USP

Campus de São Carlos

Frank Lloyd Wright e o Brasil

Adriana M. Irigoyen de Touceda

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE ENGENHARIA
DE SÃO CARLOS

FRANK LLOYD WRIGHT E O BRASIL

ADRIANA M. IRIGOYEN DE TOUCEDA

ORIENTADOR: Prof. Dr. HUGO SEGAWA

Serviço de Pós-Gradução EESC/USP

EXEMPLAR REVISADO

Data de entrada no Serviço: 11/08/00

Ass.: PAO

DEDALUS - Acervo - EESC

3110001651 4

Dissertação apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo - especialidade em Tecnologia do Ambiente Construído

EESC - USP Biblioteca CAMPUS DE S. CARLOS

SÃO CARLOS, 2000

Classe. TESE-EESC
Cutt. 2780
Tombo T0164/00

st 1100401

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
da Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

I68f

Irigoyen de Touceda, Adriana M.
Frank Lloyd Wright e o Brasil / Adriana M. Irigoyen de Touceda. -- São Carlos, 2000.

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Engenharia de São Carlos-Universidade de São Paulo, 2000.
Área: Tecnologia do Ambiente Construído.
Orientador: Prof. Dr. Hugo Segawa.

1. Frank Lloyd Wright. 2. Arquitetura moderna brasileira. I. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Candidata: Arquiteta **ADRIANA MARTA IRIGOYEN DE TOUCEDA**

Dissertação defendida e aprovada em 20.06.2000
pela Comissão Julgadora:

Prof. Doutor **HUGO MASSAKI SEGAWA (Orientador)**
(Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo)

Prof. Doutor **MARIO HENRIQUE SIMÃO D'AGOSTINO**
(Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo)

Prof. Titular **CARLOS ALBERTO CERQUEIRA LEMOS**
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo)

Prof. Assoc. **CARLOS ALBERTO FERREIRA MARTINS**
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em
Tecnologia do Ambiente Construído

JOSÉ CARLOS A. CINTRA
Presidente da Comissão de Pós-Graduação da EESC

RESUMO

A historiografia contribuiu para a consolidação de uma narrativa que fez da linha corbusieriana o sinônimo de arquitetura brasileira. Essa opção minimizou o valor dos fatos que não se enquadravam dentro da corrente predominante. Este trabalho resgata um desses aspectos: a conexão entre Frank Lloyd Wright e a arquitetura moderna brasileira.

Enfoca três aspectos do vínculo entre Wright e o Brasil. Presença trata da visita que Wright realizou ao Rio de Janeiro em 1931, examinando os pormenores da viagem e sua repercussão, assim como as possíveis conseqüências de sua passagem pelo país.

Polêmica revisita as controvérsias que acompanharam a trajetória de Wright e seus reflexos no Brasil, desde o debate em torno do conceito de abstração até a rivalidade entre racionalismo e organicismo que sobreveio à publicação das teorias de Bruno Zevi em fins da Segunda Guerra.

Finalmente, Legado aprofunda a relação entre a obra de Frank Lloyd Wright e a arquitetura de São Paulo. A atenção está centrada no período 1937/1946 da obra de João Batista Vilanova Artigas e inclui sua permanência nos Estados Unidos, para onde viajou com uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim.

ABSTRACT

Historiography has contributed to the consolidation of a narrative that has made the corbusierian way a synonym of Brazilian architecture. This option minimized the worth of the facts that did not frame within the main stream. This work recovers one of these aspects: the link between Frank Lloyd Wright and modern Brazilian architecture.

It focuses three aspects of the bond between Wright and Brazil. Presença is concerned with the visit Wright has made to Rio de Janeiro in 1931, discussing details and repercussions of his travel, and the possible consequences of his stay in the country.

Polêmica reviews the controversies which will follow Wright's pathway and its echoes in Brazil as well, from the debate about the concept of abstraction until the rivalry between rationalism and organicism that happened after the publication of Bruno Zevi's theories in the end of World War II.

At last, Legado deepens the relationship between Wright's work and the architecture of São Paulo. The main focus is the 1937/1946 period of João Batista Vilanova Artigas' work and his stay in the US, on a travel with a Guggenheim Foundation's fellowship.

A Marta I. e Oscar T.

AGRADECIMENTOS

Hugo Segawa, pela forma como orientou e contribuiu para o enriquecimento desta dissertação.
Jorge Caron (in memoriam), pelas observações expressas durante o exame de qualificação.

PRESENÇA
Alcides Rocha Miranda
Carlos Roberto Maciel Levy (Associação Brasileira de Críticos de Arte)
Cláudia Ricci
Frederico Morais
Indira Berndtson (The Frank LLoyd Wright Foundation)
Lélia Coelho Frota
Mark Anderson (The Getty)
Samuel Punzi (O Globo)
POLÊMICA
Eduardo de Almeida
Henrique Pait
Luiz Gastão de Castro Lima
Lynne Jackson (Architectural Review)
Paulo Bruna
LEGADO
Carlos Cascaldi
Carlos Eduardo Dias Comas
Cindy Mainard (Montreat College)
Dion Neutra
Eliana de Azevedo Marques (FAU/USP)
G. Thomas Tenselle (John Simon Guggenheim Memorial Foundation)
Guilherme Mazza Dourado
José Claúdio Gomes
Julio Camargo Artigas
Lourenço Urbano Gimenes
Miguel Antônio Buzzar
Miguel Forte
Rosa Camargo Artigas

Denise Yamashiro, pela tradução e revisão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

PRESENÇA 12

WRIGHT NO RIO
REFERÊNCIAS, CONFERÊNCIAS
O CONCURSO
A CASA MODERNA
RIO POR WRIGHT
A REAÇÃO ACADÊMICA
O SALÃO DE ARQUITETURA TROPICAL

POLÊMICA 50

ABSTRAÇÃO DA NATUREZA
ARQUITETURA ORGÂNICA
APOLOGIA E REJEIÇÃO
ORGÂNICO OU RACIONAL?
VERSÃO BRASILEIRA: COSTA E ARTIGAS
INQUÉRITO NACIONAL DE ARQUITETURA
CRÔNICAS WRIGHTIANAS

LEGADO 88

UM MODELO PARA SÃO PAULO
PIONEIROS ANÔNIMOS
RELAÇÕES PERIGOSAS
WRIGHT E VILANOVA ARTIGAS
DA DESTRUIÇÃO À REINVENÇÃO DA CAIXA
A BOLSA DE ESTUDOS GUGGENHEIM
OS CAMINHOS DA ARQUITETURA AMERICANA

DO RIO AO RIO 130
(À GUISA DE CONCLUSÃO)

BIBLIOGRAFIA 132

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES 144

INTRODUÇÃO

Saibamos ou não, sempre nos aproximamos do passado com umas idéias preconcebidas, com uma teoria rudimentar que desejamos pôr à prova. Neste, como em muitos outros aspectos, o historiador da cultura não difere grande coisa de seu predecessor, o viajante em terras estrangeiras. Não o viajante profissional apenas interessado em uma missão particular, seja a exploração do sistema monárquico de um país ou de seus programas hidrelétricos, mas o viajante de intuitos amplos que deseja compreender a cultura do país em que se encontra.

Ao tratar de ampliar seus conhecimentos, o viajante sempre agirá acertadamente ao tratar os clichês herdados referentes a características nacionais ou tipos sociais com uma saudável suspeita, assim como o historiador da cultura deve desconfiar dos clichês de segunda mão referentes ao "espírito da época", tampouco devemos esquecer que nossas reações e observações sempre dependerão dos pressupostos iniciais com os quais nos aproximamos de uma civilização estrangeira. Por conseguinte, as perguntas que desejamos fazer nunca se colocam ao acaso; estão relacionadas com todo um núcleo de crenças que queremos reforçar ou questionar.

ERNST H. GOMBRICH (1981)
En busca de la historia cultural

Qual é a relação entre Frank Lloyd Wright e a arquitetura moderna brasileira? No âmbito internacional, a hegemonia de um modelo velou toda manifestação que não se enquadrasse dentro de seus cânones. No Brasil não foi diferente. A historiografia contribuiu para a consolidação de uma narrativa que fez da Escola Carioca o paradigma da arquitetura nacional. Sem dúvida, a repercussão mundial de obras como o Ministério da Educação e Saúde (1937) e o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1938) auxiliou a afirmação de uma arquitetura moderna genuinamente brasileira. A atenção se centrou sobre a nova concepção que começava a se consolidar no Rio de Janeiro, deixando pouca margem para o desenvolvimento de caminhos alternativos à supremacia corbusieriana.

Em *Brazil builds*, Philip Goodwin atribui tal inter-relação a questões climáticas e técnicas, fato que teria facilitado o notável desenvolvimento do *brise soleil*, assim como a adaptação de outros pontos da arquitetura

de Le Corbusier – planta livre ou pilotis – no âmbito de uma utilização maciça do concreto armado. Siegfried Giedion, por sua vez, faz empenho em um *background* latino comum no prefácio de *Modern architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin.

Yves Bruand, ao contrário, justifica a alternativa corbusieriana por exclusão, descartando os outros heróis fundadores do Movimento Moderno. As preocupações de Gropius, centradas na relação arte/indústria e na democratização da arte, não seriam pertinentes em um país de industrialização incipiente e uma estrutura social indiferente a tais questões. A repulsa imediata a Mies van der Rohe estaria fundamentada na impossibilidade de estar à altura de acabamentos perfeitos e materiais padronizados de aparência imaculada. Se com Gropius não existe uma coincidência nos objetivos, com Mies ela não existe nos meios. Na hora de considerar a contribuição de Frank Lloyd Wright, Bruand afirma que sua obra é um produto eminentemente "pessoal", "dificilmente imitável" e de tradição alheia, o que levaria à subseqüente falta de diálogo. Este é um argumento difícil de aceitar, considerando o caráter eminentemente pessoal e inimitável de todos e de cada um dos arquitetos já mencionados, assim como, logicamente, sua "alheação".

É certo que existem razões de ordem cultural e política de peso relativo. A Europa representa um modelo de prestígio. Os Estados Unidos são considerados um concorrente ou, no melhor dos casos, um semelhante. O vínculo com os países latinos – especialmente com a França – sempre predominou no Brasil frente às relações com os países de origem anglo-saxônica. Em tal contexto, indagar sobre a ascendência de Wright parece uma tarefa infrutífera. Qual é o efeito da prédica de Frank Lloyd Wright em um país que assumiu o Movimento Moderno corbusieriano como expressão da arquitetura nacional? Seja por questões climáticas e técnicas, políticas e culturais, ou por simples exclusão, o fato é que a opção por Le Corbusier minimizou o valor de outras arquiteturas que não se enquadrassem dentro da corrente predominante.

As alusões a Wright na historiografia local são fatos isolados. Em geral, aparecem circunscritas a acontecimentos ligados à "história oficial", como o encontro de Wright com Lucio Costa e Gregori Warchavchik no Rio de

Janeiro, ou uma suposta fase "wrightiana" de Vilanova Artigas. O objetivo deste trabalho é resgatar a conexão entre Frank Lloyd Wright e o Brasil, abrindo caminho para o estudo de alguns aspectos menos conhecidos da arquitetura moderna brasileira. Considerada uma questão "marginal", essa relação nunca foi completamente esclarecida. É por esse motivo que as fontes primárias de documentação ocupam um papel primordial na investigação. Nesse sentido, deve-se destacar o inestimável valor iconográfico do material dos arquivos das fundações Frank Lloyd Wright, John Simon Guggenheim e Vilanova Artigas. Sem a contribuição dessas instituições, a reconstituição histórica teria sido uma tarefa impossível.

A dissertação está dividida em três capítulos: Presença, Polêmica e Legado. Três são as frentes de abordagem: a presença física de Wright, as polêmicas geradas em torno de sua obra e, por último, seu legado à arquitetura moderna de São Paulo. As partes são relativamente independentes e expõem diferentes matizes do vínculo entre Wright e o Brasil. Ao mesmo tempo, fornecem as ferramentas necessárias para compreender as semelhanças e diferenças entre o olhar de Wright e o ponto de vista brasileiro. Sem a pretensão de esgotar os temas, cada uma utiliza um caminho diferente para adentrar o mundo wrightiano.

A primeira parte, Presença, trata da visita que Frank Lloyd Wright realiza ao Rio de Janeiro em 1931. Examina os pormenores da viagem e sua repercussão, assim como as possíveis conseqüências de sua passagem pelo Brasil. Testemunhos da época, textos do próprio Frank Lloyd Wright e da historiografia da arquitetura moderna do Brasil, permitem recompor um acontecimento que nunca havia sido objeto de um estudo detalhado.

Frank Lloyd Wright chega ao Rio para participar como jurado do concurso internacional promovido para a construção do Farol de Colombo em São Domingos, na República Dominicana. Mas aproveita a oportunidade para difundir suas idéias sobre a arquitetura moderna. Sua visita acontece em um momento singular para o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil. Wright testemunha o projeto de reforma da Escola Nacional de Belas Artes e assiste à inauguração de um exemplo do habitar moderno, projetado por Gregori Warchachik.

Em Polêmica são revisitadas as controvérsias que acompanharam o arquiteto americano ao longo de sua carreira. Começa com o debate em torno do conceito de abstração, explicitado por Wilhelm Worringer em 1908 em seu livro *Abstracción y naturaleza*. E, a seguir, identifica as origens da rivalidade entre racionalistas e organicistas que sobreveio à publicação das teorias de Bruno Zevi em fins da Segunda Guerra.

O debate desembarcou no Brasil na década de 50, gerando uma discussão que reflete o acontecer internacional e, ao mesmo tempo, deixa transparecer certas desavenças internas. Os profissionais expressam suas opiniões em um Inquérito Nacional de Arquitetura. Os estudantes, por sua vez, homologam a discussão de seus maiores formando grupos antagônicos no seio das universidades. As duas controvérsias, abstração/natureza e racional/orgânico, indicam o desenvolvimento de tendências divergentes no seio do Movimento Moderno e inserem o acontecer brasileiro em um contexto mais amplo.

Finalmente, Legado aprofunda a conexão entre a obra de Frank Lloyd Wright e a arquitetura de São Paulo no período entre guerras, à luz da crescente influência dos Estados Unidos. Contrariamente ao caso do Rio de Janeiro, a São Paulo da época, de caráter provinciano, não é um terreno fértil para vanguardas radicais. Mas as propostas norte-americanas são facilmente assimiladas por arquitetos como Vilanova Artigas, Oswaldo Bratke, Miguel Forte o José Cláudio Gomes.

O capítulo propõe um recorte específico, já que não tem por objetivo realizar um inventário de obras wrightianas em São Paulo. A atenção está centrada no período 1937/1946 da obra de João Batista Vilanova Artigas, o menos divulgado na carreira do arquiteto. Esta etapa oferece, além disso, outro aspecto pouco estudado de sua biografia: sua permanência nos Estados Unidos entre 1946 e 1947. Com o patrocínio da Fundação Guggenheim, que lhe concedera uma bolsa de estudos por um ano, Artigas entra em contato com a cultura norte-americana. A viagem se reveste de um interesse especial para o conteúdo deste trabalho por constituir um ponto de inflexão entre uma fase de busca e experimentação e a consolidação de um modelo paulista. ■

RIO DE JANEIRO II, 1930. LAZAR SEGALL

PRESENÇA

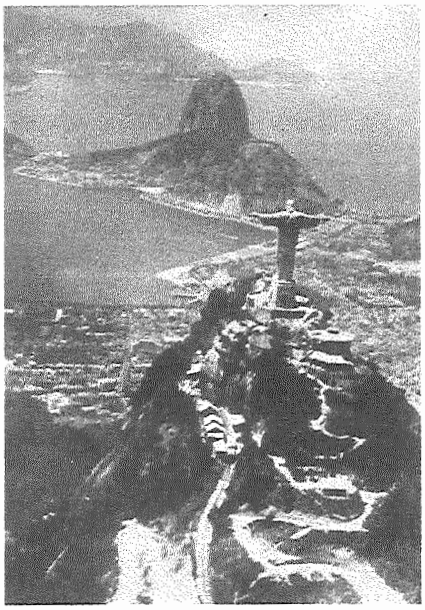
WRIGHT NO RIO

Sim, estamos no ano de 1931, no salão principal de uma casa moderna. Serve-se Martini, sanduíches, as damas na leveza das sedas estampadas, em pé ou recostadas em poltronas de aspecto levíssimo com suportes em Z, palestram, alegremente com os cavalheiros de colarinho mole, vestes claras, sobre assuntos vivos desta era de anseios renovadores.

O JORNAL (1931)

Frank Lloyd Wright chega ao porto do Rio de Janeiro a bordo do navio *American Legion* no mês de outubro de 1931. Convidado pela União Pan-americana para participar como jurado do Concurso Internacional para o Farol de Colombo em São Domingos, Wright desembarca no Rio durante a greve de estudantes da Escola Nacional de Belas Artes. Sua presença merece uma ampla cobertura jornalística, que inclui entrevistas, primeiras páginas e diversas homenagens. Durante os vinte e três dias que permanece na cidade (entre a sexta-feira dia 2 e o sábado 24 de outubro) a imprensa difunde com veemência suas idéias inovadoras, refletindo o sentimento daqueles jovens que vislumbram nas teorias de Wright um modelo possível para iniciar o próprio caminho. Os diários *Correio da Manhã* e *O Globo* apresentam o arquiteto americano como um especialista em casas para climas quentes e dedicam várias manchetes às atividades de Wright no Rio, as quais "vêm despertando o mais vivo interesse no nosso meio artístico e intelectual".[1] Mas nem todos manifestam idêntica admiração pelo mestre. Arquitetos formados na tradição *Beaux Arts* repelem a renovação e vêem em Wright um inimigo a ser combatido para evitar a contaminação das novas gerações.

Depois de um ano da revolução que levara Getúlio Vargas ao poder, outros acontecimentos chamam a atenção da sociedade carioca no mês de outubro de 1931. O *Graf Zeppelin*, que desde 1930 realiza vôos regulares ao Rio de Janeiro, volta a sulcar os céus da baía de Guanabara. E o perfil montanhoso da cidade incorpora um novo elemento: o Cristo Redentor, monumento *art déco* projetado pelo arquiteto francês Paul Landowski.



Política e culturalmente a cidade apresenta um clima propício para os ventos do progresso. Tudo parecia possível no Brasil pós-revolução de 1930, submerso na procura de suas raízes e, ao mesmo tempo, em busca de fórmulas salvadoras para a nova nação. Não obstante, na Escola Nacional de Belas Artes reina a desordem. Lucio Costa, diretor desde dezembro de 1930, havia sido exonerado de seu cargo.[2] A reestruturação do ensino proposta por Costa, com a incorporação de professores como Gregori Warchavchik, Affonso Eduardo Reidy, Alexander Buddeus, Celso Antônio e Leo Putz, é, sem dúvida, uma das referências marcantes na implantação da arquitetura moderna no Brasil.

O governo de Vargas havia levado Costa, então com vinte e nove anos, à direção da Escola. A sua nomeação foi, a princípio, bem acolhida pelos tradicionalistas, já que ele estava ligado ao movimento neocolonial. Mas, com a contratação dos professores "futuristas", Lucio põe em evidência suas verdadeiras intenções: a introdução das idéias racionalistas e funcionalistas. A reação dos acadêmicos não se faz esperar. A polêmica ganha as manchetes dos jornais e, pouco tempo depois, os acadêmicos "recuperam" a ENBA. Os estudantes, entusiasmados com os novos docentes e talvez conscientes da importância da proposta, dão início a uma greve em protesto contra o fim da reforma. Tal confronto aberto entre tradicionalistas e modernos define o contexto no qual se enquadra a visita de Wright. E é a partir daí que se deve interpretar sua participação.

No dia 13 de outubro, a convite do Diretório Acadêmico da ENBA, Wright expõe suas teorias sobre os novos rumos da arquitetura. As palavras de boas vindas, a cargo de um representante cujo nome não é mencionado, refletem o estado de ânimo predominante entre os alunos.[3]

> O Diretório Acadêmico da Escola de Belas Artes, no momento em que combate energicamente para conseguir integrar-se na corrente de progresso que a arquitetura do presente exige, sente extraordinária satisfação em apresentar-vos as suas saudações, como precursor que sois das idéias pelas quais ele hoje se bate, com todo o entusiasmo da mocidade e com toda a confiança em si mesmo de quem luta por uma causa justa e grandiosa. E a vossa presença entre os estudantes de Arquitetura do Brasil vem ainda mais encorajar os seus espíritos, enchendo-os da certeza de que a vitória será deles.[4]

Durante a conferência, Wright incita deliberadamente ao confronto, ao afirmar que "O espirito que produziu as melhores formas é o mesmo que produz as formas de hoje; somente as formas de vida mudam, porque as condições de vida mudam (...) Nós não podemos repetir sempre as formas antigas por qualquer processo que seja. Assim sendo, o resultado

ACIMA: CRISTO REDENTOR, RIO DE JANEIRO
PÁGINA DIREITA: O GRAFF ZEPPELIN NA BAÍA DE GUANABARA

é a rebelião".[5] O entusiasmo de Wright, que desde sua chegada havia tomado partido dos estudantes, cresce. Os jovens sempre foram sua audiência favorita e as causas que ele considerava justas reforçavam sua vontade natural de luta, forjada no seio de uma família de pregadores unitários cujo lema era *Truth against the world*.[6] Também o autor da crônica parece aderir às novas idéias, expressando seu entusiasmo pelas novas idéias, sem as quais "continuaríamos em estilo de 'beaux arts' e outras velharias".[7]

As perguntas do público reavivam as disputas. O novo diretor da ENBA, Archimedes Memória, um dos mais combativos integrantes do grupo de oposição à reforma de Lucio Costa, aproveita a oportunidade para perguntar ao conferencista sobre a forma de reconhecer o belo. Wright não considera essa pergunta oportuna e, com sua arrogância habitual, corrige: "deve-se perguntar o que é razoável". E conclui: "Ao homem é permitida uma certa harmonia na vida moderna. Ao nos basearmos nesses direitos (harmonia) teremos as bases (essência) do moderno e também o método de apreender essa verdade apreciada pelo estudo feito no material, na ferramenta, no método, e finalmente, o estudo racional da

O concurso para o Pharol de Colombo

A chegada dos architectos Franck Lloyd Wrigth e Elsie Saarinen

natureza da vida humana no presente". Memória contra ataca. "Como explicar ao aluno a diferença entre a forma antiga e a forma moderna?" "Partindo da finalidade para a forma", responde Wright. Não se conformando, Memória insiste que alguns arquitetos partem da premissa contrária. E cita o caso de Eugenio Steinhof, cujas conferências tiveram lugar na ENBA em 1929. Wright rebate, encerrando a discussão: "se ele diz isso é o mesmo que pôr o carro adiante dos bois...".[8]

A busca de uma expressão própria da arquitetura moderna é uma preocupação já presente entre os jovens. Isto fica evidente na pergunta de um estudante, Ângelo Murgel, que interroga Wright sobre as possíveis alternativas para o Brasil.[9] Copiar o modernismo estrangeiro ou procurar criar um estilo de acordo com as necessidades? A resposta de Wright não se faz esperar. Para ele, a natureza dos materiais e a forma de vida são obrigadas a expressar inequivocamente sua condição. Discorre sobre "o" estilo, que deve surgir da vida moderna e das novas máquinas, em lugar de "um" estilo imposto. Explica suas idéias sobre crescimento "de dentro para fora" na obra arquitetônica. E, pela primeira vez diante do público brasileiro, introduz a noção de arquitetura orgânica, que permitiria, a seu critério, oferecer tantas soluções quanto abordagens possíveis. A idéia do orgânico, chave da poética wrightiana, será retomado em suas múltiplas acepções no decorrer deste trabalho. Vale a pena esclarecer que, quando Wright utiliza o termo, o faz para nomear diversas idéias, sem esclarecer a qual delas se refere. Daí a indefinição do conceito, que abrange adaptação funcional, adequação ao entorno e integridade estética, assim como aspectos metafísicos, sociais e democráticos.[10]

Através da crônica, é possível perceber o clima de tensão reinante entre professores e alunos, entre partidários de um enfoque *Beaux Arts* e aqueles que procuram estar atualizados ou, em outras palavras, entre o *Grand Prix de Rome* e a *Modern Bauformen*. As hostilidades entre professores da velha guarda e alunos partidários da renovação não param. Quatro estudantes chegam a ser detidos a pedido de Archimedes Memória depois de um incidente de natureza não registrada pela imprensa. Graças à intervenção do Diretório Acadêmico, os jovens recuperam a liberdade rapidamente.[11]

No dia 21 de outubro, Wright faz outra conferência nos salões da ENBA. Ali afirma que são os estudantes que têm a obrigação de orientar os professores. Ratifica seu apoio à greve e renova o ataque ao estilo Belas Artes, confrontando-o com uma arquitetura como manifestação da vida, que expressa o caráter de um povo e suas condições de existência. Como todo estrangeiro, se vê obrigado a expressar uma opinião sobre a

ACIMA: COBERTURA JORNALÍSTICA DA CHEGADA DE WRIGHT
PÁGINA DIREITA: ENTREVISTA DE WRIGHT EM O GLOBO

O GLOBO

Um passo decisivo para o regimen legal

A viagem do antigo «leader» gaúcho ao Sul e as suas consequencias

O que vae sendo dito e o que se adeanta

Sr. Borges de Medeiros

Visionando a arte de amanhã

Frank Lloyd Wright nos fala sobre a evolução da architectura

O HORROR AOS ARRANHA-CÉOS...

Frank Wright, junto a "maquette" de um "arranha-céos"

AS VIOLENCIAS DA DICTADURA URIBURU

Sr. Marcelio Alvear

A sciencia unida á fé

Sobre a festa de São Lucas, o patrono dos medicos

São Lucas, o Evangelista

BIDÚ SAYÃO na Opera de Paris

Um estrondoso successo

Bidú Sayão

D. João Becker

A Liga das Nações esforça-se por solucionar o conflicto sino-japonez

Sr. Yoshizawa

Os milagres da nossa rubiacea

Varias experiencias para obtenção de sub-productos do café assistidas hoje pelos membros do Conselho do Café

THOMAS EDISON NOS SEUS ULTIMOS MOMENTOS

A conferencia realizada, hontem, no salão da Escola Nacional de Bellas Artes

O sr. Franck Lloyd Wright affirma que os estudantes devem orientar os professores

Realizou-se, hontem, á tarde, no salão da Escola Nacional de Bellas Artes, uma palestra sobre architectura e sobre as funcções [illegible] que os alumnos devem exercer. O eminente conferencista, sr. Franck Lloyd Wright, teve como interprete o jornalista Herbert Moses, que traduziu com [illegible] a precisão os conceitos emittidos na palestra. Estiveram [illegible]

Uma escola de architectura deve começar pelos principios elementares de construcção. O principal elemento de edificação é a construcção. Em meu paiz, estamos combinando um entendimento de curso entre as escolas de engenharia e architectura. Como se poderá fazer um bom edificio sem conhecer a construcção? Para se construir com tijolos deve-se conhecer o tijolo. O mesmo com relação aos outros materiaes de construcção. A construcção deve possuir o reflexo do material usado. Não se devem admittir as imitações. Os materiaes modificam os caracteres das construcções. Infelizmente, os jovens [illegible] não encontrando esse reflexo nas construcções da cidade.

O classico no Rio é academico. A Europa e Nova York servem de modelos até para os modernos. Na opinião [illegible], o Rio deve possuir uma architectura propria. E, realmente, difficil chegar-se a uma architectura. O estudo deve começar pelas raizes, procurando penetrar na psychologia do povo, do clima e do meio.

No Brasil, onde o povo é sentimental, as edificações devem ter muita sombra, grandes aberturas e amplos espaços internos. As paredes tendem a desapparecer e ser substituidas por tecidos leves, como elementos de architectura e não como de decoração. As esquadrias devem ser de metal e vidro. A fachada, no clima do Rio, deve possuir tres dimensões, dominando em sua composição a linha horizontal.

Levera, forca, espaço em extensão adaptam-se perfeitamente á nossa natureza, caracteristicas que devem constituir aqui a architectura moderna. Isso se con-

O sr. Franck Lloyd Wright, quando pronunciou, hontem, sua conferencia

cidade anfitriã e suas possibilidades arquitetônicas. Wright não duvida: O Rio de Janeiro exige uma arquitetura própria. Para ele, é preciso começar pelas raízes, penetrando na psicologia de seus habitantes, no clima, no ambiente. "No Brasil," – diz – "onde o povo é sentimental, as edificações devem ter muita sombra, grandes aberturas e amplos espaços internos (...) A fachada, no clima do Rio, deve possuir três dimensões, dominando em sua composição a linha horizontal". Wright, que era partidário do ensino de princípios e contrário à transmissão da forma como um dogma, finaliza sua segunda conferência com uma afirmação categórica: "Não devemos transplantar uma arquitetura estranha e, sim, criar uma arquitetura orgânica do solo para a luz. Isso é a arquitetura moderna."[12]

O diário O *Globo* publica uma entrevista de Wright sob o título "Visionando a arte de amanhã".[13] Perguntado sobre a então capital reafirma que na cidade não deveriam existir edifícios de mais de sete andares, já que o lugar dos arranha-céus é ocupado pelas montanhas "soberbas e inimitáveis". A respeito dos traços característicos da arquitetura moderna, sua resposta entra no terreno da mais pura ambigüidade: "existe, sim, a tendência modernista em evolução para a arquitetura do futuro, que jamais poderá desconhecer o elemento ambiente, e será portanto, mais genuína e mais significativa."[14] Obviamente, Wright não deixa passar a ocasião para renovar seus ataques à Academia. A essa altura já sabe que a imprensa os difundirá com entusiasmo. E assinala com desdém: "Eles estão preocupados com a composição, não com a verdadeira criação".[15]

Wright faz sua última conferência dois dias antes de sua partida, desta vez no Hotel Palace, sede da Associação de Artistas Brasileiros. Depois das tumultuadas apresentações na ENBA, esta deve ter transcorrido em um clima desprovido de tensão e isento de incidentes. É possível intuir que o público era formado exclusivamente por jovens profissionais e estudantes, sem o olhar perscrutador de professores "acadêmicos". Poder-se-ia rastrear ali a origem do I Salão de Arquitetura Tropical, organizado pela Associação em 1933, talvez uma das contribuições mais subestimadas do processo de gestação da arquitetura moderna brasileira. Sem dúvida, a polêmica está longe de acabar com a partida de Wright. Em 1933 ainda soam na imprensa os ecos de sua presença:

> Quando Frank Lloyd Wright visitou o Brasil há mais de um ano, não pôde esconder sua surpresa pela falta de arquitetura que notara em todas as cidades, e sobretudo, sua admiração em verificar, quando a encontrara, que essa arquitetura era oposta às necessidades do meio brasileiro. Estilos importados e de outras épocas ainda sobrecarregavam as nossas fachadas, numa contradição lastimável com a terra.

A CONFERÊNCIA DE WRIGHT NO CORREIO DA MANHÃ

Essa observação do grande arquiteto e filósofo americano, que tinha, sem dúvida, a maior procedência, passou a impressionar vivamente o espírito de certos arquitetos moços, e o ideal de uma arquitetura moderna para o Brasil, em relação direta com o seu clima, sem adornos supérfluos ou preocupações de estilo, constituiu o movimento renovador da Escola de Belas Artes, ao tempo de Lucio Costa.[16]

Sem dúvida, as apresentações de Frank Lloyd Wright não entraram para a história "oficial". Na hora de recordar os acontecimentos na ENBA, Adolfo Morales de los Rios Filho cita as conferências de Afonso Pallares (1928), Le Corbusier (1929), Eugenio Steinhof (1929) e Raul Lino (1935), as quais "serviram para focalizar o papel do arquiteto e para a mudança de rumos". A presença de Wright, ao contrário, é lembrada como "um sucesso social e diplomático".[17]

REFERÊNCIAS, CONFERÊNCIAS

Eu não gosto de fazer conferências, sinto algo como a raiva da impotência. Com uma pequena audiência rondando a minha mesa de desenho, eu me sentiria melhor e o público aproveitaria melhor. Mas um conferencista pode, na verdade, deve, fazer seu próprio passatempo, saborear sua "malícia" enquanto fala, ou não terá qualquer diversão fora do assunto.

FRANK LLOYD WRIGHT (1931)
Modern Architecture, being the Kahn Lectures

Considerando que não existem outros registros sobre as apresentações de Wright no Rio a não ser os publicados pelos diários *O Globo* e *Correio da Manhã*, uma análise de sua posição teórica permitirá distinguir os pontos essenciais sobre os quais pode haver discursado para o público brasileiro. O próprio Wright oferece a chave ao chamar a atenção, no transcurso da entrevista citada, sobre o ciclo de conferências que acabara de apresentar na Universidade de Princeton. Não resta dúvida que essa poderia ser considerada uma referência para o caso brasileiro. A série, conhecida como *Kahn Lectures*, aconteceu em maio de 1930, um ano antes da viagem à América do Sul.[18] Com a estrutura do curso fresca na memória, é possível que Wright tenha "reciclado" suas principais formulações. Mais ainda, esse era seu costume. Uma leitura atenta de seus escritos revela a existência de textos de notável semelhança sob títulos diferentes. Não seria estranho, então, que Wright chegasse ao Rio com um "kit" de conferências pronto para usar. Sabia que, apesar de o motivo de sua viagem ser um concurso sem demasiada importância, os cariocas

Uma palestra sobre os novos rumos da architectura

O sr. Franck Wright, a convite do directorio academico de Bellas Artes, expoz suas theorias

Realizou-se hontem, ás 5 1/2 da tarde, na Escola Nacional de Bellas Artes, uma palestra do architecto norte-americano sr. Franck Wright, que discorreu sobre os novos rumos da architectura, expondo suas theorias enquadradas no espirito moderno. Viam-se no salão da Escola de Bellas Artes o embaixador Morgan; sr. Nestor Figueiredo, architecto Acosta y Lara, dr. Herbert Moses, architecto Kelsey, dr. Washington Azevedo, professor Archimedes Memoria, academico Durval Lobo, director do Directorio Central dos Estudantes Universitarios; dr. F. Magalhães, reitor da Universidade do Rio de Janeiro; architecto Eliel Saricon, grande numero de alumnos da Escola e senhoras.

Um representante do Directorio Academico saúda o professor Wright com as seguintes palavras:

"O Directorio Academico da Escola de Bellas Artes, no momento em que combate energicamente para conseguir integrar-se no corrente do progresso que a architectura do presente exige, sente extraordinaria satisfação em apresentar-vos as suas saudações, como precursor que sois das idéas pelas quaes ella hoje se bate, com todo o enthusiasmo da mocidade e com toda a confiança em si mesmo de quem luta por uma causa justa e grandiosa.

E a vossa presença entre os estudantes de Architectura do Brasil vem ainda mais encorajar os seus espiritos, enchendo-os da certeza de que a victoria será delles, como foi tambem vossa, quando, primeiro que ninguem, começastes a pregar theorias que hoje se encontram victoriosas no mundo inteiro.

Portanto, os vossos ensinamentos e as vossas opiniões serão por ellas recebidas com toda a sym-

cença não encontraremos coisas de valor para os dias de hoje. Torna-se necessario quando se estuda architectura vêr o motivo que essa fórma expressava o novo. A architectura, era, portanto, a expressão social da epoca e da vida social dessa mesma época. Nós não podemos repetir sempre as fórmas antigas por qualquer processo que seja. Assim sendo, o resultado é a rebellião."

O orador diz saber que está realizando uma conferencia, e por isso mesmo, recorre á collaboração de perguntas que os presentes desejem fazer sobre arte. Diz que ansiava em approximar-se dos estudantes, pois seu coração está

O architecto Franck Wright

A solidariedade dos estudantes de Bellas Artes com a reforma

— Lucio Costa —

Os grevistas appellam em ultima instancia para os poderes discricionarios do governo

O caso dos alumnos da Escola Nacional de Bellas Artes, que estava sendo discutido, para uma possivel solução, pelo sr. Archimedes Memoria, e pelo Directorio

momento o orgão previsto no artigo 26 do decreto que reformou o ensino; considerando que o Conselho Technico-Administrativo é composto de membros desta

não deixariam passar a oportunidade de aproveitar seus valiosos ensinamentos.[19]

O momento era mais do que propício. A greve na ENBA proporcionava o meio ideal para a fermentação de novas idéias. Os temas que ocupavam o centro das preocupações de Wright encontrariam ali, sem nenhuma dúvida, um terreno fértil. Por outro lado, tanto a audiência de Princeton como a da Belas Artes era composta majoritariamente por estudantes – sua platéia favorita –, fato que reforça a idéia de que possa haver adaptado as *Kahn Lectures* à nova circunstância. A postura de Wright também pode ser verificada em textos anteriores que, por sua vez, foram a base do curso de Princeton. Entre os escritos de maior importância podem ser citados *The art and craft of the machine* (1901), *Ausgeführte bauten* (1908) e a série *In the cause of architecture* (1908-1914-1925). Neles, questões como arquitetura orgânica, composição de dentro para fora, terceira dimensão, estilo, natureza dos materiais ou abstração aparecem como constantes do universo wrightiano e, nesse sentido, representam elementos-chave para o desenvolvimento deste trabalho. Compreendê-los será o princípio para o melhor entendimento da relação entre Wright e o Brasil.

Seis são as conferências de Princeton: Máquinas, materiais e homens; Estilo na indústria; A morte da cornija; A casa de papelão; A tirania do arranha-céu e A cidade. As duas últimas propõem pura e simplesmente o desaparecimento da cidade a favor de uma redistribuição da população nas áreas rurais (idéias que depois sintetizaria em *Broadacre*, "a cidade dos espaços amplos"). Com exceção de suas referências ao arranha-céu como elemento negativo para a cidade do Rio de Janeiro, Wright não parece ter se referido a suas polêmicas concepções urbanas durante as semanas que passou no Brasil. O foco durante a visita, como já foi explicado, se manteve no âmbito da oposição entre a tradição *Beaux Arts* e a arquitetura moderna e a discussão esteve centrada no objeto arquitetônico. Por esse motivo, é nas quatro primeiras conferências que se pode rastrear a matéria-prima para o ciclo carioca.

Em Máquinas, materiais e homens, Wright reformula sua lendária conferência de 1901, *The Arts and Craft of the Machine*, e torna a atacar a produção em massa como ferramenta para a realização de "imitações baratas" reproduzidas *ad nauseam*. Mas nessa oportunidade vai além da mera crítica. Conhecedor e crítico da cultura do Japão (Wright havia passado longas temporadas em Tóquio durante a construção do Hotel Imperial), propõe a experiência japonesa como modelo para uma cultura alternativa à hegemonia da máquina.[20] A opção acentua a compatibilidade com a natureza, o respeito pelo caráter intrínseco do material, a

NOTÍCIA DA GREVE NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

ornamentação integral e a eliminação do supérfluo, sem por isso deixar de lado a modulação e a padronização, temas caros ao movimento moderno internacional desde os tempos da polêmica arte/indústria protagonizada por Van de Velde e Muthesius. A natureza do material, a terceira dimensão e o ornamento integral: eis aqui a "trindade desdenhada" segundo Wright. É interessante notar, além disso, que ele alenta o espírito rebelde dos jovens, do mesmo modo que o faria na ENBA. "Estou aqui para apoiar a rebelião do espírito moderno", diz em Princeton.

Na segunda conferência, Wright insiste no caráter genérico do conceito de estilo, em contraposição ao estilo no sentido acadêmico. Nessa oportunidade formula uma interessante definição de orgânico, como toda estrutura cujas partes se organizam de modo integral. O conceito foi introduzido na primeira conferência na ENBA e aparece com destaque nas crônicas do *Correio da Manhã*. Com o tempo, o termo passará a ser sinônimo da arquitetura de Wright, se bem que suas tentativas de defini-lo somente servirão para alimentar a confusão a respeito, dando força renovada à polêmica racionalismo/organicismo.

Assim como A morte da cornija é um golpe contra a Academia, A casa de papelão abre fogo contra a *machine à habiter*. Nela enumera as características do que ele entende por simplicidade orgânica. São elas:

1. Reduzir o número de partes e ambientes da casa a um mínimo, unindo-os como um espaço único, dividido de forma que a luz, a ventilação e as vistas permeiem o todo com um sentido de unidade.
2. Relacionar o edifício como um todo ao sítio, através do prolongamento e da ênfase nos planos paralelos ao terreno.
3. Eliminar a idéia do espaço e da casa como caixas, transformando as paredes em "planos livres".
4. Levar o "porão insalubre" até a superfície (...), como uma base para a área de convivência da casa.
5. Harmonizar as aberturas necessárias com a escala humana e dispô-las naturalmente no projeto do edifício.
6. Eliminar as combinações de materiais diferentes em favor de um único material (...) e não usar ornamentos que não sejam próprios da sua natureza.
7. Incorporar toda calefação, iluminação e encanamento de modo que passem a fazer parte intrínseca do edifício.
8. Incorporar a mobília.
9. Eliminar o decorador.

Como se pode constatar através da análise dos principais temas abordados em Princeton, Wright deve ter oferecido ao público brasileiro um abundante material para discussão. Através de uma oratória ofensiva

– seja contra o estilo *Beaux Arts* ou o *International Style* – constrói sua própria versão de modernidade e, com isso, acende os ânimos e a polêmica. Entre os presentes às conferências de Wright é possível que estivesse boa parte dos futuros protagonistas da arquitetura moderna nacional: Affonso Reidy, Milton Roberto, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira, entre outros. A palavra de Wright reafirma o espírito de luta contra a Academia, o que anima os alunos e, ao mesmo tempo, incita-os à reflexão sobre o rumo a seguir. Não se trata de emular Wright ou de copiar indiscriminadamente os exemplos da arquitetura européia. Seu discurso estabelece as bases para a criação de uma terceira opção que represente uma alternativa adequada ao homem, ao clima e à paisagem local.

O CONCURSO

Não participe de nenhum concurso de arquitetura, sob quaisquer circunstâncias. Nenhum concurso deu alguma vez ao mundo algo valioso em arquitetura. O próprio júri é uma escolha média. A primeira coisa feita por um júri é passar por todos os projetos e descartar os melhores e os piores, assim, em média, pode determinar a média da média.

FRANK LLOYD WRIGHT (1931)
To the young man in architecture

O verdadeiro motivo da presença de Wright no Brasil não são suas conferências mas um concurso obscuro. O Rio é a sede da etapa final do concurso internacional para a construção de um monumental farol em honra a Cristóvão Colombo, a ser erguido em São Domingos (República Dominicana). Em sua primeira etapa, realizada em Madri em 1929, já haviam sido pre-classificados dez trabalhos, escolhidos entre quatrocentos e cinqüenta e cinco projetos participantes.

Integram o júri Albert Kelsey (delegado da União Pan-americana), Horacio Acosta y Lara (representante da América Latina), Wright (América do Norte) e Eliel Saarinen (Europa). Também os brasileiros Nestor E. de Figueiredo (presidente do Instituto Central de Arquitetos), Adolfo Morales de los Rios, José Cortez, Cypriano Lopes, Edgard Vianna, Leonidas Vargas Dantas e o já mencionado Archimedes Memória, diretor da ENBA e feroz inimigo dos "modernos".[21]

Depois de duas semanas de deliberações, no dia 17 de outubro são divulgados os resultados do concurso. O vencedor é J.L. Gleave, de Nottingham, Inglaterra. Ocupam o segundo lugar Donald Nelson (Nova York) e Edgard Lynch (Paris), enquanto que o terceiro fica nas mãos de

O FAROL DE COLOMBO NA SEMANA DE O GLOBO

O GLOBO

EDIÇÃO DAS 10 HORAS

É urgente, para a salvação do nosso credito, que se estanquem, de vez, as fontes de suspeitas e de escandalos que nos deprimem!

Uma fonte inesgotavel de escandalos?

VAE SER AFASTADO O NOVO DIRECTOR DA CARTEIRA CAMBIAL DO BANCO DO BRASIL

O mundo inteiro apprehensivo á imminencia da guerra entre a China e o Japão!

A SOCIEDADE DAS NAÇÕES

General Kai Shek, um dos mais famosos guerreiros chinezes

A ARGENTINA EM VESPERAS DE ELEIÇÕES

Os socialistas declararam válidos os comicios de 5 de abril

A abstenção dos radicaes vae ser objecto de consulta

BUENOS AIRES, 16 — (U. Press) — O Partido Socialista resolveu declarar que considera válidos e insubstituiveis os comicios realizados em 5 de abril ultimo na provincia de Buenos Aires...

Reeleito o presidente da Federação Americana do Trabalho

VANCOUVER, 16 (U. P.) — A convenção da Federação Americana do Trabalho reelegeu o Sr. William Green para o cargo de presidente daquella entidade.

A reforma da Policia e as restricções que se generalisam

O que resolve um dos mais conhecidos membros da Commissão Central — A opinião technica do Sr. Armando Vidal

Sr. Armando Vidal

A' gloria de Colombo

O Rio de Janeiro vae ser theatro, amanhã, de um dos maiores acontecimentos mundiaes em materia de architectura

Palavras do professor Morales de los Rios Filho sobre o monumento das 21 nações

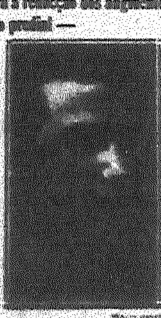
Dous dos projectos apresentados pelo professor Morales de los Rios Filho

Sr. Franck Lloyd Wright

Depois de ser um dos homens mais populares do mundo...

Lindbergh

...sonho do «bungalow» á prestações



Dr. Pedro Ernesto, interventor no Districto

uma equipe espanhola integrada por Joaquín Vaqueros Palacios e Luis Moya Blanco. O quarto lugar é de Théo Lescher, Paul Andrieu, Georges Défontaine e Maurice Gauthier (Nova York).[22] Entre os finalistas não há projetos brasileiros. A interessante proposta de Flávio de Carvalho não havia ultrapassado a primeira etapa do concurso.

