamentos de luxo; Praia do Flamengo

ABSTRACT: This article presents the design of a modern residential building - the Florida building - located on Flamengo Beach in Rio de Janeiro, where luxurious mansions and many of the first apartment buildings of the Rio de Janeiro elite were located in the late 1930s. To the gaucho architect Firmino Fernandes Saldanha, formed in 1931, was designed in 1937 and presents besides the pilotis, flat slab and a main facade of straight lines and stripped of ornaments, a rational and modulated plan and an unpublished program in the luxury apartment buildings of Rio de Your time - the duplex apartment in all

units. This program had been used and experimented by several foreign architects since the early 1920s; In Brazil was initially used in the coverage apartments; In the following decades it was explored both in housing developments, aiming at spatial and constructive economy, and in luxury apartment buildings for distinction and privacy. The building was analyzed through the categories implantation, floor plan, volumetry and facades and needs program. It was verified that by incorporating the duplex apartment program in all units and adopting the language of Modern Architecture, the Florida building is detached from its contemporaries and offers a sophisticated differential: modern in shape and equipment and with the same sectorized comfort of the Mansion of origin. Its denomination approaches the American culture, that soon would be synonymous of modern life.

KEYWORDS: Duplex apartment building, luxury apartments; Flamengo Beach

1 | INTRODUÇÃO

O presente artigo trata de um edifício de apartamentos duplex moderno – o edifício Florida – projetado por volta do ano de 1937 para a Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, cuja autoria é atribuída ao arquiteto gaúcho Firmino Fernandes Saldanha (1905-1985). Formado em 1931 pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), contemporâneo e amigo dos grandes nomes da Arquitetura Moderna brasileira, Saldanha é autor de diversos edifícios de apartamentos modernos na Zona Sul desta cidade, inclusive o Jarau (1936) em Copacabana, considerado por Xavier, Britto e Nobre (1991) como o primeiro edifício residencial moderno construído no Rio de Janeiro – apresenta entre outros, o pilotis e a utilização do espaço sob o edifício residencial como um espaço de uso público.

A Praia do Flamengo – via da orla do bairro de mesmo nome –, consistia, na primeira década do século XX, em local tradicionalmente habitado pelas famílias influentes da então capital do Brasil. O edifício de apartamentos Florida se destaca no contexto da Praia do Flamengo da década de 1930 entre edificações ecléticas e pré-modernas (segundo definição de Luis Paulo Conde, estas se referenciam a vanguardas europeias que antecedem o Movimento Moderno, em especial a projetos do alemão Erich Mendelsohn). O Florida foi pioneiro na região na utilização de linhas e elementos modernos, além de apresentar um programa de necessidades inovador – o apartamentos de luxo duplex.

O estudo desta edificação é parte de uma investigação mais ampla sobre o processo de verticalização da área, realizado através de uma análise tipo-morfológica baseada na metodologia desenvolvida por Philippe Panerai (1983). O recorte que se pretende aqui realizar concentra-se neste edifício multifamiliar duplex, apresentando seu contexto histórico, as peculiaridades de sua tectônica e de seu programa de necessidades e pretende contribuir para o conhecimento e difusão da produção arquitetônica moderna carioca.

O edifício Florida faz parte da publicação e exposição organizada pelo americano Philip Goodwin (1943) para o Museu de Arte Moderna (MOMA) de Nova York sobre Arquitetura Brasileira - a *Brazil Builds*. Entre os oito edifícios de apartamentos publicados, cinco localizam-se na cidade do Rio de Janeiro, dois são projetos de Firmino Saldanha - os edifícios Jarau (1936) e Florida (1938), cada um com duas páginas. Nesta publicação foram destacadas, entre outras, a então crescente procura por moradia em edifícios multifamiliares no Rio de Janeiro e a sua rápida expansão na paisagem carioca. Justifica-se portanto o estudo deste singular edifício de apartamentos.

2 | O PROGRAMA DO APARTAMENTO DUPLEX

A gênese do apartamento duplex talvez possa ser atribuída ao *immeuble-villa* de Le Corbusier, proposto pela primeira vez no início da década de 1920. Ao projetar a casa Citrohan (**fig.1**), o arquiteto elabora uma reflexão efetiva sobre a organização do espaço doméstico ao propor uma articulação entre cômodos totalmente nova: a ideia de entrelaçar níveis diferentes, mas relacioná-los, que ficou conhecida como *Immeuble-villa* (VILLA, 2002).

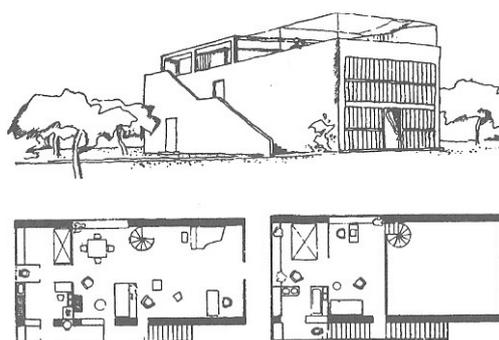


Fig.1 – Casa Citrohan, projeto de Le Corbusier

Fonte: FRAMPTON, K., 2003.

Outra iniciativa pioneira é o conjunto habitacional soviético Narkomfin (1928-1930) projetado pelos russos Moisei Guinzburg e I. Milinis para os funcionários do Comissariado do Povo para as Finanças na região central de Moscou. A ideia de habitação coletiva distribuí em dois pavimentos células habitacionais de 27 a 30 m² associados a diversos equipamentos coletivos (COSTA, 2017).

Ainda no final da década de 1920 surge em Porto Alegre o edifício da Companhia Previdência do Sul (1929-31), projetado pelos arquitetos Egon Weindorfer e Agnello de Lucca da empresa Azevedo Moura & Gertum, com um programa de necessidades complexo: cinema no pavimento térreo, salas para alugar no segundo andar e, a partir do terceiro pavimento, apartamentos duplex. Apesar de não se tratar ainda de um edifício alinhado com os preceitos da Arquitetura Moderna inaugura a experimentação do novo programa residencial em dois níveis, antecipando-se aos paulistas e cariocas.

Nos primeiros anos da década de 1930 várias experiências com edifícios com apartamentos duplex são apresentadas e muitas testadas tanto na Europa como nos Estados Unidos, entre elas o conjunto de torres St. Mark (1930) de Frank Lloyd Wright projetado para Nova York (não foi construído), os *Viking Apartments* (1931) do americano Herbert W. Tullgren (1889-1944), os *Immeuble Clarté* em Genebra (1932), *Immeuble* em Zurique (1933) e *Immeuble Puerta de Molitor* em Paris (1933) de Le Corbusier e a Casa Block (1932-36) de grupo GATEPAC em Barcelona. A partir do depoimento de Marcelo e Milton Roberto (Arquitetura e Urbanismo, 1939) pode-se supor que os arquitetos brasileiros modernos tenham tido acesso a estas inovações. O fato é que quase simultaneamente surgem os primeiros exemplares em São Paulo e no Rio de Janeiro já dentro da agenda moderna.

O Edifício misto Esther (1936) considerado o primeiro edifício moderno de São Paulo e um marco da Arquitetura moderna no Brasil (VILLA, 2002), localiza-se na Praça da República no centro da cidade e foi projetado pelos arquitetos Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho. Apresenta um programa de necessidades variado: além de escritórios e um restaurante em seu terraço, apartamentos simples e um pequeno número de unidades duplex destinadas ao último pavimento, certamente o mais valorizado. Trata-se de amplos apartamentos de luxo, tomando parte do 9º pavimento e parte do 10º. Compõem-se de uma sala de estar com pé direito duplo, vestíbulo e escada, sala de jantar, cozinha, dispensa e instalações completas de empregados no pavimento inferior e quartos e banheiros no pavimento superior. Nota-se que se pode acessar o apartamento tanto pelo pavimento inferior como pelo superior por escada ou elevador (fig.2). Simone Villa (2002) faz uma análise comparativa entre o apartamento duplex do edifício Esther e o duplex do *Clarté*, de Le Corbusier: “os programas são bastante semelhantes, no trato dos espaços e na organização dos cômodos que mantém referências claras à habitação burguesa oitocentista. (...) nota-se que, quanto maior o apartamento, mais são evidentes as referências burguesas oitocentistas. Este assunto será retomado na análise do ed. Florida.

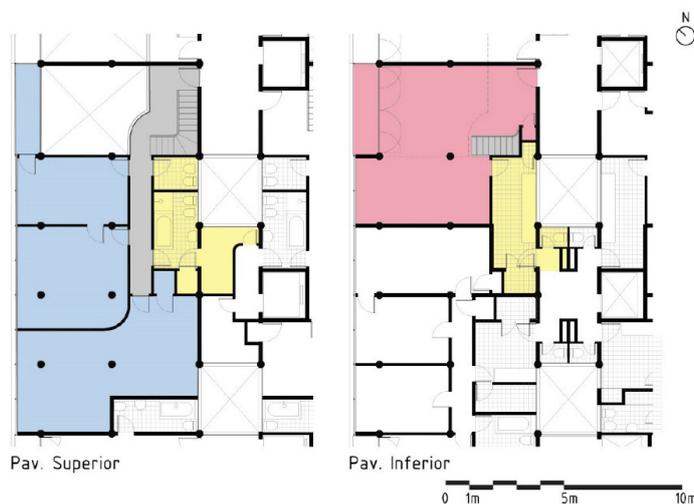


Fig.2 – Ed. Esther, projeto de Vital Brasil e Marinho, 1936

Fonte: COSTA, 2017, p.8.

No Rio de Janeiro, pela primeira vez, os arquitetos Marcelo e Milton Roberto propõem o uso de apartamentos duplex para o projeto de todas as unidades das habitações operárias do ed. Santo Antônio. Em defesa da tipologia, procuram comprovar que sua utilização resulta no aumento de habitações alugáveis, na economia do custo e do consumo do elevador e da conservação e iluminação elétrica dos halls e galerias. O projeto foi publicado em junho de 1939 no Jornal Correio da Manhã pela construtora Oliveira Lima & Cia. Ltda. como divulgação de seus projetos construídos. Apareceu também, em outubro do mesmo ano, com texto dos autores na revista Arquitetura e Urbanismo.

Apartamentos duplex são mais largamente utilizados por arquitetos no Brasil nas décadas de 1940 e 1950 em edifícios para a classe média e alta. Trata-se então em grande parte de edifícios de apartamentos de luxo, muitos ecléticos ou pré-modernos, onde se observa ainda o esquema de tripartição de setores em social, íntimo e de serviço, acessos sociais e de empregados individualizados herdados da organização espacial testada e aprovada pelos clientes nos palacetes. Pode-se portanto afirmar que nos edifícios de apartamentos de luxo o uso da tipologia duplex denota outra intenção, que não a da economia. O que se busca nestas edificações é um diferencial com soluções que evidenciem a privacidade, a distinção, a atualidade com itens da modernidade como ar condicionado e calefação, água quente abundante, mais de um quarto de empregados, telefone – itens de modo geral restritos a esses grupo devido ao seu alto custo. Paulatinamente essas comodidades da vida moderna foram sendo estendidas a outros bairros como o de Copacabana.

Do século XIX à segunda metade do século XX a Praia do Flamengo é o reduto da elite carioca. Este segmento da sociedade cultiva hábitos parisienses, viaja muito e está atualizado com as tecnologias relacionadas à residência. Os palacetes mais luxuosos da cidade encontram-se nesta região e vão dando lugar a edifícios de apartamentos dotados de todas essas comodidades, mas que procuram repetir aquelas soluções espaciais. Assim sendo compreende-se que a Arquitetura Moderna tenha tido uma penetração mais veloz nas áreas novas da cidade, onde nada havia sido construído anteriormente e que sua população desejasse externar sua condição moderna a um custo viável como no bairro de Copacabana. O edifício de apartamentos duplex Flórida (1938) foi o primeiro edifício moderno projetado para a Praia do Flamengo; se seguirá um hiato de 12 anos até o projeto do ed. Guarabira (1950) dos Irmãos Roberto na mesma avenida.

3 | O ARQUITETO E O EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS MODERNO

O período de graduação em Arquitetura (1925-1931) de Firmino Fernandes Saldanha (1905-1985) na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro coincide com aquele em que começam a surgir os primeiros edifícios em altura na cidade. Saldanha cursa o último ano quando, o novo diretor - Lucio Costa – contrata

professores, muitos estrangeiros como o russo Gregori Warchavchik e o alemão Alexander Buddeus, ampliando o contato dos estudantes com fontes de referência de vanguarda e com as ideias discutidas desde 1928 na Europa nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), Através desse convívio Saldanha e vários estudantes de seu tempo se identificam com esses conceitos e com a expressão arquitetônica decorrente do uso de estruturas de concreto e aço, uma estética que privilegiava as formas geométricas simples e a ausência de ornamentos tendo como primeiras referências diretas a casa dos mestres projetada por Gropius para a Bauhaus de Dessau em 1926, cuja linguagem passam a adotar depois de sua introdução no Brasil também pelas casas modernistas de Warchavchik. Saldanha tem ainda contato pessoal em 1936 com Le Corbusier durante o projeto da Cidade Universitária da Quinta da Boavista (RJ).

Saldanha inicia sua vida profissional atendendo a um mercado novo e promissor – o edifício residencial em altura -, que permite o surgimento de novas propostas com novo vocabulário. Morar em edifício de apartamentos no Rio de Janeiro naquele momento era sinônimo de bem morar, de morar moderno. Sua clientela mais frequente vem da classe média e média alta da Zona Sul do Rio de Janeiro. É para Copacabana que Saldanha, um arquiteto que já nasceu moderno, mais projeta edifícios de apartamentos, inclusive alguns com apartamentos duplex de luxo na cobertura como o Truda (1940) e o Arapehy (1945). Para a Praia do Flamengo e suas proximidades (Av. Rui Barbosa) projetou respectivamente o edifício duplex Florida (1938) e o edifício São Sebastião (1936).

4 | O EDIFÍCIO FLORIDA

Nas primeiras décadas do século XX, entre os agentes do processo de verticalização da Praia do Flamengo então em curso estão as famílias tradicionais que lá habitavam e que também participavam de empresas responsáveis por loteamentos e construções na cidade, além de atuarem no setor industrial e do comércio. Luiz da Rocha Miranda (1862-1926) e sua mulher, Albertina, eram os proprietários de um vasto terreno que tinha frente para a Rua Senador Vergueiro nº. 93 e terminava nas areias da Praia do Flamengo. Este terreno é desmembrado e, pela Praia do Flamengo, deu lugar aos edifícios de apartamentos Florida (nº. 322) e Lyon (nº. 328).



Ficha Técnica:

Endereço: Praia do Flamengo, 322,
bairro do Flamengo, Rio de Janeiro – RJ

Estado de proteção: não protegido

Terreno: 19,30m x 41,00m

Pavimentos: doze duplex com 320m²

Fig.3 – Fachada principal do Edifício Flórida

Fonte: Foto de João Magnus Pires, 2014.

O edifício Florida foi projetado e construído por iniciativa do empresário Octávio da Rocha Miranda (filho de Luiz) e seus filhos Edgard, Vera e Gilda. Octávio era figura de destaque da sociedade da época. Morador do palacete na Praia do Flamengo nº. 322, foi advogado, deputado, presidente do Centro Republicano (1922), diretor do Banco Nacional Brasileiro, trabalhava com seguros (Cia. Integridade) e foi responsável pela implementação das primeiras linhas de ônibus da cidade.

Os desenhos do projeto relativo ao nº. 322 da Praia do Flamengo encontrados no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro não correspondem ao projeto construído e foram por isso desconsiderados. No arquivo da CEDAE foram encontradas as pranchas do projeto efetivamente construído com a assinatura dos proprietários mas sem confirmação da autoria do projeto. Além do depoimento dos familiares de Firmino Saldanha atestando a autoria, diversos aspectos da edificação, pela similaridade com outras de suas obras, contribuem para confirmá-la e serão apresentadas a seguir.

A edificação aparece em duas páginas do livro *Brazil Builds* de Philip Goodwin (1943), que tem enorme repercussão e visibilidade para os arquitetos ali apresentados. Segundo Segawa (1997, p.102), “foi o principal passaporte para o mundo pós-segunda guerra”. É dado destaque às esquadrias deslizantes em veneziana e vidro do corpo central da fachada, que proporcionam, quando afastadas, 100% de ventilação e iluminação nas aberturas e quando do fechamento das venezianas o sombreamento das áreas envidraçadas; além disso permitem a ventilação constante, alterando as condições de temperatura internas. São portanto, juntamente com as varandas,

elemento importante para o conforto térmico dos apartamentos, aspecto de relevância na agenda da Arquitetura Moderna brasileira.

