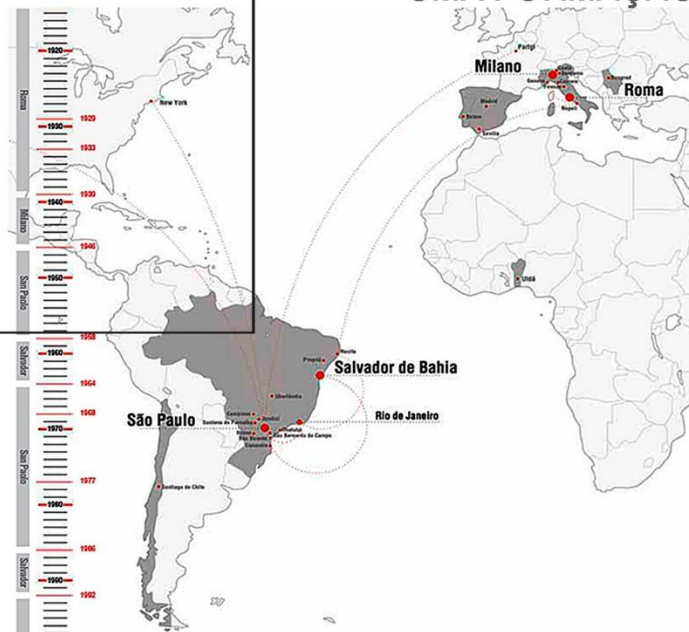




LINA BO BARDI

UMA FORMAÇÃO



SUELY DE OLIVEIRA FIGUEIRÊDO PUPPI
PORTO ALEGRE, ROMA E LONDRINA. - 2020

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Suely de Oliveira Figueirêdo Puppi

LINA BO BARDI

UMA FORMAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPAR – da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Arquitetura.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica da Arquitetura.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas

Porto Alegre, Roma e Londrina
2020

Aos meus pais,
Antônio e Isadal.

AGRADECIMENTOS

De início, agradeço a meu orientador, Carlos Eduardo Comas, pela oportunidade, pelas conversas, por sua paciência e seus conselhos. A sua riqueza intelectual fez crescer minha visão de arquitetura.

Agradeço a Maristella Casciato, que, não podendo me orientar no estágio em Roma por motivos superiores, indicou a professora Elisabetta Pallottino, a quem devo também agradecer a assistência e predisposição em discutir e orientar-me nas pesquisas na Itália.

Agradeço à CAPES pelo apoio financeiro. Este trabalho foi possível devido à concessão da bolsa para desenvolvimento de pesquisa em Roma, por seis meses.

Agradeço a Ruth Verde Zein, que, no início da pesquisa, orientou-me em atividades em São Paulo, recebendo-me até mesmo em sua casa. Não poderia deixar de agradecer também a Renato Anelli, pela constante colaboração para o desenvolvimento deste trabalho, colocando-me inclusive em contato com o grupo de professores e pesquisadores da *Sapienza Università di Roma*, quando do meu estágio na Itália, em 2015. Agradeço conjuntamente às professoras Alessandra Criconia e Rossana Battistacci, as quais gentilmente me receberam na instituição romana.

A Cláudia Cabral e Ana Carolina Pellegrini, que aceitaram fazer parte da banca de qualificação, agradeço também as críticas e sugestões, essenciais para o deslanchar da tese. Aos membros desta banca final, que também gentilmente aceitaram avaliar este trabalho, devo meu muito obrigada.

Jamais poderia esquecer de agradecer a Rosita Borges, secretária do PROPAR, sempre gentil e pronta a fazer o impossível para ajudar os pós-graduandos. Estendo os agradecimentos a toda a equipe da secretaria.

À equipe do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMB), como também àqueles que em bibliotecas e arquivos me acompanharam nesta batalha, devo também meus agradecimentos.

A Juliana Catai agradeço a enorme ajuda com as imagens e confecção do volume. Também agradeço a atenção e ajuda de Célio Ferreira e Gabriel Ferraz, respectivamente com a tradução do inglês e a formatação; como também a Orlando Lins pela revisão do texto e toda a sua ajuda com o volume final.

Aos inúmeros amigos que fiz no PROPAR e que não vou citar para não cometer nenhum esquecimento, o meu eterno agradecimento.

Aos meus pais e aos meus filhos, agradeço a compreensão pelo tempo roubado. Ao Marcelo Puppi, meu querido marido, um agradecimento sem tamanho, pelo apoio, encorajamento, ajuda, sugestões e constante compreensão.

RESUMO

Este trabalho é o resultado de um olhar sobre a obra inicial de Lina Bo Bardi no Brasil, a partir de sua formação italiana. Por um lado, investigam-se os personagens, as ideias e a estrutura de ensino da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, escola na qual a arquiteta estuda entre 1933 e 1939. Por outro, estudam-se os principais pontos de exposição e experimentação do moderno e suas ideias em Milão, centro do debate na Itália.

Ao abordar a apreensão de Lina quanto às questões principais do moderno no seu país de origem, trata-se de avaliar uma outra fase de sua formação, caracterizada pela especialização. Uma residência, tomando-se o nome emprestado do mundo dos médicos. Um momento de aprendizagem, de amadurecimento, de reflexão, de escolhas, após completar a graduação e em continuidade a ela. No caso preciso de Lina, ela vai para Milão.

Em particular, são analisados alguns importantes projetos e obras do período entre a sua chegada ao país e o momento em que deixa Salvador e retorna para São Paulo, em 1964. A intenção é mostrar que a formação italiana da arquiteta é base essencial para a sua ação no Brasil.

ABSTRACT

This work is the result of a look at the initial work of Lina Bo Bardi in Brazil, as from her Italian education. On one hand, the characters, ideas and the teaching structure of the *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, school in which the architect studies between 1933 and 1939, are investigated. On the other, the main exhibition and experimentation topics of the modern [architecture] and her ideas and Milan, center of the debate in Italy, are studied.

Approaching the apprehension of Lina concerning the main issues of the modern [architecture] in her home country, it is about evaluating another step of her education, characterized by her specialization. A residency, borrowing the name from the doctors' world. A moment of learning, of growing, of reflection, of choices, after completing her bachelor and continuing it. In Lina's case, she travels right to Milan. Some important projects and works from the period between her arrival in the country and when she leaves Salvador, and comes back to São Paulo, in 1964, are analyzed. The intention is to show that the architect's Italian education is essential ground for her acting in Brazil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
TEMA/JUSTIFICATIVA	23
OBJETIVOS E HIPÓTESES.....	28
ESTRUTURA.....	30
PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	33
REVISÃO CRÍTICA DO TEMA	34
A ITÁLIA E O BRASIL.....	35
A PRESENÇA DE DOIS MUNDOS E A FORMAÇÃO ACADÊMICA	37
MESTRES INTERNACIONAIS E ITALIANOS NA OBRA BRASILEIRA.....	39
TEMPO E HISTÓRIA.....	41
VERNÁCULO E POPULAR.....	42
PARTE I – UMA ESCOLA.....	45
1. UMA HISTÓRIA	47

	ENGENHEIRO-ARQUITETO E ARQUITETO <i>DISEGNATORE</i>	47
	A AÇÃO DA ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA.....	52
	INTERAÇÕES EDUCACIONAIS: ITÁLIA, FRANÇA E BRASIL	56
	A ESCOLA ROMANA EXPERIMENTAL	60
	A ESCOLA ROMANA E O CONTEXTO INTERNACIONAL.....	62
2.	UM CURSO	65
	1920-1932: NO PALAZZO CAMERALE.....	65
	“DISCUSSÕES DIDÁTICAS”	65
	ENTRE LEIS E EXPERIÊNCIAS: A EVOLUÇÃO DE UM CURRÍCULO	68
	A VELHA INSTALAÇÃO E SEU ENTORNO	80
	1932-1940: LINA BO EM VALLE GIULIA	83
	A NOVA SEDE DA ESCOLA	83
	APERFEIÇOAMENTO DE UM MODELO DIDÁTICO	89
	UMA ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA	100
	O DESENHO COMO INSTRUMENTO ESSENCIAL	100
	A MARCA DA HISTÓRIA: VELHAS E NOVAS PRÁTICAS	105
	O EXERCÍCIO DE COMPOSIÇÃO	111
	LINA, O CURSO E A <i>TESI DI LAUREA</i>: UM INTERESSE SOCIAL INICIAL	120
3.	GIOVANNONI, PIACENTINI E OUTROS MESTRES	123
	MESTRES ESSENCIAIS E MESTRES ESQUECIDOS	123
	ARNALDO FOSCHINI E A AFIRMAÇÃO DE UM “NOVO” MÉTODO DIDÁTICO PARA A COMPOSIÇÃO	132
	VICENZO FASOLO: “A PRIMAZIA DO DESENHO”	137
	ENRICO CALANDRA: ENTRE PASSADO E PRESENTE	141
	GUSTAVO GIOVANNONI: UMA FIGURA POLIÉDRICA	144
	VIDA, IMAGEM E REALIDADE	144
	SEGUINDO OS MESTRES LOCAIS	148
	UM HERDEIRO DO ROMANTISMO: FONTES EUROPEIAS DO SÉCULO XIX	149
	A HISTÓRIA DA ARQUITETURA E O EDIFÍCIO-DOCUMENTO.....	160

<i>AMBIENTISMO</i> : PROJETAR A PARTIR DO AMBIENTE	162
A CRIAÇÃO DO NOVO: TEORIAS ESTÉTICAS, O MODERNO E LE CORBUSIER ..	169
AÇÃO NO RESTAURO	174
ALGUNS PROJETOS E OBRAS: TÉCNICAS CONTEMPORÂNEAS, LINGUAGEM HISTORICISTA, ARQUITETURA <i>MINORE</i>	178
A OUTRA FACE DA MOEDA: MARCELLO PIACENTINI	185
O ARQUITETO DO REGIME	185
IMAGEM HISTORIOGRÁFICA	187
UM MODO DE SER MODERNO	189
HISTÓRIA COMO CONTINUIDADE E O NOVO MARCADO PELO NACIONAL.....	191
INTERVENÇÃO NO PREEXISTENTE	195
<i>AMBIENTISMO</i> NA OBRA ARQUITETÔNICA.....	197
MAIS TRAÇOS DA OBRA ARQUITETÔNICA	199
PARTE II – UMA RESIDÊNCIA	205
4. GIUSEPPE PAGANO E A CASA MODERNA	207
FRAGMENTOS DA HISTÓRIA DE VIDA	207
IDEIAS E CONCEITOS	210
ARQUITETURA	210
UNIDADE DA ARTE E EDUCAÇÃO DO GOSTO.....	212
O SÉCULO XIX, A TRADIÇÃO CLÁSSICA E O MODERNO	213
A CASA NO CENTRO DO DEBATE ITALIANO	215
CASABELLA	218
A REVISTA E A CASA <i>VIVENTE</i>	218
TRÊS ARTIGOS ESSENCIAIS	220
A <i>VILLA NATURISTA</i>	225
AS TRIENAS: SIGNIFICADO	230
IMPORTANTES ANTECEDENTES: AS BIENAS DE MONZA	233
1930: A CASA ELÉTRICA NA IV TRIENAL DE MONZA	235
1933: MOSTRA DA HABITAÇÃO NA V TRIENAL DE MILÃO	238

1936: VI TRIENAL DE MILÃO, A TRIENAL DE PAGANO	242
COERÊNCIA.....	243
A LIDERANÇA DA ARQUITETURA NA UNIDADE DAS ARTES	244
A COLABORAÇÃO DE PIACENTINI E O PAVILHÃO DE PAGANO	245
A CASA: CONTINUIDADES EXPERIMENTAIS	247
EXPOSIÇÃO DE ARTE INDUSTRIAL.....	250
A CASA RURAL.....	251
MATERIAIS, NOVAS E VELHAS TÉCNICAS: SEGUINDO LE CORBUSIER	259
PRODUÇÃO EM SÉRIE E DEFINIÇÃO DE TIPOS	261
A REALIDADE COMO NORMA: ENTRE PROJETO E OBRA	263
ARQUITETURA MODERNA: HONESTIDADE, SIMPLICIDADE E MODÉSTIA.....	269
5. BARDI E A MEDITERRANEITÀ.....	273
CONSIDERAÇÕES SOBRE A ITÁLIA, O MODERNO E LE CORBUSIER	273
CLÁSSICO, MEDITERRÂNEO E VERNÁCULO	280
<i>SCUOLA SUPERIORE DI ROMA</i> : EM BUSCA DE UM ESTILO NACIONAL	280
IDENTIDADE ENTRE FASCISMO E ROMA ANTIGA. VALORIZAÇÃO DA TRADIÇÃO AGRÁRIA.....	284
CLÁSSICO E NACIONAL NO MANIFESTO DO <i>GRUPPO 7</i>	285
UM IMPORTANTE ANTECEDENTE: A BACIA MEDITERRÂNEA COMO SINÔNIMO DE MISTURA.....	287
BARDI E A REVISTA <i>QUADRANTE</i> : RACIONALISMO, FASCISMO E <i>MEDITERRANEITÀ</i>	289
DA <i>MEDITERRANEITÀ</i> AO VERNÁCULO: EM DIREÇÃO AO POVO.....	295
CONTÍNUAS MISCIGENAÇÕES ITALIANAS.....	299
A <i>VILLA</i> E O VERNÁCULO	299
UMA <i>VILLA</i> URBANA: <i>CASA A VILLE SOVRAPPOSTE</i>	302
CONVERGÊNCIAS MEDITERRÂNEAS E TROPICAIS	308
PARTE III – UMA AVENTURA	315
6. A DESCOBERTA DO BRASIL.....	317

CONTINUIDADES HISTÓRICAS: A EUROPA E O PÓS-GUERRA NA ITÁLIA	317
O BRASIL E A INSTALAÇÃO NA SÃO PAULO VERTIGINOSA	324
ENTRE PAÍSES E PERSONAGENS	327
AMBIVALÊNCIAS DO PRATO DE OURO NO STUDIO DE ARTE PALMA	330
PERMANENTES CONVERGÊNCIAS	334
A PLANTA: RACIONALIDADE CLÁSSICA	334
O ORGANISMO ARQUITETÔNICO: O EDIFÍCIO COMO UM CORPO	336
O PASSADO SEGUNDO O PRESENTE	340
UMA ARQUITETURA NACIONAL, MAS BRASILEIRA	344
PARALELEPÍPEDOS E CILINDROS: FORMAS ORIGINÁRIAS, COMPLETAS E SIMPLES	347
CAÇA AOS OBJETOS DE ARTE POPULAR, E NÃO FOLCLORE	349
TRIENAS ITALIANAS NA VILLA DOS BARDI	353
LEVITANDO SOBRE TUBOS MANNESMANN	356
SIRONI NO <i>PALAZZO DELL'ARTE</i> E DE CHIRICO NA CASA DOS BARDI.....	358
AMOR ÀS ESCADAS: ELEMENTOS FUNCIONAIS E ESTÉTICOS	358
OS ESPAÇOS DE USO E O <i>PROGRAMMA DELL'ABITAZIONE</i> DE 1936.....	361
A COZINHA MECANIZADA DOS BARDI.....	362
AMBIENTISMO: UMA VILLA NATURISTA ÍTALO-BRASILEIRA NO MORUMBI.....	364
TABA GUAIANASES: HABITAÇÃO COMO VILLA SOVRAPPOSTA NA SELVA DE PEDRA PAULISTANA.....	374
PROGRAMA OUSADO PARA CONTEXTO EM PROGRESSO	374
DOIS PROJETOS ANTECEDENTES NO MESMO TERRENO: DIÁRIOS ASSOCIADOS (1947) E EMISSORAS TUPI (1949)	376
ALGUNS ESTUDOS E UM PROJETO PARA O TABA	379
HABITAÇÃO	389
UMA CRÍTICA A LE CORBUSIER	392
UMA VILLA URBANA À ITALIANA.....	395
CASA CIRELL: POLIMATERIALISMO E ARTE <i>POLIMATERICA</i>	397
OS COMITENTES, O TEMPO, O LUGAR E O PROJETO.....	397
UNIDADE DA ARTE: UMA CASA CAMPONESA BRASILEIRA.....	403

GIOVANNONI NO SOLAR DO UNHÃO: AMBIENTISMO E RESTAURO DE LIBERAÇÃO	407
O CONJUNTO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA	407
A INTERVENÇÃO: GUSTAVO GIOVANNONI E O <i>AMBIENTISMO</i>	412
CONTÍNUAS CONCLUSÕES.....	423
A ESCOLA DE LINA: UMA EDUCAÇÃO ANCORADA NO PASSADO	423
PAGANO E A RESIDÊNCIA EM MILÃO	431
LINA: ENTRE BRASIL E ITÁLIA	435
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	447

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Livros sobre arquitetura <i>minore</i> em Roma, publicados pela <i>Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura</i> . Fonte: foto da autora (2016).....	55
Figura 2: <i>Tesi di laurea</i> de Mario Ridolfi, 1929. Projeto Colônia Marítima para Castel Fusano, em Roma. Igreja. Fonte: Giovannoni (1932, s/p).....	75
Figura 3: <i>Tesi di laurea</i> . Projeto Colônia Marítima para Castel Fusano, em Roma. Igreja. Fonte: Giovannoni (1932, s/p).....	75
Figura 4: Livro de Luigi Archinti, autor utilizado na <i>Scuola Superiore di Architettura di Roma</i> . Fonte: foto da autora (2016).....	76
Figura 5: Prancha apresentada no volume I de <i>L'Ossatura Murale</i> , com a comparação de edifícios com plantas similares, mas com coberturas e materiais diversos. Fonte: Orsini (2015, p. 53).....	78
Figura 6: Prancha apresentada no volume I de <i>L'Ossatura Murale</i> , com análise do funcionamento estrutural de dois edifícios – San Vitale, em Ravena, e batistério de Pisa. Observar a redação das obras. Fonte: Orsini (2015, p. 55).....	78
Figura 7: Edifício Ferro di Cavallo. Fonte: Criconia (2017, p. 17).....	81
Figura 8: Roma atual. Edifício Ferro di Cavallo e Mausoléu de Augusto. Fonte: modificado do Google Maps, acesso em março 2016.	82
Figura 9: Mausoléu de Augusto. Fonte: http://www.romadaleggere.it/mausoleo-di-augusto/ , acesso em março 2016.	82

Figura 10: Edifício da <i>Scuola Superiore di Architettura di Roma</i> . Foto da época. Fonte: Giovannoni (1932, s/p).	84
Figura 11: Edifício da <i>Scuola Superiore di Architettura di Roma</i> . Fonte: foto da autora, 2015.	85
Figura 12: Planta baixas do térreo e primeiro pavimento da <i>Scuola Superiore di Architettura di Roma</i> . Fonte: Giovannoni (1932, s/p).	86
Figura 13: Antiga entrada principal da <i>Scuola Superiore di Architettura di Roma</i> , com colunas “pseudojônicas”. Fonte: foto da autora, 2015.	86
Figura 14: Vista interna de sala da <i>Scuola Superiore di Architettura di Roma</i>	86
Figura 15: Edifício dos correios na <i>via Marmorata</i> , em Roma. Adalberto Libera e Mario De Renzi. Fonte: https://www.urbipedia.org/hoja/Oficina_de_correos_en_via_Marmorata , acesso em julho 2020.	88
Figura 16: <i>Foro Italico</i> (antigo <i>Foro Mussolini</i>), Roma, 1927-1933. Projeto de Enrico Del Debbio. Fonte: http://www.artspecialday.com/9art/2016/06/27/foro-italico-progetto-propagandistico-avanguardia-dellarchitettura/ , acesso em julho 2020.	88
Figura 17: Casa das Armas no <i>Foro Italico</i> , Roma, 1934-1936. Projeto de Luigi Moretti. Fonte: https://www.urbipedia.org/hoja/Academia_de_esgrima_en_el_Foro_It%C3%A1lico , acesso em julho 2020.....	88
Figura 18: Casa das Armas no <i>Foro Italico</i> , Roma, 1934-1936. Projeto de Luigi Moretti. Fonte: idem, ibidem.	89
Figura 19: Edifício dos correios na <i>Piazza Bologna</i> , Roma, 1935. Projeto de Mario Ridolfi. Fonte: https://www.aloarchitettiroma.it/roma-poesia-architettura/poste_bologna_36-1-1200x817/ , acesso em julho 2020.....	89
Figura 20: Quadro de ciclos e disciplinas da <i>Scuola Superiore di Architettura di Roma</i> a partir das alterações de 1932. Fonte: D’Amato (2019, p.20).	94
Figura 21: Diploma de colaboração concedido a Gustavo Giovannoni na V Trienal de Milão em 1933. Fonte: <i>Centro di Studi per la Storia dell’Architettura</i> (s/d, p. 11).....	96
Figura 22: Portal de entrada da Universidade de Roma – “ <i>La Sapienza</i> ”. Projeto de Arnaldo Foschini, 1932-1935. Fonte: Criconia (2017, p. 19).	98
Figura 23: Exercício da disciplina de Caracteres dos Edifícios. Fonte: Giovannoni (1932, s/p).	104
Figura 24: Grupo de professores da <i>Scuola Superiore di Architettura di Roma</i> . Fonte: D’Amato (2019, p. 12).	123
Figura 25: Disciplinas e professores de Lina Bo Bardi na <i>Scuola Superiore</i> , 1939. Fonte: documento fornecido pela Prof. ^a Rossana Battistacci, <i>Università di Roma</i> , 2015.	130

Figura 26: Foschini entre alunos na <i>Scuola Superiore di Architettura di Roma</i> , 1939. Fonte: Pirazzoli (1978, p. 59).	134
Figura 27: Igreja dos Santos Pedro e Paulo, no bairro do EUR, em Roma. Projeto de Arnaldo Foschini, 1936-1955. Fonte: foto da autora, 2016.	137
Figura 28: Desenho de Vincenzo Fasolo para sistematização do <i>Lungotevere Avelino</i> , Roma, 1922-1923. Fonte: <i>Bollettino dei Musei Comunali di Roma</i> (2004, p.144).	140
Figura 29: <i>Casina delle Civette</i> . Restauração e ampliação de Vincenzo Fasolo, em 1917. Fonte: http://www.museivillatorlonia.it/it/casina_delle_civette/la_casina_delle_civette , acesso em outubro 2019.	141
Figura 30: Livro do professor Enrico Calandra sobre a Sicília. Fonte: foto da autora, 2017.	143
Figura 31: Convento de Monte Cassino. Fonte: https://abadiadaressurreicao.org/dom-donato-ogliari-e-o-novo-abade-ordinario-da-abadia-territorial-de-monte-cassino.html , acesso em agosto 2019.	166
Figura 32: <i>Castello di Fenis</i> . Fonte: http://www.centrovalledaosta.it/en/visit/storia-castello-di-fenis/ , acesso em agosto 2019.	167
Figura 33: Monte Saint-Michel, França. Fonte: https://www.viator.com/pt-BR/Bayeux-attractions/Mont-Saint-Michel/d909-a1630 , acesso em agosto 2019.	167
Figura 34: <i>Tesi di laurea</i> de Gustavo Giovannoni no curso de Engenharia Civil Sanitária. Projeto para mercado coberto em Roma, 1895. Planta e corte. Fonte: Marcucci (2012, p. 36).	179
Figura 35: Antiga <i>Birra Peroni</i> , Roma. Vista do conjunto com pavilhão de madeira. Projeto de Gustavo Giovannoni, 1902. Fonte: http://archeologiaindustriale.net/976_la-ex-fabbrica-archivio-storico-e-museo-birra-peroni-a-roma/#prettyPhoto , acesso em agosto 2018.	179
Figura 36: Antigo pavilhão de madeira da cervejaria Peroni, Roma. Projeto de Gustavo Giovannoni. Fonte: Marcucci (2012, p. 43).	180
Figura 37: Antiga <i>Birra Peroni</i> , Roma. Projeto de Gustavo Giovannoni. Vista interna da época. Fonte: Marcucci (2012, p. 48).	180
Figura 38: Antiga <i>Birra Peroni</i> , Roma. Projeto de Gustavo Giovannoni. Vista interna da época. Fonte: Marcucci (2012, p. 48).	180
Figura 39: Antiga <i>Birra Peroni</i> , Roma. Projeto de Gustavo Giovannoni. Vista da antiga entrada principal. Fonte: foto da autora (2016).	181
Figura 40: Antiga <i>Birra Peroni</i> , Roma. Projeto de Gustavo Giovannoni. Fonte: foto da autora (2016).	181
Figura 41: Antiga <i>Birra Peroni</i> , na Roma atual. Projeto de Gustavo Giovannoni. Fonte: foto da autora (2016).	181

Figura 42: <i>Istituto e Gipsoteca per la Storia dell'Arte Antica</i> , na Universidade de Roma. Desenho da fachada. Projeto de Gustavo Giovannoni, 1908. Observar fachada tripartida. Fonte: Marcucci (2012, p. 50).....	182
Figura 43: <i>Istituto e Gipsoteca per la Storia dell'Arte Antica</i> , na Universidade de Roma. Desenho do corte. Projeto de Gustavo Giovannoni,1908. Observar elementos em técnica contemporânea. Fonte: Marcucci (2012, p. 50).	182
Figura 44: Casa Torlonia, Roma. Projeto de Gustavo Giovannoni,1910. Fonte: Marcucci (2012, p. 57).	182
Figura 45: Desenho do gradil do muro frontal da casa Torlonia, Roma, 1910. Projeto de Gustavo Giovannoni. Fonte: Marcucci (2012, p. 57).	183
Figura 46: Projeto de restauro e valorização do antigo mausoléu de Augusto, Roma. Projeto de Marcello Piacentini, 1925. Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p. 174).	197
Figura 47: Hotel Ambasciatori, Roma. projeto de Marcello Piacentini, 1925-1927. Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p. 159).	199
Figura 48: Cinema Corso, Roma. Projeto de Marcello Piacentini, 1915-1918. Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p. 154).	201
Figura 49: <i>Palazzeto Pateras</i> . Marcello Piacentini, 1924. Observar jogo de volumes do edifício. Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p. 150).	202
Figura 50: Restaurante no ático da Rinascente, Roma, 1923. Marcello Piacentini. Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p. 154).	203
Figura 51: <i>Villa Piacentini</i> , Roma, 1930-1932. Projeto do próprio arquiteto. Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p. 166).	204
Figura 52: Edifício no <i>Lungotevere Tor di Nona</i> . Marcello Piacentini, 1929-1931. Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p.148).	204
Figura 53: Planta da Le Sextant. Le Corbusier, 1935. Fonte: <i>Costruzioni Casabella</i> (dicembre 1940, p. 7).	223
Figura 54: Le Sextant. Le Corbusier 1935. Fonte: http://www.fondationlecorbusier.fr/ , acesso em abril 2017.....	223
Figura 55: Planta da casa mínima alemã com princípios clássicos. Projeto de Kratz. Fonte: <i>Casabella</i> n. 156 (dicembre 1940, p. 8).	224
Figura 56: Casa Tugendhat. Mies van der Rohe, 1930. Fonte: https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/mansao-tugendhat/#mancic3b3n-tugendhat10 , outubro 2019.	225
Figura 57: <i>Villa Domus</i> . Vista e implantação. Projeto de Luigi Carlo Daneri. Fonte: <i>Costruzioni Casabella</i> n. 150 (giugno 1940, p. 24 e 27).	227

Figura 58: <i>Villa Domus</i> . Pátio com vista panorâmica e porta de entrada. Projeto de Luigi Carlo Daneri. Fonte: <i>Costruzioni Casabella</i> n. 150 (giugno 1940, p. 30 e 31).	227
Figura 59: <i>Villa Domus</i> . Área com árvore contígua à sala. Fonte: <i>Costruzioni Casabella</i> n. 150 (giugno 1940, p. 31).	228
Figura 60: <i>Villa</i> no Lago de Garda. Volumetria. Projeto de Bianchetti e Pea. Fonte: <i>Casabella</i> n. 156 (dicembre 1940, p. 15).	229
Figura 61: <i>Villa</i> no Lago de Garda. Vista frontal. Projeto de Bianchetti e Pea. Fonte: <i>Casabella</i> n. 156 (dicembre 1940, p. 16).	229
Figura 62: <i>Villa</i> no Lago de Garda. Planta. Projeto de Bianchetti e Pea. Fonte: <i>Casabella</i> n. 156 (dicembre 1940, p. 15 e 16).	229
Figura 63: Casa Ponti e Lancia. Trienal de Monza, 1930. Perspectiva e obra. Fonte: Savorra (2005, p. 107).	236
Figura 64: Planta da Casa Elétrica, na Trienal de Monza, 1930. Edifício projetado por Figini e Pollini. Fonte: <i>Rassegna di Architettura</i> n. 15 (luglio 1930, p. 257).	236
Figura 65: Fachada principal da Casa Elétrica. Trienal de Monza, 1930. Fonte: <i>Rassegna di Architettura</i> n. 15 (luglio 1930, p. 256).	237
Figura 66: Interior da Casa Elétrica, na Trienal de Monza, 1930. Edifício projetado por Figini e Pollini. Fonte: <i>Rassegna di Architettura</i> , n. 15 (luglio 1930, p. 257).	237
Figura 67: Planta da Mostra de Habitação no <i>Parco Sempione</i> . Fonte: <i>Domus</i> n. 61 (gennaio 1933, p. 230).	240
Figura 68: Planta da <i>Villa Studio</i> . Figini e Pollini, 1933. Fonte: Michelangelo; Lejeune (2016, p. 102).	240
Figura 69: Área externa da <i>Villa Studio</i> . Figini e Pollini, 1933. Afresco no muro de Angelo Del Bon. Fonte: <i>Domus</i> n. 67 (luglio 1933, p. 205).	241
Figura 70: Mosaico realizado por Sironi na Trienal de 1936. Fonte: Pagano (1936, p. 21). .	245
Figura 71: Pavilhão anexo ao <i>Palazzo dell'Arte</i> na Trienal de 1936. Projeto de Giuseppe Pagano. Fonte: <i>Casabella</i> n. 102/103 (1936, p. 6).	246
Figura 72: Escada do Pavilhão de Pagano. Fonte: <i>Casabella</i> n. 105 (1936, s/p).	247
Figura 73: <i>Programma dell'Abitazione Moderna</i> . Fonte: Pagano (1936, p. 13 e 14).	249
Figura 74: <i>Programma dell'Abitazione Moderna</i> . Fonte: Pagano (1936, p. 15).	249
Figura 75: Sala-terraço, projeto de Figini e Pollini na VI Trienal, 1936. Fonte: https://www.icharta.com/en/c-075826-1936-milano-vi-fiera-triennale-gino-pollini-luigi-figini-soggiorno-terrazzo-foto.html , acesso em setembro 2017.	251

Figura 76: Exposição de Pagano e Daniel sobre a casa rural, na Trienal de 1936. Fonte: <i>Casabella</i> n. 104 (1936, p.11).	251
Figura 77: Fase da evolução da habitação: da cabana ao <i>trullo</i> . Fonte: Pagano; Daniel (1936, p. 25).	257
Figura 78: Exemplos de <i>trulli</i> . Fonte: Pagano; Daniel (1936, p. 25).	257
Figura 79: Fotografias tiradas por Giuseppe Pagano. Fonte: <i>Costruzioni Casabella</i> n. 195/198 (2008, p. 69).	261
Figura 80: Edifício Gualino, Turim, 1928. Projeto de Pagano e Montalcini. Fonte: Mazzucchelli (1947, p. 30).	266
Figura 81: <i>Villa Colli</i> . Projeto de Giuseppe Pagano, 1930. Fonte: https://www.domusweb.it/it/architettura/2006/07/14/un-appello-per-villa-colli.html , acesso em março 2018.	266
Figura 82: Perspectiva da <i>villa Caraccio</i> . Projeto de Giuseppe Pagano. Fonte: <i>Domus</i> n. 144 (settembre 1939, p. 29).	268
Figura 83: Casa rural italiana. Aberturas para ventilação, realizadas a partir de desenhos com tijolos. Fonte: Pagano; Daniel (1936, p. 63).	271
Figura 84: Maquete do altar em memória dos mortos da guerra, em Varinella (Arquata Scrivia), Itália. Projeto de Ignazio Gardella. Fonte: <i>Casabella</i> n. 111 (marzo 1937, p. 5).	271
Figura 85: Monumento aos mortos de guerra. Ignazio Gardella. Situação atual. Observar elemento vazado, construído a partir do tijolo. Fonte: http://www.floornature.it/blog/la-cappella-di-varinella-di-ignazio-gardella-12923/# , acesso em março 2017.	271
Figura 86: Casa da Sra. H. de Mandrot, Le Pradet, França. Projeto de Le Corbusier, 1930-1931. Fonte: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/ , acesso em agosto 2017.	277
Figura 87: Casa Malaparte, Capri. Adalberto Libera, 1938-1942. Fonte: https://www.italianways.com/villa-malaparte-rationalism-and-nature/ , acesso em outubro 2019.	301
Figura 88: <i>Villa Oro</i> (1934-1937), em Nápoles. Projeto de Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky. Fonte: http://www.luigicosenza.it/doc/opere/img/f012_villa_oro.htm , acesso em outubro 2019.	302
Figura 89: Capri, 2015. Tradição na implantação dos cubos brancos sobre a encosta marítima. Fonte: foto da autora (2015).	302
Figura 90: Primeira <i>villa sovrapposta</i> , em Milão (1932-34). Figini e Pollini. Fachada para o jardim e uma opção de planta. Fonte: <i>Quadrante</i> n. 30 (1935, p. 23 e p. 25).	304
Figura 91: <i>Casa Rustici</i> (1933-1935), Milão. Projeto de Terragni e Lingeri. Fachada da avenida <i>Sempione</i> e pátio interno. Fonte: <i>Rassegna di Architettura</i> n. 9 (settembre 1939, p. 141; p.145).	306

Figura 92: <i>Casa Rustici</i> (1933-1935), Milão. Projeto de Terragni e Lingeri. Planta da <i>villa</i> na cobertura. Fonte: <i>Rassegna di Architettura</i> n. 9 (settembre 1939, p. 144).....	307
Figura 93: <i>Casa Rustici</i> (1933-1935), Milão. Projeto de Terragni e Lingeri. Jardim da <i>villa</i> , cobertura com balcão que liga área social e íntima. Fonte: <i>Rassegna di Architettura</i> n. 9 (settembre 1939, p. 146).	307
Figura 94: <i>Casa Rustici</i> (1933-1935), Milão. Projeto de Terragni e Lingeri. Jardim da <i>villa</i> , no último pavimento. Fonte: <i>Rassegna di Architettura</i> n. 9 (settembre 1939, p. 146).....	307
Figura 95: Conferência de Le Corbusier na IX Trienal de Milão, em 1951. Fonte: http://www.fondationlecorbusier.fr , acesso em março 2016.	318
Figura 96: Restaurante Prato de Ouro. Studio de Arte Palma. Fonte: <i>Habitat</i> n. 2 (janeiro-março de 1951, p. 28).	332
Figura 97: Mesa baixa, projeto Studio de Arte Palma. Fonte: <i>Habitat</i> n. 2 (janeiro-março de 1951, p. 28 e p. 31).	332
Figura 98: Casa de Vidro. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Croquis com modulação. Fonte: Bardi, Lina Bo (2008, p. 78).	334
Figura 99: Casa em Livorno. Malha estrutural de concreto, módulo 5x5. Projeto de Giancarlo Pianti. Fonte: <i>Casabella</i> (settembre 1938, s/p).....	335
Figura 100: Estudos sobre a modulação da <i>villa Colli</i> . Projeto de Giuseppe Pagano. Fonte: Cagneschi (2009, p. 92).	336
Figura 101: Casa de Vidro. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Lateral com painel metálico em cores. Fonte: foto da autora (2015).....	340
Figura 102: Planta da Casa de Férias Marítimas, apresentada na Trienal de 1933. Planta. Projeto de Griffini e Bottoni. Fonte: <i>Casabella</i> n. 66 (giugno 1933, p. 27).	357
Figura 103: Casa de Férias Marítimas, na Trienal de 1933. Modelo construído. Apoios sobre tubos Mannesmann. Projeto de Griffini e Bottoni. Fonte: Savorra (2005, p. 121).	357
Figura 104: Corte da Casa de Vidro com indicação de estrutura e anotações. Croquis de estudo. Lina Bo Bardi, 1951. Fonte: ILBPMB (1951, acesso: 023ARQd0023).	358
Figura 105: Escada na casa Macenaro, Gênova, 1954. Franco Albini. Fonte: https://www.doppiozero.com/materiali/franco-albini-design-e-interni , acesso em outubro 2019.....	359
Figura 106: La Rinascente, Roma, 1957-1961. Franco Albini. Fonte: https://www.doppiozero.com/materiali/franco-albini-design-e-interni , acesso em outubro 2019.....	360
Figura 107: Escada na Casa de Vidro. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Fonte: Bardi; Ferraz (2008, p. 80).	360
Figura 108: Planta do pavimento superior da Casa de Vidro. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. A independência dos setores em blocos. Fonte: Bardi; Ferraz (2008, p. 80).....	362

Figura 109: A utilidade dos aparelhos domésticos. Fonte: <i>Domus</i> n. 44 (1931, p. 128)	363
Figura 110: Lina e os eletrodomésticos da vida moderna na cozinha da Casa de Vidro, 1951. Fonte: Ortega (2008, p. 259).	363
Figura 111: O espetáculo da água em <i>Villa d'Este</i> . Tivoli. Fonte: fotos da autora (2015).....	370
Figura 112: O espetáculo da água em <i>Villa d'Este</i> . Tivoli. Fonte: fotos da autora (2015).....	371
Figura 113: Escultura de Gian Lorenzo Bernini, criada entre 1660 e 1661, nos jardins de <i>Villa d'Este</i> . Uso de pedras. Fonte: foto da autora (2015).	371
Figura 114: Uso de pedras e seixos em <i>Villa d'Este</i> . Fonte: foto da autora (2015).....	371
Figura 115: Jardim de <i>Villa d'Este</i> . Vários exemplos do uso de pedras. Fonte: fotos da autora (2015).	372
Figura 116: Detalhe do piso de <i>Villa d'Este</i> . Fonte: foto da autora (2015).	373
Figura 117: Detalhe do piso da rampa de entrada da Casa de Vidro. Fonte: foto da autora (2016).	373
Figura 118: Mureta de seixos do jardim da Casa de Vidro. Fonte: foto da autora (2016).....	374
Figura 119: Maquete do Edifício dos Diários Associados, 1947. Projeto de Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti (Studio de Arte Palma). Fonte: Bardi; Ferraz (2008, p. 54).	377
Figura 120: Emissoras Tupi. Projeto de Francisco Beck, 1949. Perspectivas do empreendimento, São Paulo, 1949. Fonte: <i>Acrópole</i> (maio 1949, p. 17 e 18).....	379
Figura 121: O terreno do Tabacaria Guaianases e edifícios do entorno. Fonte: modificado do Google Maps, acesso em 2013.....	381
Figura 122: Tabacaria Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Planta de situação. Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0185).	381
Figura 123: Recorte de jornal italiano. Fonte: ILBPMB (pasta Tabacaria Guaianases).	383
Figura 124: Estudo volumétrico para o Tabacaria Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Fonte: modificado de ILBPMB (documentos 019ARQd0027 e 019ARQd0028).	384
Figura 125: Tabacaria Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Estudo planimétrico. Fonte: modificado do ILBPMB (documento 019ARQd0031).....	384
Figura 126: Tabacaria Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Segundo estudo volumétrico com torres na periferia do terreno. Fonte: modificado do ILBPMB (documento 019ARQd0025).	385
Figura 127: Tabacaria Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Estudos planimétrico e volumétrico não correspondentes. Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0026).	385
Figura 128: Tabacaria Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Planta do subsolo. Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0015).	386

Figura 129: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Planta do auditório da TV. Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0002).....	387
Figura 130: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Planta do Grande Auditório. Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0002).....	387
Figura 131: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Planta do playground com estrutura periférica das torres residenciais. Fonte: modificado do ILBPMB (documento 019ARQd0009).....	388
Figura 132: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Implantação de torres residenciais. Fonte: modificado do ILBPMB (documento 019ARQd0007).....	389
Figura 133: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Planta tipo das torres de apartamentos. Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0001).....	390
Figura 134: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Maquete vista superiormente. Fonte: <i>Habitat</i> n. 14 (1954, p.8).	391
Figura 135: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Desenho da planta dos apartamentos. Planta de dois tipos de apartamentos separados por corredor. Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0163).	392
Figura 136: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi. Imagem da maquete de parte do pavimento-tipo realizada na época. Fonte: <i>Habitat</i> n. 14 (1954, p. 8).	392
Figura 137: Casa Cirell. Projeto de Lina Bo Bardi, 1958. Planta do Jardim Morumbi. Fonte: ILBPMB (documento 037ARQd000).....	400
Figura 138: Casa Cirell. Projeto de Lina Bo Bardi, 1958. Croquis iniciais. Fonte: ILBPMB (documentos 037ARQd0002 e 037ARQ0004).....	400
Figura 139: Casa Cirell. Projeto de Lina Bo Bardi, 1958. Estudos iniciais. Fonte: ILBPMB (documento 037ARQd0004_03_05).	401
Figura 140: Casa Cirell. Projeto de Lina Bo Bardi, 1958. A planta quadrada. Fonte: ILBPMB (documento 037ARQd0006).	401
Figura 141: Casa Valeria Cirell vista do alto. Projeto Lina Bo Bardi, 1958. Fonte: http://www.casasbrasileiras.arq.br/csaczerna.html , acesso em agosto 2020.	403
Figura 142: Casa Valeria Cirell. Varanda da piscina e parede externa. Projeto Lina Bo Bardi, 1958. Fonte: http://www.casasbrasileiras.arq.br/csaczerna.html , acesso em agosto 2020.	403
Figura 143: Acesso ao Solar do Unhão pela Av. Contorno. Intervenção de Lina Bo Bardi, 1959-1963. Fonte: foto da autora (2011).	411
Figura 144: Conjunto Unhão e entorno. Intervenção de Lina Bo Bardi, 1959-1963. Observar a arquitetura popular (ou <i>minore</i>) presente ao lado do Conjunto. Fonte: fotos da autora (2011).	411

Figura 145: Conjunto Unhão. Intervenção de Lina Bo Bardi, 1959-1963. O caráter de similaridade do conjunto nas coberturas do solar e dos galpões, estes últimos com surgimento em momento diverso do solar. Fonte: foto da autora (2011). 414

Figura 146: Conjunto do Unhão por volta de 1870. Fonte: <http://www.bahia-turismo.com/salvador/solar-unhao.htm>, acesso em outubro 2019. 414

Figura 147: Conjunto Unhão. Intervenção de Lina Bo Bardi, 1959-1963. O estado anterior (deteriorado) e posterior à intervenção. Fonte: Bardi; Ferraz (1993, p. 152 e 153). 415

INTRODUÇÃO

TEMA/JUSTIFICATIVA

Em dezembro de 2014, por ocasião dos 100 anos de nascimento da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, muitas exposições e encontros foram organizados no Brasil e no exterior. Entre esses eventos, foi realizado, em Roma, o primeiro colóquio internacional sobre a obra da arquiteta. Os estudos apresentados foram reunidos no livro *Lina Bo Bardi: Un'architettura tra Italia e Brasile*, editado em 2017. Novos dados sobre sua vida acadêmica foram revelados a partir de documentos. Essa obra contou com a colaboração de diversos autores, inclusive brasileiros¹. Outra publicação resultante desses eventos comemorativos, em Munique, foi *Lina Bo Bardi 100: Brazil's Alternative path to Modernism*. Tais produções constatam um contínuo e ainda presente interesse pela obra da arquiteta, iniciado particularmente nos anos 1980². Vê-se que este não se restringe apenas ao território brasileiro, mas existe

1. Participaram do evento, com artigos publicados no livro, Renato Anelli e Silvana Rubino.

2. Nesse período, destacam-se principalmente os estudos sobre o Sesc Pompeia — COMAS, Carlos Eduardo. *Arquitetura brasileira: anos 80, um fio de esperança*. **AU** n. 92, out. 1986, p. 91-97; e ZEIN, Ruth Verde. *Fábrica Pompeia, para ver e aprender*. **Projeto** n. 92, out. 1986, p. 44-55 — e outras produções mais amplas, entre elas: XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos. **Arquitetura**

em âmbito mundial, o que resulta numa grande quantidade de estudos, pesquisas e críticas sobre o seu trabalho.

É importante notar que o colóquio internacional, realizado no seu país de origem, expôs uma defesa à singularidade da arquitetura de Lina Bo Bardi, afirmando que, nas suas obras primas,

[...] se religam os traços da sua formação italiana e de uma elevada sensibilidade humanística; a atenção e o cuidado por todas as escalas do projeto [...], que fazem dela um “arquiteto integral”; [...] uma arquitetura da simplicidade, feita com materiais comuns e técnicas artesanais em grau de exprimir a essência mais autêntica da construção e de ser vizinha às exigências mais profundas dos cidadãos; a extraordinária afinidade das suas arquiteturas e de seu pensamento com algumas temáticas típicas da condição contemporânea [...]³

Nesse mesmo ano de 2014, também em edição comemorativa da revista AU pelos 100 anos da arquiteta, profissionais e estudiosos brasileiros afirmaram a atualidade do seu trabalho. Em linhas gerais, essa atualidade é justificada por aspectos marcantes de suas obras, tais como o domínio de técnicas modernas, concomitante ao interesse por materiais artesanais; a sensibilidade ao universo popular e à presença da natureza; e, ainda, a inclinação à produção do social e do coletivo, questões estas concernentes também ao mundo contemporâneo⁴.

Entretanto, explícita ou implicitamente, vários autores consideram que o interesse e a vigência de sua obra são fruto de uma revelação nascida de um encontro casual com a cultura popular brasileira, em suas viagens e estadias no Nordeste do país.

Marcelo Ferraz afirma que, na Bahia, Lina tem “o grande divisor de águas em sua vida”, ressaltando que, tendo solicitado naturalização brasileira em 1951, é na

Moderna Paulista. São Paulo: Pini, 1983; e SEGAWA, Hugo; SANTOS, Cecília Rodrigues dos; ZEIN, Ruth Verde (orgs.). **Arquiteturas no Brasil: Anos 1980.** São Paulo: Projeto, 1988.

3. LINA BO BARDI 1914-1992. Una architetta romana in Brasile. Covegno internazionale di studio. Roma, Itália: Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Architettura e Progetto, 2014. Disponível em: https://web.uniroma1.it/dip_diap/sites/default/files/allegati_notizie/CentLBB_Programma_0.pdf. Acesso em agosto 2015: “[...] si rileggono le tracce della sua formazione italiana e di una spiccata sensibilità umanista; l’attenzione e la cura per tutte le scale del progetto [...] che fanno di lei un “architetto integrale”; [...] un’architettura della semplicità fatta con materiali comuni e tecniche artigianali in grado di esprimere l’essenza più autentica della costruzione e di essere vicina alle esigenze più profonde dei cittadini; la straordinaria affinità delle sue architetture e del suo pensiero con alcune tematiche tipiche della condizione contemporanea [...]”. Tradução da autora.

4. FATO & Opinião. **AU.** São Paulo: Pini, n. 249, dez. 2014, p. 14-15.

Bahia de 1958 que a arquiteta se torna “brasileiríssima de alma”⁵. Bruno Zevi já havia declarado em 1965 ter ocorrido um salto qualitativo na obra da arquiteta com a passagem pelo Nordeste: “[...] O salto é assinalado: da arte moderna, passa-se à arte popular, da cultura importada à documentação de produtos autóctones até então ignorados e ocultados”⁶.

Para Juliano Pereira, a passagem de Lina por Salvador causa um redimensionamento em sua maneira de pensar o Brasil, e sua ação profissional é pautada pela concretização de atitudes que serão denunciadoras de uma realidade arcaica⁷. Por sua vez, Marina Grinover enfatiza que a aceitação de dirigir o Museu de Arte Moderna em Salvador foi o fato que transformou profundamente a obra da arquiteta, tanto escrita quanto arquitetônica⁸. Ana Carolina Bierrenbach afirma que Lina não é mais a mesma quando vai viver em São Paulo, e aponta uma outra transformação, essa radical, acrescenta, quando a arquiteta muda-se para Salvador. Por outro lado, declara a “carga vital italiana” que a arquiteta compartilha com seu país de escolha⁹. A passagem de Lina pelo Nordeste como um divisor de águas da sua obra — e elemento fundamental para o desenvolvimento de seu trabalho posterior, exemplificado pelo projeto que a consagrou, o Sesc Pompeia — é uma crença de relativamente comum. Sua “carga vital italiana”, incluindo seu aprendizado e as marcas de sua geração, parece de certa maneira esquecida.

Um dos traços mais originais e intrigantes da obra de Lina está no uso que faz de linguagens diversas, colocando lado a lado técnicas modernas e artesanais, passado e presente, traço, aliás, existente no Sesc Pompeia. Carlos Eduardo Comas ressalta a postura dual da arquiteta, ou seja, o desenvolvimento dos seus projetos a partir de dois temas básicos nas suas principais obras metropolitanas iniciadas do zero: a Casa de Vidro, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Sesc

5. FERRAZ, Marcelo. A poesia vital de Lina Bo Bardi. **Folha de São Paulo**. São Paulo: 8 de dezembro de 1996, p. 14.

6. ZEVI, Bruno. L'Arte dei poveri fa paura ai generali. L'Espresso, 14 marzo 1965. In: BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: ILBPMB, 1994, p. 46.

7. PEREIRA, Juliano. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia: EDUFU, 2007, p. 218.

8. GRINOVER, Marina. **Uma ideia de arquitetura. Escritos de Lina Bo Bardi**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Fauusp). São Paulo: 2010, p. 26.

9. BIERRENBACH, Ana Carolina de S. Lina Bo Bardi: abstração e mimese. **Parc: pesquisa em arquitetura e construção**. 1º de outubro de 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/parc/article/view/8634525/2446>. Acesso em março de 2015.

Pompeia. Comas sugere inclusive a possibilidade de vínculo entre o seu apego às justaposições paradoxais e as preocupações de Camilo Boito e Giovannoni, sobre a diferença entre o velho e o novo em edifícios restaurados¹⁰.

Zeuler Lima também aborda a questão, ressaltando o desenvolvimento dos projetos da arquiteta a partir da justaposição de esquemas abstratos e ideias figurativas, presente tanto em novas obras quanto em intervenções em preexistências. Reconhecendo a complexidade da obra de Lina, que não pode resumir-se a uma simples consequência de seu trabalho editorial na Itália, Lima destaca a experiência visual que esse trabalho fornece à arquiteta como precedente importante para a sua iniciação na arquitetura¹¹. Lima também aponta indícios da relação entre a metodologia de projeto da arquiteta com o contexto italiano, que, repleto de posições antagônicas, permitiu que Lina se sentisse livre para desenvolver um trabalho que combinasse fontes heterogêneas¹².

Por outro lado, estudos abordando discussões teóricas sobre a recuperação do Unhão, realizada pela arquiteta em Salvador, apontavam mais incertezas. No desenvolvimento de sua dissertação de mestrado sobre o processo criativo de Lina, Fabiana L. Tannuri, seguindo Silvana Rubino¹³, afirma que a arquiteta foi convidada para criar o Sesc Pompeia na antiga fábrica de tambores devido à bem-sucedida obra do Unhão¹⁴.

Carla Zollinger, explorando em sua tese de doutorado o universo dos museus, dedica-se particularmente à questão da instalação de um museu-escola no Unhão. Em dois artigos anteriores, a autora trata especificamente do trabalho de Lina nesse patrimônio do colonial¹⁵, historiando a recuperação do conjunto em relação à construção da Avenida Contorno. Ela apresenta declarações de Lina sobre a

¹⁰. COMAS, Carlos Eduardo. Lina 3x2. Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, n. 14, p. 101. Disponível em <http://www.ufrgs.br/propar>. Acesso em março 2011.

¹¹. LIMA, Zeuler. Lina Bo Bardi: entre margens e centros. **Arquitexto**. Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, n. 14, p. 116. Disponível em <http://www.ufrgs.br/propar/>. Acesso em março 2011.

¹². Ibidem.

¹³. RUBINO, Silvana. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP): [s.n.], 2002, p. 104.

¹⁴. TANNURI, Fabiana L. **O processo criativo de Lina Bo Bardi**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Fauusp, 2008, p. 57.

¹⁵. ZOLLINGER, Carla. O Trapiche à beira da baía: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi. **Anais do 7º Docomomo Brasil: O moderno já passado, o passado no moderno. Reciclagem, requalificação, rearquitetura**. Porto Alegre, out. 2007. Disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/012.pdf>. Acesso em junho de 2009.

necessidade de preservação do patrimônio baiano, e ainda declara, seguindo também afirmações de Silvana Rubino¹⁶, a redescoberta de Gustavo Giovannoni por parte da arquiteta, ao restaurar o edifício, bem como sua afirmação sobre a utilização do restauro crítico. Sobre este último, a autora declara a ligação com o restauro científico de Giovannoni.

A questão mostrava-se curiosa. Maria de Fátima Campello, na sua dissertação de mestrado, já constatava determinada inconsistência ao se atribuir à passagem da arquiteta pelo Nordeste uma grande transformação do seu trabalho declarando sua germinação em momento anterior¹⁷. Nós nos perguntávamos: como pode o Sesc Pompeia, uma obra que a consagrou, ser um divisor, uma linha-limite entre um antes e um depois no conjunto de seu trabalho?! Se Lina teria sido convidada para projetar o Sesc devido à obra realizada no Unhão, e se o caráter de dualidade das suas obras já estava presente nos seus primeiros projetos concretizados, como na Casa de Vidro e no próprio Unhão, como poderia sua passagem por Salvador ter sido fundamental para uma “transformação” do seu trabalho posterior?! A ligação do trabalho realizado no Solar do Unhão com Gustavo Giovannoni não denotaria outras evidências?

Observa-se que se criou um mito de que Lina Bo Bardi desenvolveu uma obra genial devido ao seu contato com o Nordeste do país. É verdade que, em Salvador, os projetos de Lina Bo Bardi para a implantação do Museu de Arte Popular e do Centro de Estudos e Trabalho Artesanal convergiam com as políticas de Rômulo Almeida e Celso Furtado para o crescimento econômico e social da região, as quais apoiavam o artesanato¹⁸. Mas iniciativas que apontavam um interesse pelo mundo popular e rural brasileiro já estavam estampadas em diversos artigos da revista *Habitat*¹⁹.

¹⁶. RUBINO, Silvana, op. cit., p. 89.

¹⁷. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Arquitetura-Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 1997, p. 4.

¹⁸. ANELLI, Renato Luis Sobral. Lina Bo Bardi frente às políticas de desenvolvimento econômico e social brasileiro (1946-1979). (Texto fornecido pelo autor.) Publicado originalmente em inglês. In: LEPIK, Andres; BADER, Vera Simone. **Lina Bo Bardi 100: Brazil's alternative path to Modernism**. Ostfildern: Hatje Cantz, cop. 2014, p. 169-182.

¹⁹. Ibidem. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B., op. cit., p. 5.

A arquiteta trouxe uma sólida bagagem cultural da Itália²⁰. A constatação de que as raízes da ambivalência, presente no conjunto de sua obra, poderiam estar no seu país de origem instigava. A crença de uma transformação da produção da arquiteta a partir da sua passagem pelo Nordeste não parecia ser um dado suficiente. O fato de sua obra mostrar-se atualizada, e ao mesmo tempo conectada com a sua formação de arquiteto integral, levava à certeza de que uma investigação sobre sua experiência anterior à vinda para o Brasil era premente.

Conhecer o povo nordestino e suas tradições foi realmente importante para o trabalho da arquiteta, mas não determinante. De fato, a partir de então, ela aprofundou o entendimento sobre a cultura popular brasileira, o que permitiu enriquecer sua linguagem arquitetônica e utilizá-la como matéria de projeto. Por outro lado, é preciso ressaltar que a vinda da arquiteta para o Brasil não significou um isolamento em terra tupiniquim. Lina Bo Bardi manteve-se atualizada quanto ao que ocorria em termos de arte e arquitetura no contexto internacional e particularmente no seu país de origem.

OBJETIVOS E HIPÓTESES

Esta tese é o resultado de um esforço para o entendimento do trabalho da arquiteta Lina Bo Bardi no Brasil, particularmente do ponto de vista do contexto cultural italiano, em especial a partir dos anos 1930, década na qual a arquiteta ingressa na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*. A narrativa parte das principais questões que envolveram a formação do arquiteto e a produção do moderno e seu debate no país, bem como os seus principais personagens, tomando-se, particularmente, como referência a obra brasileira da arquiteta, desde sua chegada até 1964.

Em outras palavras, a presente tese busca traçar relações entre o pensamento e a postura de projeto de Lina Bo Bardi, considerados de caráter atual, e sua

²⁰ RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (orgs.). **Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 20. “[Lina] Trazia um conhecimento sólido de restauro filológico obtido nos bancos da Scuola Superiore di Architettura di Roma, aliado a outros saberes adquiridos como parte das marcas de sua geração [...]”.

formação italiana, levando-se em conta que ela estudou na primeira escola independente para arquitetos na Itália, escola com ideias dominantes de Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, concebida durante o regime fascista; e que, igualmente, sua experiência posterior, a partir de 1940, em Milão, permitiu-lhe aprofundar-se no debate italiano sobre o moderno, segundo seus principais personagens, seus pensamentos, projetos e iniciativas. É preciso dar atenção à educação, aprendizado e experiências da arquiteta na Itália. Como ela mesma assinala, e sendo conceito integrante da sua educação, a arquitetura é “uma arte que deve levar em séria consideração a terra em que se realiza”²¹. Ao lado da sólida bagagem trazida da Itália pela arquiteta, existe o claro propósito de conhecer profundamente a realidade de seu país de escolha para de maneira aguda intervir nele. As coincidências entre os dois países certamente colaboram com as ações da arquiteta em terras brasileiras, permitindo de forma ampla o desenvolvimento e/ou a prática de ideias, muitas vezes conhecidas. Entretanto, a questão não pretende reduzir a importância do crescimento intelectual da arquiteta no Brasil²².

De maneira geral, intenciona-se contribuir com as discussões sobre a produção da arquitetura brasileira, do ponto de vista de sua história e origens teóricas, bem como com um melhor entendimento do moderno na Itália, quanto à formação do arquiteto integral e sua vivência em meio à valorização da história; e também com o maior conhecimento do pensamento de seu idealizador, Gustavo Giovannoni, no Brasil e, igualmente, com relação ao pensamento e trabalho de Giuseppe Pagano e à ação de Pietro Maria Bardi no moderno italiano.

Nossos objetivos mais específicos são: apontar as prováveis fontes utilizadas por Lina Bo Bardi nos seus discursos, projetos e obras, considerando-se que suas bases teóricas estão nos anos vividos na Itália, ou seja, no período de sua formação e experiência anterior à vinda para o Brasil; e também colaborar para o esclarecimento sobre a contribuição da vivência de Lina Bo Bardi no Nordeste brasileiro na produção da sua arquitetura.

²¹. BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 5.

²². Para mais detalhes, ver ANELLI, Renato. Annotazioni sulla formazione intellettuale di Lina Bo Bardi. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di). **Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile**. Milano: FrancoAngeli, 2017, p. 127-133.

É, então, hipótese central desta tese: as ações, as ideias e as práticas de projeto de Lina Bo Bardi no Brasil têm como base fundamental a sua formação italiana. E, quando se diz formação, inclui-se a estrutura dos seus estudos na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, bem como sua experiência posterior, no que se refere à complexidade do debate sobre o moderno no contexto italiano de regime fascista. Em 1940, Lina vai para Milão, cidade movimentada e diversa de Roma, como a própria arquiteta caracteriza. Ela inteira-se assim das polêmicas em torno do moderno, tendo oportunidade de praticar, refletir e se aprofundar nas suas escolhas.

ESTRUTURA

Os estudos têm como ponto de partida uma revisão do tema, integrada a esta introdução, com a intenção de complementar a discussão já iniciada. Estabelecer um balanço dos estudos e pesquisas sobre as questões que podem colaborar para o efetivo conhecimento da obra da arquiteta constituiu, portanto, um objetivo geral deste estudo inicial. Assim, os autores analisados são os que, de alguma maneira, se relacionam com algumas das preocupações do universo desta tese, com análises de obras da arquiteta e de conceitos por ela utilizados, sua linguagem arquitetônica, e suas relações com a arquitetura brasileira e a italiana.

O núcleo da discussão do trabalho está dividido em três partes:

Parte I – Uma Escola

Parte II – Uma Residência

Parte III – Uma Aventura

A primeira parte, “Uma Escola”, trata da *Scuola Superiore di Architettura di Roma* e é dividida em três capítulos. No capítulo 1, “Uma História”, estuda-se a problemática que envolve a formação do arquiteto na Itália e seu complexo contexto, abordando a luta para a abertura de uma escola de arquitetura independente. A abordagem dessa história mostra-se essencial para a compreensão da estrutura de ensino da escola na qual Lina Bo Bardi estudou, bem como para o entendimento das personalidades envolvidas. No capítulo 2, “Um Curso”, aborda-se a estrutura geral

do curso em dois momentos: de 1920 a 1932, entre sua inauguração e a definição do seu modelo para ser implantado nas demais escolas de arquitetura do país; e de 1932 a 1940, a primeira fase da escola no novo prédio em *Valle Giulia*, onde Lina Bo Bardi estuda a partir de finais do ano de 1933. Explana-se particularmente a estrutura geral do curso e o desenvolvimento do currículo, uma vez que a estrutura de ensino da escola completa-se a partir de 1932. O estudo da estrutura do curso centra-se especialmente na legislação, no programa e disciplinas, estabelecendo-se, quando possível, convergências sobretudo com a *École des Beaux-Arts*. Ligações da *Scuola Superiore di Roma* com o ensino *beaux-arts* já foram sugeridas, embora não se tenha conhecimento de estudos que abordem ambos em paralelo. Além disso, nesse capítulo são abordados alguns resultados obtidos por Lina durante o curso na *Scuola*. No capítulo 3, “Gustavo Giovannoni, Marcello Piacentini e Outros Mestres”, busca-se delinear de maneira particular a contribuição desses dois fortes professores e diretores, não apenas para a *Scuola Superiore*, mas para a cultura arquitetônica italiana; como também a de outros mestres responsáveis por disciplinas essenciais, professores de Lina e/ou os primeiros professores efetivos da escola, que lá permaneceram por muito tempo.

Na segunda parte, “Uma Residência”, buscando caracterizar uma fase de treinamento após a formatura, toma-se emprestado o termo da especialização médica, de certa maneira obrigatória para uma boa formação. Dividida em outros dois capítulos, nessa fase de residência busca-se o entendimento de personalidades, ações, teorias e objetos fundamentais do contexto do debate italiano do moderno, com seu ápice em Milão, onde Lina se instala a partir de 1940, quando já está graduada. No capítulo 4, “Giuseppe Pagano e a Casa Moderna”, trata-se de abordar um dos maiores arquitetos modernos da Itália, diretor de uma das mais importantes exposições italianas, a Trienal de 1936, propagador do estudo da casa burguesa moderna nacional e internacional, através do seu trabalho na revista *Casabella*, e o empreendedor da ideia de uma relação entre a arquitetura moderna e a casa rural, defendendo-a como objeto maior de construção nacional. Desse modo, a sua aproximação com a produção vernácula é o exemplo seguido pelos arquitetos italianos no pós-guerra, como resposta à realidade de crescimento das camadas populares advinda com o surto industrial. As ações e pensamento de Pagano são importantes para a geração de arquitetos trabalhando na Itália do pós-guerra, que o

tem como modelo. No caso específico de Lina Bo Bardi, em 1943, no primeiro número da revista *Domus*, coeditado com seu amigo Carlo Pagani, o artigo de abertura, *Architettura e Natura*, tem a introdução assinada apenas por ela; nesse texto, sugerindo uma “sensibilidade neorrealista emergente entre os arquitetos italianos” e uma posição em favor de uma arquitetura racionalista com base na tradição, como também aponta Zeuler Lima²³, ela já evidencia sua forte aproximação com as ideias e os escritos de Pagano²⁴. O capítulo centra-se especialmente no mais importante objeto de experimentações da arquitetura moderna italiana, a casa; e nas mais importantes exposições de divulgação e educação do gosto moderno, as trienais, principalmente aquelas dos anos 1930, período com o qual o pós-guerra é identificado como continuidade, particularmente devido ao trabalho de Pagano sobre o vernáculo e a posterior necessidade de contato com as camadas populares²⁵. O capítulo 5, “Bardi e a *Mediterraneità*”, é resultado da abordagem do debate italiano sobre a construção de uma arquitetura de raízes nacionais e representativa do fascismo, em dado momento, o qual tem Pietro Maria Bardi como figura central. É em torno dele e sua revista *Quadrante* que se constrói o conceito de arquitetura nacional com base na *mediterraneità*. Faz-se também nesse capítulo uma comparação com a situação brasileira, que por motivos diversos também construiu uma arquitetura moderna com base no nacional.

A terceira parte, “Uma Aventura”, é constituída apenas do capítulo 6, “A Descoberta do Brasil”. Nele, aborda-se a relação de Lina com a Itália, suas obras e projetos principais iniciais no país, buscando-se identificar comportamentos, atitudes e traços da sua produção com as fontes italianas.

“Contínuas Conclusões”. Por mais que o último capítulo, “A Descoberta do Brasil” já contenha algumas importantes conclusões, a possibilidade de novas aberturas de pesquisas nos levou a desenvolver uma conclusão, retomando a problemática e estabelecendo alguns pontos importantes. Ela encabeçaria uma quarta parte do trabalho.

²³. LIMA, Zeuler de Almeida, op. cit, p. 124.

²⁴. Para mais detalhes ver PUPPI, Suely de Oliveira Figueirêdo. Lina Bo Bardi: metal e pedra na Casa de Vidro. **Anais do IV Docomomo Sul 2013. Pedra, barro e metal: norma e licença na arquitetura moderna do cone sul americano – 1930-1970**. Porto Alegre. 25-27 de março de 2013 (documento eletrônico).

²⁵. Esse traço de continuidade é mais amplamente explicado no último capítulo, ao abordar a Itália do pós-guerra.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A tese proposta desenvolve-se a partir de pesquisas bibliográficas na literatura internacional, especialmente a italiana, buscando cobrir o debate sobre a arquitetura moderna do país, aproximadamente na primeira metade do século XX.

Sobre a escola de Lina, pesquisas foram feitas no *Annuario della R. Scuola di Architettura di Roma*, disponível até 1935. Periódicos italianos da época também foram alvo de pesquisas, particularmente *Casabella*, dirigida nos anos 1930 por Giuseppe Pagano e Edoardo Persico. Para abordar o contexto italiano da época, suas principais ideias e ações, foram feitas investigações nessa revista, particularmente sobre os textos e projetos de Giuseppe Pagano e sobre as trienais. Alguns dos exemplares pesquisados não existem no Brasil e foram consultados em bibliotecas de Roma.

Observa-se o debate arquitetônico na Itália durante o percurso de formação e de atividade profissional de Lina no seu país. Com a sua vinda para o Brasil, verificam-se as relações entre as ideias e iniciativas do seu país naquele momento e seu pensamento, especialmente através da sua tese, *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, e seus projetos e obras no Brasil até a década de 1960, quando sai de Salvador e volta para São Paulo. A tese de Lina, redigida em 1957 para concorrer a um concurso para professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, estudada inicialmente por Cathrine Veikos²⁶, é tomada como referência de análise, porque nela seu pensamento é exposto a partir de autores integrantes particularmente da sua formação, não apenas na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, mas também da sua fase de residência em Milão²⁷, dado que já denota o importante significado da sua formação italiana.

Pesquisas de fonte foram realizadas no Brasil, no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMB) e no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Na Itália, as pesquisas foram no setor de arquivo (*Setore Archivio Storico*) da *Sapienza Università di Roma*. Infelizmente, no período no qual desenvolvemos o estágio em Roma, a seção de alunos estava fechada, e não foi possível consultar os documentos de

²⁶. VEIKOS, Cathrine. **Lina Bo Bardi: the theory of architectural practice**. New York: Routledge, 2014.

²⁷. Nesse trabalho, Lina também apresenta algumas ideias de Pagano, evidenciadas nesta tese.

arquivo de Lina Bo Bardi. As pesquisas só foram permitidas nesse arquivo na seção de professores. Entretanto, Rossana Battistacci, professora do Departamento de Projeto da *Sapienza*, concedeu-nos uma longa conversa sobre o material de Lina Bo Bardi que estava sendo pesquisado por ela, e nos ajudou com cópia de material que foi utilizado neste trabalho.

O *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, fundado por Giovannoni em 1939, e onde se encontra todo o material produzido por ele, também não estava permitindo pesquisas. Dessa maneira, recorreu-se à produção bibliográfica sobre o engenheiro-humanista e à sua produção literária existente principalmente na *Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura*.

É preciso sublinhar que, para a viabilização deste trabalho, foi essencial a realização de um estágio de pesquisa por seis meses em Roma, no segundo semestre de 2015, financiado pela CAPES e orientado pela Prof^a Elisabetta Pallottino, docente e diretora do Departamento de Arquitetura da *Università Roma Tre*. Apesar das imperfeições do nosso trabalho, a pesquisa em fontes italianas, inexistentes no Brasil, foram essenciais. Ela nos permitiu conhecer de maneira profunda o debate italiano da primeira metade do século XX, seus personagens e alguns dos atores desse período moderno ainda não totalmente desvendados, inclusive na Itália.

REVISÃO CRÍTICA DO TEMA

Como dito, este é um balanço sobre questões que podem colaborar para o efetivo conhecimento da obra de Lina Bo Bardi e suas raízes. Sendo assim, numa tentativa de compreendê-la com uma maior amplitude, e buscando identificar nela particularmente as suas raízes italianas, apreendem-se, no universo de trabalhos sobre sua obra, afirmações e interpretações críticas sobre sua formação acadêmica, sua maneira de projetar, tanto obras novas como preexistentes; relações com o contexto italiano, inclusive conceituais; observações e interpretações sobre a diversidade temporal materializada em sua obra; o uso da cultura vernácula e as referências à produção de mestres modernos internacionais e brasileiros. Vinculada a esse propósito, também pareceu importante a abordagem de estudos sobre a

arquitetura brasileira que indiciam liames com a produção italiana moderna. A origem italiana de Lina e sua formação em arquitetura em seu país de origem, bem como indicações de similaridades de seu trabalho com a obra de outros arquitetos italianos confirmam essa necessidade.

A ITÁLIA E O BRASIL

A identificação de similaridades entre os contextos brasileiro e italiano na construção do moderno é constatada por Renato Anelli, em sua tese de doutorado, *Arquitetura e Cidade na Obra de Rino Levi*, defendida em 1995²⁸. Em *Interlocuções com a Arquitetura Italiana na Constituição da Arquitetura Moderna em São Paulo*, Anelli também afirma a diversidade do passado dos dois países para a base da construção nacional²⁹.

Em linhas gerais, Comas, também em sua tese de doutorado, *Precisões Brasileiras sobre um Estado Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos Projetos e Obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945*, aborda detalhadamente os contextos nacional e internacional nos quais nasce a arquitetura moderna brasileira, apontando a realidade de posturas defensoras da valorização da tradição na criação do novo³⁰. Comas aborda a Itália e sua relação longínqua com o Brasil³¹. Tratando de manifestos sobre a arquitetura moderna entre 1925 e 1930, o autor comenta os de Warchavchik e Rino Levi, que estudaram na Itália, lançados no Brasil em 1925, e o manifesto do *Gruppo 7*, publicado na Itália em forma de quatro artigos, cujo início ocorreu em dezembro de 1926³². Comas busca mostrar que o apelo à tradição faz parte da realidade italiana e que ele já está presente no seu primeiro manifesto de

²⁸. ANELLI, Renato Luís Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Fauusp). São Paulo: Fauusp, 1995, s/p. (Documento digital fornecido pelo autor.)

²⁹. ANELLI, Renato. **Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo**. Texto de sistematização da produção científica para concurso de Livre Docência. São Carlos: Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo (EESC-USP), Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2001, p. 8.

³⁰. COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945**. Tese para obter o grau de doutor pela Universidade de Paris 8. Paris: 2002.

³¹. Ibidem, p. 45.

³². Ibidem, p. 55. O autor ressalta a ênfase do manifesto na produção de uma arquitetura nova a partir de valores nacionais, como a simetria e a proporção, o ritmo da arquitetura clássica do passado, bem como a definição do novo a partir de tipos arquitetônicos.

arquitetura moderna. Afirma que, para os arquitetos italianos racionalistas, existia, sim, uma arquitetura nova, internacional, surgida a partir da cultura moderna. Mas ela não existia sem as marcas distintas particulares de cada nação.

Comas apresenta também a postura de Piacentini, importante personagem da construção do moderno nesse país, no que se refere a questionamentos sobre a validade de uma arquitetura contemporânea, estandardizada e internacional, mas antagônica à produção local. Nessa linha, ele apresenta, inclusive, o pensamento do arquiteto italiano quanto ao argumento de irracionalidade de uma arquitetura de panos de vidro, sem beirais, deixando passar muita luz e sem proteção contra a chuva. Condena, assim, essa produção, considerando-a uma criação de um estilo, um modo de decorar, e não uma arquitetura racional³³.

Zeuler Lima explora especificamente a posição dos arquitetos italianos durante a construção do moderno. Ele ressalta que esses profissionais trabalhavam em um contexto marcado pelas tradições locais e que, apesar de se lançarem contra o ecletismo, como os seus vizinhos do norte, eles não contavam com condições econômicas para a materialização de estéticas abstratas e industriais em grandes proporções³⁴. Zeuler ainda aponta uma situação de isolamento da península, situação agravada pela condição cultural protecionista imposta pelo regime fascista. Além disso, o autor sublinha a associação da herança artística e arquitetônica da Itália com a descoberta e a realização de exposição etnográfica de suas tradições regionais como elemento importante nas disputas simbólicas dos diversos grupos em busca de uma modernização no entreguerras³⁵.

Zeuler ressalta a diversidade de posturas entre os arquitetos italianos, identificando os apoiadores do racionalismo no *Gruppo 7* e os defensores dos princípios neoclássicos e vernaculares nas figuras de Gustavo Giovannoni e Gio Ponti, os quais classifica, respectivamente, como “o influente professor de história da arquitetura e a primeira referência profissional de Lina Bo Bardi”. Para ele, Marcello Piacentini era o empreendedor de uma posição mediana, traduzida pelo uso de um Classicismo simplificado. Entretanto, deixa claro que, mesmo para os mais

³³. Ibidem, p. 78.

³⁴. LIMA, Zeuler de Almeida, op. cit., p. 114. O autor sublinha que, apesar da unificação, a Itália era empobrecida e provinciana, com pouca industrialização e ainda desarticulada nas primeiras décadas do século XX.

³⁵. Ibidem.

progressistas, o envolvimento com as tradições históricas e vernáculas estava presente. O retorno à famosa ordem ligava-se a traços clássicos e rurais. Ou seja, na Itália, a tradição foi tomada como base sólida para a inovação arquitetônica, e, por essa razão, os arquitetos italianos teriam desenvolvido trabalhos híbridos do ponto de vista formal e conceitual³⁶.

A PRESENÇA DE DOIS MUNDOS E A FORMAÇÃO ACADÊMICA

Analisando especificamente a obra de Lina Bo Bardi, Comas destaca a postura dual da arquiteta como marca que transcende o programa e o sítio, elementos presentes e explorados nos seus trabalhos. O autor aponta que, distante de um passado empreendido como nostalgia na idealização do novo, Lina vê as raízes de sua trilogia concebidas a partir do zero, mas fincadas no passado. Ainda sugere as concretizações materiais realizadas em suas obras como prováveis ligações com o passado romano, como as pastilhas de vidro do piso da sala da casa dos Bardi, replicando, segundo ele, “tesselas romanas”³⁷.

Silvana Rubino declara que foi em Salvador, principalmente quando se deparou com o desafio de restaurar o Unhão, que Lina voltou a valorizar a formação convencional que recebeu em Roma, “descobrimo” Gustavo Giovannoni. Afirma também que, no Unhão, o que evidenciava uma leitura da arquitetura colonial brasileira era informado não pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), mas pela museologia italiana³⁸. Zeuler Lima também chama atenção para o fato de que a arquiteta, ao comentar seu trabalho no Sesc Pompeia, afirma que apreendeu o problema do Unhão, um trabalho anterior, a partir dos ensinamentos de seu professor Gustavo Giovannoni nas aulas de restauro³⁹.

Comas chama atenção para a base acadêmica do trabalho da arquiteta, ao afirmar que

A dualidade de cada composição torna manifestos os propósitos e os valores de cada tarefa de construção. Em outras palavras, é uma

³⁶. Ibidem, 115-117.

³⁷. COMAS, Carlos Eduardo. Lina 3x2. **Arquitexto**. Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, n. 14, p.100-139. Disponível em <http://www.ufrgs.br/propar/>. Acesso em março 2011. A trilogia em questão refere-se a seus três projetos metropolitanos: Casa dos Bardi (ou de Vidro), Museu de Arte de São Paulo (Masp) e Sesc Pompeia.

³⁸. RUBINO, Silvana, op. cit., p. 183.

³⁹. LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi**. New Haven and London: Yale University Press, 2013, p. 102.

caracterização figural plausível do programa e situação através de formas evocativas, seguindo a melhor tradição acadêmica.⁴⁰

E, abordando a formação da *Scuola Superiore di Architettura di Roma* e seu desenvolvimento nos anos de 1920, quando lá estudou Rino Levi, Renato Anelli afirma que Lina, formada na mesma escola, mas no final da década posterior, “abandonaria os procedimentos analíticos [...], aproximando-se da ideia-forma desenvolvida por Libera”. Anelli declara que Libera usa os monumentos romanos como matriz para especulações modernas, “mantendo, assim, uma ligação clara do passado com o presente”; e sublinha ainda que, herdando a estrutura do *Istituto di Belle Arti di Roma*, a nova escola de arquitetura não possui bases vanguardistas, nem ao menos rompeu com a Academia em sua evolução. Seu programa didático, que teve suas discussões concentradas no ensino de composição e história, resultou na ideia de projeto como “síntese de conhecimentos analíticos, e não como exercício de composição de um repertório dado”. Essa seria a própria proposta do arquiteto integral, que pretendia ser capaz de realizar uma síntese dos conhecimentos para dar uma resposta aos problemas de projeto⁴¹.

Segundo o autor, a questão do projeto como síntese de conhecimento — definição que seria colocada pelos próprios professores e alunos da escola — estaria mais próxima da ideia renascentista, segundo a qual se criava um todo harmonioso como o corpo humano. Para a realização dessa obra unitária, afirma a necessidade de uma capacidade de controle dos conhecimentos envolvidos. Esse exercício se iniciava logo no começo da formação, sendo essa a estratégia da disciplina de composição ministrada por Arnaldo Foschini⁴².

Anelli apresenta alguns dos principais atores responsáveis pela fundação e funcionamento da escola, sobre os quais tece alguns comentários. Giovannoni seria o representante do sentido das associações de cultores desde o século XIX, defendendo a ideia da existência de um valor cultural nos ambientes simples das cidades italianas, valor presente na arquitetura clássica. Ou seja, como afirma Anelli, proporção e harmonia na distribuição das massas seriam mais importantes do que

⁴⁰ COMAS, Carlos Eduardo. Lina 3x2. **Arquitexto**. Porto Alegre, PROPARG/UFRGS, 2009, n. 14, p. 123. Disponível em <http://www.ufrgs.br/proparg/>. Acesso em março 2011.

⁴¹ ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de São Paulo (Fauusp). São Paulo: Fauusp: 1995, s/p. (Documento digital fornecido pelo autor.)

⁴² Ibidem.

elementos estilísticos de ornamentação, uma vez que estavam presentes na arquitetura cotidiana. Marcello Piacentini, embora responsável pela propagação do racionalismo internacional na escola, não seria, entretanto, avesso à ideia de uma arquitetura marcada pela *italianità*, pelo *ambientismo*. Ele buscava a criação de uma produção equilibrada a partir dos valores intrínsecos e extrínsecos. Anelli também expõe a didática dos cursos de composição e história, eixos principais de discussão do programa da escola, e aborda também outros professores. Porém, é Piacentini e suas ideias em defesa do racionalismo o principal objeto de estudo da escola no trabalho de Anelli. Em artigo posterior, Anelli ainda chama atenção para o tipo de ensino frequentado por Lina: uma arquitetura com base no clássico e na sedução das vanguardas; um ensino dominado, como afirma a arquiteta em seu *curriculum* literário, pelo historicismo e conservadorismo⁴³.

Segundo Zeuler Lima, Lina absorveu várias sensibilidades dos arquitetos italianos. Para ele, a formação da arquiteta teve dois importantes momentos: o primeiro caracterizou-se notadamente pela pedagogia acadêmica em Roma, liderada por Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, na qual os primeiros dois anos, de acordo com as palavras da própria arquiteta, foram marcados pelo desafio pedagógico que combinava treinamento técnico e curso sobre a arquitetura histórica romana; e um segundo, posterior, ao abandonar Roma, período que a própria arquiteta informalmente nomeia sua “educação milanesa”⁴⁴.

Mas Campello declara que Giovannoni e Piacentini transportaram para a *Scuola Superiore di Architettura di Roma* suas experiências profissionais e desenvolveram um ensino que abraçava a observação e o estudo dos monumentos, como também a abordagem da arquitetura *minore*⁴⁵.

MESTRES INTERNACIONAIS E ITALIANOS NA OBRA BRASILEIRA

Quanto à obra produzida pela arquiteta e suas similitudes com arquitetos estrangeiros, Comas assinala a tendência de esvaziar o edifício, definindo uma

⁴³. ANELLI, Renato. Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. **Revista Pós**. São Paulo: 2010, v. 27, p. 89.

⁴⁴. LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi**. New Haven and London: Yale University Press, 2013, p. 14.

⁴⁵. CAMPELLO, Maria de Fátima de M. Barreto. Lina Bo Bardi: a casa moderna e a cabana primitiva. **Seminário 50 anos de Lina Bo Bardi. Na encruzilhada da Bahia e do Nordeste**. Salvador, dezembro 2009, p. 5. Disponível em http://www.docomobahia.org/linabobardi_50/14.pdf. Acesso em março 2011.

arquitetura de galpão, na qual busca coincidir estrutura e espaço em volumes que oscilam entre o paralelepípedo e o cilindro⁴⁶. Quanto a esse aspecto, o autor observa a proximidade do trabalho de Lina com as preocupações de Mies. Mas também ressalta que, no desenvolvimento do tema espacial, Lina Bo Bardi denota “o gosto pela justaposição paradoxal”, à maneira dos italianos Scarpa e Albini.⁴⁷

Interpretações do trabalho de Lina com base nas ideias e na arquitetura dos mestres modernos, além de Mies, também existem. Outros estudos já estabeleceram liames da obra de Lina com Le Corbusier e Frank Lloyd Wright⁴⁸. De certa maneira, também já foi abordada uma ligação entre o trabalho da arquiteta e a arte peculiar de Antoni Gaudí⁴⁹. Em 1958, Lina chega a Salvador após recente viagem à Europa, onde se impressionara com a obra do catalão⁵⁰.

Quanto aos arquitetos italianos, Cecília Rodrigues dos Santos identifica o trabalho de Lina com a atuação também pessoal de Scarpa, incluindo-os na linha do restauro crítico, definido como “releitura do objeto e do lugar e uma interferência ativa e transparente na recomposição final”⁵¹. Eneida de Almeida aproxima o trabalho de Lina também ao de Scarpa de uma maneira mais específica. Segundo ela, a experiência do arquiteto italiano, articulando princípios do movimento moderno com a tradição vernácula, se evidencia em vários aspectos do trabalho de Lina: nos desenhos vistos como pensamento expresso graficamente, voltado para a invenção;

46. COMAS, Carlos Eduardo. Lina Bo Bardi. **Revista de Cultura Brasileña**. Madrid, Embajada de Brasil en España, n. 2, sept. 199, p. 103.

47. Ibidem.

48. OLIVEIRA, Olívia. Lina Bo Bardi. **Sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: GG, 2006. No transcorrer do livro, a autora analisa as obras e o pensamento de Lina, estabelecendo vínculos com a obra e também com determinadas ideias dos mestres modernos.

49. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. São Carlos, 1997; BIERRENBACH, Ana Carolina Souza. Como um lagarto sobre as pedras ao sol: as arquiteturas de Lina Bo Bardi e Antoni Gaudí. **Vitruvius Portal de Arquitetura**. São Paulo: arquitexto 044.03, jan 2004. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq044/arq044_03.asp. Acesso em abril 2012.

50. REIS, Assis. Depoimento. In: FAYET, Carlos M. **Arquitetura brasileira após Brasília: depoimentos**. Rio de Janeiro: IAB, 1978, p. 293. O arquiteto baiano Assis Reis declara que o entusiasmo da arquiteta com a obra de Gaudí a levou a falar do artista durante quase dois meses, e a conceber uma obra residencial com traços da arquitetura do catalão em terras baianas.

51. SANTOS, Cecília R. dos. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo toda nossa cidade da Bahia. **Projeto**. São Paulo, 1992, n. 149, p. 55.

no cuidado com o detalhe, essencial na articulação entre o todo e as partes; e na narrativa poética da composição⁵².

Tratando do interesse de Lina pela arquitetura vernácula e pela busca de uma ascendência da arquitetura moderna, Campello afirma que os princípios que guiam o trabalho de Lina, “resumidos nos valores estéticos e morais da funcionalidade”, são os mesmos que determinaram os caminhos de Pagano, declarando que os escritos dele também são permeados pela necessidade de criar uma genealogia para a arquitetura moderna a partir da cabana primitiva⁵³.

TEMPO E HISTÓRIA

Referências ao trabalho dos mestres modernos e vários conceitos envolvidos com a questão dos diversos tempos utilizados na obra de Lina, como o de presente histórico e sua interpretação, aparecem em vários autores. Olívia de Oliveira estabelece a fundamentação de sua arquitetura como diretamente ligada ao conceito de tempo elaborado pela arquiteta, um conceito que, opondo-se ao habitual, não admite linearidade⁵⁴.

Para Eneida de Almeida, tempo e história são sinônimos na concepção de Lina, o que equivale a compreender a história como passado vivo incidindo no presente e conduzindo à reflexão. Essa é, segundo a autora, uma das discussões propostas pela “Nova História”, de Fernand Braudel e Jacques Le Goff, uma abordagem que nega a temporalidade linear e se detém nos múltiplos tempos vividos. No que se refere à memória, ela relaciona, ainda, a intervenção de Lina ao pensamento de Marcel Proust⁵⁵. Além disso, a autora busca identificar pontos de contato entre o pensamento de Lina e o de Cesare Brandi, ressaltando que não se trata de incluir seu trabalho em determinada corrente teórica, mas identificar pontos convergentes de raciocínio. Declara, então, que a história, entendida como matéria viva, é a base da arquitetura de Lina, “cuja síntese pode ser reconhecida na busca da superação da fratura histórica entre ‘antigo’ e ‘moderno’, na construção de uma

⁵². ALMEIDA, Eneida. **O “construir no construído” na produção contemporânea: relações entre teoria e prática**. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: Fauusp, 2009, p. 161.

⁵³. CAMPELLO, M. de F. de M. B. Lina Bo Bardi: a casa moderna e a cabana primitiva. **Seminário 50 anos de Lina Bo Bardi. Na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste**. Salvador, dez 2009, p. 5. Disponível em: http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/14.pdf. Acesso em março 2011.

⁵⁴. OLIVEIRA, Olívia, op. cit., p. 20.

⁵⁵. ALMEIDA, Eneida, op. cit., p. 137.

continuidade entre passado e presente”, afirmando também que a compreensão da atuação da arquiteta em obras preexistentes passa por essa ideia de continuidade histórica⁵⁶.

Considerando a existência do conceito de presente histórico na base de toda a concepção da arquiteta, Juliano Pereira ressalta que Lina define o valor do patrimônio do passado a partir de sua convivência com as experiências do presente⁵⁷.

VERNÁCULO E POPULAR

O uso das referências da cultura popular na obra de Lina também merece destaque. Em artigo de 2014, observando a apreciação da arquiteta pela produção habitacional do povo brasileiro, através dos meios mais simples e pobres, Anelli a insere na retomada da cultura arquitetônica do pós-guerra e na postura de defesa da produção rural para a produção moderna, apresentada pela exposição *Architettura Rurale Italiana*, realizada por G. Pagano e G. Daniel na VI Trienal de Milão, em 1936⁵⁸. Em sua tese de doutorado, porém, Anelli já declara:

O interesse de Lina pela cultura popular, em especial de origem africana, transfere para o Brasil algumas atitudes do Neorrealismo italiano. As pesquisas arquitetônicas sobre as coincidências entre a arquitetura menor mediterrânea e a arquitetura moderna encontram em Lina uma continuidade ausente tanto na obra de Warchavchik quanto na de Levi. A atitude dos modernistas de 22, que encontravam no atraso colonial o equivalente africano e asiático, era retomada por Lina numa pesquisa antropológicamente informada.⁵⁹

Entretanto, Anelli também destaca a importância da arquitetura *minore* na *Scuola Superiore*. Criado para ser responsável pela renovação das cidades italianas, preservando suas belezas artísticas, o arquiteto integral tinha uma formação na qual lhe ensinavam, afirma o autor, o valor dessa arquitetura, “necessária para dar equilíbrio às cidades e destaque às intervenções monumentais”. E a revista *Architettura e Arti Decorative* apresentava essa arquitetura nas diversas cidades italianas. Ele ainda

⁵⁶. Ibidem, p.154.

⁵⁷. PEREIRA, Juliano. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia: EDUFU, 2007, p. 185.

⁵⁸. ANELLI, Renato. **Lina Bo Bardi frente às políticas de desenvolvimento econômico e social brasileiro (1946-1979)**. (Texto fornecido pelo autor.) Publicado originalmente em inglês. In: LEPIK, Andres; BADER, Vera Simone. *Lina Bo Bardi 100: Brazil's alternative path to Modernism*. Ostfildern: Hatje Cantz, cop., 2014, p. 169-182.

⁵⁹. Idem. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Fauusp). São Paulo: Fauusp, 1995, s/p (documento eletrônico).

ressalta que a arquitetura *minore* não se limita, nesse caso, à produção não urbana, ou seja, rural ou da costa marítima. Entre a complementaridade da arquitetura menor e maior, duas faces da cultura mediterrânea, deveria surgir o estilo nacional.⁶⁰

No desenvolvimento de sua dissertação⁶¹, Maria de Fátima Campello teve oportunidade de abordar, particularmente, dois projetos de Lina Bo Bardi — a Casa de Vidro e a Casa Valéria Cirell —, e concluiu sobre a importância do tema da habitação primitiva e da poética do abrigo na concepção de Lina, questão existente na base do trabalho da arquiteta, segundo a autora, desde a Itália. Campello ainda afirma que seu interesse pela arquitetura anônima se dá em 1941, questão que se evidencia em seus ensaios nas revistas italianas *Grazie* e *Stile*, juntamente com Carlo Pagani. Na primeira, em publicações semanais sobre a casa do homem, os arquitetos voltam-se para a arquitetura *minore* das cidades italianas, fazendo sugestões para espaços característicos de determinadas regiões do país; e, na segunda, eles projetam abrigos desmontáveis para a praia a partir da observação das paisagens naturais e construídas de determinadas cidades mediterrâneas. Entretanto, Campello acrescenta que, em 1943, quando a arquiteta começa a colaborar com a revista *Domus*, seu interesse se desloca para a arquitetura rural, passando a ter a casa mediterrânea como a mais espontânea das arquiteturas⁶².

Particularmente, com base nos estudos de Richard Etlin⁶³, Campello constata, em artigo posterior⁶⁴, a importância da produção vernácula no contexto da produção moderna daquele país, não concordando com a ideia de que a permanência de Lina no Nordeste tenha sido responsável por seu trabalho posterior, marcado pela presença do popular. Segundo a autora, a preocupação com o popular ganha dimensão na obra da arquiteta a partir daquele momento, porém os germens da questão foram lançados em período anterior, como foi destacado acima, nos trabalhos editoriais na Itália.

60. Idem. **Interlocação com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo**. Concurso de Livre-docência, Departamento de Arquitetura da Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo, p. 65.

61. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de mestrado. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 1997.

62. Idem. Lina Bo Bardi: a casa moderna e a cabana primitiva. **Seminário 50 anos de Lina Bo Bardi. Na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste**. Salvador: dez. 2009, p. 5. Disponível em http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/14.pdf. Acesso em março 2011.

63. ETLIN, Richard. **Modernism in Italian architecture 1890-1940**. Cambridge: Mass MIT Press, 1991.

64. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B. Lina Bo Bardi: a casa moderna e a cabana primitiva. **Seminário 50 anos de Lina Bo Bardi. Na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste**. Salvador: dez. 2009, p. 2. Disponível em http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/14.pdf.

PARTE I – UMA ESCOLA

1. UMA HISTÓRIA
2. UM CURSO
3. GIOVANNONI, PIACENTINI E OUTROS MESTRES

1. UMA HISTÓRIA

ENGENHEIRO-ARQUITETO E ARQUITETO *DISEGNATORE*

Lina Bo (1914-1992) foi aluna do *Liceo Artistico Statale Via di Ripetta* (1929-1933) em Roma. Até hoje entre os principais cursos para a formação média em artes na Itália, o *Liceo* foi criado em 1923, afeto à venerável *Accademia di San Luca*, originalmente *Accademia delle Arti della Pittura, della Scultura e del Disegno*, criada em 1577 e expandida com a admissão de arquitetos a partir de 1634⁶⁵. Lina Bo ingressou diretamente na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*. Convicta de sua vocação, foi uma das poucas mulheres de sua geração a enfrentar um curso considerado difícil e aconselhável somente para *raggazzi*, cujos inúmeros exames eram parte da exigência de muito estudo⁶⁶.

⁶⁵. STORIA dell'Accademia. Roma. Disponível em: <http://www.accademiasanluca.eu/it/accademia/storia>. Acesso em maio 2015. A incorporação da arquitetura na Academia tem regulamentação em 1675. Uma das mais antigas academias da Europa, a *Accademia di San Luca* origina-se na associação livre das artes do desenho, com proteção e financiamento do pontificado, propondo-se a encorajar e difundir as artes. Seu objetivo sempre foi o ensino artístico aos italianos e estrangeiros com desejo de aperfeiçoar-se nessa área em Roma. Acolhendo pintores, escultores e arquitetos de todo lugar, sempre favoreceu a troca e a contaminação das três artes, sendo esta uma particularidade italiana.

⁶⁶. ANNUARIO della R. Scuola Superiore di Architettura in Roma, anno accademico 1933-1934. Roma: Tipografia Ditta F. LLI Palotta, 1934, p. 163. Disponível em <http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1933->

A *Scuola Superiore di Architettura di Roma* foi regulamentada por decreto em 1919 e inaugurada em 1920 — dois anos antes da Marcha sobre Roma e subsequente ascensão de Benito Mussolini ao poder como primeiro-ministro do rei Vittorio Emanuele III; posteriormente, escolas análogas foram criadas em outras cidades, como Veneza (1926), Florença e Nápoles (1930).

A *Scuola Superiore* fundiu o ensino de arquitetura ministrado no *Istituto di Belle Arti di Roma* com aquele ministrado na *Scuola d'Applicazione per Ingegneri di Roma*. Até 1923, ano da regulamentação das profissões de engenheiro e arquiteto na Itália, a legislação em vigor não previa escolas de nível superior específicas para arquitetos⁶⁷. O curso do *Istituto di Belle Arti* enfatizava os aspectos artísticos em detrimento da formação técnico-científica, expedindo diploma de professor de desenho arquitetônico; e o da *Scuola d'Applicazione per Ingegneri* privilegiava os aspectos técnico-científicos em detrimento da formação artística. Nesta última, a seção para arquitetos era em nível universitário. Entretanto, para a obtenção do diploma de arquiteto, o aluno deveria comprovar aprovação nas matérias do curso obrigatório do *Istituto di Belle Arti*, uma vez que o programa na *Scuola d'Applicazione per Ingegneri* carecia de disciplinas artísticas⁶⁸. Ao mesmo tempo, para obter as atribuições legais de arquiteto, o aluno do *Istituto* tinha de matricular-se na *Scuola d'Applicazione* ou exercer prática de três anos com um arquiteto habilitado⁶⁹.

O objetivo expresso da criação da *Scuola Superiore di Architettura* era a superação da dicotomia entre o arquiteto-artista e o engenheiro-arquiteto pela

1934&id_immagine=8859139&id_periodico=4490&id_testata=68. Acesso em julho 2015. Em 1933, de um total de 70 alunos ingressantes, o sexo feminino ocupava quatro vagas, incluindo Lina Bo Bardi. Ver também BATTISTACCI, Rossana. Achillina Bo nella Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di). **Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile**. Milano: FrancoAngeli, 2017, p. 152.

67. BERTA, Barbara. **La formazione della figura professionale dell'architetto, 1890-1925**. Tesi di dottorato. Università degli Studi di Roma Tre. Dipartimento di Studi Storico-artistici. Roma: 2008, p. 25. Até essa, data o ensino na Itália foi regido pela Lei Casati (1959), pela qual a instrução superior contemplava cinco faculdades: Teologia; Jurisprudência; Medicina; Ciências Físicas, Matemáticas e Naturais; e Filosofia e Letras. Na Faculdade de Ciências Físicas, Matemáticas e Naturais da Universidade de Turim, é anexada uma escola de aplicação para engenheiros e, em Milão, cria-se o *Istituto Tecnico Superiore*.

68. GABETTI, Roberto; MARCONI, Paolo. L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano, 1789-1922. **Controspazio**, ottobre-novembre, 1971, n. 10-11, p. 41. Como exemplo, em Turim, em 1906, um novo regulamento para o curso de arquitetura na *Scuola d'Applicazione per Ingegneri* previa um total de 26 matérias, entre as quais apenas quatro eram específicas de arquitetura.

69. CURRÀ, Edoardo; DI MARCO, Fabrizio. La didattica dell'architettura alla Regia Scuola d'Applicazione per gl'Ingegneri di Roma: Da Enrico Guj a Gustavo Giovannoni. In: GARDA, Emilia; MELE, Caterina; PIANTANIDA, Paolo. **Colloqui. AT. e 2019. Ingegno e costruzione nell'epoca della complessità. Forma urbana e individualità architettonica**. Atti del congresso, 25-28 settembre 2019. Torino: Edizioni Politecnico di Torino, 2019, p. 105.

formação de um arquiteto integral, cujos saberes deveriam estender-se da conservação ao urbanismo, do ambiente ao restauro, do projeto do edifício à história, da didática à tecnologia. Com base histórica no pensamento de Vitruvius e dos teóricos do Renascimento, o novo profissional, com amplo e diversificado conhecimento⁷⁰, se preocuparia com os aspectos da construção, da distribuição espacial e da decoração, e projetaria o edifício como um “corpo” unificado⁷¹. Era preciso superar a divisão existente entre a formação nos institutos de arte e nas escolas de engenharia, divisão que, predominante na Itália, não era exclusiva daquele país⁷². Nenhuma das instituições era apta a fornecer diploma de arquiteto exclusivamente com o seu programa de estudo. Em ambos os cursos, as profissões eram pouco definidas em relação aos conteúdos didáticos. E mesmo as seções de arquitetura nas escolas de engenharia não tinham número significativo de alunos. Estes eram mais atraídos pelos cursos propriamente de engenharia, uma vez que o campo de atribuição era maior, além de o curso de arquitetura não poder ser inteiramente realizado em uma mesma instituição. Essa fragmentação e a falta de legislação que contemplasse a todos geraram confusão de atribuição profissional. Na prática, engenheiros-arquitetos, professores de desenho arquitetônico e engenheiros ocupavam o campo profissional do arquiteto. Em nível legislativo, porém, havia uma tendência de se priorizar o engenheiro-arquiteto, diante de uma realidade que exigia modernidade⁷³.

70. GUADET, Julien. **Éléments et théorie de l'architecture**. Paris: Aulanier e C^{ie} Editeurs, [1908], p. 12: “[...] L'architecte aujourd'hui est ou doit être un homme très multiple: homme de science aussi par la connaissance profonde de tout le patrimoine de l'architecture; artiste enfin dans toute la supériorité d'un art qui concentre, domine e associe les autres arts. Il n'est pas de plus noble carrière, mais il n'en est pas de plus ardue; il n'y a rien de moins que le concours des facultés les plus diverses, les préparations les plus sérieuses dans la pensée, de la science, de l'art.” Teoricamente, a ideia da formação complexa do arquiteto está presente na obra de Guadet. A novidade do profissional romano é, de certo modo, a sua colocação na prática.

71. ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado apresentada à Fauusp. São Paulo, 1995, s/p. (Versão digital fornecida pelo autor.)

72. SIMONCINI, Giorgio. Gustavo Giovannoni e la Scuola Superiore di Architettura di Roma (1920-1935). In: PARDO, Vittorio Franchetti (a cura di). **La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma “La Sapienza” dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti**. Roma: Gangemi Editore, 2001, p. 44. O autor afirma que, quando Giovannoni indica na Itália essa unificação, em 1916, ela existia na Espanha (Madri e Barcelona) e estava em estudo na Grã-Bretanha.

73. BERTA, Barbara, op. cit., p. 67-71. Após a unificação da Itália, iniciou-se um processo de reconhecimento jurídico de título profissional, a princípio pelos advogados, seguidos pelos médicos, em 1910. A exigência de uma lei de regulamentação da profissão de engenheiro e de arquiteto era discutida nos congressos da categoria desde o último quartel do século XIX. Uma primeira proposta de lei, em 1904, previa uma ordem profissional única para engenheiros e arquitetos, admitindo a inscrição apenas daqueles com título de uma *Scuola d'Applicazione*. Ou seja, deixava de fora os professores de desenho, muitos deles arquitetos na prática.

Em Roma, tanto o *Istituto di Belle Arti* quanto a *Scuola d' Applicazione per Ingegneri* remontam a 1873. Primeiramente, foram criadas as escolas para engenheiros, na esteira da unificação italiana, em Turim (1859) e Milão (1862) e depois em Roma, todas com posterior abertura de uma seção de arquitetura. Em 1874, o *Istituto de Belle Arti* se destacara da *Accademia di San Luca*, embora continuasse alojado com ela — e o *Liceo* posterior — no *Palazzo Camerale di Via di Ripetta*, notável por seu desenvolvimento em ferradura⁷⁴. A criação do *Istituto* implicava distinção entre formação e promoção artística. Contudo, a *Accademia*, tendo sua função representativa mantida, continuava promovendo os concursos de projetos arquitetônicos, abertos geralmente para os alunos do *Istituto*, e supervisionando de certo modo a sua formação⁷⁵. A *Scuola d'Applicazione*, logo rebatizada *Scuola d'Ingegneria di Roma* (1923), descendia da *Pontificia Scuola degli Ingegneri* (1817-1873), dedicada à formação de engenheiros civis — com especial atenção ao projeto e construção de pontes, estradas, portos, e edifícios utilitários.

O precedente mais antigo para a nova escola superior romana foi o curso de arquitetura no *Regio Istituto Tecnico Superiore di Milano* (depois *Politecnico di Milano*), com o apoio da *Accademia di Belle Arti di Brera* (1773), montado em 1865 por Camillo Boito (1836-1914). Culpando a precariedade do ensino acadêmico pela decadência da arquitetura italiana, Boito criou uma proposta de reformulação da formação predominante, com base na concepção da arquitetura nas suas duas partes, a orgânica e a simbólica, correspondendo a primeira aos aspectos de funcionalidade e de construção, e a segunda, à expressão artística, ou seja, à beleza e aos aspectos

74. DAZZI, Camila. A modernização do ensino da arte no século XIX. A reforma da *Accademia di San Luca* e a criação do *Istituto di Belle Arti di Roma*. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul./dez. 2017. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artístico/cd_sanluca.htm. Acesso em maio 2019. Ver também GABETTI, Roberto; MARCONI, Paolo. L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano, **Controspazio**, settembre 1971, p. 44. No século XIX, o ensino acadêmico passou a ser questionado em alguns países. Em 1840 já existiam críticas ao ensino da *École des Beaux-Arts de Paris*, inclusive com campanha conduzida na *Revue Générale de l'Architecture e des Travaux Publics*, de Cesar Daly, em prol de reformas na escola parisiense. A busca pela modernização do ensino acadêmico levou não apenas a *École* a reformas, na segunda metade do século, mas também a Academia Imperial do Rio de Janeiro (1854 e 1890). A separação da formação artística da *Accademia de San Luca* é resultado da experiência italiana nesse contexto, ocorrendo com a sua resistência.

75. BERTA, Barbara, op. cit., p. 100. Segundo a autora, entre 1904 e 1915, a *Accademia di San Luca* promoveu sete concursos nos quais, em relação às edições precedentes, houve um aumento do número de concorrentes, talvez em virtude de disposições transitórias que permitiram a participação dos alunos da *Scuola d'Applicazione per Ingegneri*. Os concursos promovidos pela *Accademia di San Luca* ocorreram até 1940. Contudo, além da *Accademia*, a partir do final do século XIX, o *Pensionato Artistico Nazionale* também os realizava, através do Ministério da Instrução Pública; e, no início do século XX, a *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*. Em Roma, os concursos não aconteciam na disciplina de composição, como na tradição francesa.

culturais⁷⁶. A essa única experiência do passado Giovannoni fez referência quando participou do *First International Congress on Architectural Education*, em 1924, no *The Royal Institute of British Architects (RIBA)*⁷⁷.

As peculiaridades italianas na conservação de monumentos, particularmente em Roma, e a necessidade contemporânea de ampliação urbana das cidades, diante de um contexto de transformações sociais, industriais e tecnológicas do próprio tempo, apontavam para a urgência de uma formação específica para o arquiteto. A questão remonta no mínimo a 1873, quando da criação do *Istituto di Belle Arti*. Em Roma, inúmeras ações deram-se com o objetivo de evidenciar a necessidade de uma nova figura profissional, condizente com o momento contemporâneo, mas até então sem resultado definitivo. O decreto (1885) que criava uma formação técnica e artística integrada para os *Istituti* de Roma, Florença e Nápoles não foi totalmente concretizado, e um ano depois foi destituído de efeito legal⁷⁸; e o projeto encomendado à *Accademia di San Luca* (1888) não foi implementado⁷⁹. No *Istituto di Belle Arti* da capital do país, importantes novidades foram, entretanto, introduzidas na esteira do decreto (1885). Nele criou-se um curso de arquitetura unitário, separado dos de pintura e escultura, de maneira definitiva, com organização de conteúdos diversos dos existentes nos demais institutos italianos de arte, e igualmente dos da escola para engenheiros. Os programas didáticos da *Scuola d'Applicazione per Ingegneri* foram apenas em parte empreendidos. Havia um reconhecimento da complexidade intrínseca e dos componentes técnico-científicos envolvidos na formação do arquiteto e da necessidade de se fornecer ao futuro profissional uma cultura de base e um ensino mais amplo

76. ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado apresentada à Fauusp. São Paulo: 1995, s/p. (Versão digital fornecida pelo autor.)

77. BERTA, Barbara, op. cit., p. 140. Ver também SPAGNESI, Piero Cimbolli. *Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider/Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 38-64, p. 47.

78. SPAGNESI, Piero Cimbolli. *Disegno e mestieri. La formazione della Scuola Superiore di Architettura di Roma, 1873-1914*. In: BARBIERI, Costanza. **The lost art of drawing. L'arte perduta del disegno**. 21 giugno-8 luglio 2016. Centro Studi Americani. Palazzo Antichi Mattei. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2016, p. 31-60, p. 38. O decreto de 1885 instituía formação completa para o arquiteto com curso de duração de oito anos: um ano de preparação, um curso inferior (três anos) e um superior (quatro anos). Anulado o decreto em 1886, as novas inscrições no *Istituto di Roma* foram suspensas em setembro de 1890, mas o acesso aos cursos continuaram até o ano escolar de 1890-1891 incluso. O curso superior de arquitetura no mesmo *Istituto*, dedicando-se mais às disciplinas técnico-científicas e artísticas, foi ainda ativo entre 1891 e 1895.

79. BERTA, Barbara, op. cit., p. 23. Em 1888, é confiado à *Accademia di San Luca* o trabalho de organização da formação do arquiteto. Ávida por retomar sua posição central e de controle na didática artística, ela aceita o desafio, criando um curso de dez anos, mas, como os demais, o projeto permaneceu engavetado.

que aqueles concedidos tanto para as outras artes quanto para o arquiteto *disegnatore*, o engenheiro e o engenheiro-arquiteto⁸⁰.

Ainda em 1890, na primeira exposição internacional de Turim, foi ressaltada a inexistência de escolas específicas de arquitetura na Itália⁸¹. Em 1895, Boito também apresentou uma proposta para coordenar conjuntamente o *Istituto de Belle Arti di Venezia*, a seção de arquitetura da Universidade de Padova e a *Scuola Superiore Veneziana di Arti Applicata alle Industrie*, prevendo um ensino superior de arquitetura. Mas, por empecilhos do governo, a questão não foi adiante⁸².

A AÇÃO DA ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA

Em Roma, a *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* (1890-1927) defendeu com veemência a criação de uma nova escola superior para arquitetos desde sua fundação. A *Associazione* era uma entidade privada, que nasceu com o objetivo de “promover o estudo e erguer o prestígio da arquitetura”, integrante das belas-artes. Ela foi resultado da ação de grupos profissionais de diversas áreas, os quais exigiam uma intervenção mais qualitativa e atenta às artes e à realidade histórica dos centros urbanos, diante das primeiras iniciativas de modernização e higiene das cidades de maneira exacerbada⁸³. Assim, ela defendia a identidade e a integridade histórico-artística das cidades italianas, formulava propostas de sistematização urbana, promovia o conhecimento do patrimônio artístico, através de visitas e publicações, discutia em sessões periódicas o restauro de monumentos e atualidades, além de estudar programas de institucionalização de escolas específicas de arquitetura. A arte era seu maior objetivo. E restituir a arquitetura aos arquitetos como alvo colocou a *Associazione* na frente da questão da formação autônoma desse profissional⁸⁴. Em 1901, foi constituída uma comissão no seu interior para

⁸⁰. Ibidem, p. 35.

⁸¹. SPAGNESI, Piero Cimboli. *Disegno e mestieri. La formazione della Scuola Superiore di Architettura di Roma, 1873-1914*. In: BARBIERI, Costanza. **The lost art of drawing. L'arte perduta del disegno**. 21 giugno - 8 luglio 2016. Centro Studi Americani. Palazzo Antici Mattei. Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 2016, p. 31-60, p. 38.

⁸². BERTA, Barbara, op. cit., p. 41.

⁸³. FERRETTI, Roberto. *Architectes et ingénieurs en Italie. Associations et professionnalisation (1859-1938)*. **Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine**. Métiers, novembre 1999, n. 2/3.

⁸⁴. BERTA, Barbara, op. cit., p. 48.

estudar as características da nova escola romana para arquitetos⁸⁵. A *Associazione* almejava uma escola de nível universitário, independente do contexto dos politécnicos, e desejava a criação de instituto técnico-artístico de nível médio, o *Liceo Artistico*, pertencendo à futura escola. No caso de não haver essa possibilidade, defendia a implementação de exame para o ingresso na faculdade aos moldes da *École des Beaux-Arts* de Paris⁸⁶. A partir de 1907, ela passou também a envolver-se com a organização de concursos⁸⁷. Dela faziam parte, no início do século XX, Gustavo Giovannoni (1873-1947), presidente em 1910⁸⁸, e Marcello Piacentini (1881-1960), filho do sócio fundador Pio Piacentini (1846-1928)⁸⁹. Giovannoni e Piacentini filho desenvolveram o programa de estudos da nova escola de arquitetura romana junto com Giovanni Milani (1876-1940), Manfredo Manfredi (1859-1927), Arnaldo Foschini (1884-1966), Vincenzo Fasolo (1885-1969) e outros.

A tendência romântica da *Associazione Artistica di Roma*, como das demais associações do gênero, criadas em todo o território nacional, era forte⁹⁰. Com

85. SPAGNESI, Piero Cimboli. Disegno e mestieri. La formazione della Scuola Superiore di Architettura di Roma, 1873-1914. In: BARBIERI, Costanza. **The lost art of drawing. L'arte perduta del disegno**. 21 giugno - 8 luglio 2016. Centro Studi Americani. Palazzo Antici Mattei. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2016, p. 31-60, p. 39. Ver também BERTA, Barbara, op. cit., p. 6. Outras instituições colaboraram com as ações em favor de uma formação específica para o arquiteto, como a *Associazione della Federazione degli architetti italiani*, criada em 1905, em Florença, e representando inicialmente os professores de desenho. Em 1915, foi criada a *Associazione Romana Architetti*, ligada à *Associazione Artistica*, uma vez que os membros romanos eram geralmente *Cultori*, além dos jovens formados no *Istituto* no início do século XX, como Marcello Piacentini, Arnaldo Foschini e Enrico Del Debbio (1891-1973).

86. GABETTI, Roberto; MARCONI, Paolo. L'insengnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1920). **Controspazio**. Ottobre-novembre 1971, p. 41.

87. BERTA, Barbara, op cit., p. 107. Os concursos da *Associazione Artistica*, com prêmios em dinheiro, eram abertos para os sócios estudantes, alunos ou não do *Istituto di Belle Arti* ou da *Scuola d'Applicazione per Ingegneri*. Diversamente dos outros concursos promovidos pela *Accademia* e pelo *Pensionato Artistico Nazionale*, eles abordavam temas simples, condizentes com a vida contemporânea e com acento no vernáculo, como pequenas casas econômicas, pequena igreja rural ou pavilhões expositivos de objetos ornamentais em cerâmica. Este último é tema alinhado com a "descoberta" do artesanato e do "trabalho concreto", existente já na segunda metade do século XIX na Grã-Bretanha e depois difundido na Europa.

88. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di). **Dal capitello alla città**. Milano: Jaca Book, 1997, p. 173-174. Gustavo Giovannoni tornou-se membro efetivo da *Associazione Artistica* em 1903, e seu vice-presidente em 1906. Como presidente, em 1910, ele colaborou para a consolidação da entidade, pois, com sua obra, ele atraiu a atenção dos demais sócios para os aspectos históricos da arquitetura. Nos anos 1920, o novo plano de Roma e seu consequente confronto profissional levaram a entidade à crise. Não mais autoridade das realizações urbanas, ela tornou-se, em 1927, uma espécie de clube cultural do *Sindacato Nazionale Fascista degli Ingegneri e degli Architetti*.

89. Além de Pio Piacentini, estavam entre os sócios fundadores da *Associazione Artistica* Manfredo Manfredi e importantes figuras do contexto italiano da arquitetura, como Ernesto Basile (1857-1932) e Giuseppe Sacconi (1854-1905).

90. ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado apresentada à Fauusp. São Paulo: 1995, s/p. (Versão digital fornecida pelo autor.) Ver também

interesse no urbanismo desenvolvido com base em Camillo Sitte (1843-1903) e no movimento Cidade-jardim, seus integrantes voltavam a atenção para a vitalidade da arquitetura vernácula, fundamentada no pitoresco racional, com edifícios implantados sensivelmente em relação a cada lugar e paisagem. Os vários componentes do pitoresco com raízes na tradição italiana tornaram-se a sua filosofia-guia⁹¹. Daí a importância do conceito de *ambientismo* e a revalorização da produção *minore* pela *Associazione*, levados particularmente por Giovannoni e Piacentini para a *Scuola Superiore*.

Ainda mais que, no final do século XIX, arquitetos italianos como Camillo Boito iniciaram um processo de revalorização das fontes vernáculas, marginalizadas pelo inicial predomínio do clássico como identificador de unidade nacional. Em 1873, em artigo sobre a Exposição Universal de Viena, Boito descreveu a casa rural russa como uma das mais interessantes obras expostas; e, em 1875, ele incitou os arquitetos italianos em favor do medievalismo. Além disso, a continuidade do uso de dialetos e a cultura vernácula no país unificado tornaram-se tema de três campos correlatos entre si: etnografia, proteção do patrimônio e projeto. A Exposição Etnográfica Italiana e Regional, realizada junto com a Exposição Internacional de Belas Artes na Roma de 1911, marcando a comemoração dos cinquenta anos de unificação do país, foi importante consequência disso. Ela foi resultado de estudos e pesquisas sobre a cultura vernácula e parte de um programa político com objetivo de valorização nacional, mesmo antes do fascismo e da Primeira Guerra. Tendo a colaboração da *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, a exposição contou com a participação de Giovannoni e de Piacentini na pesquisa das tipologias. Marcello

SCOTT, Geoffrey. **L'architettura dell'umanesimo**. Roma: Lit Edizioni, 2014, p. 33. O século XIX foi o século do Romantismo, o qual significa um alargamento da sensibilidade poética em relação ao passado e à natureza; valorizando os traços de estranheza, variedade, singularidade, selvageria e fantasia, rompe com um universo exclusivamente racional como forma de conhecimento do mundo e da sociedade.

⁹¹. ETLIN, Richard, op. cit., p. 101-107. Segundo o autor, pertencendo ao pensamento do século XIX, o pitoresco racional tem Viollet-le-Duc como um dos principais responsáveis pela sua definição. Através do estudo da arquitetura antiga grega e medieval, Viollet-le-Duc confirma que, segundo mostra a história, na arquitetura tudo tem sua razão de ser, e esta razão não pertence apenas à lógica da estrutura, do programa e dos materiais, mas também estaria ligada à sensibilidade despertada pelo local onde o edifício é implantado e sua paisagem. Etlin apresenta afirmações de Viollet-le-Duc nas quais ele enfatiza que, diferentemente dos franceses, os edifícios italianos da Idade Média e tempos modernos sempre foram construídos com a intenção de produzir efeito, tendo assim o pitoresco como princípio importante em sua implantação. Segundo Etlin, para o francês os italianos teriam continuado a herança da produção de projeto sensível e esteticamente refinado dos gregos, herança esta que tende a considerar o entorno natural do monumento e todos os aspectos que o valorizem.

Piacentini foi também o supervisor de sua planificação e responsável pelo projeto de alguns dos seus edifícios⁹².

A *Associazione Artistica* teve também um papel fundamental na recuperação das fontes do vernáculo⁹³. Em 1921, Piacentini colaborou com Giovannoni e Vittorio Mopurgo, os três integrantes da *Associazione Artistica*, na organização de uma exposição sobre arte rústica, com o objetivo de abrir o debate sobre a contribuição dessa produção no design contemporâneo⁹⁴. A exposição foi baseada em uma seleção de desenhos e fotografias de muitas regiões da Itália, reconhecendo-se a diferença do artesanato e da arquitetura *contadina* dessas diversas regiões. Um ano após o encerramento dessa exposição, Piacentini anuncia a publicação de uma coleção sobre arte *minore* por parte da *Associazione Artistica — Architettura Minore in Italia*⁹⁵ —, cujos primeiro e segundo volumes foram dedicados a Roma.

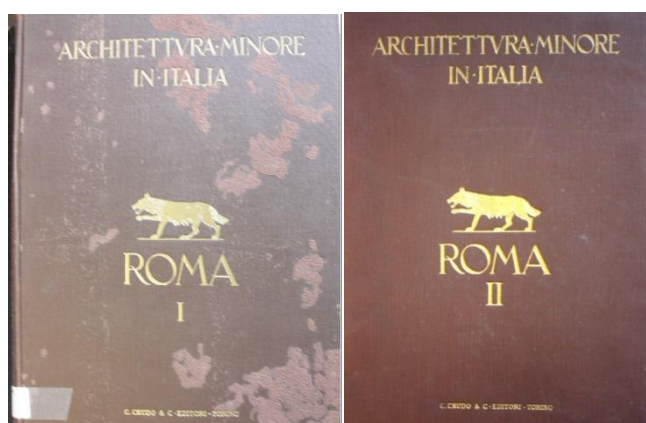


Figura 1: Livros sobre arquitetura *minore* em Roma, publicados pela *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*.
Fonte: foto da autora (2016).

92. SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare**. Milano: FrancoAngeli, 2013, p. 55.

93. BERTA, Barbara, op. cit., p. 11.

94. Ibidem, p. 89.

95. ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA. **Architettura minore in Italia**. Torino/Roma: C. Crudo & C. Editore/Max Bretschneider, [1926]. No primeiro volume, declara-se que a obra preenche uma lacuna, pois nada similar existe para a arquitetura *minore* do passado. Por arquitetura *minore* afirma-se entender “manifestações arquitetônicas que nas várias cidades italianas representam não grandiosas expressões monumentais, mas obras modestas, como casas, agrupamentos urbanos, [...], isto é, a prosa arquitetônica ao lado da poesia”. Incluem-se nessa caracterização de arquitetura os “livres agrupamentos construtivos e pitorescos” do campo. E ainda afirma-se que essa arquitetura é a verdadeira expressão do caráter da cidade, sendo concretização das condições de clima e ambiente. Dessa maneira, é fonte inesgotável de pesquisa para que se possa renovar, mantendo-se o caráter do ambiente. Sublinha-se que alguns bons hábitos do passado continuam válidos, enquanto outros foram ultrapassados; e, assim, acredita-se que as produções do passado sempre fornecem algo para a criação do presente. Na biblioteca do Museu de Arte de São Paulo (Masp), encontram-se exemplares desses dois volumes.

INTERAÇÕES EDUCACIONAIS: ITÁLIA, FRANÇA E BRASIL

Apesar de raramente lembrado, as seções de arquitetura do *Istituto di Belle Arti* e da *Scuola d'Applicazione* em Roma mantinham-se em constante contato, estabelecendo trocas e tendo em ambas representantes e docentes integrantes reciprocamente da didática uma da outra⁹⁶. Situação similar em Paris — o *Grand Durand*⁹⁷. O paralelo entre Roma e Paris é significativo, dada a interação histórica entre as culturas artísticas das duas capitais. A *École Polytechnique* (1794) é mais antiga que sua contrapartida romana. Entretanto, a *Accademia di San Luca* é mais antiga que suas contrapartidas francesas, a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (1648) e a *Académie Royale d'Architecture* (1671). A criação subsidiária da *Académie de France* em Roma (1666) aumentará os contatos entre ambas as instituições⁹⁸. Como se sabe, a mais alta distinção para o aluno da *École* era ganhar o chamado *Prix de Rome*, a vitória em concurso que dava direito a bolsa de cinco anos de estudos da tradição clássica na Cidade Eterna. A *École Française d'Athènes* só foi aberta em 1846⁹⁹. A distinção entre *Académie* e *École des Beaux-*

⁹⁶. CURRÁ, Edoardo; DI MARCO, Fabrizio, op. cit., p. 104.

⁹⁷. Os ensinamentos de Durand foram acolhidos na *École* através da sua obra *Précis des Leçons d'Architecture données à l'École Polytechnique*. Criada para os engenheiros, essa obra foi amplamente usada na formação de arquitetos, estabelecendo-se como o método de produção de projeto.

⁹⁸. GUIDOBONI, Francesco. Primi concorsi accademici di architettura tra Roma e la Francia, 1677. In: BROOK, Carolina; CAMBONI, Elisa; CONSOLI, Gian Paolo; MOSCHINI, Francesco; PASQUALI, Susanna (a cura di). **L'Accademia a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo**. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, p. 53. As academias francesas de pintura e escultura foram moldadas a partir do modelo da *Accademia di San Luca*. Por volta de 1670, a política de Luís XIV tinha como objetivo a emancipação da arte francesa em relação à italiana, à qual estaria submissa no século precedente. As providências tomadas alinhavam-se então a um trabalho de exaltação da monarquia francesa, assinalando Paris como a nova capital das artes. Nesta ótica, foi fundada em 1671 a *Académie Royale d'Architecture*. A ideia expansionista da França também intencionava o controle da academia romana por parte da monarquia francesa e, nesse intuito, foi fundada em 1666 a *Académie de France à Rome*. A instituição foi aberta para o acolhimento de jovens artistas franceses para visitarem Roma e terminarem seus estudos lá, com financiamento do governo. A eficiência do projeto demonstrou, já por volta de 1670, a supremacia dos franceses. A princípio, isso determinou uma maior união entre as academias romana e francesa, união não pouco conflituosa. Ela se dava na participação dos alunos nas atividades de ambas, principalmente nos concursos, nos quais os jovens franceses foram encorajados a envolver-se, podendo muitas vezes mostrar sua proeminência. Assim, a *Accademia di San Luca* tornou-se centro principal do debate teórico arquitetônico e lugar de trocas culturais entre italianos e franceses.

⁹⁹. Ver ETLIN, Richard. **Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: the romantic legacy**. Manchester New York: Manchester University Press, 1994, p. 89. Ver também WATKIN, David. **Architecture Moderne. Du néo-classicisme au néo-gotique. 1750-1870**. Paris: Berger-Levrault, s/d, p. 219. Até 1845, a *École des Beaux-Arts* não aprovava estudos de arquitetura clássica que não se direcionassem ao passado romano. Nesse mesmo ano, antecedendo a abertura da escola

Arts (1816)¹⁰⁰ é bem anterior à distinção entre *Istituto de Belle Arti* e *Accademia di San Luca*, mas a criação do *Istituto* é posterior à introdução do diploma profissional de arquiteto na França (1867). O prestígio internacional da *École* no período entre a instauração da Terceira República Francesa (1870) e o início da Primeira Grande Guerra Mundial (1914) foi certamente maior que o do *Istituto*; *Éléments et Théorie de l'Architecture*, de Julien Guadet (1901-1904), o professor de Teoria da Arquitetura da *École* entre 1894 e 1908, foi texto de referência pelo menos até a década de 1930¹⁰¹. De fato, não se registrou na França intento de superação institucional da dicotomia arquiteto-artista e engenheiro-arquiteto até bem mais tarde; as escolas de arquitetura autônomas só aparecerão em 1968. Por outro lado, arquitetos de ambas as vertentes se engajaram na discussão sobre a cidade que se estabeleceu no fim do século XIX e culminou com a criação da *École des Hautes Études Urbaines* (1919), transformada mais tarde no *Institut d'Urbanisme* da *Université de Paris*.

No Brasil, a Escola Real de Artes e Ofícios foi criada em 1816, ainda sob D. João VI, passando a Academia Imperial de Belas Artes após a Independência (1822), com o curso de arquitetura operando sob a direção do arquiteto francês Grandjean de Montigny (1826), laureado com o *Prix de Rome* (1799). A Academia brasileira tinha desde o seu início a *Académie des Beaux-Arts* e a *Accademia di San Luca* como correspondentes. Após a Proclamação da República, a Academia deu lugar à Escola Nacional de Belas Artes (1890). Na outra vertente, a Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho (1794), ainda no vice-reinado, se converteu na Academia Real Militar (1810), sob D. João VI; Escola Militar (1822), com a Independência; Escola Politécnica do Rio de Janeiro (1874), já no fim do Segundo Reinado; e Escola Nacional de Engenharia (1937), no governo de Getúlio Vargas. A Escola Politécnica de São Paulo (1893) foi fundada após a Proclamação da República, como a conterrânea Escola de Engenharia Mackenzie (1896). As duas

francesa em Atenas, ela permitiu que vencedores do *Grand Prix de Rome*, no seu terceiro ano, passassem quatro meses na Grécia. A perspectiva da arquitetura grega e do pitoresco somente foi proporcionada para os arquitetos franceses na segunda metade do século XIX, apesar das polêmicas em torno da policromia, possibilitando um rompimento com o academicismo desde 1830.

^{100.} Na França, o sistema acadêmico é dissolvido em 1793, em razão da Revolução Francesa (1789) e o fim do *Ancien Régime*. Após 1795, a *Académie Royale d'Architecture* renasce como *École d'Architecture* e, em 1816, surge no interior da *École des Beaux-Arts*, que tem novo estatuto em 1819. Entretanto, isto não significou a implantação de um novo sistema de ensino, diverso daquele existente nas academias.

^{101.} PEREIRA, Cláudio Calovi. Teoria Acadêmica e Projeto Arquitetônico. **Arquitexto**. Porto Alegre, PROPARG/UFGRS, n. 6, p. 84. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/>. Acesso em abril 2017.

escolas passaram a oferecer cursos de Arquitetura — respectivamente em 1894 e 1917 — com um diploma de engenheiro-arquiteto.

A situação de interação entre professores das escolas para engenheiros e a Academia no Rio de Janeiro também existiu, independentemente da avaliação de sua qualidade; como também em Roma, a supremacia do engenheiro desejava impor-se. Antes do fim do Império, o número de alunos aspirantes a arquitetos na Academia sofreu redução, talvez devido à concorrência da formação técnica dos engenheiros diante das novas demandas postas pela modernidade. Em 1884, no ano anterior ao primeiro decreto frustrado para a instituição de um curso de arquitetura completo no *Istituto di Belle Arti di Roma*, o predomínio do ensino politécnico no Brasil provocou uma proposta de transferência do ensino de arquitetura da Academia para a Escola Politécnica, para transformá-la na única responsável pela formação de arquitetos. Com poucos alunos, passando por momento difícil, devido ao prestígio crescente dos engenheiros, o curso para arquitetos da Academia Imperial estava sem professor na sua cátedra principal em 1888, e contava com dois professores suplentes, ambos engenheiros¹⁰². A primeira escola de arquitetura autônoma no Brasil foi a de Belo Horizonte (1930), depois incorporada à Universidade de Minas Gerais. Seguiram-se a Faculdade Nacional de Arquitetura (1945), depois incorporada à Universidade do Rio de Janeiro; a Faculdade de Arquitetura Mackenzie (1947); e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1948).

E, ainda, se foi dada ao arquiteto integral a responsabilidade de criar uma arquitetura contemporânea com a marca nacional, no Brasil essa preocupação foi anterior, voltando-se inicialmente para outros setores, embora fruto de revoluções europeias¹⁰³. No Império, a valorização de elementos da terra fez-se presente em terras brasileiras. Queria-se mostrar um país próprio, com suas marcas e cultura, e a

¹⁰². UZEDA, Helena Cunha. O curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes e processo de modernização do centro da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_huzeda.htm. A proposta foi feita pelo engenheiro-arquiteto alemão Luiz Schreiner (1838-1892), profissional ativo no Rio de Janeiro. Ainda segundo a autora, seis anos depois, durante a reforma republicana, o próprio diretor da Academia, Moreira Maia, propôs a exclusão do curso de arquitetura da Academia. Entretanto, o curso foi mantido graças à intervenção de alguns professores.

¹⁰³. LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira, **Estudos avançados**. Abr. 2008, vol. 22, n. 62, p. 237. Segundo o autor, do Romantismo chegou ao Brasil o conceito de nação. O século XIX foi momento de efervescência nacionalista na Europa, devido às instituições surgidas com a Revolução Francesa e o desenvolvimento industrial. A ruptura do processo colonial estaria ligada a essas revoluções. Esboçam-se, assim, diversas nações com suas especificidades, e o Brasil é uma delas.

utilização de características do passado, na intenção de valorização do país enquanto nação, ocorreu em diversos contextos. Logo após a Independência, a imagem do índio deixou de representar genericamente a América e passou a simbolizar o país. Buscou-se a marca de uma brasilidade a partir da apropriação do passado e do povo nativo. Primeiro momento de construção de uma nacionalidade, procurava-se ligar a ideia de Brasil ao seu universo primitivo, incorporado ao mundo civilizado. As pinturas e idealizações artísticas sobre o tema do índio e a selva tropical brasileira foram uma das mais importantes manifestações do uso de referências da terra na concepção erudita da arte, inclusive colocando-se esses objetos tradicionais misturados a elementos e relações do mundo civilizado, da realidade existente a partir da chegada dos portugueses no território americano, algo similar, de certa maneira, ao confronto do vernáculo, popular e rural com o avanço civilizatório nas obras da modernidade¹⁰⁴. Não foi também incomum, desde esse período, a substituição de nomes portugueses de famílias por nomes indígenas, como também nomeação de lugares¹⁰⁵. Como importante exemplo, o fato de o próprio D. Pedro I ter adotado o nome de Montezuma na Maçonaria¹⁰⁶. Em processo de construção cultural e do imaginário da nação, destacaram-se, particularmente no segundo reinado, as pinturas históricas em prol da construção da história oficial. Como o Brasil a partir da Independência (1822), a Itália, tornando-se nação na segunda metade do século XIX, começou a discutir sua representatividade a partir de então, e a produção de uma nova arquitetura para uma nova escola foi uma oportunidade e tanto.

¹⁰⁴. SILVA, Maria do Carmo Couto da Silva. Representações do índio na arte brasileira do século XIX. **Revista de história da arte e arqueologia**, v. 8, p. 63-71, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%205.pdf>. Acesso em junho 2013. Nesse artigo, a autora apresenta obras de Rodolfo Bernardelli, nas quais o tema do índio é usado, segundo ela declara, de maneira inovadora, pois, como também ela afirma, não seguindo estritamente as convenções, Bernardelli apresenta um índio aculturado, em contraposição ao índio soberano das selvas. O novo ao lado de aspectos culturais tradicionais. Pode-se perceber a existência de posturas diferentes, já naquele momento, a partir da pintura.

¹⁰⁵. LOURENÇO, Jaqueline. **Um espelho brasileiro: visões sobre os povos indígenas e a construção de uma simbologia nacional no Brasil (1808-1831)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

¹⁰⁶. LESSA, Carlos, op. cit., p. 246.

A ESCOLA ROMANA EXPERIMENTAL

Em Roma, foi da interação entre os professores da *Scuola d'Applicazione* e do *Istituto* que nasceu a ideia da instituição de uma escola exclusiva para arquitetos. Mas, em 1908, o *Istituto* foi confirmado por lei como instituição de ensino da arte do desenho, reafirmando a existência dos dois percursos formativos diversos para o arquiteto na cidade e apagando anos de debate sobre a necessidade de uma escola independente. A urgência de um profissional capaz de enfrentar as reais necessidades de aparelhamento e modernização dos centros urbanos diante da presença de um rico patrimônio artístico continuava sendo ignorada. Em contrapartida, catástrofes sísmicas no extremo sul da Itália¹⁰⁷, demandando a recuperação de importantes áreas devastadas, a constante necessidade de cuidado dos edifícios históricos e a criação da *Superintendenze ai Monumenti* (1907) demonstravam de maneira aguda a premência de um novo profissional¹⁰⁸. Acrescidos dos usuais debates, protestos de professores de desenho e de alunos de arquitetura e iniciativas ministeriais, seis anos após o retrocesso imposto ao *Istituto* em 1908, e igualmente não definitivo, um projeto de lei foi apresentado, prevendo a fundação de escolas superiores de arquitetura nos *istituti* de várias cidades italianas e a supressão do curso de arquitetura da *Scuola d'Applicazione per Ingegneri*¹⁰⁹.

Apesar da não efetivação do projeto, a *Scuola Superiore* foi aberta no próprio *Istituto di Belle Arti*. Inaugurada em 22 de dezembro de 1914, tinha Manfredo Manfredi como diretor e foi paralela à iniciativa similar em Florença, alguns meses antes da

¹⁰⁷. SPAGNESI, Piero Cimboli. Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. **Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura**. Roma: "L'Erma" di Bretschneider/Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 41. Trata-se dos abalos sísmicos em Messina (1905) e Reggio Calabria (1908).

¹⁰⁸. Ibidem, p. 41. Ver também BERTA, op. cit., p. 71. Em 1907, há proposta de lei permitindo arquitetos no setor público de *Antichità e Belle Arti*, também provenientes do *Istituto*, e não apenas os diplomados na *Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri*, a partir de aprovação em concurso, questão que revolta os engenheiros e arquitetos-engenheiros. Aceitando ambos, a *Superintendenze* definia em lei as atribuições do profissional, que ia da capacidade técnica para inspecionar os monumentos e ruínas à sua manutenção e restauro, como também a supervisão de projetos. Os candidatos precisavam ter conhecimento técnico, artístico e de história da arte, além da submissão a provas de títulos e exames.

¹⁰⁹. SPAGNESI, Piero Cimboli. Disegno e mestieri. La formazione della Scuola Superiore di Architettura di Roma, 1873-1914. In: BARBIERI, Costanza. **The lost art of drawing. L'arte perduta del disegno**. 21 giugno - 8 luglio 2016. Centro Studi Americani. Palazzo Antichi Mattei. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2016, p. 42.

Primeira Guerra Mundial. No dias seguintes, houve a apresentação das disciplinas de base: Composição, Edifícios Públicos e Privados, Arquitetura Técnica, Estilos e Restauro dos Monumentos; e foram comunicadas a constituição da primeira série e a sequência dos ensinamentos para quatro anos de curso, após um biênio de base, num total de seis anos. Os professores titulares eram escolhidos entre os do *Istituto* e os da *Scuola d'Applicazione per Ingegneri*. Para o biênio inicial, estavam entre eles Gustavo Giovannoni (Estilos de Arquitetura) e Giovanni Battista Milani (Edifícios Públicos e Privados), ambos professores da *Scuola d'Applicazione*. Quase sem legalização, o funcionamento da escola foi autorizado sem apoio financeiro e em caráter experimental apenas por um ano¹¹⁰, graças aos esforços de um grupo de professores das duas escolas e da *Associazione Artistica*, que, diante da postura governamental de indefinição quanto à aprovação da lei sobre a escola, fez certa pressão de conjunto pouco tempo depois do terremoto que destruiu o centro de Abruzzo, em 1915, e no decorrer da Primeira Guerra.

Em 1918, uma outra proposta para uma escola de arquitetura é elaborada no conjunto de reorganização da *Scuola d'Applicazione per Ingegneri*, a qual precisava ser modernizada diante das novas necessidades, transformando-se em Escola Politécnica. Detalhada por seus professores, a proposta teve Giovanni Batista Milani à frente do estudo para a seção de arquitetura. Na *Accademia di San Luca*, também se discutia, depois de longo período de silêncio, sobre ter-se o ensino de arquitetura na instituição, formando-se uma comissão para análise, à qual Giovannoni e Milani não aceitaram aderir devido à proposta em construção na *Scuola d'Applicazione*, onde eram professores. Entretanto, Giovannoni insistia para que se tentasse uma proposta conjunta das duas instituições¹¹¹.

Finalmente, a *Scuola Superiore* tem seu funcionamento normatizado em outubro de 1919 e inauguração em 18 de dezembro de 1920. A lei que a regularizou estabelecia também a abolição do curso para arquiteto civil na *Scuola d'Applicazione* e do curso superior do *Istituto di Belle Arti* a partir do ano escolar 1920-1921¹¹². Em 1922, a lei federal de proteção das belezas naturais e imóveis de valor histórico

¹¹⁰. Ibidem, p. 46. Entre junho de 1915 e fevereiro de 1916, foram aplicados exames finais de 14 disciplinas para 25 alunos: História da Arte, História Civil, Italiano, Instituições de Direito, Geometria Descritiva, Matemática, Ciências Naturais, Mineralogia e Geologia, Química, Arquitetura Técnica, Distribuição dos Edifícios, Estilos Arquitetônicos, Física, Desenho de Ornamento.

¹¹¹. BERTA, Barbara, op. cit., p. 119-129.

¹¹². BERTA, op. cit., p. 130.

obrigou seus proprietários a submeter suas futuras reformas aos órgãos competentes, e os arquitetos ganharam o privilégio de únicos interventores nesse tipo de edificação. No ano seguinte, as eternas polêmicas relacionadas com a legislação do exercício profissional tenderam ao fim, com lei de delineamento claro da figura do arquiteto e suas diferenças com o engenheiro. Ela concedia a inscrição no órgão responsável pela categoria profissional — a mesma dos engenheiros — para aqueles que, submetendo-se à análise de uma comissão, comprovassem o exercício da profissão com honra e compromisso por pelo menos dez anos; e aos professores de desenho que, nas mesmas condições, trabalhavam na profissão por pelo menos cinco anos¹¹³, podendo fazê-lo até 1926. Ao mesmo tempo, foi regularizada a instrução artística, e a lei estabeleceu a criação de escolas de arquitetura nos maiores centros do território nacional, confirmando a escola de Roma como exemplo-guia para as demais a serem criadas no país. Essa organização foi inspirada na condição da *École des Beaux-Arts de Paris* e demais escolas regionais criadas na França¹¹⁴. Quanto aos alunos da seção de arquitetura da *Scuola d'Applicazione*, eles podiam transferir sua inscrição para a *Scuola Superiore di Architettura* no ano correspondente àquele no qual estavam inscritos, enquanto os alunos do *Istituto* precisavam fazer um exame de cultura geral para ter acesso aos cursos da nova escola¹¹⁵.

A ESCOLA ROMANA E O CONTEXTO INTERNACIONAL

A história que desembocou na fundação da *Scuola Superiore di Architettura di Roma* não é simples. Em 1916, Giovannoni já havia examinado a questão da formação do arquiteto no meio internacional e, admitindo que foram os últimos a chegar ao

¹¹³. SPAGNESI, Piero Cimbolli. Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. **Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura**. Roma: "L'Erma" di Bretschneider/Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 47.

¹¹⁴. GIOVANNONI, Gustavo. Commenti e polemiche. **Architettura e arti decorative**, ano I, fasc. 4, nov/dic 1921, p. 408-409. Em notícia redigida por Giovannoni sobre a abertura da escola superior de Milão, compara-se uma possível e futura situação de centralidade da escola romana e as futuras escolas das demais cidades italianas com a situação das escolas regionais francesas ligadas à escola central de Paris. Ver também GABETTI, Roberto; MARCONI, Paolo. L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano. **Controspazio**, settembre 1971, p. 50. Ao mesmo tempo, a ideia de ter em Roma uma organização didática atual e integrada com as demais regiões já existia no clima da unificação.

¹¹⁵. BERTA, Barbara, op. cit., p. 132.

âmbito do problema, afirmou que deveriam se valer das demais experiências. Ele apontou a formação exclusiva dos franceses na *École Nationale des Beaux-Arts* em Paris, a sede central, e em suas nove sedes regionais, bem como as seções autônomas de arquitetura dos centros politécnicos alemães, como as melhores soluções¹¹⁶. O panorama mundial sobre o ensino de arquitetura era complexo e diversificado também quanto aos tipos de instituição e seus programas — inclusive diante das diferentes histórias do próprio contexto italiano. O engenheiro, porém, encontrou características comuns entre as diferentes realidades: a peculiaridade do ensino de arquitetura de nível superior e a quase unanimidade da exigência do exercício junto a um arquiteto praticante¹¹⁷. Por essa ocasião, Giovannoni também pensava na escola independente como um importante centro de acolhimento de todo tipo de material, inexistente na Itália e tendo como modelo os institutos alemães¹¹⁸. Havia a intenção de reunir em torno da *Scuola Superiore* outras instituições afins e complementares, criando-se um grande polo de instrução da arquitetura: “um instituto de modelagem de monumentos e um museu arquitetônico”, “uma universidade popular, centro de exposição e conferência”, “uma escola especial de estudo e de restauro dos monumentos”¹¹⁹.

A *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, inaugurada em 1920, foi regulamentada um ano antes, no mesmo ano da fundação da Bauhaus, sendo assim muitas vezes comparada com a escola alemã. Ambas, porém, convergindo para uma diversificação do trabalho do arquiteto e sua amplitude, divergem no uso da história,

¹¹⁶. Ibidem, p. 121.

¹¹⁷. Ibidem. Giovannoni sabia que existiam escolas superiores para arquitetos na Hungria, Espanha (Madri e Barcelona) e Argentina (Buenos Aires); na Suíça, seguindo o modelo alemão, a arquitetura era ensinada no Politécnico de Zurique; na Grã-Bretanha, a formação teórica dava-se em escolas privadas, e a parte prática, junto com um arquiteto em exercício; e, nos Estados Unidos, com base no sistema inglês, existiam 22 escolas de arquitetura com acento no ensino científico. Ver ATIQUÉ, Fernando. Os elos entre a University of Pennsylvania e a arquitetura do Brasil, através da trajetória profissional de George Henry Krug. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/atique_krug.htm. Acesso em setembro 2019. Segundo o autor, a *University of Pennsylvania*, primeira universidade americana criada sem a participação da metrópole inglesa, teve formação em arquitetura a partir de 1873. Entretanto, o curso é oferecido inicialmente pelo departamento de artes, depois pela escola de engenharia e, somente em 1890, torna-se propriamente uma escola de arquitetura autônoma. A escola de Columbia é também de finais do século XIX, enquanto as de Berkeley, Princeton e Harvard são das primeiras décadas do século XX.

¹¹⁸. MATTIA, Daniela De. **Architettura antica e progetto. Dalla Bauforschung al progetto architettonico in area archeologica**. Roma: Gangemi, 2012, p. 97. A autora ainda especifica a intenção de se criar um museu de gesso e de reprodução de elementos arquitetônicos, tendo como modelo a *Gipsoteca di Dresda*, e a criação de uma área para reunião de arte industrial, relativa ao mobiliário.