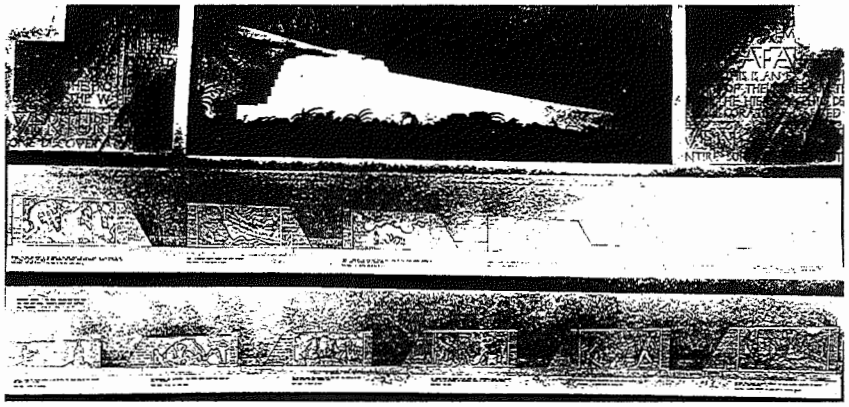
A ata do júri reflete uma evidente influência de Wright. Do projeto vencedor, em forma de cruz (um dos esquemas favoritos de FLLW) destacam-se sua horizontalidade e simplicidade, justificando os critérios de escolha pela "originalidade do monumento, ousadia simbólica e ineditismo da técnica". Na opinião de Acosta y Lara: "as multidões que visitarem o monumental farol terão por dentro um maravilhoso ambiente de mistério, que na época ensombrava a alma da humanidade, saída da Idade Média e ainda não acostumada às claridades da Renascença. A época de Colombo estará fielmente reproduzida nos grandes cortes em cruz, tendo por abóbada o céu e por perspectiva os intermináveis paredões. Esse admirável projeto oferecerá, à noite, uma visão de luminosidade em forma de cruz. A cruz era a síntese do espírito da época". [23]

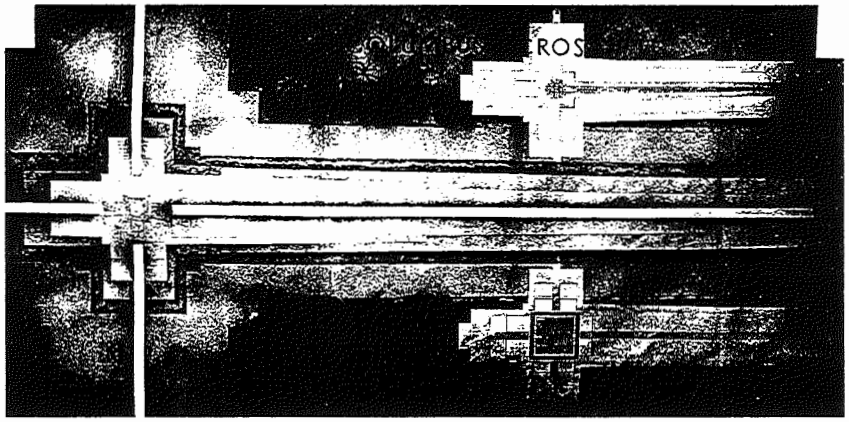
Segundo a ata, publicada na primeira página de O *Globo*, é evidente "a ausência de expressões dos novos recursos de construção que caracterizam o nosso século XX".[24] Diz sobre o vencedor:

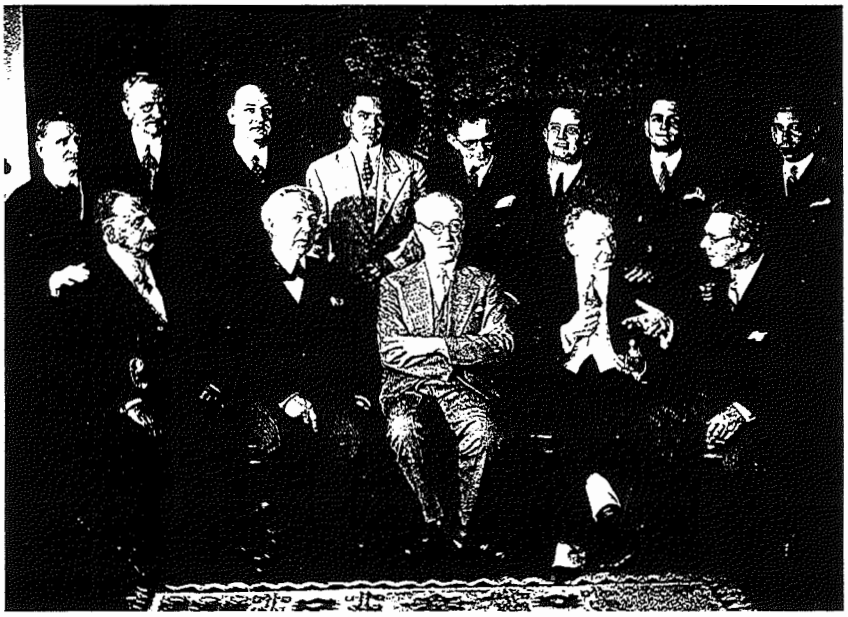
> ...um projeto, utilizando maravilhosamente a luz, vale-se de um movimento, de uma simplicidade e de uma força dignos dos grandes monumentos imortais. Este projeto é simbólico, mas não até o ponto em que o simbolismo contende com a beleza simples da obra arquitetônica. Vista do ar ou dos arredores, a simples massa constitui um nobre característico elementar do projeto em apreço, condigno da coragem perseverante e da fé do grande descobridor que rememora. A rampa cruciforme, desprendendo ou recebendo luz, seria verdadeiramente impressionante vista do interior e agradavelmente fresca num clima tropical. O conjunto encerra idéia e unidade e, mediante certo e razoável vigor, evita a triste paixão pela altura... [25]

Os arquivos de Taliesin West conservam as notas originais de Wright, nas quais relata suas impressões do concurso. Escreve:

> Exceto pelo uso de um grande recurso moderno – a luz – nenhum entre os dez projetos submetidos a este concurso expressa o que civilizações anteriores, com os recursos de que dispunham, poderiam ter expressado melhor. Os novos recursos construtivos que caracterizam o nosso século vinte estão ausentes.
>
> Mas um projeto se refugia na retidão, simplicidade e força dignas dos grandes monumentos de todos os tempos. O projeto é simbólico mas não a ponto de o simbolismo interferir com a beleza singela do projeto como arquitetura. Seu



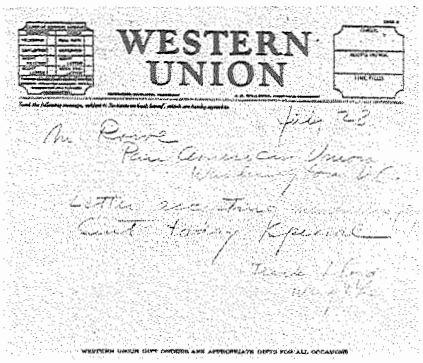




O CONCURSO INTERNACIONAL DO PHAROL DE COLOMBO

Será hoje proclamado, com a presença do chefe da Nação, o projecto laureado para a construcção do moderno colosso

ACIMA: PROJETO VENCEDOR DO CONCURSO, J. L. GLEAVE
ABAIXO: OS MEMBROS DO JÚRI. SENTADOS, DA ESQUERDA PARA A DIREITA, KELSEY, WRIGHT, SAARINEN E ACOSTA Y LARA


WESTERN UNION

TELEGRAMA DE F. LL. WRIGHT A L. S. ROWE

simbolismo é integral. Vista do ar ou do chão, a massa simples se transforma no elemento fundamental, em uma característica digna da coragem do grande descobridor que homenageia. O conjunto tem idéia, unidade, força e evita o capricho obscuro e a edificação corriqueira de um 'poste'. Nesse projeto pode ser comprovado que a dignidade da concepção arquitetônica não está ligada à 'altura'. A construção é simples e seu custo provavelmente está dentro das limitações previstas.[26]

Como se pode ver, as anotações que Wright realizara em seu quarto do hotel Copacabana Palace foram literalmente transcritas na ata do júri. Fica provada, ao menos, sua ascendência sobre os outros membros. Terá sido tão convincente com os estudantes como na hora de dissuadir seus colegas do júri? O ceticismo de Wright frente aos concursos já era notório. Se aceita o convite para o Rio é, simplesmente, para se afastar do duro inverno de Taliesin e, por que não, para conhecer lugares exóticos. "É uma longa viagem com um belo objetivo e que eu não gostaria de fazer sem compartilhar com a senhora Wright. Eu não sei quão cara é a viagem. Imagino que estaria além de nossas posses", comenta em sua carta a L.S. Rowe, diretor da União Pan-americana, com o claro objetivo de obter uma passagem extra.[27] Sua autobiografia confirma as suspeitas:

> O caso Colombo passou a segundo plano posto que nós finalmente julgamos a exposição(...) Escrevi minha opinião e os outros juizes gentilmente concordaram – não estavam procurando discussão. De qualquer modo, qual a vantagem? Um jovem inglês recebeu o prêmio e o merecia. A totalidade dos projetos, com meia dúzia de exceções, era um mau exemplo de megalomania e maravilhosa habilidade para desenhar. Como a maioria dos concursos, este foi em vão.[28]

É compreensível que Wright tenha perdido o interesse pelo Farol de Colombo, relegando-o a um lugar quase anedótico. Além de intuir a pouca importância do concurso, a possibilidade de "converter" um grupo de jovens entusiastas à "arquitetura do futuro" passa a ocupar o centro de suas atenções. Este é, sem dúvida, o aspecto mais relevante de sua passagem pela então capital do Brasil. Os membros do júri participam de um sem número de atividades extra-acadêmicas. A profusão de festejos e passeios não pega Wright de surpresa. Numa carta de 10 de agosto de 1931 Kelsey havia antecipado: "conhecendo os latinos, estou seguro que haverá algumas diversões formais, e espero que você possa ficar a fim de desfrutá-las".[29] Wright escreveria anos mais tarde: "ah, os cariocas são um povo ardente e galante. Eu nunca imaginei que um dia gostaria tanto dos latinos."[30]

Não obstante, Wright nunca perde de vista seus objetivos. Em um banquete diplomático no Hotel Glória oferecido pelo embaixador da República Dominicana, Wright aconselha os cariocas a não construir edifícios que rivalizem com suas montanhas. No almoço organizado pelo Instituto Brasileiro de Arquitetos, ao contrário, causa sensação por seu veemente discurso em defesa da causa dos estudantes de Belas Artes "pleiteando o apoio da única organização de classe para essa mocidade idealista, que constituirá, amanhã, a força viva da cultura brasileira."[31] Eloqüente, não deixa passar a oportunidade para fustigar o inimigo. Ao visitar o Jockey Club afirma ter visto "o anacronismo e o futuro", uma clara referência à contraposição entre a marquise e o edifício.[32] Frederico Morais cita o episódio em seu livro *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*. Wright havia elogiado o ousado balanço da marquise, apesar de não aprovar em sua totalidade a obra de Heitor de Melo.[33] Casualmente, Archimedes Memória tinha sido colaborador do projeto.

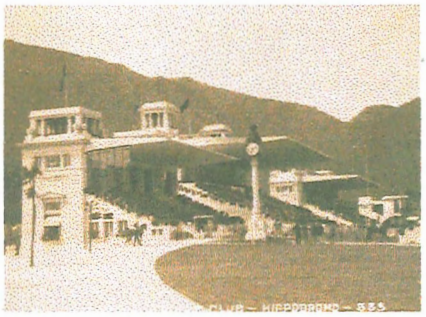
Mas a vingança dos "modernos" chegaria poucos anos mais tarde. A proposta vencedora do concurso para o Ministério da Educação, que nunca saiu do papel, era de Memória. Em seu lugar foi erguido o paradigma da arquitetura moderna brasileira, projeto de Lucio Costa, em colaboração com Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos.

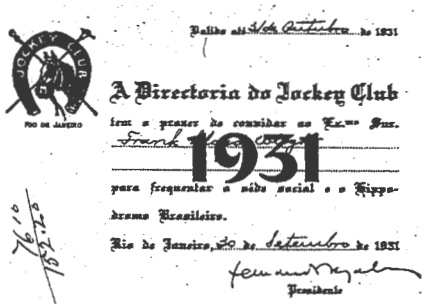
A CASA MODERNA

Mas a maioria das novas casas "modernistas" tenta parecer como se fosse recortada do cartão com tesoura, com as folhas do cartão dobradas ou vergadas em retângulos acrescidas de uma face ocasionalmente curva para dar algum realce.

FRANK LLOYD WRIGHT (1931)
Modern Architecture, being the Kahn Lectures

Qualificada pela imprensa como um acontecimento "curioso", a inauguração da casa moderna que Gregori Warchavchik construíra para William Nordschild contou com a presença de Frank Lloyd Wright, além de Lucio Costa, Candido Portinari e Manuel Bandeira, entre outros. Warchavchik ("alto, rico e loiro", segundo consta na crônica jornalística) aparece caracterizado como um "revolucionário da moradia", denominação atribuída por sua atuação na cidade de São Paulo, que dotara de "uma porção de casas novas, diferentes e esquisitas, que o





ACIMA: JOCKEY CLUB DO RIO DE JANEIRO
ABAIXO: CONVITE PARA VISITAR AS INSTALAÇÕES DO CLUBE

O revolucionario das moradias

Sr. Gregori Warchavchik

povo começou por achar malucas e acabou por achar bonitas". [34] O autor da casa moderna diz na reportagem:

> Haverá um só estilo moderno, com as suas diferenças oriundas do clima e dos costumes. Teremos talvez uma arquitetura européia, outra sul-americana, outra americana. Finalmente, todas juntas formarão um só estilo mundial, criado pelas mesmas exigências da vida, pelo material idêntico usado para a construção, o concreto, o ferro, o vidro. Aliás, construindo pelas leis da mecânica, da estática, da óptica, da acústica, leis estas todas universais, e usando do concreto, do ferro, do vidro, seremos obrigados a formas todas científicas, que por isso serão as mesmas para todos os países do mundo. Apesar disto, esta arquitetura será a mais regional possível, porque a sua primeira e principal exigência será a de adaptar-se à região, ao clima, aos costumes do povo...[35]

A visita de Wright à casa da rua Toneleros foi, talvez, o único aspecto de sua presença abordado pela historiografia da arquitetura moderna brasileira. É certo que a viagem de Wright ao Rio não foi objeto de um estudo profundo. Considerado um fato isolado e sem importância, a abordagem sempre esteve centrada em aspectos descritivos e de caráter marcadamente anedótico. Sem dúvida, existem diversas fontes não exploradas que permitirão lançar luz sobre alguns aspectos desse fato.

A julgar pelos jornais, Wright nunca imaginou que encontraria em Copacabana uma construção como aquela, que "se adapta ao clima e que foge aos processos e formas conhecidas, criando quase uma arquitetura brasileira."[36] A crônica também atribui ao arquiteto a seguinte afirmação: "com um pouco de trabalho e imaginação, dirigidos nos rumos em que o sr. Gregori se atira, dentro em pouco poderá haver no Brasil uma arquitetura moderna e racional".[37] Custa crer que essa tenha sido a verdadeira opinião de Wright. Trata-se, sem dúvida, de uma gentileza para com seus anfitriões (ou de uma invenção do jornalista).

A passagem de Wright pela casa de Copacabana é, talvez, o melhor exemplo de como a inexatidão de algumas afirmações pode ser reiterada até alcançar a categoria de verdade incontestável. Geraldo Ferraz, em seu livro *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*, assevera:

> Durante duas semanas, todas as tardes, sob a presidência ilustre de Frank Lloyd Wright, reuniram-se na exposição da rua Toneleros, Warchavchik, Lucio Costa e os jovens arquitetos e estudantes, que iriam formar o grupo de renovadores da construção no Brasil. Aí nasceu, nessas palestras de conjunto, nessa emulação viva de idéias, na descoberta de afinidades, na revelação de

ENTREVISTA DE GREGORI WARCHAVCHIK EM O GLOBO

aspirações comuns, no espirito de camaradagem, a falange dos futuros construtores da arquitetura moderna no Brasil. Funcionou aí a sua célula inicial.[38]

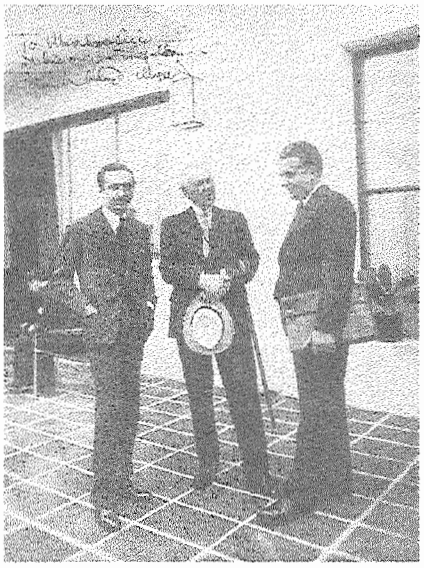
Mas a exposição da casa modernista é inaugurada em 22 de outubro e Wright retorna aos Estados Unidos dia 24. No dia 23 acontece um almoço em sua honra oferecido pelo Instituto de Arquitetos e, à tarde, pronuncia a última de suas conferências na Associação de Artistas Brasileiros. Portanto, ele somente pode ter visitado a casa no dia da abertura. Prova disso é a foto que mostra o arquiteto americano com seus colegas Costa e Warchavchik no terraço da casa Nordschild. As afirmações de Ferraz, sem dúvida, pertencem ao campo da fantasia, dos mitos e do desejo. Não se pode negar que dão um ar de romantismo às origens da arquitetura moderna brasileira, que teria nascido de reuniões clandestinas, como células atuando em uma imaginária conspiração revolucionária.

Já Paulo Santos, em *Quatro séculos de arquitetura*, dedica duas páginas à viagem de Wright, nas quais cita algumas passagens de *An autobiography* e confirma a fábula de Ferraz "ali fazia quase diariamente preleções aos jovens, entre os quais além de Lucio Costa e Alcides Rocha Miranda, incluíam-se Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e João Lourenço".[39] Inclusive o próprio Warchavchik reitera a improvável história com seu próprio testemunho no livro *Arquitetura no Brasil: depoimentos*, de Abelardo de Souza.[40] A tergiversação dos fatos pode ser entendida como uma tentativa de legitimar a experiência através da suposta "aprovação" de Wright. Mas era preciso?

Na hora de fazer conhecer a opinião de Wright sobre a casa, Geraldo Ferraz afirma que Wright manifestara sua admiração "pelo sentido racional da planta, a inserção da casa na paisagem, e até por um certo pormenor, um balcão em balanço".[41] Santos escreve:

> O geometrismo desnudo da casa teria impressionado o grande arquiteto, que, de volta aos Estados Unidos ao projetar uma de suas residências mais famosas, *Fallingwater*, usou – e pela primeira vez na sua carreira –, de um balcão prismático branco, cuja inspiração Lucio admite ter haurido nessa casa".[42]

Wright vinha experimentando estruturas de concreto armado semelhantes desde o começo do século. Isso pode ser verificado na casa Gale (Oak Park, 1904/1909), assim como em Taliesin, sua própria moradia em Wisconsin, construída em 1911 e reconstruída depois dos incêndios de 1914 e 1925. Em nenhum dos casos Wright recorre à cor branca mas "aos tons da terra e das folhas de outono".[43] No capítulo *As premissas da*



COSTA, WRIGHT E WARCHAVCHIK NA CASA NORDSCHILD. NA FOTO, AUTOGRAFADA POR WRIGHT, LÊ-SE: "A WARCHAVCHIK, NA SUA PRÓPRIA 'CHEF-D'OEUVRE'"

ACIMA: FALLINGWATER, MILL RUN, 1935. FRANK LLOYD WRIGHT
NO CENTRO: DETALHE DO BALCÃO
ABAIXO: CASA GALE, OAK PARK, 1904/1909. FRANK LLOYD WRIGHT

renovação da arquitetura contemporânea no Brasil, Yves Bruand alude sinteticamente à presença de Wright no contexto da obra de Warchavchik, cujo trabalho, segundo o autor francês, "Wright aprovava inteiramente".[44]

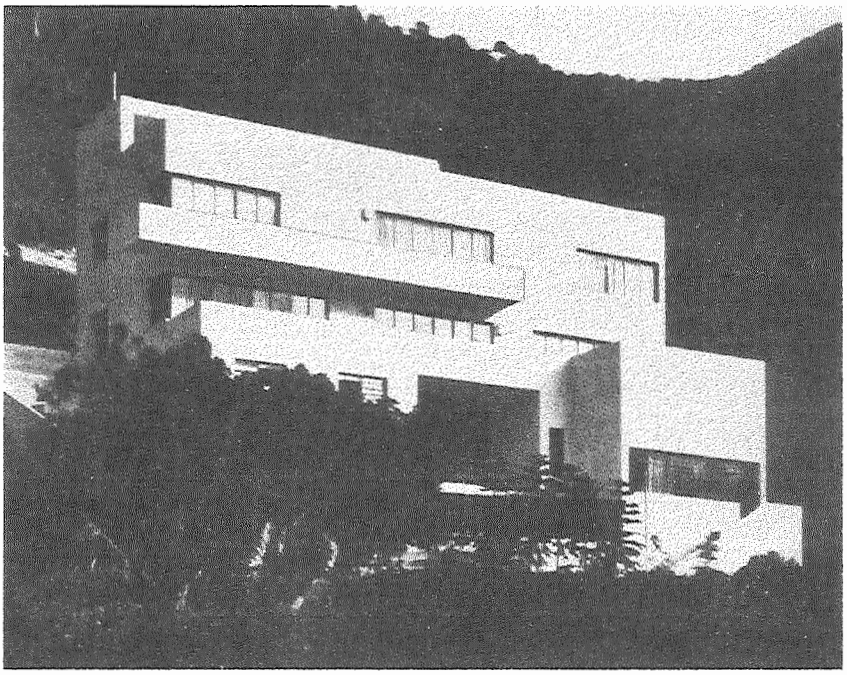
Testemunho da visita de FLLW à casa da rua Toneleros, Alcides Rocha Miranda recorda:

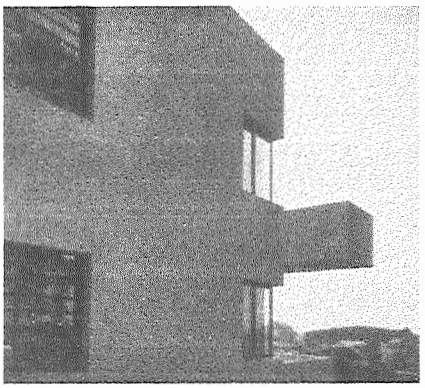
> Avisamos Warchavchik, tomamos um táxi e rumamos para Copacabana. Wright saiu do carro e olhou logo a casa, que era na meia encosta. Ficou impressionado com um balcão que havia lá e disse: Se eu fosse você fazia aqui um ressalto maior, acho que a superfície está muito lisa – aí olhou para as casas vizinhas e mudou de idéia – Olha, professor, você faz muito bem de fazer coisas assim bem simples. Continua assim.[45]

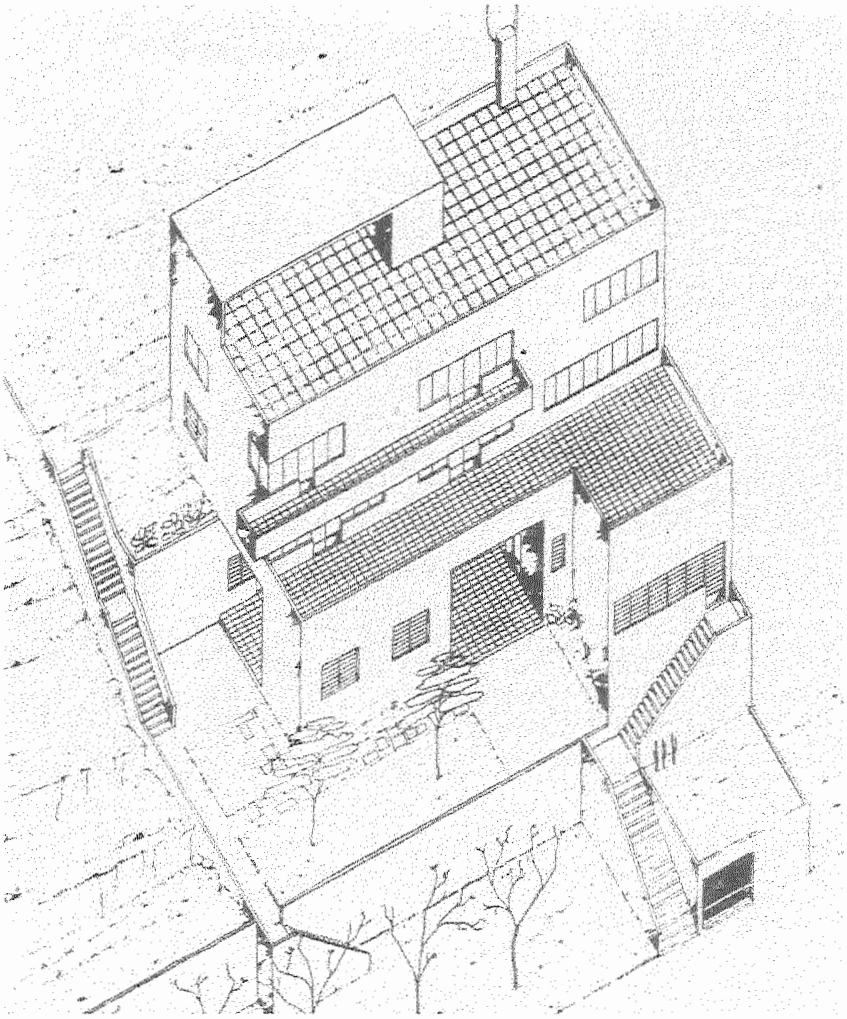
Na opinião de Miranda, a influência de Wright não foi maior no Brasil porque "as pessoas querem a negação absoluta do que havia antes".[46] O fato reflete um complexo comum a todos os países americanos, condenados a serem modernos e à eterna admiração dos prestigiados modelos europeus.

O próprio Frank Lloyd Wright alude em vários de seus escritos à sua experiência no Brasil, lançando por terra algumas afirmações dadas como certas segundo a versão historiográfica "oficial". Em *For all may raise the flowers now for all have got the seed*, artigo escrito em 1932 a propósito da famosa exposição do MoMa *Modern Architecture: International Exhibition*, organizada por Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, Wright alerta sobre dois perigos provenientes da Europa: o Ecletismo e o *International Style*. Para Wright, o fenômeno do internacionalismo não é outra coisa senão uma atualização do Ecletismo, associado à cultura do *ready made* e a uma propaganda intensa. Ali cita sua experiência no Rio, onde fora surpreendido pela greve na ENBA.

> Esses estudantes queriam ir para frente em vez de para trás e os teóricos Beaux Arts não podiam permitir isso (...) Esses jovens entusiastas estavam observando "a fórmula", que tinha encontrado seu caminho além-mar por meio de um russo trabalhando para um alemão na ladeira de uma montanha tropical em Copacabana. Um bom exemplo "internacionalista". Tão bom como qualquer outro. Esses jovens a olhavam orgulhosamente, mas com inquietação. Algo parecia fora de lugar. Sob o sol tropical, a superfície lisa e dura resplandecia com impudência frente a essas pessoas românticas e decididas, indiferente ao clima ou entorno, e eles tratavam de vê-la como a coisa certa (...)
>
> Os estudantes tinham se reunido lá e me convidaram para dizer-lhes se aquilo era "arquitetura moderna".







RESIDÊNCIA NORDSCHILD, RIO DE JANEIRO, 1951. GREGORI WARCHAVCHIK

Eu disse que o termo equívoco dava a entender que provavelmente era. Mas não era arquitetura de modo nenhum, pois ignorava sua natureza, seu clima e o caráter do seu entorno.

Vieram os aplausos e os sorrisos surgiram. Estavam aliviados. Quando eu lhes contei porque, mais detalhadamente, o céu desanuviou por um momento.

Mas a propaganda também atua sobre eles. De qualquer modo eles não têm modelos. Não têm ninguém que estimule diretamente sua imaginação na direção que lhes é natural, a não ser Lucio Costa ou Araújo. Que podem fazer? [47]

Neste texto aparece pela primeira vez uma menção a Araújo, também citado por Wright em sua autobiografia. Trata-se de Pedro Luís Correia de Araújo (pintor, desenhista e professor de Belas Artes), um defensor apaixonado da renovação da antiga ENBA. Ele próprio havia tentado levá-la a cabo, sem êxito, em 1929, ao regressar de uma longa estada em Paris, onde teve estreito contato com as vanguardas artísticas européias.

Na opinião de Wright, copiar fórmulas representa uma desonra para a arquitetura de um país. O caminho é apreender os princípios. Disso trata sua arquitetura. E esse é o conceito que tenta transmitir aos jovens arquitetos do Rio de Janeiro.

Wright não passa então por uma fase produtiva. Relegado ao ostracismo desde o final do período das *Prairie houses* e sem construir desde a crise da bolsa em 1929, é considerado um mero precursor do movimento moderno ("o melhor arquiteto do século XIX", segundo Philip Johnson). Suas últimas obras, como é o caso das casas de *textile blocks* em Los Angeles, não fazem outra coisa senão aumentar a rejeição dos mais puristas. Como objeto de estudo, sua arquitetura oferece várias obras mestras, embora nenhuma delas recente. É compreensível, então, que os jovens demonstrassem maior interesse pela flamante produção européia. Na época, segundo relata Lucio Costa, o grupo de profissionais interessados na renovação da técnica e da expressão arquitetônica é um "pequeno reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e de Mies van der Rohe, mas, principalmente, da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o Livro Sagrado da Arquitetura".[48]

Mas o poder de sedução que a prédica de Wright exerce sobre seu auditório permanece inalterada. E, poder-se-ia dizer, cresce com o passar do tempo. Sem dúvida, a presença de Wright no Rio, somada à difícil situação na ENBA, ao prestígio de Costa e às experiências de Warchavchik (sem esquecer a oportuna cooperação da imprensa local) são fatores determinantes da afirmação da arquitetura moderna no Brasil.

RIO POR WRIGHT

O Atlantique chegou ao porto e a grande cidade voltou-se para encontrá-lo no cais. (...) Subimos a bordo e vimos o que eu pensei que fosse a maior contribuição da França para a arquitetura moderna.

FRANK LLOYD WRIGHT (1943)
An autobiography

Em 1932 Wright publica sua autobiografia, escrita durante um impasse em sua vida pessoal. A edição original consta de três "livros": *Family Fellowship, Work* e *Freedom*. Em 1943, *An autobiography* é reeditada. Wright divide o primeiro livro em dois, *Family* e *Fellowship* e agrega um quinto livro: *Form*. Neste último, no qual passa em revista sua vida pessoal, aparece, sob o título *The invited guest: Rio de Janeiro, Brazil*, um animado relato de sua viagem à América do Sul. É interessante transcrever algumas passagens de sua versão dos fatos, considerando que nunca antes tinha sido publicado no Brasil.

Estávamos a caminho da América do Sul. O velho semi-cargueiro foi empurrado para o grande cais do Rio pela manhã – esse porto maravilhoso ao amanhecer! Havia muitos rapazes (estudantes, eu pensei) subindo a bordo. Eles nos cercaram. Apenas um (e mal, eu diria) falava inglês.

Era uma delegação de cerca de setecentos ou mais estudantes da Belas Artes do Brasil (*sic*), empenhados no que chamavam de greve. A instituição fora formada pelos franceses segundo o modelo francês, naturalmente. Latinos para os latinos. Os professores Beaux Arts da Belas Artes tinham me excluído totalmente banindo meus livros e proibindo as revistas de arquitetura moderna em sua biblioteca, juntamente com os meus seguidores.

CARTÃO POSTAL ENVIADO POR WRIGHT A DARWIN MARTIN

PRÓXIMAS PÁGINAS: WRIGHT E OS ESTUDANTES DA ENBA

Os jovens formavam uma delegação enviada pelo corpo discente para me pedir ajuda. Eu poderia ajudar? Poderia.

"Cuidado", disse Saarinen. Este é um país revolucionário – primeiro, você sabe, SSSKKK (ele passou seu dedo de um lado a outro de sua garganta) – e tudo estará acabado para você."

"Não se preocupe", eu disse. "Vamos. Venha e ajude". Entretanto ele se manteve em segundo plano. Mas eu logo fui à frente.

Ainda com minha cabeça sobre os ombros eu encontrei Herbert Moses, editor de O *Globo* (*sic*), um dos principais jornais do Rio e logo aprendi a fazer um discurso em uma língua estrangeira. Moses não era somente excepcionalmente inteligente, mas também (um experiente editor), extraordinariamente articulado. Eu o atulhei com meu ponto de vista. Ele estava entusiasmado.

O primeiro encontro com o inimigo foi no velho salão da Belas Artes. Os dignitários Beaux Arts, eu e o elegante presidente da Universidade do Brasil (*sic*) presidindo (...). A reunião começou com formalidades no estilo latino. O presidente deu as boas vindas, um professor ou dois concordaram. Chegou a minha vez, mas antes que falasse, explodiu o tumulto. Quando eles permitiam, eu pegava O Globo (*sic*) pelo braço e lhe expunha em uma ou duas frases o que queria dizer. Ele as transmitia aos jovens rebeldes com tal efeito que eles enlouqueciam.

Os latinos gostam de passar dos limites.

Eu lhes dei tudo que podia – defendi sua causa como o futuro do Brasil. Se o Brasil deveria ter um futuro, como poderia negar à sua juventude o pensamento mais avançado do mundo, discordassem dele os mais velhos ou não (...)

E então a massa de jovens (...) me pegou e me levou à rua, chamou um táxi e me levou para Copacabana com todos que puderam se enfiar a bordo (...)

Bem, a greve da Belas Artes começou a esquentar. Eu não me lembro onde ou quantas vezes eu falei, ou quantos artigos escrevi para *O Globo* e *A Manhã* (*sic*), os principais jornais do Brasil.

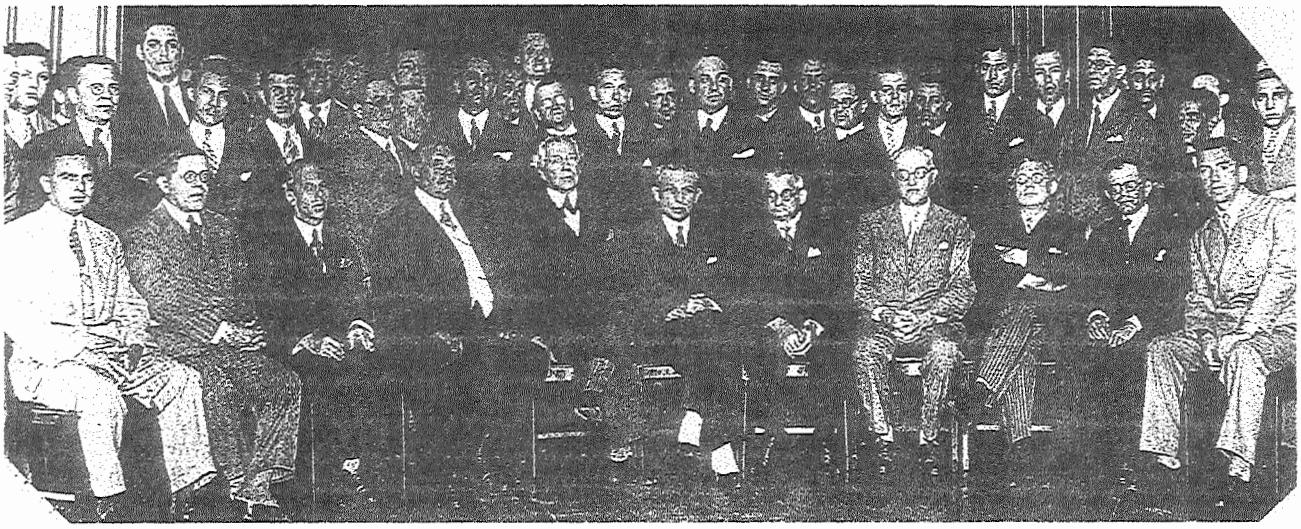
Os rapazes me buscavam e eu ia, e Herbert Moses "interpretava" – se é isso que ele fazia. Ele se tornou bastante eloqüente – eu suspeito que freqüentemente falava muito mais do que eu lhe dizia. Eu me encontrei com os professores "modernos" que os meninos quiseram. Eram bons arquitetos e excelentes pessoas. As autoridades foram muito negligentes ou ao menos indulgentes porque não me prenderam, mas finalmente prenderam um dos cobiçados professores que falavam como eu – Araújo (...).[49]

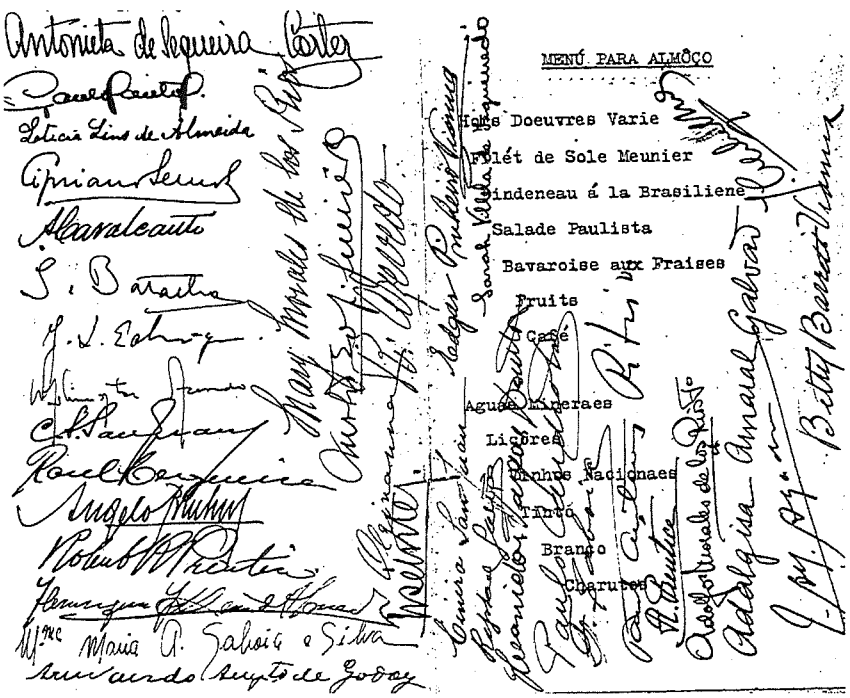
Araújo havia publicado alguns artigos favoráveis à greve na ENBA na imprensa carioca. Não é de estranhar, então, a animosidade do *establishment* para com essa personalidade.[50]

Durante sua estadia, Wright foi nomeado membro honorário da Escola Nacional de Belas Artes e do Instituto Central dos Arquitetos. Aceita ambos em troca de apoio aos alunos em sua "luta pela liberdade". As atividades extra-acadêmicas de Wright e Olgivanna são igualmente intensas.

Íamos de um lugar a outro com um grande grupo de colegas e suas elegantes esposas. Passamos um fim de semana em Petrópolis, nos banhamos na praia em frente ao Copacabana, passeamos pelos subúrbios e ao longo da maravilhosa orla do Rio dominada por montanhas de curiosa silhueta (...) Kelsey deve ter me odiado por tudo isso. Pois o que tinha tudo isso a ver com o concurso para o Farol de Colombo? Chegou a hora de ir embora. Tudo havia sido formidável. Os estudantes vieram dizer que queriam fazer algo para nós. Disseram que tinham "passeado" tanto que não tinham mais dinheiro. Alguns queriam trazer flores para Olgivanna, mas eles não tinham meios de comprá-las. Poderiam então vir ao Copacabana Palace e fazer uma serenata para nós naquela noite? Eles podiam. E fizeram, centenas deles. Levaram o piano até o centro do salão de baile. Alguns dos rapazes improvisaram instrumentos e roupas nativas, cantaram e dançaram até as três da madrugada enquanto olhávamos de uma sacada (...).[51]

Depois de sua passagem pelo Rio de Janeiro, algumas das pessoas que conhece na cidade continuam em contato com Wright. Com a criação da escola de Taliesin em 1932, José Cortez, Lucio Costa, Nestor de Figueiredo, Edwin Morgan e Maria da Silva passaram a integrar a lista de *Friends of the fellowship*, que contava entre seus membros com os historiadores C.R. Ashbee, Walter Curt Behrendt e Lewis Mumford; os arquitetos Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Buckminster Füller, Eric Mendelsohn e J.J.P. Oud; e os pintores Diego Rivera, José Clemente Orozco e Georgia O'Keeffe, entre outros.





MENÚ PARA ALMÔÇO

Hors Doeuvres Varie

Filét de Sole Meunier

Vindeneau á la Brasiliene

Salade Paulista

Bavaroise aux Fraises

Fruits

Café

Aguas Mineraes

Licôres

Vinhos Nacionaes

Tinto

Branco

Charutos

PÁGINA ESQUERDA: SENTADOS, DA ESQUERDA PARA A DIREITA: ARCHIMEDES MEMÓRIA, PARTICIPANTE NÃO IDENTIFICADO, HERBERT MOSES, ALBERT KELSEY, FRANK LLOYD WRIGHT, AFRANIO DE MELLO FRANCO (MINISTRO), TULIO CESTERO (DELEGADO DA REPÚBLICA DOMINICANA), ELIEL SAARINEN, ALFRED AGACHE, NESTOR DE FIGUEIREDO, ANTON FLOERER

ACIMA: O ALMOÇO OFERECIDO A WRIGHT PELO INSTITUTO CENTRAL DE ARQUITETOS

ABAIXO: HOTEL COPACABANA PALACE

A REAÇÃO ACADÊMICA

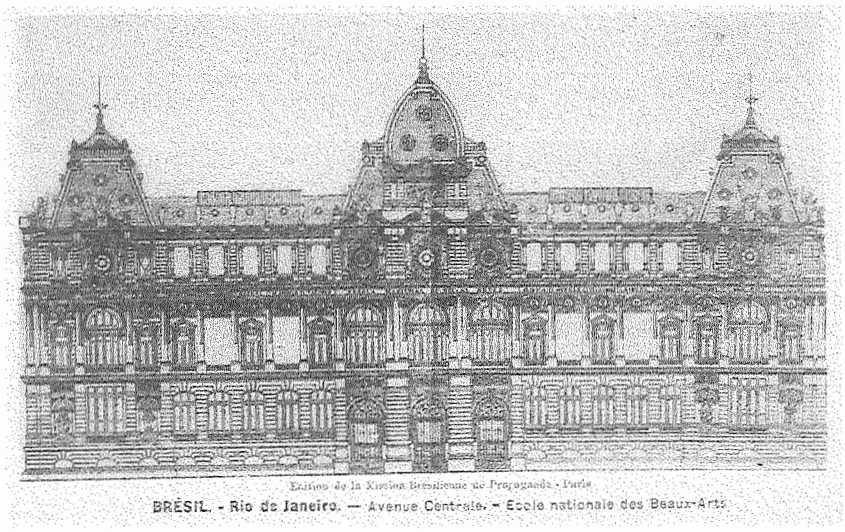
O estilo caixa d'água, ou da miséria estilizada, só tem uma utilidade prática, e essa mesma, contra a nação e a favor dos sabidórios oportunistas. É baratíssima. Ela é ordinária, reles, acapadoçada, comercial. Não possui personalidade artística. Mas que importa tudo isso, se ela é infinitamente mais barata do que a velha arquitetura "vieux jeu", à qual se referia com desprezo o messias Frank Lloyd, o impagável modernista, que construiu o Imperial Hotel de Tóquio em estilo japonês?

JOSÉ MARIANNO FILHO (1943)

À margem do problema arquitetônico nacional

Foi assinalado que a visita de Wright tem uma repercussão negativa entre os profissionais comprometidos com a teoria e o ensino *Beaux Arts*. Os expoentes do movimento Neocolonial, ao contrário, não parecem afetados pela ofensiva wrightiana. Talvez isso se deva à presença em sua obra de símbolos domésticos como os telhados, a chaminé ou os terraços – embora já expressos por Wright em uma linguagem mais abstrata – os quais continuam permitindo uma leitura habitual. Nesse sentido, sua arquitetura é facilmente assimilável por aqueles profissionais comprometidos com a busca de uma certa identidade nacional no rico passado colonial brasileiro. Os arquitetos neocoloniais estão mais próximos das propostas wrightianas do que da modernidade ortodoxa. E ambos compartilham, igualmente, a aversão pelo Ecletismo acadêmico.

Christiano Stockler das Neves é o primeiro a se manifestar publicamente. Pouco depois da visita de Wright, a revista *Architectura e construcções* publica um artigo de Neves em que revela sem rodeios a repulsa que a prédica wrightiana provocara entre os defensores da tradição

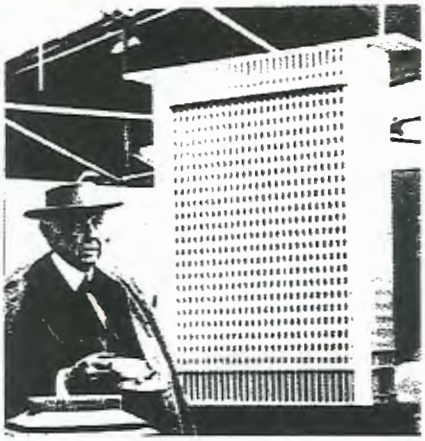


ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

acadêmica. Graduado pela Escola de Belas Artes da Universidade da Pensilvania e professor fundador da que seria mais tarde a Faculdade de Arquitetura Mackenzie, em São Paulo, ele hasteia as bandeiras de uma campanha "contra os inimigos da boa arquitetura".[52] Em O "bluff" architectónico, ataca com ardor as "máquinas de morar".[53] Paradoxalmente, Wright tampouco perdia oportunidade de criticar tal conceito em seus numerosos escritos. Adepto entusiasta da máquina como ferramenta inevitável, nunca admitiu as semelhanças estéticas entre arquitetura e maquinaria.

O raciocínio de Stockler das Neves segue os preceitos acadêmicos. Para ele, a nova arquitetura se reduz a uma questão conjuntural. A Primeira Guerra interrompe o desenvolvimento das artes e "a" arquitetura tem que ser abandonada temporariamente para dar lugar a uma "indústria da construção barata". Por motivos econômicos, as construções devem ser utilitárias e é daí que, a seu ver, surgem a racionalização e a padronização. Apresenta uma versão simplificada da arquitetura moderna, reduzindo-a a seus aspectos mecânicos. A arte é para ele sinônimo de arte acadêmica. Por isso, não considera a possibilidade de expressão individual que Wright representava no seio do próprio movimento, abrindo caminho para uma valiosa diversidade. Para o seguidor do Ecletismo em São Paulo, não existe arquitetura sem estilo, nem estilo sem tradição. A beleza é condição *sine qua non* da arquitetura. Por beleza entende, obviamente, ornamentação, ordem e proporção, elementos ausentes – a seu ver – na nova arquitetura. "Não há arquitetura nova e nem haverá", escreve. "O que existe atualmente é a excentricidade construtiva, fruto de uma neurose, e um modernismo para refrear seus despautérios. À neurose denominamos futurismo. Ao modernismo denominamos arquitetura contemporânea". Neves é enfático nessa diferenciação. Para ele, "o futurismo é apenas utilitário. É uma indústria, uma coisa efêmera como a moda. É praticado pelos povos menos dados à arte: russos, alemães, holandeses e judeus. Proscreve a beleza. É material". Em troca, o modernismo representa "a evolução lógica da arte. É espiritual. Obedece às leis do belo. É atualmente uma simplificação dos grandes estilos do passado (...) É praticado pelos (...) latinos, imitados pelos ingleses e os norte-americanos".[54] A virulência de Stockler das Neves se concentra em Wright, embora não economize críticas a seus compatriotas "futuristas".