4.1 Implantação

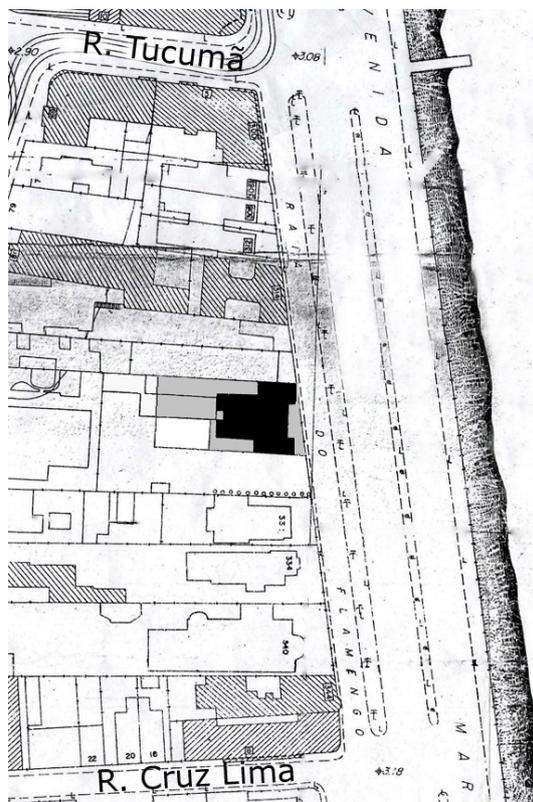


Fig.4 – Implantação do ed. Florida na praia do Flamengo, esc. 1/2000

Fonte: Desenho sobre Planta Cadastral

De modo geral a Zona Sul do Rio de Janeiro se verticaliza com edifícios implantados no alinhamento da rua, contribuindo para a formação da chamada rua corredor: tipo de rua em que as fachadas das edificações são contínuas, formando um corredor.

No projeto do ed. Florida (**fig. 4**), o arquiteto define a implantação de forma ortogonal a partir das laterais do terreno - que são paralelas entre si, mas não perpendicular ao alinhamento frontal. Um sólido frontal ocupa toda a testada do lote, mas, como não acompanha a sua inclinação, faz surgir um recuo frontal triangular ocupado por um jardim. Varandas simétricas estão semi-balanceadas sobre esse jardim frontal. Um segundo sólido menor, acoplado ao primeiro e de forma quadrada se afasta das divisas permitindo generosas aberturas para iluminação e ventilação. É clara a superior qualidade de conforto ambiental e do fator privacidade neste arranjo, porém ele exige um terreno de maior largura. Como seus vizinhos imediatos só foram construídos a partir de 1960, por um longo tempo foi possível desfrutar da brisa do mar a partir destas aberturas (correspondem a no primeiro pavimento: cozinha, terraço de serviço e quarto de empregada ou *creada* - conforme denominação da época); e no segundo: dois quartos e banheiro). Implantação semelhante o arquiteto já havia

experimentado no projeto do edifício São Sebastião (1936), localizado muito próximo da Praia do Flamengo, na Av. Rui Barbosa. Outros exemplos de similares posteriores encontrados na Praia do Flamengo foram os edifícios Columbia (1938), Marne [bloco da frente] (1940) e Tabor Loreto (1942).

O acesso horizontal principal se dá através de uma escada de mármore branco, o que lhe confere certa imponência. No pavimento térreo (**fig. 5**) está presente o sistema pilotis sob laje plana, que marca a fachada principal com três pilares circulares. O uso do pilotis é também encontrado em outros projetos de Saldanha como São Sebastião (1936), Jarau (1936), Mississippi (1940), Truda (1941), Missouri (1942) e Arapehy (1945). Dois pilares circulares independentes das alvenarias localizam-se no interior do espaço destinado à portaria e revelam o sistema estrutural ortogonal, sobre o qual se apoia a planta tipo.

4.2 Planta baixa

Como o edifício é duplex apresenta duas plantas tipo (**figs. 6 e 7**), que se apoiam em uma malha ortogonal com eixo de simetria central rebatendo as duas unidades por pavimento. Possuem um núcleo (o *core*) central - as circulações verticais - dois elevadores que se comunicam e uma escada para todos os pavimentos, que se comunicam por uma circulação comum iluminada e ventilada através de caixilhos de concreto armado, elemento presente na grande maioria dos projetos de Saldanha. A parada dos elevadores ocorre em todos os pavimentos da edificação, o que permite que o morador vá, se necessário, do pavimento tipo social (salas) para o do setor íntimo (dos quartos e banheiros) de elevador. O mesmo arranjo já havia sido utilizado no edifício Esther (1936) em São Paulo como mencionado anteriormente.

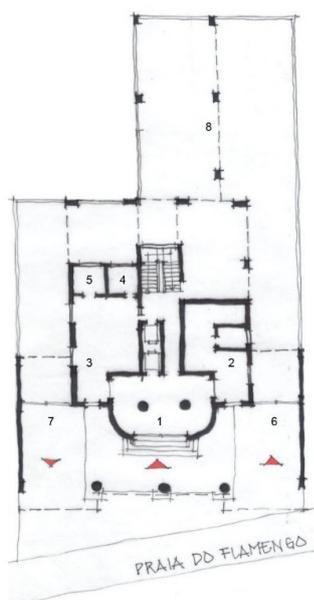


Fig.5 – P. baixa do pavto. térreo

Fonte: NUNES, 2014

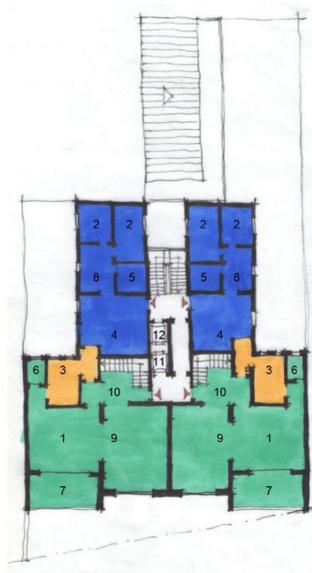


Fig.6 – P.b. pavto. tipo inferior

Fonte: NUNES, 2014

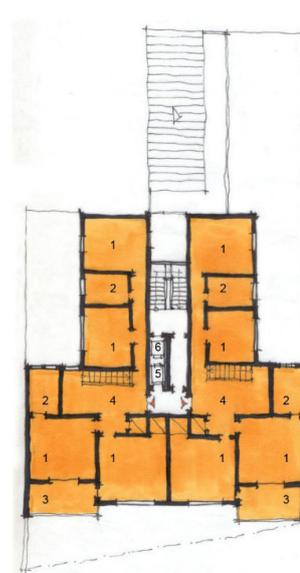


Fig.7 – P.b. pavto. tipo superior

Fonte: NUNES, 2014

1- Saída de automóveis	1- Hall	1- Quarto
2- Acesso principal	2- Living-room	2- Banheiro
3- Acesso de automóveis	3- Sala de Jantar	3- Varanda
4- Apartamento do porteiro	4- Varanda	4- Circulação
5- Sala do condomínio	5- WC [lavabo]	5- Elevador de passageiros
6- Estacionamento coberto	6- Sala de almoço	6- Elevador de carga
	7- Copa/Cozinha	7- Cobertura dos quartos de serviço
	8- Terraço de serviço	
	9- Quarto de criada	
	10-Banheiro de serviço	
	11-Elevador de passageiros	
	12- Elevador de carga	
	13- Cobertura dos qtos de serviço situados sobre o estacionamento coberto	

Os espaços internos dos apartamentos são o resultado lógico de um programa coerente com a agenda moderna: habitação clara, com os ambientes amplamente voltados para o exterior, prolongados por varandas, revelando uma boa articulação entre planta e estrutura ortogonal. O pavimento tipo inferior abriga os setores social e de serviço e se articula com o superior, onde se situa o setor íntimo, por uma escada interna que nasce no hall de chegada. Os ambientes têm área generosa, iluminação e ventilação naturais.

O quarto e o banheiro de empregada estão desde sempre incorporados ao programa de necessidades das edificações em altura no Brasil, mesmo nos edifícios de apartamentos de classe média. Constituem uma tradição arraigada da moradia unifamiliar brasileira das classes sociais mais abastadas que se transfere para a multifamiliar quando o edifício de apartamentos se torna a moradia desejada por este grupo social.

A incorporação do quarto e o banheiro de empregada no programa de necessidades das edificações em altura no Brasil, mesmo nos edifícios de apartamentos de classe média, é fruto de uma tradição arraigada da moradia unifamiliar brasileira das classes sociais mais abastadas que se transfere para a multifamiliar, quando o edifício de apartamentos se torna a moradia desejada por este grupo social. Estes espaços, no início do processo de verticalização do Rio de Janeiro, assumiram a mesma localização da encontrada nos seus contemporâneos franceses: a cobertura. Mas, com a valorização da vista do alto possibilitada pelo elevador, passaram a ser integradas à planta tipo e, em alguns casos, em edículas no fundo do lote. A planta dos apartamentos do edifício Flórida possui dois quartos de empregada integrados ao corpo do pavimento tipo inferior, o que é usual para a moradia das elites de seu tempo. Além desses ainda há no pavimento térreo uma edícula com um segundo conjunto de quartos de *creadas*.

4.3 Volumetria e fachadas

De modo geral, o gabarito das edificações da Praia do Flamengo do período 1937-

50 é uniforme, de acordo com a legislação vigente à época – o 1º Código de Obras do Distrito Federal de 1937, também conhecido como decreto nº. 6.000. Os volumes são verticalizados e quase todos escalonados a partir do 10º pavimento e as empenas laterais quebradas por prismas. O projeto do ed. Flórida (**fig.8**) inova ao procurar uma alternativa ao escalonamento exigido com o objetivo de obter um maior gabarito sem prejuízo da forma prismática pura. A posição da edificação inclinada em relação ao afastamento frontal permite que o volume central se eleve sem escalonamento (pois tem assim o afastamento exigido) e que os dois volumes laterais acompanhem o gabarito com varandas descobertas. A diferença de posição dos volumes em relação ao alinhamento frontal do terreno proporciona movimento à fachada.



Fig. 8 – Ed. Flórida nos anos 1940

Fonte: parte de foto cedida por Arquivo G.Ermakoff.

Suas fachadas traduzem o conceito moderno de unidade com a planta: simplificação, ortogonalidade, sentido de ordem. As varandas guarnecidas por gradis de ferro de linhas paralelas abrem-se balanceadas para a fachada leste gerando vazios no pano frontal e transmitindo sentido de profundidade ao volume.

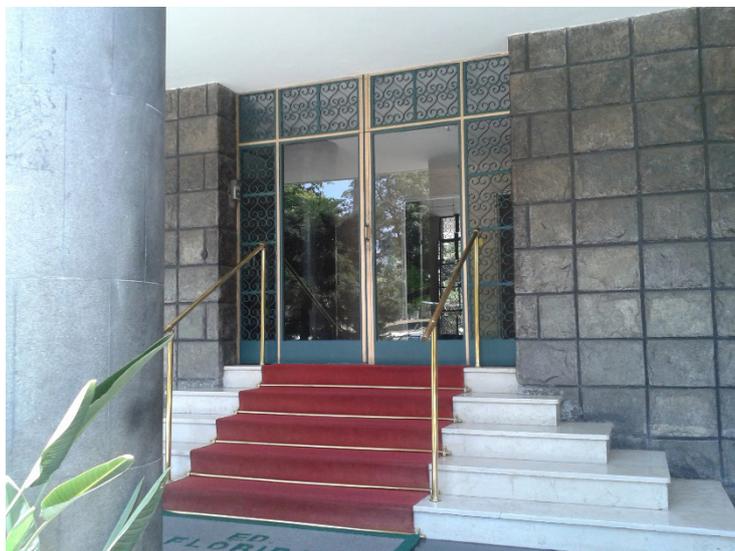


Fig. 9 – Pavimento térreo – entrada social

Fonte: NUNES, 2009.

O pavimento térreo têm as alvenarias revestidas em pedra e a porta principal em ferro batido pintado, tratamento muito similar utilizados posteriormente em outros projetos de Saldanha em Copacabana – ed. Mississippi (1940), Truda (1941) e Missouri (1942).

4.4 Programa de necessidades

Através da análise da organização espacial do apartamento duplex do edifício Florida verifica-se que seu programa de necessidades se remete ainda à divisão clara em setores social e serviço no pavimento inferior e íntimo no superior trazida da organização dos palacetes, que se filiam diretamente à habitação burguesa oitocentista.

Os espaços internos ainda são compartimentados: Living-room, sala de jantar, copa/cozinha, sala de almoço, mas surge o banheiro diretamente ligado ao quarto principal, o que hoje chama-se de suíte, um conforto raro à época, aliado a um segundo banheiro para a família no mesmo pavimento (**figs. 5, 6 e 7**).

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início do século XX no Brasil, além de algumas iniciativas na utilização do apartamento duplex na busca por economia espacial e de custo, a tipologia do apartamento duplex foi associada com sucesso também aos edifícios de apartamentos de luxo como diferencial de distinção e conforto.

O edifício Flórida ao incorporar o programa do apartamento duplex em todas as unidades e adotar a linguagem da Arquitetura Moderna, se destaca dos seus contemporâneos e oferece um diferencial sofisticado: moderno na forma e nos equipamentos e com o mesmo conforto do palacete de origem. A busca em se afirmar alinhado com a Modernidade está inclusive na sua denominação, que o aproxima da

cultura que pouco depois será símbolo de Modernidade – a americana. Pouco depois outros edifícios de apartamentos projetados por Saldanha seguirão o mesmo padrão - Mississipi (1940) e Missouri (1942), estes em Copacabana.

REFERÊNCIAS

CONDE, Luis Paulo F. **Análise das intervenções arquitetônicas que tem definido espaços significativos e permanentes já apropriados pela população e que não estão relacionados nem classificados como exemplos didáticos**, FAU-UFRJ, Rio de Janeiro: 1990.

COSTA, Sabrina Studart Fontenele. **Apartamentos duplex: Modernidade, Usos e Conservação**. S. Rev. CPC, São Paulo, n.22 especial, abr. 2017, p.115-137.

ELEB, Monique e DEBARRE, Anne. **L’Invention de l’habitation moderne. Paris 1880-1914**. Milão: ed. A.A.M./Hazan, 1995.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.

GASPAR, Tatiana de S. **100 anos do apartamento carioca**. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAU da Universidade Federal Fluminense, 2013.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds**. New York: Ed. MOMA, 1943.

LIMA, R.R. **EDIFÍCIOS DE APARTAMENTOS: UM TEMPO DE MODERNIDADE NO ESPAÇO PRIVADO. Estudo da radial Independência/24 de Outubro – Porto Alegre – nos anos 50**. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História do Brasil do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS, 2005.

NUNES, D.V. **Edifícios residenciais de Firmino Saldanha. Morar Moderno no Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado apresentado ao PROARQ/UFRJ, 2009.

PANERAI, Philippe et.alli **Elementos de analisis urbanos**. Madrid: IEAL, 1983

ROBERTO, M.; **Um edifício tipo “duplex” no Rio**. Revista Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, Ano IV, set e out 1939, pp 42-44.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil, 1900-1990**. São Paulo: Ed. EDUSP, 1997.

TRAMONTANO, Marcelo. **Habitação Moderna**, Ed. Nomads, São Carlos EESC-USP, 1993.

VILLA, Simone Barbosa. **Apartamento Metropolitano. Habitações e modos de vida na cidade de São Paulo**. Dissertação de Mestrado apresentada à FAU USP, 2002.

XAVIER, Alberto, BRITTO, Alfredo, NOBRE, Ana Luiza. **Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Rioarte/Fundação Vilanovas Artigas, Ed. Pini, 1991.

FERNANDO CHACEL E A PRESERVAÇÃO DA PAISAGEM CONSTRUÍDA: A PRAÇA DA VILA OPERADORA DE FURNAS EM PLANURA/MG

Maria Eliza Alves Guerra

Universidade Federal de Uberlândia, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design FAUeD-UFU
Uberlândia, Brasil

Guilherme Silva Graciano

Universidade Federal de Uberlândia, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design FAUeD-UFU
Uberlândia, Brasil

RESUMO: Tombado por Lei Municipal em 2015, o Conjunto Paisagístico da Praça da Vila de Furnas de autoria do paisagista Fernando Chacel (1931-2011) localizado na cidade de Planura/MG, é ato relevante para o legado arquitetônico, paisagístico e urbanístico modernos no Brasil, que teve como suporte para seu dossiê, as pesquisas efetuadas na Tese: “Vilas Operadoras de Furnas nas Bacias dos rios Grande e Paranaíba – da concepção à atualidade” comprovando a importância dos levantamentos e análises do patrimônio moderno regional realizado pela academia. Este artigo propõe abordar a relevância da atuação profissional de Chacel e equipe multidisciplinar nas “Vilas Operadoras” com o objetivo de demonstrar a importância do ideário paisagístico moderno presente nestas “vilas” por suas peculiaridades paisagísticas, em um contexto em que, a construção de Brasília exigia a ampliação de oferta de energia elétrica

através de grandes obras de hidrelétricas para atender as necessidades da nova capital e o setor industrial que se consolidava no sudeste do Brasil. Através de texto descritivo, destaca-se a Vila de Planura e sua praça/parque, cujo tombamento voltado à sua preservação valoriza o patrimônio paisagístico ambiental moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Chacel; Paisagismo moderno; vilas operadoras.