¹¹⁹. GIOVANNONI, Gustavo apud BERTA, Barbara, op. cit., p. 124.

fortemente abraçada pela escola romana e negada pela escola moderna. Tal dado faz a escola romana parecer uma exceção, fora do tempo. Mas, na realidade, a experiência marginal foi a da Bauhaus. Não apenas na própria Alemanha, como também nos demais países da Europa Central, o ensino de arquitetura dava-se em institutos politécnicos desde o século XIX¹²⁰. Nesse mesmo país, nasceu também a escola de Stuttgart, que fundou sua estratégia didática sobre a tradição e uma continuidade crítica com ela¹²¹, e da qual a escola romana se aproxima mais. Ao mesmo tempo, a força da *École Nationale des Beaux-Arts*, ainda nos anos 1930, como salientado acima, teve modelo original reproduzido em diversos países, inclusive no Brasil, onde foi base da formação de Lucio Costa e outros arquitetos modernos¹²².

Apesar da institucionalização da *Scuola Superiore di Architettura*, em 1919, vencendo-se uma batalha de anos em favor da criação de uma escola independente para os arquitetos em Roma, o fato não recebeu apenas aplausos. Professores do *Istituto* e a *Federazione degli Architetti Italiani*, expressão do poder dos professores de desenho, criticaram a resolução, acusando-a como imposição na qual os supremos interesses da arte não foram abraçados, uma vez que as matérias privilegiadas eram as técnico-científicas. Afinal, ao diretor do *Istituto* foi atribuído apenas um papel representativo no grupo de trabalho para a sua instalação, enquanto o poder decisório do funcionamento da escola e sua didática foram dados a Gustavo Giovannoni, engenheiro e professor da *Scuola d'Applicazione*¹²³. Desse modo, é preciso conhecer o curso implantado na nova escola.

^{120.} Ibidem, p. 48.

^{121.} D'AMATO, Claudio. La Scuola di Architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità. **Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura**. Roma: Edizioni Quasar, 2017, n.1, p. 35.

^{122.} CONSOLI, Gian Paolo. Verso una nuova architettura: Académie Royale d'Architecture e Accademia di San Luca. 1750-1800. In: BROOK, Carolina; CAMBONI, Elisa; CONSOLI, Gian Paolo; MOSCHINI, Francesco; PASQUALI, Susanna (a cura di). **L'Accademia a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo**. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, p. 86. No século XVIII, a regularidade dos concursos na academia francesa e a publicação do Grand Prix, a partir de 1774, foram instrumentos de difusão de uma nova linguagem e da propagação do seu modelo.

^{123.} BERTA, Barbara, op. cit., p. 131.

2. UM CURSO

1920-1932: NO PALAZZO CAMERALE

“DISCUSSÕES DIDÁTICAS”

No outono de 1920, os professores responsáveis pela implementação do programa do curso da *Scuola Superiore* se reuniram numa sala do *Palazzo Camerale* para discutir particularmente sobre o exercício de composição na nova escola. “Discussões didáticas” é o testemunho em torno dos diálogos travados entre eles¹²⁴. Os seus integrantes, imbuídos de um espírito de grupo e codividando ideais, não eram, porém, imunes a diversidades. A existência de opiniões discordantes entre os professores é clara, bem como a autoridade decisória de Giovannoni, que procurava sempre ponderar e estabelecer um meio termo em tais casos, mas nunca abdicando de suas convicções e projetos antecedentes sobre a escola.

¹²⁴. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925. p. 37-75. Essa obra é um conjunto de pequenas monografias sobre diversos assuntos. Entre os personagens definidos por Giovannoni, existe “Santi”, o qual não se faz referência na historiografia sobre quem seja. Segundo Giovannoni, embora as falas sejam fiéis, a maneira apresentada não o é, uma vez que o autor transcreve apenas as questões relacionadas a objetos mais relevantes.

Particularmente, para Giovannoni, as “discussões didáticas” não significaram um debate filosófico, mas, como ele próprio declara, destinaram-se a definir o fazer — ou institucionalizá-lo —, tendo por respaldo a diversidade de ideias dos envolvidos e a certeza de que seus alunos precisariam ser “verdadeiros pioneiros na resolução de problemas novos, não resolvidos completamente pelos professores”¹²⁵.

O objetivo principal da escola era formar profissionais para atender às necessidades prementes daquele momento, de uma Roma que, passando a ser capital da Itália unificada em 1871, era desejada como metrópole, tendo o exemplo das demais capitais europeias que já produziam uma arquitetura moderna. Precisava-se de um profissional que soubesse lidar com a questão da modernização em cidades ricas de patrimônio a ser preservado. Assim, não havia a intenção de criar a maior escola dos últimos tempos nem uma instituição educadora de futuros renomados arquitetos. Os seus objetivos práticos e reais eram constantemente afirmados por Giovannoni nos debates.

“Discussões didáticas” não é um documento inédito. Muitos dos seus trechos estão presentes em trabalhos italianos, em publicações sobre a *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, publicações que o exploram e às quais se faz referência neste trabalho. Recentemente, o documento foi publicado em livro sobre a escola italiana de arquitetura¹²⁶. No Brasil, Anelli o utiliza na sua tese de doutorado, citando trechos dos diálogos que comprovam o enfrentamento de opiniões diversas entre os professores, na intenção de evidenciar marcas predominantes e, particularmente, a postura de Marcello Piacentini quanto ao moderno¹²⁷.

A constatada diversidade de opiniões dos professores, presente nos debates sobre a didática, e a personalidade ambígua destes parecem próprias do espírito italiano da época, no qual o fascismo é caracterizado como uma ideologia eclética¹²⁸. Pendendo entre passado e presente, entre modernidade e tradição, e os reunindo em unidade, esses personagens marcaram várias gerações de arquitetos que por essa escola passaram.

¹²⁵. Ibidem, p. 61.

¹²⁶. D'AMATO, Claudio. **La scuola italiana di architettura, 1919-2012. Saggio sui modelli didattici e le loro trasformazioni nell'insegnamento dell'architettura**. Roma: Gangemi Editore, 2019.

¹²⁷. ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado. Fauusp. São Paulo: Fauusp, 1995. (Versão digital fornecida pelo autor.)

¹²⁸. CIUCCI, Giorgio, **Gli architetti e il fascismo: architettura e città, 1922-1944**. Torino: Einaudi, 2002. p. 3.

Participaram das discussões: Foschini, Fasolo, Manfredi, Milani, já citados neste trabalho, além de Piacentini e Giovannoni; e ainda Giulio Magni (1859-1930) e Fausto Vagnetti (1876-1954). Na época, Piacentini era o único que se encontrava no início da carreira acadêmica, e, trabalhando com o pai, renomado arquiteto na cidade, já tinha uma lista de obras consideráveis¹²⁹. A todos os envolvidos, Giovannoni deu nomes fictícios, já identificados na historiografia italiana¹³⁰.

O documento transcrito por Giovannoni foi dividido em três seções, as quais evidenciam concentração nos específicos objetos: o momento no qual a composição poderia ser introduzida no curso da escola italiana, a questão da recorrência ou não ao estudo dos estilos e os temas mais propícios a serem pontuados no trabalho final do curso. Entretanto, todas essas questões miravam uma principal preocupação: o ensino de composição arquitetônica. Essa matéria seria o centro de ação do programa da escola.

Na discussão desses objetos principais, Fasolo propôs o estudo estilístico durante três anos antes do início dos exercícios de composição. Ele acreditava que o estudo poderia colaborar para a compreensão do aluno sobre a razão pela qual os antigos traçavam seu estilo a partir do ambiente, sendo para este um aprendizado. As experiências contemporâneas não lhe pareciam frutíferas, e assim afirmava que os alunos deveriam extrair da tradição a “energia para uma vida nova”. Entretanto, sua proposta não foi acatada, apesar de o estudo dos estilos ser empreendido de maneira mais geral na primeira década de vida da escola.

Para Giovannoni, discutir o estilo em si a ser usado na composição não era oportuno, tendo em vista que ele se formaria por si só, lentamente, independente da interferência arbitrária, individual ou coletiva de quem quer que fosse. Sugeriu uma orientação sempre voltada à simplicidade, buscando no passado o estudo sobre a arquitetura *minore*, mais que a monumental¹³¹. Giovannoni dava continuidade ao

¹²⁹. NICOLOSO, Paolo. **Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni dei regime**. Milano: FrancoAngeli, 1999, p. 38.

¹³⁰. MUNTONI, Alessandra. Marcello Piacentini e l'Europa, retroguardia e rinnovamento. In: CIUCCI, Giorgio; LUX, Simonetta; PURINI, Franco (a cura di). **Marcello Piacentini architetto. 1881-1960**. Roma: Gangemi Editore, 2010, p. 53; D'AMATO, Claudio. **La scuola italiana di architettura, 1919-2012**. Roma: Gangemi Editore, 2019, p. 152. D'Amato declara a existência de mais um participante das discussões didática: prof. Santi (nome fictício), que não foi até hoje identificado. Dessa maneira, geralmente é omitido.

¹³¹. GIOVANNONI, Gustavo, **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti**. Roma: Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 46.

espírito de identidade cultural promovido pela *Associazione dei Cultori* desde o século XIX; e ele acreditava que esse espírito estava presente nos ambientes simples das cidades italianas, uma vez que eles expressavam valores da arquitetura clássica: harmonia e proporção no equilíbrio das massas, que, preponderantes, ultrapassavam a importância da decoração estilística¹³². Ele não descartava o exercício da produção monumental, mas incentivava o exercício baseado na produção real e ordinária. Aconselhava, ainda, que nada deveria ser absoluto em relação às tendências do aluno, declarando que não sabia conceber um ensino distante da vida real, o que significava, assim, recorrer ao simples, ordinário, mas sem a exclusão do monumental.

Embora se afirme que as discussões em torno da didática da escola não conseguem mascarar o fraco perfil do debate¹³³, o seu registro é uma fonte única, e, por esse motivo, já é importante. Nosso objetivo ao estudar o documento foi investigar os principais objetos do ensino da escola, buscando compreender como se deram os próprios diálogos, observando prováveis origens das ideias dominantes, a postura dos diversos professores envolvidos, os princípios de modernidade e continuidades históricas contidos nas ideias desses personagens. Isso porque, uma vez definido o modelo de curso romano e implantado nas demais escolas do país, um ano antes do ingresso de Lina Bo Bardi na escola, ele permaneceu o mesmo por muito tempo. Além disso, o documento é mais uma comprovação de que o perfil do curso superior para arquitetos teve seu esboço traçado anteriormente por Giovannoni, uma vez que suas características principais já estão presentes nessa discussão. É preciso ainda dizer que os dados e conclusões sobre o documento, delineados até então nos seus pontos principais, são usados na tese conforme a necessidade.

ENTRE LEIS E EXPERIÊNCIAS: A EVOLUÇÃO DE UM CURRÍCULO

A lei que institucionalizou a *Scuola Superiore* em 1919 também oficializou o seu curso em cinco anos de estudo, e não seis, como na escola experimental de 1914; afirmou a apreensão do ensino científico, artístico e técnico, devendo o último ano ser dedicado principalmente às disciplinas artísticas; e estabeleceu treze disciplinas obrigatórias:

¹³². ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado apresentada à Fausp. São Paulo: Fausp, 1995. (Versão digital fornecida pelo autor.)

¹³³. NICOLOSO, Paolo, op. cit., p. 39.

Matemática (complementos de álgebra, cálculo diferencial e integral, geometria analítica e descritiva)
 Mecânica Racional
 Topografia
 Química Geral
 Física Experimental
 Hidráulica Aplicada às Construções
 Ciência das Construções
 Higiene das Construções
 Perspectiva
 História da Arquitetura
 Estilos Arquitetônicos e sua Aplicação, Levantamento e Restauro de Monumentos
 Composição de Projetos Arquitetônicos em relação também às exigências e aos meios de construção de nosso tempo
 Construção Urbana¹³⁴

As disciplinas de Composição, Ciência das Construções, Estilos Arquitetônicos e sua Aplicação, Levantamento e Restauro de Monumentos deveriam ser preenchidas por professores efetivos, enquanto o ensino das demais disciplinas teria mestre designado pelo conselho diretivo da escola¹³⁵. As disciplinas de base, como a Matemática, tinham desde o início a função de estabelecer uma ponte com os saberes analíticos e investigativos da essência da arquitetura, e as da Ciência das Construções, articuladas em vários campos, tinham uma introdução de marca engenheirística¹³⁶.

O regulamento da *Scuola Superiore* somente foi aprovado em 1921. Sem significativas diferenças quanto ao decreto de 1919, ele acrescentou as disciplinas facultativas, entre as quais predominavam as de conteúdos artísticos, ainda inexistentes no decreto de 1919: Ornato e Figura História da Arte, Decoração Aplicada, Plástica Ornamental, Mobiliário e Decoração Interna, Matérias Jurídicas,

¹³⁴. SPAGNESI, Piero Cimbolli. Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. **Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura**. Roma: "L'Erma" di Bretschneider/Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 46. É evidente no nome das disciplinas e sua eventual especificação, como no caso da matemática, a preocupação com os conteúdos necessários à formação específica do arquiteto. A redação original das disciplinas: "Matematica (complementi di algebra, calcolo differenziale ed integrale, geometria analitica e descrittiva), Meccanica razionale, Topografia, Chimica generale, Fisica sperimentale, Idraulica applicata alle costruzioni, Scienze delle costruzioni, Igiene delle costruzioni, Prospettiva, Storia dell'architettura, Stili architettonici e loro applicazioni, rilievo e restauro dei monumenti, Composizione di progetti architettonici in relazione alle esigenze ed ai mezzi di costruzioni del nostro tempo, Edilizia cittadina". Tradução da autora.

¹³⁵. Ibidem, p. 46.

¹³⁶. PARDO, Vittorio F. Il contributo della Facoltà di Architettura di Roma al dibattito italiano. Un profilo culturale d'insieme alla fine dell'anno 2000. In: PARDO, Vittorio F. **La Falcotà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al duemila. Discipline, Docenti, Studenti**. Roma: Gangemi, 2001, p. 21. Segundo o autor, inicialmente isso se deve a Giovanni Milani sob a influência de Pier Luigi Nervi.

Administrativas e Econômicas, Mineralogia e Geologia¹³⁷. Com base num programa original de disciplinas, seguido já inicialmente, este teria sido apresentado por Giovannoni na comissão de discussão para a criação da escola de arquitetura, já quando idealizado o arquiteto integral. Nele, a existência de afinidades da organização disciplinar com o sistema didático da seção de arquitetura da *École des Beaux-Arts* e também com o Politécnico alemão era, já naquela época, reconhecível¹³⁸.

Em 1927, um novo estatuto foi deliberado. Segundo o próprio decreto, a escola para arquitetos assumia o compromisso de promover o progresso da arquitetura e de fornecer de início uma preparação técnico-científica, e posteriormente a artística, reafirmando-se, assim, parte do declarado no decreto de 1919. Mantendo os cinco anos de curso e com algumas complementações em relação à legislação anterior, esse novo decreto também apresentou o conteúdo de ensino dividido nas disciplinas dos seus respectivos anos:

Ano I

Análises Matemáticas I (introdução ao cálculo e geometria analítica)
Geometria Descritiva
História da Arte I
História e Estilos da Arquitetura I
Elementos Construtivos
Desenho de Ornato e de Figura
Desenho Arquitetônico e Elementos de Composição I

Ano II

Análises Matemáticas II
Aplicações da Geometria Descritiva
Química Geral e Aplicada aos Materiais de Construção
História da Arte II
História e Estilos da Arquitetura II
Levantamento dos Monumentos
Desenho Arquitetônico e Elementos de Composição II

Ano III

Mecânica Racional
Física Experimental e Técnica
Mineralogia e Geologia Aplicada aos Materiais da Construção
Caracteres dos Edifícios
Decoração Pictórica
Plástica Ornamental
Composição Arquitetônica I

Ano IV

Ciência das Construções I
Instalações Técnicas
Construção Popular e Econômica
Higiene das Habitações
Estimativa e Exercício Profissional da Arquitetura

¹³⁷. BERTA, Barbara, op. cit., p. 132.

¹³⁸. MATTIA, Daniela De, op. cit., p. 96.

Mobiliário e Decoração Interna
 Composição Arquitetônica II
Ano V
 Ciência das Construções II
 Topografia e Construções de Estradas
 Construção Urbana e Arte dos Jardins
 Matérias Jurídicas e Econômicas
 Restauro dos Monumentos
 Cenografia
 Composição Arquitetônica III¹³⁹

Ainda em relação ao decreto de 1919, havia uma maior precisão no nome e certamente no conteúdo previsto das matérias, bem como alguns desdobramentos, como no caso das disciplinas de história. O decreto determinava também que todo o ensino seria ministrado com aulas orais, exercícios práticos e visitas a edifícios e canteiros de obras, conforme necessidades e objetivos. Previa-se, ainda, uma estreita relação entre os diversos conteúdos, admitindo-se a complexidade do objeto a ser apreendido, a arquitetura, e, conseqüentemente, procurando-se garantir o seu aprendizado¹⁴⁰. No curso, isso se dava pela inexistência de divisão entre teoria e prática. Ou seja, todas as disciplinas tinham um método de ensino com base em exercícios práticos, mesmo aquelas teóricas. Nas disciplinas técnicas e científicas, muitas repetições e aplicações, e, quando possível, como nas disciplinas de construção, utilizavam-se esquemas práticos para que os alunos percebessem a utilidade dos resultados¹⁴¹. A intenção era a consolidação das noções a partir do conhecimento da realidade.

¹³⁹. SPAGNESI, Piero Cimbolli. Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. **Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura**. Roma: "L'Erma" di Bretschneider/Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 38-64, p 49. A redação original do nome das disciplinas nos seus respectivos anos: I anno – Analisi matematica I (introduzione al calcolo e geometria analitica), Geomeria descrittiva, Storia dell'arte I, Storia e stili dell'architettura I, Elementi costruttivi, Disegno di ornato e di figura, Disegno architettonico ed elementi di composizione I; II anno – Analisi matematica II (calcolo infinitesimale), Applicazioni della geometria descrittiva, Chimica generale e applicata ai materiali da costruzione, Storia dell'arte II, Storia e stili dell'architettura II, Rilievo dei monumenti, Disegno architettonico ed elementi di composizione II; III anno – Meccanica razionale, Fisica sperimentale e tecnica, Mineralogia e geologia applicate ai materiali da costruzione, Caratteri degli edifici, Decorazione pittorica, Plastica ornamentale, Composizione architettonica I; IV anno – Scienza delle costruzioni I, Impianti tecnici, Edilizia popolare ed economica, Igiene delle abitazioni, Estimo ed esercizio professionale dell'architettura, Arredamento e decorazione interna, Composizione architettonica II; V anno – Scienza delle costruzioni II, Topografia e costruzioni stradali, Edilizia cittadina ed arte dei giardini, Materie giuridiche ed economiche, Restauro dei monumenti, Scenografia, Composizione architettonica III. Tradução da autora.

¹⁴⁰. Ibidem.

¹⁴¹. GIOVANNONI, Gustavo. **La Scuola Superiore di Architettura di Roma**. Roma: Dott. Paolo Cremonese, 1932, p.14.

Desde o início da escola, como resposta à proposta de ensino científico, técnico e artístico, seu programa foi dividido em três grandes áreas didáticas, ou ciclos, os quais reuniam certo grupo de disciplinas: o técnico-científico, tratando da ciência da construção; o arquitetônico, incluindo noções construtivas, estudos estilísticos, critérios de distribuição dos edifícios e disciplinas acessórias; e o artístico, que incluía ornato, plástica, figura¹⁴². Essas três grandes áreas, começando todas no primeiro ano, teriam, respectivamente, evidentes referências às categorias vitruvianas *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, ou seja, respectivamente com os aspectos construtivos, distributivos e formais dos edifícios¹⁴³, sendo *firmitas* e *utilitas* condições fundamentais para a *venustas*¹⁴⁴. A concepção da arquitetura como um corpo, uma unidade, na qual os seus elementos são interdependentes, era a base para a produção da arquitetura pelo aluno¹⁴⁵ e também da estrutura de ensino da escola. Um importante objetivo era desenvolver a sensibilidade estética e construtiva do aluno através de exercícios de análise, para que na atividade de composição ele fosse capaz de realizar a síntese dos conhecimentos. Contudo, a subdivisão do programa em ciclos não contemplava uma grande área específica nem para a composição nem para a história. Enquanto a composição existia nos cinco anos do curso, a história concentrava-se nos primeiros três anos. Nos dois últimos, desenvolviam-se matérias de marca mais profissional¹⁴⁶.

O decreto de 1927 ainda deliberava a emissão de diploma ao final do curso, mediante a realização de exames específicos, ou seja, a *tesi di laurea*, contendo: um projeto arquitetônico a ser desenvolvido no transcorrer do quinto ano; duas provas gráficas, sendo uma sobre o teor técnico-científico construtivo e outra de caráter artístico; e, diante de uma comissão específica, uma discussão oral sobre o projeto, as duas provas realizadas, e mesmo a respeito de conteúdos aprendidos no curso¹⁴⁷. Temas para precisos e concretos contextos eram solicitados aos estudantes

¹⁴². GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 39.

¹⁴³. SIMONCINI, Giorgio, op. cit., p. 45.

¹⁴⁴. D'AMATO, Claudio. **La scuola italiana di architettura, 1919-2012. Saggio sui modelli didattici e le loro trasformazioni nell'insegnamento dell'architettura**. Roma: Gangemi Editore, 2019, p. 16.

¹⁴⁵. ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado apresentada à Fauusp. São Paulo: Fauusp, 1995. (Versão digital fornecida pelo autor.)

¹⁴⁶. SIMONCINI, Giorgio, op. cit., p. 48.

¹⁴⁷. SPAGNESI, Piero Cimbolli. **Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura**. Roma: "L'Erma" di Bretschneider/Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 38-64, p. 50.

e respondidos com propostas que iam do caráter modesto, ou seja, antiacadêmico, ao monumental. As *tesi di laurea* representavam a síntese do aprendizado de cinco anos de curso e comprovavam as palavras de Giovannoni no outono de 1920 de não reprimir a vontade do aluno. Entretanto, a linguagem clássica era largamente utilizada, mesmo quando havia o uso de materiais modernos¹⁴⁸. A intenção de criar uma arquitetura de representação nacional com base no clássico foi empreendida desde o início do curso.

O ano de 1927 foi muito importante para a escola. Saindo de sua fase inicial, ela passou de 55 estudantes, em 1920, a 180. Eram 43 inscritos no primeiro ano contra oito em 1922¹⁴⁹. Manfredi morreu em outubro desse ano, e Giovannoni tornou-se então seu diretor. No modelo de ensino proposto para a instituição, o papel do diretor era fundamental, não tanto pela qualidade disciplinar do dirigente e sua função de mediador nas questões didáticas, mas principalmente por ele precisar manter em equilíbrio os diversos grupos acadêmicos-disciplinares. Eleito através de voto secreto, o diretor era o personagem para o qual se voltavam todos os professores, esperando deste o verdadeiro poder dirigido à escola. Cabia a ele tratar com o ministério a atribuição dos postos, através de “mecanismos nos quais se misturam enobrecimentos e misérias acadêmicas anteriores”, conhecer a burocracia ministerial e as leis, quando conhecer as leis significava poder¹⁵⁰. Giovannoni já desenvolvia de certa forma esse papel desde o século XIX, colocando-se em posição dianteira nas questões sobre a fundação de uma escola independente para arquitetos. Isso foi importante para a sua escolha como o substituto de Manfredi¹⁵¹.

Na função de diretor, Giovannoni teve a oportunidade de iniciar experimentos para atingir uma melhor definição do seu programa, bem como a consolidação de sua didática, e agiu em favor disso. Segundo suas próprias palavras, com base nos projetos de *tesi di laurea* daquele ano de 1927, o trabalho iniciado começava a dar resultados, aparecendo os primeiros indícios em direção a uma arquitetura moderna de estilo nacional¹⁵². Com o objetivo de imprimir no curso uma firme marca estilística

¹⁴⁸. NICOLOSO, Paolo, op. cit., p. 76.

¹⁴⁹. NICOLOSO, Paolo, op. cit., p. 75.

¹⁵⁰. D'AMATO, Claudio. **La scuola italiana di architettura, 1919-2012. Saggio sui modelli didattici e le loro trasformazioni nell'insegnamento dell'architettura**. Roma: Gangemi Editore, 2019, p. 6.

¹⁵¹. NICOLOSO, Paolo, op. cit., p. 76. O ministro responsável pela escolha do diretor deveria optar por um dos cinco professores efetivos, entre os quais estavam Foschini e Magni na época. Entretanto, não achando nenhum deles à altura do cargo, escolheu Giovannoni.

¹⁵². Ibidem.

com ênfase na arquitetura *minore*, no caso o Classicismo vernáculo, Giovannoni acumulou a função de diretor com a disciplina de restauro e com três cursos de composição, ao lado de Foschini, no ano letivo que se iniciava. Na época, o novo diretor chamou também a atenção dos alunos para uma maior disciplina material e intelectual, lembrando-lhes que faziam parte de uma escola com importante finalidade diante da nação. A rigidez estilística que passou a imperar na escola após a morte de Manfredi, postura encabeçada por Giovannoni, preocupava os resistentes a uma continuidade da tradição clássica na produção nova¹⁵³. Entretanto, esse poder e rigidez desenvolviam-se em paralelo ao crescimento do prestígio de Piacentini.

Em março de 1928, a primeira exposição racionalista foi realizada. Entre os alunos participantes estavam Mario Ridolfi (1904-1984), Adalberto Libera (1903-1963) e Luigi Vietti (1903-1998). Os trabalhos dos estudantes, com base em modelos da Roma Antiga e do Renascimento, e o uso de materiais contemporâneos desagradaram Giovannoni. O esforço realizado na intenção de imprimir a marca da nacionalidade clássica na produção arquitetônica da escola denunciava fracasso a partir da exposição. Cópias de formas clássicas com materiais modernos, os trabalhos não seguiam os ensinamentos da escola, voltados especialmente para o entendimento das permanências no ambiente no decorrer da história e não se limitando ao uso de tipos formais do passado, mesmo que com roupagem moderna¹⁵⁴.

No discurso de abertura do ano escolar 1928-1929, reafirmando sua postura, Giovannoni declarou que às tendências estrangeiras não seria dado nenhum espaço¹⁵⁵. Reordenando o curso, Giovannoni concedeu a Enrico Del Debbio o ensino de Desenho Arquitetônico e Elementos de Composição nos dois primeiros anos, pois ele já era assistente de Manfredi na disciplina desde 1925; e, para não ter de abdicar do seu trabalho como diretor, deixou os cursos de Composição dos últimos anos com Foschini. Nesse ano, o primeiro em que Foschini orienta sozinho os alunos em *tesi di laurea*, os trabalhos finais de graduação já não eram em grande parte dedicados à arquitetura *minore*, marcada pelos princípios reguladores da linguagem clássica, como o engenheiro-humanista incentivava. Naquele momento,

¹⁵³. Ibidem, p. 77. O autor afirma que Gaetano Minnucci, assistente de Milani na época, informou a Carlo Enrico Rava, integrante do *Gruppo 7*, sobre a imposição didática de Giovannoni, e ele lamentou a atitude de Giovannoni, prevendo consequências tristes para a arquitetura italiana.

¹⁵⁴. Ibidem.

¹⁵⁵. Ibidem, p. 88.

em espaços pontuais, os trabalhos tendiam a programas mais representativos, certamente mais próximos aos moldes da Academia. Será que isso se dava por uma maior proximidade de Foschini com Piacentini?¹⁵⁶ Entretanto, entre esses trabalhos distinguia-se o projeto de Ridolfi para uma colônia marítima, resultado da abstração de modelo antigo sem decoração clássica. Com esse projeto, fica clara a intenção da escola de demonstrar a liberdade dada ao aluno, sem imposição de uma única tendência artística. Ao mesmo tempo, no interior da instituição, projetos como esse, mais próximos do racionalismo, denotam a definição de novos equilíbrios¹⁵⁷.

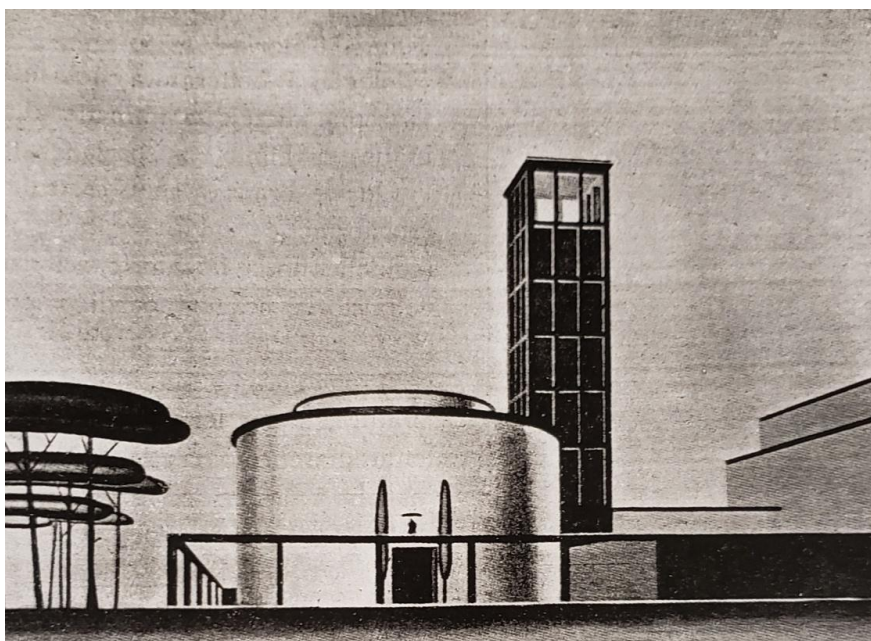


Figura 2: *Tesi di laurea* de Mario Ridolfi, 1929. Projeto Colônia Marítima para Castel Fusano, em Roma. Igreja.
Fonte: Giovannoni (1932, s/p).

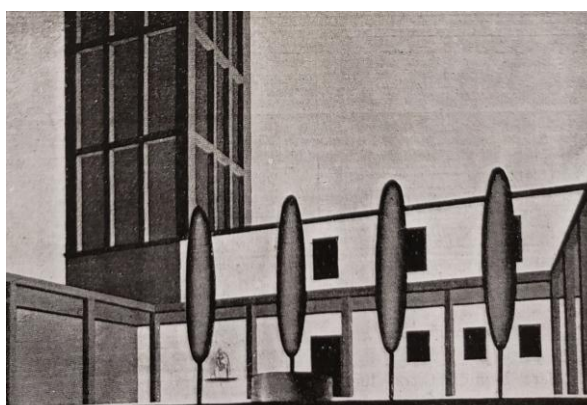


Figura 3: *Tesi di laurea*. Projeto Colônia Marítima para Castel Fusano, em Roma. Igreja.
Fonte: Giovannoni (1932, s/p).

¹⁵⁶. Ibidem, p. 89.

¹⁵⁷. Ibidem.

Em 1929, decretos ainda ajustavam nomes e conteúdos das disciplinas do curso. A matéria do quarto ano Ciência das Construções I deveria tornar-se Ciência das Construções; e Ciência das Construções II, do quinto ano, em Técnicas das Construções Civis. Mas, pelas disposições disciplinares seguintes, os resultados foram outros.

Os programas específicos das disciplinas, contidos nos anuários da escola, davam prioridade ao registro dos trabalhos dos seus professores responsáveis, que geralmente tratavam de estudos sobre objetos locais, relacionados à sua disciplina, e não se preocupavam em documentar a bibliografia clássica fornecida para o estudo dos estudantes. Afinal, um importante objetivo da escola romana era formar arquitetos para a produção de uma arquitetura de estilo nacional. Entretanto, no caso específico da obra de Auguste Choisy, além de ter sido importante para a geração dos professores, como Giovannoni, sua abordagem e muitas das suas conclusões foram presentes na educação do arquiteto integral, através do uso do livro de Luigi Archinti, *Degli Stili nell'Architettura*¹⁵⁸.

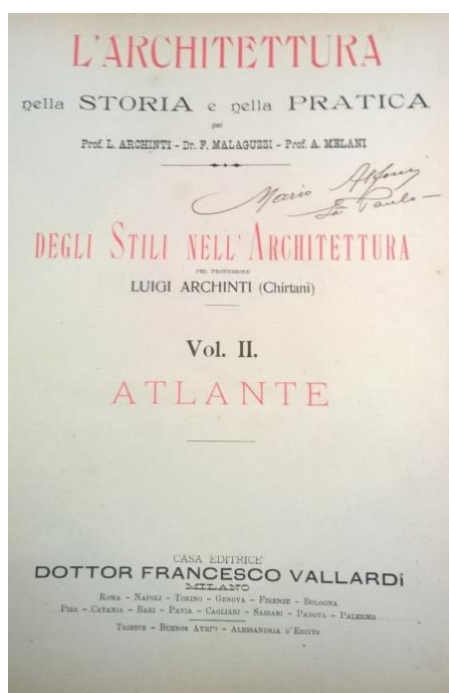


Figura 4: Livro de Luigi Archinti, autor utilizado na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*.
Fonte: foto da autora (2016).

¹⁵⁸. ETLIN, Richard, op. cit., p. 105; Ver também PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di). **Architettura e città durante il fascismo**. Milano: Jaca Book, 2008, p. XXVIII. Seta afirma a permanência da linha tardopositivista no ensino das escolas de arquitetura até recentemente, dado que comprova a importância da obra de Choisy, e certamente também a obra de Archinti, na formação dos arquitetos italianos .

No âmbito das obras dos professores, *L'Ossatura Murale: studio statico-costruttivo ed estetico-proporzionale degli organismi architettonici, com speciale riferimento alle strutture elastiche nelle loro varie e moderne applicazioni pratiche*, de Giovanni Milani (Roma, 1876-1940), foi uma das mais importantes. Na época, ela era indispensável na formação dos jovens, pela busca de exatidão filológica entre os componentes da composição¹⁵⁹. Entretanto, a importância dessa obra literária deve-se a outros fatores: é um catálogo de obras históricas a partir do seu legado construtivo; tenta propor categorias racionais com base na análise do aparato do construído histórico, “como momentos de processos de abordagem ao projeto contemporâneo com outros materiais e com outras técnicas construtivas”; apresenta uma visão evolutiva da história, imersa no mundo clássico. A ligação do projetar contemporâneo com a “trama lógica”, cujo passado clássico é imprescindível¹⁶⁰. A exposição de exemplares históricos não se restringe à função linguística e estética, mas ao legado construtivo, estabelecendo assim um único processo lógico entre material, visão tipológica e decoração¹⁶¹, bem condizente com a visão vitruviana proposta no ensino da escola. Seu acento na construção foi fruto do estudo profundo realizado pelo autor sobre Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e Choisy, mas também sobre Guadet e a *École des Beaux-Arts*¹⁶². Anelli já apresentou essa obra escrita de Milani, afirmando sua utilidade didática. Segundo o autor, ela é dividida em três partes: a estabilidade, a estética e a construção. Na primeira parte da obra, o esquema gráfico relaciona a estrutura, seus esforços com as formas arquitetônicas, respaldado, por exemplo, em situação específica e tipos de construção possíveis para esse determinado componente. Essa maneira de apresentação facilitava o entendimento e aprendizado por parte do aluno; além disso, a exposição da função em uma determinada forma, aliada ao sistema construtivo, acentuava uma desvinculação da pura apreensão estética. Na segunda parte, sobre a estética, relacionam-se os sistemas proporcionais e estruturas correspondentes. A exposição de Milani leva o aluno a pensar a partir de uma unidade entre estética e construção. Na terceira parte, enfim, apresenta-se a

¹⁵⁹. CAPANNA, Alessandra. Milani, Giovanni Battista. In: **Treccani**. Dizionario biografico degli italiani, v. 74 (2010). Disponível em https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-milani_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em outubro 2018.

¹⁶⁰. ORSINI, Marco Stefano. **Moderne architetture romane. Architetture della scuola romana nel passaggio alla modernità, con particolare riferimento all'opera di Giovanni Battista Milani**. Roma: Gangemi Editore, 2015, p. 56.

¹⁶¹. Ibidem.

¹⁶². Ibidem, p. 53.

história da prática construtiva, pontuada pelos diversos materiais e mão de obra das estruturas resistentes¹⁶³.

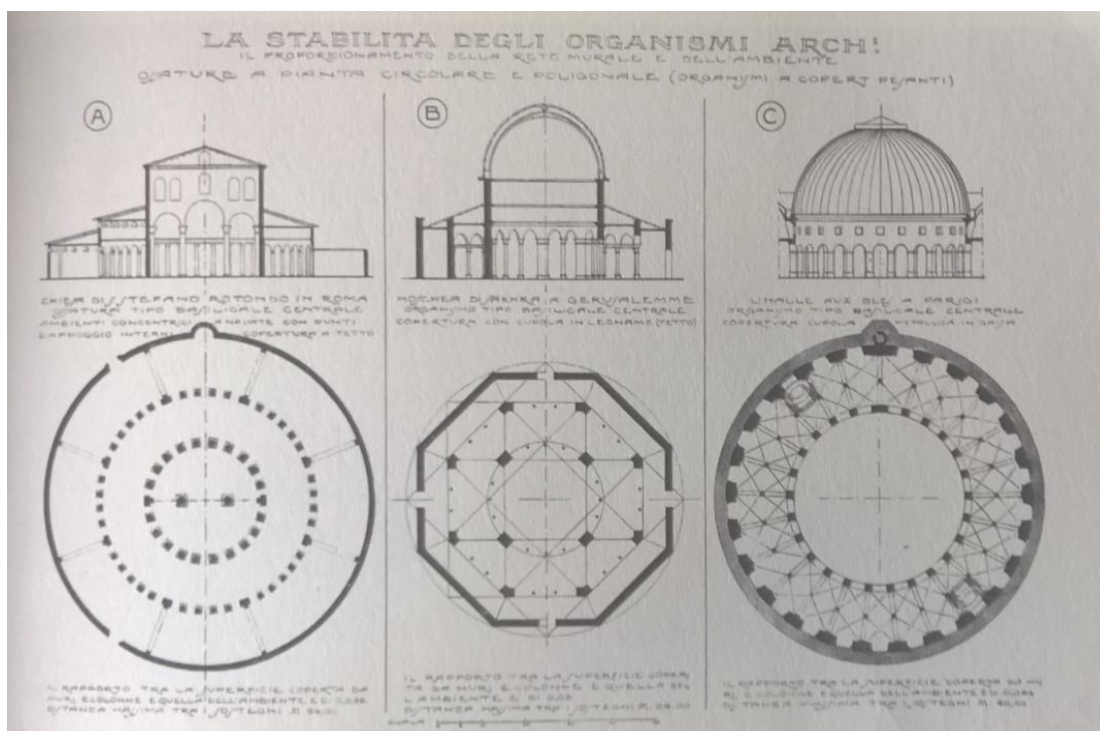


Figura 5: Prancha apresentada no volume I de *L'Ossatura Murale*, com a comparação de edifícios com plantas similares, mas com coberturas e materiais diversos. Fonte: Orsini (2015, p. 53).

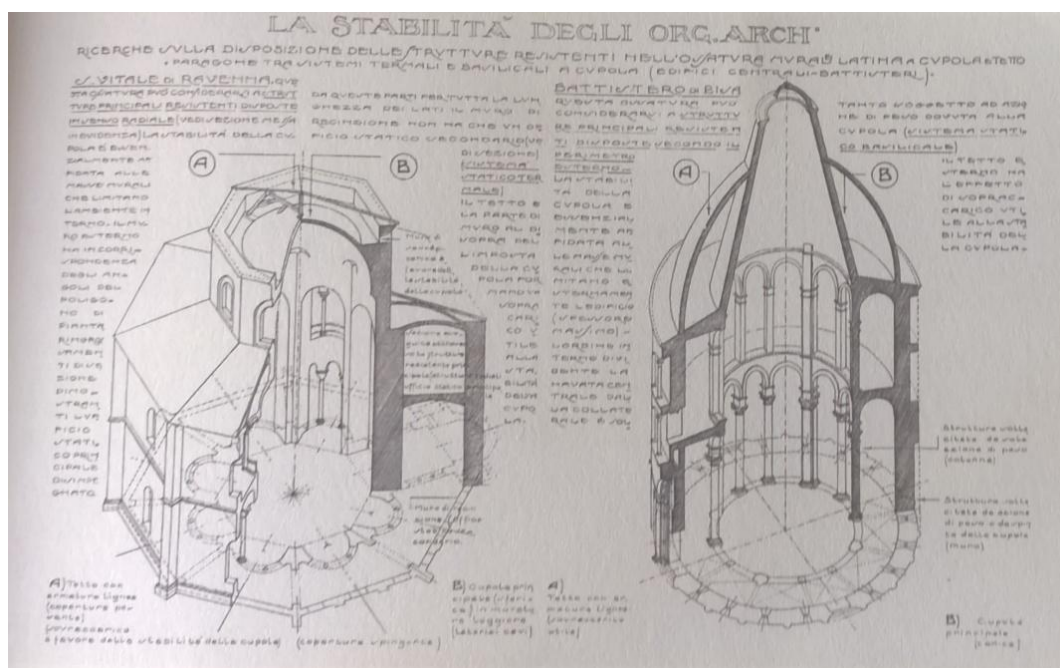


Figura 6: Prancha apresentada no volume I de *L'Ossatura Murale*, com análise do funcionamento estrutural de dois edifícios – San Vitale, em Ravena, e batistério de Pisa. Observar a redação das obras. Fonte: Orsini (2015, p. 55).

163. Ibidem.

A tese de Lina, *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, segue obras que, importantes para ela, são presentes na sua própria formação¹⁶⁴. De fato, na sua tese, Lina expressa uma visão de arquitetura a partir de elementos basilares da sua educação arquitetônica, como a importância do contexto, a história, o estudo do organismo arquitetônico, ou seja, a abordagem do edifício como unidade e o humanismo. E, entre essas obras — integrantes da sua formação —, está o tratado acadêmico de Guadet, ao qual Lina se dirige como o “mais sério dos tratados de teoria dos tempos recentes”¹⁶⁵. Entre experiências e decretos, o curso ia sendo moldado.

Em 1930, a escola passou a ter um instituto de apoio às atividades culturais e esportivas. A intenção era alargar o campo cultural do aluno por meio de palestras de professores, uma vez por semana, seguidas de discussões, prática de língua estrangeira e até mesmo a superação de uma deficiência pontual da formação no *liceo*. As seções aconteciam entre as 21 e 23 horas na escola. Visitas a monumentos, canteiros de obras e exposições eram, segundo Giovannoni, alternadas com atividades esportivas, no domingo e na quinta-feira à tarde, quando não havia atividade obrigatória. Os concursos internos, entre os alunos, prevendo a execução inclusive de objetos e elementos de uso na própria escola, também eram atividades apreendidas pelo setor de cultura. A escola também oferecia os prêmios Manfredo Manfredi, em medalhas de bronze, prata e ouro, e desde 1928 concedia aos seus alunos e formandos bolsas de estudos trienais, o prêmio Mario Palanti, com o apoio de uma fundação.

Em 1931 — ano no qual Giovannoni lançou *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, apesar de tratar-se de estudo iniciado em 1913¹⁶⁶ —, a *Scuola Superiore* passou a integrar, com as demais escolas de arquitetura fundadas em Florença, Veneza, Turim e Milão, o conjunto dos Institutos Superiores, equiparados à Universidade. Dentro da estrutura administrativa educacional do país, a escola também foi desvinculada do conjunto de instituições de formação artística para integrar definitivamente as de profissões consideradas técnicas. Estabelecia-se também a

¹⁶⁴. VEIKOS, Cathrine, op. cit., p. 2. Veikos inaugura com este trabalho o estudo da formação de Lina Bo Bardi.

¹⁶⁵. BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 9.

¹⁶⁶. CIUCCI, Giorgio, op. cit., p. 12.

equiparação entre seus professores e os da Universidade¹⁶⁷. Essa foi uma decisão legal que, coincidentemente ou não, deu-se após a divulgação dos trabalhos finais dos alunos da escola, em 1929.

A VELHA INSTALAÇÃO E SEU ENTORNO

Nos exemplares de julho de 1929 e outubro de 1930 da revista *Architettura e Arti Decorative*, dirigida até 1931 por Giovannoni e Piacentini, a publicação das *tesi di laurea* de alguns alunos da *Scuola Superiore* mostrava, através dos seus melhores exemplos, a transformação realizada na formação do arquiteto italiano desde o final do século XIX. É verdade que, até o ano de 1925, os formandos da *Scuola Superiore* haviam iniciado o curso em outras instituições. Como visto acima, com a abertura da escola para arquitetos, a lei permitiu a transferência para ela de alunos da *Scuola d'Applicazione per Ingegneri* e do *Istituto di Belle Arti*, já que até 1922 as seções de arquitetura destas escolas deveriam ser extintas. Apenas a partir de 1926, a *Scuola Superiore* passou a formar alunos que fizeram integralmente o curso na instituição¹⁶⁸. A escola romana para arquitetos atraía jovens de outras regiões e também estrangeiros pela novidade e unidade de ensino. Rino Levi (1901-1965) transferiu para a escola de Roma, em 1924, o curso iniciado em Milão em 1921¹⁶⁹. No período aproximado de dez anos, entre a inauguração da escola e 1930, a quantidade de estudantes cresceu significativamente, atingindo números certamente cada vez mais desproporcionais às condições espaciais existentes¹⁷⁰.

A *Scuola Superiore* funcionou no *Palazzo Camerale*, o popularmente chamado edifício Ferro di Cavallo, até 1932. Na *via di Ripetta*, como já dito, essa edificação fica muito próxima de importantes riquezas do período imperial romano, como o mausoléu de Augusto (ou *Augusteo*)¹⁷¹ e belezas naturais, como o rio Tibre, cuja

¹⁶⁷. SPAGNESI, Piero Cimbolli. *Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider/Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 50.

¹⁶⁸. Ibidem.

¹⁶⁹. ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado. Fauusp. São Paulo: Fauusp, 1995, s/p (Versão digital fornecida pelo autor.)

¹⁷⁰. SPAGNESI, Piero Cimbolli. *Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider/Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 50.

¹⁷¹. O monumento funerário do imperador Otaviano Augusto foi construído em 29 a.C., quando ele ainda não era imperador, depois que voltou de Alexandria, após conquistar o Egito. Augusto

área passou por importantes transformações nos anos 1930, em função das obras do regime¹⁷². Os primeiros anos dessa década foram o período do imperialismo fascista e de sua ideologia nacionalista. No centro da cidade, Lina viveu cotidianamente esse espaço urbano durante os anos de *liceo*, ao lado de ruínas, em meio a monumentos e riquezas artísticas. Seus olhos vivenciavam toda a história e riqueza do patrimônio urbano, mas também o canteiro no qual se transformava a cidade. Dando continuidade às ações urbanas fragmentárias e desequilibradas, o fascismo isolava as ruínas e os monumentos, testemunhos de um passado glorioso, abrindo espaço para a cidade moderna.



Figura 7: Edifício Ferro di Cavallo.
Fonte: Criconia (2017, p. 17).

teria se inspirado na sepultura de Alexandre Magno, também de planta circular, que visitara em Alexandria. Originalmente, o mausoléu ocupava área do Campo de Marte, zona norte de Roma. Na época republicana, foram construídos muitos monumentos nessa área, e, no período de Augusto, as zonas central e norte foram objeto de ampla renovação: o teatro Marcello, o Pantheon, a Ara Pacis e o próprio mausoléu foram parte dessa ação. Disponível em: <http://www.romanoimpero.com/2010/01/mausoleo-di-augusto.html>. Acesso em janeiro 2016.

172. NICOLOSO, Paolo. **Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista**. Torino: Einaudi, 2011, p. 37. Ver também GIARDINA, Andrea. O mito fascista da romanidade. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 22, n. 62, p. 55-76, abril 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142008000100005&lng=en&nrm=iso. Acesso em setembro 2016. A praça à qual ainda hoje o mausoléu se integra tem sua história iniciada em 1934, quando foram demolidos muitos edifícios, segundo iniciativas do plano de sistematização de 1931, e quando então foram inseridas novas construções da arquitetura do regime. Segundo Nicoloso, o projeto da praça, realizado na época por Vittorio Mopurgo (1890-1966), intencionava fechar seus quatro lados, prevendo um alargamento a partir da rua *del Corso*. Contudo, ele foi alterado por Mussolini, que anulou o bloco de construções em direção ao rio e, por razões ideológicas, colocou o mausoléu e o rio em comunicação, como no período de Augusto. O autor ainda afirma que, depois da guerra da Etiópia, Mussolini tornou-se um verdadeiro *alter ego* do imperador Augusto. Para Mussolini, os importantes monumentos do passado “devem agigantar-se na solidão necessária”, e Roma, o coração da nação, deveria exibir uma imagem representativa da Itália unida, incentivando o orgulho nacional através da exaltação do seu passado imperial.

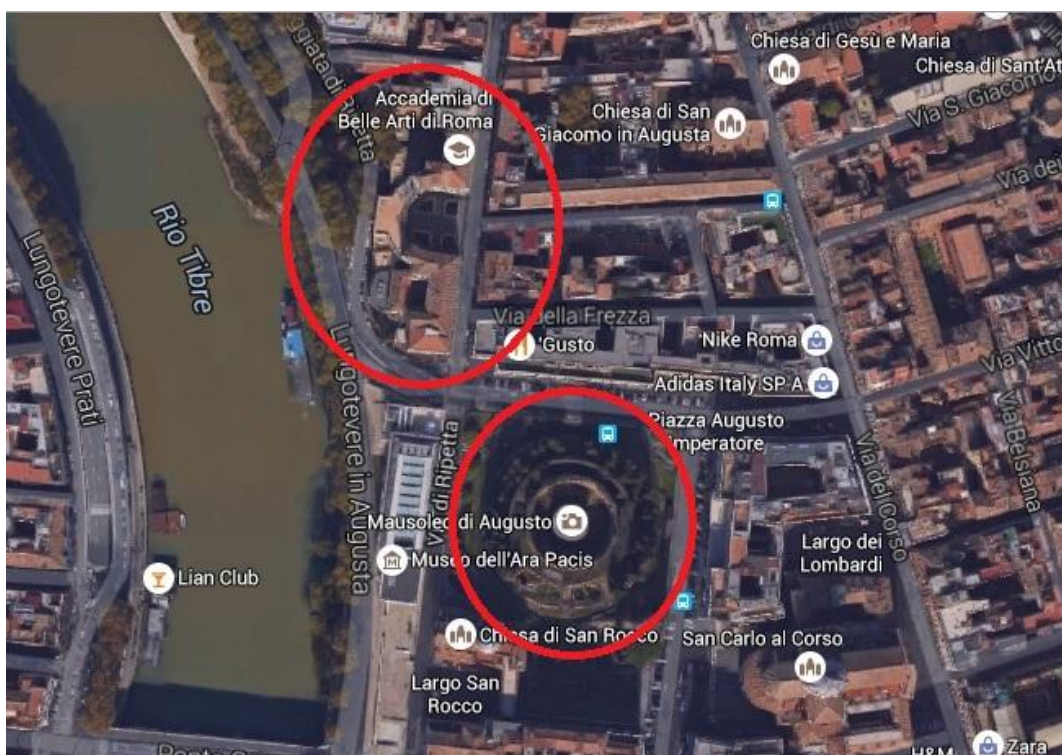


Figura 8: Roma atual. Edifício Ferro di Cavallo e Mausoléu de Augusto.
Fonte: modificado do Google Maps, acesso em março 2016.



Figura 9: Mausoléu de Augusto. Fonte: <http://www.romadaleggere.it/mausoleo-di-augusto/>, acesso em março 2016.

Desde a época da fundação da *Scuola Superiore*, pensava-se em uma boa instalação para ela. O *Palazzo Camerale* — edifício Ferro di Cavallo — era deficiente, cogitou-se uma reforma, inicialmente, mas logo optou-se pela construção ao lado da

Scuola d'Applicazione per Ingegneri, em *San Pietro in Vincoli*¹⁷³. Em 1925, Manfredo Manfredi, seu diretor, encarregou o professor assistente Enrico Del Debbio (1891-1973) de começar o projeto, que também teve a colaboração de Giovannoni e Foschini¹⁷⁴, mas foi abandonado. Esse empreendimento foi, segundo Giovannoni, uma tentativa frustrada¹⁷⁵. Entretanto, logo a instituição recebeu um terreno de 3.500 m² do Estado¹⁷⁶. Um programa de modernização colocado em ação em todo o território italiano favoreceu algumas estruturas de serviço, entre elas a construção da nova escola de arquitetura. Em fevereiro de 1930, Giovannoni enviou aos professores e seus assistentes uma proposta escrita de concurso interno para o projeto da nova sede, convidando-os a fornecer “de boa vontade uma contribuição” para o presente e futuro da escola, sendo extremamente claro que se tratava de um trabalho gratuito, afirmando que a escola reunia profissionais os mais competentes da cidade e que tinha certeza da possibilidade de sucesso do projeto na praticidade e na qualidade artística¹⁷⁷. Assim, um segundo projeto tornou-se possível, para o qual, de acordo com Giovannoni, não faltou colaboração dos demais professores e assistentes da escola. Uma nova instalação era necessária, pois naquele mesmo ano o número de alunos era de quase trezentos¹⁷⁸.

1932-1940: LINA BO EM VALLE GIULIA

A NOVA SEDE DA ESCOLA

Em 23 de novembro de 1932 foi inaugurada a nova sede da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, juntamente com a abertura do ano escolar de 1932-1933. O prédio surgiu no mesmo ano do concurso para a estação ferroviária de Florença, três

¹⁷³. SPAGNESI, Piero Cimbolli. *Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*. Roma: “L'Erma” di Bretschneider/Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 53.

¹⁷⁴. *Ibidem*.

¹⁷⁵. GIOVANNONI, Gustavo. *La Scuola di Architettura di Roma*. Roma: Dott. Paolo Cremonese Editore, 1932, p. 20.

¹⁷⁶. *Ibidem*, p. 26.

¹⁷⁷. D'AMATO, *La scuola italiana di architettura, 1919-2012. Saggio sui modelli didattici e le loro trasformazioni nell'insegnamento dell'architettura*. Roma: Gangemi Editore, 2019, p. 51.

¹⁷⁸. GIOVANNONI, Gustavo. *La Scuola di Architettura di Roma*. Roma: Dott. Paolo Cremonese Editore, 1932, p. 7.

anos após a crise mundial de 1929 e no ano seguinte à segunda e última exposição racionalista italiana, na qual Pietro Maria Bardi apresentou sua *Tavola degli Orrori*, propondo em seguida a identificação entre racionalismo e fascismo. Na parte alta da área denominada *Valle Giulia*, ao lado da atual *Galeria Nazionale d'Arte Moderna*, o edifício foi implantado em meio a uma significativa área verde, onde se encontra a *villa Borghese*¹⁷⁹. A zona era quase rural naquele tempo.

Junto à abertura do ano escolar e à inauguração da nova sede, Giovannoni lança um volume sobre a escola. Nessa publicação, além de mostrar a estrutura do curso, ele apresenta alguns exercícios de alunos nas várias disciplinas e conta em linhas gerais a história do novo edifício. Ele o caracteriza como uma construção de máxima simplicidade, cujos efeitos se devem ao jogo de massas, à cor, às esquadrias amplas e verticais, que ele denomina de “caráter aéreo”, e ainda às superfícies planas e lisas do travertino¹⁸⁰. Na realidade, a construção é um exemplar das ideias empreendidas na educação dos futuros arquitetos. Em outro momento, Giovannoni acrescenta a relação entre o clima quente de Roma e a necessidade de amplas aberturas verticais nesse caso, e não o uso da linha horizontal contínua das esquadrias de Le Corbusier¹⁸¹.



Figura 10: Edifício da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*. Foto da época. Fonte: Giovannoni (1932, s/p).

¹⁷⁹. Parque público originário de propriedade agrícola de família burguesa durante o Renascimento.

¹⁸⁰. GIOVANNONI, Gustavo. **La Scuola di Architettura di Roma**. Roma: Dott. Paolo Cremonese Editore, 1932, p. 14.

¹⁸¹. O raciocínio de Giovannoni espelha-se na ideia da expressão da verdade na arquitetura de Viollet-le-Duc, do qual toma emprestado o argumento, pois, nesse caso, a janela vertical, respondendo a uma necessidade, concretiza uma das maneiras de expor uma verdade sobre as condições climáticas do local. Ver VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Entretiens sur l'architecture**. Paris: Morel, 1863-1872, p. 450. ETH-Bibliothek Zurich Rar 6810. Disponível em: e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-4694 (cópia pdf), p. 461.



Figura 11: Edifício da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*. Fonte: foto da autora, 2015.

O engenheiro-humanista ressalta a inserção no ambiente a partir do caráter de simplicidade do edifício, embora se trate de uma construção entre médias e grandes proporções. Além disso, ele salienta a diferença com os outros edifícios do entorno, ricos de referências clássicas¹⁸². Ou seja, Giovannoni deixa entrever as referências históricas do projeto, particularmente fundamentado na arquitetura ordinária, em contraposição às citações aos monumentos clássicos por parte dos demais edifícios próximos. Certamente, na sua concepção, esse é um exemplo válido de uma arquitetura contemporânea e moderna, que se insere no contexto a partir de traços históricos da arquitetura clássica *minore*. Há, ainda, uma simplicidade da planta simétrica e compacta, relevantes relações interior/exterior, valores rítmicos e harmônicos, coerência da forma e a carga irônica dos detalhes, como no caso das duas colunas jônicas da entrada, manipuladas na proporção. Há uma ênfase na forma pura acoplada a uma simplificação do ornamento, marcada pelo tom avermelhado das superfícies exteriores, clara evocação de Pompeia. Uma convergência de referências históricas com aspirações à modernidade¹⁸³. As colunas pseudojônicas são a realização concreta do desenho simplificado das ordens, na linha que era proposta aos alunos nos ensinamentos de Vincenzo Fasolo¹⁸⁴.

¹⁸². GIOVANNONI, Gustavo. **La Scuola di Architettura di Roma**. Roma: Dott. Paolo Cremonese Editore, 1932, p. 28.

¹⁸³. *Ibidem*, p. 150. Ainda hoje, esse é o tom de boa parte da arquitetura ordinária em Roma.

¹⁸⁴. PARDO, Vittorio Franchetti, *op. cit.*, p. 22.

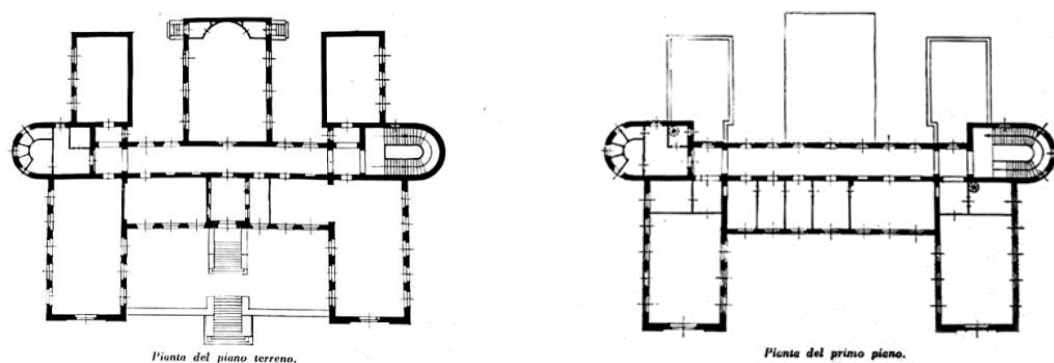


Figura 12: Planta baixas do térreo e primeiro pavimento da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*.
Fonte: Giovannoni (1932, s/p).



Figura 13: Antiga entrada principal da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, com colunas “pseudojônicas”.
Fonte: foto da autora, 2015.



Figura 14: Vista interna de sala da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*.
Fonte: Giovannoni (1932, s/p).

Em 1934, o edifício passou por uma ampliação já prevista no projeto de 1932. Submetido a um acréscimo na parte posterior, recebeu três volumes, sendo o

volume maior, central, para abrigar materiais de construção de todo gênero. Sobre essa exposição e facilidade de contato dos alunos com os materiais de construção, Giovannoni afirmou poder ali se desenvolver um centro de estudos; além de ser uma condição de contato da escola com a realidade, ressaltando a situação da Itália em termos de produção de materiais construtivos, de acabamento e de decoração em posição aquém dos países europeus mais desenvolvidos. Esse centro de acolhimento de materiais era parte da concretização da ideia de ter a escola como um polo educacional, como visto, declarado em 1916 por Giovannoni, e espelhado no exemplo alemão. Quanto aos volumes das extremidades, um seria utilizado para o ensino da disciplina de Plástica Ornamental, e o outro seria cedido para ser a sede do grupo universitário fascista¹⁸⁵. Em 1958, o prédio passou por mais uma ampliação, com o acréscimo de construções ortogonais também posteriores¹⁸⁶. Até hoje o edifício tem o mesmo aspecto frontal, inclusive a cor, permanecendo ainda a sede principal da Faculdade de Arquitetura da Universidade “La Sapienza”.

Lina vai estudar no novo prédio em *Valle Giulia* um ano após sua inauguração — no ano seguinte ao início da construção da *Casa del Fascio* (1932-1936), de Giuseppe Terragni (1904-1943), em Como, e no mesmo ano da instalação da Trienal de 1933, em Milão. Ao lado das iniciativas urbanas visando à valorização de monumentos do passado, entre 1933 e 1935, a descentralização do serviço postal desencadeou a implantação de uma série de novos edifícios de correios em Roma, cujos autores eram arquitetos racionalistas: Adalberto Libera e Mario De Renzi (1897-1967), na *via Marmorata*; Giuseppe Samonà (1898-1983), na *via Taranto*; Mario Ridolfi e Mario Fagiolo (1905-1996), na *Piazza Bologna*. Entre 1928 e 1936, houve a concretização do *Foro Mussolini*, atualmente *Foro Italico*, com projeto de Enrico Del Debbio, e da Casa das Armas, de Luigi Moretti (1907-1973)¹⁸⁷. Como Del Debbio, Moretti também desenvolvia atividade de ensino na *Scuola Superiore*. Lina foi testemunha de toda essa transformação de Roma, na qual a diversidade de posturas pontuou a cidade de edifícios díspares, em momento de busca por uma linguagem fascista.

¹⁸⁵. ANNUARIO della R. Scuola Superiore di Architettura, anno accademico 1933-1934, p. 16. Roma: Tipografia Ditta F. Disponível em http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1933-1934&id_immagine=8859139&id_periodico=4490&id_testata=68. Acesso em julho 2015.

¹⁸⁶. Ibidem.

¹⁸⁷. Ibidem.



Figura 15: Edifício dos correios na *via Marmorata*, em Roma. Adalberto Libera e Mario De Renzi.
 Fonte: https://www.urbipedia.org/hoja/Oficina_de_correos_en_via_Marmorata, acesso em julho 2020.



Figura 16: *Foro Italico* (antigo *Foro Mussolini*), Roma, 1927-1933. Projeto de Enrico Del Debbio. Fonte: <http://www.artspecialday.com/9art/2016/06/27/foro-italico-progetto-propagandistico-avanguardia-dellarchitettura/>, acesso em julho 2020.



Figura 17: Casa das Armas no *Foro Italico*, Roma, 1934-1936. Projeto de Luigi Moretti. Fonte: https://www.urbipedia.org/hoja/Academia_de_esgrima_en_el_Foro_It%C3%A1lico, acesso em julho 2020.



Figura 18: Casa das Armas no *Foro Italico*, Roma, 1934-1936. Projeto de Luigi Moretti.
Fonte: idem, ibidem.



Figura 19: Edifício dos correios na *Piazza Bologna*, Roma, 1935. Projeto de Mario Ridolfi.
Fonte: https://www.aloarchitettiroma.it/roma-poesia-architettura/poste_bologna_36-1-1200x817/,
acesso em julho 2020.

APERFEIÇOAMENTO DE UM MODELO DIDÁTICO

Ingressando na *Scuola Superiore* instalada na nova sede, Lina também vivenciou a apreensão de um novo e velho curso. Diz-se novo e velho porque ele foi o resultado de algumas alterações importantes, mas que não se traduziram em mudanças muito diversas do ponto de vista da didática geral existente. Entre experiências e pequenos passos, ou progressos, como preferia dizer Giovannoni, a escola chegou a 1932 com um modelo didático cujo currículo profissionalizante foi

instituído para todas as demais escolas de arquitetura da Itália¹⁸⁸. Como previsto anteriormente, a escola de Roma seria o modelo para as demais.

Síntese proposta entre a preparação técnico-científica e artística, o programa da escola tinha a tectônica e a história como base da educação dos arquitetos¹⁸⁹. Isso fica extremamente claro com as alterações de 1932, quando é estabelecido um biênio de base e um triênio de aplicação e criada mais uma grande área, a de história. Em linhas gerais, a intenção era exercitar a sensibilidade estética e construtiva do aluno, as quais deveriam convergir no projeto¹⁹⁰.

O objetivo de Giovannoni de fundir as duas tradições formativas do arquiteto na Itália, a partir da criação do arquiteto integral, foi perseguido segundo um sistema original de estudos, com base na criação de um esqueleto didático unitário, o qual D'Amato denomina de orgânico¹⁹¹. Unitário por ter na unidade da cultura humanística com a científica sua parte essencial; e orgânico porque o programa pode ser imaginado como um edifício de cinco andares, ou seja, os anos de estudo do curso, sendo estruturado na horizontal e na vertical, e percorrido progressivamente do nível mais baixo ao mais alto. A disciplina de composição arquitetônica, constituindo sua estrutura portante, ocorre em todos os anos do curso. Sendo assim, o exercício de projeto estava no centro do programa didático, e todas as disciplinas, organizadas em ciclos, subordinavam-se a ele¹⁹². Um modelo orgânico, piramidal e hierárquico com base na cultura latino-germânica¹⁹³, que se estabeleceu definitivamente a partir de 1932, em *Valle Giulia*. Embora o modelo alemão não tenha sido declarado por Giovannoni, o *Bauforschung*¹⁹⁴ seria sua terceira inspiração. Um modelo baseado em

188. D'AMATO, Claudio. La Scuola di Architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità oggi. In: **Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura**. Roma: Edizioni Quasar, 2017, p. 33-46, p. 28.

189. Ibidem, p. 34.

190. VAGNETTI, Luigi; DALL'OSTERIA, Graziella (a cura di). **La Facoltà di Architettura nel suo trentacinquesimo anno di vita**. Roma: Officina Poligrafica Laziale, 1954-55, p. 9.

191. D'AMATO, Claudio. **La Scuola Italiana di Architettura, 1919-2012**. Roma: Gangemi, 2019, p. 5.

192. Ibidem, p. 7.

193. Ibidem, p. 21.

194. MATTIA, Daniela De, op. cit, p. 9. Segundo Mattia, *Bauforschung* é um método científico de estudo da arquitetura antiga, desenvolvido por uma espécie de arquiteto-arqueólogo, em sítios arqueológicos. Tal método permite reconstruir a imagem da arquitetura antiga e seu sistema de desenvolvimento através da descoberta do processo construtivo, obtida pela análise integrada entre as fontes documentais e escavações. O *bauforscher*, ou seja, o empreendedor do método, deve ter um profundo conhecimento de história da arquitetura, de arquitetura e técnicas construtivas antigas, além de precisar ter experiência em pesquisas arqueológicas e noções de projeto. Os estudiosos alemães já utilizam o método em escavações arqueológicas financiadas pelo governo desde a segunda metade do século XIX. O método é uma maneira de conhecimento profundo de um edifício do passado.

uma concessão unitária do saber, no estudo e respeito à história, capaz de conciliar rigor e intuição. Ele teria chamado a atenção do engenheiro italiano desde o passado. Afinal, em 1916, Giovannoni já apreciava o modelo de ensino de arquitetura na Alemanha como um dos melhores. As indicações bibliográficas fornecidas ao seus alunos no curso de Arquitetura Geral da *Scuola d'Applicazione per Ingegneri*, onde se formou e foi professor até 1943, continham boa parte de estudiosos pertencentes ao *Bauforschung*¹⁹⁵.

Assim, em 27 de outubro de 1932, um mês antes da inauguração do novo edifício, a grade curricular sofreu mais uma alteração, com modificações no estatuto da escola. Confirmado o curso de cinco anos, sua divisão, em um biênio inicial seguido de um triênio, como já dito, instaurou uma articulação mais precisa das disciplinas:

Ano I

Análise Matemática I (introdução ao cálculo e à geometria analítica)
Geometria Projetiva e Descritiva
Química Geral e Aplicada aos Materiais de Construção
História da Arte I
Estilos de Arquitetura I
Elementos Construtivos
Desenho Arquitetônico e Elementos de Composição I

Ano II

Análise Matemática II (cálculo infinitesimal)
Aplicações da Geometria Descritiva
Mineralogia e Geologia Aplicada
História da Arte II
Levantamento dos Monumentos
Desenho Arquitetônico e Elementos de Composição II
Plástica Ornamental

Ano III

Mecânica Racional
Física Geral e Técnica
Higiene da Construção
Caracteres dos Edifícios
Composição Arquitetônica I
Caracteres Estilísticos e Construtivos dos Monumentos I

Ano IV

Ciência das Construções I
Instalações Técnicas
Matérias Jurídicas e Econômicas
Estimativa e Exercício Profissional da Arquitetura
Mobiliário e Decoração Interna

¹⁹⁵. CURRÀ, Edoardo; DI MARCO, Fabrizio. Giovannoni e la didattica dell'architettura alla Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri in Roma. In: BONACCORSO, Giuseppe; MOSCHINI, Francesco (a cura di). **Gustavo Giovannoni e l'architetto integral. Atti del Covegno Internazionale**. Roma, Palazzo Carpegna 25-27 novembre 2015. Accademia Nazionale di San Luca, Quaderni degli Atti 2015-2016, p. 139.

Composição Arquitetônica II
 Caracteres Estilísticos e Construtivos dos Monumentos II
Ano V
 Ciência das Construções II
 Técnicas das Construções Civis
 Topografia e Construções de Estradas
 Urbanística
 Restauro de Monumentos
 Cenografia
 Composição Arquitetônica III¹⁹⁶

Em comparação com a grade curricular de 1927, houve o deslocamento de disciplinas de um ano para outro, como também criação, supressão e fusão de outras. Buscando certamente criar um modelo o mais completo para responder às necessidades das várias regiões do país, alguns outros ajustes ainda foram feitos posteriormente. A introdução da matéria de Literatura Italiana, voltada para a história da crítica, como disciplina complementar e com o papel de agregar, parece um exemplo disso; a fusão de Cenografia e Decoração Pictórica; os programas das disciplinas História e Estilos de Arquitetura e Caracteres dos Edifícios foram modificados em função da criação da disciplina Caracteres Estilísticos e Construtivos dos Monumentos¹⁹⁷; História da Arte uniu-se a História e Estilos da Arquitetura, já ministradas paralelamente, em momento anterior.

Essas alterações na organização do curso foram propostas após a consolidação do programa da disciplina Arquitetura Geral na *Scuola d'Applicazione per Ingegneri*, em finais dos anos 1920, e a publicação de duas das partes da obra de Giovannoni

¹⁹⁶. SPAGNESI, Piero Cimbolli. Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. **Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura**. Roma: "L'Erma" di Bretschneider/Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 54. A redação original do nome das disciplinas nos seus respectivos anos: I anno – Analisi matematica I (introduzione al calcolo e geometria analitica), Geometria proiettiva e descrittiva, Chimica generale ed applicata ai materiali da costruzione, Storia dell'arte I, Stili dell'architettura I, Elementi costruttivi, Disegno dal vero, Disegno architettonico ed elementi di composizione I; II anno – Analisi matematica II (calcolo infinitesimale), Applicazioni della geometria descrittiva, Mineralogia e geologia applicata, Storia dell'arte II, Stili dell'architettura II, Rilievo dei monumenti, Disegno architettonico ed elementi di composizione II, Plastica ornamentale; III anno – Meccanica razionale, Fisica generale e tecnica, Igiene edilizia, Caratteri degli edifici, Decorazione pittorica, Composizione architettonica I, Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti I; IV anno – Scienza delle costruzioni I, Impianti tecnici, Materie giuridiche ed economiche, Estimo ed esercizio professionale dell'architettura, Arredamento e decorazione interna, Composizione architettonica II, Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti II; V anno – Scienza delle costruzioni II, Tecnica delle costruzioni civili, Topografia e costruzioni stradali, Urbanistica, Restauro dei monumenti, Scenografia, Composizione architettonica III.

¹⁹⁷. ANNUARIO del R. Istituto Superiore di Architettura di Roma, anno accademico 1934-1935. Roma: Tipografia Ditta F. LLI Palotta, 1935, p. 16. Disponível em: http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1934-1935&ID_testata=68&ID_periodico=4491. Acesso: julho 2015.

Corso di Architettura, entre 1931 e 1932¹⁹⁸. Esta é uma produção importante de Giovannoni, um verdadeiro curso de arquitetura, que, no âmbito da escola, colocou as coisas no seu verdadeiro lugar, facilitando, como também dito para o tratado de Milani, o aprendizado do aluno. Utilizada na escola romana até os anos 1950, a obra de Giovannoni conta com a clareza do seu conceito de arquitetura, que, de duplo aspecto e envolvendo fortemente a construção, foi base da criação do programa do curso¹⁹⁹. O estudo dos seus conteúdos didáticos mostra-se como base importante para o nascimento das disciplinas do ensino de arquitetura na *Scuola Superiore*. A identificação de cinco áreas disciplinares (elementos construtivos, elementos dos edifícios, composição arquitetônica, urbanística e história) conectadas de várias formas no seu programa indica mais uma vez a ligação de Giovannoni com autores alemães²⁰⁰.

As matérias afins foram também organizadas em quatro grandes áreas ou ciclos, ou seja, houve o acréscimo de uma grande área. Mantendo-se os três ciclos iniciais, o técnico-científico, o artístico e o arquitetônico, criou-se o histórico-artístico, que integrava as disciplinas História da Arte e História Estilística da Arquitetura; Restauro de Monumentos; e Caracteres Estilísticos e Construtivos dos Monumentos. Essa grande área tinha por objetivo fazer o aluno conhecer sistematicamente os edifícios do passado mediante pesquisa documental e análise crítica. Tratava-se de ver essa produção como um patrimônio, observando nele o que existia de permanente e vivo e sua capacidade de gerar novos resultados²⁰¹. Segundo Giovannoni, era preciso “entender o espírito da tradição”, bem como perceber as razões e os efeitos dos monumentos.

¹⁹⁸. GIOVANNONI, Gustavo. **Nozioni di edilizia, composizione architettonica elementare**. Roma: Paolo Cremonese, 1931; GIOVANNONI, Gustavo; MARINO, R.; MALPELI, B. (a cura di). **Elementi di costruzioni civili**. Roma: Paolo Cremonese, 1932. Estes são respectivamente a segunda e a primeira parte da obra.

¹⁹⁹. ROSA, Giancarlo. Bibliografia dei libri per la didattica curati dai docenti delle discipline compositivi-progettuali della Facoltà di Architettura di Roma. In: PARDO, Vittorio F. (a cura di). **La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origine al duemila. Discipline, docenti, studenti**. Roma: Gangemi, 2001, p. 57.

²⁰⁰. CURRÀ, Edoardo; DI MARCO, Fabrizio. Giovannoni e la didattica dell'architettura alla Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri in Roma. In: BONACCORSO, Giuseppe; MOSCHINI, Francesco (a cura di). **Gustavo Giovannoni e l'architetto integral. Atti del Covegno Internazionale**. Roma, Palazzo Carpegna 25-27 novembre 2015. Accademia Nazionale di San Luca, Quaderni degli Atti 2015-2016, p. 135-139, p. 139. Os autores afirmam que essa organização disciplinar deriva da estrutura do manual de Joseph Durm, de 1880, *Handbuch der Architektur*.

²⁰¹. VAGNETTI, Luigi; DALL'OSTERIA, Graziella (a cura di), op. cit., p. 12.

A separação das disciplinas de história em um ciclo específico foi decorrente da importância assumida pela arquitetura do passado como objeto específico de estudo e material para o projeto²⁰². A efetivação de tais alterações colaborou também para a facilidade da aprendizagem do aluno²⁰³. Assim, as modificações realizadas no programa a partir de 1932 foram uma ampliação e aperfeiçoamento de um processo já instalado, sem transformações estruturais bruscas. A intenção de fazer da história a base da atividade de projeto já tinha sido claramente exposta por Vincenzo Fasolo durante as discussões para a didática do programa, como visto, mas negada por Marcello Piacentini e Arnaldo Foschini. Giovannoni optou então pelo meio termo. Naquele momento ele não era o diretor da escola e buscava conciliar as diversas posturas individuais, certamente em favor da rápida instalação do curso e do alinhamento possível com a sua duração de cinco anos. Entretanto, como diretor, ele procurou experimentar as possibilidades, mirando o estabelecimento de um programa modelo.

Insegna- menti nell'aa 1931-32	CICLO SCIENTIFICO- TECNICO	CICLO ARTI- STICO	CICLO STORICO- ARTISTICO	CICLO AR- CHITETTO- NICO
BIENNIO PROPEDEUTICO				
1° ANNO: nove (9) inse- gnamenti	1. Analisi matematica e geometria analitica I 2. Chimica generale e applicata 3. Geometria descrittiva ed elementi di proiettiva	Disegno d'or- nato e figura Decorazione pittorica	4. Storia dell'arte e storia (stili- stica) e stili dell'archi- tettura I Rilievo dei mo- numenti 5. Lettera- tura italiana (complemen- tare) 6. Lingua inglese o te- desca (com- plementare)	7. Disegno dal vero I 8. Elementi costruttivi 9. Elementi di architet- tura e rilie- vo dei monu- menti I
2° ANNO: otto (8) inse- gnamenti	1. Analisi matematica e geometria analitica II 2. Appli- cazioni di geometria descrittiva 3. Fisica 4. Minera- logia e geo- logia	5. Plastica ornamentale (complemen- tare)	6. Storia dell'arte e storia (stili- stica) e stili dell'archi- tettura II	7. Disegno dal vero II 8. Elementi di architet- tura e rilie- vo dei monu- menti II
TRIENNIO DI APPLICAZIONE				
3° ANNO: sette (7) inse- gnamenti	1. Fisica tec- nica 2. Meccani- ca razionale e statica grafica	Arredamento Decorazione interna	3. Caratteri stilistici e costruttivi dei monu- menti	4. Architet- tura degli interni , ar- redamento e decorazione I 5. Caratteri distributivi degli edifici 6. Elementi di composi- zione 7. Igiene edi- lizia
4° ANNO: otto (8) inse- gnamenti	1. Impianti tecnici 2. Scienza delle costru- zioni I 3. Topografia e costruzioni stradali	4. Decorazio- ne (comple- mentare)	5. Restauro dei monu- menti	6. Composi- zione archi- tettonica I 7. Urbanisti- ca I 8. Materie giuridiche (complemen- tare)
5° ANNO: otto (8) inse- gnamenti	1. Scienza delle costru- zioni II 2. Tecnologia dei materiali e tecnica delle costru- zioni (Tecnologia architet- tonica)	Scenografia		3. Architet- tura degli interni, arre- damento e decorazione II 4. Composi- zione archi- tettonica II 5. Estimo ed esercizio pro- fessionale 6. Urbanisti- ca II (Edilizia cittadina) 7. Arte dei giardini (complemen- tare) 8. Scenogra- fia (comple- mentare)

Figura 20: Quadro de ciclos e disciplinas da *Scuola Superiore di Architettura di Roma* a partir das alterações de 1932.
Fonte: D'Amato (2019, p.20).

²⁰². Se, no período inicial da escola, o estudo da história dava-se de maneira mais generalizada, em 1932, Giovannoni assume finalmente o estudo da arquitetura do passado como matéria para o projeto.

²⁰³. ROSA, Giancarlo, op. cit., p. 57.

Assim, presente desde o início da instituição de maneira mais geral, o estudo da história ganhou amplitude e instalação como área específica no centro do programa oficial para ser implementado nas demais escolas de arquitetura italianas a partir de 1932.

Nesse momento, Giovannoni também ampliou o conceito de arquiteto integral para arquiteto urbanista, quando então a disciplina Construção Urbana e Arte dos Jardins, ministrada por Piacentini, passou a ser denominada Urbanística. Ele admitiu a alteração, justificando que era o resultado de um progresso lógico e natural da consciência urbanística na Itália. Trata-se de uma consequência do desenvolvimento que alcançaram nos anos 1920 as questões da arquitetura e da cidade, cujo debate saiu do círculo fechado das discussões entre especialistas e integrou as páginas dos jornais²⁰⁴. A tomada de consciência dos problemas urbanos à espera de soluções e a recuperação do enfrentamento dessas questões — tardiamente em relação às outras nações europeias — desembocaram, em 1930, na criação do *Istituto Nazionale di Urbanistica*²⁰⁵. O primeiro plano para Roma foi de 1909, e a realização de concursos fez da necessidade do arquiteto urbanista uma realidade.

Em alinhamento com a ideia de fazer da *Scuola Superiore* um polo de instrução ainda durante a luta por sua instauração, foi instituído em lei, por uma segunda vez, em 1932 — a primeira foi em 1921 —, o curso de aperfeiçoamento em monumentos, com duração de um ano, direcionado aos arquitetos da *Soprintendenze ai Monumenti*, criada em 1907, como já exposto. Mas somente em 1934 regularizou-se oficialmente a escola de aperfeiçoamento junto à *Scuola Superiore*, que também ofereceu um curso de especialização em urbanística para arquitetos e engenheiros²⁰⁶, já anunciado por Giovannoni em 1932 para o ano seguinte²⁰⁷.

As modificações propostas no decreto de 1932 não foram feitas todas de uma vez. Em 1933, efetivou-se a união das disciplinas Cenografia e Decoração Pictórica; a passagem de Química Geral do segundo ano para o primeiro e também para o

²⁰⁴. CIUCCI, Giorgio, op. cit., p. 10.

²⁰⁵. Ibidem, p. 13.

²⁰⁶. SPAGNESI, Piero Cimbolli. Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. **Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura**. Roma: "L'Erma" di Bretschneider/Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 46.

²⁰⁷. ANNUARIO della R. Scuola Superiore di Architettura in Roma, anno accademico 1933-1934. Roma: Tipografia Ditta F. LLI Palotta, 1934, p. 7. Disponível em http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1933-1934&id_immagine=8859139&id_periodico=4490&id_testata=68. Acesso em julho 2015.

segundo ano de Mineralogia e Geologia, como também Plástica Ornamental, que era do terceiro; e a modificação dos programas das disciplinas de história para adequá-los à inserção da nova matéria Caracteres Estilísticos e Construtivos dos Monumentos, que se iniciaria no ano de 1935-1936²⁰⁸. Outras medidas legislativas foram ainda importantes, principalmente para os alunos. A primeira estabeleceu um seguro para estudantes de arquitetura e de engenharia, prevendo a cobertura de eventuais acidentes em caso de atividades externas à escola, as quais eram muito comuns. Isso comprova o significado que para ambos os cursos tinha o conhecimento dos edifícios construídos e a necessidade de aulas externas. Coincidentemente ou não, nesse ano de 1933, o acontecimento mais relevante no âmbito cultural da escola foi a viagem de estudos à Milão com a visita à V Trienal, integrada por alunos do quinto ano e de alguns outros do curso precedente, escolhidos a título de prêmio. As escolas de arquitetura italiana passaram a participar dessas exposições a partir dessa Trienal, e a escola romana marcou sua presença, através da apresentação dos trabalhos de seus alunos²⁰⁹. Nesse ano, aliás, Giovannoni recebeu diploma de colaborador da Trienal.



Figura 21: Diploma de colaboração concedido a Gustavo Giovannoni na V Trienal de Milão em 1933.
Fonte: *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura* (s/d, p. 11).

A segunda medida legislativa importante instituiu o acesso direto a uma faculdade, ou seja, mediante apenas inscrição, para aqueles que conseguiram

²⁰⁸. ANNUARIO del R. Istituto Superiore di Architettura di Roma, anno accademico 1934-1935. Roma: Tipografia Ditta F. LLI Palotta, 1935, p. 83. Disponível em: http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1934-1935&ID_testata=68&ID_periodico=4491. Acesso: julho 2015.

²⁰⁹. NICOLOSI, Giuseppe. Viaggio di istruzione a Milano. **Annuario della R. Scuola di Architettura di Roma**, anno accademico 1932-1933. Roma: Tipografia Ditta F. LLI Palotta, 1933, p. 174-182. Disponível em: http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1932-1933&ID_testata=68&ID_periodico=4489. Acesso julho de 2015.

aprovação no exame ao final do *liceo*. No caso da *Scuola Superiore*, a medida era dirigida aos alunos que seguiram o *Liceo Artistico* e no final tiveram bons resultados no exame de *maturità*²¹⁰. Deliberada essa lei no ano da entrada de Lina na *Scuola*, foi possível o seu ingresso direto na instituição após a finalização dos estudos secundários. E, ainda, aqueles que conseguiram na *Scuola d'Applicazione per Ingegneri* ou na *Scuola Superiore di Architettura* o diploma de arquiteto antes de 1923²¹¹ passavam a receber o título de doutor em arquitetura. Essa deliberação de equiparação já declarava a intenção de transformar a escola romana em faculdade. Para o exercício profissional, era necessária a aprovação no exame de Estado após a *laurea* em arquitetura ou engenharia²¹².

Em 1935, dois dias antes da inauguração da Cidade Universitária de Roma “La Sapienza”, a *Scuola Superiore*, com status de instituto, tornou-se Faculdade de Arquitetura, integrando a Universidade²¹³. Marcello Piacentini, coordenando as obras no campus universitário fazia três anos, contou com a colaboração de arquitetos de diversas posturas e de diferentes regiões do país para a concretização de suas unidades: Foschini projetou o ingresso principal; Giuseppe Pagano (1896-1945), o Instituto de Física; e Gio Ponti (1891-1979), o Instituto de Matemática. Giovanni Michelucci (1891-1990) — integrante do grupo vencedor do concurso para a estação de Florença — dirigiu os trabalhos técnicos, colaborando no projeto, na escolha de materiais e na supervisão de vários edifícios.

²¹⁰. A estrutura de ensino italiana, como a francesa, determina a realização de exames no final do *liceo*, correspondente ao nosso curso secundário ou ensino médio. O exame de *maturità* seria uma espécie de Enem que nesses países predomina como avaliação única de ingresso nas universidades públicas.

²¹¹. Nesse ano, há a reforma da instrução artística, com a criação do *Liceo Artistico*; a *Scuola Superiore di Architettura di Roma* é confirmada como exemplo-guia para a criação das demais no país; e é implantada a legislação profissional para o engenheiro e o arquiteto.

²¹². D'AMATO, Claudio. **La Scuola Italiana di Architettura, 1919-2012**. Roma: Gangemi, 2019, p. 15. Conforme o autor, o status de arquiteto formado não habilitado ao exercício profissional é uma peculiaridade italiana. Exerce-se de fato a profissão após o exame de Estado, sempre mais por pura formalidade, e inscrição no órgão profissional representativo.

²¹³. *Ibidem*, p. 14. Segundo o autor, a distinção feita na Itália, no início do século XX, entre escola e faculdade, vem da intenção de diferenciar conceitualmente a faculdade humano-científica, pertencente às universidades, das escolas de aplicação, nas quais os cursos habilitavam ao exercício profissional. Contudo, empreendendo a tradição napoleônica das *Écoles Polytechniques*, tal procedimento confirmava a distinção entre as ciências físicas e morais e as artes aplicadas (pintura, escultura, arquitetura e música), pelas quais era responsável a mais antiga academia italiana, a *Accademia di San Luca*. Sendo assim, a ideia inicial da escola, com natureza jurídica de instituto autônomo de instrução superior, previa dar a instrução científica e técnica necessária para o exercício da profissão. Em 1935, a tendência mudou, e a *Scuola Superiore*, como o instituto para a formação de engenheiros, foi incorporada à universidade. Ela perde sua autonomia administrativa e ganha status de faculdade, sendo os arquitetos, como também os engenheiros, equiparados aos demais profissionais.



Figura 22: Portal de entrada da Universidade de Roma – “La Sapienza”. Projeto de Arnaldo Foschini, 1932-1935.
Fonte: Criconia (2017, p. 19).

Piacentini também se tornou, nesse momento, diretor da antiga *Scuola Superiore*, substituindo Giovannoni, depois de anos deste na direção. Talvez porque a articulação dos estudos para a formação do arquiteto chegava a uma definição em todo o território nacional, e não apenas em Roma²¹⁴. O papel de Giovannoni parecia estar cumprido. Após essa data, ele não assumiu cargo na escola romana, mas continuou uma figura respeitada, devido a seu prestígio cultural e político, mantendo-se professor da disciplina de Restauro de Monumentos²¹⁵, atividade esta que desenvolveu continuamente até a morte. Além das suas polêmicas com Piacentini, o qual tinha prestígio crescente, ao lado do *duce*, a passagem de escola para faculdade não fazia parte dos planos de Giovannoni. Ele teria permanecido fiel ao conceito de escola, vendo-a como uma comunidade construída em torno de valores de uma tradição cultural, que era reconhecida e que ele desejava manter viva, já que dela dependia sua identidade²¹⁶.

A modificação jurídica e de status da instituição não alterou seu programa didático. O modelo orgânico de Giovannoni permaneceu concretamente até os anos

²¹⁴. SPAGNESI, Piero Cimbolli. Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. **Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura**. Roma: “L’Erma” di Bretschneider/Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell’Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 38-64, p. 57.

²¹⁵. SIMONCINI, Giorgio, op. cit., p. 37. Em nota, o autor destaca que entre 1920-21, Giovannoni ensina a disciplina “História e estilos da arquitetura” e Sebastiano Locati “Levantamento e restauro de monumentos”. No ano posterior, Giovannoni passa a ensinar “Levantamento e restauro dos monumentos”, e Vincenzo Fasolo, “História e estilos da arquitetura”. Tal situação prossegue daí então.

²¹⁶. D’AMATO, Claudio. La Scuola di Architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità oggi. In: **Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell’Architettura**. Roma: Edizioni Quasar, 2017, p. 34.

1950²¹⁷; e a estrutura didática da escola dos anos 1930 formou com a década de 1920, quando fora fundada, uma linha contínua até concretamente os anos 1950, embora somente tenha sido modificada oficialmente em 1969, quando substituída por um plano de estudo acadêmico²¹⁸. Nesse período, seus diretores, além de Manfredo Manfredi (1920-1927), Gustavo Giovannoni (1927-1935) e Marcello Piacentini (1935-1943), foram Arnaldo Foschini (1944-1951), Marcello Piacentini, por uma segunda vez (1951-1954), e Vincenzo Fasolo (1954-1960)²¹⁹. Ou seja, todos eles estiveram na escola desde a sua fundação, e colaboraram para a manutenção das suas bases originárias. Essa condição auxiliou a fortalecer e identificar a primeira fase da escola, dominada por seus personagens fundadores, até 1960, quando ela passou a ter seus diretores não mais pertencentes a esse grupo. O modelo orgânico funcionou, então, enquanto se manteve a alta qualidade da docência e, particularmente, enquanto o corpo acadêmico respondia ao Estado por suas obrigações legais, mas tinha autonomia na definição da didática²²⁰. Assim, considerando-se também o período entre 1920, ano da inauguração da escola, e os anos 1950, quando um declínio da proposta didática de Giovannoni começou a mostrar seus traços, pode-se falar em uma primeira grande fase da escola dominada pelas ideias de Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, com as quais Lina conviveu em significativa parte. Um modelo fundamentado na valorização da ciência e da técnica, mas que não dispensou a valorização da arquitetura enquanto arte.

²¹⁷. ROSA, Giancarlo, op. cit., p. 18; D'AMATO, Claudio. **La Scuola Italiana di Architettura. 1919-2012. Saggio sui modelli didattici e le loro trasformazioni nell'insegnamento dell'architettura.** Roma: Gangemi, 1919, p. 7. Os autores italianos apontam certo declínio a partir dessa data, lançando várias hipóteses para justificá-lo: a chegada de Saverio Muratori (1910-1973) à escola de Roma e o questionamento da articulação entre história e projeto logo nos primeiros anos da década de 1950, devido às contribuições de Bruno Zevi (1918-2000), Leonardo Benevolo (1923-2017) e outros. O momento foi de bruscas mudanças, considerando-se a produção de ideias no contexto exterior ao da escola romana, devido a novas interpretações ou a referências internacionais, ao envelhecimento dos personagens fundadores da escola, e/ou à progressiva negação do modelo piramidal da organização dos estudos, que penalizava a distinção entre os acadêmicos e os outros professores.

²¹⁸. Ibidem, p. 28. Segundo o autor, uma crise universitária em 1969 levou a uma mudança conceitual, que consistiu na passagem do conjunto orgânico de ensino, que era uma verdadeira preparação profissional, ao denominado "plano de ensino", essencialmente acadêmico e não profissionalizante, desprovido de uma rígida hierarquia, a não ser aquela comum aos demais cursos do ensino universitário.

²¹⁹. VAGNETTI, Luigi; DALL'OSTERIA, Graziella (a cura di), op. cit., p. 13.

²²⁰. D'AMATO, Claudio. **La Scuola Italiana di Architettura. 1919-2012. Saggio sui modelli didattici e le loro trasformazioni nell'insegnamento dell'architettura.** Roma: Gangemi, 1919, p. 5.

UMA ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA

O DESENHO COMO INSTRUMENTO ESSENCIAL

O desenho era instrumento importante para o estudo da arquitetura na escola romana. O levantamento de edifícios através do desenho, acrescentando-se todo tipo de observação complementar em anotações, era um mecanismo bastante utilizado não apenas pelos alunos, mas também pelos professores e profissionais da época. Base dos estudos, o desenho era meio de conhecimento, reflexão e compreensão dos monumentos do passado. E o uso desse instrumento, sabe-se, não é novo.

O desenho e o estudo da história são questões que sempre caminharam juntas nas preocupações dos arquitetos desde o Renascimento, estabelecendo estímulo, um em relação ao outro²²¹. Segundo Leon Battista Alberti, ele próprio desenvolveu uma busca por elementos úteis nos edifícios da Antiguidade: “vasculhei, examinei, medi e representei com esboços tudo o que pude, para poder tomar posse e me servir de todas as contribuições possíveis que a inteligência e o esforço humano me ofereciam”²²². Na primeira viagem de Le Corbusier à Itália, em 1907, os seus desenhos inicialmente denotavam uma preocupação com a representação técnica dos edifícios, suas superfícies e detalhes decorativos²²³. Uma preocupação que parece coincidir com o cumprimento de um desenho geométral, como denomina e explica Guadet, um desenho exato²²⁴.

Guadet considera o estudo do desenho essencial, como única maneira de desenvolver no aluno a sensibilidade à proporção e, segundo as suas próprias palavras, “às nuances extremamente delicadas que definem o compasso e que o olho, entretanto, percebe”. Para ele, essa percepção leva à criatividade, à imaginação e enfim à riqueza artística²²⁵. O professor da *École des Beaux-Arts* ainda chama a atenção para o fato de que fazer da execução de um desenho um trabalho de inteligência, do olho e da mão, é identificá-lo com o modelo, refazê-lo pelos mesmos meios que o autor do objeto original utilizou. Aconselha a procurar sempre como o

²²¹. LANCHÁ, Joubert José. O olho e a mão, o desenho na primeira viagem de Le Corbusier, **Revista Risco**, 2006/2, n. 4, p. 51-66.

²²². ALBERTI, Leon Battista apud ORSINI, Marco Stefano, op. cit., p. 21.

²²³. LANCHÁ, Joubert José, op. cit., p. 52.

²²⁴. GUADET, Julien, op. cit., p. 35.

²²⁵. Ibidem, p. 21.

autor do objeto a ser desenhado procedeu também ao desenhá-lo, tratando de desenhar diretamente do próprio objeto arquitetônico para garantir sua boa execução²²⁶. O acadêmico ainda aprecia os croquis, tendo-os como o meio mais rápido de progredir na arte, pois, segundo ele, fazer o croqui de um objeto é realizar um exame minucioso desse objeto, penetrá-lo em todos os sentidos e analisá-lo a fundo, distinguindo seus elementos e sua composição e estabelecendo com atenção, e apenas com o olhar, suas relações de proporção²²⁷.

Já em 1911, na viagem à Alemanha e ao Oriente, Le Corbusier passou a usar o desenho como instrumento para penetrar na obra e entender os seus elementos constitutivos. Assim, seus desenhos tornaram-se mais rápidos e questionadores, sendo o resultado maior da observação dos edifícios como massas volumétricas, às quais acrescentava anotações. Desenhos rápidos, contendo o essencial. Se inicialmente descritivos, os desenhos passaram então a ser para o mestre um registro rico de ideias sugestivas, cada vez mais sendo substituída a representação de um desenho ideal pela compreensão da organização dos espaços. Le Corbusier desenvolvia a capacidade de observar e entender os elementos da realidade histórica, e a partir deles intuir novas possibilidades de organização²²⁸.

Já no período inicial da *Scuola Superiore di Roma*, as matérias do ciclo artístico e arquitetônico dedicavam-se ao desenho de levantamento de monumentos e de ornamentos. Mesmo as disciplinas de história, pertencentes ao ciclo arquitetônico, desenvolviam-se com prioridade do desenho. A concessão historicista da arquitetura já tendia a uma identificação com o projeto nos seus aspectos formais, e invenções sobre ideias dos desenhos de observação e levantamentos de edifícios já eram solicitados nas matérias de história²²⁹.

O ensino das disciplinas História e Estilos de Arquitetura e História da Arte, por exemplo, era paralelo. Direcionadas às construções monumentais, respectivamente ao caráter técnico-estilístico e ao histórico-artístico de obras não apenas de arquitetura, mas também de pintura e escultura, ressaltando as escolas às quais pertenciam os

^{226.} Ibidem, p. 37.

^{227.} Ibidem.

^{228.} LANCHÁ, Joubert José, op. cit.

^{229.} SIMONCINI, op. cit., p. 47.

artistas, sua relação com a arquitetura e seu ambiente histórico²³⁰, buscavam apresentar a obra no seu contexto cultural. O objetivo era fazer o aluno compreender a relação arte-vida no passado e, através do encadeamento cronológico, buscar compreender o momento presente. O estudo da forma era o meio para o aluno adquirir, através da compreensão da harmonia dos edifícios antigos, o senso de nobreza e refinamento, percebendo essas características como continuidade da tradição para a produção contemporânea²³¹. Luigi Moretti, que frequentou as disciplinas no ano de 1926, advertiu que, no conteúdo sobre os estilos arquitetônicos, eram fornecidos dados gerais sobre a evolução deles em relação às necessidades e seus vários meios²³². Essas disciplinas não se dedicavam tanto ao conteúdo estilístico, aos conhecimentos genéricos, dados biográficos e datas, quanto a desenhos esquemáticos e ao estudo de massas e volumes. Um método de grafismo esquemático, segundo Giovannoni, que evidenciava a relação sempre existente entre organismo construtivo e forma espacial²³³. Ainda de acordo com o engenheiro-humanista, no estudo do passado essa seria uma “concessão moderna, que via os efeitos do conjunto e a síntese arquitetônica como coisa essencial”²³⁴. Ou seja, a ênfase era dada nos exercícios e, como sugerido por Piacentini, já nas discussões para a didática da escola, na síntese volumétrica²³⁵. Essa seria também a abordagem prática de uma disciplina teórica. Esse método teria afinidades com os desenhos desenvolvidos por Le Corbusier, na sua viagem de 1911. O próprio Fasolo, um apaixonado pela arte do desenho e professor das disciplinas, era o incentivador da empreitada. Através de esquemas sintéticos, ou seja, da apreensão maior das massas e volumes do edifício, buscava-se compreender as obras do passado na intenção de utilizá-las na atividade de projeto. Pesquisa documental e análise crítica ainda eram desenvolvidas nos inúmeros esboços realizados pelos alunos, buscando-se evidenciar os valores da arquitetura, como articulação

²³⁰. ANNUARIO della R. Scuola Superiore di Architettura in Roma, anno accademico 1925-26. Roma, Tipografia Ditta F. Pallotta, 1926, p. 173. Disponível em http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1925-1926&id_immagine=7585590&id_periodico=5598&id_testata=68. Acesso em julho 2015.

²³¹. VAGNETTI, Luigi; DALL'OSTERIA, Graziella (a cura di), op. cit., p. 13.

²³². ROSTAGNI, Cecilia. Moretti, Michelangelo e il Barocco. **Casabella**. Milano: n. 745, giugno 2006, p. 83.

²³³. GIOVANNONI, Gustavo. **La Scuola di Architettura di Roma**. Roma: Dott. Paolo Cremonese Editore, 1932, p. 15.

²³⁴. Ibidem, p. 14.

²³⁵. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti**. Roma: Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 54.

planimétrica, cheios e vazios, o organismo, unidade interior e exterior, modulação, equilíbrio entre geometria e proporções. Esforço vasto e intenso era solicitado ao aluno²³⁶. A realização de elevações e levantamentos de monumentos através do desenho eram, assim, instrumento essencial para o conhecimento sistemático dos edifícios do passado. Tratava-se também de conhecer o patrimônio permanente existente, tendo-o como matéria capaz de produzir, a partir dele, novos resultados. A disciplina de restauro, de caráter conceitual e operativo, tinha também Roma como laboratório.

Beneficiadas por essa simbiose, as duas disciplinas, História e Estilos da Arquitetura e História da Arte, ainda tinham seus conteúdos tratados posteriormente e de maneira específica na disciplina Caracteres Distributivos dos Edifícios²³⁷, a qual Giovannoni caracterizava como “o fundamento concreto da composição arquitetônica”. O programa da disciplina Caracteres dos Edifícios, definido por Enrico Calandra (1877-1946) nos anos 1930, complexo e detalhado, não limitava a questão do conceito de caráter ao escopo utilitário da obra. Inicialmente a disciplina deveria tratar de dados objetivos da expressão arquitetônica, sempre subjetiva. Afirmando ser a destinação dos edifícios uma das mais aceitas fontes de caráter, Calandra a abordava em relação aos ambientes, aos valores de uma civilização e ao traço regional e nacional, em confronto com os estrangeiros. A disciplina desenvolvia-se em aulas teóricas e práticas, com análise e estudo de tipos, modos de vida, suas modificações durante a história, como as exigências práticas transformavam-se em caráter das obras e sua harmonia com características do arquiteto, não abandonando o desenho. Os programas de edifícios abordados eram os mais diversos, tradicionais ou atuais: casas, palácios, habitação coletiva, edifícios religiosos, edifícios assistenciais, administrativos, comerciais, industriais, etc.²³⁸. O desenho, acompanhado de anotações, era sempre o instrumento primordial.

²³⁶. MIGLIARI, Riccardo, L'insegnamento del disegno. In: PARDO, Vittorio Franchetti. **La Facoltà di Architettura dell'Università “La Sapienza” dalle origini al duemila. Disciplina, docenti, studenti**. Roma: Gangemi, 2001, p. 275.

²³⁷. PARDO, Vittorio F., op. cit., p. 18.

²³⁸. Para mais detalhes, ver ANNUARIO della R. Scuola Superiore di Architettura di Roma, anno accademico 1933-1934. Roma, Tipografia Ditta F. Pallotta, 1934, p. 112. Disponível em http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1933-1934&id_immagine=8859139&id_periodico=4490&id_testata=68. Acesso em julho 2015.

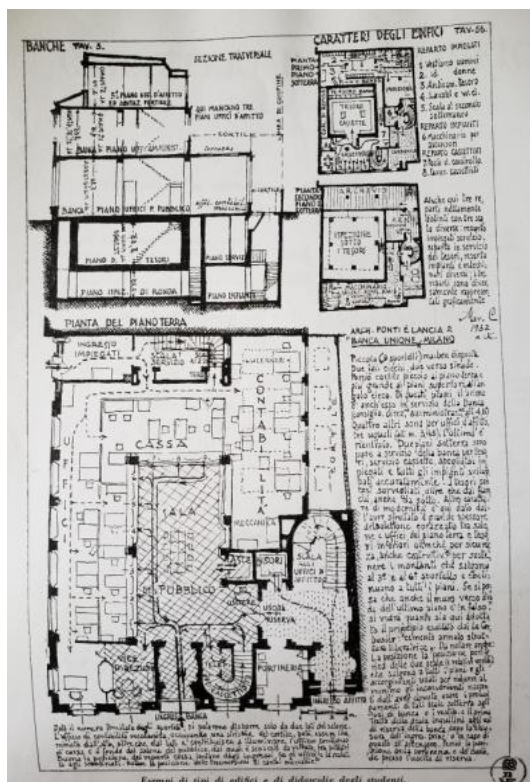


Figura 23: Exercício da disciplina de Caracteres dos Edifícios.
Fonte: Giovannoni (1932, s/p).

Na escola romana, a intenção do uso do desenho não era a de representar a arquitetura, mas, muito além disso, era sempre de entender o organismo arquitetônico do ponto de vista funcional, espacial e estrutural, e tirar ensinamentos da experiência do passado; e os esquemas ilustrativos à maneira de Choisy, utilizados pelo próprio Giovannoni, resolviam algum conhecimento específico, ao lado da realização de cortes, quando necessários. Esses desenhos eram a demonstração do entendimento do estudo da arquitetura em publicações, desenhos de observação no local ou levantamentos, e tinham como objeto todo tipo de arquitetura, monumental ou ordinária, *minore*. O objetivo de compreender o edifício através do desenho era tão agudo que parecia ser sua reprojecção²³⁹.

O objetivo do uso do desenho na escola romana encontrava interseções com as afirmações de Guadet. Ao mesmo tempo, era também similar ao uso realizado por Le Corbusier. Ambos buscavam conhecer os edifícios, sua organização espacial, sua expressão de massas e volumes.

²³⁹. BRUSCHI, Arnaldo. L'insegnamento della storia nella Facoltà di Architettura di Roma e le sue ripercussioni nella progettazione e nella storiografia. In: PARDO, Vittorio Franchetti. **La Facoltà di Architettura dell'Università "La Sapienza" dalle origini al duemila. Disciplina, docenti, studenti**. Roma: Gangemi, 2001, p. 79.

Para Giovannoni, o desenho é uma disciplina autônoma que se “aprende através de um exercício tipicamente acadêmico e que encontra depois aplicação na arquitetura em um segundo momento”. Assim, como nas disciplinas científicas, o desenho tem a capacidade de consolidar a eficácia da investigação e da síntese. Posteriormente, como a matemática é utilizada para dimensionar uma estrutura, o desenho é utilizado para modelar o espaço²⁴⁰. Seja de observação, de modelo ou de cópia de livros e revistas, o desenho era o instrumento mais utilizado pelos alunos. Através desse exercício, o estudante não apenas treinava o olhar, aprendendo a representar corretamente os objetos, mas desenvolvia também a sensibilidade e a percepção, possibilitando criatividade e imaginação, como afirma Guadet. Realizando esse exercício a partir do contexto romano e sua arquitetura do passado, o aluno poderia conhecer suas lições, tendo também a possibilidade de intuir ainda mais o novo a partir dessas experiências locais, como desejava Giovannoni.

A MARCA DA HISTÓRIA: VELHAS E NOVAS PRÁTICAS

Apesar das discordâncias existentes entre os professores desde as discussões para a didática, o estudo analítico dos estilos foi acatado na escola²⁴¹. Contudo, se houve a persistência desse estudo, ele se realizou particularmente “sobre uma forma de conhecimento funcional ao tipo da concepção historicista”²⁴². Atribuindo ao ensino histórico um lugar essencial na atividade de projeto, Giovannoni considera a história grande fornecedora de tipos para o projeto do novo. E, sendo assim, diante da postura de atribuir ao ensino histórico o papel de formação geral, defendida por Foschini e Piacentini, e da posição que atribuiu a ele um papel determinante de fornecer modelos arquitetônicos ao projeto do novo, empreendida por Fasolo e Milani, Giovannoni propôs uma situação intermediária: o uso de tipos estilísticos tradicionais e histórico-locais para a composição, mas não a partir dos aspectos decorativos, e sim segundo a forma e os princípios operativos da própria arquitetura. Nesse caso, o conceito de

²⁴⁰. MIGLIARI, Ricardo, op. cit., p. 265.

²⁴¹. GIOVANNONI, Gustavo. Architettura. In: **Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti**. Milano-Roma: Casa Editrice d'Arte Bestelli & Tumminelli, 1929, p. 72. O próprio Giovannoni salienta que, para o seguro progresso da história da arquitetura, o sistema analítico deverá ser seguido por longo tempo, seja na proximidade às causas da produção arquitetônica, marcadas pela diversidade, seja ao estudar um monumento, levando-se em conta todos os dados documentais. Segundo ele, somente assim se poderá alcançar “a rede de influências recíprocas e determinar o posto preciso de cada grupo de monumentos”.

²⁴². SIMONCINI, Giorgio, op. cit., p. 45.

história crítica é fundamental²⁴³. Como exemplo, ao avaliar a obra de Bramante, Giovannoni não se refere ao uso das ordens na sua arquitetura e sim à plástica dos grandes espaços, ao sentimento clássico de fortes massas, coerente com a tendência projetual da época²⁴⁴.

Segundo o engenheiro-humanista, a sobrevivência dos estilos do passado — os denominados vivos, ou seja, os mais próximos da civilização contemporânea e os quais admite poderem e deverem continuar — seria resultado de uma escolha pessoal, cujo meio e intensidade poderiam ser definidos segundo a noção de *ambientismo*, a partir de caracteres presentes nas edificações do entorno, no ambiente natural, histórico, etc., ou a partir de esquemas de proporções e formas predominantes. No que tange ao construído em Roma, Giovannoni consagra o clássico como presença viva e admite sua apreensão no novo a partir da continuidade e manutenção dos ritmos proporcionais e o uso de tipos formais de programas convergentes²⁴⁵. Ele explica que não pensa em cópias de exemplos do passado, tampouco em transposições de temas. Mas sugere que um teatro romano possa emprestar sua forma externa a um teatro moderno, com bastante utilidade²⁴⁶. Giovannoni excluiu a possibilidade de recorrer à história apenas no caso de edifícios de necessidades estritamente funcionais, temas mais novos da vida moderna.

A pesquisa do essencial e a representação gráfica dos organismos arquitetônicos em termos de espaço e estrutura, impregnados de noções positivistas e representados pelos esquemas de Choisy, unidos à história, tinham por objetivo superar a pura e simples representação para tornar-se meio de compreensão em função do projeto²⁴⁷.

Como principal idealizador do programa da escola, Giovannoni criticava os métodos de estudo da arquitetura utilizados até então, ressaltando que eles foram marcados pela fraqueza do desconhecimento dos conceitos técnicos e espaciais envolvidos na formação do objeto arquitetônico e enfatizados pela visão predominante

²⁴³. MATTIA, Daniela De, op. cit., p. 99.

²⁴⁴. SIMONCINI, op. cit., p. 47.

²⁴⁵. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti**. Roma: Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 50.

²⁴⁶. Ibidem, p. 62.

²⁴⁷. MATTIA, Daniela De, op. cit., p. 99.

da beleza exterior²⁴⁸. Posicionando-se contra o ecletismo, ele não negava, todavia, a importância da experiência do passado na produção do novo. Mas buscava uma visão integral da própria arquitetura, na qual o objeto arquitetônico era visto no seu conjunto. O uso da história para se fazer arquitetura, na qual há uma continuidade entre o histórico e o arquiteto²⁴⁹. Isso considerando-se, principalmente, Giovannoni, Fasolo e Milani, os principais projetistas da história²⁵⁰.

As primeiras décadas do século XX foram revolucionárias no modo de conceber a história, uma vez que, anteriormente, a base do fazer histórico resumia-se ao relato do conteúdo dos documentos. Croce é culturalmente o personagem mais importante da Itália na primeira metade do século²⁵¹. Sua “metodologia da história”, como indica, elege a própria história como método fundamental, considerando-a como única fonte de conhecimento, a qual se dá em forma de juízo da realidade e em nível interior. Para Croce, a vida e a realidade são história, e toda história é contemporânea²⁵². Seu conceito de história marca a ideia de arquitetura e sua produção na Itália, estando de certa maneira o personagem presente nas escolas de arquitetura. Giovannoni dizia-se crociano²⁵³ e, inclusive, citava-o algumas vezes nos seus escritos. Ao que parece, a referência à produção arquitetônica monumental e *minore* nos seus estudos liga-se também às categorias de poesia e não poesia definidas por Croce²⁵⁴.

A contribuição da *École des Annales*²⁵⁵, surgida na França e definindo uma nova posição no empreendimento histórico, na qual o homem é visto em sociedade,

248. GIOVANNONI, Gustavo. Architettura. In: op.cit., p. 72.

249. TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. Portugal: Presença, 1979, p. 85

250. ORSINI, Marco Stefano, op. cit., p. 34.

251. CRAVERI, Piero; LÖNNE, Karl Egon; PATRIZI, Giorgio. Croce, Benedetto. Dizionario biografico degli italiani, vol. 31 (1985). In: **Treccani**. Disponível em <http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-croce>. Acesso em março 2017.

252. FERREIRA, Pedro Henrique. A História como Liberdade – Benedetto Croce e Roberto Rossellini. In: **Anais do XIX Encontro Regional de História**. Juiz de Fora, julho 2014.

253. Afirmação verbal de Giorgio Muratore no Covegno Internazionale Gustavo Giovannoni e l'Architetto Integrale. Roma, 27 novembro de 2015.

254. ZEVI, Bruno. Benedetto Croce e la riforma della storia architettonica. **Metron**, n. 47. Dicembre 1952, p. 7-14. O autor apresenta vários argumentos, mostrando a postura relevante das ideias de Croce na Itália daquele tempo e o importante papel que sua metodologia teve para a mudança do estudo da história da arquitetura. Isso apesar de Berta afirmar que o método que ele criou para a história da arquitetura gerou polêmica não apenas com Venuri, mas também com o próprio Croce. Ver também BERTA, Barbara, op. cit., p. 12.

255. DOLLÉANS, Géraldine. **Un “effet Walter Scott” de l'À la recherche du temps perdu? Proust et l'École des Annales** [En ligne]. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=579905>. A *École des Annales* nasce oficialmente em 1929, com a publicação da revista *Annales d'Histoire Economique et Sociale*, por iniciativa de Marc Bloch e Lucien Febvre, embora sua pré-história situe-se em finais do século XIX. Período de crise econômica política e internacional e momento

também não pode ser esquecida. Ou seja, nas primeiras décadas do século XX, houve uma mudança significativa não apenas no modo de produção da história, como também no sujeito dessa história. Confirmando e dando continuidade ao pensamento de Croce sobre a operacionalidade da história, constata-se que, de uma história de eventos pontuais marcada pela preponderância dos documentos, a *École des Annales* empreendeu uma história voltada para a longa duração, bem como para as estruturas socioeconômicas e mentais. Uma história mais completa, aberta a uma relação com as ciências sociais e buscando abraçar a vida dos homens em sociedade.

Marc Bloch propunha definir a história como “a ciência dos homens no tempo”, não aceitando o conceito de história como ciência do passado. Com isso, ressalta características importantes da história — como seu caráter humano, induzindo os historiadores a se preocuparem com a história do homem organizado em sociedade como centro essencial —, e as relações entre passado e presente ao longo da história. Bloch considerava que a história deveria entender o passado pelo presente, e não apenas a atitude tradicional de compreender o presente pelo passado. Um sentido linear e cronológico, do passado para o presente ou vice-versa, não é admitido por Bloch como determinante do trabalho do historiador²⁵⁶. E Croce é tomado por Le Goff para mostrar a base da ideia de história dominada pelo presente:

Croce entende por isso que, “por mais afastados no tempo que pareçam os acontecimentos de que tratam, na realidade, a história liga-se às necessidades e às situações presentes nas quais esses acontecimentos têm ressonâncias”.²⁵⁷

Uma história viva, no sentido de buscar conhecer o passado a partir das indagações do presente. Após identificar pelo menos esses dois polos do surgimento de uma nova história, Croce e Bloch, Paola Barbera afirma:

A pesquisa de uma nova ideia de história, a liberação do mito da suposta objetividade, a distância de uma erudição acadêmica que aprisiona o pensamento, a descoberta de que nenhum determinismo, também técnico, é capaz de explicar sozinho a complexidade do passado, são conquistas realizadas nos primeiros decênios do século por diversos historiadores que sem temor põem “em princípio

de avanços na sociologia, é considerada a revolução francesa da historiografia, consistindo em proposta de mudança na concepção de tratar a história.

^{256.} LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. Disponível em <http://groups.google.com.br/group/digitalsource>. Acesso em setembro 2013.

^{257.} Ibidem.

[...] o espírito” ou afirmam “o espírito que se aprofunda em narrar a história *cria* a história”.²⁵⁸

Assim, a visão integral da arquitetura, desenvolvida na escola romana, convergia com a ideia de história integral do momento. Se nas três primeiras décadas do século se discutia muito sobre o perfil do novo profissional de arquitetura, considerado integral, o mesmo não acontecia com a nova concessão histórica, também denominada integral porque “capaz de conter em uma visão orgânica a compreensão das estruturas, das formas, das linguagens, das funções”²⁵⁹. Ou melhor, uma visão do objeto arquitetônico que não se concentrava apenas nas suas superfícies externas. Esse momento foi crucial para a historiografia da arquitetura contemporânea na Itália, quando os profissionais se propuseram a uma nova leitura do substrato arquitetônico, diversa daquela proposta pelos historiadores da arte. A polêmica de Giovannoni com Adolfo Venturi em 1939 se insere neste contexto²⁶⁰.

Giovannoni deixa claro que a construção é o meio concreto do qual se podem extrair as características das condições relativas aos materiais e aos meios da obra e as da organização e coordenação do trabalho dos operários e artífices. É na técnica, segundo ele, que as causas ditas permanentes, e também as mutáveis, se amalgamam de maneira variável²⁶¹. A leitura da história se faz para interpretar o presente e para buscar princípios úteis para a composição contemporânea; e assim o estudo do passado é condicionado pela visão dessa interpretação. A concepção de Croce, na qual toda história é presente, certamente está nesse princípio inserida. Dessa maneira, parece normal que os arquitetos procurassem regras e permanências na história do construído, no controle de não perder a rota²⁶². A investigação no construído era importante meio de estudo dos edifícios na escola, sendo realizada por profissionais e estudantes. Não se tratava, também aqui, de investigar a arquitetura construída, com a intenção de imitá-la ou se inspirar nela, mas, sim, como termo de comparação de uma teoria de projeto coerente e pertencente à realidade do seu

^{258.} BARBERA, Paola. **L'intelligenza delle passioni. Enrico Calandra e la storia dell'architettura.** Palermo: Torri del Vento, 2014, p.19: “La ricerca di una nuova idea di storia, la liberazione dal mito della presunta oggettività, la distanza da un'erudizione accademica che imprigiona il pensiero, la scoperta che nessun determinismo, anche tecnico, é capace di spiegare da solo la complessità del passato, sono conquiste compiute nei primi decenni del secolo da storici diversi che senza timore pongono ‘in principio [...] lo spirito’ o affermano ‘lo spirito che si profonde a narrare la storia crea la storia’”. Tradução da autora.

^{259.} Ibidem, p. 15.

^{260.} Ibidem.

^{261.} GIOVANNONI, Gustavo. *Architettura*. In: op. cit., p. 65.

^{262.} ORSINI, Marco Stefano, op. cit., p. 34.

tempo. O fio condutor dos estudos e análises era ligar o pensamento tipológico-estrutural ao expressivo-formal, lendo a lógica do construído de maneira operante, na busca de princípios úteis para a definição de uma nova ordem lógica. Acreditava-se na existência de uma profunda relação entre tipos e formas decorativas, entre estrutura e arcabouço formal²⁶³, ou seja, entre os elementos constitutivos de um organismo arquitetônico. O estudo tinha como intenção fornecer instrumentos de proporção dos espaços e elementos, de acordo com o sistema tipológico e estrutural escolhido²⁶⁴.

Assim, o exercício de conhecimento das obras significativas era também realizado a partir da desmontagem mental inicial do edifício construído, na intenção de eliminar todos os elementos não necessários e buscar as suas essências, a definição de sua natureza. Ou seja, procurava-se acentuar o que neste determinava sua forma e seu caráter²⁶⁵. Depois da desmontagem, fazia-se uma remontagem a partir destes elementos essenciais: o caráter e a forma, ligados estreitamente aos materiais e aos meios construtivos. A ação era uma reconstrução crítica do processo de formação das estruturas em relação aos materiais, portanto ao ambiente, no senso mais profundo do termo; uma leitura de formas, de estruturas e de expressões que, chegando à sua essencialidade, servia como base para o desenvolvimento posterior do projeto. A escolha decorativa convergia “no sentido de uma manifestação sensível e inteligível do modelo de referência, pelo sentido espacial da sua proporção desde

^{263.} Ibidem, p. 57.

^{264.} Ibidem, p. 64: “Proporzionamento e disposizione strutturale viaggiano su binari paralleli in vista della bellezza, letta nella conformità, nella coerenza dello sviluppo proporzionale, da presupposti costruttivi ed estetici contemporaneamente, in una sintesi che deve essere presente nella mente del progettista. Sintese che deriva da una profonda conoscenza delle regole della costruzione, così come è possibile dedurle dalla lettura profonda del costruito”. Proporção e disposição estrutural viajam sobre binários paralelos em vista da beleza, lida na conformidade, na coerência do desenvolvimento proporcional, por pressupostos construtivos e estéticos contemporaneamente, em uma síntese que deve ser presente na mente do projetista. Síntese que deriva de um profundo conhecimento das regras da construção, assim como é possível deduzi-la da leitura do construído. Tradução da autora.

^{265.} Ibidem, p. 58: “Il carattere, legato alla relazione intrinseca tra destinazione d'uso e conformazione dell'organismo messa in opera in risposta alla tale richiesta di spazio, e la forma, legata ai mezzi espressivi e, appunto formali, messi in atto per strutturare l'organismo nelle sue componenti di copertura, di sostegno e piedritto, di tamponamento. Carattere e forma legati strettamente al materiale e ai magisteri costruttivi”. O caráter, ligado à relação intrínseca entre destinação de uso e conformação do organismo posta na obra em resposta à tal solicitação de espaço, e a forma, ligada aos meios expressivos e, justamente formais, postos em ato para estruturar o organismo nas suas componentes de cobertura, de sustento e paredes, de fechamento. Caráter e forma ligados estreitamente ao material e aos ensinamentos construtivos. Tradução da autora.

as alvenarias mais sutis”²⁶⁶. Era o conhecimento do passado, buscando justamente evidenciar o equilíbrio entre os valores intrínsecos e extrínsecos. Era exatamente o que Piacentini e também Giovannoni solicitavam em prol da criação de uma arquitetura enquanto arte no momento contemporâneo. E, pelo visto, as ideias de Viollet-le-Duc sobre o estudo do construído estavam no âmago da prática dessa investigação realizada pela *Scuola Superiore*²⁶⁷.

O EXERCÍCIO DE COMPOSIÇÃO

Sabe-se que, na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, o exercício de composição se desenvolvia em todos os anos do curso, o que significa que todas as disciplinas se subordinavam à atividade de projeto. Contudo, isso ocorria de forma mais aguda nos últimos três anos, quando a composição tornava-se realmente uma disciplina para a qual as demais matérias convergiam. Uma ligação da sua atividade era estabelecida principalmente com: Caracteres dos Edifícios, disciplina responsável pela distribuição espacial e funcionalidade, como visto; Ciência das Construções, expressão moderna, segundo Giovannoni, para a *firmitas* vitruviana; Técnicas das Construções Civis, focada nos materiais e novas tecnologias; Mobiliário e Decoração de Interior, voltada para a aparelhagem e o conforto da vida nos espaços internos; e a Urbanística, antiga Construção Urbana e a Arte dos Jardins, que, tratando da vida exterior, considerava a cidade como um todo, e definia as condições ambientais para cada edifício, enfrentando os novos e difíceis temas da vida contemporânea²⁶⁸. Giovannoni refere-se ao significado do ato da composição como “colocar junto —

²⁶⁶. Ibidem, p. 59.

²⁶⁷. VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, op. cit., p. 453. Segundo o arquiteto francês do século XIX, o arquiteto deve analisar as obras do passado e, posteriormente, elaborar sua própria síntese servindo-se das condições e materiais da época. Ele fala exatamente da realização de um método rigoroso, a anatomia do edifício, com o objetivo de constatar as relações existentes entre a aparência dele, ou seja, sua forma, e os meios e as razões que determinaram essa aparência. Afirma ainda que esse estudo do passado deve ser atento, para proporcionar a separação entre o verdadeiro e o falso, e extrair da tradição os princípios essenciais e imutáveis. Declara que sendo essas expressões as mais próximas da verdade, elas podem ser admitidas como tipos. Para ele, são os princípios que são importantes, os princípios que geraram as formas, e não as próprias formas do passado. Princípios invariáveis, como ele próprio afirma, “isto é, sua estrutura, seus métodos, suas transformações seguindo as necessidades e os costumes.

²⁶⁸. GIOVANNONI, Gustavo. **La Scuola di Architettura di Roma**. Roma: Dott. Paolo Cremonese Editore, 1932, p. 15.

sinônimo de compor” —²⁶⁹, e converge, assim, com o significado mais comum na arquitetura.

O aluno da *École des Beaux-Arts de Paris* aprendia e praticava a arte da composição na participação nos concursos, cujo “qualificativo aplica-se não ao desenvolvimento da forma, à previsão precisa de sua materialidade, mas à disposição geral de seus espaços”²⁷⁰. Valorizando mais a aptidão gráfica do aluno, a composição era um exercício de projeto desligado da realidade, e, sendo assim, dados como terreno, programa e estrutura não eram de início considerados, bem como não havia a preocupação com os dados de uma hipotética construção²⁷¹. Surgida no vocabulário da crítica arquitetônica a partir do século XVIII, a palavra “composição” tinha a conotação de “artes do desenho”²⁷². Originalmente, é um processo de pensamento, segundo Van Zanten, que, concebido em termos de eixos, passa a ser um fim em si mesmo a partir de 1900²⁷³. Entre 1900 e 1930, a composição era objeto importante de uma grande produção literária nos países anglo-saxões. Geralmente, seus autores não tinham dúvidas de que um edifício significativo era estruturado a partir da composição arquitetônica e imbuído de conteúdo simbólico, geralmente descrito como caráter²⁷⁴. Esses autores não compartilhavam de que racionalidade e dados objetivos eram os ingredientes necessários e suficientes de um projeto moderno, pensamento também predominante na escola romana.

Guadet afirma que a composição é a solução dada ao programa, e define-a como ato de se fazer emprego do que se conhece, atividade de pôr junto, combinar, reunir em um todo diferentes partes, sublinhando que essas partes devem ser conhecidas nas suas fontes e meios antes de se compor. Assim ressalta que, como a construção, a composição tem seus materiais, e estes são os denominados elementos da arquitetura e da composição²⁷⁵. No entanto, reconhece na composição o campo do

²⁶⁹. GIOVANNONI, Gustavo. *Discussioni didattiche. Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 44.

²⁷⁰. MARTINEZ, Corona. *Ensaio sobre o projeto*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000, p. 22.

²⁷¹. *Ibidem*.

²⁷². ROWE, Colin. Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX. In: ROWE, C. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, s/d, p. 66.

²⁷³. ZANTEN, David Van. Le système des Beaux-Arts. *L'architecture aujourd'hui*. 1975, n. 182, p. 97-106.

²⁷⁴. ROWE, Colin, op. cit., p. 65.

²⁷⁵. GUADET, Julien, op. cit., p. 8.

artista, um trabalho sem fronteiras ou limites. Salienta que ela escapa às regras e às fórmulas, adquire-se através de inúmeras tentativas, dos exemplos, dos conselhos e, não comportando ensino teórico, é totalmente pessoal. Segundo ele, a atividade do professor é preparar o aluno para a composição, fazendo-o conhecer seus materiais. Sobre estes devem ser os primeiros estudos, não muito profundos, mas preparatórios²⁷⁶. Divididos em três etapas, a primeira refere-se ao conhecimento dos princípios gerais e invariáveis da arte, pertencentes a todos os períodos artísticos. É preciso conhecer profundamente os elementos de arquitetura, como os muros, janelas, portas, colunas, escadas, etc. Num segundo momento, o aluno deve dedicar-se ao conhecimento dos elementos de composição, tais como salas, pórticos, interiores, exteriores, não do ponto de vista do programa, mas a partir dos bons exemplos do contexto da arte. Para ele, quando se compõe, é preciso ter um rico repertório para se poder “evocar a analogia dos melhores modelos”²⁷⁷. Num terceiro momento, o acadêmico estabelece o estudo do todo, ou seja, da composição, a partir da comparação de edifícios. Assim, este consiste na tomada de consciência do estado da arte de determinado tema, ou melhor, seu desenvolvimento nas diversas épocas, até o presente. A partir disso, o aluno deve buscar um resultado melhor que seus precedentes²⁷⁸. Palavras que, já na discussão didática de 1920, foram, de certa forma, repetidas por Giovannoni, ao afirmar que os alunos deveriam ser melhores que seus professores²⁷⁹. Ainda sobre o método compositivo, Guadet salienta que se deve passar do simples ao complexo, declarando a intenção de mostrar que na arquitetura tudo se procede por dedução²⁸⁰.

Muitos dos princípios que regem a composição na *École des Beaux-Arts* apresentam-se na escola romana, de maneira fragmentada e incompleta. A ideia de uma reformulação do ensino de composição na formação do arquiteto italiano estava no âmago da questão da criação de uma escola independente de arquitetura. Recomendações com relação à introdução de matéria de projeto arquitetônico com base na ciência, bem como exercícios extemporâneos à maneira da escola parisiense, já tinham sido feitas à comissão governamental de estudo sobre uma nova escola; e,

^{276.} Ibidem

^{277.} Ibidem.

^{278.} Ibidem, p. 88.

^{279.} GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 47.

^{280.} GUADET, Julien, op. cit., p. 9.

em lei de 1914 para a criação da *Scuola Superiore*, nunca publicada, explicava-se o teor da disciplina de composição e as exigências pretendidas a partir de então: “Composição de projetos completos arquitetônicos, em relação também às exigências e aos meios de construção de nosso tempo”, termos que foram publicados quase integralmente no decreto de sua instituição, em 1919²⁸¹. Esforços para a realização de um balanço da sua didática foram realizados já a partir dos anos 1870, quando a disciplina de Composição, no *Istituto di Belle Arti*, desenvolvia-se segundo cópias de originais, não se realizando nenhum exercício propriamente de projeto²⁸².

Dessa maneira, engenheiros e/ou professores de desenho, os mestres da escola romana tiveram formação na *Scuola d’Applicazione per Ingegneri*, e/ou no *Istituto di Arte* ou mesmo frequentaram a *Accademia di San Luca*. Apesar da sólida formação técnica e cultural, clássica e humanística, não usufruíram de um conhecimento da verdadeira arte da composição à altura da existente na *École des Beaux-Arts de Paris*. A disciplina de composição na educação italiana não tinha a mesma conotação e prática que a existente na escola francesa, embora a disciplina tivesse a mesma denominação²⁸³. Não foi, portanto, sem propósito que o professor Giulio Battista declarou com veemência em 1920 que o objeto de estudo da *Scuola Superiore* seria o conteúdo científico, e não a arte da composição, desconhecida pelos professores romanos²⁸⁴. A reformulação da disciplina de composição era, assim, um duplo desafio para a *Scuola Superiore di Architettura di Roma*.

No primeiro ano do curso, dava-se prioridade ao desenho, com a intenção de educar a mão, enquanto não havia amadurecimento do gosto e da cultura, como declarado por Foschini já nas “discussões didáticas”²⁸⁵. A composição ocorria no final da disciplina, segundo temática e desenvolvimento simples — uma “embrionária tentativa de agrupamento de formas”²⁸⁶ —, acompanhada pela disciplina de Elementos Construtivos desde momentos iniciais. A ideia era sempre dar noções da realidade,

²⁸¹. GABETTI, Roberto; MARCONI, Paolo. L’insegnamento dell’architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922). **Controspazio**, ottobre-novembre 1971, p. 43.

²⁸². Idem. L’insegnamento dell’architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922). **Controspazio**, settembre 1971, n. 9, p. 50.

²⁸³. Ibidem, p. 50.

²⁸⁴. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti**. Roma: Roma: Società Editrice d’Arte Illustrata, 1925, p. 40.

²⁸⁵. Ibidem, p. 41.

²⁸⁶. GIOVANNONI, Gustavo. **La Scuola di Architettura di Roma**. Roma: Dott. Paolo Cremonese Editore, 1932, p. 15.

“substituindo as verdadeiras estruturas pelas linhas sem espessura aos pontos no infinito da geometria abstrata”.

Na composição, todos os elementos técnicos e decorativos deviam ser redigidos, como já visto no exemplo da disciplina de Caracteres dos Edifícios (figura 23). A simplicidade das questões de projeto devia-se, segundo Foschini, à intenção de evitar todo traço acadêmico e colaborar para o sentido da composição surgir da realidade viva. Daí a possibilidade do nascimento de uma boa base de planta, ou melhor, da geração do projeto conforme as necessidades da vida do homem do presente. A partir disso, poder-se-ia introduzir todo conhecimento²⁸⁷. Dava-se assim prioridade ao estudo planimétrico a partir de respostas funcionais. De maneira similar a Le Corbusier, que afirma a planta como geradora, Foschini dá importância a ela como também ao sistema compositivo *beaux-arts*²⁸⁸.

Quanto ao conteúdo específico tratado em cada ano letivo, o primeiro ano dedicava-se ao clássico, priorizando as ordens, os elementos decorativos e os levantamentos gráficos de monumentos ou de seus fragmentos. Na composição, havia também a aplicação de elementos clássicos nos simples e pequenos exercícios²⁸⁹. No segundo ano, os estudos concentravam-se no organismo arquitetônico, porém “sem preconceitos estilísticos”.²⁹⁰ No terceiro ano, iniciavam-se os exercícios extemporâneos de composição, buscando proximidade com a metodologia *beaux-arts*, como já indicado, na primeira década do século XX para o exercício de composição na nova escola. Nesse meio do curso e, como já mencionado, início do triênio de aplicação dos conhecimentos, os estudos voltavam-se para a classificação das obras, a correspondência entre estrutura e decoração, a visão da composição a partir do material de construção, e ainda para a exposição das regras clássicas no traçado de plantas. Entre os temas a serem abordados estavam tanto os programas mais

²⁸⁷. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 42.

²⁸⁸. BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva, p. 363. Banham comenta a obra de Le Corbusier “Por uma Arquitetura”, observando algumas analogias entre suas ideias e o pensamento acadêmico, entre elas, a importância dada à planta.

²⁸⁹. ANNUARIO della R. Scuola Superiore di Architettura di Roma, anno accademico 1933-1934. Roma, Tipografia Ditta F. Pallotta, 1934, p. 93. Disponível em http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1933-1934&id_immagine=8859139&id_periodico=4490&id_testata=68. Acesso em julho 2015.

²⁹⁰. *Ibidem*, p. 108.

antigos quanto os novos²⁹¹. No quarto ano, eram apresentados os princípios da estética, a distinção da obra quanto à técnica e a estética. O tema voltava-se para a abordagem de edifícios coletivos de marca maior da técnica e/ou da estética²⁹². A partir desse ano, os temas da composição eram mais profissionais do que didáticos. Giovannoni já havia admitido que, nesse momento, o aluno poderia ter um mestre indutor, um profissional com escritório na cidade para orientá-lo. Confirma que essa situação seria útil, voltando-se para a figura do professor e a sua relação com o aluno, similar à situação mestre-aprendiz. Ou seja, gostaria de ter uma estrutura próxima ao sistema de ateliê existente na *École de Paris*. Mas isso não aconteceu. Em nenhum ano de estudo do programa da escola, havia a possibilidade de escolha de um mestre de ateliê por parte do aluno, aos moldes da *École des Beaux-Arts*, e as atividades de composição se desenvolviam nos espaços da escola, nos últimos anos com Foschini. Era compreensível que, da mesma forma, e diversamente do que acontecia na *École de Paris*, a disciplina de composição não se concentrasse na atividade de emulação de concursos. Como visto, a prática de concursos em Roma envolvia, desde o século XIX, outras instituições organizadoras e participantes, e não apenas a *Accademia di San Luca* e os alunos do *Istituto di Arte*; e, ocorrendo até a década de 1940, isso evidencia que tais concursos continuaram sendo efetivados de maneira independente da nova escola romana para arquitetos.

Enfim, no quinto ano, empreendendo o ecletismo, bem como a arquitetura antiga, moderna e do futuro, abraçava-se a redação de um projeto em vista da arte e da técnica²⁹³. Nesse último ano, o aluno tinha disciplinas novas para complementar sua formação e de maneira mais ampla poder desenvolver a composição.

A ligação com Guadet e o século XIX é clara no que tange à necessidade de estudos antecedentes que instruem sobre os princípios comuns às diversas produções artísticas e no desenvolvimento da composição, segundo progressiva complexidade, como afirmou Guadet. Seguindo os conceitos do acadêmico, as disciplinas de composição no primeiro e no segundo ano denominavam-se, no início da escola, Desenho Arquitetônico e Elementos de Composição I e II, e posteriormente foram desmembradas e passaram a se chamar Elementos de Arquitetura e Levantamento de Monumentos I e II, no primeiro e no segundo ano, e Elementos de

²⁹¹. Ibidem, p. 115.

²⁹². Ibidem, p. 124.

²⁹³. Ibidem, p. 128.

Composição, no terceiro ano. Isso indica mais uma ligação com as considerações do acadêmico. Pois, na mesma ordem dos estudos sugerida por ele, a *Scuola Superiore*, alcançando o programa modelo para as demais escolas de arquitetura da Itália, concede a seus alunos aprender inicialmente os elementos de arquitetura no biênio de base e depois os denominados “elementos de composição”, para posteriormente desenvolver integralmente a composição no quarto e no quinto ano do curso.

A formação do repertório era uma atividade essencial na disciplina de composição já no primeiro ano da escola romana. Seguindo a indicação de Guadet, de que para se compor é preciso ter repertório e conhecê-lo, na *Scuola Superiore* o repertório era desenvolvido a partir de croquis em pequenos cadernos, nos quais, na parte de baixo da folha, o aluno podia também registrar recordações, fantasias, cópias de revistas e tudo que pudesse formá-lo. A constituição de um repertório é, em si, um projeto, uma “composição, com efeito multiplicador”, uma vez envolvendo um sujeito numa ação seletiva, demandando a adoção de critérios de escolha e estabelecendo uma construção a partir de “correspondências entre os objetos (analogia, metáforas), e inserindo-os numa totalidade organizada”²⁹⁴. Ou seja, um trabalho que envolve a análise, etapa obrigatória para se alcançar posteriormente a síntese, como já chama a atenção Viollet-le-Duc, na segunda metade do século XIX²⁹⁵. As anotações de recordações pessoais, registros de elementos de todo tipo, que tocavam a personalidade do aluno, era uma atividade incentivada por Giovannoni e já declarada nas discussões para a didática. Essa era uma maneira de se explorar a individualidade do estudante, podendo conseqüentemente melhor guiá-lo, pois, segundo o próprio Guadet, a arte tem direito à liberdade e somente esta pode assegurar a sua boa produtividade²⁹⁶.

Os temas das *tesi de laurea* sempre variaram, entre o monumental e o ordinário, desde a primeira turma de conclusão do curso. A ênfase, por parte de Giovannoni, na simplicidade construtiva e na preparação humanística na formação do aluno já tinha sido expressa desde as discussões para a didática de 1920. Foi

²⁹⁴. OLIVEIRA, Rogério de Castro. Construção, composição, proposição: o projeto como campo de investigação epistemológica. In: CANEZ, Anna Paula; SILVA, Cairo Albuquerque. **Composição, partido e programa. Uma revisão crítica de conceitos em mutação**. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2015, p. 42.

²⁹⁵. VIOLLET-LE-DUC, op. cit., p. 142

²⁹⁶. GUADET, Julien, op. cit., p. 85.

com objetivos precisos de fixar a marca da simplicidade construtiva nos projetos dos alunos que ele assumiu, como já visto, as disciplinas de composição em 1927.

Ao aluno era dada a tarefa de fazer a síntese dos conhecimentos. Do primeiro ao quinto ano, ele deveria acostumar-se a reunir no projeto os conhecimentos adquiridos, uma vez que a matéria de composição se realizava em todos os anos do curso. E, para fazer essa síntese, ele aprendia, a partir de estudos analíticos²⁹⁷, sobre a unidade orgânica do objeto arquitetônico, ou seja, a partir do conjunto do edifício nos seus aspectos estruturais, formais e construtivos, e não apenas decorativos, como já dito. Para a composição, esta também era a base conceitual: o arquiteto integral foi chamado para projetar o edifício como um “corpo”, ou seja, como partes de um todo harmônico para seu pleno desenvolvimento²⁹⁸. Originário do pensamento de Vitruvius, o princípio remete ao entendimento da arquitetura como um organismo que alia forma, estrutura espacial e construção. Segundo Orsini, uma visão da arquitetura atenta à construção, que tem como base o conhecimento profundo dos textos dos franceses Viollet-le Duc e Choisy, mas também do próprio Guadet e da *École des Beaux-Arts*²⁹⁹. Se havia a predominância de uma história integral nas três primeiras décadas do século XX, como foi dito, é certamente através do estudo dos edifícios e segundo essa visão vitruviana que ela é colocada em prática na arquitetura.

Na *Scuola Superiore*, os exercícios de composição aconteciam a partir de projetos completos e exercícios rápidos. No primeiro caso, o aluno direcionava-se a pesquisas pessoais sobre o tema, incluindo esboços de plantas de edifícios existentes e pesquisa na literatura. Apenas depois dessa fase, considerada ampla e profunda, o aluno afrontava o problema a partir de estudos volumétricos e aos poucos ia dando forma concreta a ele, até os mínimos detalhes. Os temas eram geralmente de caráter prático, com localidade bem definida de ambiente natural ou arquitetônico,

²⁹⁷. ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado apresentada à Fauusp. São Paulo: Fauusp, 1995. (Versão digital fornecida pelo autor.) Anelli já afirmou o domínio da metodologia analítica no ensino da escola romana. Segundo o autor, o processo analítico na arquitetura, possível a partir de Durand, foi seguido por Guadet. Nele, aplicou-se o método científico, analisando e classificando a história da arquitetura como as ciências biológicas fizeram com os seres vivos. Os “elementos da arquitetura” de Guadet não são nada menos que o resultado da decomposição das obras e estilos da história nos seus componentes construtivos, funcionais e estéticos, ou seja, há uma desagregação orgânica dos estilos, e os diversos componentes ficam disponíveis para livre operação. Fundamentado nessa liberdade de projeto, desenvolveu-se o ecletismo

²⁹⁸. Ibidem.

²⁹⁹. ORSINI, Marco Stefano, op. cit., p. 57.

conhecido pelo aluno, para que ele soubesse harmonizar o edifício em tal ambiente. O desenvolvimento desses projetos completos alternavam-se com exercícios repentinos para serem realizados durante um dia, nos quais o aluno apresentava, na parte de baixo da folha do exercício, suas ideias, o registro do repertório originário. Giovannoni chama a atenção para o fato de que, nesse processo, os temas práticos ganhavam muitas vezes valor de arte, e afirma:

[...] Ao lado da realidade prática que pesa com as suas exigências e os seus meios materiais, se quer, aqui e na Cenografia, desenvolver as atitudes da fantasia a liberar-se elevadamente, a considerar o que a Arquitetura tem de ideal e de significativo, de musical na harmonia e no sentimento.³⁰⁰

A evidência do desenvolvimento da fantasia na atividade de projeto aponta o conceito de arquitetura implícito. A atividade extemporânea indica uma maneira de substituição, em grau bem menor, dos não realizados concursos da *École* francesa, esta, como já afirmado, uma exigência antiga na intenção de promover uma melhoria do ensino de composição na nova escola.