Criticadíssimo no seu país e na Europa (...) Lloyd Wright sentiu-se bem no Rio de Janeiro, devido à desorientação que o ensino sofreu na Escola Nacional de Belas Artes, durante a direção do Sr. Lucio Costa, que permitiu o ingresso de alguns professores, apologistas do falso credo artístico do futurismo.[55]

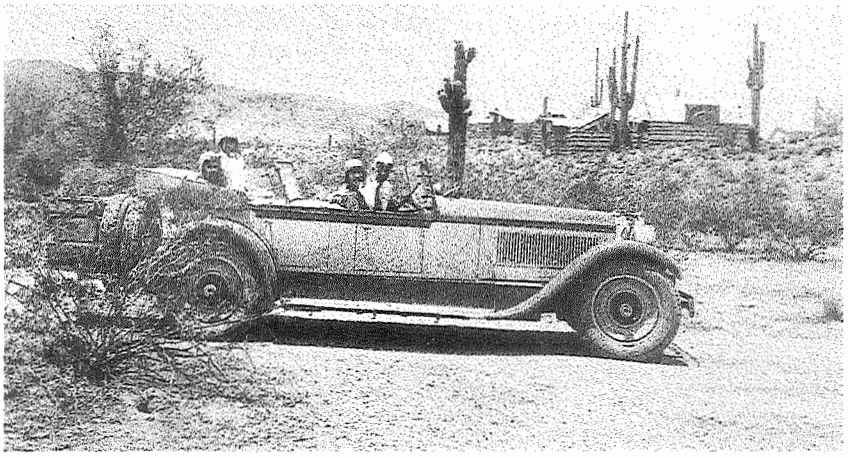


ACIMA: NATIONAL LIFE INSURANCE COMPANY, 1924-1925. FRANK LLOYD WRIGHT

NO CENTRO: EDIFÍCIO SAN FRANCISCO CALL, 1912. FRANK LLOYD WRIGHT

ABAIXO: HOTEL IMPERIAL, TÓKIO, 1915. FRANK LLOYD WRIGHT

O professor paulista, como não poderia ser de outra forma, não simpatiza com as reformas levadas a cabo por Costa. "Conseqüentemente", continua, "Lloyd Wright, com suas curiosas teorias sobre arquitetura, não é levado a sério nos Estados Unidos e tão pouco na Europa.[56] Nesse ponto não estava tão longe da realidade. Já foi comentado que Wright passava por um período de ostracismo, em parte fruto de sua insistência no uso da ornamentação, do qual somente renasceria com a construção de *Fallingwater* em 1936. Os únicos comentários específicos de Neves sobre as apresentações na ENBA reforçam suas crenças sem oferecer maiores explicações. "Suas conferências do Rio de Janeiro não resistem à menor análise. Denotam um absoluto desconhecimento dos grandes mestres e filósofos. São personalíssimas, tão absurdas que ele mesmo não as pratica.[57] A arquitetura utilitária e a influência da máquina são os aspectos da exposição que ocupam o centro das críticas em O "bluff" architectónico. "O Sr. Lloyd Wright confunde, lamentavelmente, o útil com o belo. A única máquina que exerce influência na arquitetura, e a mais perfeita que existe, é o corpo humano, cujo mecanismo, aliado à sua beleza, ainda não foi excedido".[58] É interessante reproduzir seus comentários sobre algumas obras de Wright para dar uma idéia cabal do teor de sua crítica. Taliesin (referindo-se ao campus de Ocatilla) é "um excêntrico aglomerado de barracões cercados de cactos". O interior do Hotel Imperial é qualificado como "um amontoado de esquisitices às quais Lloyd Wright classifica como uma sinfonia oriental cantada por um americano". O edifício para a *National Insurance*, por sua vez, não passa de "uma concepção inspirada na arquitetura maia". E sobre um projeto de arranha-céus em São Francisco, dispara "parece um enorme pombal, excelente idéia para a casa das andorinhas de Campinas".[59] A conclusão de Stockler das Neves é taxativa "Lloyd Wright é um excêntrico. Quer fazer arte pessoal. Fracassará como todos os que fizeram tais tentativas.[60]



OCATILLA, CHANDLER, 1928. FRANK LLOYD WRIGHT

O SALÃO DE ARQUITETURA TROPICAL

Por que, das paredes grossas que isolavam do frio e do calor de antigamente, se passou para uma estrutura livre, de paramentos exteriores leríssimos?

HENRIQUE MINDLIN (1968)
Arquitetura e trópico

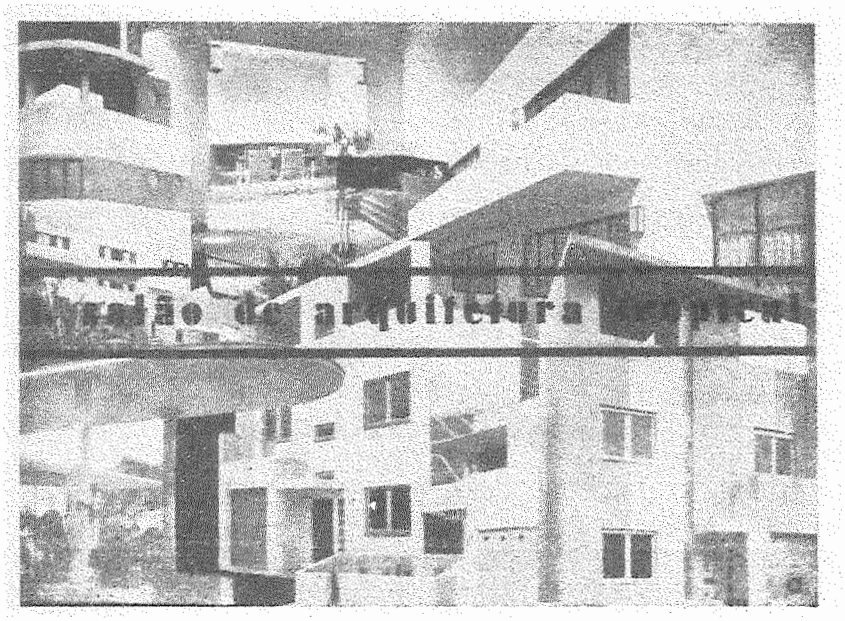
A polarização entre acadêmicos e modernos não pode ser atribuída exclusivamente a Wright, se bem que seja certo que sua presença funcionou de modo catalisador. Como contrapartida à repulsa dos partidários da metodologia *Beaux Arts*, as exortações de Wright levam os mais jovens à reflexão, os quais afirmam seu interesse pelas novas experiências no campo da arquitetura. Um claro exemplo dessa inquietação é o I Salão de Arquitetura Tropical, organizado pela Associação de Artistas Brasileiros, onde aparecem sintetizadas as mais variadas correntes de pensamento da época. Tal Associação fora fundada em 1929 por um grupo de artistas encabeçados por Mario Navarro da Costa como alternativa para o Salão Nacional de Belas Artes. Realizados no Hotel Palace, seus salões são "meca de todos os artistas dotados de forte personalidade, de tendências inovadoras e livres de convencionalismos".[61] Também organizam exposições de fotografia pictórica e arte decorativa, às quais se soma, em 1933, o Salão de Arquitetura Tropical.[62] Coordenado por João Lourenço da Silva, Alcides Rocha Miranda e Ademar Portugal, tem como presidente de honra Frank Lloyd Wright. A lembrança do seu nome é uma referência clara, talvez uma homenagem, àquelas semanas de outubro de 1931 em que Wright dera apoio incondicional à causa dos estudantes.

No livro sobre Rocha Miranda, Lélia Coelho Frota descreve os conteúdos do catálogo.[63] Na categoria de precursoras aparecem obras de Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Emílio Baumgart. Participam Affonso Reidy, Gerson Pinheiro, Anton Floderer, Alexander Buddeus, Marcelo Roberto, Alexandre Altberg, Luiz Nunes, Vicente Batista e os organizadores do salão. Um texto de Walter Gropius e as recomendações dos CIAM completam o catálogo da mostra.[64] Segundo Celso Kelly, então presidente da Associação, a lista completa dos participantes inclui: Abelardo de Souza, Ademar Marinho, Ademar Portugal, Affonso Reidy, Alexander Altberg, Alcides Rocha Miranda, Anibal de Mello Pinto, Anton Floderer, Ary Paes Leme, A.S. Buddeus, Benedito de Barros, Daniel Valentim Garcia, Emílio Baumgart, Fernando Valentim, George Bandeira de Mello, Gerson Pinheiro, Gregori Warchavchik, Jacy Rosa, João Lourenço da Silva, José Afonso Soares, José Teodulo da Silva, Jorge Mesiano, Jorge Moreira, Lauro Lessa, Lucio Costa, Luiz Nunes, Marcelo Roberto, Nelson Tinoco, Nestor de Figueiredo,

Raul Penafirme, Robert Prentice, Ruy Costa, Tomas de Souza e Vicente Batista.[65]

O Salão é um claro exemplo do espírito antropofágico da modernidade brasileira já destacado por críticos e historiadores desde que Oswald de Andrade publicara, em 1928, o Manifesto Antropofágico. Wright, Gropius e os CIAM, todos os ingredientes são bem-vindos, embora sua incompatibilidade seja pública e notória. A busca de uma nova arquitetura para um novo Brasil denota, por sua vez, grande avidez e uma certa desorientação inicial. Na opinião de Rocha Miranda, "este Salão de Arquitetura Tropical marca o início do movimento (...) pela racionalização da arte de construir em nosso país".[66]

A julgar pela cobertura jornalística, o Salão – inaugurado no dia 17 de abril de 1933 com a presença do então ministro da educação Washington Pires – não parece ter tido grande importância. Mas o ciclo de conferências paralelas à mostra oferece uma síntese das preocupações da época e assenta as bases para a discussão de certos aspectos específicos da arquitetura moderna que começa a se desenvolver no Brasil. A conferência inaugural, a cargo de Celso Kelly, trata do "Sentido intellectual da architectura". Seguem as apresentações de Santiago Dantas, "A architectura como factor sociológico"; João Lourenço, "Frank Lloyd Wright e a architectura no Brasil"; Dulcídio Pereira, "Climatologia, aerificação e ventilação das construções", Emílio Baumgart, "Novas possibilidades architectónicas"; Alcides Rocha Miranda, "Orientação definitiva de uma architectura para o Brasil" e Gerson Pinheiro, "Um exemplar de architectura tropical"[67].



CATÁLOGO DO SALÃO DE ARQUITETURA TROPICAL, 1933

A partir desses dados, apenas sobra espaço para as conjeturas sobre os possíveis conteúdos e o alcance do encontro, já que somente a primeira conferência merece um comentário da imprensa local. *A Noite* publica uma síntese dos conceitos abordados por Kelly, "a pureza de sentimento na arquitetura primitiva; o fundamento dos grandes movimentos arquitetônicos; a sedução prejudicial dos estilos e a necessidade de uma arquitetura viva; o predomínio funcional; a influência dos climas; arquitetura tropical e seu sentido lógico".[68]

É evidente que a adjetivação da arquitetura como tropical não tem conotações românticas, parece mais uma tentativa de dar um nome que identifique a produção local. Parece perceber-se que o clima é o elemento que diferenciaria a produção brasileira da arquitetura moderna internacional. Esse é um dos pontos sobre os quais Wright insistira durante sua passagem pelo Rio (reiteradas vezes refere-se à "arquitetura viva" e destaca a importância do clima como fator determinante). Existe, igualmente, uma intenção desse grupo de artistas de formular as linhas de conduta para uma arquitetura manifesto própria: fala-se do sentido profundo da profissão, de fundamentar os aspectos sociais, do "novo", do "definitivo". Por que não dar forma ao tropicalismo?

Geraldo Ferraz, em *Novos valores na arquitetura moderna brasileira: Abelardo de Souza*, além de escrever que Souza fora o organizador "sob orientação de Warchavchik e em companhia de Oscar Niemeyer e outros", afirma que o Salão "rumo de pesquisas que não deveria jamais ter sido abandonado, foi uma experiência verdadeiramente extraordinária para a época, e que teve um sucesso destacado".[69]

A discussão sobre arquitetura tropical nesses termos será retomada nos anos sessenta, animada, talvez, pelo desencanto frente a uma modernidade estéril, superficial e repetitiva. Na reunião de 1968 dos Seminários de Tropicologia, organizados na Universidade Federal de Pernambuco por Gilberto Freyre, a questão é abordada por Henrique Mindlin.[70] Sem mencionar o Salão de 1933, Mindlin sugere uma série de abordagens empíricas para o estudo metódico da arquitetura tropical em seus aspectos formais, sociais, tecnológicos e econômicos. Pode parecer uma proposta excessivamente simples no contexto dos messiânicos anos sessenta, nos quais a tecnologia era considerada um fator de progresso ilimitado. Um dos comentaristas da sessão, o pintor Vicente do Rêgo Monteiro, imagina uma *plug-in-city* brasileira:

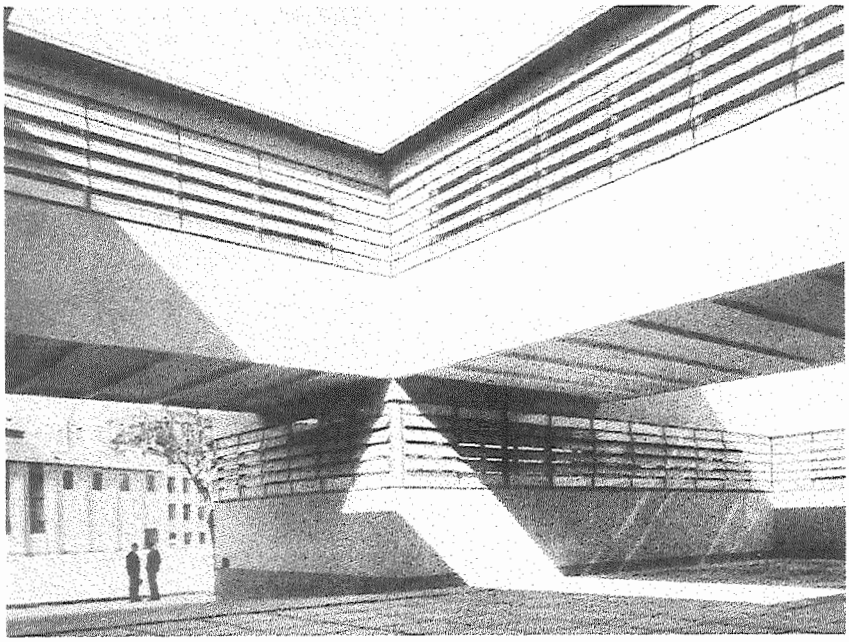
Os nossos urbanistas e arquitetos, com a cooperação da técnica moderna, poderão realizar o velho sonho do Eldorado nos trópicos pela arquitetura móvil,

espacial, como gigantescas aranhas construindo seu habitat por cima da floresta tropical, reservando os espaços verdes, fazendo prosperá-los e dando a espaços áridos, devastados pelas queimadas, condições de vida pelos oásis artificiais.[71]

Tanto a análise de elementos expressivos, populares ou cultos, diretamente relacionados às contingências e imposições do meio tropical, como a observação das relações do indivíduo com o meio e a adaptação ou inadaptação de soluções urbanas e arquitetônicas antecipam, ao contrário, uma visão realista, na qual o arquiteto deve destacar os fatores relacionados ao seu âmbito de atuação, tais como clima, meio e povo; assim como os recursos naturais e econômicos disponíveis.

Em 1961, Celso Kelly apresenta ao II Congresso Nacional de Críticos de Arte, no âmbito da comissão sobre "a arquitetura moderna no Brasil e seus traços autóctones", um trabalho intitulado Uma contribuição histórica: o Salão de Arquitetura Tropical. Nos anais do congresso está a transcrição da sessão plenária reunida com o fim de revisitar a arquitetura tropical. Integram a mesa Ícaro de Castro Mello (presidente), Flexa Ribeiro (moderador) e Vilanova Artigas (co-relator). Também tomam parte Antônio Bento, Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa e o próprio Celso Kelly, protagonista do Salão de 33 na qualidade de presidente da Associação de Artistas Brasileiros. O ensaio de Kelly é o único apresentado para discussão.[72] Diz o expositor:

O Salão de Arquitetura Tropical influiu (...) no equacionamento de relações entre o projeto e o meio, especialmente na natureza e o clima, acentuando o



ALBERGUE DA BOA VONTADE, RIO DE JANEIRO, 1931. AFFONSO EDUARDO REIDY

caráter tropical nas soluções brasileiras. A prova do alegado está no pouco, ou quase nada, que nesse sentido se fizera anteriormente a 1933, e no número elevado de ensaios e realizações, logo após aquela data. Algumas dessas soluções se tornariam, com o tempo, traços próprios da moderna arquitetura brasileira.[73]

A reação dos integrantes da mesa do congresso é imediata e vai da perplexidade ao desprezo. Vilanova Artigas assinala com desdém: "não sei se era tropical. Era um salão de Arquitetura como se faz um salão de arte". Resgata, igualmente, o movimento de arte moderna de 1922 e, com ele, a sempre vigente rivalidade entre Rio e São Paulo, com a intenção clara de solapar a hegemonia da escola carioca. E propõe para debate a tese sobre antropofagia, que resume da seguinte forma:

...nós absorvemos o conteúdo teórico exterior, deglutimo-lo, mas digerimos em função de uma realidade que se destaca no cenário de desenvolvimento técnico, em função desse objetivo que é nosso. Trata-se então, dado o desenvolvimento prático e objetivo da arquitetura brasileira no planejamento em geral, de saber quais são as idéias que deverão servir de superestrutura à continuação do seu desenvolvimento.[74]

Um participante de nome Kaufmann (talvez Elias Kaufman, arquiteto carioca diplomado no Rio em 1952) se soma aos detratores e introduz outro elemento (um velho conhecido) à discussão: "a verdadeira arquitetura que seria a nossa e pela qual até hoje nós nos orientamos é a arquitetura colonial brasileira". Segundo ele, "o que mexeu com a arquitetura moderna no Brasil foi justamente a grande polêmica e as grandes discussões e trabalhos de José Mariano Filho com Lucio Costa, que eram sócios e que, com seu nacionalismo vibrante, tentaram uma renovação.[75]

Ninguém duvida que o movimento de 22 é um fator importante no processo de unir a cultura brasileira à internacional incorporando, ao mesmo tempo, elementos próprios. Também é certo que a reação neocolonial abriu caminho para a renovação modernizadora. A discussão parece não ter saída, a não ser admitindo a multiplicidade de elementos que contribuíram para a configuração de tendências, o aprimoramento de formas de interpretar programas, a gestação de maneiras de abordar temas tipicamente brasileiros. A conclusão de Flexa Ribeiro, encerrando a discussão sobre a apresentação de Celso Kelly confirma que o Salão "constitui apenas um episódio de implantação no pais de uma nova arquitetura".[76]

A maior ou menor importância outorgada a cada um deles não é outra coisa senão uma questão de ponto de vista. ■

NOTAS

[1] O GLOBO (1931). A nova architectura. Rio de Janeiro, 13 out., p.4.

[2] Lucio Costa deixa o cargo de diretor da ENBA no dia 10 de setembro de 1931. No dia 19 do mesmo mês assume Archimedes Memória. A questão da greve foi abordada pelos seguintes autores: SEGAWA (1998), *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, São Paulo, Edusp, p.78-79; BRUAND (1991), *Arquitetura contemporânea no Brasil*, 2.ed. São Paulo, Perspectiva, p. 71-74; SANTOS (1977). *Quatro séculos de arquitetura*. Barra do Piraí, Fundação Educacional Rosemar Pimentel, p.117-118.

[3] Jorge Moreira ocupava então a vice-presidência do Diretório Acadêmico, substituindo o presidente Luiz Nunes, afastado por motivos de saúde.

[4] CORREIO DA MANHÃ (1931). Uma palestra sobre os novos rumos da architectura. Rio de Janeiro, 14 out., p.1.

[5] *Ibidem.*

[6] Frank Lincoln Wright mudou seu segundo nome para Lloyd em homenagem à família de sua mãe, os Lloyd Jones, a quem admirava. Também adotou seu lema: *Truth against the world*, que poderia ser traduzido como "a verdade contra o mundo". Imigrantes galeses de idéias liberais (na educação e nas artes) e ativos membros da Igreja Unitária, os Lloyd Jones inculcaram no jovem Wright rígidos princípios éticos e fomentaram o espírito de luta que caracterizará sua vida pessoal e profissional.

[7] *Ibidem.*

[8] *Ibidem*

[9] Ângelo Alberto Murgel, discípulo da antiga Escola de Belas Artes, obteve durante o curso a grande medalha de ouro de 1932.

[10] As diversas acepções do termo orgânico são abordadas por NUTE, Kevin (1993). *Frank Lloyd Wright and Japan*. London, Chapman & Hall.

[11] CORREIO DA MANHÃ (1931). O farol de Colombo, guia dos navegadores do mar e do céu, será eternamente um voto de paz entre os corações americanos e uma afirmação de justiça e solidariedade humanas. Rio de Janeiro, 18 out., p.1. A crônica também relata outro incidente ocorrido entre Archimedes Memória e o ministro das Relações Exteriores, que será desmentido prontamente.

[12] CORREIO DA MANHÃ (1931). A conferência realizada hontem, no salão da Escola Nacional de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 22 out., p.3.

[13] O GLOBO (1931). Visionando a arte de amanhã. Rio de Janeiro, 17 out., p.1.

[14] *Ibidem.*

[15] *Ibidem.*

[16] Citado em FERRAZ, Geraldo (1965). *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*, São Paulo, Museu de Arte Moderno de São Paulo, p.168.

[17] FILHO, Adolfo Morales de los Rios (1964). O ensino artístico. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 265, p.62, out/dez.

[18] Ver WRIGHT, Frank Lloyd (1992). Modern Architecture, being the Kahn Lectures. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.2, p.19-79.

[19] Críticos e historiadores concordam em destacar a importância das conferências de Princeton. Para David Hertz, autor de *Frank Lloyd Wright in word and form*, o ciclo foi o fator crucial que contribuiu para a "ressurreição" da reputação arquitetônica de Wright.

[20] Wright realiza freqüentes viagens ao Oriente entre 1913 e 1922. Tal envolvimento representa uma influência fundamental em sua obra, canalizada através do estudo da gravura japonesa, sua natureza e geometria. A relação entre Wright e o Japão está ampliamente detalhada por Kevin Nute em *Frank Lloyd Wright and Japan*.

[21] CORREIO DA MANHÃ (1931). O concurso internacional do pharol de Colombo. Rio de Janeiro, 17 out., p.3.

[22] O GLOBO (1931). O pharol de Colombo. Rio de Janeiro, 17 out., p.2.

[23] O GLOBO (1931). Depois de um acontecimento memorável. Rio de Janeiro, 21 out., p.1.

[24] *Ibidem*.

[25] *Ibidem*.

[26] Notas de Frank Lloyd Wright em papel com timbre do hotel Copacabana Palace, outubro, 1931. The Frank Lloyd Wright Foundation.

[27] Carta de Wright a L.S. Rowe, 28 jul., 1931. Los Angeles, The Getty. Research Institute for the History of Art and the Humanities (P011A06).

[28] WRIGHT, Frank Lloyd (1994). An autobiography. Book five: Form. In PFEIFFER. *Op. cit.*, v.5, p.210.

[29] Carta de Albert Kelsey a Wright, 10 aug., 1931. Los Angeles, The Getty. Research Institute for the History of Art and the Humanities (K005C08).

[30] WRIGHT (1994). *Ibidem*.

[31] O GLOBO (1931). Mais uma vez a palavra de Lloyd Wright sobre os problemas maiores da architectura, 23 out., p.2.

[32] CORREIO DA MANHÃ (1931). Uma palestra sobre os novos rumos da architectura. Rio de Janeiro, 14 out., p.1

[33] MORAIS, Frederico (1995). *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*. Rio de Janeiro, Topbooks, p.148.

[34] O GLOBO (1931). O revolucionario das moradias. Rio de Janeiro, 21 out., p.2.

[35] *Ibidem.*

[36] CORREIO DA MANHÃ (1931). A exposição da casa moderna. Rio de Janeiro, 23 out. p.3.

[37] *Ibidem.*

[38] FERRAZ (1965). *Op. cit.*, p.38.

[39] SANTOS, (1977), *op. cit.*, p.119-120. Este texto havia sido publicado em 1966 pela Universidade do Brasil em *Quatro séculos de cultura na Cidade do Rio de Janeiro.*

[40] SOUZA, Abelardo de (1978). *Arquitetura no Brasil: depoimentos.* São Paulo, Diadorim/USP, p.55.

[41] FERRAZ (1965). *Ibidem.*

[42] SANTOS (1977). *Ibidem.* A referência ao balcão aparece pela primeira vez em COSTA, Lucio (1962). *Sobre arquitetura.* Porto Alegre, Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, p.119-128: Carta-depoimento (1948).

[43] Em seu famoso ensaio *In the cause of architecture* (1908), Wright formula seis princípios básicos para sua obra. O quarto estabelece que as cores devem seguir os "suaves, cálidos, otimistas tons da terra e das folhas de outono" com preferência sobre os "pessimistas vermelhos, azuis ou cinzas".

[44] BRUAND (1991). *Op. cit*, p.70.

[45] FROTA, Lélia Coelho (1993). *Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto.* Rio de Janeiro, UFRJ, p.15.

[46] *Op. cit.*, p.16.

[47] WRIGHT, Frank Lloyd (1993). For all may raise the flowers now for all have got the seed. In: PFEIFFER, *Op. cit.*, v.3, p.118-119.

[48] COSTA, Lucio (1962). *Op. cit.*, p. 192-193. A citação pertence ao "Depoimento de um arquiteto carioca", texto escrito em 1951.

[49] WRIGHT, Frank Lloyd (1994). An autobiography. Book five: Form. In: PFEIFFER. *Op. cit.*, v.4, p. 208-210.

[50] ARAÚJO, Pedro Correia de (1931). Ás Belas Artes. *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 17 set., p.2 e O Movimento de Bellas Artes. *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 24 set., p.2.

[51] WRIGHT (1994). *Op. cit.* , p. 210-211.

[52] SEGAWA, Hugo (1982). Stockler das Neves, um dos pioneiros da arquitetura paulista. *Projeto*, n. 39, p.21-22.

[53] NEVES, Christiano Stockler das (1931). O "bluff" architectónico. *Architectura e construcções*, v.2, n.23, p.1-6, nov.

[54] *Op. cit.*, p. 2.

[55] *Op. cit.*, p. 3.

[56] *Ibidem.*

[57] *Ibidem.*

[58] *Op. cit.*, p.4.

[59] *Op. cit.*, p.5.

[60] *Ibidem.*

[61] Texto de apresentação do primeiro número da revista *Base*, publicado em agosto de 1933.

[62] A Associação de Artistas publicou uma revista, *Base*. Nos únicos três números editados, *Base* abre espaço para a arquitetura moderna. A primeira edição inclui notícia sobre os CIAM, um projeto de habitação para operários (Gamboa) de Costa e Warchavchik e uma nota sobre o código de edificação do Rio por Alcides Rocha Miranda. Na segunda, Alexandre Altberg disserta sobre arquitetura contemporânea e apresenta um projeto para um sindicato profissional em Vassouras de sua autoria. O terceiro é um número dedicado à propaganda.

[63] FROTA (1993). *Op.cit.*, p.22-23.

[64] As obras publicadas no catálogo são: casa Norsdchild e apartamento Dias (Warchavchik), albergue da Boa Vontade (Reidy/Pinheiro), sede do Rio Cricket Club (Floderer/Buddeus), casa em Laranjeiras (Marcelo Roberto), casa em Ipanema (Altberg) e ponte sobre o rio Peixe (Baumgart). Os outros expositores apresentam apenas projetos.

[65] CONGRESSO NACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE, 2., São Paulo, 1961. *Anais.* São Paulo, AICA, p.96.

[66] Texto de abertura do Catálogo do Salão de Arquitetura Tropical, citado por Lélia Coelho Frota.

[67] CORREIO DA MANHÃ (1933). Curso de extensão universitária. Rio de Janeiro, 18 abr., p. 8.

[68] A NOITE (1933). Salão de arquitetura tropical. Rio de Janeiro, 19 abr., p. 2.

[69] FERRAZ, Geraldo (1957). Novos valores na arquitetura moderna brasileira: Abelardo de Souza. *Habitat*, n. 39, p. 2-21, fev.

[70] MINDLIN, Henrique (1974), Arquitetura e trópico. In: FREYRE, Gilberto etal., *Seminário de Tropicologia 1968*. Recife, Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, p.481-546.

[71] *Op.cit.*, p.500.

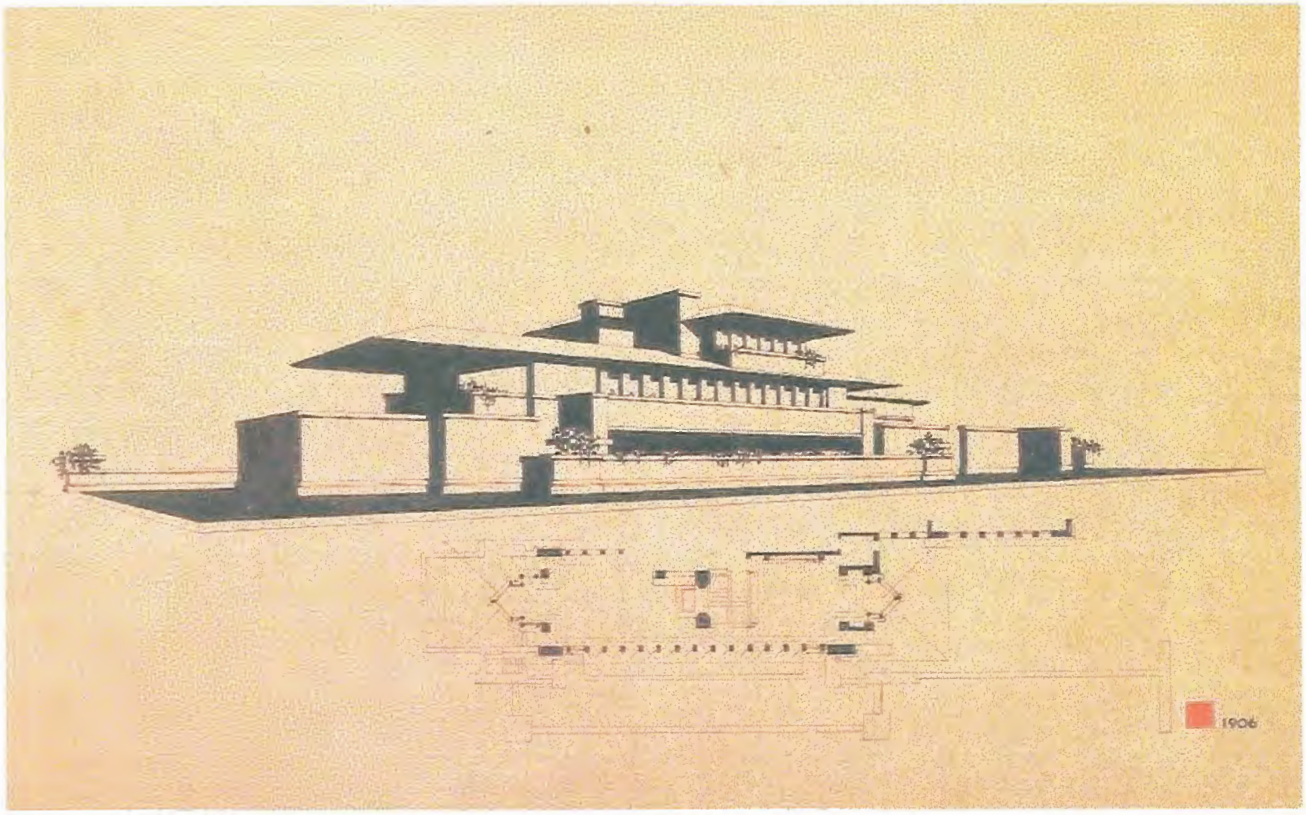
[72] CONGRESSO NACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE. *Op. cit.*, p. 95-110.

[73] *Op. cit.*, p. 96.

[74] *Op. cit.*, p. 97.

[75] *Op. cit.*, p. 98.

[76] *Op. cit.*, p. 102.



CASA ROBIE, CHICAGO, 1906/1908. FRANK LLOYD WRIGHT

POLÊMICA

ABSTRAÇÃO DA NATUREZA

Por que deveriam a Arquitetura ou os objetos de Arte na Idade da Máquina, porque eles são feitos por Máquinas, assemelhar-se a Maquinaria?

FRANK LLOYD WRIGHT (1930)
The logic of contemporary architecture

A obra de Frank Lloyd Wright sempre esteve marcada pela polêmica, seja pessoal, profissional, política ou teórica. Entre tais controvérsias, duas são fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. A primeira delas, relacionada com a noção de abstração formulada por Wilhelm Worringer, é de capital importância para compreender a origem das reações que Wright provocava em seus contemporâneos, que oscilavam entre a admiração incondicional e a mais absoluta repulsa. A segunda discussão tem no crítico italiano Bruno Zevi seu principal promotor e introduz abertamente o confronto entre racionalismo e organicismo.

No prefácio para a reimpressão de 1948 de *Abstracción y naturaleza*, publicado originalmente em 1908, Wilhelm Worringer admite que suas teorias, apesar de concebidas para interpretar a história, tinham sido aplicadas de imediato na construção do Movimento Moderno. "Sem sabê-lo", reconhece, "fui eu naquela época um médium para certas necessidades do tempo. A bússola de um destino havia assinalado um rumo já fixado irrevogavelmente pelo espírito da época".[1] Ao introduzir explicitamente uma teoria da abstração, Worringer traz uma fundamentação conceitual ao Movimento Moderno em gestação e, talvez sem se propor a isso, abre as portas para interpretações polêmicas. Também em 1908 Wright constrói a mais famosa de suas *Prairie houses*. A casa Robie (projetada em 1906) é um exercício prático de abstração. Ela é recebida com entusiasmo pelos arquitetos europeus ansiosos por encontrar uma expressão arquitetônica que refletisse os novos tempos. Do mesmo modo que Worringer, Wright também poderia ser considerado um médium para certas necessidades de sua época. Aquelas idéias presentes no pensamento europeu tomam forma na obra wrightiana.

A noção de abstração não é alheia às teorias da Estética moderna que circulam na Europa nos alvores do século XX. Entre seus antecedentes, pode se citar a obra de Hildebrand que, já em 1893, havia estabelecido uma diferenciação entre forma ativa (o modo pelo qual a forma se apresenta aos olhos do observador) e forma real, entendida como um ser absoluto, abstrato, independente das transformações.[2] Nesse mesmo ano, Alois Riegl formula a distinção entre dois tipos artísticos, o geométrico e o naturalista, introduzindo, deste modo, o conceito de vontade artística absoluta (vontade da forma ou *Kunstwollen*), como fator dominante na obra de arte.[3] Ambos autores, sem dúvida, contribuem para a formulação da teoria da abstração desenvolvida mais tarde por Worringer.

Quando a Estética deixou de basear suas investigações no objeto para concentrar-se no comportamento do sujeito que o contempla, abriu caminho para a teoria da *Einfühlung* (também denominada empatia, projeção sentimental ou simpatia simbólica), enunciada por Robert Vischer e desenvolvida mais tarde por Theodor Lipps, entre outros. Em *Abstracción y naturaleza*, Worringer expõe as idéias principais da teoria de Lipps: "Usufruir esteticamente é usufruir a mim mesmo em um objeto sensível diferente de mim mesmo, projetar-me nele, penetrar nele com meu sentimento (...) Pois todo objeto exposto, na medida em que existe para mim, sempre é somente a resultante destes dois componentes: o perceptível pelos sentidos e minha atividade perceptiva".[4]

Worringer não descarta a *Einfühlung*, que tomara conta das principais formulações no campo da estética, convertendo-se em uma maneira de entender a arte como explicação psicológica. Mas sustenta que ela não dá conta da totalidade da história da arte, já que apenas responde a um aspecto da sensibilidade artística. Para ele existem dois pólos opostos que interagem de maneira permanente, integrando um sistema estético compreensivo: *Einfühlung* e abstração. A esses conceitos correspondem, respectivamente, as noções de naturalismo e estilo. Enquanto o desejo de *Einfühlung* encontra sua satisfação na beleza do orgânico, o desejo de abstração acha a beleza no inorgânico, no cristalino, em toda a sujeição à lei e às necessidades abstratas. Existe, de um lado, uma tendência que empurra o homem para o orgânico e determina nele uma relação de simpatia pelo belo por natureza, e de outro, uma exigência pelo inorgânico, pela perfeição matemática, pela objetividade das formas regulares, pela abstração. Nesta última está a raiz, para Worringer, do impulso artístico primordial, a inclinação que ele detecta na vontade de arte do homem primitivo assim como na de certos povos orientais de cultura desenvolvida. Para o homem primitivo, dotado de um forte instinto para a "coisa em si",

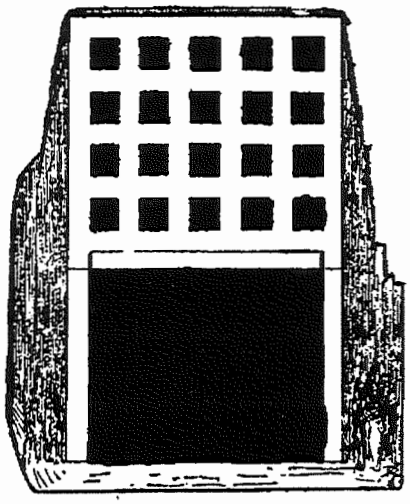
a abstração é sua resposta ao mundo incoerente dos fenômenos. O homem oriental, em compensação, tem plena consciência de que a aparência não é mais que um véu que oculta a essência. Enquanto no primeiro caso a abstração é resultado do instinto, no segundo é produto do mais alto conhecimento. O desejo de abstração, por sua vez, mostra duas facetas. Uma delas é a abstração pura, não referida a um modelo natural. A outra tem sua origem em um processo de abstração da natureza e seu objetivo é a busca de essências. Wilhelm Worringer se refere à primeira nos seguintes termos:

> A linha simples e seu desenvolvimento de acordo com a sujeição a uma lei puramente geométrica deveriam oferecer a maior possibilidade de felicidade para o homem confundido com o capricho dos fenômenos. Pois nela foi eliminado até o último resíduo de um nexo vital e de dependência da vida; com ela foi alcançada a forma absoluta, suprema, a abstração pura; nela há lei e necessidade, enquanto que em todas as partes impera a arbitrariedade do orgânico. Mas para tal abstração, nenhum objeto natural serve de modelo.[5]

Quando trata de responder ao mundo exterior, o desejo de abstração tenta desprender cada coisa individual de sua condição arbitrária e aparente causalidade, eternizando-a ao aproximá-la de formas abstratas e absolutas. Este outro aspecto da abstração, por sua origem, poderia ser considerado mais próximo da *Einfühlung*. Ao estar sujeito a uma lei orgânica, embora em sua representação abstrata, parece mais vinculado aos sentimentos vitais do homem, isto é, à sua vontade de projeção sentimental. Ali reside a chave do sentido wrightiano de abstração.

> Sua vontade mais enérgica era arrancar o objeto do mundo exterior, por assim dizer, de seu nexo natural, da infinita mutação a que está sujeito todo ser, depurá-lo de tudo o que nele fosse dependência vital, ou seja, a arbitrariedade, torná-lo necessário e imutável, aproximá-lo de seu valor absoluto.[6]

Embora Wright nunca tenha feito referência direta a Worringer, sua idéia de convencionalização não é outra coisa senão um processo de simplificação, de abstração de leis. A "alma da coisa" é, para Wright, sua essência. Em outras palavras, é aquilo que dá sua razão de ser em um tempo, um lugar e uma cultura determinados. A convencionalização, que até então havia se limitado às duas dimensões do plano, foi convertida por Wright em uma ferramenta espacial que integra todas as partes do edifício. É o *leit motiv* que guia o desenho das plantas, cortes, fachadas e, inclusive, todos os detalhes do equipamento.[7]



A diferença delineada por Worringer entre abstração pura e abstração da natureza pode ser considerada o suporte teórico das divergências que terão lugar no seio do Movimento Moderno. É interessante destacar que Worringer nunca apresenta a abstração como uma apologia das formas puras. Muito ao contrário, na hora de explicitar o idioma dos valores abstratos recorre ao estilo gótico, o qual pertence ao campo do universo figurativo.[8] Não obstante essa sutil diferenciação, o Movimento Moderno adotou a abstração pura como paradigma e codificou seus princípios formais a partir de certa produção européia, aquela que, desde as formulações de Adolf Loos às propostas de Walter Gropius, daria origem ao chamado *International Style*. A que para o homem primitivo havia sido a única solução frente a um meio hostil, é entendida pelo homem moderno como a conseqüência natural da era da máquina. Sem dúvida, as formas puras, sem ornamentos, geométricas, constituem a resposta natural ante as múltiplas exigências da Revolução Industrial. A estandardização e a linguagem universal passam a ser um fim em si mesmas. As referências à história e à natureza são abolidas definitivamente do ideário moderno.

Quando Wright fala de abstração, por outro lado, se refere ao sentido de abstrair da natureza e não à criação de formas não-objetivas.[9] Na arquitetura de Wright parecem conjugar-se harmonicamente os dois pólos da sensibilidade artística tal como foram formulados por W. Worringer. A teoria da empatia é evidente em sua relação com a natureza. Em sua obra se verificam os principais elementos característicos da formação orgânica: regularidade, disposição em torno de um centro, equilíbrio e proporcionalidade. A ânsia de abstração se manifesta através de seu interesse em separar a obra de condições arbitrárias e, igualmente, da tentativa de depurá-la de toda temporalidade. Nas mãos de Wright, a abstração parecer ser sempre uma ferramenta para a representação da forma natural.

A ornamentação é um tema-chave para compreender a diferença entre abstração pura e abstração da natureza. Em 1908, Adolf Loos e Frank Lloyd Wright publicam textos-manifestos que permitem constatar suas opiniões sobre o ornamento e antecipam os diferentes caminhos dentro do Movimento Moderno. A postura de Loos é um ponto de partida para a abstração pura, em um caminho de auto-suficiência que repele tanto a história quanto a natureza:

Cada época tem seu estilo, carecerá a nossa de um que lhe seja próprio? Com estilo se queria significar ornamento. Portanto disse: Não choreis! O que constitui a grandeza de nossa época é que é incapaz de criar um ornamento novo. Vencemos o ornamento. Nós dominamos até o ponto em que não há

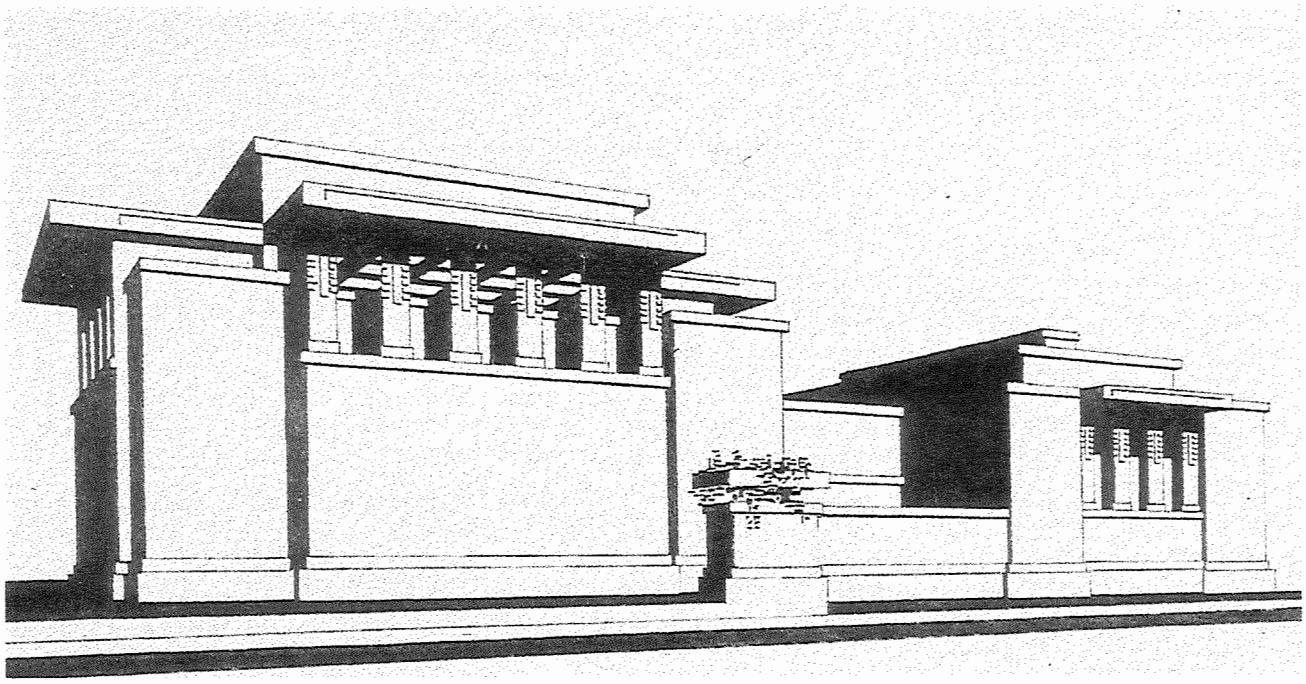
ACIMA: UMA CHARGE SOBRE A FACHADA GOLDMAN E SALAT/CH, DE ADOLF LOOS (1910-1911). "AO MEDITAR SOBRE A ARTE, O HOMEM MAIS MODERNO PASSEIA PELAS RUAS DE REPENTE PARA, TRANSFIGURADO. ENCONTROU AQUILO QUE HÁ TANTO TEMPO VINHA PROCURANDO"

PÁGINA DIREITA: TEMPLO UNITY, OAK PARK, 1904. FRANK LLOYD WRIGHT

ornamentos. Veja, está próximo o tempo, a meta nos espera. Dentro em pouco as ruas das cidades brilharão com muros brancos. Como *Sion*, a cidade santa, a capital do céu. Então o teremos conseguido.[10]

A tendência à abstração na obra e nos escritos de Adolf Loos representa, sem dúvida, uma apologia da produção moderna, que implica simplificação formal, economia e fabricação em série. Mas também é uma clara reação frente aos excessos do Ecletismo do final do século XIX. Todavia convém recordar que sua fúria antidecorativa inclui, também, boa parte de seus contemporâneos, especialmente aqueles comprometidos com a *Secessão* Vienense ou o *Art Nouveau*: "e eu lhes digo que chegará o tempo em que a decoração de uma cela feita pelo catedrático Van de Velde servirá como agravante de castigo"...[11]

Wright, por outro lado, em seu texto-manifesto *In the cause of architecture* formula o conceito de "ornamentação integral" como parte essencial da arquitetura. Publicado originalmente pela revista *Architectural Record* e considerado um de seus escritos mais importantes, foi incluído na publicação *Frank Lloyd Wright: The life-work of the american architect Frank Lloyd Wright*, editado em 1925 pela revista holandesa *Wendingen*.[12] A ornamentação é concebida desde a gênese da obra e faz parte intrínseca da mesma. Agrega clareza ao tema enunciado. Não é algo aplicado, aderente (a ornamentação é sempre "da" superfície, não está "nela"). A idéia de ornamentação integral tem uma estreita relação com a natureza e, igualmente, com sua concepção particular de abstração. Wright



PAVILHÃO HO-O-DEN NA WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION, CHICAGO, 1893

transcende as características superficiais e aparentes do modelo natural e propõe uma análise mais profunda, capaz de pôr em evidência seus valores essenciais. Para ele "não há fonte tão fértil, tão sugestiva, tão esteticamente útil para o arquiteto como a compreensão da lei natural (...) Um conhecimento das relações de forma e função está na raiz da sua prática".[13]

Wright permanece na Europa entre 1909 e 1911, acompanhando a publicação e a exposição de seu trabalho.[14] É através de *Ausgeführte Bauten* (1910/11) e *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* (1911) que chegam ao público europeu o edifício Larkin, o templo Unity e as casas Robie, Gale e Ward Willits, entre outras.[15] No texto escrito especialmente para a edição alemã, Wright não deixa lugar a dúvidas sobre sua postura, que conjuga sabiamente empatia e abstração, esta última entendida no sentido de abstração da natureza. A vontade artística, o impulso que precede à gênese de sua obra (ao qual se refere como "espírito humano"), está orientado para a aproximação ao modelo natural. Não obstante, existe nele um desejo de abstração que, inspirado profundamente na arte japonesa, o leva à busca da essência da "alma", da "coisa em si".