ABSTRACT: Protected by Municipal Law in 2015, Furnas Square, by the landscaper Fernando Chacel (1931-2011) located in the city of Planura / MG, is a relevant act for the modern architectonic, landscape and urban legacy in Brazil, Which was supported by his dossier, the research carried out in the Thesis: “Furnas’ Operative towns in the Rio Grande and Rio Paranaíba Basins - from conception to actuality”, proving the importance of surveys and analyzes of the regional modern heritage carried out by the academy. This article proposes to address the relevance of the professional performance of Chacel and multidisciplinary team in the “Operative Villages” in order to demonstrate the importance of the modern landscape ideology present in these “villages” due to their landscape peculiarities, in a context in which the construction of Brasília Demanded the expansion of electric energy supply prioritizing large hydroelectric works to meet the needs of

the new capital and the industrial sector that was consolidating in southeastern Brazil. Through descriptive text, stands out the Village of Planura and its square/park, whose tipping focused on its preservation values the modern environmental patrimony.

KEYWORDS: Fernando Chacel; Modern landscaping; Operative towns.

1 | INTRODUÇÃO

Podemos afirmar que a urbanização da região compreendida pelo Triângulo Mineiro e Pontal do Triângulo foi consolidada ao longo da segunda metade do Século XX com a construção de Brasília, como “nova capital” e a destinação de recursos financeiros para investimentos em infraestrutura relacionados aos diversos setores econômicos. O setor de energia elétrica foi priorizado com a construção de hidrelétricas para atender às necessidades da nova capital e ao setor industrial, que se consolidava no sudeste do Brasil.

Esta região, que contava com grande potencial hidroelétrico em seus dois grandes rios: Rio Grande (divisa Minas Gerais/São Paulo) e Rio Paranaíba (divisa Minas Gerais/Goiás), apresentava também uma escassa rede urbana. Neste contexto foram construídas, ao longo de três décadas, “grandes obras” de usinas hidrelétricas (UHE), que conseqüentemente, resultou em ônus negativos, em função de alteração territorial e ambiental, devido ao represamento de vastas áreas agricultáveis, submersão de alguns poucos povoados, gerando dispersão de população ribeirinha e perda de elementos culturais de valor histórico, entre outros, que não eram considerados à época.

Por outro lado, os investimentos abrangeram além das UHEs, a construção de dezenove vilas/cidades, pelas concessionárias: FURNAS (onze), CEMIG (seis), e CELG (duas), integrando-as à rede urbana regional com a criação e ampliação de rede de telecomunicações e da malha rodoviária, pavimentação de rodovias, implantação de aeroportos, etc. As novas configurações territoriais e socioeconômicas resultaram em reordenamento territorial e administrativo com a criação de novos municípios, a elevação do IDH e do orçamento municipal através de recebimento de royalties. É o caso do Município de Planura, cuja “praça principal e vila operadora” existentes, serão o objeto deste artigo,

Na pesquisa desenvolvida na Tese de Doutorado intitulada “Vilas Operadoras de Furnas nas Bacias dos rios Grande e Paranaíba – da concepção à atualidade (1957 a 1987)”, elaborada pela arquiteta e pesquisadora Maria Eliza Guerra, foram investigadas dez vilas operadoras e uma cidade construídas por FURNAS ao longo de trinta anos. O termo vilas operadoras no setor elétrico é utilizado exclusivamente para indicar a localização das residências de funcionários com atividade técnicas especializadas e administrativas relacionadas à operação de usinas hidrelétricas. As reflexões sobre a trajetória das vilas foram apresentadas em três momentos: concepção, realização e utilização e foram baseadas em métodos de abordagem histórica com procedimentos

de análise comparativa, análise urbana e visual.

Como conclusão da referida pesquisa, ressalta-se a importância do legado arquitetônico urbanístico moderno, presentes nas vilas construídas no geral, e nas singularidades ambiental e paisagística presentes em algumas vilas, citadas neste artigo, que foram projetadas por equipes multidisciplinares. Muitos desses profissionais, especialmente arquitetos, não foram identificados, porque os projetos elaborados pelo escritório de Furnas, no Rio de Janeiro, não traziam em suas legendas identificação de autoria. O escritório técnico foi desativado e devido ao tempo transcorrido, os profissionais se aposentaram, faleceram, etc. Em relação, aos profissionais externos ao quadro profissional de FURNAS, foi possível a identificação de alguns arquitetos e contato pessoal, caso do paisagista Fernando Chacel, que atuou ao longo de treze anos em diversos empreendimentos de FURNAS e CESP em uma atividade, segundo sua descrição, destinada ao; “tratamento paisagístico e recuperação vegetal” de áreas sensíveis.

A pesquisa resultou em vasta documentação de projetos originais e planos estratégicos de planejamento territorial em larga escala, com a construção de usinas e vilas operadoras e infraestrutura regional de abrangência nacional, antes e, durante a ditadura militar, período pouco abordado pela historiografia.

2 | PLANEJAMENTO MULTIDISCIPLINAR PARA A PAISAGEM CONSTRUÍDA

Este artigo destaca a “praça principal” e respectiva Vila Operadora de Planura/MG, resultante da construção da UHE de Porto Colômbia/SP (1969). Também serão abordadas outras vilas pesquisadas, que tiveram um planejamento multidisciplinar para a paisagem construída, tendo como responsável os paisagistas Fernando Chacel e Almir Machado e o botânico Luiz Emygdio de Mello Filho, que elaboraram entre os anos de 1963 e 1976, tratamento paisagístico e recuperação vegetal em projetos completos ou parciais para diversos empreendimentos de FURNAS.

Além da Vila Operadora de Planura, diversas hidrelétricas e vilas operadoras destacam-se pelo seu paisagismo: a UHE e Vila Operadora de Furnas em Passos/MG (1957), a UHE e Vila Operadora de Peixoto, atual Mascarenhas de Moraes/SP (1953-73), a UHE e Vila Operadora de Estreito/SP (1963), a UHE Marimbondo/SP (1971) e suas duas vilas operadoras: Fronteira/MG e Icém/SP e a UHE Itumbiara e sua vila operadora (1974). O objetivo é demonstrar a importância do ideário paisagístico moderno presente nestas vilas, exemplificado em Planura, por suas peculiaridades paisagísticas, em um contexto em que, a sensibilidade ecológica e a questão ambiental se inserem na práxis profissional, pouco usual naquele momento.

A implantação dessas vilas tinha como finalidade viabilizar a construção de usinas hidrelétricas em locais desprovidos de cidades e que, ao longo desse processo evoluiu para um planejamento integrado aos núcleos urbanos, quando existentes.

No caso das hidrelétricas implantadas nas bacias do rio Grande e rio Paranaíba, à época com baixa densidade populacional, significou uma contribuição para uma nova configuração regional, com vilas, que atualmente são bairros ou cidades sedes de municípios.

A Praça da Vila de Furnas é a única praça no traçado urbano da Vila Operadora de Furnas que, por sua escala na malha urbana, apresenta características de parque. A Praça foi projetada pelo paisagista carioca Fernando Chacel (1931-2011) com reconhecida atuação na área de paisagismo ecológico e sua vasta produção de projetos paisagísticos elaborados para Furnas.

Fernando Chacel é considerado um dos mais importantes paisagistas brasileiros, com reconhecimento nacional e internacional. Chacel foi fundador da Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas (Abap), estagiou com Roberto Burle Marx, sendo considerado por alguns críticos, seu sucessor, e recebeu, em 2005, uma honraria da Fundação Dembarton Oaks, de Washington, instituição ligada à Universidade de Harvard/EUA que tem em seu centro acadêmico um setor dedicado ao estudo da história da arquitetura paisagística.

Os estudos de vegetação urbana desenvolvidos pelo botânico Luiz Emygdio de Mello Filho propunha a necessidade de recriar a paisagem voltada para os ecossistemas com sua valorização e conservação ou “ecogênese: reinterpretação cultural dos elementos da paisagem, baseada prioritariamente nas características ecológicas e ambientais do ecossistema antes existentes” (FARAH, I; SCHLEE, M.; TARDIN, T.; 2010 p. 69). Tais premissas foram referenciais para Chacel em sua atuação, que trabalhou em conjunto com Mello Filho ao longo de décadas, conforme citado anteriormente.

Para Chacel, seu objetivo principal era “recriar” os ecossistemas destruídos da paisagem natural atingida. Entendia que alguns procedimentos proporcionam situações paisagísticas capazes de compensar os inevitáveis impactos de qualquer projeto de desenvolvimento. Como se constata na definição abaixo:

“A Ecogênese, deve ser entendida como uma ação antrópica e parte integrante de uma paisagem cultural que utiliza, para recuperação dos seus componentes bióticos, associações e indivíduos próprios que compunham os ecossistemas originais” (CHACEL, 2001, p.23).

3 | A PAISAGEM E O PAISAGISTA

O texto a seguir, é uma transcrição livre da entrevista com Fernando Chacel (1931-2011), quando o paisagista conversou com a autora sobre os procedimentos que utilizou ao longo dos anos de atuação profissional em Furnas.

A preocupação de tratar, paisagisticamente, as grandes obras do setor energético no Brasil eram pouco usuais e representava uma atitude inovadora. Em relação à inclusão do paisagismo em hidrelétricas, citou as iniciativas da CESP – Companhia Energética de São Paulo, que desde as primeiras obras oriundas de projetos básicos,

desenvolvidas pelo escritório do engenheiro Ernest Robert Mange, incluía em seus projetos de paisagismo, a atuação de profissionais consagrados na área, como o arquiteto paisagista Roberto Coelho Cardozo, Waldemar Cordeiro e Nina Maria Jamra Tsukumo.

Segundo Chacel (2008), o primeiro trabalho desenvolvido para a empresa FURNAS CENTRAIS ELÉTRICAS S.A foi em 1963 à convite do engenheiro John Cotrim, com intervenções na UHE Furnas em Passos/MG, (1958) primeira usina hidrelétrica de grande porte no Brasil. A presença das “corredeiras de furnas” determinou o nome, não só desta hidrelétrica, mas da empresa, designando também, a primeira vila e todas as vilas operadoras da companhia construídas posteriormente. Segundo Chacel a visão de paisagismo naquele período era limitada, conforme declara:

“(...) em que o tratamento paisagístico das usinas hidrelétricas (UHE) era compreendido como uma ação complementar de recuperação através de tamponamentos de lesões da paisagem, ocasionadas pela obra e implantação de cobertura vegetal de caráter ‘jardinístico’ com a finalidade de acabamento e enquadramento da barragem e seu entorno imediato”. (CHACEL, Rio de Janeiro 23/06/2008)

Como em todos os seus trabalhos desenvolvidos em grande escala territorial, ou em grandes áreas, considerava fundamental uma equipe multidisciplinar. Em seus vários projetos atuou juntamente com outros profissionais, como o botânico Luiz Emydio de Mello Filho, os arquitetos paisagistas Almir de Lima Machado e Nina Maria Jamra Tsukumo, o geógrafo Aziz Ab’ Saber, o arquiteto Ary Garcia Roza, que projetou o belo mirante na UHE Furnas, e o engenheiro agrônomo Walter Araújo e o engenheiro florestal Luiz Carlos Biela, entre outros.

Inicialmente, o trabalho do paisagista, que era visto como de pequena abrangência pelas administrações e engenheiros de obra, foi limitada a uma atuação pontual e localizada, como na UHE Furnas, cujo projeto compreendia apenas a área próxima à casa de força, a ilha de pedra, o mirante e a casa de visitas. (FIGURAS 1 e 2).



FIGURA 1. UHE FURNAS/1963: Recuperação e paisagismo do entorno.

FONTE: GUERRA, M.E.A, 2008



FIGURA 2. UHE FURNAS/1963: Mirante: Ary Garcia Roza – Paisagismo: Chacel
FONTE: GUERRA, M.E.A, 2008

Ainda no ano de 1963 atuou, neste contexto pontual e localizado, no entorno da UHE Peixoto que ainda pertencia a CPFL - Companhia Paulista de Força e Luz. A partir deste trabalho foi convidado pela empresa Furnas a desenvolver um projeto amplo que incluía além da UHE de Estreito, a sua vila residencial.

Na vila de Estreito (1963) foi responsável por todo o tratamento paisagístico, desenvolveu um projeto abrangente, pois, além da recuperação do entorno da barragem, pôde atuar em escala urbana em todo o núcleo residencial, já que, como era usual, havia sido retirada toda a vegetação de cerrado, como pode ser constatado na FIGURA 3. Chacel inseriu plantas nativas na arborização urbana, ou seja, a vegetação do cerrado, que até então não despertava grande interesse entre os envolvidos nas obras de usinas. Hoje, passados 55 anos desta intervenção paisagística, é perceptível a qualidade do projeto implantado com a consolidação da paisagem e integração do ambiente como um todo, como demonstra a FIGURA 4.

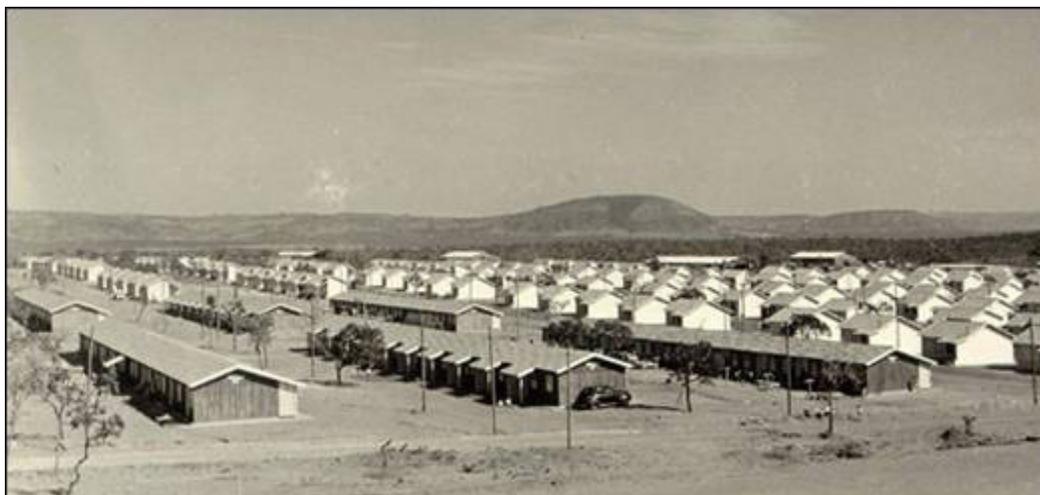


FIGURA 3. Construção da vila de Estreito /1963 com a retirada da vegetação de cerrado

FONTE: GUERRA, M.E.A, 2008



FIGURA 4. Recuperação paisagística e arborização urbana da vila de Estreito.

FONTE: GUERRA, M.E.A, 2015.

Ao desenvolver projetos paisagísticos elaborados para Furnas, Chacel teve seu trabalho reconhecido, quando representantes do Banco Mundial elogiaram sua atuação e foi convidado por Lucas Garcez, presidente da CESP para também elaborar projetos na companhia paulista.

Na década de 1970, o discurso era “desenvolvimento a qualquer preço e segurança nacional”, com calendários apertados e muitas obras. Era necessário que os profissionais atuantes nas obras estivessem conscientes da importância da área ambiental, fato que nem sempre ocorria e tudo dependia da sensibilidade de quem respondia pela empreitada.

Naquela década foram construídas as usinas hidrelétricas e respectivas vilas residenciais de Maribondo, Porto Colômbia, Itaipu e a Usina Nuclear de Angra dos Reis e a respectiva vila residencial em Praia Brava, em Angra dos Reis/RJ, sendo desconsiderada a topografia e a vegetação local. Por outro lado, em Porto Colômbia

(1969), houve uma preocupação dos engenheiros da obra, com a vegetação existente ao defenderem a manutenção do cerrado o quanto possível, nas cabeceiras da barragem e na vila residencial de Planura.