Nas últimas fases do curso, as sugestões dos professores e assistentes eram concretas e às vezes taxativas apenas do ponto de vista técnico e funcional. Quanto à expressão artística, era dada total liberdade de expressão ao aluno, e o professor limitava-se a guiá-los discretamente. Segundo Giovannoni, a partir disso podia-se ver o que existia nas formas executadas pelos alunos, do ponto de vista da originalidade, do novo, bem como do assimilado através dos ensinamentos ou derivado de cópias de revistas estrangeiras³⁰¹. E ainda afirma, sobre a formação de um estilo, com a importância da inserção no ambiente:

Os resultados deste método são verdadeiramente felizes também no aspecto da terrível tarefa da formação de um estilo moderno. Com a sua elevada e severa preparação cultural, técnica, espiritual, com a prudente experiência de quem os guia, os encaminha e pesa suas atitudes e possibilidades, os jovens conseguem resolver rapidamente os problemas em torno dos quais se cansam tantos arquitetos maduros, e imaginam edifícios moderníssimos de disposição, de estrutura, e de forma, mas não desarmônicos com o ambiente

³⁰⁰. GIOVANNONI, Gustavo. **La Scuola di Architettura di Roma**. Roma: Dott. Paolo Cremonese Editore, 1932, p. 16: “Accanto alla realtà pratica che pesa con le sue esigenze ed i suoi mezzi materiali, si vuole, qui come nella Scenografia, sviluppare le attitudini della fantasia a librarsi in alto a considerare quello che l’Architettura ha di ideale e di significativo, di musicale nell’armonia e nel sentimento”. Tradução da autora.

³⁰¹. Ibidem.

extremamente vivo no movimento das massas, nas saliências, nas cores, mas não incompatíveis com a tradição italiana.³⁰²

A concepção de ensino na escola romana era nova, embora coexistente com métodos didáticos acadêmicos³⁰³. A distância do ensino italiano da prática de ateliê da experiência acadêmica francesa se esboça desde suas origens em relação à *Accademia di San Luca*. A proposta da escola italiana deu uma atenção maior à realidade da produção arquitetônica concreta. Nesse sentido, a instituição de ensino de Giovannoni pode ser dita antiacadêmica, mas extremamente personalizada, dado que a aproxima de Guadet e da escola parisiense, mesmo implicando, segundo seus idealizadores, uma prática profissional necessária, no caso italiano³⁰⁴.

LINA, O CURSO E A *TESI DI LAUREA*: UM INTERESSE SOCIAL INICIAL

Lina se inscreve na *Scuola Superiore* exatamente em 3 de novembro de 1933³⁰⁵. Os dois primeiros anos do curso, 1934 e 1935, ela frequenta com afinco, realizando todas as avaliações e obtendo excelentes resultados: 28,16/30 e 27,07/30, respectivamente no primeiro e no segundo ano. Entretanto, no terceiro ano, até outubro de 1936, realiza apenas um exame referente às disciplinas daquele período, o de Decoração, obtendo média também excelente, 28/30. Na inscrição para o quarto ano, feita em 14 de novembro de 1936, a aluna de arquitetura declara ter problemas de saúde e, no decorrer desse ano letivo, solicitando realização de dez exames, faz apenas dois. Isso provoca um atraso no cumprimento das suas atividades na escola. No quinto ano, Lina realiza seis exames e paga taxas para fazer outros nove, fora do transcorrer do curso, cumprindo o último deles uma

³⁰². Ibidem: “I risultati di questo metodo sono veramente felici pur nei riguardi del terribile compito della formazione di uno stile moderno. Con la loro elevata e severa preparazione culturale, tecnica, spirituale, con la prudente esperienza di chi li guida e li avvia e ne pesa le attitudine e possibilità, i giovani giungono a risolvere di colpoi problemi intorno cui si affaticano tanti architetti maturi, ed immaginano edifici modernissimi di disposizione, di struttura, e di forma, ma non inarmonici con l'ambiente vivacissimi nel movimento delle masse, nelle sporgenze, nei colori, ma non estranei alla tradizione italiana”. Tradução da autora.

³⁰³. ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, Fauusp, 1995. (Versão digital fornecida pelo autor.)

³⁰⁴. GABETTI, Roberto; MARCONI, Paolo. L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano, 1789-1922. **Controspazio**, ottobre-novembre 1971, n. 10-11, p. 43.

³⁰⁵. BATTISTACCI, Rossana, op. cit., p. 152.

semana antes do exame de conclusão do curso, realizado em 25 de novembro de 1939, segundo avaliação de uma comissão presidida por Marcello Piacentini³⁰⁶.

Nesse dia, Lina Bo conclui o seu exame de *laurea*, que, conforme estatuto da escola, se desenvolve em três dias, com a aplicação de diversos tipos de avaliação, como indicado em lei de 1927. No dia 21 de novembro é aplicada a primeira prova, de caráter técnico, cujo tema é uma escada em concreto armado e a verificação de uma cúpula; no dia 22 de novembro, Lina realiza a prova de caráter artístico, que se desenvolve segundo o tema, “O Museu do Gênio”; e, no dia 25, a comissão de professores avalia as provas realizadas por Lina anteriormente, bem como o projeto desenvolvido no último ano do curso, sob a orientação de Arnaldo Foschini, na disciplina Composição III, com o tema “Núcleo Assistencial de Maternidade e Infância”. A aluna obtém nota 106/110, sendo essa a segunda maior nota entre os estudantes do sexo feminino que estudam na *Scuola Superiore di Roma* até aquele momento³⁰⁷.

Em entrevista dada a Tentori em 1989, Lina fala de seu tema de *laurea*, um hospital para maternidade. Segundo a arquiteta, seu trabalho teve proposição próxima a um projeto de Piccinato para um centro de mães solteiras italianas, do qual acompanhou a construção nos arredores de Roma, reservado a recolher de modo peculiar os filhos dados à luz no exterior. Ainda acrescenta que uma outra razão para a escolha de um projeto de hospital estava na admiração que tinha por Paimio, de Alvar Aalto. Tentori conclui, assim, que o projeto de *laurea* de Lina se deve a uma fusão de dois núcleos inspiradores: um da realidade italiana e outro da arquitetura internacional. Entretanto, segundo palavras da arquiteta, a crítica da comissão de professores recaiu sobre a questão de o edifício ser de concreto, não seguindo a orientação do governo que determinava o uso de tijolo nos edifícios, material sob proteção autárquica³⁰⁸.

³⁰⁶. Ibidem.

³⁰⁷. Ibidem, p. 153. A autora afirma que a nota obtida por Lina só não foi maior do que a de Anna Anastasi, graduada, em 1934, com 110/110.

³⁰⁸. TENTORI, Francesco. Una lettera da San Paolo. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di). **Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile**. Milano: FrancoAngeli, 2017, p. 116; VILLARI, Lucio. I nuovi materiali edilizi e la “grande crisi”. **Casabella** n. 440-441, ott.-nov. 1978, p. 21-24. O uso das fontes autóctones, no período, fez parte do nacionalismo fascista, que, fugindo das pressões dos países ricos pelo controle de matéria-prima diante da crise de 1929, promoveu uma mobilização intelectual em favor do seu uso racional, inclusive no setor de pesquisas. Nessa batalha, estiveram envolvidos os arquitetos modernos, entre eles Giuseppe Pagano, que defendeu o uso das estruturas metálicas.

Lina nomeou seu trabalho de final de curso de “Maternidade para Mães Solteiras”³⁰⁹. Na intenção, talvez, de aproximar a proposta da realidade brasileira, Lina fez a sua troca e simplificação, não imaginando assim a necessidade de maiores explicações. Ao mesmo tempo, isso seria também uma forma de marcar seu caráter de mulher opositora e forte diante da sociedade paulistana da época, embora não fosse uma feminista.

O tema do projeto de Lina foi, segundo Giorgio Ciucci, um programa social, criado pelo fascismo em 1928. Segundo ele, a mortalidade infantil era grande e existia uma preocupação com as mães e suas crianças, pois elas permaneciam no país enquanto os homens partiam para a guerra³¹⁰. É preciso destacar que Lina realizou uma proposta de projeto assistencial diante de uma situação real. E isso não foi em nada diverso da proposta didática da escola: intervenção no concreto. Ciucci ainda assinala que foi pelo projeto social que Lina se interessou³¹¹. Isso induz à conclusão de que a preocupação da arquiteta com o social já era presente desde a escola.

³⁰⁹. BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo (coord. editorial). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina e Pietro Maria Bardi, 1996, p. 24.

³¹⁰. LINA BO BARDI (1914-2014). Una architetta romana in Brasile: Convegno internazionale di studi presso la Facoltà di Architettura, **LAMA Laboratorio Multimediale di Architettura**, Roma, 2014, <http://www.lamavideo.net/index.php?cerca=si&videocorrente=NO>. Acesso em setembro 2015.

³¹¹. CIUCCI, Giorgi. Lina Bo dal 1930 al 1946. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di). **Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile**. Milano: FrancoAngelo, 2017, p. 184.

3. GIOVANNONI, PIACENTINI E OUTROS MESTRES

MESTRES ESSENCIAIS E MESTRES ESQUECIDOS



Figura 24: Grupo de professores da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*.
Fonte: D'Amato (2019, p. 12).

Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini são os principais diretores da escola romana desde sua fundação até os anos 1950, como já salientado. Eles são igualmente figuras-chave do contexto arquitetônico e urbano da primeira metade do século XX na Itália. Se Giovannoni é o principal responsável pela base didática da escola romana, ou seja, a cabeça pensante com alto poder decisório, Marcello Piacentini é o grande defensor do moderno na escola e o maior opositor do engenheiro-humanista também no contexto profissional, o qual é palco de questões urbanas em grande desenvolvimento na Roma dos anos 1930. Juntos, editam a importante e pioneira revista de arquitetura, *Architettura e Arti Decorative*, entre 1921 e 1931. Giovannoni é responsável pela parte de arqueologia, restauro e historiografia, enquanto a Piacentini cabe a propagação da nova arquitetura³¹². Em 1927, a revista torna-se órgão do Sindicato Nacional dos Arquitetos Fascistas, e em 1932 muda de nome para *Architettura*. Desde então, Piacentini assume sua direção, não contando mais com a parceria de Giovannoni. As discordâncias entre os dois se iniciam ainda no seio da revista, apoio da escola no trabalho para a definição de um estilo contemporâneo italiano, em 1926. Enquanto Piacentini o acusa de não entender de arquitetura moderna, Giovannoni considera-o um “internacionalista demagogo”. Ele não vê na arquitetura defendida por Piacentini uma unidade de tendência e afirma a necessidade de reforçar a obra de educação, intensificando a preparação artística e cultural dos futuros arquitetos. Em 1927, Giovannoni torna-se diretor da escola, como já visto; e, em 1928, o dissídio entre eles acirra-se. Giovannoni aponta a dificuldade de compatibilização dos interesses profissionais de Piacentini e sua dedicação ao ensino; e também se opõe à sua nomeação como professor efetivo por alta fama, e não por concurso. A questão não evoluiria se não aprovada no interior da escola. Em 1929, a disputa alcança o campo profissional, quando Giovannoni apresenta um projeto para o antigo centro de Roma, ao lado de Foschini, Del Debbio e Fasolo, na sede do sindicato dos arquitetos. Reconhecido o projeto como a manifestação da escola, sem a participação de Piacentini parece ser uma provocação, querendo-se isolá-lo. O arquiteto, porém, enfrentando Giovannoni, forma um outro grupo — com jovens professores assistentes da escola — e apresenta um projeto alternativo. Ante o *diradamento* proposto por Giovannoni, Piacentini preconiza deixar intacta a cidade histórica e desenvolver a cidade moderna em área virgem. Ou seja, à proposta de

³¹². PIACENTINI, Marcello; PISANI, Mario (a cura di). **Architettura moderna**. Venezia, Marsilio, 1996, p. 16.

Giovannoni de inserção de vida na cidade antiga, tornando-a parte da contemporânea, Piacentini propõe a cidade antiga mumificada e separada da vida contemporânea para fins históricos e turísticos³¹³. As propostas urbanas para Roma são o ápice das divergências que os envolvem, entre as quais a disputa pela hegemonia da escola é evidente. Os dois planos colocam em confronto as duas figuras principais da escola e deixam claro o crescimento de prestígio de Piacentini, que se torna acadêmico nesse mesmo ano de 1929. Ao mesmo tempo, um certo declínio de Giovannoni se faz notar. Sob pressão, o engenheiro-humanista tem de ceder e aceitar a efetivação de Marcello Piacentini no posto de professor por razões de fama³¹⁴.

Diretor da escola a partir de 1935, quando então faculdade, Piacentini mantém-se no cargo até 1945, passando a ser seu diretor por uma segunda vez entre 1951-1954. Giovannoni, ao contrário, não assume nenhum cargo na escola romana após essa data, mantendo a posição de professor de restauro, como aludido anteriormente. Entretanto, é evidente que seu pensamento, em grande parte formado no seio da *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, produz marcas permanentes não somente na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, mas também na cultura arquitetônica italiana. Apesar do confronto entre ambos, com a vitória, se é que se pode dizer assim, do arquiteto de Mussolini na escola para arquitetos e no campo profissional, o quadro didático e o programa da instituição permanecem inalterados.

As ações desses dois personagens transpõem os limites da *Scuola Superiore di Architettura* e vão além do simples debate arquitetônico, tendo ambos uma atividade prática e profissional relevante e, de certa maneira, de marca internacional. Isso não pode ser desprezado. Se Giovannoni contribui com o setor de preservação do patrimônio, como na Carta de 1931³¹⁵, Piacentini, detentor de um prestígio pessoal, sendo aparentemente “o árbitro dos acontecimentos da arquitetura italiana”³¹⁶, é um dos primeiros a promover discussões em defesa do moderno internacional e, de

³¹³. CHOAY, Françoise. Introduction. In: GIOVANNONI, Gustavo. **L'urbanisme face aux villes anciennes**. Paris: Éditions Seuil, 1998, p. 7-31, p. 13.

³¹⁴. NICOLOSO, Paolo, **Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni dei regime**. Milano: FrancoAngeli, 1999, p. 93.

³¹⁵. CABRAL, Renata Campello. **A noção de “ambiente” em Gustavo Giovannoni e as leis de tutela do patrimônio cultural na Itália**. Tese de doutorado. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Carlos, 2013.

³¹⁶. D'AMATO, Claudio. **La Scuola Italiana di Architettura. 1919-2012**. Roma, Gangemi Editore, 2019, p. 53.

certa forma, o responsável pelas ações urbanas e arquitetônicas do regime fascista, imprimindo-lhe finalmente o seu estilo.

Talvez essa constatação tenha colaborado para a declaração de Nicoloso de que, com exceção de Giovannoni e Piacentini, os demais professores da *Scuola Superiore* não são personagens de importância preponderante no meio profissional, desenvolvendo suas atividades apenas em Roma³¹⁷. Os professores e assistentes da escola são escolhidos pelo seu grupo fundador, personagens integrantes das discussões para a sua didática; e são selecionados entre os melhores profissionais docentes, pois a intenção é de que estes transmitam para os jovens não apenas os seus saberes, mas também as suas experiências, uma vez que a escola, como a universidade em geral, é considerada o lugar no qual se seleciona o melhor dos melhores³¹⁸. É verdade, porém, que essa escolha na *Scuola Superiore di Architettura di Roma* não obedece muitas vezes aos moldes convencionais, ou seja, os concursos. No regime fascista, os seus principais personagens envolvem-se em situações muitas vezes irregulares quanto à seleção de professores, evidenciando preferências, elevação de carreira sem o devido concurso, além de nomeação por fama profissional³¹⁹, como o caso de Piacentini, não apoiado a princípio por Giovannoni.

Em 1930, são quatro os professores catedráticos da instituição: Enrico Calandra, Vincenzo Fasolo, Arnaldo Foschini e Marcello Piacentini. Giovannoni tem cátedra na engenharia, e está na *Scuola Superiore di Architettura* como encarregado da sua formação³²⁰. Com exceção de Calandra, único não fascista da escola romana³²¹, que permanece na instituição apenas por 16 anos³²², os demais estão presentes nela desde a sua fundação. Situação irregular pode ser apontada pelo menos nas nomeações de Fasolo, Foschini e, certamente, Piacentini. Com o fim da

³¹⁷. NICOLOSO, Paolo. **Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni dei regime**. Milano: FrancoAngeli, 1999, p. 40.

³¹⁸. D'AMATO, Claudio, op. cit., p. 22.

³¹⁹. NICOLOSO, Paolo. **Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni dei regime**. Milano: FrancoAngeli, 1999, p. 209-218.

³²⁰. Ibidem, p. 114.

³²¹. BARBERA, Paola. **L'intelligenza delle passioni. Enrico Calandra e la storia dell'architettura**. Palermo: Torri del Vento Edizioni, 2014, p. 11.

³²². Calandra nasceu em 1877 e morreu em 1946. Ex-aluno de Ernesto Basile, forma-se em engenharia em Palermo, em 1901, e ensina na universidade de Messina desde 1907, como assistente e, depois, como professor de *Disegno d'Ornato e Architettura Elementare*, no biênio da Faculdade de Ciências Físicas e Matemáticas, até seu ingresso na *Scuola Superiore*, em 1930. Ver Paola Barbera, op. cit.

guerra e o desmantelamento do fascismo, questionamentos são feitos sobre as nomeações de alguns professores, que se revelam ilegais. O caso de Piacentini, integrante do governo fascista, foi um deles, em vista do qual abriu-se a possibilidade de ter sua posição acadêmica anulada em 1945³²³.

Mesmo assim, não se pode negar o empenho de Giovannoni na árdua tarefa de formação da escola romana para arquitetos, mantendo-a baseada no seu processo didático unitário, posição que não abandona com a sua fundação, mas é continuamente perseguida pelo engenheiro-humanista. A busca dos melhores docentes nesse sentido é fato, embora haja a constatação de algumas manobras para garantir a contratação de alguns desses personagens³²⁴.

De qualquer modo, faz-se necessário traçar um perfil, pelo menos dos principais atores integrantes da escola italiana, daqueles que de maneira constante lhe imprimem uma marca, além de Giovannoni e Piacentini, mesmo se através de um breve histórico, uma vez que constituem a força principal da *Scuola Superiore*. Se certamente esses personagens não contam com algum prestígio internacional, como Giovannoni e Piacentini, eles são figuras significativas do meio local, não apenas no setor de ensino, mas também na prática profissional, visto que todos, com raras exceções, estão envolvidos na missão de aparelhar Roma para desempenhar seu papel de metrópole, preservando ao mesmo tempo seu patrimônio.

Vicenzo Fasolo e Arnaldo Foschini são os primeiros professores efetivos da escola romana para arquitetos. Presentes nela desde sua fundação, participam das discussões para a didática da escola, como já indicado, trabalhando na instituição por muito tempo. Diretor da *Scuola* entre 1954 e 1960, Fasolo é o último do seu grupo fundador a deixá-la; e Foschini, diretor entre 1944 e 1951, deixa suas atividades de sala de aula somente em 1954. Como já visto, enquanto Fasolo é o responsável pelo ensino dos estilos históricos, Foschini é professor de composição, ininterruptamente, por 34 anos, iniciando na matéria ao lado de Manfredi. A obrigatoriedade de professores efetivos em tais disciplinas já está expressa no estatuto que institui a escola em 1919. Ambos desenvolvem conteúdos fundamentais no contexto do

³²³. Para mais detalhes, ver NICOLOSO, Paolo. **Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni dei regimi**. Milano: FrancoAngeli, 1999, p. 209-218.

³²⁴. Ibidem.

ensino da *Scuola Superiore*, uma vez que promotores de uma simbiose entre história e projeto.

Além do mais, enquanto Foschini é o único “mestre de ateliê”, responsável pela construção e aperfeiçoamento de uma didática para o exercício de composição na primeira escola superior para arquitetos italiana, Fasolo é o apoio do programa de ensino de Giovannoni, convergindo com ele nas escolhas intelectuais. Estando, como dito, por muito tempo na escola, Fasolo é um pulso forte para a manutenção do seu programa didático, junto com Milani. Ao lado de Giovannoni, os dois incentivam a produção da arquitetura com base na história.

No caso de Milani, professor da *Scuola d’Applicazione per Ingegneri* desde o século XIX, ele está na escola romana desde a sua fundação, como Giovannoni. Assim, ele foi testemunha importante da luta pela criação da escola romana para arquitetos e personagem relevante na configuração do curso da *Scuola Superiore*, cujas bases tinham fortes elos com o programa de ensino empreendido por ele e Giovannoni na *Scuola d’Applicazione*, a partir da didática desenvolvida com seus respectivos catedráticos anteriores, ao lado dos quais iniciaram seu trabalho. A colaboração de Milani na aplicação de um método que se estende para a escola romana de arquitetos reside na sistematização da arquitetura construída, analisada através de desenhos, e na consideração do objeto construído como organismo³²⁵. Milani permanece na *Scuola Superiore* até 1936. A sua conduta em disciplinas do ciclo técnico-científico é considerar a concepção unitária da obra, afirmando sua continuidade construtiva ligada ao caráter romano e latino. Ou seja, ele parte da ideia do organismo arquitetônico enquanto conjunto, tanto no estudo dos exemplares do passado quanto na produção de uma nova arquitetura. Usando os ensinamentos de Viollet-le-Duc e Choisy, Milani inicia na estrutura, chegando ao aparato decorativo. Ele liga em um processo de leitura lógico, do particular ao geral, os elementos constitutivos do organismo para compreender a razão de ser deste e sua forma em determinado lugar. Nesse processo, Milani realiza um exame crítico das várias expressões que os elementos do organismo arquitetônico assumem de acordo com o material utilizado, posto este em estreita relação com os princípios construtivos.

³²⁵. CURRÀ, Edoardo; DI MARCO, Fabrizio. La didattica dell’architettura alla Regia Scuola d’Applicazione per gli Ingegneri di Roma: da Enrico Guj a Gustavo Giovannoni. In: GARDA, Emilia; MELE, Caterina; PIANTANIDA, Paolo. **Colloqui. AT. e 2019. Ingegno e costruzione nell’epoca della complessità. Forma urbana e individualità architettonica**. Atti del congresso, 25-28 settembre 2019. Torino: Edizioni Politecnico di Torino, 2019, p. 111.

Milani persegue assim a beleza do conjunto. Uma beleza não relacionada ao aparelhamento decorativo em separado, mas uma beleza inerente à concepção da obra, ao seu conceito e à sua construção ao mesmo tempo, pois os dois são indissolivelmente ligados a um gesto criativo que não pode renunciar a nenhum deles³²⁶. Um método que se fixa na escola romana para arquitetos, na qual a obra literária de Milani, já apresentada, é base importante do ensino dos futuros arquitetos.

Importante figura do contexto acadêmico e profissional romano, Milani é substituído na *Scuola Superiore* por Gaetano Minucci (1896-1980), seu assistente na disciplina de Arquitetura Técnica, na *Scuola d'Applicazione per Ingegneri*, até a exposição racionalista de 1928³²⁷. Nada mais perfeito para a continuidade do legado de Milani na escola para arquitetos. Formado em engenharia na *Scuola d'Applicazione per Ingegneri*, em 1920, Minucci é o único intransigente seguidor dos ensinamentos de Milani³²⁸, apreendendo-os durante a sua formação superior. Suas experiências durante o período em que permanece na Holanda, entre 1923 e 1926, são base importante de sua atividade editorial e de projeto. A casa unifamiliar que projeta na *via Carini*, na Roma de 1926, de matriz holandesa, é uma das raras obras contemporâneas de importância para o *Gruppo 7*. Os laços com membros do grupo, como a troca de correspondência com Carlo Rava, por exemplo, são conhecidos. Sendo um dos fundadores do Grupo Urbanistas Romanos (GUR), em 1926, Minucci é também organizador da primeira exposição racionalista, em 1928, ao lado de Libera, e ainda da exposição de 1931³²⁹. Além disso, colabora com Piacentini na construção da Cidade Universitária de Roma. Professor de Lina e seguidor de Milani, ele abraça uma postura convergente com o arquiteto de Mussolini.

No Brasil, embora critique “a tendência de nostalgia estilístico-áulica” do ambiente “professoral” romano, incluindo a instituição na qual segue sua formação³³⁰, Lina Bo Bardi tem a oportunidade de lembrar-se de seus professores, diante dos desafios que a realidade brasileira lhe apresenta nos diversos trabalhos, admirando a postura deles como educadores e profissionais.

³²⁶. ORSINI, Marco Stefano, op. cit., p. 57.

³²⁷. Ibidem, p. 53.

³²⁸. Ibidem, p. 11.

³²⁹. CAPANNA, Alessandra. Minucci, Gaetano. **Treccani**. Dizionario biografico degli italiani - Volume 74 (2010). Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-minnucci_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em outubro 2017.

³³⁰. BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo (coord. editorial). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 9.

Em conversação com Tentori, em 1989, ela afirma que, na Bahia, compreendeu a importância das aulas de Giovannoni sobre as construções antigas e o quanto aprendeu com elas; valorizando-o do ponto de vista filológico, sublinha que a filologia era o que importava; e ainda aprecia e reconhece Fasolo, Foschini e Del Debbio como *bravi professori*³³¹.

N. di posiz 698 Mod. N. 108

R. UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA

Curriculum del laureando in ARCHITETTURA

Sig. BO *Esquilina di Enrico, da Roma*

UNIVERSITA'	MATERIE D'ESAME	Votazione	ANNOTAZIONI
<i>Roma</i>	Analisi matem. e geom. analitica I	27	UGO AMALDI
	Analisi matem. e geom. analitica II	28	UGO AMALDI
	Applicazioni di geometria descritt.	29	FRANCESCO SEVERI
	Architettura degli interni, arredamento e decorazione	28	VITTORIO B. MORPURGO
	Caratteri distributivi degli edifici	25	ENRICO CALANDRA
	Caratteri stilist. e costr. monum.	27	VINCENZO FASOLO
	Chimica generale ed applicata	30	VINCENZO CAGLIOTTI
	Composizione architett. (biennale)	24	ARNALDO FOSCHINI
	Decorazione	28	VITTORIO GRASSI
	Disegno arch. e riliev. monum. (bienn.) I 30 II 27	27	DEL DEBBIO - AL DEBBIO
	Disegno dal vero (disegno ornato e figura) (*)	24	LUIGI VAGNETTI
	Elementi costruttivi	28	PIER LUIGI HARUFFI
	Elementi di composizione	28	ARNALDO FOSCHINI
	Estimo ed esercizio professionale	20	VINCENZO COSTANTINI
	Fisica		
	Fisica tecnica <i>strumentale</i>	25	GIACCARO WICH
	Geometria descrittiva	27	ENRICO BONDIANI
	Igiene edilizia		
	Impianti tecnici	24	GAETANO MINUCCI
	Lingua inglese		
	Lingua tedesca		
	Materie giuridiche	?	
	Meccanica razionale e stat. grafica	28	GUIDO CHIALVO
	Mineralogia e geologia	24	LUCIO SILLA
	Plastica ornamentale	29	GIOACCHINO DE SUGELIS
	Restauro dei monumenti	30	GIOVANNI PRIMI
	Scenografia	30	GUSTAVO GIOVANNONI
	Scienza delle costruzioni I	30	PIETRO ASCHIERI
	Scienza delle costruzioni II	24	ARISTIDE GIANNELLI
	Storia dell'arte	27	ENRICO VOLTERRA
	Storia e stili dell'arch. (biennale) I 30 II 29	29	ACHILLE BERTINI CALOSI
	Tecnologia dei materiali e tecnica delle costruzioni	26	VINCENZO FASOLO
	Topografia e costruzioni stradali	25	ROBERTO MARINO
Urbanistica (biennale) I 27 II 27	27	WALTER TARTABINI	
<i>Archeologia</i>	30	MARCELLO PIACENTINI	
Cultura militare		GUSTAVO TOGNETTI	
(*) materie complementari biennio			
(**) materie complementari triennio			
		Esami superati N. 34	
		Media: 26,68 / 30	
		Il Segretario	

Figura 25: Disciplinas e professores de Lina Bo Bardi na *Scuola Superiore*, 1939.
Fonte: documento fornecido pela Prof.^a Rossana Battistacci³³², *Università di Roma*, 2015.

³³¹. TENTORI, Francesco. Ricordo della Signora Lina. In: GALLO, Antonella. **Lina Bo Bardi architetto**. Venezia: Marsilio Editori, 2004, p. 163.

³³². Agradecemos à professora Rossana Battistacci a gentileza de nos fornecer cópia deste documento, integrante das suas pesquisas sobre a formação de Lina Bo Bardi na *Scuola Superiore*, com o nome das disciplinas e dos seus respectivos professores.

É importante destacar a existência dos professores assistentes, que, em geral jovens, estão no início da carreira e colaboram voluntariamente. Enrico Del Debbio³³³ começa seu trabalho na escola romana nessas condições. Iniciando sua experiência profissional e de ensino ainda na sua cidade natal, Carrara, Del Debbio vence concurso de arquitetura em 1913, o qual lhe proporciona a transferência para Roma. Na capital, ele ganha em 1914 o concurso do *Pensionato Artistico Nazionale di Architettura*. Ficando definitivamente em Roma, conhece Manfredi, e com ele e Foschini estabelece uma relação das mais sólidas, unindo-se a eles na luta pela alteração dos métodos de ensino de composição e por uma nova escola para arquitetos. Em 1920, Del Debbio já colabora com eles na *Scuola Superiore* e profissionalmente com Manfredi³³⁴. No final da carreira, ele é um dos professores que permanecem por mais tempo na escola. Em 1921, ganha prêmio de arquitetura na I Bienal Romana, e em 1922 é nomeado secretário-geral da *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, da qual é presidente entre 1928 e 1932. O caso de Luigi Moretti é similar. Ainda estudante, ele passa a ser assistente de Vincenzo Fasolo, na disciplina de Estilos de Arquitetura, e de Giovannoni, em Restauro³³⁵. Graduado em 1929, Moretti é um exemplo de aluno; recebe prêmio de melhor *tesi di laurea*, com o projeto de um colégio na linha mais acadêmica que moderna³³⁶. Na função de assistente até 1932, Moretti inicia sua carreira com 26 anos, e, apesar de ter aderido ao fascismo, sendo desprezado como arquiteto por Manfredo Tafuri³³⁷, torna-se conhecido e estudado, ao contrário de muitos dos integrantes da *Scuola Superiore*.

³³³. NERI, Maria Luisa. **Enrico Del Debbio**. Milano: Idea Books, [2006]. Del Debbio estudou na *Accademia di Belle Arti* da cidade onde nasceu, Carrara, atingindo a qualificação de entalhador de mármore. Contudo, o seu interesse pela arquitetura, o fez dar continuidade aos estudos e colaborar no escritório do seu professor de composição na *Accademia*, Enrico Bonnani, que tinha completado seus estudos em Roma, com Guglielmo Calderini, antigo professor de Giovannoni.

³³⁴. Ibidem, p. 41; CATINI, Raffaella. **Treccani**. Dizionario biografico degli Italiani-Volume 68 (2007). Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/manfredo-manfredi_%28Dizionario-Biografico%29/ Acesso em julho 2017. Com Manfredi e Ettore Ximenes, Del Debbio participa do projeto para o monumento da Independência no Brasil (1922-1924), em São Paulo, resultado de concurso realizado em 1920.

³³⁵. GIOVANNONI, Gustavo. **La Scuola di Architettura di Roma**. Roma: Dott. Paolo Cremonese Editore, 1932, p.12.

³³⁶. CAPANNA, Alessandra. Moretti, Luigi Walter. In: **Treccani**, Dizionario biografico degli italiani, volume 76, 2012. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-walter-moretti_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em maio 2018.

³³⁷. PUGLISI, Luigi Prestinenza. Architetti d'Italia. Luigi Moretti, il poeta. **Artribune 27**, novembre 2018. Disponível em: https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2018/11/luigi-moretti-italiastoria/?fbclid=IwAR05Vp9xjKQSEfMruTGu2AKsd6_Em5R0ObXps45zG6xhPROHqwiW6sUV6l. Acesso em: julho 2019.

Mesmo no contexto italiano, os professores da escola romana de arquitetura e suas ações não são suficientemente investigados — sobretudo no âmbito da *Scuola Superiore* —, e particularmente aqueles que, catedráticos, quase desde a origem da instituição, permanecem nela por muito tempo. Os mais recentes estudos em termos de pesquisas, exposições e eventos, inclusive internacionais, que tentam superar o silêncio que por muito tempo permanece principalmente sobre a figura de Gustavo Giovannoni — particularmente por sua postura a princípio fascista, contra a arquitetura moderna e contra Le Corbusier —, não conseguem atingir todos os mestres, e estes, diante da crescente distância do tempo, parecem cada vez mais esquecidos. É, em especial, o caso de Foschini e Fasolo, que, juntamente com Calandra e Piacentini, são os mestres efetivos, como salientado, em 1930. Quanto a Foschini, o único seminário que trata sobre a sua pessoa aconteceu em 1979; e, afora alguns poucos artigos de revista, tem-se uma *tesi di laurea*, desenvolvida em 1991³³⁸. E, sobre Fasolo, alguns mais raros artigos. Sobre eles, salvo engano, nenhuma pesquisa mais relevante foi ainda empreendida. Como Giovannoni e Piacentini, eles levam a marca de arquitetos que trabalharam para o regime. Em contrapartida, a inexistência em ambos de prestígio internacional, diferentemente das posições também de Giovannoni e Piacentini, e a consequente ideia da pouca importância de ambos talvez sejam precedentes ainda mais fortes para abandoná-los no fundo da memória.

ARNALDO FOSCHINI E A AFIRMAÇÃO DE UM “NOVO” MÉTODO DIDÁTICO PARA A COMPOSIÇÃO

Foschini nasce em 1884 e gradua-se no *Istituto di Belle Arti* em 1909, ano também em que obtém o primeiro lugar em concurso promovido pela *Accademia di San Luca*³³⁹. Ele conhece Manfredo Manfredi, professor da disciplina de Composição, em 1908, no *Istituto di Belle Arti*, quando este chega a Roma vindo de Veneza³⁴⁰.

³³⁸. RIZZO, Francesca. **Arnaldo Foschini 1884-1968**. *Tesi di laurea*. Facoltà di Architettura. Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Roma, 1991-1992.

³³⁹. BERTA, Barbara, op. cit., p. 101.

³⁴⁰. GABETTI, Roberto; MARCONI, Paolo. L’insegnamento dell’architettura nel sistema didattico franco-italiano, 1789-1922. **Controspazio**, ottobre-novembre 1971, n. 10-11, p. 43. Os autores chamam atenção para o fato de que, em 1907, existem concretos ataques à didática dos *istituti di*

Com Manfredi, Foschini estabelece uma grande amizade e uma colaboração que perdura até a morte do primeiro, em 1927.

No ano inicial da primeira experiência da escola romana independente para arquitetos, 1914, Foschini candidata-se a uma vaga de professor no mesmo *Istituto di Belle Arti*, passando no concurso em primeiro lugar³⁴¹. Nesse momento, ele oficialmente se torna um direto colaborador de Manfredi na disciplina Composição Arquitetônica. Alinhado ao caráter combativo do arquiteto desde estudante, lutando em prol da criação da escola superior de arquitetura, desenvolve o interesse pela renovação da pedagogia no ensino de composição. Foschini altera o ensino no *Istituto di Belle Arti* a partir de então. Sabe-se que, nessa instituição, o aprendizado da arquitetura volta-se no máximo à apreensão dos estilos e sua aplicação a temas convencionais e certamente monumentais. A grande novidade do processo é o método de ensino “foschiniano”, no qual não há a obrigatoriedade, por parte do aluno, de realizar as famosas correções do seu trabalho, com base no projeto traçado pelo professor³⁴². Foschini consegue separar o estudo dos estilos do ensino de projeto, introduzindo a abordagem de temas modestos que têm complexidade acrescida gradualmente e sem intervenção direta do professor no trabalho desenhado pelo aluno, e apenas através de orientação pessoal e particular. Dessa maneira, parece conseguir que o aluno forme, gradativamente, uma maneira pessoal de projetar. Embora Manfredi não concordasse inicialmente e inteiramente com as iniciativas experimentais de Foschini, ele não as impede, confiando no seu ex-aluno e colaborador.

Em 1920, Manfredi e Foschini passam a integrar oficialmente o corpo de professores da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*. Foschini torna-se professor catedrático da escola no ano acadêmico de 1924-1925, passando a ser responsável pelas disciplinas de Desenho Arquitetônico, entre 1920 e 1922, Elementos de Composição, de 1920 a 1936, e Composição Arquitetônica, de 1928 a 1954, ano no

belle arti, principalmente no que tange à disciplina de composição. Parece curioso que Manfredi venha assumir a disciplina no *Istituto di Belle Arti di Roma* exatamente nesse momento.

³⁴¹. PIRAZZOLI, Nullo (org.). **Arnaldo Foschini, didattica e gestione della architettura in Italia nella prima metà del novecento**. Atti di Convegno. Faenza: Faenza Editrice, 1979, p. 20. Em segundo lugar, é aprovado Vincenzo Fasolo, que, anos mais tarde, integra também a equipe de professores da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*.

³⁴². *Ibidem*, p. 22.

qual, com setenta anos, chegou ao fim da carreira, ficando até 1959 na instituição como professor honorário e depois emérito até a morte³⁴³.



Figura 26: Foschini entre alunos na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, 1939.
Fonte: Pirazzoli (1978, p. 59).

O ponto principal do seu método de ensino é a liberdade da qualidade expressiva do aluno, alimentando seu desenvolvimento como autodidata. O papel de Foschini é fundamental na implementação dos princípios da didática para o ensino de composição da *Scuola Superiore*. Convivendo durante sua vida de estudante com o método analítico acadêmico, Foschini não compactua com o estudo dos elementos distributivos e compositivos em separado, para quando houver uma oportunidade de aplicá-los. Para ele, seguindo o mesmo raciocínio dos estudos de Milani, mas em sentido inverso, primeiro deve-se esboçar a globalidade do edifício, para depois dedicar-se ao tratamento dos detalhes³⁴⁴. Foschini defende a composição sintética, como opta também Piacentini, sendo ela estudo e apreensão do objeto arquitetônico a partir da ideia de organismo.

As linhas mestras da didática da composição na escola romana são então traçadas com a colaboração de Foschini e apoiadas pelos demais professores. Para Giovannoni, a bagagem daqueles que guiam os alunos na prática compositiva é muito importante. Acredita que um mestre experiente e prudente consegue imprimir crescimento qualitativo nas respostas do aluno. Bagagem técnica, cultural e espiritual

³⁴³. Ibidem, p. 38.

³⁴⁴. PIRAZZOLI, Nullo (a cura di), op. cit., p. 66.

são elementos os quais aponta pertencerem a um bom “professor de ateliê”. Foschini preenche essas expectativas.

Para Foschini, o mais importante é não aborrecer os jovens e despertar neles o interesse pelo desenvolvimento de um senso de observação, através de simples exercícios práticos, o que significa também os criar como autodidatas. Em 1920, ele justifica que esse é o método que naquele momento prevalece na educação das crianças na primeira infância, comparando os iniciantes no estudo da arquitetura com estas. Afirma que esse é também o método do aprendizado da “língua viva” e que certamente será para a linguagem arquitetônica³⁴⁵. Iniciando a elaboração de seu método de ensino de composição ainda no *Istituto di Belle Arti*, ele vai aperfeiçoá-lo na *Scuola Superiore*.

A importância dada à liberdade do aluno, que deve ser apenas guiada, segundo Foschini, é apoiada e incentivada por Giovannoni. Sendo parte ativa do processo educativo, o aluno é de certa maneira livre para as suas escolhas. Elas são direcionadas de maneira indireta pelo professor, como já se fazia no *Istituto di Belle Arti*, segundo e a partir do intelecto, curiosidade, personalidade e interesses do educando. O professor, por sua vez, deveria ter perspicácia e bagagem para proporcionar um ambiente adequado para tais propósitos didáticos.

Observar os exemplares arquitetônicos na história, investigá-los, ou, dito de outro modo, observar e raciocinar sobre o que veem, podendo assim extrair os princípios geradores da forma. Trata-se de conselho de Viollet-le-Duc para a educação dos jovens, como já mencionado, que Foschini propõe na didática da *Scuola Superiore*.

Foschini não esquece o valor da liberdade na sua didática, nem do crescimento das individualidades. Afinal, isso é também necessário na definição de um ensino personalizado, condição para um exercício profissional que também se mira de alguma forma na tradição acadêmica. Anelli afirma a posição mediana que acata a escola, uma vez que nem segue um mestre, nem mesmo a liberdade total admitida por Guadet na composição e desejada por Milani para a escola romana³⁴⁶. A liberdade total é substituída por uma liberdade vigiada nos três primeiros anos

³⁴⁵. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti**. Roma: Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 42.

³⁴⁶. *Ibidem*, p. 39.

do curso. Ela é uma forma de controle na intenção de criar um estilo nacional, mas não deixa de ser um meio para auxiliar melhor os alunos a desenvolverem suas individualidades a partir da própria personalidade.

Como já afirmado, a experiência italiana não contém a prática de ateliê, a qual estabelece elo por escolha entre o aluno e seu mestre. Essa questão foi tida por Guadet como traço de riqueza do ensino acadêmico, classificando ele a *École Nationale des Beaux-Arts* como a escola mais liberal daquele momento, uma vez que permitia a escolha livre dos próprios caminhos por parte do aluno³⁴⁷. Guadet traça os parâmetros necessários para o mestre de ateliê. Ou seja, para os profissionais arquitetos que, na *École de Beaux-Arts*, recebiam determinado grupo de alunos no seu ateliê e os orientavam, através da inserção destes na atividade dos concursos e na prática da composição. Esse mestre de ateliê deve ser um homem de coração, não sendo suficiente apenas o talento. Guadet acredita que, sem coração, não existe ensino artístico. Assim, afirma a necessidade de o mestre de ateliê doar-se a tal atividade, construindo uma amizade com o aluno, amizade que o leva a confiar plenamente no professor³⁴⁸.

Foschini é um “mestre de ateliê”, ao que parece, excepcional, ganhando admiração dos colegas e, particularmente dos alunos. No único seminário sobre ele realizado até então na Itália, já mencionado, delineia-se essa figura singular como de grande humanidade e sólida moral, praticante de uma didática de liberdade, no momento em que aceita e estimula as manifestações e qualidades pessoais de cada aluno³⁴⁹. Esses traços de Foschini estão perfeitamente condizentes com as características delineadas por Guadet para o mestre de ateliê, características que, tidas como essenciais para um bom ensino e aprendizado da arte, são postas em prática por Foschini. O professor sabe bem combinar um mestre humano e amigo com uma didática que respeita a individualidade do aluno, orientando-o em prol da realização de escolhas condizentes com sua personalidade. Presente entre os

³⁴⁷. GUADET, Julien, op. cit., p. 80.

³⁴⁸. Ibidem, p. 79. Ver também MILLER, J. Abbott. Escola elementar. In: LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. (orgs.). **ABC da Bauhaus: a Bauhaus e a teoria do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 9. Esta questão da postura do mestre, definida por Guadet e tomada por Foschini, liga-se certamente à posição do ente protetor que segue e estimula a inteligência natural das crianças, postura dada ao professor a partir das reformas educacionais progressistas do século XIX, cujas ideias estão presentes não apenas nos escritos de Guadet, mas também no “Curso Básico da Bauhaus”, administrado inicialmente por Johannes Itten e também com precedentes nessas reformas.

³⁴⁹. PIRAZZOLI, Nullo (a cura di), op. cit., p.38.

estudantes de arquitetura por quase meio século como professor da escola romana, ele é responsável pela formação de várias gerações de arquitetos, incluindo Rino Levi, além da própria Lina Bo Bardi. É com ele que ela desenvolve, aliás, sua *tesi di laurea*, já comentada.

Além da atividade de ensino, Foschini é responsável por inúmeras obras de arquitetura em Roma, entre as quais a entrada da cidade universitária de Roma, ápice de uma colaboração com Piacentini, como já visto; e a igreja de São Pedro e São Paulo, no EUR, bairro desenvolvido a partir do núcleo iniciado para a Exposição Universal de 1942.



Figura 27: Igreja dos Santos Pedro e Paulo, no bairro do EUR, em Roma. Projeto de Arnaldo Foschini, 1936-1955.
Fonte: foto da autora, 2016.

VICENZO FASOLO: “A PRIMAZIA DO DESENHO”

Em *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, Lina comenta sobre o professor de História dos Estilos. Embora não cite seu nome, pode-se identificá-lo como Vincenzo Fasolo:

[...] Nós costumamos aconselhar aos estudantes, para que adquiram a indispensável segurança analítica no desenho de arquitetura, o que nos aconselhava um velho professor de “História dos Estilos”, verdadeiro “pompier” como profissional, mas possuidor de sérias intuições didáticas: usar uma grande folha de papel de embrulho, e desenhar com carvão, diariamente, dezenas de “astes”, aquelas mesmas que são traçadas pelos meninos que aprendem a escrever:

“astes”, porém, de mais de um metro de comprimento. Esse sistema, é, no fundo, racional, e significa acostumar a mão à independência analítica; este gênero de desenho servirá ao arquiteto para captar os “caracteres” de um organismo [...]”³⁵⁰

Nesse testemunho, Lina declara a importância do desenvolvimento da atividade de desenho na escola, instrumento de análise da arquitetura histórica, priorizada por Fasolo. Nas suas aulas, a ênfase é dada ao organismo construtivo. Considera-se a evolução das formas a partir das exigências dos diversificados meios como as causas mutáveis e/ou permanentes do seu desenvolvimento, a partir do estudo dos principais monumentos, como também da arquitetura *minore* ³⁵¹.

Vicenzo Fasolo nasce em Spalato, em 1885, na época sob o domínio austríaco, e só se torna italiano em 1905. Forma-se em engenharia civil em 1909, na *Scuola d’Applicazioni per Ingegneri di Roma*, e em 1911 consegue o diploma de professor de desenho pelo *Istituto di Belle Arti*, além de obter, em 1912, o diploma de decoração arquitetônica do *Museo Artistico Industriale di Roma*. Ou seja, ele constrói uma sólida cultura histórico-artística, além da técnica, tendo por berço também a *Associazione Artistica fra i Cultori dell’Architettura* ³⁵².

Na *Scuola d’Applicazione*, Fasolo é aluno de Milani e Giovannoni, e com eles colabora e trabalha na *Scuola Superiore di Architettura*. Baseado nos ensinamentos dos dois antigos professores, Fasolo consegue formar um método historiográfico “de derivações positivistas e ao mesmo tempo uma maneira projetual visionária, romanticamente inventiva, sobre a base de materiais estilísticos da tradição, enfatizada pela maestria cenográfica e gráfica”³⁵³.

Não é de se estranhar que Fasolo tenha proposto um estudo estilístico inicial por três anos para o programa da escola, em 1920. O mais fiel dos professores ao pensamento de Giovannoni, ele é denominado, como Milani e o próprio Giovannoni,

³⁵⁰. BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 65.

³⁵¹. ANNUARIO della Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma, anno accademico 1925-1926, Roma, Tipografia Ditta F. Pallotta, 1926, p. 182. Disponível em http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1925-1926&id_immagine=7585590&id_periodico=5598&id_testata=68. Acesso em julho 2015.

³⁵². GIOVANETTI, Francesco; STABILE, Francesca Romana. Vicenzo Fasolo. Primato del disegno e dell’ambientismo. In: STEFANELLI, Pirzio Biroli (a cura di). **Bollettino dei musei comunali di Roma**. Roma: Gangemi, 2004, v. 18, p. 129.

³⁵³. TERRANOVA, Antonino. Fasolo, Vicenzo. **Treccani**. Dizionario Biografico degli Italiani, 1995, volume 45. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-fasolo_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em maio 2016.

conforme já dito, de projetista da história. Integrando o quadro de professores da *Scuola Superiore* até 1961, ele está presente nela desde o tempo da sua fundação. É o professor que mais tempo permanece na instituição, sendo seu diretor entre 1954 e 1960, e o último personagem do grupo da época de Giovannoni e Piacentini a deixá-la. Falece em 1969.

Na *Scuola Superiore*, no estudo do organismo, enquanto Milani enfatiza a técnica, Fasolo dedica-se à análise gráfica dos valores arquitetônicos, integrando de maneira ampla as preocupações da engenharia com as das artes. Ele faz os alunos compreenderem que o determinismo lógico do pensamento racional é atenuado pela intenção expressiva do artista³⁵⁴. Para Fasolo, os elementos decorativos da obra, ou seja, os elementos resultantes da concretização dessa intenção expressiva, são estritos partícipes da própria arquitetura³⁵⁵.

O centro das preocupações de Fasolo é o estudo dos estilos na sua diversidade de tempo e espaço, buscando promover uma linha evolutiva para desembocar no projeto. Esse é, como visto, o objetivo da disciplina dada por ele, História da Arte e História Estilística da Arquitetura. Assim, o desenho, alimentado pelo estudo estilístico, é a essência do seu pensamento, lugar da compreensão, elaboração e controle tanto do processo compositivo quanto da pesquisa histórica. Desenho que leva em consideração a integração entre forma e cor, sempre presente, como Fasolo afirma, na arte italiana. Seguindo Giovannoni, para Fasolo, os locais têm cores características, que se estabelecem geralmente a partir do predomínio de determinados materiais, marcando assim os ambientes. Dessa maneira, o desenho de massas de cores, a partir do desenvolvimento da sensibilidade ambiental, faz Fasolo dar ênfase ao peso e consistência dos materiais justapostos, buscando uma valorização espiritual³⁵⁶.

Vicenzo Fasolo é talvez o intérprete mais feliz de uma ideia guia da primeira metade do século XX em Roma: a ideia de fazer envolver a tradição dos estilos históricos com o propósito de extrair modelos para a cidade contemporânea. Modelos adaptados seja ao tema da transformação do corpo antigo da cidade, seja ao tema da construção urbana dos novos quarteirões. Se trata de uma linha de pensamento que gravita em torno ao programa teórico-prático de Gustavo

³⁵⁴. ORSINI, Marco Stefano, op. cit., p. 71.

³⁵⁵. GIOVANETTI, Francesco; STABILE, Francesca Romana, op. cit., p. 132.

³⁵⁶. Ibidem.

Giovannoni e encontra em Fasolo o realizador o mais brilhante do mestre pela criatividade e liberdade expressiva.³⁵⁷

Como já notado, “a análise gráfica dos valores arquitetônicos”, sempre presente nos ensinamentos de Fasolo, encontra apreciação na proposta de Giovannoni. Ou seja, é a “primazia do desenho”, como afirmado por Fasolo. Isso é alimentado pelo estudo histórico e torna-se método de projeto³⁵⁸. A permanência de Fasolo por muitos anos na escola colabora com a interpretação da história como base para a atividade de projeto.



Figura 28: Desenho de Vincenzo Fasolo para sistematização do *Lungotevere Avelino*, Roma, 1922-1923.
Fonte: *Bollettino dei Musei Comunali di Roma* (2004, p.144).

Pesquisar na história a variedade de tipos, analisá-los e guardá-los na mente para posterior utilização é, segundo Fasolo, desde as “discussões didáticas”, uma tarefa frutífera. Numa atitude eclética, Fasolo extrai elementos de diversos modelos e, reunindo-os, dá à forma sintética um outro significado. Neles entram ornamentos, cores, citações. Mas isso se dá geralmente a partir do clássico e suas derivações. A ideia de *ambientismo* e de criação de uma arquitetura nacional, ligada ao pensamento de Giovannoni, faz parte dos seus objetivos. Igualmente, ele ensina que os efeitos decorativos, como as cores, são parte da expressão arquitetônica.

O trabalho de desenho em aquarela é uma constante. Ele ajuda a desenvolver a sensibilidade, a perceber melhor o ambiente e a composição de materiais. Segundo ele, é através da “valorização espiritual pela qual a arquitetura da construção torna-se

³⁵⁷. Ibidem, p.129.

³⁵⁸. Ibidem, p. 133.

viva expressão”³⁵⁹. O desenho e a história, a partir do estudo dos estilos nas suas diversas nuances, são a base do trabalho de Fasolo, inclusive no setor didático.

Na vida profissional, entre as obras mais conhecidas está a *Casa delle Civette* (casa das corujas). Ele a restaura e amplia em 1917; trabalha na administração pública, e assim projeta edifícios para o governo fascista, entre eles algumas escolas, entre 1922 e 1934; e está muitas vezes ao lado das iniciativas de Giovannoni. Fez parte, por exemplo, do grupo “La Burbera”, apresentando projeto para o plano regulador de Roma, em 1929, ao lado de Foschini, além de Giovannoni, cuja proposta é contrária à do grupo GUR, de Piacentini, Piccinato e outros³⁶⁰, como já explicitado.



Figura 29: *Casina delle Civette*. Restauração e ampliação de Vincenzo Fasolo, em 1917. Fonte: http://www.museivillatorlonia.it/it/casina_delle_civette/la_casina_delle_civette, acesso em outubro 2019.

ENRICO CALANDRA: ENTRE PASSADO E PRESENTE

O ingresso de Enrico Calandra como professor na escola romana, em 1930, é um exemplo da busca perseverante de Giovannoni no sentido de alinhar-se sempre aos seus propósitos didáticos iniciais. As cartas trocadas entre ambos em período anterior, com convites de Giovannoni a Calandra para a publicação de artigo na revista *Architettura e Arti Decorative* sobre monumentos antigos, são testemunhos

³⁵⁹. Ibidem.

³⁶⁰. NICOLOSO, Paolo. **Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni dei regime**. Milano: FrancoAngeli, 1999, p. 93.

dos objetivos comuns entre eles. Barbera os identifica como o campo da pesquisa histórica e da prática do projeto, daquele de “uma história da arquitetura escrita por quem sabe desenhá-la e construí-la, uma história capaz de falar não somente aos estudiosos, mas também à figura do arquiteto integral”³⁶¹.

Calandra fundamenta seu trabalho no passado e no presente, ressaltando que é a ciência que revela o complicado processo pelo qual os elementos e as formas se configuram. Ele afirma que esse processo é um dos dados investigados no passado para aplicação no presente³⁶². A consciência do movimento histórico e sua relação com o tempo presente define importantes interseções com Giovannoni, o que o faz desejar Calandra como professor da *Scuola*. A partir do concreto e da realidade unida à reflexão teórica, Calandra contribui com a investigação do desenho, da história, do restauro e da crítica. O seu livro, *Breve Storia della Architettura in Sicilia*, escrito em 1937, é realizado em meio ao momento no qual se busca uma separação e especificidade para a pesquisa histórica em arquitetura, diversificando-a das bases da história da arte, e tendo Giovannoni como grande participante dessa empreitada³⁶³, como já exposto.

É importante salientar que *Breve Storia della Architettura in Sicilia*³⁶⁴, único livro escrito por Calandra, é comentado por Lina, sua aluna na *Scuola Superiore*, em *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*. Afirmando que a arquitetura deva ser ensinada com entusiasmo nas escolas, Lina declara:

[...] Neste sentido ainda nos lembramos, ao exercer a profissão, ou ao colocar um problema difícil, de nosso professor de Teoria da Arquitetura da Universidade de Roma, o professor Enrico Calandra; sua intuição magra, essencial e antirretórica, seu método aparentemente pedante e destituído de fáceis entusiasmos, e contudo rico de profundo sentido de indagação humana, acompanhar-nos-á por toda a vida.³⁶⁵

Sobre a obra de Calandra, a arquiteta ainda acrescenta: “Este ensaio é excelente exemplo de indagação histórica, de crítica e de justa medida da atualidade

³⁶¹. BARBERA, Paola, op. cit., p. 82.

³⁶². Ibidem, p. 83

³⁶³. Para mais detalhes, ver Paola Barbera, op. cit.

³⁶⁴. Esse livro encontra-se entre os exemplares da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo (Masp), que foram doados pelo casal Bardi na década de 1970. Agradeço à Sra. Ivani di Grazia Costa, coordenadora da Biblioteca e Centro de Documentação do Masp até 2017, que, trabalhando no Masp desde o tempo de Bardi, teve gentilmente a disposição de me fornecer informações sobre esse acervo.

³⁶⁵. BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 19.

arquitetônica”³⁶⁶. Para Calandra, o interesse da história tem suas bases no projeto; os problemas do passado são respaldo para o afrontamento de questões similares no presente. Ou seja, o arquiteto questiona o edifício, trazendo para o presente sugestões, tipos e modelos do passado. Exemplo de indagação histórica, como afirma Lina. Ligação íntima com a visão e os interesses de Giovannoni.



Figura 30: Livro do professor Enrico Calandra sobre a Sicília.
Fonte: foto da autora, 2017.

Em 1930, quando vai lecionar na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, Calandra passa a se responsabilizar pela matéria Caracteres Estilísticos e Construtivos dos Monumentos, disciplina, como já dito, caracterizada por Giovannoni como “o fundamento concreto da composição arquitetônica”. Como poucos, entra como professor efetivo da escola, e não assistente. Já tem também certa idade e experiência didática.

³⁶⁶. Ibidem, p. 79.

Giuseppe Salmonà (1898-1983), antigo aluno de Calandra, afirma certa satisfação em relação aos seus ensinamentos. Assinala que, embora não tenham sido muitos os seus escritos, Calandra exerce uma grande influência sobre a formação dos seus alunos, uma vez que apresenta de maneira aguda o seu pensamento em aula³⁶⁷.

GUSTAVO GIOVANNONI: UMA FIGURA POLIÉDRICA

VIDA, IMAGEM E REALIDADE

Gustavo Giovannoni tem um papel fundamental no desenvolvimento dos setores da arquitetura, urbanística e preservação na Itália. Ele é um personagem decisivo na determinação de uma teoria, de uma prática e de uma legislação referente à questão da conservação de bens arquitetônicos e ambientais³⁶⁸, não apenas no seu país de origem, mas em nível internacional. A sua ação na Carta de Restauração, de 1931, demonstra isso. Sua obra liga-se ainda a um quadro determinante para a definição da figura do arquiteto na Itália, como a ação de associações e sindicatos e o fundamental envolvimento na implantação da primeira escola para arquitetos no seu país, referido em parte nos capítulos precedentes deste trabalho. Ele é o líder de uma importante tendência que marca o desenvolvimento da arquitetura italiana do século XX, além do papel decisivo na definição e consolidação de um método em setores ainda em andamento na época. Sua obra define uma linha contínua com as discussões do pós-guerra sobre o destino dos centros históricos, certamente envolvendo sua arquitetura, embora a complexidade dos acontecimentos políticos da época, como o domínio do fascismo e a guerra, tenha impedido essa percepção³⁶⁹.

Em 1967, Manfredo Tafuri já observa a existência de uma matriz giovannoniana dos arquitetos italianos e a ausência de uma autoconsciência dessa descendência

³⁶⁷. SAMONÀ, Giuseppe. Calandra, Enrico. **Treccani enciclopedia italiana** - II Appendice (1948). Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-calandra/>. Acesso em fevereiro 2016.

³⁶⁸. Ibidem, p. 10.

³⁶⁹. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 66.

cultural³⁷⁰. Essa observação nunca foi, salvo engano, desenvolvida. É comum entre os autores a indicação de uma filiação de questões históricas do pós-guerra, particularmente no contexto da arquitetura, às posturas de Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), esquecendo-se de Giovannoni, seu antecessor e provável matriz de muitas das questões da época, ainda que esses não sejam os objetivos principais de tais autores³⁷¹.

Giovannoni morre em 15 de julho de 1947, com 74 anos. O engenheiro-humanista não tem uma considerável avaliação crítica de sua obra até 1987, quando é realizado o seminário internacional *L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni*³⁷².

Choay aponta ainda a reedição de *Vecchie Città* em fac-símile, em 1996, por Francesco Ventura, resultado de um longo estudo sobre Giovannoni³⁷³. Entretanto, mesmo dez anos depois do seminário de 1987, quando Zucconi lança *Dal Capitello alla Città*, a obra de Giovannoni não tinha sido explorada nos seus limites, e ainda não foi. As causas desse abandono estão na sua postura política fascista, e em sua declarada aversão pela arquitetura moderna³⁷⁴.

Tratando-se dos trabalhos mais contemporâneos sobre o engenheiro, tem-se os estudos de Françoise Choay, que, chamando atenção para essa figura complexa, frutificam, na França, com a publicação de *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, traduzida para o francês, com parte introdutória da autora. Nessa obra, porém, Choay sublinha que uma grande produção literária sintética sobre Giovannoni ainda está para ser escrita. A autora afirma que todos os trabalhos sobre sua figura até 1998, quando publica a tradução francesa de *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, não apresentam Giovannoni na sua devida dimensão³⁷⁵.

³⁷⁰. Ibidem; TAFURI, Manfredo, op. cit., p. 85.

³⁷¹. PANE, Andrea. Il vecchio e il nuovo nelle città italiane. Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna. In: FERLENGA, Alberto; VASSALLO, Eugenio; SCHELLINO, Francesca. In: **Antico e nuovo. Architetture e architettura**. Padova: Il Poligrafo, 2007, p. 116. Trata-se da atitude de apontar as preexistências ambientais como origem da relação entre arquitetura e história na Itália. Ao que parece, a questão é mais profunda e anterior. Pane afirma que, embora seja um tema conhecido, pouco se questiona na historiografia sobre a existência de uma matriz giovannoniana na cultura do pós-guerra.

³⁷². GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 12.

³⁷³. CHOAY, Françoise, op. cit., p. 27.

³⁷⁴. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 11.

³⁷⁵. CHOAY, Françoise, op. cit., p. 21.

Essa situação parece vir aos poucos melhorando, com a realização de outros eventos sobre sua figura e obra. Na Itália, uma outra jornada de estudos versando sobre o engenheiro-humanista foi publicada em 2005³⁷⁶; em novembro de 2015, foi realizado o seminário internacional *Gustavo Giovannoni e l'Architetto Integral*, na *Accademia di San Luca*, em Roma, cujos anais foram publicados recentemente; e, em 2016, a exposição *Gustavo Giovannoni: fra Storia e Progetto*, no Museu Nacional Romano, organizada pelo *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, fundado pelo próprio Giovannoni em 1939 e no qual está o seu acervo, em Roma. Nessa exposição, é apresentada pela primeira vez ao público parte do seu arquivo, como desenhos, fotografias e outros documentos. Mas tais realizações ainda parecem longe da possibilidade de uma cobertura da totalidade da ação e pensamento do engenheiro-humanista para a formação da cultura italiana. Recentemente, foi publicado *Gustavo Giovannoni: l'Opera Architettonica nella Prima Metà del Novecento*, cuja responsável é Simona Benedetti, que trata da sua produção arquitetônica, até então pouco explorada.

No Brasil, além da publicação de textos do engenheiro-humanista, traduzidos em português e reunidos no livro *Gustavo Giovannoni: Textos Escolhidos*³⁷⁷, a tese de Renata Campello Cabral mostra a fundamental participação de Giovannoni na redação da primeira lei italiana referente à proteção das belezas naturais e panorâmicas, e sua revisão, em 1939, decifrando o seu conceito de ambiente³⁷⁸. Acompanhando as palavras de Roberto Pane (1897-1987), um dos primeiros alunos a diplomar-se na *Scuola Superiore di Architettura di Roma* (1924), a autora enfatiza a importância do engenheiro-histórico no âmbito do restauro pelo menos até 1945, quando ele publica *Il Restauro dei Monumenti*³⁷⁹. É geralmente no contexto de restauro, tratando do monumento e seu ambiente, no confronto da cidade antiga e as transformações necessárias para atender uma vida contemporânea, que versam os principais interesses sobre sua obra. É preciso assinalar, porém, que todas essas e outras

³⁷⁶. SETTE, Maria Piera (a cura di). **Gustavo Giovannoni. Riflessioni agli albori del XXI secolo.** Roma: Bonsignori Editore, 2005.

³⁷⁷. KÜHL, Beatriz Mugayar, **Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos.** São Paulo, Ateliê Editorial, 2013.

³⁷⁸. CABRAL, Renata Campello. **A noção de ambiente em Gustavo Giovannoni e as leis de tutela do patrimônio cultural na Itália.** Tese de doutorado. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo de São Carlos, São Carlos, IAU, 2013.

³⁷⁹. *Ibidem*, p. 16.

questões do seu trabalho são geralmente partes de uma mesma problemática, como assina Zucconi³⁸⁰.

Formado em engenharia na *Scuola di Applicazioni di Roma* (1895) e na *Scuola Superiore di Igiene Pubblica* (1896), Giovannoni frequenta o curso de história da arte medieval e moderna, ministrado na Faculdade de Letras por Adolfo Venturi, entre 1897 e 1899. Dedicando-se ao ensino de arquitetura inicialmente na escola de engenharia, escreve, ainda no século XIX, seu primeiro artigo sobre monumentos romanos³⁸¹. Em 1904, realiza seu primeiro estudo sistemático sobre arquitetura do passado, após entrar para a *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma*, como membro efetivo, em 1903, da qual foi vice-presidente, em 1906, e presidente, em 1910³⁸², como já referido.

Assim, a ideia do arquiteto integral defendida desde 1907 por Giovannoni³⁸³, profissional de complexa formação, tem ele próprio como exemplo de figura — contraditória, para alguns³⁸⁴ — na qual a preponderância da técnica do engenheiro une-se ao interesse e estudo da arte e da arquitetura. O engenheiro-humanista, seguindo seu antecessor, Camillo Boito, situa-se em meio a dois mundos estranhos: o da arte do passado e o do momento contemporâneo e da modernidade técnica³⁸⁵.

Giovannoni tem esperança de que Mussolini implante seus princípios urbanos na capital do país. Nacionalista, deseja que a Itália saia de uma condição de atraso arquitetônico e urbano, em relação às demais nações europeias, e volte a reinar como no passado, acreditando em uma espécie de retorno à posição do Império Romano. Entretanto, diferentemente da atitude dos arquitetos italianos modernos — que também acreditam inicialmente no poder de avanço do governo fascista, passando posteriormente a enxergar as verdadeiras intenções do regime e tornando-se seus opositores —, Giovannoni o defende publicamente até a morte, apesar de nunca ter feito parte dele³⁸⁶. Uma certa postura radical em relação a isso rende-lhe desafetos e incompreensão, a ponto de pairar sobre sua figura e seu trabalho intelectual determinado silêncio, como mencionado.

³⁸⁰. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 40.

³⁸¹. Ibidem, p. 19.

³⁸². Ibidem, p. 23.

³⁸³. Ibidem, p. 56.

³⁸⁴. CHOAY, Françoise, op. cit., p. 16. A autora chama a atenção de que esta é uma opinião de Guido Zucconi.

³⁸⁵. CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 164.

³⁸⁶. Ibidem, p. 25.

SEGUINDO OS MESTRES LOCAIS

O forte caráter nacionalista do pensamento de Giovannoni aponta para seu conhecimento dialético a partir da estética de Croce, e não de Marx³⁸⁷. Certamente dirige-se à sua referência ao todo e ao particular, ao monumento e à arquitetura *minore*, relacionando-se com o universo crociano da prosa e da poesia.

Na Itália, Zucconi ainda destaca sua proximidade a Boito. Assim como este, Giovannoni busca a resolução dos problemas na base do empirismo, estando em sua continuidade quanto à elaboração de um método para a história. Amor à história, bom senso e confiança nos seus instintos de arquiteto caracterizam ambos³⁸⁸. A originalidade das obras e ideias de Boito, tal como em Giovannoni em momento posterior, deve-se a uma formação sem igual em outros países, a qual o coloca na confluência de dois mundos: o da arte e o da modernidade técnica³⁸⁹.

Pode-se afirmar que muitas são as convergências entre as ideias de Boito e os princípios que Giovannoni leva para a *Scuola Superiore*. Aluno de Pietro Selvatico (1803-1880), o qual propunha uma aderência aos costumes, à civilização italiana e ao abandono das “aberrações da velha academia”, na intenção de se criar uma arquitetura nacional, Boito também defende essa postura³⁹⁰. Tendo a história como língua viva, ele a assimila como método de estudo crítico; e, pensando no estilo nacional, abraça como uma possibilidade de escolha de uma linguagem que se sobrepõe às várias regiões da Itália, modificando-a para adequá-la à vida contemporânea³⁹¹. Vivendo no século XIX, ele julga o ecletismo como portador de uma grande irracionalidade, como pensava Viollet-le-Duc, e assim se opõe à adoção indiscriminada dos estilos do passado. Também para Boito, a apreensão do estudo analítico a partir do organismo, sem separar suas partes, como afirmado no primeiro capítulo, é fundamental na formação dos futuros arquitetos³⁹². Para ele, o organismo tem uma ossatura própria a cada estilo, considerando os princípios e as condições diversas em cada tempo, lugar, necessidades, cultura. Um organismo novo também deve nascer com uma nova estética, a partir de um amadurecimento, e corresponder à vida daquele

³⁸⁷. Ibidem, p. 27.

³⁸⁸. Ibidem, p. 38.

³⁸⁹. CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 164.

³⁹⁰. MIANO, Giuseppe. Boito, Camillo. Dizionario Biografico degli italiani. Volume 11 (1969). In: Treccani. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-boito_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-boito_(Dizionario-Biografico)). Acesso em agosto 2016.

³⁹¹. ORSINI, Marco Stefano, op. cit., p. 42.

³⁹². MIANO, Giuseppe, op. cit.

momento sem romper com a tradição, como no Renascimento³⁹³. Segundo ele, esse estilo novo não se inventa, e deve amadurecer, tendo a sociedade um papel fundamental na sua criação. Assim, conclui que se devem estudar os estilos mais importantes do passado, buscando descobrir suas razões e características inerentes, aplicando-os nas obras contemporâneas de modo que não perturbem, e sim exprimam eficazmente o uso para o qual se destinam nas determinadas obras³⁹⁴.

É importante constatar que Giovannoni dá continuidade às ideias de Boito ao lado de outras, pertencentes a diferentes fontes, para traçar as bases do ensino da *Scuola Superiore*. O organismo arquitetônico tomado como base de estudo da escola de Lina e o conceito de estilo, que para Giovannoni também se forma sem se pensar nele, a partir de um processo lento e independente de uma invenção arbitrária individual ou coletiva, são algumas dessas evidentes ligações. Mas Giovannoni não está isolado. Muitas de suas ideias são fruto da colaboração de outros atores italianos, muitos integrantes, como ele, da *Associazione dei Cultori*, os quais aparecem várias vezes nas páginas do seu *Vecchie Città* através de citações e referências³⁹⁵.

UM HERDEIRO DO ROMANTISMO: FONTES EUROPEIAS DO SÉCULO XIX

Se é comum afirmar a pluralidade de referências na obra de Lina Bo Bardi, o mesmo parece verdade para o idealizador do arquiteto integral e professor da arquiteta ítalo-brasileira na *Scuola Superiore*, no que tange ao seu pensamento. Zucconi classifica-o como um personagem portador de um pensamento cheio de contradições³⁹⁶, juízo este que Choay questiona. Segundo ela, uma característica essencial do pensamento do engenheiro-humanista é “a oposição de dois mundos”. A obra de Giovannoni tem como base colocar em complementaridade exigências contraditórias, e não uma sobreposição de uma delas sobre a outra. Trata-se de uma abordagem dialética, de uma aceitação das contradições dos dois mundos,

³⁹³. BOITO, Camillo apud ORSINI, Marco Stefano, op. cit., p. 42. Segundo palavras do próprio Boito, a mudança de estilo é uma espécie de revolução social. Afirma que os arquitetos do Renascimento e do Barroco, precisando as necessidades da vida daquele tempo, transformam o estilo da Roma Antiga em um novo organismo e uma nova estética, sem romper com a tradição. Da mesma maneira, acredita na instalação de uma arte nova. Para Boito, o estilo moderno deve também nascer da transformação das várias arquiteturas romanas, criando-se um organismo novo e uma nova estética.

³⁹⁴. Ibidem.

³⁹⁵. CHOAY, Françoise. Introduction. In: op. cit., p. 21.

³⁹⁶. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido. (a cura di), op. cit., p. 28.

buscando-se ultrapassá-las “pela pesquisa de uma coexistência e de uma compatibilidade”³⁹⁷. Para Giovannoni, a cidade é uma obra de arte autônoma, um monumento, composto de arquitetura de prestígio e de obras ordinárias, a arquitetura *minore*³⁹⁸. Da mesma maneira, a unidade da obra de arte que é a cidade é vista pela composição dos seus opostos em termos também de escala. É nesse sentido que, na época, seu trabalho destaca-se na diferença do trato do monumento e das transformações da cidade velha para resolver o problema da vida contemporânea. Embora veja a identidade dos seus opostos, trabalha em busca de uma unidade. Trata-se de ver a cidade antiga e a moderna em separado, com suas características próprias, mas ao mesmo tempo as fazendo se comunicar e vendo-as como uma obra de arte total.

Aliando-se à sua formação diversificada, Giovannoni busca inteirar-se de uma leitura ampla e variada no campo da produção do conhecimento. Ele aprende a língua inglesa, o alemão e o francês com o objetivo de não depender de traduções, muitas vezes lentas. E isso lhe permite um aproveitamento da diversidade das tradições europeias e a assimilação de suas divergências³⁹⁹. A ligação da obra do engenheiro com a literatura tardorromântica é fato⁴⁰⁰. No plano inglês, adere às cidades-jardim de Ebenezer Howard e ao pensamento de Unwin, aplicando-os, nos anos 1920, nos projetos de Monte Sacro e Garbatella, em Roma. O engenheiro também lê Ruskin, e com este concorda pelo menos sobre “o valor e a continuidade do tempo humano”. A base em Camillo Sitte, Fischer, Stubben, como no já citado *beauforscher*, demonstra mais uma vez a sua ligação com a cultura alemã, cuja referência já surge durante as “discussões didáticas”. No campo dos historiadores franceses, há a ligação com Choisy e Lavedan⁴⁰¹.

³⁹⁷. CHOAY, Françoise. Introduction. In: op. cit., p. 9. No caso específico, Choay aponta a realização dessa dialética a partir da noção de escala. Ressaltando, por exemplo, a adequação dos centros antigos à vida contemporânea, a autora sublinha que Giovannoni retoma o pensamento de Sitte sobre as cidades antigas, e destaca as características estéticas da sua escala de proximidade: limites claros, vida em ritmo lento, tecido com pequena escala de cheios e vazios, proximidade dos edifícios, que passam a se caracterizar a partir de uma relação com os demais (*ambientismo*). Em oposição, considera a grande escala, o dinamismo e a caracterização de extensão ilimitada da urbanização moderna. Giovannoni vê as duas formações em separado, com suas identidades, e ao mesmo tempo as une a partir de um sistema de circulação de vias de diversas escalas.

³⁹⁸. Ibidem, p. 13.

³⁹⁹. Ibidem, p. 18.

⁴⁰⁰. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 45; CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 129.

⁴⁰¹. CHOAY, Françoise. Introduction. In: GIOVANNONI, Gustavo, op. cit., p. 19.

Portador de uma identidade que remete à figura de técnico-historiador surgida da experiência de Viollet-le-Duc, Reynaud, o próprio Choisy e Dartein, Giovannoni é também apontado como engenheiro-humanista⁴⁰². É possível situar elos entre as ideias e ações do italiano com as teorias por esses personagens concebidas.

A cultura da primeira metade do século XIX altera profundamente a concepção que o homem tem da natureza e da sociedade, e o pensamento referente à arquitetura também muda⁴⁰³. No espaço de um século, a teoria analítica de Durand é substituída por uma teoria sintética. A compreensão do mundo não se faz mais de maneira unilateral, através do poder da ciência. A arte passa a ter também um papel importante na compreensão do real. É uma verdadeira revolução cultural, estimulando os arquitetos à busca do conhecimento a partir do todo, da unidade. O século XIX é então o momento do Romantismo e também o da descoberta da dimensão estética. Viollet-le-Duc e Léonce Reynaud⁴⁰⁴ são os dois maiores teóricos racionalistas franceses desse período, os quais, arquirrivais, buscam essa unidade do saber⁴⁰⁵. Juntamente com Choisy e Dartein, alunos de Reynaud, eles marcam o pensamento arquitetônico do século XIX.

Richard Etlin afirma que *Entretiens sur l'Architecture* e *Histoire de l'Architecture*, respectivamente de Viollet-le-Duc e Choisy, integram um novo tipo de história da arquitetura do século XIX. Essas obras fazem parte do gênero sugerido pelo relativismo cultural induzido pela revolução romântica; e, nelas, o pitoresco é tema dos escritos que mais admiram os modernos Wright e Le Corbusier⁴⁰⁶.

Para Viollet-le-Duc, os templos gregos têm suas formas submetidas “à razão, não à razão seca e pedante de um geômetra, mas à razão dirigida pelos sentidos e pela observação das leis naturais”⁴⁰⁷. Importante responsável pelo pitoresco racional

⁴⁰². GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit. p. 27. Segundo o autor, nessa identidade estaria um dos traços de contradição.

⁴⁰³. PUPPI, Marcelo. **La dimension culturelle du rationalisme structurel. Architecture, histoire et utopie chez Léonce Reynaud, Fernand de Dartein et Auguste Choisy.** Thèse pour obtenir le grade de docteur de L'Université Paris I. Université Paris 1 - Pantheon - Sorbonne. École Doctoral d'Histoire de l'Art. Paris: janvier 2013, p. 6.

⁴⁰⁴. Idem, p. 63. O autor ressalta que, no caso específico de Reynaud, a arte teve um papel essencial na transformação do real e, conseqüentemente, na concepção arquitetônica

⁴⁰⁵. PUPPI, Marcelo. O racionalismo estrutural e as fontes da arquitetura moderna brasileira: método, definições e potencial de pesquisa. **Thésis.** Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 77-87, jan/out 2017, p. 82.

⁴⁰⁶. ETLIN, Richard. **Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: the romantic legacy.** Manchester and New York: Manchester University Press, 1994, p. 76.

⁴⁰⁷. VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, op. cit., p. 55.

e amante do pitoresco grego⁴⁰⁸, Viollet-le-Duc tem a *mise en scène* como necessária na produção do seu tempo⁴⁰⁹. Ele identifica o uso do pitoresco pelos italianos, em continuidade à herança da produção de projeto sensível e esteticamente refinado dos gregos⁴¹⁰, ao contrário dos franceses. Tal herança tende a considerar o entorno natural do monumento e todos os aspectos que o valorizam, tendo o pitoresco como princípio utilizado na implantação de seus edifícios⁴¹¹. É através do estudo da

408. ETLIN, Richard. **Modernism in Italian architecture, 1890-1940**. Cambridge, Massachusetts/London, England, 1991, p. 103. O autor aponta o francês como um dos principais responsáveis pelo denominado pitoresco racional, estabelecendo uma clara e das mais influentes definições do termo. Amante do gótico e defensor do racionalismo estrutural, no primeiro volume do seu *Entretiens sur l'Architecture*, ele “prova ser um campeão ardente das lições do pitoresco encontrado na arquitetura grega”, e ela passa a ser para ele uma das maiores realizações do mundo da arquitetura.

409. *Ibidem*, p. 104. O autor mostra a preocupação de Viollet-le-Duc com a necessidade da *mise en scène* na produção da arquitetura daquele tempo e a condição de desprezo a ela pelos arquitetos da época. Tal desprezo é certamente proveniente da ascendência de um ensino acadêmico com base na tradição clássica, na qual o papel banal da simetria impedia uma resposta lógica ao sítio, oferecendo um medíocre resultado. Ver também VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, op. cit., p. 255. Contrapondo a tradição do pitoresco ao uso da simetria predominante, o autor francês do século XIX ainda critica a tradição *beaux-arts* na sua maneira de compor: “[...] Quelle juste appréciation de l'effet; de ce que nous appelons aujourd'hui le pittoresque! objet de dédain pour nos architectes... Et pourquoi? parce que les monuments tracé sur le papier ne tient compte généralement ni du lieu, ni de l'orientation, ni des effets d'ombre e de lumières, ni de l'entourage, ni des différences de niveaux, si favorable, cependant, aux formes architectoniques; parce que avant tout, avant même de satisfaire exactement aux donnée d'un programme, l'architecte pense à élever des façades symétriques, pondérées, une grande boîte dans laquelle on viendra, après coup, disposer les services comme on pourra. [...]” Aquela justa apreciação do efeito, daquilo que nós chamamos hoje pitoresco! Objeto de desdém de nossos arquitetos. E por quê? Porque o monumento traçado sobre o papel geralmente não leva em consideração nem o lugar, nem a orientação, nem os efeitos de sombra e de luz, nem o entorno, nem as diferenças de níveis, tão favoráveis, entretanto, às formas arquitetônicas; porque, antes de tudo, antes mesmo de satisfazer aos dados de um programa, o arquiteto pensa em edificar fachadas simétricas, ponderadas, uma grande caixa, dentro da qual irá, depois do corte, dispor os serviços como desejar. Tradução da autora.

410. *Ibidem*, p. 106.

411. VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, op. cit., p. 256. O próprio autor do século XIX constatou nos gregos: “Lorsqu'on parcourt les ruines des cités grecques, on voit avec quel scrupule les architectes de la belle époque ont profité de la situation des lieux pour valoir leurs monuments. Ils aiment l'architecture en tant qu'art, mais ils sont aussi les amants de la nature, de la lumière; ils mettent de la coquetterie, dirai-je dans la disposition d'un édifice; ils évitent la monotonie, redoutent l'ennui! Ce sont des savants, des artistes sévères, pleins de respect pour les principes et la forme; ce sont aussi des décorateurs subtils, des metteurs en scène délicats. L'architecte grec ne nivelle pas le rocher qui servira de base à son édifice, il le décore, il profite de ses aspérités, il le tranche avec goût, et en connaisseur profond dell'effet. Voyons Athènes, Corinthe et surtout ces vieilles cités de la Sicile, Agrigente, Sélinonte, Ségeste, Syracuse. Qui ne s'est pas di en voyant les débris de ces villes: ‘Combien étaient heureux de vivre des hommes qui, sachant ainsi allier l'art aux beautés naturelles, jouissaient si pleinement de cette alliance?’” “Quando se percorrem as ruínas das cidades gregas, vê-se com certo escrúpulo que os arquitetos dessa bela época se aproveitaram da situação dos lugares para valorizar seus monumentos. Eles amam a arquitetura como arte, mas são também amantes da natureza, da luz; eles colocam seu desejo de prazer, eu diria, na disposição do edifício; eles evitam a monotonia, reduzem o tédio! São cientistas, artistas rigorosos, plenos de respeito pelos princípios e pela forma; são também decoradores sutis, especialistas dotados de grande sensibilidade. O arquiteto grego não nivela a rocha que servirá de base a seu edifício, ele a decora, ele se aproveita das suas asperezas e a contrasta com gosto,

arquitetura antiga grega e do medieval nos seus princípios pitorescos que Viollet-le-Duc confirma que tudo na arquitetura tem sua razão de ser. E essa razão não está ligada apenas à lógica da estrutura, às qualidades materiais e às necessidades do programa, mas também à sensibilidade despertada pelo local onde o edifício é implantado e sua paisagem⁴¹². Aí está, de maneira indireta, a dimensão estética de Viollet-le-Duc⁴¹³. Para ele, uma arquitetura nacional contemporânea pode ser empreendida através da união de razão e poesia⁴¹⁴.

O pitoresco racional é a filosofia-guia dos trabalhos da *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, da qual Giovannoni torna-se importante integrante, vale lembrar, tendo assim suas raízes no pensamento arquitetônico progressista do século XIX. O teor romântico que marca a Itália e, particularmente, a formação dessas associações no país, dado já apontado neste trabalho, tem aqui sugeridas suas prováveis origens. Do ponto de vista da aplicação do conceito de pitoresco racional, a propagação das ideias de Camillo Sitte e o movimento das cidades-jardim, juntamente com a literatura, são “o mais imediato e importante impulso para o trabalho da romana *Associazione Artistica*”⁴¹⁵.

Como verdadeiro italiano e seguidor da tradição, Giovannoni dá continuidade a esses traços de valorização do natural já presentes no trabalho da *Associazione*, ou seja, usa a racionalidade que é dirigida pelos sentidos e pelas leis naturais. A tradição italiana, visando à construção de uma produção de efeito, de uma *mise en scène*, não pode ser desprezada por Giovannoni e seus pares. Afinal, engenheiros, são conhecedores do racionalismo de Viollet-le-Duc. Na *Scuola Superiore*, a aplicação

como conhecedor profundo do efeito. Vemos Atenas, Corinto e, sobretudo, as velhas cidades da Sicília, Agrigento, Selinonte, Segesta, Siracusa. Quem não se diz, vendo as ruínas dessas cidades: ‘Quantos homens eram felizes de viver aqui, sabendo aliar a arte com as belezas naturais, desfrutando tão plenamente desta aliança?’”. Tradução da autora. Ver também ETLIN, Richard, op. cit., p. 104. O autor afirma que os escritos de Viollet-le-Duc sobre o pitoresco coincidem com a apreciação feita por Ruskin em período anterior sobre temas similares. O livro de Ruskin *The Poetry of Architecture*, publicado em 1837/1838, é uma apreciação do caráter anônimo do urbanismo das ruas estreitas italianas, bem como da relação harmônica entre casa e paisagens de outros países além da Itália, como Inglaterra, França e Suíça.

⁴¹². ETLIN, Richard. **Modernism in Italian architecture, 1890-1940**. Cambridge, Massachusetts/London, England, 1991, p. 103.

⁴¹³. Para mais detalhes dessa dimensão estética, ver PUPPI, Marcelo. O racionalismo estrutural e as fontes da arquitetura moderna brasileira: método, definições e potencial de pesquisa. **Thésis**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 77-87, jan/out 2017, p. 80.

⁴¹⁴. ETLIN, Richard. **Modernism in Italian Architecture, 1890-1940**. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991, p. 103.

⁴¹⁵. *Ibidem*, p. 106.

desse princípio é certamente em parte desenvolvida na disciplina de Cenografia, empreendida nos últimos anos do curso.

Viollet-le-Duc opõe-se a determinadas questões do ensino *beaux-arts* e de sua arquitetura, o ecletismo⁴¹⁶. Ele critica a produção eclética resultante por considerá-la híbrida, formada por pastiches e obras sem caráter. Para ele, os arquitetos da sua época são fracassados, estando a arquitetura em contínua doença desde o século XVI, embora acredite na vitalidade do período. Como um homem do século XIX, crê que o novo deve nascer apenas a partir dos exemplos do passado. Afirma, no entanto, que, no âmbito das artes, não é aplicado, às obras do passado, um método de estudo verdadeiramente científico naquele momento. Segundo o francês, os arquitetos não conseguem dar uma unidade aos seus edifícios, por não recorrerem às verdadeiras causas das formas, e sim ao efeito delas, sacrificando geralmente um dos seus princípios basilares: as necessidades e a matéria. Assim, para o estudo das obras do passado, propõe um método rigoroso, segundo ele, para extrair das tradições os seus princípios essenciais, os princípios que geram as formas, e não as próprias formas. Tal método proposto é a realização de um caminho inverso ao do criador da obra, a partir de uma desmontagem, e posterior montagem, do edifício segundo seus elementos essenciais. Para Viollet-le-Duc, esse é um método necessário para os que desejavam aprender a compor⁴¹⁷.

É curioso notar, nas palavras e atitudes de Giovannoni e seus pares, similaridades com às do personagem francês. Não apenas Giovannoni, mas também os profissionais italianos tratados nesta tese geralmente apresentam uma postura constante de crítica ao ecletismo, embora tenham adotado para a *Scuola Superiore di Architettura* uma didática e programa marcados por fragmentos do ensino da maior escola que o produz, a *École des Beaux-Arts*.

⁴¹⁶. Tornando-se professor da *École des Beaux-Arts de Paris*, durante a reforma pela qual ela passou na década de 1860, Viollet-le-Duc logo se retirou da instituição por encontrar hostilidade de grupo conservador. Até o fim de sua vida, Viollet-le-Duc foi um dos maiores e mais fortes críticos da *École des Beaux-Arts* e do ecletismo. Um dos principais motivos devia-se à sua didática fechada em relação ao clássico de origem romana. Ele afirmava que o mal estava no ensino da escola, destacando a necessidade de um conhecimento sobre a Idade Média, anterior ao estudo da Antiguidade. Segundo ele, o conhecimento do Gótico justificava-se, sendo um caminho de retorno a uma arte nacional, no caso francês. Para ele, os arquitetos do seu tempo deveriam ter o Gótico como fonte de inspiração, não para imitá-lo, mas devido aos seus princípios. Quanto à importância do estudo do Gótico, ver PUPPI, Marcelo. O racionalismo estrutural e as fontes da arquitetura moderna brasileira: método, definições e potencial de pesquisa. **Thésis**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 77-87, jan/out 2017, p. 80.

⁴¹⁷. VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, op. cit., p. 450-468.

A história como base para a produção do novo; uma aparente convergência com a postura metodológica da cultura do Romantismo, que se direciona à busca da unidade do conhecimento, a partir de complementaridades. No caso do monumento, Giovannoni e seus pares o empreendem no contexto da arquitetura *minore* do entorno; no caso do organismo arquitetônico, o edifício, eles procuram vê-lo como um todo, como um corpo, incluindo sua construção, função e estética. Tratando-se do edifício construído, eles procuram extrair os seus princípios permanentes exatamente também através da desmontagem e montagem mental da obra. Esses são pontos essenciais, empreendidos no ensino de Giovannoni na escola romana. Uma ligação estreita dessas ações com as ideias predominantes no século XIX e no pensamento de Viollet-le-Duc são nesse ponto mais que sugestivas.

Tratando-se de Reynaud a ligação do pensamento do engenheiro-humanista com o francês, segundo Zucconi, já induz a um olhar sobre o professor de Choisy. Uma breve investigação sobre o pensamento de Reynaud e seus alunos aponta a complexidade da questão, pois, inserido no contexto do Romantismo, Reynaud também promove a unidade de conhecimento, envolvendo não somente a ciência, mas também a arte; e deixa marcas nos seus alunos⁴¹⁸.

Para os arquitetos do século XIX, uma arquitetura *vivante* deve alimentar-se de ciência e arte, ser ao mesmo tempo razão e sentimento, e dirigir-se à inteligência e à imaginação⁴¹⁹. Trata-se principalmente do conceito artístico que, elevado ao nível da investigação do racional, no Romantismo, leva à busca de um conhecimento sintético, à ideia de organismo. É o alinhamento da arquitetura à cultura do seu tempo, inserindo-se ela, assim, num fluxo dinâmico de aperfeiçoamento humano, ou seja, material e espiritual. À medida que a arquitetura aproxima-se da arte, ela alcança de maneira crescente o plano cultural, tornando-se capaz de exercer uma

⁴¹⁸. PUPPI, Marcelo. **La dimension culturelle du rationalisme structurel. Architecture, histoire et utopie chez Léonce Reynaud, Fernand de Dartein et Auguste Choisy**. Thèse pour obtenir le grade de docteur de L'Université Paris I. Université Paris 1 - Pantheon - Sorbonne. École Doctoral d'Histoire de l'Art. Paris: janvier 2013, p. 7. O aluno de Durand teve uma formação pluridisciplinar. Começando seus estudos na *École Polytechnique*, ele passou pela *École des Beaux-Arts* e pelo saint-simonismo, este propondo uma nova maneira de entendimento da realidade, dedicou-se à prática da engenharia, ensino e teoria da arquitetura. Como Viollet-le-Duc, ele integrou, também com seus alunos, o racionalismo estrutural, numa postura menos clássica e menos racionalista que Viollet-le-Duc. No entanto, como o racionalismo é geralmente reconhecido nas suas fontes técnicas e científicas, Reynaud muitas vezes é tido como um sucessor de Durand, um teórico não suficientemente racionalista, enquanto Choisy é reconhecido como o autor de uma história do racionalismo.

⁴¹⁹. Ibidem, p. 481.

ação dinâmica sobre a sociedade. Léonce Reynaud, professor, e seus alunos Auguste Choisy e Fernand de Darstein estão entre os teóricos e autores que mais procuram estabelecer essas ligações⁴²⁰.

Como Viollet-le-Duc, Reynaud busca princípios para tornar a arquitetura orgânica. Contudo, de maneira diversa, para Reynaud, a forma, nascendo também da estrutura, está acima desta⁴²¹. A dimensão estética é o complemento, o ápice da relação inicial e necessária que a arquitetura estabelece com a ciência⁴²². Assim, ao formar um sólido elo entre a arquitetura e a cultura contemporânea, Reynaud e seus alunos, com o objetivo de ligar a arquitetura a um papel mais dinâmico, dão a ela o “poder de provocar uma força para agir sobre a sociedade”. Tal questão parte da premissa de que “a arquitetura tem a força de agir sobre a manifestação do público para mostrar-lhe um outro lado da realidade, para impulsionar ações que intervenham sobre a realidade”. Essas relações da arquitetura com a cultura contemporânea são estudadas geralmente ao nível da ciência, não sendo explorada sua faceta no âmbito da arte⁴²³. No entanto, a razão e a arte têm o mesmo objetivo: despertar as relações entre a arquitetura e a sociedade. Enquanto a ciência otimiza a construção, a arte atinge a imaginação do público, possibilitando o conhecimento que origina tal construção, e, conduzindo assim ao reconhecimento do potencial cultural da época, convida esse público a agir, sendo parte tomada na realização desse potencial⁴²⁴.

Por outro lado, originária do pensamento romântico do século XIX e, mais particularmente, das ideias saint-simonianas, e não da *École des Beaux-Arts*, a dimensão estética de Reynaud engloba não apenas a arte, mas todas as manifestações da vida coletiva⁴²⁵. Ela é uma maneira de despertar a imaginação do homem e convidá-lo a agir em prol da sociedade. Dimensão estética e imaginação histórica

⁴²⁰. Ibidem, p. 9.

⁴²¹. PUPPI, Marcelo. O racionalismo estrutural e as fontes da arquitetura moderna brasileira: método, definições e potencial de pesquisa. **Thésis**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 77-87, jan/out 2017, p. 77-87, p. 82.

⁴²². PUPPI, Marcelo. **La dimension culturelle du rationalisme structurel. Architecture, histoire et utopie chez Léonce Reynaud, Fernand de Darstein et Auguste Choisy**. Thèse pour obtenir le grade de docteur de L'Université Paris I. Université Paris 1 - Pantheon - Sorbonne. École Doctoral d'Histoire de l'Art. Paris: janvier 2013, p. 10.

⁴²³. Ibidem, p. 9.

⁴²⁴. Ibidem, p. 10.

⁴²⁵. Ibidem p. 12.

estão juntas na intenção da evolução da sociedade⁴²⁶. Não é à toa que a literatura é um dos principais meios de promoção da transformação romântica. Assim, tanto a obra de arte quanto a exposição teórica devem falar ao receptor. E, para que o discurso penetre mais diretamente na sociedade, é preciso alcançar a razão através do sentimento. Utiliza-se assim o recurso dos exemplos históricos e da narração. E, nesse sentido, Reynaud e seus alunos expõem seus pensamentos, estimulando a imaginação do público. A intenção é convencer, estimular ações no receptor⁴²⁷.

Há, então, uma ampliação do universo da arquitetura. Estando ao nível da cultura, da ciência e da técnica contemporânea, ela leva a marca do estado da civilização nesses três níveis, formando uma pequena unidade e ultrapassando assim, como forma, a fragmentação do conhecimento especializado. Ou seja, a arquitetura passa a inserir-se no quadro da cultura da época, restabelecendo a unidade entre arquitetura e sociedade⁴²⁸.

A valorização da arte em Reynaud, e depois nos seus alunos, é exatamente a afirmação da natureza estética da arquitetura e seu potencial histórico e social; a arte é o complemento que a arquitetura estabelece com a ciência, e, sem esta, a arquitetura não é verdadeiramente arquitetura, mesmo que todas as formas sejam resultado do conhecimento científico⁴²⁹.

Tratando-se da dimensão estética em Giovannoni, Zucconi comenta uma posição mediana dele, como um especialista que se coloca no meio de extremos opostos, entre o positivismo de Choisy e o esteticismo de Venturi. Mas, se a dimensão artística faz parte da concepção de Reynaud e seus alunos, incluindo o próprio Choisy, a posição de Giovannoni não é similar? Afinal, como já afirmado, o próprio Zucconi declara uma ligação do italiano com Reynaud e seus alunos; e o tratado de Reynaud, *Traité d'Architecture*, editado originalmente em 1850 e 1858⁴³⁰, é traduzido para o italiano em 1853⁴³¹, sendo uma obra de referência na segunda

⁴²⁶. Ibidem.

⁴²⁷. Ibidem.

⁴²⁸. Ibidem, p. 482.

⁴²⁹. Ibidem, p. 10.

⁴³⁰. Ibidem, p. 30.

⁴³¹. GABETTI, Roberto; MARCONI, Paolo. L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano, **Controspazio**, settembre 1971, n. 9, p. 53. Em nota, os autores indicam que a primeira tradução em italiano do tratado de Reynaud foi feita em 1853.

metade do século XIX e início do século XX⁴³², embora não se possa afirmar sua leitura por parte de Giovannoni.

A obra de Choisy é a exposição de uma nova concepção de história herdada de Reynaud, e mostra a transformação ocorrida na abordagem da arquitetura durante o século XIX⁴³³. Há uma proximidade da história da arquitetura de Giovannoni com o método de Choisy, na existência de um percurso evolutivo ditado pelas técnicas construtivas e os vários materiais. A obra do engenheiro-humanista italiano *La Tecnica della Costruzione Presso i Romani* (1923) já no título mostra convergências com a obra de Choisy *L'Art de Bâtir chez les Romains* (1873). Como em *Histoire de l'Architecture* (1899), predomina o teor evolutivo da técnica⁴³⁴. Registro de transformações no curso do tempo, através de representações isométricas, permite a exposição das variações das técnicas construtivas. A construção é a essência da história⁴³⁵. Do ponto de vista científico, trata-se de um determinismo positivista que tende a predominar até os anos 1930 no pensamento de Giovannoni, quando uma série de contradições aparecem claramente na postura de atenuação dos termos desse determinismo, mas ao mesmo tempo mantendo a postura de chamar em causa a necessidade do método positivista.

Na *Enciclopedia Italiana*, de 1929, Giovannoni, o autor de *Architettura*, mostra-a também a partir de um perfil evolutivo⁴³⁶, no qual se distinguem seus arquétipos homogêneos, como os organismos de tipo basilical e de planta central, por exemplo, e evidenciam-se os exemplares mais contemporâneos, em novas tecnologias, como resultado lógico de uma evolução de muitos séculos, numa total sintonia com os ensinamentos de Milani na *Scuola Superiore*.

Para Giovannoni, não existe arquitetura desprovida de expressão estética. Ele é claro também ao afirmar que consiste em não arquitetura a tendência do seu tempo que teoricamente extingue qualquer relação com o passado, “constituído por recordações, por imitações, por continuidade de sentimento”. Para ele, a arquitetura

⁴³². PUPPI, Marcelo. Léonce Reynaud e a concepção teórica do ecletismo no Rio de Janeiro. **19&20**. Rio de Janeiro, vol. III, n. 2, abril 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mpuppi_reynauld.htm>. Acesso em maio 2016.

⁴³³. PUPPI, Marcelo. **La dimension culturelle du rationalisme structurel. Architecture, histoire et utopie chez Léonce Reynaud, Fernand de Darstein e Auguste Choisy**. Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université Paris 1, Université Paris 1 - Pantheon - Sorbonne, École Doctorale d'Histoire de l'Art, 2013, p. 484.

⁴³⁴. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 27.

⁴³⁵. Ibidem.

⁴³⁶. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 27.

não é arte abstrata, e suas expressões não podem recusar os elementos concretos da composição, das condições reais intrínsecas e extrínsecas do edifício. Entretanto, não admite a exclusão do traço subjetivo e da resposta dada pelo sentimento do artista⁴³⁷. Ou melhor, segundo suas próprias palavras, “a intuição artística, síntese *a priori* de imagens e reminiscências”. Essa intuição dá aos elementos concretos, de acordo com ele, um enquadramento lógico⁴³⁸.

Por um lado, a ideia da arte como intuição, apreendida em Croce. Por outro, o uso do conceito de arquitetura viva, em muitos dos escritos do engenheiro-humanista, que, indicando o estado pulsante presente, também parece ter passado pela mesma dualidade de arte e ciência e sua investigação como unidade, como em Reynaud e os arquitetos do século XIX, pois, se a expressão estética é fundamental na arquitetura, segundo Giovannoni, a questão material, positivista, também o é. Como um engenheiro, ele não se desvincula da expressão das técnicas construtivas contemporâneas, utilizando-as em suas importantes obras já do início do século XX. Ele não desassocia o edifício, sua composição, da expressão tecnológica do momento. Também segundo Viollet-le-Duc, deveria ser alcançada a síntese compositiva do edifício, utilizando-se as condições materiais de seu tempo. Isso certamente dá ao objeto arquitetônico a marca do progresso científico de uma época.

É importante destacar que os objetos de estudo de Giovannoni — o monumento, a arquitetura *minore*, a cidade histórica ou a moderna — são tratados a partir dos seus opostos, buscando a compreensão da unidade na qual se inserem. É também significativo declarar a coesão existente entre história e arquitetura, sendo as duas, como em Reynaud, inseparáveis.

Também é preciso afirmar que a obra escrita de Giovannoni, num universo de muitas e variadas publicações⁴³⁹, trata geralmente de casos do exercício profissional, questões estéticas e técnicas e, quando da exposição de teorias e pensamento, sempre utiliza exemplos práticos, históricos e narrativas. Talvez como Reynaud, fazendo o discurso penetrar na sociedade, o italiano busca atingir a razão através

⁴³⁷. GIOVANNONI. **Corso di architettura. Parte seconda: nozioni di edilizia, composizione architettonica elementare**. Roma: Paolo Cremonese, 1931, p. 157.

⁴³⁸. *Ibidem*, p. 158.

⁴³⁹. CHOAY, Françoise. Introduction. In: GIOVANNONI, Gustavo, op. cit., p. 8. Choay comenta que sua obra escrita ultrapassa o número de setecentos textos.

do sentimento. A preocupação com o sentido coletivo e público da arquitetura é explícito⁴⁴⁰.

A HISTÓRIA DA ARQUITETURA E O EDIFÍCIO-DOCUMENTO

Edifício-documento. É assim que Zucconi caracteriza o método criado por Giovannoni para a história da arquitetura, que o coloca em confronto com Adolfo Venturi, diante dos critérios analíticos de estudo da arquitetura, inseridos nos limites de conhecimento da história da arte. Esse método se define praticamente em 1903, quando Giovannoni participa de congresso de história. Nesse momento, o engenheiro pode confrontar-se com os historiadores na questão do monumento, na sua análise científica e destino arquitetônico. O contato com a arte e a arqueologia acrescentou à sua bagagem técnica instrumental necessário para tratar de forma sedimentada sobre esse objeto⁴⁴¹.

Giovannoni estabelece uma metodologia de estudo a partir de critérios específicos à arquitetura na análise direta do edifício, segundo os quais ela é apreendida como elemento mediano entre os problemas técnicos das construções e a cultura do historiador. Daí a necessidade de o arquiteto dominar vários campos de conhecimento, com a criação do profissional integral, e a consciência de não se definir a questão arquitetônica nos limites da história da arte. De acordo com Giovannoni, aqueles que aplicam à arquitetura métodos utilizados em outras artes, métodos nos quais “a técnica é simples e subordinada ao pensamento artístico” — tratando particularmente da história da arte, questão clara na polêmica com Venturi —, “tornam-se também eles diletantes”, e frisa “diletantes presunçosos”⁴⁴², ou seja, ligam a arquitetura a uma questão apenas artística, de prazer e superficial.

⁴⁴⁰. GIOVANNONI, Gustavo Giovannoni. **Corso di architettura. Parte seconda: nozioni di edilizia, composizione architettonica elementare**. Roma: Paolo Cremonese, 1931, p. 157: “L’arbitrio assoluto non è ammissibile per l’Architettura che è fatta in gran parte per il pubblico e deve quindi rispondere ad un sentimento collettivo e che ha essenzialmente carattere permanente”. “A arbitrariedade absoluta não é admissível para a Arquitetura, que é feita em grande parte para o público e deve portanto responder a um sentimento coletivo que tenha essencialmente um caráter permanente”. Tradução da autora.

⁴⁴¹. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 23.

⁴⁴². GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambienti dei monumenti**. Roma: Società Editrice d’Arte Illustrata, 1925, p. 30.

Ao contrário, Zucconi sublinha, no processo proposto por Giovannoni, o papel do edifício como testemunho da técnica, mas também da economia, geografia e toda uma gama de dados que se dirigem à realidade das condições locais⁴⁴³. É nesse contexto que o engenheiro-historiador insiste nas “causas permanentes do ambiente”, ou seja, nas várias características do ambiente que vão ser base para a intervenção em determinado contexto, como também na produção de determinado edifício. O exercício de observação direta e, na sequência, o levantamento dos dados materiais, como clima, terreno, etc., acrescidos dos dados documentais, são os passos para o seu entendimento. Para Giovannoni, esses são os dados científicos necessários de verificação, antes de uma abordagem de correntes artísticas, propostas pela história da arte. Assim, não é difícil entender por que os *rilievi* dos monumentos são os preferidos por Giovannoni para serem realizados pelos alunos:

O principal subsídio experimental será o da prática elevação dos monumentos locais, nobres ou humildes, para adquirir a precisa evidente compreensão do seu tipo e do seu significado, analisá-lo sutilmente e refazer, por assim dizer, em senso inverso o caminho que percorreram o arquiteto e os artífices que compuseram o seu organismo e modelaram os seus elementos: a começar da planta e das disposições construtivas (que somente quem não compreende a concessão arquitetônica pode achar supérfluo) para chegar aos projetos e aos particulares decorativos do revestimento [...]⁴⁴⁴

Giovannoni apreende então o método positivista, espelhado em Viollet-le-Duc, e a evolução das técnicas e formas, tendo Choisy como referência.

Tafari reconhece a importância de Giovannoni no nascimento da história da arquitetura na Itália. Declara, porém, que a história da arquitetura desse personagem é uma história para fazer arquitetura⁴⁴⁵. Questão verdadeira, no momento em que a investigação no construído faz parte de método que, a partir principalmente de desenhos, busca o conhecimento profundo das características do objeto arquitetônico e seu ambiente, definindo assim importante base para o projeto.

Como dito, segundo Zucconi, a abertura do seu método analítico de determinismo positivista dá-se a partir de 1930, quando vê mais claramente que este

⁴⁴³. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 25.

⁴⁴⁴. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambienti dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 34.

⁴⁴⁵. TAFURI, Manfredo. Giovannoni. **Casabella**, n. 633, aprile 1996, p. 73.

só cobre um lado da complexidade do fenômeno arquitetônico. Tendo a arquitetura como arte e técnica, admite empreendê-la a partir de uma abordagem pluralista. Pelo menos do ponto de vista teórico, pois, de acordo com Zucconi, a abordagem materialista sempre reemerge diante dos problemas práticos⁴⁴⁶.

AMBIENTISMO: PROJETAR A PARTIR DO AMBIENTE

O ambiente é, então, um conceito fundamental na teoria do engenheiro-humanista. Ele é o nó central de toda a questão giovannoniana, do qual se ramificam as demais preocupações do engenheiro, como a história da arquitetura, o restauro e também a sistematização urbana da cidade⁴⁴⁷.

Giovannoni introduz pela primeira vez o termo “*ambientismo*” em escritos de 1918, entendido como a relação entre os novos edifícios e o contexto preexistente; e, em textos de dez anos depois, admite sua origem na estética alemã⁴⁴⁸. Para Giovannoni, as condições extrínsecas da obra arquitetônica são tão importantes quanto as intrínsecas, de espaço e uso⁴⁴⁹. Afirma que, mais que nas outras artes, na arquitetura uma obra é feita para determinado ambiente, e a ele é preciso voltar-se, para entender seu real valor:

O ambiente tem importância capital como elemento extrínseco da composição artística. Uma obra de arte, e especialmente uma obra arquitetônica, não vive orgulhosamente isolada, mas se apresenta sobre a rua em uma série contínua com outras obras da qual recebe reflexos e limitações de medidas, de cor, de ornato.⁴⁵⁰

Em termos práticos, o engenheiro-humanista exemplifica Veneza, mostrando o caráter permanente das aberturas, do voltar-se para o exterior, dos seus edifícios, independentemente do tempo no qual surgem. Como ele próprio afirma, tais características parecem ser uma única energia, a qual, determinando um ar de família, um parentesco entre as construções, e definindo, portanto, caracteres

⁴⁴⁶. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 28.

⁴⁴⁷. Ibidem, p. 40.

⁴⁴⁸. PANE, Andrea, op. cit.; GIOVANNONI, Gustavo. **Corso di architettura. Parte seconda: nozione di edilizia, composizione architettonica elementare**. Roma, Paolo Cremonese, 1931, p. 222.

⁴⁴⁹. Já foi apontada a preocupação de Piacentini quanto a essa questão, e tal preocupação já foi sublinhada, como dito, por Anelli e Comas.

⁴⁵⁰. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambienti dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 25: “L’ambiente ha spesso importanza capitale come elemento estrinseco della composizione architettonica, non vive orgogliosamente isolata, ma si affacci sulla via in una serie continua con altre opere da cui riceve riflessi e limitazioni di minure, di colore, di ornato”. Tradução da autora.

permanentes na história, desemboca no estilo. Estilo que emana da força do ambiente. Assim, uma obra nova também deve formar-se sempre a partir de seu ambiente.

Ambientismo, então, diz respeito a um conjunto de características locais, permanentes na história, que marcam o edifício. De acordo com Zucconi, escritos realizados por Giovannoni na primeira década do século XX, sobre as belezas italianas naturais ameaçadas, estão na base do conceito de ambiente do engenheiro-humanista; e noções sobre a contextualização do monumento, já expressas em artigo de 1913, são formalizadas na conferência de Atenas de 1931⁴⁵¹.

Etlin traduz *ambientismo* como contextualismo⁴⁵², recorrendo ao conceito, como afirma, do próprio Giovannoni: “a correlação entre um trabalho e seu entorno, a artística harmonia entre os trabalhos individuais e o todo”. O autor declara que a ideia geral de *ambientismo* foi adaptada a partir de Sitte e que, na defesa dela, Giovannoni o aplica na lei italiana de 1909, modificada em 1912⁴⁵³, na qual um artigo chama a atenção para a necessidade de preservação do monumento e seus arredores, com vista a não destruir sua perspectiva e luz⁴⁵⁴. Segundo o próprio Giovannoni, tal lei, procurando preservar a situação do ambiente, no quadro do monumento, e as condições do seu aprazamento, está assim no total argumento do *ambientismo*, ou seja, considera-se a relação entre a obra e aquilo que a circunda. A ideia, segundo ele, é proteger obras que, não sendo expressões naturais, mas realizadas pelo homem, têm essencial valor paisagístico.

Em 1925, Giovannoni publica então *Questioni di Architettura nella Storia e nella Vita*, no qual escreve *L’Ambiente dei Monumenti*, e cita Ruskin: “Não é bem plantando estátuas que se reúne os homens em torno da pátria, mas respeitando as pedras do solo nativo”. O texto claramente demonstra ter como objetivo orientar o estudo e a produção de arquitetura, levando-se em consideração o ambiente.

⁴⁵¹. GIOVANNONI, Gustavo; Guido Zucconi (a cura di), op. cit., p. 44.

⁴⁵². ETLIN, Richard A., op. cit., p. 116. Convergindo com a postura de Etlin, Guido Zucconi apresenta *ambientismo* como contextualização do monumento, e Renata Cabral também traduz *ambientismo* como contextualismo na sua tese de doutorado. Ver GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 42, e CABRAL, Renata Campello, op. cit.

⁴⁵³. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 44. Segundo Zucconi, a lei protege bens de interesse histórico, arqueológico, paleontológico ou artístico e, em 1912, acrescenta as cidades, parques e jardins que tenham valor histórico e artístico.

⁴⁵⁴. ETLIN, Richard A., op. cit., p. 116. Para mais detalhes sobre o conceito de ambiente a partir da lei em questão, consultar Renata Campello Cabral, op. cit.

Expondo argumentos e exemplos, o engenheiro-humanista estabelece o monumento como base maior de estudo e de intervenções no contexto no qual este se insere. Giovannoni afirma a enorme possibilidade de situações, que devem ser analisadas, segundo ele, caso a caso. Como seu campo de verificação e aplicação maior é Roma e a Itália em geral, é importante salientar a presença constante do monumento, elemento rico de patrimônio, tradição e passado que, integrado num determinado ambiente, precisa ser respeitado. Assim, em relação ao monumento, como o próprio engenheiro afirma, algumas vezes a marca do ambiente é de grande intensidade, superando-o em importância, enquanto em outras situações está totalmente alterado. Diversidade de elementos e variedade de situações traduzem-se em exemplos concretos, nos quais se constata a harmonia ou desarmonia do ambiente, a partir dos elementos que ele contém:

[...] A sobriedade do ornato e da cor; o jogo das massas variadamente agrupadas, desde que não convulsivo e não muito artificial no fracionamento, a subdivisão das superfícies, de simples expressão construtiva, nos motivos rítmicos; a aplicação daquelas derivações da considerada arquitetura menor, a arquitetura, isto é, das casas populares e burguesas, dos pequenos elementos construtivos citadinos e campestres que, coligados com as manifestações folclóricas, tradicionais de arte decorativa, tanta continuidade e tanto caráter mantiveram e podem ainda manter nas velhas cidades. E a esses meios arquitetônicos pode-se eficazmente acrescentar aquele natural devido à vegetação.⁴⁵⁵

Giovannoni alerta também para a questão da perspectiva, princípio em torno do qual, segundo Zucconi, abre-se a possibilidade de ampliação da área do monumento a ser protegido:

Especialmente entre os séculos XV e XIX (isto é aqueles que deram quase sempre às nossas cidades o caráter atual), as visuais que do interior de um edifício, de um pátio, de uma casa, de uma praça se abrem para o exterior representaram muitas vezes elemento essencial na composição, quase como se quisesse estendê-la à cena exterior e chamar a participar ao quadro arquitetônico o fundo natural e artificial sabiamente delimitado, de modo a “alargar a área”, como disse Serlio

⁴⁵⁵. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambienti dei monumenti**. Roma, Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 171-195. p. 192: “[...] La sobrietà dell’ornato e del colore; il giuoco delle masse variamente aggruppate, purchè non convulso e non troppo artificioso nel frazionamento, la suddivisione delle superficie, di semplice espressione costruttiva, in motivi ritmici; l’applicazione di quelle derivazioni della cosiddetta architettura minore, l’architettura cio è delle case popolare e borghesi, dei piccoli elementi edilizi cittadini e paesani che collegata con le manifestazioni folkloristiche di arte decorativa, tanta continuità e tanto carattere ha mantenuto e può ancora mantenere nelle vecchie città. Ed a questi mezzi architettoniche può efficacemente aggiugersi quello naturale dovuto alla vegetazione”. Tradução da autora.

a propósito das *loggie*. Poderia de fato ser interessante seguir esse pensamento de arte nos princípios de tratadistas de arquitetura ou de cenografia de Alberti e de Filarete, ao Sannazzaro a Serlio, ao Lomazzo ou na arquitetura magnífica dos quadros ou das gravuras onde o sentimento perspectivo podia desenvolver-se mais livre que não na realidade construtiva.⁴⁵⁶

Por outro lado, Giovannoni destaca a arquitetura *minore*, tradicional, como elemento propulsor de continuidade do caráter significativo das cidades. E ressalta também a vegetação como parte importante desse caráter. Ou seja, valoriza o ambiente nos seus aspectos históricos, construtivos e naturais, como cor, ritmo, massas, etc.; e afirma que raramente um ambiente é definido por apenas um desses fatores.

Ao dissertar sobre a vegetação, reflete sua colaboração como recurso de humanização dos espaços, de possibilidade de criação de harmonia ambiental, de melhoria de um ambiente desarmônico e o mesmo motor para retomar uma continuidade com certas situações do passado. Assim, afirma que o uso de uma “arquitetura vegetal” pode proporcionar uma zona neutra, minimizando desarmonias ambientais implantadas, inclusive isolando edifícios tradicionais da invasão da cidade nova, recriando muitas vezes o ambiente tranquilo original.

Não se limita à geometria dos edifícios como elemento possível de estabelecer conexão com o ambiente. Concordando que toda cidade ou ambiente tem uma cor tradicional, declara que ela não pode ser negligenciada. Segundo ele, tal qual a desarmonia da forma, as alterações no tom predominante de um ambiente podem causar grandes danos e dissonâncias ambientais, até maiores que os limites formais. Giovannoni enfatiza a magnificência do campo da cor para o artista, destacando a negligência contemporânea, em favor do branco moderno. Quanto a uma busca de harmonia com o ambiente através dela, afirma que é “pesquisa de arte feita com sensibilidade ou muito primitiva ou muito refinada”.

⁴⁵⁶. Ibidem, p. 175: “Specialmente nei secoli che vanno dal Quattrocento all’ Ottocento (cioè quelli che hanno quasi sempre dato alle nostre città il carattere attuale) le visuali che dalle interno di un edificio, da un cortile, da una villa, da una piazza, si aprono verso l’esterno hanno ben spesso rappresentato elemento essenziale nella composizione, quasi che si volesse estenderla alla scena esteriore e chiamare a partecipare al quadro architettonico lo sfondo naturale et artificiale sapientemente delimitato, in modo da ‘allargare l’aere’, come dice il Serlio a proposito delle loggie. Potrebbe invero essere interessante seguire questo pensiero d’arte nei principi di trattatisti di architettura o di scenografia, dall’Alberti e dal Filarete, al Sannazaro, al Serlio, al Lomazzo ovvero nelle architetture magnifiche dei quadri o delli incisioni, ove il sentimento prospettico poteva svolgersi più libero che non nella realtà costruttiva”. Tradução da autora.

No que toca ao ambiente e sua importância, Giovannoni chama atenção para obras antigas, como o Convento de Monte Cassino e o *Castello di Fenis*, ambos na Itália, e a igreja do Monte Saint-Michel na França, fazendo também referência a eles enquanto conjuntos pitorescos. Em todos estes, aponta uma harmonia perfeita das construções com o ambiente natural, de maneira espontânea:

[...] parecem tantos elementos naturalmente saídos juntos com o penhasco e os bosques, seja que derivam de um agrupamento variado resultante do livre sobrepor-se das exigências (como para tantas fortalezas que podem dizer-se obras-primas da arquitetura natural feita sem querê-lo), seja que as linhas regulares e majestosas tenham na divisão das massas, na simplicidade das linhas um coordenamento com o quadro que os contém.⁴⁵⁷



Figura 31: Convento de Monte Cassino. Fonte: <https://abadiadaressurreicao.org/dom-donato-ogliari-e-o-novo-abade-ordinario-da-abadia-territorial-de-monte-cassino.html>, acesso em agosto 2019.

⁴⁵⁷. Ibidem, p. 190: “[...] sembrano tanti elementi naturalmente sorti insieme con le rupi ed i boschi, sia che derivino da un aggruppamento vario risultante dal libero sovrapporsi delle esigenze (come per tante fortezze che possono dirsi capolavori di architettura naturale fatta senza volerlo), sia che le linee regolare e maestose abbiano nel frastagliamento delle masse, nella semplicità della linea un coordinamento col quadro che le racchiude”. Tradução da autora.



Figura 32: *Castello di Fenis*. Fonte: <http://www.centrovalledaosta.it/en/visit/storia-castello-di-fenis/>, acesso em agosto 2019.



Figura 33: Monte Saint-Michel, França. Fonte: <https://www.viator.com/pt-BR/Bayeux-attractions/Mont-Saint-Michel/d909-a1630>, acesso em agosto 2019.

Giovannoni refere-se a uma “rica pobreza”, uma simplicidade expressiva, à qual pode aspirar apenas quem “tenha senso de arte, e mais ainda, o sentimento do ambiente, e compreenda o valor dos monumentos, como recordação gloriosa e como viva função de beleza.” O autor ainda ressalta que, possível de ser alcançada

apenas pelos que trabalham com paciência e amor, não dominados por vaidade e exibicionismos, “a fórmula da expressão simples pode dar recursos inesgotáveis”⁴⁵⁸.

Enfim, busca-se aqui também unidade entre arquitetura e natureza, arquitetura e cidade velha e nova, entre monumento e arquitetura ordinária, entre o individual e o coletivo, entre o moderno e o tradicional. Persegue-se a visão de um mundo unitário a partir de suas dicotomias. E aqui vê-se outra vez possível traço do Romantismo. Compreender essa noção parece fundamental, pois a ela liga-se a abordagem giovannoniana da necessidade de criação de uma arquitetura moderna e ao mesmo tempo local e nacional; como também do monumento, visto e valorizado a partir do contexto do seu entorno formado por construções ordinárias, a arquitetura *minore*. Segundo Renata Cabral, trata-se da ideia de influência e de valorização de um elemento a partir de um determinado grupo a que pertence⁴⁵⁹. Ou seja, relação entre elementos que formam um conjunto unitário.

A importância do ambiente na definição da arquitetura é uma característica que vai marcar a produção dos professores, e não apenas dos arquitetos formados na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, vindo assim de uma tradição anterior, formada particularmente na *Associazione Artistica dei Cultori*, como afirma Etlin, e encabeçada por Giovannoni. Acredita-se que, no trato das questões contemporâneas, com base na realidade italiana, o resgate de uma arquitetura tradicional de passado vivo requer impreterivelmente uma abordagem do ambiente nos seus diversos aspectos, para se atingir uma produção coerente do novo. Considerando um passado cujo limite se encontra no início do século XIX, Giovannoni afirma um desenvolvimento contínuo e evolutivo das formas arquitetônicas coligadas com o ambiente até então, e uma decadência do *ambientismo* a partir desse momento.

Giovannoni acredita na retomada da continuidade de ligação entre formas arquitetônicas e ambiente no período contemporâneo, a partir de uma deliberada perseguição de determinada ordem entre os elementos integrantes do ambiente, artificiais e naturais, citados acima. E aponta o perigo das intervenções, tomando os ambientes históricos de Roma como exemplo:

Nos acréscimos, quando não podem ser evitados, aos monumentos, notamos que o maior perigo consiste no desejo de mudar relações

⁴⁵⁸. Ibidem.

⁴⁵⁹. CABRAL, Renata Campello, op. cit., p. 35.

[...] e a escala de valores, dando às novas construções riqueza e pretensão estilística. E o perigo pode ter uma roupagem velha e uma nova: seja querendo imitar o antigo, nas suas formas áulicas, seja intencionando fazer obra moderna arbitrariamente, sem ligação com o caráter do monumento, que deve, ao contrário, permanecer o padrão.⁴⁶⁰

Giovannoni é claro. O perigo está nos extremos, ao adotar a imitação do antigo ou ao criar algo totalmente novo, o que pode mudar, como sublinha, as relações estabelecidas entre os elementos do ambiente. Nenhuma das duas opções é a ideal. Ele afirma que é vasto o ensino que o passado pode fornecer no âmbito da criação de um método para a pesquisa do novo. Mas ressalta que, quando se apreende verdadeiramente como e por que os antigos arquitetos tiravam das condições de seu próprio tempo suas expressões arquitetônicas e decorativas, pode-se preparar, por analogia e racionalmente, um estilo contemporâneo⁴⁶¹.

A CRIAÇÃO DO NOVO: TEORIAS ESTÉTICAS, O MODERNO E LE CORBUSIER

Ainda no seu livro *Questioni di Architettura nella Storia e nella Vita*, Giovannoni disserta sobre a teoria positivista, indica Viollet-le-Duc como seu primeiro defensor e Choisy como um historiador e praticante distinto. Afirma, porém, que tal teoria, levada às últimas consequências, conduz a arquitetura a ser essencialmente técnica. Além disso, assinala:

[...] estabeleçamos o princípio de que uma disciplina deve reger a composição arquitetônica, mas que esta não deve ter exclusivamente uma matéria básica construtiva; que a arquitetura das formas construídas fornece preciosos meios de expressão nos casos simples, insuficientes nas aplicações importantes e monumentais; que a teoria positivista tem marcadamente valor no senso negativo para opor-se aos tipos de simulação de uma estrutura que não existe; que o caráter construtivo pode imprimir-se ao aspecto do edifício como sentimento geral de composição na acentuação de proporções e de

⁴⁶⁰. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambienti dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 188: "Nelle aggiunte, quando non possono evitarsi, ai monumenti abbiamo notato che il maggior pericolo consiste nel voler mutare rapporti e, come suol dirsi ora, la scala dei valori, dando alle nuove costruzioni ricchezza e pretesa stlistica. Ed il pericolo può avere una veste vecchia ed una nuova: sia che si voglia imitare l'antico nelle sue forme si voglia imitare l'antico nelle sue forme auliche, sia che si intenda fare opera moderna, arbitrariamente, senza legame col carattere del monumento, che deve invece rimanere il padrone". Tradução da autora.

⁴⁶¹. Ibidem, p. 27.

linhas, em vez de nas pequenas soluções que mostram o corpo nu ou mesmo as tiram fora e colocam à vista o esqueleto.⁴⁶²

Na *Enciclopedia Italiana*, Giovannoni oferece uma abordagem sistemática das quatro teorias estéticas que sugere, distinguindo, além da positivista, a das proporções abstratas, a expressiva ou simbólica e a ambientista⁴⁶³. A teoria positivista, abraçando a expressão construtiva e a técnica, pode manifestar-se, segundo Giovannoni, a partir da exposição das massas, da lógica do ambiente ou da estrutura de cada parte. A arquitetura não pode dispensar os seus elementos concretos de composição, como o engenheiro-humanista afirma. A teoria das proporções abstratas, já aderente ao trabalho dos arquitetos antigos, baseia-se no ritmo das relações na forma, nas relações de figuras e números e nas normas sobre a construção; a teoria expressiva ou simbólica refere-se aos sentimentos gerados a partir de determinadas formas; e a teoria ambientista, sobre a qual Giovannoni disserta detalhadamente, fundamental que é para ele, guia o seu trabalho em favor da criação de uma arquitetura nacional. É verdade que Giovannoni não admite a nenhuma dessas teorias exclusividade, por acreditar que nenhuma delas por si só consegue cobrir a complexidade da arquitetura. Propõe o seu uso em equilíbrio⁴⁶⁴. Tendo a arquitetura como arte e técnica, admite empreendê-la a partir de uma abordagem pluralista⁴⁶⁵. Cabe lembrar a afirmação de Zucconi de que Giovannoni utiliza um “método analítico de determinismo positivista” e que, a partir de 1930, dá-se certa abertura nesse método, quando vê mais claramente que a teoria positivista só cobre um lado da complexidade do fenômeno arquitetônico. Entretanto, como o próprio Zucconi chama atenção, a abordagem materialista sempre reemerge, apontando como exemplo a problemática de 1939, com Venturi. Assim, Zucconi qualifica seu pensamento envolto no que considera um “empilhar-se de contradições”⁴⁶⁶. Neste caso, parece ter razão.

⁴⁶². Ibidem, p. 28: “[...] stabiliamo il principio che una disciplina deve reggere la composizione architettonica, ma che questa non deve avere esclusivamente una materiale base costruttiva; che l’architettura delle forme costruite fornisce preziosi mezzi di espressione nei casi semplici, insufficienti nelle applicazioni importanti e monumentali; che la teoria positivista ha segnatamente valore in senso negativo per opporsi ai tipi di simulazione di una struttura che non esiste; che infine il carattere costruttivo può imprimersi all’aspetto dell’edificio come sentimento generale di composizione nell’accentuazione di proporzione e di linee, anziché nelle spicchiole soluzioni che ne mostrino il corpo nudo od addirittura ne traggono fuori e ne mettano in vista lo scheletro”. Tradução da autora.

⁴⁶³. PANE, Andrea, op. cit., p. 222.

⁴⁶⁴. Ibidem.

⁴⁶⁵. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 28.

⁴⁶⁶. Ibidem.

Costuma-se afirmar a existência de uma certa aversão de Giovannoni pela arquitetura moderna do seu tempo, identificando-se essa postura como uma das causas do seu aniquilamento historiográfico por muito tempo, como já ressaltado. Todavia, a posição de Giovannoni quanto ao moderno não se fecha em uma oposição total de maneira persistente desde o início da sua carreira. Andrea Pane afirma que esta vai do entusiasmo à ambiguidade e enfim ao fechamento⁴⁶⁷. O autor comenta, ainda, o interesse de Giovannoni, poucos anos após sua formatura, em 1903, pela construção dos arranha-céus americanos, quando afirma a necessidade de não se utilizar linguagem do passado nessas estruturas modernas, tendo-as, nesse caso, como aberrações. Mas logo lembra a sua entrada para a *Associazione Artistica dei Cultori dell'Architettura*, em 1904, quando passa a envolver-se com as questões urbanas e de restauro, buscando soluções para um casamento ideal entre a cidade velha e a vida moderna⁴⁶⁸.

Nas discussões para a didática de 1920, já se percebe uma posição reticente do engenheiro-humanista em relação ao moderno, do ponto de vista estético, até mesmo se colocando de certa maneira contra uma plena apreensão dele na escola, embora conheça e admire os avanços e progressos da vida moderna.

O engenheiro-humanista critica muitas vezes a arquitetura do seu tempo como efêmera, moda passageira e sem ligação com valores permanentes, como a história e o ambiente, julgando tanto o *liberty* quanto o racionalismo como manifestações infundadas, pois, de acordo com ele, enquanto o primeiro é radicado apenas na fantasia, o segundo é resultado apenas dos valores utilitários e racionais. Ambos não parecem coincidir com seu conceito de arquitetura⁴⁶⁹. Sobre as características da arquitetura contemporânea, aprecia os avanços técnicos, como dito, provenientes do acento nos volumes e sua movimentação.

Quando da abertura da *Scuola Superiore*, Giovannoni tem Le Corbusier como alvo principal da sua postura contra o moderno. Ele considera o mestre propositor de uma produção arquitetônica contemporânea apenas fundamentada na técnica, o que não é uma realidade. Não poucas vezes, nos seus escritos, o engenheiro demonstra

⁴⁶⁷. PANE, Andrea. Il vecchio e il nuovo nella città italiane: Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna. In: op. cit., p. 217.

⁴⁶⁸. Ibidem.

⁴⁶⁹. GIOVANNONI, Gustavo. Il momento attuale dell'architettura. Principii di estetica pratica. In: **Architettura di Pensiero e Pensieri sull'Architettura**. Roma: Apollon MCMXLV [1945], p. 272.

distanciamento do mestre, na certeza de que este faz a defesa de uma arquitetura que não é, segundo ele, arquitetura:

[...] Muitos escritores e arquitetos da Alemanha, da França, da Rússia, e entre estes Le Corbusier, sustentam que na nova era arquitetônica atual, caracterizada pelo desenvolvimento de tipos modernos de edifícios e do emprego de materiais e procedimentos novos, interrompem-se todas as pontes com o passado, constituídas de recordações, imitação, continuidade de sentimento; e deva instituir-se a nova estética tendo por tipo a arquitetura da máquina; [...] Ao discutir essa extrema tendência de construtivismo, que se resolve na completa negação da arquitetura [...] ⁴⁷⁰

Abre-se uma oposição permanente a Le Corbusier e suas idealizações, rotulando-o inclusive de “grotesco” como projetista. Nesse sentido, exemplifica com os volumes sobre pilotis e as barras verticais de edifícios do profeta, como o próprio Giovannoni o denomina, concepções, segundo ele, não econômicas e distantes da realidade, uma vez que não levam em consideração as normas práticas locais para a criação de espaços internos e externos às construções ⁴⁷¹. Ainda critica as aberturas corbusianas, tanto as longitudinais como os grandes panos de vidro, acentuando não poderem ser idênticas no caso de países frios e quentes. Segundo ele, nem mesmo uma simples ampliação das aberturas horizontais do mestre resolveria a questão. Afirma que a situação deve ser estudada a partir das características peculiares de cada lugar, definindo aberturas de dimensões-limite; e, nesse ponto, também comenta o inconveniente das coberturas planas em regiões de neve ⁴⁷². O mesmo se dá quanto às considerações corbusianas do urbanismo para a vida futura, as quais taxa de “simplismo retardatário”, justificado por uma exclusão total do contexto ⁴⁷³. Como declara, considera tais materializações pertencentes a um racionalismo irracional ⁴⁷⁴.

Essa é apenas uma parte das observações feitas por Giovannoni à produção prática do mestre, que, segundo ele, contradiz os conceitos teóricos do racionalismo

⁴⁷⁰. Ibidem, p. 243: “[...] Molti scrittori ed architetti di Germania, di Francia, di Russia, e tra essi Le corbusier, sostengono che nella nuova era architettonica attuale, caratterizzata dallo sviluppo di tipi moderni di edifici e dall’impiego di materiali e procedimenti nuovi, siano da troncare tutti i ponti col passato, costituiti da ricordi, da imitazioni, da continuità di sentimenti; e debba istituirsi la nuova estetica aventi per tipo l’architettura della macchina [...] Nel discutere questa tendenza estrema di costruttivismo, che si risolve nella completa negazione dell’architettura [...]”. Tradução da autora.

⁴⁷¹. Ibidem, p. 269.

⁴⁷². Ibidem, p. 271.

⁴⁷³. Ibidem.

⁴⁷⁴. Ibidem, 273.

e, o que parece pior para ele, contrapõe-se, conforme suas próprias palavras, “às normas da estética arquitetônica de todos os tempos”.

A contradição apontada por Giovannoni, na produção do mestre moderno com os conceitos teóricos do racionalismo, reforça a evidência dos laços de proximidade do seu pensamento com as ideias de Viollet-le-Duc. No seu *Entretiens*, o francês comenta que é preciso separar as formas que são somente a marca de uma tradição, impensadas, daquelas que são resultado de uma necessidade, tendo apenas estas últimas uma consequência prática. E Giovannoni cita, inclusive, o exemplo das aberturas, o mesmo utilizado por Viollet-Le-Duc, para explicar seus argumentos⁴⁷⁵.

Não é por ignorância que Giovannoni se coloca contra o mestre moderno. Ao contrário, o engenheiro cita trecho de *Vers une Architecture*⁴⁷⁶ e os edifícios de forma curva para o plano de Argel, atestando assim conhecimento e leitura das obras do mestre.

É importante assinalar que, na Itália da época, já existe um entendimento mais aberto quanto à figura de Le Corbusier, para o qual os dados científicos por si só não determinam a prática da arquitetura. É clara ambivalência tecnológica na obra do mestre, a qual, de certo modo escondida, desabrocha totalmente nos anos 1930⁴⁷⁷. Em números da *Casabella* de 1935, críticas à metodologia de ensino da *Scuola Superiore di Architettura*, que não são poucas, desembocam em discussões sobre o moderno e a ideia de o funcionalismo, sozinho ou não, criar a arquitetura contemporânea. Esse confronto termina por girar também na figura de Le Corbusier e suas declarações:

Todo pensamento teórico à base do funcionalismo é imposto sobre esta prevalência do espírito, isto é, da exigência artística, sobre aquela puramente material; e muitíssimos saberiam os exemplos a citar; aqui cita-se alguns trechos do homem da “máquina a habitar”, do homem descrito pelos seus adversários como o arquiteto do puro cálculo como aquele que projeta com régua calculadora e não com fantasia, ou sentimento, ou intuição ou como se chame.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵. VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel, op. cit., p. 461.

⁴⁷⁶. PANE, Andrea, op. cit., p. 224. O autor mostra que Giovannoni cita Le Corbusier, *Vers une architecture*, edição em francês, de 1923. É preciso sublinhar, porém, que essa obra já contém ideias comprobatórias de que Le Corbusier não dispensava a parte artística da arquitetura.

⁴⁷⁷. COMAS, Carlos Eduardo Comas. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945**. Tese para obter o grau de doutor pela Universidade de Paris 8. Paris: 2002, p. 85.

⁴⁷⁸. PASQUALI, Alessandro. *Scuola di architettura. Casabella*, feb. 1935, n. 86, p. 4.

Giovannoni é um homem forte e influente naquele momento, e suas ideias e ações são conhecidas, estando ele presente nos vários eventos que envolvem as questões urbanas e arquitetônicas na cidade.

Em artigo de 1947, à ocasião de sua morte, Zevi destaca sua capacidade ímpar na época de “preparar filosoficamente o gosto da arte”, seu caráter humano e honesto, sua dedicação maior às resoluções práticas. Certo na defesa da tradição, o italiano exagerou ao defender a origem de toda a arquitetura ocidental em Roma e no seu ódio da arquitetura moderna. Zevi afirma que ele não entendeu não apenas Le Corbusier, mas toda a proposta moderna, inclusive arquitetos italianos como Terragni e Pagano⁴⁷⁹. Giovannoni morreu fechado na oposição à Le Corbusier. Mas, mesmo assim, na produção contemporânea, exigindo a marca de traços permanentes na história, o estilo extrínseco do ambiente, permite, como ele próprio empreendeu, a exposição de técnicas avançadas contemporâneas.

AÇÃO NO RESTAURO

Na *Scuola Superiore*, a disciplina de restauro foi ministrada no primeiro ano da escola por Locati, professor anteriormente em Padova. Mas, no ano seguinte, passa a ser ministrada por Giovannoni, devido ao caráter conceitual e operativo que Roma oferecia e que ele conhecia⁴⁸⁰. Zuconni aponta uma proximidade de Giovannoni ao método positivista também no setor de restauro, ligado à análise de material histórico, como possível base teórica. O autor ressalta que, segundo Giovannoni, para a realização de uma intervenção, parece suficiente a leitura do edifício e sua essência histórica, garantida pelo saber do perfil formativo do novo arquiteto, capaz de mover-se entre o monumento e o documento, entre o mundo do artista e o do construtor, e assim na continuidade de Camilo Boito, mais uma vez⁴⁸¹.

Por outro lado, Claudio Varignoli sublinha que, no que tange à prática de restauro, a produção de Giovannoni não pode ser considerada exemplar, fato constatado a partir do confronto das obras realizadas pelo engenheiro-humanista, nas quais se encontra uma “ambiguidade que se institui entre resto antigo e enxerto

⁴⁷⁹. ZEVI, Bruno. Gustavo Giovannoni. **Metron** n. 18, giugno 1947, p. 6.

⁴⁸⁰. PARDO, Vittorio F. Il contributo della Facoltà di Architettura di Roma al dibattito culturale italiano. In: PARDO, Vittorio F., op. cit., p. 24.

⁴⁸¹. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 31.

moderno, sempre no quadro de uma modéstia formal e construtiva⁴⁸². Apesar da atividade de projeto inicial, com intervenções para a transformação de edifícios, dado determinante no início de sua carreira, não há evidências de centralização nas pesquisas de Giovannoni no tema particular de restauro, nem uma estreita relação entre o seu trabalho de estudioso e essa prática propriamente dita. No seu currículo, os projetos de restauro por exigência conservativa ou para salvaguarda de edifícios em degradação são poucos, como também os grandes empenhos urbanos. Varignoli ressalta que seu interesse prático maior para o restauro volta-se para edifícios medievais em Roma, e não clássicos, em sintonia com os *cultori* e expoentes romanos do final do século XIX. O autor chama ainda atenção para o fato de que ancoradas no século XIX estão as posturas de Giovannoni em relação ao edifício. Ele mostra a oscilação de Giovannoni entre apoio e distância ao pensamento de Viollet-le-Duc, o que coincide com a permissão dos trabalhos de complementação em termos de restauro, e o seguimento a Boito. Dedicando-se mais à atividade de projetos de ampliação e adaptação a novas exigências, seu trabalho afina com a prática rotineira de profissionais que, entre o século XIX e o XX, se empenham em adaptar palácios, *ville* e igrejas às novas necessidades e à renovação urbanística, utilizando uma linguagem clássica. Enquanto as ideias sobre a cidade são mais inovadoras, devido ao contato com estudiosos estrangeiros, as posturas em relação ao edifício não se distinguem das ideias do século XIX⁴⁸³, certamente como considerável parte das suas concepções.

Para a produção do novo a partir de uma arquitetura histórica, Gustavo Giovannoni usa a classificação de monumentos vivos e mortos, sugerindo os primeiros como tipos para a produção de uma arquitetura moderna. No âmbito do restauro segue uma mesma lógica, admitindo aos vivos, próximos da civilização contemporânea, a possibilidade de sofrer intervenções; e aos mortos, de civilizações distantes, não sendo isso permitido⁴⁸⁴. Quanto a essa classificação, Zucconi sublinha que não se trata do estado ou não de ruína do edifício. Giovannoni propõe inclusive reconstruções de partes faltantes em determinados exemplares “vivos” da arquitetura. Ressalta

⁴⁸². VARAGNOLI, Claudio. Sui restauri di Gustavo Giovannoni. In: SETTE, Maria Piera (a cura di). **Reflessioni agli albori del XXI secolo**. Roma: Bonsignori Editore, 2005, p. 29.

⁴⁸³. Ibidem, p. 21-40.

⁴⁸⁴. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 62.

assim a oscilação do engenheiro-humanista, que se reconhece um conservador de fina observação, entre restaurador e embalsamador⁴⁸⁵, afirmação esta que se aproxima da ideia de Varignoli sobre as relações de Giovannoni com Viollet-le-Duc. O engenheiro-humanista parte de uma classificação restaurativa e define categorias: consolidação, recomposição, liberação, complementação e inovação — classificação que denomina artificial, pois na prática é consciente de que não se estabelece de forma precisa. Na sua publicação sobre restauro de 1945, Giovannoni estabelece uma posição intermediária possível entre as teorias de restauro. Considera a atividade uma necessidade para a vida do monumento. Segundo ele,

Ora, o único modo que ainda pode permitir salvar os monumentos e a obra arquitetônica característica é quase sempre aquele de levá-lo a novas funções de vida, chamando outra via sobre eles o afeto e o interesse dos cidadãos;⁴⁸⁶

Giovannoni também induz um trabalho a partir da modéstia para o restauro, ideia certamente característica da sua valorização da arquitetura *minore* pertencente ao ambiente no qual se insere o monumento:

[...] seguir a lei do “mínimo trabalho” e dos “mínimos acréscimos”; considerar do estilo do monumento as condições ambientais mais que aquelas intrinsecamente artísticas; respeitar todas as manifestações sobrepostas que tenham caráter de arte e designar honestamente os acréscimos inevitáveis; produzir do senso da arte o senso histórico.⁴⁸⁷

Para Giovannoni, e isso fica bem claro, aplicar o *ambientismo* também nas ações restauradoras é essencial. Como já afirmado, o estilo do ambiente, aquele extrínseco e de propriedade coletiva, é prioritário frente ao estilo individual do artista. Ao mesmo tempo o define como um elo entre o estudo do caráter artístico e o do histórico. Segundo ele, as condições ambientais do monumento, sejam construtivas ou naturais, são parte integrante do quadro no qual o edifício está e têm uma direta função de arte, pois definem área de aprazamento. Para entender o

⁴⁸⁵. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 34.

⁴⁸⁶. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambienti dei monumenti**. Roma, Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 108: “Orbene unico modo che ancora può permettere di salvare i monumenti e le opere architettoniche che caratteristiche è quasi sempre quello di riportare a nuove funzioni di vita, richiamando per altra via su di essi l'affetto o l'interessamento dei cittadini;”. Tradução da autora.

⁴⁸⁷. Ibidem, p. 112: “[...] seguire la legge del ‘minimo lavoro’ e della ‘minima aggiunta’; considerare dello stile del monumento le condizioni ambientali più che quello intrinsecamente che abbiano carattere d'arte, e designare onestamente le aggiunte non evitabili; fecondare del senso d'arte il senso storico”. Tradução da autora.

monumento, é preciso dirigir-se aos seus valores ambientais, como massas, cor e espaços.

Zucconi atesta a inexistência de uma doutrina a seguir no restauro, apontando como base a capacidade de ler o edifício e captar o seu substrato histórico. Ou seja, a ação baseia-se na complexidade de conhecimentos do arquiteto integral, na qual a sensibilidade é exercitada pela execução de inúmeros desenhos e o voltar-se para os documentos⁴⁸⁸. A ideia de exigência filológica, à qual se liga também a atividade, está em maior parte relacionada com o edifício como documento, com “a distinção de todas as partes do edifício e sua história”⁴⁸⁹.

Duas verdades, como afirma o próprio Giovannoni, são a base teórica da questão do restauro envolvendo o monumento, já declaradas em *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, editado em 1931, como ressaltado anteriormente:

Uma nova consciência sobre essa ordem de ideias foi amadurecendo nas últimas décadas. Agora, em contrapartida, apercebemo-nos de duas verdades: uma, é que um grande monumento tem valor em seu ambiente de visuais, de espaços, de massas e de cor no qual foi erguido, [...]; a outra, é que o aspecto típico das cidades ou povoados e o seu essencial valor de Arte e de história com frequência residem, sobretudo, na manifestação coletiva dada pelo esquema topográfico, nos agrupamentos construtivos, na vida arquitetônica expressa nas obras menores.⁴⁹⁰

É, como já explicitado, a ideia de ambiente, o ar de família que caracteriza cada cidade como base de apoio orientadora para a intervenção nas questões da cidade histórica e sua inserção na vida contemporânea.