> Por trás das formas, em todas as épocas, estavam certas condições que as determinavam. Em todas elas havia um espírito humano de acordo com o qual elas viriam a ser; e onde as formas eram formas verdadeiras, elas seriam percebidas como formas orgânicas – uma conseqüência, em outras palavras, de condições de vida e trabalho que elas começavam a expressar (...) Eu chamei este sentimento pelo caráter orgânico de forma e tratamento de espírito gótico, pois foi, talvez, mais totalmente concretizado nas formas daquela arquitetura do que em qualquer outra (...) Mas o que é de grande valor para o artista na pesquisa desta natureza é o conhecimento daqueles fatos relacionados, daquelas qualidades de linha, forma e cor que são por si mesmas uma linguagem de sentimento e caracterizam o pinheiro como um pinheiro distinguindo-se daquelas identificam o salgueiro como um salgueiro; aqueles traços característicos que os japoneses dominam graficamente e sem errar reduzem a simples geometria; a alma gráfica da coisa.[16]

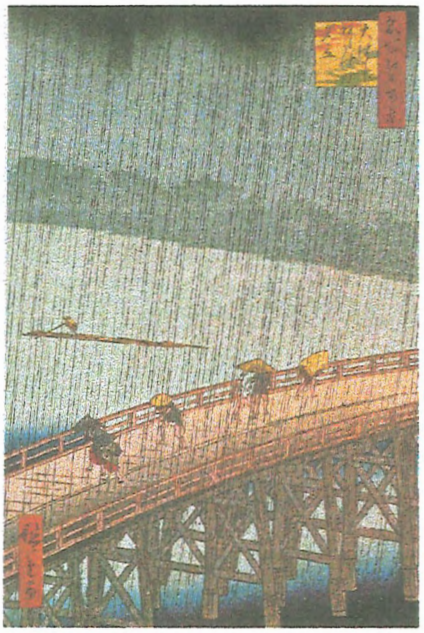
Wright chega à abstração através do conhecimento da natureza. Antes dele, Louis Sullivan também tinha sido um admirador do modelo natural, de sua lógica, da maneira como todos os organismos se compõem de elementos principais e subordinados, da inter-relação de suas partes entre si e com o todo. Mestre e discípulo souberam transcender os fenômenos acidentais dos órgãos da natureza para alcançar o absoluto de sua regularidade. Sullivan sempre considerou a arquitetura como uma arte sujeita a um dualismo inevitável. Esse desdobramento era responsável por estilos como o gótico, orgânico e expressionista, e o renascimento,

sustentado por leis *a priori*. Poder-se-ia dizer que antecipa a discussão que, anos mais tarde, dividirá racionalistas e organicistas em grupos antagônicos e excludentes. Embora, contrariamente a Zevi, ele favoreça uma solução integradora: a busca da realidade é um processo no qual pensamento e sentimento marcham unidos.

Existem semelhanças notáveis entre Wright e a arte do Japão. Assim como o artista japonês, ele possui o instinto de adaptação e assimilação, condensando as formas conhecidas em uma nova unidade. Ambos coincidem, além disso, em sua atitude frente à natureza e à abstração. Embora Wright admitisse sua dívida filosófica com a arte japonesa, sempre negou qualquer tipo de influência formal direta. Para ele, a descoberta da cultura oriental não fez senão confirmar seu ideário orgânico.[17] Em resposta a Ashbee, que detectara prematuras reminiscências japonesas em sua obra, Wright escreve: "Não diga que eu nego que meu amor pela arte japonesa tenha me influenciado – eu admito que tenha, mas afirmo tê-la digerido. Não me acuse entretanto de tentar "adaptar formas japonesas", esta é uma acusação falsa e contra minha própria religião".[18] Anos mais tarde, em *A Testament*, seria mais taxativo:

> Para pôr fim à ambigüidade: nunca houve influência externa sobre meu trabalho, seja estrangeira ou nativa, a não ser a do Lieber Meister, Dankmar Adler e John Roebling, Whitman e Emerson, e os grandes poetas de todo o mundo. Meu trabalho é original não apenas de fato, mas também espiritualmente. Nenhum trabalho profissional de qualquer arquiteto europeu influenciou o meu até hoje, por pouco que seja. Como os incas, os maias e mesmo os japoneses, todos foram para mim apenas uma magnífica prova.[19]

Provavelmente o interesse de Wright pela cultura japonesa data de 1893, ano em que foi realizada a *World's Columbian Exposition* de Chicago. O pavilhão Ho-o-den, um templo de madeira que o governo do Japão levantara em uma pequena área da exposição, chama a atenção do jovem Wright pela continuidade espacial e simplicidade dos materiais, em franco contraste com os pastiches clássicos que davam o tom da exposição. Não tardaria em converter-se em um ávido e obsessivo colecionador de gravuras japonesas, especialmente de artistas *ukiyo-e*, como Utamaro, Hokusai e Hiroshige. Em 1905, Wright viaja pela primeira vez ao Japão. Mas é na segunda visita, em 1913, que realiza os contatos que desembocariam em sua primeira obra fora dos Estados Unidos: o Hotel Imperial de Tóquio. Viagens regulares o levam ao Oriente entre 1916 e 1922 quando, depois de terminar a construção do hotel, regressa definitivamente a seu país,



CHUVA DE VERÃO EM ÔHA/MI, HIRO/HIGE

não sem antes ter gasto boa parte de seus honorários em obras de arte. O ensaio *The Japanese print. An interpretation* é fruto de seu interesse pela gravura (a única influência indireta que Wright chegara a admitir).[20] A interpretação transcende o próprio objeto e pode ser aplicada diretamente em sua obra. Como na arte oriental, o princípio que rege sua arquitetura é a simplificação através da eliminação do insignificante. Diz Wright:

> Este processo de simplificação é, de certo modo, uma dramatização do assunto (...). Dramatizar é sempre convencionalizar; convencionalizar é, de certo modo, simplificar; e estes desenhos são todos modelos convencionais sutilmente geométricos, imbuídos ao mesmo tempo de valor simbólico (...)
>
> O Egito conheceu o loto e traduziu a flor nas formas enobrecidas de pedra de sua arquitetura. Assim foi o loto convencionalizado.[21]

A arte japonesa, assim como sua própria obra, parece determinada por uma estrutura que organiza as partes em uma unidade maior. A estrutura é a forma pura inicial. Nesta etapa, a geometria aparece como um ingrediente fundamental. Constitui a gramática da forma. Existe uma correlação entre a geometria da forma e certas idéias a ela associadas, as quais constituem seu valor simbólico. O círculo representa o infinito: o triângulo, unidade estrutural; a flecha, aspiração; o espiral, desenvolvimento orgânico; o quadrado, integridade. O artista japonês entende a forma procurando seu apoio geométrico. A forma, a geometria que está subjacente e constitui seu caráter lhe são familiares. "O invisível é visível para ele".[22] Aquilo que Wright resgata do estudo da estampa japonesa coincide com as características de sua própria arquitetura, isto é, a busca do essencial (da "coisa em si") através da geometria. Ou, dito em outras palavras, a capacidade de abstração da natureza.

Em franca oposição aos métodos de projetos baseados na composição arquitetônica, Wright propõe o estudo da geometria que jaz no centro de cada forma natural, apreendendo seus princípios, para depois construir formas que não sejam imitativas, mas criativas. O arquiteto deve fazer crescer seus edifícios a partir de um motivo, adequado a cada circunstância. Enquanto o *International Style* abraça a causa da universalidade e as formas abstratas *per se*, as soluções de Wright são formuladas em função de cada programa e de cada lugar. Wright representa a individualidade, o *International Style*, a estandardização. No fundo, trata-se de duas formas de entender a abstração, forjadas a partir daquela primeira formulação de Worringer. Todavia, como a história da arquitetura moderna demonstrou, uma delas quis ser "a" abstração.

ARQUITETURA ORGÂNICA

Orgânica é a palavra que Frank Lloyd Wright usa para descrever sua própria arquitetura.

WILLIAM LESCAZE (1942)
On being an architect

A noção de organicismo foi se transformando com o decorrer do tempo. Teoria? Código estilístico? Metáfora? Não há dúvida que existem sensíveis diferenças entre aquele organicismo enraizado na tradição clássica e renascentista, vigente até o século XIX, e a versão *aggiornada* por Bruno Zevi no segundo pós-guerra. Esta nova interpretação, ao contrapor a fórmula orgânica à racional, alimentou deliberadamente um antagonismo inútil, que levaria a um caminho sem saída.

Atrás da polêmica moderna entre organicismo e racionalismo pode se adivinhar a idéia de exclusão. No mundo moderno havia lugar para uma única arquitetura, objetiva, verdadeira e funcional, expressão e síntese da era da máquina. Quase por unanimidade, críticos e historiadores optaram pelo "espírito da época" para justificar sua escolha. A tradição de explicar a arquitetura como conseqüência ou manifestação de outra disciplina (seja esta religião, sociologia ou política) ou, no melhor dos casos, a partir de uma visão parcial do tema de estudo (por exemplo, baseando-se unilateralmente na tecnologia) costuma levar a discussão a terrenos alheios à especialidade. No caso específico do Movimento Moderno, a opção por uma ou outra corrente passou a ser entendida como uma questão moral, uma cruzada por um mundo melhor onde a arquitetura representava a verdade e era defendida ou atacada pelos heróis ou vilões da vez. Opor-se àquela que havia sido entronizada como a única forma de responder às necessidades de seu tempo era considerado imoral e anti-social.[23]

Em uma tentativa de retificar uma perspectiva histórica hegemônica que identificava o Movimento Moderno com uma determinada resposta, o historiador e crítico italiano Bruno Zevi publica, em 1945, um ensaio intitulado *Verso un' architettura organica*, base para sua própria versão da história da arquitetura moderna, *a Storia dell' architettura moderna*, editada em 1950.[24] Continuando a tendência revisionista que já se antecipava na Europa até fins da década de 30, caracteriza "a" arquitetura moderna como racionalismo, contrapondo-o a uma "nova" tendência orgânica. Daí o título de seu livro, entendido como uma contraposição a *Vers une architecture*, de Le Corbusier.[25] Zevi realiza o caminho inverso de seus antecessores, que tinham considerado a obra pioneira de Wright um mero

CAPA DA EDIÇÃO ORIGINAL DE VERSO UN' ARCHITETTURA ORGANICA, 1945. BRUNO ZEVI

antecedente para o florescimento da verdadeira arquitetura moderna. Desta vez é o racionalismo a etapa preparatória para a corrente orgânica. A proposta de Bruno Zevi poderia se enquadrar dentro do mesmo raciocínio que havia marcado a contraposição entre abstração e natureza. Mas, nesta oportunidade, invertem-se os papéis. Wright é o herói. Os vilões são representados pelos seguidores do *International Style*.

Embora o alcance deste trabalho se limite ao organicismo do século XX, é imprescindível remontar-se brevemente à sua noção histórica. Isto permitirá uma melhor compreensão das derivações "modernas" do conceito. Segundo Caroline van Eck, autora do livro *Organicism in the nineteenth-century architecture*, desde a antigüidade até o século XIX o organicismo se baseou na convicção de que a arte deveria imitar a natureza,

> ...não com a finalidade de produzir cópias perfeitamente fiéis, mas com a finalidade de criar ilusão de vida, de conferir as qualidades da natureza viva sobre os produtos do homem, com a esperança de metamorfosear matéria morta em ser vivo. Uma vez que tal metamorfose nunca será completa, temos que nos contentar com o uso de metáfora: falar de arquitetura como se ela fosse parte da natureza viva, compartilhasse suas qualidades de unidade e crescimento orgânico, copiasse seus métodos.[26]

Enquanto que até o século XIX o tema teve um caráter predominantemente teórico, com forte conotação religiosa e filosófica, o segundo pós-guerra viu surgir um organicismo pragmático, concentrado no objeto arquitetônico. Frank Lloyd Wright, herdeiro do pensamento do século XIX e, ao mesmo tempo, pioneiro das transformações modernas, é uma peça fundamental na mudança de significado que o organicismo experimenta na primeira metade do século XX. Com ele ganha uma expressão arquitetônica reconhecível, evidente no modo de projetar e resolver formalmente seus edifícios. Mas, ao mesmo tempo, perde clareza teórica. Chega a se converter em uma mistura confusa de ciência, filosofia, sociologia e pragmatismo que nem o próprio Frank Lloyd Wright consegue explicar com precisão. Na realidade, orgânico tem para ele múltiplos significados. Tantos, que parece não ter nenhum.[27]

Pode se tentar uma definição genérica daquilo que ele entende por arquitetura orgânica. Esta seria uma entidade criada de dentro para fora, cujos princípios seguem as leis que governam a natureza. A definição parece se encaixar perfeitamente no quadro da tradição dos Estados Unidos. A idéia de construir desde o interior até o exterior responde à necessidade

construtiva norte-americana do *balloon frame*. Na prática, as obras devem ser concebidas de dentro para fora, caminho inverso ao utilizado por sistemas de alvenaria ou concreto.[28] A conhecida frase de Louis Sullivan, "a forma segue a função", seria então conseqüência natural de um sistema que tem no espaço interior seu ponto de partida. A fórmula não alude a uma função entendida como algo meramente mecânico e utilitário, mas ao resultado de todos os componentes que fazem o edifício, tanto aqueles pertencentes ao âmbito da razão como os incluídos nos domínios da intuição e da prática.

Igualmente, a referência à natureza é um tema recorrente no pensamento estético dos Estados Unidos. Ralph Waldo Emerson, uma das figuras mais admiradas por Wright, sustenta a correspondência entre razão e natureza e a presença do divino em ambas. Seu organicismo, porém, é de caráter geral e não constitui uma teoria propriamente dita. Para van Eck *The nature and function of art, more specially of architecture* (1881) é a mais completa síntese da arquitetura orgânica tal como ela era entendida no século XIX. Seu autor, Leopold Eidlitz, é partidário da idéia que a arquitetura não deve imitar as formas da natureza, mas seus métodos, o modo como as funções são expressas por suas formas. O pensamento de Wright continua essa tradição, como se pode verificar em um de seus tantos comentários a respeito:

> Este método por si mesmo não produz necessariamente um belo edifício, mas fornece uma estrutura, uma base que tem uma integridade orgânica, suscetível à imaginação do arquiteto e que abre imediatamente para ele a riqueza das sugestões artísticas da natureza, assegurando-lhe um princípio norteador, dentro do qual ele nunca pode ser totalmente falso, fora de época ou desprovido de motivos racionais. As sutilezas, a incerta mistura de harmonias, as cadências, os matizes são uma questão de sua própria natureza, de suas próprias suscetibilidades e aptidões.[29]

Na teoria de Wright estão vigentes aqueles conceitos fundamentais que permitem a transposição da natureza para a arquitetura: unidade orgânica e imitação dos métodos naturais. Seu organicismo, além disso, ganha conotações políticas ao aparecer como condição *sine qua non* da democracia: "O que chamamos de arquitetura orgânica não é mera estética, nem culto, nem moda, mas um movimento real baseado em uma profunda idéia de uma nova integridade de vida humana de maneira que arte, ciência, religião são uma coisa só: Forma e Função vistas como Uma, isso é Democracia", diz Wright.[30] Precisamente sob o título de *An Organic*

Architecture: The Architecture of Democracy foram publicadas suas conferências de 1939 no *Royal Institute of British Architects*. Vale a pena reproduzir alguns dos conceitos ali contidos:

Desde o princípio tive a certeza de que a arquitetura provinha da terra e de que o terreno, as condições industriais do lugar, a natureza dos materiais e a finalidade da construção determinavam a forma de cada edifício. Quando um jovem começa a compreender a idéia da arquitetura orgânica, torna-se intolerante com essas restrições irracionais, com as imposições empíricas, com os melodramáticos gestos operísticos, com cenografias que o pseudoclassicismo e o pseudo-renascentismo confundem com arte ou arquitetura (...) Queremos simetria e ritmo porque ambos são vitais, mas uma simetria oculta, graciosa e um ritmo que informe o todo, mas que não se lance aos ares como um fim em si mesmo e sempre com uma escala humana em todas as proporções (...)

O apoio daquilo que nós chamamos poesia mudou. Eu já não a acho na superfície das coisas, portanto não concerne mais ao gosto. Considero-a como um novo sentido da realidade, uma nova aventura na comovente busca da realidade. Não mais uma gesticulação evasiva, não mais edifícios construídos com gosto, mas uma atenta busca das coisas que nascem com a natureza das coisas, não mais as coisas que se aplicam de fora das coisas. Em Taliesin descobrimos que a poesia não está na periferia da vida, mas que é algo muito profundo que é preciso buscar na vida à medida que se vive.[31]

Em *In the cause of architecture* Wright havia formulado os seis princípios que guiariam sua obra no começo de sua carreira. O primeiro diz que a simplicidade e a serenidade são as qualidades que permitem medir o valor de uma obra de arte. A simplicidade não representa um fim em si mesma, mas consiste na eliminação de todo o supérfluo e sem sentido. No segundo reconhece que deveriam existir tantos tipos de casas como tipos de gente e tantas variações como indivíduos diferentes. Já o terceiro estabelece que o edifício deve harmonizar-se com seu entorno. O quarto, que as cores devem seguir os "tons da terra e das folhas do outono". O quinto afirma que a arquitetura deve manifestar a natureza dos materiais. Finalmente, o sexto princípio é um chamado a uma arquitetura com caráter, sincera e genuína.

E, no final de sua vida, Wright tenta pôr um ponto final nos mal-entendidos em torno do alcance da arquitetura orgânica em *The language of organic architecture*:

1. NATUREZA significa não apenas "ao ar livre" (...), mas remete à sua natureza de material ou à "natureza" de um projeto (...) PRINCÍPIO inerente.

2. A palavra ORGÂNICO (...) remete a entidade, talvez essencial ou intrínseco fosse uma palavra mais adequada. Como usado originalmente em arquitetura, orgânico significa que a parte está para o todo como o todo está para a parte. Então entidade, assim como essencial é o que na verdade significava a palavra orgânico. INTRÍNSECO.
3. A FORMA SEGUE A FUNÇÃO. Este é um *slogan* muito maltratado. A forma age assim naturalmente (...) Como o esqueleto não é decisivo para a forma humana mais do que gramática é a "forma" da poesia, a função está para a forma arquitetônica (...) Menos somente é mais quando mais não é bom. "A forma segue a função" tornou-se espiritualmente insignificante: uma frase banal. Somente quando dizemos "forma e função são uma" o *slogan* é significante.
4. ROMANCE, como a palavra BELEZA, remete a qualidade (...) A arquitetura orgânica vê a realidade como o romance intrínseco da criação humana (...) A poesia da forma é tão necessária para a boa arquitetura como a folhagem para a árvore (...) Até que a mecanização do edifício esteja a serviço da arquitetura criativa, e não a arquitetura criativa a serviço da mecanização, não teremos boa arquitetura.
5. A TRADIÇÃO deve ter muitas tradições assim como a VERDADE deve ter muitas verdades.
6. ORNAMENTO. Elemento integral da arquitetura, o ornamento é para a arquitetura o que a florescência de uma árvore é para sua estrutura. Da coisa, não na coisa. Emocional em sua natureza, o ornamento é - se bem concebido - não somente a poesia, mas é o caráter da estrutura revelado e aprimorado (...)
7. ESPÍRITO. O que é espírito? Na linguagem da arquitetura orgânica, o "espiritual" não é nunca algo descendo sobre a coisa a partir do alto como uma espécie de iluminação, mas existe dentro da própria coisa como sua própria vida. O espírito cresce de dentro para cima e para fora (...)
8. A TERCEIRA DIMENSÃO (...) não é densidade, mas profundidade.
9. ESPAÇO. O contínuo transformar-se (...) A nova realidade.[32]

Chicago foi o berço de dois dos temas de maior importância da arquitetura do século XX: a estrutura independente e a composição de planos cruzados.[33] A superação do binômio arte/técnica que acompanha a criação dos arranha-céus poderia ser equiparada à década racionalista européia. Do mesmo modo, as *Prairie houses* wrightianas (1893-1910) prefigurariam a revisão orgânica.[34] Louis Sullivan e John Root não escrevem manifestos pela causa do racionalismo. Simplesmente são obrigados a ser racionais para satisfazer as demandas do empresário típico do Meio-oeste, desejoso de obter a maior área de escritórios nos apertados terrenos do *loop* e indiferente aos problemas de estilo. Aquilo que na Europa ainda pertencia ao campo da especulação teórica, em Chicago era a mais pura realidade.

APOLOGIA E REJEIÇÃO

O International Style *não é nem internacional nem estilo. Essencialmente é um velho culto totalitário renovado pela publicidade organizada.*

O International Style *não é senão a velha arquitetura da caixa submetida a uma operação plástica.*

FRANK LLOYD WRIGHT (1953)
Frank Lloyd Wright speaks up

Já se comentou o sentido do organicismo wrightiano e sua relação com o organicismo histórico. Antes de analisar a defesa apologética assumida por Bruno Zevi em *Verso un'architettura organica*, é importante explorar também alguns antecedentes "modernos" do tema, tal como aparecem nas obras de Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson (*The International Style*, 1932), Walter Behrendt (*Modern building*, 1937), Siegfried Giedion (*Space, time and architecture*, 1941) e J.M. Richards (*An introduction to modern architecture*, 1940).

Sem dúvida a exposição *The International Style: Architecture since 1922* contribui para a afirmação de sua hegemonia. Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, organizadores da mostra, foram responsáveis pela seleção das obras, assim como dos textos incluídos no catálogo. Neles não fazem referência explícita a racionalismo e organicismo como termos opostos. Porém, todas as características do novo estilo parecem ter sido formuladas tendo em mente o então considerado inimigo a ser combatido. É interessante resgatar uma autocrítica de Johnson, aparecida na reedição de 1966, onde ele admite a dificuldade inicial de enquadrar certas obras na definição de *International Style* que eles mesmos haviam cunhado e, do mesmo modo, reconhece que correntes alternativas como o expressionismo ou a arquitetura orgânica "complicaram, cada vez mais, o cenário da arquitetura nos últimos vinte anos. Mas sem dúvida", admite, "eles também o enriqueceram".[35]

No prefácio para a edição de 1995 Philip Johnson lamenta que o *International Style* tenha tido uma vida mais longa do que merecia, considerando que a publicação de 1931 era uma história da década de 20 e não uma antecipação dos anos vindouros. "Está na natureza e no dever de um historiador ou taxonomista rotular as coisas para aprendê-las. Que outra maneira para se referir a grupos ou rumos das artes?", justifica.[36]

Os princípios estéticos que caracterizam o novo estilo são três: ênfase no volume e nas superfícies, regularidade e, por último, dependência da elegância dos materiais, da perfeição técnica e das proporções. Eles

surgem como oposição aos conceitos de solidez, simetria e ornamento aplicado, respectivamente. Para os inventores do *International Style*, Wright não é mais que um dos últimos representantes do Romantismo e os princípios que ele defende devem ser erradicados da face da terra em nome da "verdadeira" arquitetura moderna, cujos líderes são Walter Gropius, J.J.P. Oud, Le Corbusier e Mies van der Rohe. Com uma convicção digna de pregadores anunciando o apocalipse, Hitchcock e Johnson auguram: "o efeito de massa, de solidez estática desapareceu por completo; em seu lugar há um efeito de volume, de superfícies planas limitando um volume".[37]

Embora não fosse intenção de Hitchcock e Johnson, o *International Style* criou um sistema fechado e excludente. Wright era contrário ao novo estilo, que considerava tão nocivo quanto o Ecletismo. Mas quem provocava sua ira não eram os arquitetos. Eram os críticos de seu país, promotores de uma novidade cujos princípios pareciam opor-se deliberadamente a tudo aquilo que Wright representava. Não somente o incomodava (e muito) o fato de não ter sido incluído entre as figuras ilustres do Movimento Moderno. O golpe mais duro foi ter sido catalogado como "o maior arquiteto do século dezenove".[38] Mas as inimizades não duram para sempre. O vilão de hoje pode ser o herói de amanhã. Em 1941, Hitchcock revisaria sua posição em *In the nature of materials*, texto pioneiro para a difusão internacional da obra de Wright.

Em *Modern building*, Walter Behrendt parece oferecer uma base conceitual para o empreendimento de Zevi.[39] O autor defende a posição do dualismo do instinto criador como um fato do qual é impossível fugir, refletindo o antagonismo entre a natureza e a razão. O instinto criador oscila entre a imaginação intuitiva e a imaginação construtiva. Debate-se entre a "autêntica devoção à vida em seus aspectos individuais" e o "intenso desejo de absoluto, de lei geral".[40] O artista pode "aceitar a realidade tal como aparece em sua exuberância superabundante (...) Sua atitude é próxima à natureza, cheia de temor e respeito pela multiplicidade de suas manifestações. Seguindo esta atitude, que é ainda ingênua, produzirá formas de natureza individual (...) Guiado pela imaginação intuitiva, este estado elementar do instinto criador produz a 'arte formativa'".[41] Ou, ao contrário, existe uma atitude "que se manifesta perplexa ante a realidade, que se sente travada pela multidão e variedade de suas aparências. O artista que tende para esta atitude buscará (...) uma lei última que ordene o caos das aparências (...) Deste estado surge a 'arte bela'".[42] É possível constatar uma notória semelhança entre as afirmações da Behrendt e aquelas de W. Worringer. *Modern building* apresenta uma versão esquemática das formulações de *Abstracción y naturaleza*, embora sem aludir diretamente

TORRE PRYCE, BARTLESVILLE, 1953. FRANK LLOYD WRIGHT

aos termos *Einfühlung* e abstração nem considerar a diferença entre abstração pura e abstração da natureza.

Ao se referir ao caso de Frank Lloyd Wright, Behrendt parece compreender sua idéia de organicismo. Reconhece que a aproximação à natureza não se manifesta em um naturalismo intencional, mas em um novo modo de conceber a estrutura. Em tal sentido, identifica o organicismo como imitação dos métodos da natureza, não de suas formas. Para explicar seus edifícios, Wright costumava recorrer a metáforas. Ao afirmar que a torre Pryce era um cacto, por exemplo, estava se referindo à essência dessa espécie, que consiste em um eixo central do qual se desprendem as ramificações. Analogamente, o edifício em questão foi projetado com um núcleo central de serviços e circulações a partir do qual se projetam, em balanço, todos os níveis.

Consciente do crescente interesse que desperta a natureza naqueles anos anteriores à *Segunda* Guerra, Behrendt reflete: "As condições desastrosas que impuseram à nossa existência natural um racionalismo excessivo e um mecanicismo humilhante despertaram um novo anseio de natureza".[43] E continua "somos testemunhas de um novo enfoque humano da natureza, mas agora não com o espírito sentimental de um Rousseau, mas em harmonia com os ensinamentos estritos da ciência e da técnica que revelaram a idéia de organismo".[44]

Em *Space, time and architecture* Giedion concorda com Behrendt que ao longo da história sempre existiram duas tendências: "uma para o racional e o geométrico e outra para o irracional e o orgânico". Também em sua opinião "nenhuma das duas pode ser considerada superior à outra".[45]

Embora não utilize a terminologia racionalismo/organicismo, J.M. Richards opõe ambas tendências em *Introducción a la arquitectura moderna*. E o faz com nome e sobrenome: Wright e Le Corbusier.[46] Diz Richards:

> Wright constrói conscientemente em correspondência com a natureza, Le Corbusier, desafiando a natureza. Explora as coisas assombrosas, e à primeira vista antinaturais, que pode fazer a construção moderna. Diferentemente de Wright, cujos edifícios se mantêm pregados ao solo, os de Le Corbusier, amiúde são suportados por pilares (...)
>
> Além disso, a natureza oposta de suas obras exemplifica os dois perigos em que pode cair a arquitetura moderna. A geometria romântica de Le Corbusier, disciplinada pelo cubismo, tende a se esgotar em uma abstração estéril da forma ou em uma renovação das formas acadêmicas (...) Em oposição a isto, a arquitetura mais 'natural' de Wright tende a se evadir dos problemas técnicos e sociais para se perder em um idealismo 'artístico' e 'oficioso'. O ideal é uma fusão destas duas tendências, uma arquitetura livre e natural sem ser ultraterrena e em harmonia com o mundo mecânico sem ser excludente até a humanidade.[47]

Embora seja certo que seus epígonos desembocaram em aspectos criticáveis, desde o esquematismo até formalismos extremos, os mestres não podem ser culpados pelo uso indevido de seus ensinamentos por parte de alunos pouco adiantados. Nem um é responsável pela esterilização das formas modernas, nem o outro é um alienado. O livro de Richards alenta uma rivalidade entre Wright e Le Corbusier que alcançará grandes proporções nas décadas subseqüentes.

ORGÂNICO OU RACIONAL?

Le Corbusier era o profeta da nova arte, o messias da cidade radiosa, o deus da arquitetura. Ai de quem não concordasse, ai de quem o contradissesse, ai de quem desrespeitasse sua palavra. A arquitetura racional representava o passado glorioso, o presente harmonioso, o esplêndido futuro (...).

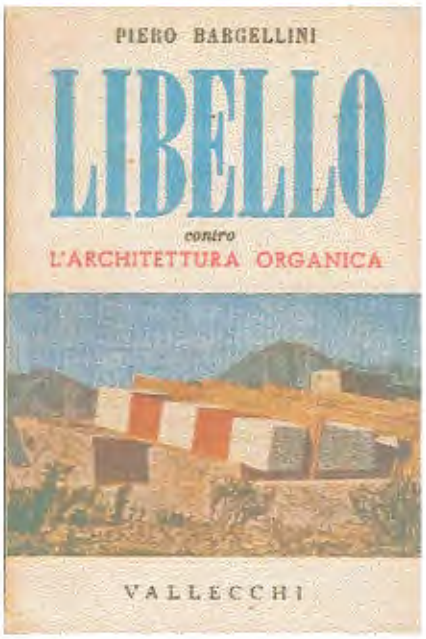
Hoje, Le Corbusier é um intelectual frio, um burguês diletante, e a arquitetura racional é julgada uma aventura de pensamento, sem raízes na vida, sem significado social. Frank Lloyd Wright substituiu em tudo e por tudo Le Corbusier. Ele é o profeta da horizontalidade, o messias da cidade expandida, o deus da arquitetura orgânica.

PIERO BARGELLINI (1946)
Libello contro l'architettura organica

Na versão de Zevi, o principal articulador da polêmica orgânico-racional, a arquitetura orgânica é apresentada como uma superação do racionalismo, isto é, um passo fundamental da arquitetura moderna desde um funcionalismo essencialmente mecanicista e econômico até uma revisão humanizadora. Frente a uma visão ideal do mundo baseada na abstração geométrica, cresce uma tentativa de integração ao mundo real que redunda em um caráter humano e realista. Tal visão de tom marcadamente evolucionista parte da noção de que existe um dualismo inerente à mente criativa, polaridade já apontada por Behrendt e Giedion. A inovação é que para Zevi o racionalismo é um momento anterior ao organicismo, que seria um estado mais avançado. Behrendt e Giedion, por outro lado, defendem sua existência independente.

Em sua tentativa de definir a "organicidade" de Wright, o crítico italiano cita determinados elementos da arquitetura moderna que, a seu ver, foram introduzidos pelo pioneiro americano. Estes são a espacialidade interior, a planta livre, o exterior como resultado do interior, a unidade, a natureza dos materiais e a casa como refúgio.

Vale a pena reproduzir os termos com os quais Zevi resume o dualismo do espírito criador, tomados literalmente da obra de Behrendt. Ali são



CAPA DE LIBELLO CONTRO L'ARCHITETTURA ORGANICA

enumeradas as características da arquitetura orgânica em oposição ao racionalismo (inorgânico). A abordagem não contempla um ponto de vista estético, mas o que se refere a psicologia, interesses sociais, premissas intelectuais e lingüística figurativa. Para ele, a arquitetura é orgânica quando "a disposição espacial do quarto, da casa e da cidade for planejada para a felicidade humana material, psicológica e espiritual. O orgânico baseia-se, pois, em uma idéia social e não em uma idéia figurativa. Somente podemos chamar de arquitetura orgânica quando tem em vista o ser humano antes de ser humanista".[48]

Arquitetura orgânica/Arquitetura inorgânica
· Arte formativa/Arte decorativa
· Produto de sensações intuitivas/Produto do pensamento
· Trabalho da imaginação intuitiva/Trabalho da imaginação construtiva
· Contato próximo com a natureza/ Desdém pela natureza
· A procura do particular/A procura do universal
· Prazer na multiplicidade/Aspiração pela regra, pelo sistema, pela lei
· Realismo/Idealismo
· Naturalismo/Estilismo
· Formas irregulares (medievais)/Formas regulares (clássicas)
· A estrutura como um organismo que cresce de acordo com a lei de sua própria existência individual, com sua ordem específica própria em harmonia com suas próprias funções e com seu meio ambiente, como uma planta ou qualquer outro organismo vivo/ A estrutura como um mecanismo no qual todos os elementos estão dispostos de acordo com uma ordem absoluta, de acordo com a lei imutável de um sistema *a priori*
· Formas dinâmicas/formas estáticas
· Formas baseadas na liberdade da geometria/Formas baseadas na geometria e estereometria
· Produto de senso comum, de "beleza razoável"/ A procura da proporção perfeita, da seção áurea e da beleza absoluta
· Anticomposição/Composição
· Produto do contato com a realidade/Produto da educação.[49]

As idéias de Wright foram acolhidas com grande entusiasmo na Itália. São criadas a *Associazione per l'Architettura Organica* (APAO) e a revista *Metron*, que funciona como instrumento de propaganda da instituição, ambas controladas por Bruno Zevi. Mas a aceitação está longe de ser hegemônica. Algumas vozes se levantam contra a adoção incondicional das teorias wrightianas. Em *Libello contro l'architettura organica*, Piero Bargellini defende a arquitetura clássica e um ponto de vista europeu em oposição à influência norte-americana.[50]

Segundo o próprio Zevi admitiria mais tarde, *Verso un'architettura organica* não tinha como objetivo converter-se em uma história alternativa da arquitetura moderna. O livro se limitava a colocar sua interpretação particular do desenvolvimento do pensamento arquitetônico a partir daquilo que ele considerava a crise do racionalismo até a difusão da tendência orgânica.

Era dirigido aos jovens arquitetos que iam ser chamados para reconstruir os imensos territórios devastados. Eles tinham necessidade de fazer um exame de consciência. O funcionalismo, em seu momento racionalista, havia terminado, e com ele as abstrações figurativas que o haviam acompanhado. Uma nova tendência, uma nova poética, surgira silenciosamente, quase como um arrazoado interior da arquitetura moderna do período 1920-1930. Era uma arquitetura que Aalto chamava 'humana' em relação a problemas psicológicos, que geralmente era qualificada com o atributo de 'orgânica'.[51]

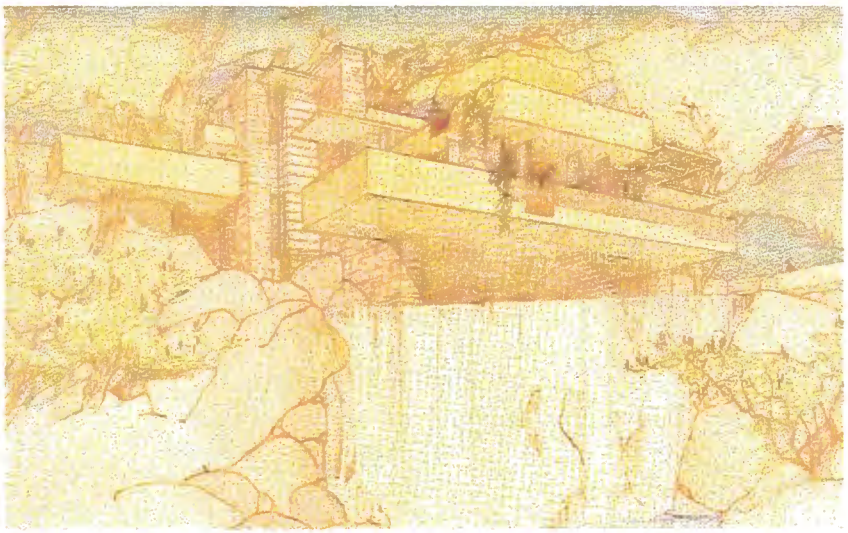
Chama a atenção que, ao mesmo tempo em que prega um retorno à natureza, Zevi parece querer manter distância dela. Parece comportar-se como um autêntico racionalista, para utilizar sua própria terminologia. Nesse sentido, repele com veemência aquilo que ele chama de equívocos, naturalista e biológico. "À força de repetir que o artista deve se inspirar na natureza existia o perigo de um mal-entendido e de que se acreditava que era necessário imitar a natureza", diz. Esse tema já havia sido abordado em repetidas oportunidades por críticos, arquitetos e historiadores. Inspirar-se na natureza não equivale, pura e simplesmente, a imitar suas formas. Ao

JOHNSON WAX, RACINE, 1936. FRANK LLOYD WRIGHT

contrário, esta postura deve ser entendida como uma aproximação da natureza no modo de exteriorizar o orgânico-vital na arquitetura e não para representar fielmente o objeto natural. No caso de Wright, embora a forma seja de inquestionável inspiração naturalista, ela representa uma elaboração do dado natural, um processo de abstração da natureza. Mas Zevi não chega a entender desse modo, já que considera que nem o próprio Wright é imune à falácia do naturalismo, tanto em sua "decoração *Art nouveau*" como nas colunas do edifício para Johnson Wax, "uma reminiscência de árvores".[52]

O equívoco biológico parte da consideração da arquitetura como tradução dos estados de ânimo do corpo humano para as formas da construção. Trata-se de uma metáfora, derivada das "interpretações fisiopsicológicas e, especialmente, da teoria da *Einfühlung*", segundo assinala o autor.[53] Nem sequer admite, apesar de ele mesmo incorrer nelas, comparações como as que Behrendt faz em *Modern architecture*, livro que oferecera a fundamentação teórica de sua tese. Ali se pode ler sobre habitações "ligadas como músculos" ou pisos "como folhas de uma planta ao redor de seu talo" em referência a *Fallingwater*.

Zevi tenta eliminar toda relação entre organicismo e natureza. Mas, no fim de tudo, não é ela a razão de ser do organicismo? Qual é então o significado moderno da palavra? Em suas mãos, o organicismo aparece privado de conteúdo, convertendo-se em um termo vazio, que somente serve para expressar seu entusiasmo pela arquitetura de Frank Lloyd Wright. "A boa arquitetura", diz Bruno Zevi em *Towards an organic architecture*, " tem sido, como sempre será, internacional, nacional, regional e individual, tudo ao mesmo tempo".[54] Poderiam somar-se dois outros adjetivos à lista: orgânica e racional.



FALLINGWATER, MILL RUN, 1935. FRANK LLOYD WRIGHT

EESC - USP Biblioteca CAMPUS

VERSÃO BRASILEIRA: COSTA E ARTIGAS

Dionísio urbanista, abraçado a Pan, Frank Lloyd Wright, Bertrand Russell e toda uma malta de safados alardeia ideais democráticos e propõe a existência de um mundo decalcado na Idade Média. Os planos urbanísticos de Wright se resumem numa cidade-monstro a que chama Broadacre City, espalhada na área de um país. Nela os vizinhos se olham de telescópio e se visitam de helicóptero.

JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS (1952)

Os caminhos da arquitetura moderna

No Brasil, a polêmica entre racionalismo e organicismo parecia uma questão superada anteriormente à chegada do *marketing* de Bruno Zevi. Lucio Costa já havia abordado o tema em alguns de seus escritos. Em Universidade do Brasil (1936), memória descritiva do projeto elaborado com os outros membros brasileiros do CIAM para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, menciona de passagem as "duas concepções opostas" em que sempre esteve baseada a arquitetura. "O estilo gótico-oriental e o greco-latino, ou melhor, mediterrâneo", afirma Costa, "se encontram e completam" na tal proposta, que contara com o aval de Le Corbusier, na qualidade de consultor.[55] Volta a isso em Considerações sobre o ensino da arquitetura (1945).[56] Ali assinala a existência de duas ordens distintas de problemas que pertencem ao projeto arquitetônico, aqueles de natureza orgânico-funcional e os de caráter plástico e ideal. No primeiro caso, o tema plástico se desenvolve a partir da ordem funcional, como na arte gótica, e "a expressão plástica desabrocha (como nas plantas)". No segundo (a arquitetura clássica), as necessidades orgânicas e funcionais estão subordinadas à concepção plástica, que "se domina e contém (como nos sólidos geométricos)". Para ele, a arquitetura moderna, "longe de ser uma inovação caprichosa e extravagante", aponta para a integração dos dois conceitos "de aparência contraditória", a arte e a técnica. Mas é no texto Considerações sobre arte contemporânea (1952) que Costa explicita os fundamentos de sua afirmação. Para Costa, orgânico e racional são termos de uma mesma equação. Não há espaço para o antagonismo:

> As técnicas construtivas contemporâneas – caracterizadas pela independência das ossaturas em relação às paredes e pelos pisos balanceados, resultando daí a autonomia interna das plantas, de caráter 'funcional-fisiológico', e a autonomia relativa das fachadas, de natureza 'plástico-funcional',– tornaram possível, pela primeira vez na história da arquitetura, a perfeita fusão daqueles dois conceitos dantes justamente considerados irreconciliáveis, porque contraditórios: a obra, encarada desde o início como um organismo vivo, é, de fato, concebida no

todo e realizada no pormenor de modo estritamente funcional, quer dizer, em obediência escrupulosa às exigências do cálculo, da técnica, do meio e do programa, mas visando sempre igualmente alcançar um apuro plástico ideal, graças à unidade orgânica que a autonomia estrutural faculta e à relativa liberdade no planejar e compor que ela enseja. É na fusão desses dois conceitos, quando o jogo das formas livremente delineadas ou geometricamente definidas se processa espontâneo ou intencional – ora derramadas, ora contidas –, que se escondem a sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura moderna.[57]

Costa associa esta dualidade a outra mais profunda, de origem cultural. Ela é representada por uma concepção estática da forma, evidente na arte mediterrânea, e por uma concepção formal dinâmica, característica do eixo nórdico-oriental. Ambas podem assemelhar-se às definições de arte decorativa e arte formativa que Bruno Zevi tomara de Behrendt. O arquiteto brasileiro também havia chamado a atenção sobre a importância da estrutura independente e da planta livre como segredo de toda nova arquitetura em Razões da nova arquitetura, texto que data de 1934.[58]

Quando Costa destaca a importância de "aquela intenção superior que seleciona, coordena e orienta em determinado sentido toda essa massa confusa e contraditória de pormenores, transmitindo assim ao conjunto, ritmo, expressão, unidade e clareza – o que confere à obra o seu caráter de permanência", não se pode deixar de pensar – apesar das diferenças entre ambos – na "alma da coisa" a que alude Wright. Mas a escolha de Costa recai em Le Corbusier, e adquire o caráter doutrinário.

...dever-se-á eleger – sem desmerecimento para a contribuição de cada um dos mestres aos quais se deve decisivamente (da pureza da Bauhaus e da elegância de Tugendhat, aos caprichos de Taliesin) a conquista do estilo de nossa época–, a obra genial de Le Corbusier como o fundamento doutrinário definitivo para a formação profissional do arquiteto contemporâneo, porquanto abarca, no seu conjunto, integrando-os indissoluvelmente, os três problemas distintos que a interessam e constituem, na verdade, um problema único: o problema técnico da construção funcional e do seu equipamento; o problema social da organização urbana e rural na sua complexidade utilitária e lírica; o problema plástico da expressão arquitetônica na sua acepção mais ampla...[59]

Em 1952, mesmo ano em que Costa publica Considerações..., Vilanova Artigas escreve Os caminhos da arquitetura moderna, onde passa em revista a polêmica racionalismo-organicismo empregando uma linguagem inspirada na mitologia.[60] Reinterpretando as formulações de Friedrich Nietzsche, Artigas faz referência a elas através dos deuses Apolo e Dionísio, que simbolizam as duas grandes correntes de opinião da arquitetura moderna.[61]

Apolo representando o sol, o classicismo, a clareza, a lei e a ordem. A mente consciente, disciplina, sociedade, objetividade. Dionísio, o deus do vinho, representando a rebeldia, o romantismo e a licença. Misticismo, individualismo e subjetividade. Apolo *versus* Dionísio, na polêmica, simbolizam o antagonismo entre o intelecto e a emoção, o clássico e o romântico, a cidade e o campo. Apolo encabeça a fila dos defensores das escolas filiadas a Le Corbusier enquanto Dionísio representa os seguidores da escola americana de Frank Lloyd Wright.[62]

É preciso esclarecer que sua fonte direta não é *O nascimento da tragédia*. Nietzsche chega a Os caminhos... diluído por diversas releituras. Artigas baseia seu texto em *Towards a consistent theory of modern architecture*, de Eric de Maré, publicado em *The Architectural Review*.[63] Este, por sua vez, cita a revista sueca *Byggmästaren*, que expressa sua reação contra o dogmatismo do funcionalismo de entreguerras através da metáfora de Apolo e Dionísio. Essa publicação alenta uma síntese de ambas as posturas: "no fim A e D chegam a um acordo porque parece como se cada indivíduo necessitasse de ambos para manter seu coração quente e seu cérebro frio".[64]

Não obstante, a referência à polêmica entre racionalismo e organicismo tem um caráter anedótico, já que somente é utilizada para ilustrar o verdadeiro objetivo de Os caminhos..., que é "mostrar que a obra dos arquitetos exprime ideologicamente o pensamento da classe dominante, a burguesia. E ainda mais, que nas circunstâncias atuais da luta entre as duas classes – a burguesia e o proletariado – a Arquitetura Moderna, tal como a conhecemos, é uma arma de opressão, arma da classe dominante; uma arma de opressores contra oprimidos".[65]

O próprio Artigas reconheceria anos mais tarde que tanto este artigo como Le Corbusier e o imperialismo dificilmente poderiam ser compreendidos sem levar em consideração a situação política e cultural dentro da qual foram concebidos. A respeito do teor panfletário daqueles escritos, reconhece que "a briga teve passagens de violência descontrolada, expressa em termos rudes e 'falar claro' dos quais meus artigos usaram e abusaram".[66]

Aos olhos de Artigas, membro ativo do Partido Comunista Brasileiro, Wright encarna o imperialismo ianque. Paradoxalmente, este era perseguido pelas hostes do FBI sob suspeita de manter conexões com o comunismo. Suas preocupações sociais, a forma de vida atípica que levava junto com seus aprendizes em Taliesin, a propagada viagem à Rússia em 1937, o casamento com uma mulher nascida em Montenegro, sua admiração por Tolstoi, Dostoievski, Gogol e Pushkin. Tudo isso o tornava altamente suspeito aos olhos macarthistas.

INQUÉRITO NACIONAL DE ARQUITETURA

Admiro tanto Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe que não consigo trocar um pelo outro. Nem vejo a necessidade de fazê-lo. A arquitetura brasileira recebeu uma influência maior de Le Corbusier. Bem. E a qual dessas correntes ele se une com Ronchamp e Marselha?