Foi na década de 1970, que os escritórios de arquitetura de empresas, como FURNAS e CESP ou da iniciativa privada mais elaboraram projetos. Tinham total liberdade de propor novas concepções urbanísticas ou arquitetônicas, incluindo novos usos de materiais de construção, mas não tinham a garantia de execução dos projetos, conforme propostos, pois as empreiteiras, que, em muitos casos desenvolviam os projetos executivos, ao mesmo tempo em que construíam, também tinham total liberdade de modificá-los e implanta-los da forma que lhes conviesse.

O processo de movimentação de terra nas áreas de intervenção consistia na retirada de toda camada superficial, incluindo a vegetação existente e as camadas mais profundas com a estocagem em um mesmo ponto de “bota fora”. Após a execução “das obras de engenharia”, com a construção da usina propriamente dita, este estoque de terra retornava para a execução da barragem e rearranjo do entorno. Não havia uma sistematização no processo de rearranjo do solo, de plantio e manejo nestas áreas. Por isso, posteriormente, algumas áreas apresentaram problemas conhecidos como erosões, voçorocas, áreas degradadas entre outros problemas ambientais.

Chacel considerava de grande importância, para a mudança de processo de ensilagem de solos removidos durante as obras, o trabalho em equipe liderado por Aziz Ab’Sáber, que para ele, foi um profissional fundamental para a mudança de procedimento em áreas de empréstimos de terra. Foi criado um roteiro metodológico que consistia principalmente na retirada em postas sucessivas da camada superficial rica em materiais orgânicos que eram estocadas lateralmente às terras mais profundas em um sítio protegido para posterior aproveitamento nas operações de cobertura e proteção do terreno.

Com esse procedimento, os materiais residuais, ricos em humos, esporos de plantas, raízes cortadas, etc. ao serem reutilizados como última camada dos aterros, executados em patamares, possibilitou a reintrodução de coberturas vegetais protetoras, proporcionando um adequado reafeiçoamento paisagístico. O procedimento citado, e as experiências de paisagismo ecológico em reservatórios, atualmente, são considerados exemplares para mudança de postura em relação às obras de usinas hidrelétricas.

A implantação de hortos em canteiros de obra, criação de viveiros e herbários em ambientes apropriados em bordas de capoeiras e florestas remanescentes, coleta de espécies nativas, acompanhamento do desenvolvimento de mudas em crescimento com seleção de plantas de rápido crescimento para compor bosques planejados, ligação entre fragmentos de matas e readensamento de capoeiras são procedimentos corriqueiros atualmente e de grande valor ambiental. Na época, junto com Walter Araújo idealizou e materializou esses canteiros, o que demonstra sua preocupação ambiental com o replantio no futuro.

Segundo Chacel, a preocupação ambiental mais ampla em relação às grandes obras só se tornou uma prioridade a partir de 1986, porém em atuações isoladas é possível perceber avanços importantes no sentido de mudanças em relação ao meio ambiente. Enquanto em Estreito foi retirada toda a vegetação de cerrado para um posterior plantio, em Porto Colômbia, construída seis anos após, a vegetação nativa foi mantida ou reutilizada para replantio e paisagismo.

4 | A CIDADE DE PLANURA E A VILA DE FURNAS - HOJE BAIRRO DA CIDADE

A Praça da Vila de Furnas em Planura foi tombada em nível Municipal através do Decreto Nº 93 de 27 de novembro de 2015. Tendo sido elaborado recentemente a atualização do seu respectivo Dossiê de Tombamento em 2016, em que se destaca a motivação de sua proteção:

“(...) para que se protejam suas características originais principais, haja vista sua importância enquanto espaço público na malha urbana da cidade, sua relevância para a história da cidade de Planura, sendo parte da antiga Vila Operadora de Furnas, e devido ao seu valor paisagístico, não só para a cidade de Planura, mas para toda a região, por ser projetada por tão renomado e relevante arquiteto paisagista, Fernando Chacel.” (DOSSIÊ, 2016)

Na citação acima a Praça da Vila de Furnas é descrita por suas características paisagísticas e importância enquanto espaço público de relevância para a história da cidade de Planura. Seu nome indica sua localização e origem, um projeto moderno: uma praça parque, enquanto linguagem e expressão simbólica. A praça faz parte do Projeto Urbanístico original da Vila de Operadores de Furnas em decorrência da construção da UHE de Porto Colômbia, em 1969, na bacia do Rio Grande, localizada entre os municípios de Colômbia/SP e Planura/MG e que foi de extrema importância para o desenvolvimento econômico e urbano desta cidade. (FIGURA 5)

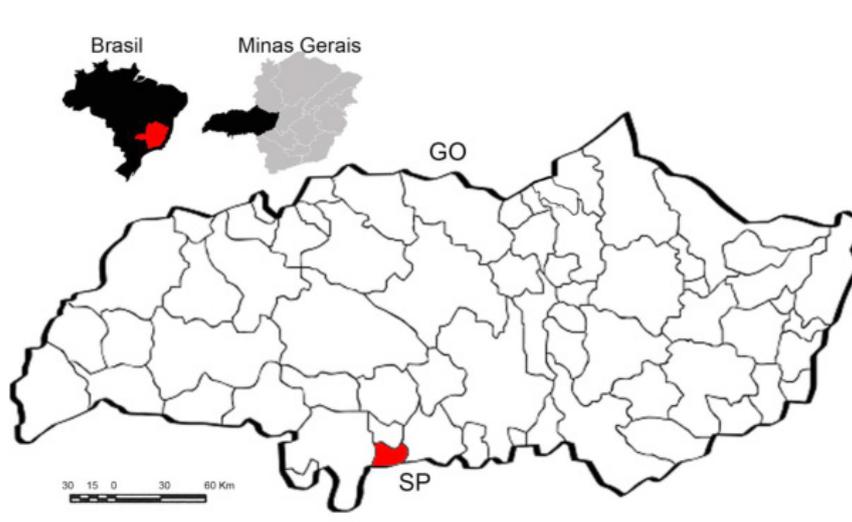


FIGURA 5. Mapa de indicação do município de Planura na mesorregião do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba e estado de Minas Gerais.

FONTE: DOSSIÊ, 2016

Portanto, é pertinente abordar um pouco da história da construção desta “vila operadora” que ao longo de seus 43 anos faz parte da história e da memória dos moradores da cidade. Teve sua construção iniciada em 1969, entrando em operação em 1974. Com capacidade instalada de 320 Mw, Seu reservatório abrange uma área inundada de 143 km² com volume total de 1.525 bilhões de m³, atingindo cinco municípios: Planura e Conceição das Alagoas em Minas Gerais e Colômbia, Guaíra e Miguelópolis no Estado de São Paulo. Estas represas alteraram a configuração territorial da região.

A cidade de Planura está localizada a 12 km da usina hidrelétrica, conta com 11.796 habitantes (estimativa IBGE, 2017) e foi utilizada em 1969 para a implantação da “vila operadora” permanente a fim de receber os funcionários da empresa do setor operacional e administrativo (engenheiros e chefia) e, também parte do setor operário, destinados à manutenção da usina e da vila.

A história da cidade de Planura, como de tantas outras cidades da região, iniciou-se como povoado, no final da década de 1920, às margens do rio Grande. Inicialmente, em função da estação ferroviária localizada em Colômbia/SP, ponto final da Estrada de Ferro Paulista, chamava-se Porto Cemitério, por ser porto de travessia de balsa entre Colômbia e o território mineiro. Foi desmembrada por decreto, em 1962, tornando-se município.

Planura foi traçada para um sítio geográfico sentido norte sul e implantada entre 469 a 561 m de altitude. A rede viária definiu um traçado xadrez, com o predomínio de quadras quadradas, que como o próprio nome da cidade sugere, apresenta uma leve declividade. Com a construção da usina e a implantação da vila operadora “contígua” ao tecido urbano a leste, “a cidade passou a ter seu crescimento voltado em direção leste, ou seja, em direção à vila” (www.planura.mg.gov.br).

A vila de Planura foi a primeira experiência de Furnas relacionada à construção de vila operadora “integrada” à cidade e que, segundo consta no DOCFURNAS seria a “situação ideal” para alojar os funcionários e suas famílias, diminuindo seu isolamento, diluindo as relações de hierarquias e absorvendo a mão-de-obra local e regional, dinamizando suas atividades socioeconômicas. (DOCFURNAS, 1985, p. 5). A vila foi projetada conforme o “modelo misto” que consistia na construção de residências isoladas para atender categorias funcionais de renda mais alta em dois setores (Setores 1 e 2) e casas geminadas para categorias de renda baixa em outro setor (Subsetor), para absorver em um único espaço urbano, os funcionários do setor operacional e parte dos operários da manutenção e da construção civil. (FIGURAS 6 e 7).



FIGURA 6. Mapa do traçado urbano de Planura e Vila Operadora de Furnas (em destaque).

Fonte: GUERRA, M.EA, 2008.

A vila contígua também permitiu à empresa promover uma ampliação da malha urbana existente com uma infraestrutura básica, como sempre ocorria na implantação destas vilas. Os equipamentos urbanos propostos constam no mapa da FIGURA 7. Este processo viabilizaria no futuro o repasse dos imóveis a terceiros, com reaproveitamento de parte dos investimentos, enquanto o poder público municipal e estadual se responsabilizaria pela manutenção e oferta de serviços.

O traçado urbano da Vila de Operadores de Furnas atualmente foi de fato, incorporado à cidade, transformando-se no Bairro Vila de Furnas. Seu projeto foi desenvolvido segundo os preceitos do urbanismo moderno, tendo influência das chamadas “cidades jardim” em seu traçado de formas orgânicas e no tratamento paisagístico do loteamento, com grandes afastamentos frontais e laterais das construções, onde há a predominância de áreas verdes. Devido a suas características, ambiência e traçado, o Bairro Vila de Furnas difere-se completamente do loteamento original da cidade, que é uma malha ortogonal quadrada, com ruas e calçadas estreitas, sem arborização.

A vila residencial foi projetada a leste da cidade como um prolongamento desta em direção ao Rio Grande, mas não próxima de sua margem com característica de um loteamento, de um futuro bairro, diferentemente da Vila de Estreito e da Vila de Furnas que se configuravam como uma pequena cidade, devido seu isolamento. A presença de um córrego que cortava a área sugeria uma leve declividade em sua calha, este

elemento físico com certeza foi um fator determinante para o projeto urbanístico. A criação do lago artificial proporcionado pela utilização da água do Córrego Barra definiu a organização intraurbana da vila residencial que se estruturou ao seu redor. (FIGURA 7).

Assim como a cidade de Planura, a vila foi implantada no sítio geográfico, no sentido norte-sul, aproximadamente a 470 m de altitude, mas ao contrário da cidade de traçado ortogonal, tem como característica uma malha urbana sinuosa que busca o equilíbrio entre o natural e o artificial em função da topografia, por estar contida entre a BR 364 e a cidade, como um espaço triangular.



FIGURA 7: Planura à esquerda e Vila Operadora de Planura à direita: Setorização – uso do solo e equipamentos urbanos

FONTE: GUERRA, M.E.A., 2008.

As residências do Setor 1 foram projetadas e construídas com uma linguagem arquitetônica moderna, com a utilização de materiais como concreto para estrutura, lajes e marquises, telhas tipo canaleta em telhados planos em uma água, esquadrias horizontais amplas em veneziana e vidro com variação de dimensões, revestimentos e elementos vazados para uso nas varandas ou garagem. Esta tipologia habitacional, em parte, rompe com a linguagem arquitetônica utilizada anteriormente, nas vilas de

Furnas e Estreito ao introduzir um novo padrão técnico e construtivo (FIGURA 8). No Setor 2 foi mantida uma linguagem arquitetônica “tradicional” para as residências isoladas ou geminadas, com telhado em duas águas, forro e cobertura em telha cerâmica, com grandes beirais, janelas verticais em veneziana e vidro e revestimento tipo barra com tijolo aparente.



FIGURA 8. Setor 1- Residência tipologia isolada com características originais preservadas.
FONTE: GUERRA, M.E.A. 2008.

A nordeste da vila se encontra a BR 364, rodovia que através da ponte Gurmecindo Penteado liga os estados de Minas Gerais e São Paulo pela rodovia SP 326. Devido a sua localização e proximidade com o rio Grande foi criado um “cinturão verde”, uma área verde intermediária para evitar a poluição sonora e visual da rodovia em relação à vila.

Este tipo de concepção urbanística costuma estar associada à ideia de zoneamento segregador em detrimento da importância dos critérios ambientais utilizados. Neste caso valorizou-se a ambiência urbana da vila antes da existência das Leis Ambientais (promulgadas a partir de meados da década de 1980), que determinam a recuperação e recomposição da mata ciliar ao longo das margens dos rios onde se instalaram empreendimentos hidrelétricos, que atualmente é uma Área de Proteção Permanente (APP).

Neste sentido, o trabalho de Fernando Chacel já contemplava a conservação e recomposição das áreas impactadas pelas obras com uso e valorização da vegetação nativa, tanto no entorno da barragem, onde se localizavam os alojamentos e o “canteiro de obras”, como nas áreas verdes e arborização da vila operadora.

5 | A PRAÇA DA VILA, DO BAIRRO E DA CIDADE...

Foram projetadas praças e áreas verdes públicas de expressivo paisagismo,

entre outras se destaca a praça principal que foi tombada pelo município descrita a seguir sucintamente.

A Praça tem seu limite a norte com a Rua 8, a Sul com a Rua 7, a oeste com a Rua Antônio Sebastião Domingos e a leste com a Avenida Marginal e com o Lago de Planura. (FIGURA 9). O terreno tem seu ponto mais alto na parte oeste, na Rua São João Domingos, e apresenta leve declividade até seu ponto mais baixo, na Av. Marginal, às margens do Lago de Planura. Ao longo da declividade do terreno, a praça apresenta seis platôs circulares interligados com escadarias de alvenaria e cimento grosso e bancos contínuos curvos e que acompanham a forma circular desses espaços.



FIGURA 9. Planta esq. da área de tombada com a poligonal do perímetro urbano de tombamento.

FONTE: DOSSIÊ, 2016.

A arborização da praça é feita com espécies nativas de grande porte, o que proporciona um ambiente sombreado na maior parte do dia. Por sua escala no bairro e na cidade, a praça tem características e porte de um parque na malha urbana de Planura (FIGURA 10).



FIGURA 10. Praça da Vila de Furnas. Vista do interior da Praça.

FONTE: DOSSIÊ, 2016 - FOTO: Stênio de Freitas A., 2016

É relevante destacar a presença do lago, atualmente, chamado de “Lago Planura” e das generosas áreas verdes, que faziam parte da concepção do projeto original de paisagismo, no sentido amplo do termo, elaborado por Chacel. Ele considera que em Porto Colômbia houve a preocupação de alguns engenheiros responsáveis pela obra com a vegetação existente e que defenderam a manutenção da vegetação nativa o quanto possível, nas cabeceiras da barragem e na vila de Planura. Neste sentido, Chacel (2006) ao comparar obras que estavam sendo construídas na mesma época, conforme citado anteriormente, destacou:

(...) Por outro lado, na UHE Porto Colômbia houve uma preocupação com a vegetação existente pelos engenheiros da obra, entre eles, o Engenheiro Olavo (...), profissional que defendeu a manutenção do cerrado o quanto possível, nas cabeceiras da barragem e na vila residencial de Planura”. (CHACEL, Rio de Janeiro 23/06/2008)

Essa vegetação de cerrado, quando retirada, foi estocada e mantida para ser reutilizada em replantio e paisagismo, ao contrário de Estreito, onde foi retirada toda a vegetação de cerrado para um posterior plantio, sem utilização dessas espécies.

Segundo os autores do Dossiê para o tombamento da praça principal, foi solicitado também a proteção da “Vila de Operadores” como um todo, destacando o projeto do traçado urbano e das construções residenciais, concebidos pelos profissionais do escritório técnico de Furnas, e respectivo projeto paisagístico, elaborado por Chacel. Alguns equipamentos urbanos foram repassados à municipalidade e estão sendo utilizados, com exceção do hotel, cujo exemplar arquitetônico era de grande expressão e, atualmente se encontra em ruínas.

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da “vila operadora de Furnas” integrada à cidade com características de um bairro residencial atendeu ao ideal de busca de integração da população local com os novos moradores, funcionários da Empresa e das construtoras terceirizadas. Porém, em termos de organização socioespacial, foi mantida a proposta espacial de segmentação hierárquica que, evidentemente, diferenciava esses moradores em relação ao restante da cidade, por serem trabalhadores com emprego fixo, em uma região conhecida pelo uso de mão-de-obra informal nas lavouras de cana-de-açúcar. Por outro lado, as características da arquitetura residencial com inovações, enquanto forma e conteúdo em sua tipologia habitacional, no Setor 1, rompe com a linguagem arquitetônica utilizada anteriormente, em Furnas e Estreito ao introduzir um novo padrão técnico e construtivo.