Em 1913, Giovannoni publica, na *Nuova Antologia*, dois importantes artigos: *Velhas Cidades e Nova Construção Urbana* e *O “Desbastamento” de Construções nos Velhos Centros: o Bairro do Renascimento em Roma*⁴⁹¹. Tratando da questão urbana de maneira geral, nestes já se encontram as bases principais de suas ideias quanto ao trabalho de restauro de monumentos, que não é visto individualmente, e sim como um elemento integrado à cidade.

⁴⁸⁸. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 39.

⁴⁸⁹. VARAGNOLI, Claudio. **Appunti delle lezioni di “Teorie e Storia del Restauro”**, Università degli studi “Gabriele d’Annunzio” - Chieti-Pescara - Facoltà di Architettura. Disponível em: <http://www.restauroprogetto.it/didattica>. Acesso em janeiro 2016.

⁴⁹⁰. GIOVANNONI, Gustavo apud RUFINONI, Manoela Rossinetti. Gustavo Giovannoni e o restauro urbano. In: GIOVANNONI, Gustavo; KÜHL, Beatriz Mugayar (org.). **Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos**. Cotia: Ateliê Editorial, 2017, p. 67.

⁴⁹¹. GIOVANNONI, Gustavo; KÜHL, Beatriz Mugayar (org.), op. cit. Os textos citados e seus respectivos títulos estão traduzidos nesse livro.

No artigo no qual trata do *diradamento* (desbastamento) em bairro de Roma, Giovannoni compara as habitações de velha área da cidade com árvores de um bosque; e afirma que, independentemente da sua organização no espaço urbano, livres ou enfileiradas, as casas “renovam-se, transformam-se, são reconstruídas, mas a sua configuração raramente varia em relação ao primitivo esquema da edificação, que sobrevive como trama do desenvolvimento sucessivo”⁴⁹². Da mesma maneira, valoriza a implantação das casas no espaço urbano, partindo da premissa de que originalmente tiveram uma razão de ser, seja critério de higiene, estética ou outro. Ou seja, sendo a configuração da casa ou da área urbana, deve-se respeitar e observar seu passado original ao intervir⁴⁹³.

ALGUNS PROJETOS E OBRAS: TÉCNICAS CONTEMPORÂNEAS, LINGUAGEM HISTORICISTA, ARQUITETURA *MINORE*

A obra teórica de Giovannoni desperta maior interesse do que sua produção prática. Muitos dizem não ter sido ele um bom arquiteto. Entretanto, Pane salienta a abertura de Giovannoni para uma linguagem arquitetônica contemporânea entre 1901 e 1913. Particularmente em torno de 1910, tendo um papel já significativo pelas múltiplas funções que exerce, o engenheiro-humanista desenvolve o momento mais importante da sua carreira quanto à produção de projeto arquitetônico. A partir da experiência da cidade-jardim europeia, ele repropõe uma série de variedades construtivas na casa popular: *bow window*, torrões angulares, etc. Para ele, a variedade é essencial para a qualidade⁴⁹⁴. Engenheiro, sua figura é reconhecida no setor de instalações técnicas da época. Isso devido a sua competência, amadurecida a partir de sua *tesi di laurea* no curso de engenharia sanitária, na qual projeta um mercado coberto para Roma; e do curso posterior de higiene pública, cujo trabalho final trata de projeto de casas econômicas. Este último serve como exercício prático

⁴⁹². GIOVANNONI, Gustavo. O Desbastamento de Construções nos Velhos Centros. O Bairro do Renascimento em Roma. In: GIOVANNONI, Gustavo; KÜHL, Beatriz Mugayar (org.), op. cit., p. 137.

⁴⁹³. Ibidem, p. 140.

⁴⁹⁴. BENEDETTI, Simona. La città giardino Aniene: l'impianto di Gustavo Giovannoni e il contributo degli altri architetti. In: MARCUCCI, Laura (a cura di). **L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo**. Roma: Gangemi Editore, s/d, p. 101-134.

para o trabalho que desenvolve quando na direção do departamento de engenharia sanitária de Roma⁴⁹⁵.

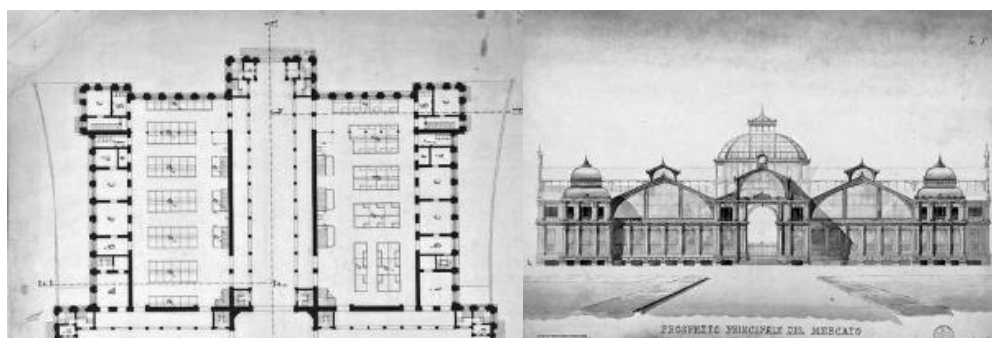


Figura 34: *Tesi di laurea* de Gustavo Giovannoni no curso de Engenharia Civil Sanitária. Projeto para mercado coberto em Roma, 1895. Planta e corte. Fonte: Marcucci (2012, p. 36).

Zucconi destaca o dualismo existente nas suas obras arquitetônicas do período inicial dessa abertura para o moderno, e também nas mais conhecidas, como o estabelecimento da cerveja Peroni, na qual expressa-se, de um lado, como um engenheiro, experimentando, e certamente marcando a obra com novas técnicas construtivas; e, de outro, como um apaixonado e conhecedor de Roma e sua história e arte, propondo uma arquitetura inspirada no passado local⁴⁹⁶. Produção de linha tradicionalista quando princípios da ruptura com o historicismo já são iniciados, a obra de Giovannoni é inteiramente de marca eclética, mesmo se destacando pelo refinamento cultural⁴⁹⁷. A obra do complexo Peroni é iniciada em 1902, com a construção de um pavilhão de madeira de linhas *art nouveau*, com pequeno jardim para o consumo de cerveja *in loco*.



Figura 35: Antiga *Birra Peroni*, Roma. Vista do conjunto com pavilhão de madeira. Projeto de Gustavo Giovannoni, 1902. Fonte: http://archeologiaindustriale.net/976_la-ex-fabbrica-archivio-storico-e-museo-birra-peroni-a-roma/#prettyPhoto, acesso em agosto 2018.

⁴⁹⁵. MARCUCCI, Laura. Da ch let a fabbrica: gli impianti della birreria Peroni e il ruolo di Giovannoni nella espansione di Roma. In: MARCUCCI, Laura (a cura di), **L'altra modernit  nella cultura architettonica del XX secolo**. Roma: Gangemi Editore, 2012, p.31-60, p. 37.

⁴⁹⁶. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 18.

⁴⁹⁷. MARCUCCI, Laura, op. cit., p. 34.

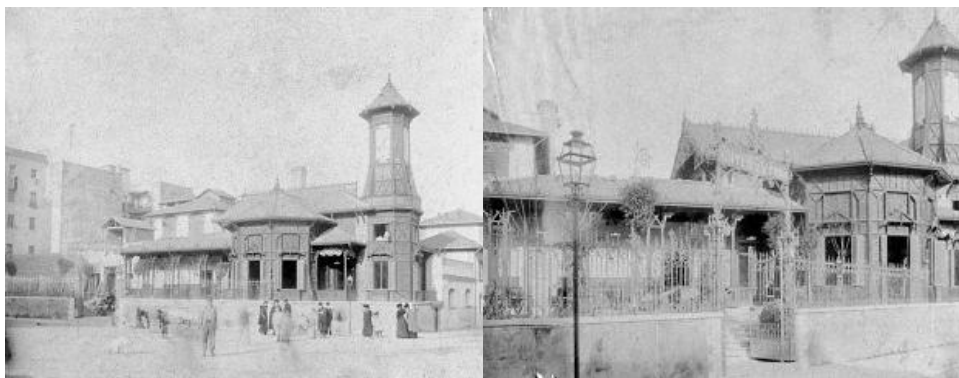


Figura 36: Antigo pavilhão de madeira da cervejaria Peroni, Roma. Projeto de Gustavo Giovannoni.
Fonte: Marcucci (2012, p. 43).

Ao mesmo tempo, construções do complexo, desenvolvidas em anos logo posteriores, são realizadas em concreto, com outras marcas evidentes de uma utilização de técnicas modernas nas suas estruturas, como o ferro, embora Giovannoni não abandone os elementos historicistas e certamente pitorescos.



Figura 37: Antiga *Birra Peroni*, Roma. Projeto de Gustavo Giovannoni. Vista interna da época.
Fonte: Marcucci (2012, p. 48).

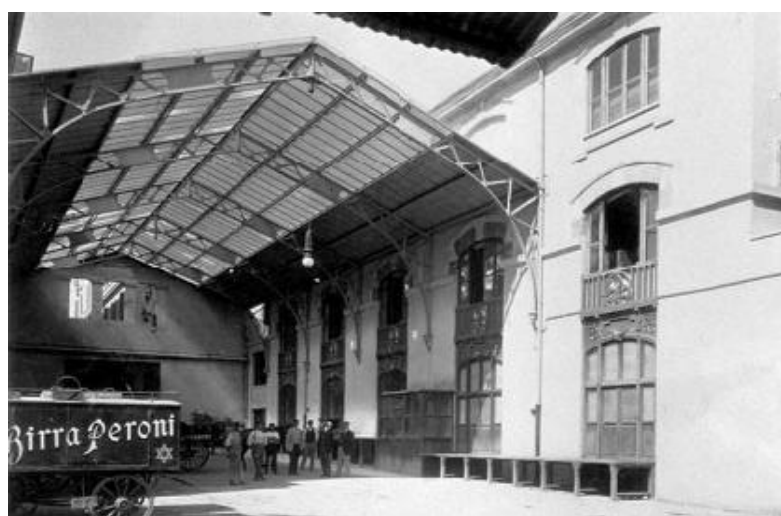


Figura 38: Antiga *Birra Peroni*, Roma. Projeto de Gustavo Giovannoni. Vista interna da época.
Fonte: Marcucci (2012, p. 48).



Figura 39: Antiga *Birra Peroni*, Roma. Projeto de Gustavo Giovannoni. Vista da antiga entrada principal.
Fonte: foto da autora (2016).



Figura 40: Antiga *Birra Peroni*, Roma. Projeto de Gustavo Giovannoni.
Fonte: foto da autora (2016).



Figura 41: Antiga *Birra Peroni*, na Roma atual. Projeto de Gustavo Giovannoni.
Fonte: foto da autora (2016).

No conjunto dos diversos projetos realizados por Giovannoni, há a tomada de empréstimos de determinados componentes, por exemplo, a torre como elemento de sistematização e unidade do conjunto; e repetições na maneira de compor. Entre os edifícios que desenvolve para a Universidade de Roma, a tripartição acontece na fachada principal, acompanhando o clássico nas suas proporções, enquanto há simplicidade nas fachadas laterais. Entre os objetos residenciais, Giovannoni persegue a definição de tipos, repetindo-os quando oportuno. Em área próxima ao complexo Peroni está a casa Torlonia, com elementos florais e outras referências históricas, como no complexo Peroni, tendo sido concebida na mesma época. Recebe também elementos verticais, definidores do pitoresco, e trabalho de gradis e elementos de ferro.



Figura 42: *Istituto e Gipsoteca per la Storia dell'Arte Antica*, na Universidade de Roma. Desenho da fachada. Projeto de Gustavo Giovannoni, 1908. Observar fachada tripartida. Fonte: Marcucci (2012, p. 50).

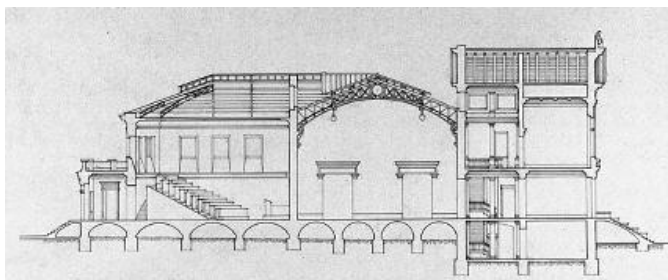


Figura 43: *Istituto e Gipsoteca per la Storia dell'Arte Antica*, na Universidade de Roma. Desenho do corte. Projeto de Gustavo Giovannoni, 1908. Observar elementos em técnica contemporânea. Fonte: Marcucci (2012, p. 50).



Figura 44: Casa Torlonia, Roma. Projeto de Gustavo Giovannoni, 1910. Fonte: Marcucci (2012, p. 57).

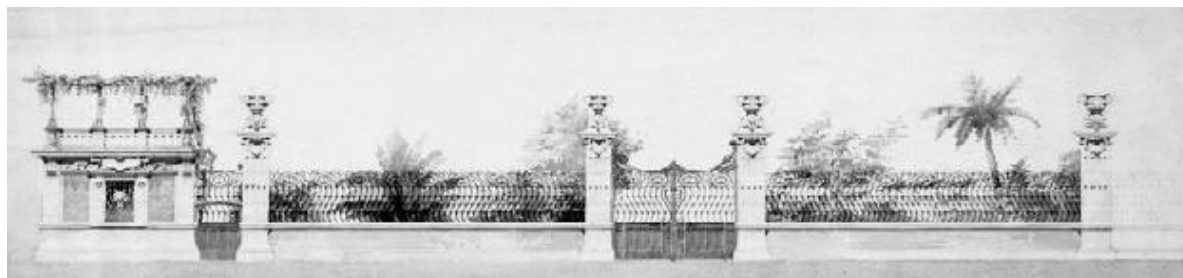


Figura 45: Desenho do gradil do muro frontal da casa Torlonia, Roma, 1910. Projeto de Gustavo Giovannoni.
Fonte: Marcucci (2012, p. 57).

O engenheiro-humanista critica o período de produção historicista. Julga-o um momento de desequilíbrio, falta de continuidade com os tempos felizes e produtivos, no qual os arquitetos só imitavam os estilos do passado, particularmente o Renascimento e o Gótico, sem entender o espírito destes. Declara que há a aplicação de formas a organismos novos, sem sensibilidade, o que considera hibridismo: reunião de formas de diversos estilos em um mesmo edifício. Afirma que o resultado disso só não é tão ruim quando os temas arquitetônicos podem se desenvolver segundo programas não tão diversos quanto os dos edifícios antigos. E ainda acrescenta que, quanto mais os arquitetos trabalham dessa maneira, mais cresce o caráter internacional e menos importância se dá ao ambiente local⁴⁹⁸. Essa crítica do engenheiro-humanista alinha-se também com o pensamento de Viollet-le-Duc quanto ao século XIX, no uso de formas do passado de maneira indiscriminada, sem observação profunda dos princípios que definem os tipos permanentes. E igualmente com o de Guadet, quanto à questão dos programas novos, inexistentes no passado e diversos dos antigos, para o qual não se deve recorrer a empréstimos na história.

Conclui-se então mais uma vez a formação de seu pensamento a partir de miscigenações de fragmentos ideológicos, convergindo à condição da ideologia eclética fascista. Ao mesmo tempo que critica o ecletismo, desenvolve-o e o aplica, a partir de um caminho diverso, uma vez que utiliza a história e o ambiente como dados importantes para a produção do novo. Aplica técnicas construtivas e materiais contemporâneos, ao lado de referências históricas do ambiente, como a atenção a uma composição clássica quanto à proporção, harmonia e equilíbrio junto a referências estéticas locais contemporâneas.

Giovannoni não empreende obras monumentais. Não é de se estranhar sua busca por atingir seus objetivos na *Scuola Superiore*, quanto ao objeto de interesse

⁴⁹⁸. GIOVANNONI, Gustavo. Il momento attuale dell'architettura. Principii di estetica pratica. In: op. cit., p. 239.

na disciplina de composição. Defendendo o uso da arquitetura clássica como referência para uma produção moderna, no que tange principalmente a suas proporções e equilíbrio, afirma que, em Roma, o caráter ambiental está na produção da casa simples e modesta. Tanto na produção de projeto quanto no restauro, a arquitetura *minore* deve ser, segundo ele, a referência. É ela que caracteriza o que tem de permanente através da história, definindo o estilo predominante e aquele “ar de família” de uma cidade.

Essa preocupação de Giovannoni com a colaboração da tradição vernácula não é nova. Vimos o seu envolvimento, junto a Piacentini, na exposição etnográfica de 1911; em 1921, na exposição de arte rústica; e em 1926, na publicação da *Associazione* sobre a arquitetura *minore* em Roma, questão essa que também vai amalgamar-se com os interesses do governo fascista.

Afirmado a divisão entre uma produção internacional e outra local no moderno, Giovannoni acentua a importância do elemento extrínseco para a formação da arquitetura local, ou seja, do ambiente, inserindo nestas as correntes tradicionais que imitam estilos do passado, em semelhança com temas modernos ou a partir de contaminações com temas novos. E ainda referindo-se a essa produção moderna, particularmente com base em fontes rurais, diz:

[...] As mais vivas e frescas de tais correntes abrangem fontes arquitetônicas ainda não utilizadas, como as da arquitetura *minore* ou do folclore rural, ou seja, pesquisam adaptação ambiental nas inspirações das formas espontaneamente surgidas nas regiões, que têm com as formas áulicas escassas relações e distantes reflexos.⁴⁹⁹

Assim, é importante sublinhar que Giovannoni reconhece e valoriza a produção de uma arquitetura moderna com base em fontes rurais como iniciativa inovadora, já antes da exposição sobre elas na Trienal de 1936, realizada por Pagano.

⁴⁹⁹. GIOVANNONI, Gustavo. **Corso di architettura. Parte seconda: nozioni di edilizia, composizione architettonica elementare**. Roma: Paolo Cremonese, 1931, p. 167: “Le più e fresche di tali correnti fanno capo a fonti architettoniche, ancora non utilizzate, quali quelle dell’Architettura minore del Folklore rurale, cioè ricercano l’adattamento ambientale nella ispirazione di quelle che sono le forme auliche scarsi rapporti e lontani riflessi.” Tradução da autora.

A OUTRA FACE DA MOEDA: MARCELLO PIACENTINI

O ARQUITETO DO REGIME

Marcello Piacentini nasce em 1881 em Roma. Seu pai, Pio Piacentini (1846-1928), também romano, dá as bases iniciais para a construção da formação e do prestígio do filho. Pio foi um importante arquiteto eclético. Aluno da *Accademia di San Luca* nos anos 1860, destacou-se na continuidade da construção do monumento a Vittorio Emanuele, após a morte de Sacconi, seu projetista⁵⁰⁰.

Marcello segue arquitetura no *Istituto Superiore di Belle Arti di Roma*, formando-se em 1906. Assim, recebe o diploma de professor de desenho, como permitido pela legislação da época. Em 1912, obtém o diploma de engenheiro-arquiteto pela *Scuola d'Applicazione per Ingegneri di Roma*, como autodidata⁵⁰¹. Mas ele convive com o meio arquitetônico desde cedo, em um escritório de alto nível, o do seu pai, com o qual desenvolve projetos do início do século até 1914⁵⁰², período no qual teve também oportunidade de vencer alguns concursos⁵⁰³.

Marcello herdou do pai não apenas uma clientela da alta burguesia, mas parte importante de sua biblioteca, composta de títulos dos clássicos franceses da tradição *beaux-arts*, revistas também francesas, inglesas e italianas, bem como a importante produção da formação clássica obtida por Pio na academia romana⁵⁰⁴. Uma diversidade de manuais, referindo-se a aspectos da construção, também integra essa biblioteca, entre eles *Tipi Originali di Casette Popolari*, *Villini Economici*, *Abitazioni*

⁵⁰⁰. MURATORI, Giorgio. Piacentini professionista. In: CIUCCI, Giorgio; LUX, Simonetta; PURINI, Franco (a cura di). **Marcello Piacentini architetto. 1881-1960**. Roma: Gangemi Editore, 2010, p. 136. BARUCCI, Clementina. La biblioteca di Marcello Piacentini. In: CIUCCI, Giorgio; LUX, Simonetta; PURINI, Franco (a cura di). **Marcello Piacentini architetto. 1881-1960**. Roma: Gangemi Editore, 2010, p. 74. De acordo com Barucci, em 1905, Pio Piacentini assume a obra do monumento a Vittorio Emanuele, juntamente com Gaetano Koch e Manfredo Manfredi, devido à morte de seu autor, fato que afirma ser vivido também por Marcello.

⁵⁰¹. BARUCCI, Clementina, op. cit., p. 75.

⁵⁰². PIACENTINI, Marcello; PISANI, Mario (a cura di). **Architettura moderna**. Venezia: Marcilio, 1996, p. 11.

⁵⁰³. BELLANCA, Piacenini e Muñoz. In: CIUCCI, Giorgio; LUX, Simonetta; PURINI, Franco (a cura di). **Marcello Piacentini architetto. 1881-1960**. Roma: Gangemi, 2010, p. 169. Em 1913, Piacentini vence com o pai o concurso para a comunicação dos palácios do Capitólio.

⁵⁰⁴. BARUCCI, Clementina, op. cit. A autora cita a presença de autores clássicos, manuseados por Marcello, os quais são integrantes da educação de seu pai, como os volumes de Paul Learouilly, *Édifices de Rome Moderne*, diversas edições de *De Architectura*, de Vitruvio, além de Alberti, Palladio, Scamozzi, entre outros.

Rurali, de Andreani e Casali⁵⁰⁵, que, como o título indica, trata da produção do vernáculo e, assim, contém a tradição construtiva mais simples e antiga, a popular.

Seguramente, também devido à posição que seu pai teve como arquiteto e ao inicial trabalho que desenvolveu ao lado dele, Marcello Piacentini obtém apoio político ainda muito jovem. Logo em 1909, como já exposto, ele recebe a incumbência de supervisionar a montagem da Exposição Etnográfica e Regional de 1911, em Roma, para a qual concebe o Pavilhão das Festas, marcado pelo Classicismo Barroco, quando ainda tinha apenas o diploma de professor de desenho⁵⁰⁶, e também outros pavilhões. Constrói o pavilhão italiano para a exposição de Bruxelas, em 1910, ano em que a Itália completa cinquenta anos de unificação; e, ainda nesse mesmo ano, viaja pela Europa, conhecendo em detalhes a arquitetura da Bélgica, França, Alemanha e Áustria⁵⁰⁷.

Membro da *Accademia* em 1929, o professor de Edilizia Cittadina e Arti dei Giardini, disciplina posteriormente denominada Urbanistica, é identificado por Nicoloso como o único que poderia se contrapor à figura hegemônica de Giovannoni, exatamente por ter colaborado com o próprio pai, Pio Piacentini, e já contar na época com uma carreira profissional significativa, ainda perto dos quarenta anos⁵⁰⁸. Único que inicia a vida acadêmica naquela instituição, e ocupando a função de diretor por duas vezes, encerra a atividade de ensino em 1952. Já contando com prestígio antes de integrar o corpo docente da escola romana, Marcello presta concurso para a disciplina de arquitetura no *Real Istituto di Belle Arti di Napoli*, mas a comissão julgadora, composta inclusive por um dos seus inimigos, Ernesto Basile, prefere outro candidato⁵⁰⁹.

Marcello morre em maio de 1960. Organização e habilidade diplomática são características reconhecidas no profissional. Além de ser considerado por Zevi o arquiteto mais dotado das primeiras décadas do século XX, parece possuir todos os traços necessários a uma vida de sucesso: a personalidade fascinante, o entusiasmo,

⁵⁰⁵. Ibidem.

⁵⁰⁶. Ibidem, p. 74.

⁵⁰⁷. PIACENTINI, Marcelo; PISANI, Mario (a cura di), op.cit., p.20

⁵⁰⁸. NICOLOSO, Paolo. **Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato architetti e massoni, professori e politici negli anni dei regime**. Milano: FrancoAngeli, 1999, p. 38.

⁵⁰⁹. Idem, ibidem.

a intuição e a habilidade ao escrever e ao conduzir uma polêmica davam-lhe o poder de conquistar a simpatia de todos⁵¹⁰.

IMAGEM HISTORIOGRÁFICA

Como Giovannoni, Piacentini foi envolvido por um mito negativo, devido a sua posição diante do regime fascista. Entretanto, enquanto Giovannoni nunca fez parte direta do governo de Mussolini, Piacentini foi o arquiteto intérprete dos desejos do *duce*. Embora Nicoloso afirme que Mussolini, ao contrário de Hitler, preferia não ter apenas um arquiteto, esse mesmo autor ressalta que Piacentini foi o arquiteto que teve o mais estreito contato com o *duce* na época, e que, a partir do início dos anos 1930, torna-se o responsável pela ação política de Mussolini. A ação política do *duce*, nesses anos, assume um perfil representativo maior, não se restringindo a iniciativas de singulares construções. Mussolini segue as ambições do arquiteto, o qual se mostra capaz de interpretar de maneira original alguns traços e objetivos da ideologia fascista, sugerindo-os com força mística a partir de propostas urbanas em Roma. Desde os primeiros meses de governo, Mussolini considera o arquiteto um artista inovador no contexto romano. Uma ligação mais estreita entre os dois dá-se em 1926, certamente incentivada pelas ações do arquiteto⁵¹¹.

Quanto às opiniões negativas sobre essa ligação de Piacentini com o governo fascista, Giorgio Muratore ressalta a capacidade do arquiteto de “marcar os lugares do poder com edifícios de grande dignidade, valor e profundidade cultural”, considerando-o um profissional que entende a importância de uma mensagem e seu elo com uma obra estatal. Sendo assim, não o considera um arquiteto que se entrega de toda maneira ao serviço do poder, mas sim um profissional inteligente⁵¹².

Uma outra razão atuante na construção desse mito depreciativo em torno de Piacentini é a sua identificação como o grande destruidor dos espaços de Roma. Esse é um juízo negativo que se abate sobre sua arquitetura e ação urbana em Roma, amadurecido nos anos 1930 e consolidado no segundo pós-guerra⁵¹³.

⁵¹⁰. MUNTONI, Alessandra, op. cit., p. 53.

⁵¹¹. Para mais detalhes, ver NICOLOSO, Paolo. Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista. Torino: Einaudi, 2014, p. 163.

⁵¹². MURATORE, Giorgio, op. cit., p. 136.

⁵¹³. CIUCCI, Giorgio. La Roma di Piacentini. 1916-1929. **Rassegna di architettura e urbanistica** 130/131: Marcello Piacentini a cinquanta anni dalla scomparsa, gennaio-agosto 2010, p. 21-50.

Depois do rompimento do muro da indiferença com relação a sua pessoa e obra, realizado por alguns historiadores, um dos quais Paolo Portoghesi, Mario Lupano foi o responsável por um primeiro e mais significativo estudo documentado sobre o arquiteto italiano⁵¹⁴.

As opiniões sobre o arquiteto são as mais diversas. Segundo Muntoni, Portoghesi o define como “intérprete do poder” e o qualifica entre os grandes arquitetos do século XX, enquanto Sandro Benedetti e Mario Pisani o consideram intérprete de uma outra modernidade⁵¹⁵. Entretanto, o mais comum ao se estudar Piacentini na Itália é enfatizar os seus trabalhos ao nível do urbano, certamente porque o arquiteto contribuiu para a concretização de parte significativa do organismo urbano romano até a metade do século XX⁵¹⁶. Piacentini também fez muitos projetos arquitetônicos, e é impossível separar o projetista de obras arquitetônicas e urbanísticas do seu pensamento, já que eles, interagindo, formam um todo rico e complexo⁵¹⁷.

Em 2010, foi realizado em Roma um seminário comemorativo dos cinquenta anos de sua morte, que resultou na publicação *Marcello Piacentini Architetto, 1881-1960*, organizada por Ciucci, Lux e Purini. Esta é a produção crítica mais atual sobre o seu trabalho. No mesmo ano, a revista *Rassegna di Architettura e Urbanistica* dedicou inteiramente ao arquiteto uma edição (nº 130-131) com ensaios críticos sobre a sua produção, incluindo o artigo escrito por Zevi por ocasião da sua morte⁵¹⁸. No Brasil, conta-se com o livro de Marco Tonhão sobre o arquiteto italiano, resultado de sua dissertação de mestrado, *Arquitetura Italiana no Brasil: a Obra de Marcello Piacentini (história, catálogo, documentos)*, editada em 1999. Além disso, Anelli aborda a colaboração do personagem na formação de Rino Levi, na sua tese de doutorado, como se sabe.

Classificando-o como um obstáculo na historiografia italiana, Alessandra Muntoni afirma que, para a valorização completa da obra de Piacentini, ainda é necessário debruçar-se nela. Segundo a autora, o nó central da questão está no envolvimento do arquiteto tanto com a cultura italiana quanto com a produção

⁵¹⁴. PIACENTINI, Marcello; PISANI, Mario (a cura di), op. cit., p. 9.

⁵¹⁵. MUNTONI, Alessandra, op. cit., p. 55.

⁵¹⁶. PIACENTINI, Marcello; PISANI, Mario (a cura di), op. cit., p. 13.

⁵¹⁷. Ibidem, p. 18.

⁵¹⁸. ZEVI, Bruno. Come architetto morì nel 1925. *Rassegna di architettura e urbanistica. Marcello Piacentini a cinquanta anni della scomparsa*. 2010, n. 130/131, p. 146-147.

internacional⁵¹⁹. Desse ponto de vista, não obstante a realização do último seminário em 2010 sobre sua figura, a autora tem razão. É notória a necessidade de estudos mais profundos e amplos para a compreensão da totalidade da sua obra, principalmente no que tange à sua arquitetura e ao seu conhecimento sobre a produção internacional. Uma clareza maior da sua produção inicial, quando integrante da *Associazione Artistica fra i Cultori*, e dos detalhes dos diversos fatos que envolveram seu trabalho de intervenção no tecido urbano de Roma, no exemplo de Ciucci, ajudaria na revelação de sua real ação profissional, como deseja Muratore, e talvez isso ultrapassasse a ideia negativa que ainda predomina sobre sua figura⁵²⁰.

UM MODO DE SER MODERNO

Dos professores da *Scuola*, Piacentini é o mais moderno. Todos os autores italianos reconhecem e Muratore em especial destaca a sua condição privilegiada graças a suas experiências de viagens a outros países europeus e aos Estados Unidos. Bom conhecedor da produção russa e alemã do seu tempo, abre-se às novas experiências, apreciando a produção da Secessão Vienense e da arquitetura holandesa⁵²¹.

O italiano defende a produção de uma arquitetura moderna aderente à vida contemporânea, no sentido material e intelectual, mas não abandona o respeito e a inserção no ambiente. Ou seja, concebe o novo imaginando-o como uma linha mediana entre as experiências ortodoxas do racionalismo e a tradição.

Piacentini indica a arquitetura resultante da tradição dos tipos como conduta de caráter apenas formal. Esta, assimilada por Giovannoni e desenvolvida em termos modernos pelo *Gruppo 7*, à qual Piacentini se dirige como “a tradição dos racionalistas”, seria sobreposta pela necessidade histórica de harmonia da obra no ambiente. Sendo assim, é na fisionomia local que se deve, segundo ele, pesquisar o moderno. Entretanto, o arquiteto define essa fisionomia a partir de elementos também formais, pois os traços do ambiente italiano aos quais ele se refere, segundo

⁵¹⁹. Idem, *ibidem*.

⁵²⁰. MURATORE, Giorgio, op. cit., p. 135. A crítica de Muratore a algumas afirmações feitas durante o seminário sobre Piacentini demonstra a existência do embate de opiniões, resultado, certamente, da existência de lacunas no conhecimento do trabalho e pensamento do arquiteto.

⁵²¹. *Ibidem*, p. 136.

suas próprias palavras, são a fantasia, o “individualismo criativo” da obra, a monumentalidade de traço vertical, uma vez coincidente com a presença das ordens, elementos estes certamente opostos aos componentes preconizados pela arquitetura internacional⁵²². Ele não deixa, assim, de criticar as iniciais propostas racionalistas, sobre as quais declara não solucionarem particularmente as questões de aderência ao ambiente e suas declinações, segundo ele extremamente necessárias, citando como exemplo o conforto térmico das edificações. Nestas, a proposta de uma linguagem com panos de vidro contínuos, ausência de persianas, de cornijas para a proteção das paredes dos edifícios e sua pintura, como também de telhado, é um indicativo de incompatibilidade com a ideia de conforto em todo tipo de clima. Esses elementos, uma vez concretizados no contexto italiano, são contrários a uma harmonia entre a obra e seu ambiente. Como apontam Anelli e Comas, há a preocupação, também por parte de Piacentini, de uma convergência entre os valores intrínsecos e extrínsecos do objeto arquitetônico na conformação do novo.

Embora não tenha concordado com o estudo estilístico como base para a produção de uma arquitetura contemporânea na *Scuola Superiore*, já na formação da sua didática, em 1920, Piacentini não ignora o passado e a história. Tem esta como importante elemento para a formação de um lastro cultural do aluno, como já salientado, como conhecimento do ambiente. Integrante da *Associazione Artistica dei Cultori*, da qual seu pai foi um dos primeiros frequentadores, adere às grandes linhas de raciocínio e produção intelectual empreendidas principalmente por Gustavo Giovannoni, embora delas também se afaste em alguns pontos, em momento posterior, particularmente quanto mais próximo está do governo fascista.

Percorrendo-se sua produção literária, suas obras, seus projetos e estudos críticos sobre eles, fica claro que o arquiteto oscila muitas vezes entre a inovação, a ousadia e a continuidade da aderência à tradição, na produção de uma arquitetura tipicamente italiana. Esse dado o coloca entre a opção de ascensão ao poder, e certamente de defesa das ideias fascistas de identificação da Roma contemporânea com a áurea cidade antiga, e uma postura de inovação desvinculada dessa situação. Mesmo quando tem oportunidade, o arquiteto não altera as situações, ficando sempre numa postura de retaguarda⁵²³.

⁵²². PATTETA, Luciano. **L'architettura in Italia, 1919-1943. Le polemiche**. Milano: Clup, 1972, p. 47.

⁵²³. MUNTONI, Alessandra, op. cit., p. 56.

HISTÓRIA COMO CONTINUIDADE E O NOVO MARCADO PELO NACIONAL

Marcello Piacentini escreve cerca de trezentos textos durante sua existência⁵²⁴, mais ou menos a metade do número que é atribuído a Giovannoni. *Lo Stile Neo-classico e la sua Applicazione in Italia* é o título de uma conferência dada por ele em 1901 na *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*. Ela consiste em uma exposição historiográfica evolucionista da arquitetura⁵²⁵, e, dessa maneira, aos moldes de Choisy, como também faz Giovannoni. O texto *Sulla Conservazione della Bellezza di Roma e sullo Sviluppo della Città Moderna*, de 1916, nasce no âmbito da *Associazione Artistica fra i Cultori*, e refere-se à postura urbana de Piacentini de preservar a Roma histórica e construir uma Roma moderna, em oposição ao proposto por Giovannoni, como visto. Nesses termos, o artigo é base para as discussões sobre suas intervenções na cidade, uma vez que é importante definidor da malha urbana romana; e é produção significativa para delinear com maior precisão o percurso do seu pensamento, bem como os fatos em torno de sua pessoa no contexto da ideologia fascista⁵²⁶.

Entre seus textos mais conhecidos estão *Il Momento Architettonico all'Estero*, publicado na revista *Architettura e Arti Decorative*, em 1921, e *Architettura d'Oggi*, livro de 1930, nos quais afirma sua conduta de pensamento sobre o desenvolvimento da arquitetura moderna. O primeiro é um artigo de momento inicial de análise teórica, no qual o autor evidencia a necessidade de conhecer a história e nela encontrar inspiração para uma nova arquitetura nacional⁵²⁷. Nesse ponto, confirma-se que para ele a história é importante para o conhecimento das permanências, para que se possa incluí-las na nova arquitetura. E o segundo, uma síntese sumária das principais escolas modernas. Este, contendo a produção *minore*, representa de certa maneira uma continuidade do primeiro⁵²⁸.

Architettura d'Oggi foi escrito dois anos antes de *Gli Elementi dell'Architettura Razionale*, de Alberto Sartoris⁵²⁹. Avaliado por Edoardo Persico (1900-1936), na

⁵²⁴. PIACENTINI, Marcello; PISANI, Mario (a cura di), op. cit., p. 9.

⁵²⁵. Ibidem, p. 10.

⁵²⁶. Ver, como exemplo, CIUCCI, Giorgio. La Roma di Piacentini. 1916-1929. **Rassegna di Architettura e Urbanistica**. Marcello Piacentini a cinquanta anni dalla scomparsa, gennaio-agosto 2010, 130/131, p. 21-50.

⁵²⁷. Ibidem, p. 23

⁵²⁸. PIACENTINI, Marcelo; PISANI, Mario. **Architettura d'oggi**. Melfi (Italia): Libria, 2009, p. XX.

⁵²⁹. Alberto Sartoris (1901-1998) foi membro fundador do CIAM, em 1928, e importante teórico do Racionalismo italiano.

época, como uma produção sem “senso crítico”⁵³⁰, o livro é reeditado em 2009 com organização de Mario Pisani. Para Luciano Patetta, *Architettura d’Oggi* não passa de estudo superficial. Enquanto isso, Mario Lupano vê o livro como uma pequena obra-prima, na qual o autor atesta compatibilidade entre duas linguagens diversas, o moderno e o tradicional; e Cesare de Setta o tem como um termômetro para medir o alcance da polêmica sobre a arquitetura e também o nível de conhecimento de um importante personagem como Piacentini⁵³¹. Apesar das críticas de superficialidade, o livro é uma confirmação de ideias em parte pronunciadas por Piacentini já no início dos anos 1920 e nas discussões para a didática da escola romana. Nele, Piacentini afirma o que existe de novo nos principais países europeus, atesta inferioridade à realidade italiana, tratando de instigar uma situação nacional melhor. Sua intenção é mostrar a premência de se criar um estilo italiano novo em resposta às necessidades contemporâneas, um estilo caracterizado pela simplificação e supressão do inútil, pela redução da decoração, aceitando e incentivando diversas maneiras de compô-lo nos diferentes países⁵³². A tese principal do livro, que o próprio Piacentini afirma e busca demonstrar, é que há um fio condutor, um movimento lento, diverso, incerto, mas real, que liga os muitos e maiores monumentos, chegando à arquitetura de hoje⁵³³. Ou seja, atesta uma evolução das formas na história de maneira natural, que, como já dito, seguindo Choisy, é conceito incorporado na obra de Giovannoni.

A partir de uma rápida apresentação, o autor destaca no livro o predomínio do neoclássico francês e sua *École des Beaux-Arts*, o desenvolvimento do ecletismo na segunda metade do século XIX, além de tratar da situação particular do novo em outros países, como França, Bélgica, Holanda e Alemanha; e ressalta a manutenção da tradição clássica na Itália, agarrada ao apogeu de Roma e do Renascimento. Citando a *Revue de l’Architecture des Travaux Publics*, de 1886, Piacentini expõe a discussão existente no final do século XIX sobre os projetos apresentados no concurso para a exposição de 1889 em Paris, na qual se exige que um monumento

⁵³⁰. PERSICO, Edoardo. Punto ed a capo per l’architettura. In: PERSICO, Edoardo. **Profezia dell’architettura**. Ginevra/Milano: 2012, p. 28.

⁵³¹. PIACENTINI, Marcello; PISANI, Mario (a cura di). **Architettura d’oggi**. Melfi (Italia): Libria, 2009, p. XI.

⁵³². Idem. **Architettura moderna**. Venezia: Marsilio, 1996, p. 24.

⁵³³. Idem. **Architettura d’oggi**. Melfi (Itália): Libria, 2009, p. 7.

construído em ferro tenha a aparência do ferro⁵³⁴. Trata-se de questões sobre os verdadeiros princípios que determinam uma forma, já explicitadas por Viollet-le-Duc no seu *Entretiens* e já tratadas neste trabalho. Contudo, Piacentini afirma que, com o advento do concreto, a tese é a mesma. Embora o material seja outro, queixa-se de que os “racionalistas intransigentes” não querem tampouco entender que “a arte é essencialmente necessidade do espírito, e não simples aplicação [...] dos recursos técnicos”⁵³⁵.

Piacentini indica os quatro anos imediatamente anteriores à primeira guerra como os do início da precisão das características da nova arquitetura, que, segundo ele, permanece com suas reminiscências clássicas, especialmente na Alemanha. Na França, por exemplo, aponta o teatro *Champs Élysées*, de Perret, e o uso do concreto como marca contemporânea. Mas também ressalta a permanência da grande cornija, elemento clássico. Identifica igualmente elementos clássicos no arranha-céu americano, já desprovido, como afirma, da superposição das ordens.

Tratando do período do pós-guerra, ressalta os avanços técnicos e materiais, a mecanização geral do modo de vida, observando o progresso também na arquitetura ordinária. Quanto a esse fenômeno de mecanização, sublinha a substituição dos materiais naturais e locais pelos artificiais e uma conseqüente universalização, não apenas de métodos, mas também de aparência, embora não de forma absoluta, certamente devido às marcas do local, tão importantes para ele. Salaria também a ênfase do urbanismo nesse momento, uma vez que a industrialização também passa a fazer parte da produção da cidade, na qual as construções devem então respeitar não apenas o caráter unitário, mas também o coletivo.

Dessa forma, aponta a permanência de elementos e da proporção clássica na arquitetura, até o nascimento do *liberty*, este caracterizado como moderno. No entanto, criticando-o, justifica que ele foi resultado de especulação decorativa, uma certa doença, “quando o processo da forma arquitetônica era ainda em formação”⁵³⁶. Contrapõe ao *liberty*, italiano, a “resistência” do clássico na Alemanha; apresenta a *bow window* como elemento de expressão leve que aparece nas fachadas francesas,

⁵³⁴. Ibidem, p. 9.

⁵³⁵. Ibidem, p. 10.

⁵³⁶. Ibidem, p. 12.

atestando uma “liberação, com tendência a expressões mais leves, mais aderentes à vida” nos produtos clássicos da *École des Beaux-Arts*.

Piacentini mostra exatamente o que chama “fio condutor” da história e da permanência do clássico, não apenas na Itália, apesar das alterações do gosto estilístico e das inovações técnicas. Aponta o “ar de família” que paira na produção nova de cada país, enfatizando a presença do caráter local da obra. Ou seja, destaca os elementos nacionais na produção moderna, especificando as diferenças entre as expressões arquitetônicas tendentes em cada um deles. Por outro lado, tratando do conteúdo interno de pequenos edifícios, declara que as diferenças são quase inexistentes. Entretanto, nas grandes construções, particularmente as monumentais, enfatiza o estudo da fachada exterior, na qual entra a fantasia. Nas duas dimensões, segundo o autor, pede-se a ajuda do espírito, uma vez que a lógica não é suficiente. Nesse ponto, a tradição naturalmente se apresenta. Considerando a experiência da Holanda a mais moderna, aponta também ali importante marca nacional. Piacentini argumenta que o espírito luta contra o puro tecnicismo e geralmente vence, como no caso holandês⁵³⁷.

O moderno na Itália é assunto que finaliza o texto do livro, recheado de imagens. Piacentini reconhece a inexistência de um grupo totalmente moderno no seu país, como há na Alemanha, França e Holanda. Segundo ele, a arquitetura moderna na Itália ficou na teoria da simplificação, ligada à evolução da produção arquitetônica nacional e respeitando as tradições regionais e locais. Diferenciando os romanos dos milaneses, afirma que nos primeiros há a predominância de um senso amplo e solene, expresso em formas muito livres, fundamentado na arquitetura antiga, tirando inspiração até das ruínas imperiais e ligando-se à arte do século XVI, pelas largas superfícies, poderosos muros de pedra irregulares, massas possantes e soberbas formas, com base em Sangallo⁵³⁸. Já nos milaneses, sublinha uma maior reserva e prudência, observando seu parentesco com Palladio, apontado por ele como o verdadeiro precursor do uso do clássico no século XIX. Neles, chama a atenção para o uso de relevos moderados, cornijas delicadas, proporções esguias, com a presença muitas vezes das ordens⁵³⁹.

⁵³⁷. Ibidem, p. 29.

⁵³⁸. Ibidem, p. 36.

⁵³⁹. Ibidem.

Piacentini questiona e elenca os motivos pelos quais a produção de novas formas na Itália esbarra no peso da tradição. Segundo ele, especiais razões existem. Diferenciando com acuidade os traços dominantes da arquitetura francesa da alemã e holandesa, ressalta a crua nudez e a verdade como uma característica nórdica, justificando a diversidade dos latinos. Reconhece uma adesão modesta por parte dos ingleses e explica as razões da posição particular italiana: o peso do patrimônio artístico rico e variado; a presença constante de velhos quarteirões, impedindo o alcance de expansão ampla das cidades italianas, ao nível das demais metrópoles europeias; a determinação do edifício sempre ligado ao ambiente e, assim, a não inteira concordância dos dados internacionais para uma produção nova. Como já dito, segundo ele, na Itália a produção em série, no sentido de igualdade absoluta, é repudiada. Mesmo a casa popular, quando presente em contínuos quarteirões, deve ser individualizada. Ressalta a força do ambiente e o caráter local, que na Itália é presente na determinação do tipo do edifício, além de se justificar pela riqueza de materiais nobres existentes no país. Na vida presente, segundo ele, existe o que há de universal. Mas ela não pode desrespeitar as condições de ambiente. Os esforços das várias regiões devem, de acordo com Piacentini, ser canalizados por um único caminho de busca por uma arte moderna e nacional.

Para ele, é a mudança das necessidades espirituais e materiais do homem — que tem a grandeza e o luxo substituídos pela higiene, o conforto, a nudez —, na qual a vida organiza-se industrialmente.

Sobre Le Corbusier, ressalta:

[...] Le Corbusier suspende toda ligação até mesmo com os métodos construtivos e de vida hoje ainda em uso, expulsa das suas composições todo particular que não seja estreitamente sugerido pela necessidade técnica, e cria (melhor, crê que cria) a casa-utensílio, a casa-máquina, construída em série, com bom preço.⁵⁴⁰

INTERVENÇÃO NO PREEXISTENTE

No início da carreira, logo em 1913, ano no qual é inaugurado o teatro *Champs Elysées*, de Perret, em Paris, Piacentini teve oportunidade de desenvolver

⁵⁴⁰. Ibidem, p. 19: “[...] il Le Corbusier tronca ogni legame perfino con i metodi costruttivi e di vita oggi ancora in uso, bandisce dalle sue composizioni ogni particolare che non sia strettamente suggerito da necessità tecniche, e crea (meglio, crede di creare) la casa-utensile, la casa-macchina, costruita in serie, a ottimo mercato.” Tradução da autora.

propostas envolvendo edifícios e áreas históricas, como o concurso para a comunicação dos palácios do Capitólio (1913) e a sistematização da *Piazza Navona* (1913), entre outros, trabalhando a partir de conservações e demolições⁵⁴¹. As viagens internacionais, realizadas no início do século XX, fornecem a Piacentini o conhecimento necessário para melhor abordar os problemas da época, como o diálogo entre o novo e o antigo. Em 1916, Piacentini escreve sobre a questão preservacionista e já antecipa a necessidade de uma conservação integral do ambiente, declarando que, para proteger uma cidade, não bastaria conservar os monumentos isolados tendo um ambiente todo novo no entorno. Para ele, a questão do isolamento do monumento seria uma doença moderna, e o necessário seria salvaguardar todo ambiente antigo⁵⁴².

Bellanca chama atenção para as intersecções do pensamento do arquiteto com elaborações realizadas no interior da *Associazione Artistica* e também com escritos de Giovannoni, junto às ideias europeias⁵⁴³. Trata-se da preocupação de Giovannoni com o ambiente. Mas é preciso observar que, no caso de Giovannoni, cuja figura se confunde com a própria *Associazione*, não há uma apreensão de maneira absoluta das suas ideias por parte de Piacentini, pois, se o arquiteto tem o cuidado com a preservação do ambiente, esta não é igual à preocupação de Giovannoni. Nesse mesmo momento, Piacentini já antecipa a postura que tomará nos anos 1930, defendendo a preservação total de Roma para construir espaço novo fora da área solidificada da cidade, embora até então tenha oscilado quanto à questão. Essa discussão fez parte do rompimento de Giovannoni com ele, pois, se este mestre preocupa-se com o ambiente, não propõe a preservação integral da cidade antiga, separada da nova; mas sim, como visto, empreende o princípio de *diradamento*, conceito discutido anteriormente, que vê uma interação entre parte velha e nova, a partir de ações microcirúrgicas no urbano.

Entretanto, Piacentini reconhece a importância de Giovannoni na questão da proteção do patrimônio artístico de Roma e o seu perfeito entendimento da teoria e prática do *diradamento*. Se Piacentini defende, em dado momento e na prática, a proteção total do ambiente antigo, construindo o novo em separado deste, ele foi o

⁵⁴¹. BELLANCA, Calogero. Piacentini e Muñoz. In: CIUCCI, Giorgio; LUX, Simonetta; PURINI, Franco. **Marcello Piacentini architetto. 1881-1960**. Roma, Gangemi, 2010.

⁵⁴². Ibidem, p. 172.

⁵⁴³. Ibidem.

empreendedor de muitas demolições em torno de monumentos do passado, buscando construir a capital italiana com base na Roma Imperial e seguindo assim os ideais de Mussolini. Ao mesmo tempo, o arquiteto justifica e compensa esses trabalhos de arrasamento e perda construtiva pelo efeito panorâmico do conjunto⁵⁴⁴. Notam-se diversos e complexos cruzamentos e interseções de ideias que o tornam uma figura de pensamento ambíguo, com objetivos aliados aos interesses do regime fascista.

Pode-se apontar os anos 1920 como o período de maturidade de Piacentini. Nesse momento, ele realiza duas importantes intervenções em preexistências: uma adaptação para espetáculos em sala das termas de Diocleciano e a restauração para uma sala de concertos no mausoléu de Augusto. O trabalho de Piacentini “repropõe a espacialidade interna, mas com inserções contemporâneas do seu tempo”⁵⁴⁵. No mausoléu, através dos desenhos publicados, percebe-se o desejo de dilatar o espaço para poder abrigar um público maior, visto o sucesso do antigo auditório⁵⁴⁶.

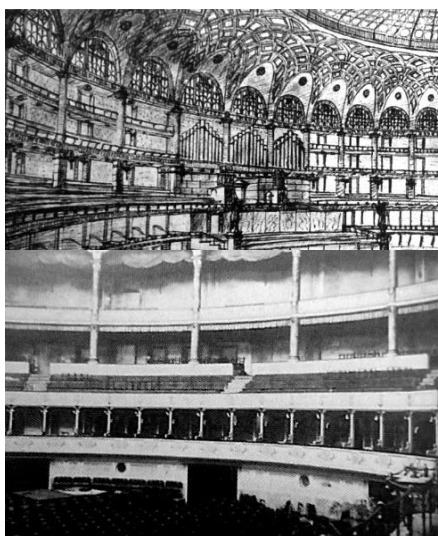


Figura 46: Projeto de restauro e valorização do antigo mausoléu de Augusto, Roma. Projeto de Marcello Piacentini, 1925. Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p. 174).

AMBIENTISMO NA OBRA ARQUITETÔNICA

Uma contínua atitude na ênfase de um juízo negativo em torno de Piacentini é questionada por Muratore, que o aprecia como um profissional inédito, inteligente

⁵⁴⁴. Ibidem, p. 175.

⁵⁴⁵. Ibidem, p. 174.

⁵⁴⁶. No século X, o mausoléu foi transformado em fortaleza; no século XVI, em um jardim ornamental; e, no século XVIII, em anfiteatro e sala de concerto. Com aproximadamente 87 metros de diâmetro, é o maior sepulcro circular de que se tem notícia. Ver http://www.sovrintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_antica/monumenti/mausoleo_di_augusto. Acesso em julho 2016.

e contemporâneo. Segundo o autor, para Piacentini uma arquitetura somente é verdadeira quando concebida como um “pedaço de cidade”⁵⁴⁷. E, com esse intuito, Muratore aponta os diversos edifícios que o arquiteto realiza em Roma, inclusive como resultado de um conhecimento, inédito para a época, sobre as importantes capitais europeias. Para o autor, Piacentini é empreendedor de um quase pós-moderno⁵⁴⁸. Ele é um defensor do *ambientismo*, como visto até então; e vai incorporá-lo como importante característica dos seus projetos. É o próprio Muratore que ressalta a clareza da explicação que Piacentini apresenta quanto ao significado de *ambientismo*⁵⁴⁹. É preciso lembrar, porém, que o conceito é de abordagem pessoal, como afirma Giovannoni.

No artigo de 1921, *Il Momento Architettonico all'Estero*, descrevendo a produção moderna na Alemanha, Piacentini define o *ambientismo*:

Ainda é necessário referir-se à escola da Baviera que podemos chamar de *ambientismo*, a qual se propõe a estudar cada problema estético meramente do lado do ambiente, ou melhor, do local no qual um novo edifício deve surgir. Arte portanto oposta a todo conceito de universalidade, toda localizada, arte de caso por caso também no aspecto estilístico.⁵⁵⁰

Em 1921, segundo ano da *Scuola Superiore*, Piacentini já apresenta uma abertura maior para o moderno, o que é notado no seu discurso na abertura desse ano escolar. Contra o estudo histórico como base para a produção do novo, expresso inclusive na reunião para a didática do ano anterior, como também lembra Nicoloso, seu *ambientismo* não se mantém nos limites da questão estilística⁵⁵¹. Diante de um conceito que depende de uma escolha pessoal, o *ambientismo* de Piacentini ultrapassa a questão estilística, estabelecendo uma relação da arquitetura com o contexto propriamente urbano, como também a realidade das massas e das cores. Como afirma Nicoloso:

⁵⁴⁷. MURATORE, Giorgio, op. cit., p. 139.

⁵⁴⁸. Ibidem, p. 147.

⁵⁴⁹. Declaração oral realizada por Giorgio Muratore no Convegno Internazionale Gustavo Giovannoni e l'Architetto Integrale, realizado na *Accademia di San Luca*, de 25 a 27 de novembro de 2015.

⁵⁵⁰. PIACENTINI, Marcelo. Il momento architettonico all'estero. **Architettura e arti decorative**, I, 1, maggio-giugno 1921, p. 57: “Ancora è necessario accennare alla scuola Bavarese che potremmo chiamare dell'ambientismo, la quale si propone di studiare ciascun problema estetico puramente dal lato dell'ambiente, anzi della località, nel quale un nuovo edificio deve sorgere. Arte quindi opposta ad ogni concetto di universalità, tutta localizzata, arte di caso per caso anche sotto l'aspetto stilistico”. Tradução da autora.

⁵⁵¹. NICOLOSO, Paolo. **Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime**. FrancoAngeli, 2004, p. 44.

Para Piacentini, a construção urbana incorpora um conceito novo e antigo ao mesmo tempo. A “unidade de composição” entre a rua e a casa responde a uma condição moderna. Uma unidade na qual o coletivo sobrepõe o artista individual segundo uma característica das maiores épocas artísticas da Antiguidade, em que predominava uma homogeneidade de panoramas e endereços. Para conquistar a “unidade de composição” e proteger o caráter de uma cidade é porém necessário impor uma “restrição da liberdade artística”.⁵⁵²

O hotel Ambasciatori (1925-1927), um programa novo na época, encerrando uma primeira fase da obra do arquiteto, é um exemplo perfeito no sentido da ligação entre o edifício e a rua, cuja concretização é uma obra de excelência urbana.



Figura 47: Hotel Ambasciatori, Roma. projeto de Marcello Piacentini, 1925-1927.
Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p. 159).

MAIS TRAÇOS DA OBRA ARQUITETÔNICA

Ao contrário de Giovannoni, Marcello Piacentini parece ter um maior desempenho na produção de projetos e obras. Ele herda do pai, além de uma clientela da alta burguesia, uma intuição sensível que lhe permite captar rapidamente as ideias renovadoras das correntes modernizantes da Europa.

⁵⁵². Ibidem: “Per Piacentini, l’edilizia cittadina incorpora un concetto nuovo e antico allo stesso tempo. L’unità di composizione’ tra la strada e la casa risponde a una condizione moderna. Un’unità in cui il collettivo sopravanza sull’individuo artista, secondo una caratteristica delle maggiori epoche artistiche dell’antichità, dove predominava un’omogeneità di vedute e di indirizzo. Per raggiungere l’unità di composizione’ e salvaguardare il carattere di una città é però necessario imporre una ‘restrizione della libertà artistica’”. Tradução da autora.

Zevi considera Piacentini o arquiteto mais dotado da primeira década do século XX, como observado, reconhecendo nele a ausência de preparação cultural profunda. Limita sua produção arquitetônica inovadora até 1925, e afirma, desde o título de seu artigo, de 1960, sua morte como arquiteto naquele ano. Declara que, com a produção realizada até 1925, Piacentini abre a possibilidade de inserir a Itália no circuito contemporâneo da época, e reconhece que essas obras suas são as menos lembradas⁵⁵³. Depois desse período, Zevi o vê como um arquiteto ávido pelo poder, cuja obra certamente não tem o mesmo vigor. Seguramente, tem certa razão, pois é preciso conectar isto ao fato de que 1925 é o ano da apresentação do seu plano, *La Grande Roma*⁵⁵⁴, e 1926, o ano que Nicoloso aponta como início da concretização do eixo Mussolini-Piacentini⁵⁵⁵. Talvez esteja nesse ponto a razão para um certo desvio do pensamento do arquiteto e da linha de projeto e concretizações iniciais.

Logo no início da sua carreira, o arquiteto está aberto às experiências europeias, particularmente as desenvolvidas no seio da escola vienense. Só posteriormente volta-se aos cânones clássicos, entrando em sintonia com as posições do regime fascista⁵⁵⁶. Assim, algumas obras atestam, logo cedo, o seu olhar voltado para a obra dos vienenses. O cinema Corso, uma obra realizada por ele entre 1915 e 1917, está, segundo Zevi, entre as melhores da sua produção. Este é o primeiro cinema da cidade, dando oportunidade a Piacentini de dar respostas a um novo programa. Sem ordens clássicas, decoração em estuque em volta das aberturas em linha horizontal, a obra provoca uma forte polêmica. As críticas à obra de traços vienenses levam o arquiteto a destruí-la e fazer praticamente uma outra fachada.

⁵⁵³. ZEVI, Bruno. Come architetto morì nel 1925. **Rassegna di architettura e urbanistica. Marcello Piacentini a cinquanta anni dalla scomparsa**. Roma: Kappa, 2010, n. 130/131, p. 146-147.

⁵⁵⁴. CIUCCI, Georgio. La Roma di Piacentini. 1916-1929. **Rassegna di architettura e urbanistica** 130/131. Marcello Piacentini a cinquanta anni dalla scomparsa, gennaio-agosto 2010, p. 21-50.

⁵⁵⁵. NICOLOSO, Paolo. **Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista**. Torino: Einaudi, 2014, p. 166.

⁵⁵⁶. PIACENTINI, Marcello; PISANI, Mario (a cura di). **Architettura d'oggi**. Melfi (Italia): Libria, 2009, p. XXI.

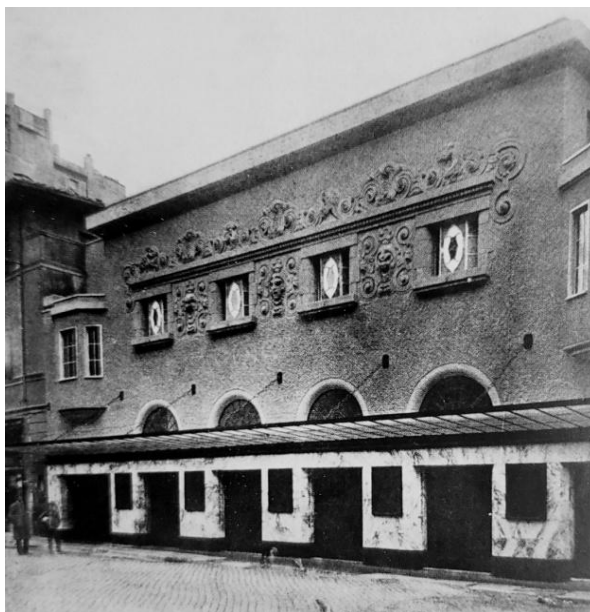


Figura 48: Cinema Corso, Roma. Projeto de Marcello Piacentini, 1915-1918.
Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p. 154).

Essa fachada destruída é representativa do poder criador do arquiteto, mas não tanto pela originalidade. Trata-se de uma dedução, “na imitação estrutural, dos edifícios franceses de Auguste Perret e, nos partidos decorativos, da escola austríaca de Joseph Hoffmann, isto é, da *Secessione Viennese*”⁵⁵⁷. Talvez por essa razão, tendo esse fato como exemplo, Muntoni afirma a sua postura de retaguarda: preferiu demolir a fachada e refazê-la nos padrões “mais romanos” que enfrentar as críticas. Do ponto de vista do seu trabalho arquitetônico, Alessandra Muntoni declara que Piacentini é um arquiteto eclético, que muda constantemente de referências, utilizando da modernidade elementos secundários, ainda estilísticos e sem conteúdo⁵⁵⁸.

O arquiteto tem uma sensibilidade para o tratamento da pele dos edifícios, como para os valores urbanos, exemplificado pelo uso dos arcos em sequência e um trabalho a partir da superposição e articulação das massas⁵⁵⁹. Essa característica de articulação de volumes que tanto Piacentini aprecia nas vanguardas, comentando-o inclusive nas suas posturas durante as reuniões para definir a didática da *Scuola Superiore di Architettura*, é uma das poucas marcas que também agradam a Giovannoni na produção contemporânea, suas obras como constituição de volumes organizados racionalmente. Embora Piacentini abrace a ideia do palácio tradicional do

⁵⁵⁷. ZEVI, Bruno. Come architetto morì nel 1925. **Rassegna di architettura e urbanistica. Marcello Piacentini a cinquanta anni dalla scomparsa**. Roma: Kappa, 2010, n. 130/131, p. 146-147, p. 146.

⁵⁵⁸. MUNTONI, Alessandra, op. cit., p. 53.

⁵⁵⁹. PORTOGHESI, Paolo. La mano de Piacentini. In: CIUCCI, Giorgio; LUX, Simonetta; PURINI, Franco. **Marcello Piacentini architetto. 1881-1960**. Roma: Gangemi, 2010, p. 149-167, p. 151.

Renascimento, sua arquitetura geralmente se baseia na complexidade volumétrica, característica esta que determina um traço de identidade na sua obra. No âmbito dessa composição volumétrica, existe na sua obra arquitetônica a marca de alinhamento com as pesquisas da *Associazione Artistica fra i Cultori* em direção à arquitetura *minore*. Trata-se do uso de uma componente do ritmo arquitetônico, que evidencia um jogo de articulação e sobreposição de volumes⁵⁶⁰.

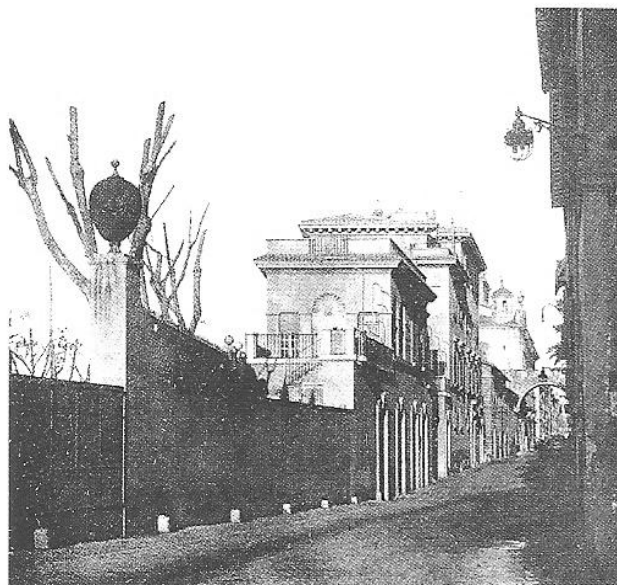


Figura 49: *Palazzetto Pateras*. Marcello Piacentini, 1924. Observar jogo de volumes do edifício.
Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p. 150).

Quanto à arquitetura *minore*, é importante lembrar a herança bibliográfica que Piacentini recebe de seu pai, com títulos sobre a produção popular, e alguns breves comentários sobre a abordagem que o personagem faz dessa arquitetura na sua produção literária. Além disso, integrante da *Associazione Artistica*, cumpre também lembrar a sua participação, ao lado de Giovannoni, nas exposições sobre a produção vernácula, bem como a publicação de livro sobre a arquitetura *minore* de Roma, nas duas primeiras décadas do século.

Os interiores também são fruto de um trabalho sensível por parte do arquiteto. Como exemplo, tem-se as paredes decoradas do restaurante projetado no ático da loja Rinascente em Roma, com grande intensidade e qualidade, ao mesmo tempo que é resultado de uma atenção de Piacentini “sobre uma vibração plástica dos

⁵⁶⁰. Ibidem, p. 152.

elementos construtivos que acrescenta resultados de altíssimo nível”⁵⁶¹. Por outro lado, pode-se apontar o caráter leve e de certa maneira popular do uso do tecido.

Por outro lado, a casa que Marcello Piacentini projeta para si próprio no início da década de 1930 é diversa da sua arquitetura de volumes sobrepostos e articulados. Em forma de cubo, ela é uma reverberação da composição da *villa Savoye*, reconduzida a uma vontade de ligação com a terra⁵⁶². Interessante ainda observar a presença dos arcos, as aberturas de canto com proteção solar, as varandas e o reservatório de água no jardim, seguindo a tradição local e sugerindo o moderno italiano.



Figura 50: Restaurante no ático da Rinascente, Roma, 1923. Marcello Piacentini.
Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p. 154).

⁵⁶¹. Ibidem, p. 153.

⁵⁶². Ibidem, p. 163.



Figura 51: *Villa Piacentini*, Roma, 1930-1932. Projeto do próprio arquiteto.
Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p. 166).

Pietro Maria Bardi atribui um único ponto positivo ao arquiteto, indicando o edifício no *Lungotevere Tor di Nona* como sua obra mais racionalista⁵⁶³.



Figura 52: Edifício no *Lungotevere Tor di Nona*. Marcello Piacentini, 1929-1931.
Fonte: Ciucci; Lux; Purini (2010, p.148).

Quantos aos processos de construção, é preciso ainda assinalar o caráter de atualização da estrutura moderna de concreto que aparece comumente ao lado do processo tradicional em alvenaria⁵⁶⁴.

⁵⁶³. PIACENTINI, Marcello; PISANI, Mario (a cura di). **Architettura moderna**. Venezia: Marcilio, 1996, p. 11.

⁵⁶⁴. PORETTI, Sergio. La costruzione nell'architettura di Piacentini: tre opere romane. In: **Rassegna di architettura e urbanistica. Marcello Piacentini a cinquanta anni dalla scomparsa**. Roma: Kappa, 2010, n. 130/131, p. 119.

PARTE II – UMA RESIDÊNCIA

4. GIUSEPPE PAGANO E A CASA MODERNA
5. BARDI E A *MEDITERRANEITÀ*

4. GIUSEPPE PAGANO E A CASA MODERNA

FRAGMENTOS DA HISTÓRIA DE VIDA

Filho de arqueólogo, Pagano “conhecia as coisas e as amava com paixão física”⁵⁶⁵. Do pai herda o amor ao passado nos longos passeios aos tesouros arqueológicos⁵⁶⁶. De fortes princípios patrióticos e integrante do Partido Nacional Italiano como um de seus fundadores, Giuseppe Pogatschnig nasce em 20 de agosto de 1896, em Parenzo, na região de Ístria, hoje pertencente à Croácia⁵⁶⁷. Uma certa dificuldade de disciplina nos estudos faz seus pais o transferirem para Trieste em 1909. Em 1915, já em Padova, alista-se no exército, assumindo o nome tipicamente italiano de Pagano, nome do mártir do *Risorgimento* Mario Pagano⁵⁶⁸.

Em 1919, está entre os fundadores do fascismo em sua cidade natal, o que torna esse ano e o início dos anos 1920 importante momento da sua formação

⁵⁶⁵. ROGERS, Ernesto Nathan. Catarsi. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna (a cura di). **Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetture e scritti**. Milano: Editoriale Domus, 1947, p. 40.

⁵⁶⁶. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di). **Architettura e città durante il fascismo**. Milano: Jaca Book, 2008, p. LXXXV.

⁵⁶⁷. Parenzo foi centro pré-histórico, município romano e principal cidade da região de Ístria, quando pertencente à Áustria.

⁵⁶⁸. *Risorgimento*, na historiografia italiana, é o período no qual a Itália consegue sua unidade nacional.

política⁵⁶⁹. De forte caráter, Pagano é um homem de decisões drásticas e de coragem nas posturas, atributos predominantes por toda a sua vida⁵⁷⁰: Inteligente, ativo, idealista e com grande vitalidade, acredita ser capaz de realizar os próprios objetivos, e esse caráter o faz sentir-se melhor entre os jovens. Pagano e Terragni são os melhores e mais ativos arquitetos da época⁵⁷¹.

Pagano acredita poder influenciar nas escolhas da política construtiva de Mussolini, pensando melhorar a qualidade de vida das pessoas como um todo⁵⁷². Como qualquer arquiteto moderno daquele momento, passa pela ilusão de que o fascismo é um sistema político revolucionário, e assim convergirá com os objetivos da nova arquitetura, também revolucionários⁵⁷³. Trabalhando no interior do regime com Piacentini, participa de dois importantes projetos, o da Universidade de Roma e o da Exposição Universal de 1942. Mesmo assim, não abandona sua postura crítica. Quanto ao trabalho de Piacentini, Pagano julga-o uma antiarquitetura da retórica e da desonestidade construtiva⁵⁷⁴. A parceria com Piacentini é uma das tentativas de Pagano de persuadi-lo pelas suas ideias, esforçando-se por todos os meios e direções para isso⁵⁷⁵.

Mesmo inicialmente fascista, sabe bem compreender as intenções do regime, contrárias às suas em termos sociais. E, assim, depois de muito protestar, torna-se corajosamente antifascista, lutando contra o regime e morrendo pelas mesmas causas pelas quais gritou durante toda sua vida.

Giuseppe Pagano estuda no Politécnico de Turim, formando-se em arquitetura em 1924. Inicialmente, Pagano permanece em atividade profissional em Turim, cidade-laboratório⁵⁷⁶. Ele se torna um importante protagonista das transformações

⁵⁶⁹. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. XXIV.

⁵⁷⁰. Ibidem, p. XXV.

⁵⁷¹. ROGERS, Ernesto Nathan, op. cit., p. 41

⁵⁷². SAGGIO, Antonino. **L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura**. Bari: Dedalo, 1984, p. 11.

⁵⁷³. ROGERS, Ernesto Nathan, op. cit., p. 41.

⁵⁷⁴. Ibidem, p. 42.

⁵⁷⁵. SAGGIO, Antonino, op. cit., p. 16.

⁵⁷⁶. CIUCCI, Giorgio. **Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944**. Torino: Einaudi, 1989, p. 37. Após a Primeira Guerra Mundial, Turim tornou-se o local onde a força da produção industrial e do mundo operário exprimia níveis elevados de conflitos, mas também era cidade expressiva na elaboração das mais avançadas experiências políticas e culturais. Nos anos 1920, para lá dirigiram-se muitos intelectuais, como Lionello Venturi, Sartoris, além do próprio Pagano e Edoardo Persico (1900-1936). Os dois últimos se conheceram nessa época. Vale também lembrar a liderança da vida artística na cidade por parte de Venturi e Persico.

culturais da cidade, ação ligada ao industrial Ricardo Gualino⁵⁷⁷. Em 1927, recebe a incumbência de dirigir o escritório técnico da Exposição Internacional de Turim de 1928, conseguindo marcá-la pelo predomínio das novas tendências⁵⁷⁸; e, já nessa época, tem oportunidade de propagar suas ideias, capazes de provocar juízo crítico sobre a arquitetura moderna, através de artigos publicados em periódicos cotidianos. Também em 1928, com Levi Montalcini, realiza o edifício de escritórios Gualino na cidade, tido como a primeira obra racionalista concernente a essa função no país⁵⁷⁹.

Em 1932 está em Milão, quando inicia seu período na revista *Casabella* e é convidado por Piacentini para projetar o Instituto de Física da Universidade de Roma “La Sapienza”. Sua atividade é intensa e, na Itália dos anos 1930, ele é o único a quem se pode incumbir a gerência de novas e diversas iniciativas a partir da associação com jovens colegas⁵⁸⁰.

Em 1934, Pagano inicia ensino de crítica de arte no *Istituto Superiore delle Industrie Artistiche di Monza*, permanecendo por mais de três anos⁵⁸¹; e, em 1935, integra a direção da VI Trienal, com Sironi e Felice, e é responsável pelo projeto do edifício anexo ao *Palazzo dell'Arte* e da área de ingresso, além da apresentação de importantes exposições. Em 1937, ele entra para o conselho artístico da *Scuola Mistica Fascista*; e é encarregado, junto a Piacentini e outros, do projeto do plano urbanístico da Exposição Universal de Roma, em 1942. Nessa experiência, Pagano reflete sobre a posição não evoluída do regime fascista⁵⁸².

Em 1939, viaja para a Dinamarca, Noruega, Suécia e Finlândia, cumprindo uma série de palestras sobre arquitetura moderna italiana, convidado pela associação de arquitetos desses países. Lá, tem a oportunidade de conhecer algumas cidades e arquiteturas “nas quais mais difusamente amadureceu a contribuição do movimento moderno: países de sólida tradição democrática”⁵⁸³. Nessa ocasião, encontra arquitetos que admirava e que já haviam publicado na

⁵⁷⁷. Ibidem, p. 39.

⁵⁷⁸. CAGNESCHI, Claudia. **La costruzione razionale della casa. Scritti e progetti di Giuseppe Pagano**. Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica. Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura-XXI Ciclo di Dottorato, 2009, p. 234.

⁵⁷⁹. Ibidem.

⁵⁸⁰. PAGANO, Giuseppe; Cesare de Seta (a cura di), op. cit., p. LXX.

⁵⁸¹. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 234.

⁵⁸². PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. LXVIII.

⁵⁸³. Ibidem, p. LXX.

Casabella, além de travar amizade com Alvar Aalto⁵⁸⁴. Essa experiência de viagem é extremamente marcante para Pagano, permitindo iniciativas de pesquisas que lhe proporcionam amadurecimento para o projeto e a abertura para novos caminhos⁵⁸⁵. No mesmo ano, dedica-se ao projeto de uma cidade horizontal, Milano Verde, com outros arquitetos.

Em janeiro de 1941, passa a dirigir também a *Domus*, ao lado de Bontempelli e Bega. Mas logo é chamado pelas armas e, como voluntário, integra a frente greco-albanesa. No final do ano é dispensado e retoma suas atividades em Milão. Mas, sendo chamado outra vez no final de 1942, decide demitir-se do partido fascista e da *Scuola Mistica*. Em 1943, começa atividade clandestina de antifascista, e, entre prisões, transferências e fuga, morre em abril de 1945 no campo de extermínio alemão. Durante o período na prisão, dá continuidade aos seus estudos sobre uma nova arquitetura.

IDEIAS E CONCEITOS

ARQUITETURA

A pesquisa de Pagano é construída a partir de três pilares conceituais: construção, racionalidade e casa. Nesse contexto, para Pagano, a arquitetura é construção, no sentido mais amplo da palavra. Como ele próprio afirma, trata-se da realização plástica de uma ideia a partir do uso das técnicas e possibilidades materiais que originaram propriamente aquela ideia. Ou seja, o conceito não se limita à construção propriamente dita, mas considera essencial a intenção plástica. O uso do racional não se dirige aos aspectos linguísticos, mas à essência de uma arquitetura renovada⁵⁸⁶.

Em artigo de 1935, Pagano critica o conceito predominante de arquitetura, segundo atributos bem definidos e principalmente decorativos. Admite a diferenciação de gênero, como na literatura, por exemplo, entre prosa e poesia⁵⁸⁷. Entretanto, julga

⁵⁸⁴. Ibidem.

⁵⁸⁵. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 235.

⁵⁸⁶. Ibidem, p. 4.

⁵⁸⁷. Ideia que, com prováveis raízes em Croce, é utilizada também por Giovannoni, como já visto.

que, nessa condição, a ideia de arquitetura passa a resumir-se à fisionomia, como se “a arquitetura de uma nação devesse ser lida somente sobre as fachadas do parlamento e dos grandes palácios”⁵⁸⁸. Pagano declara que “a arquitetura é a mais formidável expressão social, documento absoluto da grandeza e da miséria de um povo”⁵⁸⁹. Ele define a arquitetura como uma necessidade humana, um serviço, diferenciando-a da pintura e da escultura. Não a entende como criação artística individual, mas como produto de colaboração, como fez com a maioria de suas obras⁵⁹⁰. A arquitetura não é para ele resultado da ação de um gênio, um talento, mas a resolução de um problema de necessidade, um serviço coletivo para satisfazer carências fundamentais, dispensando totalmente o luxo⁵⁹¹.

A questão de Pagano refere-se à defesa da ordem contra a desordem, no sentido de uma polêmica pela arquitetura como imperativo moral. Não suportava a destruição das cidades italianas por conta de obras urbanas, com o deslocamento da população carente para a periferia⁵⁹², em condições residenciais precárias; certamente uma desordem social, desordem esta realizada durante o fascismo. Era consciente de que tais iniciativas eram obstáculos para a realização de “uma vida coletiva que fosse realmente o resultado de uma colaboração mais genuína, de uma harmonia humana mais ampla”⁵⁹³. Persegue um mínimo de progresso, sempre com base na realidade. Já antes da guerra, os dados sobre a habitação italiana eram alarmantes quanto às condições mínimas de vida. O regime pregava justiça social, mas apoiava a especulação imobiliária⁵⁹⁴. Era uma política mergulhada em contradições, como já ressaltado.

⁵⁸⁸. PAGANO, Giuseppe. *Architettura nazionale*. **Casabella**, n. 85, gennaio 1935, p. 2. Pagano sublinha que, para a maior parte das pessoas, uma construção torna-se arquitetura apenas quando ela destaca-se das demais edificações utilitárias. Segundo ele, esta é uma crença comum sobre o trabalho do arquiteto, equívoco dominante inclusive nas escolas de arquitetura italiana.

⁵⁸⁹. Idem. *Sconfitte e vittorie dell'architettura moderna*. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI (a cura di). **Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetture e scritti**. Milano: Editoriale Domus, 1947, p. 18.

⁵⁹⁰. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. LXII.

⁵⁹¹. Ibidem. Entre suas obras, a única obra que realizou sozinho foi o Instituto de Física na Cidade Universitária de Roma.

⁵⁹². ARGAN, Giulio Carlo. Valor de uma polêmica (Giuseppe Pagano). In: **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2004, p. 203.

⁵⁹³. Ibidem.

⁵⁹⁴. MAZZUCHELLI, Maria. Pagano architetto. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna (a cura di). **Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetture e scritti**. Milano: Editoriale Domus, 1947, p. 30.

Pagano era um dos poucos que percebiam a fragilidade dos motivos vazios para a manutenção a todo custo de uma certa tradição italiana, e o único com coragem para enfrentar os trapaceiros, mantendo-se sempre firme na sua postura de luta a favor da libertação e em prol de um mundo social. Reconhece em Persico um importante mestre⁵⁹⁵.

Para Pagano, a racionalidade é o significado intrínseco da arquitetura *minore*, rural: lógica, modesta, resposta clara às necessidades para as quais são concebidas. A casa é uma unidade orgânica, com base no lugar, no usuário e no tempo no qual surge⁵⁹⁶. A partir da *tesi di laurea* (1924), os trabalhos de Pagano refletem sobre a tipologia da *villa*, da casa burguesa, até ele realizar o projeto para a Casa à Estrutura de Aço, em 1933, na V Trienal, quando ele passa a pensar sobre a casa coletiva, em série e standardizada. Em finais dos anos 1930, desfeitas as ilusões com o fascismo, o arquiteto se interessa pela cidade e sua planificação. Em 1940, porém, após viagem aos países escandinavos em 1939, volta a interessar-se pelo tema da *villa* a partir de um novo acento metodológico do projeto: a relação entre arquitetura e lugar e a revalorização da natureza como componente de projeto⁵⁹⁷.

UNIDADE DA ARTE E EDUCAÇÃO DO GOSTO

Para Pagano, arte é arte e, sendo assim, é única. Coincidindo com Croce, para ele, a usual divisão feita da arte figurativa entre arte pura e decorativa não convém. Afirma que toda arte figurativa possui, mesmo que pouco perceptível, decoração; e uma classificação entre arte decorativa e uma suposta arte não decorativa não contém uma definição crítica. Ele argumenta que arte não decorativa é somente arte inútil, ou seja, sem qualidade artística, sem relação com a vida ou o gosto contemporâneo; e arte decorativa é toda arte viva, ou seja, toda arte que adere à vida contemporânea, “todas as manifestações artísticas que têm relações diretas ou indiretas com as necessidades materiais e espirituais do homem”. Pagano acredita que essa postura de classificação cultiva uma crença na falsificação e no luxo, sem proporcionar

⁵⁹⁵. ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., p. 204.

⁵⁹⁶. CAGNESCHI, Cláudia, op. cit., p. 4.

⁵⁹⁷. Ibidem, p. 20.

acréscimos estéticos. Ainda afirma que isso acarreta complicações em todos os setores, inclusive na arquitetura⁵⁹⁸.

Anelli já chamou atenção para a questão do gosto. Segundo ele, conceituado por Lionello Venturi como conjunto de preferências do mundo artístico, tomadas por um artista ou conjunto de artistas, este determina um estilo. Persico, companheiro de Pagano, utiliza então o conceito de gosto de Venturi para pensar o estilo da época moderna, concluindo que o estilo moderno não é uma consequência direta de fatores objetivos, tais como os materiais e as técnicas modernas, “mas sim uma troca de sinais convencionais”. A construção do novo estilo, o moderno, passa, assim, pela construção de um novo gosto comum, condizente com a realidade presente. Trata-se da criação de estratégias para o desenvolvimento do novo. Estas são tomadas pelos arquitetos modernos, na intenção de conquistar espaço, uma vez que a arquitetura racionalista não é eleita como o estilo do Estado fascista, como proposto por Bardi⁵⁹⁹. Isso será abordado no próximo capítulo.

As ideias de Persico são base teórica importante para o pensamento do arquiteto. Segundo Pagano, a unidade da arte e sua necessária participação na vida espiritual do povo é compreendida pelo artista. Mas, uma vez que ela nem sempre é entendida pelo crítico e pelo povo, para sua efetivação, necessita-se de educação⁶⁰⁰.

O SÉCULO XIX, A TRADIÇÃO CLÁSSICA E O MODERNO

Sendo a base dos estudos de Pagano a linha tardopositivista, seus desenhos, enquanto aluno, são como trechos do *Histoire de l'Architecture*, de Choisy. Situação resultante de um rigoroso ensino construtivo, que passa a dar ênfase na tectônica da arquitetura, na intenção de opor-se ao ecletismo da segunda metade do século XIX⁶⁰¹. Pagano responsabiliza o processo cultural do século XIX pela segmentação conceitual da arte, citada acima. O arquiteto declara que uma educação confusa teria cultivado

⁵⁹⁸. PAGANO, Giuseppe. **Arte Decorativa Italiana**. Milano: Hoepli, 1936, p. 7: “Tra gente pratica del mestiere e specialmente tra architetti si considera in generale, come arte decorativa quell’arte che accetta, come ragione determinante, um presupposto fuzionale, utilitario materialmente o spiritualmente necessario e che vi aderisce cercando di relizzare un massimo di risultato artistico entro una orchestrazione architettonica di cui quest’opera è, o può essere, un elemento”. Tradução da autora.

⁵⁹⁹. ANELLI, Renato. Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design. **Arquitexto 14**, 2-18, 2, <https://www.ufrgs.br/propar/arqtexto/index.htm>. Acesso em abril 2011.

⁶⁰⁰. PAGANO, Giuseppe. **Arte decorativa italiana**. Milano: Hoepli, 1936, p. 8.

⁶⁰¹. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. XXVIII.

uma arte decorativa que levou a produção artesanal a um valor secundário. O período teria sido responsável também pela definição de arte decorativa como uma espécie de arte *minore*, na qual “se refugia todo tipo de perversão do gosto no século XIX aplicado às artes figurativas, ao mobiliário, ao vestuário”. O arquiteto caracteriza o momento como portador de uma sociedade doente, marcada por um falso prazer estético baseado no luxo, mas sem acréscimos de ordem estética⁶⁰².

Para ele, depois do século XIX, considerado de excessos, o moderno seria um retorno à clareza, à simplicidade e à busca de honestidade. Justifica que a reação contra uma arte estranha à vida é uma forte razão para a renovação, devido ao progresso técnico e à educação do gosto⁶⁰³. Mas afirma que a situação do moderno na Itália, ainda nos anos 1930, é superficial. E, embora não cite, certamente dirige a crítica de uma “tradição atualizada” também aos membros da *Scuola Superiore di Roma*:

Mas infelizmente a polêmica para a arquitetura moderna atingiu uma vitória prática bastante evidente e superficial, não provocou ainda qualquer reação profunda e nenhuma diretiva claramente definida. [...] A polêmica para a nova arquitetura ganhou certamente a simpatia do primeiro momento, mas ficou submersa pela conveniência e pelos compromissos. O mundo da cultura artística imperante na Itália raciocina com o cérebro das aristocracias do Renascimento, [...] creem que basta o “bom desenho” para provocar o milagre da arte, pensa em agradar a fácil cultura dos novos ricos bajulando com as bisbilhotices mais elegantes o desejo de monumentalidade ao qual aspira o mundo político contemporâneo. Com este programa de “tradição atualizada” a arquitetura mais aceita é aquela que salva nos dois sentidos. Ela torna-se a moda das superfícies lisas, onde a mais admirada habilidade é aquela de quem consegue dar a ilusão da modernidade polindo novamente o velho estilismo das crostas das decorações fora de moda.⁶⁰⁴

⁶⁰². PAGANO, Giuseppe. **Arte decorativa italiana**. Milano: Hoepli, 1936, p. 8.

⁶⁰³. Ibidem, p. 9.

⁶⁰⁴. Ibidem, p. 35: “Ma purtroppo la polemica per l’architettura moderna, se ha raggiunta una vittoria pratica abbastanza evidente e superficiale, non ha provocato ancora alcuna reazione profonda e nessuna direttiva chiaramente definita [...] La polemica per la nuova architettura ha guadagnato bensì la simpatia del primo momento ma è stata submersa dalle con venienze e dai compromessi. Il mondo della cultura artistica imperane in Italia ragiona ancor oggicoidi cervellidelle aristocrazie del Rinascimento, [...] crede che basti il ‘buon disegno’ per provocare il miracolo dell’arte, ragiona per far piacere alla facile culturadei nuovi ricchi adulando con le ciance più forbite il desiderio di monumentalità cui aspira il mondo politico contemporaneo. Con questo programma di ‘tradizioni aggiornatte’ l’architettura più accettata è quella che salva capra e cavoli. Essa diventa la moda delle superficie levigate, dove la più ammirata abilità è quella di chi riesce a dare l’illusione della modernità ripulendo il vecchio stilismo dalle croste delle decorazione fuori moda”. Tradução da autora.

A possibilidade da renovação a partir do moderno seria possível, segundo o arquiteto, com a busca do restabelecimento de um conceito fundamental da tradição clássica. Uma tradição que tem a arte como única realidade necessária para a vida do espírito, sendo essa arte considerada pelo homem mais completa cada vez que se distancia mais do mundo real, substituindo-o por um mundo ideal. Nesse sentido, afirma que esse papel transcendental da arte como norma moral da vida reflete-se em uma linguagem coerente entre artista e povo, em uma compatibilidade conceitual do belo e do feio; em uma coerência entre mundo espiritual de uma época e as suas manifestações artísticas⁶⁰⁵, como já comentado. Afirma ainda que a tarefa dada à arquitetura moderna seria uma guerra contra a vulgaridade, contra a “falsa decoração mecanizada” do século XIX, e não contra a poesia:

Mas se o desejo de decoração é o desejo de poesia, de beleza, de estímulo fantástico, de divertimento no sentido etimológico da palavra, de distração das coisas terrenas para elevar as emoções de ordem superior, esse desejo de decoração é sentido hoje de maneira agudíssima e com uma sensibilidade antes desconhecida. A harmonia dos planos no espaço, a valorização de uma forma, a determinação de uma cor, as relações geométricas dos volumes são percebidas como vários termos decorativos. Hoje uma parede nua tem um fortíssimo valor compositivo, que poderia ser destruído por uma pintura ruim ou por uma decoração moralmente e artisticamente não necessária. A cor de um revestimento ou de um mármore, a sombra de um objeto ou as proporções de uma fonte luminosa são elementos desejados, e não ocasionais: complementos decorativos e ao mesmo tempo elementos artísticos essenciais.⁶⁰⁶

A CASA NO CENTRO DO DEBATE ITALIANO

Pagano desenvolve suas pesquisas com base na casa, como já ressaltado. E isso é totalmente coerente com a preponderância que tal objeto assume nas

⁶⁰⁵. Ibidem, p. 10.

⁶⁰⁶. Ibidem: “[...] Ma si il desiderio di decorazione è desiderio di poesia, di bellezza, di stimolo fantastico, di divertimento nel senso etimologico della parola, di distrazione dalle cose terrene per elevarsi ad emozioni di ordine superiore, questo desiderio di decorazione è sentito oggi in maniera acudissima e con una sensibilità prima sconosciuta. L’armonia dei piani nello spazio, la valutazione di una forma, la determinazione di un colore, i rapporti geometrici dei volumi sono percepiti come veri termini decorativi. Anche una parete nuda ha oggi un suo fortissimo valore compositivo che potrebbe essere distrutto da una cattiva pittura o da una decorazione moralmente e artisticamente non necessaria. Il colore di un intonaco o di un marmo, lo sbattimento di un’ombra o le proporzioni d’una sorgente luminosa sono elementi non occasionali ma voluti: complementi decorativi e nello stesso tempo elementi artistici essenziali”. Tradução da autora.

pesquisas sobre o moderno na Itália dos anos 1930. Em 1880, Camillo Boito já afirmava que, diante da sociedade democrática existente, a casa deveria ser o monumento essencial do mundo arquitetônico daquele momento⁶⁰⁷. Nos anos 1930, a discussão centraliza-se na ideia de que, como espelho da sociedade, a casa deve responder às necessidades humanas, falando-se em habitação racional⁶⁰⁸.

Tanto nas principais revistas, destacando-se *Domus* e *Casabella*, fundadas em 1928, quanto nas mais significativas exposições, também importantes veículos de divulgação das ideias e pesquisas sobre uma nova arquitetura, e, assim sendo, significativo instrumento da educação do gosto, como defende Pagano, o tema central é a habitação. Tal objeto, não se pode esquecer, tem estudos desenvolvidos particularmente por Ponti, na *Domus*, e por Pagano, com seus inúmeros artigos na *Casabella*. Embora a abordagem do tema não seja uma novidade, diante das demais experiências europeias, as quais têm na casa uma das suas principais preocupações, é importante destacar que a concentração em tal objeto na Itália se dá de maneira diversa⁶⁰⁹.

Ainda nos anos 1920, as experiências racionalistas do centro e norte europeu voltam-se para a ideia do espaço mínimo eficiente e para a intenção de dar respostas ao problema de déficit habitacional da época. As experiências de vanguarda, como *Weissenhof* (1927) e o CIAM de 1929, são o reflexo das preocupações vigentes, voltadas para a ideia de habitação coletiva, urbana e estandardizada. *Weissenhof* — prática de construções permanentes que conjuga habitações isoladas, contíguas e edifícios — é divulgadora de uma ideia de cultura internacional da casa moderna. No entanto, o próprio Le Corbusier tem essa experiência como reveladora de procedimentos técnicos e de uma tendência estética, mas sem uma planta moderna. Segundo ele, isso é indicativo de que a evolução social ainda não é tão plena⁶¹⁰. Por outro lado, a visita a *Weissenhof* por parte de membros do *Gruppo 7* torna-se fundamental para a dimensão coletiva que passa a marcar as realizações com base

⁶⁰⁷. DELLAPIANA, Elena. Nuove storie per nuove architetture: architetti-storici, In: CRIPPA, Maria Antonietta (a cura di). **Luoghi e modernità. Pratiche e saperi dell'architettura**. Milano: Jaca Book, 2007, p. 140.

⁶⁰⁸. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 16.

⁶⁰⁹. Ibidem, p. 18.

⁶¹⁰. LE CORBUSIER, **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

na casa italiana, como também a interpretação que toma a casa-máquina de Le Corbusier por parte de outros arquitetos italianos⁶¹¹.

Essas experiências certamente sensibilizam as idealizações italianas; e as diferenças de proporções, quanto à abordagem técnica que passam a desenvolver, são evidentes. Mesmo assim, as intenções em voltar-se à habitação coletiva, urbana, mínima e estandardizada vão encontrar o solo italiano apenas em 1933, na V Trienal, quando, coincidentemente ou não, há a transferência de tais exposições para Milão⁶¹².

O conceito da casa racional italiana nos anos 1930 refere-se a uma casa que responde às necessidades do viver da época. Mas trata-se ainda da casa burguesa, objeto de diversas experimentações modernas. É nesse contexto que uma planta moderna floresce na Itália. Além da importância da propriedade da casa para a sociedade italiana da época, as condições da *villa* de pertencer a um único proprietário e reinar sozinha em um contexto natural favorecem a exploração de experimentações modernas sobre tal objeto. Esta, sim, busca satisfazer as características espirituais e estéticas daquele tempo⁶¹³. Isso significa que os estudos sobre a casa na Itália vão abranger em maior proporção a casa burguesa do que a casa mínima. Essa é uma situação particular do país diante das demais nações europeias. Mesmo as pesquisas italianas em torno da casa mínima avançando a partir de 1933, na V Trienal, elas voltam-se mais para a questão econômica, técnica e de material, alimentada pela propaganda fascista em favor do desenvolvimento da indústria nacional. Não há, de início, inovações do ponto de vista tipológico⁶¹⁴. No que tange ao estudo específico da planta, por exemplo, as orientações em prol do moderno vão predominar no caso da casa burguesa, e esta vai estar já presente na IV Trienal, em 1930.

A abordagem feita por Ruskin sobre a *villa* no seu livro *Poesia dell'Architettura* (1909) é fundamental para as pesquisas sobre o tema na Itália, já a partir de finais de 1920. Ruskin se preocupa em diferenciar a *villa*, como uma tipologia tipicamente italiana — a moradia rural do senhor proprietário —, do *cottage*, que é a casa do

⁶¹¹. SAVORRA, Massimiliano. "Perfetti modelli di dimore". In: CIAGÁ, Graziella Leyla; TONON, Graziella (a cura di). **La case nella triennale. Dal parco al QT8**. Milano: Mondadori Electa, 2005, p. 106-125, p. 108. Enrico Griffini (1887-1952), por exemplo, passa a defender a casa-máquina de Le Corbusier segundo a apreensão de todo detalhe com racionalidade rigorosa, satisfazendo o máximo rendimento com o mínimo esforço.

⁶¹². CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 17.

⁶¹³. Ibidem.

⁶¹⁴. Ibidem, p. 26.

camponês, a original casa rural. Inserida no ambiente natural, a *villa* tem então um traço peculiar, proporcionado pelo caráter dos seus proprietários, e, assim, diverso da casa rural, de caráter nacional. Ainda considerando-se a sua função de repouso, a *villa* deve ter a sua volta um território belo e calmo, no qual deve inserir-se com uma forma regular e simples, exaltando a beleza das proporções, “prevalentemente horizontais”, em contraste com a irregularidade da natureza, a qual acentua seu caráter selvagem; e seu jardim, seja qual for o desenho, deve encontrar harmonia com a natureza⁶¹⁵. Em artigos de 1928, na *Casabella*, Guido Marangoni⁶¹⁶ cita Ruskin e destaca a *villa* como uma tipologia italiana que, representando o gosto moderno, deve estar em harmonia com a paisagem, ter espaços amplos, ser arejada e iluminada. A ligação com o lugar torna-se fonte de diversidade do projeto. Fala-se dos diversos tipos de *villa*: no lago, marítima, na montanha, de “caracteres específicos em função das condições climáticas e paisagísticas”⁶¹⁷.

Assim, pode-se concluir que o conceito de *villa* desenvolvido por Ruskin é base essencial para a ideia de *villa* moderna e acatada pelos arquitetos italianos. Dessa maneira, até a primeira metade dos anos 1930, a *villa* é, então, o maior campo de experimentações modernas do ponto de vista técnico, de linguagem e de composição, devido às condições favoráveis que apresenta: uma unidade isolada, de uma única família e em local de alto valor paisagístico.

CASABELLA

A REVISTA E A CASA VIVENTE

Assumindo oficialmente a direção da revista *Casabella* em janeiro de 1933⁶¹⁸, e formando uma parceria com Persico e Giancarlo Palanti (1906-1977), Pagano tem oportunidade de expor suas ideias. Jamais professor em faculdade de arquitetura, ele teria feito da *Casabella* um cenáculo de novas iniciativas⁶¹⁹. A polêmica que

⁶¹⁵. Ibidem, p. 69.

⁶¹⁶. Ibidem, p. 68. Marangoni é criador e primeiro diretor da revista *Casabella*, cujo nome original era *La Casa Bella*.

⁶¹⁷. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 68.

⁶¹⁸. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. XLIII.

⁶¹⁹. Ibidem, p. LXIV.

envolve seus artigos na revista volta-se contra a diversificação estilística e questiona a arquitetura de origem neoclássica, que, segundo ele, transformou “a arte do arquiteto na cópia das arquiteturas” e, limitada inicialmente ao clássico, estendeu-se a todos os demais estilos como base de referência⁶²⁰. Uma crítica ao ecletismo que é insistente e acomete parte significativa dos personagens desta narrativa.

Moderno, passado rural, técnicas, materiais construtivos e standardização, no que se refere particularmente à casa do homem, são os objetos essenciais de suas pesquisas.

[...] Um bairro de Dudok e uma rua de Pompeia; um peristilo desenvolvido em torno do tanque do implúvio e um átrio de Mies van der Rohe. Uma técnica de montagem das ilustrações, esta que adotará na *Casabella*.⁶²¹

É claro o princípio apreendido na revista, na qual é realizada fotomontagem de exemplos de tempos diversos, buscando comunicar também, através das imagens, a raiz do moderno em determinado passado. Nada diverso do praticado por Le Corbusier nos artigos de *Por uma Arquitetura* e apontado por Barry Bergdoll⁶²². Um trabalho gráfico desenvolvido por Persico a partir de grande exploração experimental, que, buscando difundir o gosto moderno na revista, transfere-o para a arquitetura de exposições, como aponta Anelli⁶²³.

Em concordância com Sant’Elia, Pagano demonstra que cada geração deve fabricar sua casa e, para que esta seja viva, deve ter a idade máxima de trinta anos⁶²⁴. Realmente, o conceito de habitação *vivente* é fundamental nas idealizações e escritos de Pagano, vindo certamente coincidir com as ideias nas quais ele se baseia para colaborar com a realização da VI Trienal, fazendo desta um evento intransponível. O arquiteto acredita em uma arquitetura moderna como expressão do espírito do povo daquele momento. Sendo assim, nada mais evidente que uma casa

⁶²⁰. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), p. XLIII. É preciso ressaltar que em 1931, em artigo da *Architettura e Arti Decorative*, Plinio Marconi também passa essa ideia. Para mais detalhes, ver Plinio Marconi, i recenti sviluppi dell’architettura italiana in rapporto alle loro origini, **Architettura e arti decorative**, novembre 1931.

⁶²¹. Ibidem, p. XLV: “[...] Un quartiere di Dudok e una strada di Pompei; un atrio di una villa dei fratelli Luckardt e quella di una villa pompeiana; un peristilio raccolto intorno alla vasca dell’impluvium ed un atrio di Mies van der Rohe. Una tecnica del montaggio delle illustrazioni, questa che adotterà in ‘Casabella’”. Tradução da autora.

⁶²². BERGDOLL, Barry. Prefazione. In: LEJEUNE, Jean-François; SABATINO, Michelangelo. **Nord/Sud. L’architettura moderna e il Mediterraneo**. Milano: List Lab, 2016, p. 9-17.

⁶²³. ANELLI, Renato. Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design. **Arquitexto 14**, p. 2-18, p. 4. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/arqtexto/index.htm>. Acesso em abril 2011.

⁶²⁴. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 21.

moderna ser resultado da cultura vigente, expressando as verdadeiras necessidades do homem da época. É isso que dá a ela, segundo o arquiteto, um caráter de *vivente*.

Assim, a casa burguesa ou *villa* é elemento de investigação por parte de Pagano, que não a abandona, mesmo quando dedica-se às pesquisas sobre a casa mínima. Segundo o arquiteto, considera-se uma *villa* uma casa de campo sem caráter permanente, condizente com a necessidade de descanso frente à vida urbana cotidiana⁶²⁵:

[...] Certo é que este tema, quando pôde desenvolver-se com liberdade, não somente deu a medida da arquitetura doméstica, mas testemunhou nos séculos o grau de civilização, o senso de higiene, de educação moral e de prática adquirida pelos vários povos.⁶²⁶

O arquiteto afirma um desenvolvimento prático maior do tema da *villa* em regiões pitorescas e em períodos de maior desenvolvimento civilizatório; e ressalta ainda a importância desse objeto nos estudos iniciais dos mestres, como Le Corbusier, afirmando também que a revisão do gosto em direção ao moderno inicia-se no tema da *villa*⁶²⁷.

Desse modo, as pesquisas de Pagano em torno da casa realmente dominam as páginas da revista *Casabella* nos anos 1930. Evolução estética, construtiva e poética cobrem então a abordagem da *villa* nas páginas da revista. O surgimento de novas soluções no projeto da *villa* traça na Itália os sinais de uma nova poética, que é observada por Pagano, principalmente a partir de 1939, quando viaja aos países escandinavos⁶²⁸.

TRÊS ARTIGOS ESSENCIAIS

São pelo menos três os artigos fundamentais sobre a *villa* apresentados por Pagano na *Casabella*: *La Villa* e *Otto Ville in Europa*, ambos em fascículo de 1933, nos quais o arquiteto inaugura os estudos sobre tal objeto; e *Pianti di Ville*, de 1940⁶²⁹ — sem mencionar, ainda, os inúmeros artigos nos quais o arquiteto analisa exemplares modernos nacionais e estrangeiros. A partir da análise do exterior de

⁶²⁵. PAGANO, Giuseppe. La villa. **Casabella** n. 67. Luglio 1933, p. 2-4.

⁶²⁶. Ibidem: “Certo è che questo tema quando ha potuto sviluparsi con libertà, non solo ha dato la misura dell’architettura domestica, ma ha testimoniato nei secoli il grado di civiltà, il senso di igiene, di educazione, morale e di praticità posseduto dai vari popoli”. Tradução da autora.

⁶²⁷. Ibidem.

⁶²⁸. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 29.

⁶²⁹. PAGANO, Giuseppe. Pianti di ville. **Casabella**. Dicembre 1940, n. 156, p. 2-8, p. 2.

casas de arquitetos modernos — volumetria e inserção no contexto natural —, no primeiro e no segundo artigo, e particularmente plantas clássicas e modernas, no terceiro, Pagano mostra características significativas na idealização de uma casa moderna. Tratando-se dos artigos *La Villa* e *Otto Ville in Europa*, além de valorizar a natureza como elemento de projeto, eles têm como estratégia a releitura das características específicas do lugar⁶³⁰. Pagano trata de apontar vários recursos utilizados pelos arquitetos ao projetá-las, dando o tom pessoal, artístico, fantasioso, subjetivo, e ao mesmo tempo vivo e atual da obra arquitetônica. Necessidades da vida, a técnica e a inserção do objeto arquitetônico no contexto natural são os recursos analisados na construção de uma poética.

Especificamente, Pagano aponta no conjunto das obras apresentadas: os volumes e seus movimentos; valorização e destaque de árvore com efeito artístico de jardins; referência à “arquitetura rústica concebida com vigilante espírito moderno”; valorização de pátios no ingresso do edifício, usados na construção da planta para garantir tranquilidade e bom aproveitamento de áreas de jardim e banho de sol; ligação da área social e exterior; o uso do “poético *bacino delle ninfee*”⁶³¹, traduzidos em espelhos d’água com plantas aquáticas; e abstração geométrica de determinadas formas modernas. Refere-se também à casa de montanha e ao aproveitamento da escarpa. Esses elementos indicam certamente o grau de sensibilidade que exige um bom projeto. Nota-se nos textos um determinado teor didático.

No terceiro artigo, *Pianti di Ville*, de 1940, Pagano ressalta a importância particular da planta. Em 1936, fala-se em revolução arquitetônica a partir da planta, na qual se dá a verdadeira renovação, a da vida, traduzida na fluidez e unidade dos espaços⁶³². Pagano trata de mostrar como a planta é não apenas resultado da técnica, mas de um complexo que envolve as necessidades da vida, o gosto, a moral e a sensibilidade do arquiteto:

A leitura da planta representa, em arquitetura o exame essencial das verdadeiras qualidades práticas e poéticas da construção. Não nos

⁶³⁰. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 72.

⁶³¹. Pagano parece referir-se ao lirismo da série de obras de Monet: *Bassin aux Nymphéas*; *Bassin aux nymphéas: Les iris d’eau*; e *Bassin aux nymphéas: Harmonie rose*, pois estes são títulos de pinturas impressionistas do artista, cujo tema é o jardim aquático que criou em Giverny-França, onde passa a última fase de sua vida. Ver http://www.jesuismort.com/biographie_celebrite_chercher/biographie-claude_monet-1289.php. Acesso em janeiro 2017.

⁶³². CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 29.

encontramos somente diante de uma notação técnica feita pela necessidade de transformar em realidade o sonho do arquiteto, mas nós temos nesta determinação planimétrica o primeiro e inicial determinar-se da fantasia arquitetônica.⁶³³

Pagano analisa exemplos clássicos diversos, apontando aqueles que, partindo de uma perseguição monumental, como afirma, são modelos para o seguimento dos acadêmicos e, ao mesmo tempo, desprovidos de vida. Estes ele classifica como irracionais, justificando que perseguem princípios cristalizados, mas não expressam as necessidades humanas⁶³⁴.

Mas Pagano também aborda plantas do período clássico, classificando-as como racionais. Segundo ele, estas são as que não se limitam ao convencionalismo, tudo sendo claro, espontâneo e prático. Ou seja, os elementos como pórtico, pátios e *atrium* são reais, fazem parte do cotidiano dos seus habitantes e suas necessidades. O arquiteto apresenta igualmente plantas contemporâneas, exemplos que, de acordo com ele, tratam de perseguir uma racionalidade dita de clareza e honestidade, e, sendo assim, atingem, nos melhores exemplos, o status de obras de arte. Analisa projetos e obras de Lubetkin, Gropius e Breuer, Le Corbusier e outros.

Identifica conceitos da habitação rural no moderno, apreciando a casa imersa e transparente na natureza do entorno, despontando na paisagem “com a funcional mobilidade da casa rural”. Ele propõe planta em bloco de casa plana, na qual aprecia como característica o isolamento de pátio de serviço das vistas indiscretas, hábito existente, segundo ele, na casa rural, que acredita ser necessário estender-se em zonas panorâmicas ou próximas à cidade.

O arquiteto também apresenta plantas da obra de Le Corbusier em Mathes, França, a casa Le Sextant, realizada em 1935. De acordo com Pagano, essa obra é uma prova de que o mestre não teria sido invadido por um mecanicismo perverso⁶³⁵, como julga Giovannoni, vale lembrar, e sim o contrário:

⁶³³. PAGANO, Giuseppe. *Piante di ville. Costruzioni-Casabella*. 1940, n. 156, p. 2-8, p. 2: “La lettura della pianta rappresenta, in architettura, l'exame essenziale delle vere qualità pratiche e poetiche della costruzione. Non ci troviamo soltanto di fronte ad una notazione tecnica fatta per il bisogno di trasformare in realtà il sogno dell'architetto, ma noi leggiamo in questa determinazione planimetrica il primo e iniziale determinarsi della fantasia architettonica.” Tradução da autora.

⁶³⁴. *Ibidem*, p. 2. Sobre a *villa Rotonda* de Palladio, por exemplo, considerada por ele de exterior decorativo o mais clamoroso, afirma: “[...] Não um observatório astronômico, nem uma igreja é este ‘edifício monstro’, [...] mas uma casa de campo. O triunfo das colunas, das escadas e da simetria obriga os habitantes a uma existência resignada.”

⁶³⁵. *Ibidem*, p. 7.

É mérito de Le Corbusier ter dado a este esquema simplíssimo e funcional a evidência plástica de uma obra de arte. Além disso, tal harmonioso e latente contraste entre uma planta quase tradicional e uma expressão moderníssima fica evidente, na mesma planta, pelo oposto jogo de espessuras entre muros rústicos de pedra e as sutis paredes opacas ou transparentes que são inseridas nela.⁶³⁶

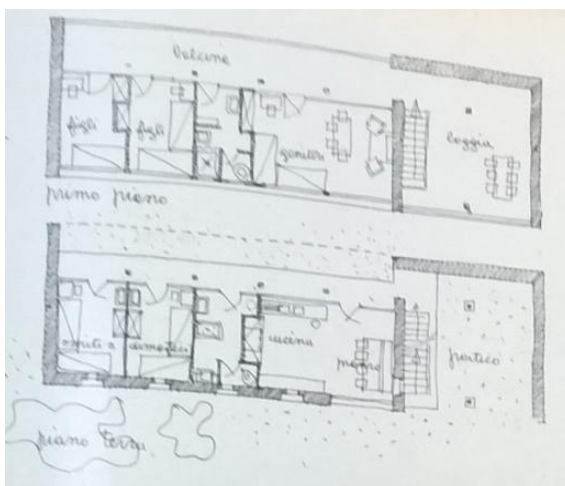


Figura 53: Planta da Le Sextant. Le Corbusier, 1935.
Fonte: *Costruzioni Casabella* (dicembre 1940, p. 7).



Figura 54: Le Sextant. Le Corbusier 1935. Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>, acesso em abril 2017.

As pequenas *ville*, as *villette*, são também objeto de pesquisa de Pagano. Ele ressalta que estas, resultado de restrições econômicas, rendem um melhor estudo de aproveitamento do espaço e, nesse sentido, são vivas e atuais. Sublinha também a importância na planta da relação entre os espaços sociais e o resto da habitação,

⁶³⁶. Ibidem: “È merito del Le Corbusier di aver dato a questo schema semplicissimo e funzionale la evidenza plastica di un’opera d’arte. Del resto tale armonioso e latente contrasto tra una pianta quasi tradizionale e un’espressione modernissima è reso evidente, nella pianta stessa dall’opposto gioco di spessori tra i muri rustici di pietra e le sottili pareti opache o trasparenti che vi sono inserite”. Tradução da autora.

inclusive os serviços, e lembra que estes e a boa colocação da cozinha são essenciais ao bom morar⁶³⁷.

Pagano não descarta a habitação mínima e mostra como princípios clássicos podem ser utilizados aliados a uma resposta às necessidades da vida, ou seja, no criar de um espaço vivo. Apresentando projeto em Berlim, assinala que nele há a aplicação do princípio clássico do ritmo da simetria, embora a planta não se pareça, por exemplo, com a Rotonda de Palladio, na qual os princípios clássicos se cristalizam, segundo o arquiteto. Observa que há o uso de retículo regular da composição clássica, mas a ideia original é esconder as camas de dois ou quatro filhos durante o dia, em um espaço mínimo, de 48 m², apenas⁶³⁸.

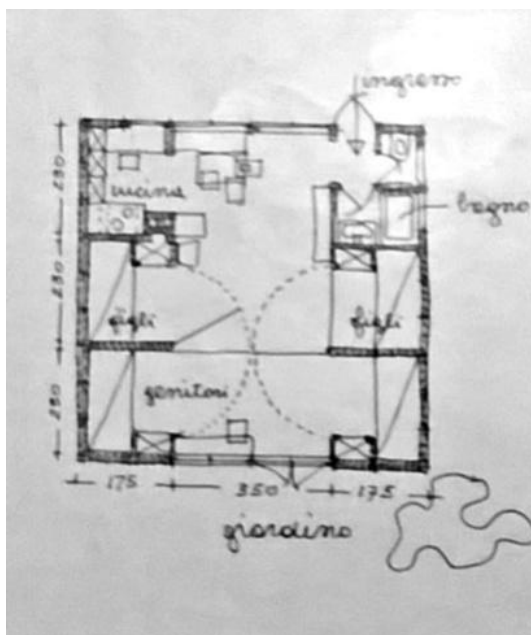


Figura 55: Planta da casa mínima alemã com princípios clássicos. Projeto de Kratz.
Fonte: *Casabella* n. 156 (dezembro 1940, p. 8).

Fantasia, sensibilidade artística, construção de uma poética, tanto na implantação do edifício no contexto quanto no desenvolver da planta, são elementos observados por Pagano, ao lado da expressão técnica nos diversos projetos e obras que investiga. É importante ressaltar que, nesse sentido, o arquiteto mostra como elementos da tradição são utilizados em uma obra dita viva; e assinala o uso de materiais do vernáculo em contraste com o moderno, inclusive na construção da poética de Le Corbusier.

⁶³⁷. Ibidem.

⁶³⁸. Ibidem, p. 8.

A VILLA NATURISTA

São contínuos, então, os estudos sobre a habitação burguesa na *Casabella*, partindo da análise de exemplos modernos. Esses estudos, coincidentemente, começam a partir da chegada de Pagano e Persico à revista, tomando-se como ponto inicial a casa Tugendhat (1930), de Mies, a qual Persico caracteriza como resultado de “uma contínua interferência entre homem e natureza”⁶³⁹. A casa de Mies, além de abrir-se em direção à paisagem, contém a natureza verde e pequeno espelho d’água no seu interior, encravados entre dois panos de vidro. Em 1932, o próprio Pagano introduz o tema da *villa naturista* na revista, baseado na análise de exemplos alemães⁶⁴⁰.



Figura 56: Casa Tugendhat. Mies van der Rohe, 1930. Fonte: <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/mansao-tugendhat/#mancic3b3n-tugendhat10>, outubro 2019.

Dissertando sobre a realização, como nos exemplos vistos acima, de uma obra de arte de arquitetura, conceito adquirido quando o edifício encontra a síntese entre técnica e estética, Pagano fala sobre habitação *naturista*, caracterizando-a como uma casa perfeitamente inserida no lugar e que responde a um programa com máximo aproveitamento do ar, da luz e da natureza⁶⁴¹. “Um tipo de ‘villa senhorial’ que encontra a sua ‘beleza pura’ no acordo entre estrutura, composição espacial e natureza, precisamente”. Pagano volta a falar de *naturismo* em outros artigos sobre o tema da *villa*, indicando-o como uma característica complementar da poética

⁶³⁹. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 153.

⁶⁴⁰. Coincidência ou não, segundo Pane, Giovannoni diz tomar o conceito de *ambientismo* dos alemães. Ver capítulo 3.

⁶⁴¹. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 153.

racionalista, ou seja, traço que não a renega, e sim a completa. E isso particularmente no caso da *villa*, uma vez que é pensada para lugares ricos em natureza, existentes de modo geral fora da cidade. Daí a natureza ser considerada elemento essencial de projeto e definidor do caráter do edifício. Uma natureza amiga, com a qual se dialoga através dos mais diversos recursos de projeto⁶⁴².

Geralmente, nos estudos de *villa* empreendidos por Pagano, ele defende os arquitetos italianos modernos no contexto da polêmica da arquitetura que ocorreu na Itália, apontando nas suas produções as inúmeras referências à tradição e aos mestres modernos. Observa também a constante presença de materiais e técnicas do vernáculo ao lado de materiais modernos. A interação com o lugar, seja mar, montanha ou outro, é o guia principal de suas análises, elemento essencial num projeto de *villa*, tornando-se determinante de um específico caráter⁶⁴³. Tais exemplos reafirmam a supremacia do contexto e da unidade orgânica da casa produzida a partir de uma interação entre natureza/artifício, passado/presente, moderno/tradicional.

Assim, o conceito de *villa* italiana desenvolvido nos anos 1920, com base em Ruskin, e o conceito de *ambientismo*, aplicado no contexto do trabalho da *Associazione Artistica* e implementado na didática da escola romana de arquitetura, não parecem se distanciar da *villa naturista* de Pagano, quanto à importância que tomam as características do lugar na definição da arquitetura. E os exemplos italianos, embora não sejam os únicos, são apresentados em considerável parte.

Villa Domus, idealizada por Luigi Carlo Daneri⁶⁴⁴, na ilha de Sestri Levante, em Gênova. A casa se encontra no limite de um bosque de pinheiros e assentada em uma estratificação rochosa sobre o mar. Mas se impõe “com a pureza da arquitetura moderna, a qual não se submete à paisagem, mas a cria”⁶⁴⁵.

A casa, destinada ao repouso em todas as estações do ano, ou seja, uma verdadeira *villa*, estabelece um acordo com o ambiente, tendo sua forma definida pelos diversos níveis e a necessidade de desfrutar das melhores vistas. Além da

⁶⁴². Ibidem.

⁶⁴³. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 156.

⁶⁴⁴. Daneri nasce em Gênova, em 1900. Depois de concluir o biênio de Engenharia na própria região de nascimento, acaba seus estudos em Roma, formando-se na *Scuola di Applicazione* para engenheiros civis, na seção de arquitetura. Ver CASCATO, Maristella. Dizionario biografico degli italiani-volume 32 (1986). In: **Treccani**. Disponível em http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-carlo-daneri_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em março 2017.

⁶⁴⁵. PODESTÀ, Attilio. Una villa sulla Costa Ligure. **Costruzione-Casabella**. Giugno 1940, n. 150, p. 24-33, p. 24.

aliança com a natureza, a *villa Domus* dispõe de elementos da história e do passado, como o portal de pedra do Renascimento na entrada principal e a fonte batismal do período bizantino no centro do átrio de ingresso, transformada em espelho d'água. Ao mesmo tempo, é dotada de recursos inovadores, tendo na sala de estar uma parede de vidro que se move para o alto através de controle elétrico. Com mobiliário moderno, sua escolha e organização segue “uma simplicidade e calmas medidas rítmicas que não excluem refinadas soluções de uma controlada fantasia”⁶⁴⁶.

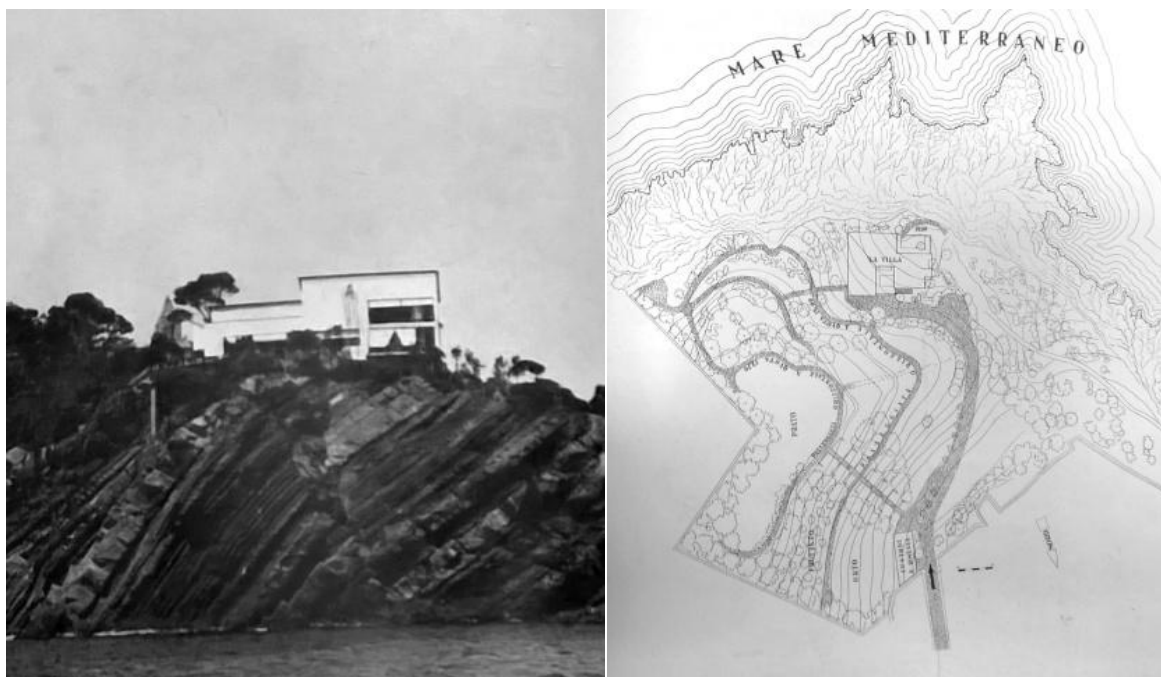


Figura 57: *Villa Domus*. Vista e implantação. Projeto de Luigi Carlo Daneri.
Fonte: *Costruzioni Casabella* n. 150 (giugno 1940, p. 24 e 27).

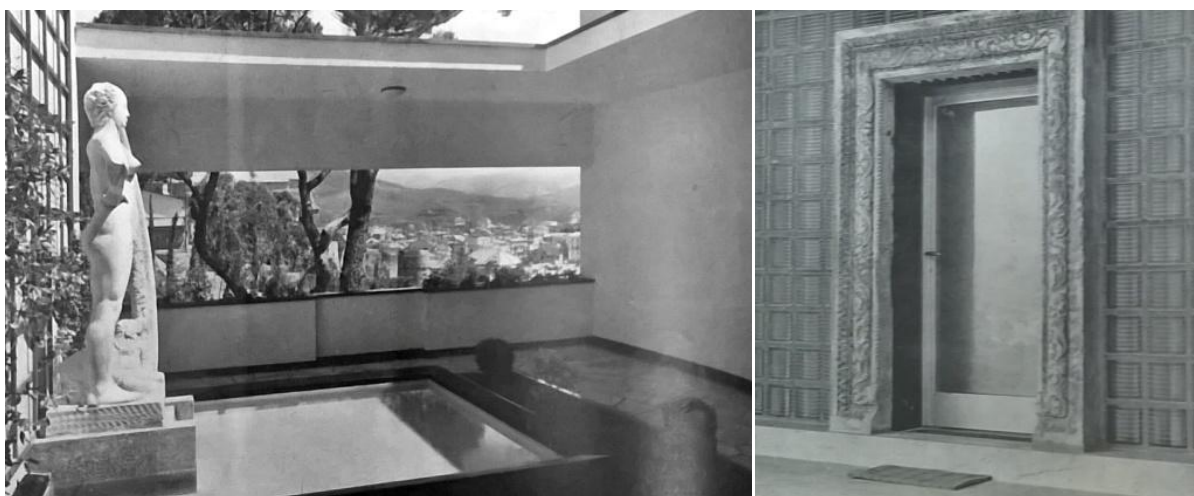


Figura 58: *Villa Domus*. Pátio com vista panorâmica e porta de entrada. Projeto de Luigi Carlo Daneri.
Fonte: *Costruzioni Casabella* n. 150 (giugno 1940, p. 30 e 31).

⁶⁴⁶. Ibidem.



Figura 59: *Villa Domus*. Área com árvore contígua à sala.
Fonte: *Costruzioni Casabella* n. 150 (giugno 1940, p. 31).

Villa no Lago de Garda, a casa de Bianchetti e Pea, arquitetos italianos presentes nas trienais, é um exemplo também destacado por Pagano na *Casabella*. Sobre ela, o arquiteto declara:

O complexo da casa não foi idealizado como uma construção nos seus próprios limites, mas como um conjunto orgânico com a própria natureza, como se a geometria da habitação fosse elemento indispensável para o prazer da paisagem circundante [...]

[...] A elegante leveza da estrutura em concreto armado, a transparente solidez do vidro, a áspera consistência de uma parede rústica, a pitoresca disposição do verde dão a esta casa valores poéticos.⁶⁴⁷

Ressalta a limitação da forma retangular exterior, com um interior recheado de “refratações internas em ritmos imprevistos onde a ortogonalidade das paredes obedece à mais feliz fantasia de claro-escuro”.

⁶⁴⁷. VILLA sul largo di Garda. **Costruzione-Casabella**. Dicembre 1940, p.15-16, p. 15: “[...] Il complesso della villa è stato ideato non come una costruzione a se stante, ma come un insieme organico con la natura stessa, come se la geometria dell’abitazione fosse elemento indispensabile per il godimento del paesaggio circostante [...]”.
[...] L’elegante leggerezza dalla struttura in cemento armato, la trasparente solidità del vetro, la ruvida consistenza di un muro rustico, la pittoresca disposizione del verde danno a questa villa valori poetici.” Tradução da autora.



Figura 60: *Villa no Lago de Garda*. Volumetria. Projeto de Bianchetti e Pea.
Fonte: *Casabella* n. 156 (dicembre 1940, p. 15).

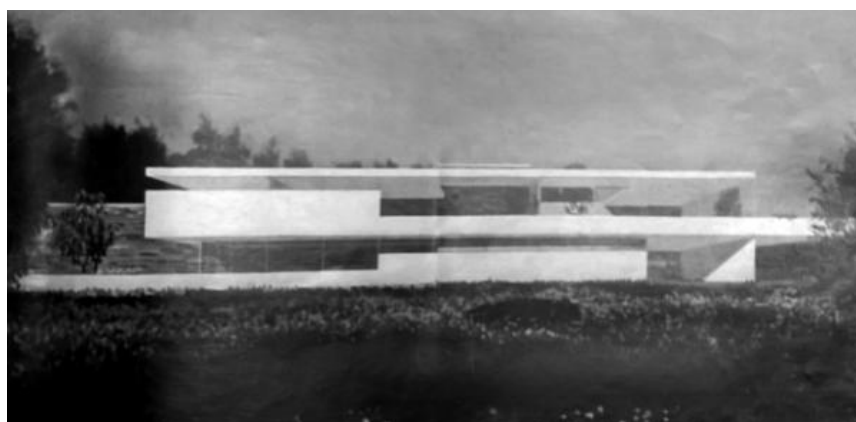


Figura 61: *Villa no Lago de Garda*. Vista frontal. Projeto de Bianchetti e Pea.
Fonte: *Casabella* n. 156 (dicembre 1940, p. 16).

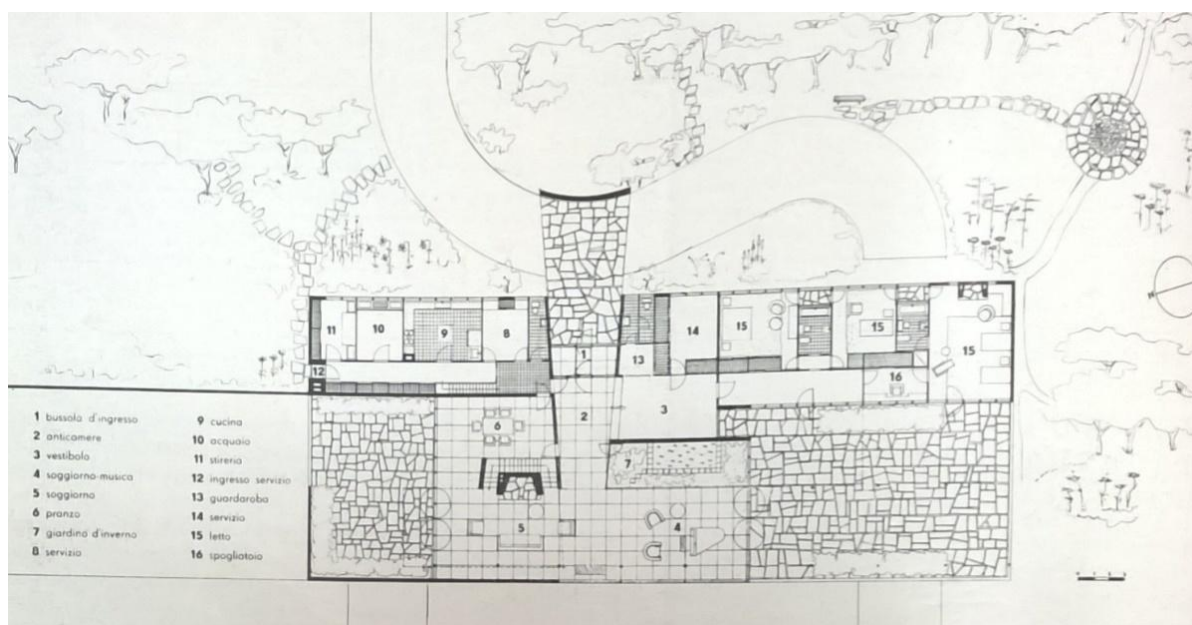


Figura 62: *Villa no Lago de Garda*. Planta. Projeto de Bianchetti e Pea.
Fonte: *Casabella* n. 156 (dicembre 1940, p. 15 e 16).

AS TRIENAS: SIGNIFICADO

As trienais de um modo geral nascem com o intuito de provocar. Não se trata de exposição documentária, nem têm o objetivo de mostrar os movimentos mais inéditos da arte, mas sim indicar os aspectos e os movimentos do futuro, ou mesmo o que se deseja para o futuro⁶⁴⁸. Elas ocorrem num clima de renovação: presença ativa dos racionalistas, reunidos inicialmente nas exposições de arquitetura racional de 1928 e 1931, e crença no fascismo como política revolucionária⁶⁴⁹. Mas não se pode esquecer que os adeptos de outras posturas artísticas, além do racionalismo, também estão nelas presentes⁶⁵⁰.

A intenção maior dessas grandes exposições volta-se certamente para a educação do gosto. E, sendo assim, as trienais são um relevante instrumento de divulgação das principais ideias sobre as novas experiências e propostas culturais. Herdeiras das bienais de Monza, elas são o seu amadurecimento progressivo. Amadurecimento este que começa com a exploração de espaços internos e objetos artísticos em Monza, e chega ao seu ápice em Milão, em 1936, quando considera a arquitetura como coordenadora maior de uma busca pela unidade das artes.

O próprio Pagano, durante o ano de 1936, aponta o papel audacioso das trienais. Certamente tratando da que se realiza nesse próprio ano, limite maior de tal envergadura, e dirigida entre outros por ele, faz compreender a razão do julgamento destas por parte de Pica, considerando-as de teor provocativo:

[...] A tarefa da Trienal não era reunir a uniformidade: era aquela de excitar os diversos temperamentos, de coordenar as diversas capacidades, colocá-las à prova oferecendo a ocasião de uma ação concreta, e não acadêmica; era aquela de forçar os artistas a experiências vivas, modernas, atualizadas para dar coerência às

⁶⁴⁸. PICA, Agnoldomenico Pica. **Storia della Triennale. 1918-1957**. Milano: Edizioni del Milioni, [1957].

⁶⁴⁹. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 108. Essa ideia, propagada pelo governo e à qual uma maioria aderiu, busca usar a arquitetura como instrumento-chave para a afirmação de um Estado moderno, seguindo os desejos de Mussolini. E a autora refere-se às palavras de Mussolini expostas no ingresso da II Exposição Racionalista, nas quais o *duce* declara a necessidade de criar um novo patrimônio, uma arte nova daquele tempo, uma arte fascista. Ver CIUCCI, Giorgio. **Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1940**. Torino: Einaudi, 2002, p. 99. Essa obra é também citada pela autora: “noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo crearci un’arte nuova, un’arte dei nostri tempi, un’arte fascista”.

⁶⁵⁰. CIUCCI, Giorgio. **Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1940**. Torino: Einaudi, 2002, p. 158. O autor ressalta o acento dado por Pica à presença dos dois polos da arte e da arquitetura italiana do período anterior, como os profissionais do movimento *Novecento*, além dos racionalistas.

manifestações decorativas e artísticas [...]. O limite do nosso julgamento não é fundamentado portanto sobre uma teoria, mas sobre a valorização artística e social da obra. [...] A arte pode ser feita de todas as maneiras, e o propósito da Trienal era aquele de ensinar ao público não uma maneira, mas todos os resultados que um homem do nosso tempo pode considerar como artisticamente aceitável. Este ponto de vista, pacificamente antiprovincial, deveria ser o clima civil do italiano do Império.⁶⁵¹

Ao mesmo tempo que compara a atitude em torno das trienais com uma possível realidade do passado — passado que caracteriza a *italianità* almejada por parte dos arquitetos romanos —, Pagano declara a exposição de uma nova postura artística. Admite um mundo contemporâneo aliado ao passado. A presença da experiência histórica, da ideia de continuidade de postura tradicional no comportamento moderno é seu guia. Defendendo sempre a necessidade de educação do gosto, Pagano acredita que esse papel é dado às trienais: “educando o público a saber ler segundo poesia, a Trienal procurou eliminar os preconceitos contra a deformação, a má-fé e as falsas competências”⁶⁵².

Pagano não concorda com sugestões dadas para a Trienal ser um palco de livres tendências, na qual se encoraje aquelas mais fiéis à *italianità*. Julga essa postura como “mediocridade provincial”, confusão entre tradição formal e espiritual, admitindo que ao menos isso ocorra em clima tecnicamente ou estilisticamente coerente⁶⁵³. Certamente lança nesse momento uma crítica às figuras da *Scuola Superiore*, particularmente à arquitetura produzida por Piacentini.

Transferidas, assim, para Milão em 1933, as trienais passam a ser realizadas no *Palazzo dell'Arte*, edifício projetado por Muzio. Nesse momento, inaugura-se realmente a inclusão da arquitetura de maneira oficial no programa, e até no próprio nome, que passa a ser *Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali*

⁶⁵¹. PAGANO, Giuseppe . **Arte Decorativa Italiana**. Milano: Hoepli, 1936, p. 30: “[...] Ma il compito della Triennale non era di raggiungere la infirmità: era quello di eccitare i diversi temperamenti, di coordinare le diverse capacità, di metterle alla prova offrendo l’occasione di una azione concreta e non accademica; era quello di costringere gli artisti ad esperienze vive, moderne, aggiornate, per dare coerenza alla manifestazioni decorative e artistiche della vita moderna [...] Il limite del nostro giudizio non si è fondado perciò su una teoria ma sulla valutazione artistica e sociale delle opere. [...] L’arte si può fare intutti i modi e lo scopo della Triennale era quello di insegnare al pubblico non un modo ma tutti quei possibilirisultati che un uomo del nostro tempo può considerare come artisticamente accetabili. Questo punto di vista, alto sereno antiprovinciale, dovrebbe essere il clima civile dell’Italiano dell’Impero”. Tradução da autora.

⁶⁵². Ibidem, p. 32: “Educando il pubblico a saper leggere secondo poesia, come dice Matteo Marangoni, la triennale ha cercato di eliminare i preconcetti contro la deformazione, la malafede e le false competenze”. Tradução da autora.

⁶⁵³. Ibidem.

Moderne e dell'Architettura Moderna. No contexto milanês dos anos 1930, são duas as trienais mais importantes para a formação do moderno, ambas voltadas para o tema da casa: a de 1933, dita Trienal de Ponti, na qual a arquitetura, além de ser incluída no título, passa a ser realmente tema essencial; e a de 1936, considerada a Trienal de Pagano, pois a trienal seguinte, aberta apenas em abril de 1940, fecha em junho do mesmo ano, por questões da guerra. E, com equipe de direção executiva formada por Ponti, Piacentini, Felice e Calzini, essa rápida Trienal é observada por Pica como momento de involução. Ele constata uma certa necessidade de ajustes, dúvida inclusive por parte dos artistas que têm uma menor crença no funcionalismo. Entretanto, confirma nesta a presença de manifestações “vivas e memoráveis”, como a mostra de Pagano⁶⁵⁴.

No caso específico de Pagano, as trienais são testemunho bastante significativo das suas ideias e pesquisas. O arquiteto está envolvido durante sua vida em exposições sucessivas, nas quais apresenta projetos arquitetônicos e urbanos e organiza espaços expositivos. Em 1928, assume a direção da exposição internacional de Turim, como já dito; em 1930, na bienal de Monza, Pagano apresenta com Montalcini uma sala de estudos para uma casa em uma colina; em 1932, é chamado para projetar com outros arquitetos, entre eles Albini e Palanti, a casa de aço, para apresentar na Trienal de 1933; em 1936, na VI Trienal, Pagano, além de diretor da exposição, apresenta importantes mostras, como a da casa rural, com Daniel; e em 1940, na VII Trienal, é responsável pela mostra internacional de produção em série.

A Trienal de Milão é, assim, uma espécie de vitrine da habitação moderna⁶⁵⁵. As experimentações nesse setor e sua culminação dão-se entre a Trienal de 1930 e a de 1933, respectivamente com a construção da Casa elétrica e a mostra de habitação no parque do *Palazzo dell'Arte*, cujos edifícios são geralmente projetados por arquitetos da nova geração⁶⁵⁶.

⁶⁵⁴. PICA, Agnoldomenico, op. cit., p. 39.

⁶⁵⁵. FERABOLI, Maria Tereza. La casa in mostra, in: IRACE, Fulvio (a cura di). **Storie d'interni. L'architettura dello spazio domestico moderno**. Roma: Carocci Editore, 2015, p. 165-196, p. 172.

⁶⁵⁶. CIUCCI, Giorgio. **Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944**. Torino: Einaudi, 2002, p. 152.

IMPORTANTES ANTECEDENTES: AS BIENAS DE MONZA

A Trienal de Milão, a Bienal de Veneza e a Quadrienal de Roma estão na base das mais importantes exposições artísticas italianas. As Trienais de Milão, a maior das manifestações da arte moderna no entreguerras, originam-se das exposições de arte decorativa de Monza, que, ocorridas inicialmente em 1923 e a cada dois anos, passam a ser realizadas a cada três anos a partir de 1927. Ou seja, de bienal, a exposição de Monza passa a trienal, ocorrendo a primeira trienal ainda em Monza, em 1930. Observa-se que tais exposições iniciais, com intenções de renovação, são espaços que priorizam os limites regionais de uma produção artesanal e de folclore e que, desvinculando-se dessa premissa passo a passo, vão destacar-se nos anos 1930, como realizações prioritárias e de grande prestígio na manifestação do moderno. As bienais de Monza são, em 1923, um impulso de Guido Marangoni, tornando-se permanentes pelo imediato sucesso⁶⁵⁷.

Em 1925, a arquitetura moderna é apresentada ao grande público, através do pavilhão *L'Esprit Nouveau*, de Le Corbusier, na Exposição de Artes Decorativas em Paris⁶⁵⁸. Com denominação similar, Exposição Internacional de Artes Decorativas, a Bienal de Monza tem sua segunda edição em 1925, ou seja, é contemporânea da exposição parisiense.

O acento dessas primeiras exposições italianas está na confiança das fontes locais, como ressaltado acima. Tratando especificamente da primeira exposição, uma crença no folclore teve naquele momento amplitude jamais existente anteriormente na Itália, fato que não é exclusivo apenas desse país⁶⁵⁹. Embora sejam os fermentos do momento, do ponto de vista das experiências das vanguardas, estas ainda são experiências particulares e pontuais, quase “clandestinas”, mesmo se tratando da Alemanha e da França. As primeiras bienais de Monza, em limites não muito nítidos, fecham-se em decorativismo e artesanato, tratando não especificamente de arquitetura, e sim de espaços internos. Na edição de 1925, há uma introdução à

⁶⁵⁷. FERABOLI, Maria Tereza, op. cit., p. 172.

⁶⁵⁸. COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945**. Tese para obter o grau de doutor pela Universidade de Paris 8. Paris: 2002, p. 52.

⁶⁵⁹. PICA, Agnoldomenico, op. cit., p. 13. Segundo o autor, incluem-se também experiências nesse sentido com base na tradição popular da Tchecoslováquia e Romênia.

edilizia no programa. Esta aparece como um novo componente, *edilizia e arte pubblica*, ao lado da arte decorativa⁶⁶⁰. Entretanto, do ponto de vista de *edilizia*, a exposição italiana de 1925 é insuficiente, se comparada com a presença da arquitetura na exposição francesa⁶⁶¹. Dando continuidade à exposição anterior, há nela a presença da arte do campo e do folclore, justificada como a única alternativa para uma não aderência às preferências estilísticas. Isso não significa que indiretamente os fermentos em busca do novo não tenham já se iniciado em operação germinal no âmbito dessas bienais⁶⁶².

Realizada em 1927, a terceira edição da Bienal de Monza tem a participação de Ponti no conselho artístico. Esse é o primeiro momento de uma atitude crítica da instituição, que ocorre em clima cultural significativo, no qual se destaca o movimento *Novecento*, que, em Milão, a partir de Muzio e Ponti, tenta buscar uma renovação em busca de “uma nobre gramática”, similar à postura do grupo romano, encabeçado por Piacentini⁶⁶³. Observa-se que, nessa edição da Bienal, as divisões regionais, embora permaneçam, já não são mais a autoridade. Caracterizada pela modéstia e contemporânea das primeiras ideias do *Gruppo 7*, ela é também o motor de impulso que, passando pela Trienal de 1930, colabora com o sucesso da de 1933, já em Milão⁶⁶⁴. Nela, as novas propostas já aparecem, com desenhos e modelos dos racionalistas do *Gruppo 7*. Como ressaltado, alguns dos seus integrantes visitaram a *Weissenhof*, onde puderam conhecer pessoalmente as novidades em termos de uma arquitetura na qual há os conceitos de *standard* e de “construir industrialmente”⁶⁶⁵. Nesse específico momento, tem-se manifestações plenas de germinação para o novo. Delineia-se uma ideia de racionalização dos comportamentos domésticos, através do mobiliário, aliada à produção e ao consumo de objetos, compreendendo-se a importância fundamental da construção arquitetônica que se expõe como casa-manifesto⁶⁶⁶.

⁶⁶⁰. Ibidem.

⁶⁶¹. SAVORRA, Massimiliano, op. cit., p. 106.

⁶⁶². PICA, Agnoldomenico, op. cit., p.17. Nessa segunda experiência, encontram-se tanto as sofisticadas cerâmicas de Ponti quanto os xales de Como, de Marcello Nizzoli, exemplos iniciais da nova arte decorativa italiana.

⁶⁶³. Ibidem.

⁶⁶⁴. Ibidem, p. 19.

⁶⁶⁵. FARABOLI, Maria Tereza, op. cit., p. 173.

⁶⁶⁶. SAVORRA, Maximilliano, op. cit, p. 109.

1930: A CASA ELÉTRICA NA IV TRIENAL DE MONZA

Sobre a IV Trienal, “[...] a exposição quer abandonar as divisões regionais, superar o ‘pitoresco rústico’ e engajar-se na vida nacional”⁶⁶⁷. Essas são palavras contidas no seu programa, demonstrando já sinais de alterações. No título, surge pela primeira vez a ênfase na questão industrial: *IV Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali*. Esse acento corresponde à exposição da produção industrial contemporânea italiana separada por seções: vidro, cerâmica, metal, tecido, etc. Há ainda salas mobiliadas a partir das necessidades e costumes contemporâneos, seção de peças únicas de valor artístico e/ou técnico, bem como mostra retrospectiva apresentando resultados técnicos e artísticos das mais importantes realizações da arte do passado⁶⁶⁸. É a primeira vez que uma seção retrospectiva acontece, inaugurando uma tradição que é sempre respeitada nas exposições posteriores. Nessa primeira experiência, trata-se do vidro antigo, e um dos exemplos mais brilhantes na decoração vem por parte das cerâmicas neoclássicas de Ponti⁶⁶⁹.

Sendo Ponti um dos diretores dessa Trienal, ele chama os arquitetos para projetar uma casa moderna para uma família burguesa, mesmo ainda não sendo a arquitetura objeto oficial do programa da exposição⁶⁷⁰. Nessa edição, há o exemplo resultante da ideia de casa, marcada pela influência das experiências europeias de cunho tecnológico sobre a tradição de estudos da casa rural e pompeiana⁶⁷¹. No parque da *villa Reale*, constroem-se três casas, duas das quais a Casa de Férias, de Ponti e Emilio Lancia (1890-1973), e a Casa Elétrica, de Luigi Figini (1903-1984), Gino Pollini (1903-1991) e Piero Bottoni (1903-1973).

⁶⁶⁷. CARLI, Carlo de. **Architettura: spazio primario**. Milano: Hoepli, 1982, p. 757: “[...]l’exposizione vuole abbandonare le divisioni regionali, superare il ‘pitoresco rustico’ e innestarsi nella via nazionale” (proposta programa). Tradução da autora.