CARLOS MAXIMILIANO FAYET (1961)
Inquérito Nacional de Arquitetura

Eco das discussões que tiveram lugar no seio da crítica internacional, o confronto entre organicismo e racionalismo no Brasil foi, talvez, o modo de canalizar as divergências e confrontações existentes em um país onde a arquitetura moderna nacional tinha uma fisionomia definida e gozava de uma sólida reputação internacional.

Em 1961, o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* elaborou, com a assessoria do IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil), um questionário sobre temas da profissão que pudessem ser de interesse para a sociedade. O objetivo deste Inquérito Nacional de Arquitetura era apresentar ao público um panorama da situação da profissão no Brasil e, ao mesmo tempo, abrir um espaço de reflexão. Foram convocados destacados profissionais para respondê-lo: Sérgio Bernardes, Lucio Costa, Marcelo Fragelli, Marcos Konder Neto, Henrique Mindlin, Oscar Niemeyer, Flávio Marinho Rêgo, Affonso Eduardo Reidy, os irmãos Roberto, João Henrique Rocha (Rio de Janeiro); João Batista Vilanova Artigas, José Cláudio Gomes, Rino Levi, Adolpho Rubio Morales, Gregori Warchavchik (São Paulo), Carlos Maximiliano Fayet, Edgar Albuquerque Graeff, Demétrio Ribeiro (Rio Grande do Sul), Acácio Gil Borsoi (Pernambuco) e Sylvio de Vasconcellos (Minas Gerais).[67] Dos vinte e quatro participantes, sete são egressos da Escola Nacional de Belas Artes e oito da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Os restantes se dividem entre as escolas dos estados de São Paulo e Minas Gerais, tendo se formado dois deles na Itália (Levi e Warchavchik). Graduados entre 1924 e 1953, a seleção também oferece um amplo espectro cronológico.

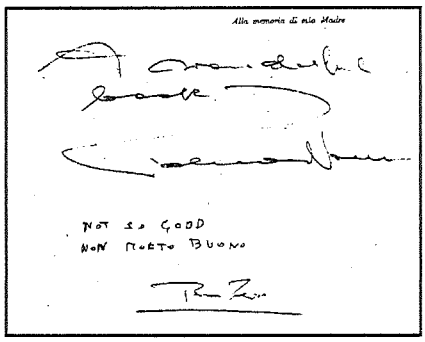
A pergunta que interessa analisar é: "Que pensa das correntes organicista e racionalista como tendências de arquitetura contemporânea? Quais suas relações com a realidade brasileira?"[68] São poucos os que assumem acriticamente o debate imposto pela historiografia européia, manifestando-se a favor de uma ou outra corrente. A maioria questiona a validez da polêmica, surpreendida por uma questão que parece não ter cabimento. Estes arquitetos orgulham-se de um componente antropofágico

recorrente na história do Brasil, incorporando apenas aqueles elementos passíveis de serem digeridos pela cultura local. Por último, um pequeno grupo de notáveis coloca-se além da disputa.

Aqueles que adotam a polêmica racionalismo versus organicismo não trazem nenhuma contribuição à já confusa caracterização de ambos os grupos, os quais são qualificados como "escolas" ou "atitudes" (Borsoi), "sistemas" ou "tendências" (Fragelli), "correntes" (Vasconcellos), adquirindo um caráter de tom religioso-obscurantista ao serem tratados como "seitas" (Konder). Talvez animados por uma então recente visita de Bruno Zevi vêem com bons olhos uma contraproposta ao racionalismo.[69] Isso tornaria a arquitetura "mais natural sem dizer espontânea, mais sensível sem dizer maneirosa, mais humana sem dizer cerebral".[70] A suposta filiação ao time orgânico deixa transparecer uma crítica ao modelo hegemônico, fato que evidencia certas desavenças internas, talvez por diferença de gerações. Tais objeções, de repente, parecem ser dirigidas diretamente a Oscar Niemeyer. Diz Fragelli: "Uma importante corrente de nossa arquitetura formulada no racionalismo, empolgada pela enorme liberdade criadora possibilitada pelos novos materiais, enveredou por um formalismo absoluto e pessoal, inexpressivo do meio, da época e dos próprios sistemas construtivos e principalmente descuidado das condições utilitárias dos prédios".[71] João Henrique Rocha vai mais além: "Não ultrapassamos depois o próprio mestre – refere-se a Le Corbusier – realizando uma arquitetura mais purista, mais abstrata do que a sua?".[72] Marcos Konder Neto é categórico a respeito:

Temos sido até aqui um país de formação cultural tipicamente francesa, estruturada num pensamento racional-cartesiano. Não seria a arquitetura brasileira que iria se constituir em exceção a essa regra (...)

O nosso movimento arquitetônico contemporâneo, tendo partido de premissas estético-racionais, desenvolveu-se principalmente no sentido de uma hipertrofia formal ou então de uma racionalização esquematizada, gerando por um lado um plasticismo e por outro um ortogonal-simplismo, destituído de cunho criador e submetido a uma infinidade de regrinhas academicizantes (a receita). Esta situação perdurou por um longo tempo, até que, a partir de certa época, uma parcela consciente da nova geração de arquitetos vem constatando a vacuidade destas proposições arquitetônicas. Verificaram estes novos profissionais que, de acordo com o conceito arquitetônico tido até então como válido, só lhes restava praticamente duas opções: ou se entregavam à imitação compulsória do plasticismo de alguns expoentes, numa emulação formalista vertiginosa, ou então se submetiam à acomodação simplista de uma arquitetura anódina e bem comportada (...) Daí surgiu espontaneamente a necessidade de uma pesquisa



EDIÇÃO DE STORIA DELL' ARCHITETTURA MODERNA AUTOGRAFADA POR RICHARD NEUTRA E BRUNO ZEVI EM 1959. NA DEDICATÓRIA AO ENTÃO ESTUDANTE PAULO BRUNA LÊ-SE: "UM LIVRO EXCELENTE". RICHARD NEUTRA. "NÃO MUITO BOM". BRUNO ZEVI

mais aprofundada da problemática arquitetônica do que resultou o descortino do pensamento orgânico que lhes tinha sido vedado até então como coisa extravagante, de mau gosto ou simplesmente maluca.[73]

Outros expoentes da arquitetura moderna brasileira deixam clara sua atitude independente. Para Gregori Warchavchik "há um excesso de designações e uma certa impropriedade". Trata de manter-se à margem da polêmica da vez. Fiel a seus princípios assegura que "o funcionalismo não constitui corrente, mas um dos valores da boa arquitetura".[74] De sua parte, os irmãos Roberto expressam seu desprezo por "classificações, rótulos, designações e, mesmo, especulações literárias sobre a profissão. Só os problemas interessam: o modo, os processos para resolvê-los e, acima de tudo a qualidade da solução".[75] Oscar Niemeyer embora deixe bem clara sua "repulsa a todas as tendências e escolas que limitam e empobrecem as características criadoras que a arquitetura como obra de arte deve apresentar" e se declare "a favor de uma liberdade plástica quase ilimitada", não parece ter nada contra as especulações literárias que irritam os Roberto. Ao contrário, aproveita a oportunidade do Inquérito Nacional para reproduzir um texto no qual faz uma extensa apologia da própria obra.[76]

Aqueles que adaptam sem maiores inconvenientes o debate internacional à realidade brasileira parecem ser os observadores mais agudos e, ainda assim, os que expõem com maior desembaraço essa invariante comum aos países do continente americano, responsável tanto pelo sincretismo arquitetônico como pelo religioso ou culinário. Como diz o poeta argentino Oliverio Girondo, no livro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. "Em nossa qualidade de latino-americanos possuímos o melhor estômago do mundo, um estômago eclético, libérrimo, capaz de digerir, e de digerir bem, tanto uns arenques setentrionais ou um cuscuz oriental como uma *becasina* assada na brasa, ou um desses chouriços épicos de Castela".[77] Tal atitude nos leva a assumir sem preconceitos essa condição mestiça e eclética que desde sempre caracterizou a arquitetura latino-americana. Nesse sentido, manejam com desenvoltura a interação entre pressões internacionais e circunstâncias locais, fundamentando suas decisões em valores econômicos, práticos e humanos que expressem a natureza, a tecnologia, a tradição e o legado da modernidade. Sobretudo repelem uma esquematização precipitada.

Diz Demétrio Ribeiro: "... a oposição esquemática entre o raciocínio e a experiência é, em si mesma, um exemplo de raciocínio abstrato e estéril. O pensamento dialético contemporâneo já superou esse tipo de dicotomia e deve-se dizer que a arquitetura como prática nunca se amolda a

definições tão absolutas. O debate, em todo caso, é interessante e fecundo, sempre que a pressa em rotular as idéias e os homens não ponha tudo a perder"[78] José Cláudio Gomes coloca: "Se, por orgânico se está a entender a tradução em pedra e cal dos processos vitais e existenciais do real, se por racional em arquitetura se está a entender aquela mecânica da alma, de que falava Valéry, que toma forma arquitetônica, então não há por onde se abdicar de uma posição em favor de outra, pois quando sinto, penso e quando penso, sinto...".[79] E acrescenta: "A mim não interessam binômios ou trinômios. A mim interessam os monômios porque com monômios tudo se resolve quando chegar a hora do equilíbrio, da síntese e da harmonia dos contrários".[80] "Entre a perfeição de um cristal e a beleza de uma flor", diz H.E. Mindlin, "creio que há lugar para todas as manifestações de tendências expressivas autênticas, desde que se verifiquem em contexto arquiteturalmente apropriado".[81] Essencialmente, este grupo está consciente das infinitas dualidades que estão em jogo durante o processo de projetar, no qual se alternam razão e sensibilidade. Diz Flávio Marinho Rego:

> Aqui, foi uma fixação de prioridade racional de uma função plasticamente aceitável. Ali, a identificação com determinado material por sua possibilidade plástica. É um constante ato de identificação, uma escolha sucessiva de fixações e substituições que só se acalmam quando atingida a unidade final onde restará a medida racional e emocional do arquiteto que projetou, suas qualidades de compreensão humana, conhecimento técnico e sensibilidade plástica. O resultado final apresentará uma arquitetura de prioridades racionalistas ou emocionais, de geração essencial ou existencial, racionalista ou orgânica.[82]

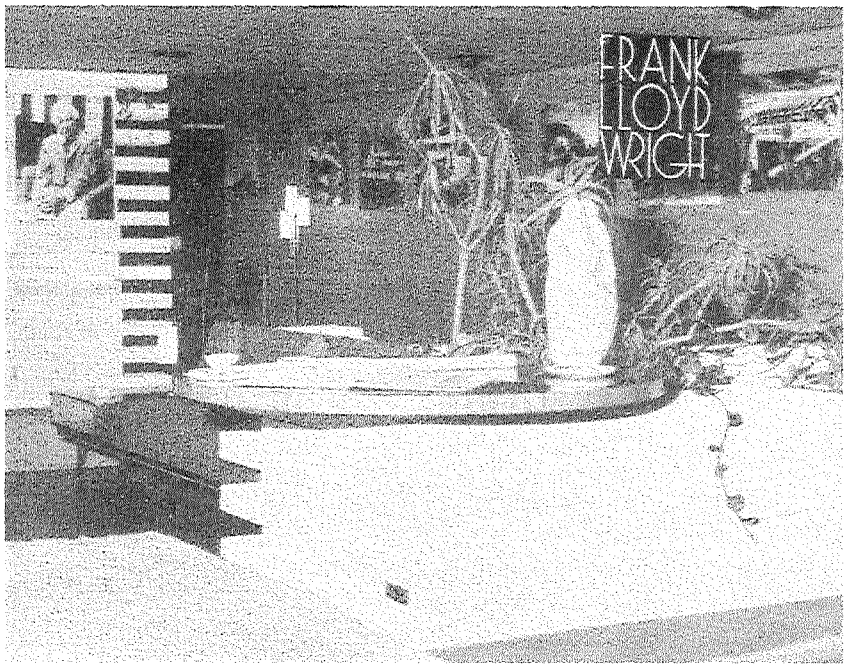
Em seu compêndio de arquitetura contemporânea no Brasil, Yves Bruand se pergunta até que ponto existe realmente no Brasil uma arquitetura orgânica tal como foi definida, ou se trata, em conjunto, de uma arquitetura cuja eventual organicidade é de espírito puramente racionalista. Organicismo racional ou racionalismo orgânico? "Palavras, palavras", responde Lucio Costa à pergunta do Inquérito Nacional de Arquitetura. "Toda arquitetura digna do nome é a um tempo orgânica e racional, acrescente-se, no caso brasileiro, certa tendência ao idealismo formal, e uma eventual gratuidade, peculiar ao nosso modo de ser".[83]

Os estudantes de arquitetura reproduziram o confronto de seus maiores. Nos ateliês, as idéias de Wright e Le Corbusier eram discutidas informal e apaixonadamente. A FAU da Universidade de São Paulo contava com um pequeno grupo de "wrightianos" desde os anos 50. Ali, o confronto não se limitou a aspectos arquitetônicos, mas assumiu um caráter

INTERVENÇÃO DOS ALUNOS DA FACULDADE DE ARQUITETURA DA USP NO EDIFÍCIO DE VILANOVA ARTIGAS. ANOS 80

ideológico. Os grupos raramente se autodenominavam organicistas e racionalistas: eram wrightianos e corbusierianos. Henrique Pait, Luiz Cláudio Gomes, Eduardo de Almeida, Luiz Gastão de Castro Lima, Ludovico Martino, Dácio Ottoni, Arthur Fajardo e Eduvaldo Ferreira eram alguns dos integrantes das alas wrightianas. Essa minoria não estava disposta a aceitar a hegemonia da linha racionalista predominante, que contava com o apoio de professores como Vilanova Artigas.

Em abril de 1959, por motivo do falecimento de Wright, a faculdade amanheceu com uma inscrição pintada em um de seus muros: "Frank is dead". Jorge Caron, responsável pela provocação, não pertencia a nenhum dos grupos. Orador loquaz e irreverente, não desperdiçava ocasião de



ACIMA: EXPOSIÇÃO DE FRANK LLOYD WRIGHT NO IAB, 1959.
ABAIXO: O DIA DA INAUGURAÇÃO. NA FOTO, VILANOVA ARTIGAS E ROSA KLIASS (MEMBROS DO CONSELHO DIRETOR DO IAB) COM UM GRUPO DE ALUNOS, ENTRE ELES, HENRIQUE PAIT, DÁCIO OTTONI, EDUARDO DE ALMEIDA E LUDOVICO MARTINO.
PÁGINA DIREITA: O CONVITE PARA A ABERTURA

iniciar uma polêmica. Os corbusierianos chegaram a organizar um funeral, mas nada irritou tanto os wrightianos como a circulação de "A morte de Chico Wright", texto em que Caron voltava ao ataque, discursando sobre o mestre norte-americano. A reação não se fez esperar. Impelidos por Henrique Pait, o grupo organizou uma exposição sobre a obra de Frank Lloyd Wright no IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil). Sem apoio da direção da escola, Pait solicitou material ao consulado dos Estados Unidos em São Paulo. A inauguração, dia 29 de outubro, contou com a presença do cônsul e de Vilanova Artigas, entre outras personalidades. A mostra incluía painéis fotográficos e contava, além disso, com uma instalação que recriava os muros de blocos de concreto, à maneira Usonia *automatic*.[84]

Sem dúvida, os episódios da FAU não passaram de uma acalorada polêmica estudantil. E os wrightianos conseguiram vingar a memória do mestre.

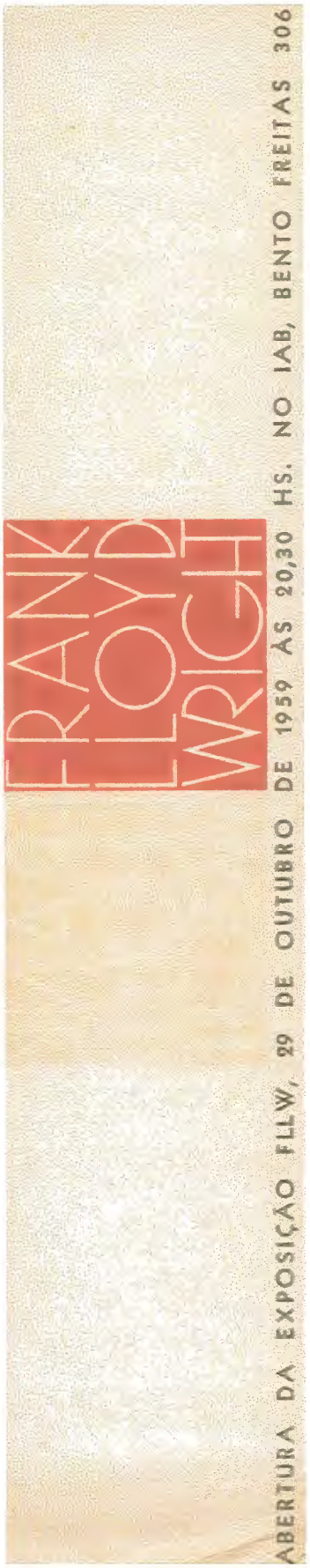
CRÔNICAS WRIGHTIANAS

A página impressa é o oráculo de nossa era.

WILLIAM LESCAZE (1942)
On being an architect

No livro *American architects and texts*, o historiador Juan Pablo Bonta passa em revista as citações sobre arquitetos norte-americanos famosos.[85] O objeto de seu estudo não é a qualidade de tais comentários, mas a quantidade. Não interessa se o texto é em tom de crítica ou de elogio. O importante é ser citado. Analisando os índices de nomes com a ajuda de programas que desenvolvera especialmente para tal fim, Bonta estabelece uma espécie de *top ten* de popularidade. Nele, Frank Lloyd Wright aparece em primeiro lugar, seguido por Louis Sullivan, fato que confirma sua condição de profetas em sua própria terra.

Analogamente, este critério pode ser utilizado para verificar a presença de Wright no âmbito brasileiro durante os anos em que a polêmica reavivada por Zevi foi incorporada à problemática local. Em tal sentido, torna-se indispensável a consulta do *Índice de Arquitetura Brasileira*, onde é possível verificar a importância dada aos mestres do Movimento Moderno. Um respeitável número de revistas especializadas circula no país. Seus conteúdos são um reflexo do que acontece no meio arquitetônico local. Entre elas, podem ser mencionadas *AD Arquitetura* e *Decoração* (São Paulo 1953/1958), Acrópole (São Paulo 1938/1971), *Arquitetura* (Rio de Janeiro 1961/1969), *Arquitetura e Engenharia* (Belo Horizonte 1950/1965), *Bem estar* (São Paulo 1958/1960), *Brasil Arquitetura Contemporânea* (Rio de Janeiro



1953/1957), *Engenharia Municipal* (São Paulo 1955/1979), *Habitat* (São Paulo 1950/1965) e *Módulo* (Rio de Janeiro 1955/1965).

Frank Lloyd Wright é notícia em dez ocasiões (sem incluir comentários bibliográficos de seus livros, publicados com regularidade na *Acrópole*). À guisa de comparação, cabe assinalar que são dezessete os textos sobre Le Corbusier e onze as aparições de Gropius. Por sua vez, Mies van der Rohe ocupa as páginas da imprensa especializada brasileira em seis oportunidades. Esta primeira aproximação permite comprovar a ordem das preferências locais.

No caso de Wright, a mídia local não se limita a divulgar suas realizações como, ocasionalmente, explicita sua própria posição frente ao acontecer arquitetônico internacional. É esta a questão que tem maior interesse para esta parte da dissertação já que oferece novas opiniões sobre as tendências em voga nos anos do pós-guerra, além das recolhidas no Inquérito Nacional de Arquitetura. Títulos como Demolido o Hotel Imperial de Tóquio; Frank Lloyd Wright e a arquitetura mundial; Homenagem aos maiores arquitetos deste século; Mestre da arquitetura moderna; Museu Guggenheim, Nova York; Uma residência de Frank Lloyd Wright; Toronto: entrevista com Frank Lloyd Wright; Última concepção de Frank Lloyd Wright: o projeto Illinois para Chicago; Frank Lloyd Wright: arquitetura orgânica e Posição de Frank Lloyd Wright oferecem um panorama da sua obra.[86] Os dois últimos textos oferecem uma leitura crítica da situação. Coincidentemente, ambos foram publicados por ocasião do falecimento do mestre de Taliesin, ocorrido em abril de 1959, e podem ser considerados um convite à reflexão. Também vale a pena mencionar um artigo da revista *Clima*, Construtivismo, em que Jacob Ruchti faz menção aos conceitos espaciais de Frank Lloyd Wright em relação à arte abstrata.[87]

Tanto Geraldo Ferraz em Posição de Frank Lloyd Wright como Eduardo Guimarães em Frank Lloyd Wright: arquitetura orgânica insistem no perfil polêmico do arquiteto. Na opinião de Guimarães, "muitos de seus princípios se perdem no panfletarismo, no ataque vívido a quanto não se lhe curve à vontade imperiosa e à nítida consciência do próprio valor". Ferraz reflete:

> A sua figura, para os que o conheciam, causava restrições, porque o arquiteto frisava sua originalidade até o excêntrico, em atitudes e gestos. Mas isto de maneira alguma atinge a grandeza desmedida de sua obra, que agora começará a ser panoramicamente observada e estudada, pois dada a sua ativa participação levada aos últimos dias de sua vida, até agora tem sido mantida na atmosfera de polêmica, infensa à consagração, silenciosa e meditada. A glória que o arquiteto

conheceu em vida, na ebulição de sua existência, durante noventa anos, dá lugar agora ao julgamento sereno e definitivo da posteridade.[88]

Ferraz remete a Morris, Sullivan e Whitman em sua tentativa de caracterizar as preocupações organicistas de Wright "o arquiteto que representa toda uma ala da moderna arquitetura, contra o funcionalismo e o plástico, embora se deva considerá-lo bem dentro da revolução moral que a renovação arquitetônica implica, desde os começos (...) em sua cruzada por um ideal de qualidade".[89] As fontes teóricas de Ferraz parecem se enquadrar na corrente alemã. Assim como Behrendt e Giedion – citados em reiteradas oportunidades ao longo da nota editorial –, Ferraz considera a arquitetura como expressão do "espírito da época". Nesse sentido, considera "corretas" as idéias expressas por um *Zeitgeist* "oficial" dominante, ignorando ou condenando aqueles que questionam a ortodoxia. A busca de uma consistência total parece induzi-lo a considerar Wright uma individualidade curiosa, impossível de ser identificada com tipos ou classes, confinando-o a seu papel de pioneiro da arquitetura moderna.

A leitura crítica da obra da Wright que Eduardo Guimarães realiza no editorial de *Arquitetura e Engenharia*, longe de parecer uma repetição de historiadores já consagrados, introduz alguns elementos que contribuem para a discussão sobre racionalismo e organicismo. Diz o autor: "Dos seis princípios básicos que estabeleceu para a arquitetura orgânica – a simplicidade, o individualismo expressivo, o organicismo do edifício, a harmonia de cores, a fidelidade ao material e o caráter da obra – todos eles não são, necessariamente, incompatíveis com o racionalismo".[90] Ponto por ponto, de maneira pragmática, o autor descaracteriza a polêmica oposição entre o racional e o orgânico. Guimarães resgata a qualidade orgânica, assim como a resposta a todas as exigências de ordem estética, psíquica, utilitária ou funcional. Desse ponto de vista, considera o organicismo uma efetiva contribuição para a evolução arquitetônica. O autor chama a atenção sobre outro ângulo da discussão, levando a disputa ao plano nacional/internacional. Wright levantava sua bandeira contra o movimento importado da Europa e "estabeleceu uma nova formalística nacionalista em oposição ao maquinismo alienígena".[91] A oposição não seria, então entre racionalismo e organicismo, mas entre Europa e América. E "até mesmo no Brasil, onde a obra de Wright até agora teve escassa influência", diz Guimarães, "podemos encontrar un exemplo de inspiração puramente orgânica na residência Rio Branco Paranhos, construída pelo arquiteto J. Vilanova Artigas".[92] ■

NOTAS

[1] WORRINGER ,Wilhelm (1966). *Abstracción y naturaleza*. México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p.7.

[2] HILDEBRAND, A. von (1989). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid, Visor.

[3] RIEGL, Alois (1980). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona, Gustavo Gili.

[4] WORRINGER (1966). *Op.cit.*, p.19.

[5] *Op.cit.*, p.34.

[6] *Op. cit.*, p.31.

[7] Sobre a idéia de convencionalização, ver ALOFSIN, Anthony (1993). *Frank Lloyd Wright. The lost years, 1910-1922*. Chicago/London, University of Chicago Press.

[8] WORRINGER, Wilhelm (1942). *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina, p.102.

[9] Ver LEVINE, Neil (1986). Abstraction and representation in Modern Architecture. The International Style of Frank Lloyd Wright. *AA Files*, n.11, p.3-21. O autor analisa o confronto entre Wright e seus conterrâneos do ponto de vista da idéia de abstração. Para ele, a diferença entre Wright e seus colegas europeus está colocada em termos de arte figurativa e não-figurativa, ou em outras palavras, como representação e abstração.

[10] LOOS, Adolf (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, p.44.

[11] *Ibidem*.

[12] A edição, publicada em 1915 por C.A. Mees, era uma compilação de sete números especiais da revista de arte *Wendingen*. Seu título completo era: *Frank Lloyd Wright: The life-work of the American architect Frank Lloyd Wright with contributions by Frank Lloyd Wright, an introduction by architect H. Th. Widjeveld and many articles by famous architects and American writers*.

[13] WRIGHT, Frank Lloyd (1992). In the cause of architecture. In: PFEIFFER, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.1, p.86.

[14] Críticos e historiadores como Pevsner, Hitchcock, Giedion e Scully, entre outros, atribuíram grande importância à publicação e exposição de Wright na Europa. Em *Frank Lloyd Wright. The lost years* Anthony Alofsin sustenta que tal afirmação é um dos mitos da história da arquitetura moderna. Em sua opinião, a obra do mestre americano teve maior impacto nos anos 20, quando foi amplamente debatida no âmbito europeu.

[15] A segunda foi uma reedição especial de *Ausgeführte Bauten*. Atualmente existe

uma versão disponível, publicada em 1982 sob o título *The early work of Frank Lloyd Wright* (New York, Dover).

[16] WRIGHT (1992). Ausgeführte Bauten und Entwurfe von Frank Lloyd Wright. In: PFEIFFER. *Op. cit*, v.1, p.107. O ensaio é uma exaltação do estilo gótico e um ataque impiedoso à arquitetura do Renascimento, que qualifica de "inorgânica".

[17] Ver NUTE, Kevin (1993). *Frank Lloyd Wright and Japan: the role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. London, Chapman & Hall.

[18] Carta de Wright a Ashbee, citada em SECREST, Meryle (1993). *Frank Lloyd Wright. A biography*. New York, Harper Collins, p.187.

[19] WRIGHT, Frank Lloyd (1995). A testament. In. PFEIFFER. *Op. cit.*, v. 5, p.211.

[20] WRIGHT, Frank Lloyd (1992). The Japanese print: an interpretation. In: PFEIFFER. *Op. cit.*, v.1, p.116-125.

[21] *Op. cit.*, p.119-125.

[22] *Op. cit.*, p.118.

[23] Ver WATKIN, David (1977). *Morality and architecture. The development of a theme in architectural history and theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*. Oxford, Clarendon Press.

[24] As versões utilizadas na elaboração desta dissertação são: ZEVI (1949). *Towards an organic architecture*, London, Faber & Faber y (1959) *Historia de la arquitectura moderna*, Buenos Aires, Emecé. Cabe assinalar que o capítulo VII da *Historia...*, "La evolución del pensamiento arquitectónico" é uma transcrição quase literal do capítulo central de *Towards...*, Meaning and scope of the term organic in reference to architecture.

[25] Sobre a repercussão da arquitetura orgânica na Itália, ver CASCIATO, Maristella (1999) Wright and Italy. The promise of organic architecture. In: ALOFSIN, Anthony. *Frank Lloyd Wright. Europe and beyond*. Berkeley/ Los Angeles/ London, University of California Press, p.76-99.

[26] VAN ECK, Caroline (1994). *Organicism in the nineteenth-century architecture*: An inquiry into its theoretical and philosophical background. Amsterdam, Architectura & Natura Press, p.18. Este ensaio é de fundamental interesse para a compreensão do conceito de organicismo ao longo da história.

[27] Ver NUTE (1993), *Op. cit.*, p.179.

[28] Diz Zevi em sua *Historia de la arquitectura moderna*: "Em muitos países da Europa, quando um camponês vai construir uma casa, concebe-a espontaneamente em forma de cubo ou de um paralelepípedo qualquer. Ele a constrói talvez mais ampla do que necessita no momento e fecha os cômodos excedentes, reservando-os para o momento em que os filhos tiverem crescido. A elasticidade de sua casa

é limitada por ele com um programa predeterminado que se concretiza em um desenho geométrico preciso. O camponês norte-americano segue outro caminho: constrói os ambientes necessários, com o tempo acrescenta outro, e depois outro, de acordo com suas necessidades progressivamente variáveis. A primeira é uma atitude mental teórica, inorgânica, clássica, por assim dizer; a segunda é uma atitude que se atém mais à evolução, ao crescimento da vida, em outras palavras: uma atitude orgânica. No primeiro caso, as formas volumétricas seguem um estereometria preconcebida; no segundo, são conseqüência do espaço interior"(págs. 366/37).

[29] Citado em ZEVI (1949). *Op. cit.*, p.168.

[30] Citado en VAN ECK (1994). *Op. cit.*, p. 266.

[31] Citado en ZEVI (1959). *Op. cit.*, p.456.

[32] WRIGHT, The language of an organic architecture. In: PFEIFFER. *Op. cit.*, v.5, p.61-63. As maiúsculas e grifos são do autor. Originalmente, o texto fazia parte do livro *The future of architecture* (New York, Horizon Press, 1953).

[33] ROWE, Colin (1995). *The mathematics of the ideal villa and other essays*. 10.ed. Cambridge/London, The MIT Press. P.89-117: Chicago frame.

[34] Para delimitação do período das *Prairie houses* considera-se o ano de 1893, que marca a construção da casa Winslow e o início da prática independente de Wright (até então aprendiz de Louis Sullivan), e 1909, data em que deixa Chicago e inicia uma temporada européia.

[35] HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip (1995). *The International Style*. New York/London, W.W. Norton, p.23. A edição original é de 1932.

[36] *Op. cit.*, p.16.

[37] *Op. cit.*, p.56.

[38] LEWIS, Hillary; O'CONNOR, John (1994). *Philip Johnson. The architect in his own words*. New York, Rizzoli, p.114.

[39] BEHRENDT, Walter Curt (1959). *Arquitectura moderna: su naturaleza, sus problemas y sus formas*. Buenos Aires, Infinito. A edição original é de 1937.

[40] *Op. cit.*, p.13.

[41] *Ibidem*.

[42] *Ibidem*.

[43] *Op. cit.*, p.20.

[44] *Ibidem*.

[45] GIEDION, Siegfried (1958). *Espacio, tiempo y arquitectura*. 2.ed. Barcelona, Editorial Científico Médica. A edição original é de 1941.

[46] RICHARDS, J.M. (1959). *Introducción a la arquitectura moderna*. Buenos Aires, Infinito. A edição original é de 1940.

[47] *Op. cit.*, p. 72.

[48] ZEVI (1949). *Op. cit.*, p.76.

[49] ZEVI (1949). *Op. cit.*, p. 69-70.

[50] BARGELLINI, Piero (1946). *Libello contro l'architettura organica*. Firenze, Vallecchi.

[51] ZEVI (1959). *Op. cit.*, p.11.

[52] ZEVI (1949), *Op. cit.*, p.73. Talvez arrependido por seu *ex abrupto*, a qualificação "Art nouveau" foi eliminada do texto de *Historia de la arquitectura moderna*, ficando simplesmente a palavra "decoração", desprovida de adjetivos.

[53] ZEVI (1959). *Op. cit.*, p.371.

[54] ZEVI (1949). *Op. cit.*, p.33.

[55] COSTA, Lucio (1962). *Sobre arquitetura*, Porto Alegre, Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, p.67-86: Universidade do Brasil. Os demais membros do CIAM eram Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Firmino Saldanha, José de Souza Reis, Jorge Moreira e Angelo Bruhns.

[56] *Op. cit.*, p.111-118: Considerações sobre o ensino da arquitetura.

[57] *Op. cit.*, p.202-230: Considerações sobre arte contemporânea.

[58] *Op. cit.*, p.17-41: Razões da nova arquitetura.

[59] *Op. cit*, p.227: Considerações sobre arte contemporânea.

[60] ARTIGAS, João Batista Vilanova (1981). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, LECH, p.61-77: Os caminhos da arquitetura moderna.

[61] NIETZSCHE, Friedrich (1988). *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. 2. ed., São Paulo, Companhia das Letras.

[62] ARTIGAS (1981), *Op. cit.*, p. 64.

[63] MARÉ, Eric de (1949). Towards a consistent theory of modern architecture. *The Architectural Review*, p.95-96, Feb.

[64] *Ibidem*, p.95.

[65] ARTIGAS. *Op. cit.*, p. 63.

[66] *Op. cit.*, p. 9.

[67] O Inquérito Nacional de Arquitetura foi publicado em fevereiro e março de 1961 pelo Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* e, a partir de 1962, por *Arquitetura*, revista mensal do Instituto de Arquitetos do Brasil, departamento da Guanabara. Em 1963, com o mesmo título, foi coligido e editado pela Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais.

[68] Para dar uma idéia do caráter do Inquérito e das preocupações vigentes no início da década de 60, reproduzimos a seguir as outras perguntas do questionário: . A par da sua expressão formal, teve a arquitetura contemporânea brasileira um desenvolvimento equivalente nas investigações das demais componentes

arquitetônicas – soluções funcionais, estruturais e construtivas?
. Qual o papel do arquiteto brasileiro no momento socioeconômico do país?
. Ao projetar, deve o arquiteto partir de uma forma intuitiva ou do equacionamento de elementos técnicos e dados objetivos?
. Deve haver una censura estética oficial, como no caso de Brasília?
. Qual seria o caminho para a solução do problema da habitação no Brasil (favela, casa popular, habitação coletiva, individual etc.)?
. Acredita na síntese das artes na arquitetura? Como se realizaria?
. Qual a importância de Brasília no desenvolvimento da arquitetura brasileira?
. No momento histórico da industrialização do país, como deve atuar o arquiteto para que se verifique uma elevação do padrão no produto industrial e uma racional produção de elementos pré-fabricados para montagem de unidades arquitetônicas?
. Qual o resultado prático que se obterá com a regulamentação da profissão de arquiteto, ora em cogitação?
Lamentavelmente, nem Vilanova Artigas nem Rino Levi dão a conhecer seu parecer sobre a polêmica racionalismo-organicismo.

[69] Zevi esteve no Brasil em 1959, convidado para o Congresso Internacional de Críticos de Arte que teve lugar em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Ver PEDROSA, Mário (1981). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, p.365-381: Lições do Congresso Internacional de Críticos. Cabe consignar que a participação de Zevi não agradou o *establishment* local, por suas reiteradas críticas à nova capital, então em processo de construção.

[70] INQUÉRITO Nacional de Arquitetura (1963). Belo Horizonte, Escola de Arquitetura da U.M.G., p.80 (Adolpho Rubio Morales).

[71] *Op. cit.*, p.91 (Marcelo Acioly Fragelli).

[72] *Op.cit.*, p.89 (João Henrique Rocha).

[73] *Op. cit.*, p.93-94 (Marcos Konder Neto).

[74] *Op.cit.*, p.87 (Gregori Warchavchik).

[75] *Op. cit.*, p.90 (MMM Roberto).

[76] *Op. cit.*, p.95 (Oscar Niemeyer). O texto havia sido publicado anteriormente com o título Forma e função na arquitetura (*Módulo*, 21, Rio de Janeiro, 1959).

[77] GIRONDO, Oliverio (1992). *Obras completas*. 4.ed. Buenos Aires, Losada, p.47.

[78] INQUÉRITO. *Op. cit.*, p.84 (Demétrio Ribeiro).

[79] *Op. cit.*, p.89-90 (José Cláudio Gomes).

[80] *Ibidem.*

[81] *Op. cit.*, p.88 (H.E. Mindlin).

[82] *Op.* cit., p.86 (Flávio Marinho Rêgo).

[83] *Op. cit.*, p.90 (Lucio Costa).

[84] A reconstrução da situação na FAU foi realizada com base nos depoimentos de Henrique Pait (formado em 1963), José Cláudio Gomes (1953), Jorge Caron (1965), Paulo Bruna (1963), Eduardo de Almeida (1960) e Luiz Gastão de Castro Lima (1954). Ao mesmo tempo, o grupo propôs organizar uma exposição sobre a obra de Frank Lloyd Wright na V Bienal. Mas os organizadores optaram por Mies van der Rohe.

[85] BONTA, Juan Pablo (1996). *American architects and texts.* Cambridge, MIT Press.

[86] Ver: *ACRÓPOLE* (1959). Toronto: entrevista com Frank Lloyd Wright. São Paulo, n.243, jan.; *ARQUITETURA* (1968). Demolido o Hotel Imperial de Tóquio. Rio de Janeiro, n.78, p.8, dez.; *ENGENHARIA MUNICIPAL* (1956). Homenagem aos maiores arquitetos deste século. Belo Horizonte, n.16, p.14, jan./mar.; *HABITAT* (1957). Última concepção de Frank Lloyd Wright: o projeto Illinois para Chicago. São Paulo, n.40-41, p.71, mar./abr.; *HABITAT* (1959). Mestre da arquitetura moderna. São Paulo, n.52, p.21, jan./fev.; *HABITAT* (1960). Museu Guggenheim, Nova York. São Paulo, n.61, p.12-17, jul./ago.; FERRAZ, Geraldo (1959). Posição de Frank Lloyd Wright. *Habitat*, n.53, p.1, mar./abr.; GUIMARÃES, Eduardo (1959). Frank Lloyd Wright: arquitetura orgânica. *Arquitetura e Engenharia*, n.53, p.2-3, mar./mai.; ORTENBLAD FILHO, Rodolpho (1953). Uma residência de Frank Lloyd Wright. *Acrópole*, n.180, p. 451-453; TELOS, Dimitri (1956). Frank Lloyd Wright e a arquitetura mundial. *Habitat*, n.27, p.11-15, fev.

[87] RUCHTI, Jacob (1941). Construtivismo.*Clima*, n.4, p.95-101.

[88] FERRAZ (1959), *op. cit.*

[89] *Ibidem.*

[90] GUIMARÃES (1959), *op. cit.*

[91] *Ibidem.*

[92] *Ibidem.*

SÃO PAULO, 1924. TARSILA DO AMARAL

LEGADO

UM MODELO PARA SÃO PAULO

Disseram que voltei americanizada
Com o "burro" do dinheiro
Que estou muito rica,
Que não suporto mais o breque do pandeiro
E fico arrepiada ouvindo uma cuíca

VICENTE PAIVA/LUIZ PEIXOTO
Disseram que eu voltei americanizada

A cidade de São Paulo, em função de seu perfil industrial, não poderia desejar um modelo mais apropriado que os Estados Unidos. A partir da Primeira Guerra Mundial, com a Europa devastada por cinco anos de combates, a presença norte-americana ganha visibilidade no Brasil. Os investimentos crescem consideravelmente.[1] Sua penetração no país não se limita à área econômica. É acompanhada por um processo de americanização que, pouco a pouco, atinge todas as esferas. Impregna a técnica e a cultura. A propaganda transforma o cotidiano de seus habitantes.

A influência atinge objetos domésticos e urbanizações. O *american way of life* irrompe nos novos bairros ajardinados da cidade. Sem dúvida, o cinema é o elemento chave para a difusão de um estilo de vida que logo se converteria em objeto de desejo da classe média paulistana.[2] Materiais, especificações industriais e medidas comerciais dos Estados Unidos passam a ser usados com regularidade. A transposição chega a tal ponto que o Código de Obras "Arthur Saboya" somente autoriza a utilização daqueles equipamentos "aprovados no *National Electric Code*".[3] As marcas americanas dominam o mercado:

Para comer e beber havia suco *V-8*, *Quaker Oats* e enlatados *Swift*. Para as janelas, venezianas de alumínio *Pan American*. Para a cozinha, o batalhão de auxiliares eletrodomésticos da *GE*. Para os olhos, lentes *Ray-Ban* legítimas da *Bausch & Lomb*. Para a barba, lâminas *Gen*, folheadas a ouro. Para os dentes, escovas *Prophylactic*. Para os cabelos, *Fixbril* e *Brylcreem*. Para as axilas,

desodorante *Magic*. Para a pele, *Cosmetic Oiler* e talco *Night & Day*. Para ouvir, vitrolas *Silverstone*, rádios *Zenith*. Para fotografar, filmes da *Eastman Kodak*. Para ler os tipos inesquecíveis de *Seleções*, lâmpadas *Edison/Mazda*. Para escrever seco com tinta líquida, *Parker 51*. De Hollywood vinha o recado: nove entre dez estrelas do cinema usavam sabonete *Lever*.[4]

Impulsionados pela crescente relação da cidade com os Estados Unidos, alguns arquitetos de São Paulo sentem-se atraídos pelas novidades que chegam do Norte. Revistas especializadas circulam entre os profissionais locais. *Architectural Forum*, *Architectural Record*, *Pencil Points*, *Progressive Architecture* e *Arts & Architecture* se convertem em fonte de inspiração e aprendizagem. Livros como *Built in USA 1932-1944* ou *The modern house* constituem referências para uma geração que tenta abrir seu caminho em um meio dominado por arquitetos formados na tradição acadêmica.[5] Também as revistas locais abrem espaço para a nova arquitetura americana. Em 1937 a *Revista de Engenharia Mackenzie* –reduto do acadêmico Christiano Stockler das Neves – publica um resumo de *New building art in California*, de Richard Neutra.[6]

Como resultado disso, é possível estabelecer certos paralelos entre a arquitetura residencial estadunidense e sua equivalente em São Paulo.[7] Poder-se-ia dizer que essa relação é determinada por três elementos. Existe uma população de imigrantes enriquecidos, ávidos por um modelo próprio. A industrialização favorece a importação de novas tecnologias. E, por último, é evidente um sincero pragmatismo, como aquele que caracterizara os pioneiros de Chicago.

Paralelamente ao mencionado processo de americanização, existe uma tendência difundida a partir do primeiro pós-guerra, que faz do estilo neocolonial e da tipologia da casa isolada das quatro divisas do terreno um referente paulistano. Sem dúvida, neste contexto a arquitetura de Frank Lloyd Wright representa uma opção cujo impacto cultural é mínimo, se comparado com o produzido pelas arquiteturas mais radicais da vanguarda moderna. A utilização de grandes alpendres revestidos com reboco, o predomínio de cheios sobre vazios, os telhados, as plantas compactas são alguns dos elementos que, poder-se-ia dizer, aproximam formalmente (embora não necessariamente de um ponto de vista conceitual) a arquitetura de Wright e a tradição local. Desde os anos 30, publicações especializadas já dão conta da existência de um considerável número de casas que poderiam se enquadrar nessa categoria. Em suas páginas coabitam múltiplas influências. O primeiro número da revista *Acrópole*, publicado em 1938, apresenta uma casa moderna de Henrique Mindlin, outra neocolonial de Eduardo Kneese de Mello, um cinema *art déco* e, em

Está pra mim!
Coca-Cola

"Seja mais adorável esta noite"
ELIZABETH TAYLOR
com o Novo e
PERFUMADÍSSIMO
Sabonete Lever
LEVER
USADO POR 9 ENTRE 10 ESTRÊLAS DO CINEMA

Pronto!
Veja que refeição rápida e saborosa!
Swift
SALSICHAS FRANKFURT
Bon-Appétit!
Algo Especial
está à sua espera!

QUAKER
A maneira mais gostosa de começar o dia:
Aveia Quaker com banana
Peça ao seu Fornecedor Aveia Quaker

Você já ouviu falar...
Agora vá ver TELEVISÃO
nos revendedores G-E
GENERAL ELECTRIC

Eis a mais assombrosa mágica
do Tio Sam
—a Reynolds-Pen!
ESCREVE DOIS ANOS
SEM ENCHER DE TINTA!
395
Reynolds Pen

continuação, o edifício Esther, de Álvaro Vital Brazil, de linhas duras e despojadas.[8]

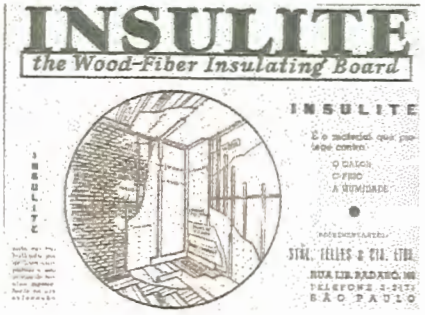
Carlos Lemos utiliza o termo "neocolonial simplificado" para definir esse tipo de arquitetura que começara a ganhar força na cidade de São Paulo a partir da década de 20.[9] É quando surgem o *hall* de distribuição e três áreas bem definidas na casa: estar, dormir e serviço. Assim como em outros países da América do Sul, a imigração traz consigo seus estilos arquitetônicos. O ecleticismo reinante daria lugar à corrente neocolonial, alimentada por Hollywood e sua difusão do estilo de vida americano.[10] Durante a Segunda Guerra, a influência americana é incrementada devido a acordos militares e culturais entre ambos os países. Mas a contenda provoca também uma escassez de materiais para a construção que, segundo Lemos, impulsiona a aceitação do "neocolonial simplificado". Suas regras de composição – estabelecidas espontaneamente – incluem o "uso de telhas tradicionais, então chamadas de 'paulistinhas'; manutenção dos profundos beirais, agora quase sempre forrados por baixo com massa de estuque, às vezes com cachorros fingidos; telhados com certo 'movimento' e nunca de duas águas, paredes externas de tijolo à vista (...) Suas plantas sempre possuíam o *hall* de distribuição (...) eram compactas e de cômodos pequenos, mas insolados e bem ventilados".[11]

O *american way*, aliado ao "neocolonial simplificado", é fator decisivo que permitirá introduzir subrepticiamente a arquitetura moderna. Em um artigo publicado em 1972, é também Carlos Lemos quem destaca um aspecto esquecido da origem do movimento moderno em São Paulo:

> A novidade da casa modernista de Warchavchik não passara de um episódio isolado, o que faz, até certo ponto, inadequado o título de pioneiro àquele arquiteto. O pioneirismo pressupõe uma seqüência, um desenvolvimento, uma sucessão de ações influenciadoras, enfim, uma concatenação em cuja extremidade inicial se acha a matriz, o início do raciocínio, o elemento catalisador de uma série de reações em cadeia. Não foi o caso do sempre lembrado arquiteto russo. Como também não foi o caso das invenções de Flávio de Carvalho na Alameda Lorena. Na verdade, esses dois arquitetos somente chocaram a sociedade com as suas manifestações "futuristas", como lembranças da Semana de 22, cujas sementes não germinaram, como era natural, em solo tão preconceituoso.[12]

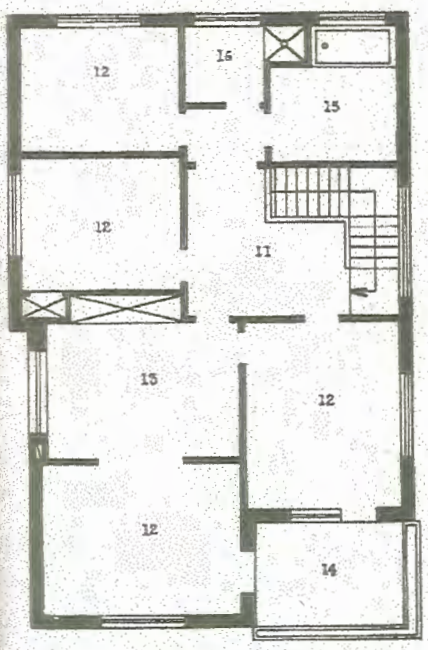
Os arquitetos conscientes do caráter provinciano da sociedade paulista "sabiam inútil qualquer rompimento brusco com a tradição".[13] Yves Bruand, por sua vez, reconhece que a cidade era um terreno fértil para o florescimento de uma arquitetura de cunho wrightiano devido ao seu caráter provinciano, o qual "não favorecia a adoção de teorias ou estilos revolucionários".[14]

COMPANHIA CITY
89, RUA LIBERO BADARÓ



Charlotte Genest

Praça Lucayas, 124 - São Paulo



HENRIQUE E. MINDLIN
Engenheiro Arquitéto

11 — Hall
12 — Dormitorios
13 — Toucador
14 — Terraço
15 — Banheiro
16 — W.C. e Churveiro

PAVIMENTO SUPERIOR

À ESQUERDA, ACIMA: O "NEOCOLONIAL SIMPLIFICADO" NAS PÁGINAS DA REVISTA ACRÓPOLE, 1938

AO LADO: BAIRRO-JARDIM EM SÃO PAULO, ANOS 50

ACIMA: NOVAS URBANIZAÇÕES EM SÃO PAULO E PRODUTOS NORTE-AMERICANOS NA CONSTRUÇÃO

PIONEIROS ANÔNIMOS

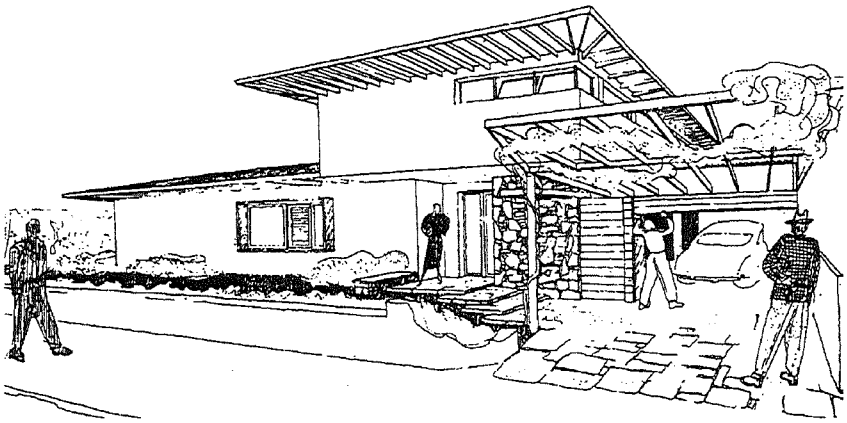
Nesse tempo nós já éramos muito mais paulistas. Se não fosse isso, a arquitetura moderna brasileira estaria na mão de Niemeyer e do Reidy.

JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS (1978)
Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues

A arquitetura norte-americana introduz valores "modernos". O "neo-colonial simplificado" adapta-os ao paladar paulistano. Deste ponto de vista, é possível reconsiderar a idéia de pioneirismo de um período da carreira de Artigas que sempre foi ofuscado por sua obra madura. Este será o objeto de estudo desta última parte do trabalho: a fase compreendida entre 1937 – ano de sua formatura – e 1946, período em que viaja para os Estados Unidos sob o patrocínio da Fundação Guggenheim.

Quando sai da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo com o título de engenheiro-arquiteto, Artigas é seduzido pela obra de Frank Lloyd Wright e, em linhas gerais, pela arquitetura americana que aparecia em livros e revistas da época. Anos mais tarde, já transformado em um ícone da modernidade paulistana, negaria com veemência toda relação com o "imperialismo". Dada a importância indiscutível de Artigas para o desenvolvimento da arquitetura moderna de São Paulo, é fundamental decifrar quais são as relações que possam ter contribuído para a consolidação do modelo paulista.[15]

Mas ele não é o único a perceber que a arquitetura moderna americana poderia se converter em uma referência válida para São Paulo. Um caminho similar é percorrido por profissionais do porte de Oswaldo Arthur Bratke ou Miguel Forte. A obra de Bratke (Mackenzie, 1931) foi motivo de um profundo estudo de Hugo Segawa e Guilherme Mazza Dourado.[16] Seu valor pioneiro reside na "análise funcional das plantas, racionalidade construtiva,



CASA NA RUA SOFIA, SÃO PAULO, 1945/1947. BRATKE & BOTTI
PÁGINA DIREITA, ACIMA: ATELIÊ NA RUA AVANHANDAVA, SÃO PAULO, 1947. BRATKE & BOTTI (À ESQUERDA) E TALIESIN WEST, SCOTTSDALE, 1937. FRANK LLOYD WRIGHT (À DIREITA)
ABAIXO: CASA ÉRICO SIRIUBA STICKEL, SÃO PAULO. MIGUEL FORTE, GALIANO CIAMPAGLIA E CARLOS MILLAN

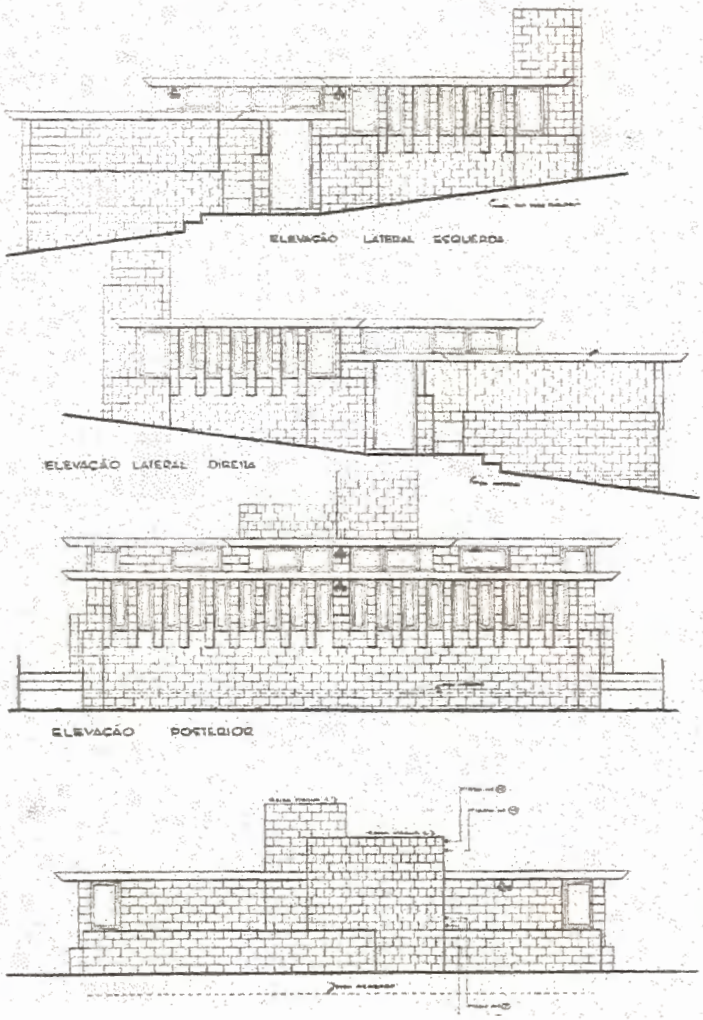
novas tecnologias, novas maneiras de viver, estética moderna: fatores de uma equação que mereceu elaboradas manifestações num momento preciso do século 20 – o período entre guerras".[17]

Por sua vez, Miguel Forte (Mackenzie, 1939) começa a admirar a arquitetura de Wright desde o início de sua carreira e permanece sempre fiel a seu ideário.[18] Seu entusiasmo o leva a visitar Taliesin em 1947, durante uma viagem de estudos que realiza junto com seu colega e amigo Jacob Ruchti.[19] Sua obra, desenvolvida na área doméstica, reedita algumas invariantes formais e funcionais wrightianas.[20] Entre as casas construídas por Miguel Forte e seu sócio, Galiano Ciampaglia, podem ser citadas a residência do próprio Forte (1948/1950), assim como a de Luiz Forte (1952/1955).[21] Sobretudo, vale a pena mencionar o projeto que realizaram com Carlos Millan para a casa Érico Siriuba Stickel. Desenhada a partir de um módulo hexagonal, é claramente inspirada na casa Hanna (1936), onde Wright utilizara pela primeira vez o hexágono como unidade básica.[22]

A filosofia de Wright também atrai arquitetos de gerações posteriores, como José Cláudio Gomes, outro "wrightiano" assumido. Gomes (FAU/USP, 1953) tampouco oculta seu interesse pela teoria wrightiana. Em 1951/1952 foi estagiário de Miguel Forte. A partir de 1953 inicia sua carreira profissional

independente, em que defende uma "abordagem sem preconceitos formais que privilegie os fundamentos conceituais de Wright".[23] Não obstante, algumas de suas obras parecem inegavelmente ligadas à estética wrightiana. Nesse sentido, é digno de destaque o conjunto residencial do Jaçanã (1956/1958), onde experimenta o uso de blocos de concreto.[24] Trata-se de um conjunto de habitação popular "planejado com base nos valores humanos e não imobiliários".[25] Dezesseis grupos de residências geminadas ocupam o perímetro do terreno. No centro, um espaço aberto comum, integrado à comunidade. A utilização de blocos tornou mais econômica a construção, sem por isto ter se descuidado do aspecto estético das moradias, visivelmente inspiradas nas casas Usonia *automatic* que Wright começa a desenvolver na década de 50. Mantendo a filosofia característica das casas Usonia, a nova versão indicava a solução para o problema dos altos custos da mão-de-obra qualificada. Seu sistema de blocos, de forma e desenho variados, permitia a autoconstrução.[26] A filiação wrightiana do conjunto no Jaçanã também é evidente em sua proposta urbana. Os projetos comunitários de Wright, desde aqueles com uma quantidade modesta de unidades até *Broadacre*, sua visão utópica da América, propõem o descongestionamento suburbano através de um planejamento que favorece os espaços abertos, humanizados, integrados ao lugar. Nesse sentido, a proposta de Gomes poderia ser considerada um fruto da *disappearing city* de Wright transplantado para terras brasileiras.

ACIMA: CASA LUIZ PORTE, SÃO PAULO, 1952/1955. MIGUEL PORTE E GALIANO CIAMPAGLIA
ABAIXO: CASA MIGUEL PORTE, SÃO PAULO, 1948/1950. MIGUEL PORTE E GALIANO CIAMPAGLIA



ACIMA: CASA LIMA, UBERABA, 1953. JOSÉ CLÁUDIO GOMES

À ESQUERDA: CONJUNTO RESIDENCIAL EM JAÚ, 1956/1958. JOSÉ CLÁUDIO GOMES

RELAÇÕES PERIGOSAS

Nunca fiz coisas 'wrightianas' no Brasil e, se tivesse feito, também não teria a menor importância.

JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS (1988)
Fragmentos de um discurso complexo

Renegar suspeitas filiações wrightianas que pudessem catalogá-los como antimodernos parece ser uma obrigação entre aqueles arquitetos que foram, alguma vez, influenciados por Frank Lloyd Wright. É possível admitir ascendência miesiana ou corbusieriana. Mas nunca se deverá confessar a menor afinidade com Wright. Parece existir uma necessidade imperiosa de deixar assentada a própria independência e originalidade, ainda que para isso seja preciso recorrer a certos artifícios, como esconder o passado.

J.J.P. Oud é um dos primeiros a renegar os ensinamentos de quem alguma vez inspirara sua obra. Em um texto de 1918, publicado pela revista *De Stijl*, Oud não economiza elogios para a casa Robie. Ela representa, em sua opinião, uma síntese do "espírito da época", tanto por sua composição inovadora, como pela utilização do concreto armado. Afirma que na América foi criada uma "nova arquitetura plástica" precursora de "possibilidades estéticas inéditas em arquitetura", associando o processo wrightiano de projeto às experiências que, na pintura, desenvolveriam mais tarde o cubismo e o futurismo.[27]

Sete anos depois reverteria sua opinião através da revista *Wendingen*. Nela, Oud qualifica a influência de Wright na Europa de "pouco feliz". "O cubismo na arquitetura" – é assim que chama a arquitetura moderna – "nasceu independentemente de Wright (...) Na realidade ambos são completamente diferentes, até se poderia dizer, opostos".[28]

A obra de Wright havia sido bem recebida na Europa do início do século, que via em seus edifícios a materialização da modernidade. Sem dúvida, com o desenvolvimento de posições mais radicais entre os arquitetos modernos, as diferenças começaram a se tornar mais profundas. Um dos principais pontos de conflito com os europeus foi o uso do ornamento, que era, na poética wrightiana, parte integral do projeto. No Velho Continente, as formas puras e não objetivas falavam mais alto: a ornamentação era um delito. A tendência de considerar Wright um completo marginal adquire então caráter oficial. A única fase tolerada, embora com certos reparos em função de seus valores românticos e individualistas, é o período das *Prairie houses*. Toda obra *post*-Robie é desacreditada ou, no melhor dos casos, simplesmente ignorada.

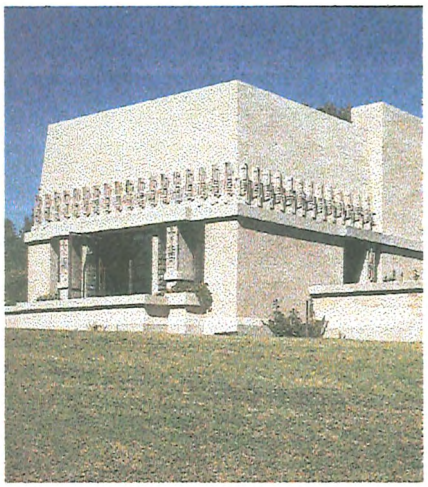
A edição sobre Wright da *Wendingen* (1925) inclui obras como Midway Gardens, o Hotel Imperial de Tóquio e as casas Millard e Barnsdall.[29] Não é difícil compreender o desconcerto europeu ante essa profusão de ornamentos, que contradizia o espírito da abstração pura. É nesse momento que ganha força a imagem de um Wright decadente, acabado. Hitchcock chega a descrever o Hotel Imperial como "redundante, sobrecarregado com adorno exótico desajeitado".[30] Sobre a casa Barnsdall –"um de seus menos bem sucedidos edifícios" – diz: "o concreto derramado suavemente polido acentuou o monstruoso peso do projeto".[31] Suas críticas apontam precisamente os aspectos combatidos pelo *International Style* que ele mesmo ajudara a consolidar: solidez, simetria e ornamento. E é no âmbito de tal postura anti-Wright imperante entre críticos e arquitetos modernos que deve ser entendida a posição de João Batista Vilanova Artigas. Apesar de seu desprezo por quem havia inspirado alguns de seus primeiros trabalhos, Artigas reconhece:

> Com Wright entrei no mundo moderno: ver como é que precisava ser leal e honesto em relação à humanidade no seu conjunto. (...) Em todo caso, Wright me deu uma visão do mundo: o respeito à natureza do material, procurar a cor tal como ela é na natureza. (...) Mas, no fundo, me forneceu uma moral para a criatividade arquitetônica que me fez muito bem.[32]

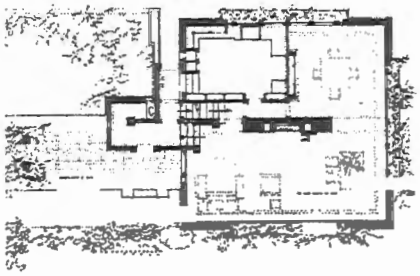
Mais tarde, aventaria outra justificativa dos fatos, que enfatiza seu sentido de responsabilidade em relação à obra, ao homem e à sociedade:

> O que me irritava, na arquitetura de Warchavchik e de outros, é que as coberturas das casas modernistas deles tinham um telhado e uma platibanda que escondiam a estrutura e que davam margem a eles fazerem casas com esse aspecto, mas que não tinham nada a ver com a moral construtiva. Era a minha recusa das condições da temática corbusiana, que estava fora de nosso avanço tecnológico. O que eu fiz, não foi esconder meus telhados para fazer cara de moderno, mas fiz telhados com larguras e beirais. Procurei a forma que fosse a minha forma original e moderna de volume que era mais fácil ir buscar no Frank Lloyd Wright do que em Le Corbusier.[33]

Artigas diz ter estudado Frank Lloyd Wright até compreender seu significado e se ver livre da influência que ele pudesse exercer sobre sua própria obra.[34] "Isso fiz sozinho e naturalmente a partir da compreensão que fui tendo da necessidade de construir minha pátria" –afirma– "com espírito crítico, meu próprio."[35] Conseguiu livrar-se dos ensinamentos wrightianos? Ou os incorporou criticamente?



CASA BARNSDALL, LOS ANGELES, 1917. FRANK LLOYD WRIGHT



ACIMA: MODELO DE CASA AMERICAN SYSTEM, 1917. FRANK LLOYD WRIGHT

ABAIXO: FIREPROOF HOUSE FOR U$ 5000, 1907. FRANK LLOYD WRIGHT

WRIGHT E VILANOVA ARTIGAS

Cada casa de Artigas quebra todos os espelhos do salão burguês.
LINA BO BARDI (1950)
Casas de Vilanova Artigas

Com o diploma de engenheiro-arquiteto em suas mãos, Vilanova Artigas organiza uma empresa construtora com Duílio Marone, companheiro de estudos da Escola Politécnica. Marone & Artigas funciona entre 1937 e 1944.[36] Até então não existe a idéia de arquiteto como projetista. É preciso fazer orçamentos e empreitar pequenas residências para, através desse processo puramente comercial, aplicar os conhecimentos de arquitetura.[37] Nesse sentido, é fundamental sua experiência como estagiário no Escritório Bratke & Botti (1935/1937), onde havia entrado em contato com técnicas de construção e análise de programas.[38] A lógica racional do trabalho de Bratke logo impregnará a obra do inquieto e perfeccionista Artigas.

Pode-se estabelecer um corte nítido entre a fase 1937/1946 – uma espécie de proto-Artigas – e um Artigas *lui même*, unanimemente consagrado. Em *Arquitetura contemporânea no Brasil*, Yves Bruand dedica um espaço àquilo que chama seu "período wrightiano".[39] Na hora de examinar três casas do período – Lacaze (1941), Leite Ribeiro (1943) e Rio Branco Paranhos (1943) –, ele reduz a contribuição de Wright a características formais superficiais: o uso de materiais em seu estado natural, a busca de efeitos pinturescos, a acentuação de linhas horizontais, os telhados superpostos e salientes etc. As idéias de Wright comparecem resumidas nos seguintes termos: "submissão à natureza, elegância rebuscada sob o aspecto de uma simplicidade rústica, personalidade de uma realização que recusa todo processo mecânico, criação de um ambiente especialmente imaginado para a família que está destinada a viver nele".[40] Bruand apresenta uma visão estereotipada de Wright, a qual limita consideravelmente a possibilidade de análise. O enfoque dado por Lina Bo Bardi a esta fase da obra de Artigas não difere desse tratamento esquemático. No primeiro número da revista *Habitat*, que ela dirigia, escreve:

Artigas iniciou-se na corrente que teve origem em Wright, dedicando-se ao estudo dos materiais e das formas como submissão à natureza, material à vista, nenhum revestimento, telhado aparente em sua totalidade e aquele típico adaptar-se da forma ao terreno, aquela procura de se confundir o mais possível com a paisagem que a rodeia. Hoje, após um estudo e uma avaliação consciente, Artigas chegou à certeza de que a conquista do homem contemporâneo é a consciência de si mesmo e, se uma esperança está reservada à humanidade, ela se encontra

justamente no fato de o homem saber que só pode contar consigo mesmo e com suas forças: e se a arquitetura é por excelência a expressão da vida dos homens em seu tempo, este se-adaptar, este não contrastar com a natureza, que é típico das arquiteturas de Wright, parece hoje à consciência de Artigas quase um medievalismo. A sua moral arquitetônica o levou a formas extremamente secas, ósseas, completamente independentes da paisagem que as rodeia, sinceramente humanas. Dos postulados enunciados pela tendência wrightiana, e que nem sempre podem ser verificados nos exemplos norte-americanos construídos, Artigas reteve um só, mas dando-lhe outras leis: a continuidade espacial.[41]

A primeira década de atividade profissional de Vilanova Artigas é mais complexa do que se pode inferir da leitura desses textos, nos quais parece confinada a ser um mero antecedente do "verdadeiro" Artigas.[42] Não se deve esquecer que é aí que começam a se gestar os princípios que caracterizarão o modelo paulista. A importância deste período está em que as possíveis relações e influências aparecem, por assim dizer, em estado "puro". Como se poderá verificar mais adiante, seu contato com a arquitetura americana moderna vai além da simples transposição de invariantes formais wrightianas.

Antes de tentar uma leitura da conexão entre Wright e Artigas, é importante assinalar uma série de ferramentas da gramática wrightiana que serão de utilidade para a análise:

· Uma grelha básica permite inúmeras variações na articulação das formas e na configuração dos espaços.

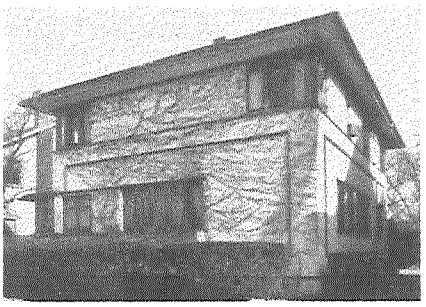
· O sistema axial propõe uma alternativa para a prática *Beaux Arts*: eixos compositivos não coincidem com os de movimento, os quais são periféricos e determinam a disposição oculta do acesso.

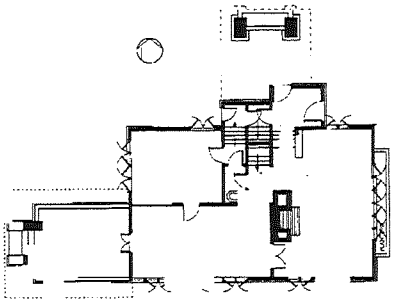
· O modo de projetar de dentro para fora determina uma organização centrífuga em torno de um núcleo que, não por acaso, coincide com a lareira, símbolo do fogo doméstico. A partir de tal procedimento Wright desenvolve dois tipos básicos (moinho de vento e cruciforme), embora não descarte a experimentação com plantas de forma compacta.

· A utilização de um sistema estrutural no qual o balanço assume um papel destacado introduz a terceira dimensão na obra de Wright.

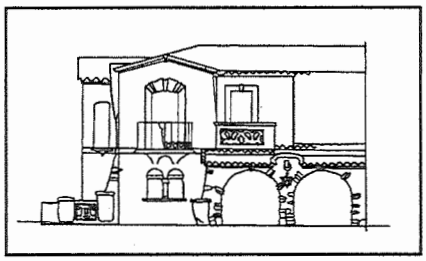
Juntas, estas matrizes (grelha, sistema axial, composição centrífuga e balanço) possibilitam a "destruição" da caixa. Isto dá como resultado uma planta livre cuja continuidade espacial difere do sistema estereométrico no qual a planta aparece pontuada por colunas, admitindo usos indistintos de acordo com as necessidades práticas.

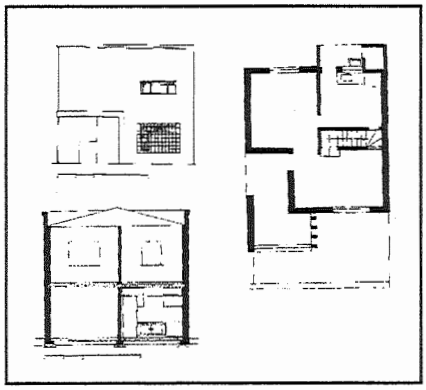
A gênese de suas formas foi reiteradamente associada à educação de Wright no sistema Froebel, uma série de exercícios com formas básicas

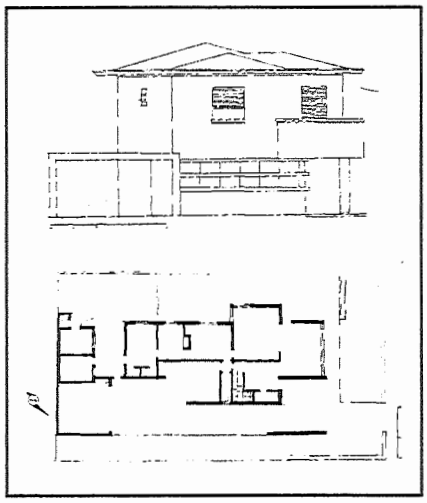




CASA SMITH (AMERICAN SYSTEM), CHICAGO, 1917. FRANK LLOYD WRIGHT







ACIMA: CASA HENRIQUE AROUCHE DE TOLEDO, SÃO PAULO, 1958. VILANOVA ARTIGAS

NO CENTRO: CASA GIULIO PASQUALE, SÃO PAULO 1959. VILANOVA ARTIGAS

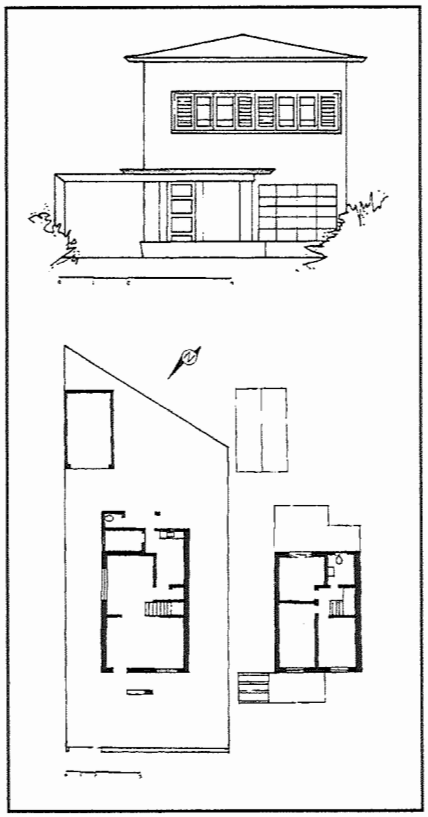
ABAIXO: CASA OTTONI ARRUDA CASTANHO, SÃO PAULO, 1959. VILANOVA ARTIGAS

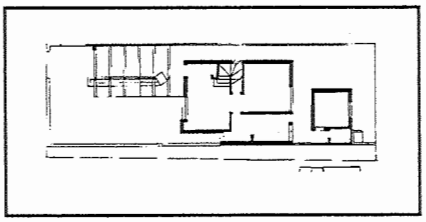
de madeira que favorecem o desenvolvimento do sentido de organização e a destreza manual da criança.[43] Para inculcar um significado de método, no método Froebel cada modelo deriva da ordem estrutural anterior. De forma análoga, é possível detectar uma linha de desenvolvimento que une as *Prairie houses* às casas Usonia. Poder-se-ia dizer que Wright é um arquiteto de ambições prototípicas. A totalidade de sua arquitetura doméstica é parte de uma seqüência de variações sobre um mesmo tema. Diante de cada novo projeto revê a leitura do ambiente, propondo novas formas de reconhecimento. Para avançar, volta-se criticamente sobre os próprios passos. Desde a casa Winslow (1893) até a Robie (1908), Wright reestrutura radicalmente o espaço arquitetônico. Mas, ao mesmo tempo, sua obra mantém elementos convencionais como o telhado, a chaminé, os terraços e a lareira. Preocupado em diminuir os custos da moradia para o americano médio, começa a experimentar a prefabricação e a construção com blocos de concreto. Até o final dos anos trinta, Taliesin está em plena produção de soluções adaptadas a uma forma de vida simplificada: as casas Usonia.[44] Basicamente, estas apresentam uma planta única. Inclui uma grande sala de estar (com um lado totalmente envidraçado), um espaço de trabalho doméstico (cozinha e serviços), adjacente à área de comer – que suplanta a sala de jantar formal –, e a zona de dormitórios. São habituais as plantas em L e as longitudinais, embora também haja as curvas ou com ângulos de sessenta graus. Suas coberturas variam desde a laje plana até tetos de inclinação e disposição variadas, incluindo o tipo "borboleta".

O interesse de Wright por um acesso democrático à moradia data dos alvores do século XX. Já em 1907 desenvolve uma linha de casas de baixo custo – *Fireproof house for U$$ 5000* (casa a prova de fogo por cinco mil dólares) – que serve de base para a implantação de casas quadradas *(4-square)*. Com elas tentará otimizar o uso do espaço em uma planta de lados iguais. A lareira funciona como pivô. De um lado, a sala ocupa a metade da planta, separada das áreas utilitárias (cozinha e serviços) pela área de circulação (acesso, hall, escada). O sistema de casas que projetara em 1917 para Arthur Richards – *American System-Built Homes* – adapta o conceito das casas quadradas a uma planta retangular.

As referências citadas ajudam a compreender melhor os aspectos da obra de Wright que podem ter sido assimilados por Artigas. É possível detetar diferentes vertentes na sua obra. Em linhas gerais, predominam as variações sobre um tipo de planta compacta, à maneira das *4-square*. A residência Rio Branco Paranhos (1943) é a única nitidamente inspirada nas *Prairie houses*. Talvez por esse motivo tenha se convertido na obra

emblemática desse período. Outras apresentam referências ao sistema Usonia, como a primeira moradia de Artigas (1942), ou a casa Rivadávia de Mendonça (1944). Junto com as obras de inspiração wrightiana, coexistem casas neocoloniais (Henrique Arouche de Toledo, 1938) e ecléticas de origem diversa (Nicolau Scarpa Jr., 1940). Não falta o exemplo "warchavchikiano" (Giulio Pasquale, 1939), apesar de sua declarada aversão aos telhados escondidos por uma platibanda que pretendia exibir uma imagem moderna.[45] Já foi comentado que a construção simultânea de diferentes estilos é parte do contexto paulistano daqueles anos. Não obstante, Artigas & Marone somente constrói residências de "estilo" por imposição de seus clientes.[46] Para um jovem profissional como Artigas era difícil renunciar a seus princípios. Mas não podia se dar ao luxo de recusar um projeto. Seus usuários não pertenciam à elite paulistana. Eram empregados, pequenos empresários, artistas e profissionais liberais. E, felizmente para Artigas, a maioria estava disposta a aceitar de bom grado as inovações propostas.





DA DESTRUIÇÃO À REINVENÇÃO DA CAIXA

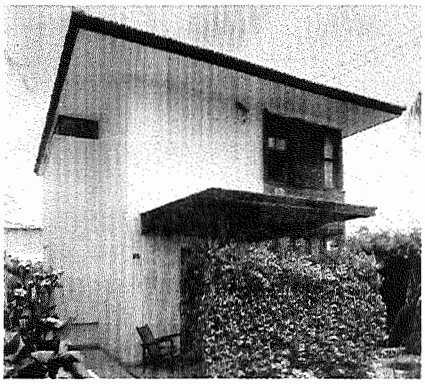
Wright, quando diz com ar de desprezo: "box..." não está só se fazendo de velho impertinente. Ele é antipático, mas tem razão.

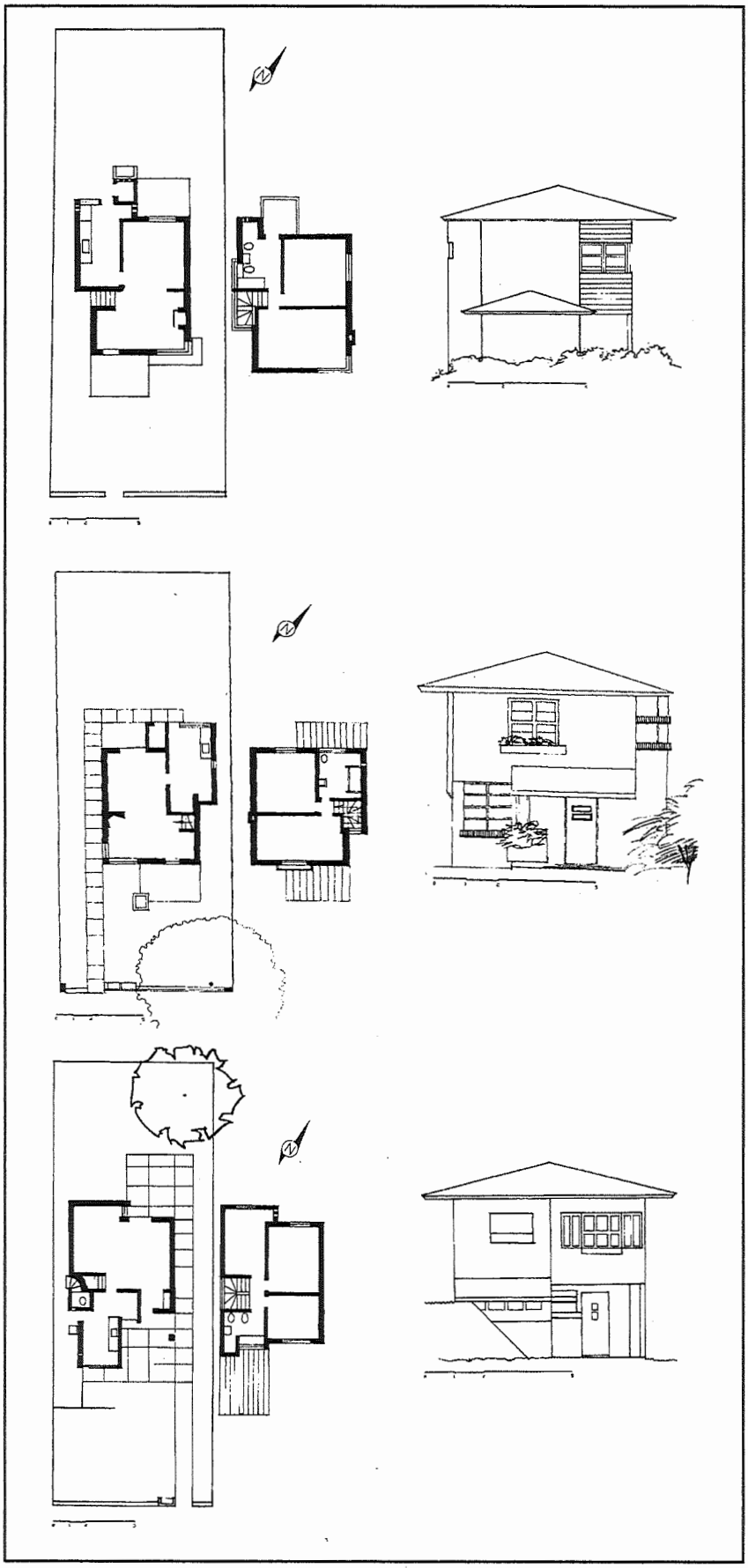
MARCELO ROBERTO (1955)
Depoimento, Correio da Manhã

Talvez seja a casa Ottoni Arruda Castanho (1939) a primeira a incorporar alguns conceitos novos. A planta, de perímetro irregular, insinua uma tímida integração entre a sala e a sala de jantar. Detalhes como as janelas em ângulo e a grande abertura do living trazem um certo dinamismo à percepção dos ambientes.[47] Sua imagem, embora de linhas despojadas, remete contudo ao "neocolonial simplificado".

A reminiscência wrightiana é evidente na casa Alcides de Lara Campos (1940), cuja solução parece fazer alusão ao *American System-Built Homes* (1917). As tentativas de Artigas de otimizar a planta compacta coincidem formal e conceitualmente com a experiência de Wright. Plantas com variações mínimas de disposição começam a ser freqüentes nesta fase de sua carreira. Frente a um programa idêntico, e sujeito a condicionantes similares, Artigas realiza exercícios compositivos. Pode-se citar, por exemplo, o conjunto de três unidades na Rua das Magnólias (1941) para Nelson Tabajara de Oliveira, José Carlos Amaral de Oliveira e Luiz Gonzaga Leme Monteiro. Com exceção da localização da lareira, que aparece sobre o muro lateral, sua disposição coincide com o *American System*. A sala de

ACIMA: CASA ALCIDES DE LARA CAMPOS, SÃO PAULO, 1940. VILANOVA ARTIGAS
ABAIXO: CASA EDUARDO CUNHA, SÃO PAULO, 1941. VILANOVA ARTIGAS





ACIMA: CASA LUIZ GONZAGA LEME MONTEIRO, SÃO PAULO, 1941. VILANOVA ARTIGAS

NO CENTRO: JOSÉ CARLOS AMARAL DE OLIVEIRA, SÃO PAULO, 1941. VILANOVA ARTIGAS

ABAIXO: NELSON TABAJARA DE OLIVEIRA, SÃO PAULO, 1941. VILANOVA ARTIGAS

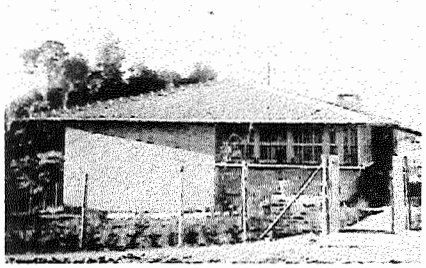
estar e a de jantar formam um espaço único. A entrada é lateral em alguns casos, frontal em outros, mas sempre funciona como divisor de áreas. A expressão da fachada não esconde sua filiação wrightiana.[48] A casa Eduardo Cunha (1941) responde ao mesmo esquema. Sua importância reside em ser a primeira a introduzir o sistema de *carport* ou garagem abrigo, elemento até então relegado ao fundo do terreno. Também a casa Giulio Pasquale (1939, reformada em 1942) pode ser considerada um exemplo de variação sobre o tema. Explora as possibilidades da planta quadrada, com disposição idêntica. Só que sua expressão faz incursões pela linguagem "warchavchikiana".

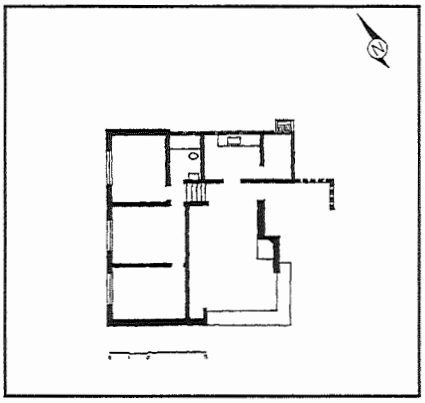
Na casa Berta Gift Stirner (1940) é possível descobrir um novo ingrediente: a composição centrífuga, melhor resolvida na primeira casa Vilanova Artigas (1942), onde a lareira atua como pivô.[49] Ela permite uma leitura dinâmica da casa, relegando a idéia de uma frente principal para dar lugar a uma idéia de fachadas múltiplas. "Marcou uma nova fase em todo o traçamento volumétrico e formal daquilo que podias chamar de fachada (...) que desapareceu daí para frente".[50] Esta é também uma preocupação constante em Wright, cujas casas Usonia não oferecem a noção clássica de fachada. As decisões de projeto respondem a questões climáticas e funcionais, sendo freqüentes as fachadas cegas.

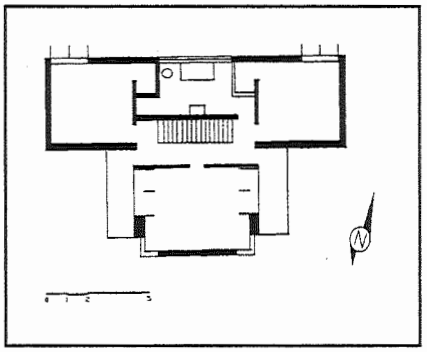
A já citada Rio Branco Paranhos (1943) é, em compensação, uma releitura do Wright das *Prairie houses*. Neste sentido, apela aos já mencionados invariantes wrightianos. O sistema de eixos de composição não coincide com o eixo de movimento (o acesso é lateral). A casa (do tipo moinho de vento) gira em torno do núcleo de circulação, a partir do qual vão se integrando outros espaços. O efeito centrífugo é acentuado pelo forte desnível. A circulação vai costurando os espaços, à maneira de uma espiral, deixando de um lado as áreas de serviço. O sistema construtivo adapta o conceito de balanço a uma solução técnica concebida em função da tradição brasileira de construção de telhados. O terraço é feito de tijolo prensado com estrutura de ferro interna, calculada pelo próprio arquiteto, a partir de um estudo do teorema de Langendonck.[51]

A casa Ricardo Ricaldoni (1945) recria o tipo cruciforme, um dos esquemas mais utilizados por Wright nas *Prairie houses*.

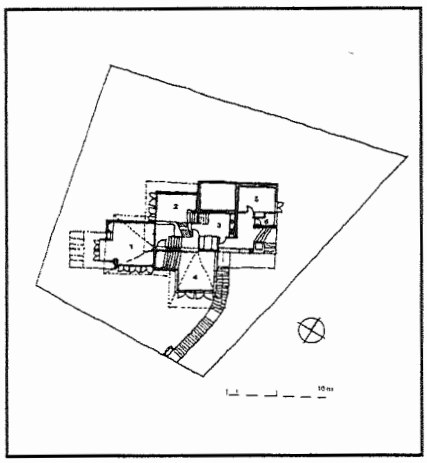
A moradia para a família Rivadávia de Mendonça (1944) apresenta uma semelhança conceitual marcante com a casa Sturges (1939), que Wright construíra em Brentwood, California. Ambas foram construídas sobre uma ladeira e exploram a idéia de uma estrutura tipo "árvore" com generosas lajes em balanço, como as que Wright já utilizara com maestria em *Fallingwater* (1935).[52]

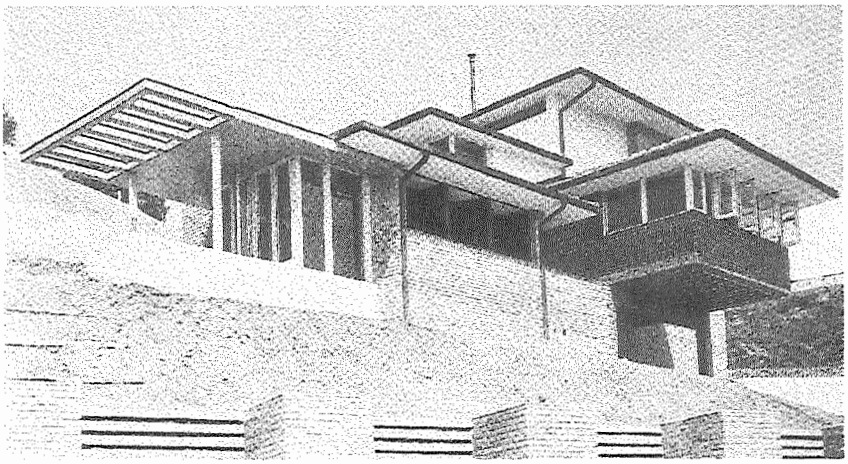


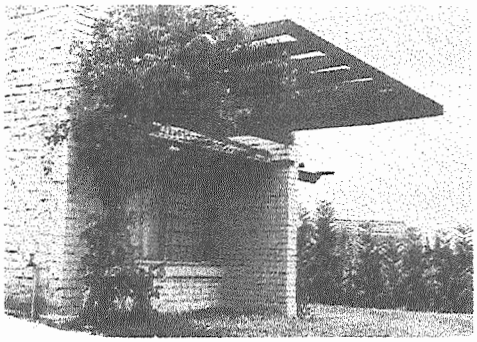


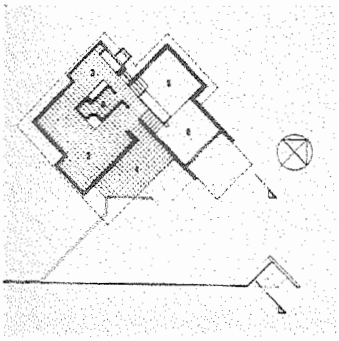


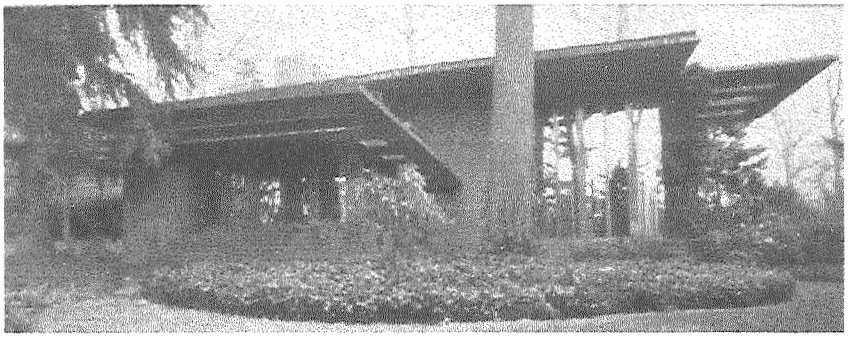
ACIMA E NO CENTRO: CASA BERTHA GIFT STIRNER, SÃO PAULO, 1940. VILANOVA ARTIGAS
ABAIXO: RICARDO RICALDONI, SÃO PAULO, 1945. VILANOVA ARTIGAS





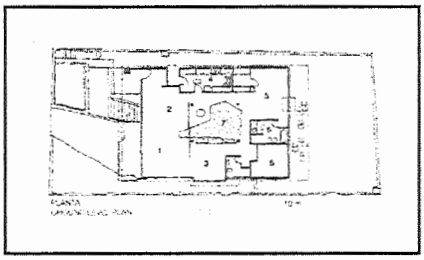






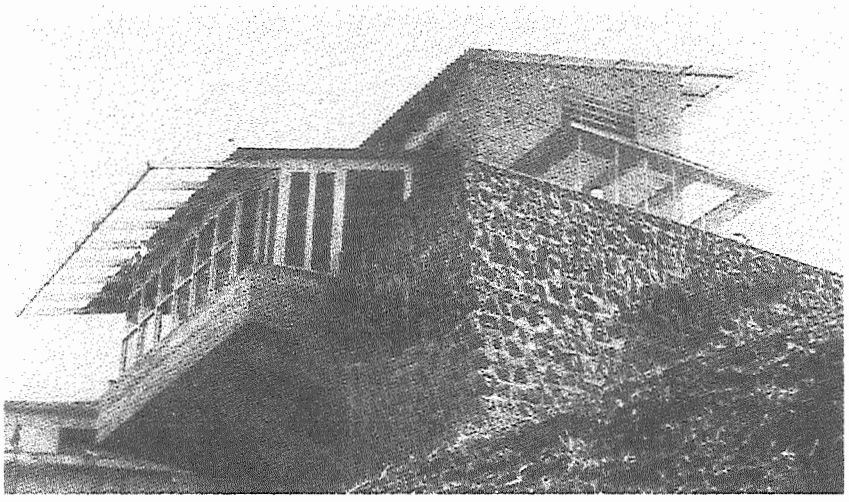
ACIMA: CASA RIO BRANCO PARANHOS, SÃO PAULO, 1943. VILANOVA ARTIGAS. CASA TOMEK, RIVERSIDE, 1904. FRANK LLOYD WRIGHT

ABAIXO: PRIMEIRA CASA VILANOVA ARTIGAS, SÃO PAULO, 1942. VILANOVA ARTIGAS. CASA REBMUNA, GREAT NECK ESTATES, 1937. FRANK LLOYD WRIGHT



Existe outro ponto de contato tipológico entre Wright e Artigas. Embora menos evidente, parece ter exercido maior influência em sua obra madura. No livro *Frank Lloyd Wright between principle and form*, Paul Laseau e James Tice propõem uma classificação das obras de Wright. Estas são enquadradas nos tipos átrio e lareira.[53] Este corresponde à arquitetura doméstica. Implica um núcleo fortemente ligado ao lugar e à paisagem e foi a origem do processo de "destruição da caixa". O tipo átrio, por outro lado, está vinculado a projetos públicos (como os edifícios Larkin e Johnson Wax, o templo Unity e o museu Guggenheim). "É tipicamente um espaço centralizado introvertido inundado de luz zenital. Mais freqüentemente situado em um contexto urbano e sua tendência natural é girar em si mesmo e abraçar com um olhar íntimo um espaço protetor que intrinsecamente vira as costas para seus arredores."[54] No caso de Artigas, o átrio parece ser seu *leit motiv*. Não só no que se refere a programas públicos, como o edifício para a FAU/USP (1961), mas também em sua arquitetura residencial. A decisão não responde unicamente à óbvia necessidade de introversão frente às agressões da cidade grande. Nem é uma simples expressão da continuidade espacial. O átrio é o partido ideal para uma arquitetura que, como a de Artigas, terá como um de seus objetivos programáticos a modificação das relações sociais burguesas. Ao incentivar o caráter público dos locais de vida coletiva e tentar a reeducação do homem sob uma óptica moderna, cabe a Vilanova Artigas a "reinvenção da caixa". Este partido, adotado nas casas Elza Berquó (1967) e Telmo Porto (1968), estabelece uma tipologia que será desenvolvida por outros paulistas, como Paulo Mendes da Rocha na moradia para Fernando Millan.