Assim, é possível, que além da Praça que já se encontra tombada, vejamos futuramente toda a vila operadora preservada, confirmando a motivação destacada acima. Lamentavelmente, o hotel destinado aos engenheiros não foi prioridade da administração pública e se encontra inviabilizado para reutilização.

A entrevista com Chacel esclareceu parte de sua atuação em Furnas, os detalhes e a importância de sua experiência em trabalhos paisagísticos de grande escala, através da recuperação ambiental, tratamento paisagístico e arborização com espécies nativas, que proporcionaram qualidade e ambiência urbana peculiar como se constata nas imagens que acompanham este artigo e que estão presentes em várias vilas operadoras em nossa região e valorizadas através da preservação da Praça do Bairro de Furnas em Planura. Finalizando, cabe destacar a contribuição das pesquisas relacionadas ao patrimônio arquitetônico moderno na região no âmbito da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (FAUeD/UFU) na preservação deste legado.

REFERÊNCIAS

CHACEL, F. M. (2001) **Paisagismo e Ecogênese**. Rio de Janeiro, Editora Fraiha.

DOSSIÊ DE TOMBAMENTO PRAÇA DA VILA DE FURNAS SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, TURISMO, ESPORTE E LAZER- PREFEITURA MUNICIPAL DE PLANURA – MG, 2015.

DOSSIÊ PROCESSOS DE TOMBAMENTO DE BENS MATERIAIS NA ESFERA MUNICIPAL SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, TURISMO, ESPORTE E LAZER- PREFEITURA MUNICIPAL DE PLANURA – MG, 2016.

FARAH, I., SCHLEE, M., TARDIN, R. (org). (2010). *Arquitetura Paisagística Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Editora Senac.

GONÇALVES, Teresa Martins & OESTREICH, Helena Maria. (1985) **DOC – FURNAS. Curso de Princípios Básicos para a Supervisão de Projetos de Aproveitamentos Hidrelétricos**. 5º Vol. Superintendência de Engenharia de Geração de Energia. Furnas - Centrais Elétricas S.A. (Documento

interno), Rio de Janeiro.

GUERRA, Maria Eliza A. (2008) **Vilas Operadoras de Furnas nas Bacias dos rios Grande e Paranaíba – da concepção à atualidade**. Tese (Doutorado em Geografia), IG/UFU, Uberlândia.
IBGE: www.cidades.ibge.gov.br

Prefeitura Municipal de Planura: www.planura.mg.gov.br

TSUKUMO Nina M^a Jamra (coord.) (1994) **Arquitetura na CESP**. São Paulo: CESP – Companhia Energética de São Paulo.

O ANEXO LEGISLATIVO DO ESTADO DO PARANÁ EM CURITIBA

Isabella Caroline Januário

Universidade Estadual de Maringá, Departamento
de Arquitetura e Urbanismo
Maringá, Paraná

Renato Leão Rego

Universidade Estadual de Maringá, Departamento
de Arquitetura e Urbanismo
Maringá, Paraná

RESUMO: O projeto para o Anexo da Assembleia Legislativa do Paraná concedeu ao escritório curitibano de Joel Ramalho Junior, Leonardo Tossiaki Oba e Guilherme Zamoner o primeiro lugar em um concurso fechado de 1976. Dentre os cinco projetos do trio premiados com o primeiro lugar em concursos nacionais nos anos 70, o Anexo da Assembleia Legislativa em Curitiba chama a atenção por estar alinhado aos pressupostos formais da arquitetura brasileira dos anos 1950-1970, mas também por apresentar respostas projetuais distintas a esse quadro hegemônico. Nesse sentido, este trabalho busca apontar as referências que embasaram o projeto do Anexo da Assembleia Legislativa e as características projetuais que divergiram da postura hegemônica da arquitetura moderna brasileira. Este trabalho revela que a conformação do Anexo da Assembleia Legislativa faz parte do cenário de adaptação e difusão da arquitetura moderna

em Curitiba em um momento de revisão do pensamento moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Joel Ramalho Júnior; Leonardo Oba; Guilherme Zamoner.

ABSTRACT: The Annex of Paraná Congress designed by architects Joel Ramalho Junior, Leonardo Tossiaki Oba and Guilherme Zamoner was the winner of a 1976 closed-competition. Amid five designs carried out by the team that were awarded in different national competitions in the 70s, the Annex of Paraná Congress draws the attention not only due to its form, which is related to the Brazilian architecture mostly seen between the years 1950-1970, but also due to solutions that differ from this hegemonic scenario. Thus, this work points out to the references on which the design was based and the characteristics that diverged from the hegemonic Brazilian modern architecture. This paper reveals that its conformation is part of the process of adaptation and diffusion of modern architecture in Curitiba in a time of review of the modern thinking.

KEYWORDS: Joel Ramalho Júnior; Leonardo Oba; Guilherme Zamoner.

1 | INTRODUÇÃO

Jovens arquitetos venceram o concurso de anteprojetos para o Anexo da Assembleia

Legislativa do Paraná em Curitiba - Edifício Tancredo Neves, em 1976. O concurso tinha por finalidade a criação de um anexo para o Plenário da Câmara dos Deputados e, com sua implantação, se completava o conjunto de obras modernas da esplanada do Centro Cívico, projetado pela equipe de arquitetos cariocas formada por Olavo Redig de Campos, Flavio Regis e Sérgio Rodrigues, sob a coordenação de David Xavier de Azambuja. Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner venceram o concurso com um projeto que foi apontado como uma síntese da arquitetura desta geração de arquitetos curitibanos (GNOATO, 2002, p. 118). Tal geração estava composta por arquitetos migrantes e peregrinos (SEGAWA, 1988; 1997) que chegaram em Curitiba nas décadas de 1950 e 1960, associando-se mais tarde aos arquitetos formados no único curso de Arquitetura e Urbanismo de Curitiba – e do estado, pertencente à Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Quando venceu o concurso para o Anexo da Assembleia Legislativa, o escritório de Ramalho Júnior, Oba e Zamoner já havia conquistado o prêmio de primeiro lugar em outros dois concursos nacionais. O primeiro foi em 1973 - para o projeto do edifício do BNDE, com uma equipe formada por um grupo de arquitetos curitibanos que envolvia o escritório WSM Arquitetos Associados - de Alfred Willer, José Hermeto Palma Sanchotene e Oscar Muller-, o escritório de Joel Ramalho e Leonardo Oba, Guilherme Zamoner como estudante, e os arquitetos Ariel Stelle e Rubens Sanchotene. O segundo foi em 1975, para o projeto para a Praça dos Migrantes em Cascavel. Ainda na década de 1970, o trio venceu mais outros dois concursos além do Anexo em Curitiba: o Centro de Convenções do Estado de Pernambuco (1977) em Recife e o projeto para a sede da empresa de aerolevamentos Terrafoto (1979) em São Paulo (não construído).

Com efeito, a década de 1970 em Curitiba foi marcada pelo encontro de arquitetos com formação em outras escolas de arquitetura e pela associação de arquitetos ali formados, estabelecendo assim um certo distanciamento em relação aos centros da produção arquitetônica no país, um ambiente novo para difusão de ideias de arquitetura, e sua revisão.

Esse é o caso da parceria de Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner. Joel Ramalho, formado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Mackenzie em São Paulo (1959), teve um período de experiência ao lado de arquitetos paulistas na década de 1960, particularmente, Eduardo Kneese de Mello. Ao chegar em Curitiba em 1967, trabalhou no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) com Luiz Forte, estendendo esta parceria para alguns projetos e concursos. Além disso, atuou como professor no curso da arquitetura, onde conheceu seus futuros sócios - Oba e Zamoner. Leonardo Oba, londrinense, ingressou no curso da Federal em 1968 e, ao longo da sua graduação, atuou como colaborador em concursos públicos nacionais, como nos concursos para o Estádio de Futebol do Paraná (Pinheirão) e para o Pavilhão Brasileiro na Exposição em Osaka (ambos em 1969), sempre na equipe dos experientes arquitetos Alfred Willer, José Hermeto

Palma Sanhotene e Oscar Muller. Em 1970, participou do concurso para o Banco do Brasil de Caxias do Sul com o escritório Forte e Gandolfi, Joel Ramalho Júnior, Vicente de Castro e Roberto Gandolfi. Guilherme Zamoner, por sua vez, formou-se em 1974 e como estudante colaborou no concurso para o BNDE com a equipe curitibana vencedora. Ao se formar, passou a integrar o escritório de Ramalho e Oba.

Considerando a trajetória destes arquitetos e sua aproximação em Curitiba, em torno de um jovem curso de arquitetura, distante do eixo Rio-São Paulo, cabe perguntar quais as características da sua premiada arquitetura? Fazendo repercutir os ensinamentos da arquitetura moderna brasileira, a arquitetura de Ramalho, Oba e Zamoner souberam inovar mantendo laços com sua herança intelectual. Nesse sentido, este trabalho busca identificar quais foram as referências teóricas e projetuais que embasaram o projeto do Anexo da Assembleia Legislativa do Paraná, considerando o ambiente receptível de Curitiba nas primeiras décadas da segunda metade do século XX.

2 | O AMBIENTE RECEPTIVO PARA A ARQUITETURA MODERNA EM CURITIBA

Na primeira metade do século XX, Curitiba enfrentava a angústia por não parecer de fato com uma capital (DUDEQUE, 2001). A produção de arquitetos como Frederico Kirchgassner, Lolô Cornelsen, Elgson Ribeiro Gomes, Rubens Meister e até os projetos de João Vilanova Artigas pouco aliviavam tal sentimento. O período de vinte anos entre 1950 e 1970 registrou o maior crescimento das capitais dos estados e, nestas duas décadas, Curitiba cresceu mais que São Paulo (REIS, 2014, p. 44). O crescimento econômico do estado do Paraná, baseado na economia do café, principalmente entre os anos de 1944 e 1952, diminuía o esquecimento de Curitiba como cidade capital.

Com a riqueza do café norte-paranaense e o empenho do governador Bento Munhoz da Rocha (1950-1955), as comemorações do centenário de emancipação política do estado ganharam obras de arquitetura para 'melhorar' a paisagem curitibana: a Biblioteca Pública do Estado, o Teatro Guaíra e o Centro Cívico, peça importante no plano de melhoramentos urbanos elaborado pelo urbanista francês Alfred Agache na década anterior. Bento Munhoz seguia os passos do presidente Getúlio Vargas (1930-1945/1951-1954) na medida em que seu governo também buscava construir uma imagem de modernização e desenvolvimento econômico através da arquitetura moderna - e assim valorizar a identidade local.

Apesar da construção do Centro Cívico em 1953, Curitiba efetivamente ganhou visibilidade no meio arquitetônico na década de 1960, quando arquitetos e urbanistas conquistaram um importante papel na cidade através de cargos em órgãos de planejamento e no curso de arquitetura da UFPR (DUDEQUE, 2001). A cidade oferecia um ambiente favorável para a criação do curso de arquitetura pois, com a catástrofe climática que prejudicou a economia paranaense em 1955, o governo criara órgãos de planejamento como a PLADEP (Comissão de Planejamento e

Desenvolvimento Econômico do Estado do Paraná), a CODEP (Companhia de Desenvolvimento Econômico do Paraná), e, posteriormente, o IPPUC (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba), que demandavam técnicos com formação adequada.

Para auxiliar na implantação dos planos e na composição do quadro de professores do curso de arquitetura chegaram a Curitiba os arquitetos paulistas Luiz Forte Netto, José Maria e Roberto Gandolfi, Joel Ramalho e Francisco Moreira. O curso contou também com o gaúcho Léo Grossman e os mineiros Marcos Padro e Armando Strambi. Em 1962, quando a primeira turma ingressou, foi criada uma turma especial para os engenheiros já formados, dispensados das disciplinas técnicas, que em seguida ajudaram a compor o quadro de professores. Entre eles estavam Alfredo Jacobowisc, Jaime Wassermann, Lineu Borges de Macedo, Onaldo Oliveira, Alfred Willer, Henrique Panek, Ludomir Ficinski e Jaime Lerner. Os recém-formados Manoel Coelho, Abrão Assad, José Sanchotene e, posteriormente, Leonardo Oba também passaram a fazer parte do corpo docente. Armou-se assim um grupo com formação tão distinta quanto sua origem e, lembrando Edward Said (1983), as ideias viajam, como as pessoas, de lugar para lugar, de um tempo a outro, de uma situação a outra e, nessa viagem, alteram o contexto e são alteradas por ele, modificam-se, adaptam-se e se transformam. Nesse sentido, Salvador Gnoato (2002) reconhece que a realização da arquitetura e do urbanismo modernos em Curitiba da década de 1960 e 1970 revela transformações.

3 | A ESTRATÉGIA PROJETUAL DE RAMALHO, OBA E ZAMONER

No memorial descritivo do projeto para o Anexo da Assembleia Legislativa do Paraná, os arquitetos vencedores explicam que a estratégia de implantação e o formato do prédio buscaram resolver uma dicotomia existente: a proximidade necessária e o distanciamento desejável do edifício da Assembleia Legislativa presente no lote. Esta estratégia projetual sugere equivalência à postura dos jovens arquitetos com relação à arquitetura moderna brasileira: o entendimento dos postulados da escola carioca e paulista, seguido de uma reavaliação e nova abordagem no contexto curitibano na década de 1970.

O edifício para o Anexo Legislativo projetado por Ramalho, Oba e Zamoner compõe a praça cívica, formada também pelo Palácio Iguaçu, Palácio da Justiça e a Assembleia Legislativa - projetados por David Xavier de Azambuja e sua equipe de arquitetos cariocas em 1951. O curitibano Azambuja formou-se na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1931, o que explica a relação direta dos edifícios do centro cívico em Curitiba com as características da arquitetura moderna da escola carioca. Entendendo o contexto físico e cultural, especialmente as ideias arquitetônicas que os enlaçavam, os arquitetos curitibanos retomaram na implantação do Anexo

Legislativo uma das heranças da arquitetura moderna brasileira: o edifício é figura sobre um fundo espacial e o espaço aberto é a principal condição para a sua criação. Ao respeitar essa condição, os edifícios podem tomar formas diferenciadas nesse fundo, permitindo a individualidade de cada obra (MAHFUZ, 2002). Nesse sentido, a fim de criar um 'distanciamento desejável' dos edifícios existentes, o trio propôs - a priori - um vazio entre o plenário e seu anexo e considerando as condicionantes do espaço aberto, os arquitetos traçaram eixos delimitadores do espaço que partiram do edifício do Plenário Legislativo e dos limites do lote, para a concepção formal do edifício (figura 1 e 2).



Figura 1. Implantação do Anexo Legislativo.

Fonte: Projeto, jul. 1986, p. 49, modificado pela autora.

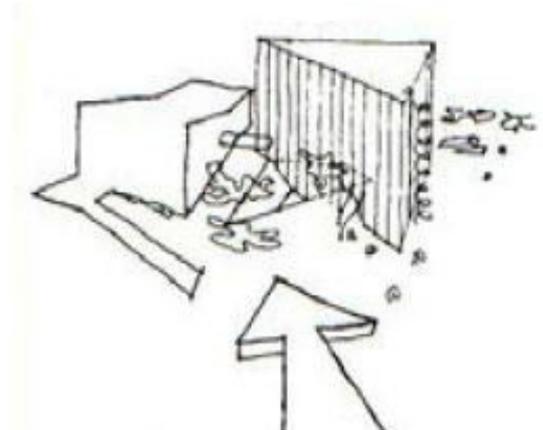


Figura 2. Croqui explicativo dos arquitetos.

Fonte: PACHECO, 2010, p. 371.

Diferentemente dos edifícios governamentais do centro cívico de 1953, o escritório curitibano propôs um prédio fixado diretamente do solo - sem o uso de pilotis, de nove pavimentos em formato de prisma de base triangular, de modo que sua hipotenusa - a fachada principal do edifício em vidro temperado - está voltada para o conjunto modernista da década de 1950. Em seus catetos estão localizadas as salas de apoio, auditório, circulações externas e as salas dos deputados, arrematadas com empenas brancas, criando um volume prismático, corbusierano. A organização da planta em "L" (figura 3), remete a estratégia de Mies van der Rohe, aplicada também a arquitetura brutalista paulista (ZEIN, 2005, p. 33): a frequente concentração das funções de serviços em núcleos compactos que definem a organização funcional dos demais ambientes e permitem a criação de espaços mais nobres e menos funcionais, como por exemplo o vazio interno do Anexo legislativo - entendido como o saguão principal do edifício. Joel Ramalho comenta que os vazios internos na distribuição espacial em projetos administrativos, podem ser considerados um dos fatores preponderantes para as melhores classificações desta geração de arquitetos paranaenses em concursos de arquitetura (RAMALHO *apud* GNOATO, 2002, p. 81).