⁶⁶⁸. Ibidem, p. 757.

⁶⁶⁹. PICA, Agnoldomenico, op. cit., p. 24.

⁶⁷⁰. PONZIO, Angelica Paiva. **As casas de Gio Ponti: o mobiliário como instrumento de projeto**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em arquitetura-PROPAR. Porto Alegre, 2013. A autora afirma o interesse de Ponti na definição da filosofia do habitar moderno com base na cultura doméstica italiana.

⁶⁷¹. SAVORRA, Maximilliano, op. cit., p. 109.



Figura 63: Casa Ponti e Lancia. Trienal de Monza, 1930. Perspectiva e obra.
Fonte: Savorra (2005, p. 107).

De maneira diversa das exposições de Monza, a renovação dá-se na tarefa de criar expressões inéditas para uma nova concepção ética e prática da vida. Ponti procura concretizar sua filosofia da habitação, no intuito de alcançar o estilo italiano do morar. Embora um novo modo de habitar seja exposto, marcado pela primeira vez pelos problemas de produção e economia, bases de uma transformação gradual na Itália, as concretizações estão longe dos conceitos de produção industrial, como standardização e tipo moderno⁶⁷². O projeto da Casa Elétrica⁶⁷³ destaca-se nesse momento como primeiro exemplo de racionalismo, após o *Novocomum* de Terragni, e manifesto da nova arquitetura.

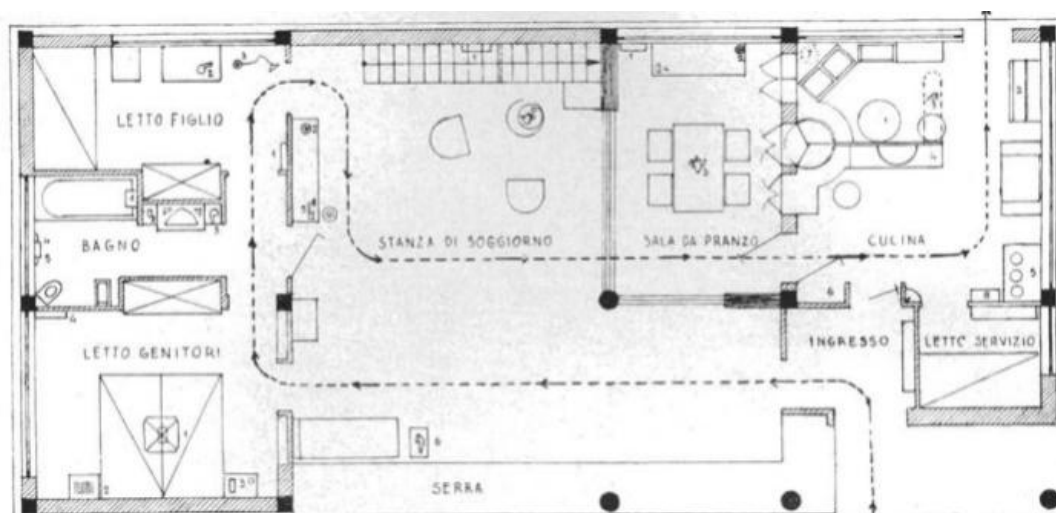


Figura 64: Planta da Casa Elétrica, na Trienal de Monza, 1930. Edifício projetado por Figini e Pollini.
Fonte: *Rassegna di Architettura* n. 15 (luglio 1930, p. 257).

⁶⁷². Ibidem, p. 117.

⁶⁷³. LA CASA Elettrica all'Esposizione di Monza. **Rassegna di architettura**. Luglio 1930, n. 7, p. 256-258. Disponível em: http://www.casadellarchitettura.eu/fascicolo/data/2011-06-03_475_2151.pdf. Acesso em abril 2016. A Casa Elétrica tem projeto de Figini e Pollini; agenciamento mobiliário de Adalberto Libera e Guido Fretta; e banheiro, cozinha e quarto de serviço de Bottoni.



Figura 65: Fachada principal da Casa Elétrica. Trienal de Monza, 1930.
Fonte: *Rassegna di Architettura* n. 15 (luglio 1930, p. 256).



Figura 66: Interior da Casa Elétrica, na Trienal de Monza, 1930. Edifício projetado por Figini e Pollini.
Fonte: *Rassegna di Architettura*, n. 15 (luglio 1930, p. 257).

A Casa Elétrica representa a interpretação naturista do racionalismo fora da Itália, resultado da pesquisa de uma profunda interação entre arquitetura e paisagem, traduzida numa espécie de vitrine-estufa, e memória da solução dada por Mies na *Tugendhat*. Internamente, há a experimentação de novos materiais coloridos, como o piso de linóleo. Na época, existe uma ideia de busca de economia de energia e de tempo, na intenção de facilitar o trabalho cotidiano da dona de casa. Assim, há a

introdução de utensílios e máquinas, buscando atingir essa finalidade⁶⁷⁴. Economia de tempo e espaço, a cozinha da Casa Elétrica é inspirada na cozinha de Frankfurt⁶⁷⁵. Nela há otimização dos percursos, passa-pratos em direção à sala de jantar e eletrodomésticos. O objetivo do pavilhão da Casa Elétrica é exatamente o de expor os aparelhos elétricos e mostrar a substituição do trabalho humano em várias funções domésticas. Mostrando a prática desses aparelhos, o pavilhão é projetado e construído como uma verdadeira *villa* moderna, já com base na ideia de espaços diurnos amplos e os noturnos e de serviço dentro do mínimo ideal⁶⁷⁶.

A ideia da casa-máquina de Le Corbusier é argumentada, inclusive por membros do *Gruppo 7*, “como motivo retórico para experiências da nova realidade da habitação”⁶⁷⁷. Assim, a casa-máquina, “onde todo particular deve ser estudado com racionalidade rigorosa e deve em tudo satisfazer à ideia do máximo rendimento com o mínimo esforço”⁶⁷⁸, como já dito e exposto por Griffini. Esta é evidentemente base importante da idealização de determinados projetos, inclusive da Casa Elétrica.

1933: MOSTRA DA HABITAÇÃO NA V TRIENAL DE MILÃO

Dirigida por Ponti, Sironi e Felice, a Trienal de 1933 é o momento de inauguração do *Palazzo dell'Arte*, prédio que abriga as trienais. Esta, de 1933, caracteriza-se pela separação espacial dos conteúdos de arte e arquitetura. Há também a inauguração do uso do espaço externo para a apresentação da arquitetura,

⁶⁷⁴. FARABOLI, Maria Teresa, op. cit., p. 173. Da mesma maneira que a máquina é introduzida como meio de produção industrial, transformando assim a ação do trabalho operário, ela é proposta na habitação como elemento que vai auxiliar a vida da dona de casa.

⁶⁷⁵. Ibidem. A cozinha de Frankfurt é um espaço *standard*, baseado na economia doméstica, projetado em 1926 pela arquiteta vienense Margarete Schütte-Lihotzky no escritório de Ernest May.

⁶⁷⁶. Ibidem. É importante assinalar que, nessa casa, os espaços dos quartos têm áreas reduzidas, comparadas com as áreas de ambientes sociais, uma vez que são considerados ambientes de permanência apenas noturna, enquanto a sala é o ambiente central. Essa tipologia, marcando a planta da casa moderna burguesa, vai firmar-se com documentação apresentada na Trienal de 1936.

⁶⁷⁷. SAVORRA, Maximiliano, op. cit., p. 7.

⁶⁷⁸. GRIFFINI, E. apud SAVORRA, Maximilliano, op. cit., p. 7. O autor usa as palavras de Griffini como interpretação da casa-máquina, que vão ser consideradas literalmente na prática: “La casa cioè dove ogni particolare deve essere studiato con razionalità rigorosa e deve in tutto soddisfare all'ideale del massimo rendimento col minimo sforzo”. Tradução da autora.

atitude que passa a ser seguida em trienais posteriores. Essa iniciativa tem como inspiração *Weissenhof*, embora apresente significativas diferenças⁶⁷⁹.

Segundo palavras do próprio Pagano, as exposições precedentes contaram com o amadurecimento de um dos fatos mais importantes da V Trienal: a pintura mural, incentivada por Sironi. Um processo, segundo ele, desenvolvido contra a ordem vigente:

A vontade de Mario Sironi de sair do convencionalismo do cavalete e saltar sobre a parede; o entusiasmo pelo afresco e pelas grandes técnicas decorativas, como a têmpera, o guache, o mosaico, o grafite; o desejo de ver até que ponto se podia conquistar a fantasia e a sensibilidade do público em direção ao mundo da arte e do gosto moderno que não pode suportar a ambiguidade dos compromissos e que se nega a considerar os artistas mais vivos como seres a relegar nas fossilizações dos museus ou das academias.⁶⁸⁰

O programa da Trienal é disseminado anteriormente, e dessa maneira uma mostra de habitação é realizada, na qual grupos de arquitetos de vários centros concretizam seus projetos residenciais no espaço externo. São construções típicas, concebidas e mobiliadas a partir das necessidades e costumes daquele tempo. A escolha das obras baseia-se nos traços de “modernidade, originalidade, perfeição técnica, eficiência de produção”⁶⁸¹. Obras consideradas “unidades artísticas superiores”, com ênfase particularmente em experimentações distributivas e no uso de materiais modernos, das quais vinte e quatro⁶⁸² são construídas no parque externo e outras tantas são apresentadas em abundantes registros gráficos e fotográficos. Estão presentes projetos de arquitetos conhecidos, como Figini e Pollini, Terragni, BBPR, e a Casa à Estrutura de Aço, de Pagano, Albini, Camus, Palanti, Minoletti e Mazzoleni.

⁶⁷⁹. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 18.

⁶⁸⁰. PAGANO, Giuseppe. **Arte decorativa italiana**. Milano: Hoepli, p. 16: “La volontà di Mario Sironi de uscir fuore dal convencionalismo del quadredo cavalletto per butarsi sul muro ; l’entusiasmo per l’affresco e per le grandi tecniche decorative come la tempera, il guazzo, il mosaico, il grafitto; il desiderio di vedere fino a qual punto si poteva rascinare la fantasia e la sensibilità del pubblico verso quel mondo dell’arte e del gusto moderno che non può sopportare l’ambiguità dei compromessi e che si refiuta di considerare gli artiste più vivi come esseri da relegare nella fossilizzazione dei musei o delle accademia”. Tradução da autora.

⁶⁸¹. CARLI, Carlo de, op. cit., p. 758.

⁶⁸². CAGNESCHI, op. cit., p. 110.

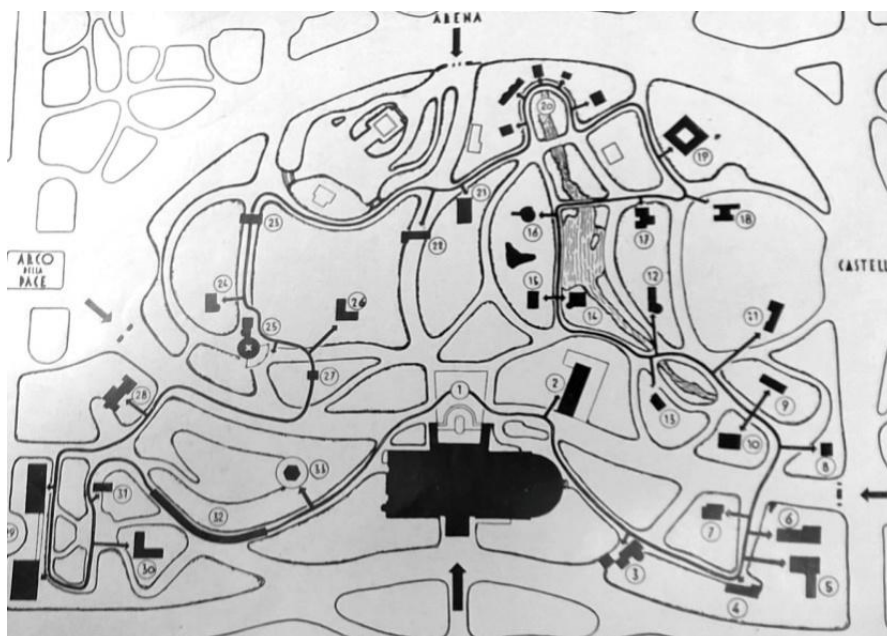


Figura 67: Planta da Mostra de Habitação no Parco Sempione.
Fonte: *Domus* n. 61 (gennaio 1933, p. 230).

Figini e Pollini realizam a *Villa Studio* para um artista. Ela é um dos primeiros exemplares do racionalismo, no qual os arquitetos se empenham na realização do que denominam moderno mediterrâneo: edifício em um pavimento, teto plano, com vários pátios abertos, tentando proporcionar ao habitante o convívio em áreas externas como extensões das internas, vistas para o exterior, justaposição externa de paredes brancas com tijolos e superfícies azuis, buscando reproduzir o céu e a terra⁶⁸³. O racionalismo não dispensa a poesia e o lirismo.

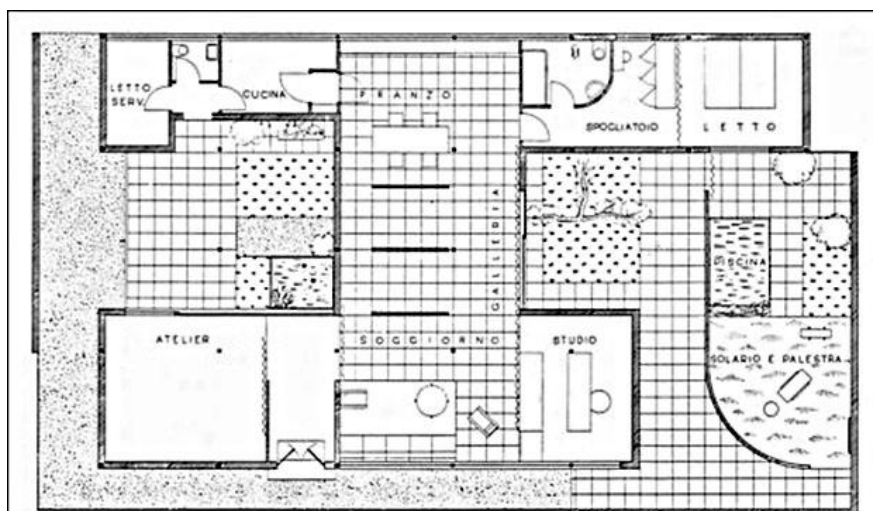


Figura 68: Planta da *Villa Studio*. Figini e Pollini, 1933.
Fonte: Michelangelo; Lejeune (2016, p. 102).

⁶⁸³. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell'architettura moderna italiana. In: LEJEUNE, François; SABATINO, Michelangelo. **Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo**. Milano: List Lab, 2016, p. 111.



Figura 69: Área externa da *Villa Studio*. Figini e Pollini, 1933. Afresco no muro de Angelo Del Bon.
Fonte: *Domus* n. 67 (luglio 1933, p. 205).

A Casa à Estrutura de Aço é um protótipo que afirma uma nova tecnologia, a qual propõe um uso diverso do espaço. As comuns distinções dos espaços de estar, jantar e corredor desaparecem. Embora Albini e Palanti tenham certamente colaborado no acabamento do protótipo, apenas Pagano era maduro naquele momento para propor um sistema de habitação coletiva em série. Mesmo distante, existe ligação desta com a casa de aço de Le Corbusier em *Weissenhof*⁶⁸⁴.

Da mesma maneira que nas revistas, e seguindo o percurso já iniciado em exposições anteriores, a habitação é um dos temas centrais do setor de arquitetura nas Trienais de Milão. Da Casa de Férias, tratada inicialmente pelos arquitetos modernos em Monza, passa-se lentamente, em 1933, a uma segunda abordagem, a da casa coletiva, urbana, respondendo aos critérios de economia, espaços mínimos, standardização e uso de novas tecnologias e materiais⁶⁸⁵. Em muitos casos, essas concretizações são resultado da aplicação perspicaz de materiais modernos de custos não pouco elevados, sendo algumas vezes evidente sua base no paradigma do trabalho industrial, marcado pela rapidez, economia e produção em série. Entre estas, destacam-se as cinco casas construídas pelos arquitetos Eugenio Faludi (1899-1981), Enrico Agostino Griffini (1887-1952) e Piero Bottoni (1903-1973), pelo

⁶⁸⁴. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. LXIII.

⁶⁸⁵. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 17.

caráter desmontável, transformável, mobilidade das divisórias, rapidez e materiais modernos e industriais. A casa projetada por Faludi, por exemplo, para ser edificada à beira de um lago em quarenta e oito horas, é caracterizada pela ossatura em madeira revestida externamente de Eternit; e a casa para a praia, rotulada pelo autor de corbusiana, é sustentada por colunas Mannesmann apoiadas em um lastro de tijolo⁶⁸⁶.

A racionalização e simplificação do trabalho na casa, intensificadas a partir da sua funcionalidade, particularmente no espaço da cozinha, são também presentes nessas construções experimentais. Isso aponta uma continuidade das abordagens contidas na Casa Elétrica de 1930. Por outro lado, há a escolha das cores nesses espaços, ligada à preocupação da manutenção do amor pela casa por parte dos seus usuários. É dessa maneira que o debate proposto pela Trienal se insere na discussão de âmbito internacional⁶⁸⁷.

1936: VI TRIENAL DE MILÃO, A TRIENAL DE PAGANO

Como já afirmado, a VI Trienal, realizada em 1936, é rotulada pela historiografia como a Trienal de Pagano, e isso tem suas razões. Essa exposição é a continuação da anterior, a de 1933, diferenciando-se dela exatamente por sua maior racionalidade e vontade de modernidade⁶⁸⁸, impressa particularmente por Pagano, um dos seus diretores. Pagano imprime a racionalidade nessa exposição, não apenas na linguagem, mas nos temas, como a casa coletiva, extremamente ligados à realidade do momento, segundo sua crença no uso da arquitetura racional para empreendimento social⁶⁸⁹. Além de Pagano, a Trienal é dirigida por Mario Sironi (1865-1961) e Carlo Felice. Nos dois primeiros tem-se dois profissionais de grande importância na época, ambos afinados individualmente com a proposta de uma nova arte.

⁶⁸⁶. SAVORRA, Massimiliano, op. cit., p. 118.

⁶⁸⁷. Ibidem, p. 120.

⁶⁸⁸. PICA, Agnoldomenico, op. cit.

⁶⁸⁹. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 18.

COERÊNCIA

Em catálogo da seção da exposição, Pagano questiona-se se existe um estado de paz entre arte e público naquele momento⁶⁹⁰. O que seria esse estado de paz? E como e por que restabelecê-lo? O próprio Pagano conclui que não existe naquele momento uma concordância de linguagem entre arte e povo. Uma discordância ocorre mesmo entre as classes mais elevadas e, como ele próprio afirma, supostamente mais cultas. Herdeiro de uma arte privilegiada pela aristocracia, o gosto da burguesia, resultado de uma educação superficial e falha, “prevalece sobre a sensibilidade do homem inculto mas inteligente e cria ondas de preferência [...]”⁶⁹¹.

Entretanto, se a realidade presente é marcada pela incoerência entre as opiniões contrastantes da crítica oficial e as atitudes polêmicas dos artistas, é exatamente a coerência que, segundo Pagano, estabelece “o gosto de uma época, o grau de sensibilidade artística e sobretudo a sua capacidade de ditar ou submeter-se às supremacias da moda e dos costumes”⁶⁹². A educação do gosto seria um meio de restabelecer essa coerência.

Para Pagano, a necessidade da educação do gosto, como já dito, é então um dos principais objetivos das grandes exposições, particularmente das trienais. Elas podem ser rotuladas como principais eventos de educação moderna no país. Afinal, Anelli destaca a primazia dos italianos ao transformar toda oportunidade em momento educativo, e, como outras experiências, as trienais são uma das formas de construção de espaço para a experimentação do novo e sua propagação, tendo como provável consequência sua aspiração por todos⁶⁹³.

Em consonância com as ideias de Pagano, a VI Trienal abre a exposição com uma sala inicial, realizada pelo grupo BBPR, intitulada “Coerência”. Incitar os contemporâneos a realizar a coerência, criando uma arquitetura que corresponda à história daquele momento. Esta é mesmo a intenção, segundo o próprio Pagano: persuadir o público de que a relação entre o mundo espiritual de uma época e suas manifestações arquitetônicas e artísticas não é um dado novo e se faz presente em

⁶⁹⁰. PAGANO, Giuseppe. **Arte decorativa italiana**. Milano: Hoepli, 1936, p. 12.

⁶⁹¹. Ibidem, p. 14.

⁶⁹². Ibidem.

⁶⁹³. ANELLI, Renato Luis Sobral. Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design, **Arquitexto** 14, 2-18, 2. Disponível em <https://www.ufrgs.br/propar/arqtexto/index.ht>. Acesso em abril 2011.

diversos momentos da história, como no caso do Partenon, por exemplo, que é expressão da clareza do mundo grego:

De fato nós podemos considerar o homem, do ponto de vista fisiológico, como uma identidade histórica constante. As variações humanas são de caráter espiritual e influenciadas pelo ambiente no qual o homem vive, ou seja, são substancialmente externas ao seu eu fisiológico. A sua civilização arquitetônica exprime este ambiente espiritual, e para existir expressão viva é necessário que, entre arquitetura e civilização de uma época, entre mundo plástico das artes e aquilo que nós definimos como civilização, exista uma relação de coerência.⁶⁹⁴

O argumento de Pagano constata e amplia, na base, afirmações de Le Corbusier já na época dos escritos para a revista *L'Esprit Nouveau*, nos anos 1920, quando o mestre franco-suíço afirma que “o estilo é uma unidade de princípios que anima todas as obras de uma época e que resulta um estado de espírito caracterizado”⁶⁹⁵. Pagano procura a identidade do estilo da época, no sentido de busca da caracterização de uma arquitetura que coordene a fusão de todas as artes. A unidade das artes é uma questão presente nas vanguardas, no pensamento de Le Corbusier, na Bauhaus.

A LIDERANÇA DA ARQUITETURA NA UNIDADE DAS ARTES

A Trienal de Pagano tem, então, como objetivo maior a unidade das artes no sentido hierárquico, e, sendo assim, a coordenação é dada à arquitetura. Usando o programa da Trienal para ressaltar tal caráter da exposição, Pagano afirma:

Delineando com sempre maior clareza as suas tarefas ideais e práticas, a Trienal mira a unidade das artes, a colaboração forte e coerente entre arquitetos, pintores, artesãos e indústrias. O problema da arte é um problema de poder. O poder artístico se alcança através da fusão das artes.⁶⁹⁶

O papel coordenador da arquitetura é ainda explicado por Pagano:

⁶⁹⁴. PAGANO, Giuseppe. **Tecnica dell'abitazione**. Milano: Hoepli, 1936, p. 9: “Noi difatti possiamo considerare l'uomo, dal punto di vista fisiologico, come una entità storica costante. Le variazioni umane sono di carattere spirituale e influenzate dall'ambiente in cui l'uomo vive; sono cioè sostanzialmente esterne al suo io fisiologico. La sua civiltà architettonica esprime questo ambiente spirituale, e per avere espressione viva è necessario che tra architettura e civiltà di una epoca, tra mondo plastico delle arti e quello che noi definiamo civiltà vi sia un rapporto di coerenza”. Tradução da autora.

⁶⁹⁵. LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. XXXI.

⁶⁹⁶. PAGANO, Giuseppe. **Arte decorativa italiana**. Milano: Hoepli, 1936, p. 18: “Delineando con sempre maggiore chiarezza i suoi compiti ideali e pratici, la Triennale mira all'unità delle arti, alla collaborazione salda e corente fra architetti, pittori, artigiani e industrie. Il problema dell'arte e un problema di potenza. Alla potenza artistica si giunge attraverso fusione delle arti”. Tradução da autora.

[...] A exposição, todavia, para todo objeto e para todo elemento, foi cuidada de modo a não esquecer nunca a composição arquitetônica do conjunto, a fim de avaliar sobretudo o significado estético dos diversos assuntos expostos, quase como partes ativas de um complexo harmônico.⁶⁹⁷

Se Pagano destaca a pintura mural, incentivada por Sironi, como um dos maiores “escândalos” da V Trienal, sobre a “sua” trienal, ele ressalta que uma das mais importantes obras, de “moderna decoração monumental” é o ambiente da grande escada do *Palazzo dell’Arte*, com o mosaico realizado pelo próprio Sironi. Segundo ele, esta é uma obra de completa unidade e de alto valor, que alcança em primeiro plano um resultado que ultrapassa a simples composição arquitetônica. A obra se justifica também por si própria, segundo ele, devido à produção de uma força atrativa própria da criação artística.



Figura 70: Mosaico realizado por Sironi na Trienal de 1936.
Fonte: Pagano (1936, p. 21).

A COLABORAÇÃO DE PIACENTINI E O PAVILHÃO DE PAGANO

Na idealização da VI Trienal, Piacentini tem um importante papel na definição da estrutura da exposição. Membro influente do Conselho da Trienal, sugere uma limitação dos temas dessa exposição e a ilustração de apenas alguns edifícios. Em substituição às concretizações experimentais na área externa da Trienal de 1933,

⁶⁹⁷. Ibidem: “La sposizione, tuttavia, per ogni oggetto e per ogni elemento è stata curata in modo da non dimenticare mai la composizione architettonica di insieme, così da valutare soprattutto il significato estetico dei diversi soggetti esposti, quasi come parti attive di un complesso armonico”. Tradução da autora.

Piacentini propõe apenas a construção de alguns edifícios excepcionais e de programa atual, o que se torna mais econômico e viável, como também uma grande exposição de materiais. Correspondente aos setores de arquitetura, arte aplicada à arquitetura e materiais construtivos, a sistematização dessa grande exposição é proposta pelo acadêmico como espaço monumental, a partir da implementação de três pavilhões, ligados entre si por pórticos e formando uma grande praça central para manifestações diversas. Piacentini propõe também o nome de Pagano para projetar os pavilhões, bem como a organização dos espaços internos. As ideias de Piacentini foram levadas em prática na organização da VI Trienal; e assim ela configura-se como a Trienal de Piacentini, mais que de Pagano e Persico, como considerada pela historiografia ⁶⁹⁸



Figura 71: Pavilhão anexo ao *Palazzo dell'Arte* na Trienal de 1936. Projeto de Giuseppe Pagano.
Fonte: *Casabella* n. 102/103 (1936, p. 6).

Realmente, o único edifício construído nessa Trienal foi o pavilhão para exposições projetado por Pagano, ligado ao *Palazzo dell'Arte* e imerso no verde. O edifício, sem fachada vistosa e sem chamar atenção sobre si, é percebido como uma arquitetura diversa da do *Palazzo*. O arquiteto, não buscando construir um espetáculo, mas um ambiente próprio para a exposição, foi escravo da função e da massa vegetal do parque, uma vez que não derrubou nem mesmo uma de suas árvores. Procurando o caminho livre entre as árvores, Pagano constrói a ligação entre os dois pavilhões. O jogo de contraposições domina a partir de espaços fechados, planos rígidos e ângulos retos em paredes com aberturas apenas superiores para a iluminação, sobre as quais estão as diversas histórias que prendem a atenção do visitante. Este é

⁶⁹⁸. SAVORRA, Massimiliano, op. cit., p. 121.

apreendido pela surpresa de uma parede totalmente de vidro à sua frente. Nela, a natureza do parque, com suas ervas e grandes árvores, é exposta e toca certamente o visitante, tirando-o repentinamente daquele aprendizado. *Sensi d'improvviso ripieni d'eccitazione*, a mais singular sugestão dessa arquitetura, “parecia jogar com o único propósito de ser mecanicamente fiel às suas funções e aos seus deveres”⁶⁹⁹. Ao que parece, para Pagano, já nesse momento as características do lugar mostram-se como dados importantes de projeto.

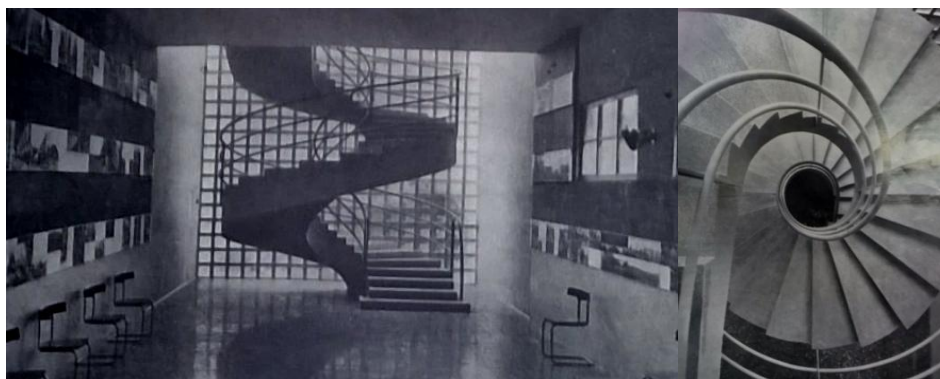


Figura 72: Escada do Pavilhão de Pagano.
Fonte: *Casabella* n. 105 (1936, s/p).

Quanto ao interior do edifício, é preciso salientar que a crítica da época chama atenção para o interesse talvez contido na escada helicoidal projetada por Pagano, devido à sua forma e ousadia estática, na qual a parte do suporte encontra-se na base de concreto de espessura decrescente de baixo para cima. É importante notar ainda seu corrimão, formado de tubos Mannesmann, no qual o superior tem seção maior, e é sustentado por apoios de ferro⁷⁰⁰. Essa escada é também uma antecipação da escada feita por Franco Albini (1905-1977) no pós-guerra⁷⁰¹.

A CASA: CONTINUIDADES EXPERIMENTAIS

Nessa Trienal, a abordagem da casa permanece. De acordo com Pagano, pode-se constatar “o grau de sensibilidade do indivíduo e a capacidade técnica de uma civilização” através da casa⁷⁰². Valendo-se de palavras de Mussolini, Pagano define a inspiração daquele momento: senso coletivo em sacrifício da vida individual. Nesse raciocínio, ressalta o interesse social representado pela casa, a habitação,

⁶⁹⁹. GIOLLI, Raffaello. Triennale di Milano: il novo padiglione. **Casabella**. Giugno-luglio 1936, n. 102-103, p. 6-7.

⁷⁰⁰. VI TRIENNALE: scala elicoidale. **Casabella**. sett. 1936, n. 105, p. 24.

⁷⁰¹. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. LXXII. Certamente, De Seta refere-se à escada realizada por Albini na restauração e organização museográfica do *Palazzo Rosso*, em Gênova, entre 1952-1961.

⁷⁰². PAGANO, Giuseppe. **Tecnica dell'abitazione**. Milano: Ulrico Hoepli editore, 1936, p 13.

pelas classes médias e populares. Nessa Trienal, é abordado o tema da casa de aluguel para três tipos de indivíduos: operário, profissional e empregado. Entretanto, a casa popular, fazendo parte do conjunto de estudos de habitação para os empregados, não é amplamente abordada⁷⁰³. Apesar de existirem estudos sobre a casa popular, no que diz respeito às técnicas, desde finais dos anos 1920, no que tange à questão distributiva e formal, existe uma dificuldade da arquitetura italiana. Apenas em finais de 1930, com a emergência da habitação nas colônias fascistas, há um maior interesse pelo objeto. Mas resultados inovadores só aparecem após a Segunda Guerra Mundial⁷⁰⁴, embora Pagano tenha explorado a questão, inclusive através de estudos desenvolvidos na prisão⁷⁰⁵, como já sublinhado.

A sala intitulada *Programma dell’Abitazione Moderna*, organizada pelos arquitetos Angelo Bianchetti (1911-1994), Alessandro Pasquali e Cesare Pea (1910-1985), é uma espécie de introdução ao problema da casa da época. Nela, apresenta-se uma série de gráficos buscando esclarecer as exigências de uma habitação moderna:

A casa é criada para a habitação do homem, sobre suas dimensões e exigências; esta deve ser modelada com a análise sucessiva dos móveis, ambiente, agrupamento de ambientes (apostos), o agrupamento de aposentos (casa), o agrupamento de casas (cidade). O móvel deve ser pensado e realizado na sua estrutura fundamental como utensílio, em função de seu uso, considerando-se que prateleiras e armários estão destinados a desaparecer como elementos móveis para tornar-se parte integrante fixa da habitação, ornando-se muitas vezes paredes divisórias entre os diversos ambientes dos aposentos. A casa moderna deve responder às exigências das funções que nesta o homem desenvolve: trabalho (serviços, cozinha, vestiário), lazer e esporte (terraços e jardins), vida em comum (sala), repouso (quarto). As funções de repouso e de trabalho podem utilmente ocupar o menor espaço possível para dar um maior desenvolvimento aos espaços de estar. O estudo preciso das dimensões e das características dos locais de serviço facilita o desenvolvimento do trabalho doméstico, criando ordem e diminuindo os percursos inúteis. Os locais destinados a funções afins devem ser estreitamente coligados em grupos compactos, autônomos, bem desempenhados; essas subdivisões devem subsistir qualquer que seja o número de ambientes que constitua a habitação.⁷⁰⁶

⁷⁰³. Ibidem.

⁷⁰⁴. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 18.

⁷⁰⁵. ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna (a cura di), op. cit. Nessa obra, encontram-se estudos de Pagano sobre pré-fabricação a serem aplicados na habitação, realizados na prisão.

⁷⁰⁶. PAGANO, Giuseppe. **Tecnica dell’Abitazione**. Milano: Ulrico Hoepli editore, 1936, p. 11: “La casa è creata per l’abitazione dell’uomo e sulle sue dimenzionie sulle sue esigenze; essa deve essere



Figura 73: *Programma dell'Abitazione Moderna*.
Fonte: Pagano (1936, p. 13 e 14).



Figura 74: *Programma dell'Abitazione Moderna*.
Fonte: Pagano (1936, p. 15).

Assim, as prerrogativas visam à casa, desenvolvida com base nas funções principais, com reduzidos espaços para as funções de trabalho e repouso, e ampliados os da vida em comum, como já inaugurado pela Casa Elétrica em 1930.

modellata coll'analizzare successivamente il mobile, l'ambiente, il raggruppamento di ambienti (alloggi), il raggruppamento degli alloggi (casa), il raggruppamento delle case (città). Il mobile deve essere pensato e realizzato nella sua struttura fondamentale come un utensile, in funzione del suo uso, tenendo presente che scaffali e armadi sono destinati a scomparire come elementi mobili per divenire parte integrante fissa dell'abitazione diventando anzi spesso pareti divisorie fra i diversi ambienti dell'alloggio. La casa moderna deve rispondere alle esigenze delle funzioni che in essa l'uomo svolge: lavoro (servizi, cucina, guardaroba), svago e sport (terrazze e giardini), vita in comune (soggiorno) e riposo (letto). Le funzioni di riposo e di lavoro possono essere utilmente raccolte nel minor spazio possibile per dare un maggior sviluppo ai locali di soggiorno. Lo studio preciso delle dimensioni e delle caratteristiche dei locali di servizio facilita lo svolgersi del lavoro domestico creando ordine e diminuendo e percorsi inutili. I locali adibiti a funzioni affini devono essere strettamente collegati in gruppi compatti, autonomi ben disimpegnati; questa suddivisione debbono sussistere qualunque sia il numero degli ambienti che compongono l'alloggio." Tradução da autora.

[...] Verde, sol, luz, ar são elementos indispensáveis e essenciais a nossa vida, mas a construção atual impede à habitação o contato com a natureza. Duas são as soluções agora propostas e frequentemente implantadas para alcançar uma mais estreita fusão entre os elementos da cidade e aqueles da natureza: a cidade-jardim e a cidade verde, quer dizer: casas baixas com desenvolvimento extensivo da cidade e casas altas distanciadas entre o verde.⁷⁰⁷

Além de valorizar essas questões do contato da habitação com a natureza, Pagano defende uma legislação de limitação da altura dos edifícios residenciais, um controle de densidade e proibição dos pátios fechados para exclusiva iluminação, exatamente buscando direcionar a uma maior área de verde, que proporcione ao homem a realização de atividades saudáveis.

De fato, Pica tem razão quando destaca o papel de Pagano como diretor dessa Trienal, aliado a seu desempenho polêmico já presente na revista *Casabella*. Para ele, isso confirma o caráter técnico e programático que toma o evento, com ênfases pontuais: a casa como programa principal; e a técnica como base aliada a objetivos estéticos e expressivos:

A exigência expressiva jogava, na técnica, como finalismo, na programática, como subentendimento. A técnica se resolvia assim na pesquisa da forma pura, isto é em um problema, apontamento expressivo. Os vários programas, postulando uma fé estética já aceita, podiam propor temas de capital incidência: da habitação como modulação de costume, à urbanística como problema social.⁷⁰⁸

EXPOSIÇÃO DE ARTE INDUSTRIAL

É importante tratar da exposição de arte industrial dessa Trienal. Nesse momento, dando continuidade ao trabalho já iniciado em trienais anteriores, Figini e Pollini apresentam um ambiente de sala-terraço, no qual móveis e elementos simples, de uso cotidiano, marca do vernáculo, de materiais tradicionais, provenientes do artesanato, são colocados lado a lado com objetos de materiais novos; pisos rústicos de pedra, parede interna de revestimento rugoso, áspero, ao lado de materiais polidos e industriais, como o vidro; a natureza integrando esse interior artificial. É a sugestão

^{707.} Ibidem.

^{708.} PICA, Agnoldomenico, op. cit., p. 37: "L'esigenza espressiva giocava, nella tecnica, come finalismo, nella programmatica come sottinteso. La tecnica si resolveva così nella ricerca della forma pura, cioè in un problema appunto, espressivo. Le varie programmatiche, postulando una fede estetica già accettata, potevano proporre temi di capitale incidenza: dall'abitazione come modulazione del costume, all'urbanistica come problema sociale." Tradução da autora.

de um interior nacional, rico de ambivalências. Membros do extinto *Gruppo 7*, Figini e Pollini elegem as referências mediterrâneas como elementos de operacionalidade da nova arquitetura. A sala-terraço dos dois arquitetos é pioneira em matéria de interior. Depois da *Villa Studio*, apresentada na Trienal de 1933, como visto, somente em 1936 Figini e Polini fazem esse interior⁷⁰⁹.



Figura 75: Sala-terraço, projeto de Figini e Pollini na VI Trienal, 1936. Fonte: <https://www.icharta.com/en/c-075826-1936-milano-vi-fiera-triennale-gino-pollini-luigi-figini-soggiorno-terrazzo-foto.html>, acesso em setembro 2017.

A CASA RURAL



Figura 76: Exposição de Pagano e Daniel sobre a casa rural, na Trienal de 1936. Fonte: *Casabella* n. 104 (1936, p.11).

⁷⁰⁹. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell'architettura moderna italiana. In: op. cit., p. 111.

Em dezembro de 1938, Pagano publica o artigo *Un Cacciatore d'Immagini*⁷¹⁰, definindo-se como tal. Nesse artigo ele explica como aderiu ao uso de máquina fotográfica ao iniciar o estudo da casa rural. A fotografia foi um meio que utilizou como arquiteto para, através do aparelho, fixar as suas “impressões de viagem”⁷¹¹. Pagano confessa que optou pela fotografia, em vez do desenho, subjetivo e menos científico, para poder rapidamente formar o seu vasto arquivo sobre a Itália rural. Uma atividade que o arquiteto desenvolve como curioso e onívoro⁷¹². O arquiteto perambulou por todo o país, fotografando imagens do campo e de sua arquitetura rural. Ele mesmo diz ter se divertido em busca de novos aspectos das cidades, paisagens e obras de arte italianas, descortinando-os através de um meio mais honesto, a fotografia. Segundo o próprio Pagano, ele buscava recolher expressões vivas de uma Itália ainda não descoberta. E afirma:

[...] Uma Itália longe da retórica e da exibição, uma Itália feita de horizontes rurais e heroicos, de estranhos contrastes, de revelações plenas de modernas ressonâncias, de dignas retenções. Uma Itália de poucas palavras, feita de paisagens ricas de inesgotável fantasia plástica: a Itália provinciana e rude, que dá fermento ao meu temperamento moderno bastante mais das academias e dos compromissos das grandes cidades.⁷¹³

Dessa maneira, Pagano reúne a maior parte do material exposto na Trienal de 1936 sobre a casa rural. As pesquisas sobre ela dão-se a partir de meados dos anos 1930, e artigos são logo publicados na *Casabella*, já no ano anterior à Trienal de 1936, estendendo-se até maio de 1943⁷¹⁴. Esse seu interesse pela arquitetura rural, parte importante do seu trabalho na *Casabella*, insere-se em um contexto maior, naquele dos inúmeros debates culturais presentes na revista sobre o tema da origem da nova arquitetura italiana e seu conceito de *mediterraneità*⁷¹⁵.

⁷¹⁰. PAGANO, Giuseppe. Un cacciatore d'immagini. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna (a cura di), op. cit., p. 67.

⁷¹¹. COMENCINI, Luigi. Le fotografie di Pagano. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna (a cura di). Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetture e scritti. Milano: Editoriale Domus, 1947, p. 67.

⁷¹². PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. XXIV. Pagano agradece no livro a colaboração de quem forneceu material tanto da Itália como de outros países, como Egito e Espanha.

⁷¹³. PAGANO, Giuseppe. Un cacciatore d'immagini. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna (a cura di), op. cit., p. 67: “Una Italia lontana della retorica e dalla esibizione, una Italia che è fatta di orizzonti rurali ed eroici di strani contrasti, di rivelazioni piene di moderne risonanze, di povertà coraggiose, di dignitosi ritegni. Una Italia di poche parole, fatta di paesaggi ricchi d'inesauribile fantasia plastica: l'Italia provinciale e rude, che dà lievito al mio temperamento moderno assai più delle accademie e dei compromessi delle grandi città.” Tradução da autora.

⁷¹⁴. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. L.

⁷¹⁵. CAGNESCHI, Claudia, op. cit. p. 55.

Na Trienal de 1936, Pagano então organiza duas exposições, propagadoras de seu pensamento: “Sistemas construtivos e materiais” e “Arquitetura rural na bacia mediterrânea”, esta última ponto alto e de maior sucesso público sobre o assunto, cujo livro, uma espécie de catálogo, tem o título de *Architettura Rurale Italiana*.

A exposição sobre a casa rural, fazendo parte da seção de arquitetura, é uma abordagem de um tipo de arquitetura *minore* italiana: a habitação popular do campo.

No livro, Pagano e Daniel afirmam que a ideia da pesquisa é demonstrar o caráter de clareza e sinceridade dessa produção *minore*, que poderia ser dirigido à arquitetura moderna, buscando demonstrar o valor estético da sua funcionalidade. Através de textos e imagens, Pagano conta uma história em perfeito equilíbrio desses elementos e em clara sintonia com a composição gráfica da *Casabella*⁷¹⁶. Sabe-se que, nesse caso, o trabalho de Persico foi fundamental na revista.

As pesquisas de Pagano sobre a casa rural coincidem com o processo de valorização do homem do campo e o meio rural, desenvolvido pelo regime fascista, após os efeitos da crise de 1929 na Itália. Esse processo dá-se anos depois dessa crise, como resultado de uma política de investimento no trabalho construtivo e urbano da área. Assim, a pesquisa de Pagano é uma resposta cultural à política de Mussolini⁷¹⁷. Ele próprio afirma que o estudo realizado sobre a casa rural é a evolução da casa desde as primitivas origens, na perseguição da dedução lógica para se determinar a forma da casa colonial adaptada às exigências daquele momento⁷¹⁸. Como já dito, a ideologia nacionalista do governo fascista envolve, nos anos 1930, inclusive os intelectuais, que de início acreditam numa revolução positiva a partir do regime fascista.

Pagano entende a arquitetura rural como resposta às necessidades humanas de determinado lugar e suas características climáticas, de materiais e cultura. Nesse contexto, documenta suas expressões em diversos tempos e lugares, priorizando a análise da construção. As condições do lugar e as necessidade dos habitantes são vistas como elementos determinantes da transformação do núcleo habitacional. Diante disso, a arquitetura surge como resultado evolutivo das necessidades do

⁷¹⁶. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 49.

⁷¹⁷. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. 48.

⁷¹⁸. PAGANO, Giuseppe; DANIEL, Guarniero. **Architettura rurale italiana**. Milano: Ulrico Hoepli editore, 1936, p. 21.

homem, identificando na construção os princípios de honestidade, utilidade e clareza, mesmos traços que devem caracterizar a arquitetura moderna. Um dos aspectos considerados dos mais originais da pesquisa de Pagano sobre a casa rural refere-se ao conhecimento das variações do modo de construção, tipologias e toda sua série de elementos⁷¹⁹. Quanto a isso, Seta declara:

[...] Essa sua linha de pesquisa responde a uma dupla exigência: a primeira propriamente linguística e formal. Esta mira reintegrar no patrimônio de formas do movimento moderno uma série de esquemas tipológicos, de sistemas construtivos, de agregações celulares encontrados e selecionados — com uma atitude à classificação de típica marca positivista — no ambiente do vasto e diferenciado patrimônio da arquitetura rural. A outra exigência nasce da vontade de conectar essa secular tradição camponesa à moderna indústria da construção.⁷²⁰

Essa possibilidade de correspondência e utilização insere-se em um contexto cultural maior, evidenciado pelo próprio Pagano, que não se limita à arquitetura rural, mas estende-se a todo o conjunto produtivo de objetos para satisfazer às necessidades de vida do homem rural italiano⁷²¹.

Com a sua arquitetura rural italiana, Pagano realiza um verdadeiro e próprio som antropológico — foi justamente notado — para reencontrar as verdadeiras razões comunitárias da arquitetura, recuperando em seu nome uma das instâncias fundamentais do movimento moderno, a exigência que é de propor o modelo de uma sociedade pré-mecânica e pré-industrial como alternativa ao cansativo individualismo da sociedade industrial suportada pela economia burguesa e pelo capitalismo privado.⁷²²

Seta afirma a atualidade da questão e aponta aqui a resposta à crise da industrialização e do consumismo nas artes e na arquitetura, que tem origem na

⁷¹⁹. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 47.

⁷²⁰. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura de), op. cit., p. XLVII: “[...] Questa sua linea di ricerca risponde ad una doppia esigenza: la prima propriamente linguistica e formale. Essa mira a reintegrare nel patrimonio di forme del movimento moderno una serie di schemi tipologici, di sistemi costruttivi, di aggregazioni cellulari, rinvenuti e selezionati — con una attitudine alla classificazione di tipica impronta positivista — nell’ambito del vasto e differenziato patrimonio dell’architettura rurale. L’altra esigenza nasce dalla volontà di connettere queste secolare tradizione contadina alla moderna industria dell’edilizia”. Tradução da autora.

⁷²¹. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 47.

⁷²². MENNA, F. apud PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. LI: “Con la sua Architettura rurale italiana Pagano compie un vero e proprio scandaglio antropológico — è stato giustamente notato — per ritrovare le ragioni comunitarie dell’architettura, recuperando per suo conto una delle istanze fondamentali del movimento moderno, l’esigenza cioè di proporre il modello di una società pre-meccanica e pre-industriale come alternativa allo stanco individualismo della società industriale sorretta dell’economia borghese e dal capitalismo privato”. Tradução da autora.

Itália com o ressurgir da *poetische povere*, na segunda metade dos anos 1960, identificando as suas origens nas pesquisas de Pagano nos anos 1930⁷²³.

É a investigação da arquitetura como resposta às necessidades humanas de determinado lugar e suas características climáticas, de materiais e cultura, incluindo certamente a economia. Pagano critica a maneira de se fazer história da arquitetura predominante naquele momento. Segundo ele, a história, abordando os estilos, é um estudo apenas do gosto, que, tratando particularmente de templos, igrejas e palácios, não considera suas razões técnicas, suas relações com a tradição formal e os possíveis motivos econômicos e funcionais que geraram tais manifestações — ideias próximas às de Giovannoni. Ainda de acordo com ele, a história é construída com base em análises da criação de um gênio como manifestação do gosto, como livre expressão do espírito, e sem nenhuma relação com as razões práticas do percurso construtivo⁷²⁴.

O estudo de Pagano sobre a arquitetura rural é exatamente o oposto. Toda a sua pesquisa baseia-se na crença de que uma forma naturalmente estética na arquitetura origina-se geralmente de uma necessidade; e essa forma, sendo repetida, torna-se hábito estético ou inércia tradicional quando cessada tal necessidade. Criticando, então, a história dos estilos reinante, afirma a negação por parte da maioria de colocar essas questões acima desse predominante estudo. Ele não aceita a existência de uma arquitetura puramente contemporânea, afirmando que as relações entre utilidade, forma e estética não são recentes. No âmbito da produção moderna, estas seriam “recentes revelações de uma necessidade ética de clareza e honestidade”. E isso o faz buscar, ilimitadamente, a possibilidade de demonstrar, a partir de documentação, a relação entre a história presente nos livros de arquitetura e a concretização das mais simples necessidades construtivas realizadas pelo homem, pois a arquitetura rural é para ele o testemunho ingênuo e primitivo dessa relação.

O estudo de Pagano sobre a casa rural vai além dela e aborda origem, evolução, razões das suas variações formais e tipológicas, e métodos construtivos. Pagano busca o entendimento da sua essência e formas originais na intenção de

⁷²³. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. LI.

⁷²⁴. PAGANO, Giuseppe; DANIEL, Guarniero. **Architettura rurale italiana**. Milano: Ulrico Hoepli editore, 1936, p. 7-8.

definir parâmetros de construção para a arquitetura moderna⁷²⁵. Ele luta contra o academicismo, defendendo a modéstia da produção arquitetônica a serviço da sociedade. Não desconsiderando a função celebrativa e simbólica da arquitetura, ele não concorda com a grandeza e eloquência de Piacentini, o intérprete, como ele mesmo afirma, das intenções de Mussolini⁷²⁶.

Ele privilegia a clareza de intenção da arquitetura do passado e também busca uma matriz de correspondência para o novo nesse passado. A recuperação do passado em Pagano tem sua base em tema totalmente diverso à tradição acadêmica, seja ela a áulica do século XIX ou a que prosperou nos anos do regime⁷²⁷.

Pagano afirma a necessidade de conhecer a matriz originária de toda a arquitetura, resultante, segundo ele, de uma necessidade prática e funcional. Isso daria uma compreensão da obra não apenas linguística, mas de praticidade, economia e utilidade. É esse o sentido que não encontra nos estudos da história da arquitetura do seu tempo, como já declarado. A arquitetura rural é então a base do estudo para a origem dos postulados de clareza e honestidade da arquitetura moderna italiana, segundo ele. Pagano, vale notar, sublinha que, no objeto no qual se vê apenas folclore, a habitação rural, passa-se a descobrir motivos de honestidade, clareza e lógica numa caracterização de saúde construtiva⁷²⁸.

De acordo com ele, a casa rural, unidade orgânica e complexa, é ligação *vivente* entre a terra e o homem que a cultiva, pois, justifica, enquanto da terra se tiram os materiais de construção, as aberturas, por exemplo, são resultado do percurso solar, e tudo o que percorre a terra torna-se fator importante na determinação da forma da casa, como os ventos, clima, bosque, mar, etc., além das condições econômicas⁷²⁹. Toda e qualquer variação das condições do lugar, físicas e culturais, reflete-se na casa. Assim, considerando-a produto do espírito humano, reforça ser a mesma coisa viva, elemento que se forma e se transforma, sendo determinada pelas relações entre quadro utilitário e forma relativa.

Pagano explica a cadeia de evolução pela qual uma forma passa. Não existe forma detentora de novidade total, e ela sempre contém resquícios e elementos de

⁷²⁵. CAGNESCHI, Claudia, op. cit.

⁷²⁶. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de, op. cit., p. XLIV.

⁷²⁷. Ibidem, p. XLVI.

⁷²⁸. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 48.

⁷²⁹. PAGANO, Giuseppe; DANIEL, Guarniero. **Architettura rurale italiana**. Milano: Ulrico Hoepli editore, 1936, p. 25.

fases precedentes. Ou seja, mostra a inclusão de elementos tradicionais, e do passado, em uma produção contemporânea, numa cadeia de evolução, inovação e permanências, tendo como objeto a casa rural. Afirma que o estudo analítico feito procura descobrir em cada forma ou elemento da casa rural sua origem de uso; e assinala que jamais a fantasia do homem criou algo sem uma intenção utilitária.

Do nascimento do simples *pagliaio*, quando o homem deixa de viver exclusivamente da caça e da pesca e passa a cuidar de rebanhos, necessitando assim guardar o feno e protegê-lo das intempéries, Pagano mostra o nascimento da cabana de palha e madeira e a sua versão em pedra, o *trullo*, “petrificação da cabana circular”, originário de regiões com predomínio desse material.



Figura 77: Fase da evolução da habitação: da cabana ao *trullo*.
Fonte: Pagano; Daniel (1936, p. 25).



Figura 78: Exemplos de *trulli*.
Fonte: Pagano; Daniel (1936, p. 25).

Pagano se preocupa em comprovar a evolução da casa do homem na Itália e seus diversos elementos característicos; uma evolução que parte, segundo demonstra, das necessidades humanas, das condições locais e da economia, como o exemplo particular das coberturas, que, originalmente de palha, passam pelo *trullo*, pela cúpula e outros, até o ápice do teto plano com terraço, ressaltado por ele como a maior conquista técnica na construção. Nesse contexto, ele comenta sobre formas construtivas originárias na história de vida do homem, mostrando a universalidade do abrigo humano inicial de planta circular ou quadrada e a origem da cadeia formal:

O edifício de planta circular ou quadrada, como constatamos, deve ser considerado como célula inicial de desenvolvimento: forma plena de pureza e de simplicidade, de realização fácil e quase espontânea, mas inegavelmente deficiente por não indiferentes dificuldades funcionais. A *casella* [...] de planta circular e cobertura em forma de pão de açúcar, os *pagliai* [...], o *trullo* em camadas [...], os *trulli* isolados [...], o cubo coberto com cúpula [...] se representam, do ponto de vista formal, o extremo limite da simplicidade, tiveram que abandonar por necessidade prática essa sua fase de máximo esquematismo e agregar-se em agrupamentos de outros organismos similares para aperfeiçoar as condições necessárias na habitação.⁷³⁰

Ou seja, Pagano ressalta as plantas de forma circular e quadrada como originárias e de simplicidade máxima, na sua cadeia de evolução da casa rural, reconhecendo na necessidade funcional a sua agregação a outras formas. A crença na volta às formas simples como único meio de rejuvenescer a arte, dominada pela complexidade do ecletismo, bem como a consideração da estrutura como meio de encontrar inspiração arquitetônica a mais original, ideias e afirmações de Choisy, marcam presença na base do pensamento de Pagano⁷³¹. Desse modo, a ideia de evolução formal, traço mais evidente da *Histoire* de Choisy, também predomina no estudo de Pagano sobre a casa rural. O que não é uma novidade, visto que os ensinamentos de fundo positivista foram fundamentais para a formação profissional

⁷³⁰. Ibidem, p. 73: “L’edificio a pianta circolare o quadrata, come abbiamo constatato, se deve considerare come cellula iniziale di sviluppo: forma piena di purezza e di semplicità, di realizzazione facile e quasi spontanea, ma innegabilmente minorata da non indifferenti disagi funzionali. La “casella” [...] a pianta circolare e coperta a forma di pan di zucchero, e pagliai [...], il trullo a gradoni [...], il trulli isolati [...], il cubo coperto a cupola [...] se rappresentano, dal punto di vista formale, l’estremo limite della semplicità, hanno dovuto abbandonare, per necessità pratiche, questa loro fase di massimo schematismo e aggregarsi in raggruppamenti di altri organismi simili [...] per perfezionare le condizioni necessarie alla abitazione.” Tradução da autora.

⁷³¹. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. XXVIII.

da época, e, como afirma Seta, até recentemente bem vivos nas faculdades de arquitetura italianas.

MATERIAIS, NOVAS E VELHAS TÉCNICAS: SEGUINDO LE CORBUSIER

Novas técnicas construtivas e materiais fazem parte dos interesses de Pagano, traduzidos na exposição organizada por ele em 1936, na VI Trienal, sobre sistemas construtivos e materiais, junto com Guido Frette (1901-1984). Aos novos sistemas construtivos de estrutura independente, de concreto ou ferro, dá-se uma importância significativa na exposição. O metal tem um amplo espaço⁷³².

A abordagem técnica faz parte da metodologia de projeto de Pagano, mas é decidida diante de cada situação, lugar, tema, problema de projeto. Além disso, como é confirmado pelas palavras do próprio Pagano, se a todo projeto correspondem uma técnica construtiva e determinados materiais, essa técnica não é suficiente para a criação de uma obra moderna. Segundo ele, pode-se pensar em uma estética marcada pela técnica, pois a fantasia artística não pode ignorar as sugestões da técnica contemporânea. Isso é comprovado com a obra do próprio arquiteto, que é uma expressão dessa metodologia⁷³³. É importante assinalar que a ideia de arquitetura que exige a componente plástica converge com o pensamento de Giovannoni.

Pagano defende enormemente o uso de novos materiais, novas técnicas, e passa a vê-los como uma opção para se contrapor à arquitetura monumental dos acadêmicos. Acredita e defende o seu valor estético, embora a ideia da casa na Itália permaneça aliada a uma visão tradicional, passando solidez e dando preferência à técnica do concreto e da alvenaria⁷³⁴. O projeto de Figini e Polini para o ambiente de estar-terraço, na Trienal de 1936, é o iniciador da prática moderna, como já visto, na qual se confrontam o novo, o industrial e o moderno com o

⁷³². Ibidem, p. 35. A crise de 1929, aliada à ideologia nacionalista do fascismo, impulsiona o uso desse material na construção italiana. Isso até finais dos anos 1930, após a invasão da Etiópia, quando o governo decide utilizar-se das fontes siderúrgicas nacionais para a produção bélica e cria leis protecionistas.

⁷³³. Ibidem.

⁷³⁴. Ibidem, p. 42.

tradicional⁷³⁵. Nesse sentido, os projetos italianos estão no centro das maiores pesquisas desenvolvidas a partir de finais dos anos 1920, quando os estudos sobre a industrialização se aproximam cada vez mais de sistemas construtivos tradicionais, com a recuperação de técnicas e materiais locais, colocando lado a lado o concreto e o metal com a madeira e a argila, com o objetivo de simplificar o processo construtivo da casa. O interesse de Pagano, a partir de meados dos anos 1930, volta-se para a “recuperação de sistemas construtivos e materiais autóctones relidos em chave moderna”, experimentando-os nos diversos projetos de casa, seja nos exemplos mais populares ou de *villa*⁷³⁶. Essas experiências ocorrem após a recuperação da argila e da madeira por parte de Le Corbusier⁷³⁷.

Nessa linha, dá-se o aprofundamento das pesquisas de Pagano segundo uma recuperação dos sistemas construtivos da casa popular, como o estudo da casa rural, e a geração de uma apreciação da diversidade local ditada pela diferença dos inúmeros sistemas construtivos, materiais, elementos arquitetônicos e detalhes. As diferentes situações histórico-políticas e de legislação, aliadas ao legado psicológico de determinadas tradições locais, são a principal causa de variantes, particularmente na habitação. Fala-se em tipos regionais clássicos, com diversidade nos aspectos construtivos, na planta e nos detalhes. Isso se torna uma marca própria da arquitetura moderna, que Neutra já confirma em artigo de 1939, ao declarar que, “fundando-se sobre as considerações de todos os fatores da realidade”, a arquitetura moderna “se propõe a usá-los como estímulos da sua inspiração”⁷³⁸.

⁷³⁵. Ibidem, p. 41.

⁷³⁶. Ibidem.

⁷³⁷. SABRICIO, Carlos. Dal “völkish” alla “casa per tutti”. In: IRACE, Fulvio (a cura di). **Casa per tutti. Abitare la città globale**. Milan: Triennale Electa, 2008, p. 43-48, p. 45. O autor afirma que, em 1939, Le Corbusier cria uma casa com interesse na standardização dos elementos construtivos, consciente do amplo mercado que a construção residencial poderia dar à indústria; e observa a necessidade de uma reforma na arte de construir, compreendendo-a pela eficácia econômica. Entretanto, com o início da guerra, a sua proposta para habitação de emergência criada com terra e ramos de árvores o faz em poucos anos abandonar o concreto e o aço, recuperando a argila e a madeira, e o processo construtivo com materiais naturais é definido com a mesma meticulosidade e precisão.

⁷³⁸. NEUTRA, Richard J. apud CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 42: “fondandosi sulla considerazione di tutti i fattori della realtà si propone di usarli come stimolanti della sua ispirazione”. Tradução da autora.

PRODUÇÃO EM SÉRIE E DEFINIÇÃO DE TIPOS

Seguindo e ampliando as ideias do *Gruppo 7*, Pagano prevê uma possível normatização na arquitetura moderna. Para ele, ela deve atingir uma nova ordem, possibilitada pela organização industrial; e sublinha uma estandardização como valor estético de harmonia, ritmo e uniformidade, como nos gregos, considerando a produção em série uma tradução desses valores antigos. Segundo Pagano, a produção em série é uma tendência indispensável à nova arquitetura, pois é um processo humano existente no mundo natural e artificial. No trabalho fotográfico desenvolvido por Pagano, já mencionado, ele coloca acento nesse processo serial que investe na reprodução de um mesmo tipo modular⁷³⁹. Um processo que incide, segundo ele, na natureza e na idealização de objetos de uso cotidiano da população simples⁷⁴⁰.

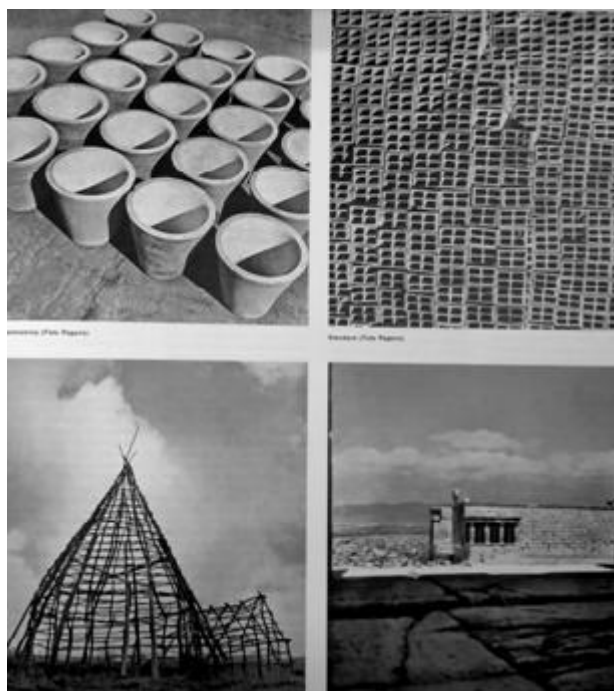


Figura 79: Fotografias tiradas por Giuseppe Pagano.
Fonte: *Costruzioni Casabella* n. 195/198 (2008, p. 69).

O caminho determinado por ele para o *standard* tem como fundamento um único princípio: “pensar a forma como pensada pela coletividade, tornada costumeira e habitual, como polida por um uso contínuo”⁷⁴¹. Apenas a partir dessa premissa,

⁷³⁹. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 40.

⁷⁴⁰. Ibidem.

⁷⁴¹. ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., p. 206.

explica-se o interesse de Pagano por determinadas formas do passado, tornadas, no presente, elementares e reduzidas a fórmulas, como os *trulli*⁷⁴²:

Aquelas formas não eram, para ele, iniciais ou primárias: eram o produto de uma seleção secular, a soma da experiência de inúmeras gerações. Reencontrava no tempo, nos sedimentos sucessivos das culturas, o sentido da coletividade. Junto com as fotografias dos *nuraghi* e dos *trulli* conservava, nas zelosas pastas de cartolina, as fotografias do Partenon, de Paestum, de Pienza: formas filtradas, até um limite de simplicidade e de pureza, através de todas as estratificações geológicas da civilização e depois regurgitadas límpidas, como águas de nascente, à superfície do tempo. O problema era sempre o mesmo: o problema de uma ordem formal, que se organiza na consciência e não pode incidir sobre a liberdade e a imediateza expressiva tanto quanto não incide sobre a qualidade de uma poesia o rigor da medida métrica.⁷⁴³

A exposição sobre produção em série, realizada por Pagano na VII Trienal em 1940, foi o ápice de suas pesquisas sobre standardização. Ela é dividida em três seções, dedicadas, respectivamente, ao conceito de série, à produção em série na indústria e à sua aplicação na construção e arquitetura. O objetivo dos organizadores, dito em catálogo, é mostrar como a racionalização da produção e da construção respondem satisfatoriamente à organização e economia da vida moderna, não se tratando apenas de economia e eficiência, mas também de aspectos estéticos. É importante assinalar que Pagano não vislumbra a racionalização apenas dos meios de construção, mas também da própria habitação⁷⁴⁴. Este seria um recurso à criação do tipo habitacional.

A necessidade da construção de casas para a área rural italiana e de suas colônias, um problema real, foi tema central do racionalismo e colocou o arquiteto diante do problema da standardização, pré-fabricação e uso de novos materiais. Mas também foi a oportunidade para a aplicação de princípios de projeto da poética própria da arquitetura rural⁷⁴⁵.

Entre os desenhos realizados por Pagano na prisão, existem estudos para sistemas de pré-fabricação para novos tipos de habitação mínima, modulados em função de diversos núcleos familiares e de elementos estruturais totalmente pré-fabricados, com montagem prevista no local da obra. Pagano desenha módulos

⁷⁴². Ibidem.

⁷⁴³. Ibidem.

⁷⁴⁴. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 40.

⁷⁴⁵. Ibidem, p. 55.

externos e internos, como também todo tipo de acoplamento e suas variações. São quatro tipos de planta, dois maiores e dois menores, com diversidade distributiva, funcional e terraço na extremidade. O mobiliário também é agenciado por Pagano. A partir dessa experiência, evidencia-se a condição da casa mais uma vez como elemento de experimentação de novos sistemas construtivos, tornando-se estes parte essencial do projeto, da construção e da composição. Também a standardização passa a ser uma regra na definição formal. Materiais, técnicas e standardização são, assim, parte do projeto⁷⁴⁶.

A REALIDADE COMO NORMA: ENTRE PROJETO E OBRA

Tratando da arquitetura italiana em 1937, Pagano declara a necessidade de ver a obra arquitetônica como um organismo unitário, uma coisa humana, *vivente*. Segundo ele, assim o arquiteto a concebe por síntese, e não por análise⁷⁴⁷. Pagano nunca abandonou a prática profissional, levando-a sempre ao lado da atividade crítica. Teve uma ação em projetos diversificados, não apenas de arquitetura, como a prática do arquiteto italiano permitia.

Além das exposições sobre a casa rural e sobre materiais de construção e produção em série, realizadas, respectivamente, nas Trienais de 1936 e 1940, ele produziu a Sala de Ícaro, na Exposição da Aeronáutica Italiana, em 1934, coordenada também por ele, e a Mostra Leonardesca, em 1939. Contudo, a importância do seu empenho crítico na arquitetura parece certamente maior.

Como já salientado, Pagano acredita no trabalho coletivo. Não entende a arquitetura como uma criação artística individual, mas sim fruto da interação de competências. O Instituto de Física da Universidade de Roma foi uma exceção no conjunto da sua obra, realizando-o sozinho⁷⁴⁸. O seu trabalho projetual mais intenso é entre 1932 e 1936, pois, nesse período, é Persico quem se ocupa mais da organização da *Casabella*, passando as ocorrências diárias a Pagano, enquanto

⁷⁴⁶. Ibidem, p. 46.

⁷⁴⁷. PAGANO, Giuseppe. Tre anni di architettura in Italia. **Casabella**. Febb. 1937, n. 110, p. 2-5, p.4.

⁷⁴⁸. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di), op. cit., p. LXII.

este tem uma presença esporádica no escritório da revista⁷⁴⁹. Não tendo o talento de Terragni, nem a “refinada pureza” de Figini e Pollini ou de Albini, o produto da sua arquitetura é “enxuto”, chegando a ser até severo e comparável aos edifícios civis escandinavos, que ele já bem conhece naquela época⁷⁵⁰.

Já em 1933, Persico afirma que o foco de Pagano é a rigorosa racionalidade. Explica que, no seu trabalho, não existe o que denomina liberação fantástica, e sim uma total aderência ao problema. Este seria o próprio limite da sua inspiração. Segundo Persico, isso o afasta certamente da postura diletante sobre a qual nasce o racionalismo italiano: sem nenhuma aderência à realidade⁷⁵¹. Essa é uma crítica feita pelo próprio Pagano aos arquitetos em torno da *Quadrante*, ao julgar exagerado o lirismo da arquitetura dos seus colaboradores, no caso, Figini e Pollini, Terragni, etc.

O arquiteto sabe que, apenas com base na realidade histórica de uma sociedade, pode-se construir uma obra de arte⁷⁵². É, então, dos dados concretos de uma realidade que nasce a arquitetura de Pagano. O aspecto técnico da obra é importante base do seu método de projeto, mas não suficiente para a determinação de uma obra moderna. Ao mesmo tempo, declara que o aspecto técnico não pode ser ignorado pela fantasia do arquiteto, e isso já foi sublinhado.

Uma estética influenciada pela técnica. Aliada então à realidade local, diversa nas técnicas presentes, materiais e detalhes construtivos, a metodologia de projeto de Pagano vai se expressar na obra a partir dessas diferenças regionais. Em artigo de 1939, Neutra já comenta sobre as diversidades regionais e a recorrência a essa realidade como inspiração para a produção do moderno por parte dos vários arquitetos. O autor disserta sobre a incoerência da qualificação de monotonia e uniformidade geralmente concedidas à arquitetura moderna, uma vez que as dissonâncias na capacidade econômica, no nível de absorção técnica, na legislação e inclusive no impacto psicológico para as novidades são dados reais da diversidade regional traduzidos nas obras modernas⁷⁵³. Lembra-se que, na Itália, a diversidade cultural entre as várias regiões é uma constante realidade.

⁷⁴⁹. Ibidem, p. LXI.

⁷⁵⁰. Ibidem, p. LXV.

⁷⁵¹. PERSICO, Edoardo. Gli architetti italiani. In: PERSICO, Edoardo. **Profezia dell'architettura**. Roma: SKIRA, 2012, p. 17-26, p. 17.

⁷⁵². ARGAN, Giulio Carlo, op. cit, p. 204.

⁷⁵³. NEUTRA, Richard. Tecnologia regionale dell'architettura moderna. **Casabella**. Dicembre 1930, p. 21.

O próprio Pagano afirma a importância do conhecimento da matriz originária de toda arquitetura. Para ele, deve-se pesquisá-la, e não apenas compreendê-la a partir da abordagem estilística, pois a matriz originária de uma arquitetura é resultado de necessidades práticas, técnicas e funcionais, transmitindo o conhecimento da obra do ponto de vista concreto, e não apenas linguístico⁷⁵⁴.

Nesse sentido, Pagano apreende a arquitetura rural italiana como exemplo de honestidade, clareza, utilidade e lógica, em um objeto que era tratado como folclore no século XIX. Assim, o estudo da arquitetura rural é para Pagano uma verdadeira lição de arquitetura moderna. Concentrando-se na sua construção, enquanto composição e técnica construtiva, e, sendo esta última o aspecto que mais a aproxima da arquitetura racionalista, Pagano vê as duas arquiteturas ligadas pelo conceito de *standard*⁷⁵⁵. Na casa rural são reconhecidos os princípios do método projetual de Pagano, baseado sobre a sintaxe construtiva. Ele aponta as obras menores e particularmente a casa, que deve responder às exigências de uma nova vida, como objetos nos quais se pode reconhecer esse método⁷⁵⁶.

Em 1928, a obra do edifício de escritórios Gualino, em Turim, projetado por Pagano e Montalcini, é, depois da Fiat, a primeira aparição na Itália da fórmula construtiva europeia. Aquela construção sólida, desprovida de ornamentos e com avanço central, traduzindo-se na polêmica de Loos e dos protorracionalistas, chamou a atenção da população. A arquitetura de Pagano seria reduzida ao osso, quase como o caráter rude de um artesão⁷⁵⁷. Uma arquitetura racional fundamentada sobre a tectônica do construir. Essa linha arquitetônica, desenvolvida particularmente por arquitetos alemães e austríacos, conta com a sinceridade construtiva, tendo a forma como “consequência lógica do estudo do Classicismo levado à mais esquelética racionalidade pelos olhos tedescos; a decoração reduzida ao puro jogo das massas e dos vazios com poucas e sólidas expressões plásticas”⁷⁵⁸.

⁷⁵⁴. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 48.

⁷⁵⁵. Ibidem, p. 47.

⁷⁵⁶. Ibidem.

⁷⁵⁷. MAZZUCHELLI, Maria, op. cit., p. 30-31, p. 30.

⁷⁵⁸. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 88.



Figura 80: Edifício Gualino, Turim, 1928. Projeto de Pagano e Montalcini.
Fonte: Mazzucchelli (1947, p. 30).

Na IV Trienal de Monza, de 1930, também com Montalcini, Pagano apresenta o projeto experimental de uma *villa* sobre colinas, como já referido, o qual indica princípios importantes do seu método de projeto, embasado no contexto histórico-cultural. Neste, a casa dialoga com a natureza do lugar, através da recorrência a panos de vidro e terraços. Além da implantação de um jardim, como parte essencial do projeto, são projetadas nela duas estufas⁷⁵⁹. A aderência à natureza e ao verde já dá seus sinais preponderantes.

Na Trienal de 1936, o projeto do pavilhão anexo ao *Palazzo dell'Arte*, realizado por Pagano, já referido, é a continuidade desse caráter de manutenção de um diálogo entre edifício e meio, e a marca de respeito pela natureza do lugar. Quanto aos materiais, são experimentadas novas soluções, estabelecendo-se claro contraste no convívio lado a lado de revestimentos que vão do tijolo ao reboco branco⁷⁶⁰. Tratando-se de outros projetos habitacionais realizados pelo arquiteto, tem-se a *villa Colli* e a *villa Caraccio* como importantes exemplos.



Figura 81: *Villa Colli*. Projeto de Giuseppe Pagano, 1930. Fonte:
<https://www.domusweb.it/it/architettura/2006/07/14/un-appello-per-villa-colli.html>, acesso em março 2018.

⁷⁵⁹. Ibidem, p. 83.

⁷⁶⁰. Ibidem. A autora afirma que essa atitude aproxima o projeto das experiências dos racionalistas de Turim.

Desenvolvida também com Montalcini, a *villa Colli* é um exemplo da experiência de trabalho de Pagano em Turim. Uma casa de montanha, na usual tipologia italiana, para o descanso de uma família de seis pessoas, inserida de maneira harmônica em local de alto valor paisagístico com o qual dialoga, sendo uma resposta funcional às necessidades do comitente. Um exemplo concreto de *villa moderna italiana*⁷⁶¹. Em um lote irregular, em declive, envolto na natureza, a casa é assentada em uma base do terreno, a partir de uma posição privilegiada, com área em jardim na face frontal, que, formado a partir de diversas funções, valoriza a entrada. A planta simétrica de volume compacto é definida a partir de dimensões proporcionais modulares, e nela há uma nítida determinação de duas figuras, contendo uma as funções de serviço, e a outra, as sociais e íntimas. Enquanto o social abre-se para a paisagem, através do uso de panos de vidro e varanda, a parte de serviço fecha-se, como nas casas rurais⁷⁶². O sistema construtivo, misto, comporta estruturas de concreto, mas também paredes portantes perimetrais, o que permite a construção de muros grossos externos, condizentes com as condições climáticas do local⁷⁶³. Quanto aos materiais de acabamento, durante o processo de projeto, Pagano altera alguns deles para versões mais contemporâneas. No exterior da casa, os pilares e o guarda-corpo da varanda são de madeira, seguindo a tradição local; há revestimento de concreto rústico, caiação e cores. O arquiteto renova, sem contrariar a tradição⁷⁶⁴. Entretanto, também é importante assinalar o aspecto ainda acadêmico existente na obra, no que diz respeito à definição de uma planta simétrica.

Em 1939, Pagano realiza o projeto da *villa Caraccio*, que não foi construída. No entanto, através dele pode-se constatar a evolução do pensamento do arquiteto em direção a uma poética que tem o lugar como dado essencial de projeto. É nesse ano que o arquiteto viaja aos países escandinavos⁷⁶⁵. De fato, observando-se a *villa Colli*, de planta e volume compactos, e a *villa Caraccio*, de planta articulada, percebe-se uma conseqüente maior preocupação da acomodação do edifício à situação do lugar.

⁷⁶¹. Ibidem, p. 81.

⁷⁶². Ver observações antecedentes feitas pelo próprio Pagano e expostas anteriormente sobre a situação dos serviços na planta doméstica, nos seus estudos de planta.

⁷⁶³. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 99.

⁷⁶⁴. Ibidem, p. 100.

⁷⁶⁵. Ibidem, p. 159.



Figura 82: Perspectiva da *villa Caraccio*. Projeto de Giuseppe Pagano.
Fonte: *Domus* n. 144 (settembre 1939, p. 29).

“Uma *villa* entre os pinheiros”, assim é intitulado o artigo de apresentação do projeto da *villa Caraccio* na revista *Domus*. Em meio a um parque de montanhosidade média, a casa não exige nem fachada nem luxo, e sim uma típica construção de montanha, em absoluto respeito à vegetação existente, e a implementação de aberturas direcionadas às vistas panorâmicas. Com uma rica estrutura, Pagano soube responder com simplicidade e respeito à natureza. Jogo de volumes, transparência e racionalidade da planta interligada e bem articulada, o que permite declarar a exemplaridade da solução de Pagano. O projeto é resultado dos desejos do comitente, amigo de Pagano, e de uma “interpretação rural das necessidades paisagísticas” do lugar⁷⁶⁶. Ou seja, uma resposta ao programa e à situação da natureza do lugar, considerando que o conceito de *villa* remete a um espaço de repouso humano a partir do convívio com a natureza. Há no edifício uma maior abertura e proximidade de Pagano quanto ao tema da *villa*, e sua inserção harmônica em contexto natural de uma maneira mais enfática, através de volumes articulados inseridos no contexto, como no seu estudo sobre plantas na *Casabella*, de 1940. Se sua viagem aos países escandinavos em 1939 é certamente fato contribuinte de tal atitude de projeto⁷⁶⁷, a importância de Wright, sublinhada por Persico, também o é. Dissertando sobre a arquitetura mundial em 1933, Persico salienta que o arquiteto americano é o mestre da arquitetura moderna, o qual, influenciando os construtores

⁷⁶⁶. PONTI, Gio. Una villa tra gli albeti. *Domus*. Settembre 1939, n. 141, p. 25.

⁷⁶⁷. CAGNESCHI, Claudia, op. cit.

européus, tem os elementos de sua arte como pontos da arquitetura contemporânea. Além disso, declara que quem conhecesse os seus escritos descobriria as sólidas virtudes morais que estavam na origem da nova arquitetura⁷⁶⁸. Sobre a articulação das plantas de Pagano, o arquiteto evita concluí-las em uma forma acabada. A sua fórmula construtiva tem sempre uma tendência de combinação urbanística, sendo o ideal de uma forma que é “impressa” primeiro na consciência dos homens, determinando um princípio de ordem espiritual, interior, uma condição de civilização. O seu princípio é único: pensar a forma como pensada pela coletividade, tornando-a parte do cotidiano. Ou seja, pensá-la como uma resposta a uma necessidade, a uma condição local, econômica, psicológica, enfim, real⁷⁶⁹.

Pagano vê o conhecimento da arquitetura rural com suas leis de funcionalidade como uma proteção contra a continuidade do procedimento acadêmico, não a vendo como maneira de realizar uma evocação do seu primitivismo. Embora reconheçam o valor da cultura espontânea, alguns estudiosos veem o trabalho de Pagano suscetível de ser interpretado como afirmação de um novo estilo formal⁷⁷⁰. De qualquer forma, o arquiteto toma como base uma produção do passado, e vê o conhecimento desse passado e o seu entendimento como essenciais para a produção de uma nova arquitetura.

ARQUITETURA MODERNA: HONESTIDADE, SIMPLICIDADE E MODÉSTIA

Em artigo de 1937, na *Casabella*, Pagano chama atenção para o conhecimento dos arquitetos sobre o pensamento dos tratadistas acerca da necessidade de simplicidade ornamental. De acordo com o arquiteto, eles afirmam como norma fundamental da estética construtiva a prudência ornamental, a clareza, a parcimônia e a simplicidade. Cita Alberti em respaldo à sua declaração; e ressalta ainda que o conselho à simplicidade não é uma característica do pensamento contemporâneo, é já bastante antigo.

⁷⁶⁸. PERSICO, Edoardo. L'architettura mondiale. In: PERSICO, Edoardo. **Profezia dell'architettura**. Milano, Skira Editore, 2012, p. 13.

⁷⁶⁹. ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., p. 206.

⁷⁷⁰. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 58. A autora refere-se a artigos de Zevi e Samonà da revista Urbanística, de 1950.

Criticando aqueles educados com base nos valores da academia, e que tendem a ver, segundo ele, pobreza de decoro e ausência de preciosidade na simplicidade, lembra que é exatamente com ela que a obra arquitetônica tende à sua essencialidade formal:

As investigações sobre a estética da casa rural têm pressupostos antirretóricos. A nova valorização — não descritiva e não determinada naturalisticamente — da paisagem, do verde, da matéria; o desejo de obter intensidade e clareza de significados poéticos com meios modestos e de todos os dias; a necessidade de estender a individualidade de uma ação artística até assumir o valor de uma atividade anônima e social são estímulos agudos. Todo arquiteto ouve esses estímulos e procura ancorar-se a essas verdades para não cair no remoinho da academia do século XIX.⁷⁷¹

Dentro dessa postura defendida por Pagano, ele apresenta um altar realizado por Ignazio Gardella (1905-1999), o qual caracteriza como uma lição de modéstia, obra de valor artístico e, particularmente, de valor moral.

Gardella realiza esse altar em Varinella, no município de Arquata Scrivia, no Piemonte-Itália. Segundo o próprio Pagano, trata-se do desejo da população de homenagear os mortos de guerra com algo significativo na cidade. Mas, em lugar do que era mais comum se fazer nesse caso, uma obra escultórica, Gardella empreende, segundo as palavras do próprio Pagano, elementos da arquitetura rural a partir do “valor e do gosto de uma obra de arte moderna”. Pagano chama atenção para a beleza expressiva evidenciada na estrutura: pedras do local nas duas paredes laterais, piso de tijolo e laje de cobertura de concreto; no fundo, uma parede vazada de tijolo. Pagano caracteriza essa parede como uma grelha de tijolos construída à maneira das aerações dos estábulos, pois no seu estudo sobre a casa rural apresenta exemplos desse tipo.

⁷⁷¹. PAGANO, Giuseppe. Una lezione di modestia. **Casabella**, marzo 1937, n. 111, p. 2-4, p. 4. “[...] Le indagini sull'estetica della casa rurale hanno presupposto antiretorico. La nuova valutazione — non descrittiva e non determinata naturalisticamente — del paesaggio, del verde, della materia; il desiderio di ottenere intensità e chiarezza di significati poetici con mezzi modesti e di tutti giorni; il bisogno di estendere l'individualità di una azione artistica fino a assumere il valore di una attività anonima e sociale sono stimoli acuti. Ogni architetto sente questi stimoli e cerca di ancorarsi a queste verità per non cadere nel vortice della accademia del novecento.” Tradução da autora.



Figura 83: Casa rural italiana. Aberturas para ventilação, realizadas a partir de desenhos com tijolos.
Fonte: Pagano; Daniel (1936, p. 63).

O altar propriamente dito e o bloco com as inscrições comemorativas e o nome dos mortos são previstos com material nobre, a ardósia negra. O altar com função sacra, o bloco, de ardósia pura, como afirma Pagano, com função de marcar a comemoração; esses são os elementos principais que põem em relevo a finalidade para a qual o monumento é erguido. Elementos principais da representatividade do monumento executados com material nobre. Para Pagano, o monumento é uma lição de estilo e de corajosa modéstia⁷⁷².

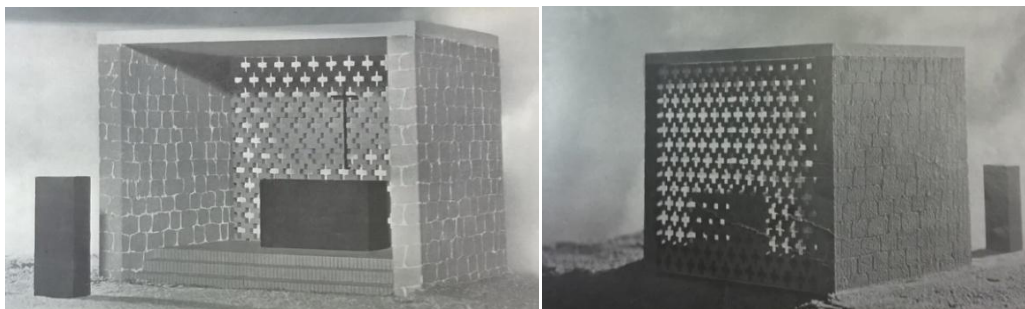


Figura 84: Maquete do altar em memória dos mortos da guerra, em Varinella (Arquata Scrivia), Itália. Projeto de Ignazio Gardella.
Fonte: *Casabella* n. 111 (marzo 1937, p. 5).



Figura 85: Monumento aos mortos de guerra. Ignazio Gardella. Situação atual. Observar elemento vazado, construído a partir do tijolo. Fonte: <http://www.floornature.it/blog/la-cappella-di-varinella-di-ignazio-gardella-12923/#>, acesso em março 2017.

⁷⁷². Ibidem.

5. BARDI E A MEDITERRANEITÀ

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ITÁLIA, O MODERNO E LE CORBUSIER

A representatividade da Itália unida nas artes é uma questão imposta no seu surgimento como nação (1861). A busca da unidade nacional foi forte incentivo à arte na Itália. Importante berço da cultura clássica, erudita, e, ao mesmo tempo, país de tradições de povos simples do Mediterrâneo, a Itália, como os demais países do sul europeu, desenvolve o moderno em meio à cultura tradicional⁷⁷³.

Importantes diferenças já na formação inicial do moderno entre os países do norte e do sul europeu, estes não apostam no poder exclusivo da tecnologia na formação do moderno, e assim criam o novo incluindo técnicas e materiais tradicionais, diversamente da Alemanha, por exemplo, que acredita e investe particularmente na aliança entre arte e indústria. Como sinal disso, às preocupações materialistas com a entrada de luz e ar nos edifícios, os arquitetos do sul acrescentam uma busca espiritual. Na Itália, o interesse por essa busca tem o neoidealismo de

⁷⁷³. SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare**. Milano: FrancoAngeli, 2013, p. 53.

Croce como responsável⁷⁷⁴, personagem do qual, como já foi dito, muitas ideias estariam presentes inclusive nas escolas de arquitetura italiana.

Como fatos de comprovação da permanência dos valores tradicionais no trabalho dos arquitetos italianos modernos, observa-se a manutenção de cargas de paredes nas técnicas construtivas utilizadas, não priorizando a estrutura independente⁷⁷⁵, e o uso de cores, mais diretamente ligado às tradições clássicas e do vernáculo no passado do que a uma relação com os expressionistas alemães que também as utilizam⁷⁷⁶. Diferenças entre o norte e o sul europeu na atitude quanto ao moderno já eram apontadas na época pelo próprio Marcello Piacentini. As diferenças regionais internas também são uma realidade que divide a Itália, entre um sul mais próximo culturalmente aos países do sul mediterrâneo e um norte amalgamado à sabedoria de países como a França, Áustria, Suíça, o que no século XX traduz-se também em diferenças entre um sul agrário e um norte mais industrial.

Os anos entre 1920 e 1940 são um período de difícil fase de passagem à modernidade em Roma, mas também rico de indicações metodológicas, devido à própria complexidade existente na relação projeto, construção e pensamento formal. A forma sempre foi uma preferência do pensamento arquitetônico italiano, que na essência decorativa define o caráter do edifício. Ou seja, no país, a questão do caráter é fundamental na determinação da arquitetura⁷⁷⁷. Além disso, o traço de mistura e complexidade é uma característica de toda a arquitetura italiana. Esta não é e nunca foi expressão direta da verdade estrutural. As ruínas fazem parte do cotidiano dos artistas e elas falam de ordens colossais, decoração, sistema estrutural de arquivolta, e não apenas de necessidades estruturais⁷⁷⁸. Dessa maneira, criar o novo em continuidade com as referências contextuais locais parece até um resultado natural. Por um lado deseja-se ser moderno; por outro, há a insistência de manter-se em continuidade à tradição.

A problemática daquele momento resume-se a como ligar a inovação das formas diante da adoção de novos materiais, presentes nas experiências dos países do norte europeu, com as exigências de continuidade ambiental, com as formas da

⁷⁷⁴. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell'architettura moderna italiana. In: op. cit., p. 108.

⁷⁷⁵. Ibidem, p. 47

⁷⁷⁶. Ibidem, p. 108.

⁷⁷⁷. ORSINI, Marco Stefano, op. cit., p. 7.

⁷⁷⁸. Ibidem, p. 18.

tradição⁷⁷⁹, na construção da Roma contemporânea, transformando-se em uma metrópole.

Os profissionais da época, ou seja, do período anterior ao surgimento da escola romana para arquitetos, com formação transversal nas escolas de engenharia e belas-artes, começam a ver o problema do projeto como momento crítico da concepção orgânica da obra arquitetônica. Isto é, passam a entender o objeto arquitetônico, e projetá-lo, interpretando-o como unidade⁷⁸⁰. E, nesse âmbito, têm como ponto crucial ligar a inovação à tradição no que tange à forma e ao espaço⁷⁸¹. Ao mesmo tempo, tais profissionais observam as formas do racionalismo europeu como da instalação do problema da relação entre decoração e estrutura; do perigo do retorno eclético, devido aos invólucros estilísticos escondendo estruturas; da necessidade de pensar do ponto de vista arquitetônico, e assim definir formas representativas; e dos meios colocados em ação com vista na construção⁷⁸². A questão da definição do estilo nacional e moderno passa pelo problema da técnica e das questões formais e linguísticas da tradição histórica. Essa é uma questão que também vai estar presente no ensino da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, como exposto. Trata-se da necessidade de superação da divisão entre os valores intrínsecos da obra e os valores extrínsecos do ambiente, respectivamente contidos na organicidade construtiva da obra, representados por Viollet-le-Duc e Choisy, e no seu mundo externo, explicitados por Ruskin, Croce e Venturi⁷⁸³.

Assim, em torno da construção da arquitetura moderna e nacional italiana, muitas hipóteses vão ser lançadas. Surge uma série de opiniões, iniciativas e interesses, os quais apresentam divergências e convergências múltiplas. Uma verdadeira polêmica, como os próprios personagens denominam, desenvolvida a partir de inúmeros debates, pontuados de acusações e críticas e determinando confrontos, inclusive entre diferentes pares.

Em 1933, Persico já observa a guerra entre racionalistas e tradicionalistas, rotulando-a de um diálogo vazio, no qual seus teóricos não conseguem resolver a

⁷⁷⁹. Ibidem, p. 7.

⁷⁸⁰. Neste âmbito, estão os professores da *Scuola di Applicazione per Ingegneri di Roma*, com os quais trabalharam Giovannoni e Milani, como Guglielmo Calderini (1841-1905) e Enrico Guj (1841-1905).

⁷⁸¹. ORSINI, Marco Stefano, op. cit., p. 17.

⁷⁸². ORSINI, Marco Stefano, op. cit., p. 17.

⁷⁸³. ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado. São Paulo: Fauusp, 1995. (Documento digital fornecido pelo autor.)

antítese entre gosto nacional e europeu. Destaca a posição de Giuseppe Pagano, seu companheiro na *Casabella*, como a mais interessante⁷⁸⁴.

Em 1937, o próprio Pagano, em artigo no qual comenta o livro de Pica, *Nuova Architettura Italiana*, declarado por ele mesmo como resultado da exposição do que existe de melhor na arquitetura italiana entre 1934 e 1936, descreve a diversidade de pensamento, mesmo em correntes com “desejo de contemporaneidade”. Observando o trabalho do grupo *Novecento*, de Muzio e Ponti, e o de Terragni, desenvolvido em torno da revista *Quadrante*, de Bardi, Pagano ressalta que em ambos há uma necessidade de denúncia estrutural, em função decorativa. Afirma que o *Novecento* segue a composição exterior acadêmica, desnudando-a dos ornamentos, mas demonstrando resíduo estilístico, enquanto o grupo de Terragni, partindo do pressuposto de liberdade, vincula-se a esquemas harmônicos, mas deseja anexar à obra algo particular, individual, lírico⁷⁸⁵.

Nesse contexto, não se pode deixar de sublinhar a postura de Le Corbusier, que, usando a tradição nas suas obras, converge com posições italianas. É na viagem ao Mediterrâneo, em 1911, que Le Corbusier descobre que a simplicidade também é portadora de valores culturais⁷⁸⁶, valores estes expostos pelo arquiteto nas várias histórias contadas por Bardi no seu “Lembranças de Le Corbusier”. Da sua passagem pelo Brasil em 1929, por exemplo, Bardi cita trecho de carta que Le Corbusier deixou para Paulo Prado, admirando a raça e simplicidade dos negros:

Eu achava os negros fundamentalmente bons, de bom coração, e depois bonitos, magníficos: a “*nonchalance*” [indiferença] deles, as limitações que sabem usar para seu viver, a capacidade de refletir, o candor, suas casas admiravelmente postas, a janela aberta sobre magnífica vista.⁷⁸⁷

De toda maneira, aos princípios da tradição acadêmica, sempre presentes nos seus trabalhos, e já apontados pela crítica, o mestre alia o saber das técnicas e materiais de mundos populares, e, lado a lado, claras tipologias construtivas específicas de determinadas culturas convivem com materiais e técnicas universais.

⁷⁸⁴. PERSICO, Edoardo. Gli architetti italiani. In: op. cit., p. 18.

⁷⁸⁵. PAGANO, Giuseppe. Tre anni di architettura in Italia. **Casabella**, febbraio 1937, p. 3.

⁷⁸⁶. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell'architettura moderna italiana. In: LEJEUNE, Jean-François; SABATINO, Michelangelo, op. cit., p. 108.

⁷⁸⁷. LE CORBUSIER apud BARDI, Pietro M.; EULÁLIO, Alexandre (Pref.). **Lembranças de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil**. São Paulo: Nobel, 1984, p. 54.

Se em 1928 Le Corbusier realiza a *villa Savoye*, com suas superfícies lisas, seu volume branco sobre pilotis, em 1931 completa a casa Mandrot, cuja base de pedra remete à tradição construtiva mediterrânea. Construída por empreiteiros locais, a casa está sobre um promontório em meio à rica vegetação, abrindo-se para importante paisagem a partir dos quartos⁷⁸⁸. Comas ressalta a presença única do edifício nessas condições na exposição “O Estilo Internacional”, de Philip Johnson e Hichcook⁷⁸⁹. Embora presente na publicação correspondente, a ligação da obra de Le Corbusier com o sul vernáculo, contrariando a tese proposta por esses autores, não é comentada a partir desse exemplo. Mesmo as publicações que promovem Le Corbusier nos anos 1930 não pontuam a complexidade da modernidade do mestre, reduzindo-a muitas vezes aos seus cinco pontos.



Figura 86: Casa da Sra. H. de Mandrot, Le Pradet, França. Projeto de Le Corbusier, 1930-1931.
Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/>, acesso em agosto 2017.

Paralelo entre Classicismo e Purismo, entre precisão do maquinário moderno e produção anônima do campo. Mundo complexo de um estratificado dualismo. Afirmando-o pela observação de *Vers une Architecture*, no qual aponta imagens mecânicas ao lado de Pompeia e da Acrópole de Atenas, Bergdoll ressalta a posição de Le Corbusier⁷⁹⁰. Comentando a Unidade Habitacional de Marselha, Banham

⁷⁸⁸. FONDATION Le Corbusier. Extrait de Le Corbusier. **Oeuvre complète**, volume 2, 1929-1934. Disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/default.aspx>. Acesso em outubro 2018.

⁷⁸⁹. COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Universidade de Paris VIII, dezembro de 2002, p. 89.

⁷⁹⁰. BERGDOLL, Barry, op. cit.

sublinha que, com esse edifício, Le Corbusier difunde uma visão da tradição mediterrânea⁷⁹¹.

Pietro Maria Bardi já havia declarado que jamais teve uma opinião formada do “Filosofante”, postura que justifica pelas contradições percebidas, “afloradas normalmente” e na observação da sua arquitetura: de Savoye, “intransigente geometria linear”, a Ronchamp, com seu “jeito escultural, diria informal”.

Fundamentalmente, afirma Comas, Le Corbusier é um tradicionalista⁷⁹². O autor constata que a cena internacional da primeira metade dos anos 1930 já não é mais a mesma da década anterior. O contraste entre as diversas obras de Le Corbusier é uma verdade. Entre representantes do Estilo Internacional, encontra-se também a ênfase no monumental, no escultórico, natural e vernáculo⁷⁹³. O verdadeiro e autêntico moderno é posto a partir de uma forte relação com as origens europeias ligadas à cultura mediterrânea. Errazuris e Mandrot seriam a prova. É a qualificação da estética da máquina, e não do seu abandono. Trata-se de tempos de recursos escassos, devido à crise de 1929, ao que se soma o trabalho em sítios antigos⁷⁹⁴.

Em 1933, ausentes os alemães do CIAM a bordo do *Patris II*, de Marselha a Atenas, o mestre moderno expõe sua noção de pan-europeísmo: Rússia ao norte, Europa Central germânica e a Bacia Mediterrânea. Uma importância histórica e contemporânea é dada ao sul, com a proposta de uma “federação latina” com base formada pela França, Espanha, Itália e África⁷⁹⁵.

Vale lembrar também a presença de Le Corbusier na Itália, país no qual esteve seguramente por duas vezes: em 1934 e 1936⁷⁹⁶. Enquanto o evento para o

⁷⁹¹. BANHAM apud SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell'architettura moderna italiana. In: LEJEUNE, Jean-François; SABATINO, Michelangelo, op. cit., p.107.

⁷⁹². COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões Brasileiras sobre um estado passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos. A partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MRM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45.** Tese de doutorado. Paris: Universidade de Paris VIII, dez. 2002, p. 56.

⁷⁹³. Ibidem, p. 85. Além das obras citadas de Le Corbusier com ênfase no vernacular, são produções também da época: projeto do Palácio dos Sovietes, o apartamento de Carlos Beistegui, Plano Obus de Argel, como também a definição pilares do Pavilhão Suíço.

⁷⁹⁴. COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões Brasileiras sobre um estado passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos. A partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MRM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45.** Tese de doutorado. Paris: Universidade de Paris VIII, dez. 2002, p. 85. As causas da mudança de rota de Le Corbusier são identificadas.

⁷⁹⁵. Ibidem, p. 86.

⁷⁹⁶. TALAMONA, Marida. Roma 1934. In: TALAMONA, Marida (a cura di). **L'Italia di Le Corbusier.** Roma: MAXXI/Electa, 2012, p. 241. Segundo a autora, fala-se que Le Corbusier esteve na Itália em 1938, mas sobre este fato quase nada se sabe, existindo assim dúvidas da sua veracidade.

qual foi convidado a participar por Piacentini, em 1936, não teve importantes resultados, sua passagem anterior, em 1934, parece ter sido a mais relevante. Nesse período, Le Corbusier faz duas conferências e uma exposição dos seus projetos em Roma, a convite dos diretores da revista *Quadrante*, Bardi e Bontempelli. Esse é um momento importante para a cultura italiana, quanto aos embates sobre a definição do estilo que deveria corresponder à arquitetura fascista, polêmica que envolve diretamente Bardi, ganhando a arquitetura moderna apoio do *duce*⁷⁹⁷. A presença de Piacentini deu-se nas duas palestras que Le Corbusier proferiu em Roma. Nestas, algumas ideias lançadas pelo mestre parecem bastante importantes no sentido do reconhecimento do papel não somente de Roma, mas da história e da tradição.

Já em seus primeiros escritos, reunidos e publicados em *Por uma Arquitetura*, sabe-se que o mestre afirma apreciação por Roma, vendo-a como exemplo da ideia de arquitetura. A partir do que considera “A Lição de Roma”, conceitua a arquitetura, declarando que ela está além do utilitário, é assunto de plástica e estabelece relações comoventes com materiais brutos. Admira o sentido de simplicidade e ordem da Roma antiga, a ortogonalidade de Pompeia, a *villa Adriana*, as grandes superfícies dos edifícios, traduzidos em volumes elementares⁷⁹⁸.

Na verdade, Bardi bem compreendeu o mestre. De acordo com ele, Le Corbusier é um poeta que extrai do passado germens para a vida contemporânea. Afirma, em 1934, que para Le Corbusier a Itália é uma autoridade no momento, uma vez que é uma realidade social; e Roma, atraindo e conquistando uma verdade social, e isso reconhecido mundialmente, é “o centro da cultura latina e greco-latina, no espírito de uma cultura mediterrânea”⁷⁹⁹.

No final da segunda dessas palestras, o mestre expressa sua ideia de história:

Eu gostaria de terminar esta última conferência com uma palavra que motive a minha presença na Itália. Passei esta tarde no Palatino, em meio a espirradeiras rosas e brancas, em meio aos ciprestes e sob um céu magnífico. A história exala por toda parte; ela toma o coração; ela sugestiona o espírito. Mas será ela um peso para o coração e o espírito?

Ou a história será o trampolim maravilhoso do impulso, do salto para a frente? Eu concebo a história somente desta última forma.

A história nos ensina que cada época criou suas obras particulares, e anteriormente outras obras que lhe são precedentes [...]

⁷⁹⁷. Ibidem.

⁷⁹⁸. LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

⁷⁹⁹. BARDI, Pietro Maria. Le Corbusier a Roma. **Quadrante**, 1934, n. 13, p. 5.

Um estado de consciência novo, das verdades técnicas indiscutíveis, o espírito de empreendimento, um propósito elevado: “dar aos homens as joias essenciais”.

Se consegui fazer vocês sentirem a profunda realidade destas acessíveis verdades, terei a consciência de ter feito qualquer coisa de útil respondendo ao convite de meus amigos da *Quadrante*.⁸⁰⁰

Em tal discurso, o raciocínio sobre a história parece teoricamente alinhado de certa forma ao pensamento e ao papel dado às obras do passado na construção do novo, como ensinado aos futuros arquitetos modernos na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*.

CLÁSSICO, MEDITERRÂNEO E VERNÁCULO

SCUOLA SUPERIORE DI ROMA: EM BUSCA DE UM ESTILO NACIONAL

Se a exaltação às nacionalidades é uma consequência da atenção dada às diversidades culturais advindas com o Romantismo, na Itália, apesar da inexistência de um Estado nacional, há certamente um sentimento de unificação ligado ao passado histórico. A busca dessa representatividade, estabelecendo-se oficialmente com a unificação, tem de início no Classicismo sua identificação, sendo expressão de uma “nova consciência cívica dos italianos”. Afinal, o patrimônio herdado do Império Romano é a base original da linguagem comum entre as regiões⁸⁰¹.

⁸⁰⁰. LE CORBUSIER. Urbanismo e architettura secondo Le Corbusier. **Quadrante**, 1934, n. 13, p. 17: “lo vorrei terminare questa ultima conferenza con una parola che motivi la mia presenza in Italia. ho passato questo pomeriggio sul Palatino, in mezzo agli oleandri rosa e bianchi, in mezzo ai ciprese e sotto un cielo magnifico. la storia emana da tutto; essa prende il cuore; essa rapisce lo spirito. Ma costituira essa un peso per il cuore e per lo spirito?

Oppure la storia sarà il trampolino meraviglioso dello slancio, del salto en avanti? lo non concepisco la storia che sotto questa ultima forma.

La Storia ci insegna che ogni epoca ha creato delle opere a essa particolari, e anteriormente altre ope che hanno preceduto [...]

Uno stato di coscienza nuovo, delle verità tecniche indiscutibili lo spirito d'intraprendere, uno scopo elevato: 'dare all'uomo le gioie essenziale'.

Se sono riuscito a farvi sentire la profonda realtà di quest, acessibili verità, avrò la coscienza d'aver fatto qualche cosa di utile rispondendo all'invito dei miei amici di 'Quadrante'”. Tradução da autora.

⁸⁰¹. SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare**. Milano: FrancoAngeli, 2011, p. 55. Ver Também THOENES, Christof. Bramante-Giovannoni. Il rinascimento interpretato dall'architettura fascista. **Casabella**, n. 633, abril 1996, p. 70. Segundo Christof Thoenes, a ideia de uma cultura nacional na Itália e a intenção de “comparar a Antiguidade com o presente é um dos motivos fundamentais do humanismo italiano, a partir de Petrarca, e este argumento foi utilizado na história outras vezes para impedir o domínio estrangeiro”, não sendo assim uma novidade.

Em 1932, Giovannoni declara mais uma vez a necessidade da produção de uma nova arquitetura “profundamente italiana no espírito”. Ele afirma que não é com base na imitação das formas do passado que se chega a uma arquitetura de tal envergadura, mas unicamente através do entendimento do que existe de permanente no ambiente, confirmando suas palavras quando da dissertação sobre o conceito de estilo, em 1925⁸⁰². Para ele, criar um novo estilo quer dizer conhecer os traços permanentes de uma específica cultura e fazer uso deles.

A questão do mundo romano como elemento de representação da Itália unida se reflete na formação da nova escola superior para arquitetos, e a tarefa mais arrojada para a qual o arquiteto integral é chamado é a da criação do estilo nacional. A falta de um profissional de formação superior tem como causa a má qualidade da arquitetura nas primeiras décadas após a unificação italiana; e as discussões sobre a implantação de uma escola de nível superior para a formação do arquiteto se dão em meio ao desejo da produção de uma arquitetura de representatividade nacional⁸⁰³. No período entre fins do século XIX e 1925 transcorrem anos de debate sobre a linguagem nacional, nos quais diversas experiências são feitas na arquitetura⁸⁰⁴. Objetivo importante da nova escola, a preocupação com a determinação de uma linguagem nacional fica também evidente desde as discussões para a didática de 1920. Criar um estilo nacional e produzir uma arquitetura marcada pela *italianità*, a partir das novas necessidades do momento moderno, é uma questão convergente entre os professores.

Segundo Giovannoni, o verdadeiro conceito de estilo, desvinculado da limitação acadêmica das suas construções, é o de sentido real, em toda a sua complexidade. Para ele, estilo não é cristalização arquitetônica, e sim uma série de fases, de grupos de formas, cuja evolução ocorre irregularmente, em condições especiais a partir de diversas razões⁸⁰⁵. Giovannoni declara que, da mesma maneira como a nova arquitetura na Itália deve ser uma resposta ao clima, aos costumes e

⁸⁰². GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambienti dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 24.

⁸⁰³. BERTA, Barbara, op. cit., especialmente p. 8 e 137.

⁸⁰⁴. Ibidem, p. 15.

⁸⁰⁵. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambienti dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 24.

hábitos dos italianos, ela deve ser também e profundamente italiana no espírito⁸⁰⁶. O ambiente é o elemento extrínseco, importante na composição artística, devendo assim ser reavivado a partir de uma visão harmônica do conjunto, do “ar de família”, presente nos ambientes de cada cidade. Ou seja, produzir uma arquitetura contemporânea com a marca da tradição, do contexto, bem como expressão de um trabalho coletivo de várias gerações, é, assim, prioridade no nascimento de uma arquitetura moderna marcada pela *italianità*.

“Estilo torna-se sinônimo de caráter, ou da maneira própria, da fisionomia distintiva que pertence a cada obra, a cada autor, a cada tipo, a cada escola, a cada país, a cada século, etc.”⁸⁰⁷. Sendo assim, para Giovannoni, o estudo do estilo ou do caráter do país reporta-se aos traços distintivos do ambiente, do contexto, e à maneira como os antigos produzem sua arquitetura, espontaneamente, de acordo com o modo de vida, ou seja, a partir das necessidades através dos tempos, em plena concordância com o conjunto que caracteriza o ambiente. Enfim, Giovannoni parte da ideia evolucionista da forma arquitetônica na história, buscando evidenciar seus traços permanentes, os resultados implicados a partir da complexidade cultural, e estes, sim, devem ser utilizados na nova arquitetura.

A preocupação com a formação de um estilo nacional com base no clássico na escola, isto é, ligado também ao passado romano, é grande por parte de Giovannoni; e ele a justifica, afirmando a permanência do caráter clássico em Roma e sua identificação como característica nacional:

Mas a mim parece que esta viva preparação humanística imediatamente após a primeira introdução à simplicidade construtiva não deva faltar para os futuros arquitetos. Esta quer dizer sentimento de *italianità*, isto é, de graça e de harmonia de proporções, esta quer dizer dignidade de pensamento, tradição viva da qual se desenvolvem as ideias novas [...]⁸⁰⁸

⁸⁰⁶. Ibidem.

⁸⁰⁷. QUINCY, Quatremère de. **Dictionnaire historique d'architecture**. Paris: Librairie d'Adrien Le Clere et C^{ie}, 1832, p. 501: “[...] style, disons-nous, devient synonyme de caractère, ou de la manière propre, de la physionomie distinctive, qui appartiennent à chaque ouvrage, à chaque auteur, à chaque genre, à chaque école, à chaque pays, à chaque siècle, etc.”. Tradução da autora. O próprio Guadet também sublinha a particularidade dos traços característicos de um edifício, afirmando que a composição depende de características locais, como clima, incidência solar, etc.; GUADET, op. cit., p. 106.

⁸⁰⁸. Ibidem: “Ma a me sembra che questa viva preparazione umanistica subito dopo il prima avviamento alla semplicità costruttiva non debba mancare per i futuri architetti. Essa vuol dire sentimento di italianità, cioè di grazia e di armonia di proporzioni, essa vuol dire dignità di pensiero, tradizione viva da cui si svilupperanno le idee nuove.” Tradução da autora.

Quanto ao que acontecia nos outros países em relação ao surgimento de uma nova arquitetura e um novo estilo, ele aconselha várias vezes a não se permitir um desvio da pesquisa na tradição com o uso de cópias, por exemplo, de exemplos arquitetônicos modernos estrangeiros. A utilização desse conteúdo é importante apenas quanto ao conhecimento e emprego das técnicas contemporâneas⁸⁰⁹, que, permitidas, são empreendidas por ele mesmo ao produzir arquitetura.

Em 1932, Giovannoni declara esperar seriedade de intenções e senso de *italianità* na formação da arquitetura desse momento, afirmando ser esta tarefa de todos e principalmente dos alunos da *Scuola Superiore*, que nela têm uma preparação artística, com base na cultura e na técnica, para a abordagem tanto dos temas humildes da vida ordinária quanto dos temas monumentais⁸¹⁰. Isso só reafirma a tarefa preponderante que o arquiteto integral estava fadado a realizar: a produção de uma arquitetura nacional. O modelo preferido de Giovannoni sempre foi a arquitetura *minore*, o das construções ordinárias predominantes nas cidades; e, como visto, ele esforçou-se para a preponderância de tal modelo na escola. Uma tentativa de enlace da tradição do vernáculo com o novo, pois essas construções modestas de atributos clássicos os mais comuns, na sua “forma e proporção”, são resultado maior das necessidades da população, do seu modo de vida.

A participação dos personagens da escola romana para arquitetos em eventos de promoção e pesquisa sobre o vernáculo é anterior ao próprio nascimento da escola, como já se expôs aqui. Não é de se estranhar que tradições clássicas e do vernáculo contemporaneamente estejam presentes também na realidade da instituição, expressando, de uma maneira ou outra, determinada miscigenação mediterrânea. Mas é evidente que o objetivo de construir uma nacionalidade a partir do clássico monumental, alimentado pelo fascismo, teve peso maior, incentivado na escola principalmente por Piacentini, apesar de o mundo vernáculo ter sido também objeto de referência do mundo antigo valorizado pelo regime.

⁸⁰⁹. GIOVANNONI, Gustavo. **La Scuola di Architettura di Roma**. Roma: Dott. Paolo Cremonese Editore, 1932, p. 11.

⁸¹⁰. *Ibidem*.

IDENTIDADE ENTRE FASCISMO E ROMA ANTIGA. VALORIZAÇÃO DA TRADIÇÃO AGRÁRIA

A partir de 1920, a questão do espelhar-se da Itália na Roma Antiga é acentuada pela política fascista. Mussolini utiliza o mito de Roma para criar uma especificidade fascista e fazê-la coincidir com uma especificidade da nação italiana. Essa é uma premissa construída já no início do regime. Em 21 de abril de 1922, alguns meses antes da Marcha sobre Roma, Mussolini declara que a celebração do nascimento de Roma, que de comemoração municipal passa no ano seguinte a comemoração nacional, significa “apoiar-se firmemente no passado para se projetar melhor no futuro”⁸¹¹. Nesse contexto, muitas festividades e atos comemorativos são realizados com o objetivo de propagar o mundo romano⁸¹².

Nos anos 1930, a cidade de Roma torna-se “objeto de uma peregrinação imponente”, na qual as pessoas vão não mais apenas para ver o papa e a Basílica de São Pedro, mas também para ver o *duce*, os monumentos restaurados e os cenários romanos construídos pelo fascismo⁸¹³. Pode-se dizer, então, que a recuperação dos estilos do passado e a identificação do *cinquecento romano* como estilo nacional constituem apenas uma das relevantes maneiras de afrontar a questão da criação de um estilo nacional, alimentada pelo regime fascista.

Valorizando uma relação de similitude entre o Estado fascista e o esplendor da Roma Antiga, o governo dá grande importância também à tradição agrária desse passado, relacionando as experiências contemporâneas com a antiguidade. O mundo rural é valorizado como marca da estirpe e traço de identificação com a nova realidade dirigida pelo regime⁸¹⁴. Dando continuidade às iniciativas ocorridas após a

⁸¹¹. GIARDINA, Andrea, op. cit.

⁸¹². Ibidem. Em 1937, por exemplo, o ano do bimilenário de Augusto é comemorado após a vitória da guerra da Etiópia. Na época, entre outros eventos, é organizada em Roma a Mostra da Romanidade de Augusto. Nesta, os visitantes são introduzidos no mundo romano, em um passado que, empreendido com valor contemporâneo, é construído pelo fascismo. E na mesma época reabre também a Mostra da Revolução Fascista, que, inaugurada em 1932 para comemoração dos dez anos de regime, tem um grande número de visitantes e enorme repercussão também no exterior.

⁸¹³. Ibidem.

⁸¹⁴. Ibidem. A “batalha do trigo”, iniciada em 1925, com o objetivo de conseguir uma maior produção e diminuir a importação, é um exemplo que alcançou os resultados esperados, mesmo à custa de desequilíbrios e atraso no processo de modernização da agricultura. A recuperação das principais zonas pantanosas durante o fascismo é também mais um exemplo de valorização do mundo rural antigo.

unificação, buscava-se a identificação do homem novo da era fascista com o do passado romano, ambos tidos como vencedores da natureza selvagem⁸¹⁵.

Essa situação de certa maneira colabora para a continuidade do conhecimento e da valorização das tradições do vernáculo, contribuindo para o surgimento de movimentos em favor de uma construção nacional relacionada com as condições nativas, com as culturas primitivas, com o mundo rural. Explorando as possíveis mensagens retóricas de uma arquitetura de marca clássica, a ambiguidade do governo fascista tem os exemplos do vernáculo como modelo para a casa do povo simples do campo, nas novas cidades. É nesse contexto que surge o interesse de Pagano pela casa rural. Entretanto, os modelos de casa popular construídos pelo fascismo geralmente não continham uma melhoria na qualidade arquitetônica, destacando-se mais do ponto de vista urbano⁸¹⁶.

Na Itália fascista, intelectuais, artistas, arquitetos e promotores culturais veem o vernáculo e as tradições folclóricas como um elo entre as “antigas divisões regionais” em favor de um nacionalismo mais coerente em relação ao de acento no clássico. Estudam-se as condições de vida dos camponeses, as artes e a relação com a paisagem agrária; e ambientes e objetos não apenas da antiguidade romana são investigados, mas também os produzidos pela população do campo, haja vista a Exposição Etnográfica de 1911 e demais posteriores, comentadas no capítulo 1. Assim, utilizada como modelo tanto da arquitetura moderna quanto da “reacionária”, a tradição do vernáculo ressurgiu de maneira intensa ou enfraquecida, entre picos de altos e baixos; e, a partir dos anos 1910, atravessa as duas guerras e a reconstrução, chegando aos anos 1970. Conseqüentemente, essa tradição eleva o debate, induz à produção de exposições e publicações e ainda é centro de iniciativas legislativas para a conservação do patrimônio natural, arquitetônico e de objetos⁸¹⁷.

CLÁSSICO E NACIONAL NO MANIFESTO DO *GRUPPO 7*

Entre dezembro de 1926 e outubro de 1927, o *Gruppo 7* lança seu manifesto pela modernidade, seis anos após a abertura da *Scuola Superiore di Roma*. Nesse

⁸¹⁵. Ibidem. Coincidindo com a crise de 1929, que assola as economias ocidentais, as principais posturas fascistas no setor têm eco internacional e proporcionam certa proteção da Itália em relação à crise.

⁸¹⁶. Ibidem, p. 22.

⁸¹⁷. SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare**. Milano: FrancoAngeli, 2013, p. 20.

momento, são formados numerosos grupos em Roma e Milão⁸¹⁸. Integrado no seio do Politécnico de Milão, o *Gruppo 7* se destaca principalmente pela veia polêmica e pelos princípios traçados, e não pelos projetos⁸¹⁹. Introduzindo uma ideia nova de racionalidade da arquitetura e do urbanismo, o grupo representa o já iniciado por Giovanni Muzio (1893-1982) e Ponti: a necessidade de confrontar continuamente “o trabalho produzido, discutir toda escolha, renunciar àquilo que é considerado diletantismo individualista”. Admirando o uso do clássico por seus antecessores, considerado não mais suficiente, opta por “um ‘verdadeiro classicismo’, que se baseia sobre a pureza, o absoluto, as proporções, a matemática e sobre o espírito grego”⁸²⁰. O rompimento definitivo com o passado nasce com o movimento provocado pelo *Gruppo 7*. A base de suas ideias está na concretude metodológica e operativa do movimento internacional, particularmente nas propostas de Gropius, nos avanços experimentais da Bauhaus e nos aspectos compositivos contidos em *Por uma Arquitetura*, de Le Corbusier, o maior manifesto da modernidade⁸²¹.

Reconhecendo o momento como de fusão nas artes e comparando-o com situação do passado, o *Gruppo 7* enfatiza, com base em Le Corbusier, a presença de um espírito novo, do qual pretende ser intérprete, declarando o desejo de ordem⁸²². O grupo evidencia a marca local na produção nova de outros países europeus e dá ênfase à possibilidade do destaque italiano a partir de suas particularidades tradicionais, a exemplo da simetria, na produção do moderno; bem como o retorno da posição dominante de Roma quanto ao prenúncio de leis da nova arquitetura⁸²³. Ressalta que a nova arquitetura deve aderir à lógica, à racionalidade, e que as novas

⁸¹⁸. CIUCCI, Giorgio. **Gli architetti e il facismo. Architettura e città 1922-1944**. Torino: Einaudi, 2002, p.70. Entre outros grupos, o autor cita, além de grupos de urbanistas em ambas as cidades, o *Gruppo Labirinto*, com a participação de Gio Ponti, em Milão, e o *Gruppo Aschieri*, integrado por Libera antes de entrar para o *Gruppo 7*. Como afirma o próprio *Gruppo 7* no seu manifesto, era em Roma e Milão que se definiam as principais tendências artísticas.

⁸¹⁹. Ibidem, p. 76. O autor, confrontando as possibilidades da produção arquitetônica nas duas cidades, chama atenção para o fato de que, se em Milão encontra-se uma maior possibilidade de pesquisa, permitindo as mais diversas experiências, Roma seria a cidade onde está o *duce*, “onde se faz e desfaz arquitetura”.

⁸²⁰. Ibidem, p. 71.

⁸²¹. PURINI, Franco. Il razionalismo e l'architettura italiana tra le due guerre. In: DAL FALCO, Federica. **Stili del razionalismo. Anatomia di quattordici opere di architettura**. Roma: Gangemi Editore, 2002, p. 35. Deve-se lembrar que a Bauhaus estabelece estreito contato com a indústria a partir de 1923, e seu edifício em Dessau, projetado por Gropius a partir de 1925, é inaugurado em 4 de dezembro de 1926, ano do manifesto.

⁸²². GRUPPO 7. Architettura. **Rassegna italiana**, dic 1926, p. 849-854.

⁸²³. COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MAM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Universidade de Paris VIII, dezembro de 2002, p. 54.

formas devem receber o valor estético da necessidade⁸²⁴. Para o grupo, o estilo deve surgir por seleção, a partir do uso constante dessa lógica e de uma perfeita correspondência entre a estrutura do edifício e seus fins. À questão da seleção liga-se a necessidade de criação de tipos. E, nesse ponto, fazem também referência a Roma e sua arquitetura de poucos tipos: o templo, a basílica, o circo, a rotunda, a cúpula, a terma⁸²⁵. Segundo o grupo milanês, a força dessa arquitetura se encontra nesse princípio de manutenção esquemática, de aperfeiçoamento e consequente seleção. Questão presente na Grécia, onde apontam o Partenon como resultado da seleção de um tipo e do seu aperfeiçoamento por muitos séculos. Isso teria permitido o despojamento de todo elemento supérfluo, respondendo apenas ao caráter de necessidade⁸²⁶.

Ainda para o grupo, o espírito novo, convivendo com a marca de nacionalidade, já se faz presente na Alemanha, Áustria e Holanda. No entanto, ressaltando uma solidez maior da arquitetura nova na Alemanha, afirmam a não possibilidade de renovação da arquitetura italiana simplesmente transplantando-se a maneira de fazer o novo daquele país no território italiano, já que as obras alemãs são desambientadas na Itália. Defendendo assim a permanência de caráter nacional na nova arquitetura, declaram a existência de uma essência clássica, traduzindo-a como espírito, e não como forma, da tradição na produção italiana. A questão de ritmo e proporção é dado essencial⁸²⁷. Referências a Giovannoni e ao ensino da *Scuola Superiore* estão nessas palavras implícitas. Mas o alinhamento com ideias divulgadas na produção literária de Marcello Piacentini sobre a arquitetura moderna estrangeira também é presente.

UM IMPORTANTE ANTECEDENTE: A BACIA MEDITERRÂNEA COMO SINÔNIMO DE MISTURA

Bergdoll ressalta que, se os pintores há muito tempo inspiram-se nas paisagens campestres italianas, atitude exemplificada pelas obras dos franceses Nicolas Poussin e Claude Lorrain, apenas em 1800, os arquitetos vão se inspirar no

⁸²⁴. GRUPPO 7, op. cit., p. 850.

⁸²⁵. COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Universidade de Paris VIII, dezembro de 2002.

⁸²⁶. GRUPPO 7, op. cit., p. 852.

⁸²⁷. Ibidem.

dualismo entre expressões das ordens e proporções dos diversos edifícios e as relações de território, clima e materiais. O interesse pelo vernáculo rústico italiano fez parte do estudo de uso evocativo da arquitetura, “como instrumento e recordação do estilo literário bucólico”, ou seja, em alinhamento com o Romantismo. Nesse momento, formas marcadas por assimetrias, espaços abertos e fechados e paredes lisas, ecoando particularmente traços da arquitetura mediterrânea, vão desafiar a ordem neoclássica, abrindo a perspectiva para uma liberdade compositiva⁸²⁸. Da idade do ouro, no século XVIII, buscada como fonte de purificação do Classicismo, a bacia do mediterrâneo, suas águas, terra, luz e clima têm grande importância também para a revalorização do vernáculo. A teoria antropológica dos finais do século XIX e as teorias culturais do início do XX são, segundo o autor, questões fundamentais para isso⁸²⁹. A ideia de vernáculo surge como expressão do lugar em nível regional ou nacional, no fim do século XIX, reforçada pela teoria da relação entre expressão arquitetônica e modo de viver, clima e tradições, nos escritos de Ruskin, nos últimos escritos de Viollet-le-Duc e, particularmente, na teoria antropológica orientada de Gottfried Semper⁸³⁰.

Sendo assim, ao mesmo tempo que a bacia mediterrânea é vista como imagem de uma arquitetura enraizada, promovendo noções de íntimas relações das expressões arquitetônicas e configurações espaciais com o nascimento local de formas culturais, ela é vista, pela primeira vez, a partir de uma teoria que tem por base o conceito de mistura, “fusão das várias tradições em um processo de transmissão, hibridação e promoção de novas invenções”. É a teoria de desenvolvimento cultural⁸³¹.

Assim, a bacia mediterrânea, em considerável parte do século XIX, serviu de método historicista sofisticado de explicação e matriz para os exercícios de

⁸²⁸. BERGDOLL, Barry, op. cit., p. 10.

⁸²⁹. Neste sentido, o autor refere-se de certa maneira ao questionamento das teorias evolucionistas, de onde procede o respeito às diversidades culturais, em oposição à ideia de que as culturas passam pelas mesmas etapas de desenvolvimento, indo do estágio primitivo ao mais avançado, e sendo o estágio mais avançado da humanidade atingido pelo ocidente. Para mais detalhes, ver Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva, *Dicionário de Conceitos Históricos*, São Paulo, Contexto, 2010, p. 84.

⁸³⁰. BERGDOLL, Barry, op. cit., p. 12.

⁸³¹. Ibidem. Ver também CABRAL, Cláudia; BENDER, Helena. Usos do primitivismo. Pedra, barro e arquitetura moderna. In: **Revista Pós**, v. 24, n. 43, p. 80-97. Isso se traduz também na questão da dualidade entre cultura e civilização, apontada pelas autoras, na qual o primitivo seria usado como crítica do processo civilizatório.

projeto de vários arquitetos⁸³², estendendo-se ao Modernismo de Gaudí e outros contemporâneos da Catalunha entre os séculos XIX e XX, como também da Itália do século XX, sensibilizando de Boito a Pagano⁸³³. É conhecido o papel de parte significativa da cultura moderna fincada na cultura mediterrânea, considerada como elemento depurador em finais do século XIX e início do XX, e apaixonando artistas, literatos e arquitetos, incluindo as vanguardas, como Le Corbusier⁸³⁴, já comentado no início deste capítulo. Esse processo de depuração, que tem também a opção no clássico, refere-se a um enfrentamento diante dos excessos decorativos do ecletismo; e sua razão talvez esteja na questão de que, não obstante a antiguidade do Mediterrâneo, suas formas matemáticas podem ser medidas pelo novo mundo científico, marcado pelas técnicas e materiais contemporâneos e fazendo nascer novos manifestos do mundo moderno⁸³⁵.

BARDI E A REVISTA *QUADRANTE*: RACIONALISMO, FASCISMO E MEDITERRANEITÀ

No contexto da busca de um estilo arquitetônico para a nação, não se pode omitir o empenho de Pietro Maria Bardi em fazer do moderno a representatividade do governo fascista. Como se sabe, o futuro marido de Lina Bo Bardi é uma figura extremamente importante no contexto da formação do moderno na Itália dos anos 1930⁸³⁶. Já foi comentado que os artistas e arquitetos italianos iludiram-se inicialmente com o fascismo, acreditando neste como uma opção revolucionária. Entretanto, em finais dos anos 1930 e início dos anos 1940, essas crenças já não

⁸³². Ibidem. Bergdoll aponta a Catedral de Marselha (1855-1893), de León Vaudoyer, como representação na arquitetura dessa fusão de cultura oriental e ocidental, como “forma visível da ideia do Mediterrâneo”, “união de termos opostos de um conflito cultural e religioso no Mediterrâneo, em uma síntese de entonações nacionalistas”. Aponta ideias similares no trabalho de Ruskin quanto a Veneza e sua situação de laguna, referindo-se a esta como metáfora das pesquisas do século XIX sobre uma ciência da história voltada para a possibilidade do acolhimento ou redução da dinâmica do progresso cultural.

⁸³³. Ibidem.

⁸³⁴. MUNTONI, Alessandra. *Il Mediterraneo e l'Atlantico. Dalla Casa sul Mare alla Casa del Vidro*. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di). **Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile**. Milano: FrancoAngeli, 2017, p. 271-278.

⁸³⁵. Ibidem.

⁸³⁶. TENTORI, Francesco, **Pietro Maria Bardi com as crônicas artísticas do “L'Ambrosiano” 1930-1933**. São Paulo, ILBPMB/Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 169: “Talvez lendo *Roma 1935*, de Libero De Libero, ou ainda *Scuola Romana*, de Mauricio Fagiolo, pode-se ter uma ideia precisa da contribuição vital dada por Bardi, nos anos trinta, à cultura romana, no campo das artes figurativas e, conseqüentemente, da enorme perda representada pela sua partida da Itália”.

eram mais as mesmas. Giuseppe Pagano é um exemplo disso; e Bardi também não escapou dessa ilusão.

Em janeiro de 1931, sobre as páginas do *L'Ambrosiano*, o artigo de Pietro Maria Bardi *Architettura Arte di Stato* levanta a questão sobre o papel da arquitetura no estado fascista, o qual se torna tema de discussão nas páginas do jornal a partir de então. Nenhum grupo italiano se preocupou abertamente com o fato de a arquitetura moderna representar o regime fascista. Bardi foi o pioneiro na declaração desse papel ideológico da arquitetura⁸³⁷. Naquele momento, e no caso específico da arquitetura, já não era mais compatível afrontar a questão do estilo nacional com uma recuperação de estilos do passado, tendo, por exemplo, o clássico como representatividade da nação. Um edifício de concreto e superfícies de vidro poderia não ser apenas imagem da modernidade, mas representar a “transparência” da ideia fascista. Mussolini havia afirmado que o fascismo era uma casa de vidro⁸³⁸. A proposta de uma identificação entre arquitetura moderna e fascismo é colocada em cheque por Bardi já na segunda exposição de arquitetura racionalista, também em 1931, movida pela crença e esperança no regime e alimentada por Mussolini. Bardi tem um papel fundamental nesse contexto. Com a *Tavola degli Orrore*, ataca os historicistas e tenta conquistar Mussolini à estética moderna⁸³⁹.

Em 1933, Bardi funda, juntamente com Bontempelli, a revista *Quadrante*, dando continuidade ao trabalho de engajamento político da arquitetura, a partir do qual desenvolve e populariza a ideia de uma arquitetura de Estado que representasse os

⁸³⁷. RIFKIND, David. Pietro Maria Bardi, Quadrante e a arquitetura da Itália fascista. *Modernidade Latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano*. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/DAVID_PORT.pdf. Ver também CIUCCI, Giorgio. **Gli architetti e il facismo. Architettura e città, 1922-1944**. Torino: Einaudi, 2002, p. 109. Segundo o autor, Bardi solicita a redefinição legislativa sobre a arquitetura e a liberação das influências de uma tradição do século XIX, bem como a determinação da arquitetura como arte de Estado, e as questões levantadas por ele não são por acaso, nem se reduzem unicamente à arquitetura. Elas se inserem no contexto das transformações que o fascismo vinha realizando na cultura oficial: a fundação do Instituto Nacional Fascista de Cultura, a instalação da Academia da Itália e a criação do Instituto da Enciclopédia Italiana, todos em 1926. Estes são alguns exemplos de realizações para uma pesquisa de uma identidade cultural do fascismo.

⁸³⁸. CIUCCI, Giorgio. **Gli architetti e il facismo. Architettura e città, 1922-1944**. Torino: Einaudi 2002, p. 109: “Lo ‘stile’ si precisa in quanto uso di un linguaggio come espressione di un ben determinato contenuto politico: un’opera si giudica così piú o meno valida in rapporto alla sua capacità di rappresentare l’idea fascista. La trasparenza di un edificio in struttura di cemento racchiuso da superfici vetrate diviene così non solo immagine della modernità, ma anche maniera di illustrare la ‘trasparenza’ stessa dell’idea fascista: il fascismo, aveva affermato Mussolini, è una ‘casa di vetro’ [...]”. Tradução da autora.

⁸³⁹. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell’architettura moderna italiana. In: op. cit., p. 105.

valores do regime. Entre os que apoiam e ajudam financeiramente na fundação da revista está Terragni. Entre os seus integrantes estão os demais personagens do desfeito *Gruppo 7* e do BBPR.

A missão à qual Bardi e demais integrantes da revista se propõem vai da definição das características da arquitetura moderna à sua colocação em um projeto interdisciplinar cultural, passando pela defesa do Modernismo contra as críticas reacionárias e conservadoras, além do propósito anterior de Bardi, da representação do fascismo pelo racionalismo⁸⁴⁰. Abraçando o potencial lírico da arquitetura, considerado nesse caso exagerado por Pagano, dado já comentado, Bardi e demais integrantes da *Quadrante* dão continuidade a um trabalho de ênfase do seu papel político. Suas ações dão-se a partir da invenção no design, como resolução de problemas. Assim sendo, a revista reforça o desejo fascista de se infiltrar em todos os setores da vida social⁸⁴¹.

Embora inserida no debate sobre a arquitetura com as outras revistas, principalmente *Casabella*, o que vai distinguir *Quadrante* das demais é a sua ideia interdisciplinar da própria arquitetura e suas relações próximas com figuras da vanguarda europeia, como Le Corbusier. Todos os representantes italianos do CIAM pertencem ao seu círculo⁸⁴². No CIAM de 1933, a bordo do *Patris II*, num cruzeiro Marselha-Atenas, integrantes da *Quadrante* se encontram com Le Corbusier. Há uma enorme admiração do grupo da revista pelo mestre franco-suíço, e Carlo Enrico Rava (1903-1986), integrante do desfeito *Gruppo 7*, identifica a origem da proposta racionalista no mestre⁸⁴³. Bardi e sua revista são responsáveis pela ida de Le Corbusier a Roma em 1934. Uma outra diferença da *Quadrante* para as demais revistas italianas é a simplicidade do seu formato: não explora o design gráfico e é produzida em papel-jornal⁸⁴⁴.

Essa possibilidade de relacionar a arquitetura racionalista aos anseios e valores fascistas multiplica certamente a diversidade de posturas em torno do estilo nacional.

⁸⁴⁰. RIFKIND, David. Pietro Maria Bardi, Quadrante e a arquitetura da Itália fascista. **Modernidade Latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano**. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/DAVID_PORT.pdf

⁸⁴¹. Ibidem.

⁸⁴². Ibidem.

⁸⁴³. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell'architettura moderna italiana. In: op. cit., p. 113. Além da presença de Bardi, já conhecida, Sabatino indica Terragni, Figini e Pollini como participantes deste CIAM.

⁸⁴⁴. RIFKIND, David. op. cit.

No caso, o próprio Mussolini abre brechas para tal situação, decerto vislumbrando as possibilidades do seu poder de alcance social⁸⁴⁵. Considerando o caráter eclético da ideologia fascista, nada a se estranhar.

Ao propor a aliança entre racionalismo e fascismo, Bardi e os integrantes da *Quadrante* lidam com a questão da representação formal da ideologia do regime, mais do que qualquer outra publicação. A referência mediterrânea é a opção, como afirma Bergdoll, nos traços de simplicidade, inserção na natureza e materiais. Na Itália, um estado de contágio do clássico, popular e da natureza é sempre presente na bacia mediterrânea, acarretando traços culturais no país. Tanto o monumental quanto o vernáculo da antiguidade greco-romana, presentes em vasta região, inspiram os racionalistas, que aliviam a qualidade universal da máquina com o traço poético e lírico da cultura e do contexto. Nessa intenção, eles enfatizam a *mediterraneità* na produção moderna desde os anos 1930, inclusive com projetos apresentados nas diversas trienais, como visto em capítulo precedente⁸⁴⁶. Segundo Bergdoll, o empenho do Movimento Moderno, não apenas com o vernáculo, mas com a complexa cultura mediterrânea como um todo, é causa e efeito de um forte traço do movimento: o ataque à herança acadêmica presente na produção arquitetônica dos séculos XVIII e XIX, respectivamente de marca clássica e historicista⁸⁴⁷. Essa situação faz parte da realidade do contexto italiano dos anos 1920 e 1930, quando os diversos profissionais opõem-se constantemente, em seus escritos e discussões, aos procedimentos acadêmicos.

A Itália é país de destaque quanto à absorção da teoria de fusão acerca do Mediterrâneo, inclusive no que tange ao pensamento dos profissionais tratados nesta tese. A ruptura com o processo acadêmico de relacionamento com o diversificado conjunto de “elementos de composição” é substituída por uma relação muitas vezes da “estrutura e regras historicistas” com o natural, o espontâneo, o vernáculo⁸⁴⁸. A

⁸⁴⁵. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell'architettura moderna italiana. In: op. cit., p. 110. O autor apresenta o apelo de Mussolini: uma arte nova para aquela época, uma arte dita por ele fascista, moderna e tradicional, já que deveria nascer sobre bases do passado.

⁸⁴⁶. Pode-se incluir nesse contexto o projeto da Casa Elétrica na Trienal de 1930, como visto, obra de Figini e Pollini, Libera e Fretta (agenciamento mobiliário) e colaboração de Bottoni (banheiro, cozinha e quarto serviço); *villa-studio* para um artista, na Trienal de 1933, projeto de Figini e Pollini; ambiente de sala-terraço, também de Figini e Pollini, apresentado na Trienal de 1936. Estas obras são exemplos de experimentações modernas, nas quais a ideia de mistura e fusão, particularmente entre natural/artificial, denotam as referências mediterrâneas.

⁸⁴⁷. BERGDOLL, Barry, op. cit., p. 9.

⁸⁴⁸. Ibidem, p. 15.

bacia do Mediterrâneo, com sua variedade de tradições e cultura, oferece aos arquitetos italianos um amplo horizonte a ser explorado. O ideal de *mediterraneità*, traduzido em um diálogo com a história, funciona como catalisador criativo para os arquitetos⁸⁴⁹.

Sendo assim, durante o fascismo, parte dos arquitetos italianos defende uma postura de projeto a partir da ênfase na função, no contexto e sítio, ou seja desenvolve a *mediterraneità*. Esta é uma expressão de *italianità* para os nacionalistas⁸⁵⁰, uma opção de oposição à ação propagandista do regime, que, visando a uma construção nacional, apoia a ideia de *italianità*, *romanità* com base no uso do clássico. Tal postura pode também traduzir-se como um conceito de resistência que colabora com a determinação de uma marca particular do moderno na Itália⁸⁵¹. Durante o fascismo, o racionalismo identifica-se com a *mediterraneità*. Este é conceituado como um movimento que dá “prioridade aos requisitos funcionais e técnicos, além das qualidades espirituais associadas às tradições e à identidade cultural”⁸⁵².

Acusados de promover o internacionalismo em detrimento da construção nacional, dado identificado pelos tradicionalistas e a favor do clássico como representatividade, os racionalistas defendem a concepção do movimento, a partir da marca do internacionalismo, devido ao uso das técnicas avançadas, ao lado do caráter nacional definido pelos traços particulares de clima, etc.⁸⁵³ Por outro lado, Edoardo Persico, parceiro de Pagano, critica tanto a *italianità* dos tradicionalistas quanto a *mediterraneità*.

Comas já chamou atenção para a reivindicação italiana de uma base histórica do Movimento Moderno no Classicismo e na *mediterraneità*, inclusive declarando a exigência a um retorno às origens, presente no *Programma d’Architettura*, apresentado no primeiro número da revista *Quadrante*, em 1933⁸⁵⁴. Neste, fala-se da crença na

⁸⁴⁹. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell’architettura moderna italiana. In: op. cit., p. 101.

⁸⁵⁰. Ibidem, p. 111.

⁸⁵¹. Ibidem, p. 101.

⁸⁵². Ibidem, p. 102.

⁸⁵³. Ibidem. O autor apresenta citação de Libera nesse sentido; e afirmação de Alberto Sartoris, no seu *Gli elementi dell’architettura funzionale*, no qual aponta o desejo de lirismo e espiritualidade do racionalismo.

⁸⁵⁴. COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MAM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45**. Tese de doutorado. Paris: Universidade de Paris VIII, dezembro de 2002, p. 86.

definição de uma linha do racionalismo, uma vez que há muita confusão e diversidade em torno dos termos “racionalismo”, “arquitetura moderna” e “Novecento”, além da tentativa de autenticação de obras comprometidas com a representatividade clássica enquanto decoração. Para isso, algumas premissas são impostas como mais urgentes, entre as quais o combate a um pseudorracionalismo formalista; a necessidade de consistência do fato moral, ao lado do fato artístico, como elemento de medida nos confrontos do indivíduo artista; a afirmação, dentro do racionalismo europeu, de uma tendência italiana linear e intransigente, presente nas afirmações do *Gruppo 7*; e o apelo à afirmação do Classicismo e da *mediterraneità* “pretendidos no espírito e não nas formas ou no folclore, em contraste com as tendências do norte, barroquismo, ou com o arbítrio romântico de uma parte da nova arquitetura europeia”⁸⁵⁵.

Sendo assim, fica evidente a importância da *mediterraneità*, ao lado do Classicismo enfatizado pelo desfeito *Gruppo 7*, com a qual se envolve considerável parte dos arquitetos do país em favor do moderno, particularmente aqueles em torno da revista *Quadrante*, de Bardi. A *Quadrante* foi o centro do debate do ideal mediterrâneo. Sendo o lirismo fortemente associado a esse ideal, abraçado de início pelo *Gruppo 7*, é em seguida apoiado pela revista e seus empreendedores com a dissolução do grupo, em 1930⁸⁵⁶. O desejo de lirismo, poesia e espiritualidade é apontado também por Sartoris como traços do racionalismo⁸⁵⁷. Vendo o vernáculo como fonte de *mediterraneità*, os racionalistas alargam os parâmetros de *italianità* do governo fascista⁸⁵⁸. E esses requisitos que distinguem o racionalismo italiano do funcionalismo são consequência da marca do idealismo de Croce, presente nas escolas de arquitetura⁸⁵⁹. Giovannoni dizia-se crociano, como também já dito. E, se ele é o idealizador do primeiro curso independente para formação de arquitetos em Roma, modelo para as demais escolas italianas, naturalmente leva essa marca para

⁸⁵⁵. UN PROGRAMMA d'Architettura. *Quadrante*. 1933, n. 1, p. 5-7, p. 5. Na tese de doutorado de Carlos Eduardo Comas, já é feita referência a esse documento (2002), bem como na obra de Jean-François Lejeune e Michelangelo Sabatino *Nord/Sud. L'architettura moderna e Il Mediterraneo* (2016).

⁸⁵⁶. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell'architettura moderna italiana. In: *Nord/Sud*, p. 113.

⁸⁵⁷. *Ibidem*, p. 102.

⁸⁵⁸. SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare**. Milano: FrancoAngeli, 2013, p. 27.

⁸⁵⁹. *Ibidem*, p. 108.

todo o país. A *mediterraneità*, promovida por Bardi e o círculo da *Quadrante*, tende certamente a ampliar-se.

DA MEDITERRANEITÀ AO VERNÁCULO: EM DIREÇÃO AO POVO

Segundo a cultura arquitetônica, uma produção é dita vernácula⁸⁶⁰ quando caseira, não heroica, feita por não arquitetos e fruto da sabedoria popular, sendo produto de uma transformação no tempo e no espaço, que segue “o caminho árduo de tentativas e erros; de mudanças lentas, mas contínuas, através de um processo autoadaptativo”. Nos anos 1930, Pagano já declara que a fisionomia de uma cidade ou de um país não é fornecida pelas obras de exceção, mas por aqueles exemplares que a crítica histórica denomina arquitetura *minore*, que se agarra em torno dos “poucos e indispensáveis” monumentos⁸⁶¹.

Traço que predomina na caracterização de uma cidade, a arquitetura vernácula é extremamente diversificada. Observando-se particularmente a produção doméstica brasileira, por exemplo, ela conta com diferentes técnicas e materiais, pois depende das condições do contexto, além de ser mestiça. Ou seja, trata-se da nossa produção genuína, utilizando os materiais e as técnicas da terra, como a pedra, o barro, a madeira, a palha, tendo resultado da ação em maior ou menor grau do índio, do branco e/ou do negro. Os exemplos são múltiplos, uma vez que se tem muitos “brasis” no Brasil. No caso italiano, nação de unificação mais recente, formada a partir da reunião de regiões de ricos traços culturais particulares, o vernáculo também é plural e diversificado.