Frank Lloyd Wright havia reformulado a tradicional casa estilo *Queen Anne*. Artigas, depois de um período de busca obsessiva e múltiplas



ACIMA: CASA ELZA BERQUÓ, SÃO PAULO, 1967. VILANOVA ARTIGAS

AO LADO: CASA RIVADÁVIA DE MENDONÇA, SÃO PAULO, 1944. VILANOVA ARTIGAS

ACIMA: FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1961. VILANOVA ARTIGAS
NO CENTRO: EDIFÍCIO LARKIN, BUFFALO, 1903. FRANK LLOYD WRIGHT
ABAIXO: TEMPLO UNITY, OAK PARK, 1904. FRANK LLOYD WRIGHT

experiências, chegará a propor uma mudança radical da tipologia de casa paulistana:

> Tratava-se de modificar a divisão interna espacial de casa da classe média paulistana, que necessitava se atualizar em relação às modificações sociais que se processavam em nosso país. Ela já não podia continuar imitando a casa tradicional, influenciada pela vida no campo. Nessa época, era comum as casas manterem a entrada de carro como uma reminiscência da antiga cocheira, com os quartos de criados e o tanque de lavar nos fundos da casa. Para mim, elas deveriam ser pensadas enquanto um objeto com quatro fachadas, mais ou menos iguais, ajustando-se à paisagem, como uma unidade.[55]

É paradoxal que, depois de seus esforços para reinventar uma moradia acessível à classe média, tanto as casas Usonia de Wright como os projetos residenciais de Vilanova Artigas acabaram sendo disputados com grande entusiasmo por uma burguesia chique.

A BOLSA DE ESTUDOS GUGGENHEIM

Da participação do Brasil na guerra contra o nazismo, aproveitou-se o imperialismo americano para aprofundar suas raízes em nossa pátria. Missões culturais de toda sorte aqui vieram para encobrir manobras de rapinagem.

JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS (1952)
A arquitetura moderna brasileira

Durante a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos adotam uma série de estratégias para se aproximar do Brasil, temendo que ele apoiasse o nazismo. Embora permanecesse neutro, Getúlio Vargas continuava cultivando boas relações com o Eixo. Seu jogo consistia em esperar até obter um preço justo pelo apoio brasileiro. Sua tardia aliança com os americanos transforma o Brasil no principal sócio latino-americano dos aliados. Vargas ganha uma usina em Volta Redonda e Roosevelt uma base em Natal.[56] No quadro da "política de boa vizinhança" cresce a ofensiva cultural, moral e econômica.[57] Comandada por Nelson Rockefeller, a orquestrada campanha para incrementar as relações culturais com o novo sócio dá um destaque especial à arquitetura. É incentivado pelo *coordinator of inter-american affairs* que o Museu de Arte Moderna de Nova York inaugura a exposição *Brazil builds* em 1943, uma mostra da arquitetura tradicional e contemporânea do maior país do Cone Sul. Seu organizador, Philip Goodwin, não esconde suas verdadeiras intenções. No prefácio admite a ansiedade de seus pares em conhecer melhor a arquitetura do Brasil, "um país que ia ser nosso futuro aliado".[58]

O impacto cultural é reforçado por um ativo intercâmbio de escritores e artistas. Os Estados Unidos concedem bolsas de estudos para brasileiros. Walt Disney desenha um personagem brasileiro, Zé Carioca. Em contrapartida, o Brasil exporta Carmen Miranda.[59]

Em 1946, auge do idílio, Vilanova Artigas obtém uma bolsa de estudos da John Simon Guggenheim Memorial Foundation para estudar a arquitetura moderna da América do Norte.[60] A vinculação de Artigas ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) – ao qual era filiado desde 1945 – não representa um impedimento para a concessão da bolsa de estudos. A guerra fria e seu combate sistemático ao comunismo somente teria início em 1947, com a entrada em vigor da Doutrina Truman.[61] Não obstante, entre aqueles que compartilhavam os ideais políticos do arquiteto brasileiro, já era possível perceber o clima de "caça às bruxas".[62]

A documentação relativa à estadia de Artigas na América do Norte dá uma idéia precisa de quais são suas preocupações e interesses depois de uma década de atividade profissional.[63] Nesses anos tinha construído 88 obras. Como já foi assinalado, seu interesse pelas novas manifestações da arquitetura americana era evidente. Tudo leva a crer que a indiferença com que foi tratado o período 1937/1946 tem sua origem no próprio Artigas. Ele evitava toda referência a esta fase pragmática de busca e experimentação. Talvez o fizesse movido pelo temor de desvirtuar sua imagem política. Ou talvez pensava que a divulgação de certas referências tiraria parte do brilho e originalidade de sua obra. Mas o trabalho do gênio não é criar a partir do nada, mas através de um sem número de elementos que, mesmo que estejam ao alcance de todos, somente em suas mãos dão origem a uma proposta revolucionária. O certo é que, a partir de tal precedente, grande parte dos estudos de sua obra fizeram de sua opção política uma causa, concentrando-se na fase áurea de Vilanova Artigas.

O propósito deste trabalho é revisitar as fontes que permaneceram ignoradas. Dado o caráter inédito do plano de estudos que apresentara à Fundação Guggenheim, é de grande interesse sua transcrição completa:

> Os Estados Unidos representam no momento uma grande fonte para estudo e investigação em arquitetura, não só pelo que alguns de seus arquitetos já fizeram, como também porque tem atualmente quase que o monopólio dos grandes arquitetos do mundo. F. L. Wright, Walter Gropius, R. Neutra, somente para começar uma grande lista. A influência que estes mestres podem ter no desenvolvimento da arquitetura americana, nós, brasileiros podemos julgar bem, lembrando, como freqüentemente fazemos, o efeito no Rio de Janeiro da visita de Le Corbusier.

CAPA DO DISCO SOUTH AMERICAN WAY, COM MÚSICAS DO FILME DOWN ARGENTINE WAY (SERENATA TROPICAL). CARMEN MIRANDA, 1940

Já em São Paulo, a minha cidade, as coisas têm-se passado de maneira bem diferente. Condições locais especiais têm dificultado maiores raízes para a arquitetura moderna. O que nos tem faltado, pretendo trazer da América.

Para isso o sul dos EE.UU. me parece a região ideal para pesquisa, dadas as condições de meio físico mais ou menos semelhantes. O controle dessas condições e as soluções particulares adotadas são generalizáveis? As *solar houses* de George Fred Keck, por exemplo, despertam particular interesse, especialmente quando prometidas para produção industrial.

Esse estudo, entretanto, não deveria prender-se unicamente às soluções particulares que cada arquiteto ou grupo de arquitetos tenha dado, mas às determinantes culturais das soluções. O *carpenter* americano levou a arquitetura a resolver certos problemas de maneira diferente do pedreiro brasileiro. Até onde aquele auxiliou e sugeriu a industrialização enquanto este conservou o artesanato, e qual o caminho para, com a identidade de problemas, generalizar as soluções com os meios de que dispomos. Como fundir um elemento típico da cultura nórdica com outro de ascendência mediterrânea? Para alguns (Lucio Costa) esse é o escopo principal da arquitetura moderna no que tem de internacional.

Espero que os estudos que eu venha a fazer tragam apreciáveis vantagens para a arquitetura brasileira. Em meu país trata-se justamente agora, da reorganização dos cursos oficiais de arquitetura. Nessa tarefa, e na de ensinar na minha universidade, poderia colaborar ajudando os arquitetos modernos de minha pátria, se pudesse juntar aos meus conhecimentos, a experiência que a América e os seus homens me pudessem proporcionar. A Universidade de São Paulo é interessada direta em meus estudos e providenciará a publicação do que eu julgar necessário.[64]

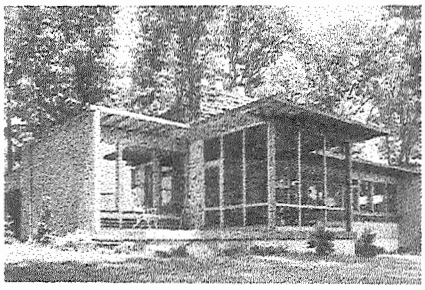
Da leitura do projeto podem-se extrair algumas questões. Em primeiro lugar, é óbvio que Artigas pretende estabelecer uma relação entre São Paulo e os Estados Unidos como contraponto ao monopólio Rio de Janeiro-França. Embora contrariamente à exclusividade da ascendência de Le Corbusier no *affair* carioca, reconhece que São Paulo é um lugar aberto a múltiplas influências, desde que possam adequar-se às condições locais. Com isso, confirma tanto a rivalidade existente entre ambas as cidades, como a reticência paulista em filiar-se a uma única corrente do Movimento Moderno. Tal contraposição com o Rio em termos de influência cultural desembocará em uma contradição moral. França ou Estados Unidos? Wright é americano e Artigas, PC.

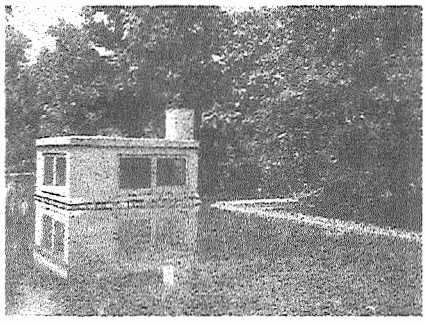
O plano também alude à reorganização do curso de arquitetura da Universidade de São Paulo. Este tema foi insistentemente mencionado como o único objetivo de sua viagem aos Estados Unidos. É certo que entre a apresentação do pedido e a concessão da bolsa se passaram alguns meses. Nesse tempo, a idéia de criar um curso alternativo à Politécnica foi

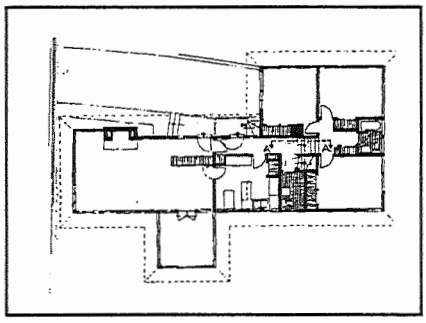
ganhando força. Em setembro de 1946, pouco antes de partir, escreve a Henrique Mindlin: "O que mais me interessa no momento ver nos EE.UU. é realmente a parte que se refere ao ensino. Por mais que a gente leia sobre a Bauhaus por exemplo, não imagina como as coisas se passam praticamente (...) Espero que o que você propôs em relação a uma verba auxiliar para meus estudos, não seja tão difícil que lhe dê muito trabalho".[65] Nessa época Artigas era professor assistente de Anhaia de Mello na Escola Politécnica. Este chega a escrever a Paulo de Menezes Mendes da Rocha, diretor da instituição, sobre a importância de "aproveitar a ida do arquiteto Artigas aos Estados Unidos" com o objetivo de estudar os cursos de arquitetura daquele país, já que "estão hoje ensinando nas escolas de arquitetura norte-americanas os expoentes mundiais da arquitetura: Gropius, Saarinen, Mendelsohn, Behrendt, Frank Lloyd Wright".[66]

É evidente que, antes da viagem, Artigas já estava familiarizado com a arquitetura americana, não somente com a obra de Wright. "O jeito era ir buscar um aprendizado através das revistas, das formulações teóricas que você poderia ver nos livros", recorda.[67] Parte do problema na hora de analisar o primeiro período de sua obra deriva, em parte, da generalização do rótulo "wrightiano". E, em especial, da insistência em compará-lo em tom romântico com as *Prairie houses*, como se essa tivesse sido a única contribuição do mestre à arquitetura moderna. Chamá-lo "wrightiano" exclui referências como a de George Frederick Keck, que Artigas menciona especialmente, interessado em suas "casas solares". Por que não, então, "keckiano", ou "americano"? Considerando as múltiplas fontes que ajudaram o enriquecimento de seu repertório, chamá-lo de uma ou de outra maneira pode resultar igualmente arbitrário.

Vale a pena introduzir alguns comentários sobre Keck.[68] Arquiteto do Meio-Oeste americano, assim como Wright, "projetou e construiu residências que combinavam a estética da máquina européia com a estética orgânica de Wright para acomodar os gostos e carteiras americanos pós-depressão e pós-Segunda Guerra Mundial".[69] Suas casas são esteticamente semelhantes às Usonia. Espacialmente, remetem à continuidade espacial doméstica de Mies van der Rohe. A pré-fabricação ocupa um lugar importante em sua obra, a tal ponto que, segundo Robert Boyce – autor do livro *Keck & Keck* –, foram seus projetos conhecidos como *Green's Ready-Built* que tornaram as casas do tipo Usonia acessíveis a uma maior quantidade de público.[70] Sem dúvida, tanto a espacialidade fluida como a possibilidade de produção em escala industrial são duas questões que interessam Artigas. A idéia de juntar arte e técnica, que também preocupava Lucio Costa e era motivo de discussão desde a *Deutsche Werkbund*,







ACIMA: HOWARD SLOAN II, GLENVIEW, 1942. GEORGE FREDERICK KECK

NO CENTRO: TETO COM LÂMINA DE ÁGUA NA CASA JOHNSON, COLUMBIA, 1958. GEORGE FREDERICK KECK

ABAIXO: TIPOLOGIA DE PLANTA EM MEIOS NÍVEIS. GEORGE FREDERICK KECK

reaparece entre seus objetivos. A utilização do concreto armado foi, talvez, o modo pessoal de integrar industrialização e artesanato.

As primeiras "casas solares" de Keck limitam-se a questões relativas à orientação e a como "pegar" o calor solar para conseguir considerável economia de energia.[71] Para mitigar os efeitos do clima incorpora grandes janelas fixas nas paredes orientadas para o sul, persianas de ventilação ajustáveis, venezianas e vidro duplo. Estende beirais de telhado e incorpora persianas para proteção do sol. Nos casos de orientação inadequada, não tem dúvidas em projetar fachadas sem janelas. Em alguns casos, Keck desenvolve um tipo de planta em meios níveis. A essência desse esquema consiste em relacionar alguns espaços verticalmente (dormitórios e serviços), mantendo as áreas de estar no nível intermediário. Em uma superfície idêntica, permite melhor aproveitamento do espaço.[72]

O passo seguinte para otimizar as "casas solares" é o teto com lâmina de água. O novo dispositivo consiste em incorporar ao teto uma lâmina de três centímetros de água. Dotada de um sistema de drenagem e controle de profundidade, ela reduz consideravelmente (por reflexão e evaporação) a transmissão de calor.[73] Incorporar uma lâmina de água sobre a cobertura apresenta, não obstante, alguns inconvenientes. No verão, a presença de algas e mosquitos exige drenagem periódica.

É importante notar que certas inovações incluídas nas "casas solares" serão reelaboradas por Artigas na hora de transformar a moradia paulista. A fachada cega, as plantas em meios níveis e os tetos com lâmina de água merecem sua atenção. Artigas redefine o problema da insolação em São Paulo:

> Se existe uma face de boa insolação, por que não insolar todos os dormitórios por essa mesma face, deixando de lado o preconceito de que em cada face da casinha uma janela e de que uma face da casa sem aberturas é inadmissível. Uma vez, insolando todos os quartos por uma única face, surgiu a solução de tratamento dessa face como um único painel, com o peitoril, a janela e a fachada contínuas.[74]

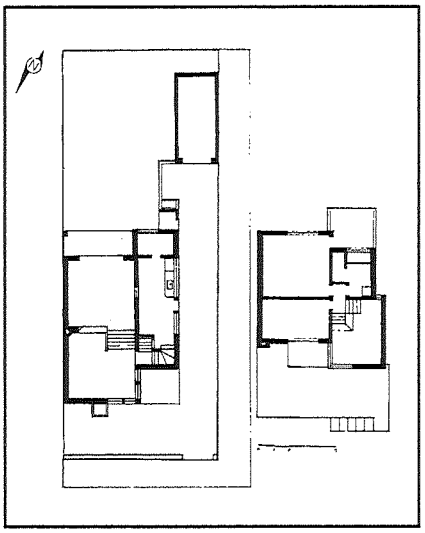
A utilização de plantas em meios níveis, por sua vez, pode ser verificada nas casas Luiz Aulicino (1941) e Rio Branco Paranhos (1943), assim como em sua própria casa (1942). Tampouco demora em adaptar a idéia da lâmina de água às condições tecnológicas locais. O sistema construtivo que, na obra de Keck, é feito com painéis de madeira, capa asfáltica e cascalho, adotará a linguagem paulista do concreto armado. Uma das primeiras obras a contar com o dispositivo será a casa Leo Pereira Lemos

Nogueira (1959). Em 1961 o utiliza na casa de praia para Giocondo Vilanova Artigas em Paranaguá.[75]

A Fundação Guggenheim solicitava aos postulantes uma lista de pessoas que pudessem ser contatadas para obter referências. Os escolhidos por Artigas são Carleton Spraghe Smith, Paul Lester Wiener, Oscar Niemeyer e Paulo de Menezes Mendes da Rocha. Todos eles concordam com a aptidão de Artigas para desenvolver o plano proposto. Sprague Smith, adido cultural do consulado americano em São Paulo, consegue descrever com clareza as principais características do candidato: "possui julgamento independente e originalidade. Sua mente é lúcida e, ao mesmo tempo, imaginativa. Artigas não está preso a convenções. Ele estuda cada problema sem noções preconcebidas e suas soluções são extremamente realistas (...) prefere manter-se fiel a seus princípios do que obter benefícios que possa aproveitar se quisesse transigir". Wiener, por sua vez, o considera "o mais promissor e talentoso jovem arquiteto de São Paulo".[76] Niemeyer, menos generoso, afirma: "tenho o prazer de declarar que se trata de um rapaz inteligente e aplicado, realmente interessado na sua profissão e que muito lucraria com a bolsa de estudos dessa Fundação". É Mendes da Rocha quem destaca a importância da viagem para a reorganização do ensino da arquitetura no Brasil.[77]

Artigas chega a Nova York sexta-feira 28 de setembro de 1946 no vôo 202 da Pan American Airways. Hospeda-se no hotel Peerless e no dia 3 de outubro vai à sede da Fundação Guggenheim. Por recomendação de Henry Allen Moe, diretor executivo da entidade, Artigas faz do MIT (*Massachusetts Institute of Technology*) sua base de operações. Poucos dias mais tarde, Artigas e sua esposa, Virgínia, se instalam em um apartamento em Brookline.[78] No MIT é recebido por William W. Wurster, diretor da Escola de Arquitetura.[79] Este já havia sido devidamente informado por Moe sobre o plano de estudos de Artigas:

Depois de vinte anos aqui, eu tenho esta opinião sobre planos de trabalho: que nada dito no plano deveria ser usado contra o bolsista nem deveria inibir a formação de um novo bom plano. Isto é o que eu sinto sobre o plano do sr. Artigas: obviamente ele elaborou seu plano sem muito conhecimento das coisas aqui. Depois que o sr. Artigas recebeu esta bolsa de estudos, um cidadão de São Paulo estabeleceu um fundo, contou-me o sr. Artigas, para uma escola de arquitetura na Universidade de São Paulo; e o sr. Artigas foi incumbido de estudar a organização e o funcionamento de escolas de arquitetura nos Estados Unidos com a intenção de fazer um plano para a Escola de Arquitetura em São Paulo. Obviamente, este deve ser um negócio bastante importante, e como eu já disse



CASA LUIZ AULICINO, SÃO PAULO, 1941. VILANOVA ARTIGAS

para você e para o sr. Artigas, eu estou convencido de que deve estar definitivamente subordinado ao seu trabalho na bolsa de estudos – o estudo da arquitetura moderna nos Estados Unidos. Eu digo isto porque eu sei por experiência que os colegas estrangeiros que saem por aí a estudar a organização de nossas instituições são vistos, em grande parte, como uma praga nas vidas de homens ocupados, e raramente vão além da superfície. O verdadeiro caminho para descobrir a organização e o funcionamento, eu estou certo, é ficar em um lugar tempo suficiente para fazer um bom trabalho profissional, obter respeito, se fizer jus a isso, e então você descobrirá o que está acontecendo, naturalmente e com profundidade.[80]

A proposta de Moe privilegia a participação em seminários e aulas do MIT. A viagem pelo país, a seu critério, deveria ficar restrita aos meses de verão. Mas as coisas não acontecem desse modo. Artigas inverte a ordem. Em fins do mês de novembro a viagem já está organizada. Voltaria ao Instituto apenas no verão de 47. A proposta de fazer um curso de especialização voltado para a tecnologia não convence Artigas.[81] Seguia firme em sua idéia de visitar escolas de orientação centrada em aspectos culturais e artísticos, à maneira do que seria mais tarde a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Seu edifício, construído em 1961, será uma das obras emblemáticas de sua maturidade.[82]

OS CAMINHOS DA ARQUITETURA AMERICANA

Os construtores que conviviam conosco durante esse período era gente que vinha da época anterior à guerra, Bratke, Nigro Júnior, o próprio Eduardo Kneese de Mello, e nós estávamos pensando num São Paulo a nível Califórnia.

JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS (1978).
Depoimento a Eduardo de Jesus Rodrigues

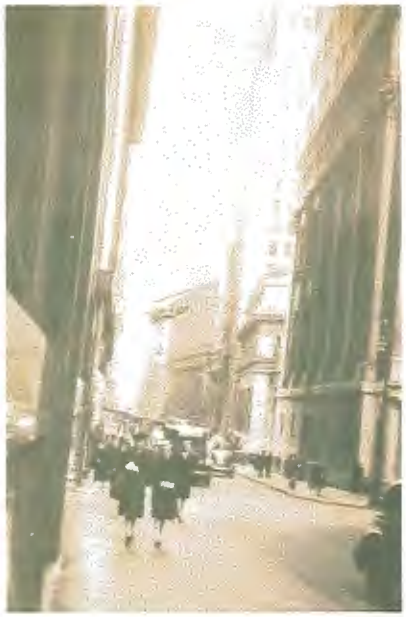
Pouco depois de ter sido declarado "visitante do Instituto" no MIT, onde conhece Alvar Aalto, Walter Gropius, Carl Koch, Ralph Rapson, Gyorgy Kepes e Joseph Hudnut, Artigas inicia a *tournée* americana.[83] Faz isso em seu próprio automóvel – um chamejante *Studebaker* – e com carteira de habilitação do Estado de Massachusetts.[84]

O itinerário da viagem, organizado com seus colegas do Instituto, pôde ser reconstruído com o auxílio da correspondência que Artigas manteve regularmente com a Fundação e, do mesmo modo, das fotografias tiradas pelo próprio arquiteto.[85] De grande valor documental, as imagens revivem a visão de Artigas de um país que, então, parecia admirar. Elas mostram não só as obras que visitou, mas também outros aspectos da

cultura e da sociedade americanas que despertaram seu interesse ou curiosidade, como os acampamentos de *trailers* ou a segregação racial. Cabe destacar que todas as obras de Artigas analisadas neste capítulo foram realizadas anteriormente à viagem. Nesse sentido, o *tour* representa a confirmação ou, talvez, o desencanto das idéias que havia abraçado no período 1937/1946.

No início de dezembro parte de Boston para Nova York, onde permanece até o fim de 1946. Ali visita a Universidade de Columbia, sua Escola de Arquitetura e a biblioteca Avery.[86] O primeiro telegrama enviado à Fundação está datado de 3 de janeiro de 1947, em Washington DC.

Na escala seguinte, já na Carolina do Norte, visita o Black Mountain College, qualificado por Artigas como "muito bom e progressista".[87] A faculdade experimental de Black Mountain hoje é lembrada como um marco da educação superior. "No auge da Depressão, um grupo de professores



ACIMA: O ARQUITETO EM BOSTON
À ESQUERDA, ACIMA: SEDE DO MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY
AO LADO: DUAS VISÕES DA CIDADE DE NOVA YORK, WALL STREET E SOHO

e alunos desconcentes se refugiou nas montanhas da Carolina do Norte e abriu uma faculdade com uma regra – ser inteligente. Sob esta orientação, a escola produziu luminares incluindo o diretor Arthur Penn, o artista Willem de Kooning e o engenheiro e inventor Buckminster Fuller."[88]

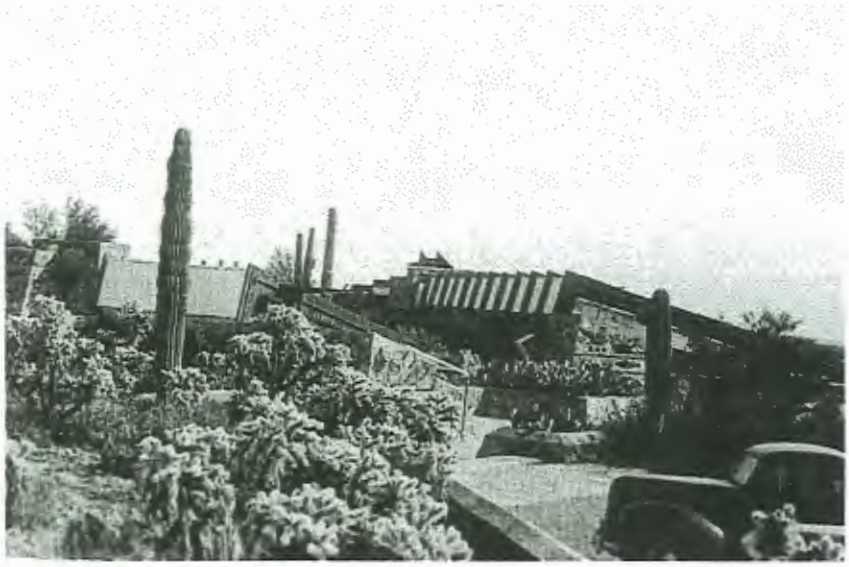
Visita a Fontana Dam e, já no Tennessee, pára em Knoxville. Dali segue rumo a Atlanta, no Estado da Georgia.[89] O telegrama seguinte enviado à Fundação Guggenheim chega da cidade de New Orleans: "Estamos nos dirigindo rapidamente para o sul, pois não estou interessado em arqueologia. Mas o seu, é um belo país".[90] As fotografias de Artigas provam que também visitou o *Florida Southern College*, em Lakeland.

ACIMA: CAPITÓLIO, WASHINGTON DC

ABAIXO: BLACK MOUNTAIN COLLEGE, CAROLINA DO NORTE

Vale a pena se deter nesta obra, projetada por Frank Lloyd Wright em 1938. Ela parece ter chamado especialmente a atenção de Artigas, que registrou cada ângulo de seus edifícios. A instituição abriga uma faculdade de estudos liberais, concebida por Wright como o sonho da "escola do futuro". Biblioteca, salas de aula, capela, centro estudantil; todas as construções foram projetadas com expressivas estruturas de concreto armado, cujos pilares recebem um destaque que até então não era comum na obra de Wright. O motivo é retomado nas numerosas galerias e passagens cobertas que tentam amenizar o clima da região, situada a sessenta quilômetros da cidade costeira de Tampa. O clima e a latitude de

DUAS IMAGENS DA WHEELER DAM, ALABAMA. VISTA GERAL E RETRATO DA SEGREGAÇÃO RACIAL: BANHEIRO DE HOMENS E UM OUTRO PARA PESSOAS DE COR



ACIMA: GINÁSIO DE ITANHAÉM, ITANHAÉM, 1959. JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS E CARLOS CASCALDI (À ESQUERDA). FLORIDA SOUTHERN COLLEGE, LAKELAND, FLORIDA, 1942. FRANK LLOYD WRIGHT (À DIREITA)

NO CENTRO: ESTRUTURA DE MADEIRA EM FORTH WORTH, TEXAS

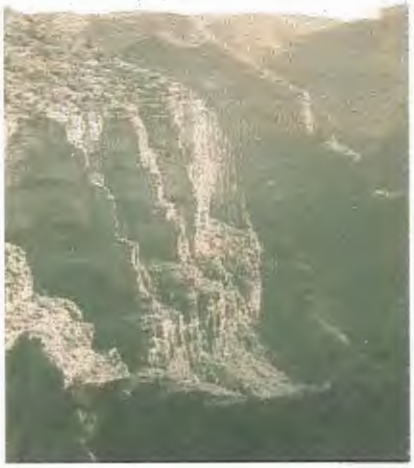
AO LADO: TALIESIN WEST, SCOTTSDALE, ARIZONA, 1937. FRANK LLOYD WRIGHT

ACIMA: ACAMPAMENTO DE TRAILERS EM PHOENIX, ARIZONA
NO CENTRO: RUÍNAS DA CASA ROSENBAUM, DE FRANK LLOYD WRIGHT, EM PHOENIX, ARIZONA
ABAIXO: PAISAGEM DO NOVO MÉXICO

Lakeland podem se assemelhar aos de São Paulo. A imagem arquitetônica surpreende por sua analogia conceitual com certas experiências estruturais de Artigas, como a escola de Itanhaém (1959).

Via Dallas/Forth Worth, Artigas chega a Oklahoma City, de onde se dirige ao estado de Arizona.[91] Visita o Grand Canyon, a Hoover Dam e, em Scottsdale, Taliesin West, onde passa alguns dias em companhia de Frank Lloyd Wright.[92]

Em Los Angeles encontra Richard Neutra que, sem dúvida, sugere ao colega brasileiro os principais pontos de peregrinação da Costa Oeste.[93] Uma das obras de Wright que visita em Los Angeles é a casa Sturges (1939), profusamente documentada por Artigas em pontos de vista que acentuam sua familiaridade com a casa Rivadávia Mendonça. Cabe destacar o interesse de Artigas pela arquitetura da Califórnia. Em seu escritório



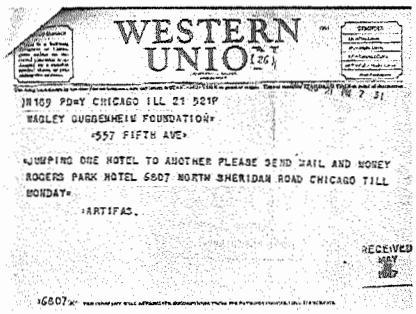
ACIMA: VILANOVA ARTIGAS NO GRAND CANYON
AO LADO: O GRAND CANYON E A HOOVER DAM, ARIZONA

estão preservadas, além das fotos de obras de Wright, outras de Bernard Maybeck, Greene & Greene, e exemplos de "chalé californiano" e *mission style*.[94] No final do mês de março Artigas chega a San Francisco.[95] Já em abril parte para Portland, onde passa alguns dias na casa de um amigo, Dudley Church.[96]

Não existem mais contatos com a Fundação Guggenheim até o mês de maio, quando envia um novo telegrama, desta vez da cidade de Chicago: "Pulando de um hotel para outro, por favor envie correspondência e dinheiro".[97] Este é o último documento que consta nos arquivos da Fundação Guggenheim. Na época, a entrega de um relatório final não era obrigatória para os bolsistas. O arquiteto regressa ao MIT, onde transcorrem os últimos meses de sua bolsa.[98] Vilanova Artigas desembarca no porto do Rio de Janeiro o dia 3 de novembro de 1947.[99]

ACIMA: O ARQUITETO NO ARIZONA

À ESQUERDA: DUAS IMAGENS DA CASA STURGES, BRENTWOOD HEIGHTS, CALIFÓRNIA, 1939. FRANK LLOYD WRIGHT



WESTERN UNION

JN109 PDWY CHICAGO ILL 21 521P
WAGLEY GUGGENHEIM FOUNDATION
=557 FIFTH AVE=
=JUMPING ONE HOTEL TO ANOTHER PLEASE SEND MAIL AND MONEY ROGERS PARK HOTEL 6807 NORTH SHERIDAN ROAD CHICAGO TILL MONDAY=
=ARTIGAS.

RECEIVED MAY 31 1946

Los Angeles, march 24 1947

Dear Charley.

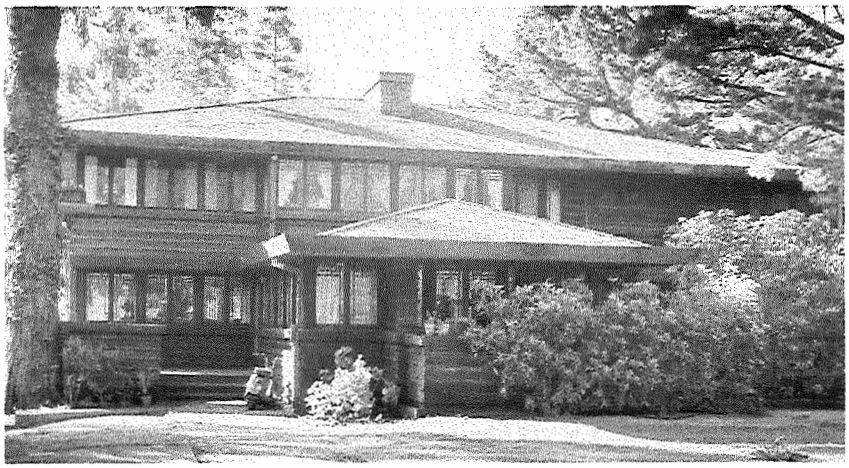
I am leaving for San Francisco tomorrow morning. As soon as I reach there I will telegraph an address for you to send money and mail.

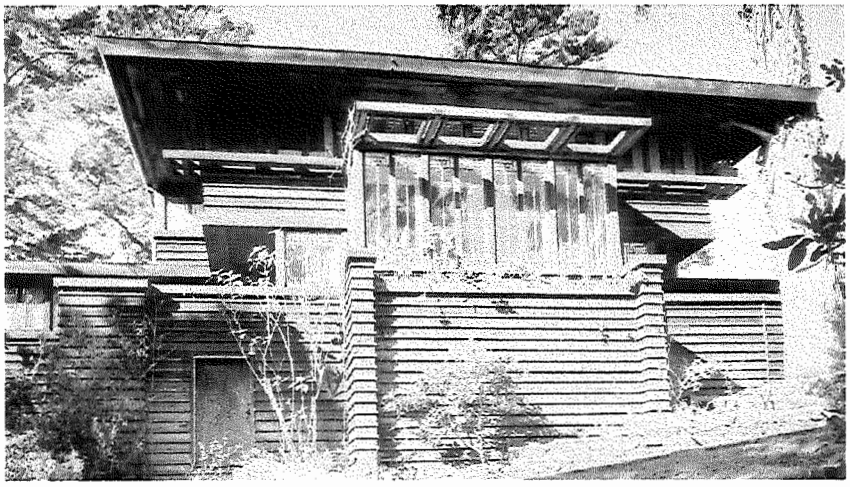
I have read and heard through Neutra that Marcello Roberto and Oscar Niemeyer are in N. York. I should like to write to Oscar something. Could you tell him about my address, (this one I am going to give you from S. Francisco)?

I am busy in this West Coast.

Best luck. for you

Artigas.





ACIMA: TELEGRAMA (À ESQUERDA) E CARTA (À DIREITA) DE VILANOVA ARTIGAS A CHARLES WAGLEY

AO LADO: DUAS IMAGENS DA RESIDÊNCIA STEWART, MONTECITO, CALIFÓRNIA, 1909. FRANK LLOYD WRIGHT

NOTAS

[1] O investimento americano no Brasil passa de U$S 50 milhões em 1914 para U$S 557 milhões em 1930. Deste modo, São Paulo aumenta sua participação na indústria brasileira de 15,9% em 1907 para 45,4% em 1937. Ver SKIDMORE, Thomas (1998). *Uma história do Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p.141-143.

[2] Entre 1928 e 1937 85% dos filmes exibidos no Brasil vinham de Hollywood. Ver SKIDMORE (1998). *Op. cit.*, p.172.

[3] CÓDIGO de Obras "Arthur Saboya" (1935). São Paulo, Escolas Profissionaes Salesianas, art.92.

[4] NOSSO SÉCULO (1980). São Paulo, Abril Cultural, p.244

[5] Catálogo da exposição de mesmo nome, *Built in USA 1932-1944* reúne quarenta e sete obras de arquitetura realizadas posteriormente à famosa mostra organizada por Hitchcock e Johnson. Entre elas estão incluídas três obras de Frank Lloyd Wright: *Fallingwater*, Taliesin West e a casa Goetsch-Winckler (MOCK, Elizabeth, ed. (1944). *Built in USA 1932-1944*. New York, Museum of Modern Art). Editado originalmente em 1934, *The modern house* apresenta edifícios de Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Marcel Breuer, Eric Mendelsohn, entre outros (YORKE, F.R.S. (1944). *The modern house*, 5.ed.,Surrey, The Architectural Press).

[6] NEUTRA, Richard (1937). Arquitetura funcional. *Revista de Engenharia Mackenzie*, n. 67, p.132-133, out.

[7] Ver ACAYABA, Marlene (1986). *Residências em São Paulo 1947-1975*. São Paulo, Projeto.

[8] *Acrópole* (1938). São Paulo, v.1, n.1, maio. De todos os estilos, é o neocolonial, em todas as suas variantes, que aparece com maior assiduidade nos primeiros anos da revista.

[9] LEMOS, Carlos A C.(1989). *Alvenaria burguesa:* breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café. São Paulo, Nobel, p.183-200.

[10] Ver TORRE, Susana (1994). En busca de una identidad regional: evolución de los estilos misionero y neocolonial hispano en California entre 1880 y 1930. In: AMARAL, Aracy. *Arquitectura neocolonial:* América Latina, Caribe, Estados Unidos. São Paulo, Memorial de América Latina/ Fondo de Cultura Económica.

[11] LEMOS (1989). *Op. cit.*, p.184-186.

[12] LEMOS, Carlos A. C. (1972). A verdadeira origem do movimento moderno da arquitetura brasileira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. Geraldo Ferraz foi um dos principais defensores do pioneirismo de Warchavchik. Ele solicitou de Lucio Costa um depoimento para desfazer o que chamou de "falseamento informativo". Na sua Carta-depoimento Costa responde: "Mas já que me exigem a 'verdade histórica', aí a tem. Compreendo a sua veemência de amigo e aprecio o seu zêlo policial de guarda dessa verdade, pois do pouco ou muito que fazemos é o que

perdura; apenas lamento que a falta de informação adequada o houvesse levado a umas tantas insinuações descabidas, e ao mau vêzo de pretender reavivar, sem motivo, certo ranço de bairrismo dantes justificável e natural devido à crise de crescimento, mas já agora inconcebível numa cidade adulta como São Paulo". Ver COSTA, Lucio (1962). *Sobre arquitetura*. Porto Alegre, Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, p.119-128.

[13] *Ibidem*.

[14] BRUAND, Yves (1991). *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, p.271.

[15] Cabe esclarecer que, embora o objeto de estudo seja o período 1937/1946, não se pode deixar de fazer referências a determinados rumos que a obra de Artigas tomará em seguida.

[16] Ver SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza (1997). *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo, ProEditores.

[17] *Op. cit.*, p.20.

[18] Depoimento de Miguel Forte a Lourenço Urbano Gimenes. In: GIMENES, Lourenço Urbano (1998). Entrevistas de Miguel Forte. São Paulo. /Digitado/

[19] Artigas recorda: "Há uma figura de jovem estudante que foi interessantíssima, um mackenzista, o Jacob Ruchti. Nós dois nos encontramos exatamente nessa época [1936 ou 1937]. Ele, um jovem estudante do Mackenzie, eu um jovem estudante da Poli... Nós fizemos amizade e passamos a discutir e a estudar juntos. De modo que a chegada para o Wright, nós fizemos juntos". Citado em: FICHER, Sylvia (1989). *Ensino e profissão: o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica*. São Paulo. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p.518.

[20] A obra de Forte foi abordada em ACAYABA (1986). Miguel Forte, nosso arquiteto wrightiano. *Projeto*, n.87, p.94-95, maio e (1994). *Branco e Preto: uma história do design brasileiro nos anos 50*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

[21] FORTE, Miguel; CIAMPAGLIA, Galiano (1958). Três residências em São Paulo. *Habitat*, n. 48, p. 28-35, mai/jun.

[22] A documentação da casa Érico Siriuba Stickel faz parte do arquivo Carlos Millan (FAU/USP).

[23] Depoimento de José Cláudio Gomes à autora (1999).

[24] GOMES, José Cláudio (1959). Conjunto residencial em Jaçanã. *Bem Estar*, n.4, p. 9-15, mar/abr. O conjunto foi totalmente descaracterizado.

[25] *Ibidem*.

[26] Ver WRIGHT, Frank Lloyd (1995). The natural house. In: PFEIFFER, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v. 5, p.77-127.

[27] OUD, J.J.P. (1992). Architectural observations concerning Wright and the Robie house. In: BROOKS, H. Allen, ed. *Writings on Wright*. Cambridge/London, MIT Press, p.135-137.

[28] OUD, J.J.P. (1992). The influence of Frank Lloyd Wright on the architecture of Europe. In WRIGHT, Frank Lloyd et al. *Frank Lloyd Wright. The complete "Wendingen" series*. New York, Dover, p.85-89.

[29] A edição, publicada em 1925 por C. A. Mees, era uma compilação de sete números especiais da revista de arte *Wendingen*. Seu título completo era: *Frank Lloyd Wright: The life-work of the American architect Frank Lloyd Wright with contributions by Frank Lloyd Wright, an introduction by architect H.Th. Wijdeveld and many articles by famous European architects and Amercian writers.*

[30] HITCHCOCK, Henry-Russel (1993). *Modern architecture: romanticism and reintegration*. New York, Da Capo Press, p.115-116

[31] *Ibidem.*

[32] FERRAZ, Marcelo Carvalho, coord. (1997). *Vilanova Artigas*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, p. 24.

[33] *Op. cit.*, p.20.

[34] SANTOS, Lena Coelho (1988). Fragmentos de um discurso complexo. Depoimento de Vilanova Artigas. *Projeto*, n.109, p.92-94, abr.

[35] *Ibidem.*

[36] Duílio Marone era engenheiro, egresso em 1936 da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo.

[37] Depoimento de Vilanova Artigas a Rodrigo Lefèvre (18/10/62). In: SANTOS, José L. Telles dos (1998). Cópia da documentação pertencente ao professor João Batista Vilanova Artigas. São Paulo, Biblioteca Faculdade de Arquitetura e Urbanismo USP. 10 vol. / Digitado /

[38] Marone & Artigas continuará em contato com Bratke & Botti durante a fase 1937/1946. Segundo recorda Marone "os nossos empreiteiros e mestres, no início, vieram de lá, foi o nosso aprendizado no meio". Depoimento a pesquisador não identificado (30-6-80). In: SANTOS, José L. Telles dos (1998). *Op. cit.* A primeira obra de Artigas no bairro Jardim América chega por indicação de Bratke. É a casa Nelson Pereira da Costa, projetada em estilo colonial por imposição do cliente. Depois da morte de Carlos Botti, Bratke encaminha três obras completas e detalhadas, prontas para aprovação na prefeitura. As casas Fernando Álvares de Toledo Piza, Anna Ricaldoni Ponta e Hugo Rodighiero (1942) foram projetadas por Bratke & Botti e construídas por Marone & Artigas.

[39] BRUAND (1991). *Op. cit.*, p.271/273.

[40] *Ibidem.*

[41] *Habitat* (1950). São Paulo, n.1, p.3, out/dez.

[42] Em anos mais recentes a obra de Artigas foi objeto de numerosos estudos. Entre eles, cabe destacar *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*, de Dalva Elias Thomas, que oferece um relato pormenorizado do período 1937/1946.

[43] Sobre o sistema Froebel, ver MAC CORMAC, Richard (1991). Form and philosophy. Froebel's kindergarten training and the early work of Frank Lloyd Wright. In: MC CARTER, Robert, ed. *Frank Lloyd Wright. A primer on architectural principles.* New York, Princeton Architectural Press, p.99-123.

[44] Existem divergências a respeito da origem da palavra que não vêm ao caso neste trabalho. Em síntese, *Usonia* (United States of North America) é um termo que serviria para diferenciar os norte-americanos do resto do continente. Para Wright representa o ideal de moradia bela e acessível para uma América do Norte democrática.

[45] Artigas trabalhou com Warchavchik em 1939. Juntos, participaram do concurso para o Paço Municipal de São Paulo, no qual obtiveram o segundo prêmio.

[46] Quando um cliente solicitava um projeto colonial, Artigas replicava: "quer pôr na cozinha uma geladeira de último tipo, quer pôr na garagem um carro último tipo, mas a casa quer do tipo antigo". Depoimento de Duílio Marone a pesquisador não identificado (16/6/80). In: SANTOS, José L. Telles dos (1998). *Op.cit.*

[47] As janelas em ângulo são uma simulação, já que possuem apoio de cunha.

[48] Outros exemplos de variação sobre um tipo são as duas residências para Duílio Marone (1940) e a casa Herbert Steffens, (1943) na qual colaborou Jacob Ruchti.

[49] A casa Max Dreifuss (1940) tem o mesmo esquema.

[50] Depoimento de Vilanova Artigas a Eduardo de Jesus Rodrigues (17/6/78). In: SANTOS, José L. Telles dos (1998). *Op.cit.*

[51] Ver FERRAZ (1997). *Op. cit.*, p. 40-41.

[52] A casa Rivadávia de Mendonça foi publicada na edição dedicada ao Brasil de *Architectural Forum* (1947), n.87, nov.

[53] Ver LASEAU, Paul e TICE, James (1992). *Frank Lloyd Wright between principle and form.* New York, Van Nostrand Reinhold. Além dos tipos átrio e lareira, os autores incluem a tipologia de torre, que não será considerada nesta análise.

[54] *Op. cit.*, p. 28.

[55] ARTIGAS, João Batista Vilanova (1987). Depoimento. In: XAVIER, Alberto, org. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração.* São Paulo, Pini/Associação Brasileira de Ensino/Fundação Vilanova Artigas, p.186-195.

[56] Ver SKIDMORE (1998). *Op. cit.*, p. 169-174.