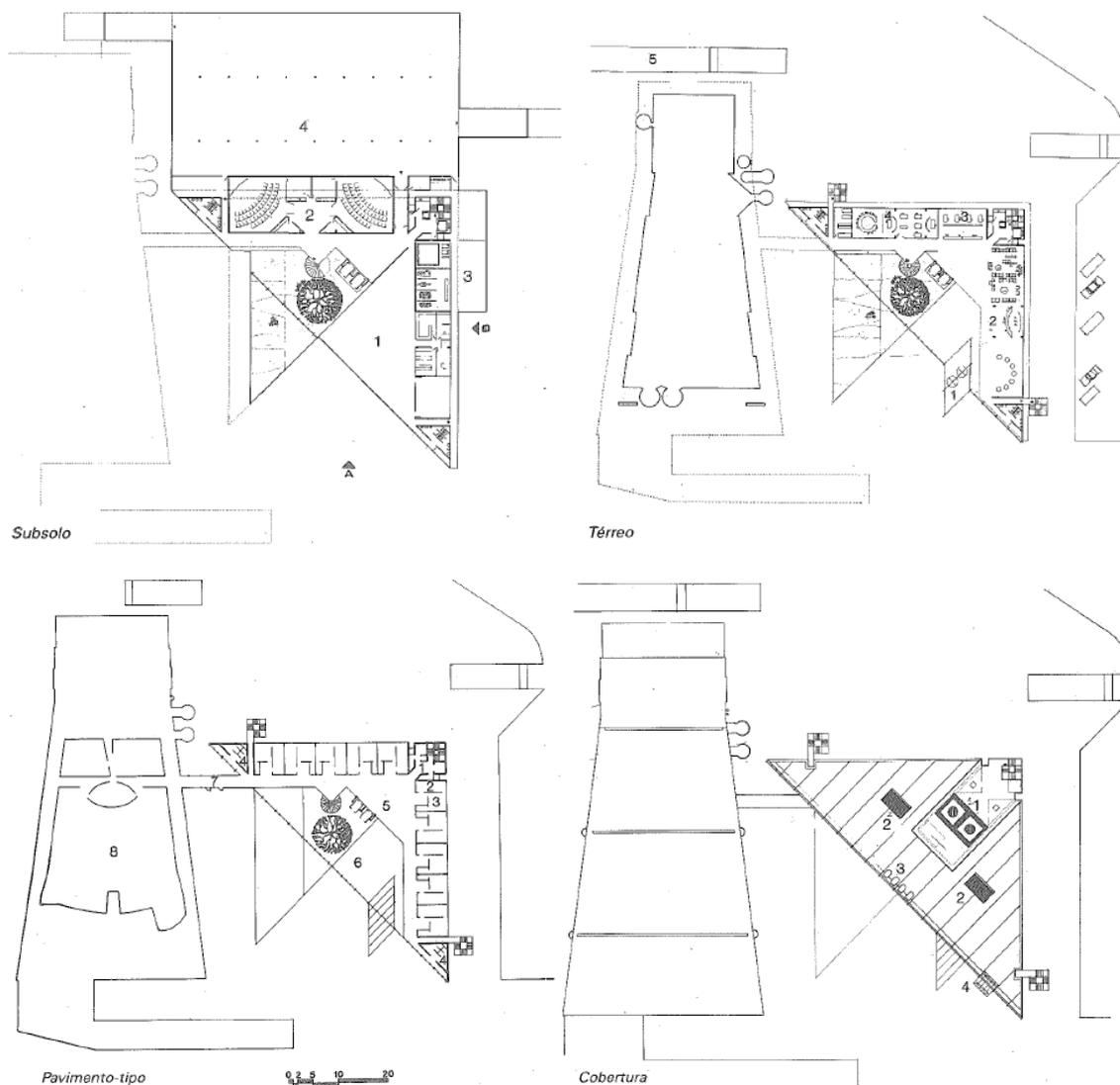


Figura 3. Plantas do Anexo Legislativo: subsolo, térreo, pavimento tipo e cobertura.

Fonte: Revista Projeto, jul. 1986, p.49.

A estratégia do vazio interno para dar dimensão espacial está presente nas características da arquitetura brutalista paulista, catalogadas pela pesquisadora Ruth Verde Zein (2005). A autora considera que as obras brutalistas buscam resolver o espaço interno quase sempre com pé direito duplo, vazios, pátios, e outras composições espaciais que articulam planta e elevação de modo integrado, assim como o proposto no projeto para o Anexo Legislativo em Curitiba. Além disso, de acordo com Zein (2005), também são características do brutalismo paulista a contradição entre o aspecto externo do edifício com poucas aberturas e a parte interna com um tratamento aberto e comunicativo, bem como a presença plástica marcante dos elementos de circulações internas e externas. No Anexo, também funcionam como elementos plásticos a escada interna e elevador panorâmico localizados no saguão principal e as escadas externas do edifício (figura 4 e 5).



Figura 4. O vazio interno, a escada e o elevador panorâmico. Acervo da autora, agosto de 2016.



Figura 5. Perspectiva geral do Plenário Legislativo e do seu anexo. Acervo da autora, agosto de 2016.

Desse modo, no projeto para o Anexo Legislativo notam-se vínculos com a escola carioca e sua atualização com a escola paulista, assimilando as lições dos projetos de Oscar Niemeyer nas décadas de 1960 e 1970, após a revisão da sua prática projetual, presente em seu Depoimento (NIEMEYER, 1958). Tratam-se de edifícios que se aproximaram da estratégia projetual miesiana, pois passaram a considerar a simplificação da forma plástica e dos aspectos funcionais e construtivos e a redução dos elementos compositivos. Ao partir do potencial tecnológico das estruturas em concreto armado para o tratamento formal do prédio, o arquiteto carioca se aproximou da linguagem da arquitetura brutalista paulista, materializado por exemplo, no Edifício Castello Branco de 1971, localizado próximo ao centro cívico de Curitiba.

4 | AS INOVAÇÕES NO PROJETO PARA O ANEXO LEGISLATIVO EM CURITIBA

Consideradas as aproximações com a arquitetura brasileira de meados do século vinte, este trabalho destaca no projeto de Ramalho, Oba e Zamoner certas soluções inovadoras. Primeiramente, o grande pano de vidro temperado presente na fachada norte - a principal do projeto - somado ao jardim interno que serviram para a criação de um microclima controlado. O ar quente externo se concentra dentro do edifício nos períodos de inverno. No verão, através de aberturas inferiores e superiores e através da intervenção mecânica, este ar é substituído por ar frio a partir de uma convecção natural. Este sistema, apesar de estar associado ao ar condicionado mecânico, representa uma considerável economia de consumo energia - um pensamento ainda pouco usual na cultura do 'Brasil Grande' e tempos de crise do petróleo.

A estratégia de criação de um microclima e economia de energia foi retomada e ampliada em 1978, com a proposta do escritório para o concurso nacional da Sede da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) em São Paulo, onde o trio curitibano recebeu menção honrosa. Assim como o Anexo Legislativo em Curitiba, o projeto de 1978 propôs um jardim interno no vazio central, com uma fachada/cobertura

translúcida apoiada em uma estrutura metálica que permitia o fluxo de ar quente e a sua saída por aberturas e sistemas mecânicos concentrados na parte superior (figura 6). Nesse sentido, a arquitetura de Ramalho, Oba e Zamoner exprimiu um cuidado raro com a adequação técnica apropriada ao seu tempo - o contexto do final dos anos 70, com a crise internacional do petróleo e as novas soluções ligadas ao meio ambiente. Entretanto, na proposta para o SBPC e no Anexo Legislativo, as estruturas de treliça espacial em alumínio, material passível de industrialização, foram utilizadas menos como um exibicionismo estrutural, do que um recurso para facilitar o processo construtivo. No caso do projeto em Curitiba, trata-se de uma trama tubular para sustentar a grande fachada em vidro que segue até a parte superior para auxiliar na estrutura da cobertura (figura 7).

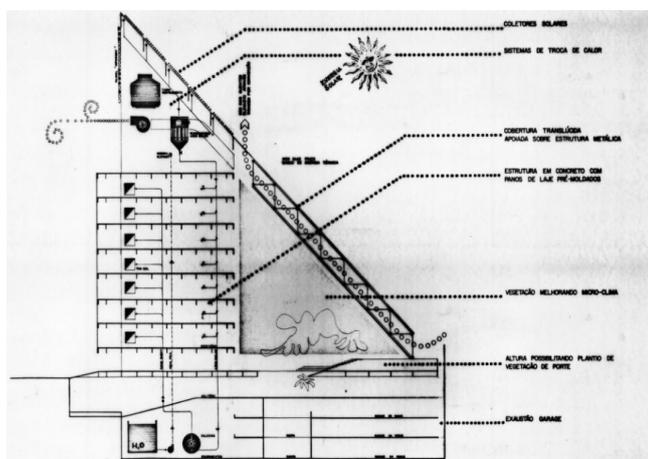


Figura 6. Corte longitudinal do projeto para o SBPC (1978). Arquivo pessoal de Leonardo Oba.

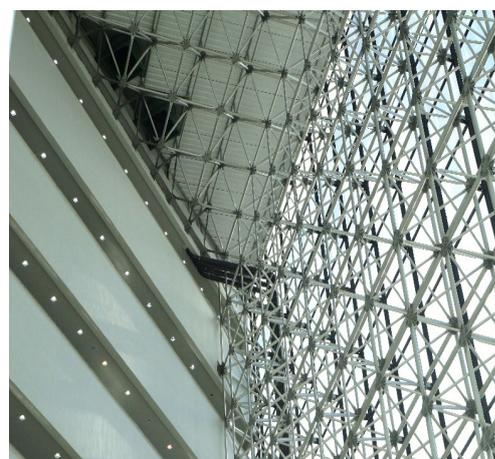


Figura 7. A estrutura tubular em alumínio. Acervo pessoal da autora, agosto de 2016.

Diferente da arquitetura do escritório Forte & Gandolfi que, em geral, compartilhou das características da arquitetura brutalista paulista (SANTOS, 2011), Ramalho, Oba e Zamoner, descartaram o uso exclusivo de estruturas em concreto armado e sua textura natural, e se mostraram atentos às novas expressões arquitetônicas da sua época, ampliando o cenário de difusão da arquitetura moderna em Curitiba.

No caso do Anexo Legislativo em Curitiba, os três arquitetos curitibanos alinharam-se com o otimismo tecnológico dos anos 70, ao propor originalmente a estrutura mero alemã (não executada) - como estrutura espacial para sustentação da grande fachada de vidro. Nesse sentido, eles se aproximaram de soluções adotadas na arquitetura high tech dos anos de 1970 na Europa e Estados Unidos, como o projeto para a Ford Foundation de 1968 em Nova York de Kevin Roche e John Dinkeloo, e até mesmo do projeto utópico de Richard Buckminster Fuller e Norman Foster chamado Climatoffice de 1971. Ao apresentar uma estrutura inovadora para a sustentação da fachada e também do mecanismo de ventilação, o trio curitibano retomou o exibicionismo da estrutura, assim como foi feito – com maior expressividade - na proposta vencedora para o Centro Cultural Georges Pompidou de Renzo Piano e Richard Rogers (1972-

1977).

5 | A ARQUITETURA BRASILEIRA NOS ANOS 70 E O ANEXO LEGISLATIVO EM CURITIBA

Apesar do concurso ter sido realizado em 1976, o projeto para o Anexo da Assembleia Legislativa em Curitiba só foi executado em 1982 e finalizado em 1985. Na década de 1980, o projeto de Joel Ramalho, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner despertou o interesse da literatura e das revistas especializadas, principalmente depois do fim da ditadura militar, por apresentar características que então divergiam do quadro hegemônico da arquitetura moderna brasileira. Nessa perspectiva, o projeto do trio curitibano foi apresentado como um dos exemplares da arquitetura brasileira dos anos 70 e 80, coincidindo com um momento de inflexão da arquitetura nacional.

Autores como Sylvia Ficher, Marlene Acayaba (1982), Hugo Segawa, Ruth Verde Zein, Cecília Rodrigues dos Santos (1988) e Maria Alice Junqueira Bastos (2003), voltaram suas análises para arquiteturas localizadas fora do eixo Rio-São Paulo e pertencentes a um contexto pós-Brasília. De um modo geral, esses autores reconheceram o vínculo dessas arquiteturas com arquitetura moderna brasileira, principalmente em função da migração dos arquitetos - viajantes com aquela bagagem arquitetônica-, da criação de escolas de arquitetura e também da continuação, por parte do Estado, da associação de ideias desenvolvimentistas à imagem da arquitetura moderna - como se viu na ditadura Vargas, na Brasília de JK e no período do regime militar.

Contudo, o deslocamento desses profissionais, projetando em outros estados brasileiros por meio de convites ou concursos, juntamente com a divulgação das obras por revistas de circulação nacional, contribuiu para a criação de uma teia de referências cruzadas na arquitetura brasileira (BASTOS e ZEIN, 2010, p. 142). Em cada novo meio, se viu uma adaptação dos modelos modernistas. Motivadas por novos questionamentos frente aos mitos da arquitetura moderna, novas respostas projetuais surgiram. De acordo com Segawa (1988), esses questionamentos fizeram parte das condições pós-modernas que embasaram as arquiteturas das décadas de 1970 em diante.

Nos anos de 1970, a cidade de Curitiba contou com a repercussão das intervenções urbanas promovidas pelo IPPUC, com as vitórias dos projetos paranaenses em concursos nacionais e com dispersão desses arquitetos com obras em várias regiões brasileiras. Os nomes de jovens arquitetos e urbanistas curitibanos despertaram o interesse por parte da literatura e das revistas especializadas. A exemplo disso, a edição de julho de 1986 da revista Projeto reservou 40 páginas para apresentar um catálogo de nove obras paranaenses, entre elas, o Anexo para a Assembleia Legislativa - com uma foto da estrutura espacial em alumínio inaugurando a seção.

Em texto sobre a arquitetura e o urbanismo de Curitiba, Ruth Verde Zein (1986) aproximou o desenvolvimento da arquitetura moderna no Paraná com o de outras regiões brasileiras, considerando poucas as suas diferenças. Porém, a autora reconheceu que a produção paranaense teve mais repercussão em escala nacional, não por substituir uma teoria existente antes, mas por acrescentar novas visões a ela. Segundo a autora, essa podia ser a explicação do sucesso dos arquitetos paranaenses em concursos nacionais da década de 1970: a capacidade primordial desse grupo em assimilar e simplificar os postulados gerais, transformando-os em matéria segunda, prontos para serem empregados.

De fato, os arquitetos e urbanistas curitibanos, conheciam bem as teorias que embasaram os modelos arquitetônicos e urbanos da cidade, pois tiveram contato direto com representantes da arquitetura moderna, e por terem participado dessas discussões na única escola de arquitetura e urbanismo da cidade nas décadas de 1960 e 1970. Nesse sentido, adquiriram maturidade e ousadia na medida certa para inovar.

6 | CONCLUSÃO

A partir do pressuposto de que o projeto do Anexo para a Assembleia Legislativa em Curitiba é uma síntese da arquitetura de uma certa geração de arquitetos curitibanos (GNOATO, 2002, p. 118), este trabalho conclui que se trata de uma síntese criativa alcançada por Joel Ramalho Junior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner, em meio a uma série de referências cruzadas.

As características projetuais do Anexo revelam que seus projetistas se valeram de lições da arquitetura moderna brasileira, em particular a estratégia de implantação conforme a arquitetura da escola carioca e a solução dos espaços internos de acordo com a arquitetura da escola brutalista paulista. Entretanto, a particularidade do projeto de Ramalho, Oba e Zamoner não está somente nas características que se aproximam da reconhecida arquitetura brasileira, mas também naqueles aspectos mais inovadores, como o uso de outros materiais além do concreto armado para projetar estruturas e medidas que visavam economia e redução do consumo de energia.