Etlin destaca a variedade de termos existentes para definir o vernáculo na Itália⁸⁶²; e Michelangelo Sabatino, citando muitos deles como arquitetura *minore*, popular, rural, rústica e outros, ressalta que eles indicam pequenas diferenças de geração, escolhas políticas e afinidades culturais de quem os emprega⁸⁶³. Nesse âmbito, parece importante ressaltar a divergência entre o uso do termo “arquitetura *minore*” por Giovannoni e “arquitetura rural” por Pagano. Segundo Veikos, trata-se

⁸⁶⁰. HOUAISS, Antônio. **Grande Dicionário Houaiss**. Disponível em <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em maio de 2015.

⁸⁶¹. PAGANO, Giuseppe. *Architettura Nazionale*. **Casabella**. Gennaio 1935, p.5

⁸⁶². ETLIN, Richard A., op. cit., p. 129.

⁸⁶³. SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della Modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare**. Milano: FrancoAngeli, 2013, p. 22.

de uma contestação de Pagano à arquitetura *minore* de Giovannoni⁸⁶⁴. Ou seja, a determinado classicismo vernáculo, Pagano opõe a arquitetura rural das montanhas campestres. Sabatino também chama atenção para o uso pejorativo que alguns desses termos assumem em determinado tempo. Nessa direção, salienta o uso pejorativo da palavra “folclore” pelos arquitetos dos anos 1930, para denotar “afetações pitorescas e sentimentais”. Nesse momento, muitos desses arquitetos usam os termos “primitivo” e “rural” para referenciar-se ao vernáculo, os quais, diferentemente, eram termos de valor negativo na virada do século XIX para o XX⁸⁶⁵. Em suma, além da variedade de termos, deve-se considerar o tempo, o período no qual um destes é usado, pois seu valor positivo ou negativo depende do momento na história.

No Brasil, alguns defendem a existência de diferenças no significado dos termos “vernáculo” e “primitivo”⁸⁶⁶. Investigando a presença de materiais naturais, como a pedra e o barro, na arquitetura moderna, Cláudia Cabral e Helena Bender empregam o termo “primitivismo”, no artigo “Usos do primitivismo. Pedra, barro e arquitetura moderna”. Segundo as autoras:

Essa presença [de materiais naturais e técnicas construtivas pré-industriais] poderia ser discutida apenas nos termos de uma relação com o vernáculo, ou, mais simplesmente, com a tradição. Entretanto, adota-se propositalmente a noção de primitivismo, pois, como se pretende sugerir, ela exhibe um impasse (de certa forma indiferente à noção de vernáculo) de uma ligação intelectual, e não natural, com a tradição.⁸⁶⁷

E, ainda,

Michelangelo Sabatino afirma três manifestações do primitivo: no diálogo entre modernismo e tipologias construtivas arcaicas (cavernas, cabanas e tendas); na busca pela natureza (seja restaurando sua presença na cidade, seja deixando a cidade para

⁸⁶⁴. VEIKOS, Cathrine. **Lina Bo Bardi: the theory of architectural practice**. New York: Routledge, 2015, p. 14.

⁸⁶⁵. SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della Modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare**. Milano: FrancoAngeli, 2013, p. 22.

⁸⁶⁶. TEIXEIRA, Cláudia M. Considerações sobre a arquitetura vernácula. **Cadernos de arquitetura e urbanismo**. Belo-Horizonte: Ed. PUC Minas, 1993, v. 15, n. 17, 2º sem. 2008, p. 29-43. A autora afirma a importância de diferenciar os termos “arquitetura vernácula” e “primitiva” para o estudo de ambas, embora reconheça que essa diferença não é unânime entre os autores, ressaltando, inclusive, que o termo “vernácula” é usualmente empregado para designar a arquitetura dos índios, que, no caso, seria “primitiva”.

⁸⁶⁷. CABRAL, Cláudia Costa; BENDER, Helena. Usos do primitivismo. Pedra, barro e arquitetura moderna. **Pós. Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Fausp**, 2017, v. 24 (43), p. 83.

reencontrá-la); e, finalmente, “no desejo de integrar tectônicas e tecnologias da arquitetura vernácula e práticas construtivas contemporâneas, abrindo um diálogo entre o *hand-made* e o *machine-made*”.⁸⁶⁸

Desse ponto de vista, o encontro da arquitetura moderna com a natureza é também uma manifestação do vernáculo. O próprio Sabatino salienta, em outro escrito, que o vernáculo sobrevive na Itália de maneira subterrânea, alimentando a produção moderna, seja esta de elite ou popular⁸⁶⁹. Assim, abraçando o classicismo mediterrâneo no entreguerras, a arquitetura moderna italiana é altamente contagiada pelo uso do vernáculo em suas diversas facetas, atingindo seu ápice no pós-guerra, período identificado como de continuidade em relação aos anos 1930. Nesse período, o uso do vernáculo será em prol da habitação popular urbana.

O Mediterrâneo e suas tradições são o ponto de referência. Na Itália, os arquitetos fazem alusão a esse lugar, e projetam com o Mediterrâneo em mente. Um Mediterrâneo expresso pelo modo de vida de seus habitantes, clima, luz, tipologias habitacionais, ligação com a natureza e seus integrantes, amalgamados ao morar. Ou seja, clássico, mediterrâneo e vernáculo ligam-se ao ambiente italiano. E, nesse âmbito, defender a *mediterraneità*, por parte de Bardi e o grupo de arquitetos em torno da revista *Quadrante*, é promover também o uso do vernáculo, o que gera diversidade de referências a ele⁸⁷⁰.

Em artigo de 1937, *Alla Ricerca dell'Italianità*, na *Casabella*, Pagano disserta sobre o gosto do tempo à maneira moderna; e fala de caráter nacional, ressaltando que o aspecto geográfico não é um fator superficial. Completa que ele é “um complexo de forças da gravidade na direção de um conceito absoluto e unitário, capaz de infinita variedade de manifestações, enraizado no solo como uma potência misteriosa e sempre manifesta, também além das intenções humanas”⁸⁷¹. Dessa maneira, combate os defensores da *italianità* que acreditam numa marca nacional através do uso da decoração de arcos e colunas. E sobre isso, ainda afirma:

⁸⁶⁸. SABATINO apud CABRAL, Cláudia; BENDER, Helena, op. cit., p. 83.

⁸⁶⁹. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell'architettura moderna italiana. In: op. cit., p. 116.

⁸⁷⁰. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell'architettura moderna italiana. In: op. cit., p. 102. O autor chama atenção para a evolução do termo *mediterraneità*, que, questão pouco abordada, é tratada por Richard Etlin.

⁸⁷¹. PAGANO, Giuseppe. Alla ricerca dell'italianità. *Casabella*. Novembre 1937, n. 119, p. 2-5, p. 4. “[...] È un complesso di forze di gravitazione verso un concetto assoluto e unitario, capace di infinite varietà di manifestazioni, radicato nel suolo come una potenza misteriosa e pur sempre manifesta, anche al di là delle intenzioni umane.” Tradução da autora.

[...] Sentimos que a tradição não está nas colunas e nos capitéis, que esses lugares-comuns não são os elementos necessários e suficientes, que a arquitetura foi e é sobretudo artística limitação do espaço, que os elementos são os tijolos, a pedra, o barro, a madeira, o concreto, o ferro. Esses elementos são as “notas musicais da arquitetura”, e não as ordens gregas. A maneira de usá-los, a maneira de compor com eles muda no tempo e com os homens.⁸⁷²

Para Pagano, a arquitetura moderna significa uma ligação moral, social, econômica e espiritual com as condições do seu país. Ou seja, ele não exclui o seu caráter nacional, mas, muito pelo contrário, para ele esse traço faz parte dela⁸⁷³. Já em artigo anterior, de 1935, também na *Casabella*, Pagano afirma:

A arquitetura italiana será tanto mais nacional quanto mais andar em direção ao povo. E andar em direção ao povo significa também dura clareza, invejosa administração do dinheiro público, exemplar simplicidade. Serão verdadeiramente italianos da nossa era aqueles arquitetos que tenham a coragem da modéstia.⁸⁷⁴

Pagano não define de modo algum a marca nacional em uma arquitetura caracterizada pelo elemento decorativo. Acredita em valores mais profundos quanto à origem clássica, como equilíbrio, ritmo e harmonia, concordando assim com o *Gruppo 7*. Mas salienta a importância de uma aproximação ao povo na definição de um grau maior no que tange a uma arquitetura nacional, sendo isso sinônimo da criação de uma arquitetura modesta e simples, representante de uma civilização. O exemplo da vida de Pagano, seus valores e luta são sinônimo de uma atitude subversiva na época, na qual o vernáculo, o popular, é a base.

Afirma-se com certa frequência que a *mediterraneità* cessa com o desfalecer do fascismo, mas o que há realmente é uma renovação do interesse pelo vernáculo⁸⁷⁵. Nesse momento, o conceito de *mediterraneità* é revisto e transformado para ser liberado das “suas associações com as iniciativas fascistas”. É certo que os

⁸⁷². Ibidem: “[...] Sentiamo allora che le tradizioni non sono nelle colonne e nei capitelli, che questi luoghi comuni non sono gli elementi necessari e sufficienti, che l’architettura è stata ed è anzitutto artistica limitazione dello spazio, che gli elementi sono i mattoni, la pietra, il fango, il legno, il calcestruzzo, il ferro. Questi elementi sono le ‘note musicali dell’architettura’ e non gli ordine greci. Il modo di usarli, il modo di comporre con essi cambia nel tempo e con gli uomini”. Tradução da autora.

⁸⁷³. PAGANO, Giuseppe. Sconfitte e vittorie dell’architettura moderna. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna, op. cit.

⁸⁷⁴. PAGANO, Giuseppe. Architettura nazionale. **Casabella**. Gennaio 1935, p. 5: “[...] L’architettura italiana sarà tanto più nazionale quanto più andrà verso il popolo. E andrà verso il popolo significa anche rude chiarezza, gelosa amministrazione del denaro pubblico, esemplare semplicità. Saranno veramente italiani della nostra era quegli architetti che avranno il coraggio della modestia”. Tradução da autora

⁸⁷⁵. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell’architettura moderna italiana. In: op. cit., p. 101.

termos do debate com base na *mediterraneità* se transformam entre 1920 e 1950, e os arquitetos que trabalham na Itália depois da Segunda Guerra apresentam um interesse renovado pelas tradições do vernáculo⁸⁷⁶. Nos valores apontados por Pagano estão certamente esses novos interesses.

CONTÍNUAS MISCIGENAÇÕES ITALIANAS

A VILLA E O VERNÁCULO

Na Itália do século XX, ao lado do estabelecimento de uma cultura de massa da classe proletária urbana, existe um diálogo entre a tradição popular do vernáculo, entendido como desafio, e a propagada e dominante tradição elitista do clássico. Essa situação, essa “capacidade subversiva”, é expressa por Lionello Venturi, quando nos anos 1930 ele fala sobre esse “orgulho da modéstia”, que é tomado por Giuseppe Pagano a propósito da arquitetura rural italiana⁸⁷⁷. Há um papel transformador da descoberta e apropriação da tradição vernácula para as teorias e práticas arquitetônicas e urbanas da arquitetura erudita na Itália. Ou seja, a inserção do vernáculo na produção dos arquitetos no país é ampla. E o seu uso seria também resultado da herança de um contexto cultural e político marcado constantemente pela convivência do popular e rural com a realidade urbana e cosmopolita desde a Antiguidade⁸⁷⁸. Um exemplo é a *villa Rotonda*, de Palladio, na qual uma arquitetura de características de um clássico urbano é inserida em paisagem campestre. Desse ponto de vista, a dualidade, envolvendo o vernáculo, o popular e o erudito, bem como o urbano e o rural, entre outros pares, é uma constante da produção artística italiana, alimentada particularmente no século XIX pelas teorias que tiveram o Mediterrâneo como centro, em toda a sua diversidade de tradições e culturas, como já explicitado. A evolução do conceito de *mediterraneità*, incluindo inicialmente a herança clássica, como afirmado acima, dá-se em expansão ao vernáculo, uma vez que este era existente em toda a bacia do Mediterrâneo ao lado do monumental.

⁸⁷⁶. Ibidem.

⁸⁷⁷. SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare**. Milano, FrancoAngeli, 2013, p. 20.

⁸⁷⁸. Ibidem, p. 19.

Não é do nada que Pagano investe na tradição rural como fonte de referência para o moderno. Em 1931, o próprio Giovannoni separa as tendências modernas entre as de marca internacional e as de ênfase local. E afirma que, entre estas últimas — que consideram o ambiente elemento essencial extrínseco da composição —, destaca-se como a mais “viva e fresca” na definição do novo aquela que se reporta a fontes ainda não utilizadas: a arquitetura *minore* do “folclore rural”, as formas espontâneas de cada região que têm pouquíssimas relações com a arquitetura erudita⁸⁷⁹. Isso antes da exposição sobre arquitetura rural de Pagano e Daniel, na Trienal de 1936.

No capítulo precedente, viu-se que a casa burguesa, ou *villa*, é o objeto principal das experiências modernas italianas. Observou-se também o conceito de *villa* moderna, tomado da concepção de Ruskin nos anos 1920, à denominação de *villa “naturista”*, definida por Pagano, com a apresentação de alguns exemplos divulgados particularmente na *Casabella*.

Segundo Comas, se para as vanguardas europeias dos anos 1920 a casa unifamiliar é um anacronismo,

Le Corbusier é a exceção que se destaca. Para o tratadista da arquitetura que se diz moderna, a preocupação com a habitação mínima e de baixo custo é o reverso da preocupação com a morada primitiva no começo do tempo e, por extensão, da preocupação com o possível fundamento dos esplendores do templo e do palácio, os arquétipos da casa, fora do tempo. A casa unifamiliar é parte do processo de regeneração da matriz disciplinar.⁸⁸⁰

Desse ponto de vista, as experiências modernas italianas, concentradas na unidade burguesa unifamiliar, e fora do contexto das preocupações das vanguardas particularmente do norte europeu, aproximam-se das ideias do mestre, como também o convergir do uso de referências mediterrâneas e certamente vernaculares, abraçadas por Le Corbusier em certas obras, tal como exposto no início deste capítulo.

Por outro lado, a partir da discussão do conceito de vernáculo, vê-se que sua marca no moderno faz-se com a introdução de elementos tipológicos, da natureza e de técnicas e materiais dessa produção na casa burguesa. A *villa naturista* de

⁸⁷⁹. GIOVANNONI, Gustavo. **Corso di architettura elementare. Parte seconda: nozioni di edilizia, composizione architettonica elementare**. Roma, Paolo Cremonese, 1931, p. 167.

⁸⁸⁰. COMAS, Carlos Eduardo. Casa unifamiliar e Tradição moderna. **AU**, julho de 2006, p. 68.

Pagano tem por excelência a marca do vernáculo, e os exemplos vistos no capítulo anterior são perfeitamente cabíveis nessa categoria. Nesse contexto, os primeiros exemplos italianos são a casa Malaparte (1938-1942), em Capri, de Adalberto Libera, e a *villa Oro* (1934-1937), em Nápoles, de Luigi Cosenza (1905-1984) e Bernard Rudofsky (1905-1988)⁸⁸¹. A primeira é contemporânea da *villa Mairea* (1938-1939), de Alvar Aalto, detentora de um diálogo com o vernáculo da região da Finlândia. As duas casas, a do norte e a mediterrânea, usam características do lugar para moderar as qualidades universais do Modernismo⁸⁸². Cravada na rocha, a casa Malaparte, como muitos edifícios residenciais de Roma ainda hoje denotam⁸⁸³, tem na cor de terra uma referência às ruínas de Pompeia e ao colorido de Procida⁸⁸⁴; suas aberturas amplas, formando obras de arte naturais, festejam o encontro do céu com o mar, do homem com a natureza.



Figura 87: Casa Malaparte, Capri. Adalberto Libera, 1938-1942. Fonte: <https://www.italianways.com/villa-malaparte-rationalism-and-nature/>, acesso em outubro 2019.

A *villa Oro* resume-se a sólidos brancos sobre a encosta, voltados para a baía de Nápoles. Com terraços e materiais locais, a casa referencia a arquitetura simples de cubos brancos da encosta do mar Mediterrâneo.

⁸⁸¹. SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare**. Milano, FrancoAngeli, 2013, p. 22.

⁸⁸². Ibidem, p. 30.

⁸⁸³. A cor de terra é predominante nos edifícios de Roma, seja pela pintura ou pelo revestimento de tijolo.

⁸⁸⁴. SABATINO, Michelangelo Sabatino. The politics of mediterraneità in Italian modernist architecture. In: LEJEUNE, Jean-François; SABATINO, Michelangelo. **Modern architecture and the Mediterranean. Vernacular dialogues and contested identities**. Londres/Nova York, Routledge, 2001, p. 48.



Figura 88: *Villa Oro* (1934-1937), em Nápoles. Projeto de Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky.
 Fonte: http://www.luigicosenza.it/doc/opere/img/f012_villa_oro.htm, acesso em outubro 2019.



Figura 89: Capri, 2015. Tradição na implantação dos cubos brancos sobre a encosta marítima.
 Fonte: foto da autora (2015).

Outros exemplos de casa burguesa moderna com inserções do vernáculo são concretizados no entreguerras, embasados numa relação íntima com o contexto. *villa Domus* e *villa* no Lago de Garda, apresentadas no capítulo precedente, e muitas outras casas burguesas, presentes inclusive nas páginas da *Casabella* dos anos 1930, são, como já dito, exemplares dessa produção, aos quais juntam-se outros apresentados nas trienais dos anos 1930, particularmente projetados por colaboradores da *Quadrante* de Bardi, como Figini e Polini. Nesses exemplares, as referências ao vernáculo nunca estão sozinhas, mas amalgamadas com o clássico, numa expressão própria do mundo mediterrâneo.

UMA VILLA URBANA: CASA A VILLE SOVRAPPOSTE

Nos anos 1930, surgem outros tipos de moradia para uma faixa privilegiada da sociedade, aguçada por se firmar, como a *casa a ville sovrapposte*, solução para

aproveitamento melhor de áreas verdes e com a vantagem de criar casas no centro da cidade à maneira de edifícios. E é Pagano que explica nas páginas da *Casabella*:

Realizar em um parque com árvores altíssimas, em uma zona central da cidade, um certo número de construções com um ou dois pavimentos, vizinhas entre si tanto quanto o regulamento construtivo pode permitir, apresenta dupla desvantagem: uso não econômico do terreno e destruição da zona arborizada. A solução que se apresenta em tal caso é uma: sobrepor tais elementos unitários de construção (casas) e subir verticalmente entre as árvores até uma altura que — se os regulamentos vigentes não limitassem — seria lógico levar até 10 ou 12 pavimentos. O edifício que se obtém deste modo, ocupando uma área mínima, permitirá salvar ao máximo as árvores e o jardim.

Nesse sentido, [...] a construção “a ville sovrapposte” [...]: segundo o conceito-base de usufruir a natureza circundante ao longo da vertical, em vez da horizontal. Amplas janelas panorâmicas no ambiente principal de estar em vidro único se abrem sobre as árvores altíssimas do parque, balcões contínuos se estendem ao longo da parede sul. Do ambiente de estar e da sala de jantar se tem acesso, através de uma grande abertura em vidro, a uma ampla varanda coberta, continuação e prolongamento externo dos ambientes internos, que com tal varanda veem formar na boa estação um todo único. Assim o apartamento tende a corresponder sempre mais às características desejadas para uma *villa* de cidade.⁸⁸⁵

Trata-se da casa *a ville sovrapposte*, de Figini e Pollini, primeira construção desse gênero que, realizada entre 1932 e 1934, está em meio a rica vegetação, porém na cidade. A ideia é, segundo afirma Pagano, dar ao edifício um caráter de casassobrepostas, integrando-as ao bem-estar higiênico das cidades-jardim. Ele sublinha a necessidade de manutenção de uma média máxima de densidade não muito alta e de tratamento unitário do conjunto dos blocos isolados. O arquiteto ressalta ainda a defesa feita por Le Corbusier em favor da habitação verticalizada; e acrescenta que entre os argumentos positivos em favor desse modo de morar está a possibilidade de concentração de serviços, para dar “com paridade de custos um

⁸⁸⁵. UNA Casa a Milano. **Quadrante**, 1935, n. 30, p. 23: “Realizzare in un parco con alberi altissimi in una zona centrale della città, un certo numero di costruzioni a uno o due piani, vicine fra loro tanto quanto i regolamenti edilizi possono permettere, presenta un doppio svantaggio: sfruttamento anti economico del terreno e distruzione della zona alberata. La soluzione che si presenta in tale caso è una: costruzione (ville), e salire verticalmente fra gli alberi, fino ad un’altezza che — si il regolamenti vigenti non limitassero — portare fino a 10 o 12 piani. L’ edificio che se otterrà in questo modo, occupando un’area minima, permetterà di risparmiare al massimo gli alberi e il giardino. In tal senso [...] la costruzione ‘a ville sovrapposte’: secondo il concetto-base di sfruttare la natura circostante lungo la verti, anzichè lungo l’orizzontale. Ampie finestrate panoramiche nell’ambiente principale di soggiorno a cristallo unico si aprono sugli alberi altissime del parco balconate continue se estendono lungo tutta la parete sud. Dall’ambiente di soggiorno e della sale da pranzo si accede, traverso una grande apertura a cristalia un’ampia terrazza coperta degli ambienti interni, che con tale terrazza vengono a formare nella buona stagione un tutto unico”. Tradução da autora.

máximo de comodidade e resolver a habitação moderna sem abandonar o conceito de alojamento de aluguel”⁸⁸⁶.

A *villa sovrapposta* é a solução possível que confirma a planimetria de qualidade repetida em série. Uma tipologia que garante conforto habitacional, ganho monetário e prestígio, objetivos adequados à burguesia industrial. Enquanto os apartamentos inferiores são fonte de renda, o ático é reservado para aquele que pode desfrutar de uma situação privilegiada sobre o entorno urbano, quanto às melhores condições de luz e ar, em uma área de dimensões importantes no que tange à presença de verde. No respeito à cidade tradicional, parece que é trasladado para o alto, a um nível que possibilite uma maior fruição do espaço externo e de qualidade no contexto urbano, e garanta as qualidades do habitar com o intuito de satisfazer às necessidades de vida do homem burguês. Ao mesmo tempo, a habitação no alto equipara-se à própria condição da emergente burguesia industrial que busca entre outros setores uma elevação social e econômica⁸⁸⁷.

Aparentemente, a *casa a ville sovrapposte* é um modelo recorrente da arquitetura moderna, um edifício inserido em área verde, para a qual as habitações dos diversos planos se abrem através de panos de vidro e balcões. Convergindo com citação anterior, tem-se a impressão de habitar uma *villa*. A *villa sovrapposta* nasce em Milão. Mais uma maneira de apreensão da *mediterraneità* como sinônimo de *italianità*.

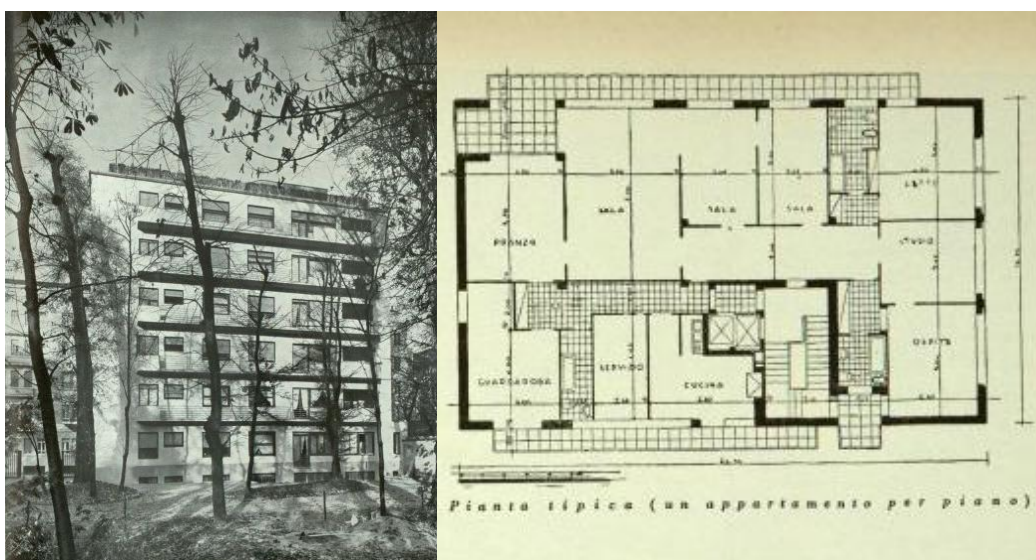


Figura 90: Primeira *villa sovrapposta*, em Milão (1932-34). Figini e Pollini. Fachada para o jardim e uma opção de planta.
Fonte: *Quadrante* n. 30 (1935, p. 23 e p. 25).

⁸⁸⁶. PAGANO, Giuseppe. Un gruppo di abitazioni a ville sovrapposte. **Casabella**. Marzo 1937, n. 111, p. 12-17.

⁸⁸⁷. MAGNI, Susanna. **Abitare in alto a Milano 1920-1960**. Tesi di Laurea. Politecnico di Milano. Anno accademico 2013-2014, p. 69.

Sabatino tem razão ao afirmar que os arquitetos projetam com a região mediterrânea na imaginação. Estabelecendo uma correspondência entre o mar e a área verde circundante, abrem para ela grandes esquadrias, balcões e varandas, permitindo assim sua maior fruição.

Nessa linha também está a *Casa Rustici* (1933-1935), de Terragni e Lingeri. Como o projeto apresentado acima, a *Casa Rustici* é idealizada por integrante da *Quadrante* de Bardi. Ela também é projetada com a mira nas condições climáticas de uma região ensolarada, de um céu predominante, como a região mediterrânea. Há uma multiplicação de varandas, balcões e vegetação, prevendo uma vida que se expande ao exterior. A *Casa Rustici* tem grande importância para o Movimento Moderno em Milão, no âmbito da renovação das relações entre arquitetura e cidade⁸⁸⁸.

Contratado por Vittorio Rustici, em 1933, o projeto da *Casa Rustici* prevê inicialmente uma casa familiar de dois pavimentos. Mas as vantagens econômicas fizeram o proprietário optar pela construção de habitação de aluguel com a *villa* familiar no ático do edifício⁸⁸⁹. Segundo palavras de Bottoni, a *Casa Rustici*, além de uma das primeiras afirmações da arquitetura moderna em Milão, é também uma das mais importantes para o complexo de problemas enfrentados pela arquitetura moderna e suas soluções. No caso, sublinha: a imposição urbanística e a liberdade da planta; a abordagem da natureza na habitação, com a criação de jardins suspensos; o acento arquitetônico na estrutura portante e no fechamento⁸⁹⁰.

Gabbia di merli (gaiola de pássaros), *casa pensile* (casa suspensa) são denominações dadas ao edifício⁸⁹¹, formado por dois corpos separados por um pátio aberto atravessado por balcões em passarela. Trata-se de uma decomposição volumétrica com posterior recomposição através da linha dos balcões, cornijas, etc. A *villa*, na cobertura, ocupa apenas parte da área proposta e, atravessando o pátio através de passarela, permite desfrute de importante área de jardim⁸⁹².

Quanto ao entrosamento com a natureza, balcões e passarelas abertas, trata-se certamente do caráter da vida no Mediterrâneo, presente na arquitetura de

⁸⁸⁸. Ibidem. Ver também CASA Rustici a Milano. **Rassegna di Architettura**. Settembre 1939, XVII, n. 9, p. 141.

⁸⁸⁹. MAGNI, Susanna, op. cit., p. 71.

⁸⁹⁰. Ibidem.

⁸⁹¹. Ibidem.

⁸⁹². Ibidem.

Terragni e do grupo em torno da revista *Quadrante*, como opção alternativa para a produção de uma arquitetura moderna de marca italiana, nacional, e não necessariamente de estilo decorativo clássico. Os terraços abertos e os balcões permitem experimentar o espetáculo visual e sensual do Mediterrâneo⁸⁹³. Embora não se trate de inserção do edifício em área urbana rica de verde, sua criação passa a ser um desafio do projeto. É projetar com a região mediterrânea e suas condições de vida na mente.

A escolha cromática e material aproxima recursos tradicionais, como a pedra e o mármore, do ferro e do vidrocimento, como marcas de busca do moderno; e o tom salmão afinado à experiência do *Novocomum*, também de Terragni. Apesar da acusação de Pagano relacionada à importância da decoração para Terragni a partir do acento na estrutura, deve-se reconhecer, na racionalidade do jogo de volumes e na precisão compositiva, a contribuição inovadora do arquiteto no âmbito das *ville sovrapposte* de aluguel e da habitação moderna⁸⁹⁴.

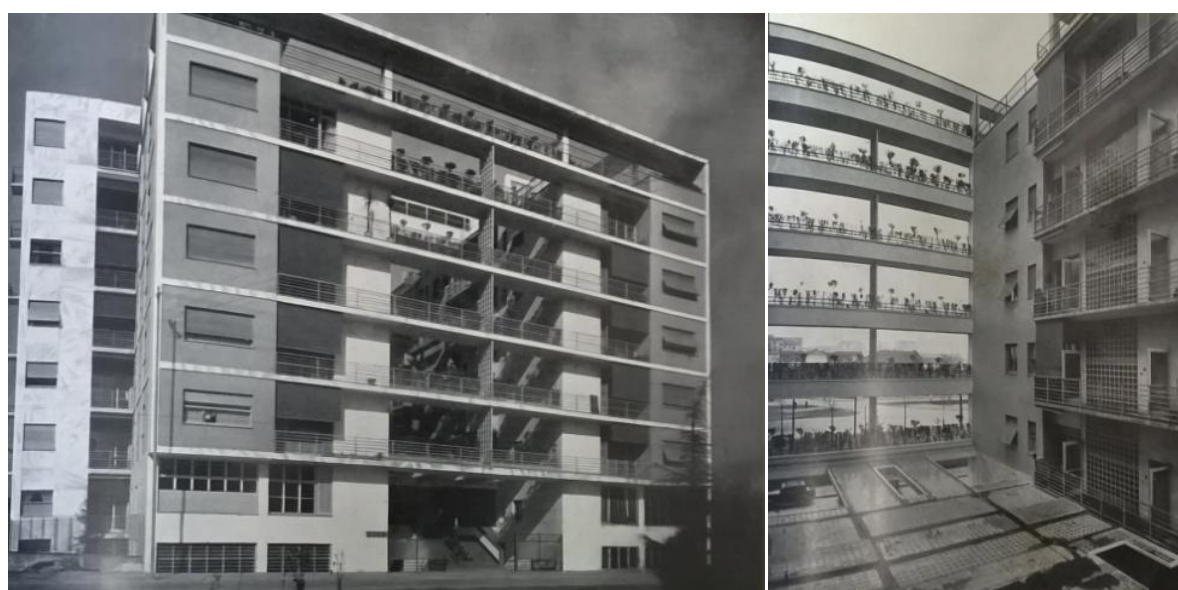


Figura 91: Casa Rustici (1933-1935), Milão. Projeto de Terragni e Lingeri. Fachada da avenida Sempione e pátio interno. Fonte: *Rassegna di Architettura* n. 9 (settembre 1939, p. 141; p.145).

⁸⁹³. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell'architettura moderna italiana. In: op. cit., p. 119.

⁸⁹⁴. MAGNI, Susanna, op. cit., p. 72.

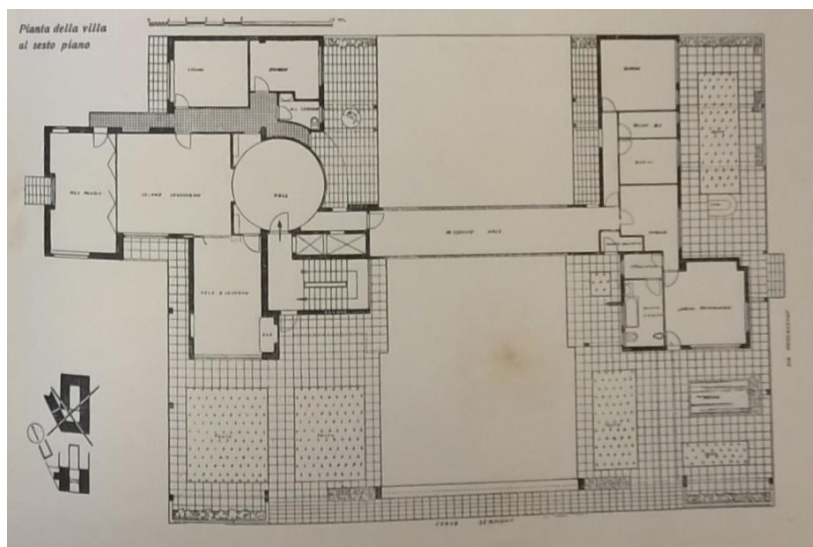


Figura 92: *Casa Rustici* (1933-1935), Milão. Projeto de Terragni e Lingeri. Planta da *villa* na cobertura.
Fonte: *Rassegna di Architettura* n. 9 (settembre 1939, p. 144).



Figura 93: *Casa Rustici* (1933-1935), Milão. Projeto de Terragni e Lingeri. Jardim da *villa*, cobertura com
balcão que liga área social e íntima. Fonte: *Rassegna di Architettura* n. 9 (settembre 1939, p. 146).



Figura 94: *Casa Rustici* (1933-1935), Milão. Projeto de Terragni e Lingeri. Jardim da *villa*, no último pavimento.
Fonte: *Rassegna di Architettura* n. 9 (settembre 1939, p. 146).

CONVERGÊNCIAS MEDITERRÂNEAS E TROPICAIS

A Itália procura desde a unificação (1861) uma representatividade para a nova nação. Se os protagonistas da história italiana concordam com a produção de uma arquitetura moderna com a marca da tradição, o entendimento desta última passa pelas mais diversas opiniões e concretizações, de maneira nada hegemônica.

Como visto, o clássico aparece em primeiro plano como a marca principal de união do patrimônio das várias regiões da Itália. Isso coincidindo com as aspirações de Mussolini, também de identificação do governo fascista com Roma Antiga. Desse modo, espelhando-se nas mais diversas posturas dos seus personagens, o uso do clássico é bastante diversificado. Há os que defendem as colunas e o monumental, vendo-os no novo a partir da simplificação de formas e elementos decorativos, como Piacentini. Entretanto, incluindo Giovannoni, não faltam também aqueles que prezam pela tradição, segundo as construções ordinárias urbanas, seguindo sua permanência no ritmo, na harmonia e nas proporções.

Valorização e investimento no mundo rural, de maneira mais enfática nos anos 1930, também fazem parte do incentivo do regime, em período de luta por uma arquitetura moderna. Um ambiente por si só heterogêneo, marcado pela cultura mediterrânea, na qual o clássico e o vernáculo convivem lado a lado, contagiando-se. É o entranhar do artificial no natural, do edifício na paisagem, na vegetação. A arquitetura moderna se concretiza das maneiras mais diversas e ambíguas.

No Brasil, após a Primeira Guerra Mundial, a orientação artística europeia ainda predomina. As consequências do conflito fazem a elite cultural brasileira voltar-se para seu próprio mundo. A mais importante novidade é o estudo do povo brasileiro, sua cultura e mitos, sua maneira de sobrevivência⁸⁹⁵. É exatamente nesse momento que se notam significativas introduções no processo de construção nacional. Em 1917, Monteiro Lobato critica a falta de originalidade da arquitetura brasileira e os “inúmeros disfarces das suas fachadas”, afirmando que “a forma estética de uma cidade está intimamente ligada à produção dos humildes operários” e daqueles responsáveis pela produção urbana de pequenas e simples construções, e não

⁸⁹⁵. LESSA, Carlos, op. cit. Devido ao conflito, há uma desqualificação dos valores europeus, ao mesmo tempo que ele desencadeia o acirramento do nacionalismo no Velho Mundo, com o desenvolvimento do nazismo alemão e o fascismo italiano.

necessariamente monumentais. A questão de criação de um estilo, presente também no Brasil, faz Lobato declarar: “O estilo não se faz. Nasce por exigência do meio”. E, ampliando a afirmação de Severo quanto à incapacidade da cultura autóctone na formação de uma base nacional, Lobato sustenta que, em um meio incapaz, é tarefa do artista provocá-lo, “criando um estado de espírito propício”, e admite ser este artista das multidões⁸⁹⁶.

Ao lado das transformações modernas nas artes plásticas e na literatura, na arquitetura, tem-se o neocolonial, no qual se usa a tradição do passado de modo não hegemônico⁸⁹⁷, sendo ele “a primeira manifestação de uma tomada de consciência por parte dos brasileiros das possibilidades do seu país e da sua originalidade”⁸⁹⁸, ou simplesmente a primeira manifestação de brasilidade na arquitetura do país⁸⁹⁹. Deste ao moderno, considerando-se assim os exemplares práticos e concretos, é um pequeno salto em termos cronológicos. Salto que vai permitir o trânsito de Lucio Costa de um para o outro movimento, quando, segundo ele próprio, percebe em viagem à Diamantina, ainda em 1924, a simplicidade do nosso colonial e a incoerência do neocolonial⁹⁰⁰.

É exatamente entre 1924 e 1937 que Lucio Costa desenvolve um “trabalho de decifração conceitual de uma forma e um estilo que fosse simultaneamente contemporâneo e brasileiro”⁹⁰¹. E, nesse esforço, Lucio, em 1924, com 21 anos, ainda estudante e já expoente do neocolonial, tendo vencido em segundo lugar o concurso para um Solar Brasileiro, em 1923, concede entrevistas ao jornal *A Noite*. Numa delas, após voltar de Diamantina, para onde foi com o objetivo de documentar a arquitetura do passado, incentivado por José Mariano Filho, declara sobre a questão da criação de um estilo novo:

Não é preciso que exista a preocupação de se fazer um estilo nacional. Não. O estilo vem por si. Não é necessário andar

⁸⁹⁶. COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MAM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945**. Tese para obter o grau de doutor pela Universidade de Paris 8. Paris: 2002, p. 44.

⁸⁹⁷. Ibidem.

⁸⁹⁸. Ibidem, p. 52

⁸⁹⁹. LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC Rio/Loyola, 2007, p.30.

⁹⁰⁰. COSTA, Lucio. O Risco Moderno. [Entrevista concedida a] Mário César Carvalho, Rio de Janeiro: 10/7/1995. **Folha de São Paulo**, 23/7/1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/230795.htm>. Acesso em junho 2018.

⁹⁰¹. LEONÍDIO, Otávio, op. cit., p. 35.

estilizando papagaios e abacaxis... basta que cada arquiteto e cada proprietário tenha sinceramente o desejo de fazer uma obra que preencha da melhor maneira possível os fins a que se destina. Uma composição que satisfaça a vista, e onde o espírito repouse. Sejam simples, sejam sinceros. Evitemos a mentira. Evitemos o ridículo. Evitemos todo excesso de complicação na arquitetura de nossas casas.⁹⁰²

A grande inovação nessa declaração está no conceito de estilo nacional a partir da valorização da finalidade e da sinceridade. Não há tanta ênfase na forma definida como caráter ou imagem, mas sim como utilidade. Ainda sobre a definição de estilo nacional, em texto publicado no jornal “O Paiz”, em 1928, respondendo a um questionário sobre o arranha-céu, Lucio afirma:

[...] O estilo não é fantasia que se invente ou se copie, surge naturalmente como função do sistema, dos materiais empregados, do clima, do ambiente, da época. Está preso ao arcabouço construtivo e às vezes a uma simples exigência de aeração e higiene.⁹⁰³

Dominado o país a partir dos anos 1930 por Getúlio Vargas, governo de marcas ditatoriais, particularmente entre 1937 e 1945, esses anos de 1930 são anos do “redescobrimento do Brasil”⁹⁰⁴. Nesse momento, surgem obras literárias como as de Gilberto Freyre, em 1933, *Casa-grande e Senzala* e, em 1936, *Sobrados e Mucambos*, retratos de um Brasil mestiço e mais real.

Como se sabe, a implementação da arquitetura moderna no Brasil faz-se, nesse período, pela importante liderança de Lucio Costa, responsável por uma postura de moderno que leva o registro da tradição colonial. Comas mostra, entre outros exemplos, como o Edifício do Ministério de Educação e Saúde é obra significativa de representatividade da cultura nacional, em termos de passado e também de futuro⁹⁰⁵. A arquitetura é feita para o futuro, além do presente, afirma Gustavo Giovannoni. Contudo, segundo ele, quando as condições ambientais são intensas e já constituídas, a arquitetura é feita para o passado mais que para o futuro⁹⁰⁶.

⁹⁰². Ibidem, p. 37.

⁹⁰³. Ibidem, p. 42.

⁹⁰⁴. MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974. Pontos de partida para uma revisão histórica**. São Paulo: Ática, 1978.

⁹⁰⁵. COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. **Projeto**, 1987, n. 102, p. 148.

⁹⁰⁶. GIOVANNONI, Gustavo. Il momento attuale dell'architettura. Principii di estetica pratica. In: op. cit., p. 237: “[...] l'architettura è fatta per l'avvenire oltre che pel presente, e, quando sono intense le condizioni ambientali già costituite pel passato più che per l'avvenire”.

Vendo o vernáculo como uma arquitetura de valor estético, embora seus criadores não tivessem o objetivo de fazer arte, Lucio o valoriza, não acreditando haver uma ruptura entre este e o moderno. Nos anos 1930, a emergência da arquitetura de Lucio Costa, propondo uma aliança entre Modernismo e arquitetura colonial, está em acordo com a realidade na qual impera a formação de uma identidade nacional no surgimento da obra de Gilberto Freyre. É a representação dessa identidade nacional que sintoniza *Casa-grande e Senzala* e *Sobrados e Mucambos* com uma arquitetura que alia modernidade e tradição. A obra de Bruand é pioneira na construção dessa visão, cuja marca é a apreensão do nacional.

Tratando-se dos exemplares modernos concretizados, há um maior interesse, de início, pela produção colonial da arquitetura das camadas urbanas do que pelas demais tipologias em favor dessa construção. De certa maneira, fica à margem uma produção arquitetônica com referências às camadas mais humildes da zona rural e nordestina, apesar da experiência de Lucio Costa em Monlevade, com a proposta do barro armado. Ele faz, nesse momento, referência ao vernáculo rural, do interior e do litoral. É a apreensão do barro, tão presente nas construções de taipa de pilão, no interior do país, e taipa de mão, também no interior e no litoral, incorporado ao moderno. A taipa de mão, técnica comumente utilizada nas casas de pau a pique, também é o vernáculo muitas vezes presente em parte das construções urbanas do período colonial, de maneira não exposta. Atualmente ainda é utilizada pelas camadas sociais mais desfavorecidas em diversas partes do país, sobressaindo-se, como dito, na zona rural e litorânea.

Nos anos 1940, momento da consolidação, seguido da hegemonia, da arquitetura moderna brasileira da Escola Carioca⁹⁰⁷, aparecem exemplares ligados diretamente às fontes do vernáculo, no tocante ao uso de materiais tradicionais, inseridos de certa maneira em uma arquitetura moderna dita campestre⁹⁰⁸, ou mesmo uma “corrente rústica”⁹⁰⁹. Tal produção não é hegemônica, e os exemplos

⁹⁰⁷. COMAS, Carlos Eduardo. Moderna (1930 a 1960). In: MONTEZUMA, Roberto (org.). **Arquitetura Brasil 500 anos**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002, v. 1, p. 185-237.

⁹⁰⁸. COMAS, Carlos Eduardo. Arquitetura moderna, estilo campestre. Hotel Parque São Clemente. **Arquitextos** 123.00. Ago. 2010. Disponível em <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3513>. Acesso em abril 2012. Dissertando sobre a obra do primitivismo do Hotel do Park e as demais obras surgidas com o mesmo intuito, Comas afirma a possibilidade da existência de um desvio causado pelo Park e pela obra de Ferreira. O rótulo de campestre vem utilizado a partir do folder de propaganda do empreendimento do loteamento de nova Friburgo, com o Hotel Parque de São Clemente.

⁹⁰⁹. BRUAND, Yves, op. cit.

não são muitos. Eles aparecem quase que concomitantemente com o começo da ideologia do desenvolvimentismo no país, a qual, iniciada no pós-guerra, determina a prioridade na industrialização, na urbanização e na tecnologia. Casa Frontini e casa Arnstein, ambas em São Paulo, de Rudofsky, austríaco que morou na Itália e trabalhou com Ponti. Ambas as casas são realizadas em torno de pátios. A casa de João Arnstein é de 1941. Essa obra é resultado do fascínio do arquiteto pelos trópicos, que a projeta segundo uma quase indistinção entre exterior e interior⁹¹⁰. Integração do interior com o exterior da vida mediterrânea, trazida para os trópicos, de clima similar.

Em 1944, tem-se o Park Hotel de Nova Friburgo, de Lucio. Neste exploram-se técnicas modernas com materiais naturais, criando-se uma acomodação do edifício na paisagem, como exigido pela legislação local⁹¹¹. A casa do arquiteto Carlos Ferreira, projetada para uso próprio, é de 1949. De pedra, argila e madeira da região e com telhado originalmente de sapê, ela incorpora técnicas de pau a pique⁹¹². Nessa faceta do moderno ainda incluem-se o pavilhão de praia da casa para fim de semana de Marjorie Prado (1946)⁹¹³, de Warchavchik, lembrando que este é um profissional formado na Itália, que lá trabalhou com os professores da *Scuola Superiore di Roma*, Piacentini e Fasolo⁹¹⁴, na década de 1920.

Em 1951, surge a Casa dos Bardi e, em 1958, a casa Cirell, ambas de Lina Bo Bardi, nas quais a arquiteta italiana também concilia técnicas e materiais arcaicos e modernos. Estas, porém, estão no bairro do Morumbi, em formação no início da década de 1950, e ainda considerada área suburbana da cidade.

⁹¹⁰. CAVALCANTI, Lauro (org.). **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 76. Em estrutura mista de concreto e metal, a casa volta-se para o interior, organizando-se a partir de cinco jardins e pérgolas de madeira.

⁹¹¹. COMAS, Carlos Eduardo. *Arquitetura moderna, estilo campestre*. Hotel Parque São Clemente. **Arquitextos** 123.00. Ago. 2010. Disponível em <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3513>. Acesso em abril 2012.

⁹¹². CAVALCANTI, Lauro (org.), op. cit., p. 79. Segundo o autor, a obra de Ferreira ganhou diploma de honra do VII Congresso Pan-Americano de Arquitetura, em 1950, na categoria de materiais locais. Ver COMAS, Carlos Eduardo. Lina 3x2. **Arquitexto**, 14, p. 146-189, nota 47. O autor ressalta a publicação da casa de Ferreira por Henrique Mindlin; e também BRUAND, Yves, op. cit., p. 143. Segundo o autor francês, há uma boa integração da obra no contexto selvagem, o que considera objetivo do seu proprietário arquiteto: concretizar “uma construção tão barata quanto possível, que oferecesse um conforto simples para estadias não prolongadas”. Afirma ainda que “era natural que a corrente rústica só se desenvolvesse em regiões rurais”. Em alinhamento com uma certa postura de desconsideração à questão vernácula, própria da época, o autor não comenta sobre a cobertura original de sapê e a técnica de pau a pique da casa Ferreira.

⁹¹³. COMAS, Carlos Eduardo. Lina 3x2. **Arquitexto**, 14, p. 146-189, nota 47.

⁹¹⁴. LIRA, José. **Warchavchik: fraturas da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

A existência de pontos convergentes na definição de um estilo nacional, transmitidos pelos escritos e feitos dos italianos e brasileiros, é clara. Arquitetura clássica e arquitetura colonial. Ambas as expressões do passado de seus respectivos países são resgatadas para marcar a produção de momentos de construção nacional. Apesar das diferentes razões, contou-se nos dois contextos com a variedade no uso desse passado, na dimensão das suas respectivas realidades. A busca de Lucio Costa por um estilo contemporâneo e brasileiro coincide no tempo com o processo de construção de um estilo também contemporâneo e italiano. As ideias de estilo de Giovannoni, Lobato e Lucio convergem em pontos nodais. Considerando-o próprio de um ambiente, admitem-no espontâneo, identificando-o no valor das construções simples das cidades, resultado da ação do homem comum. E se Lucio, salvo engano, não afirma, como Lobato e Giovannoni, a formação do novo a partir das experiências desse homem comum, ele a pratica já de início como arquiteto. O exemplo do barro armado em Monlevade é a prova.

Por sua vez, na prática, Giovannoni preocupa-se com a implantação do clássico, segundo ele, a partir do resultado de uma evolução formal e suas permanências no tempo. Ele mesmo afirma que o uso do novo é admitido apenas no âmbito das técnicas construtivas contemporâneas. A princípio, nesse ponto específico, vê-se sua atitude mais próxima à ação de Ricardo Severo no Brasil, que, produzindo obras neocoloniais, utiliza técnicas construtivas contemporâneas com elementos da arquitetura portuguesa dos séculos XVII e XVIII⁹¹⁵. Uma atitude que, unindo técnicas modernas à implementação de elementos de uma arquitetura do passado, parece mais próxima de uma postura eclética. Mas não é essa uma posição hegemônica em nenhum dos dois países. Na Itália, o próprio sentido de clássico é diversificado, variando da exigência dos elementos decorativos, criticados por Pagano e apreendidos por Giovannoni, às características de ritmo, harmonia, equilíbrio e proporção, apoiadas também por Giovannoni, pelo *Gruppo 7* e pelo próprio Pagano. Ao que parece, uma preferência pelo Classicismo monumental, como estilo para o moderno italiano, corresponde a uma postura de defesa do neocolonial no Brasil, correspondendo, aliás, do ponto de vista da variedade de concretizações que tais termos tomaram em cada país, a uma diversidade de posturas profissionais.

⁹¹⁵. BRUAND, Yves, op. cit., p. 53.

A opção italiana pela arquitetura *minore*, como representatividade nacional, oferece um leque amplo, que vai das construções ordinárias urbanas ao vernáculo rural, e, fazendo parte da ideia de mediterrâneo, que é mais abrangente, inclui o natural, a exploração do lugar, as habitações rurais e das encostas e sua situação.

Itália: clássico, *mediterraneità*, vernáculo, contexto de uma realidade local marcada pela miscigenação e amálgama entre o natural e o artificial; Brasil: neocolonial (com base na arquitetura portuguesa e colonial erudito brasileiro) e colonial brasileiro de marca do vernáculo, urbano e rural. São esses os elementos explorados para a representatividade do caráter de cada uma das nações.

Quanto ao uso da tradição no novo, se no Brasil predominam o pensamento e a ação de Lucio Costa, é preciso chamar a atenção para os exemplares modernos, que aparecem a partir da década de 1940 e que aqui foram expostos. São em sua maioria habitações que usam materiais tradicionais, rústicos e muitas vezes pobres, como a palha no pavilhão de praia de Marjorie Prado e na casa de Carlos Ferreira, que foram realizadas na sua maior parte por profissionais italianos ou que tiveram uma ligação com a Itália em algum momento de sua formação. Além disso, tais obras, afastadas, na época da construção, dos centros urbanos, ao mesmo tempo que parecem ser idealizadas como protesto à corrente desenvolvimentista contemporânea, demonstram também alinhar-se com o conceito de *villa* italiana, objeto principal de experimentações do moderno na Itália.

Trata-se, em ambos os países, de conciliar, como afirma Leonídio, questões aparentemente incompatíveis: um estilo nacional e as técnicas contemporâneas⁹¹⁶. Incorporado o conceito de vernáculo na experiência mediterrânea, esta é tomada na Itália como marca nacional e caracteriza a casa burguesa ou *villa*, bem como as *ville sovrapposte* italianas, a princípio pelas mãos dos arquitetos colaboradores da *Quadrante* de Bardi. No Brasil, o desejo comum de representatividade nacional, concretizado inicialmente na arquitetura, pelas ações de Lucio, converge em vários pontos com a situação italiana, pelas condições climáticas de certa forma semelhantes e, não menos, pelo trânsito de profissionais de lá para cá nos anos próximos das grandes guerras.

⁹¹⁶. LEONÍDIO, Otávio, op. cit.

PARTE III – UMA AVENTURA

6. A DESCOBERTA DO BRASIL

6. A DESCOBERTA DO BRASIL

CONTINUIDADES HISTÓRICAS: A EUROPA E O PÓS-GUERRA NA ITÁLIA

Lina Bo Bardi e seu marido Pietro Maria Bardi vêm para o Brasil em outubro de 1946, a bordo do navio Almirante Jaceguay. A Europa deixada após o fim da guerra, como todo o panorama mundial, vive as consequências do conflito e os projetos de reconstrução: suicídio de Hitler (1945), assassinato de Mussolini (1945), criação da ONU (1945) e aprovação da Declaração dos Direitos Humanos (1948).

No contexto arquitetônico, Le Corbusier, após iniciar estudos sobre as unidades habitacionais (1944), instala a primeira pedra da Unidade de Marselha (1947), e a inaugura em 1952; constrói a *villa Curutchet*, na Argentina (1949), e em seguida realiza os primeiros croquis para Ronchamp (1950) e o Cabanon à Roquebrune-Cap-Martin (1951), no mar Mediterrâneo, como também seus estudos para Chandigarh (1951). Constrói também as casas Jaoul, na França (1952), nas quais as técnicas e os materiais tradicionais são o ponto fundamental. No período,

ele também publica importantes obras literárias, como *Trois Etablissements Humains* e *Propos d'Urbanisme*, e em 1951 faz conferência na IX Trienal de Milão⁹¹⁷.

Nos Estados Unidos, já aparecem os frutos da ida dos arquitetos alemães na década de 1930, como as importantes obras de Mies van der Rohe: a Farnsworth (1946-1950), o Crow Hall (1950-1956) e o Seagram (1954-1958). Frank Lloyd Wright idealiza o Guggenheim de Nova York na década de 1940, inaugurado em finais da década de 1950. Seguindo Ruskin e Morris, quanto ao ideal de união entre artista e natureza, o arquiteto é redescoberto no pós-guerra como salvador diante da crise cultural europeia, constatada exatamente pelas relações entre ele e o continente europeu. Afirmando a arquitetura como pura criação, Wright nega-a como derivação da história, tendo-a como uma contestação a esta. Para ele, ao contrário da Europa, que carrega o peso da história nas costas, apenas o povo americano poderia conceber uma arte plenamente criativa⁹¹⁸.

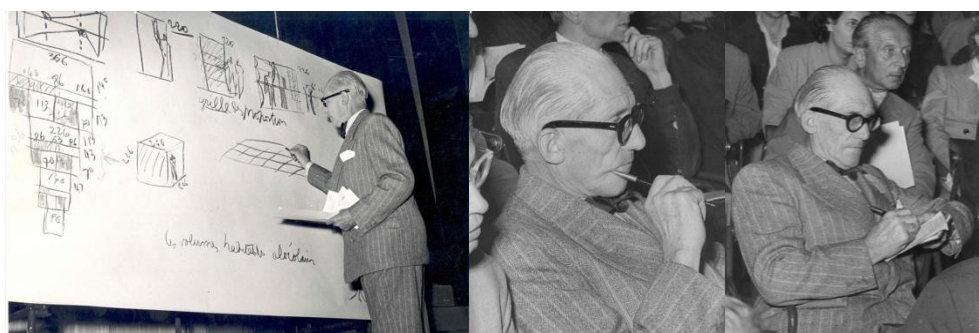


Figura 95: Conferência de Le Corbusier na IX Trienal de Milão, em 1951.
Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr>, acesso em março 2016.

Quanto ao contexto italiano, tratar do pós-guerra é aparentemente abordar uma nova fase política, econômica e social. No país da época, confirma-se o Neorealismo no cinema, com a obra de Rossellini “Roma, cidade aberta” (1947). Esses anos são de crescimento, graças à ajuda americana para a Europa arrasada. O incremento industrial, principalmente no norte do país, proporciona o deslocamento da população rural para as cidades. “Milagre econômico” italiano. É um momento histórico significativo, no qual emerge o interesse sobre o ambiente urbano como criação coletiva e sobre as questões sociais.

Considerável parte dos arquitetos atores da Itália fascista continua seu trabalho no país, ao contrário dos arquitetos modernos alemães. Fala-se em “continuidades”.

⁹¹⁷. FONDATION Le Corbusier. Biographie. Disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.fr>, acessado em junho 2017.

⁹¹⁸. ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 295.

Continuidades recheadas de evoluções, mas também detentoras de analogias e intersecções com os anos 1930 e que parecem perpetuar-se em vários contextos. Em exposição de 1951 no RIBA, em Londres, o design italiano é consagrado, e obras de Franco Albini (1905-1977), BBPR e Ignazio Gardella (1905-1999) aparecem ao lado de Terragni, Pagano e outros, mostrando a origem das experiências. A exposição trata de investigações projetuais que anunciam o início de uma fase na qual as diversas experiências, tomando o lugar do vocabulário racionalista dos anos 1930, são marcadas pela afirmação de poéticas individuais, em busca de relações distintas com a história, o contexto e as tradições locais⁹¹⁹. Há no pós-guerra uma continuidade de personagens, temas e modelos dos anos 1930, embora importantes alterações tenham ocorrido no período.

Com o fim do fascismo, como dito no capítulo precedente, as transformações na abordagem da *mediterraneità* miram o vernáculo, e por essa razão a *mediterraneità* vem incluída no debate sobre “continuidades” e “Neorrealismo”⁹²⁰; e floresce através das tradições da construção anônima. O crescimento de uma classe operária em favor da indústria exige a produção de habitação proletária, que passa a ser um desafio para os arquitetos da época. O objeto não é mais a casa do colono, como no fascismo; não é mais o uso da história em favor propagandístico do regime, mas, sim, uma apreensão da realidade.

Embora existam algumas realizações que indiquem a produção da casa popular com base em tipologias ideais do Mediterrâneo, há o abandono do clássico vernacular e a concentração do olhar dos arquitetos italianos na variedade das cidades de montanha da Itália central, com suas “fachadas em pedra e tetos em terracota que evocam a áspera vitalidade dos ambientes rurais de onde provinha a nova classe operária”⁹²¹. Para os arquitetos que trabalham sob a luz do Neorrealismo, o vernáculo passa a ser essencial para relacionar-se com a classe proletária⁹²². No período fascista, como foi sublinhado, os pátios, os tetos-jardins, os terraços eram elementos empreendidos pelos racionalistas para expressar a base mediterrânea e tradicional da

⁹¹⁹. MOLINARE, L. BBPR: Torre Velasca, Milàn. **2G: Rivista Internazionale de Architectura**, n. 15, 2000, p. 70-77.

⁹²⁰. SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell’architettura moderna italiana. In: op. cit., p. 110.

⁹²¹. SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacular**. Milano: FrancoAngeli, 2011, p. 27.

⁹²². SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell’architettura moderna italiana. In: op. cit., p. 101-133.

arquitetura moderna, geralmente em casas burguesas. No pós-guerra, os arquitetos também adotam aspectos espaciais e materiais da arquitetura do vernáculo para projetar quarteirões residenciais e espaços públicos em alinhamento com as pequenas cidades italianas do centro-sul⁹²³.

Vittorio Gregotti foi um dos primeiros a reconhecer uma continuidade do interesse no vernáculo italiano entre os anos 1930 e o pós-guerra em finais dos anos 1960. Considerando a exposição sobre arquitetura rural, realizada por Pagano na VI Trienal, em 1936, Gregotti ressalta que “o material descoberto influenciou diretamente por muitos anos a arquitetura italiana no seu esforço de contato com os estratos populares”⁹²⁴. Embora Pagano tenha morrido prematuramente, seu apoio à tradição vernacular serviu para atenuar o uso eloquente do Classicismo, influenciando arquitetos como Franco Albini e Giancarlo de Carlo (1919-2005). Na Trienal de Milão de 1951, a mesma na qual se encontra Le Corbusier, Albini e de Carlo organizam uma exposição sobre arquitetura espontânea, dando continuidade ao trabalho de Pagano⁹²⁵. Tafuri também ressalta a importância da tradição formada por Persico e Pagano, para a qual, do ponto de vista da instância moral, convergiram, de maneira ampla, as corajosas iniciativas editoriais do pós-guerra⁹²⁶. O trabalho deles, em termos editoriais e arquitetônicos, é fundamental para a prática da arquitetura após o fim do fascismo.

Por outro lado, tratando do confronto com a história e entendendo-o como um conjunto de questões que gravitam entre o restauro e a pesquisa de modelos para o projeto arquitetônico, a questão requer abordar Giovannoni. Como já afirmado, o mestre de Lina tem um papel decisivo na consolidação de um método em setores em desenvolvimento, como a história da arquitetura, a urbanística e o restauro. E, nestes, tal método assume comportamentos que se perpetuam, mesmo quando mudam os personagens e as referências culturais⁹²⁷. Vale também lembrar que a recorrência a uma matriz giovannoniana do arquiteto contemporâneo é apontada

⁹²³. SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacular**. Milano: FrancoAngeli, 2011. p. 27.

⁹²⁴. Ibidem, p. 28

⁹²⁵. Ibidem, p. 29.

⁹²⁶. TAFURI, Manfredo. **Storia dell'architettura italiana. 1944-1985**. Torino: Einaudi, 2002, p. 6.

⁹²⁷. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido, op. cit.

por Tafuri, já em 1967⁹²⁸. A marca do pensamento do engenheiro no ensino da arquitetura, na legislação e no debate sobre restauração no pós-guerra também se destaca. Mas o silêncio que se estabelece sobre a figura de Giovannoni surpreende, uma vez que os personagens da cena italiana são, de uma maneira ou outra, ligados aos ensinamentos do mestre. A não associação de Giovannoni no episódio da Carta de Veneza (1964), primeiro documento internacional sobre a proteção patrimonial no pós-guerra, causa surpresa⁹²⁹.

É verdade que a Itália busca apagar no segundo pós-guerra tudo que se liga ao passado fascista. O movimento moderno torna-se sinônimo de democracia, tendo o período como símbolos os Estados Unidos e o marxismo⁹³⁰. Embora Giovannoni não seja um integrante ativo do regime, ele abraça sua ideologia, no que tange ao retorno das referências imperiais, e admite a superioridade da raça nacional. Isso certamente colabora de maneira decisiva para uma atitude de esquecimento da sua figura e legado. No panorama da historiografia italiana, o pouco questionamento sobre a influência de Giovannoni na cultura do pós-guerra também surpreende⁹³¹.

Voltando-se os esforços para uma obra de reconstrução no pós-guerra, o embate entre o antigo e a vida contemporânea evidencia-se diante da realidade. A crescente importância dos valores coletivos e as transformações sociais levam a um despertar das permanências e, conseqüentemente, ao emergir das questões patrimoniais. Uma nova maneira de ver a cidade antiga se desenvolve, retomando-se as ideias de Giovannoni, como os valores não apenas individuais dos monumentos, mas também os coletivos, a atmosfera artística de cada cidade, a importância do contexto ambiental a ser preservado. Disso resulta a conseqüente ideia de cidade, vista não mais como um conjunto de singulares edifícios e monumentos, mas como um único organismo⁹³².

⁹²⁸. TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da arquitetura**. Lisboa: Editorial Presença, 1979; GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido, op. cit., p. 66. Zucconi já chamou atenção sobre a observação de Tafuri.

⁹²⁹. CHOAY, Françoise. Introduction. In: GIOVANNONI, Gustavo, op. cit., p. 28. A autora afirma que um dos redatores da Carta de Veneza, Piero Gazzola, retoma no documento parte das ideias desenvolvidas por Giovannoni em 1931. Por outro lado, é também importante apontar a ausência de abordagens que de maneira significativa relacionem as ligações do restauro crítico com a prática restauradora de Giovannoni.

⁹³⁰. Ibidem, p. 27.

⁹³¹. PANE, Andrea, op. cit., p. 216.

⁹³². CEARELLI, Maria. **Architettura contemporanea in contesti storici italiani**. Università degli studi di Napoli "Frederico II". Dottorato di Ricerca In Conservazione Dei Beni Architettonico, Napoli, 2008, p. 7.

No âmbito da arquitetura, a preocupação com a preservação da cidade histórica provoca uma produção baseada em constantes diálogos com a história. Diversas são as posturas, e um amplo debate se estabelece. A partir de um panorama arquitetônico anárquico, no que se refere às intervenções no contexto da reconstrução dos centros históricos, parece chegar-se à aceitação do conceito de ambiente como um conjunto de formas e condições interdependentes, uma realidade vital, uma obra da coletividade⁹³³.

A partir do conceito de ambiente de Giovannoni, as ideias do intervir no antigo vão evoluindo com base em grandes discussões, das quais participam, nos anos 1950, Pane, Rogers, Zevi e outros. Em um contexto cercado de proibições e vetos por parte das instituições responsáveis, segundo as quais a lei da beleza natural e paisagística impera⁹³⁴, clamam vozes de todos os lugares pela inserção da arquitetura moderna nos velhos contextos. Afinal de contas, tomar Giovannoni como modelo significa considerar a unidade e continuidade do ambiente no tempo como garantia de harmonia entre velho e novo⁹³⁵, e isso certamente incita o debate.

Em compasso com as muitas divergências teóricas, abre-se uma prática também diversificada, o que denota também uma continuidade com a situação dos anos 1930. O objetivo comum dos arquitetos da época é inserir a arquitetura no presente, tornando-a capaz de utilizar uma linguagem que dialogue com os aspectos civis da nação⁹³⁶. Nesse panorama, destaca-se o trabalho dos arquitetos italianos, que, entre os anos 1950 e 1960, abraçam o design e a recuperação de edifícios históricos, os quais passam a ter função museográfica de fins pedagógicos e nos quais a relação com a história é obrigatória e direta. Essa atividade vai sobrepor-se à frustração do setor de projeto para o poder público. As intervenções de Albini são importantes referências: *Palazzo Bianco* (1950-1951) e *Palazzo Rosso* (1952-1961), ambos em Gênova, e o Museu do Tesouro de São Lourenço (1952-1956). Veem-se também os trabalhos de Scarpa, como o Museu Castelvecchio (1956), em Verona, demonstrando traços de uma arquitetura mais comunicativa. Há o início de uma polêmica no setor, a partir da abertura do museu do Castelo Sforzesco (1956), obra

⁹³³. Ibidem.

⁹³⁴. CABRAL, Renata C., op. cit. A autora mostra a importante contribuição de Giovannoni na formação dessa legislação.

⁹³⁵. Ibidem, p. 38.

⁹³⁶. CIUCCI, Giorgio; MURATORE, Giorgio. **Il primo Novecento**. Milano: Electa, 2004, p. 41.

do BBPR, seguida da Torre Velasca, polêmica esta que envolve a questão “de uma reconsideração radical do novo à luz do *temps perdu* que estimula a reencontrar”⁹³⁷.

Uma modernidade híbrida é sugerida. Alessandra Muntoni questiona se os manifestos originais da modernidade, como o prédio da Bauhaus de Gropius, *Weissenhof* e *villa Savoye*, já não são objetos híbridos, apontando inclusive os princípios da arquitetura de Le Corbusier, pilotis e teto-jardim, como uma síntese entre o novo modo de construir e os volumes brancos da habitação mediterrânea⁹³⁸. Na Itália, a tensão entre tradição, nacionalismo e modernidade na arte, arquitetura e literatura é considerada por alguns críticos traço de ambivalência e falta de coerência. Entretanto, no caso específico da arquitetura, a partir da tradição inserida nas fontes vernaculares ou clássicas, o país constrói uma modernidade híbrida. Esta é uma síntese linguística, consistindo numa alternância de condições urbanas e dimensões rurais, que, iniciada nos anos 1940, no moderno, passa a imperar no pós-guerra⁹³⁹. A relação entre realidade urbana e “dimensão primitiva ou periférica do rural” faz-se presente em muitos registros italianos, inclusive no cinematográfico. A Casa Malaparte (1937), em Capri, de Adalberto Libera, já apresentada neste trabalho, e também os bairros populares da periferia de Roma ou cidades do norte da Itália já denotam este hibridismo⁹⁴⁰.

Por outro lado, o uso de materiais locais, referências populares e primitivas, aliadas ao moderno, não deixa de ser uma continuidade, um reflexo das experiências corbusianas de La Celle Saint-Claude, em 1934, e Les Mathes, em 1935, além da casa Mandrot. Materiais tradicionais, valorização da natureza, modernidade. O olhar no Mediterrâneo é uma prerrogativa a ser considerada não apenas por Le Corbusier, mas também, como visto, pelos italianos, e particularmente pelos colaboradores da revista *Quadrante*, de Bardi.

Além do mais, é preciso lembrar que esse caráter de hibridismo da produção italiana não é uma novidade do pós-guerra. Considerando-se o que ocorria anteriormente na Itália, como já abordado, este é uma linha contínua, que avança e

⁹³⁷. TAFURI, Manfredo. **Storia dell'architettura italiana. 1944-1985**. Torino: Einaudi, 2002, p. 69.

⁹³⁸. MUNTONI, Alessandra. Il Mediterraneo e l'Atlantico. Dalla Casa sul Mare alla Casa del Vidro. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di), op. cit., p. 271.

⁹³⁹. SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacular**. Milano: FrancoAngeli, 2011.

⁹⁴⁰. Ibidem.

crece a partir do segundo conflito mundial, com a maior proximidade ao vernáculo e rural. O exemplo de Pagano é notório.

O BRASIL E A INSTALAÇÃO NA SÃO PAULO VERTIGINOSA

Lina chega ao país no ano seguinte ao assassinato de Mussolini, como também à deposição de Getúlio Vargas, e pouco tempo depois da promulgação da nova constituição brasileira (10/9/1946), em substituição à documentação instituída por Getúlio em 1937, na instalação do Estado Novo. Finda a guerra e derrotadas as nações ditatoriais, a deposição de Vargas é uma consequência natural de um governo de convergências fascistas. Ressalvadas as diferenças entre os dois países, o desenvolvimento e o investimento na indústria, como na Itália, misturam-se a atitudes populistas e ditatoriais durante o seu governo. Censura aos meios de comunicação, criação das leis trabalhistas e implantação da Companhia Siderúrgica Nacional estão entre as mais importantes realizações da época. No governo logo posterior, de Gaspar Dutra, medidas repressivas não deixam de existir. Voltando à presidência em 1951 pelo voto direto, Getúlio governa o país promovendo uma política nacionalista de desenvolvimento das indústrias de base, a qual se confronta com os interesses imperialistas internacionais. Nesse contexto, cria a Petrobrás e tem o país marcado pelo crescimento da classe operária urbana e sua organização. Ele governa o país até 1954, quando se suicida. Sendo assim, as primeiras obras de Lina no Brasil nascem diante de um panorama no qual o país vive um processo histórico cuja origem está nos anos 1930. A rápida volta de Vargas, após o governo de Dutra, é o indício de tal afirmação.

Entre a “Emergência” (1936-1945) e a “Consolidação” (1946-1950) da arquitetura moderna da Escola Carioca, segundo periodização de Comas⁹⁴¹, a modernidade miscigena-se com referências tradicionais e populares, como visto no capítulo precedente. Após a casa de múltiplos pátios de Rudofsky, surge uma arquitetura mais expressiva, com base na tradição vernacular do interior e Nordeste do país, retomando, de certa maneira, a iniciativa de Lucio Costa no projeto de

⁹⁴¹. COMAS, Carlos Eduardo. Moderna (1930 a 1960). In: op. cit.

Monlevade, realizado nos anos 1930. Ao mesmo tempo, destaca-se a valorização da natureza, em obras unifamiliares, como a casa de George Himi (1948), de Henrique Mindlin, e a de Olívio Gomes (1949), de Rino Levi, que são implantadas a partir da incorporação da natureza, e assim caracterizadas como “totalmente extrovertidas”⁹⁴²; o Conjunto Residencial Paquetá, de Francisco Bolonha, no qual jardim permeável separa casa de rua; e a casa Accioly (1949), em Petrópolis, na qual madeira, concreto, pedra, caiação e cores predominam. Também desponta a habitação plurifamiliar⁹⁴³, nos exemplos dos apartamentos do Parque Guinle, que começam a ser construídos em 1946; do Louveira, que em 1950 já brilha, bem integrado com a praça Vilaboim, em São Paulo; e do bloco serpenteante de Reidy, no Rio de Janeiro. O fim do governo Vargas não significa o encerramento da arquitetura moderna. Há, sim, uma diminuição dos encargos públicos, mas, por outro lado, um aumento das encomendas privadas⁹⁴⁴.

Logo em 1947, Pietro Maria Bardi é convidado por Assis Chateaubriand a fundar e dirigir um museu de arte no Brasil. Embora Lina desejasse ficar no Rio de Janeiro, é a capital paulista a escolhida para o empreendimento cultural, pois, como explica Chateaubriand a Pietro, um museu da dimensão que imaginava deveria ser instalado lá, onde estava o dinheiro⁹⁴⁵.

Lina encontra uma São Paulo em desenvolvimento acelerado. A transformação da cidade no principal centro econômico do país acontece em compasso com um crescimento urbano desordenado, com a multiplicação dos serviços e com a verticalização também no setor habitacional. Afinal, o modelo americano predomina, e a cidade cresce com o aumento da demanda de habitações, também devido ao deslocamento da população de outros centros em busca de melhores oportunidades de trabalho.

⁹⁴². COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia, 1936-1945**. Tese para obter o grau de doutor pela Universidade de Paris 8. Paris: 2002, p. 9.

⁹⁴³. COMAS, Carlos Eduardo. Moderna (1930-1960). In: op. cit., p. 229.

⁹⁴⁴. COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945**. Tese para obter o grau de doutor pela Universidade de Paris 8. Paris: 2002, p. 9.

⁹⁴⁵. MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, 1892-1968**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 407.

Dessa maneira, o setor imobiliário se amplia e se profissionaliza em paralelo ao desenvolvimento industrial, incentivado pelo Estado, e ao desenvolvimento dos meios de comunicação, quando, no início dos anos 1950, surge a televisão. A partir de 1947, ou seja, após a Segunda Guerra, abre-se um período de dinamismo da verticalização da cidade com base na incorporação⁹⁴⁶.

Os preparativos para a comemoração do quarto centenário da cidade, em 1954, têm Niemeyer convidado para projetar o Parque do Ibirapuera anos antes. Buscando uma valorização imobiliária a partir de bons projetos, os arquitetos passam a ser convidados para projetar muitos dos edifícios resultantes da atividade de incorporação. Nessa década, são vários os edifícios projetados por Niemeyer na cidade, como o Montreal (1951-1954), o Califórnia (1951-1955), o Triângulo (1955), o Eiffel (1953-1956) e o inesquecível Copan (1957-1966). O prestígio do arquiteto, já alcançando em nível internacional, destaca-se a partir de novos elementos de linguagem: “Uma das inovações do vocabulário de Niemeyer no período são os pilares em V, W, Y que aparecem no pilotis de blocos isolados de dimensões avantajadas em comprimento ou altura, com evidentes conotações naturalistas”⁹⁴⁷. O arquiteto passa então a marcar presença no cenário paulistano, no qual a proximidade das comemorações do quarto centenário promove incentivos a iniciativas capazes de contribuir com a sua fisionomia metropolitana⁹⁴⁸. Há toda uma preparação, com aproximadamente três anos de antecedência, para a grande festa.

Seguindo ainda a cronologia de Comas, da “Consolidação” (1946-1950), passando pela “Hegemonia” (1951-1955), chega-se à “Mutação” (1955-1960) da arquitetura moderna e à instala o do governo de Juscelino⁹⁴⁹, que, eleito em 1956, permanece até janeiro de 1961. Esse   o momento da constru o do capitalismo industrial, quando o predomínio da ideologia desenvolvimentista acarreta uma busca pelo progresso, e do que se denomina moderno⁹⁵⁰, como   também, de certo modo,

⁹⁴⁶. SOUZA, Maria Ad lia Aparecida de. **A identidade da metrópole: a verticaliza o em São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1994, p. 98.

⁹⁴⁷. COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões Brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia. 1936-1946**. Tese de doutorado apresentada   Universidade de Paris 8, 2002, p. 13.

⁹⁴⁸. XAVIER, Denise. **Arquitetura metropolitana**. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2007, p. 25.

⁹⁴⁹. COMAS, Carlos Eduardo. Moderna (1930-1960). In: op. cit., p. 236.

⁹⁵⁰. GALESI, Ren ; MALTA, Cândido. Modernismo e urbanidade: os pioneiros da moradia vertical em São Paulo. **Anais do 6  Docomomo Brasil, arquitetura e urbanismo moderno e nacional**.

um período de esquecimento do país rural e agrícola. Lina se confronta com um país em plena construção da sua modernidade.

ENTRE PAÍSES E PERSONAGENS

Diversa da situação dos países europeus, inclusive a Itália, a valorização do trabalho do profissional liberal é ainda quase inexistente no Brasil daqueles anos. Entretanto, o índice construtivo crescente permite a inserção de novos profissionais no mercado da construção, até mesmo os muitos estrangeiros que, como Lina, abandonam a Europa após a guerra e vêm para o Brasil e outros países da América, em busca de uma vida melhor.

Embora o exercício profissional dos estrangeiros no país tenha se tornado mais acessível naqueles anos, a prática profissional, por parte dos arquitetos, parece, ainda nos anos 1940, complexa. Um decreto federal de dezembro de 1933 só permite o trabalho do arquiteto estrangeiro no país no caso daqueles que, com diploma no exterior, o tenham revalidado até aquela data, conforme a lei federal de ensino superior. Tal resolução dificulta a vinda de muitos arquitetos estrangeiros, piorando essa situação com a promulgação da Constituição de 1937, durante o Estado Novo, uma vez que esta diferencia os direitos individuais de brasileiros e estrangeiros. Restabelecida a igualdade com a nova Constituição de 1946, os processos de naturalização e de registro definitivo no Crea tornam-se cada vez mais complexos, devido à exigência de mais documentos. Aos naturalizados, porém, não é exigida a revalidação do diploma⁹⁵¹.

Desde então, todo estrangeiro residente no país poderia exercer sua profissão, desde que conseguisse o diploma aqui ou revalidasse o obtido no seu país de origem ou domicílio, através de um processo no qual se exigiam exames em matérias do curso secundário. Essa dificuldade levava esses profissionais à inserção no mercado de trabalho através de alianças com profissionais aptos a responder a tais exigências,

Disponível: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Rene%20Galesi,%20Candido%20Malta%20Campos%20Neto.pdf>. Acesso em setembro de 2013.

⁹⁵¹. CARVALHO, Joana Mello de. **O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon em perspectiva. 1930-1960**. Tese de doutorado Fauusp. São Paulo: Fauusp, 2010, p. 56.

ou através do exercício da profissão em empresas construtoras, detentoras de parte considerável da demanda construtiva⁹⁵². Certamente, a naturalização desses estrangeiros era uma alternativa para acabar com tais problemas.

Warchavchik naturaliza-se em 1927, quando também estabelece firma própria em São Paulo⁹⁵³. Em 1951, Lina Bo Bardi solicita sua naturalização como brasileira. Por certo uma das razões é a possibilidade de, com isso, regularizar mais facilmente sua vida profissional no país. Esta sai em 1953⁹⁵⁴.

Mas, mesmo naturalizando-se brasileira, Lina jamais esquece e abandona a Itália e suas origens europeias. Muito pelo contrário. Depois de mudar-se para o Brasil, faz várias viagens ao seu país de origem, visitando também outros países europeus, a França, por exemplo, e permanecendo a maioria das vezes mais de dois meses no velho continente. Pela verificação dos registros no seu passaporte, pode-se afirmar que, após a posse da carta de naturalização, documento de fevereiro de 1953, a arquiteta vai à Europa nesse mesmo ano, ficando entre França e Itália; em 1954, sai em julho, com visto de permanência na Itália de seis meses, voltando em janeiro de 1955 para São Paulo; e, em 1956, quando então obtém visto de permanência de noventa dias na Espanha e conhece a obra de Gaudí. Saindo de São Paulo em agosto de 1956, retorna apenas em abril de 1957⁹⁵⁵.

A realização dessas viagens, geralmente no segundo semestre de cada ano, em clima mais agradável, proporciona a Lina o desfrutar da vida no convívio com parentes e amigos italianos, a construção de uma rede profissional e social, envolvendo personagens da Itália e do Brasil, e a oportunidade de participação em eventos culturais, como as Trienais de Milão, que ocorrem entre maio e outubro. Embora não se possa confirmar sua presença nessas exposições, há essa grande

⁹⁵². CORATO, Aline Coelho Sanches. **A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil**. Dissertação de mestrado. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2004, p. 95.

⁹⁵³. LIRA, José, op. cit., p. 120.

⁹⁵⁴. VARGAS, Getúlio. **Resolução. Naturalização [de] Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro (RJ), 13/2/1953. Acesso: 01.1223.01, (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

⁹⁵⁵. BRASIL. **Passaporte [de] Lina Bo Bardi**, São Paulo (SP), 6/8/1953. Acesso: 01.1265.01 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP). Pode-se ainda concluir que, em todas essas viagens, Lina permanece na Itália principalmente em Gênova, terra dos seus pais. Em 1953, entra na Europa por Havre, na França, e fica determinado tempo nesse país antes de ir para Itália; e, em 1954, passa quase dois meses na França, depois vai para a Itália, chegando a Roma em 21 de julho, onde passa mais ou menos um mês, indo posteriormente a Gênova.

possibilidade, uma vez que existem registros de pedido de visto para entrada em outros países no consulado de Milão.

Lina vive a Itália dos anos 1930, enquanto estudante em Roma, e inicia o seu trabalho já como arquiteta graduada em Milão, em 1940. Vem para o Brasil aos trinta e dois anos. Giancarlo Palanti, sócio de Lina no Studio de Arte Palma, gradua-se em Milão, em 1929. Formado dez anos antes da arquiteta, traz na bagagem uma diversificada e importante experiência, que inclui escritório de arquitetura em sociedade com Franco Albini, a partir de 1931; trabalho na *Domus*, de 1931 a 1933 e de dezembro de 1940 a dezembro de 1941; e na *Casabella*, como redator, entre novembro de 1933 e setembro de 1934, ao lado de Pagano e Persico, como vice-diretor, em 1941, e como diretor, a partir de 1946, juntamente com Albini⁹⁵⁶. Numa das vezes que Pagano fugiu da prisão, ele se refugiou na casa de Palanti⁹⁵⁷. Ou seja, a importância do sócio de Lina nos finais dos anos 1940 não é nada pequena, uma vez que ele foi conhecedor e próximo de arquitetos fundamentais para a produção do pensamento arquitetônico italiano moderno, particularmente de Giuseppe Pagano. Figura central da crítica arquitetônica italiana dos anos 1930, e incentivador da aliança entre vernáculo e moderno, Pagano, como Terragni, é arquiteto de peso da produção moderna italiana.

A rede de personagens que se estabelece particularmente a partir de Pietro Maria Bardi não é insignificante, embora também não determinante no trabalho da arquiteta. Não se pode desprezar a importância dele no contexto italiano do racionalismo. Autor da *Tavola degli Orrore* e fundador da revista *Quadrante*, ao lado de Bontempelli, Bardi encontra-se no centro de convergência e divulgação das ideias dos integrantes do *Gruppo 7* (desfeito em 1930) e da *mediterraneità*. Junto a outros personagens do grupo, gravitam em torno da revista Terragni, um dos mais importantes arquitetos do racionalismo italiano; Figini e Pollini; e BBPR. Assim, Bardi conhece e convive com os mais importantes personagens da época, tendo um papel fundamental no contexto de luta pelo moderno, como já visto. Silvana Rubino suspeita que haja uma rede de relações traçadas a partir da Itália, cultivadas por esse jornalista e comerciante de arte que chegou a ser conselheiro de Mussolini,

⁹⁵⁶. CORATO, Aline Coelho Sanches, op. cit., p. 37.

⁹⁵⁷. CIUCCI, Giorgio. Lina Bo 1939-1946. In: CRICONIA, Alessandra, op. cit., p. 185.

antes da vinda do casal ao Brasil⁹⁵⁸. Bardi também teve uma relação de amizade e trabalho com Edoardo Persico, o companheiro de Pagano na *Casabella*. Persico, segundo o próprio Bardi, expulso de Turim devido ao antifascismo, passou a ser seu secretário na galeria em Roma⁹⁵⁹.

A colaboração de Pier Luigi Nervi na obra brasileira de Lina Bo Bardi, particularmente em dois projetos da arquiteta — sua casa no Morumbi e o Tabacaria Guaianases —, tem como precedente a amizade entre o engenheiro e Bardi. Este relata que a obra do estádio Berta, ponto de partida do deslanchar da atividade profissional de Nervi, na Itália, é o fator de desencadeamento da amizade entre eles. Isso porque, admirando essa obra, faz uma crítica favorável a ela no seu *L'Ambrosiano*. Nessa narrativa, Bardi ainda confessa que essa era uma das poucas obras que pretendia salvar naquela época, diante da sua famosa lista de horrores, apresentada a Mussolini, num momento de luta acirrada contra o que nomeia romano-antigo modernizado, empreendido particularmente por Piacentini. Uma amizade de muitos anos entre os dois, na qual, pelo tom e tratamento formal das cartas trocadas entre o engenheiro e Lina, durante a resolução dos projetos brasileiros, fica claro que ela não tinha participação⁹⁶⁰.

AMBIVALÊNCIAS DO PRATO DE OURO NO STUDIO DE ARTE PALMA

Em 1948, é fundado o Studio de Arte Palma, a partir de uma sociedade entre Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti. Este é uma espécie de sucursal da galeria de Bardi em Roma, com antiquário de mesmo nome e com propósito de atividade similar, aberta em 1944. A galeria, independentemente do interesse comercial, tem um espírito filantrópico, buscando ajudar os jovens pintores brasileiros. No setor de antiquário está Valeria Piacentini Cirelli, para quem

⁹⁵⁸. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 19.

⁹⁵⁹. BARDI, Pietro Maria. **Diálogo pré-socrático**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi; Milão: all'Isegna del Pesce D'oro, 1996, p. 21.

⁹⁶⁰. PUPPI, Suely de O. Figueirêdo. Lina e Nervi. **Anais do 13º Docomomo Brasil. Arquitetura Moderna Brasileira. 15 anos do Docomomo Brasil. Todos os mundos um mundo só**. Salvador, 7-10 de outubro de 2019 (documento eletrônico).

Lina faz anos depois a Casa Cirell⁹⁶¹. O Studio também se ocupa da organização de conferências e debates, fato que o faz ficar conhecido entre os hóspedes internacionais de São Paulo e, ao mesmo tempo, rende ao casal Bardi algumas amizades⁹⁶².

A contribuição entre Lina e Palanti parte do interesse comum na produção do mobiliário moderno em série, e isso move a fundação do empreendimento. As dificuldades que encontram em São Paulo para a produção de uma cadeira para o auditório do Masp da rua 7 de Abril levam, logo de início, por parte de Lina e Pietro, ao reconhecimento da realidade local⁹⁶³. Aliado a esse trabalho de projeto, eles abrem uma fábrica, a Pau-Brasil, para execução dos projetos de móveis realizados no Studio. Móveis pensados para a realidade climática e material brasileira. Entretanto, para isso, trazem mão de obra italiana com experiência especializada⁹⁶⁴.

Se realmente o último trabalho de Lina na Itália foi a exposição de tecidos para estofados realizada no *Palazzo dell'Arte*, em Milão, resultado de uma pesquisa feita sobre artesanato italiano nas suas viagens para documentação⁹⁶⁵, as atividades no Studio de Arte Palma seriam de certa maneira a oportunidade de continuidade do trabalho italiano, no setor de mobiliário. Neste, a sensibilidade de Lina para o mobiliário e a experiência em projeto de Palanti parecem amalgamar-se, embora tal ligação tenha tido pouca duração⁹⁶⁶.

Em 1951, Lina publica, no segundo número da *Habitat*, o restaurante Prato de Ouro, realizado no Studio de Arte Palma. Nesse artigo, Lina comenta a questão do mau gosto de comitentes simples e sem cultura, que acham que o dinheiro vale tudo e optam por espaços carregados de contrassenso com o tempo presente: estuques falsos, cadeiras monumentais, com pés de patas de leão e ganso⁹⁶⁷. No restaurante,

⁹⁶¹. CIUCCI, Giorgio. Lina Bo, 1939-1946. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di), op. cit., p. 185.

⁹⁶². TENTORI, Francesco. **Pietro Maria Bardi com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano”. 1930-1933**. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi/Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, 2000, p. 164.

⁹⁶³. CORATO, Aline Coelho Sanches. op. cit., p. 138. Essa realidade estaria marcada pela quase inexistência de mobiliário moderno e mão de obra para execução de móveis modernos.

⁹⁶⁴. Ibidem.

⁹⁶⁵. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. São Carlos: 1997, p. 24.

⁹⁶⁶. CIUCCI, Giorgio. Lina Bo, 1939-1946. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di), op. cit., p. 198.

⁹⁶⁷. YAHN, Mario. Um restaurante. *Habitat*, n. 2. São Paulo, 1951, p. 28-31. A crítica realizada por Lina Bo Bardi no Brasil, considerando o mau gosto dos comitentes sem cultura, encontra pontos de intersecção com a crítica do literato Elio Vittorini (1908-1966) no *L’Ambrosiano*, sobre certo uso “estilístico” da arquitetura do *Novecento* por parte da burguesia italiana em 1934. Ver MAURO,

ela age exatamente ao contrário. No seu interior, a arquiteta apresenta uma obra espacialmente clara, condizente com as necessidades do tempo presente, como ela própria afirma. Além das cortinas e jogos de mesa de sisal, ela decora a parede maior, ao longo das mesas, com formas geométricas, como triângulos, círculos e quadrados, que, reunidas, sugerem balões de São João, elementos tão populares e ligados à cultura da festa brasileira, mas também comemoração tradicional de origem europeia⁹⁶⁸.



Figura 96: Restaurante Prato de Ouro. Studio de Arte Palma.
Fonte: *Habitat* n. 2 (janeiro-março de 1951, p. 28).



Figura 97: Mesa baixa, projeto Studio de Arte Palma.
Fonte: *Habitat* n. 2 (janeiro-março de 1951, p. 28 e p. 31).

Alessandro. **Il Realismo. L'architettura italiana e le sue contaminazioni**. Dottorato di ricerca in progetto architettonico e analisi urbana. Università degli studi di Catania. Facoltà di Architettura di Siracusa, 2012, s/p. Disponível em: <http://archivia.unict.it/handle/10761/1228>. Acesso em agosto de 2016.

⁹⁶⁸. Na Europa, a comemoração do solstício de verão, e início do plantio, é uma festa de origem pagã, de ocorrência variável a partir de 21/6, que coincide no calendário cristão com a comemoração a São João Batista (24/6). Daí o São João, festa popular desde o período colonial, sendo resultado da conversão pelo catolicismo.

Esses trabalhos iniciais da arquiteta no Brasil abrem-lhe novas perspectivas, levando-a logo em seguida à realização de projetos arquitetônicos. Apesar de elaborar nessa época o projeto para a nova sede dos Diários Associados (1947), com Palanti, os primeiros sucessos paulistanos de Lina na arquitetura representam a conclusão de uma reflexão iniciada na Itália, antes de começar seu trabalho nas revistas, nos anos da guerra, particularmente na *Stile*, de Ponti⁹⁶⁹. O fechamento do Studio de Arte Palma, em 1951, e o fim da sociedade com Palanti são o momento-chave para a arquiteta alcançar a nova dimensão das primeiras obras brasileiras, que a fazem retornar ao seu projeto de *laurea*, um projeto social⁹⁷⁰, como já apresentado. Se a sede para os Diários Associados é um projeto mais racional, como o programa exige, a sua casa, com a proposta de ser um centro para artistas, e o museu de São Vicente levam pelo próprio programa a uma conotação do social. Um museu na beira do mar. Mar Mediterrâneo e oceano Atlântico; Itália e Brasil; lá e cá.

Nesse contexto, brevemente delineado, de idas e vindas físicas, reais e imaginárias, de trocas, particularmente com italianos e brasileiros, Lina Bo Bardi concebe as suas primeiras obras arquitetônicas no Brasil. Além dos Diários Associados (1947), o edifício Taba Guaianases (1951), que, respondendo à demanda da São Paulo da época, contém um programa de uso misto e estrutura projetada por Pier Luigi Nervi, e ainda o Museu de São Vicente (1951) e a Casa de Vidro (1951). Como conhecido, enquanto os três primeiros permanecem no papel, a Casa de Vidro é a primeira obra concretizada da arquiteta. Entretanto, como estrangeira, para exercer a profissão no Brasil precisaria estar com a situação profissional regularizada, diante das exigências das leis, ou seja, teria de obter o diploma no país ou revalidar aqui o obtido na Itália, a partir de processo com exames, inclusive com conteúdo do curso secundário. A outra opção seria a naturalização, que a igualaria profissionalmente a um arquiteto brasileiro nato, podendo desenvolver livremente a profissão. Nesse momento, a situação de Lina Bo Bardi no país não está regularizada. E, por essa razão, o projeto da Casa de Vidro não leva seu nome, sendo assinado por Gregori Warchavchik (1896-1972)⁹⁷¹. Mas,

⁹⁶⁹. CIUCCI, Giorgio. Lina Bo, 1939-1946. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di), op. cit., p. 198.

⁹⁷⁰. Ibidem.

⁹⁷¹. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de mestrado. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 1997, p. 99. A autora afirma que foi Warchavchik que assinou a planta da casa dos Bardi, e planta fornecida pelo ILBPMB confirma tal declaração.

em finais dos anos 1950, não se pode esquecer, ela projeta e constrói a Casa Cirelli e, partindo para Salvador, concretiza a recuperação Solar do Unhão (1959-1963).

PERMANENTES CONVERGÊNCIAS

A PLANTA: RACIONALIDADE CLÁSSICA

A planta é fundamental, é a geradora, segundo Le Corbusier, e seguido por Pagano, é a determinante do projeto, uma vez que é essencial para responder racionalmente às exigências do tipo de edifício pretendido⁹⁷².

Do ponto de vista da referência clássica, é importante ressaltar que o espaço produzido na Casa de Vidro é criado segundo um controle racional da planta. A partir de vários croquis, uma malha de módulos quadrados, de 5 m x 5 m, é estabelecida como base para o desenvolvimento do projeto. O espaço é construído segundo um controle a partir dessa malha modular, subdividida conforme a necessidade estrutural e funcional.

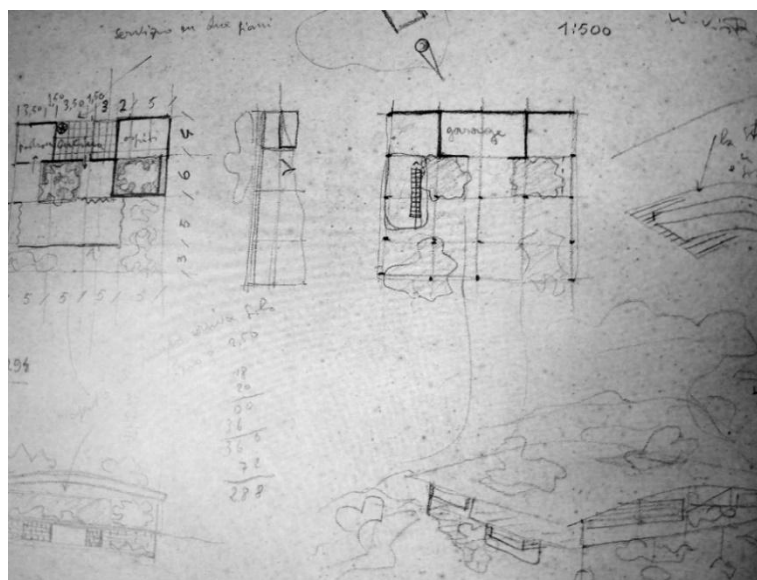


Figura 98: Casa de Vidro. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Croquis com modulação.
Fonte: Bardi, Lina Bo (2008, p. 78).

Rigor matemático, proporção e equilíbrio são recursos que, utilizados pela arquiteta, denotam sua formação tradicional italiana, a qual, como visto, desenvolvida com base na busca de uma arquitetura nacional, tem suas raízes no estudo do

⁹⁷². CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 92.

clássico como importante fonte. Essa atitude de vinculação a determinados princípios clássicos na geração da planta não é particular de Lina. Outros arquitetos modernos italianos também a apreendem. Para apenas citar alguns, lembremos a obra de Palanti, em Livorno, na Itália, cujo controle da planta também se faz a partir de malha modular de 5 m x 5 m⁹⁷³.

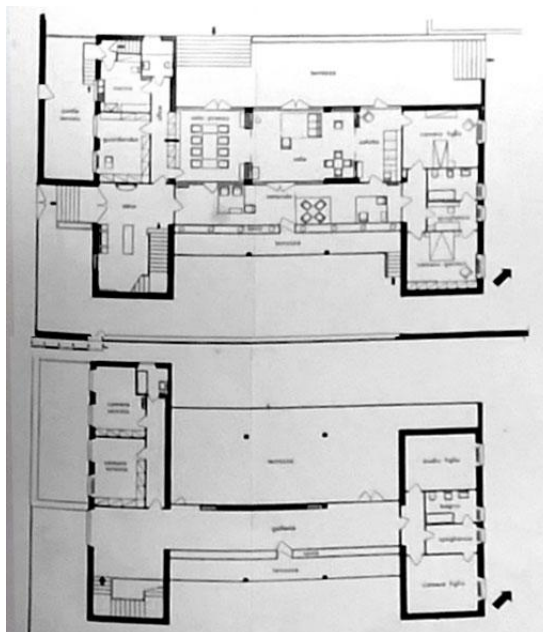


Figura 99: Casa em Livorno. Malha estrutural de concreto, módulo 5x5. Projeto de Giancarlo Palanti.
Fonte: *Casabella* (settembre 1938, s/p).

Tal obra de Palanti foi objeto de artigo de Giuseppe Pagano, em 1937, na *Casabella*. O autor chama atenção para ela como resultado do “retorno do senso mais íntimo das leis de harmonia, obtidas por efeito de relações geométricas que a levam a repetições e reagrupamento de módulos constantes”⁹⁷⁴. Ele afirma que este não é um recurso para a resolução de problema técnico, mas uma maneira de enfrentar uma questão mais geral de composição: a vinculação de liberdade condicionada pela malha modular a evitar os perigos de uma arquitetura de liberdade incondicional, defendendo ser este um bom caminho para a arquitetura daquele tempo.

É importante também assinalar que essa mesma casa de Palanti em Livorno é comentada por Lina em artigo de 1944 na *Domus*. A arquiteta apoia seu artigo sobre a *Sensibilità dei Materiali*⁹⁷⁵, analisando o seu espaço de entrada, ao lado de

⁹⁷³. CORATO, Aline Coelho Sanches, op. cit., p. 64.

⁹⁷⁴. PAGANO, Giuseppe. Progetto di una villa per Livorno. *Casabella*. Gennaio 1937, n. 109, p. 22-23.

⁹⁷⁵. BARDI, Lina Bo. Sensibilità dei materiali. *Domus*. Settembre 1944, n. 201, p. 314-319.

estudo de interiores de obras de mestres modernos, como Mies, Le Corbusier, Wright e outros arquitetos⁹⁷⁶.

O próprio Pagano realiza com Gino Levi Montalcini a *villa Colli*, entre 1929 e 1931, cuja planta, composta de dois retângulos e eixo de simetria regendo a composição, é regulada também por uma grelha com dois tipos de módulos que estabelecem relações proporcionais entre as diversas partes. Sendo assim, a grelha modular é um recurso comumente utilizado também na produção arquitetônica de Pagano⁹⁷⁷.

É importante assinalar que, como foi observado no segundo capítulo, o aprendizado das regras clássicas para o traçado de plantas era matéria específica do terceiro ano da *Scuola Superiore di Roma*, na disciplina de Composição.

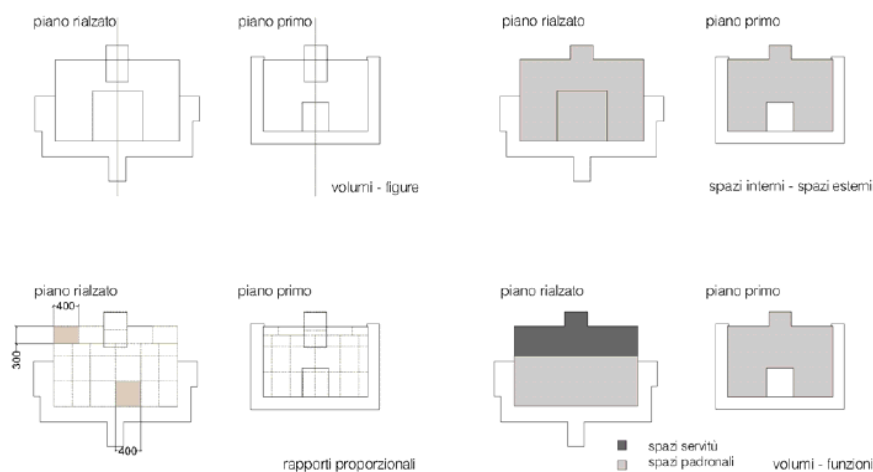


Figura 100: Estudos sobre a modulação da *villa Colli*. Projeto de Giuseppe Pagano.
Fonte: Cagneschi (2009, p. 92).

O ORGANISMO ARQUITETÔNICO: O EDIFÍCIO COMO UM CORPO

No seu *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, Lina se refere à questão do organismo arquitetônico na definição de arquitetura. Como criticado por Giovannoni, e certamente aprendido na *Scuola Superiore*, Lina sublinha a constante ênfase dada na arquitetura à fachada do edifício, à sua aparência exterior no passado, e destaca igualmente o problema atual, como diverso: a arquitetura, para ela, é “rigorosa consideração do organismo apto à vida, embora sem renunciar

⁹⁷⁶. Além dessa obra, a arquiteta usa como exemplo no seu artigo o ingresso da casa de Daneri, a qual também é artigo da *Casabella* e analisada no capítulo 4, como exemplo de *villa “naturista”*. Isso comprova a importante referência da revista de Pagano e seus conteúdos para os arquitetos italianos já durante a guerra, inclusive para Lina Bo Bardi.

⁹⁷⁷. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 92.

à harmonia formal externa”⁹⁷⁸. A questão que levanta é a mesma de Piacentini e Giovannoni, cerne da problemática italiana da época, quanto à busca de uma correspondência, uma aglutinação na expressão arquitetônica, entre valores extrínsecos e intrínsecos. Em dezembro de 1943, Lina e Carlo Pagani (1913-1999) publicam o encarte da *Domus Alla Ricerca di una Architettura Vivente*⁹⁷⁹. *Architettura Vivente* também é título de artigo de Raffaello Giolo na *Casabella* de outubro de 1938. Essa ideia de arquitetura *vivente*, viva, termo muito empregado entre os arquitetos italianos dos anos 1930, era, para o arquiteto do século XIX, referência a uma produção que reunia ciência e arte, razão e sentimento⁹⁸⁰, isto é, possuidora de elementos aparentemente contraditórios — apesar de, nos anos 1930, a denominação ser aplicada também para a questão das coisas necessárias à vida e ao presente. O termo, usado por Lina não poucas vezes, inclusive em *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, é justificado no artigo:

Evolução da forma arquitetônica. A forma é a realização física de um conceito interior. Toda forma individual depende portanto de um conceito interior em virtude de uma causa. A experiência demonstra que esta continua a perdurar com o perdurar da causa que a produziu, quando essa causa cessa ou segue um novo rumo, a forma degenera, caduca e enfim desaparece. As variações e combinações de formas são inumeráveis como as ideias que as produzem; gerados pela vida, esses esforços avançam com a sua evolução. No desenvolvimento da forma arquitetônica as primeiras tentativas dizem respeito à forma intrínseca e à essencial materialização de uma ideia. Uma vez que esta seja completamente satisfatória, a atenção se dirige em favor do melhoramento da aparência. A expressão criativa alcança o seu ápice quando FORMA, ESPAÇO E COMPOSIÇÃO satisfazem completamente aos requisitos práticos e os interpretam em um desenho de intrínseca harmonia.⁹⁸¹

⁹⁷⁸. BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2002, p. 13.

⁹⁷⁹. LIMA, Zeuler de Almeida. Lina Bo Bardi: entre margens e centros. **Arquitexto**. Porto Alegre, PROPARG-UFRGS, n. 14, p. 116. Disponível em <http://www.ufrgs.br/proparg/>. Acesso em março 2011, p. 120. Segundo o autor, não se trata de contribuição teórica original dos dois editores, mas, sim, de uma tradução literal em italiano e com muitas imagens do livro de Albert Frey *In Search of a Living Architecture*, de 1939, com recriações gráficas de Lina Bo Bardi, embora as iniciais dos nomes dos editores também apareçam sobre suas páginas. Entretanto, surpreende a existência de trechos muito similares a afirmações feitas por Pagano no seu livro sobre arquitetura rural italiana, de 1936.

⁹⁸⁰. PUPPI, Marcelo. **La dimension culturelle du rationalisme structurel. Architecture, histoire et utopie chez Léonce Reynaud, Fernand de Dartein e Auguste Choisy**. These pour obtenir le grade de docteur de l'Université Paris 1, Université Paris 1, Pantheon, Sorbonne, École Doctorale d'Histoire de l'Art, 2013.

⁹⁸¹. BO, Lina; PAGANI, Carlo (a cura di). Evoluzione della forma architettonica. **Estratto da Domus**, dicembre 1943, s/p: “La forma è la realizzazione fisica di un concetto interiore. Ogni forma individuali dipende perciò da una intenzione ed esiste in virtù d'una causa. L'esperienza dimostra che essa continua a perdurare col perdurare della causa che l'ha prodotta, quando questa causa

Quando Lina e Carlo Pagani publicam esse artigo na Itália, a Segunda Guerra se desenrola, Giuseppe Pagano ainda está vivo, lutando clandestinamente contra o fascismo. Nele, há uma estreita aproximação com conceitos desenvolvidos e apreendidos na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, frequentada por ambos os arquitetos⁹⁸². A ideia de “forma, espaço e composição” liga-se à mesma questão tratada na escola de Lina, ou seja, expressão estética, espaço interno e estrutura, que, reunidos no organismo arquitetônico, são base para o estudo dos exemplares na história, mas também objetivo do projeto, tido como síntese dos conhecimentos; o princípio de evolução das formas arquitetônicas a partir das necessidades, também abraçado por Giuseppe Pagano.

A definição da forma como “realização física de um conceito interior”, na qual a questão espiritual e lírica sem dúvida é integrante, converge com o pensamento de Croce sobre a arte como intuição e sentimento, ideia que é qualidade preponderante, inclusive, na escola romana. Giovannoni diz-se um crociano e não admite a produção de arquitetura sem expressão estética, como já afirmado⁹⁸³.

Ao projetar, Lina também busca assim conceber a obra, prevendo-a como unidade. Essas ideias estão presentes no texto publicado por Lina e Pagani, também ao afirmar que “a expressão criativa alcança seu ápice quando forma, espaço e composição satisfazem os requisitos práticos e os interpretam em um desenho de intrínseca harmonia”. Lina e seu colega estão concordando com a importância de uma unidade entre espaços de uso, forma e composição, atitude que confirma mais

cessa o segue un nuovo corso, la forma degenera, decade e infine scompare. Le variazioni e combinazioni di forma sono innumerevoli come i pensieri che le producono; generati della vita questi sforzi si evolvono con la sua evoluzione. Nello sviluppo della forma architettonica i primi tentativi riguardano la forma intrin e la essenziale materializzazione di una idea. Una volta che ciò sia stato soddisfacentemente compiuto, l'attenzione si sposta verso il miglioramento dell'apparenza. L'espressione creativa raggiuge il suo apice quando FORMA, SPAZIO e COMPOSIZIONE soddisfano completamente i requisiti pratici e li interpretano in un disegno di intrinseca armonia”. Tradução da autora.

⁹⁸². CIUCCI, Giorgio. Lina Bo 1939-1946. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di), op. cit., p. 184. Carlo Pagani se inscreveu na Scuola Superiore de Roma em 1933; transferiu-se para a escola de Milão em 1934 e voltou para a escola de Roma em 1938, onde fez sua *tesi de laurea* sobre sistematização urbana.

⁹⁸³. COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões Brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MAM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia. 1936-1946**. Tese de doutorado apresentada à Universidade de Paris 8, 2002, p. 63. Essa marca também não é isenta na produção moderna de Le Corbusier. Analisando as conferências de 1929 do mestre em Buenos Aires, Comas nos mostra que o traço de lirismo faz parte da sua concepção arquitetônica.

uma vez os ensinamentos da escola romana, com ênfase na concepção vitruviana de projeto.

Em artigo de 1931, Plinio Marconi (1893-1974)⁹⁸⁴ conceitua a arquitetura contemporânea como resultado da busca expressiva da unidade entre plástica e tectônica, entre dado expressivo-decorativo e técnico-construtivo, e explica bem a questão em termos práticos. Ou seja, o colaborador de Giovannoni e Piacentini sublinha que, na abordagem da obra arquitetônica, também enquanto organismo, estabelece-se uma reciprocidade entre utilidade e decoro nos elementos do edifício. Essa atitude, segundo ele, é resultado da preocupação da “aderência da forma à substância”, da necessidade de trabalhar um material novo de modo arquitetônico, como no caso do concreto e do metal. Isso inclusive nas relações da estrutura e nos simples detalhes. Afirma o acento estético realizado com frequência entre estruturação da fachada e espaço interno, marcando local de escadas e elevadores, por exemplo, e assim agindo de forma similar com os condutores de água, para cuja ação geralmente chama-se a atenção⁹⁸⁵.

Nas obras de Lina, o acento está na utilidade, não existindo elementos decorativos por si mesmos. Eles têm sempre uma função, enquanto aos elementos funcionais geralmente é dado um papel estético. Essa atitude tem por base os ensinamentos na escola romana para arquitetos, nos quais, como visto, é dada ênfase no objeto arquitetônico como organismo. Na Casa dos Bardi, primeira obra construída da arquiteta em terras brasileiras, destaca-se, por exemplo, o realce estético dado à saída do condutor de águas pluviais, a qual se une à queda d'água que dele se desprende. De metal, pintado de vermelho, o condutor de águas parece “reencarnar o papel decorativo das antigas carrancas”⁹⁸⁶. E isso mesmo antes de Lina ter morado no Nordeste. Objeto utilitário que, aliado ao acento no percorrer das águas pluviais, torna-se drama e poesia na cena arquitetônica. Elemento necessário que se reveste de fator estético. A definição de unidade entre os fatores funcional,

⁹⁸⁴. CAPANNA, Alessandra. Marconi, Plinio. *Dizionario Biografico degli italiani*-Volume 69 (2007). **Treccani**. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/plinio-marconi_ (Dizionario-Biografico. Acesso em outubro 2018. Plinio Marconi, graduado em engenharia (1919), foi assistente de Giovannoni na *Scuola di Applicazione per Ingegneri di Roma* (1920-1924); foi redator chefe da revista *Architettura e Arti Decorative*, entre 1921 e 1943, a qual passa a ser em 1931, *Architettura*, revista do sindicato dos arquitetos fascistas, encabeçada desde então apenas por Piacentini, como já afirmado.

⁹⁸⁵. MARCONI, Plinio. I recenti sviluppi dell'architettura italiana in rapporto alle loro origini, **Architettura e Arti decorative**, Fascicolo XV, novembre 1931, p. 761-816.

⁹⁸⁶. UMA Nota de 'interiores'. **Habitat**. Set. 1953, s/p.

estético e construtivo é clara. E o conceito de arquitetura defendido por Giovannoni, no qual a arte é fator essencial, é também evidente.

Os painéis metálicos vermelhos e azuis nas paredes laterais contíguas à caixa de vidro, ecoando os panos de vidro do piso ao teto, definem uma continuidade desta com a ala posterior, como afirma Comas⁹⁸⁷. Dessa forma, evidencia-se uma correspondência entre as superfícies transparentes e as de alvenaria, criando uma unidade enfatizada pelo painel metálico vermelho. Segundo Marconi, na ausência de elementos decorativos nas superfícies, as cores passam a ter um papel importante⁹⁸⁸. E, aqui, o vermelho e o azul parecem recorrer à ideia do uso de cores primárias, como realizado pelas vanguardas.



Figura 101: Casa de Vidro. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Lateral com painel metálico em cores. Fonte: foto da autora (2015).

O PASSADO SEGUNDO O PRESENTE

No *Contribuição Propedêutica*, Lina comenta a impaciência notada nos estudantes da época, e sobre ela declara:

[...] ela significa que não se sente mais fluir a seiva do passado, que se tem, quase constitucionalmente, “as raízes cortadas”, que

⁹⁸⁷. COMAS, Carlos Eduardo. “Lina 3x2”, *Arquitexto* 14, p. 146-189, p. 150. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar>. Acesso em março 2010.

⁹⁸⁸. MARCONI, Plínio, op. cit., p. 776.

não existe o hábito natural do estudo calmo e metódico, nem a consciência de uma herança cultural adquirida e pacífica [...] ⁹⁸⁹

As palavras e a comparação com o mundo vegetal são similares à maneira como muitas vezes Giovannoni se dirige ao nascimento de uma nova arquitetura a partir da tradição. A arquiteta comenta então a necessidade de se “despertar no estudante uma consciência crítica, dando a este o sentido de continuidade da história, não como elegância cultural, mas como fonte viva de contribuições reais”.

Ainda no *Contribuição Propedêutica*, ao discorrer sobre a necessidade de aquisição de um método para, de maneira sólida, o estudante poder se orientar e trabalhar, Lina Bo Bardi torna a afirmar, com outras palavras, a necessidade de superar a fratura histórica existente, entre o antigo e o moderno, entre passado e presente. Segundo ela, é necessário compreender a continuidade histórica ⁹⁹⁰. Construindo um discurso de certa forma fragmentado, páginas depois, ela declara que, para a eliminação da fratura entre passado e presente, é necessário considerar toda a história da arquitetura desenvolvida até o momento presente. Considerá-la a partir de um exame crítico profundo e sempre presente, e não conciliatório ⁹⁹¹.

A ideia de história, na qual o passado é visto a partir do presente, está nessa preocupação implícita. Essa é uma perspectiva histórica devedora a Benedetto Croce, na qual o observador, antes de intervir, observa e analisa a situação presente para valorizar o passado ⁹⁹². Na escola de Lina, ela aprendeu a raciocinar sobre o que via com os olhos atentos e a partir de um desenho analítico. Em documento manuscrito em italiano encontrado no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, Lina organiza o conteúdo de uma aula que daria em 15 de fevereiro de 1964 para alunos da Universidade de Roma. Embora escreva sucintamente, estabelecendo mais uma organização de tópicos para o discurso, percebe-se que seu objetivo é passar uma ideia de Brasil para os estudantes italianos.

Assim, explicando o que seria um país subdesenvolvido no exemplo da nação brasileira, tece considerações sobre a universidade, certamente com base nas suas experiências em São Paulo e Salvador, e critica a metodologia de projeto predominante no ensino das faculdades de arquitetura. Confirmando, nestas últimas,

⁹⁸⁹. BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2002, p. 38.

⁹⁹⁰. Ibidem, p. 57.

⁹⁹¹. Ibidem, p. 69.

⁹⁹². RUBINO, Silvana. Tra Gramsci e Croce. In: CRICONIA, Alessandra, op. cit., p. 298.

a inexistência do academicismo, declaração pela qual defende a produção moderna brasileira contra as críticas europeias em 1951⁹⁹³, afirma “a quase ausência da ‘história’ como força na qual apoiar-se para uma metodologia crítica”. E, continuando, acrescenta que a única disciplina existente, Arquitetura no Brasil, restringe-se ao período colonial, como “herança das nostalgias reacionárias”. Para a arquiteta, haveria a necessidade de uma interpretação em perspectiva histórica do presente de acompanhamento constante. E, embora afirme ter Brasília como uma experiência positiva, considera-a exemplo da falta desse método histórico-crítico como base de projeção. Ressalta ainda a necessidade de assumir a cultura brasileira *povera*, repudiando os Estados Unidos e a Europa, através de um empenho político dos estudantes⁹⁹⁴. Pelas palavras da arquiteta, ela acredita que sua experiência com a história é válida e única, confirmando, naqueles anos 1960, sua continuidade na Itália. Fica claro que sua crítica baseia-se particularmente na sua experiência, convergindo com suas palavras da década de 1950, na qual a importância do passado é definida pelo presente. Ainda, a defesa da arquitetura produzida pelas camadas populares aponta a importância da sua última experiência: o Nordeste brasileiro.

Lina introduz o conceito de “presente histórico” nos anos 1980, quando volta a Salvador para realizar projeto da requalificação do centro da cidade⁹⁹⁵. Entretanto, a explicação do termo pela arquiteta em 1990 não difere dos apelos que faz pela consideração da continuidade histórica nos anos 1950, declarados acima, e tendo também como essência a valorização do passado a partir do presente:

[...] é preciso se libertar das “amarras”, não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história. [...] O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas. Diante do presente histórico, nossa tarefa é forjar um outro presente, “verdadeiro”, e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas a capacidade de entender

⁹⁹³. BARDI, Lina Bo. Bela Criança. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). In: **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 70-73.

⁹⁹⁴. BARDI, Lina Bo. **Roteiro de Aula na Facoltà di Architettura di Roma-Itália**. 15/02/1964, acesso 01.1318.03, idioma: italiano (ILBPMB Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP): “[...] Quasi assenza di storia come “forza” cui appoggiarsi come metodologia critica. Unico periodo il coloniale – retaggio però delle nostalgie reazionarie [...] Necessità d’assumere la ‘cultura’ brasiliana ‘povera’ – Repudio Stati Uniti i Europa – Impegno politico negli studenti [...]”
Brasilia esempio di mancanza di un metodo critico-storico come basi di progettazione [si è pensato che TUTTO SI PUÒ FARE] – Questo non vuol dire che sia una esperienza negativa, al CONTRARIO [...]”

⁹⁹⁵. RUBINO, Silvana. Tra Gramsci e Croce. In: CRICONIA, Alessandra, op. cit., p. 298.

historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês, e tudo isto não se aprende somente nos livros.⁹⁹⁶

E ainda:

Na prática, não existe o passado. O que existe ainda hoje e não morreu é o presente histórico. O que você tem que salvar — aliás, salvar não, preservar — são certas características típicas de um tempo que pertence ainda à humanidade.⁹⁹⁷

Se Giovannoni era realmente um crociano, como se dizia, afirmação feita por Muratore, esse é um dos pontos nos quais sua construção híbrida de ensino pode ter aderido ao filósofo. E diz-se híbrida porque formada a partir de referências de diversas fontes. Nesse caso, a consideração de Lina sobre o passado e o presente a partir da ótica de Croce já estaria na sua formação, ou no mínimo a teria incorporado na Itália e, apenas na década de 1980, a teria verbalizado como conceito.

Na obra de Lina, diversos tempos históricos são materializados, como permanências, continuidades do passado no presente. Como o mestre Lucio, ela confronta o moderno e o colonial. Na Casa de Vidro, o bloco de serviço tem cheios predominando sobre os vazios, os quais eram inicialmente compostos com treliças de madeira de correr, lembrando os antigos muxarabis do passado colonial⁹⁹⁸. Mas, de maneira mais exposta, a arquiteta parece querer mostrar outros momentos fortes da história da arquitetura brasileira, e também denunciar uma realidade histórico-social que se mantém. Igualmente, a sobreposição desses tempos, o que será visto mais adiante, lembra também o passado clássico italiano e o morar mediterrâneo, a ideia de mistura que caracteriza essa bacia marítima e suas permanências, o pensamento de Ruskin⁹⁹⁹ e, finalmente, Proust.

⁹⁹⁶. BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). **Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo, Cosac Naify, 2009, p.165; **Projeto**, n. 133, 1990, p. 103-108.

⁹⁹⁷. Ibidem, p. 170. Publicação original: BARDI, Lina Bo; SANTOS, Cecília Rodrigues (Introdução). Uma aula de arquitetura. **Projeto** n. 133, 1990, p. 103-108.

⁹⁹⁸. De acordo com depoimento oral de Marcelo Suzuki (agosto de 2013), as esquadrias metálicas em veneziana da Casa de Vidro não são originais. Devido à necessidade de maior segurança, elas foram a opção para a substituição dos painéis de correr em treliça de madeira, concebidos originalmente por Lina para a obra.

⁹⁹⁹. COLQUHOUN, Alan. Classicismo vernáculo. In: COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 39-48, p. 44. De acordo com o autor, segundo as palavras de Ruskin, um amante das misturas de estilos, tudo na natureza tem o bem e o mal em si; e, sendo os artistas os empreendedores da verdade, eles se dividem em três grupos. Para Ruskin, aqueles que aceitam o bem e o mal juntos, ou seja, a totalidade das coisas, são os melhores, porque as percebem como são.

UMA ARQUITETURA NACIONAL, MAS BRASILEIRA

Implementando uma política nacionalista com oposição interna e externa, Vargas tem um governo pontuado por crises políticas, inflação e insegurança, desembocando, como já dito, no seu suicídio em 1954. Vivendo, assim, uma outra “guerra” no Brasil, em 1955, Lina afasta-se da revista *Habitat*, fundada juntamente com Pietro, em 1950, e passa a dedicar-se ao ensino na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (Fauusp). Instalado o governo de Juscelino Kubitschek, Lina parte em agosto de 1956 para a Europa, onde escreve *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, com a intenção de participar do concurso para professor da Universidade de São Paulo. Nessa ocasião, passa pela Espanha, onde conhece a obra de Gaudí¹⁰⁰⁰. Volta apenas em janeiro de 1957.

No próprio *Contribuição Propedêutica*, dissertando sobre a necessidade de um método rigoroso para ser apreendido pelo aluno, ou seja, um meio de adquirir noções para projetar todo tipo de edifício, tendo sempre o objetivo de resolver os problemas específicos do país, Lina cita Viollet-le-Duc:

A teoria e a prática; a teoria compreende: a arte propriamente dita, as regras inspiradas pelo gosto, provenientes das tradições, e a ciência que pode se demonstrar por fórmulas invariáveis absolutas. A prática seria a aplicação da teoria às necessidades [...] ¹⁰⁰¹

Como a arquiteta afirma que uma teoria deve ser aplicada a um espaço determinado, cujas condições o favoreçam, ela sugere:

Seria interessante estabelecer quais as teorias que, historicamente, prevaleceram no desenvolvimento da arquitetura brasileira, através de seus quatro séculos de existência, indagando quantas e quais as contribuições do elemento local que se afirmou e permaneceu no espírito de uma teoria em ato [grifo nosso].

É este o sentido autêntico do termo “nacional”, o qual, destituído de vazias significações político-nacionalistas, levará a uma colaboração internacional, com a contribuição efetiva e vital das atividades

¹⁰⁰⁰. Lina estava atenta ao que ocorria no seu país e no mundo. Coincidentemente ou não, a obra do nacionalista, exemplo de cultura mediterrânea, é publicada na revista *Casabella Continuità* de agosto-setembro de 1954, a partir do artigo “Introduzione a Gaudí”, de Luis Sert. Ele apresenta um capítulo do livro *Antoni Gaudí, architect, builder and sculptor*, dele próprio e de James Johnson Sweeney. Este logo sairia nos Estados Unidos. E é em 1956, na viagem seguinte à que faz em 1954, no mesmo período no qual sai a revista, que Lina viaja à Espanha, conhecendo melhor a obra do catalão.

¹⁰⁰¹. BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo, ILBPMB, 2002, p. 56.

particulares, que satisfaçam as necessidades espirituais e materiais de cada país.¹⁰⁰²

As lembranças dos tempos italianos são inevitáveis. As diferenças entre o que denomina nacional e uma situação de domínio político, como o fascismo, caracterizada como nacionalista, é clara. Lina procura formar arquitetos capazes de produzir um método para responder às necessidades nacionais. Ela dirige-se ao estudante ensinando-lhe como deve estabelecer uma teoria a ser utilizada no país como resposta às necessidades reais do Brasil, país que vive uma situação de certa maneira similar à da Itália, no que tange à polêmica da criação de uma arte e uma arquitetura da terra. Para ela, o verdadeiro e autêntico sentido da palavra “nacional” encontra-se nas permanências locais, suas contribuições, nas teorias que historicamente prevalecem no desenvolvimento da arquitetura brasileira.

Giovannoni declara que “a história da arquitetura nos ajuda validamente na análise das várias teorias as quais pretendem dar-nos uma fórmula precisa a determinar de modo unívoco os resultados”¹⁰⁰³. Para Lina, sem dúvida, essa é a arquitetura válida. Assim, o método sugerido por Lina é o indicado por Giovannoni: a busca das teorias permanentes, mas, no caso brasileiro, no sentido de dar continuidade ao caráter nacional, a partir das necessidades do país. A diferença estaria na aderência do professor à busca de um estilo nacional concordante com as ideias do regime fascista italiano, e, nesse caso, no Classicismo, mas particularmente no Classicismo vernáculo. O engenheiro-humanista fala de estilo local, que se entranha em cada cidade através do tempo. Com outras palavras, Lina estabelece o caminho para a produção de uma arquitetura marcadamente brasileira no momento contemporâneo. E eis aí uma das convergências entre o mestre e sua aluna. E o uso da citação de Viollet-le-Duc aproxima mais ainda a aluna do seu mestre. Nesse mesmo momento, Lina ainda declara:

Lucio Costa é um intérprete e defensor dos caracteres “nacionais”. [...] Ele remonta às origens da autêntica arquitetura brasileira, descobrindo seu caráter genuíno não na arquitetura “oficial”

¹⁰⁰². Ibidem, p. 70.

¹⁰⁰³. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di Architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 28: “Invece nel lavoro, un pò teorico, un pò pratico, di studio che ci serà ad indirizzare od a vagliare i tentativo verso forme nuove, la storia dell'architettura ci auita validadmente nel saggiare le varie teorie, le quali pretendono darci una formula precisa a determinare in modo univoco i risultati”. Tradução da autora.

portuguesa, mas na “popular”, transferida — na pessoa dos antigos mestres e pedreiros “incultos” — para a nossa terra.¹⁰⁰⁴

Giovannoni está mais uma vez na raiz, não nas palavras, mas na atitude. É preciso assinalar que, como seu mestre, Lina vai se utilizar, como se sabe, de diversas referências teóricas para construir sua linha de pensamento e trabalho. Por um lado, a pesquisa das teorias permanentes na história, como lastro de um método de projeto, embasada nos seus estudos na *Scuola Superiore* e tendo o pensamento de Giovannoni no centro da questão. Por outro, buscar o “caráter genuíno” de uma arquitetura, identificando sua matriz na produção do povo, como Lina caracteriza o trabalho de Lucio, aproxima-se mais diretamente ao pensamento de Pagano. É ele que, nos anos 1930, indica a necessidade de se conhecer o caráter genuíno de toda arquitetura e toma como referência, como visto em capítulo precedente, a arquitetura rural para a construção do moderno. Embora Giovannoni afirme, já em 1931, a riqueza de uma exploração da arquitetura rural como matriz original para o moderno, uma vez que esta é também arquitetura *minore*, como o engenheiro-humanista denomina¹⁰⁰⁵, é Pagano que luta, defende e propaga essa ideia; e, vale lembrar, essa é a marca da continuidade da produção moderna italiana nos anos de pós-guerra.

Assim, nos seus projetos e obras, Lina procura definir as permanências locais na produção da arquitetura brasileira, a partir dos parâmetros da realidade nacional. E certamente as observa a partir não apenas da matriz colonial, mas também das suas bases mais primitivas e genuínas, como a produção do índio e das camadas do interior do Nordeste do país, de maneira convergente ao pensamento de Pagano. Afinal, para ele, o nacional se apresenta quanto mais próximo se está do povo, como já sublinhado. Dessa maneira, não é de estranhar a referência à produção primitiva na obra de Lina, concretizada, por exemplo, no uso de coberturas de palha, em alguns dos seus projetos e obras, inclusive na sua primeira obra construída, a Casa de Vidro, que possuía um abrigo para carros nessas condições.

Em 1990, Lina volta a declarar que o “nacional traz implícito o povo” com todas as suas manifestações. Admite também que esse não é o único caminho para um

¹⁰⁰⁴. BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 70. Agradeço a meu orientador pela indicação da referência feita por Lina a Lucio Costa nessa obra.

¹⁰⁰⁵. Ver capítulo 5.

arquiteto. Mas declara que se deve assumir com dignidade uma posição nacional, seja esta qual for¹⁰⁰⁶.

PARALELEPÍPEDOS E CILINDROS: FORMAS ORIGINÁRIAS, COMPLETAS E SIMPLES

Comas observa que na obra de Lina predominam os paralelepípedos e os cilindros, definindo células estruturais e espaciais coincidentes¹⁰⁰⁷. Entre projetos e obras iniciais da arquiteta, a caixa se apresenta na Casa de Vidro; nas casas econômicas, desenvolvidas em 1951¹⁰⁰⁸; no projeto executivo do Taba Guaianases, depois de estudos nos quais os cilindros predominam; na Cirell, na qual uma caixa é o volume principal, quadrada, que se encontra com o cilindro, concebido anos depois; no Museu de São Vicente, definidamente retangular e suspensa; em projeto para casa de praia de 1957; na Casa do Chame-chame, em Salvador, na qual tem suas arestas suavizadas pelas curvas; no Masp, pendurada. A coincidência estrutural e espacial atrela-se ao objetivo de busca da unidade entre forma, espaço e estrutura.

Tratando do interesse de Lina pela arquitetura vernácula, pela busca de uma ascendência da arquitetura moderna, Campello afirma que os princípios que guiam o trabalho de Lina, “resumidos nos valores estéticos e morais da funcionalidade”, são os mesmos que determinam os caminhos de Pagano, declarando que os seus escritos também são permeados pela necessidade de criar uma genealogia para a arquitetura moderna a partir da cabana primitiva¹⁰⁰⁹. Ou seja, há uma intersecção entre os trabalhos de Lina e Pagano no que se refere à necessidade de busca de uma ascendência para a arquitetura moderna.

Entretanto, é importante assinalar que, como se pôde ver também no capítulo 4, dedicado a Pagano, no seu livro *Architettura Rurale Italiana*, de certa maneira um espelho da exposição sobre a casa rural na Trienal de 1936, ele apresenta um estudo evolutivo do abrigo rural do homem, na Itália, desde suas bases mais primitivas. E, nele, o arquiteto ressalta, na construção da sua cadeia evolutiva, que as plantas de

¹⁰⁰⁶ BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina, op. cit., p. 169.

¹⁰⁰⁷ COMAS, Carlos Eduardo. Lina 3x2, **Arquitexto** n. 14, p. 100-139. Disponível em <http://www.ufrgs.br/propar>. Acessado em março 2011.

¹⁰⁰⁸ BARDI, Lina; FERRAZ, Marcelo (org. editorial). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008 p. 84

¹⁰⁰⁹ PAGANO, Giuseppe; DANIEL, Guarniero. **Architettura rurale Italiana**. Milano: Ulrico Daniel, 1936, p. 46.

formas circulares e quadradas são as células originárias de desenvolvimento e “representam do ponto de vista formal o extremo limite da simplicidade”. Pagano destaca ainda que a palha ou os materiais vegetais são a única e primitiva cobertura da habitação do homem¹⁰¹⁰. Ao mesmo tempo, reconhece que as formas não familiares, difíceis de serem fixadas na memória, geram desconforto e incerteza. Aponta a experiência das formas que o homem tem com os objetos do passado e o significado individual que elas podem passar para ele. Nesse âmbito, sublinha que as figuras retangulares transmitem determinação e precisão, e que as circulares são refinadas e equilibradas na continuidade da linha circular, apresentando a mesma distância de qualquer lugar ao centro. Sobre essas figuras que se completam em si mesmas, como o quadrado e o círculo, afirma admiração e respeito, como já ressaltado por Campello¹⁰¹¹. Assim, o predomínio de formas em paralelepípedo e cilindro nas obras da arquiteta corresponde a uma prática que reflete o seu pensamento, não menos atrelado às preocupações e ensinamentos de Pagano, ligados à ideia da genealogia da arquitetura moderna, esta direcionada à simplicidade do abrigo primitivo. Lina apropria-se das formas de paralelepípedo e cilindro, por serem formas simples, as mais originárias, como afirma Pagano, e transmissoras, segundo a própria Lina, de completude e segurança.

É verdade que, quando Lina constrói sua casa no Morumbi, já existem o pavilhão de Marjorie Prado (1946), no litoral paulista, idealizado por Warchavchik, e a casa do arquiteto Carlos Ferreira, em Nova Friburgo (1947), marcados por cobertura de palha. Ambas são construções em centros para o descanso, lazer e férias, o que não coincide com a situação da casa dos Bardi, construída na cidade de São Paulo, embora em área suburbana, tendo contexto ideal para implantação de uma *villa* italiana, casa para o repouso familiar, o que não foi em absoluto ignorado por Lina Bo Bardi. Entretanto, a cobertura de palha do abrigo de carros de estrutura metálica da Casa de Vidro emerge em obras e projetos posteriores da arquiteta, o que alia tal fato mais ainda à questão da origem da arquitetura moderna inserida na obra de Lina, e não a uma condição de programa de descanso familiar ou de lazer e férias.

¹⁰¹⁰. Ibidem.

¹⁰¹¹. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de mestrado, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1997, p. 47.

No que concerne à cobertura de palha — presente em diversos dos projetos da arquiteta, inclusive no já referido abrigo de carros construído originalmente na casa dos Bardi, sua primeira obra concretizada, como foi dito —, esta também alude à questão da ascendência da arquitetura moderna e sua ligação com o abrigo primitivo. Na realidade brasileira, Lina encontra pontos convergentes com a realidade italiana, exposta por Pagano. Tanto no caso das coberturas de palha quanto no dos volumes em paralelepípedos e em cilindros, Lina aproxima-se mais uma vez das questões de Pagano, buscando estabelecer na arquitetura moderna marcas de formas e materiais os mais primitivos, atrelados à origem do abrigo do homem. No Brasil, Lina observa os mais originários abrigos do homem, como a oca indígena, a palhoça, a construção primitiva do litoral e do interior do país, de pau a pique e cobertura de palha, referenciando essas produções genuínas em diversas das suas obras.

CAÇA AOS OBJETOS DE ARTE POPULAR, E NÃO FOLCLORE

Alguns autores já sugeriram ligações entre o trabalho de Lina e o de Pagano¹⁰¹². No Brasil, Lina estabelece uma nítida ponte nas suas pesquisas com o mundo do arquiteto italiano, na atitude de invadir o Brasil e particularmente o Nordeste, entre finais dos anos 1950 e início dos anos 1960, recolhendo os objetos criativos e presentes no cotidiano do povo brasileiro. Lina Bo Bardi é uma verdadeira caçadora de objetos populares, especialmente os nordestinos, como Pagano foi um caçador de imagens da Itália camponesa. Ela segue, sim, os passos do mestre, acreditando também nesse material como base para a produção industrial. A indicação disso está no seu projeto referente à Bahia, onde criaria o “Centro de Estudos e Trabalho Artesanal” e uma escola de desenho industrial no Solar do Unhão, na qual o material, produzido pelas classes populares, seria base para a produção de projeto para a indústria.

Nas páginas do seu *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, escrito antes de ir viver na Bahia, de maneira similar às fotografias de Pagano, cujo tema são os grupos de objetos artesanais iguais de utilidade da população rural italiana, a arquiteta já apresenta fotografias de objetos cerâmicos de utilidade doméstica, vendidos particularmente nas feiras populares brasileiras. E sobre

¹⁰¹². Ibidem, p. 42.

estes comenta: “A ‘produção em série’, que deve-se hoje levar em consideração como base da arquitetura moderna, existe na própria natureza, e intuitivamente, no trabalho popular”¹⁰¹³. Como visto em capítulo precedente, para Pagano, a produção em série é um processo que incide na natureza e na idealização de objetos de uso cotidiano das classes populares, e ele demonstra isso com fotografias nas suas pesquisas dos anos 1930.

Cesare de Seta afirma que Pagano foi o único arquiteto moderno italiano a se interessar pela arte *minore*, por aqueles “antigos objetos de uso doméstico, pelos produtos artesanais da civilização camponesa, nos quais encontrava bastantes marcas de uma contemporânea funcionalidade e de um *standard*”¹⁰¹⁴. Cagneschi faz afirmação similar à do mestre italiano sobre sua postura diante dos objetos de utilidade da população rural¹⁰¹⁵. Para Pagano, todo o patrimônio popular, seja arquitetônico ou utilitário, tinha essa marca. Entretanto, é preciso assinalar que, como italiana, Lina também se interessou pelo universo popular, mas no Brasil.

Em abril de 1958, pouco tempo depois de escrever sua tese, Lina está em Salvador, convidada por Diógenes Rebouças para participar de um seminário sobre arquitetura na universidade, no qual profere algumas palestras. Em agosto do mesmo ano, volta para ministrar um curso sobre teoria e filosofia da arquitetura, juntamente com Rebouças. Tempos depois, mostra o mergulho realizado no contexto popular brasileiro e o aprofundamento na questão, a partir da Bahia e do Nordeste, dos quais um dos resultados está registrado na publicação *Tempos de Grossura: o Design no Impasse*¹⁰¹⁶.

Ambos os arquitetos, Pagano e Lina, em contextos e períodos diversos, referem-se à utilização da produção genuína do país como base para a produção industrial. A questão visa assinalar a cultura contemporânea, incluindo a arquitetura, com marcas do passado local, vendo a simplicidade e a clareza dos objetos populares convergirem com a arquitetura moderna no sentido dos princípios do *standard*. Sabe-se que o estudo mais profundo de Pagano refere-se à casa rural, mas o arquiteto estende sua consideração de *standard* a todo o universo popular.

¹⁰¹³. BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 28.

¹⁰¹⁴. PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de, op. cit., p. XXIII.

¹⁰¹⁵. CAGNESCHI, Claudia, op. cit., p. 48.

¹⁰¹⁶. BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: ILBPMB, 1994.

Cabe lembrar que o interesse de Pagano voltava-se para o “pensar a forma como pensada pela coletividade, tornada costumeira e habitual, como polida por um uso contínuo”¹⁰¹⁷. No Brasil, o objetivo da arquiteta é similar ao do mestre, que via na cultura rural um modelo para a produção serial italiana, um modelo cultural produtivo e também estético. Contudo, enquanto o mestre italiano morre prematuramente, em razão de sua decisão de entrar na via política e antifascista, Lina tem a oportunidade de se aprofundar na questão popular do Nordeste do país, e evoluir nessa linha a partir de propostas efetivas, embora não concretizadas.

Há o interesse dos arquitetos italianos por Pagano no pós-guerra, como já dito, tendo-o como modelo a seguir. A sua pesquisa sobre a casa rural é utilizada por eles, no momento no qual há uma renovação dos interesses pelo vernáculo, paralela à necessidade premente de habitações para a classe operária que cresce.

A variedade de termos para designar uma arquitetura vernácula tanto na Itália quanto no Brasil já foi discutida. Nessa ótica, o termo “folclore” foi apontado por Sabatino como de uso pejorativo na Itália dos anos 1930, e é possível que a questão tenha de fato relação com o pensamento de Gramsci. Dissertando sobre a casa rural, Pagano sublinha como esse objeto, visto apenas como folclore, tem motivos de “saúde construtiva”. Isso porque ele a vê como uma coisa viva, elemento que se transforma, uma vez que a demonstra como uma cadeia evolutiva, a partir da necessidade; como também afirma que ela é elo entre o homem e a terra, já que fruto do espírito humano e feita com materiais da própria terra. Embora Pagano não o diga categoricamente, fica evidente que a classificação da casa rural como folclore é um dado que não dá a esta nenhuma importância. Como se sabe, uma postura de repulsa pelo termo “folclore” é empreendida por Lina Bo Bardi nos seus anos de Brasil, quando, ao falar da produção popular, ressalta sempre não estar lidando com a questão do folclore, e sim com a arte popular. A arquiteta o justifica explicando que, enquanto a arte popular é uma cultura progressiva, ligada aos problemas reais, folclore significa uma hereditariedade estática, regressiva e protegida pelos grandes responsáveis pela cultura¹⁰¹⁸.

Segundo Rubino, Lina leu Gramsci, e há a possibilidade de que essa leitura a tenha inspirado em suas ações no país e particularmente na Bahia, visto que há

¹⁰¹⁷. ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., p. 206.

¹⁰¹⁸. RUBINO, Silvana. Tra Gramsci e Croce. In: CRICONIA, Alessandra, op. cit., p. 295.

convergências entre suas ações e o pensamento de Gramsci, como a atenção dada à arte popular; a não admissão desta como folclore; a preocupação educativa; e, ainda, a provável relação de similaridade entre a condição do sul italiano e o Norte e Nordeste brasileiros. Tais ligações, porém, não são evidentes, uma vez que Lina geralmente não menciona os autores que inspiraram suas ideias¹⁰¹⁹. Apesar de tal fato ser característico do ofício de Bo Bardi e de sua geração, os seus textos, muitas vezes sem referências de autores, podem levar o leitor a enganos¹⁰²⁰.

As convergências entre Lina e Gramsci parecem fazer parte de uma mesma problemática, a qual envolve a ação de Pagano na Itália. Diretamente ligadas à arquitetura, as ideias de Pagano têm possibilidade de envolvimento com as ideias de Gramsci. Talvez o interesse de Lina pela leitura de Gramsci tenha sido despertado pelo aprofundamento do seu conhecimento sobre o pensamento de Pagano. Estudar Gramsci atentamente deve ter levado a arquiteta a um maior aprofundamento da questão, o que lhe permitiu certamente traçar um projeto mais sólido para a realidade do Nordeste brasileiro. A inserção de fotos dos objetos de uso popular no *Contribuição Propedêutica*, o que é repetido em quantidade, e acrescido, como já se disse, de observações quanto à validade dessa produção em série como base da arquitetura moderna, é atitude significativa.

Indo para Milão em 1940, Lina teve por certo um conhecimento maior da ação de Pagano. A partir do estudo de dois dos seus mais conhecidos artigos na *Domus*, escritos em 1943 e 1944, quando ainda estava na Itália, pode-se constatar algumas outras convergências entre eles¹⁰²¹. Embora a arquiteta também fale de Pagano no *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, isso acontece uma única vez, apenas: “somos favoráveis, como dissemos, a uma absoluta modéstia, àquilo que o arquiteto Giuseppe Pagano definia, na Escola Politécnica de Milão, como ‘desenhar com a mão esquerda’”¹⁰²².

¹⁰¹⁹. Ibidem, p. 294.

¹⁰²⁰. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 29.

¹⁰²¹. PUPPI, Suely de O. Figueirêdo. Lina Bo Bardi: metal e pedra na Casa de Vidro. **Anais do IV Docomomo Sul 2013. Pedra, barro e metal: norma e licença na arquitetura moderna do cone sul americano – 1930-1970**. 25-27 de março de 2013 (documento eletrônico).

¹⁰²². BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 65.

TRIENAS ITALIANAS NA *VILLA* DOS BARDI

Lina forma-se durante a geração da casa moderna¹⁰²³. Diante do percurso descrito particularmente no capítulo 4, fica evidente a importância desse objeto para a formação do moderno na Itália, durante os anos lá vividos por Lina Bo Bardi, também em formação no seu país. Considerar a dimensão que toma a casa burguesa no desenvolvimento do moderno italiano é essencial para se entender o trabalho da arquiteta. Primeiro, porque é com base nesse objeto que se dão as experimentações técnicas e de materiais, lançadas principalmente nas mais importantes exposições em favor do moderno, no caso, as trienas dos anos 1930; segundo, porque é também na casa burguesa que se define um tipo de planta moderna, consolidada a partir da exposição de documentação, como visto, na Trienal de 1936, a Trienal de Pagano, divulgando os princípios de espaços modernos.

A importância e o predomínio da *villa*, e seu conceito moderno, certamente marcam o trabalho dos arquitetos italianos entre os anos 1920 e 1940, e Pagano é um exemplo, com seu trabalho na *Casabella*. Ele conceitua a *villa* como casa de descanso campestre, apontando essa necessidade diante da vida urbana. Enfatiza-a assim como objeto da tradição viva e afirma que, sendo moderna, precisa ser expressão de seu tempo, fruto da cultura vigente. Destaca, além disso, um maior surgimento dela em regiões pitorescas e em momentos de desenvolvimento, vendo-a como expressão cultural do nível de progresso de uma civilização. A proximidade do conceito de *villa* moderna com o conceito de *villa* de Ruskin, tipicamente italiana, leva tal tipologia a ser um objeto favorável às experiências modernas: isolada, de um único proprietário, em sítio belo e rico de natureza. O traço peculiar dado pelo proprietário é definidor de diversidade, como também a ligação estreita com o lugar. Assim se estabelecem os vários tipos de *villa* que são tratados na Itália: *villa* marítima, de montanha, etc.