[57] A "política de boa vizinhança", proposta em 1933 durante a Conferência Pan-americana de Havana, foi implantada oficialmente em 1940. Seu objetivo era cortar os laços econômicos entre América Latina e Alemanha. Na Conferência Pan-americana de Lima, em 1939, a iminência da guerra motivou algumas atenções especiais com o Brasil: empréstimos para saldar sua dívida externa e cinqüenta milhões de dólares em mercadorias *made in USA*. (NOSSO SÉCULO, v.3, p.243)

[58] GOODWIN, Philip (1943). *Brazil builds: architecture old and new 1952-1942*. New York, Museum of Modern Art. Goodwin era Presidente da Comissão de Relações Exteriores da AIA e da Comissão de Arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova York. Como retribuição de gentilezas, foi nomeado membro correspondente do Instituto de Arquitetos do Brasil.

[59] Sobre Brazil builds e a "política de boa vizinhança", ver SEGAWA , Hugo (1998). *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, p.100-102

[60] O pedido data de dezembro de 1945. A bolsa (de U$ 3.000) foi concedida em junho de 1946, por doze meses a partir de outubro do mesmo ano (de 1/10/46 a 1/10/47).

[61] Ver LOURENÇO, Maria Cecília França (1999). *Museus acolhem moderno*. São Paulo, Edusp, p.21.

[62] Depoimento de Rosa Camargo Artigas à autora.

[63] JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS (1946). New York, John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Consta ali a seguinte documentação: formulário de inscrição de Artigas (incluindo currículo, plano de estudos e cartas de referência de Carleton Spraghe Smith, Paul Lester Wiener, Oscar Niemeyer e Paulo de Menezes Mendes da Rocha); correspondência entre Artigas e a Fundação (Henry Allen Moe y Charles Wagley); cartas de apresentação dirigidas a diversas instituições; correspondência entre Henry Allen Moe e William Wurster.

[64] No plano de estudos de Artigas o tema aparece como "Arquitetura moderna americana, especialmente no sul do país". Não obstante, os arquitetos que cita como referência, Wright, Gropius, Mies, Keck, Neutra, desenvolvem sua obra em outras regiões.

[65] Carta de Artigas a H. Mindlin (17/8/46), publicada em FERRAZ (1997). *Op. Cit.*, p. 27.

[66] Correspondência de Luiz Ignacio Romero de Anhaia Mello a Paulo Menezes Mendes da Rocha, 22 ago, EPUSP. Citado em FICHER (1989). *Op. cit*, p.520-521.

[67] Depoimento de Vilanova Artigas a Rodrigo Lefèvre (18/12/62). In: SANTOS, José L. Telles dos (1998). *Op.cit.*

[68] Alguns dos arquitetos que estiveram com Artigas no MIT – e provavelmente o ajudaram a organizar o itinerário de sua viagem – haviam trabalhado

anteriormente com Keck. Kepes, Wurster e Rapson foram professores junto com ele na New Bauhaus (1939-1944) organizada por Moholy-Nagy em Chicago.

[69] BOYCE, Robert (1993). *Keck and Keck*. New York, Princeton Architectural Press, p.7-8.

[70] George Frederick Keck se associou a seu irmão William em 1946, dando lugar a Keck and Keck.

[71] Um artigo do *Chicago Tribune* batizou a casa Howard Sloan (1940) como "casa solar". A partir de então Keck começa a ser associado à arquitetura solar passiva.

[72] ARCHITECTURAL FORUM (1944). Two developments. New York, n.80 , p.85-94, Mar.

[73] ARCHITECTURAL FORUM (1946). Water cooled roofs. New York, n.84, p. 165-169, jun.

[74] Depoimento de Vilanova Artigas a Rodrigo Lefèvre (6/12/62). In: SANTOS, José L. Telles dos (1998). *Op.cit.*

[75] Segundo depoimento de Carlos Cascaldi à autora, a idéia da lâmina de água como isolamento térmico e proteção da impermeabilização foi abandonada por causa da proliferação de mosquitos. Vale comentar que esse problema será resolvido anos mais tarde por Paulo Mendes da Rocha, que incorporará carpas ao espelho de água.

[76] Paul Lester Wiener, arquiteto de origem alemã, emigrou para os Estados Unidos em 1913. Foi o autor dos interiores do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York de 1939. Entre 1944 e 1946 projetou no Brasil a Cidade dos Motores.

[77] A carta de recomendação de Mendes da Rocha está datada de 21 de março de 1946. É anterior, portanto, à carta de Anhaia de Mello antes citada.

[78] Carta de Vilanova Artigas a Charles Wagley, (10/10/46).

[79] Na terça-feira, 9 de outubro Artigas se apresenta ao MIT. Na quinta-feira,11, almoça com Wurster.

[80] Carta de Henry Allen Moe a William W. Wurster, (3/10/46).

[81] Depoimento de Rosa Camargo Artigas à autora.

[82] Vale a pena incluir a versão do próprio Artigas sobre os fatos que cercaram a fundação da FAU/USP, em 1948. "Nessa época, os herdeiros da família Penteado doaram à Politécnica o prédio da Rua Maranhão para que a Universidade de São Paulo montasse uma escola de arquitetura. A Politécnica não queria isso (...) A partir da fundação da FAU, minha participação no ensino começa a se estruturar

de forma mais conseqüente, sempre em luta com os conceitos de ensino da Arquitetura. Esses conceitos estavam ligados, em parte às raízes *engenheirosas* da Politécnica e, por outro lado, às tradições de Belas Artes que a regulamentação federal tinha para a Arquitetura. Foi criada uma Faculdade de Arquitetura, no Brasil e na América Latina, com uma realidade artística voltada para o fazer, não para o exibir". Citado em FERRAZ (1997). *Op. cit.*, p.26.

[83] Carta de William W. Wurster a Henry Allen Moe, (11/10/46).

[84] Carta de Vilanova Artigas a Charles Wagley, (22/11/46).

[85] As fotos foram cedidas gentilmente pela família Artigas.

[86] No dia 18 de dezembro é recebido em Columbia pelo diretor da Escola de Arquitetura, Leopold Arnaud.

[87] Carta de Vilanova Artigas a Charles Wagley (13/1/47).

[88] STEVENSON, John (1999). Poet Dorn had fond memories of BMC. *Asheville Citizen Times*, 15 dec. O poeta em questão, Edward Dorn, costumava incluir em suas notas biográficas o comentário: "educado na Universidade de Illinois, e de certo modo endireitado no Black Mountain College". A Escola fecha em 1956.

[89] Segundo os telegramas enviados à Fundação, Artigas está entre 15 e 20 de janeiro em Knoxville e, em Atlanta, até 30 do mesmo mês. Interessado em grandes obras de engenharia, visita também a Wheeler Dam em Alabama.

[90] Carta de Vilanova Artigas a Charles Wagley (6/2/47).

[91] Telegramas de Oklahoma (12/2/47) e de Phoenix (28/2/47).

[92] Duílio Marone recorda: "Ficou em uma espécie de granja do Frank Lloyd Wright, mas parece que ele não gostou muito, porque ficou pouco tempo por lá". Depoimento a um pesquisador não identificado (3/6/1980), In: SANTOS, José L. Telles dos (1998). *Op.cit.*

[93] Carta de Vilanova Artigas a Charles Wagley (24/3/47).

[94] São as casas Stewart (Wright, 1909) – primeira casa de Wright na California e única *Prairie house* nesse Estado –, Matheuson (Maybeck, 1919), Blacker (Greene & Greene, 1907).

[95] Telegrama de Vilanova Artigas a Charles Wagley (31/3/47).

[96] Carta de Vilanova Artigas a Charles Wagley (9/4/47).

[97] Telegrama de Vilanova Artigas a Charles Wagley (21/5/47).

[98] Depoimento de Júlio Camargo Artigas à autora.

[99] Artigas traz consigo seu Studebaker 1947, geladeira e máquina de lavar roupa.

DO RIO AO RIO
(À GUISA DE CONCLUSÃO)

Frank Lloyd Wright e o Brasil é, sob certo ponto de vista, uma crônica de viagem. Balizado por travessias e percursos, o relato termina onde começou: no porto do Rio de Janeiro. A estrutura da dissertação gira em torno de duas viagens de navio. Abre em outubro de 1931, com a chegada de Wright, convidado a participar como jurado do concurso para o Farol de Colombo. E fecha em novembro de 1947, quando desembarca Vilanova Artigas, depois de um ano nos Estados Unidos sob os auspícios da Fundação Guggenheim.

As viagens de Wright e Artigas foram consideradas acontecimentos secundários por não se enquadrar dentro dos cânones que regem "a" arquitetura brasileira. Mas, por menor que seja sua importância, também fazem parte dos acontecimentos e, nesse sentido, ajudam a compreender e a construir a história.

Várias coincidências aproximam os viajantes. Em ambos os casos, trata-se de episódios que até agora não haviam recebido um papel de destaque. A revelação dos detalhes sobre a visita de Wright ao Brasil, assim como os pormenores da estadia norte-americana de Artigas, se reveste de caráter inédito.

Outra convergência é que os dois acabam alterando seus planos originais. Wright se vê envolvido em alguns episódios que marcam a implantação da arquitetura moderna no Brasil. A greve dos estudantes da ENBA a favor da reforma de Lucio Costa e a inauguração da casa moderna de Gregori Warchavchik relegam o concurso a um plano anedótico. Artigas, disposto a estudar a arquitetura moderna na América do Norte, muda de idéia antes de embarcar. Seu interesse parece concentrar-se exclusivamente nos métodos de ensino. Não obstante, uma vez estabelecido no MIT, não perde a oportunidade de conhecer pessoalmente todas aquelas obras que havia admirado e emulado durante sua primeira década de atividade profissional. A partir de então, suas únicas alusões aos Estados Unidos serão para condenar publicamente o "imperialismo".

Uma diferença marca o trajeto dos dois arquitetos. A excursão brasileira de Wright não traz conseqüências visíveis em sua obra posterior. De fato, apenas ocupa algumas páginas de sua autobiografia, dentro de um capítulo dedicado à sua vida pessoal. Nos escritos subseqüentes, a visita somente

é mencionada em uma oportunidade: a propósito de sua crítica à exposição *Modern Architecture: International Exhibition*. Como lembrança, guarda uma pasta com todo tipo de recortes, postais, cardápios e fotografias autografadas. Na passagem de Artigas pelos Estados Unidos é possível descobrir algumas referências que permitem intuir desenvolvimentos posteriores. Poderia se dizer que existem vestígios americanos em sua obra madura.

Como foi assinalado, a análise dos antecedentes americanos na obra de Artigas tem por objetivo elucidar a origem de certos princípios que caracterizarão o modelo paulista. Vilanova Artigas adapta e incorpora certos elementos da arquitetura daquele país, condensando formas conhecidas em uma nova unidade. Contrariamente ao caso carioca, cuja dependência da França parece indiscutível. A arquitetura paulista é um amálgama das mais diversas fontes. Isto contribui não somente para sua riqueza, mas também para sua emancipação, obtida a partir de elaborações e descobertas próprias.

Estas considerações finais não desejam pôr um ponto final nos temas abordados em *Frank Lloyd Wright e o Brasil*, nem ser conclusões acabadas e taxativas. Especulações e reflexões aparecem inseridas em seus contextos de referência ao longo de todo o trabalho. Elas são premissas para futuros estudos e indagações. São um novo porto de partida. ■

PÃO DE AÇÚCAR, 1925. TARSILA DO AMARAL

BIBLIOGRAFIA

ACAYABA, Marlene Milan (1986). Miguel Forte, nosso arquiteto wrightiano. *Projeto*, n.87, p.94-95, maio.

ACAYABA, Marlene Milan (1986). *Residências em São Paulo 1947-1975*. São Paulo, Projeto.

ACAYABA, Marlene Milan (1994). *Branco e Preto:* uma história do design brasileiro nos anos 50. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

ACRÓPOLE (1938/1939). São Paulo, v.1, n.1/12, maio/abr.

AD (1981). On the methodology of architectural history. London, n.51.

ALOFIN, Anthony (1993). *Frank Lloyd Wright. The lost years, 1910-1922:* a study of influence. Chicago/London, University of Chicago Press.

ALOFIN, Anthony, ed. (1999). *Frank Lloyd Wright. Europe and beyond*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.

AMARAL, Aracy (1987). *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 2.ed. São Paulo, Nobel.

AMARAL, Aracy (1988). As posições dos anos 50: entrevista de Vilanova Artigas. *Projeto*, n.109, p.95-102, abr.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de (1987). O caso da escola de Belas-Artes. In: XAVIER, Alberto, org. *Arquitetura moderna brasileira*: depoimento de uma geração. São Paulo, Pini/ Associação Brasileira de Ensino/ Fundação Vilanova Artigas, p. 51-53.

ARAÚJO, Pedro Correia de (1931). Ás Bellas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 set., p.2.

ARAÚJO, Pedro Correia de (1931). O movimento de Bellas Artes. *Correio da Manha*, Rio de Janeiro, 24 set., p.2.

ARCHITECTURAL FORUM (1946). Water cooled roofs. New york, n.84, p.165-169, June.

ARQUITETURA (1968). Demolido o Hotel Imperial de Tokio. Rio de Janeiro, n.78, p.8, dez.

ARTIGAS, João Batista Vilanova (1981). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, LECH.

AV MONOGRAFÍAS (1995). *Frank Lloyd Wright*. Madrid, n.54.

BARDI, Lina Bo (1950). Casas de Vilanova Artigas. *Habitat*, n.1, p.7-21.

BARDI, Pietro Maria (1951). *Neutra: Residências/Residences*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo/Todtmann.

BARGELLINI, Piero (1946). *Libello contro l'architettura organica*. Firenze, Vallecchi.

BASE. Rio de Janeiro, Associação dos Artistas Brasileiros, 1933.

BEAURECUEIL, Anne Save de (1998). "Democratic grounds" - United States and Brazil. The "organic" architecture of Frank Lloyd Wright and Vilanova Artigas. New York, Columbia. /Digitado/

BEHRENDT, Walter Curt (1959). *Arquitectura moderna:* su naturaleza, sus problemas y formas. Buenos Aires, Infinito.

BENEVOLO, Leonardo (1979). *Historia de la Arquitectura Moderna*. 3.ed. Barcelona, Gustavo Gili.

BONTA, Juan Pablo (1996). *American architects and texts*. Cambridge, MIT Press.

BOYCE, Robert (1993). *Keck and Keck*. New York, Princeton Architectural Press.

BROOKS, H. Allen, org. (1988). *Writings on Wright*. Cambridge/London, MIT Press.

BRUAND, Yves (1991). *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva.

BUZZAR, Miguel Antônio (1996). *Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira 1938/1967*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

CASTEX, Jean (1985). *Le printemps de la Prairie House*. Bruxelles, Pierre Mardaga.

CASTRO, Maria Beatriz de (1997). *Vilanova Artigas: modernité éthique, tradition esthétique*. Paris. Dissertação (Diplôme d'Etudes Approfondies "Le projet architectural et urbain – théories et dispositifs).

CAVALCANTI, Carlos, org. (1973). *Dicionário Brasileiro de artistas plásticos*. Brasília, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Libro. 4 vol.

CÓDIGO de obras "Arthur Saboya" (1935). São Paulo, Escolas Profissionaes Salesianas.

COLLINS, Peter (1965). *Changing ideals in Modern Architecture 1750-1950*. London, Faber and Faber.

COLQUHOUN, Alan (1985). *Essays in architectural criticism:* modern architecture and historical change. Cambridge, MIT Press.

CONDE, Luiz Paulo: Katinsky, Julio; Pereira, Miguel Alves (1978). *Arquitetura brasileira após Brasília/Depoimentos*. Rio de Janeiro, Instituto dos Arquitetos do Brasil.

CONGRESSO NACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE, 2., São Paulo, 1961. *Anais*. São Paulo, AICA.

CORRÊA, Maria Luiza (1998). *Artigas: da idéia ao desenho*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

CORREIO DA MANHÃ (1931). A conferência realizada, hontem, no salão da Escola Nacional de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 22 out., p.3.

CORREIO DA MANHÃ (1931). A exposição da casa moderna. Rio de Janeiro, 23 out., p.3.

CORREIO DA MANHÃ (1931). A solidariedade dos estudantes de Bellas Artes com a reforma Lucio Costa. Rio de Janeiro, 29 set., p.2.

CORREIO DA MANHÃ (1931). Ainda o caso da Escola Nacional de Bellas Artes. Os grevistas fazem uma communicação, por seu orgão legitimo. Rio de Janeiro, 19 set., p.5.

CORREIO DA MANHÃ (1931). Alguns grandes architectos visitam a ABI. Rio de Janeiro, 10 out., p.3.

CORREIO DA MANHÃ (1931). O caso da Escola Nacional de Bellas Artes. Como o ex-director responde ao communicado do sr. Chambelland. Rio de Janeiro, 19 set., p.3.

CORREIO DA MANHÃ (1931). O caso da Escola Nacional de Bellas Artes. O que resolveu a assambléa dos estudantes de todos os cursos. Rio de Janeiro, 30 set., p.6.

CORREIO DA MANHÃ (1931). O concurso internacional do pharol de Colombo. Rio de Janeiro, 17 out., p.3.

CORREIO DA MANHÃ (1931). O Directorio Academico da Escola Nacional de Bellas Artes fixa as diretrizes grevistas. Rio de Janeiro, 10 out., p.3.

CORREIO DA MANHÃ (1931). O incidente da Escola Nacional de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 16 set., p.3.

CORREIO DA MANHÃ (1931). O pharol de Colombo, guia dos navegadores do mar e do céu, será eternamente um voto de paz entre os corações americanos e uma affirmação de justiça e solidariedade humanas. Rio de Janeiro, 18 out., p.1.

CORREIO DA MANHÃ (1931). Uma palestra sobre os novos rumos da architectura. Rio de Janeiro, 14 out., p.1.

CORREIO DA MANHÃ (1933). Curso de extensão universitária. Qual é o programa de conferências. Rio de Janeiro, 18 abr., p.8.

CORREIO DA MANHÃ (1933). Curso de extensão universitária. Rio de Janeiro, 18 abr., p.8.

COSTA, Lucio (1962). *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre, Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura.

COSTA, Lucio (1987). Uma escola viva de Belas-Artes. In: XAVIER, Alberto, org. *Arquitetura moderna brasileira*: depoimento de uma geração. São Paulo, Pini/ Associação Brasileira de Ensino/ Fundação Vilanova Artigas, p. 47-51

COSTA, Lucio (1995). *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo/Brasília, Empresa das Artes/UnB.

CURTIS, William (1982). *Modern architecture since 1900*. 2.ed. New Jersey, Prentice-Hall.

CZAJKOWSKI, Jorge, org. (1999). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro.

DE FUSCO, Renato (1976). *La idea en arquitectura: Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

DE FUSCO, Renato (1981). *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid, H. Blume Ediciones.

EMERSON, Ralph Waldo (1994). *Ensaios*. 3.ed. Rio de Janeiro, Imago.

ENGENHARIA MUNICIPAL (1956). Homenagem aos maiores arquitetos deste século. Belo Horizonte, n.16. p.14, jan/mar.

FERRAZ, Geraldo (1957) Novos valores na arquitetura moderna brasileira – II – Oswaldo Bratke. *Habitat*, São Paulo, n.45, p.21-36, nov-dez.

FERRAZ, Geraldo (1957). Novos valores na arquitetura moderna brasileira: Abelardo Reidy de Souza. *Habitat*, n.39, p.2-21, fev.

FERRAZ, Geraldo (1959). Posição de Frank Lloyd Wright. *Habitat*, n.53, p.1, mar/ abr.

FERRAZ, Geraldo (1965). *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo.

FERRAZ, Marcelo Carvalho, coord. (1997). *Vilanova Artigas*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas.

FICHER, Sylvia (1989). *Ensino e profissão. O curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. São Paulo*. Tese (Doutorado) - Departamento de História, Faculdadde de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FILHO, Adolfo Morales de los Rios (1964). O ensino artístico. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 265, p.88-93, out./dez.

FOLHA DA MANHÃ (1946). Homenagem ao professor Vilanova Artigas. São Paulo, 13 sep., p.6.

FORTE, Miguel; CIAMPAGLIA, Galiano (1958). Casa de fim de semana, ilha Porchat. *Habitat*, n.50, p.13-15, set/out.

FORTE, Miguel; CIAMPAGLIA, Galiano (1958). Três residências em São Paulo. *Habitat*, n.48, p.28-35, maio/jun.

FRAMPTON, Kenneth (1992). *Modern Architecture:* a critical history. 3.ed. New York, Thames & Hudson.

FRANK LLOYD WRIGHT (1931). Los Angeles, The Getty. Research Institute for the History of Art and the Humanities (n.870496).

FROTA, Lélia Coelho (1993). *Alcides Rocha Miranda:* caminho de um arquiteto. Rio de Janeiro, UFRJ.

GAZETA, A (1946). Almoço semanal do Instituto de Arquitetos. São Paulo, 13 sep.

GAZETA, A (1946). Seis bolsas da Guggenheim Foundation concedidas a brasileiros. São Paulo, 1 sep.

GIEDION, Siegfried (1958). *Espacio, tiempo y arquitectura*. 2.ed. Barcelona, Editorial Científico Médica.

GIMENES, Lourenço Urbano (1998). Entrevistas de Miguel Forte. São Paulo. /Digitado/

GIMENES, Lourenço Urbano (1999). *Miguel Forte: vida e obra*. (CD ROM). São Paulo, FAPESP.

GLOBO, O (1931). A nova architectura. Rio de Janeiro, 13 out., p.4.

GLOBO, O (1931). A gloria de Colombo. Rio de Janeiro, 16 out., p.1.

GLOBO, O (1931). Alguns grandes architectos visitaram a ABI. Rio de Janeiro, 9 out., p.1.

GLOBO, O (1931). Depois de um acontecimento memorável. Rio de Janeiro, 21 out., p.1.

GLOBO, O (1931). Em honra do jury do pharol de Colombo. Rio de Janeiro, 13 out., p.2.

GLOBO, O (1931). Em vias de solução o caso da escola Nacional de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 8 out., p.6.

GLOBO, O (1931). Encerrado o Salão de 1931. Rio de Janeiro, 1 out., p.4.

GLOBO, O (1931). Mais uma vez a palavra de Lloyd Wright sobre os problemas maiores da architectura. Rio de Janeiro, 23 out., p.5.

GLOBO, O (1931). O almoço do Instituto Central de Arquitetos. Rio de Janeiro, 24 out., p.6.

GLOBO, O (1931). O caso da escola Nacional de Bellas Artes. Rio de Janeiro, 1 out., p.6.

GLOBO, O (1931). O concurso para o pharol de Colombo. Rio de Janeiro, 2 out., p.3.

GLOBO, O (1931). O pharol de Colombo. Rio de Janeiro, 1 out., p.2.

GLOBO, O (1931). O pharol de Colombo. Rio de Janeiro, 14 out., p.2.

GLOBO, O (1931). O pharol de Colombo. Rio de Janeiro, 17 out., p.2.

GLOBO, O (1931). O revolucionário das moradias. Rio de Janeiro, 21 out., p.2.

GLOBO, O (1931). Uma expressão da architectura moderna no Rio. Rio de Janeiro, 22 out., p.2.

GLOBO, O (1931). Un banquete diplomático. Rio de Janeiro, 23 out., p.2.

GLOBO, O (1931). Visionando a arte de amanhã. Rio de Janeiro, 17 out., p.1.

GOMBRICH, Ernst H. (1981). *Ideales e ídolos.* Barcelona, Gustavo Gili.

GOMES, José Cláudio (1959). Para uma nova política de habitação popular. *Bem estar*, n.4, p.4-15, mar/abr.

GOODWIN, Philip L. (1943). *Brazil builds:* architecture new and old 1652-1942. New York, Museum of Modern Art.

GUIMARÃES, Eduardo (1959). Frank Lloyd Wright: arquitetura orgánica. *Arquitetura e engenharia*, n.53, p.2-3, mar/mai.

HABITAT (1957). Última concepção de Frank Lloyd Wright: o projeto Illinois para Chicago. São Paulo, n.40/41, p.71, mar/abr.

HABITAT (1959). Frank Lloyd Wright: mestre da arquitetura moderna. São Paulo, n.52, p.21, jan/fev.

HABITAT (1960). Museu Guggenheim, Nova York. São Paulo, n.61, p.12-17, jul/ago.

HERTZ, David Michael (1995). *Frank Lloyd Wright in word and form.* New York, G.K. Hall & Co.

HILDEBRAND, Grant (1994). *The Wright space*: pattern and meaning in Frank Lloyd Wright's houses. Seattle, University of Washington Press.

HITCHCOCK, Henry Russel; JOHNSON, Philip (1995). *The International Style.* New York/London, W.W. Norton.

HITCHCOCK, Henry-Russel (1975). *In the nature of materials:* the buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941. New York, Da Capo Press.

HITCHCOCK, Henry-Russel (1993). *Modern architecture:* romanticism and reintegration. New York, Da Capo Press.

HOPPEN, Donald W. (1993). *The seven ages of Frank Lloyd Wright:* a new appraisal. Santa Barbara, Capa Press.

ÍNDICE de Arquitetura Brasileira 1950-1970 (1974). São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

INQUÉRITO Nacional de Arquitetura (1963). Belo Horizonte, Escola de Arquitetura da U.M.G.

JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS (1946). New York, John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

JORNAL, O (1931). O arquiteto Frank Lloyd Wright em visita aos "Diários Associados". Rio de Janeiro, 20 out., p.7

KECK AND KECK. In: PLACZEK, Adolf (1982). *Mac Millan Encyclopedia of Architects.* New York, The Free Press, p.554-555.

KECK, George Fred (1942). A portfolio of modern houses. *The Architectural Forum,* n.77, p.67-82, Aug.

KECK, George Fred (1944). Two developments. *The Architectural Forum,* n.80 (2), p.85-94, Mar.

LASEAU, Paul; TICE, James (1992). *Frank Lloyd Wright between principle and form.* New York, Van Nostrand Reinhold.

LEMOS, Carlos A. C. (1972). A verdadeira origem do movimento moderno da arquitetura brasileira. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 3 set.

LEMOS, Carlos A. C. (1979). *Arquitetura brasileira.* São Paulo, Edições Melhoramentos/Editora da Universidade de São Paulo.

LEMOS, Carlos A. C. (1989). *Alvenaria burguesa:* breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café. São Paulo, Nobel.

LESCAZE, William (1942). *On being an architect.* New York, G.P.Putnam's sons.

LEVINE, Neil (1986). Abstraction and representation in Modern Architecture. The International Style of Frank Lloyd Wright. *AA Files,* n.11, p.3-21.

LEVINE, Neil (1996). *The architecture of Frank Lloyd Wright.* Princeton, Princeton University Press.

LOOS, Adolf (1972). *Ornamento y delito y otros escritos.* Barcelona, Gustavo Gili.

LOURENÇO, Maria Cecília (1999). *Museus acolhem moderno.* São Paulo, Edusp.

LOURENÇO, Maria Cecília França (1995). *Operários da modernidade.* São Paulo, Edusp.

MARÉ, Eric de (1949). Towards a consistent theory of modern architecture. *The Architectural Review,* p.95-96, Feb.

MARIANNO FILHO, José (1943). *À margem do problema arquitetónico nacional.* Rio de Janeiro, s/ed.

MARIANNO FILHO, José (1943). *Debates sobre estética e urbanismo.* Rio de Janeiro, s/ed.

MARQUES, Eliana de Azevedo, org. (1996). *João Batista Vilanova Artigas (1915-1985). Bibliografia.* São Paulo, SBI-FAUU/P, abr. /Digitado/

Mc CARTER, Robert (1997). *Frank Lloyd Wright.* London, Phaidon.

Mc CARTER, Robert, ed. (1991). *Frank Lloyd Wright*: a primer on architectural principles. New York, Princeton Architectural Press.

MILLER, Naomi (1995). Frank Lloyd Wright: l'último vittoriano o il primo modernista?. Spazio e società, n.69, p.41-51, gen/mar.

MINDLIN, Henrique (1956). *Modern Architecture in Brazil.* Rio de Janeiro/Amsterdam, Colibris.

MINDLIN, Henrique (1974). Arquitetura e trópico. In: FREYRE, Gilberto et.al., *Seminário de tropicologia 1968.* Recife, Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, p.481-546.

MOCK, Elizabeth, ed. (1944). *Built in USA 1932-1944.* New York, MoMA.

MÓDULO (1985). *Vilanova Artigas.* São Paulo. Edição especial.

MONTANER, Josep María (1998). *La modernidad superada:* arquitectura, arte y pensamientos del siglo XX. 2.ed. Barcelona. Gustavo Gili.

MORAIS, Frederico (1995). *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994.* Rio de Janeiro, Topbooks.

NASCIMENTO, Mirna de Arruda (1997). *A tecitura da rede (Arquitetura como inter-linguagens).* Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

NEUTRA, Richard (1937). Arquitetura funcional. *Revista de Engenharia Mackenzie,* n.67, p.132-133, out.

NEUTRA, Richard (1948). *Arquitetura social em países de clima quente.* São Paulo, Gerth Todtmann.

NEVES, Christiano Stockler das (1929). A pretensa architectura moderna. *Architectura e construcções,* v.1, n.1, p.15-19, ago.

NEVES, Christiano Stockler das (1929). A pretensa architectura moderna (continuação). *Architectura e construcções,* v.1, n.2, p.11-17, sep.

NEVES, Christiano Stockler das (1930). Architectura contemporânea. *Architectura e construcções,* v.1, n.10, p.3-6, maio.

NEVES, Christiano Stockler das (1930). Architectura contemporânea (continuação). *Architectura e construcções,* v.1, n.11, p.26-29, jun.

NEVES, Christiano Stockler das (1930). O communismo architectónico: vaticínios de Keyserling para o Brasil. *Architectura e construcções,* v.2, n.13, p.4-6, ago.

NEVES, Christiano Stockler das (1931). O bluff architectónico. *Architectura e construcções,* v.2, n.23, p.1-6, nov.

NEWLANDS, Fernando (1999). *Frank Lloyd Wright no Rio de Janeiro*. http://www.rio.com.br/~newlands/flwnorio.htm. (17/maio).

NIETZSCHE, Friedrich (1998). *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. 2.ed. São Paulo, Companhia das Letras.

NOITE, A (1931). O pharol de Colombo, Rio de Janeiro, 14 out., p.1.

NOITE, A (1933). Salão de arquitetura tropical. Rio de Janeiro, 18 abr., p2.

NOITE, A (1933). Se realiza conferência magistral de Celso Kelly. Rio de Janeiro, 19 abr., p2.

NOSSO SÉCULO (1980). São Paulo, Abril Cultural.

NUTE, Kevin (1993). *Frank Lloyd Wright and Japan*: the role of traditional japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright. London, Chapman & Hall.

ORTENBLAD FILHO (1953). Uma residência de Frank Lloyd Wright. *Acrópole*, n.180, p.451-453.

ORTENBLAD FILHO, Rodolfo (1954). Frank Lloyd Wright: the future of architecture. *Acrópole*, n.194 p.116, nov.

ORTENBLAD FILHO, Rodolfo (1955). Frank Lloyd Wright: the natural house. *Acrópole*, n.196, p.202, jan.

PEDROSA, Mário (1981). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo. Perspectiva.

PEVSNER, Nikolaus (1980). *Os pioneiros do desenho moderno*: de William Morris a Walter Gropius. 2.ed. São Paulo, Martins Fontes.

PFEIFFER, Bruce Brooks (1992-1995). *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation.

PFEIFFER, Bruce Brooks; NORDLAND, Gerald (1988). *Frank Lloyd Wright in the realm of ideas*. Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press.

PROJETO (1984). Vilanova Artigas, n.66, p.71-108, ago.

RAPSON, Ralph. In: PLACZEK, Adolf (1982). *Mac Millan Encyclopedia of Architects*. New York, The Free Press, p.532-533.

RICHARDS, J.M. (1959). *Introducción a la arquitectura moderna*. Buenos Aires, Infinito.

RILEY, Terence, ed. (1994). *Frank Lloyd Wright*: architect. New York, The Museum of Modern Art.

ROWE, Colin (1994). *The architecture of good intentions*: toward a possible retrospect. London, Academy Editions.

ROWE, Colin (1995). *The mathematics of the ideal villa and other essays*. 10.ed. Cambridge/London, The MIT Press.

RUCHTI, Jacob (1941). Construtivismo. *Clima*, n.4, p.95-101.

EESC - USP Biblioteca CAMPUS DE S. CARLOS

SACRISTE, Eduardo (1960). *Usonia:* aspectos de la obra de Wright. Buenos Aires, Ediciones Infinito.

SANTOS, José L. Telles dos (1998). *Copia da documentação pertencente ao professor João Batista Vilanova Artigas*, São Paulo, Biblioteca Faculdade de Arquitetura e Urbanismo USP. 10 vol. /Digitado/

SANTOS, Lena Coelho (1988). Fragmentos de um discurso complexo. Depoimento de Vilanova Artigas. *Projeto*, n.109, p.92-94, abr.

SANTOS, Paulo (1977). *Quatro séculos de arquitetura*. Barra do Piraí, Fundação Educacional Rosemar Pimentel,.

SANTOS, Paulo (1987). A reforma da escola de Belas-Artes e do Salão. In: XAVIER, Alberto, org. *Arquitetura moderna brasileira*: depoimento de uma geração. São Paulo, Pini/ Associação Brasileira de Ensino/ Fundação Vilanova Artigas, p. 53-56.

SEGAWA, Hugo (1982). Stockler das Neves, um dos pioneiros da arquitetura paulista. *Projeto*, n.39, p.20-21, abr.

SEGAWA, Hugo (1998). *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo,Edusp.

SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza (1997). *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo, Pro Editores.

SEMINÁRIO DE TROPICOLOGIA, 1968. Recife, 1974. *Anais*. Recife, Editora Universitária Universidade Federal de Pernambuco

SERGEANT, John (1976). *Frank Lloyd Wright's Usonian houses*. New York, Watson Guptill.

SKIDMORE, Thomas (1998). *Uma história do Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

SOUZA, Abelardo de (1978). *Arquitetura no Brasil: depoimentos*. São Paulo, Diadorim/ Universidade de São Paulo.

SOUZA, Abelardo de (1987). A ENBA, antes e depois de 1930. In: XAVIER, Alberto, org. *Arquitetura moderna brasileira*: depoimento de uma geração. São Paulo, Pini/ Associação Brasileira de Ensino/ Fundação Vilanova Artigas, p. 56-64.

STORRER, William Allin (1993). *The Frank Lloyd Wright companion*. Chicago/London, The University of Chicago Press.

TEDESCHI, Enrico (1955). *Frank Lloyd Wright*. Buenos Aires, Nueva Visión.

THOMAS, Dalva Elias (1997). *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

THOMAZ, Dalva Elias (1993). Vilanova Artigas. *AU Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, Pini, n.50, p. 77-90, out/nov.

TORRE, Susana (1994). En busca de una identidad regional: evolución de los estilos misionero y neocolonial hispano en California entre 1880 y 1930. In:

AMARAL, Aracy, coord. *Arquitectura neocolonial:* América Latina, Caribe, Estados Unidos. São Paulo, Memorial de América Latina/ Fondo de Cultura Económica, p.47-60.

TSELOS, Dimitri (1956). Frank Lloyd Wright e a arquitetura mundial. *Habitat*, n.27, p.11-15, fev.

VAN ECK, Caroline (1994). *Organicism in the nineteenth-century architecture:* an inquiry into its theoretical and philosophical background. Amsterdam, Architectura & Natura Press.

VAN ZANTEN, David (1975). Le système des Beaux-Arts. *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.182, p.97-106, nov/dec.

VASCONCELLOS, Sylvio de (1960). *Arquitetura. Dois estudos.* Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro.

VIEIRA, Lúcia Gouvêa (1984). *Salão de 1931:* marca da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas.

WATKIN, David (1977). *Morality and architecture:* the development of a theme in architectrural history and theory fron the Gothic Revival to the Modern Movement. Oxford, Clarendon Press.

WHITMAN, Walt (1986). *Leaves of grass.* New York, Penguin Books.

WIENER, Paul Lester. In: PLACZEK, Adolf (1982). *Mac Millan Encyclopedia of Architects.* New York, The Free Press, p.396.

WORRINGER, Wilhelm (1942). *La esencia del estilo gótico.* Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina.

WORRINGER, Wilhelm (1966). *Abstracción y naturaleza.* México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

WRIGHT, Frank Lloyd (1982). *The early work of Frank Lloyd Wright. The "Ausgeführte bauten" of 1911.* New York, Dover.

WRIGHT, Frank Lloyd (1992). Ausgeführte bauten und entwürfe von Frank Lloyd Wright. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings.* New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.1, p.101-115.

WRIGHT, Frank Lloyd (1992). In the cause of architecture. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings.* New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.1, p.84-100.

WRIGHT, Frank Lloyd (1992). In the cause of architecture: second paper. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings.* New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.1, p.126-137.

WRIGHT, Frank Lloyd (1992). In the cause of architecture: the third dimension. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings.* New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.1, p.209-214.

WRIGHT, Frank Lloyd (1992). Modern Architecture, Being the Kahn Lectures. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.2, p.19-79.

WRIGHT, Frank Lloyd (1992). The art and craft of the machine. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.1, p.58-69.

WRIGHT, Frank Lloyd (1992). The japanese print: an interpretation. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.1, p.116-125.

WRIGHT, Frank Lloyd (1992). To my european co-workers. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.1, p.207-208.

WRIGHT, Frank Lloyd (1993). An organic architecture. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.3, p.299-334.

WRIGHT, Frank Lloyd (1993). For all may raise the flowers now for all have got the seed. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.3, p.117-120.

WRIGHT, Frank Lloyd (1994). An autobiography. Book five: form. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.4, p.121-240.

WRIGHT, Frank Lloyd (1995). Frank Lloyd Wright speaks up. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.5, p. 66-69.

WRIGHT, Frank Lloyd (1995). Organic Architecture looks at Modern Architecture. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.5, p.45-50.

WRIGHT, Frank Lloyd (1995). The languaje of an Organic Architecture. In: PFEIFFER, Bruce Brooks, ed. *Frank Lloyd Wright collected writings*. New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.5, p.60-63.

WRIGHT, Frank Lloyd et al. (1992). *Frank Lloyd Wright: the complete "Wendingen" series*. New York, Dover Publications.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo (1983). *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo, Pini.

ZEVI, Bruno (1949). *Towards an organic architecture*. London, Faber & Faber.

ZEVI, Bruno (1956). *Frank Lloyd Wright*. Buenos Aires, Ediciones Infinito

ZEVI, Bruno (1959). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires, Emecé.

ZEVI, Bruno (1971). *Cronache di architettura* (6 vols). Bari, Laterza.

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

CAPA

Frank Lloyd Wright no desenho de Le Corbusier *Ce roc de Rio est très celèbre.* HOPPEN, Donald (1993), *The seven ages of Frank Loyd Wright*: a new appraisal. Santa Barbara, Capa Press, p.5 (foto). SANTOS, Cecila Rodrigues dos et al. (1987). *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo, Tessela/ Projeto, p.11 (desenho).

PRESENÇA

Pág. 12: A GRAVURA DE LASAR SEGALL (1988). São Paulo, Museu Lasar Segall/ Brasília, Ministério da Cultura/SPHAN/ Fundação Nacional Pró-Memória, p.128.

Pág. 14: Cartão postal.

Pág. 15: NOSSO SÉCULO (1980), São Paulo, Abril Cultural, v.3, p.37.

Pág. 16: O GLOBO (1931), 2 out., p.3. Biblioteca Nacional.

Pág. 17: O GLOBO (1931), 17 out., p.1. Biblioteca Nacional.

Pág. 18: CORREIO DA MANHÃ (1931), 22 out., p.3. Biblioteca Nacional.

Pág. 19: CORREIO DA MANHÃ (1931), 14 out., p.1. Biblioteca Nacional.

Pág. 20: CORREIO DA MANHÃ (1931), 29 set., p.2. Biblioteca Nacional.

Pág. 23: O GLOBO (1931), 16 out., p.1. Biblioteca Nacional.

Pág. 25: The Frank Lloyd Wright Foundation. Documento 1044.002: n. 8006.038/ 1178.047 e n. 8006.036/1178.045 (projeto), n. 8006.038/1178.047 (juri).

Pág. 26: The Getty, Research Institute for the History of Art and the Humanities, Documento 870.476 PO 11A06.

Pág. 27: Cartão postal (Jockey Club). The Frank Lloyd Wright Foundation. Documento 1044.002: n. 8006.017/1502.107 (convite).

Pág. 28: O GLOBO (1931), 21 out., p.2. Biblioteca Nacional.

Pág. 29: FERRAZ , Geraldo (1965). *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.168.

Pág. 30: Mc CARTER, Robert (1994). *Fallingwater.* London, Phaidon, p.31 (Fallingwater). Mc CARTER, Robert (1997). Frank Lloyd Wright. London, Phaidon, p.210 (detalhe do balcão). Mc CARTER (1997). *Op. Cit.*, p.207 (Gale).

Pág. 31: FERRAZ, Geraldo (1965). *Op. Cit.*, p.157, 159 e 163.

Pág. 33: Cartão postal.

Pág. 34: The Frank Lloyd Wright Foundation. Documento 1044.002: n. 8006.026/ 1178.038.

Pág. 35: PFEIFFER, Bruce Brooks (1994). *Frank Lloyd Wright collected writings.* New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation, v.4, p.209.

Pág. 36: The Frank Lloyd Wright Foundation. Documento 1044.002: n. 8006.048/ 1178.053.

Pág. 37: Cartão postal (foto). The Frank Lloyd Wright Foundation. Documento 1044.002: n. 8006.004/1178.024 (almoço), n. 8006.003/1502.104 (cardápio).

Pág. 38: LEVINE, Neil (1996). *The architecture of Frank Lloyd Wright.* Princeton, Princeton University Press, p.405.

Pág. 39: Mc CARTER (1997). *Op. Cit.*, p.192 (National Life). AV MONOGRAFÍAS (1995). *Frank Lloyd Wright.* Madrid, n.54, p.12 (San Francisco Call) e p.64 (Hotel).

Pág. 40: Mc CARTER (1997). *Op. Cit.*, p.223.

Pág. 42: FERRAZ, Geraldo (1965). *Op. Cit.*, p.193.

Pág. 44: BONDUKI, Nabil, org. (1999). *Affonso Eduardo Reidy.* São Paulo, Editorial Blau/ Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, p.38.

POLÊMICA

Pág. 50: Mc CARTER, Robert, ed. (1991). *Frank Lloyd Wright*: a primer on architectural principles. New York, Princeton Architectural Press, p.8.

Pág. 54: FRAMPTON, Kenneth (1992). *Modern architecture*: a critical history. 3.ed. New York, Thames & Hudson, p.91.

Pág. 55: AV MONOGRAFÍAS (1995). *Op. Cit.*, p.46.

Pág. 56: Mc CARTER (1997). *Op. Cit.*, p.24.

Pág. 57: KIKUCHI, Sadao (1978). *Ukiyoe.* Osaka, Hoikusha, p.82.

Pág. 59: ALOEN, Anthony, ed. (1999). *Frank Lloyd Wright. Europe and beyond.* Berkeley/ Los Angeles/ London, University of California Press, p.67.

Pág. 66: Mc CARTER (1997). *Op. Cit.*, p.199.

Pág. 68: Cortesia José Cláudio Gomes.

Pág. 69: PFEIFFER (1994). *Op. Cit.*, v.3, p.200.

Pág. 70: AV MONOGRAFÍAS (1995). *Op. Cit.*, p.82.

Pág. 75: Cortesia Paulo Bruna.

Pág. 77: Foto Hugo Segawa.

Págs. 78 e 79: Cortesia Henrique Pait.

LEGADO

Pág. 88: SALZTEIN, Sônia (1997). *Tarsila, anos 20.* São Paulo, FIESP/CIESP, p.69.

Págs. 90 e 91: NOSSO SÉCULO (1980). São Paulo, Abril Cultural.

Pág. 92: FERRAZ, Marcelo Carvalho, coord. (1997). *Vilanova Artigas*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, p. 23.

Pág. 93: ACRÓPOLE (1938), dez. (página da revista). FANTASIA BRASILEIRA: o balé do IV Centenário. São Paulo, SESC, p. 147 (Bairro-jardim). ACROPOLE (1938), ago. (novas urbanizações e produtos).

Pág. 94: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza (1997). *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo, Pro Editores, p.29.

Pág. 95: SEGAWA; DOURADO (1997). *Op. Cit.*, p.104 (ateliê). Mc CARTER (1997). *Op. Cit.*, p.228 (Taliesin West). Acervo SBI FAU/USP. Desenho, Chen Y. Hwa; digitalização, Sidão LPG FAU/USP; edição, Lourenço Urbano Gimenes (casa Stickel).

Pág. 96: Acervo Miguel Forte. Foto José Moscardi; digitalização e edição, Lourenço Urbano Gimenes (casas Luiz Forte e Miguel Forte).

Pág. 97: Cortesia José Cláudio Gomes.

Pág. 99: LEVINE (1996). *Op. cit.*, p.112.

Pág. 100: RILEY, Terence, ed. (1994). *Frank Lloyd Wright*: architect. New York, The Museum of Modern Art, p.200 (American System). STORRER, William Allin (1993). *The Frank Lloyd Wright companion*. Chicago/London, The University of Chicago Press, p.138 (Fireproof house).

Pág. 101: STORRER (1993). *Op. Cit.*, p.206.

Págs. 102 a 105: Fundação Vilanova Artigas.

Pág. 106: FERRAZ, Marcelo Carvalho (1997). *Op. Cit.*, p.40 (Rio Branco Paranhos) e p.37 (Vilanova Artigas). STORRER (1993). *Op. Cit.*, p.128 (Tomek) e p.252 (Rebhuhn).

Pág. 107: FERRAZ, Marcelo Carvalho (1997). *Op. Cit.*, p.140 (Berquó) e p.45 (Rivadávia de Mendonça).

Pág. 108: FERRAZ, Marcelo Carvalho (1997). *Op. Cit.*, p. 108 (FAU). WRIGHT, Frank Lloyd (1982). *The early work of Frank Lloyd Wright. The "Ausgeführte bauten" of 1911*. New York, Dover, p.132 (Larkin). RILEY (1994). *Op. Cit.*, p.149 (Unity).

Pág. 109: NOSSO SÉCULO (1980). *Op. Cit.*, A era de Vargas, p.251.

Pág. 112: BOYCE, Robert (1993). *Keck and Keck*. New York, Princeton Architectural Press, p. 95 (Sloan II) e p.64 (Johnson). KECK, George Fred (1942). Two developments. *The Architectural Forum*, n.77, p.90, Mar. (tipologia de planta).

Pág.113: Fundação Vilanova Artigas.

Págs. 114 a 117: Fotos João Batista Vilanova Artigas.

Pág. 118: Fotos João Batista Vilanova Artigas. FERRAZ, Marcelo Carvalho (1997). *Op. cit.*, p.87 (Itanhaém). STORRER (1993). *Op. cit.*, p.263 (Lakeland).

Págs. 119 a 121: Fotos João Batista Vilanova Artigas.

Pág. 122: JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS (1946). New York, John Simon Guggenheim Memorial Foundation (telegrama e carta). Fundação Vilanova Artigas (Stewart).