A compreensão das arquiteturas que embasaram o projeto, das pressões do contexto político e econômico da década de 1970 em Curitiba e no Brasil, do questionamento frente aos dogmas da arquitetura moderna e da liberdade para inovar motivada pelos concursos de arquitetura, possibilitaram que esses jovens arquitetos saltassem o limite estabelecido pelo quadro arquitetônico hegemônico dos anos anteriores. Esse cenário permitiu que o projeto curitibano de 1976 acompanhasse uma revisão nas características da arquitetura nacional.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Maria Alice Junqueira, ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso prática e pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DUDEQUE, Irã Taborda. **Espirais de Madeira, uma história da arquitetura de Curitiba**. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 2001.
- FICHER, Sylvia, ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982.
- GNOATO, Luis Salvador. **Arquitetura de Curitiba, transformações do Movimento Moderno**. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 2002
- MAHFUZ, Edson da Cunha. **O clássico, o poético e o erótico: e outros ensaios**. Vol. 4. Editora Ritter dos Reis, 2002.
- NIEMEYER, Oscar. Depoimento. **Módulo**. n.9, p. 3-6, jan. 1958.
- PACHECO, Paulo Cesar Braga. **A Arquitetura do Grupo Paraná**. Tese de Doutorado. Curitiba: Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPAR, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul, 2010.
- REIS, Daniel Aarão (coord.). **Modernização, ditadura e democracia - 1964-2010**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- SAID, Edward. Traveling theory. In: SAID, E. W. **The world, the text, and the critic**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, p. 157-181, 1983.
- SANTOS, Michelle Schneider. **A arquitetura do escritório Forte Gandolfi 1962-1973**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1997.
- SEGAWA, Hugo, SANTOS, Cecília Rodrigues, ZEIN, Ruth Verde (orgs.) et al., **Arquiteturas no Brasil: Anos 80**, São Paulo: Projeto, 1988.
- ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPAR, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul, 2005.
- ZEIN, Ruth Verde. Arquitetos no Paraná, algumas diferenças nas mesmas estórias. **Projeto**, n. 89, julho 1986, p. 28-30.

O PAPEL DO DISCURSO NA CONSTRUÇÃO DO AEROPORTO SANTOS DUMONT

Lila Ribeiro Mota Etges

Colônia - Alemanha

RESUMO: A estação de passageiros do aeroporto Santos Dumont (1938-1944) dos Irmãos Roberto é a primeira a ser construída no Brasil. A obra pioneira da nova tipologia emblemática é escolhida através de concurso de arquitetura durante o governo de Getúlio Vargas, e ganha grande visibilidade antes mesmo do anúncio do anteprojeto vencedor. O destaque se dá através da publicação do projeto escolhido em diversos periódicos especializados no Brasil e no exterior. A atribuição cultural da mídia na formação simbólica do terminal aeroviário se dá em dois formatos: nas publicações de aviação e nos periódicos de arquitetura. As publicações nas revistas brasileiras especializadas em aviação, mesmo antes da obra finalizada, já declaram de maneira quase profética o importante papel icônico que o novo aeroporto da capital federal irá assumir no país – e no mundo. Já as revistas de arquitetura são as protagonistas na difusão do anteprojeto do novo aeroporto, e em sua afirmação como grande obra arquitetônica moderna. O presente artigo busca ilustrar o papel do discurso na formação de um símbolo arquitetônico da era Vargas, mais especificamente através de levantamento e análise crítica dos periódicos especializados

da época.

PALAVRAS-CHAVE: Aeroporto Santos Dumont. Periódicos. Arquitetura moderna.

ABSTRACT: The passenger station of the Santos Dumont airport (1938-1944) of the brothers and architects Roberto was the first one build in Brazil. The pioneering work of the new emblematic typology was chosen through architecture public competition during the government of Getulio Vargas, and wins great visibility even before the announcement of the winner draft. The highlight is through the publication of the winner project in several specialized periodicals in Brazil and abroad. The assignment of cultural media in the symbolic formation of terminal air station occurs in two formats: in aviation periodicals and in architecture revues. Specialized Brazilian magazines in aviation, even before the finished work, already declare in an almost prophetic way the important iconic role that the new airport of the federal capital will take in the country – and in the world. In the other side, the architecture magazines are the protagonists in the disclosure of the new airport draft, and its affirmation as great modern architectural work. This article seeks to illustrate the speech role in the formation of an architectural symbol of the Vargas era, specifically through a survey and critical analysis of specialized periodicals of the

period.

KEYWORDS: Santos Dumont Airport. Periodicals. Modern architecture.

1 | INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é investigar a criação e a consagração de um símbolo arquitetônico da era Vargas e do movimento moderno brasileiro, a estação central de passageiros do aeroporto Santos Dumont, por meio das aparições de artigos em periódicos especializados de seu tempo. O presente trabalho faz parte da pesquisa de doutorado da autora, em desenvolvimento no Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Para traçar um panorama do discurso da mídia especializada, apresentaremos as mais relevantes publicações sobre a obra. A análise proposta é descritiva e analítica, e se baseia no levantamento e posterior seleção de material de acordo com sua importância. No primeiro capítulo, apresentaremos as publicações sobre o futuro aeroporto nas revistas especializadas em aviação, após a realização do concurso de arquitetura e antes da obra estar concluída. No segundo capítulo, serão expostas as edições nas revistas especializadas de arquitetura, a partir do resultado do concurso e até a conclusão do edifício. O material de trabalho utilizado se restringe aos periódicos de aviação nacionais existentes e aos mais importantes periódicos de arquitetura, nacionais e internacionais, editados entre os anos de 1933 até o final dos anos 1950. Esta limitação tipológica referente ao material de pesquisa se impõe a fim de uma possível comparação entre as publicações em revistas de aviação, com publicações de mesma natureza, porém no âmbito da arquitetura. O recorte temporal se justifica por se tratar de um estudo sobre a possível repercussão dos periódicos no recorte de sua época.

Dentre as revistas sobre aviação, analisamos os exemplares de *Asas: sob o auspício do Aero clube do Brasil e Aviação*, as únicas sobre o tema naqueles anos no país. O levantamento feito foi realizado no acervo disponível da biblioteca do Clube de Engenharia do Rio de Janeiro, que conta com o maior número de exemplares de ambos periódicos no Brasil. Já a pesquisa acerca das revistas de arquitetura, sendo um campo muito mais amplo, tomou como base levantamentos prévios da bibliografia sobre o tema, como as pesquisas realizadas nos seguintes estudos: *“Les frères Roberto, architectes. Bâtiments d’habitat collectif construits à Rio de Janeiro, 1945-1969”* (SOUZA, 2006) e *Os irmãos Roberto e a arquitetura moderna no Rio de Janeiro (1930-1960)* (PEREIRA, 1993). A catalogação é complementada por pesquisa da autora no acervo das bibliotecas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do INCAER e do Sindicato dos arquitetos e engenheiros do Rio de Janeiro (SAERJS).

2 | CONTEXTO

Desde o momento em que Getúlio Vargas, com aquela penetrante visão profética e graças ao que o Brasil entrou a trilhar a estrada larga e reta de seu grande destino, levantou o grito histórico: - Dái asas a juventude brasileira!" – pela imensidão do nosso território o patriotismo brasileiro vibrou com estranho estremecimento (*Aviação*, mar. 1942, p. 66).

No início da década de 1930, Getúlio Vargas assume o poder e é iniciada uma nova era na história do país. Diversos projetos de caráter populista foram instaurados, auxiliando no desenvolvimento do país e na afirmação de seu governo. Um deles foi a criação do Departamento de Aeronáutica Civil (D.A.C.) em 1931. A inauguração do D.A.C. era o primeiro passo de um projeto audacioso: o estabelecimento da aviação civil no país. Uma série de medidas foram tomadas a partir de então, visando o desenvolvimento e uma regulamentação da aviação civil.

No campo da arquitetura, em 1937 o D.A.C. inicia um programa de obras de construção, ampliação e melhoramentos de aeroportos (*Aviação*, dez. 1938) em todo o território nacional. Segundo este projeto, o aeroporto do distrito federal deveria ser o primeiro a ser construído no país, e outros aeroportos, nas principais cidades brasileiras, seriam construídos a partir de então. Com obras iniciadas em 1938, o terminal aeroviário inaugural do país servirá de vitrine do governo getulista e do progresso da aviação civil brasileira nos anos seguintes. Para isso se tornar realidade, não bastava a publicação de leis e medidas. Era preciso propaganda a nível nacional: nada melhor do que a arquitetura.

3 | DISCURSO MIDIÁTICO: AS REVISTAS DE AVIAÇÃO

A ideia da construção do aeroporto na capital federal permeia várias edições sobre aviação no território nacional. Desde o final da década de 1920, quando surge a ideia de construção do novo aeroporto do Rio de Janeiro, o tema aparece em diversos artigos publicados na revista *Revista de Engenharia da Diretoria do Distrito Federal (PDF)* e na *Revista do Clube de Engenharia*. O principal enfoque destas publicações é o debate sobre a melhor localização do aeroporto: a Ponta do Calabouço, em região central, ou Manginhos, local afastado do centro. O local de implantação é finalmente definido em 1933, quando o Eng. César Grillo assina um decreto aprovando o orçamento para a execução das obras no terreno do Calabouço. No mesmo ano é publicado pelo D.A.C. o anteprojeto para o terminal aeroviário (*PDF*, 1933). A importância do aeroporto já é exaltada na *Revista do Clube de Engenharia* do ano seguinte: "Pois bem: a nossa cidade, pela sua própria situação geográfica e política, precisa ser dotada do mais perfeito e completo aeroporto, afim de que ele possa ser, como deve, o mais importante da América do Sul" (*Revista do Clube de Engenharia*, jan. 1934).

Todavia, será nos periódicos nacionais especializados em aviação em que o futuro aeroporto ganhará visibilidade. As revistas *Aviação* e *Asas: sob o auspício*

do Aero Clube do Brasil são criadas em 1932 e 1938, respectivamente. São o mais importante veículo de propaganda da aviação nacional, voltadas tanto ao público geral quanto ao público especializado. O tema da aviação era uma grande novidade. As revistas relatavam os principais feitos aéreos no Brasil e no exterior, como a inauguração de novos aeródromos no país, artigos de divulgação científica e técnica, informações dos principais acontecimentos aeronáuticos do Brasil e do mundo. Ainda tendo espaço a homenagens a Getúlio Vargas, chamado de “pai da aviação” no Brasil, eram recorrentes durante seus anos de mandato.

Definido o projeto através de concurso (1937), como veremos no seguinte capítulo de forma mais detalhada, diversas publicações aeronáuticas tratam sobre o aeroporto Santos Dumont e também sobre o andamento da obra. A obra do edifício se estende por vários anos: iniciada em 1938, é interrompida em 1939 em função da II Guerra Mundial e é retomada somente em 1944. O edifício será finalizado no final da década de 1940. Quanto ao projeto, as revistas aeronáuticas garantem visibilidade ao aeroporto, apesar da falta de profundidade em análise arquitetônica. O ponto mais exaltado e elogiado era a sua localização, tanto do ponto de vista técnico quanto estético. A notoriedade da estação central, independente da ótica, será conquistada através da ampla divulgação de caráter publicitário.

Ninguém é mais confiante no papel à que a aviação está reservado nos Céus do Cruzeiro, ninguém compreendeu melhor a influência que os pássaros motorizados pode alcançar no progresso de nossa Pátria, ninguém admira mais a beleza do arrojo do homem, vencendo distâncias pelo domínio dos ares, e, por isso mesmo, ninguém fez mais praticamente, pela vitória da máquina voadora, em terras do Brasil, do que o Presidente Getúlio Vargas. (*Asas*, mar. 1940, p. 3)

Em 1938, o número de dezembro da revista *Aviação* dedica reportagem sobre a Semana da Asa, evento festivo criado em 1935 que visava incentivar e valorizar o transporte aéreo. O evento daquele ano fora especial: “Merece atenção especial nos festejos deste ano, as solenidades realizadas no aeroporto Santos Dumont, que se torna um dos mais bem aparelhados e certamente o mais belo do mundo, com a sua moldura magnífica da bahia da Guanabara” (*Aviação*, dez. 1938, p. 7). Também é na Semana da Asa neste mesmo ano que é inaugurada a Estação de hidroaviões, vizinha à futura estação central, que “servirá provisoriamente aos aviões terrestres enquanto não ficar concluída a construção da Estação monumental cuja estrutura começa a erguer-se na extremidade sul do soberbo aeroporto” (*Aviação*, dez. 1938, p. 8). Apesar de aparecer uma breve nota sobre a inauguração e o edifício, a estação de Atílio Corrêa Lima, um dos ícones da arquitetura moderna brasileira, fica em segundo plano.

Na edição de maio de 1939 do periódico *Asas*, uma fotomontagem do terreno com o projeto da estação central do aeroporto aparece na capa (Figura 1). A previsão não é nada modesta: “Visão futura do majestoso Aeroporto Santos Dumont que, quando terminado será o mais suntuoso de toda América do Sul” (*Asas*, maio 1939, p.1).



Figura 1 – Fotomontagem com o edifício da estação central de passageiros do Aeroporto SD

Fonte: *Asas*, maio 1939.

Na mesma edição aparece uma “Breve notícia sobre as obras em curso” (*Asas*, maio 1939) com a palavra do engenheiro responsável, Marques Dias. Ainda em estágio inicial da obra, o engenheiro destaca a localização como característica notável do aeroporto. A observação é um tanto quanto simplista, uma vez que as qualidades do edifício, além de sua posição, não são comentadas:

A Aeronáutica do Brasil, localizando o aeroporto de sua metrópole no ponto em que se acha, resolveu brilhantemente o problema focalizado pelo progresso nacional no setor aeronáutico, conseguindo assim corporificar o aeroporto ideal, possuidor de qualidades que o farão um dos mais perfeitos e completos do mundo. (*Asas*, maio 1939, p.8)

A edição da revista *Asas* de março de 1940 publica artigo de duas páginas sobre a estação central, juntamente com os edifícios do hangar e da estação de hidroaviões (Figura 2). O artigo intitulado “Uma obra única em seu gênero”, em forma de *collage*, reúne foto da maquete da primeira versão, a implantação do aeroporto, fotomontagem aérea, diversas fotografias da estação de hidroaviões e do hangar em obras, além de imagem de Getúlio examinando o projeto. Pareceres de engenheiros e de famosos pilotos estrangeiros sobre as qualidades do aeroporto Santos Dumont visam a confirmar a viabilidade do local escolhido para sediar o aeroporto que, “(...) uma vez pronto constituirá um dos melhores do mundo, quer sob o ponto de vista técnico, quer sob o ponto de vista da comodidade para o público, sem falar na sua beleza arquitetônica verdadeiramente encantadora” (piloto Sr. Sumitoshi Nakao, *Asas*, mar. 1940).



Figura 2 – Reportagem sobre o Aeroporto Santos Dumont em obras

Fonte: Asas, mar. de 1940.

Um ano depois, novamente aparece publicidade na revista Asas da futura estação de passageiros, em duas páginas (Figura 3). A reportagem, outra vez em estilo *collage*, apresenta fotografias dos dois heróis da aviação brasileira: o aviador e inventor Santos Dumont e o presidente Getúlio Vargas. Fotos da maquete da primeira versão da estação central do aeroporto, do hangar – então em obras, também dos Irmãos Roberto – e da fachada da estação de hidroaviões compõe a arte. Desenhos da bandeira do Brasil, de dois aviões e do perfil da Baía da Guanabara servem de pano de fundo para as fotos. O patriotismo em voga juntamente com o grande invento do século XX, o avião, se traduz na combinação perfeita para a propaganda do governo, materializada no novo aeroporto da capital federal. A única frase “O Aeroporto Santos Dumont é tributo de meu governo ao embelezamento do Rio de Janeiro”, assinada por Getúlio Vargas, completam as imagens.



Figura 3 – Collage publicitária sobre o Aeroporto Santos Dumont

Fonte: Asas, abr. 1941.

4 | DISCURSO DE AFIRMAÇÃO: AS REVISTAS DE ARQUITETURA

A importância do aeroporto, entretanto, não se resume apenas à sua proximidade ao centro e à beleza natural do sítio escolhido. O talento dos arquitetos e irmãos Roberto garantiram notoriedade à estação aeroviária também pela sua qualidade arquitetônica. A confirmação vem na ampla publicação do projeto em importantes revistas especializadas nacionais e internacionais, além da presença em capítulos de importantes e influentes livros de autores estrangeiros sobre a arquitetura brasileira publicados na época, como os célebres *Modern Architecture in Brazil* (MINDLIN, 1956, p. 96-100) e *L'architecture contemporaine au Brésil* (BRUAND, 1969, p. 226-227). Mindlin apresenta o projeto do aeroporto com breve texto, ilustrado por imagens internas do edifício, desenho do corte transversal e da planta baixa do térreo, além de foto da escada escultórica. A fachada voltada à cidade, caracterizada pelos brises verticais, ganham o maior destaque nas duas páginas dedicadas ao terminal. Já Bruand dá mais destaque à estação de passageiros, dedicando quatro páginas ao projeto. Texto explicativo aprofundado acompanha as perspectivas apresentadas ao concurso, juntamente com fotos das fachadas principais, foto do corredor principal e planta baixa do térreo.