Sabe-se a variedade de exemplos de casas burguesas nacionais e estrangeiras na *Casabella*, inclusive dos mestres modernos, muitos dos quais mostram a importância do lugar como elemento essencial de projeto. Entretanto, é

¹⁰²³ CIUCCI, Giorgio. Lina Bo 1939-1946. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di), op. cit., p. 197.

no ano de 1940 que as análises de casas modernas se destacam ainda mais na revista, coincidindo então com a viagem de Pagano aos países escandinavos.

Desse modo, a *villa*, tida como objeto de experimentações modernas, alinhada à importância que a casa tem para a classe burguesa como instrumento indicador de ascensão, tem o seu predomínio ampliado. Internacionalmente, não se pode questionar o valor de manifesto que esse tipo de habitação, a *villa Savoye*, de Le Corbusier, por exemplo, tem em favor do moderno. O próprio Pagano chama atenção para isso, afirmando a importância que as casas burguesas têm no início do trabalho dos mestres modernos, em artigo mencionado de 1933. Se Le Corbusier é uma exceção diante da vanguarda europeia dos anos 1920, para o qual a unidade habitacional “é parte do processo de regeneração da matriz disciplinar”, ao contrário de um anacronismo, pode-se dizer que a abordagem italiana sobre a *villa* aproxima-se das ideias de Le Corbusier, estabelecendo-se a experiência italiana também como uma exceção. Dando continuidade a uma tradição já existente no século XIX¹⁰²⁴, a postura de Le Corbusier está também na base da atitude dos italianos que se desenvolve a partir de uma tradição anterior do seu país.

Lina vive esse contexto, principalmente em Milão, no qual a preocupação com a habitação moderna predomina. Assim, nada mais compreensível que seu trabalho tenha ecos italianos, como nos demais arquitetos seus conterrâneos. Não se fechando na habitação burguesa, mas particularmente no morar, é sobre interiores domésticos seu trabalho de início dos anos 1940 em diversas revistas; e é em defesa da habitação de base popular que Lina participa da primeira conferência nacional para a reconstrução após a Segunda Guerra¹⁰²⁵.

O ano de ingresso de Lina na *Scuola Superiore di Architettura*, 1933, é também o ano inaugural da participação das escolas de arquitetura nas trienais, através da apresentação de trabalhos dos seus alunos, como dito no capítulo 2. Lina com certeza não participa dessa viagem, uma vez que são os alunos dos últimos anos que a integram. Entretanto, é importante lembrar que o efeito dessas trienais, com conseqüente publicação, é bastante amplo. Elas são, como se sabe, o retrato do que se tem de mais moderno na Itália da época.

¹⁰²⁴. COMAS, Carlos Eduardo. Casa unifamiliar e tradição moderna. **AU**. 2006, p. 68-70, p. 68.

¹⁰²⁵. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de mestrado, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1997, p. 23.

Depois da Trienal de 1936 — a de Pagano —, segue-se uma em 1940. Entre os diretores desta última estão Piacentini e Ponti. Mas ela só ocorre entre abril e maio, pois, devido à guerra, logo foi interrompida. Lina afirma participação anônima nela, como assistente de Ponti¹⁰²⁶. No entanto, segundo documentos do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMB), a arquiteta participa da Trienal de 1947, a primeira Trienal após a guerra¹⁰²⁷. Isso quase quando chega ao Brasil. Presidida por Bottoni, em caráter extraordinário, essa exposição é inaugurada com dificuldade, em razão do ambiente econômico e social após o conflito, tendo como objetivo contribuir para a reconstrução da Itália. Nesse sentido, o centro principal da exposição é o quarteirão experimental traçado a partir da planificação moderna e centrado nas experiências contínuas da habitação. Esse é um projeto retomado por Bottoni, idealizado nos anos 1930, juntamente com Giuseppe Pagano e Mario Pucci¹⁰²⁸. Resoluções econômicas e técnicas, visando resolver os problemas do pós-guerra, são o seu objetivo maior. O incremento da produção industrial, buscando a possibilidade de produção a baixo custo, bem como a industrialização do artesanato artístico através de colaboração e cooperativas para evitar o desperdício de energia¹⁰²⁹, são, nesse contexto, ações significativas. A convicção da arquitetura como arte maior e espelho da vida social proporciona a sua apreensão prioritária segundo o urbanismo, a técnica, a higiene, etc.¹⁰³⁰ É importante assinalar que a relação entre industrialização e artesanato nessa Trienal é colocada em evidência, e sua ligação com o pensamento dos anos 1930 e Pagano é clara.

A participação de Lina nessa Trienal é muito importante, pois indica o seu interesse nesse tipo de exposição e também a sua vontade de não abandonar a Itália do ponto de vista das suas experiências em torno do moderno, estando sempre atenta ao seu país. Isso principalmente no caso dessa Trienal, dirigida por um arquiteto racional, num momento crítico do pós-guerra e dando continuidade a projetos ligados ao pensamento de Pagano.

A casa dos Bardi no bairro do Morumbi, em São Paulo — elo mais próximo, em termos temporais, entre a saída de Lina da Itália e sua chegada e permanência

¹⁰²⁶. BARDI, Lina Bo; FERRAZ, op. cit., p. 9.

¹⁰²⁷. MILANO, Triennale di (8ª). **Certificado de Participação**. Milão (Itália), 1947. Acesso: 02.01017.05 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

¹⁰²⁸. TRIENNALI di Milano – 1947. L'Habitazione. Disponível em: <https://www.triennale.org/archivi-triennale/8/>. Acesso em abril 2018.

¹⁰²⁹. CARLI, Carlo de, op. cit., p. 762.

¹⁰³⁰. Idem, ibidem.

no Brasil —, é significativa, e é essencial que seja detalhadamente investigada, pois, sendo um manifesto da modernidade, ela demonstra muitas vezes espelhar-se nas diversas experiências italianas das trienais.

LEVITANDO SOBRE TUBOS MANNESMANN

A sociedade siderúrgica Mannesmann existe na Itália desde o início do século XX, e não se sabe se Lina tinha conhecimento disso¹⁰³¹. A empresa alemã instala sua primeira filial no país em 1906, em Bergamo, no norte da Itália, onde dá impulso, de maneira direta, ao desenvolvimento da província de Dalmine, em torno da siderúrgica, particularmente entre os anos 1920 e 1940, após os difíceis anos de guerra¹⁰³².

Na arquitetura italiana, os tubos Mannesmann fazem parte das experiências modernas. É importante apontar que Persico inaugura seu primeiro trabalho de arquitetura em 1934, com Marcello Nizzoli, na galeria Vittorio Emanuele, em Milão. Eles instalam uma estrutura de tubos Mannesmann envernizados como suporte para os manifestos em favor de eleições plebiscitárias¹⁰³³.

A Casa de Férias Marítimas, projeto de Griffini e Bottoni, é integrante de um grupo de cinco casas de fim de semana projetadas por Faludi, Griffini e Bottoni para a mostra de habitação da V Trienal, em 1933. Na época, elas chamaram muito a atenção pelos materiais e técnicas propostas. Rotulada de corbusiana por Savorra, a Casa de Férias Marítimas, já comentada no capítulo 4, com volumetria branca e divisão em três vãos e quatro apoios acima do solo, à maneira da *villa Savoye*, utiliza materiais experimentais, como os pilares de tubos Mannesmann. Chama-se atenção para a leveza que eles dão à aparência da casa, com consequente área de lazer sombreada, que promovem no piso inferior¹⁰³⁴.

¹⁰³¹. LINA BO BARDI (1914-2014). Una architetta romana in Brasile: Convegno internazionale di studi presso la Facoltà di Architettura, **LAMA - Laboratorio Multimediale di Architettura**, Roma, 2014, <http://www.lamavideo.net/index.php?cerca=si&videocorrente=NO>. Acesso em setembro 2015.

¹⁰³². PUPPI, Suely. Lina e Nervi. **Anais do 13º Docomomo Brasil** [recurso eletrônico]: **Arquitetura Moderna Brasileira. 25 anos do Docomomo Brasil. Todos os mundos, um só mundo**. Salvador: Instituto dos Arquitetos do Brasil, Departamento da Bahia, 2019.

¹⁰³³. FRANCO, Francesca. Persico, Edoardo. *Dizionario Biografico degli italiani*, volume 82 (2015). **Treccani**. Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-persico_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-persico_(Dizionario-Biografico)/). Acesso em março 2018.

¹⁰³⁴. SAVORRA, Massimiliano. “Perfetti modelli di dimore”: la casa alle Triennali. In: CIAGÁ, Graziella Leyla; TONON, Graziella (a cura di). **Le case nella Triennale: dal parco al QT8**. Milano: Electa, [2005], p. 118.

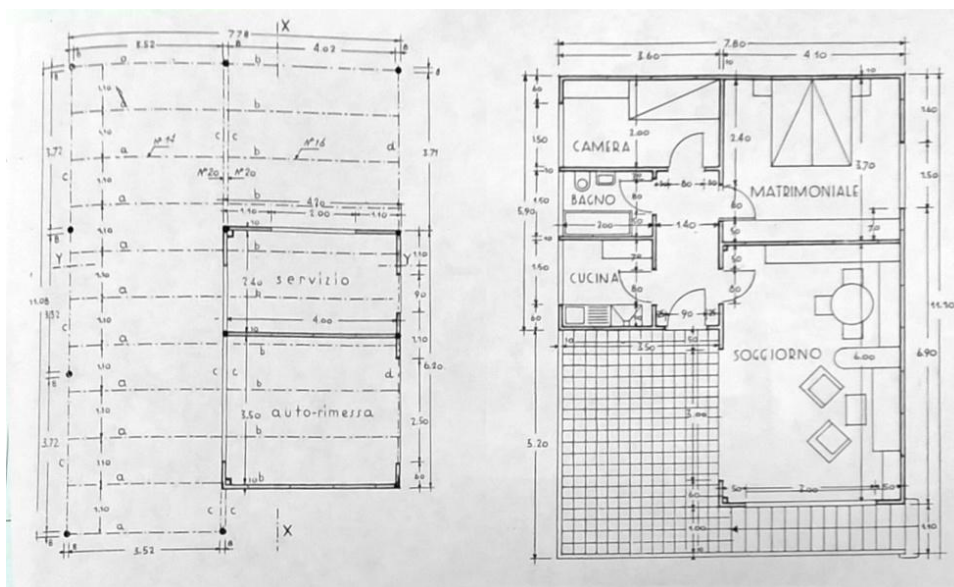


Figura 102: Planta da Casa de Férias Marítimas, apresentada na Trienal de 1933. Planta. Projeto de Griffini e Bottoni. Fonte: *Casabella* n. 66 (junho 1933, p. 27).



Figura 103: Casa de Férias Marítimas, na Trienal de 1933. Modelo construído. Apoios sobre tubos Mannesmann. Projeto de Griffini e Bottoni. Fonte: Savorra (2005, p. 121).

De forma similar, a casa dos Bardi dispõe o volume da sua sala moderna sobre pilotis de tubos Mannesmann e tem também a divisão de vãos da *villa Savoye*. É importante salientar que, já nos primeiros croquis da Casa de Vidro, percebe-se o traçado de estruturas sempre finas e esbeltas realizado por Lina. E ainda que, nesse caso, o autor do projeto da estrutura foi também um italiano, Pier Luigi Nervi¹⁰³⁵.

¹⁰³⁵. PUPPI, Suely de O. Figueirêdo. Lina e Nervi. **Anais do 13º Docomomo Brasil. Arquitetura Moderna Brasileira. 15 anos do Docomomo Brasil. Todos os mundos um mundo só**. Salvador, 7-10 de outubro de 2019 (documento eletrônico).

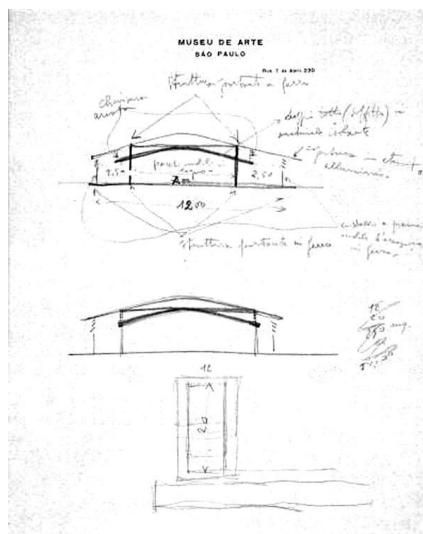


Figura 104: Corte da Casa de Vidro com indicação de estrutura e anotações. Croquis de estudo. Lina Bo Bardi, 1951. Fonte: ILBPMB (1951, acesso: 023ARQd0023).

SIRONI NO PALAZZO DELL'ARTE E DE CHIRICO NA CASA DOS BARDI

Nas suas devidas proporções, mas de maneira similar à obra de Sironi na escadaria do *Palazzo dell'Arte*, realizada na VI Trienal de Milão, em 1936, Lina finaliza a escada leve e externa da Casa de Vidro em um patamar de acesso à entrada da casa, no qual se encontra um mosaico de De Chirico na parede frontal à escada. Como nas trienais, a valorização da arte mural é enfatizada na Casa de Vidro, tendo como referência um dos seus artistas maiores no modelo de composição espacial. Escada interna e monumental, encerrada em paredes, no caso de Sironi; escada leve, transparente, de dimensões modestas, no caso de Lina. Um palácio para exposição de arte, no caso de Sironi; um ateliê, inicialmente, uma casa de artistas, no caso dos Bardi¹⁰³⁶. A referência compositiva é o *Palazzo dell'Arte*, sede das trienais, no qual o casamento entre arte e arquitetura permite a composição artística de Sironi e a valorização da arte italiana do mosaico.

AMOR ÀS ESCADAS: ELEMENTOS FUNCIONAIS E ESTÉTICOS

A construção espacial a partir do acento na estrutura da escada, seguindo uma tradição do passado, parece ligar-se também à experiência de Giuseppe Pagano no pavilhão projetado por ele na VI Trienal, em 1936. Como visto, no interior desse edifício, a escada helicoidal de concreto, elemento que predomina na composição

¹⁰³⁶. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo, São Carlos, 1997, p. 99.

espacial, chama a atenção da crítica pela ousadia estrutural. Essa escada é uma antecipação das que Albini realiza no pós-guerra¹⁰³⁷. Realmente, em vários de seus projetos, marcados pela ênfase na modernidade e tradição, a escada aparece como elemento estrutural, com determinada força compositiva. Albini desenvolveu trabalhos de instalação de museus em edifícios históricos, e sua arquitetura é apreciada pela historiografia italiana, a partir da ênfase reflexiva que a presença da escada propõe nos seus projetos.

No seu estudo sobre a casa rural, Pagano ressalta, entre outros elementos, a escada externa dessa habitação da zona central e meridional italiana, como elemento espontâneo, expressão de uma necessidade, ligada às condições climáticas locais, e, assim, traço de honestidade traduzido em valor compositivo volumétrico¹⁰³⁸.

A escada projetada por Pagano no pavilhão da Trienal de 1936 mostra estar envolvida na mesma questão: ênfase compositiva e estrutural de uma resposta funcional. Sendo a postura ética e moral de Pagano exemplo seguido no pós-guerra, como já salientado, nada mais natural do que o acento nessa estrutura de circulação vertical na obra de Albini e, provavelmente, na de outros arquitetos italianos. De elemento funcional e estrutural, a escada torna-se também elemento estético.



Figura 105: Escada na casa Macenaro, Gênova, 1954. Franco Albini. Fonte: <https://www.doppiozero.com/materiali/franco-albini-design-e-interni>, acesso em outubro 2019.

¹⁰³⁷. SETA, Cesare de, op. cit., p. LXXII.

¹⁰³⁸. PAGANO, Giuseppe; DANIEL, Guarniero. **Architettura Rural Italiana**. Milano: Cromopotia Ettore Sormani, sett. 1936, p. 69.



Figura 106: La Rinascente, Roma, 1957-1961. Franco Albini. Fonte: <https://www.doppiozero.com/materiali/franco-albini-design-e-interni>, acesso em outubro 2019.

A essa prática também adere Lina em muitos dos seus projetos e obras, a começar pela primeira obra construída no Brasil. Vazada, leve, metálica, transparente e quase inexistente, a escada da casa dos Bardi liga o jardim ao piso propriamente dito da casa, não devendo em nada perturbar o panorama natural e suas vistas.



Figura 107: Escada na Casa de Vidro. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Fonte: Bardi; Ferraz (2008, p. 80).

A ideia de unidade entre função, composição e decoração, ensinada na *Scuola Superiore di Roma*, no exemplo da escada, também se expressa. De elemento individual, funcional, de circulação e passagem, a escada passa muitas

vezes a dominar a composição como elemento também estético. Isso ocorre no Masp, onde a escada de acesso principal, de concreto, solitária, grita sua existência, sua necessidade. Elemento escultural, e assim estético, como a escada de Pagano, ela evidencia seu papel funcional.

No Unhão, a escada que domina o salão do solar tem o traço moderno no design. Mas, de material arcaico, a grande escada de madeira é realizada a partir da reprodução dos encaixes tradicionais dos carros de boi no passado. Tradição e modernidade, como já afirmado, ambivalência, predominam também aqui, num elemento individual, interior à obra. Complementaridade de dois mundos, ação de valorização do elemento vertical de circulação, ato da tradição clássica do passado.

OS ESPAÇOS DE USO E O *PROGRAMMA DELL'ABITAZIONE* DE 1936

A Casa de Vidro contém na sua concepção as considerações quanto aos espaços de uso, contidas no *Programma dell'Abitazione Moderna* e expostas na Trienal de Pagano, em 1936, mas já concretizadas na Casa Elétrica, em 1930. O *Programma*, vale lembrar, afirma que a habitação moderna deve ser projetada com base nas atividades a serem desenvolvidas pelos membros da família proprietária, como trabalho, lazer e esporte, repouso e vida em comum. Entretanto, os espaços destinados às funções de trabalho e repouso devem responder estritamente às necessidades, tendo portanto as dimensões menores possíveis, enquanto os espaços de funções sociais e de vida coletiva devem ser mais amplos. Além disso, como também visto, segundo o *Programma dell'Abitazione Moderna*, as funções afins devem estar coligadas, formando grupos compactos e autônomos. Ainda no *Programma*, afirma-se, sobre o mobiliário da casa moderna, como prateleiras e armários, que estes estão destinados a desaparecer, tornando-se elementos fixos e muitas vezes paredes divisórias entre ambientes¹⁰³⁹.

A casa dos Bardi é concebida exatamente assim: os quartos têm as estritas dimensões necessárias, enquanto os espaços de convivência coletiva apresentam amplidão. Além disso, os setores íntimo, serviço e social são projetados como entidades independentes, do ponto de vista formal. Ou seja, a casa dos Bardi tem

¹⁰³⁹. Sobre esta questão, ver a colaboração de Gio Ponti em: PONZIO, Angélica Paiva. **As casas de Gio Ponti: o mobiliário como instrumento de projeto**. Tese de doutorado. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2013.

projeto orientado pelos princípios da planta moderna italiana, que, surgida na Casa Elétrica, em 1930, instala-se totalmente com o *Programma dell’Abitazione Moderna*, declarado na Trienal de Pagano.

O primeiro projeto publicado de autoria de Lina Bo Bardi com Carlo Pagani, *Casa sul Mare di Sicilia*, tem afinidade de soluções com as realizações da arquiteta no Brasil. A clara divisão dos setores de serviço dos demais espaços domésticos da Casa de Vidro e o acesso aos ambientes através de escada autônoma são convergências existentes com o projeto de 1940, realizadas em profundidade no caso brasileiro¹⁰⁴⁰.

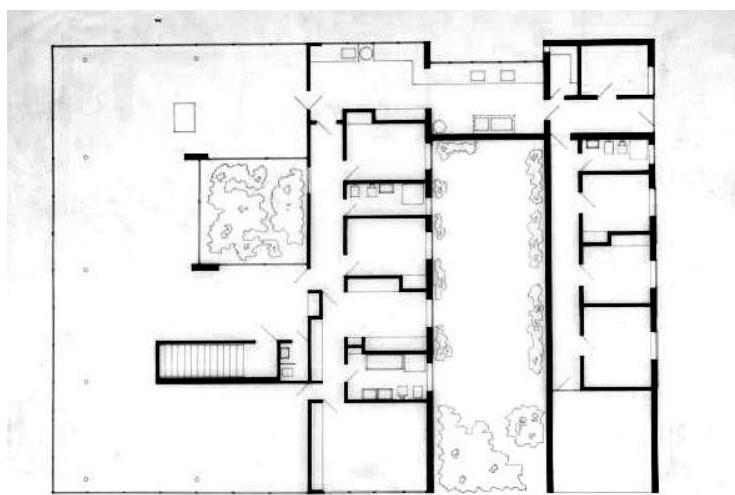


Figura 108: Planta do pavimento superior da Casa de Vidro. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. A independência dos setores em blocos. Fonte: Bardi; Ferraz (2008, p. 80).

A COZINHA MECANIZADA DOS BARDI

A cozinha da casa dos Bardi é um manifesto da economia de energia nas atividades domésticas nos tempos modernos. Lina Bo Bardi a planeja com maquinário, a fim de proporcionar uma economia de tempo e de tarefas, como manifestado na Casa Elétrica, vinte anos antes, e refletindo a experiência da cozinha de Frankfurt, em 1926.

No *Programma dell’Abitazione da VI Trienal*, também se fazem recomendações quanto ao espaço da cozinha. Solicita-se, por exemplo, evitar percursos inúteis e buscar facilidade do trabalho doméstico, criando-se ordem. Para isso, recomenda-se caracterizar bem esse espaço e definir dimensões precisas. Afinal, um dos maiores

¹⁰⁴⁰ Ver CATALANO, Sarah. “Casa sul Mare di Sicilia”, projeto d’esordio di Lina Bo Bardi e Carlo Pagani. **Domus**. Settembre-dicembre 2008, p. 18.

objetivos da Casa Elétrica na Trienal de 1930 é demonstrar, de forma concreta, como o uso de aparelhos elétricos em prol da economia de energia é um ganho e uma necessidade da vida contemporânea.

Assim, a cozinha da Casa de Vidro é originalmente equipada com superfície de bancada de doze metros inoxidável, com vários tipos de eletrodomésticos, além de fogão e geladeira; triturador automático em uma das cubas da pia, máquina de lavar louça e aparelhagem de incineração. Esse espaço na Casa de Vidro, totalmente mecanizado, foi cenário de algumas fotografias da época, como também assim foi apresentado nas trienais e revistas italianas de sua propagação: a dona de casa ao lado das proezas da sua economia de energia e tempo.



Figura 109: A utilidade dos aparelhos domésticos.
Fonte: *Domus* n. 44 (1931, p. 128)



Figura 110: Lina e os eletrodomésticos da vida moderna na cozinha da Casa de Vidro, 1951.
Fonte: Ortega (2008, p. 259).

AMBIENTISMO: UMA VILLA NATURISTA ÍTALO-BRASILEIRA NO MORUMBI

A princípio, a Casa de Vidro tinha como objetivo principal hospedar artistas visitantes que viessem desenvolver atividades nas oficinas do Instituto de Arte Contemporânea, que seriam criadas em terrenos vizinhos, comprados por Chateaubriand¹⁰⁴¹. Implantado no Masp em 1950, esse Instituto tinha como propósito promover a formação de profissionais para trabalhar na indústria paulista em desenvolvimento, profissionais que se dedicassem às áreas de artes gráficas, desenho industrial e comunicação visual¹⁰⁴². Entretanto, não vingando o projeto, a Casa de Vidro ficou apenas como a residência dos Bardi.

A casa de árvore de Lina, “Quase Nada”, aproxima-se da Casa Farnsworth, de Mies (1945-51)¹⁰⁴³. Como esta, na sua parte frontal, a casa dos Bardi é uma caixa transparente, apoiada sobre estrutura de metal. Entretanto, diferentemente da casa de Mies, a casa dos Bardi tem parte posterior apoiada na terra, distinguindo-se daquela justamente pelo caráter de imersão e formação de uma unidade maior com o ambiente natural predominante. Uma outra diferença entre elas pode ser atestada na condição dos pilares da obra de Lina, inseridos no contexto rico de natureza. Enquanto na casa de Mies a estrutura externa, em perfil “H”, é pintada de branco, o que determina a procura do arquiteto pelo destaque do volume na paisagem, na Casa de Vidro, os pilares circulares de metal e de dimensões reduzidas, na cor azul acinzentado, confundem-se com os troncos das árvores do jardim, quase inexistentes no seu entorno imediato na época da construção¹⁰⁴⁴. Lina concretiza na sua residência a complexa relação entre arquitetura e ambiente, entre interior e exterior. E certamente

¹⁰⁴¹. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo. São Carlos, 1997, p. 75.

¹⁰⁴². FERNANDES, Fernanda. A experiência do Museu de Arte de São Paulo. A ação de arquitetos e artistas estrangeiros na modernidade paulista. **9º Seminário Docomomo Brasil – Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente**. Brasília, junho de 2011. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20>. Acesso em junho 2012.

¹⁰⁴³. COMAS, Carlos Eduardo. “Lina 3x2”, **Arquitexto** n. 14, p. 150. Disponível em <http://www.ufrgs.br/propar>. Acesso em março 2010. O autor aproxima a Casa de Vidro da Casa Farnsworth (1945-51) e do Pavilhão de Philip Johnson (1945-49), distinguindo os seus modelos de base.

¹⁰⁴⁴. PUPPI, Suely de O. Figueirêdo. Lina Bo Bardi: metal e pedra na Casa de Vidro. **Anais do IV Docomomo Sul 2013. Pedra, barro e metal: norma e licença na arquitetura moderna do cone sul americano – 1930-1970**. 25-27 de março de 2013 (documento eletrônico).

não apenas pelo fechamento frontal de vidro, mas também porque, elevada sobre pilotis metálicos, com pátio interno, a obra concorre para tal relação¹⁰⁴⁵.

Uma verdadeira e completa concretização da casa italiana. Segundo Ponti, esta última não é um refúgio de proteção dos seus habitantes contra a dureza do clima, como nos Alpes, onde este é por longo tempo rigoroso. A casa italiana é como um lugar escolhido pelo seu proprietário para desfrutar da vida e das belezas oferecidas por longas estações. Na sua versão antiga, não há grandes distinções entre fora e dentro, e o exterior é alcançado do interior a partir de pórticos, terraços, balcões, etc. Não há também nela separação de formas e materiais. A arquitetura de fora está também no interior, não se deixando de usar neste, como no exterior, a pedra, os rebocos, estuques e afrescos¹⁰⁴⁶.

Antiga fazenda de chá, uma área suburbana da cidade de São Paulo é transformada em 180 lotes, concretizando-se no Jardim Morumbi. Lina encontra o lugar perfeito para a instalação de uma *villa* de montanha no conceito italiano, realidade esta certamente sentida pela arquiteta ao conhecer o terreno.

Lina se encanta com o lugar. Em artigo na revista *Habitat*, ela aprecia a implantação do projeto de loteamento residencial no Morumbi, no qual destaca a manutenção da natureza intacta, atitude que afirma diversa da maioria de outros empreendimentos, com o acréscimo nestes apenas de melhoramentos e progresso¹⁰⁴⁷.

Lina declara o objetivo da obra:

Nesta casa não foram procurados efeitos decorativos ou de composição, pois o objetivo é a sua extrema aproximação com a natureza por todos os meios, os mais singelos, que menor interferência possam ter junto à natureza. O problema era de criar um ambiente “fisicamente” abrigado, isto é, onde viver defendido da chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade.

Foi procurado, portanto, situar a casa na natureza, participando dos “perigos” sem se preocupar com as “proteções” usuais: a casa, de fato, não tem parapeitos.

Esta residência representa uma tentativa de comunhão entre a natureza e a ordem natural das coisas, opondo aos elementos naturais o menor número de meios de defesa; procura respeitar esta ordem natural, com clareza, e nunca como a casa fechada que foge da tempestade e da chuva, amedrontada dos demais homens e que, quando se aproxima da natureza, o faz na maioria dos casos dentro

¹⁰⁴⁵. CIUCCI, Giorgio. Lina Bo 1939-1946. In: CRICONIA, Alessandra, op. cit., p. 187-200, p. 197.

¹⁰⁴⁶. PONTI, Gio. **Amate l'architettura**. Milano: Rizzoli, 2008, p. 106.

¹⁰⁴⁷. O JARDIM Morumbi. **Habitat**. São Paulo, n. 10, 1953, p. 26.

de um sentido decorativo ou de composição e, portanto, um sentido “externo”.¹⁰⁴⁸

Pode-se constatar, nas palavras da arquiteta, importantes convergências com o conceito da casa italiana de Ponti, com o qual Lina também trabalhou na Itália. A convergência é clara e está na ideia de uma casa para desfrutar do ambiente externo, sem grandes distinções entre fora e dentro. As palavras de Lina evidenciam esse objetivo, marca ressaltada por Ponti desde a antiga casa italiana.

Uma casa, aos moldes modernos, produzida a partir de um interior movido pelas necessidades funcionais e um exterior natural, rico de vegetação; uma obra na qual o valor extrínseco é tão importante quanto o intrínseco, sendo assim, criada para aquele ambiente e considerando-se no ato criativo seus diversos fatores, como ensinado por Giovannoni e seus pares. A obra é a tradução da análise da situação específica, constituindo uma unidade perfeita entre a arquitetura e o ambiente. Uma obra resultante do que Lina aprendeu na escola, *ambientismo*.

Na casa dos Bardi, o ambiente natural, já modificado, pertencia à mata atlântica, floresta tropical de caráter original da costa leste brasileira, que, desmatada desde o período colonial, passou a existir de forma fragmentária. Memória histórica, elemento importante da caracterização originária do país. Para Lina, uma romana, que cresceu em meio a ruínas e à história e que aprendeu a observar o lugar e produzir a obra com base também no seu passado, tal dado certamente não poderia ser ignorado, e foi tido como preponderante na definição do projeto. Lina parece criar seu jardim como um pedaço daquela mata histórica.

Os projetos que a arquiteta realiza com Pagani, ainda na Itália, em 1941, ou seja, pouco tempo após sua formatura na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, dão enfoque à tradição regional italiana. Como exemplo, tem-se os estudos de abrigos desmontáveis, publicados em artigos de revistas, que são “concebidos como frutos da observação da paisagem natural e da paisagem construída da costa mediterrânea”. Isso é confirmado nas palavras dos próprios arquitetos, segundo os quais os projetos são inspirados em três províncias italianas. Lina traz da sua formação acadêmica e da cultura italiana o fazer de uma arquitetura que reflete o

¹⁰⁴⁸ BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. *Habitat*, São Paulo, n. 10, 1953, p. 31.

ambiente do entorno e a história¹⁰⁴⁹. De fato, as raízes das propostas de Lina e Pagani estão na base da ação da *Associazione dei Cultori* pela proteção das cidades italianas, que, transferida para o ensino da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, tem as características do ambiente como ingredientes básicos para a idealização de uma obra. Ou seja, é o *ambientismo* de Giovannoni, como já dito, traduzido como contextualismo. Esboços de Lina, encontrados no seu arquivo no ILBPMB, denotam a preocupação da arquiteta em conhecer bem a realidade física da área, registrando a fauna e as vistas da cidade a partir do local do terreno.

Fazendo um contraponto com o bairro paulistano dos Jardins, anterior e de condição similar ao Jardim Morumbi, a arquiteta, opondo-se ao ecletismo identificado naquele, defende a implantação apenas da arquitetura moderna nesse pedaço de mata, justificando-a como a única possibilidade de manter o lugar na sua condição original¹⁰⁵⁰.

No seu dissertar sobre as questões do ambiente, Giovannoni comenta alguns monumentos do passado, construções que apontam uma harmonia perfeita com o ambiente natural, de maneira espontânea. Como visto, o Monte Saint-Michel, na França, é um deles. De maneira similar, na Casa de Vidro parece ser buscada uma harmonia entre a obra moderna e o ambiente pitoresco e natural no qual se insere. Lina observa e referencia assim uma lição do passado.

Além de Lina considerar a riqueza florestal da área e a paisagem natural local na concepção da obra, ela não esquece os valores culturais do país no qual projeta, ou seja, as características que marcam as construções das casas comuns nas cidades brasileiras, a paisagem construtiva predominante: na parte posterior da casa dos Bardi, o bloco assentado no terreno é de alvenaria comum, com aberturas pequenas e individuais. A arquiteta também faz referência à produção tradicional e também mais originária e primitiva do país, construindo um abrigo com cobertura de palha para os automóveis, já não mais existente. A palha das ocas indígenas, a palha das construções de pau a pique das populações mais humildes do interior brasileiro e do litoral. Nesse ponto, como já dito, Lina segue, de certa maneira, Pagano: recorrendo

¹⁰⁴⁹. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo. São Carlos, 1997, p. 34.

¹⁰⁵⁰. *Ibidem*, p. 71.

ao conhecimento da arquitetura brasileira mais originária, ela a cita na produção do moderno.

Ainda do ponto de vista da aderência do projeto à natureza, e assim o estabelecimento de uma relação profunda da obra com o sítio, Lina converge também com Pagano, que empreende esses elementos como ingredientes de projeto, após viagem aos países escandinavos, em 1939. O mesmo pode ser confirmado no desenvolvimento dos seus artigos e nos de seus pares, nos quais essa fusão entre arquitetura e natureza aparece nos exemplares das casas burguesas, presentes na revista *Casabella*¹⁰⁵¹. É a denominada *villa naturista*.

Entretanto, na Trienal de 1936, a Trienal de Pagano, o *Programma dell’Abitazione Moderna*, em sala organizada pelos arquitetos Angelo Bianchetti, Alessandro Pasquali e Cesare Pea, tratando do problema da habitação da época, preconiza em publicação correspondente, de autoria do próprio Pagano, uma fusão entre os elementos da cidade e da natureza, afirmando o impedimento desse contato nas construções até então existentes¹⁰⁵².

Em uma colina, ocupando um dos pontos mais altos do loteamento, a casa dos Bardi é instalada então em uma situação favorável do ponto de vista topográfico, permitindo vistas da cidade, uma área por excelência nobre também para a criação de um jardim à italiana. Lina cria um jardim exuberante na casa dos Bardi. Ele é “não planejado, resultante do aproveitamento da própria mata existente no local”¹⁰⁵³. Segundo Lina, esta é uma versão moderna do jardim “natural”, muito em moda durante o século XVIII e o Romantismo. “Nesse tipo de jardim não se procurava moldar a natureza”¹⁰⁵⁴. Quando da construção da casa, Lina pede, em carta à construtora, para locá-la a três metros da divisa, para “aproveitar ao máximo o terreno da frente”; e afirma que seria mais interessante que os tubos Mannesmann ficassem a cotas um pouco diferentes. Aproveitando então a faixa de terreno em declive em

¹⁰⁵¹. Artigos que apresentam obras de regiões da Itália e outros países confirmam o interesse de Pagano sobre a observação entre casa e lugar nos anos 1940, além dos seus projetos.

¹⁰⁵². Ver PAGANO, Giuseppe. *Tecnica dell’abitazione*. Quaderni della Triennale. Milano: Ulrico Hoepli, 1936, p. 11.

¹⁰⁵³. CHAVES, Anna Mathilde. *Jardins das mansões paulistas [1953]*, (ILBPMB – Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

¹⁰⁵⁴. *Ibidem*. Ver também PUPPI, Suely de Oliveira Figueirêdo. *Lina Bo Bardi: metal e pedra na Casa de Vidro. Anais do IV Docomomo Sul 2013. Pedra, barro e metal: norma e licença na arquitetura moderna do cone sul americano – 1930-1970*. 25-27 de março de 2013 (documento eletrônico).

torno da casa, Lina cria um jardim com marcas italianas, e não esquece assim o movimento da água, existente usualmente nos jardins da terra natal.

Em escritos das primeiras décadas do século XX, sublinham-se os fatores que atraem a atenção dos estrangeiros pelos jardins italianos, objeto de interesse de estudiosos sobre o assunto, na maioria fora da Itália: a implantação, a adesão às curvas de nível, os sons e as cores. Na busca de vida em tais espaços, dois desses principais fatores parecem ser indispensáveis: instalação em pendente florestal ao sol, favorecendo amplos visuais, e a presença abundante de água¹⁰⁵⁵. Se é verdade que, através da observação do jardim, é possível descobrir a origem do seu proprietário¹⁰⁵⁶, o jardim da Casa de Vidro condiz com a nacionalidade original de seus donos.

Em artigo de apresentação da Casa dos Bardi na revista *Habitat*, Lina afirma: “A água do telhado é levada às duas saídas laterais escorrendo diretamente do alto”¹⁰⁵⁷. Como já ressaltado, a arquiteta dá beleza, elevando à poesia um ato de necessidade. A instalação de reservatório em forma oval no piso do jardim, aliada à exploração do movimento das águas pluviais, a água que cai do alto, remete à valorização da água na cultura mediterrânea, nos jardins italianos. A presença da água e sua exploração como elemento que compõe a cena arquitetônica e urbana vêm do passado e invadem o presente. Em encarte da *Domus* já citado acima, *Alla Ricerca di una Architettura Vivente*, há admiração pelos mares e lagos, como estimulantes da imaginação, justificando-se que a água é a um só tempo “forma, espaço transparente e superfície refletora”. Certamente existe nessa afirmação uma definição de proximidade com o mar Mediterrâneo¹⁰⁵⁸.

Ao mundo mediterrâneo, onde os reservatórios de água são presença constante nas habitações de Pompeia, alia-se a ideia de jardim, no qual o percurso da água,

¹⁰⁵⁵. CAZZATO, Vincenzo. L'acqua nella storiografia e in alcune realizzazioni di primo Novecento. In: FRONZA, Fabrizio (a cura di). **L'acqua nel paesaggio costruito: mito, storia, tecnica**. Atti del Convegno. Terme di Comano 29-30, settembre 2000, p. 21-30. Disponível em http://www.naturambiente.provincia.tn.it/binary/pat_ripristino/pubblicazioni/NaturaAlpinan3.1189760880.pdf. Acesso em dezembro 2017.

¹⁰⁵⁶. CASASCO, Ermano. La progettazione del giardino acquatico moderno: l'esperienza del giardino termale del Negombo. In: FRONZA, Fabrizio (a cura di). **L'acqua nel paesaggio costruito: mito, storia, tecnica**. Atti del Convegno. Terme di Comano, 29-30 settembre 2000, p. 77-83. Disponível em http://www.naturambiente.provincia.tn.it/binary/pat_ripristino/pubblicazioni/NaturaAlpinan3.1189760880.pdf. Acesso dezembro 2017.

¹⁰⁵⁷. BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. *Habitat*, São Paulo, n. 10, jan-mar 1953, p. 31-40, p. 31.

¹⁰⁵⁸. BO, Lina; PAGANI, Carlo (a cura di). Alla ricerca di una architettura vivente. Estratto di *Domus*. Dicembre 1943, s/p.

sua transparência em movimento, seus sons e cores são caráter essencial. Na Roma atual, as bicas de água potável e as fontes continuam marcando a importância cultural milenar da água nos espaços urbanos da cidade.

Villa d'Este, em Tivoli, nos arredores de Roma, é um testemunho significativo da cultura renascentista. Inscrita na lista do Patrimônio Mundial desde 2001, tem nos seus imensos jardins um espetáculo de níveis, sons e cores da água, o qual Lina jamais poderia esquecer. A água que cai, sobe, corre e é represada. O espetáculo acontece em um cenário no qual a pedra, de diversos tipos e tamanhos, predomina nos mosaicos que revestem pisos, paredes, esculturas e muretas dos canteiros do jardim, como também as grutas e ninfeus, como já apontados por Comas¹⁰⁵⁹.

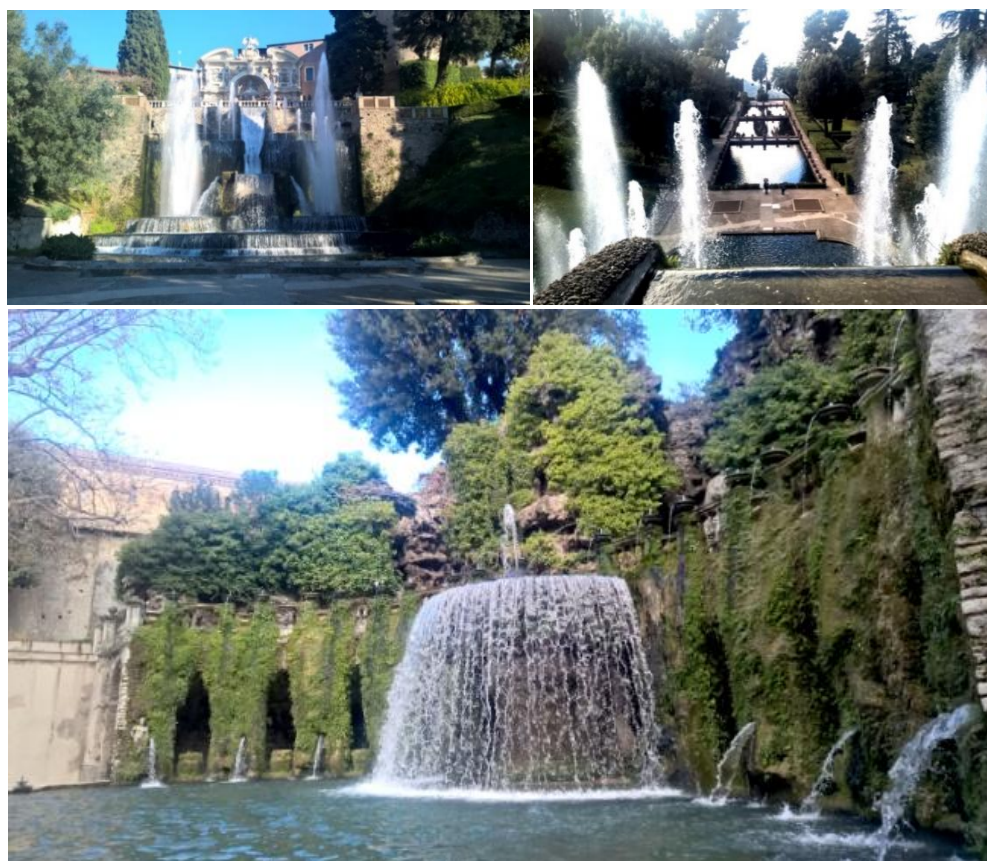


Figura 111: O espetáculo da água em *Villa d'Este*. Tivoli.
Fonte: fotos da autora (2015).

¹⁰⁵⁹. COMAS, Carlos Eduardo. Lina 3x2, **Arquitexto**. Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, n. 14, p. 109. Disponível em <http://www.ufrgs.br/propar>. Acesso em março 2011. O autor declara que os muros de contenção do jardim da Casa de Vidro, incrustados de seixos, lembram paredes de grutas dos ninfeus do passado.



Figura 112: O espetáculo da água em *Villa d'Este*. Tivoli.
Fonte: fotos da autora (2015).



Figura 113: Escultura de Gian Lorenzo Bernini, criada entre 1660 e 1661, nos jardins de *Villa d'Este*. Uso de pedras.
Fonte: foto da autora (2015).



Figura 114: Uso de pedras e seixos em *Villa d'Este*.
Fonte: foto da autora (2015).



Figura 115: Jardim de *Villa d'Este*. Vários exemplos do uso de pedras.
Fonte: fotos da autora (2015).

Técnica decorativa antiga, o mosaico teve seus primeiros exemplares na Grécia, em pavimentações de pedras de rios e seixos, entre os séculos V e IV a.C. Os mosaicos de mármore, mais regulares, ocorrendo no período helenístico, foram aperfeiçoados pelos italianos¹⁰⁶⁰. Tradição artística construtiva, foi revalorizada pelos modernos, inclusive tendo sua arte apresentada nas Trienais de Milão, como visto.

Em uma escala compatível com a de um jardim doméstico de uma casa de montanha ou de férias, na classificação italiana, Lina cria o jardim da Casa de Vidro a partir de gestos pontuais, certamente com as lembranças de sua terra natal e sua história: a água que cai, que é represada; as pedras que vão compor muros de arrimo do jardim e paredes externas da garagem atual, nas quais essas pedras se compõem com restos de materiais cerâmicos e plantas; azulejos quebrados, que também são colocadas no piso.

¹⁰⁶⁰. MOSAICO. In: **Treccani enciclopedia online**. Disponível em <http://www.treccani.it/enciclopedia/mosaico/>. Acesso em maio 2018.



Figura 116: Detalhe do piso de *Villa d'Este*.
Fonte: foto da autora (2015).



Figura 117: Detalhe do piso da rampa de entrada da Casa de Vidro.
Fonte: foto da autora (2016).

Conhecendo a obra de Gaudí em 1956, talvez a arquiteta tenha despertado para as possibilidades do uso moderno das pedras e cerâmicas naquele momento, pois o convívio com esses materiais na velha Itália certamente faz parte da sua experiência. Além do mais, Gaudí é um mediterrâneo.

Por outro lado, particularmente o jardim da casa dos Bardi parece contar de certa maneira a história da arquitetura do ponto de vista do racionalismo italiano, quando nela se concretizam elementos de referência do aprendizado da arquiteta na Itália sobre a produção de uma *italianità*, uma produção nacional fincada no clássico, passando pela *mediterraneità* e finalmente o vernáculo. Ideologias italianas com

referência ao seu próprio contexto, aplicadas na realidade brasileira. Dessa maneira, a casa dos Bardi está repleta de lembranças italianas.



Figura 118: Mureta de seixos do jardim da Casa de Vidro.
Fonte: foto da autora (2016).

TABA GUAIANASES: HABITAÇÃO COMO *VILLA SOVRAPPOSTA* NA SELVA DE PEDRA PAULISTANA

PROGRAMA OUSADO PARA CONTEXTO EM PROGRESSO

Considerável parte dos autores que estudam a obra de Lina cita o Taba Guaianases e o reconhece como um projeto importante. Como um tipo de edifício de futurismo latente, o Taba Guaianases teria influenciado mais tarde a produção da torre Pirelli, em Milão (1958), de Nervi com Ponti¹⁰⁶¹. Não se pode afirmar tal fato, mas é certo que, via Pietro Maria Bardi, seu marido, a arquiteta estabelece uma relação profissional e de amizade com Nervi, que com ela participa da empreitada do Taba Guaianases, após colaboração na Casa de Vidro, com o projeto da estrutura¹⁰⁶².

¹⁰⁶¹. CONDELLO, Annette. Pietro Maria Bardi – The vicarious architect: the importation of Italian futurism to Brazil, **15th International planning history society conference. Cities, nations and regions in planning history**. <http://www.fau.usp.br/iphs/abstractsAndPapersFiles/Sessions/21/CONDELLO.pdf>. Acesso em dezembro 2012.

¹⁰⁶². PUPPI, Suely de O. Figueirêdo. Lina e Nervi. **Anais do 13º Docomomo Brasil. Arquitetura Moderna Brasileira. 15 anos do Docomomo Brasil. Todos os mundos um mundo só**. Salvador, 7 a 10 de outubro de 2019 (documento eletrônico).

O projeto Taba Guaianases é publicado na *Domus*, em 1953, e na revista *Habitat*, em 1954¹⁰⁶³. Ele é realizado por Lina Bo Bardi para a cidade de São Paulo em 1951, momento no qual a urbe passa por grande crescimento econômico, urbano e cultural, quando nesta é seguido o modelo americano de verticalização.

Embora essa proposta não tenha sido materializada, percebe-se sua envergadura e importância, uma vez que é um projeto com programa complexo, unindo estúdios de rádio e TV, auditórios, grande sala de espetáculos e habitação coletiva com aproximadamente 1.500 apartamentos, para ser construído no centro de São Paulo, quando a cidade forma-se como metrópole. É o único projeto de Lina Bo Bardi que trata de um programa multifuncional, incluindo habitação coletiva vertical.

O entendimento do contexto histórico no qual o projeto é realizado mostra-se extremamente importante para sua compreensão como encargo e proposta projetual inteiramente atualizada e condizente com as questões da época. O cenário do período, de verticalização da cidade, é totalmente propício a um investimento como esse por parte de Chateaubriand; e o projeto, uma oportunidade para a arquiteta Lina Bo Bardi se afirmar como profissional no Brasil, destacando-se como autora de um complexo de tal envergadura, diferenciado dos demais existentes por ter programa de lazer voltado para atividades coletivas e culturais, que se concentram na base e no topo do edifício. É preciso assinalar que, até 1955, os edifícios residenciais geralmente não possuem terraço-jardim e tampouco agregado à função coletiva¹⁰⁶⁴, questão que destaca em São Paulo a produção de Oscar Niemeyer, particularmente o Copan, complexo de cujo programa o Taba Guaianases se aproxima.

Sobre o terreno no qual é idealizado o Taba, é importante assinalar que ele é objeto de dois outros projetos encomendados por Chateaubriand em momentos anteriores: em 1947, a própria Lina Bo Bardi, juntamente com Palanti, realiza o projeto dos Diários Associados; e, em 1949, o arquiteto Francisco Beck projeta as Emissoras Tupi, agregadas a espaço de estacionamento, restaurante, lojas comerciais e habitação vertical, programa também muito semelhante ao do Taba Guaianases.

Com programa complexo, essa “cidade vertical” vem ampliar o rol de propostas latino-americanas, com base em um “habitar alargado”, cuja concepção Giedion vê

¹⁰⁶³. IL COMPLESSO Guajanazes a San Paolo. **Domus**. Milano, n. 282, maggio 1953, p. 4-7.

¹⁰⁶⁴. DREBES, Fernanda Jung. O edifício residencial e a arquitetura brasileira (1945/55). **Anais do 5º Docomomo Brasil. Arquitetura e urbanismo modernos: projeto e preservação**. São Carlos: outubro 2003. <http://www.docomomo.org.br/indexfutura.htm>. Acesso em fevereiro 2014.

intensificar-se a partir de 1945, à medida que a demanda da habitação coletiva urbana passa a incorporar programaticamente os serviços comuns e os equipamentos complementares¹⁰⁶⁵. Se, no âmbito das produções brasileiras, o projeto do Taba é contemporâneo ao Pedregulho, em São Paulo ele é da mesma geração do Copan, cujo programa inicial prevê habitação para diversas classes sociais, hotel, lojas, teatro e um cinema com 3.500 lugares, embora parte disso não tenha sido construída. Segundo as pretensões da época,

O Taba Guaianases será um complexo único no gênero até hoje realizado na América, compreendendo, sobre uma superfície de 8.000 m², área construída de 200.000 m², aproximadamente. O conjunto será uma verdadeira cidade vertical.¹⁰⁶⁶

No livro *Lina Bo Bardi*, a arquiteta declara que foi dado o nome “Taba” ao complexo por ser um conjunto autônomo, como uma pequena aldeia. Entretanto, vale salientar que, ainda nos anos 1920, Chateaubriand refere-se à sede do seu primeiro jornal como “minha taba”¹⁰⁶⁷. Lina, certamente com a participação de Chateaubriand, dá um nome indígena ao edifício, valorizando a marca cultural da terra. Esta é também uma maneira de imprimir na obra moderna o caráter da cultura local, a partir de atitude do passado, como em outros momentos.

DOIS PROJETOS ANTECEDENTES NO MESMO TERRENO: DIÁRIOS ASSOCIADOS (1947) E EMISSORAS TUPI (1949)

Sabe-se que Lina e Palanti concebem o projeto do edifício dos Diários Associados exatamente na mesma área do Taba, quando eles já integram o Studio de Arte Palma. Embora no seu livro Lina denomine o projeto de “Diários Associados”, quando Palanti escreve para Calabi e conta da realização do projeto, ele o denomina “Radio Tupi”¹⁰⁶⁸. O programa de uso misto contém estúdios de rádio, teatro, auditórios, escritórios, clube dos artistas e restaurante. Tudo isso distribuído em um edifício com

¹⁰⁶⁵. CABRAL, Cláudia Costa. Anatomia da rua elevada: casos latino-americanos (1946-1974). **XIV SAL – Seminário de Arquitetura Latino-Americana**. Campinas: UNICAMP, 2011, p. 11.

¹⁰⁶⁶. ILBPMB, Taba Guaianases, Lista de Áreas. Planejamento. Teatro/estação de rádio, doc. nº 01.0597.02.

¹⁰⁶⁷. MORAIS, Fernando, op. cit., p.128. Designando seu jornal de aldeia em tupi-guarani, Chateaubriand o caracteriza como uma pequena povoação, menor do que uma vila. Certamente, uma atitude que o identifica com o seu pequeno grande universo de origem bem brasileira. Para um homem influente que conhecia o mundo, nada mais compreensível. Essa atitude alinha-se com os diversos procedimentos de ênfase no nacional ocorridos desde a independência do país, como visto em capítulos precedentes.

¹⁰⁶⁸. CORATO, Aline Coelho Sanches, op. cit., p. 130.

três pisos no subsolo e oito pavimentos acima do nível térreo, no qual os espaços de atividades de produção de jornal não estão a princípio presentes explicitamente.

Ocupando todo o terreno, o edifício define-se a partir da união de um volume retilíneo, predominantemente horizontal, e um outro irregular e contíguo, no qual se insere o grande auditório. Voltado para a rua Álvaro de Carvalho, o volume retilíneo tem, inserido nos seus diversos pavimentos, os estúdios de rádio e equipamentos, salas de atores, locutores e músicos (subsolo), salas de escritórios (entre o 2º e o 7º pavimento), restaurante, bar, clube dos artistas (no 8º pavimento e no último). Seguindo tal divisão, esse bloco tem base vazada em pé-direito duplo, corpo uniforme e transparente, e coroamento, que, também transparente, destaca-se do corpo pela inclinação da parede frontal que encontra a cobertura. Ao mesmo tempo, forma, juntamente com o pavimento imediatamente inferior, um plano de fachada que, no mesmo alinhamento, parece recuado, pela inexistência entre eles de pequena laje-jardim presente nos demais pisos. O plano de fachada desses dois últimos pavimentos, contíguos, lembra as fachadas dos ateliês de artistas no século XIX, que, buscando uniformidade de luz, abrem-se para o norte, com vidros alcançando muitas vezes até parte da cobertura. O volume irregular, contendo os estúdios, arquivos e palco móvel, ao nível do subsolo, destaca-se pela grande cobertura da plateia com galeria que avança para o alto a partir do pavimento térreo.



Figura 119: Maquete do Edifício dos Diários Associados, 1947. Projeto de Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti (Studio de Arte Palma). Fonte: Bardi; Ferraz (2008, p. 54).

Segundo Fernando Morais, Chateaubriand inicia os anos 1950 dividido entre a campanha presidencial, a consolidação do Masp e a realização do sonho de implantar no Brasil a primeira estação de televisão da América Latina e a quarta do mundo¹⁰⁶⁹. Ainda em 1949, “o rei do Brasil” já teria deixado nos EUA a primeira parcela referente a uma grande compra de equipamentos para a transmissão de imagens pela televisão, experiência que acabava de presenciar naquele país.

Chateaubriand decide que será em São Paulo a montagem do primeiro canal. E logo o dono dos Diários Associados, já conhecido como “Diários e Emissoras Associados”, pensa em projetar os estúdios da TV Tupi no pátio da Rádio Difusora de São Paulo, no Alto do Sumaré. Antes mesmo da inauguração da emissora, realizada no dia 18 de setembro de 1950, Chateaubriand consegue a transmissão em circuito fechado da cerimônia de inauguração formal do Masp e do edifício Eduardo Guinle, na rua 7 de Abril¹⁰⁷⁰.

O projeto realizado por Lina Bo Bardi para abrigar a emissora de televisão é pelo menos o segundo encomendado por Chateaubriand. Ao que parece, o jornal continuaria no edifício Eduardo Guinle, a rádio no Alto do Sumaré, e as emissoras de televisão é que precisavam de um local para serem montadas. Assim, em 1949, o arquiteto Francisco Beck¹⁰⁷¹ elabora projeto para as emissoras no mesmo local, encomendado por Chateaubriand, e esse primeiro projeto é editado no mesmo ano na revista *Acrópole*. Considerado importante iniciativa, condiz com a situação de metrópole da cidade:

A rádio-televisão está para iniciar sua marcha gloriosa através do continente sul-americano. Como São Paulo tem sido a pioneira em realizações deste jaez, muito nos orgulha ver também nossa Metrópole, berço da televisão.

¹⁰⁶⁹. MORAIS, Fernando, op. cit., p. 424. O autor confirma que, naquela época, funcionavam apenas três canais no mundo: um na Inglaterra, um na França e outro nos EUA.

¹⁰⁷⁰. Ibidem.

¹⁰⁷¹. Francisco Beck não faz parte de uma geração de arquitetos propriamente moderna. Pertencente ao grupo de profissionais imigrantes no Brasil, ele foi arquiteto de obras marcadas também pelo academicismo. Húngaro, participou da criação do IAB, na década de 1940, e teve uma sociedade com o arquiteto Lucjan Korngold entre 1944 e 1946. No contexto paulistano da cultura moderna, Beck integrou o júri de algumas bienais: da primeira, juntamente com Giedion e Kneese de Mello entre outros; da terceira, com Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e Sérgio Bernardes; e da sexta, com Mies, Tange e Breuer. Um estudo inteiramente dedicado à sua atuação, salvo engano, ainda não foi realizado. O seu nome aparece em trabalhos acadêmicos com objetivos diversos. Mas, sozinho ou juntamente com outros arquitetos, Beck é autor de produções modernas, resultantes do desenvolvimento de seu trabalho no Brasil. Seu nome parece ter tido uma certa projeção, inclusive no universo da arquitetura de edifícios de grande altura.

Por iniciativa de homens de atividade e imaginação como ASSIS CHATEAUBRIAND na frente dos Diários Associados e Emissoras e o Snr. FRANCISCO LOPES, um dos nossos técnicos em imóveis, criou-se o fundamento deste gigantesco e importantíssimo empreendimento, cujo projeto, elaborado pelo arquiteto FRANCISCO BECK, aqui publicamos.¹⁰⁷²

Embora o principal objetivo do projeto seja a emissora, a futura construção tem a finalidade também de abrigar um grande estacionamento e habitação. Os quatro apartamentos por andar, de um e dois quartos, com e sem varanda, são compactos e não evidenciam nenhum tipo de novidade arquitetônica¹⁰⁷³.

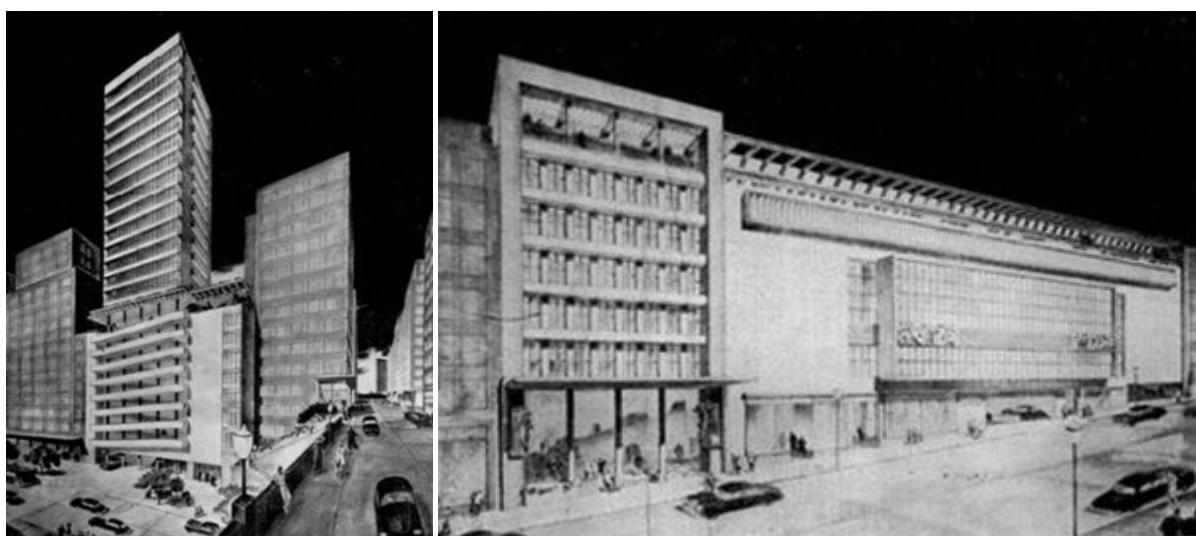


Figura 120: Emissoras Tupi. Projeto de Francisco Beck, 1949. Perspectivas do empreendimento, São Paulo, 1949.
Fonte: *Acrópole* (maio 1949, p. 17 e 18).

ALGUNS ESTUDOS E UM PROJETO PARA O TABA

Não se tem conhecimento das razões que levaram Chateaubriand a solicitar o primeiro projeto para as Emissoras Tupi a Beck, nem os motivos da sua não execução. A verdade é que, posteriormente, em 1951, Lina realiza um outro projeto no mesmo terreno, para abrigar os estúdios de TV também a partir de um complexo

¹⁰⁷². EMISSORA TUPI - São Paulo. Teatro de rádio e televisão. **Acrópole**. São Paulo, maio de 1949, p. 17-24. p. 18.

¹⁰⁷³. Ibidem. O programa completo consiste no conjunto de espaços para a instalação da emissora de TV, com salas de emissão, salas de trabalho, um grande auditório para 1.950 lugares e dois salões menores para concertos, e escritórios para a administração. A grande garagem, aproveitando o desnível entre a avenida Nove de Julho e a rua Álvaro de Carvalho, permite o estacionamento para mais de quatrocentos carros, com área específica para lavagem e lubrificação. Há um restaurante, na av. Nove de Julho, acessível por rampas e elevadores, com dois pavimentos: o primeiro salão e cozinha, e o segundo, galeria e bar; como também lojas comerciais na rua Álvaro de Carvalho. Essa situação fornece, segundo a publicação, um melhor enquadramento urbanístico. Os apartamentos residenciais deveriam ser ocupados por funcionários da emissora e outros inquilinos.

programa. Talvez a chance de construir um símbolo da metrópole paulista — exemplo de modernidade e representante da TV no país, a qual existe em apenas três outros países — em um momento de incentivo à verticalização e de preparo da metrópole, a “Nova York dos trópicos”, para a comemoração do IV Centenário tenha atraído Chateaubriand. E isso a partir de um projeto de uma arquiteta italiana.

Esta é uma nova fase, como já visto no início do capítulo, na qual a consolidação da cidade em metrópole expressa-se através da materialização de novos programas, entre os quais o edifício de uso misto, que alia a verticalização da habitação à existência de funções de uso público, particularmente comerciais, no pavimento térreo¹⁰⁷⁴. Muitos símbolos da modernidade paulistana, representantes de uma “arquitetura metropolitana”, são idealizados e/ou concebidos nessa década: o próprio Copan (1951-66), de Oscar, “empreendido para compor o cenário do IV Centenário da cidade”¹⁰⁷⁵; o edifício O Estado de São Paulo (1947-54); o edifício Itália, que, embora tenha sido inaugurado na década de 1960, tem projeto inicial de 1953; e o Conjunto Nacional (1955)¹⁰⁷⁶. Os três primeiros edifícios citados são implantados nas proximidades da Praça da República, área na qual o incentivo ao desenvolvimento urbano por parte dos poderes públicos transforma-a em uma das regiões mais ricas da cidade e local de surgimento de várias estruturas verticais¹⁰⁷⁷. A partir dessas referências, entende-se o possível desejo de Lina, como arquiteta, e do próprio Chateaubriand, de construir também um símbolo metropolitano¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁴. DREBES, Fernanda Jung, op. cit.

¹⁰⁷⁵. XAVIER, Denise, op. cit., p. 90

¹⁰⁷⁶. Ibidem. Essas são obras estudadas por Denise Xavier e caracterizadas como arquitetura metropolitana.

¹⁰⁷⁷. FONTANELLE, Sabine Studarte. **Relações entre o traçado urbano e os edifícios modernos no centro de São Paulo. Arquitetura e Cidade (1938/1960)**. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: Fauusp, 2010, p. 42.

¹⁰⁷⁸. Essas nossas hipóteses partem de certa maneira da existência de um documento no ILBPMB, pertencente à pasta do Taba, no qual há o “levantamento e descrição de imóveis pertencentes ao Dr. Assis Chateaubriand ou Rádio Tupã ou outros”, com a área de cada lote e seus respectivos proprietários, em um esforço de levantar e definir a área disponível para a realização do projeto. E isso certamente resulta na planta de situação contida nos documentos do edifício dos Diários Associados, projetado por Lina e Palanti. Ou seja, a situação do terreno na época da realização do projeto do Taba já era fato para seus empreendedores, apesar da existência de lotes que não pertenciam nem a Chateaubriand, nem à “Rádio Tupã”. Embora nos documentos apareça o nome “Rádio Tupã”, nos primeiros croquis de Lina existe um letreiro no topo do edifício no qual está escrito “TV Tupi”.



Figura 121: O terreno do Tabacaria Guaianases e edifícios do entorno.

Fonte: modificado do Google Maps, acesso em 2013.

No centro da cidade, o terreno, de forma irregular, é limitado pela rua Álvaro de Carvalho, viaduto Major Quedinho e avenida Nove de Julho, como também pelos edifícios já existentes, como o Barão de Ramalho e o IAPTEC (Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Estivadores e Transportes de Cargas), de 1943. Em área consolidada e limitada pela primeira perimetral do Plano de Avenidas, está próximo de edifícios importantes da cidade, como o próprio edifício do Estado de São Paulo e a Biblioteca Mário de Andrade.

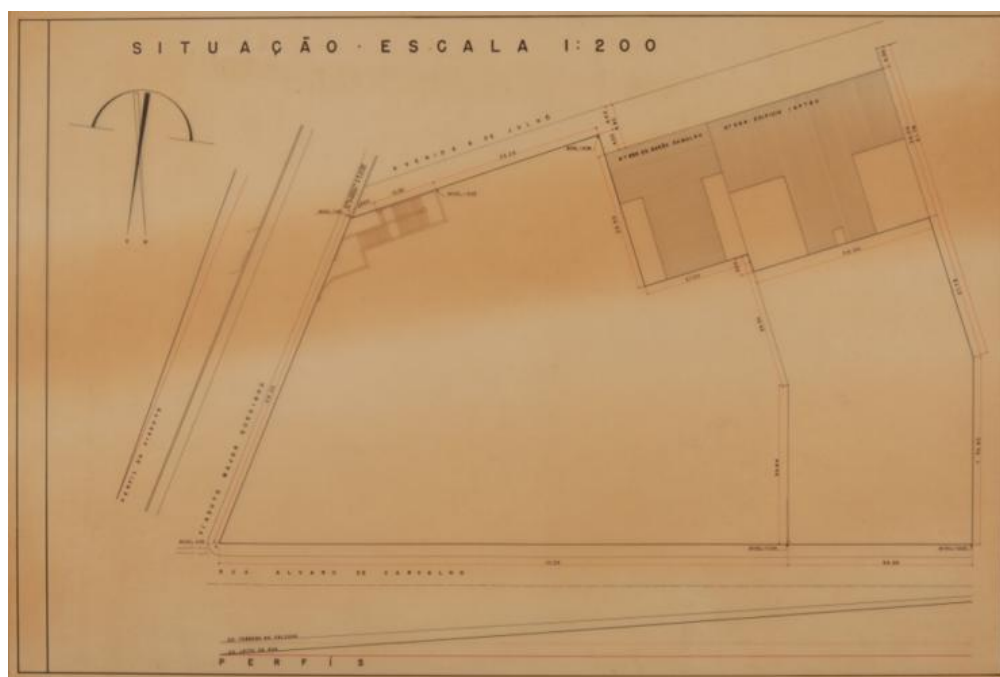


Figura 122: Tabacaria Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Planta de situação.

Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0185).

Após elaborado o primeiro e único projeto, inclusive com maquete, e constatados os primeiros problemas a serem solucionados, afirma-se a necessidade de comprar o terreno do IAPTEC para a ampliação do palco do grande teatro, para a possibilidade de permitir música sinfônica¹⁰⁷⁹. Supõe-se que esse terreno seja a área que, no desenho acima, está ao fundo do edifício do IAPTEC.

Similar ao Copan¹⁰⁸⁰, como já dito, no sentido de unir habitação com espaços de uso coletivo e público, o Taba tem um programa complexo, diversificado e glorioso. Inicialmente pensa-se em uma sala de espetáculos para 7.200 pessoas e 2.000 unidades de apartamentos¹⁰⁸¹; dois teatros menores, com 1.500 lugares cada, respectivamente para prosa e música, ligados aos estúdios de rádio e televisão; os próprios estúdios e todos os espaços necessários para o funcionamento destes; pista de gelo; um grande playground sob as torres de moradias; restaurante, solário, biblioteca e sala de leitura coletiva, no topo do edifício.

Como denominada por Lina, a “cidade vertical” integrará um “teatro de massa” para espetáculos populares. E, se o sonho de Lina não é assumido abertamente, ele fica evidente no recorte que guardou, encontrado entre a documentação do Taba no ILBPMB. Projetar uma grande e importante sala de espetáculos na metrópole paulistana, se possível a mais gloriosa, é seu sonho, certamente alimentado nas mesmas proporções dos desejos de Chateaubriand, seu cliente. O recorte de notícia guardado é de jornal italiano, e refere-se a um auditório recém-inaugurado em Roma, na época, cujo projeto, de Piacentini, seu antigo professor, e Spaccarelli, é considerado, segundo a reportagem, “criação originalíssima, na qual os dois arquitetos casaram a genialidade inventiva a uma grande experiência, derivada do atento estudo de todos os ambientes similares construídos na Europa e na América”.

¹⁰⁷⁹. RELATÓRIO. **Edifício Taba Guaianases**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 6/7/1951, idioma: português. Acesso: 01.0600.01 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP). “Será necessária a compra dos terrenos do IAPTEC para ampliar o palco, que do tamanho atual seria absolutamente insuficiente para ópera ou música sinfônica.”

¹⁰⁸⁰. O projeto original do Copan procurava explorar o setor turístico da cidade, prevendo a construção de uma torre residencial de 30 andares e um hotel com 600 apartamentos, ligados por marquise no térreo e comportando teatro, cinema, garagem e comércio. <http://www.copansp.com.br>. Acesso em outubro 2013.

¹⁰⁸¹. LISTA de Áreas. **Edifício Taba Guaianases**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1951, idioma: português. Acesso: 01.0597.02 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).



Figura 123: Recorte de jornal italiano.
Fonte: ILBPMB (pasta Taba Guaianases).

Comparando-se o programa do Taba com o dos Diários Associados, uma vez que Lina retoma algumas questões do projeto deste no do Taba, pode-se dizer que ambos têm um grande auditório com palco para teatro, estúdios de rádio e restaurante; e, enquanto os Diários têm salas de escritório, o Taba tem habitação.

No conjunto de croquis do Taba Guaianases, pode-se perceber a elaboração de diferentes estudos em nível de esboço para o complexo. Certamente, a grande diversificação do programa exige também uma complexa estrutura. Em relatório do engenheiro Nervi, ele conclui, a partir de estudo do conjunto apresentado por Lina, que a estrutura portante do complexo teatro-edifício apresenta “dificuldades técnicas grandíssimas, porém não insuperáveis”¹⁰⁸². Há pelo menos três estudos integrantes de um primeiro projeto¹⁰⁸³.

No livro “Lina Bo Bardi”, o projeto do complexo é apresentado a partir de vários desenhos, integrantes de estudos diferentes¹⁰⁸⁴. No primeiro estudo, uma base maior circular concentra toda a parte cultural do programa, coroada por três

¹⁰⁸². RELATÓRIO Técnico. **Edifício Taba Guaianases**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1951, idioma: italiano e português. Acesso: 01.0595.01 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

¹⁰⁸³. RELATÓRIO. **Edifício Taba Guaianases**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 6/7/1951, idioma: português. Acesso: 01.0600.01 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP). Declara-se nesse documento o trabalho desenvolvido até então e afirma-se que o primeiro projeto, com maquete e plano de vários edifícios, foi concluído. Ao que parece, parte desse material é apresentado, como mencionado, na *Domus* e na *Habitat*, ainda nos anos 1950, e o acervo maior está no ILBPMB.

¹⁰⁸⁴. Percebe-se que não há uma preocupação em ordená-los ou contar sua história, mas apenas apresentar e documentar a existência da proposta. Ainda nesse mesmo livro, apenas um estudo é apontado como primeiro. Os demais são apresentados sem nenhuma referência cronológica.

grandes torres, encimadas pelo letreiro “Televisão Tupi”, numa atitude de mostrar um momento de glória e avanço, condizente com a metrópole paulistana.

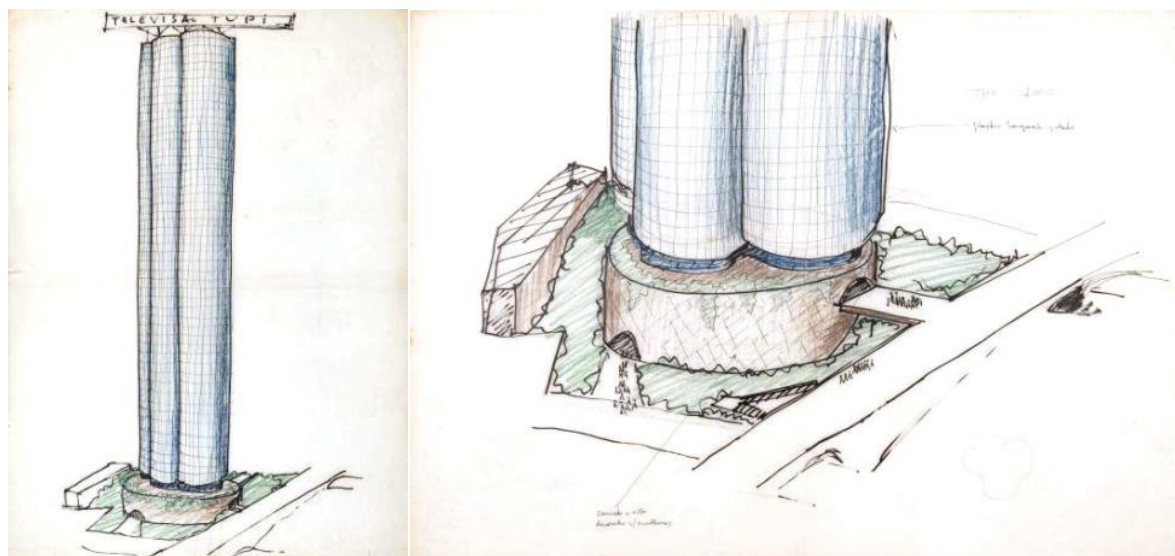


Figura 124: Estudo volumétrico para o Tabacaria Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951.
Fonte: modificado de ILBPMB (documentos 019ARQd0027 e 019ARQd0028).

Na planta apresentada no livro, aparecem desenhadas apenas duas superfícies circulares, correspondentes certamente a duas torres, e, na base maior circular, o grande auditório e os dois auditórios menores ligados aos estúdios de TV e rádio. Nessa proposta, o terreno é conservado com todo seu declive e irregularidade, pleno de vegetação; e os volumes simples se acomodam sobre ele.

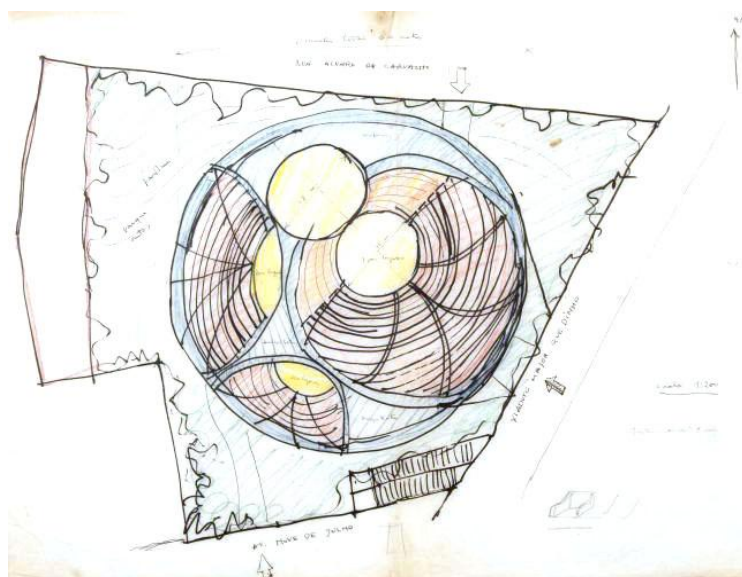


Figura 125: Tabacaria Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Estudo planimétrico.
Fonte: modificado do ILBPMB (documento 019ARQd0031).

Um outro estudo volumétrico é apresentado, no qual aparecem dois volumes verticais, um em meio círculo e outro em menor largura, ortogonal, com área de

comunicação entre eles. A partir desse momento, Lina passa a considerar a locação das torres na parte periférica do terreno, deixando assim o centro deste livre de colunas de sustentação.

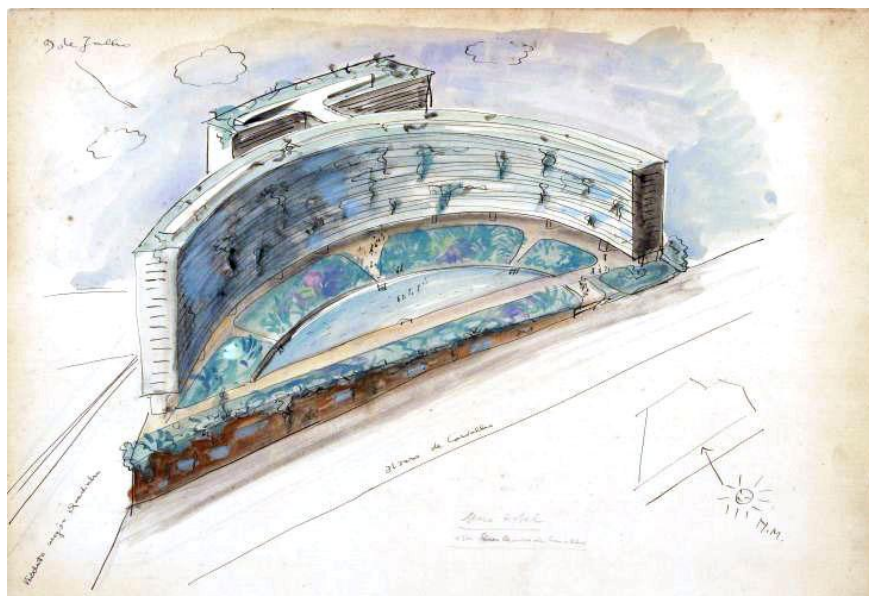


Figura 126: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Segundo estudo volumétrico com torres na periferia do terreno. Fonte: modificado do ILBPMB (documento 019ARQd0025).

O acesso é feito pela rua Álvaro de Carvalho, através de rampa sob a qual se localizam os camarins e salas de trabalho; o foyer está definido como uma faixa periferal acompanhando o meio círculo e com saída nas duas extremidades.

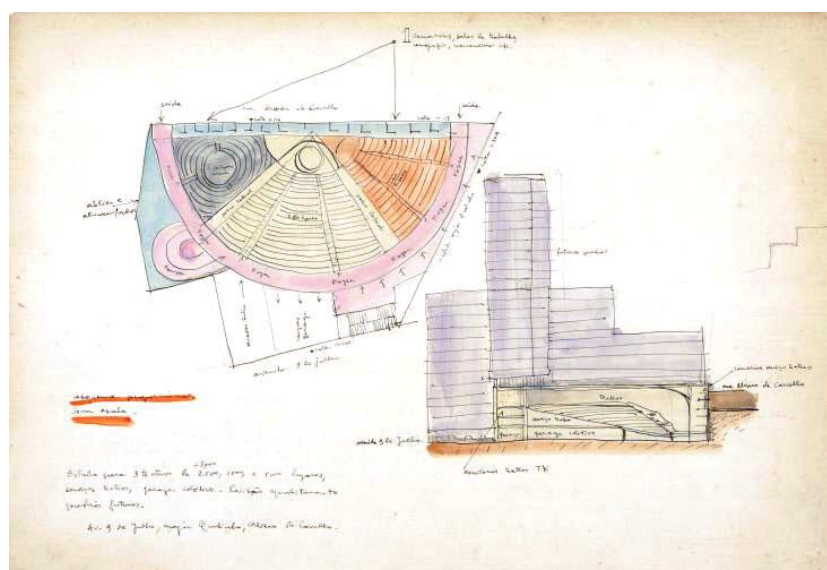


Figura 127: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Estudos planimétrico e volumétrico não correspondentes. Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0026).

A planta da área cultural, que parece correspondente, divide o meio círculo em três teatros: um de arena, para 500 lugares; uma grande sala, para 3.000 lugares; e um intermediário, para 1.000 lugares. Dividindo-os, foram locados palcos laterais. Nesse estudo já há uma preocupação com cotas de nível, locação de garagem e acessos. Entretanto, o corte correspondente trabalha com torres com três alturas, não coincidindo com a proposta volumétrica apresentada anteriormente. De acordo com essas duas propostas, percebe-se que a arquiteta busca inicialmente adequar o complexo programa em volumes predefinidos, de certa maneira independente dos limites perimetrais do terreno. As pranchas finais parecem ser de um terceiro estudo, pois há muita alteração em relação aos esboços anteriores. Constata-se através da documentação que a acústica da grande sala e a estrutura do complexo exigiram estudos contínuos.

Como o projeto para os Diários Associados e o projeto de Beck, o programa foi distribuído aproveitando-se os desníveis entre as ruas limítrofes. É provável que, em virtude de uma inadequação entre as propostas volumétricas acima e o complexo programa desejado, Lina tenha retomado o estudo para o edifício dos Diários Associados de 1947, quando todo o terreno é aproveitado: abaixo da Nove de Julho tem-se a garagem para as unidades habitacionais, que, segundo memória do projeto, estavam de acordo com a legislação; no nível da Nove de Julho, os estúdios de rádio e televisão; um nível acima, os dois teatros, de prosa e música; e, acima destes, no nível da Major Quedinho, a grande sala de teatro de massa.

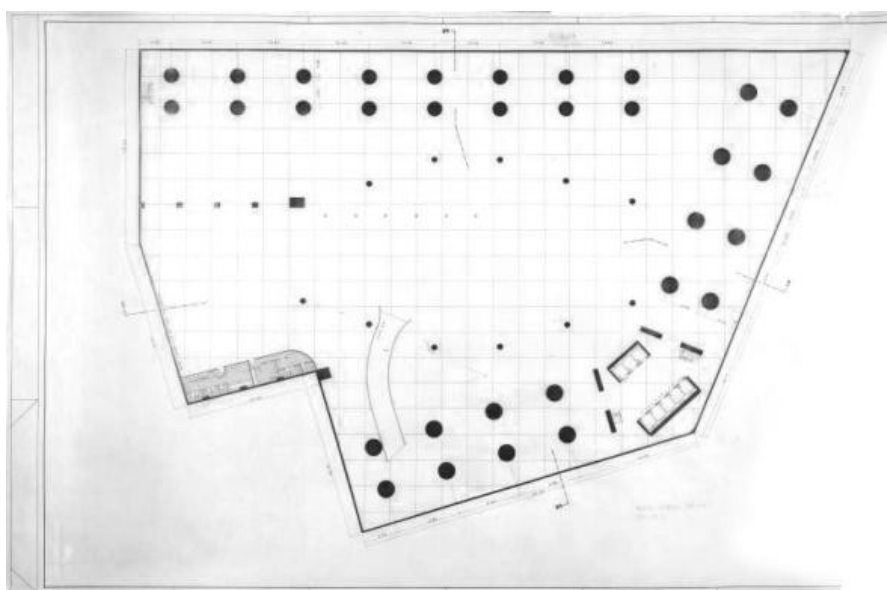


Figura 128: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Planta do subsolo.
Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0015).

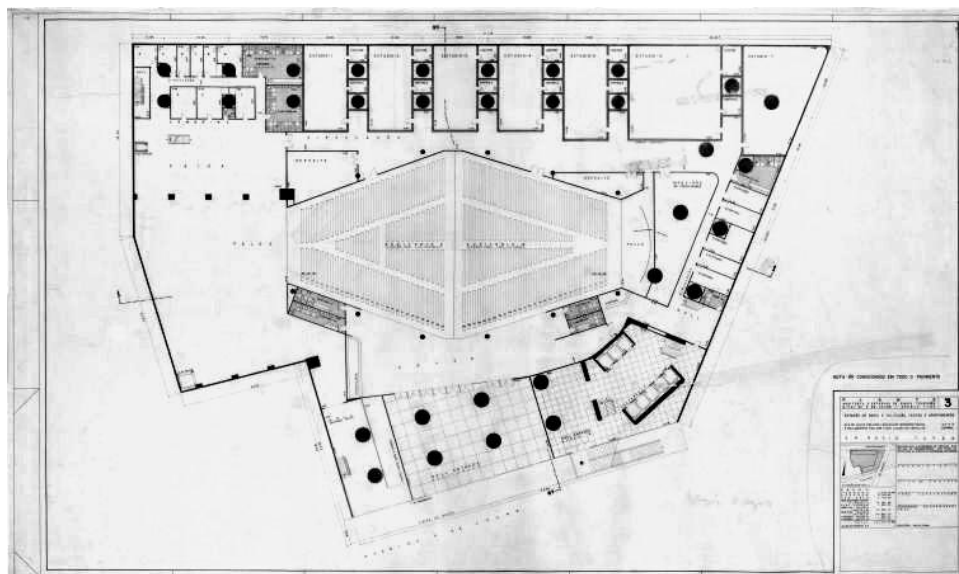


Figura 129: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Planta do auditório da TV.
Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0002).

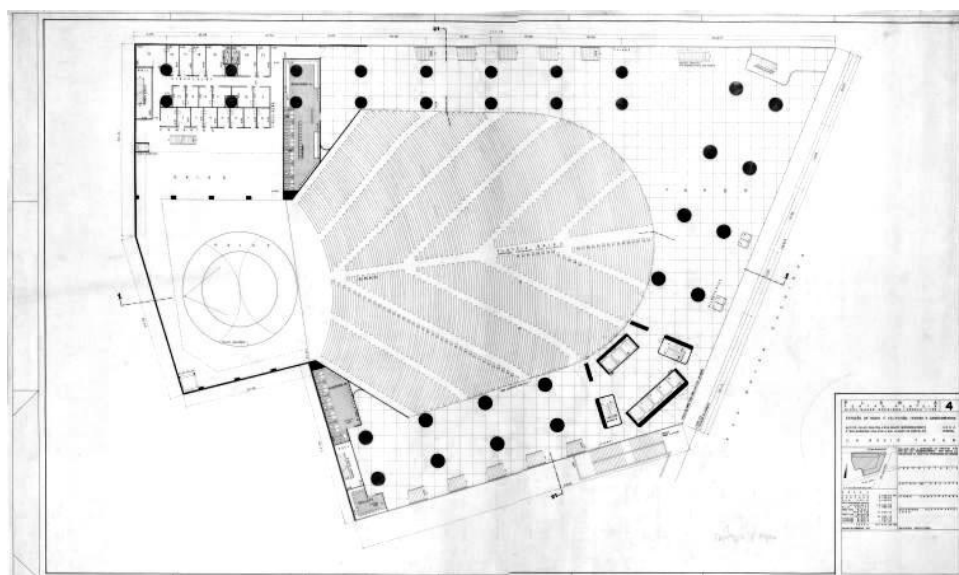


Figura 130: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Planta do Grande Auditório.
Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0002)

[...] A grande sala independente da estrutura portante do edifício será limitada por uma parede de cristais azuis neutralizadores, medindo 200 m² de perímetro, com a vista para as três ruas: avenida 9 de Julho, viaduto Major Quedinho e rua Álvaro de Carvalho. A absoluta independência da sala, da estrutura portante do edifício, possibilitará a construção de paredes lisas, que poderão ser em seguida decoradas por grandes painéis, afrescos e outras obras de arte.¹⁰⁸⁵

Sobre a grande sala tem-se um playground:

Neste terraço-jardim serão construídos pavilhões de alumínio e metais leves destinados a aulas, pequenos teatros, laboratórios, etc., para

¹⁰⁸⁵. LISTA de Áreas. [Teatro/Estação de Rádio] Edifício Taba Guaianases. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1951, idioma: português. Acesso: 01.0597.02 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

crianças. O acesso ao playground será por meio de uma rampa, da rua Álvaro de Carvalho.¹⁰⁸⁶

Essa área livre, que Lina declara comportar 3.000 crianças¹⁰⁸⁷, encontra-se em direta sintonia com a ideia de rua elevada na tradição moderna, da qual Cláudia Cabral discute, entre outros, os exemplos latino-americanos¹⁰⁸⁸. Como no Conjunto Pedregulho (1947-52), de Reidy, projeto contemporâneo ao Taba, essa área é destinada à circulação de pedestres, tendo como uso prioritário educação e lazer infantil. Entretanto, diversamente da obra-prima de Reidy, esse playground inclui área sob pilotis das torres habitacionais, ou seja, coberta, mas também imensa área descoberta com jardim sobre laje que alcança todo o terreno. Uma “rua elevada” propriamente dita, que, ligada à verdadeira rua por rampas, tem também, como em Pedregulho, a função de “divisa”, fisicamente na vertical, com os demais espaços funcionais¹⁰⁸⁹. No ático do edifício, há uma outra área de uso coletivo, ou seja, uma outra “rua elevada”, destinada, como já dito, a restaurante, solário e sala de leitura.

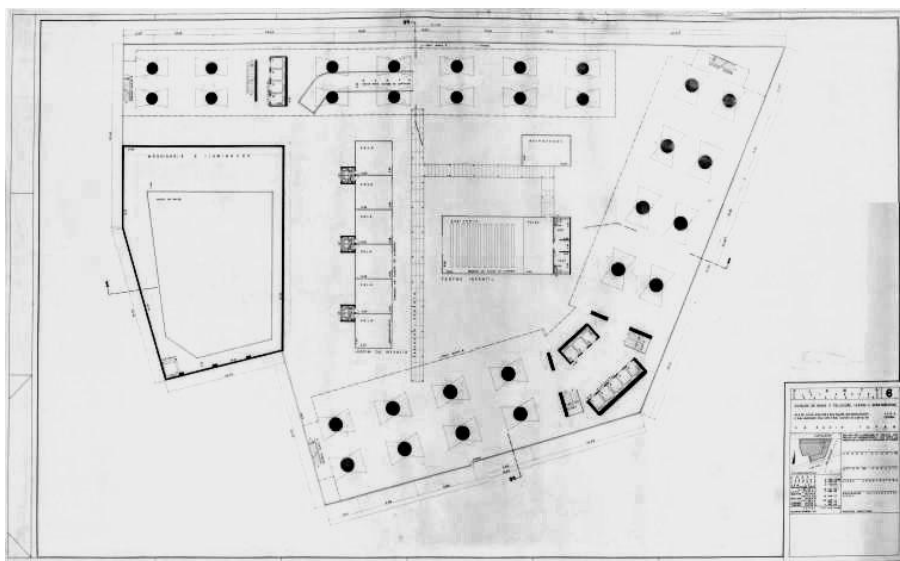


Figura 131: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Planta do playground com estrutura periférica das torres residenciais. Fonte: modificado do ILBPMB (documento 019ARQd0009).

¹⁰⁸⁶. MEMORIAL Descritivo. **Edifício Taba Guaianases**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1951, idioma: português. Acesso: 01.0594.01 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

¹⁰⁸⁷. LISTA de Áreas. **[Teatro/Estação de Rádio] Edifício Taba Guaianases**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1951, idioma: português. Acesso: 01.0597.02 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

¹⁰⁸⁸. CABRAL, Cláudia Costa, op. cit.

¹⁰⁸⁹. Ibidem.

HABITAÇÃO

Nos desenhos executivos do complexo, a habitação vai ser representada por duas torres de apartamentos, com 21 e 31 andares, que ocupam a periferia do terreno, com estrutura independente de concreto, como se pode ver na planta acima, cujo centro é ocupado pelo playground sobre a cobertura de concreto protendido da grande sala de teatro. Conforme documento integrante da memória do projeto, é a primeira vez que se utiliza esse tipo de cobertura de concreto protendido na América do Sul¹⁰⁹⁰. Essa cobertura é ideal, uma vez que a grande sala de teatro de massa ocupa o pavimento imediatamente abaixo do playground e não comporta estruturas verticais no seu espaço. As torres possuem estrutura vertical de concreto em forma de “V”, na qual Comas aponta referência na obra de Oscar Niemeyer¹⁰⁹¹.

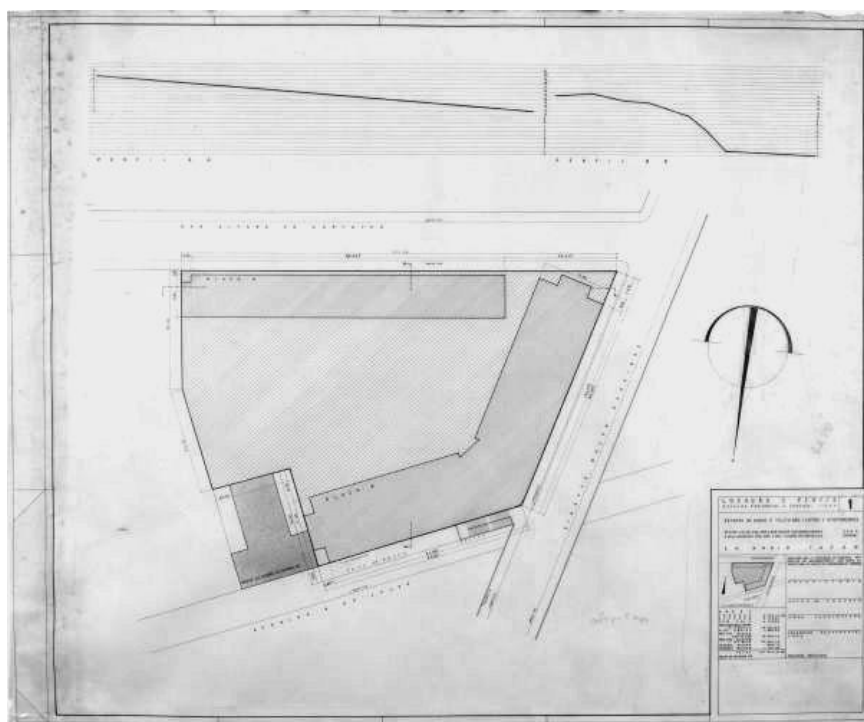


Figura 132: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Implantação de torres residenciais.
Fonte: modificado do ILBPMB (documento 019ARQd0007).

¹⁰⁹⁰. LISTA de Áreas. **[Teatro/Estação de Rádio] Edifício Taba Guaianases**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1951, idioma: português. Acesso: 01.0597.02 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP). “Para a construção da referida laje será empregado, pela primeira vez na América do Sul numa construção civil, o concreto protendido, sem o qual não haveria a possibilidade de cobertura numa área com essas medidas.”

¹⁰⁹¹. BARDI, Lina Bo Bardi. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 7. É importante destacar que Lina afirma a condição de moda do pilar em “V” e a referência na história, declarando que ele foi projetado originalmente por Viollet-le-Duc, em 1872.

Os dois blocos de habitação têm faces voltadas para as respectivas ruas e para o playground¹⁰⁹², ou seja, fachadas externas voltadas para leste e sudeste. O maior, cujo volume acompanha a testada do terreno que dá para avenida Nove de Julho e Major Quedinho; e para o norte, o menor, cuja fachada debruça-se sobre a rua Álvaro de Carvalho. O edifício maior comporta 992 apartamentos, 32 em cada andar, distribuídos em três tipos; e o edifício menor, 13 apartamentos do mesmo tipo por andar, em um total de 273¹⁰⁹³. O acesso principal aos blocos residenciais é pela rua Álvaro de Carvalho, através da rampa. Entretanto, para o bloco maior, parece existir também acesso pela avenida Nove de Julho¹⁰⁹⁴.

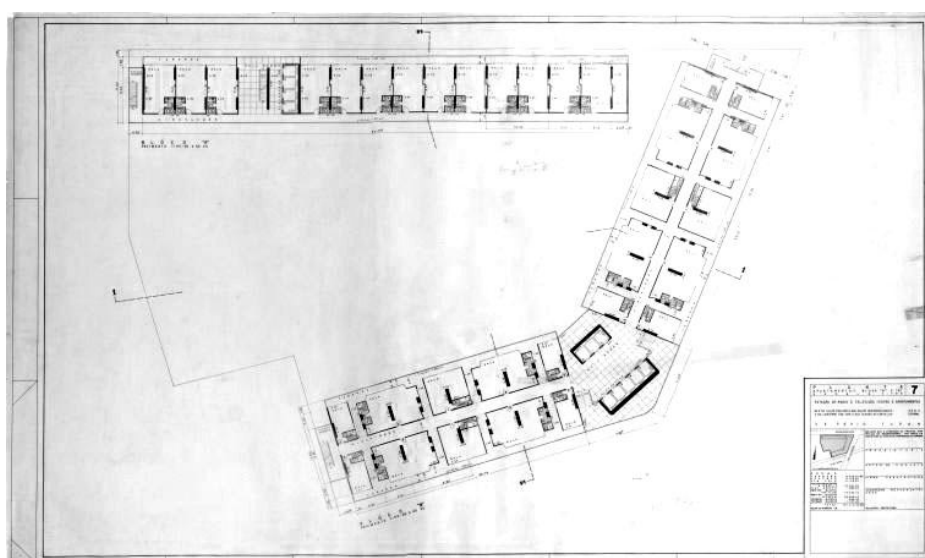


Figura 133: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Planta tipo das torres de apartamentos.
Fonte: ILBPMB (documento 019ARQd0001).

Pretende-se que os apartamentos sejam pré-fabricados, com paredes na separação das unidades em sanduíche de chapa de concreto com lã de vidro ao meio, sistema fornecido pela Nervi e Bartoli, pois, avaliando a estrutura, o engenheiro italiano aconselha o uso de peças pré-fabricadas da sua empresa nas células habitacionais, buscando, segundo ele, a obtenção do menor peso possível¹⁰⁹⁵.

¹⁰⁹². RELATÓRIO. **Edifício Taba Guaianases**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 6/7/1951, idioma: português. Acesso: 01.0600.01 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP). Na memória de projeto, chama-se a atenção para a desvantagem disso, pois possibilita os lançamentos indevidos através das janelas: "O playground, embora de área suficiente, terá sempre a desvantagem de ser ladeado de três lados por edifícios, de cujas janelas serão fatalmente jogados cigarros e lixo".

¹⁰⁹³. TABA Guaianases São Paulo. **Habitat**. São Paulo, n. 14, 1954. O complexo, se executado, teria assim um total de 1.265 apartamentos, e não os 2.000 idealizados inicialmente. Os usuários previstos seriam pessoas solteiras, casais sem filhos e casais com dois filhos.

¹⁰⁹⁴. MEMORIAL Descritivo. São Paulo; 1951, obra/especificação: Edifício Taba Guaianases, atividade/evento: Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo; 1951, idioma: português. Acesso: 01.0594.01 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

¹⁰⁹⁵. RELATÓRIO Técnico. **Edifício Taba Guaianases**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1951, idioma: italiano e português. Acesso: 01.0595.01 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria

E isso é acatado, já que em memorial descritivo afirma-se o uso do sistema da “Nervi e Bertoli” na construção dessas unidades¹⁰⁹⁶. Conforme reportagem da *Domus*, essas unidades são pensadas para terem seus espaços divididos de acordo com as necessidades do usuário, sendo o agenciamento dos móveis fornecidos no projeto¹⁰⁹⁷. Há mobilidade das paredes, a execução dos móveis nas medidas do homem e as camas dobráveis¹⁰⁹⁸. Na imagem abaixo, pode-se ver dois tipos de apartamento do bloco maior já mobiliados: um para solteiro e o outro para casal sem filhos ou casal com até dois filhos, respectivamente com área aproximada de 20 m² e 30 m². Nota-se a possibilidade de duas camas dobráveis na sala dos apartamentos para casais com dois filhos. São espaços mínimos, resultando em áreas racionais e multifuncionais. Desse modo, a sala vai também servir de quarto para as crianças durante a noite.

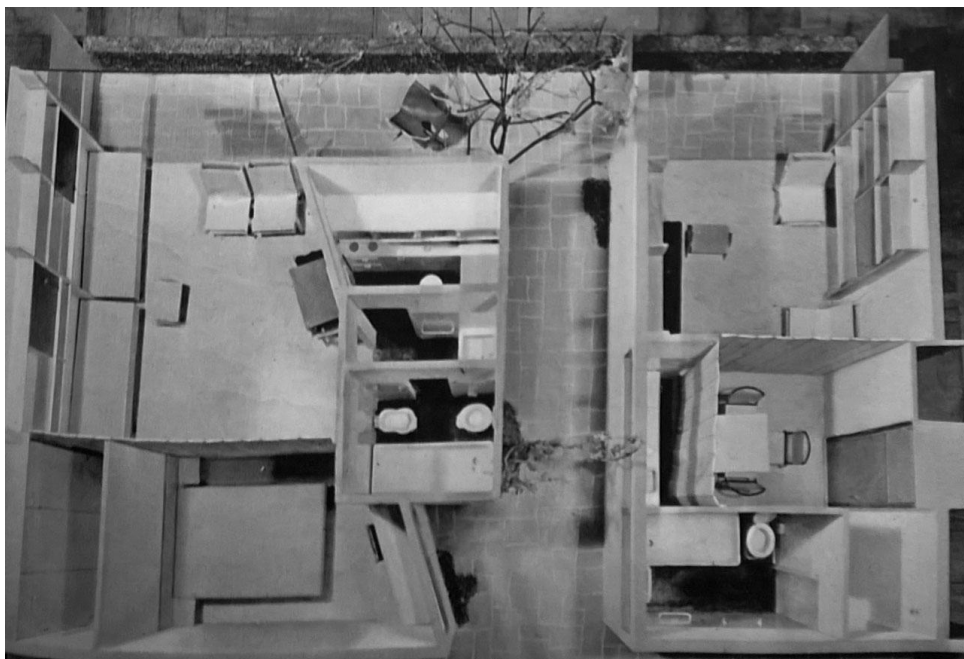


Figura 134: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Maquete vista superiormente.
Fonte: *Habitat* n. 14 (1954, p.8).

Bardi, São Paulo, SP). “Para obter o menor peso possível das lajes e paredes de separação, julgo necessário usar para estas estruturas os sistemas de pré-fabricação da Soc. Eng. Nervi e Bertoli.”

¹⁰⁹⁶. MEMORIAL Descritivo. Edifício Taba Guaianases, atividade/evento: Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1951, idioma: português. Acesso: 01.0594.01 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

¹⁰⁹⁷. IL COMPLESSO Guajanazes. *Domus* n. 282, maggio 1953, p. 4-7, p. 4: “Gli appartamenti-cellula, di tipo trasformabile, hanno i servizi, bagno-cucinetta, a blocco; l’arredamento è previsto in sede di progetto; l’areazione delle galierie interne di smistamento e che isolano le singole cellule, è ottenuta mediante le zone verdi che occupano parzialmente la doppia altezza dei piani in modo da lasciar filtrare i raggi del sole il più addentro possibile”. “Os apartamentos-células, de tipo transformáveis, têm os serviços, banho-cozinha, em bloco; o mobiliário é previsto no projeto; a aeração das galierias internas de encaminhamento e que isolam células singulares é obtida mediante as zonas verdes que ocupam parcialmente a dupla altura dos planos, de modo a deixar filtrar os raios de sol o mais internamente possível.” Tradução da autora.

¹⁰⁹⁸. TABA Guaianases São Paulo. *Habitat*. São Paulo, n. 14, 1954.



Figura 135: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi, 1951. Desenho da planta dos apartamentos. Planta de dois tipos de apartamentos separados por corredor. Fonte: ILPMB (documento 019ARQd0163).

UMA CRÍTICA A LE CORBUSIER

Como se pode observar nas imagens, as unidades de apartamento da torre maior são acessadas por um corredor interno, e ambas as fachadas são compostas por terraços das unidades ou áreas transversais ao corredor de circulação a cada dois pavimentos. Estas são áreas abertas e envidraçadas, com pé-direito duplo, buscando uma maior penetração solar na área de circulação principal. É para essas áreas que se abrem as esquadrias dos banheiros e cozinhas. Esse recurso de áreas transversais, isolando lateralmente uma ou duas células habitacionais, parece espelhar-se na implantação tradicional da casa na rua, como se o edifício fosse uma sobreposição na vertical de várias ruas com suas residências tradicionais unifamiliares.

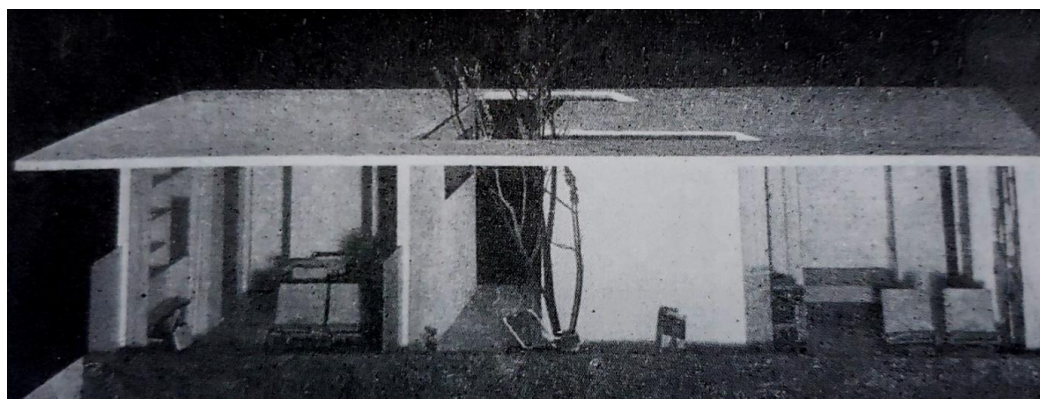


Figura 136: Taba Guaianases. Projeto de Lina Bo Bardi. Imagem da maquete de parte do pavimento-tipo realizada na época. Fonte: *Habitat* n. 14 (1954, p. 8).

Tanto no artigo da *Domus* quanto no da *Habitat*, faz-se uma crítica aos corredores escuros da Unidade Habitacional de Marselha de Le Corbusier, em construção na época da idealização do Tabacaria Guaianases. Como se contrapondo a estes, estariam os corredores de Lina, extremamente iluminados. É certo que os mestres modernos utilizam também esses espaços que exteriorizam a habitação. As ideias de Le Corbusier presentes nas suas experiências do *immeuble-villa*, particularmente entre os anos 1922 e 1925, quando também apresenta um protótipo de apartamento desses edifícios, o pavilhão *L'Esprit Nouveau*, na Exposição de Artes Decorativas, comprovam isso. Entretanto, tais ideias estariam mais ligadas às questões de higiene e saúde pública do que propriamente à busca de criar espaços hedônicos¹⁰⁹⁹.

Em Le Corbusier, a origem desses *immeubles*, formados de unidades habitacionais, marcados por terraços no ar, estaria ligada à visita que fez pela primeira vez à Cartuxa d'Ema, em 1907¹¹⁰⁰. É com base nas celas dos monges, as quais possuíam pequenos jardins, que Le Corbusier introduz o terraço-jardim nas habitações urbanas. Segundo ele, já entre os anos 1923 e 1924, quando aprofunda, juntamente com seu primo, a ideia do *immeuble-villa*, já se faziam críticas sobre a falta de insolação dos seus jardins suspensos, ou jardins pênseis¹¹⁰¹.

Le Corbusier explica o *Immeuble-villa* precisamente como uma estrutura de “casas superpostas”, em que cada apartamento é na verdade uma “casa de dois pisos, uma vila com seu jardim de recreio, a qualquer altura” (LE CORBUSIER, 2003, p. 140). Essa organização, a que Le Corbusier se refere também como “loteamento fechado de tipo celular”, não deixa de ser uma espécie de “empilhamento” da quadra convencional [...]. Como explica Le Corbusier, a rua no chão ficou para o trânsito rodado, mas ela também ascende verticalmente através de grandes escadas e elevadores, cada qual servindo a 100 ou 150 casas, e “continua a diversas alturas”, prolongando-se em corredores ante os quais se abrem as portas das vilas [...]. Le Corbusier chama essa circulação coletiva de “couloir public”, como rebatimento em altura das calçadas que em qualquer bairro convencional têm o duplo papel de reunir as casas vizinhas e preservar a sua independência recíproca [...]

Em 1929, na quarta conferência de Buenos Aires, quando Le Corbusier explica o esquema do *Immeuble-villa* como modelo teórico, em sua possibilidade de generalização a diversas situações, ele

¹⁰⁹⁹. ELEB, Monique; DEBARRE, Anna. **L'invention de l'habitation moderne**. Paris, 1880-1914. Paris: Hazan/Archives d'architecture moderne, 1995, p. 286.

¹¹⁰⁰. CABRAL, Cláudia Costa, op. cit., p. 4; LE CORBUSIER. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 98

¹¹⁰¹. LE CORBUSIER, op. cit., p. 99.

insiste no uso da palavra rua para a circulação coletiva, ao invés de corredor [...].¹¹⁰²

Pode-se afirmar que, como Le Corbusier nos anos 1920, ao explicar o *immeuble-villa*, Pagano também explica a *villa sovrapposta*, e Lina afirma a intenção de projetar os edifícios residenciais como uma superposição de casas nas suas respectivas ruas, além de declarar a idealização do jardim pênsil: “Nos três blocos de apartamento haverá um total de 2.000 apartamentos, estudados de forma tal a terem antes o caráter de pequenas casas superpostas cada uma com um jardim pênsil”¹¹⁰³.

Lina tenta realmente reproduzir uma rua com suas casas, criando também uma separação entre elas: a cada uma ou duas destas, no sentido transversal à rua-corredor para a qual se abrem os apartamentos, a arquiteta projeta a área de pé-direito duplo, no qual o verde tem a possibilidade de se expandir por toda a altura. Parece que o Pavilhão *L'Esprit Nouveau* estava também no imaginário de Lina, pois, nele, o pequeno jardim-terraço da unidade habitacional é dominado por uma árvore cuja copa tem o direito de crescer livremente na vertical. Certamente estão também no seu imaginário as casas italianas, com destaque também para esses elementos, aos quais Pagano também faz referência nos seus estudos sobre a *villa*. É preciso assinalar que essa prática de abrir espaço para criar um cenário no qual uma árvore torna-se o protagonista principal do ambiente vai caracterizar o morar criado por Lina Bo Bardi, não apenas no Taba, mas na Casa de Vidro e nas residências Cirell e Chame-Chame, concebidas em finais dos anos 1950.

Assim, como nos *immeubles* parisienses do final do século XIX, a arquiteta marca o símbolo da metrópole paulistana em expansão, o edifício vertical, com a vegetação e o sol, elementos da natureza tão exuberantes no Brasil. Dessa maneira cria também uma “rua no ar” diversa daquela da Unidade Habitacional de Marselha, a mais importante proposta de habitação coletiva do mestre, onde os corredores escuros têm o predomínio de iluminação artificial¹¹⁰⁴.

¹¹⁰². CABRAL, Cláudia Costa, op. cit., p. 5.

¹¹⁰³. LISTA de Áreas. **[Teatro Estação de Rádio] Edifício Taba Guaianases**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1951, idioma: português. Acesso: 01.0597.02 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

¹¹⁰⁴. CABRAL, Cláudia Costa, op. cit., p. 7. Segundo a autora, a rua interior da Unidade Habitacional de Marselha “é o reverso das células habitáveis, que Le Corbusier deseja ver inundadas por imensas quantidades de luz e sol. As ruas interiores têm suas fachadas simétricas flanqueadas por portas idênticas, pontuadas por focos de luz dispostos sobre cada uma delas”. Ou seja, parece haver um

UMA VILLA URBANA À ITALIANA

A partir de ruas suspensas ensolaradas e arborizadas, Lina cria o Taba como um exemplo de *ville sovrapposte*, surgidas, como visto, em Milão. Inspirado certamente no mestre suíço, Pagano ressalta a defesa da habitação vertical, por parte de Le Corbusier, como já dito, e justifica a ideia de casas sobrepostas formando uma construção vertical unitária e integrando a ideia da habitação vertical no bem-estar higiênico das cidades-jardim.

Lina projeta então uma *villa sovrapposta*, como a *Casa Rustici*, marcada pela *mediterraneità*, com seus vários espaços abertos. Uma extrapolação do conceito original de *villa sovrapposta*, que previa o aproveitamento de área urbana rica em vegetação. Similar a Terragni na *Casa Rustici*, Lina abre o edifício para o exterior, projetando, como ele, com o mar Mediterrâneo na mente e, concomitantemente, com o oceano Atlântico! Como Terragni, na *Casa Rustici*, um oceano gravado na mente, mas um tanto distante.

Como já visto, as *ville sovrapposte* nascem da intenção de aproveitar as áreas verdes existentes na cidade, inicialmente com projeto de Figini e Pollini. A *Casa Rustici*, não se tratando de inserção de edifício em área verde, é uma contribuição inovadora no setor de *ville sovrapposte* de aluguel, no qual a referência à vida mediterrânea leva seus autores a conceber o edifício com balcões, passarelas, aberturas e jardins, criando na cobertura uma verdadeira *villa* urbana para o proprietário do edifício de aluguel. Integrando a ideia de *ville sovrapposte*, a *Casa Rustici* é certamente um modelo inspirador para o projeto de habitação do Taba Guaianases de Lina, em plena avenida Nove de Julho. Como no caso da milanesa, não se trata de inserção de edifício em área verde. Ao contrário, trata-se de edifício na borda de via expressa. Contudo, a preocupação em dotá-lo de vegetação, luz do sol e natureza é significativa. Procura-se integrar a vida nos apartamentos à natureza, através de jardins internos, com a particular presença de árvores; buscando-se também aerar e iluminar com luz solar tais corredores, com o uso de panos de vidro. É a busca do viver mediterrâneo, impregnado na *Casa Rustici* e, de um modo geral, na arquitetura moderna realizada pelo grupo de arquitetos em torno de Bardi e da

propósito para os corredores não serem invadidos pela luz solar, e sim iluminados por luz artificial. Contudo, como a crítica já existente sobre as unidades de Le Corbusier quanto à falta de luz, o projeto do Taba Guaianases, apresentado na *Domus* e afirmando essa crítica, realiza-se em favor de corredores inundados de sol e vegetação.

revista *Quadrante*, na Itália. Ao mesmo tempo, em área central da cidade, suas circulações transversais abertas promovem a visão do espetáculo da vida urbana em acelerado crescimento¹¹⁰⁵.

O projeto de edifício de habitação de Lina para a metrópole paulistana realiza-se num momento importante da história quanto a essa tipologia. Um momento no qual as unidades habitacionais do edifício vertical abrem-se ao exterior, e as esquadrias em vidro, cada vez maiores, os balcões, as *bow windows* e os terraços oferecem espaços prazerosos para a vida na moradia. Enfim, luz solar, natureza e espetáculo urbano interferem decisivamente na sua concepção, como no passado.

No lugar do apartamento de piso duplo de Le Corbusier, no Taba, aparecem apartamentos de piso único. Afinal, era preciso viabilizar um maior número possível de unidades para tornar o empreendimento rentável, como em parte importante dos edifícios verticais concebidos naquela época. A rua-corredor, conseqüentemente, tem também a altura de um piso, diversamente da rua-corredor de Le Corbusier. E são as áreas transversais que, como terraços-jardim intermediários, se abrem para o sol entrar e iluminar a rua-corredor principal. Será que Lina gostaria de criar uma versão iluminada, inclusive dos exemplos de Le Corbusier? Quando Lina projeta o Taba, a Unidade Habitacional de Marselha está em construção, mas, como visto anteriormente, já existiam críticas nos anos 1920 sobre a pouca iluminação das ruas suspensas de Le Corbusier. Em 1927, Gustavo Giovannoni já tinha uma opinião formada sobre a questão dos arranha-céus:

Os arranha-céus de fato tornam péssimas as condições de iluminação dos edifícios próximos e a insolação das ruas; nos ambientes internos, devido ao uso apertado do espaço e à exclusão dos pátios, tornam nula a ventilação natural; ao concentrar um grande número de pessoas e tráfego congestionam cada vez mais o movimento nas ruas e bairros; finalmente, eles custam enormemente, pelo menos 5 ou 6 vezes mais do que o metro cúbico da construção ordinária, porque em suas pernas de aço se acumula o peso desnecessário, de grande altura, e, portanto, transporta um desperdício inútil de dinheiro [...]¹¹⁰⁶

¹¹⁰⁵ ELEB, Monique; DEBARRE, Anne, op. cit., p. 251. A iniciativa lembra também as alterações surgidas em finais do século XIX, particularmente nas habitações parisienses, quando os espaços sociais abrem-se para o exterior, respondendo às novas exigências de higiene ou “favorecendo uma nova arte de viver”.

¹¹⁰⁶ GIOVANNONI, Gustavo. *Intorno agli skyscrapers*, **Architettura e Arti Decorative**. 1927, volume V-VI, p. 32: “Gli skyscrapers rendono infatti pessime le condizioni di illuminazione degli edifici prossimi e di insolazione delle vie; negli ambienti interni, per la serrata utilizzazione dello spazio e la esclusione dei cortili, rendono nulla la ventilazione naturale; col concentrare forti nuclei di

Essa opinião Lina certamente vivencia a partir de 1933, na *Scuola Superiore*. Não se pode esquecer a presença constante do pátio interno nas casas italianas e o que eles significam para a produção moderna. A casa-estúdio para um artista, projetada como protótipo por Figini e Polini para a Trienal de Milão de 1933, é um dos primeiros exemplos reveladores de um racionalismo mediterrâneo à italiana, o qual já foi ressaltado. Ela não é uma cópia da casa pompeiana, por exemplo, mas uma recriação que dá oportunidade a seu usuário de conviver com espaços abertos e areados, como extensões do interior¹¹⁰⁷.

Os edifícios projetados por Terragni e Lingeri nos anos 1930 em Milão foram por certo exemplos marcantes para os arquitetos modernos italianos. Neles, a luz natural parece estar sempre presente nas circulações, seja através de pátios internos, balcões, jardins ou áreas mais amplas. A *Casa Rustici* é um importante exemplar experimental, pela presença de balcões em ponte, verdadeiras circulações totalmente abertas e dominadas pelo ar e o sol. Em 1950, a casa Girasole, de Moretti, destaca-se como obra romana, pelo discurso de ambiguidades construído entre outros referenciais, a partir da ênfase no pátio e surpreendente rasgo de luz na forma arquitetônica. Natureza e arquitetura, marcas da vida mediterrânea, sempre presentes.

CASA CIRELL: POLIMATERIALISMO E ARTE *POLIMATERICA*

OS COMITENTES, O TEMPO, O LUGAR E O PROJETO

Lina Bo Bardi concebe uma outra casa no Morumbi, além da sua. Uma casa para Valeria Piacentini Cirell e Renato Cirell Czerna, em 1958. Ela, antiga proprietária da Galeria Olinda, em São Paulo, foi integrante do Studio de Arte Palma, no qual era

popolazione e di traffico congestionano sempre più il movimento delle strade e nei quartieri; costano infine enormemente, cioè almeno 5 o 6 volte al mc. in più della costruzione ordinaria, perchè sulle loro gambe d'acciaio si accumula il peso non necessario, della grande altezza, e pertanto recano un inutile sperpero di denaro [...]". Tradução da autora.

¹¹⁰⁷. SABATINO, Michelangelo. The politics of mediterraneità in italian modernist architecture. In: LEJEUNE, Jean-François; SABATINO, Michelangelo. **Modern architecture and the Mediterranean. Vernacular dialogues and contested identities**. Londres/Nova York, Routledge, 2010, p. 51.

responsável pela seção de antiquário¹¹⁰⁸. Seu nome aparece na lista de mecenas que colaboraram com o acervo inicial do Masp, apresentado na primeira exposição em Paris sobre sua coleção, em 1953¹¹⁰⁹. Ele estudou Direito na Universidade de São Paulo, onde passou a dar aula da disciplina Filosofia do Direito. Depois de aposentado, estabelece residência em Roma¹¹¹⁰. É preciso ressaltar que Renato Czerna, junto com Valeria Cirell, aparecem como autores do artigo *Carta Aberta*, na revista *Habitat* número 3, de 1951, ou seja, logo nos seus exemplares iniciais¹¹¹¹. Neste, solicita ao governador do estado de São Paulo uma posição com relação à cultura e seu distanciamento do povo. Ainda se tem notícia da participação de Czerna já na preparação da inauguração do Masp da 7 de Abril, nos cursos oferecidos antes mesmo da abertura do museu, como professor. Ele teria ministrado, em 1948, um curso semanal de história da arte no seu terceiro formato¹¹¹². Tem-se também notícia de que, entre 1957 e 1962, ele ministrou curso de história da estética no Masp¹¹¹³.

Essas informações sobre os comitentes de Lina, primeiros proprietários de uma residência tão curiosa, não são extensas. Entretanto, pode-se concluir a afinidade de atividades e pensamentos que ambos deveriam ter com a arquiteta, envolvendo-se uma com o Studio de Arte Palma, e sendo o outro responsável por cursos no Masp, em momento logo inicial, além de artigos na revista *Habitat*. Sendo

¹¹⁰⁸. PEREA, Sylvia. **Resistencia y progreso: el proyecto político de Lina Bo Bardi (1944-1964)**. Madrid: Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013, p. 268.

¹¹⁰⁹. MOURA, Luanda de. **Mecenato: atores, objetos e práticas**. Mestrado profissional apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: 2012, p. 163.

¹¹¹⁰. PAIM, Antonio. A filosofia brasileira contemporânea. In: **Estudos complementares à história das ideias filosóficas no Brasil**. Volume VII, 2007, p. 148. Disponível em <http://www.institutodehumanidades.com.br/arquivos/Filosofia%20contemporanea.pdf>. Acesso em maio 2014. Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro. In: www.cdpb.org.br/dic_bio_bibliografico_czerna.html. Acesso em maio 2015. Existe divergência de informações sobre a cidade de nascimento de Czerna nas poucas informações encontradas sobre ele. Uma diz que ele nasceu em Roma, vindo para o Brasil durante a guerra, e outra que ele nasceu em São Paulo.

¹¹¹¹. CZERNA, Renato. *Habitat* n. 3, 1951, p. 2-7. Czerna escreve “Carta aberta”, artigo inicial da revista, que ele dirige ao governador do estado de São Paulo, buscando uma proximidade entre a cultura e o povo. No índice da revista estão como autores Cirell e Czerna dos seguintes artigos: Carta aberta; Por que o povo é arquiteto; Casa de 7 mil cruzeiros; Janelas; Os jardins de Burlle Marx.

¹¹¹². CANAS, Adriano Tomitão. **Masp: museu laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957**. Tese de doutorado. São Paulo: Fauusp, 2010, p.47.

¹¹¹³. NARDIN, Ermelindo. In: Enciclopédia Itaú Cultural, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9444/ermelindo-nardin>. Acesso em maio 2015.

assim, ambos colaboraram com as ações iniciais do casal Bardi, o que é indicativo da existência de interesses comuns, determinada cumplicidade e provável amizade.

Em abril de 1958, Lina Bo Bardi inicia sua experiência no Nordeste, quando é convidada para dar duas palestras na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, à qual se vinculava o curso de arquitetura. Volta uma outra vez a essa cidade somente em agosto, para assumir parte do curso de teoria da arquitetura na Escola de Belas Artes, cujo responsável é Diógenes Rebouças.

Nesse meio tempo, quando volta de Salvador para São Paulo, ocupa-se da residência Cirell. Pelo menos é o que a execução do desenho final indica. Com data de junho de 1958, também existem documentos de especificação técnica e levantamento de custos para a construção da casa no acervo de Lina¹¹¹⁴. A partir desses poucos dados encontrados, confirma-se que há confiança e conhecimento recíproco entre comitentes e arquiteto, e, ao mesmo tempo, a necessidade da rápida execução da casa.

Tomando a avenida Morumbi como referência, pode-se dizer que, como a Casa de Vidro, a casa de Valeria Cirell encontra-se em rua que nasce nessa avenida, aproximadamente no mesmo ponto que rua da casa dos Bardi, porém em lado oposto. A avenida desce, e a rua da Casa Valeria Cirell também. Na esquina com essa avenida, o terreno da Casa Cirell é menor e descendente, com menor declividade do que onde está a Casa de Vidro. Assim, a Casa Cirell, na esquina da rua com a avenida, não aparece nesta, estando em cota mais baixa. Na decisão dos projetos, parece que a casa dos Bardi, no alto, merece sua porção em transparência, sua caixa de vidro, enquanto a casa Cirell, no baixo, rodeada de outros terrenos ou construções, é de certa forma camuflada, refletindo a situação real do contexto. Unidade entre paisagem, situação urbana e edifício. O projeto como resposta às condições do lugar.

¹¹¹⁴. LISTA DE ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS. **Residência de Valeria Piacentini Cirell**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1958, idioma: português. Acesso: de 01.0241.02 a 01.0241.07.

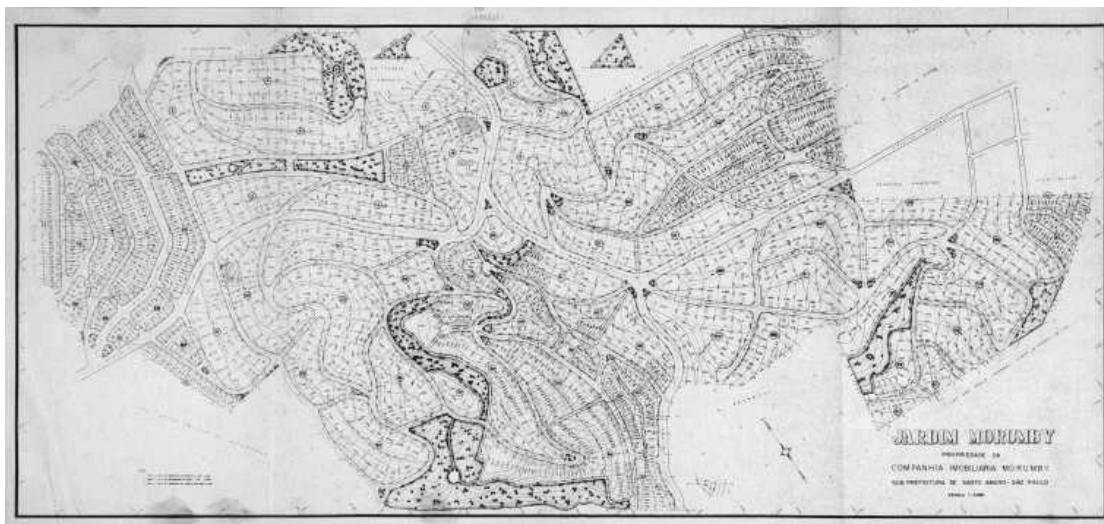


Figura 137: Casa Cirell. Projeto de Lina Bo Bardi, 1958. Planta do Jardim Morumbi.
Fonte: ILBPMB (documento 037ARQd000).

Analisando-se os primeiros croquis, percebe-se que a vontade de projetar “um pequeno forte” já é latente em Lina: uma forma idêntica à do Forte de São Marcelo é traçada livremente, como também a ideia de ilha. Não se pode deixar de pensar que isso se deve certamente à sua recente passagem por Salvador. A sugestão da forma única é dominante em ambos. Esta, em prismas simples, é usualmente escolhida por Lina como primeira resposta ao problema, e nesse projeto se manifesta. Em continuidade, logo a arquiteta busca inserir o programa entre o quadrado e o retângulo, da mesma maneira como fez na Casa de Vidro¹¹¹⁵. Não se pode esquecer que é traço da escola romana, a qual Lina frequentou, a busca de um tipo, unidade entre os valores intrínsecos e extrínsecos e o conceito de *ambientismo*. A manifestação destes é totalmente clara nas escolhas da arquiteta.

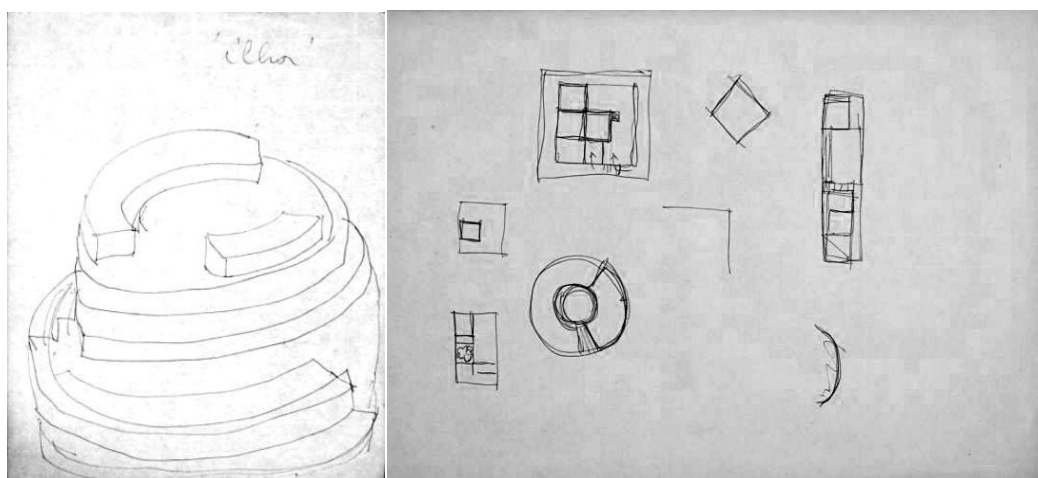


Figura 138: Casa Cirell. Projeto de Lina Bo Bardi, 1958. Croquis iniciais.
Fonte: ILBPMB (documentos 037ARQd0002 e 037ARQ0004).

¹¹¹⁵ PUPPI, Suely de O. F. Lina Bo Bardi: metal e pedra na Casa de Vidro. **Anais Docomomo Sul 2013. Pedra, barro e metal: norma e licença na arquitetura moderna do Cone Sul. 1930-1970.** 25-27 de março de 2013 (documento eletrônico).

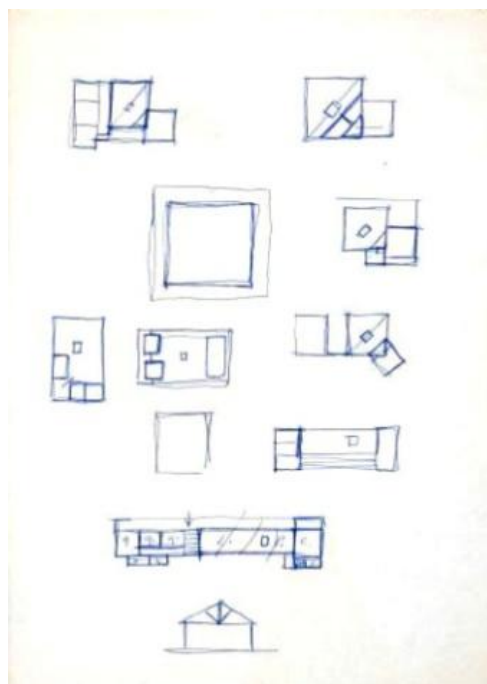


Figura 139: Casa Cirell. Projeto de Lina Bo Bardi, 1958. Estudos iniciais.
Fonte: ILBPMB (documento 037ARQd0004_03_05).

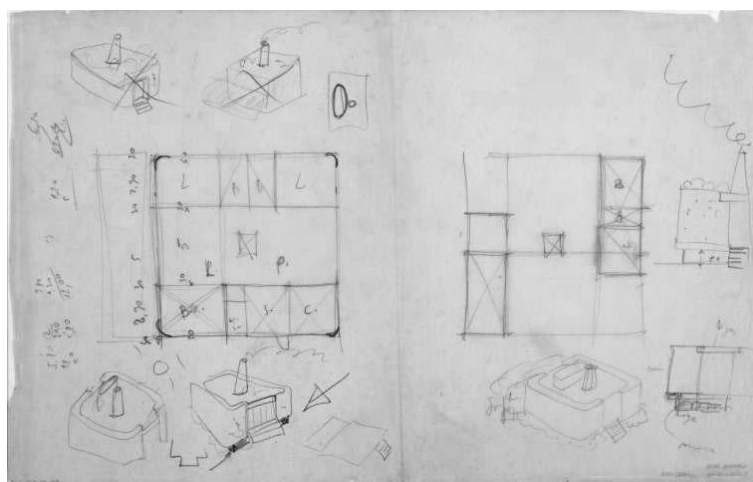


Figura 140: Casa Cirell. Projeto de Lina Bo Bardi, 1958. A planta quadrada.
Fonte: ILBPMB (documento 037ARQd0006).

Se as casas Jaoul, de Le Corbusier, são, entre suas obras, as que mais se opõem ao trabalho inicial do mestre¹¹¹⁶, pode-se afirmar também que, no conjunto de obras de Lina Bo Bardi, a residência Cirell é uma das mais contrastantes com a modernidade preconizada pelo arquiteto nos anos 1920. Como o trabalho de Le Corbusier em Jaoul (1951-1954), alguns anos antes, no qual ele incorpora novo repertório e intensifica assim a experiência da aspereza dos materiais, Lina também exagera na exploração da rusticidade. Se, na casa dos Bardi, Lina combina materiais e técnicas modernas com referências arcaicas e populares, na casa Valeria Cirell é o rústico, o bruto e o popular, como foi dito, que predominam. São as referências às

¹¹¹⁶ CURTIS, Willian. **Arquitetura Moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 425.

construções coloniais de pedra, aos fortes e, ao mesmo tempo, às ruínas, que se misturam às marcas do construir do homem humilde brasileiro do campo.

É verdade que a exploração da paisagem circundante, em Le Corbusier, dá-se particularmente a partir de Ronchamp¹¹¹⁷, e, em Lina, ela acontece desde o projeto de sua casa, considerando-se apenas as obras concretizadas. Mas, na residência de Valeria Cirell, tal experiência é extremamente intensificada, chegando ao ápice, no que tange à condição do próprio terreno no Jardim Morumbi. Assim, e igualmente às casas Jaoul, publicadas em 1956¹¹¹⁸, como um vaso de plantas¹¹¹⁹ em meio a densa vegetação, a residência Cirell possui um teto-jardim que não é destinado ao uso do homem. A unidade entre edifício e paisagem é intensificada por essa característica¹¹²⁰.

A casa Cirell “parece erguer-se de dentro da terra”. A presença da mata, como se fosse se apossar da construção, é traço marcante¹¹²¹. No terceiro desenho de uma suposta sequência de projeto, uma camada de massa grossa e irregular aparece nas superfícies externas do edifício, vazadas por aberturas mínimas, seguida de desenho com anexo de cobertura de palha¹¹²². Uma massa de pedregulho, areia, cimento, com buracos para plantas e azulejos quebrados, são a roupagem do edifício. Denominada por Lina de composição polimaterial, talvez esse procedimento tenha sido fornecido durante sua viagem à Espanha e através do conhecimento da obra de Gaudí. Mas o conhecimento das escarpas e ruínas soteropolitanas podem ter também despertado a memória de Lina, em um momento em que o novo brutalismo dos ingleses mostra-se como uma nova sensibilidade, a qual tem como traço original uma afinidade com as formas das casas camponesas. Segundo Peter Smithson, as casas Jaoul caracterizam-se pela sofisticação e primitivismo, sendo quase camponesas¹¹²³. As lembranças italianas e nordestinas às quais faz referência de certa maneira também convergem. O convívio desde a infância com as ruínas, o empréstimo do termo e a ligação com o procedimento original primitivo na antiguidade, bem como com o processo teórico da arte *polimaterica* no

¹¹¹⁷. Ibidem, p. 424.

¹¹¹⁸. ZEIN, Ruth Verde. A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973. Tese de doutorado. São Paulo/Porto Alegre: PROPAP-UFRGS, 2005, p. 17.

¹¹¹⁹. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello B, op. cit., p. 111.

¹¹²⁰. Ibidem.

¹¹²¹. Ibidem, p. 105.

¹¹²². Ibidem, p. 106.

¹¹²³. CURTIS, Willian, op. cit., p. 425.

moderno, referem-se à cultura italiana. É provável que o conhecimento das edificações primitivas espanholas e das ruínas das escarpas de Salvador tenha despertado e inspirado Lina para a possibilidade do seu uso no contemporâneo.



Figura 141: Casa Valeria Cirell vista do alto. Projeto Lina Bo Bardi, 1958.
Fonte: <http://www.casasbrasileiras.arq.br/csaczerna.html>, acesso em agosto 2020.



Figura 142: Casa Valeria Cirell. Varanda da piscina e parede externa. Projeto Lina Bo Bardi, 1958.
Fonte: <http://www.casasbrasileiras.arq.br/csaczerna.html>, acesso em agosto 2020.

UNIDADE DA ARTE: UMA CASA CAMPONESA BRASILEIRA

Na Itália, desde o manifesto da arquitetura de Sant'Elia, de 1914, é confiado à nova arquitetura o emprego dos novos materiais, pois sua utilização dispensaria as supérfluas decorações. Isso, conseqüentemente, determinou, na arte, uma nova visão da pintura, para a qual a matéria desloca-se do quadro para projetar-se na arquitetura¹¹²⁴.

Os anos 1930 são ricos de inovações sobre as teorias da matéria e sobre o uso de diversos materiais na obra de arte¹¹²⁵. É um período de revalorização da arte

¹¹²⁴. ORI, Eva. **Enrico Prampolini tra arte e architettura. Teorie, progetti, e arti polimaterica.** Dottorato di Ricerca in Architettura. Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura. Università di Bologna, 2014, p. 132.

¹¹²⁵. Ibidem, p. 124.

mural, presente na arquitetura. A Trienal de 1933 é marcante, segundo as próprias palavras de Pagano, quanto ao amadurecimento dessa arte, através da ação de Sironi. A arte mural e a arte *polimaterica* são diversas, embora se confundam. A plástica mural é um produto da arte *polimaterica*, enquanto esta última constitui uma macrocategoria artística inovadora, da mesma forma que a pintura e a escultura¹¹²⁶.

Enrico Prampolini¹¹²⁷, inserido inicialmente entre os futuristas, está, nos anos 1930, entre os diversos colaboradores da revista *Quadrante*¹¹²⁸. Ele lança seu livro sobre a arte *polimaterica* apenas em 1944, depois de três décadas de trabalho sobre o assunto. A ligação feita por ele entre arte e arquitetura é um tema não trabalhado até então:

[...] “A arte *polimaterica* está para a arquitetura como o homem está para o ambiente”, porque “o ‘*polimaterico*’ não é uma ‘superestrutura’ que se aplica aos planos ou aos volumes, mas é uma ‘continuidade orgânica’ da própria arquitetura.” [...]¹¹²⁹

Lina utiliza recursos similares aos usados na Casa Cirell em outros projetos a partir de então: na casa do Chame-Chame em Salvador, em estudos iniciais para o edifício do Masp, nos muros de arrimo do jardim da sua própria casa e na sede da Prefeitura de São Paulo. Nestes, ela lança mão de materiais de naturezas diversas e díspares na formação de um único elemento.

Polimaterialismo significa o emprego de materiais heterogêneos em uma única obra. É uma prática que existe desde a antiguidade, quando materiais naturais eram reunidos em um único objeto, cada um com sua própria fisionomia. Essa prática sempre se deu pela dimensão artesanal em todo tipo de arte, motivada por fins práticos e funcionais, ligados a determinadas condições ambientais, valores simbólicos e mágico-religiosos. Entretanto, com as vanguardas históricas, a superação do conceito técnico de materiais e a consequente concentração sobre o valor da

¹¹²⁶. Ibidem, p. 126.

¹¹²⁷. Prampolini (1894-1956) foi cenógrafo e escritor de arte italiana, frequentou a Academia de Belas Artes em Roma. Representante importante do futurismo, no qual ingressou em 1912, foi também comissário na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas em Paris, em 1925, residindo nessa capital até finais dos anos 1930. Participou da V Trienal de Milão, em 1933, foi próximo de expoentes importantes das vanguardas modernas, estando em torno da revista *Quadrante*. Ver <http://www.arsvalue.com/webapp/artista/12798236/enrico-prampolini.aspx>. Acesso em setembro 2018.

¹¹²⁸. RITKIND, David, op. cit., s/p.

¹¹²⁹. PRAMPOLINI, Enrico apud ORI, Eva, op. cit., p. 133: [...] “L’arte polimaterica sta all’architettura, come l’uomo all’ambiente” poiché “il *polimaterico* non é una ‘sovrastuttura’ che si applica ai piani o ai volumi architettonico, ma è una ‘continuità organica’ della architettura stessa”. Tradução da autora.

matéria como protagonista da obra geram a transformação de polimaterialismo em arte *polimaterica*¹¹³⁰.

Em 1935, Enrico Prampolini define a arte *polimaterica* pela primeira vez, como uma nova expressão plástica na qual as matérias moldadas e organizadas entre si sugerem o estabelecimento de novas dimensões volumétricas e emotivas, criando harmonias plásticas e representativas. Afirma que a nova arquitetura exige uma nova interpretação plástica das superfícies espaciais. Segundo ele, a uma nova realidade arquitetônica certamente deve corresponder uma nova e adequada técnica¹¹³¹. Nesse ponto parece estar também ancorada a ideia de Lina Bo Bardi, inicialmente, para as superfícies externas da Casa Cirell.

No seu livro de 1944, Prampolini define que “a arte *polimaterica* não é uma técnica, mas — como a pintura e a escultura — um meio de expressão artístico rudimentar, elementar, no qual o poder evocativo é confiado à orquestração plástica da matéria”¹¹³². Para Prampolini, essa seria a única forma artística de possível emprego na arquitetura. Ele dá uma importância central à relação entre arte *polimaterica* e arquitetura no seu trabalho, afirmando a impossibilidade de uma relação de colaboração entre a arte figurativa e a arquitetura daquele momento. Na criação do novo, os materiais aparecem como essenciais na concepção de uma obra sem necessidade de decoro. As artes em si não têm mais valor, segundo o próprio Prampolini, sendo importante alcançar eficácia emotiva. Somente através da aplicação material chega-se a uma efetiva atuação¹¹³³.

A relação entre arte *polimaterica* e arquitetura, central, tem por base as ideias do futurismo, mais particularmente de Boccioni, segundo o qual a escultura deve enveredar em direção à sua origem, ou seja, à arquitetura, através do conceito de fusão entre objeto e ambiente com conseqüente interpenetração dos planos. Nova arquitetura e nova interpretação plástica das superfícies, seja na organicidade da composição, seja na expressão técnica, declara Prampolini. Nessa ideia, há a recuperação do que Prampolini define como a capacidade dos primitivos de ligar a arte ao ambiente, defendendo assim a arte *polimaterica* como resposta a um retorno às tradicionais ligações entre arte e arquitetura. Para Prampolini, esta tem uma

¹¹³⁰. ORI, Eva, op. cit., p. 117.

¹¹³¹. Ibidem, p. 126.

¹¹³². Ibidem, p. 127.

¹¹³³. Ibidem, p. 131.

função estética, mas também ética, pois fala com uma linguagem plástica à alma coletiva, e assim colabora com sua elevação espiritual¹¹³⁴.

A polêmica de Prampolini não exclui, assim, muito pelo contrário, a ideia de unidade das artes, a referência aos antigos e a obra como expressão material, questões estas centrais e presentes nos conceitos e preocupações dos demais personagens italianos da época, com os quais Lina conviveu ou os quais teve como referência.

Na Casa Cirell, trata-se em princípio da questão do lugar. É evidente que o ambiente e seu conhecimento como base de projeto são essenciais em toda intervenção de Lina. A Casa de Vidro tem, no alto, sua caixa transparente, visualizando a cidade. A arquiteta elabora seu jardim certamente imaginando o crescimento das árvores locais e sua relação com a caixa de vidro, com o viver dentro parecendo fora. O seu êxtase com a vegetação de araucárias no loteamento é já presente na época¹¹³⁵. Como ela própria afirma, e aqui já foi mencionado, o objetivo dessa casa “é a sua extrema aproximação com a natureza”, é dar condição de abrigo e ao mesmo tempo conceder ao homem a participação no que “há de poético e ético” nessa mesma natureza. A Casa Cirell, no baixo, em relação à avenida Morumbi, mostra-se como elemento saindo do solo. Através de uma nova plástica das superfícies externas do edifício — plástica que se expressa através de elementos da terra, da natureza, como pedregulhos e plantas, como também “restos”, como azulejos quebrados —, Lina comunga a unidade total. Unidade entre arte e arquitetura, unidade entre o edifício e o ambiente. Lina parece fazer dessa plástica uma continuidade orgânica da sua arquitetura e do próprio ambiente. Atitude próxima dos antigos, no sentido de compor um objeto arquitetônico a partir de materiais diversos em uma única obra, como a própria arquiteta define: polimaterialismo. Entretanto, a ideia de arte *polimaterica*, com base na unidade arte e arquitetura faz sentido, e não deixa de sugerir a possibilidade. Infelizmente, os trabalhos de Prampolini nesse âmbito, iniciados já em 1928, no restaurante do Pavilhão Futurista na Exposição de Turim de 1928, a qual teve Pagano como diretor do escritório técnico, foram destruídos. Mas a ideia de compor as superfícies da

¹¹³⁴. Ibidem, p. 134.

¹¹³⁵. Na revista Habitat, Lina publica foto com visualização de conjunto de araucárias dominante.

Casa Cirell com uma mistura da terra, orgânica, parece convergir de certa maneira com a arte *polimaterica* de Prampolini, pelo menos do ponto de vista conceitual.

Essas são questões que passam pela ideia de *ambientismo*, base dos ensinamentos na *Scuola Superiore di Roma*, como ressalta Veikos¹¹³⁶. Não se pode esquecer que é traço da escola romana, a qual Lina frequentou, a busca de harmonia, unidade entre os valores intrínsecos e extrínsecos.

GIOVANNONI NO SOLAR DO UNHÃO: AMBIENTISMO E RESTAURO DE LIBERAÇÃO

O CONJUNTO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Em entrevista concedida a Haifa Y. Sabag, em 1980, Lina Bo Bardi declara que seu projeto mais importante foi aquele para o polígono das secas, o qual, interrompido em 1964, tinha como centro do seu trabalho a Bahia, onde, em Salvador, recuperava o Solar do Unhão, que se transformaria no Museu de Arte Popular¹¹³⁷.

Lina conhece o Unhão em 1958, pelas mãos de Martim Gonçalves, professor de teatro com quem divide muitos empreendimentos na Bahia. Ali, imaginam implantar um teatro experimental ligado à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Pedem apoio a Ciccillo Matarazzo, que instalava uma filial da sua siderúrgica no estado, mas este, depois de conversar com Edgar Santos, desiste do projeto¹¹³⁸.

Complexo agroindustrial do século XVI. Exemplo de chácara, se diferencia do engenho por estar relativamente próximo da cidade, mas tem casa-grande e senzala. A grande extensão do seu cais e os armazéns “fazem supor que tivesse a função de

¹¹³⁶. VEIKOS, Cathrine. Lina Bo Bardi. **The theory of architectural practice**. London and New York, Routledge, 2014, p. 12.

¹¹³⁷. BARDI, Lina Bo. **AU**, São Paulo, Editora Pini, agosto de 1986, n. 7, p. 50-54, em entrevista a Haifa Y. Sabag.

¹¹³⁸. RUBINO, Silvana. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. Tese de doutorado. Campinas: Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002, p. 91.

recolher e exportar a produção dos engenhos do Recôncavo”¹¹³⁹. Pertenceu a Pedro Unhão Castelo Branco, que lhe deu o nome, e, a partir de 1700, teve como proprietário José Pires de Carvalho e Albuquerque. De residência da família em período de prosperidade, foi arrendado com o declínio do açúcar. Entretanto, em 1816, uma fábrica de rapé foi instalada, funcionando até 1926. A igreja é utilizada como serraria até 1960. Ocupados para usos diversos, os espaços internos originais dos edifícios são certamente alterados. Em 1928, é transformado em trapiche Santa Luzia, e, em 1943, o conjunto tem tombados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) o solar, a igreja, o aqueduto e a fonte com carranca¹¹⁴⁰.

O conjunto é caracterizado por uma praça retangular interna, contornada pela igreja, o solar e duas espécies de galpões, não pertencentes estes últimos à construção original. Assim, do lado oposto à escarpa, e à beira-mar, encontra-se o solar, voltado para a praça, cuja construção domina em tamanho e situação o espaço livre da pequena praça, definindo sua largura. O acesso ao solar dá-se por uma ponte ladeada por peitoril de meia altura decorado por azulejos portugueses, como as galerias dos claustros franciscanos, a mais grandiosa das quais encontra-se no convento franciscano, também em Salvador. Além disso, um segundo espaço aberto à beira-mar predomina.

Os vários usos pelos quais o conjunto arquitetônico do Unhão passou, indo de complexo agroindustrial a fábrica de rapé, serraria e trapiche, proporcionaram, certamente, destruições e alterações espaciais dos seus edifícios.

Desde os primeiros contatos de Lina com o edifício, tudo no Unhão lembra por certo o seu antigo professor, Gustavo Giovannoni. As palavras desse mestre, ligadas às transformações das cidades europeias que se industrializavam, evidenciam um processo que, similar no Brasil, levou o Unhão à plena degradação no início do século XX:

Nos períodos sucessivos e especialmente no confuso e desordenado período do Urbanismo do século XIX, as casas tiveram superelevação de dois ou três andares, e os espaços livres internos foram ocupados por construções. E esta profunda alteração do organismo mural foi

¹¹³⁹. SECRETARIA de Indústria, Comércio e Turismo da Bahia. **IPAC-BA – Inventário de proteção ao acervo cultural; monumentos do município de Salvador**. Salvador: 1984, p. 302.

¹¹⁴⁰. ZOLLINGER, Carla Brandão. **Lina Bo Bardi. O museu-teatro-escola no Conjunto do Unhão**. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, 2010, p. 211.

bastante precedida ou seguida por uma involução social para a qual os quarteirões que eram a um tempo habitações de certos nobres burgueses, especialmente artesãos, que não podiam distanciar-se do centro, se adaptavam em edifícios não feitos para ele, em salas repartidas por divisórias em ambientes sem luz e sem pagamento. E assim as zonas citadinas que eram a um tempo dignas e sãs se transformavam, tornando-se densíssimas, muito sórdidas, contrárias à higiene e à arte.¹¹⁴¹

Lina comenta a situação na qual se encontrava o Unhão quando o conheceu: “trapiche, depósito de inflamável, cortiço”¹¹⁴², numa situação típica de imóveis que, em áreas ricas no passado, são abandonados e têm seus espaços ocupados por população mais carente, que os transforma geralmente em habitação, com o objetivo de estar mais próxima do centro da cidade. Um conjunto de edifícios históricos, mas com o aspecto de velho, mal cuidado e adensado. Uma realidade justamente condizente com a situação descrita acima por Giovannoni.

Em 1959, o Unhão é alvo de destruição patrimonial, segundo o projeto para a construção da avenida Contorno, em Salvador. Na época, o projeto, elaborado pela Secretaria da Viação e Obras Públicas de Salvador, encontra oposição da subsecretaria do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). É claro que o conjunto Unhão, tendo alguns elementos tombados, é empecilho para o correr livre da nova avenida. Mantendo as edificações intactas, o projeto tem como base um traçado de avenida que fragmenta o conjunto, uma vez que passa entre seus edifícios, separando o Unhão da escarpa. A subsecretaria do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional classifica a ação como mutiladora. Além disso, muitas casas populares existentes entre o conjunto e o Forte da Gamboa, também tombado, seriam destruídas¹¹⁴³.

A problemática que envolve o Unhão naquele momento é exatamente a mesma que preocupa Giovannoni, o idealizador da expressão “patrimônio urbano”, segundo Choay: a porção da Salvador histórica que, para adequação à vida contemporânea, passa por processo de ampla transformação, com a abertura de uma nova via, a avenida Contorno. A área urbana que inclui o monumento, degradada, é ocupada por classes sociais desfavorecidas, parecendo transformá-lo

¹¹⁴¹. GIOVANNONI, Gustavo. Il diradamento edilizio e suoi problemi nuovi. **Estratto della rivista Urbanística**. Roma: Tipografia delle Terme, settembre-dicembre 1943, n. 5-6, p. 4.

¹¹⁴². BARDI, Lina. **Conjunto Unhão** [texto datilografado s/título], documento 106, s/d. (MAMBa Museu de Arte Moderna da Bahia).

¹¹⁴³. ZOLLINGER, Carla Brandão, op. cit., p. 212.

em uma espécie de cortiço. A solução geralmente pensada pelo poder público é transformar a cidade demolindo, para dar espaço aos trabalhos de saneamento e circulação, condizentes com uma cidade moderna. A lógica passa pela ideia de que nada mais normal que o novo se sobrepor ao velho, aplicando-se à área o *desventramento*.

Giovannoni não era a favor dos trabalhos de *desventramento*, ou seja, “abertura de vias novas por motivo de higiene pública”¹¹⁴⁴. Ele respeita a cidade histórica, seu espaço, escala e uso, vendo-a como parte de um organismo maior e complexo, e preserva sua identidade, ao integrá-la na vida contemporânea. Considera de extrema importância o respeito às particularidades originárias, do ponto de vista estético, compositivo e morfológico das áreas históricas. Não se trata de isolá-la ou mumificá-la, mas, respeitando suas particularidades, colocá-la em comunicação com a cidade nova, fazendo aberturas nas áreas adensadas, para a entrada de luz e higienização, através de operações microcirúrgicas¹¹⁴⁵. Tratando a área histórica como uma unidade de identidade, “um único monumento”, Giovannoni aborda a dinâmica urbana, mesclada à intervenção de restauro. O instrumental de preservação utilizado, tanto para o espaço urbano quanto para o monumento individual, é então o mesmo¹¹⁴⁶. É a busca das complementaridades em unidade. Para ele, as construções ordinárias são parte fundamental das condições extrínsecas dos monumentos e devem ser preservadas. Giovannoni declara a riqueza da variedade de movimento, associando efeito de contraste à edificação originária, inclusive pela alternância do pitoresco com o monumental¹¹⁴⁷.

A notícia da construção da avenida Contorno em Salvador, estampada nos jornais, é criticada por Lina. Em setembro de 1958, nas páginas do *Diário de Notícias*, para o qual escreve nas “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida”, Lina dedica severa crítica à ação imobiliária, declarando uma

¹¹⁴⁴. RUFINONI, Manoela Rossinetti. Gustavo Giovannoni e o Restauro Urbano. In: KÜHL, Beatriz Mugayar (org.). **Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013, p. 63-88, p. 70; GIOVANNONI, Gustavo. O “desbastamento” de construções nos velhos centros. O bairro do Renascimento em Roma. In: KÜHL, Beatriz Mugayar, op. cit., p. 143.

¹¹⁴⁵. RUFINONI, Manoela Rossinetti. Gustavo Giovannoni e o restauro urbano. In: KÜHL, Beatriz Mugayar, op. cit., p. 69.

¹¹⁴⁶. Ibidem, p. 74.

¹¹⁴⁷. GIOVANNONI, Gustavo. A restauração dos monumentos na Itália. In: KÜHL, Beatriz Mugayar (org.), op. cit., p. 184.

possível transformação do “ambiente onde se desenvolve uma vida pobre mas rica de fermentos vivos, de realidade pulsante, em uma massa amorfa e mortificante”¹¹⁴⁸.

As palavras de Lina levam ao pensamento de Giovannoni, na consideração do ambiente como elemento importante, que deve ser preservado, e não invadido e destruído pelo novo, pelas radicais operações de *desventramento*. E o mesmo quanto à atenção a uma riqueza do ambiente, caracterizado por ele como tradição viva, particularmente no conjunto de exemplares da arquitetura *minore*, popular. Como afirmado acima, o estilo do entorno, aquele caráter permanente para o qual o engenheiro-humanista chama atenção e que Lina denomina a “alma de uma cidade” no seu artigo¹¹⁴⁹, tem para Giovannoni importância às vezes maior que o estilo individual do monumento no momento da ação restauradora.



Figura 143: Acesso ao Solar do Unhão pela Av. Contorno. Intervenção de Lina Bo Bardi, 1959-1963. Fonte: foto da autora (2011).

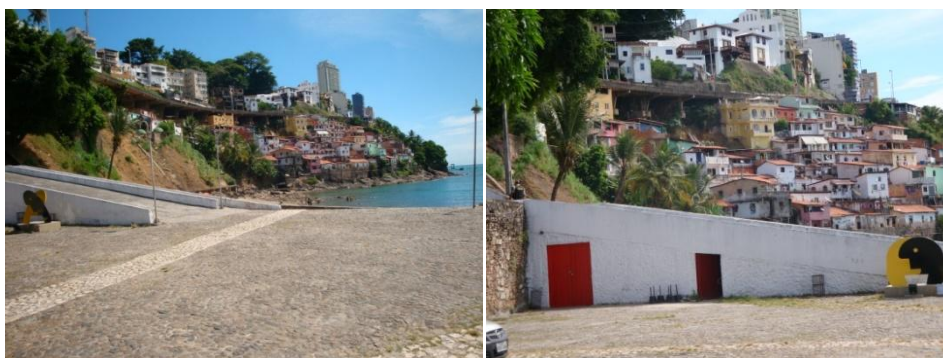


Figura 144: Conjunto Unhão e entorno. Intervenção de Lina Bo Bardi, 1959-1963. Observar a arquitetura popular (ou *minore*) presente ao lado do Conjunto. Fonte: fotos da autora (2011).

¹¹⁴⁸. PEREIRA, Juliano Aparecido. A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964), p. 76; ZOLLINGER, Carla Brandão, op. cit., p. 214.

¹¹⁴⁹. ZOLLINGER, Carla Brandão, op. cit., p. 217.

A INTERVENÇÃO: GUSTAVO GIOVANNONI E O *AMBIENTISMO*

A restauração que Lina empreende no Unhão é diversa da conduta defendida pelo antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), embora o projeto seja aprovado pelo órgão federal¹¹⁵⁰. Muitas das alterações realizadas por Lina Bo Bardi no conjunto são inicialmente causa de polêmicas. Através de cartas e ofícios, a arquiteta é questionada pelos técnicos do Sphan, que solicitam paralisação da obra e providências. Estes exigem pesquisas filológicas e justificam as suas observações, questionando a destruição de determinados edifícios e, ao mesmo tempo, afirmando a inautenticidade de certos componentes e características acrescentadas ao conjunto, diante das velhas raízes da nossa arquitetura brasileira¹¹⁵¹. Afinal, após um pouco mais de duas décadas da fundação da instituição de preservação, a ideia norteadora dos trabalhos de restauro ainda é o estado original do monumento, marcado pela necessidade da imposição de traços nacionais. Entretanto, no decorrer dos trabalhos de restauro, que envolvem polêmicas entre a subsecretaria do Sphan e Lina, a confiança que Lucio Costa deposita no trabalho da arquiteta, dando a ela carta branca no caso do restauro no Unhão, determina a calmaria de tais problemas¹¹⁵².

Há uma espécie de volta da valorização dada por Lina à sua formação na escola italiana para arquitetos, ao se deparar com o desafio do restauro do Unhão¹¹⁵³, apesar de se poder dizer que, talvez inconscientemente, Lina sempre aplica o aprendizado tido na escola romana. No caso do Unhão, os ensinamentos de Giovannoni e seus pares foram realmente primordiais, uma vez que se trata de intervenção em preexistência.

¹¹⁵⁰. CHAGAS, Maurício de A. **Modernismo e tradição: Lina Bo Bardi na Bahia**. Dissertação de mestrado. Salvador: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 2002, p. 105. Instalada na cidade através de delegacia regional desde 1937, esta segue os procedimentos acatados em nível nacional.

¹¹⁵¹. CERÁVOLO, Ana Lucia. **Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-1960**. São Carlos: Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo, 2010, p. 205-239

¹¹⁵². *Ibidem*, p. 235. Ver também PUPPI, Suely de O. Figueirêdo. O Museu das Missões e o Solar do Unhão. Lucio e Lina entre contexto e modernidade. Anais do IV Enanparq. 25 a 29 de julho de 2016. Sessão 28. Obras comparadas. Disponível em: <https://www.anparq.org.br/enanparq-IV.php>. Acesso em abril 2018. Embora não se conheça bem o nível de entendimento e amizade entre Lucio e Lina, em duas cartas sem data que Lucio escreve para Bardi, no final ele faz referência a Lina, dizendo: “Este livrinho é para Lina, com a minha velha admiração”. E na outra: “A Lina em memória do Unhão, obra-prima desmantelada”. A referência feita ao Unhão é no mínimo instigante e propulsora de pesquisas.

¹¹⁵³. RUBINO, Silvana. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas. Campinas: Unicamp, 2002, p. 89.

O conceito de *ambientismo* de seu professor é fundamental para o trabalho de Lina. Ao empreender a recuperação do Unhão, a arquiteta o valoriza como conjunto, como uma porção de cidade, como uma unidade, um “organismo vivo”. O fato de tratar a unidade do conjunto converge com a ideia do Sphan na época, que vê o projeto apresentado para a avenida Contorno como resultado de uma ação mutiladora, no caso do Unhão. Preservando, porém, os edifícios e ignorando sua implantação urbana, prevê uma fragmentação da sua implantação como conjunto, como já dito. No relatório que a arquiteta Lina Bo Bardi apresenta como justificativa da intervenção no Solar do Unhão, após discorrer sobre os tipos de restauro e afirmar que o método utilizado no Unhão é o restauro crítico, Lina fala sobre o complexo de edifícios e o seu valor de conjunto:

Na definição “conjunto”, incluímos também os galpões construídos no século XIX, humildes em si mesmos mas estritamente ligados hoje ao Solar, formando, com as massas dos telhados, um conjunto harmônico marcante como paisagem à beira-mar. O Solar com a esplêndida estrutura interna, belíssimo exemplo de carpintaria naval, com as janelas abrindo diretamente sobre o mar, e a possante estrutura em arcos de descarga do subsolo, o ático com as colunas em madeira de lei, a estrutura do telhado à vista e a solução do grande rufo de cobre não oferece mais hoje um exemplo da arquitetura colonial, mas assumiu um bem definido caráter que poderíamos definir “marinho”, característico da Bahia.¹¹⁵⁴

Com seu olhar sensível, educado na *Scuola Superiore di Roma*, acostumada a fazer do ambiente elemento de projeto, Lina compreende aquele “ar de família”, aquelas características permanentes de que tanto fala Giovannoni, as quais, superando qualquer estilo, perpassam todas as etapas da história, sendo tradição viva, como ele também denomina. O caráter “marinho” que a arquiteta destaca indica a força dos traços similares das edificações contíguas que, à beira da baía, predominam naquela porção da cidade. É o conceito de *ambientismo* que é presente e transcende. Este deve, então, segundo o próprio Giovannoni, ser tomado como base de projeto. É exatamente o que Lina faz: dá continuidade aos traços permanentes do ambiente.

¹¹⁵⁴. BARDI, Lina. Critério proposto para a restauração do “Solar do Unhão”. In: CERÁVOLO, Ana Lúcia, op. cit., p. 301-305 (anexo).



Figura 145: Conjunto Unhão. Intervenção de Lina Bo Bardi, 1959-1963. O caráter de similaridade do conjunto nas coberturas do solar e dos galpões, estes últimos com surgimento em momento diverso do solar. Fonte: foto da autora (2011).

Nenhuma doutrina específica é necessária para a efetivação da restauração a partir de Giovannoni, mas apenas ler o substrato histórico do edifício, sua essência, e tomar “a atitude de projetar de forma que seja artisticamente e tecnicamente plausível”¹¹⁵⁵. E isso é garantido, certamente, pela formação múltipla de arquiteto integral, na *Scuola Superiore di Roma*, como prevê Giovannoni.

Lina observa o conjunto na sua essência histórica, tendo-o como documento a ser investigado, a partir dos conhecimentos apreendidos inicialmente na sua escola. É preciso lembrar que a arquiteta, enquanto estudante, teve excelentes notas, particularmente na disciplina Restauo de Monumentos, ministrada por Giovannoni, na qual atingiu 30/30¹¹⁵⁶, como já dito no capítulo 2.



Figura 146: Conjunto do Unhão por volta de 1870. Fonte: <http://www.bahia-turismo.com/salvador/solar-unhao.htm>, acesso em outubro 2019.

¹¹⁵⁵. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di), op. cit., p. 38.

¹¹⁵⁶. BATTISTACCI, Rossana, op. cit., p. 150.

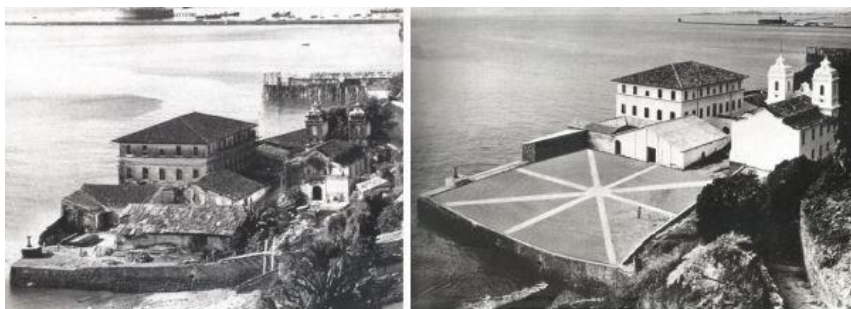


Figura 147: Conjunto Unhão. Intervenção de Lina Bo Bardi, 1959-1963. O estado anterior (deteriorado) e posterior à intervenção. Fonte: Bardi; Ferraz (1993, p. 152 e 153).

Se, em 1913, Boito aprecia em Giovannoni sua capacidade de síntese entre “sentimento de arte” e capacidade racional, o mesmo não seria válido para Lina? Amor pela história, bom senso e confiança no seu instinto de arquiteto são prerrogativas do trabalho de intervenção que ligam Giovannoni a Boito¹¹⁵⁷. Mas também são atitudes bobardianas no Unhão.

O objetivo principal da restauração é conservar os monumentos [...]. Não poderíamos, no entanto, excluir os trabalhos de recomposição, de reintegração e de liberação; por vezes são oportunos e resultam num efeito feliz quando, sem alterar vestígios importantes do passado, sem introduzir falsos, sem dar corpo e tornar realidade hipóteses incertas, liberam e evidenciam novamente certos elementos e, enfim, dão de novo, àquilo que permanece de um edifício, uma unidade monumental.¹¹⁵⁸

Tratando o conjunto como uma unidade monumental, Lina empreende no Unhão um restauro de liberação. Estágio da classificação intervencionista do engenheiro-humanista, já citada anteriormente, e assim nomeada por ele, tal restauro prevê aberturas comedidas, similarmente ao “desbastamento” para as áreas urbanas, reconduzindo ao aspecto primitivo do conjunto. O próprio Giovannoni já chama atenção para o fato de que não se trata de uma volta a um suposto estado original, como preconiza Viollet-le-Duc, mas de “uma remoção de massas amorfas e outras ações do gênero que ocultam as qualidades formais da obra”¹¹⁵⁹. Assim, Lina busca liberar o conjunto das adições feitas indiscriminadamente ao longo do tempo, sem valor, e que impedem a sua livre fruição. Para isso, foi necessário distinguir e reconhecer as qualidades artísticas e históricas que deveriam ou não ser mantidas, a partir do estudo analítico dos elementos do conjunto.

¹¹⁵⁷. GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido, op. cit, p. 38.

¹¹⁵⁸. GIOVANNONI, Gustavo. A restauração dos monumentos na Itália. In: KÜHL, Beatriz Mugayar. (org.), **Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013, p. 179-190, p. 184.

¹¹⁵⁹. Ibidem, p. 157. Giovannoni chama a atenção para o fato de que este aspecto primitivo não pode ser confundido com um suposto aspecto original, preconizado por Viollet-le-Duc.

Em 1990, Lina declara: “[...] Em um trabalho de restauração arquitetônica é preciso criar e fazer uma seleção rigorosa do passado [grifo nosso]. O resultado é o que chamamos de presente histórico”¹¹⁶⁰, embora ainda não utilizasse o termo “presente histórico” durante a intervenção no Unhão¹¹⁶¹. Para Giovannoni, “cada elemento da vida de um antigo edifício representa uma página da sua história construtiva e/ou artística que não pode ser suprimida nem escondida nem falsificada”¹¹⁶². A arquiteta afirma a importância do Unhão como conjunto, e assim busca evidenciar, na sua intervenção, os seus edifícios e também os seus espaços abertos. Guiada por essa intenção e através de uma ação microcirúrgica, destrói acréscimos no fundo e nas laterais da igreja, deixando-a livre. Declara que esse edifício e sua localização são primordiais na definição dos espaços de praça do conjunto. Derruba também galpão no espaço aberto contíguo ao mar, abrindo ali uma segunda praça. Priorizando o caráter “marinho” do conjunto, uma integração, certa continuidade entre o conjunto e o mar é perseguida, não apenas pela liberação desse espaço aberto, mas também pelas dez aberturas que idealiza em parede do solar em comunicação com este¹¹⁶³. Essa atitude também busca valorizar a vista definida a partir do monumento para o mar, bem como proporcionar o seu desfrute por parte do usuário. Na Itália, às vistas a partir do monumento e às suas aberturas já era solicitada harmonia desde décadas atrás¹¹⁶⁴. O caráter “marinho” do conjunto, presente nas edificações do entorno, é ressaltado. É do próprio ambiente que Lina extrai as bases da sua intervenção.

Ela mantém os grandes galpões industriais do século XIX ao lado do solar, um dos pontos de discórdia com a subsecretaria do Sphan na Bahia, uma vez que não eram parte da construção original. Do ponto de vista de Lina, os grandes galpões industriais são “páginas da sua história”, como o são outros elementos, por exemplo, o guindaste, os trilhos, o monta-carga, os azulejos coloniais, além de formar com os edifícios originais do contexto uma imagem ambiental contínua do

¹¹⁶⁰. BARDI, Lina Bo. Uma aula de Arquitetura. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina, op. cit., p. 162-176, p. 171. Publicado originalmente na Projeto, n. 133, 1990, p. 103-108.

¹¹⁶¹. RUBINO, Silvana. Tra Gramsci e Croce. In: CRICONIA, Alessandra, op. cit., p. 298. De acordo com Silvana Rubino, como já afirmado neste trabalho, Lina utiliza o termo apenas nos anos 1980, durante sua passagem por Salvador, a fim de intervir no seu centro histórico.

¹¹⁶². GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambienti dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 103.

¹¹⁶³. CERÁVOLO, Ana Lúcia, op. cit., p. 231.

¹¹⁶⁴. CABRAL, Renata Campello, op. cit., p. 153.

caráter marinho que, como ela afirma, caracteriza a Bahia. Além disso, a arquitetura *minore* integrante do contexto e em contraste com a condição monumental do conjunto cria um quadro pitoresco de riqueza ambiental para ele. Segundo palavras de Lina, o conjunto do Unhão é um dos poucos exemplos arquitetônicos que não apresentam problemas de superposição de estilos, “típicos dos monumentos de uma determinada época que sofreram transformações no variar dos tempos, todas elas importantes do ponto de vista arquitetônico, mas que se excluem reciprocamente [...]”¹¹⁶⁵. Assim, não colocando o arquiteto no dilema de uma escolha, faz o Unhão manifestar sua própria história.

Quanto às ações particulares de restauro de Giovannoni, há uma atitude na linha da reafirmação da apreensão do monumento como documento histórico e da compreensão do “caráter temporal do restauro”, a partir da valorização dos seus estratos históricos e “da necessidade de evidenciar uma atuação contemporânea sobre ele”¹¹⁶⁶. Através do restauro de liberação, Lina restabelece uma continuidade da sua morfologia primitiva e estética com o tempo presente, trazendo-o a uma situação condizente com a vida contemporânea.

Além disso, Lina enfatiza a relação do conjunto com as edificações ordinárias do contexto, a arquitetura *minore*, criando um diálogo entre ambos. Justificando a cor vermelha das esquadrias no solar, a qual se deve à presença dessa cor na arquitetura *minore* do entorno, ela dá continuidade às permanências ambientais e trabalha a partir também da unidade do monumento e da arquitetura ordinária.

Lina não apenas se lembra do seu antigo professor ao conhecer e intervir no Unhão, mas, com base em seus ensinamentos, apreende o monumento como objeto de preservação, definindo o projeto de intervenção a partir das características ambientais predominantes e tendo os traços da arquitetura ordinária do entorno como base importante desse contexto.

No documento de justificativa do projeto, Lina revela importante conhecimento histórico sobre o processo de restauração, afirmando a superação dos métodos romântico e filológico (ou científico) pelo método crítico. Afirma que o método científico, como o romântico, são ambos, naquele momento, não apenas superados,

¹¹⁶⁵ BARDI, Lina. Critério proposto para a restauração do “Solar do Unhão”, 1962. In: CERÁVOLO, Ana Lúcia, op. cit., p. 301-305 (anexo).

¹¹⁶⁶ RUFINONI, Manoela Rossinetti, op. cit., p. 76.

mas inúteis diante da moderna restauração crítica. Embora reconheça as ligações que o restauro crítico tem com os métodos anteriores, afirma que o método científico, aquele criado por Giovannoni, apresenta “o grave defeito da ‘frieza’, esvaziando o monumento de todo conteúdo poético”. Justificando a utilização do método crítico, declara:

O critério da “restauração crítica” tem por base o respeito absoluto por tudo aquilo que o monumento ou o conjunto representam como “poética” dentro da interpretação moderna da continuidade histórica, procurando não embalsamar o monumento, mas integrá-lo ao máximo na vida moderna.¹¹⁶⁷

Em 1943, em publicação sobre desbastamento (*diradamento*) e seus novos problemas, Giovannoni trata sobre a intervenção em edificações que não são monumentos extraordinários:

Os critérios para tais restaurações não podem ser assim estritamente científicos como se se tratasse de monumentos de primeira ordem, como o Partenon ou o Coliseu. Ocorre considerar que se trata de edifícios quase desintegrados e que a sua reutilização estabelece exigências e obriga a operações. Mais que arquitetura singular, deve valer aquela do ambiente, mais que a ciência, o bom senso e o bom gosto. Esses conceitos parecem muito liberais, mas são indispensáveis se se quer fazer obra prática e se não se trata do restauro de um único edifício, mas de todo um grupo de um bairro.¹¹⁶⁸

E ainda afirma:

[...] A fórmula deverá ser de simplicidade e de aderência àquele estilo local que atravessou os séculos: a arquitetura *minore* na qual tal estilo local vive persistentemente fornecerá os livres modelos, que, se bem interpretados e adaptados, não se resolverão em uma falsificação e em um disfarce.¹¹⁶⁹

Sendo assim, como o próprio Giovannoni afirma, os critérios não podem ser estritamente científicos para a restauração desse tipo de monumento não

¹¹⁶⁷. Ibidem, p. 220.

¹¹⁶⁸. GIOVANNONI, Gustavo. Il diradamento ed suoi problemi nuovi. Estratto della rivista **Urbanistica**, n. 5-6, settembre-dicembre 1943, Roma: Tipografia delle Terme, p. 6: “I criteri per tali restauri non possono essere così strettamente scientifici come se si trattasse di monumenti di prim’ordine, come il Partenone od il Colosseo. Ocorre considerare che si tratta di edifici spesso semi-fastiscenti e che la loro riutilizzazione stabilisce esigenze ed obbliga a transazioni. Più che l’architettura singola deve valere quella dell’ambiente, più che la scienza il buon senso e il buon gusto. Possono questi concetti sembrare troppo di manica larga, ma sono indispensabili se si voglia fare opera pratica e se non s’intenda fermarsi al restauro di un solo edificio, ma giugere a quello di tutto un gruppo di tutto un quartiere”. Tradução da autora.

¹¹⁶⁹. Ibidem, p. 7: “[...] La formula dovrà essere di simplicità e di aderenza a quello stile locale che ha traversato i secoli: l’architettura minore in cui ale stile locale vive tenace fornirà i liberi modelli, che si bene interpretati ed adattati, non si resolverano in una falsificazione ed in una mascherata”. Tradução da autora.

extraordinário. É exatamente a partir de tais princípios declarados por ele que Lina interfere no Unhão. Depois da Carta de Veneza e a influência do pensamento de Brandi, a contribuição de Giovannoni no restauro parece ter uma dimensão apenas quase histórica¹¹⁷⁰. *Teoria da Restauração*, de Cesare Brandi, é publicado em 1963, mas reúne textos de anos anteriores e temas tratados em aulas por ele no Instituto Central de Restauração, em Roma¹¹⁷¹. Kühl afirma a continuidade da validade dos princípios do restauro científico no restauro crítico e determina as intenções de Brandi:

[...] o objetivo de Brandi era o restauro se afastar do empirismo e vincular-se às ciências. Foi essa tônica que imprimiu na direção do ICR (de 1939 até 1960) definindo a restauração “crítica-filológica”, voltada a restituir o texto sobrevivente da obra de arte.¹¹⁷²

Assim, o restauro crítico contém iniciativas do restauro científico de Giovannoni. Na dimensão urbana do pensamento de Brandi, há o conceito de “arquitetura exterior”, é dada uma importância à arquitetura *minore*, ao contexto e ao espaço urbano, apreendendo-se a cidade como monumento¹¹⁷³. Tais questões são convergentes com o pensamento antecedente de Giovannoni.

Entretanto, é ainda importante sublinhar que, apesar de o pensamento de Giovannoni sobre restauro estar ancorado no século XIX, suas ações foram portadoras de oscilações e, no contexto das suas inúmeras declarações, são, de certa maneira, reconhecíveis. Elas passaram por um redimensionamento coincidentemente no momento das discussões sobre os trabalhos de demolição destinados a mudar profundamente o centro de Roma, indiferentes ao desejo do engenheiro-humanista. Distante dos trabalhos da Roma de Mussolini, seus restauros foram, assim, muitas vezes incisivos e não faltaram as drásticas liberações¹¹⁷⁴.

As experiências de Giovannoni na restauração de obras arquitetônicas não são coerentes com o pensamento teórico. Ele mesmo tem muitas vezes consciência

¹¹⁷⁰. VARAGNOLI, Claudio, Sui restauri di Gustavo Giovannoni. In: SETTE, Maria Piera (a cura di). **Reflessioni agli albori del XXI secolo**. Roma: Bonsignori Editore, 2005, p. 21.

¹¹⁷¹. KÜHL, Beatriz Mugayar. Cesare Brandi e a teoria da restauração. **Revista pós**, n. 21, São Paulo, 2007, p. 198-211, p. 201.

¹¹⁷². Ibidem, p. 200.

¹¹⁷³. RUFINONI, Manoela. Arte, cidade e restauro: a dimensão urbana da preservação em Cesare Brandi. In: RODRIGUES, José Delgado (editor). **De Viollet-le-Duc à Carta de Veneza. Teoria e prática do restauro no espaço ibero-americano**. Livro de Atas. Lisboa: LNEC, 21 e 22 de novembro de 2014, p. 575-581.

¹¹⁷⁴. VARAGNOLI, Claudio, Sui restauri di Gustavo Giovannoni. In: SETTE, Maria Piera (a cura di). **Reflessioni agli albori del XXI secolo**. Roma: Bonsignori Editore, 2005, p. 27.

da separação que sempre se apresenta entre enunciados teóricos e atuação prática, considerando-se suas modalidades de intervenção, entre as quais o conceito de liberação é o mais utilizado. É preciso ressaltar ainda que, segundo ele mesmo afirma, complementando suas declarações anteriores, quando se trata de monumento de prestígio, todos os detalhes e elementos são importantes para a preservação. Em monumentos menores, porém, o desenvolvimento construtivo pode ser tolerado, dentro de certos limites, considerando-se o critério da operação, a qual, no triste dilema posto entre o abandono e o parcial dano, admite-se, muitas vezes, como praticamente indispensável realizar. Mas o organismo não é substancialmente alterado, nem invasivos são os novos elementos, além de se conservar o caráter do ambiente¹¹⁷⁵.

Além disso, para ele, sua posição no restauro é intermediária entre as teorias precedentes e aquelas modernistas¹¹⁷⁶. Isto é, entre a teoria de Viollet-le-Duc e aquelas empreendidas a partir de grandes demolições e preservação apenas do monumento, no âmbito do moderno, como fazia Piacentini. É preciso ainda considerar que mesmo o estudo analítico dos monumentos, abraçando uma multiplicidade de métodos, define uma história das arquiteturas capaz de recuperar uma visão unitária e complexa dos fenômenos arquitetônicos, mas não conduz o estudioso a um caminho rigoroso em respeito às estratificações históricas¹¹⁷⁷.

De qualquer forma, a intervenção de Lina no Unhão, dando ênfase ao contínuo caráter marinho das edificações do entorno, ou seja, respeitando “o ar de família” local, como já preconizava Gustavo Giovannoni no início do século XX, demonstra ter o mestre como base. Além disso, a arquiteta aplica naquela unidade de espaço o restauro de liberação, uma das classificações do engenheiro-humanista. Segundo o Sphan julgou inicialmente na época, ela demoliu dois barracões que deveriam ser mantidos. Eles representavam uma porção quantitativa importante do todo. Os maiores restauros de liberação de Giovannoni geralmente ocorriam devido à eleição de uma fase particular construtiva de um monumento, resultante da superposição de elementos de vários contextos históricos. Em termos quantitativos, Lina realizou também no Unhão um restauro de liberação drástico. Por outro lado, preocupada com o efeito panorâmico, a sua ação converge com a postura moderna de Piacentini de conservar praticamente apenas o monumento.

¹¹⁷⁵. Ibidem, p. 28.

¹¹⁷⁶. Ibidem.

¹¹⁷⁷. Ibidem, p. 30.

Pois há sua manutenção quase restrita enquanto conjunto, caracterizado pelos seus edifícios principais e espaços abertos, como também pelos edifícios não originais, mas que integram e colaboram com a ideia de conjunto do monumento.

Priorizando a instância estética do Unhão, a arquiteta faz restauro crítico, sem esquecer da prática dos seus antigos professores. Lina não apenas lembra de Giovannoni ao conhecer e intervir no Unhão. Mas, como visto, apreende o monumento como objeto de preservação, definindo o projeto de intervenção a partir das características ambientais predominantes; e mantendo o caráter pitoresco do contexto, proporcionado pela arquitetura ordinária, procura inseri-lo na vida presente.

CONTÍNUAS CONCLUSÕES

A ESCOLA DE LINA: UMA EDUCAÇÃO ANCORADA NO PASSADO

A educação de Lina Bo Bardi na *Scuola Superiore di Architettura di Roma* tem fortes raízes no passado. Vê-se que a instituição dá continuidade a práticas e resquícios do ensino de artes e arquitetura já existentes anteriormente, embora seus responsáveis não deixem de voltar a sua atenção para o presente e para o mundo contemporâneo ao seu redor.

A primeira metade do século XX, como afirmado por Etlin, encontra-se ainda sob os efeitos da crise da arquitetura ocidental, iniciada com o Romantismo. Em continuidade ao que ocorria no século XIX, essa crise perpassa a virada do século e, permanecendo até a Segunda Guerra, acarreta a valorização das particularidades e o respeito às diversidades culturais, o que desemboca em cada nação como uma busca pela marca nacional nos diversos campos disciplinares. No caso italiano, não se pode esquecer o domínio fascista e o acirramento da busca por uma cultura representativa da nação, decorrente também de uma formação recente.

Por outro lado, é preciso lembrar que tudo isso acontece em meio ao apelo da concretização de um mundo mais progressista, que enfrenta a cobrança de uma

arquitetura nova. A inauguração da escola romana dá-se no ano seguinte à abertura da Bauhaus, não esquecendo seu funcionamento experimental entre 1914 e 1915.

A escola romana para arquitetos é *a priori* uma prática inovadora, considerando-se que é a primeira instituição de nível superior a formar o profissional arquiteto desvinculada da escola para engenheiros. Apesar da experiência anterior, proposta por Boito em Milão, instituindo a unidade do organismo como base do saber, esse é apenas um dos traços do programa didático da escola romana.

Antes da efetivação da *Scuola Superiore*, a divisão do ensino de arquitetura em Roma dava-se, como visto, entre as escolas de engenharia e academias de belas-artes, ou os posteriores institutos de belas-artes. Essa situação gerou cursos incompletos e diversificados no que tange às necessidades de formação artística e/ou técnico-científica. Circunstâncias diversas das existentes no modelo francês, no qual a formação do arquiteto solidificou-se nas academias de belas-artes e na sua herdeira *École des Beaux-Arts*, cuja experiência nos ateliês com um mestre arquiteto e os famosos concursos eram marca preponderante. Anterior à academia francesa, e sendo-lhe base original, a academia italiana sempre foi menos rígida, quanto à organização dos concursos, sua periodicidade, critério de participantes e exigências, além de não funcionar a partir do sistema de ateliê. Ao contrário da academia francesa, ela não era controlada pelo Estado e, corporativista, tinha no exercício de desenho, enquanto cópia, a base principal da disciplina chamada, como na *école* francesa, “Composição” — situação esta que tende a se estender aos institutos de belas-artes, no caso, herdeiros do papel educativo da *Accademia di San Luca*, em Roma. O curso de arquitetura nessa instituição e no posterior *Istituto di Belle Arti* concedia diploma de professor de desenho. O diploma de arquiteto era dado pelas escolas para engenheiros, mas os aspirantes ao título teriam de frequentar cursos também no *Istituto di Belle Arti*. No entanto, a diversidade de cursos e diplomas não impedia a prática profissional de todos eles como arquitetos.

A necessidade de fazer de Roma uma grande metrópole, uma vez capital do país, e sua situação particular quanto à riqueza do patrimônio arquitetônico a ser preservado colocaram em evidência a fraqueza da formação e a insuficiência de profissionais capacitados para tais empreitadas. Essa percepção foi determinante na implementação de uma escola para arquitetos. Por outro lado, deficiências na formação do arquiteto italiano quanto ao exercício de composição, tendo o modelo

francês como exemplo, já tinham sido constatadas em finais do século XIX. A exigência de reforma de tal disciplina era clara no caso da instalação de uma nova escola. Essa determinação previa o desenvolvimento da composição de projetos arquitetônicos completos e com base nos meios construtivos contemporâneos, bem como a prática de exercícios extemporâneos, como acontecia na escola francesa.

Ao mesmo tempo que essas exigências comprovam a ineficiência da disciplina de composição até então, elas também demonstram a existência de elos com a situação italiana de predomínio dos engenheiros no campo profissional do arquiteto, ao lado do professor de desenho. Tal situação, percebida por alguns responsáveis pelo ensino tanto nos institutos de belas-artes quanto nas escolas para engenheiros, não foi desfeita de imediato. Muitas dificuldades e oposições foram enfrentadas na abertura de uma escola independente para os arquitetos. Afinal, eram as escolas para engenheiros as fornecedoras do diploma possível e existente de arquiteto, e o engenheiro possuía um campo de ação inigualável, abraçando também a prática do arquiteto.

Entretanto, nas primeiras décadas do século XX, a composição é objeto de interesse literário nos países anglo-saxões, e a *École des Beaux-Arts* de Paris é instituição de ensino ainda importante no âmbito da arquitetura. Guadet — morto em 1908 — e seu tratado são referências para os estudantes e profissionais da época. A própria Lina, no seu *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, dirigindo-se ao trabalho de Guadet, afirma estar “recorrendo ao mais sério dos tratados de teoria dos tempos recentes”¹¹⁷⁸.

Então, uma vez solicitada uma reforma da disciplina de composição na futura escola para arquitetos, nada mais normal que seus fundadores mirarem o modelo francês. Em considerável parte engenheiros e/ou professores de desenho, estes não conhecem profundamente a composição aos moldes parisienses. Ao mesmo tempo, isso não impede que lancem críticas à instituição acadêmica e à sua produção eclética. O desenvolvimento de uma arquitetura moderna dá-se em outras nações europeias. Mudanças no ensino da composição são idealizadas e aplicadas ainda

¹¹⁷⁸ BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo, 2002, ILBPMB, p. 9. Ver também p. 75. Em nota, a arquiteta ainda reforça a grande importância da obra de Guadet.

no *Istituto di Belle Arti*, em Roma, por Foschini, quando lá ensina. E uma das suas sólidas referências é certamente o ensino *beaux-arts*.

Desenho, história, tipologia e composição. A *Scuola Superiore di Architettura* desenvolve seu ensino com base nesses elementos, os quais são o alicerce do ensino acadêmico, embora a realidade seja outra, e a aplicação deles na escola romana se desenvolva de maneira fragmentária, diversa da realizada na Academia francesa. O fato de não haver o sistema ateliê na escola italiana, marca importante da formação *beaux-arts*, já a faz ser caracterizada por Gabetti e Marconi como antiacadêmica. Mas, como visto, na própria Itália, essa situação é traço antigo, não se dando apenas com relação à escola romana. Como dito, a Academia francesa tem sua origem na Academia italiana, mas a instituição francesa, desenvolvendo-se com objetivos precisos, e tendo sua produção divulgada, torna-se, no exemplo da *École des Beaux-Arts*, soberana e modelo de ensino para o mundo. Enquanto isso, mesmo o ensino propriamente acadêmico italiano não segue a disciplina francesa, desenvolvendo-se dentro da sua realidade tradicional, o que denota desde lá as diversidades em relação ao modelo que se torna soberano.

O desenho é instrumento para modelar o espaço, consolidando a eficácia da investigação e da síntese¹¹⁷⁹. É exatamente esse o papel do desenho na escola romana. Ele é um instrumento de conhecimento dos edifícios na história, no que tange a seus elementos constitutivos, na intenção de entender o conjunto de volumes e massas. Através dele, pretende-se também desenvolver a sensibilidade do olhar e o traço do aluno, fazendo-o descobrir e entender as relações de proporção e harmonia do objeto arquitetônico local, suas razões e permanências. Assim, recorre-se aos mais diversos tipos de desenho, como instrumentos essenciais. Entretanto, o preferido de Giovannoni é o desenho de observação acrescido de anotações textuais, aquele que põe o aluno cara a cara com os reais exemplos do passado, cujas anotações complementares colaboram para o conhecimento mais profundo de tais objetos. Como visto, o próprio Le Corbusier utilizou esse tipo de desenho acompanhado de registros escritos nas suas viagens do início do século XX, na busca de um entendimento mais profundo dos edifícios italianos, quanto à distribuição espacial, volumes e massas, para a partir deles criar novas possibilidades.

¹¹⁷⁹ MIGLIARI, Riccardo, op. cit., p. 265.

Linguagem de trabalho do arquiteto, o desenho sempre é utilizado por Lina, também como elemento de expressão e conhecimento de uma realidade. Foi assim ao partir para o Brasil, deixando Nápoles e a Itália para trás, como em ocasiões de projeto. Ao visitar pela primeira vez o loteamento onde construiria posteriormente sua própria casa no bairro do Morumbi, em São Paulo, Lina registra em croquis a riqueza da fauna e da flora daquele pedaço de mata atlântica. A arquiteta aponta seu pai como responsável por sua formação em um “estilo de desenho analítico”¹¹⁸⁰. Mas, sem dúvida, no *Liceo Artistico* e na escola para arquitetos, no mínimo desenvolveu e aperfeiçoou esse aprendizado.

Em 1957, Lina afirma que o desenho “seco e analítico”, “magro e quase um não desenho”, é uma exigência da arquitetura moderna que elimina nele a cenografia. Cita Saul Steinberg (1914-1999) como exemplo de uma “síntese analítica”¹¹⁸¹, própria de um arquiteto, provavelmente com base no trabalho documental e de observação de cidades desenvolvido pelo artista nos anos 1950¹¹⁸². Neste, a arquiteta certamente também se inspirou¹¹⁸³, ao desenvolver um contínuo exercício de observação e de aperfeiçoamento do traço, atividades próprias do arquiteto.

Tratando do conhecimento histórico na *Scuola Superiore*, embora o estudo estilístico para a produção do novo não seja uma postura unânime entre seus professores, a história é instituída definitivamente por Giovannoni no seu programa, em 1932, como base fornecedora de material para o projeto, passando a integrar uma área específica do programa. Ingressando na *Scuola Superiore* em 1933, Lina gradua-se nesse programa, que, definido, é implantado nas demais escolas italianas. Um estudo analítico da história que tem como objeto o tipo. Este, ao que parece, num sentido bem próximo ao dado por Viollet-le-Duc, traduz-se como expressão desprovida de todas as influências que a modificaram e que se conciliam melhor

¹¹⁸⁰. BATTISTACCI, Rossana, op. cit., p. 146.

¹¹⁸¹. BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2002, p. 65.

¹¹⁸². BUENO, Daniel Oliveira. **O desenho moderno de Saul Steinberg**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Fauusp, 2007, p. 64. Ver também p. 119: Em 1952, Saul Steinberg e sua esposa, Hedda Sterne, artista de vanguarda dos Estados Unidos, expõem no Masp a convite de Pietro e Lina Bardi. Na ocasião ficam hospedados na Casa de Vidro. No texto de divulgação da exposição, Pietro salienta o artista como o observador mais agudo da arte contemporânea, comenta sua criação de um mundo novo, triste, mas humano, no qual dominam flores e folhas como “vegetação de fábula maliciosa”; e julga o trabalho de Hedda como paradoxal, justificando sua íntima aderência ao real.

¹¹⁸³. Agradeço ao Prof. Carlos Eduardo Comas por chamar minha atenção ao fato de que os desenhos de Lina Bo Bardi lembram os do artista.

com os princípios permanentes. Tipos históricos no âmbito compositivo, e não apenas formal, os quais têm seus princípios operativos como dado importante.

Não se pode esquecer, porém, que o início do século XX é um momento revolucionário do ponto de vista da concepção histórica. De uma história de eventos e leitura dos documentos, passa-se a uma ideia de história com base em Croce e na *École des Annales*. O que significa dizer que, enquanto a primeira dessas concepções valoriza a história como único conhecimento, tendo-a como apreensão intuitiva da realidade, como arte, a segunda aborda a longa duração e vê o homem em sociedade. Trata-se de propostas que ampliam o conceito de história e o objeto a ser apreendido.

Uma nova forma de estudo da história da arquitetura, também integral, como o arquiteto de Giovannoni, parece se concretizar. Isso se dá porque, a partir de uma visão orgânica, busca-se entender todas as esferas do edifício: estruturas, formas, linguagens, funções, mostrando concretamente uma oposição à visão da história da arte para a arquitetura. A proposta relaciona-se com a ideia do edifício-documento de Giovannoni, que considera as razões gerais e específicas que o delineiam, suas permanências, como características locais, materiais, e não apenas suas superfícies externas. Essa questão está na base da polêmica de 1939, entre Giovannoni e Venturi.

Sendo assim, no ensino da *Scuola Superiore*, o objeto arquitetônico é empreendido enquanto organismo, tendo o aluno que alcançar também essa unidade orgânica nos exercícios de composição. É a busca da unidade do objeto arquitetônico, projetando-o como um corpo, e alcançando a síntese dos conhecimentos adquiridos. Esse princípio central no programa da escola reporta-se à volta de uma condição do Renascimento, como já declarado por Anelli. Tal raciocínio também se alinha com as afirmações de Viollet-le-Duc, para o qual a arquitetura passa por uma crise entre os séculos XVI e XIX, criada por seu estudo histórico inadequado e deficiente. Retomar a ideia do ato criativo desse período fecundo parece essencial para os fundadores da escola.

Embora a *Scuola Superiore* desenvolva seu ensino com base em conceitos acadêmicos, a sua experiência é diversa do seu modelo. Se, por um lado, as ideias não são a ela aplicadas de maneira completa, elas também se misturam com

referências empreendidas em outras fontes, muitas vezes do passado, refletindo também o contexto complexo e nada homogêneo no qual a escola é criada.

A didática desenvolvida por Foschini para o ensino de Composição também é resultado de uma reunião de referências diversas, aliada aos interesses da escola. Ao construí-la, Foschini dá atenção às características do mestre de ateliê, cuja representação é Guadet, e à convicção de Viollet-le-Duc de que é necessário provocar os alunos a raciocinar diante da história. Por outro lado, o objetivo de se criar um estilo nacional determina a apreensão de uma liberdade inicial vigiada sobre o aluno no exercício de composição, e não ampla e irrestrita, nos primeiros três anos de curso, como na escola francesa. Todavia, essa conduta não deixou de imprimir um ensino de desenvolvimento da individualidade do aluno a partir da própria personalidade, caráter este da escola francesa.

A referência ao passado e seus métodos não constitui um problema para a escola de Lina, nem tampouco a coloca numa posição de exceção, como uma instituição ultrapassada, embora ela tenha recebido muitas críticas na própria Itália, principalmente de Bardi e Pagano. A sua recorrência à história e ao passado como um recurso à imaginação, não vendo uma separação entre presente e passado, e sim buscando uma unidade entre eles, denota uma atitude herdeira do Romantismo. A Bauhaus, símbolo de modernidade educacional em termos de arte, também tem raízes no passado, sendo inclusive resultado da fusão de duas antigas escolas, uma delas a Academia de Belas-Artes de Weimar¹¹⁸⁴.

Além dos princípios acadêmicos, de certa maneira fragmentados, a escola de Lina segue o conceito de *ambientismo*, como acentua Veikos. Referindo-se à sobrevivência do passado enquanto arquitetura e elementos de caracterização dos lugares, o conceito admite ampla liberdade de escolha e intensidade, uma vez que a concretização desse passado no novo pode se dar através das características permanentes dos edifícios e dos sítios, suas formas predominantes, ambiente natural, etc. Esse conceito, de origem alemã, como declara o próprio Giovannoni, converge com o objetivo de se criar uma arquitetura nova e nacional, marcada pela tradição. Num país mediterrâneo, no qual predomina a diversidade cultural, tal conceito dá margem à abertura para amplas e diversas possibilidades.

¹¹⁸⁴. BAHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 435.

Mesmo os personagens principais da *Scuola Superiore*, Giovannoni e Piacentini, entendem e aplicam o conceito de *ambientismo* de maneira diversa, convergindo na busca da *italianità*. Giovannoni tem uma atitude claramente eclética. Os seus objetos arquitetônicos, produzidos geralmente nas duas primeiras décadas do século XX, são resultado da aplicação de técnicas contemporâneas, predomínio da unidade de proporção e ritmo clássico, permanente na arquitetura romana ordinária e o estilo local do momento, no caso o *art nouveau*, ou mesmo do uso de um estilo de cunho tipológico¹¹⁸⁵.

Quanto a Piacentini, o edifício, geralmente com referências do Classicismo monumental simplificado, incorpora características significativas, proporcionadas pela situação urbana. Mas a diferença entre os dois personagens principais da escola romana não acaba aqui. De personalidades bem diversas, conheciam bem os seus limites.

Giovannoni, o criador da escola, é um homem do século XIX. No seio da *Associazione Artistica*, procura agir em favor da proteção do patrimônio das cidades italianas. Como um engenheiro, os seus autores são Viollet-le-Duc, Reynaud, Choisy, Ruskin, entre outros. Assim, leva para a escola os conceitos do pitoresco racional, o *ambientismo*, a visão da arquitetura como organismo, a ideia de evolução arquitetônica e também o estudo da arquitetura *minore* ou ordinária. Como apontado, ele afirma, já em 1931, a originalidade de uma produção nova com base na arquitetura dita rural — ou seja, antes da exposição de Giuseppe Pagano sobre esse objeto. Além disso, perseguindo as complementaridades, busca uma unidade entre teoria e prática; uma crença na produção de conhecimento através da experiência e um aprendizado a partir da ação no concreto. O próprio Giovannoni declara em 1920 que não consegue criar nada desvinculado da vida presente¹¹⁸⁶.

Piacentini, de caráter envolvente, um homem que nasce arquiteto, tornando-se um dos maiores do país, soube muito bem aproveitar as oportunidades que a vida lhe apresentou, e também se safar dos seus perigos e ameaças. Defensor do

¹¹⁸⁵. A referência é feita a partir das considerações de François Loyer sobre ecletismo sintético e tipológico. Ver LOYER, François. **Le siècle de l'industrie**. Paris, Éditions d'Art Albert Skira, 1983.

¹¹⁸⁶. GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambienti dei monumenti**. Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata, 1925, p. 72.

moderno, construído com base na tradição, praticamente unânime na Itália, não teve dúvidas em optar pelo poder, sendo o arquiteto de Mussolini.

O confronto entre esses dois personagens no domínio da escola aparentemente é vencido por Piacentini. Mas este, já ao lado de Mussolini, em nada altera o programa didático da escola, implantado por Giovannoni. Ele conhecia e respeitava a força do opositor, reconhecendo as bases sólidas construídas.

Dessa maneira, uma verdadeira colcha de retalhos, na qual conceitos diversos se apresentam, caracteriza o ensino da escola de Lina Bo Bardi. A questão converge com a postura de ideologia eclética do regime fascista. Lina Bo Bardi vive plenamente essa dualidade. Quando ela ingressa na *Scuola Superiore*, Giovannoni é o diretor. Ele busca solidificar e difundir seu modelo de escola para arquitetos, que também tem sua base no ensino que desenvolvia na *Scuola d'Applicazione per Ingegneri*. Aproximadamente dois anos depois do ingresso de Lina, porém, a escola torna-se faculdade, integrante da Universidade *La Sapienza*, e passa a ser dirigida por Piacentini. O confronto com situações, conceitos e práticas diversas fizeram parte do seu mundo desde então. Educada com base na busca de uma síntese compositiva, Lina conclui o curso optando pelo povo. O projeto de sua *tesi di laurea*, um edifício moderno, de concreto, de função social, não obedece à legislação fascista quanto à utilização de tijolo, material tradicional, nos edifícios. Esse já é um começo de sua atitude de oposição à opressão na arquitetura.

PAGANO E A RESIDÊNCIA EM MILÃO

Em dezembro de 1940, Pagano dá uma conferência no *Centro per le Arti*, em Milão¹¹⁸⁷. É o ano no qual Lina Bo Bardi se instala na cidade. Não se tem certeza de nenhuma relação mais próxima e pessoal entre eles. Não se pode confirmar nem que ela o ouviu falar em um evento como esse. Sabe-se que, entre 1941 e 1942, ele dirige a *Domus* com Bontempelli e Bega, mas também logo é chamado pelas armas em finais de 1941. A partir daí, uma alternância entre partidas e dispensas o fazem

¹¹⁸⁷ PAGANO, Giuseppe. Sconfitte e vittorie dell'architettura moderna. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna, op. cit., p. 18-22. Além desta conferência, há a publicação de uma outra palestra dada por Pagano no Centro per le Arti em 1942.

permanecer menos em Milão, até que, no final de 1942, encerra seus trabalhos na cidade e, em 1943, começa a desenvolver atividade clandestina antifascista. Entre prisões e fugas, morre em 1945 no campo de extermínio alemão.

Em seu *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, Lina refere-se diretamente ao arquiteto apenas uma única vez, na “Atualização Metodológica”, quando se reporta à modéstia na representação. Afirma que ele a declara no Politécnico de Milão, mas não detalha o fato. Entretanto, o legado do arquiteto se encontra de maneira quase total na *Casabella* e nos catálogos da Trienal de 1936, de sua autoria e reflexo dessa mostra. O empenho crítico de Pagano é considerado maior do que sua atividade como arquiteto projetista, a qual não é grande nem confirma plenamente a prática de suas teorias¹¹⁸⁸. Nunca foi professor de arquitetura, mas os seus artigos têm um certo caráter didático.

Pagano realiza uma arquitetura essencial, racional, simples e pobre, apoiada no construir. Tendo a casa moderna como principal lastro de suas pesquisas, idealiza a arquitetura a partir de dados concretos. A técnica e os materiais fazem parte da sua metodologia de projeto. É preciso decidi-los, a cada situação, tema e problema. Contudo, eles não são suficientes para a criação de uma obra moderna. Ultrapassando o caráter construtivo, Pagano defende que a arquitetura moderna deve ser a expressão do espírito social de um povo, a resolução de um problema, um serviço coletivo, que não dispensa a fantasia do artista, tendo a realidade como seu próprio limite. Sendo assim, a arquitetura deve ser resultado da cultura vigente, expressando as verdadeiras necessidades humanas do momento. Esse é o conceito de uma arquitetura *vivente*, fundamental para ele.

Acento no construtivo, em Choisy e Viollet-le-Duc estão na base teórica de Pagano. Evolução das formas arquitetônicas, respondendo às necessidades. Os materiais construtivos são para ele como as notas musicais da obra, mudando com o tempo, o lugar e os homens. São como palavras que se tornam poesia. Com a forma, os materiais compõem a unidade da obra e, assim sendo, sua escolha é fundamental. A importância da terra onde se constrói e outros conceitos de Pagano são comuns a Giovannoni e à *Scuola Superiore*. Pontos de intersecção como esses,

¹¹⁸⁸ MAURO, Alessandro. Il Realismo, l'architettura italiana e sue contaminazione. Dottorato di ricerca in progetto architettonico e analisi urbana. Facoltà di Architettura di Siracusa. Università degli studi di Catania, s/d. Disponível em <http://dspace.unict.it/handle/10761/1228>. Acesso em agosto 2019.

entre eles, demonstram as permanências de traços da formação do engenheiro e do engenheiro-arquiteto italiano, que, aliás, são levadas para a *Scuola Superiore di Architettura*. Tais traços unem dois personagens a princípio distantes.

A produção em série é para Pagano uma tendência indispensável e natural, que incide na idealização de objetos populares de uso cotidiano. Nesse processo, a forma é pensada para a coletividade, simples, polida, sendo ela resultante de uma seleção secular. Como a casa, ela responde às necessidades. Desse modo, a matriz originária de toda arquitetura deve ser pesquisada, pois ela, como uma unidade orgânica, é o resultado das necessidades funcionais e técnicas mais originárias.

A adoção da casa rural por Pagano na produção do novo dá-se porque ela é um objeto do povo, e, por meio dela, ele colabora com o interesse do regime pela casa popular; com esse modelo camponês e vivo, Pagano promove as leis da funcionalidade contra a continuidade dos procedimentos acadêmicos, contrapondo-se também à *italianità* de Roma e à *mediterraneità* do círculo da revista *Quadrante*, de Bardi, aos quais faz oposição. Entretanto, a história não deixa de estar na base do seu projeto de habitação moderna.

Também crítico do processo cultural do século XIX, Pagano admite uma reação contra este em busca da renovação, através da técnica e da educação do gosto. Nesses termos, as trienais são o grande instrumento, tendo na *villa* um importante objeto de experimentações. Da Casa Elétrica à casa rural, passando pelas inserções de caráter mais mediterrâneo, as dualidades e ambiguidades vão se manifestar nessas exposições, expressando o ápice da cultura moderna no país. Pagano está entre os diretores do maior e mais importante exemplo dessas mostras, a Trienal de 1936, na qual o objeto eleito é a arte em geral liderada pela arquitetura. O seu pensamento se encontra encravado nessa mostra, na qual sua exposição sobre a casa rural, junto com Daniel, ganha grande destaque. Nesse mesmo ano da Trienal de Pagano, intelectuais e artistas, reunidos na Casa de Cultura de Paris, discutem a *querelle du réalisme* e concordam com a ideia de uma arte mais próxima do homem e da vida¹¹⁸⁹. A trienal seguinte, em 1940, conta com a participação de Pagano, mas é interrompida pela guerra.

¹¹⁸⁹. MAURO, Alessandro, op. cit.

O tempo vivido em Milão foi extremamente importante para o amadurecimento do interesse pelo social de Lina Bo Bardi. Os trabalhos de ilustração, aos quais Lina Bo se dedica, indicam que ela segue tendências do modelo da *Casabella*, desenvolvidas particularmente por Persico e Pagano, no que diz respeito a imagens de elementos aparentemente contraditórios. Essa atitude gráfica teria como modelos os artigos de Le Corbusier, reunidos em *Por uma Arquitetura*, nos quais existem imagens unindo exemplos de tempos diversos¹¹⁹⁰.

Quando Lina começa a trabalhar na *Domus*, sempre ao lado de Pagani, e pode ir além das ilustrações, em 1943, logo no primeiro número coeditado por eles, ela escreve o artigo *Architettura e Natura*, no qual há fortes elos com os conceitos de Pagano¹¹⁹¹ — conceitos que, muitas vezes presentes na sua educação romana, são explorados pelo arquiteto como fonte do nacional no contexto da vida popular. Em *Sensibilità dei Materiali*, de 1944, imagem original de artigo da *Casabella* sobre *villa* burguesa no mediterrâneo é estampada¹¹⁹². Tais indícios demonstram que a revista e seus editores eram fonte importante para Lina e Pagani. Tal importância, afirma Tafuri, dá-se para os grupos editoriais do pós-guerra¹¹⁹³, mas já denota presença anterior, pelo menos na experiência de Lina.

O crescimento da arquiteta no trabalho da *Domus* é fato¹¹⁹⁴. Enquanto se dedica à preparação da futura reconstrução e retoma o caminho de Pagano no estudo do popular¹¹⁹⁵, o trabalho na revista, não limitado à ilustração, certamente lhe proporciona um mergulho no social, elemento de interesse já desde a *tesi di laurea*.

¹¹⁹⁰. BERGDOLL, Barry, op. cit., p. 14.

¹¹⁹¹. PUPPI, Suely de O. Figueirêdo. Lina Bo Bardi: metal e pedra na Casa de Vidro. **Anais do IV Docomomo Sul 2013. Pedra, barro e metal: norma e licença na arquitetura moderna do cone sul americano – 1930-1970**. 25-27 de março de 2013 (documento eletrônico). Fala-se de *sensibilità dei materiali*.

¹¹⁹². LIMA, Zeuler de Almeida. Lina Bo Bardi: entre margens e centro. **Arquitexto**. Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, n. 14. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/arqtexto/index.htm>. Acesso em abril 2011. O autor já declarou que Lina usava imagens de publicações anteriores de outras revistas. Trata-se de imagem da porta da *villa Domus* (figura 58 deste trabalho), projetada por Luigi Carlo Daneri e apresentada na *Costruzioni Casabella* n. 150, p. 31.

¹¹⁹³. TAFURI, Storia dell'Architettura Italiana: 1944-1985. Torino: Einaudi, 2002, p.6.

¹¹⁹⁴. LIMA, Zeuler de Almeida. Lina Bo Bardi: entre margens e centro. **Arquitexto**. Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, n. 14, p. 110-144. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/arqtexto/index.htm>. Acesso em abril 2011.

¹¹⁹⁵. ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Interlocução com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo**. Texto de sistematização da produção científica preparado para o concurso de Livre Docência na área de conhecimento "Projeto e Construção do Edifício".

Os dois amigos, desde a *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, viram de perto o sofrimento do povo italiano. Sobre seus últimos trabalhos, após a guerra, quando viajam para o sul da Itália, documentando e analisando a situação do país destruído, Pagani declara:

[...] constatamos que novecentas pessoas vivem amontoadas em um palácio, unidas pela comum miséria em coabitação com os pequenos jumentos que salivam até o quarto andar. E outros eram reduzidos em barracos descuidados e desconexos e outros ainda em velhas pedreiras; nos perguntávamos como esta humanidade podia resistir em tais condições por outros vinte meses, e se desejava um plano de reconstrução, uma ajuda qualquer. E, em vez disso, o Scala foi reconstruído [...]¹¹⁹⁶

Pagani ainda afirma que, acreditando no fato social, no direito dos homens à casa e na reconstrução, ele, Zevi e Lina teriam criado a revista “A”, uma revista pobre [grifo nosso] para dar consciência aos homens do que seja a casa, a cidade, a reconstrução.

LINA: ENTRE BRASIL E ITÁLIA

Lina Bo Bardi vem para o Brasil em 1946, trazendo toda a sua aprendizagem de arquiteto integral, aliada à vivência profissional nos poucos anos de Milão. Em tempos de crise, as experiências editoriais nessa cidade foram oportunidades de trabalho¹¹⁹⁷ que com certeza enriqueceram seus conhecimentos e permitiram-lhe refletir e assegurar-se de suas escolhas.

Na Itália, o pós-guerra é marcado pelo crescimento das classes operárias e pelo deslocamento das populações rurais para as cidades, em consequência de um incremento industrial. Tempos de milagre econômico e Neorrealismo. Os arquitetos voltam-se a um trabalho mais efetivo sobre o urbano e sobre a habitação proletária.

¹¹⁹⁶ PAGANI, Carlo apud CIUCCI, Georgio. In: CRICONIA, Alessandra, op. cit., p. 198: “[...] constatammo che novecento persone vivevano ammonticchiate in un palazzo, unite dalla comune miseria in coabitazione con gli asinelli che salivano fino al quarto piano. Ed altri erano ridotti in baracche tanto malfatte, in vecchie cave di tufo; ci si chiedeva come quest’umanità poteva resistere in tali condizioni da oltre venti mesi e si auspicava un piano di ricostruzione, un aiuto qualsiasi. E invece si costruì la Scala [...]”. Tradução da autora.

¹¹⁹⁷ TENTORI, Francesco. Una lettera da San Paolo. In: CRICONIA, Alessandra, op. cit., p. 116. A própria Lina afirma isso em conversa com Tentori em 1989.

A marca da *mediterraneità* como traço nacional na arquitetura — empreendida pelos arquitetos colaboradores de Bardi e da *Quadrante*, através da inserção de pátios, terraços e outras concretizações do viver mediterrâneo em casas burguesas —, criticada de excessivo lirismo por Pagano, é substituída por um interesse pela casa do interior do país, ou casa rural, e o modelo a seguir é o próprio Pagano. O Classicismo vernáculo de Giovannoni já não tem mais espaço. Como Pagano idealizava, o nacional aproxima-se mais do povo.

O patrimônio destruído diante da vida contemporânea exige enfrentamentos. O momento é de mudança. Uma maior importância é dada à coletividade e a seus valores sociais e patrimoniais. Instalando-se um novo olhar sobre a cidade antiga, retoma-se Giovannoni quanto à importância dos monumentos e do contexto histórico a ser preservado. Uma nova ideia de cidade surge, sendo esta agora vista como um organismo. Dá-se então o reflorescer das ideias de Pagano e de Giovannoni, reconhecendo-se uma continuidade com os anos 1930.

Em 1947, Lina se instala com Pietro Maria Bardi em São Paulo, com o objetivo de criar um museu de arte na cidade com o apoio de Chateaubriand. É o ano da VIII Trienal de Milão. Liderada por Piero Bottoni, importante arquiteto racional, a mostra busca colaborar de maneira ampla com a reconstrução. Nela é tratado o problema da habitação, com a concretização de um quarteirão experimental com base no urbanismo moderno. Lina, de alguma maneira, participa dessa importante experiência italiana após a guerra.

O país que Lina escolheu como seu, como ela dizia, desenvolvia uma proposta de arquitetura moderna a partir de questões similares às do seu país de origem, envolvendo sua construção segundo o nacional em debate com o internacional, além de similitudes e convergências de clima, divisão de riquezas entre norte e sul e consequentes problemas econômicos, sociais e, de certa maneira, políticos. Lá, ela viveu o fascismo e a guerra, constatando, logo em 1946, que figuras de antigos governos voltavam à política do pós-guerra italiano; aqui, ela acompanhou a volta de Vargas à presidência (1950-1954) — não isenta de problemas e de certa continuidade com os anos 1930 —, o crescimento urbano das cidades, devido ao deslocamento das populações do campo, a organização das classes operárias e a ditadura militar (1964-1985). É pertinente afirmar que as obras e

propostas de trabalho desenvolvidas por Lina Bo Bardi no Brasil são uma retomada de questões cujo embasamento está originalmente na sua educação italiana.

Depois de desfeita a sociedade com Palanti, o interior do restaurante Prato de Ouro, em 1950, evidencia a presença de ambivalências comuns na obra da arquiteta: mobiliário industrial convive com cortinas de sisal, e jogos também de sisal coloridos compõem as mesas. Além disso, na parede longitudinal, formas geométricas abstratas originais e completas reunidas formam balões de São João, festa popular de origem europeia tão tradicional no Brasil. No Prato de Ouro, o industrial convive com o artesanal, e o abstrato com o figurativo.

A casa da arquiteta no Morumbi, concretizada em 1951, é instalada numa área da antiga mata atlântica, lembrando que ali, na Nova York dos trópicos em desenvolvimento, um pedaço rico de natureza ainda existia. No alto, com vistas para a cidade, Lina projeta uma casa ítalo-brasileira com um esplêndido jardim, com diversas marcas da *villa* italiana, o maior objeto de experimentações do moderno na Itália. Dando vazão à imaginação, ela a constrói como um manifesto da modernidade, particularmente a italiana. Como nos trabalhos de ilustração, realizados no seu país de origem, Lina concebe a casa dos Bardi segundo a reunião de referências diversas, notadamente das trienais, dos jardins italianos e do Renascimento, não se esquecendo de incluir nela seu olhar analítico sobre a realidade da arquitetura brasileira e sua história.

Enquanto a caixa de superfícies de vidro, sobre estrutura de tubos Mannesmann projetada por Nervi, reina solta no ar, afirmando presença a partir de princípios e materiais modernos, a parte posterior da construção, fincada no solo, exhibe as características de uma casa comum em alvenaria, com suas aberturas pequenas e individuais, destacando-se ao lado dois fornos de tijolo e barro, executados por caboclos, como afirma a própria arquiteta¹¹⁹⁸. Embora não mais existente, um abrigo de carros também foi construído no momento original da obra, a partir de estrutura de alumínio e com cobertura de palha, na face frontal do terreno¹¹⁹⁹. Particularmente, tal fato demonstra que, nas suas primeiras obras, Lina já valorizava a arquitetura vernácula, tanto quanto a grande arquitetura monumental e sua prima pobre, a arquitetura *minore*.

¹¹⁹⁸. BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. **Habitat**. São Paulo, n. 10, jan-mar 1953, p. 40.

¹¹⁹⁹. *Ibidem*.

Lina Bo Bardi também evidencia, em sua casa no Morumbi, a sua estima pela materialidade rústica e camponesa, na mesma medida de seu apreço pela materialidade elegante e cidadina. “Hábil no trato expressivo de materiais e técnicas construtivas”, como sublinha Comas, a arquiteta parece sentir os materiais e suas possibilidades¹²⁰⁰. Aos materiais polidos, como o vidro e o metal da caixa pendurada, ela contrapõe, no mínimo, paredes com acabamento em reboco e caiação no volume posterior, representante da casa do homem comum; o piso de pedras irregulares na rampa de entrada, lembrando o antigo *opus incertum* romano, como também afirma Comas; e a cobertura de palha no anterior abrigo para carros¹²⁰¹. Essas são evidências da sua atenção a uma produção regionalista. E isso já na sua primeira obra construída no país.

Lina faz uma arquitetura para o seu contexto. *Ambientismo*, como aprendeu na escola romana, cuja intensidade e referência são, segundo o próprio Giovannoni, de cunho pessoal. A natureza é protagonista na tradição italiana e na sua arquitetura moderna, particularmente a partir do conceito de *mediterraneità*, apreendido pelo grupo em torno de Pietro Maria Bardi e da *Quadrante*.

No Brasil, a natureza exuberante é também elemento marcante do contexto. Lina a expressa e explora nas suas obras também através do uso da vegetação. Esta geralmente inunda os seus croquis, dentro e fora da obra. Mesmo em um programa ousado como o do Tabacaria Guaianases — que alia a verticalização da habitação à existência de funções de uso público, seguindo outros exemplos de edifício de uso misto que se concretizavam na cidade de São Paulo transformando-se em metrópole —, Lina não abre mão da busca da natureza.

O projeto do Tabacaria Guaianases, realizado com Nervi e não construído, é mais uma expressão do trabalho da arquiteta com base na sua formação italiana. A originalidade do projeto está exatamente nas torres habitacionais, nas quais a arquiteta, além de deixar marcada sua visão crítica à Unidade Habitacional de Marselha, obra de Le Corbusier, tem como modelo a ideia de *villa sovrapposta*, nascida em Milão, que se refere ao ato de projetar prevendo a valorização de uma área verde no urbano. Esse conceito, ampliado por Terragni com base na

¹²⁰⁰. ROSTAGNI, Cecilia. Moretti, Michelangelo e il Barroco. **Casabella**. Milano, n. 745, p. 81-85, giugno 2006.

¹²⁰¹. BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. **Habitat**. São Paulo, n. 10, jan-mar 1953, p. 31- 40.

mediterraneità, é expresso na *Casa Rustici*. Lina projeta o Tabacaria Guaianases como ruas suspensas, encravando árvores em área de circulação entre as unidades, com pé-direito duplo e fachada envidraçada para a rua a cada dois pisos. Como Terragni, ela projeta com o mar e os ares de rica natureza em mente, mesmo estando geograficamente distante desse ambiente, tendo o Tabacaria a ser implantado em área central consolidada.

Em abril de 1958, Lina Bo Bardi vai a Salvador para a realização de conferências a convite da Universidade Federal da Bahia, retornando no segundo semestre para um curso de teoria da arquitetura a ser dado com Diógenes Rebouças, quando então decide se instalar na cidade. A Casa Cirell tem croqui de elevação datado de 1957 e propostas de orçamento de execução de junho de 1958, enquanto a Casa do Chame-chame, em Salvador, tem o desenvolvimento de sua proposta de projeto em 1958, quando, em novembro, o trabalho de terraplanagem do terreno está quase finalizado¹²⁰².

Muros com paredes rugosas e ásperas, pontuadas por vegetação, azulejos quebrados; natureza e materialidade rústica. Lina idealiza assim não apenas as casas Cirell e Chame-chame, as quais concretiza, mas também os primeiros estudos para a caixa opaca do Masp, em 1957. É verdade que a obra de Gaudí, de origens também mediterrâneas, visitada pela arquiteta em 1956¹²⁰³, a impressiona. Mas é importante contextualizar mais amplamente sua ação e observar as diversas possibilidades de componentes e intenções que parecem estar inseridas na sua proposta.

Em 1954, Ernesto Nathan Rogers repropõe o problema de Gaudí na revista *Casabella*, publicando um capítulo do livro de Sert e Johnson Sweeney que logo seria editado nos Estados Unidos sobre a obra do catalão. Na revista, Rogers declara que repropor Gaudí seria “sublinhar que a história do fenômeno arquitetônico moderno

¹²⁰². CONSTRUTORA Atlas Ltda./Fernando Pedreira [Correspondência]. Destinatário: Lina Bo Bardi, Salvador (BA), 4 nov. 1958. Casa do Chame-chame, Carta de Pedido de Suporte Técnico. Acesso: 01.0244.02 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo).

¹²⁰³. BRASIL. **Passaporte [de] Lina Bo Bardi**, São Paulo (SP), 6/8/1953. Acesso: 01.1265.01 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo). BRASIL. Já brasileira, o visto de permanência de Lina na Espanha, tirado no Consulado de Milão, era de noventa dias, com três saídas e entradas a partir da primeira entrada. Chegou à Espanha em 11 de outubro de 1956.

é o dramático confluir de muitos componentes”, sendo a obra do catalão contínuo ultrapassar dos motivos racionais por formas fantasiosas¹²⁰⁴.

Lina cria suas superfícies heterogêneas inspiradas no catalão, mas não somente nele. Ela usa um fato arquitetônico histórico que, amalgamado a outras referências históricas e contemporâneas, torna-se a marca maior da sua obra.

Para a arquiteta, a natureza é a verdadeira fonte primária da arquitetura. Ao desenhar e construir muros onde brotam plantas, Lina confronta o artificial com o natural e o penetrar de um no outro, expondo mais uma vez o conceito de mistura do Mediterrâneo. Ao mesmo tempo, materializa a imagem de arruinamentos na obra arquitetônica, nos quais sugere a possibilidade da produção de fendas que, pelo desgaste do tempo, são preenchidas por vegetação. Pensando a arquitetura como conjunto e urbanismo, Lina alcança uma unidade maior entre produto humano e natureza, entre arquitetura e ambiente. A ruína é o maior exemplo de naturalização da obra humana, uma vez que acaba por integrar a paisagem onde se encontra. Colocando também em confronto cultura e natureza, a arquiteta aponta a segunda como vencedora. Ruínas que lembram um passado e ao mesmo tempo um futuro: a tendência de toda obra humana e a finitude do homem, mas também o abrandamento dessa constatação de encerramento da vida.

Nos anos 1930, em Roma, as ruínas são, segundo Marcello Piacentini, elementos de inspiração para os arquitetos do moderno¹²⁰⁵. As adaptações criativas de Piranesi, fantasiadas a partir das ruínas de Roma, chamam a atenção de Lina. No seu *Contribuição Propedêutica*, ela cita os desenhos dele como exemplo importante de invasão da vegetação na arquitetura¹²⁰⁶, ou seja, exemplo da apropriação da obra humana pela natureza, a maior referência para ela do estudo da arquitetura. Além disso, apontando o aspecto inquietante da arquitetura contemporânea como fruto de um processo de renovação das ideias românticas, Lina também cita Pompeia redescoberta como exemplo do que denomina beleza casual, isto é, uma beleza resultante do encontro acidental da arquitetura com a natureza. Chamando atenção sobre a ideia do homem que constrói com o mistério da destruição, sugere-a como

¹²⁰⁴. SERT, José Luis. Introducción a Gaudí. **Casabella Continuità** n. 202, agosto-settembre 1954, p. XII-XVI, p. XII.

¹²⁰⁵. PIACENTINI, Marcello; PISANO, Mario (a cura di). **Architettura d'oggi**. Melfi (Italia), 2009, p. 36.

¹²⁰⁶. BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 15.

consequência da polêmica do terremoto de Lisboa — certamente a questão da finitude do homem — e iguala a beleza casual com a beleza das ruínas históricas, descobertas pelos românticos na Grécia, em Roma, no Egito¹²⁰⁷. Essa reflexão, do mesmo período do início de seus projetos de muros “arruinados”, é provavelmente parte da reflexão para a sua concretização.

Descrições emotivas diante da realidade¹²⁰⁸, Neorrealismo italiano do pós-guerra. Anelli já chamou atenção sobre a representatividade deste no Brasil, através da arquiteta¹²⁰⁹. Em continuidade a ele, Lina utiliza azulejos quebrados nos seus muros “arruinados”. A arquitetura moderna, no exemplo da Casa Torre (1949-1954) de Mario Ridolfi, em Roma, é significativa da produção do pós-guerra. Por meio da linguagem da obra, o arquiteto busca dialogar com as classes mais populares, usando, inclusive, revestimentos de azulejos. Lina afirma que Gaudí é um “intérprete prepotente de exigências populares espanholas”¹²¹⁰. Em sintonia com o Neorrealismo italiano, Lina também introduz azulejos nos seus muros “arruinados”, ciente de que eles, pertencentes à tradição brasileira, são abraçados por Lucio e equipe desde a obra do Ministério. Contudo, utilizando-os quebrados, como Gaudí, ela se aproxima mais das camadas populares.

Ainda no caso da Cirell, o contexto físico no qual deveria implantar a casa colabora para a arquiteta idealizá-la como tal: um pedaço de natureza, uma grande pedra encravada num terreno em declive a partir da avenida Morumbi. Ápice do *ambientismo* aprendido na *Scuola Superiore*. A situação específica consente. E a recorrência ao conhecimento da arte *polimaterial*, de base histórica e tradicional, reinventada na arte moderna italiana, é também o instrumento para a concretização da sua ideia: a constituição do rosto da edificação.

Na Casa Cirell, Lina concretiza de uma maneira mais radical uma denúncia já iniciada pelas suas primeiras obras: o processo desenvolvimentista em curso no país, no qual o desejo de imprimir o moderno e o progresso levou, de uma maneira geral, ao esquecimento da sua história viva e presente, bem como da necessidade de se empreender o projeto arquitetônico sempre segundo um juízo crítico da

¹²⁰⁷. Ibidem, p. 35.

¹²⁰⁸. MAURO, Alessandro, op. cit., s/p.

¹²⁰⁹. ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. Tese de doutorado. Fauusp. São Paulo: Fauusp, 1995, s/p (Versão digital fornecida pelo autor.)

¹²¹⁰. BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 40.

história. A crítica que faz ao projeto de Brasília, para ser apresentada a estudantes italianos nos anos 1960, é um claro indicativo disso.

Comas já mostrou que, em obras iniciadas do zero ou em intervenção no construído, Lina Bo Bardi trabalha a partir de uma postura dual que marca suas obras em transcendência. Essa atitude, presente no Prato de Ouro, na sua casa, na Cirell, é constante no conjunto dos seus trabalhos, uma vez que a arquiteta constrói o seu discurso a partir do confronto de ambivalências — resultado de uma acareação entre traços de uma produção progressista e de sua resistência, valorizando, como exposto, a importância da arquitetura *minore* nas suas mais diversas versões, ao lado da arquitetura monumental, citadina e urbana —, como também de um acentuado confronto de materiais polidos, industriais, ao lado do rugoso, artesanal e tradicional.

Essa atitude de valorização de materiais “pobres” ao lado dos “ricos” é exposta também de maneira clara, objetiva e aguda no moderno italiano, inicialmente em espaços internos, pelas mãos de Figini e Polini, na Trienal de 1936, a Trienal de Pagano. Isso após as iniciativas de Le Corbusier na casa Mandrot, por exemplo. Lina parece ampliá-las.

Entretanto, a arquiteta não venera a planta-livre do mestre franco-suíço, utilizando-a de maneira residual, como já salientou Comas. Lina dá preferência ao espaço único, seguindo formas simples, nas quais predominam os paralelepípedos e os cilindros, coincidindo núcleo espacial e estrutural, também segundo Comas. Assim, ela lança mão de paredes e pedaços de parede (pilares) no espaço interno. Essa atitude é comum na obra de Marcello Piacentini, seu também professor na *Scuola Superiore* e concomitantemente arquiteto prático de renome¹²¹¹, como também em realizações de Pagano¹²¹². Por um lado, o ensino na escola romana para arquitetos com base no estudo do organismo buscava uma aliança entre necessidades utilitárias, estética e estrutura; por outro, em planta, as formas de Lina são oriundas do círculo ou da soma de vários quadrados, células originárias de desenvolvimento do abrigo humano, segundo Pagano, cujas formas são o extremo limite da simplicidade. Esse pensamento dá também continuidade às ideias do *Gruppo 7*, no seu manifesto da arquitetura moderna de 1926, no qual se declara a intenção de uma ordem na normatização da arquitetura moderna e a aplicação de formas-tipo. Além disso, Lina

¹²¹¹. PORETTI, Sergio, op. cit, p. 119.

¹²¹². Ver, no capítulo 4, *villa Colli*.

já afirmou sua preferência pelas formas simples, entre elas o círculo e o quadrado, e o poder destas no tocante ao observador: fácil memorização e estabelecimento de confiança. Da mesma maneira, Pagano identifica na palha a cobertura original do abrigo do homem, a qual Lina utiliza nas Casas de Vidro e Cirell, valorizando assim a produção vernácula popular de intenção plástica inconsciente.

Lina busca a unidade na variedade. A aluna aprendeu com seu mestre. Como visto, Choay indica como base relevante da obra teórica de Giovannoni o trabalho a partir de mundos contraditórios, colocando-os em complementaridade. Trata-se de dois universos diferentes, inseridos em um mesmo conjunto, em um todo maior e unitário, no qual cada pequeno mundo permanece com suas características preservadas. Como na cidade histórica — na qual Giovannoni admite a convivência dos velhos e novos bairros, cada um preservando suas características próprias, integrados em um sistema unitário global —, no caso da arquitetura, para ele o monumento não existe sem a arquitetura ordinária, *minore*, integrando e determinando ela o seu ambiente. Na *Scuola Superiore*, o classicismo vernacular, ou seja, a habitação urbana do homem comum, era a prioridade de modelo do mestre para a criação do novo, uma vez que exemplo maior do traço nacional.

Lina parte da realidade como ela é, e dessa maneira explora e expõe os seus traços nos mais diversos setores, fazendo deles matéria de projeto. Quando frequentava a escola romana, a realidade da cidade era o objeto importante e essencial de estudo. Mas, como também lhe ensinaram Giovannoni e Pagano, na arquitetura não pode faltar fantasia, e o seu limite é a própria realidade, como pregava também Pagano.

As ambivalências nas obras da arquiteta podem ser definidas como complementaridades. Como Giovannoni, ela estabelece assim a unidade da obra, nos mais diversificados contextos. É o estudo do concreto, do real, a partir da aceitação e respeito às suas diferenças, entendendo-as como faces de uma mesma moeda. Esse caráter de complementaridade é uma atitude que atravessa o conjunto de suas obras, mostrando uma linha metodológica permanente entre elas. No entanto, não se pode afirmar com segurança que se trata de um processo metodológico que estabeleceu conscientemente, uma vez que certamente aprendeu assim na *Scuola Superiore di Architettura di Roma*. Afinal, uma das bases principais do pensamento de Giovannoni, vindo particularmente da *Associazione Artistica fra i Cultori di*

Architettura, tem suas raízes no Romantismo, na ideia de apreensão de elementos díspares lado a lado, na ideia de mistura da teoria cultural do Mediterrâneo, no pensamento de Ruskin, e mesmo na ideia de prosa e poesia de Croce. É importante considerar a presença desse traço desde as primeiras ações de Lina no Brasil.

Os anos iniciais da arquiteta no país coincidem com o período de consolidação da arquitetura moderna brasileira (1946-1950). Paralelamente ao recém-concluído edifício do Ministério (1945), uma arquitetura de integração com a natureza e/ou com a realização de materiais naturais se concretiza. O apego à tradição colonial na construção do moderno, já instalado no Rio de Janeiro pela liderança de Lucio Costa, foi fato importante que certamente a incentivou e a fez perceber novas possibilidades. Ela aprendeu o suficiente para analisar a realidade brasileira e dar uma resposta arquitetônica em continuidade à história local.

A integração constante da obra com a natureza, traço também de valorização do vernáculo, dá continuidade de maneira direta à tradição presente no caráter de mistura da cultura mediterrânea, que expressa o entranhar da natureza no artificial, do clássico no vernáculo e vice-versa. O contexto brasileiro permite.

E, ainda, em 1980, Lina declara que seu projeto mais importante foi aquele para o polígono das secas, que tinha como centro do seu trabalho a Bahia, onde, em Salvador, recupera o Solar do Unhão (1959-1963). Afinal, o cunho social da obra se alinha com seus interesses germinados já na *tesi di laurea*. Com base nos ensinamentos de Giovannoni, ela apreende o monumento como um conjunto, definindo a intervenção de maneira a preservar o caráter marinho, segundo ela própria, das edificações predominantes no entorno. Lina faz demolições seletivas, prática do “desbastamento”, de Giovannoni, na qual liberam-se massas amorfas que impedem a livre fruição do monumento. Essa prática é desenvolvida por outros arquitetos modernos, como Terragni e Giorgio Wenter-Marini (1890-1973)¹²¹³. Pintando as esquadrias do solar de vermelho, que era a cor predominante, segundo ela, das casas humildes do entorno, a arquiteta cria uma linguagem de diálogo com a sua população. Lina valoriza a arquitetura ordinária, integrante do contexto, para interferir no monumento.

¹²¹³. Para mais detalhes, ver exemplos de projetos em: ETLIN, Richard. **Modernism in italian architecture, 1890-1940**. Cambridge/London: The Mit Press, 1991, p. 121.

Mas, no Nordeste, a obra da arquiteta não se esgota no Unhão. A realidade da população nordestina não é muito diferente da situação da população carente e arrasada pela guerra que Lina e Pagani encontraram no sul da Itália. Em ambas, por motivos diversos, existe sofrimento. Certamente, a situação do povo nordestino a faz lembrar das condições daquela população que viu com Pagani. O problema nordestino a levou a se aprofundar em Gramsci. Mas a busca de objetos de produção cotidiana de suas camadas populares para a base de uma proposta de industrialização no Brasil encontra sua inspiração em Giuseppe Pagano. Lina lembra-se de que os anos de pós-guerra italianos o trouxeram como forte referência, e ela vivenciou o início desse despertar ainda na Itália.

Se a arquiteta sente-se satisfeita em constatar no Unhão o quanto seu antigo professor, Giovannoni, era *bravo*, o mesmo deve ter ocorrido, ao conhecer o Nordeste brasileiro e seu povo, em relação a Giuseppe Pagano.

De fato, a passagem de Lina pelo Nordeste lhe proporciona um aprofundamento do conhecimento sobre as camadas populares brasileiras e seu modo de vida, a sua arte, como ela denominava, os quais a arquiteta passa a utilizar como matéria de projeto, valorizando-os. Mas a fonte disso também está em teorias originárias do debate italiano sobre o moderno, pois Pagano já havia chamado a atenção, na década de 1930, para os objetos de uso cotidiano da população simples na Itália. Juntamente com a natureza, a idealização desses objetos é para ele sujeita a um processo de serialização que investe num mesmo tipo modular.

No Brasil, Lina bem soube praticar as teorias apreendidas na Itália. No caso particular do pensamento de Giovannoni e no de Pagano, pode-se dizer que ela cria uma arquitetura e realiza no seu país de escolha o que eles não colocaram amplamente em prática no seu país de origem.

As experiências italianas do moderno no seu trabalho são as dos anos 1930, nos quais se aponta, nas ideias de Pagano, a origem da arte *povera* dos anos 1960. Mesmo depois de vir para o Brasil, ela não desgruda do seu país. Suas constantes e longas viagens à Itália e a busca de um diálogo crescente com a população mais humilde, através das suas obras, denotam sua cumplicidade com o processo italiano também do pós-guerra: continuidades recheadas de evoluções, mas no seu país de escolha.

Lina mantém os olhos bem abertos no Brasil, analisando toda a sua realidade, seu povo, sua história e sua arquitetura, incluindo a moderna. Sabiamente, ela usa o seu aprendizado, a sua experiência italiana, as convergências da realidade entre os dois países e a experiência inclusiva do moderno, encabeçada por Lucio em terras tupiniquins, para a construção do seu legado. O legado de um trabalho que, observando a história, o passado contextual, valoriza a cidade como palimpsesto¹²¹⁴. Como nas demais obras analisadas nesta tese, isso acontece tanto na recuperação do Unhão quanto no seu projeto para o Nordeste. Lina tinha muita história, e não seria Lina, se não trouxesse a Itália para o Brasil.

¹²¹⁴. OLIVEIRA, Rogério de Castro. Palimpsestos: sulcos ecléticos em campo moderno. **Arquitexto**. Porto Alegre, PROPAR-UFRGS n. 15, p. 6-18. Disponível em <https://www.ufrgs.br/propar/arqtexto/index.htm>. Acesso em dezembro 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Eneida. **O “construir no construído” na produção contemporânea: relações entre teoria e prática.** Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: Fauusp, 2009.

ANELLI, Renato Luis Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi.** Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995. (Versão digital fornecida pelo autor.)

ANELLI, Renato Luis Sobral. **Interlocuções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo. Texto de sistematização da produção científica para concurso de Livre Docência.** São Carlos: Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo (EESC-USP), Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2001.

ANELLI, Renato Luis Sobral. Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. **Revista Pós.** São Paulo, 2010, v. 27, p. 86-101.

ANELLI, Renato Luis Sobral. Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design. **Arquitexto.** Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, n. 14, p. 92-109. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/>. Acesso: abril 2011.

ANELLI, Renato Luis Sobral. Lina Bo Bardi frente às políticas de desenvolvimento econômico e social brasileiro (1946-1979). (Texto fornecido pelo autor.) Publicado originalmente em inglês. In: LEPIK, Andres; BADER, Vera Simone. **Lina Bo Bardi**

100: Brazil's alternative path to Modernism. Ostfildern: Hatje Cantz, cop. 2014, p. 169-182.

ANELLI, Renato. Annotazioni sulla formazione intellettuale di Lina Bo Bardi. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di). **Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile.** Milano: FrancoAngeli, 2017.

ANNUARIO della R. Scuola di Architettura in Roma, anno accademico 1925-26. Roma, Tipografia Ditta F. LLI Palotta, 1926. Disponível em: http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1925-1926&id_immagine=7585590&id_periodico=5598&id_testata=68. Acesso: julho 2015.

ANNUARIO della R. Scuola Superiore di Architettura in Roma, anno accademico 1933-1934. Roma: Tipografia Ditta F. LLI Palotta, 1934, p. 7. Disponível em: http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1933-1934&id_immagine=8859139&id_periodico=4490&id_testata=68. Acesso: julho 2015.

ANNUARIO del R. Istituto Superiore di Architettura di Roma, anno accademico 1934-1935. Roma: Tipografia Ditta F. LLI Palotta, 1935, p. 83. Disponível em: http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1934-1935&ID_testata=68&ID_periodico=4491. Acesso: julho 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. Valor de uma Polêmica (Giuseppe Pagano). In: **Projeto e Destino.** São Paulo: Ática, 2004.

ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA. **Architettura minore in Italia.** Torino/Roma: C. Crudo & C. Editore/Max Bretschneider, [1926].

ATIQUE, Fernando. Os elos entre a University of Pennsylvania e a arquitetura do Brasil, através da trajetória profissional de George Henry Krug. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/atique_krug.htm. Acesso: setembro 2019.

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

BARBERA, Paola. **L'intelligenza delle passioni. Enrico Calandra e la storia dell'architettura.** Palermo: Torri del Vento Edizioni, 2014.

BARDI, Lina Bo. Architettura e natura. **Domus**, n. 191, 1943.

BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. **Habitat**, n. 10. São Paulo, jan-mar 1953, p. 31-40.

BARDI, Lina Bo. **Roteiro de aula na Facoltà di Architettura di Roma-Itália**. 15/2/1964, acesso 01.1318.03, idioma: italiano (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

BARDI, Lina Bo. Critério proposto para a restauração do “Solar do Unhão”. In: CERÁVOLO, Ana Lúcia. **Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-1960**. São Carlos: Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo, 2010. (Anexo.)

BARDI, Lina Bo. Entrevista concedida a Haifa Y. Sabag. **AU**, n. 7. São Paulo: Editora Pini, agosto 1986, p. 50-54.

BARDI, Lina Bo; SANTOS, Cecília Rodrigues (Introdução). Uma aula de arquitetura. **Projeto**, n. 133, 1990, p. 103-108.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: ILBPMB, 1994.

BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo (coord. editorial). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2008.

BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 162-176.

BARDI, Lina Bo. Bela Criança. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). In: **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 70-73.

BARDI, Lina. **Conjunto Unhão** [texto datilografado s/ título], documento 106, s/d. (MAM-BA – Museu de Arte Moderna da Bahia).

BARDI, Pietro Maria. Le Corbusier a Roma. **Quadrante**, 1934, n. 13, p. 5.

BARDI, Pietro Maria. **Lembranças de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil**. São Paulo: Nobel, 1984.

BARDI, Pietro Maria. **Diálogo Pré-socrático**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi; Milão: All’Insegna del Pesce D’oro, 1996.

BARUCCI, Clementina. La biblioteca di Marcello Piacentini. In: CIUCCI, Giorgio; LUX, Simonetta; PURINI, Franco (a cura di). **Marcello Piacentini architetto. 1881-1960**. Roma: Gangemi Editore, 2010, p. 73-83.

BATTISTACCI, Rossana. Achillina Bo nella Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di). **Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile**. Milano: FracoAngeli, 2017, p. 145-154.

BELLANCA, Piacentini e Muñoz. In: CIUCCI, Giorgio; LUX, Simonetta; PURINI, Franco (a cura di). **Marcello Piacentini architetto. 1881-1960**. Roma: Gangemi, 2010, p. 169-181.

BENEDETTI, Simona. La città giardino Aniene: l'impianto di Gustavo Giovannoni e il contributo degli altri architetti. In: MARCUCCI, Laura (a cura di). **L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo**. Roma: Gangemi Editore, s/d, p. 101-134.

BERGDOLL, Barry. Prefazione. In: LEJEUNE, Jean-François; SABATINO, Michelangelo. **Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo**. Milano: List Lab, 2016, p. 9-17.

BERTA, Barbara. **La formazione della figura professionale dell'architetto, 1890-1925**. Tesi di dottorato. Università degli Studi di Roma Tre. Dipartimento di Studi Storico-Artistici. Roma, 2008.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Lina Bo Bardi: abstração e mimese. **Parc: pesquisa em arquitetura e construção**, 1º de outubro de 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/parc/article/view/8634525/2446>. Acesso: março de 2015.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Como um lagarto sobre as pedras ao sol: as arquiteturas de Lina Bo Bardi e Antoni Gaudí. **Vitruvius Portal de Arquitetura**, São Paulo: Arqtextos 044.03, jan. 2004. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq044/arq044_03.asp. Acesso: abril 2012.

BO, Lina; PAGANI, Carlo (a cura di). Alla ricerca di una architettura vivente. **Estratto di Domus**, dicembre 1943, s/p.

BRASIL. **Passaporte [de] Lina Bo Bardi**, São Paulo (SP), 6/8/1953, acesso: 01.1265.01 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

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

BRUSCHI, Arnaldo. L'insegnamento della storia nella Facoltà di Architettura di Roma e le sue ripercussioni nella progettazione e nella storiografia. In: PARDO, Vittorio Franchetti. **La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalla origini al duemila. Discipline, docenti, studenti**. Roma: Gangemi Editore, 2001.

BUENO, Daniel Oliveira. **O desenho moderno de Saul Steinberg**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Fauusp, 2007.

CABRAL, Cláudia Costa. Anatomia da rua elevada: casos latino-americanos (1946-1974). **XIV SAL – Seminário de Arquitetura Latino-Americana**. Campinas: UNICAMP, 2011.

CABRAL, Cláudia; BENDER, Helena. Usos do primitivismo. Pedra, barro e arquitetura moderna. **Pós. Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Fauusp**, 2017, v. 24 (43), p. 80-97.

CABRAL, Renata Campello. **A noção de “ambiente” em Gustavo Giovannoni e as leis de tutela do patrimônio cultural na Itália**. Tese de doutorado. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Carlos, 2013

CAGNESCHI, Claudia. **La costruzione razionale della casa. Scritti e progetti di Giuseppe Pagano**. Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica. Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura-XXI Ciclo di Dottorato, 2009.

CAMPELLO, Maria de Fátima M. B. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. São Carlos, 1997.

CAMPELLO, Maria de Fátima M. B. Lina Bo Bardi: a casa moderna e a cabana primitiva. **Seminário 50 anos de Lina Bo Bardi. Na encruzilhada da Bahia e do Nordeste**. Salvador, dezembro 2009, p. 1-16. Disponível em: http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/14.pdf. Acesso: março 2011.

CANAS, Adriano Tomitão. **Masp: Museu Laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957**. Tese de doutorado. São Paulo: Fauusp, 2010.

CAPPANNA, Alessandra. Marconi, Plinio. Dizionario biografico degli italiani, volume 69 (2007). **Treccani**. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/plinio-marconi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/plinio-marconi_(Dizionario-Biografico)). Acesso: outubro 2018.

CAPANNA, Alessandra. Milani, Giovanni Battista. In: **Treccani**. Dizionario biografico degli italiani, v. 74, 2010. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-milani_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso: outubro 2018.

CAPANNA, Alessandra. Minucci, Gaetano. **Treccani**. Dizionario biografico degli italiani, volume 74, 2010. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-minnucci_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso: outubro 2018.

CAPANNA, Alessandra. Moretti, Luigi Walter. In: **Treccani**. Dizionario biografico degli italiani, volume 76, 2012. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-walter-moretti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-walter-moretti_(Dizionario-Biografico)). Acesso: outubro 2018.

CARLI, Carlo de. **Architettura: spazio primario**. Milano: Hoepli, 1982.

CARVALHO, Joana Mello de. **O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon em perspectiva. 1930-1960**. Tese de doutorado Fauusp. São Paulo: Fauusp, 2010

CASA Rustici a Milano. **Rassegna di architettura**, settembre 1939, n. 9, p. 141-147.

CASASCO, Ermano. La progettazione del giardino acquatico moderno: l'esperienza del giardino termale del Negombo. In: FRONZA, Fabrizio (a cura di). **L'acqua nel paesaggio costruito: mito, storia, tecnica. Atti del Convegno**. Terme di Comano, 29-30 settembre 2000, p. 77-83.

CASCIATO, Maristella. Daneri, Carlo. In: **Treccani**. Dizionario biografico degli italiani, volume 32, 1986. In: **Treccani**. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-carlo-daneri_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso: março 2017.

CATALANO, Sarah. "Casa sul Mare di Sicilia", projeto d'esordio di Lina Bo Bardi e Carlo Pagani. **Domus**, setembro-dicembre 2008.

CATINI, Raffaella. **Treccani**. Dizionario biografico degli italiani, volume 68, 2007. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/manfredo-manfredi_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso: julho 2017.

CAVALCANTI, Lauro (org.). **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CAZZATO, Vincenzo. L'acqua nella storiografia e in alcune realizzazioni di primo Novecento. In: FRONZA, Fabrizio (a cura di). **L'acqua nel paesaggio costruito: mito, storia, tecnica. Atti del Convegno**. Terme di Comano, 29-30 settembre 2000, p. 21-30. Disponível em: http://www.naturambiente.provincia.tn.it/binary/pat_ripristino/publicazioni/NaturaAlpinan3.1189760880.pdf. Acesso: dezembro 2017.

CHAGAS, Maurício de A. **Modernismo e tradição: Lina Bo Bardi na Bahia**. Dissertação de mestrado. Salvador: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 2002.

CERÁVOLO, Ana Lucia. **Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-1960**. São Carlos: Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo, 2010.

CHAVES Anna Mathilde. **Jardins das mansões paulistas**. [1953] (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

CHOAY, Françoise. Introduction. In: GIOVANNONI, Gustavo. **L'urbanisme face aux villes anciennes**. Paris: Éditions Seuil, 1998, p. 7-31, p. 13.

- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.
- CIUCCI, Giorgio. **Gli architetti e il fascismo: architettura e città, 1922-1944**. Torino: Einaudi, 2002.
- CIUCCI, Giorgio; MURATORE, Giorgio. **Il primo Novecento**. Milano: Electa, 2004.
- CIUCCI, Giorgio. La Roma di Piacentini. 1916-1929. **Rassegna di architettura e urbanistica: Marcello Piacentini a cinquanta anni dalla scomparsa**, gennaio-agosto 2010, n. 130/13, p. 21-50.
- CIUCCI, Giorgio. Lina Bo dal 1930 al 1946. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di). **Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile**. Milano: FrancoAngelo, 2017, p. 183-200.
- COLQUHOUN, Alan. Classicismo vernáculo. In: COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COMAS, Carlos Eduardo. Arquitetura brasileira: anos 80 – um fio de esperança. **AU** n. 92, out. 1986, p. 91-97.
- COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. **Projeto**, 1987, n.102, p. 137-149.
- COMAS, Carlos Eduardo. **Lina Bo Bardi. Revista de cultura brasileira**. Madrid: Embajada de Brasil en España, n. 2, sept. 1998, p. 101-121.
- COMAS, Carlos Eduardo. Um depoimento. **Arquitexto**. Porto Alegre, PROPARG/ UFRGS, n. 2, 2002, p. 7-16.
- COMAS, Carlos Eduardo. Moderna (1930 a 1960). In: MONTEZUMA, Roberto (org.). **Arquitetura Brasil 500 anos**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002, v. 1, p. 185-237.
- COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões Brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MAM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945**. Tese para obter o grau de doutor pela Universidade de Paris 8. Paris, 2002.
- COMAS, Carlos Eduardo. Casa unifamiliar e tradição moderna. **AU**. São Paulo: Pini, julho de 2006, p. 68-70.
- COMAS, Carlos Eduardo. Corollaire brésilien: l'architecture et la tradition académique. **Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine Brésil-France. Architecture**, 2006, n. 18/19.

COMAS, Carlos Eduardo. Lina 3x2. **Arquitexto**. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, n. 14, p. 146-189. Disponível em <http://www.ufrgs.br/proparg/>. Acesso: março 2011.

COMAS, Carlos Eduardo. Arquitetura moderna, estilo campestre. Hotel Parque São Clemente. **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 123.00, Vitruvius ago. 2010. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3513>. Acesso: abril 2012.

COMENCINI, Luigi. Le fotografie di Pagano. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna (a cura di). **Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetture e scritti**. Milano: Editoriale Domus, 1947, p. 67.

CONSOLI, Gian Paolo. Verso una nuova architettura: Académie Royale d'Architecture e Accademia di San Luca. 1750-1800. In: BROOK, Carolina; CAMBONI, Elisa; CONSOLI, Gian Paolo; MOSCHINI, Francesco; PASQUALI, Susanna (a cura di). L'Accademia a confronto. **L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo**. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2017, p. 80-103.

CONDELLO, Annette. Pietro Maria Bardi – The vicarious architect: the importation of Italian futurism to Brazil, **15th International planning history society conference. Cities, nations and regions in planning history**. <http://www.fau.usp.br/iphs/abstractsAndPapersFiles/Sessions/21/CONDELLO.pdf>. Acesso: dezembro 2012.

CORATO, **Aline Coelho Sanches. A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil**. Dissertação de mestrado. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2004.

COSTA, Lucio. O risco moderno. [Entrevista concedida a] Mário César Carvalho, Rio de Janeiro: 10/7/1995. **Folha de São Paulo**, 23/7/1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/230795.htm>. Acesso: junho 2018.

COSTA, Lucio. [**Correspondência**], Destinatário: Pietro Maria Bardi, Rio de Janeiro, s/d. Carta. Acervo Lucio Costa. Acervo digital Instituto Antonio Carlos Jobim. Disponível em: <http://www.jobim.org/lucio/>. Acesso: janeiro 2016.

CRAVERI, Piero; LÖNNE, Karl Egon; PATRIZI, Giorgio. Croce, Benedetto. Dizionario biografico degli Italiani, volume 31, 1985. In: **Treccani**. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-croce>. Acesso: março 2017.

CURRÀ, Edoardo; DI MARCO, Fabrizio. Giovannoni e la didattica dell'architettura alla Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma. In: BONACCORSO, Giuseppe; MOSCHINI, Francesco (a cura di). **Gustavo Giovannoni e l'architetto integral. Atti del Covegno Internazionale**. Roma, Palazzo Carpegna 25-27 novembre 2015. Accademia Nazionale di San Luca, Quaderni degli Atti 2015-2016, p. 135-139.

CURRÀ, Edoardo; DI MARCO, Fabrizio. La didattica dell'architettura alla Regia Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri di Roma: Da Enrico Guj a Gustavo Giovannoni. In: GARDA, Emilia; MELE, Caterina; PIANTANIDA, Paolo. **Colloqui. AT. e 2019. Ingegno e costruzione nell'epoca della complessità. Forma urbana e individualità architettonica**. Atti del congresso, 25-28 settembre 2019. Torino: Edizioni Politecnico di Torino, 2019.

CURTIS, Willian. **Arquitetura moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008.

CZERNA, Renato. Carta aberta. **Habitat**, São Paulo, n. 3, p. 2-7, 1951.

D'AMATO, Claudio. La Scuola di Architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità oggi in Italia. In: **Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura**. Roma: Edizioni Quasar, 2017.

D'AMATO, Claudio. **La Scuola Italiana di Architettura, 1919-2012. Saggio sui modelli didattici e le loro trasformazioni nell'insegnamento dell'architettura**. Roma: Gangemi Editore, 2019.

DAZZI, Camila. A modernização do ensino da arte no século XIX. A reforma da Accademia di San Luca e a criação do Istituto di Belle Arti di Roma. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, julho/dezembro 2017. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/cd_sanluca.htm. Acesso: maio 2019.

DELLAPIANA, Elena. Nove storie per nuove architetture: Architetti-Storici, In: CRIPPA, Maria Antonietta (a cura di). **Luoghi e modernità. Pratiche e saperi dell'architettura**. Milano: Jaca Book, 2007, p. 139-147.

DI MARCO, Fabrizio. Mopurgo, Vittorio. Dizionario biografico degli italiani. In: **Treccani**, volume 77, 2012.

DOLLÉANS, Géraldine. **Un "effet Walter Scott" de l'À la recherche du temps perdu? Proust et l'École des Annales**. Item [En ligne]. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=579905>. Acesso: maio 2016.

DREBES, Fernanda Jung. O edifício residencial e a arquitetura brasileira (1945/1955), **Docomomo 5. Arquitetura e urbanismo modernos: projeto e preservação**. São Carlos, out 2003. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/indexfutura.htm>. Acesso: fevereiro 2014.

ELEB, Monique; DEBARRE, Anna. **L'invention de l'habitation moderne. Paris, 1880-1914**. Paris: Hazan/Archives d'architecture moderne, 1995.

EMISSORA Tupi - São Paulo. Teatro de rádio e televisão. **Acrópole**. São Paulo, maio de 1949, p. 17-24

ETLIN, Richard. **Modernism in Italian architecture, 1890-1940**. Cambridge-Massachusetts: The MIT Press, 1991.

ETLIN, Richard. **Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: the romantic legacy**. Manchester and New York: Manchester University Press, 1994.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de. Educação em museus: um mosaico da produção brasileira em 1958. *Mouseion*, 2014, n. 19, p. 53-66. <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1867/1235>. Acesso: maio 2016.

FATO & Opinião. **AU**. São Paulo: Pini, n. 249, dez. 2014, p. 14-15.

FERABOLI, Maria Tereza. La casa in mostra. In: IRACE, Fulvio (a cura di). **Storie d'Interni. L'Architettura dello spazio domestico moderno**. Roma: Carocci Editore, 2015.

FERNANDES, Fernanda. A experiência do Museu de Arte de São Paulo. A ação de arquitetos e artistas estrangeiros na modernidade paulista. **9º Seminário Docomomo Brasil Interdisciplinaridade e Experiências em Documentação e Preservação do Patrimônio Recente**. Brasília, junho de 2011. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20>. Acesso: junho 2012.

FERRAZ, Marcelo. A poesia vital de Lina Bo Bardi. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 8/12/1996.

FERREIRA, Pedro Henrique. A História como Liberdade – Benedetto Croce e Roberto Rossellini. In: **Anais do XIX Encontro Regional de História**. Juiz de Fora, julho 2014.

FERRETTI, Roberto. Architectes et ingénieurs en Italie. Associations et professionnalisation (1859-1938). **Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine. Métiers**. [Paris]: Éditions du Patrimoine, novembre 1999, p. 55-64.

FONDATION Le Corbusier. Biographie. Disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.fr>. Acesso: junho 2017.

FONDATION Le Corbusier. Extrait de Le Corbusier. **Oeuvre complète**, volume 2, 1929-1934. Disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/default.aspx>. Acesso: outubro 2018.

FONTANELLE, Sabine Studarte. **Relações entre o traçado urbano e os edifícios modernos no centro de São Paulo. Arquitetura e Cidade. (1938/1960)**. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: Fauusp, 2010.

GABETTI, Roberto; MARCONI, Paolo. L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1920). **Controspazio**, settembre 1971, n. 9, p. 43-55.

GABETTI, Roberto; MARCONI, Paolo. L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1920). **Controspazio**, ottobre-novembre 1971, n. 10-11, p. 41-44.

GALESÌ, René; MALTA, Cândido. Modernismo e Urbanidade: os pioneiros da moradia vertical em São Paulo. **Anais do 6º Docomomo Brasil, arquitetura e urbanismo moderno e nacional**. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Rene%20Galesi,%20Candido%20Malta%20Campos%20Neto.pdf>, set 2013. Acesso: setembro 2013.

GIARDINA, Andrea. O mito fascista da romanidade. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 22, n. 62, p. 55-76, abril de 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142008000100005&lng=en&nrm=iso. Acesso: setembro 2016.

GIOLLI, Raffaello. Triennale di Milano: Il nuovo padiglione. **Casabella**, giugno-luglio 1936, n. 102-103, p. 6-7.

GIOVANETTI, Francesco; STABILE, Francesca Romana. Vincenzo Fasolo. Primato del disegno e dell'Ambientismo. In: STEFANELLI, Pirzio Biroli (a cura di). **Bollettino dei musei comunali di Roma**. Roma: Gangemi, 2004, v.18, p. 129-155.

GIOVANNONI, Gustavo. Commenti e polemiche. **Architettura e arti decorative**, anno I, fasc. 4, nov/dic 1921.

GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di Architettura nella storia e nella vita; edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti**. Roma: Soc. Ed. d'Arte Illustrata, 1925.

GIOVANNONI, Gustavo. Intorno agli skyscrapers. **Architettura e arti decorative**. 1927, volume V-VI. Disponível em: <http://www.archeologica.librari.beniculturali.it/>. Acesso: agosto 2015.

GIOVANNONI, Gustavo. Architettura. In: **Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti**. Milano-Roma: Casa Editrice d'Arte Bestelli & Tumminelli, 1929, p. 63-78.

GIOVANNONI, Gustavo Giovannoni. **Corso di architettura. Parte seconda: nozioni di edilizia, composizione architettonica elementare**. Roma: Paolo Cremonese, 1931.

GIOVANNONI, Gustavo. **La Scuola di Architettura di Roma**. Roma: Dott. Paolo Cremonese Editore, 1932.

GIOVANNONI, Gustavo. Il diradamento ed i suoi problemi nuovi. **Estratto della rivista Urbanistica**, settembre-dicembre 1943, n. 5-6. Roma: Tipografia delle Terme.

GIOVANNONI, Gustavo. Il momento attuale dell'architettura. Principii di estetica pratica. In: **Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura**. Roma: Apollon MCMXLV [1945], p. 237-288.

GIOVANNONI, Gustavo. A restauração dos monumentos na Itália. In: KÜHL, Beatriz Mugayar (org.). **Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013, p. 179-190.

GIOVANNONI, Gustavo. O “desbastamento” de construções nos velhos centros. O Bairro do Renascimento em Roma. In: KÜHL, Beatriz Mugayar (org.). **Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013, p. 137-177.

GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (a cura di). Dal capitello alla città. Milão: Jaca Book, 1997.

GRINOVER, Marina M. Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Fauusp. São Paulo, 2010.

GRUPPO 7. Architettura. **Rassegna italiana**, dic. 1926, p. 849-854.

GUADET, Julien. **Éléments et théorie de l'architecture**. Paris: Aulanier e Cie Editeurs, [1908].

GUIDOBONI, Francesco. Primi concorsi accademici di architettura tra Roma e la Francia, 1677. In: BROOK, Carolina; CAMBONI, Elisa; CONSOLI, Gian Paolo; MOSCHINI, Francesco; PASQUALI, Susanna (a cura di). **L'Accademia a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo**. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, p. 53-63.

IL COMPLESSO Guajanazes a San Paolo. **Domus** n. 282, maggio 1953, p. 4-7.

LA CASA Elettrica all'Esposizione di Monza. **Rassegna di architettura**. Luglio 1930, n. 7, p. 256-258. Disponível em: http://www.casadellarchitettura.eu/fascicolo/data/2011-06-03_475_2151.pdf. Acesso: abril 2016.

LANCHA, Joubert José. O olho e a mão, o desenho na primeira viagem de Le Corbusier. **Revista risco**. São Carlos, n. 4, p. 51-66, 2006.

LE CORBUSIER. Urbanismo e Architettura secondo Le Corbusier. **Quadrante** n. 13, 1934, p. 6-17.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LE CORBUSIER. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. Disponível em: [http://groups.google.com.br/group /digitalsource](http://groups.google.com.br/group/digitalsource). Acesso: setembro 2013.

LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC Rio/Loyola, 2007.

LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. **Estudos Avançados**. Abr. 2008, vol. 22, n. 62, p. 237-256.

LIMA, Zeuler de A. Lina Bo Bardi: entre margens e centros. **Arquitexto**. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, n. 14, p. 111-144. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/proparg/>. Acesso: abril 2011.

LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi**. New Haven and London: Yale University Press, 2013.

LINA BO BARDI 1914-1992. Una architetta romana in Brasile. Covegno internazionale di studio. Roma, Itália: Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Architettura e Progetto, 2014. Disponível em: https://web.uniroma1.it/dip_diap/sites/default/files/allegati_notizie/CentLBB_Programma_0.pdf. Acesso: agosto 2015.

LIRA, José. **Warchavchik: fraturas da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LISTA de Áreas. **[Teatro Estação de Rádio] Edifício Taba Guaianases**, Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1951, idioma: português, acesso: 01.0597.02, (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

LISTA de Especificações Técnicas. **Residência Valeria Piacentini Cirell**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1958, idioma: português, acessos: de 01.0241.02 a 01.0241.07, (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

LOURENÇO, Jaqueline. **Um espelho brasileiro; visões sobre os povos indígenas e a construção de uma simbologia nacional no Brasil (1808-1831)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LOYER, François. *Le siècle de l'industrie*. Paris: Éditions d'Art Albert Skira, 1983.

MAGNI, Susanna. **Abitare in alto a Milano 1920-1960**. Tesi di laurea. Politecnico di Milano. Anno accademico 2013-2014.

MARANGONI, Guido. Giardini nuovi e antichi. **La casa bella**, agosto 1928, n. 8, VI, , p. 9-12

MARCONI, Plinio. I recenti sviluppi dell'architettura italiana in rapporto alle loro origini, **Architettura e arti decorative**, fascicolo XV, novembre 1931, p. 761-816.

MARCUCCI, Laura. Da ch let a fabbrica: gli impianti della birreria Peroni e il ruolo di Giovannoni nella espansione di Roma. In: MARCUCCI, Laura (a cura di), **L'altra modernit  nella cultura architettonica del XX secolo**. Roma: Gangemi Editore, 2012, p. 31-60.

MARTINEZ, Corona. Ensaio sobre o projeto. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

MATTIA, Daniela De. **Architettura antica e progetto. Dalla Bauforschung al progetto architettonico in area archeologica**. Roma: Gangemi, 2012.

MAURO, Alessandro. **Il Realismo. L'architettura italiana e le sue contaminazioni**. Dottorato di ricerca in progetto architettonico e analisi urbana. Universit  degli Studi di Catania. Facolt  di Architettura di Siracusa, 2012.

MAZZUCHELLI, Maria. Pagano architetto. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna (a cura di). Giuseppe Pagano. Architetture e scritti. Milano: Editoriale Domus, 1947, p. 30-32.

MEMORIAL Descritivo. **Edifício Taba Guaianases**. Arquitetura-Constru o, Planejamento, S o Paulo, 1951, idioma: português, acesso: 01.0594.01, (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, S o Paulo, SP).

MIANO, Giuseppe. Boito, Camillo. Dizionario biografico degli italiani. Volume 11, 1969. In: **Treccani**. Disponivel em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-boito_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-boito_(Dizionario-Biografico)). Acesso: agosto 2016.

MIDDLETON, Robin; WATKIN, David. **Architecture moderne . Du n o-classicisme au n o-gotique. 1750-1870**. Paris: Berger-Levrault, s/d.

MIGLIARI, Ricardo. L'insegnamento del disegno. In: PARDO, Vittorio Franchetti. **La Facolt  di Architettura dell'Universit  di Roma "La Sapienza" dalla origini al duemila. Discipline, docenti, studenti**. Roma: Gangemi Editore, 2001, p. 265-276.

MILANO, Triennale di (8^a). **Certificado de Participa o**. Milão (Itália), 1947, acesso: 02.01017.05 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

MILLER, J. Abbott. Escola elementar. In: LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. (orgs.). **ABC da Bauhaus: a Bauhaus e a teoria do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MOLINARE, L. BBPR: Torre Velasca, Mil n. **2G: Rivista internacional de arquitectura**, n. 15, 2000.

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, 1892-1968**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MOSAICO. In: **Treccani enciclopedia online**. Disponível em <http://www.treccani.it/enciclopedia/mosaico/>. Acesso: maio 2018.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974. Pontos de partida para uma revisão histórica**. São Paulo: Ática, 1978.

MOURA, Luanda de. **Mecenato: atores, objetos e práticas**. Mestrado profissional apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2012.

MUNTONI, Alessandra. Marcello Piacentini e l'Europa, retroguardia e rinnovamento. In: CIUCCI, Giorgio; LUX, Simonetta; PURINI, Franco (a cura di). **Marcello Piacentini architetto. 1881-1960**. Roma: Gangemi Editore, 2010, p. 53-71.

MUNTONI, Alessandra. Il Mediterraneo e l'Atlantico. Dalla Casa sul Mare alla Casa del Vidro. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di). **Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile**. Milano: FrancoAngeli, 2017.

MURATORI, Giorgio. Piacentini professionista. In: CIUCCI, Giorgio; LUX, Simonetta; PURINI, Franco (a cura di). **Marcello Piacentini architetto. 1881-1960**. Roma: Gangemi Editore, 2010, p. 135-148

NARDIN, Ermelindo. In: **Enciclopédia Itaú Cultural**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9444/ermelindo-nardin>. Acesso: maio 2015.

NERI, Maria Luisa. **Enrico Del Debbio: opera completa, 1909-1973**. Milano: Idea Books, 2002.

NEUTRA, Richard. Tecnologia regionale dell'architettura moderna. **Casabella**. Dicembre 1930, p. 21.

NICOLOSI, Giuseppe. Viaggio di istruzione a Milano. **Annuario della R. Scuola di Architettura di Roma**, anno accademico 1932-1933. Roma: Ditta F. LLI Palotta, 1933, p. 174-182.

NICOLOSO, Paolo. **Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni dei regime**. Milano: FrancoAngeli, 1999.

NICOLOSO, Paolo. **Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista**. Torino: Einaudi, 2011.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura.** São Paulo/Barcelona, Romano Guerra Editora/Editorial Gustavo Gili, 2006.

O JARDIM Morumbi. **Habitat.** São Paulo, n. 10, p. 26-30, 1953.

OLIVEIRA, Rogério de Castro. Construção, Composição, Proposição: o projeto como campo de investigação epistemológica. In: CANEZ, Anna Paula; SILVA, Cairo Albuquerque. **Composição, partido e programa. Uma revisão crítica de conceitos em mutação.** Porto Alegre: Editora UniRitter, 2015.

OLIVEIRA, Rogério de Castro. Palimpsestos: sulcos ecléticos em campo moderno. **Arquitexto.** Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, n. 15, p. 6-18. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/arqtexto/index.htm>. Acesso: dezembro 2018.

ORI, Eva. **Enrico Prampolini tra arte e architettura. Teorie, progetti, e arti polimaterica.** Dottorato di Ricerca in Architettura. Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura. Università di Bologna, 2014.

ORSINI, Marco Stefano. **Moderne architetture romane. Architetture della scuola romana nel passaggio alla modernità, con particolare riferimento all'opera di Giovanni Battista Milani.** Roma: Gangemi Editore, 2015.

PAGANO, Giuseppe. La villa. **Casabella.** Milano, n. 67, luglio 1933, p. 2-7.

PAGANO, Giuseppe. Architettura nazionale. **Casabella.** Milano, n. 85, gennaio 1935, p. 2-7.

PAGANO, Giuseppe. **Arte decorativa italiana. Quaderni della Triennale.** Milano: Ulrico Hoepli, 1936.

PAGANO, Giuseppe. **Tecnica dell'abitazione. Quaderni della Triennale.** Milano: Ulrico Hoepli, 1936.

PAGANO, Giuseppe; DANIEL, Guarniero. **Architettura rurale Italiana. Quaderni della Triennale.** Milano: Ulrico Hoepli, 1936.

PAGANO, Giuseppe. Un gruppo di abitazioni a ville sovrapposte. **Casabella.** Marzo 1937, n. 111, p. 12-17.

PAGANO, Giuseppe. Una lezione di modestia. **Casabella.** Marzo 1937, n. 111, p. 2-4.

PAGANO, Giuseppe. Tre anni di Architettura in Italia. **Casabella.** Febb. 1937, n. 110, p. 2-5.

PAGANO, Giuseppe. Alla ricerca dell'italianità. **Casabella.** Novembre 1937, n. 119, p. 2-5.

PAGANO, Giuseppe. Progetto di una villa per Livorno. **Casabella**. Gennaio 1937, n. 109, p. 22-23.

PAGANO, Giuseppe. Un cacciatore d'immagini. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna (a cura di). **Giuseppe Pagano. Architetture e scritti**. Milano: Editoriale Domus, 1947, p. 67.

PAGANO, Giuseppe. Sconfitte e vittorie dell'architettura moderna. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna (a cura di). **Giuseppe Pagano. Architetture e scritti**. Milano: Editoriale Domus, 1947, p. 18-22.

PAGANO, Giuseppe. Piante di ville. **Costruzioni-Casabella**. 1940, n. 156, p. 2-8.

PAGANO, Giuseppe; SETA, Cesare de (a cura di). **Architettura e città durante il fascismo**. Milano: Jaca Book, 2008.

PAIM, Antonio. A filosofia brasileira contemporânea. In: **Estudos complementares à história das ideias filosóficas no brasil**, volume VII, 2007, p. 148. Disponível em: <http://www.institutodehumanidades.com.br/arquivos/Filosofia%20contemporanea.pdf>. Acesso: maio 2014; Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro. In: www.cdpb.org.br/dic_bio_bibliografico_czerna.html. Acesso: maio 2015.

PANE, Andrea. Il vecchio e il nuovo nella città italiane: Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna. In: FERLENGA, Alberto; VASSALO, Eugenio; SCHELLINO, Francesca (a cura di). **Antico e nuovo. Architetture e architettura**. Padova: Il poligrafo, 2007, p. 215 -231.

PARDO, Vittorio Francheti. Il Contributo della Facoltà di Architettura di Roma al dibattito culturale italiano. Un profilo d'insieme alla fine dell'anno 2000. In: PARDO, Vittorio F. **La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalla origini al duemila. Discipline, docenti, studenti**. Roma: Gangemi Editore, 2001.

PASQUALI, Alessandro. Scuola di Architettura. **Casabella**, febbraio 1935, n. 86, p. 42-43.

PATETTA, Luciano. L'architettura in Italia, 1919-1943. Le polemiche. Milano: Clup, 1972.

PEDRÃO, Angela West. A escola-parque, uma experiência projetual arquitetônica pedagógica. **Rua**, jul-dez 1999, v. 1, n. 7, p. 24-29.

PEREA, Silvia. **Resistencia y progreso: El proyecto político de Lina Bo Bardi (1944-1964)**. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013.

PEREIRA, Cláudio Calovi. Teoria acadêmica e projeto arquitetônico. **Arquitexto**, Porto Alegre, PROPAR/UFRGS, n. 6, p. 84-93. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/>. Acesso em abril 2017.

PEREIRA, Juliano. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

PERSICO, Edoardo. L'architettura mondiale. In: PERSICO, Edoardo. **Profezia dell'architettura**. Ginevra/Milano: Skira, 2012, p. 7-16.

PERSICO, Edoardo. Gli architetti italiani. In: PERSICO, Edoardo. **Profezia dell'architettura**. Ginevra/Milano: Skira, 2012, p. 17-25.

PERSICO, Edoardo. Punto ed a capo per l'architettura. In: PERSICO, Edoardo. **Profezia dell'architettura**. Ginevra/Milano: Skira, 2012, p. 17-25.

PIACENTINI, Marcello. Il momento architettonico all'estero, **Architettura e arti decorative**, I, 1, maggio-giugno 1921, p. 32-76.

PIACENTINI, Marcello; PISANI, Mario (a cura di). **Architettura moderna**. Venezia: Marsilio, 1996.

PIACENTINI, Marcello; PISANI, Mario. **Architettura d'oggi**. Melfi (Italia): Libria, 2009.

PICA, Agnoldomenico. **Storia della Triennale. 1918-1957**. Milano: Edizioni del Milioni, [1957].

PIRAZZOLI, Nullo (org.). **Arnaldo Foschini: didattica e gestione della architettura in Italia nella prima metà del novecento**. Atti del Convegno. Faenza: Faenza Editrice, 1979.

PODESTÁ, Attilio. Una villa sulla Costa Ligure. **Costruzione-Casabella**, giugno 1940, n. 150, p. 24-33.

PONTI, Gio. **Amate l'architettura**. Milano: Rizzoli, 2008.

PONTI, Gio. Una villa tra gli albeti. **Domus**, settembre 1939, n. 141, p. 25-29 .

PONZIO, Angelica Paiva. **As casas de Gio Ponti: O mobiliário como instrumento de projeto**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em arquitetura-PROPAR. Porto Alegre, 2013.

PORETTI, Sergio. La costruzione nell'architettura di Piacentini: tre opere romane. In: TENTORI, Francesco (a cura di). **Rassegna di architettura e urbanistica. Marcello Piacentini a cinquanta anni dalla scomparsa**. Roma: Kappa, 2010, n. 130/131, p. 119-131.

PORTOGHESI, Paolo. La mano de Piacentini. In: CIUCCI, Giorgio; LUX, Simonetta; PURINI, Franco. **Marcello Piacentini architetto. 1881-1960**. Roma: Gangemi, 2010, p. 149-167.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, cap. III, p. 24/34 (editoração eletrônica).

PUGLISI, Luigi Prestinenzza. Architetti d'Italia. Luigi Moretti, il poeta. **Artribune** 27, novembre 2018. Disponível em: https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2018/11/luigi-moretti-italiastoria/?fbclid=IwAR05Vp9xjKQSEfMrutGu2AKsd6_Em5R0ObXps45zG6xhPROHqwiW6sUV6l. Acesso: julho 2019.

PUPPI, Marcelo. Léonce Reynaud e a concepção teórica do ecletismo no Rio de Janeiro. **19&20**. Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abril 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mpuppi_reynauld.htm. Acesso: maio 2016.

PUPPI, Marcelo. O racionalismo estrutural e as fontes da arquitetura moderna brasileira: método, definições e potencial de pesquisa. **Thésis**. Rio de Janeiro, v.2, n. 3, p. 77-87, jan/out 2017.

PUPPI, Marcelo. **La dimension culturelle du rationalisme structurel. Architecture, histoire et utopie chez Léonce Reynaud, Fernand de Dartein et Auguste Choisy**. Thèse pour obtenir le grade de docteur de L'Université Paris I. Université Paris 1 - Pantheon - Sorbonne. École Doctoral d'Histoire de l'Art. Paris: janvier 2013.

PUPPI, Suely de Oliveira Figueirêdo. Lina Bo Bardi: metal e pedra na Casa de Vidro. **Anais do IV Docomomo Sul 2013. Pedra, barro e metal: norma e licença na arquitetura moderna do cone sul americano – 1930-1970**. 25-27 de março de 2013 (documento eletrônico).

PUPPI, Suely de Oliveira Figueirêdo. Lina e Nervi. **Anais do 13º Docomomo Brasil. Arquitetura moderna brasileira. 15 anos do Docomomo Brasil. Todos os mundos um mundo só**. Salvador, 7-10 de outubro de 2019 (documento eletrônico).

PURINI, Franco. Il razionalismo e l'architettura italiana tra le due guerre. In: DAL FALCO, Federica. **Stili del razionalismo. Anatomia di quattordici opere di architettura**. Roma: Gangemi Editore, 2002.

QUINCY, Quatremère de. **Dictionnaire historique d'architecture**. Paris: Librairie d'Adrien Le Clere et Cie, 1832.

REIS, Assis. Depoimento. In: FAYET, Carlos M. **Arquitetura brasileira após Brasília: depoimentos**. Rio de Janeiro: IAB, 1978.

REIS, Magali; BAGOLIN, Luis Armando. Arte como Experiência. **Cadernos de Pesquisa**. Abril 2011, vol. 41, n. 142, p. 314-319. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/SO100-15742011000100017>. Acesso: agosto 2016.

RELATÓRIO **Edifício Tabá Guaianases**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 6/7/1951, idioma: português, acesso: 01.0600.01, (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

RELATÓRIO Técnico **Edifício Tabá Guaianases**. Arquitetura-Construção, Planejamento, São Paulo, 1951, idiomas: italiano e português, acesso: 01.0595.01 (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

RIFKIND, David. Pietro Maria Bardi, Quadrante e a Arquitetura da Itália Fascista. **Modernidade Latina. Os italianos e os Centros do Modernismo Latino-Americano**. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/DAVID_PORT.pdf.

RIZZO, Francesca. **Arnaldo Foschini 1884-1968**. Tesi di laurea. Facoltà di Architettura. Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Roma, 1991-1992.

ROGERS, Ernesto Nathan. Catarsi. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna (a cura di). **Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetture e scritti**. Milano: Editoriale Domus, 1947, p. 40-42.

ROSA, Giancarlo. Bibliografia dei libri per la didattica curati dai docenti delle discipline compositivo-progettuali della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma. In: PARDO, Vittorio. Franchetti. **La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti**. Roma: Gangemi Editore, 2001.

ROSTAGNI, Cecilia. Moretti, Michelangelo e il barocco. **Casabella**. Milano, n. 745, p. 81-85, giugno 2006.

ROWE, Colin. Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX. In: C. Rowe. **Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos**. Barcelona: Gustavo Gili, s/d.

RUBINO, Silvana. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. Tese de doutorado. Campinas: Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (orgs.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUBINO, Silvana. Tra Gramsci e Croce. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di). **Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile**. Milano: FrancoAngelo, 2017 p. 293-299.

SABATINO, Michelangelo. The politics of mediterraneità in italian modernist architecture. In: LEJEUNE, Jean-François; SABATINO, Michelangelo. **Modern architecture and the Mediterranean. Vernacular dialogues and contested identities**. Londres/Nova York: Routledge, 2010.

SABATINO, Michelangelo. **Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare**. Milano: FrancoAngeli, 2013.

SABATINO, Michelangelo. Le politiche della mediterraneità nell'architettura moderna italiana. In: LEJEUNE, Jean-François; SABATINO, Michelangelo. **Nord/Sud. L'Architettura Moderna e il Mediterraneo**. Milano: LISt Lab, 2016.

SABRICIO, Carlos. Dal "völkish" alla "casa per tutti". In: IRACE, Fulvio (a cura di). **Casa per tutti. Abitare la città globale**. Milan: Triennale Electa, 2008, p. 43-48.

SAGGIO, Antonino. **L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura**. Bari: Dedalo, 1984.

SAMONÀ, Giuseppe. Enrico Calandra. **Treccani**. La cultura italiana. 1948. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-calandra/>. Acesso: fevereiro 2016.

SANTOS, Cecília R. dos. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo toda nossa cidade da Bahia. **Projeto**. São Paulo, 1992, n. 149.

SAVORRA, Massimiliano. "Perfetti modelli di dimore". In: CIAGÁ, Graziella Leyla; TONON, Graziella (a cura di). **La case nella triennale. Dal parco al QT8**. Milano: Mondadori Electa, 2005, p. 106-125.

SCOTT, Geoffrey. **L'architettura dell'umanesimo**. Roma: Lit Edizioni, 2014.

SECRETARIA de Indústria, Comércio e Turismo da Bahia, IPAC-BA. **Inventário de proteção ao acervo cultural; Monumentos do município de Salvador**. Salvador: 1984.

SEGAWA, Hugo; SANTOS, Cecília Rodrigues dos; ZEIN, Ruth Verde (orgs.). **Arquiteturas no Brasil: anos 1980**. São Paulo: Projeto, 1988.

SETTE, Maria Piera (a cura di). **Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo**. Roma: Bonsignori Editore, 2005.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. Representações do índio na arte brasileira do século XIX. **Revista de história da arte e arqueologia**, v. 8, p. 63-71, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%205.pdf>. Acesso: 10/6/2013

SIMONCINI, Giorgio. In: PARDO, Vittorio. Franchetti. **La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti**. Roma: Gangemi Editore, 2001.

SIMONCINI, Giorgio. Gustavo Giovannoni e la Scuola Superiore di Architettura di Roma (1920-1935). In: PARDO, Vittorio Franchetti (a cura di). **La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origine al duemila. Discipline, docenti, studenti**. Roma: Gangemi Editore, 2001, p. 45-53.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. **A identidade da metrópole: a verticalização em São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1994.

SPAGNESI, Piero Cimboli. Disegno e mestieri. La formazione della Scuola Superiore di Architettura di Roma, 1873-1914. In: BARBIERI, Costanza. **The lost art of drawing. L'arte perduta del disegno**. 21 giugno-8 luglio 2016. Centro Studi Americani. Palazzo Antichi Mattei. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2016, p. 31-60.

SPAGNESI, Piero Cimboli. Fino La Sapienza. Fondamenti normativi dell'insegnamento dell'architettura a Roma in Italia. 1871-1935. **Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura**. Roma: "L'Erma" di Bretschneider – Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura. Sapienza-Università di Roma, 2018, p. 38-64.

STORIA dell'Accademia. Roma. Disponível em <http://www.accademiasanluca.eu/it/accademia/storia>. Acesso em maio 2015

TABA Guaianases São Paulo. **Habitat**, n. 14. São Paulo, 1954.

TALAMONA, Marida. Roma 1934. In: TALAMONA, Marida (a cura di). **L'Italia di Le Corbusier**. Roma: MAXXI/Electa, 2012.

TAFURI, Manfredo. **Teorias e historia da arquitectura**. Portugal: Presença, 1979.

TAFURI, Manfredo. **Storia dell'architettura Italiana. 1944-1985**. Torino: Giulio Einaudi Editori, 1986.

TANNURI, Fabiana L. **O processo criativo de Lina Bo Bardi**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Fauusp, 2008.

TEIXEIRA, Cláudia M. Considerações sobre a arquitetura vernácula. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 1993, v.15, n. 17, 2º sem. 2008, p. 29-43.

TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933**. São Paulo: ILBPMB/Imprensa Oficial do Estado, 2000.

TENTORI, Francesco. Ricordo della Signora Lina. In: GALLO, Antonella. **Lina Bo Bardi architetto**. Venezia: Marsilio Editori, 2004, p. 150-164.

TENTORI, Francesco. Una lettera da San Paolo. In: CRICONIA, Alessandra (a cura di). **Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile**. Milano: FrancoAngeli, 2017, p. 111-123.

TERRANOVA, Antonino. Fasolo, Vincenzo. Treccani: **Dizionario biografico degli Italiani**, volume 45, 1995. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-fasolo_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso: maio 2016.

THOENES, Christof. Bramante-Giovannoni. Il rinascimento interpretato dall’architettura fascista. **Casabella**, n. 633, abril 1996.

TRIENNALE di Milano – 1947. **L’abitazione**. Disponível em: <https://www.triennale.org/archivi-triennale/8/>. Acesso: abril 2018.

UN PROGRAMMA d’Architettura. **Quadrante**, 1933, n. 1, p. 5-7.

UMA NOTA de “Interiores”. **Habitat**, set. 1953, n. 12, s/p.

UNA CASA a Milano. **Quadrante**, 1935, n. 30, p. 23-26.

UZEDA, Helena Cunha. O curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes e processo de modernização do centro da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, janeiro de 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_huzeda.htm.

VAGNETTI, Luigi; DALL’OSTERIA, Graziella (a cura di). **La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita**. Roma: Officina Poligrafica Laziale, 1954-55.

VARAGNOLI, Claudio. Sui restauri di Gustavo Giovannoni. In: SETTE, Maria Piera (a cura di). **Reflessioni agli albori del XXI secolo**. Roma: Bonsignori Editore, 2005, p. 21-40.

VARGAS, Getúlio. Resolução. **Naturalização [de] Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro (RJ), 13/2/1953, acesso: 01.1223.01, (ILBPMB - Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo, SP).

VARAGNOLI, Claudio. Sui restauri di Gustavo Giovannoni. In: SETTE, Maria Piera (a cura di). **Reflessioni agli albori del XXI secolo**. Roma: Bonsignori Editore, 2005, p. 21-40.

VEIKOS, Cathrine. **Lina Bo Bardi: the theory of architectural practice**. New York: Routledge, 2014.

VILLA sul largo di Garda. **Costruzione-Casabella**, dicembre 1940, p. 15-16.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Entretiens sur l'architecture**. Paris: Morel, 1863-1872, p. 450. ETH-Bibliothek Zurich Rar 6810. Disponível em: e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-4694. (Cópia pdf.)

VI TRIENNALE: Scala elicoidale. **Casabella**, n. 105. Sett. 1936, p. 24.

WATKIN, David. **Architecture moderne. Du néo-classicisme au néo-gotique**. 1750-1870. Paris: Berger-Levrault, s/d.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos. **Arquitetura Moderna Paulistana**. São Paulo: Pini, 1983.

XAVIER, Denise. **Arquitetura Metropolitana**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

YAHN, Mario. Um restaurante. **Habitat**, n. 2. São Paulo, 1951, p. 28-31

ZANTEN, David Van. Le système des Beaux-Arts. **L'architecture aujourd'hui**, 1975, n. 182, p. 97-106.

ZEIN, Ruth Verde. Fábrica Pompeia, para ver e aprender. **Projeto** n. 92, out. 1986, p. 44-55.

ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973**. Tese de Doutorado. São Paulo/Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2005.

ZEVI, Bruno. Gustavo Giovannoni. **Metron**, n. 18. Giugno 1947, p. 2-28.

ZEVI, Bruno. Benedetto Croce e la riforma della storia architettonica. **Metron**, n. 47. Dicembre 1952, p. 7-14.

ZEVI, Bruno. Come architetto morì nel 1925. **Rassegna di architettura e urbanistica. Marcello Piacentini a cinquanta anni dalla scomparsa**. Roma: Kappa, 2010, n. 130/131, p. 146-147.

ZEVI, Bruno. L'arte dei poveri fa paura ai generali. L'Espresso, 14 marzo 1965. In: BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: ILBPMB, 1994, p. 46-49.

ZOLLINGER, Carla Brandão. Lina Bo Bardi. **O museu-teatro-escola no Conjunto do Unhão**. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, 2010.

ZUCCONI, Guido. La naissance de l'architecte integral en Italie. **Annales de la recherche urbaine**. Paris, 1990.