Tudo começa com a divulgação do edital do concurso de anteprojetos para a estação central do aeroporto Santos Dumont, em fevereiro de 1937 (*Arquitetura e Urbanismo*, 1937, p. 102-107). Podemos ter uma ideia da importância do concurso, quando verificamos algumas das premissas definidas pela comissão julgadora: “o edifício central de passageiros deve ter caráter monumental” e “as fachadas que dão para a cidade devem possuir tratamento arquitetônico condizente com a situação de destaque e a visibilidade do prédio em relação à cidade” (BARBOSA, 1985). O concurso é julgado em junho do mesmo ano e a equipe dos Irmãos Marcelo e Milton Roberto, e as equipes de Atílio Corrêa Lima, seguido de Paulo Camargo de Almeida e Renato Mesquita dos Santos estão entre os anteprojetos classificados de maior destaque. Entretanto, entendendo que nenhum dos concorrentes satisfazia plenamente o solicitado, a comissão julgadora convida os cinco melhores trabalhos para uma nova apresentação no prazo de 45 dias. Em setembro ocorre o julgamento final, e o resultado é publicado na edição de nov.-dez. de 1937 da revista *Arquitetura e Urbanismo* (Figura 4), juntamente com as propostas dos cinco finalistas. O anteprojeto vencedor é o da equipe de Marcelo e Milton Roberto. Na edição, o anteprojeto vencedor é ilustrado através de duas fotos da maquete, plantas baixas de locação, do térreo, do pavimento intermediário e dos 2º e 3º pavimentos, dois cortes, duas perspectivas externas das fachadas principais e uma perspectiva interna. Acompanha a edição um texto sobre arquitetura contemporânea, de Marcelo Roberto.

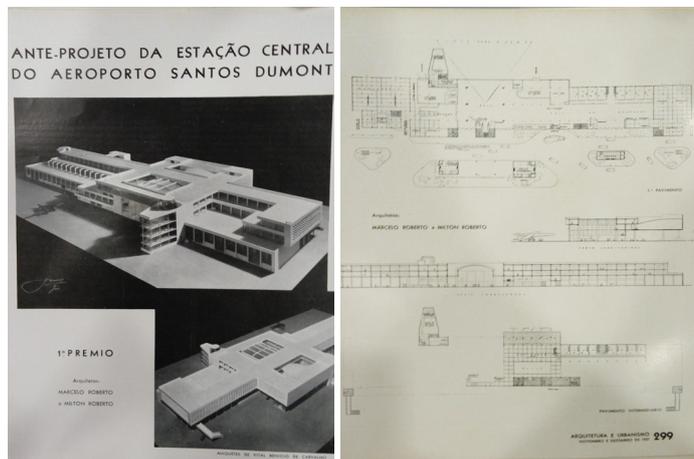


Figura 4 – Anteprojeto da equipe de Marcelo e Milton Roberto, 1º lugar
 Fonte: Arquitetura e Urbanismo, nov.-dez. 1937, p. 298-299.

O edital do concurso deixara claro que o anteprojeto vencedor deveria ser desenvolvido para alcançar a etapa de projeto de execução. A versão definitiva é publicada na *PDF* de julho de 1938. Além da documentação gráfica está presente um memorial justificativo escrito por Marcelo e Milton Roberto. O texto explicativo da equipe se utiliza de tom profético e patriótico: “O avião está explicando o Brasil. Seu desenvolvimento cimentará e humanizará a unidade desta terra” (ROBERTO; ROBERTO, 1938). Além disso, fica claro a referência à arquitetura de tradição acadêmica:

O Sol, os ventos, os tão decantados e pouco respeitados fatores mesológicos completaram, em harmonia com os princípios eternos da Grande Arquitetura de todas as épocas, o sistema de composição, cuja resultante gráfica agora apresentamos (ROBERTO; ROBERTO, 1938, p. 416).

A versão definitiva apareceria novamente na A.U. de março de 1940 (Figura 5). A edição que se dedica ao “*V Congresso Panamericano de Arquitectos*”, em Montevideú (cujo cartaz compõe a capa desta edição), publica o projeto do aeroporto que é premiado com medalha de prata na categoria “Edifícios e monumentos públicos”. São expostas três fotos da maquete, mostrando o edifício e a praça em frente.



No plano internacional, a obra aparece pela primeira vez em uma das mais importantes revistas internacionais, a francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, na edição icônica dedicada à arquitetura do Brasil (números 13-14, setembro de 1947). Na edição, são apresentadas uma ou mais obras dos mais representativos arquitetos daquele momento, entre eles os irmãos Marcelo e Milton Roberto. O “Aeroporto do Rio”, ainda em obras, aparece juntamente com outros cinco edifícios da equipe. A publicação dedica quatro páginas ao projeto. Nas duas primeiras, aparece uma grande foto da entrada principal do aeroporto (Figura 6), além dos desenhos da fachada e da perspectiva correspondente abaixo – embora os desenhos apresentados sejam diferentes da foto da fachada realizada –, além de um breve texto. Ali é comentado o andamento da obra, retomada três anos antes e já quase terminada. Se dá destaque ao aspecto construtivo do edifício, que se vale de tecnologia avançada para a época. É citada a utilização dos quebra-sóis articuláveis de cimento-amianto, a utilização da laje de dupla espessura de concreto armado – que permite a passagem de canalizações horizontais –, e o fechamento vertical com elementos pré-fabricados. Ainda é comentado o isolamento térmico do terraço, beneficiado pelo uso de terra e de vegetação. Na página oposta, estão a planta baixa do térreo, um corte transversal e uma foto do conjunto do aeroporto em obras, desde a cidade.

Na terceira página, a revista destaca através de fotos alguns detalhes especiais do edifício, como: a escada escultórica em concreto armado e seus “degraus em balanço”, os quebra-sóis articulados da fachada norte e a moldura de concreto armado da fachada oeste. Uma foto do “grande corredor de despacho do público”, mostrando a perspectiva reforçada pelo colunata, e uma foto desde o primeiro pavimento em direção à Baía da Guanabara, dão ideia da monumentalidade desde o interior do edifício.

A última página é dedicada aos hangares em obra do aeroporto, também projeto dos Irmãos Roberto, ilustrado por desenhos e fotos. Na sequência, aparece o projeto da estação de hidroaviões de Atílio Corrêa Lima, intitulada “Aeroestação do Santos Dumont”. Além da publicação do projeto do aeroporto, dentre outros dos Irmãos Roberto, o texto “Dez anos de arquitetura” de Milton Roberto, presidente do instituto dos arquitetos do Brasil completa a contribuição da equipe ao número da revista francesa, ilustrado por fotografias de projetos do escritório.

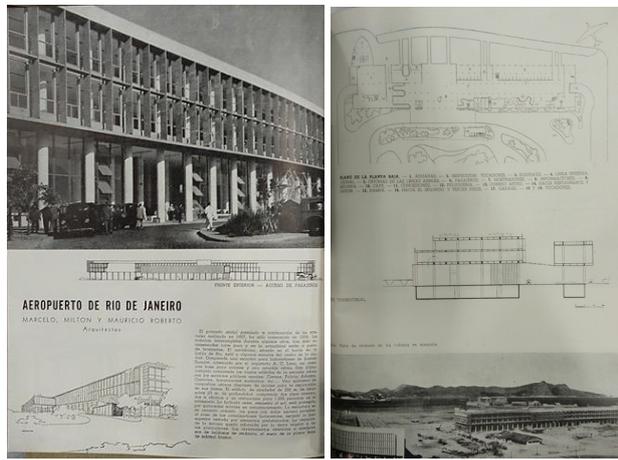


Figura 6 – Divulgação do aeroporto Santos Dumont na principal revista francesa
 Fonte: *L'Architecture d'aujourd'hui*, set., 1947 (versão castelhana).

O aeroporto irá aparecer novamente nas páginas da revista francesa em agosto de 1952, em edição novamente dedicada à arquitetura brasileira. A esta altura a estação já estava finalizada, embora com algumas alterações importantes. Ou seja, o edifício construído significa uma terceira versão do projeto vencedor do concurso de 1937, preservando-se, todavia, sua estrutura básica de composição. A reportagem esclarece que “o projeto final é muito próximo do projeto original, com algumas pequenas modificações” (*L'Architecture d'aujourd'hui*, 1947). Curioso que apesar das modificações executadas, os desenhos publicados do projeto ainda são os da segunda versão do projeto – os mesmos da edição de 1947. O texto também repete praticamente o mesmo discurso da publicação anterior, glorificando as qualidades tecnológicas do edifício. A novidade é a ênfase dada a questão da separação das circulações verticais entre público e privado, explicada aqui, e ao grande restaurante para 1000 pessoas localizado no mezanino. Completam o artigo cinco fotos do edifício, sendo apenas duas delas externas – uma de cada fachada principal. As imagens internas exibidas demonstram a grande qualidade do espaço interior promovido.

Outra revista nacional que dedica espaço ao aeroporto é a *Habitat*, no número de junho de 1956. Nessa edição é publicada a IV reportagem de uma série chamada “Individualidades na história da atual arquitetura brasileira”. O artigo que tem 16 páginas se dedica inteiramente à obra de MMM Roberto. O aeroporto aparece em duas páginas, logo após o texto introdutório de Geraldo Ferraz. Da mesma forma como nas edições da *L'Architecture d'aujourd'hui*, aqui também são publicados apenas os desenhos da segunda versão do projeto.

Conforme exposto, o projeto do aeroporto é publicado em diversas revistas especializadas no país, principalmente entre 1938 e 1965. Consequentemente, o edifício inaugural da tipologia inédita no país se impõe como um possível referencial para os próximos aeroportos brasileiros. O aeroporto também comparece em importantes revistas internacionais além da *L'Architecture d'aujourd'hui*, como *Architecture Review* (mar. 1947), *Architectural Forum* (nov. 1947), e até mesmo em revistas menos

conhecidas, como a francesa *Technique des Travaux* (1947). Entretanto, na maioria das revistas do exterior, diferentemente das publicações brasileiras, o foco não é o edifício isolado, como um referencial tipológico ou como projeto exemplar isolado. O aeroporto Santos Dumont é apresentado como parte de um conjunto maior: o grupo das manifestações do período de consolidação da arquitetura moderna brasileira, dentro da produção dos Irmãos MMM Roberto.

5 | ENCERRANDO O DISCURSO

A obra para ser (re)conhecida precisa ser publicada. O papel da historiografia na construção da história da arquitetura é indiscutível, uma vez que é o veículo na transmissão do conhecimento da crítica especializada, que irá, por fim, estabelecer quais são as obras e os projetos paradigmas de cada época. Neste sentido, se pode afirmar que o aeroporto Santos Dumont é uma das principais obras do movimento moderno brasileiro, pois foi amplamente publicado e discutido na crítica especializada, através de diversas publicações em revistas e livros. Além disso, se diferencia de outras obras sob o aspecto de também aparecer em outra mídia bastante específica: as revistas de aviação, em variados números publicados entre as décadas de 1930 e 1940.

As publicações sobre aviação, embora apresentem o projeto do aeroporto e descrevam suas qualidades, contribuem no sentido de afirmação de um governo, através da criação de um monumento urbano. Havia uma intenção por trás da publicação do projeto do aeroporto nas revistas de aviação: a de promover uma das principais contribuições de Getúlio Vargas ao país, em termos de obras públicas. As revistas periódicas de aviação serviram como um excelente veículo de propaganda do regime, embora não-oficial: “(...) ‘AVIAÇÃO’ aparece na arena da imprensa periódica brasileira com a intenção de cooperar com as autoridades e as entidades interessadas, no sentido de promover e acelerar o desenvolvimento da aeronáutica do Brasil” (*Aviação*, mar. 1942, p.2).

Já as revistas especializadas de arquitetura corroboram no sentido da divulgação do anteprojeto e na afirmação do edifício do aeroporto como importante obra do movimento moderno brasileiro. Os Irmãos Roberto, que já gozavam de certa fama internacional desde o primeiro lugar no concurso da ABI (1936), têm seu prestígio reforçado pelo seu segundo projeto vitorioso, também de caráter público. O projeto da estação central de passageiros é amplamente divulgado nas revistas especializadas – embora os desenhos apresentados não correspondam exatamente ao edifício executado. Aspectos relativos à tecnologia, como os artifícios tecnológicos empregados (quebra-sóis, laje de espessura dupla), materiais modernos (concreto armado, cimento-amianto, placas pré-fabricadas) e aspectos relativos à sua localização – como a deslumbrante localização junto à Baía da Guanabara e a proximidade ao

centro — são os pontos mais levantados nos breves textos de apoio que acompanham os desenhos e fotografias nas publicações.

O concurso de anteprojetos para a estação central do aeroporto Santos Dumont, além de dotar a capital do país com um edifício fundamental da era moderna, visava a constituição de uma das marcas arquitetônicas do governo de Vargas. Sem entrar no mérito de qualquer questão política, o fato é que o concurso para a estação, cujo edital já esclarecia que deveria ser “monumental”, possibilita uma grande oportunidade de expressão e experimentação a um grupo de talentosos arquitetos. O resultado, através do projeto vencedor dos Irmãos Roberto, é a criação de um edifício de atestada qualidade arquitetônica, que se torna com o passar dos anos um verdadeiro monumento urbano para a cidade. Neste sentido, foi fundamental o papel das revistas especializadas na divulgação do projeto e da obra. Independente de intencionalidade de algum periódico, a equipe dos MMM Roberto mereceu ter o projeto do terminal aeroviário do aeroporto Santos Dumont amplamente divulgado pelos veículos correspondentes. E sem dúvida, o reconhecimento de sua importância como objeto arquitetônico pela mídia especializada em sua época ajudou a consolidar o plano de Vargas, o de deixar um – digno – legado para a cidade do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

ARQUITETURA E URBANISMO. Rio de Janeiro: IAB-DF, mar. -abr. 1937, p. 102-107.

ARQUITETURA E URBANISMO. Rio de Janeiro: IAB-DF, nov. -dez. 1937, p. 295-308.

ASAS: SOB O AUSPÍCIO DO AERO CLUBE DO BRASIL. Rio de Janeiro: Aero Club do Brasil, maio 1939.

ASAS: SOB O AUSPÍCIO DO AERO CLUBE DO BRASIL. Rio de Janeiro: Aero Club do Brasil, mar. 1940.

ASAS: SOB O AUSPÍCIO DO AERO CLUBE DO BRASIL. Rio de Janeiro: Aero Club do Brasil, abr. 1941.

AVIAÇÃO. Rio de Janeiro, número 11, ano I, dez.1938.

AVIAÇÃO. Rio de Janeiro, número 50, mar.1942.

BARBOSA, Wilson. **Aeroporto Santos Dumont: um grande portal do Rio**. Rio de Janeiro: Editora Revista Aeronáutica, 1985.

BRUAND, Yves (1969). **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FERRAZ, Geraldo. Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil: MMM Roberto. **Habitat**, jun. 1956, p. 49-51.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Boulogne-sur-seine: Éditions de L'Architecture d'Aujourd'hui, set., 1947.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Boulogne-sur-seine: Éditions de L'Architecture d'Aujourd'hui, ago. 1952.

MINDLIN, Henrique. **Modern architecture in Brasil**. New York: Reinhold, 1956.

REVISTA DE ENGENHARIA DA DIRETORIA DO DISTRITO FEDERAL (PDF). Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal, abril de 1933, p. 8-16.

_____. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal, jan. 1934.

PEREIRA, Cláudio Calovi. **Os irmãos Roberto e arquitetura moderna no Rio de Janeiro (1936-1954)**. 1993. Dissertação (mestrado) – Programa de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura (PROPAR) da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FAU-UFRGS), 1993.

ROBERTO, Marcelo e ROBERTO, Milton. O edifício central do aeroporto Santos Dumont. **Revista de Engenharia da Diretoria do Distrito Federal** (PDF), jul. 1938, p. 415-420.

SOUZA, Luiz Felipe Machado Coelho de. **Les frères Roberto, Architectes. Bâtiments d'habitat collectif à Rio de Janeiro, 1945-1969**. 2006. Tese (Doutorado em História da Arte) – Université Paris I – Panthéon – Sorbonne, 2006.

SOBRE A ORGANIZADORA

JEANINE MAFRA MIGLIORINI: Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Especialista em História, Arte e Cultura e Mestre em Gestão do Território pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Educadora há dez anos, iniciou na docência nos ensinos fundamental e médio na disciplina de Arte. Atualmente é professora da Unicesumar. Arquiteta e urbanista, desenvolve projetos arquitetônicos. Escolheu a Arquitetura Modernista de Ponta Grossa – PR como objeto de estudo, desde sua graduação. Produzindo pesquisa e material didático para o ensino de arte com essa temática.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-85107-39-0



9 788585 107390