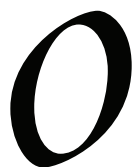


Luís Henrique Haas
Luccas



SUL POR TESTEMUNHA:
DECLÍNIO DA HEGEMONIA
CORBUSIANO-CARIOCA e
ASCENSÃO DA DISSIDÊNCIA
PAULISTA NA ARQUITETURA
BRASILEIRA ANOS 50¹

046

pós-

RESUMO

O texto examina a arquitetura moderna produzida no Brasil definida de modo reducionista como “estilo internacional”. Resultante das influências convergentes de Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Case Study House Program e Concretismo, entre outras, foi adotada em São Paulo com precedência, constituindo uma alternativa ao modelo hegemônico *corbusiano-carioca* vigente. Seu acento *construtivo* perseguia características como síntese, racionalismo, atemporalidade e conseqüente universalidade, afastando-se da matriz corbusiana e dos traços autóctones responsáveis pelo êxito internacional daquela. Esse padrão alternativo de arquitetura moderna teve sua influência irradiada para outras regiões do país, como a cidade de Porto Alegre, atingida proposta vencedora do concurso para o Palácio Legislativo Riograndense (1958), da autoria de dois arquitetos paulistas. Tal projeto pode ser considerado um “divisor de águas” na arquitetura local, contribuindo, igualmente, para demonstrar o “ponto de inflexão” da supremacia da *escola carioca* no âmbito nacional, que passaria a dividir espaço com aquela produção dissidente no decorrer dos anos 50.

(1) Este texto retoma um tema abordado de forma breve na tese doutoral do autor, intitulada *Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: Sob o mito do gênio artístico nacional*, defendida no Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura (PROPAR-UFRGS) em 2004.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura moderna no Brasil, arquitetura moderna em São Paulo, estilo internacional, Palácio Legislativo do Rio Grande do Sul.

EL SUR POR TESTIGO: DESCENSO DE
LA HEGEMONÍA CORBUSIANO-
CARIOCA Y ASCENSIÓN DE LA
DISIDENCIA PAULISTA EN LA
ARQUITECTURA BRASILEÑA AÑOS 50

RESUMEN

El texto examina una variante de la arquitectura moderna producida en Brasil, llamada de modo reduccionista y equivocado como “estilo internacional”. Resultante de las influencias convergentes de Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Case Study House Program y el Concretismo, entre otras, esa arquitectura fue adoptada inicialmente en São Paulo, como una alternativa al modelo hegemónico corbusiano-carioca vigente. Su tono constructivo buscaba la síntesis, el racionalismo, la atemporalidad y la consecuente universalidad, alejándose de la matriz corbusiana y de los trazos autóctonos que han garantizado el éxito internacional de la denominada escuela carioca.

Ese patrón alternativo de arquitectura moderna ha influenciado otras regiones del país, como la ciudad de Porto Alegre, a que ha llegado a través de la propuesta ganadora del Concurso para el Palacio Legislativo Riograndense (1958), de autoría de dos arquitectos paulistas. Se puede considerar ese proyecto como un separador de aguas en la arquitectura local, además de haber contribuido para manifiestar el punto de inflexión de la supremacía de la escuela carioca en el ámbito nacional, la cual pasaría a compartir espacio con aquella producción disidente durante los años 50.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura moderna en Brasil, arquitectura moderna en São Paulo, estilo internacional e Palacio Legislativo del Rio Grande do Sul.

THE SOUTH AS A WITNESS: THE DECLINE OF
THE CORBUSIAN-CARIOCA HEGEMONY AND
THE RISE OF THE DISSIDENCE FROM SÃO
PAULO IN BRAZILIAN ARCHITECTURE IN
THE 1950s

ABSTRACT

This paper illustrates a variant of Brazilian architecture that has mistakenly been called “international style.” International style was first adopted in São Paulo as the result of converging influences, including Mies van der Rohe, Marcel Breuer, the Case Study House Program, and Concretism. It defined an alternative to the then prevailing Corbusian-Carioca model. Its constructive tone sought features like synthesis, rationalism, atemporality, and, consequently, universality, moving away from both the Corbusian matrix and the autochthonous features, which together had been responsible for the Corbusian model’s wide success.

The influence of this alternative trend in modern architecture spread to other Brazilian regions, including the city of Porto Alegre, where it was part of the winning bid for the Legislative Palace of the Rio Grande do Sul State (1958), designed by two architects from São Paulo. This project marked an important change in that state’s architectural production, and helped create a turning point for Brazil, after which the overwhelming Carioca school had to make room for dissident architectural style.

KEY WORDS

Modern architecture in Brazil, modern architecture in São Paulo, international style, Legislative Palace of Rio Grande do Sul.

Figura 1: O Palácio da Justiça (1953), de Luiz Fernando Corona e Carlos Fayet, constitui um dos melhores exemplos de aplicação da matriz corbusiana em Porto Alegre
Fonte: Autor



(2) A influência da *escola carioca* sobre a arquitetura de Porto Alegre demonstrou-se em diversos níveis, desde a adoção de detalhes superficiais isolados até matrizes espaciais de edifícios e residências. Ver: LUCAS, Luis Henrique Haas. “A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. São Paulo, *Arquitextos*, n. 73, texto especial 370, junho de 2006 (<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp370.asp>).

Porto Alegre produziu uma experiência de arquitetura moderna que espelhava, com as distorções plausíveis, a trajetória da produção hegemônica nacional. Refletindo imagens do centro do país, exemplos locais narram outra versão da história da arquitetura moderna no Brasil, a partir de um ponto de vista literalmente distanciado das versões instituídas. A influência inicial da *escola carioca* e, mais tarde, dos modelos alternativos adotados com primazia em São Paulo, imprimiram suas marcas na arquitetura local.

A arquitetura moderna com o *pedigree* das vanguardas construtivas européias foi introduzida na capital gaúcha no final dos anos 40, por meio de dois pioneiros graduados no Rio de Janeiro: o gaúcho Edgar Graeff (1921-1990) e o alagoano Carlos Alberto de Holanda Mendonça (1920-1956). A eles juntaram-se, gradualmente, arquitetos que concluíam o novo curso da cidade, a partir de 1949. Por uma década o modelo corbusiano inicial (pré-brutalismo) manteve-se dominante em Porto Alegre, inspirado na *escola carioca* em maior ou menor grau, como ocorria no restante do país (Figura 1)². No final dos anos 50, entretanto, os rumos da economia nacional e a construção de Brasília foram fatores que deslocaram o centro de gravidade da arquitetura brasileira, transferido do Rio de Janeiro para a metrópole industrial em ascensão. E isso também ficou estampado na arquitetura de Porto Alegre. Sob essa perspectiva, o ano de 1958 foi um “divisor de águas” na arquitetura moderna local, constituindo, igualmente, uma baliza considerável do novo arranjo no âmbito brasileiro: o resultado do concurso do Palácio Legislativo riograndense era mais um indício do “ponto de inflexão” da hegemonia *corbusiano-carioca* no país, que passava a dividir espaço com uma arquitetura sem a matriz corbusiana e os traços autóctones responsáveis por seu êxito internacional. Alguns anos mais tarde seria a vez do *brutalismo* da *escola paulista* assumir uma posição referencial na arquitetura brasileira; o que é

(3) Lucio Costa foi responsável pela construção do conceito de “gênio artístico nacional”. Com pequeno conjunto de textos e manifestações, tornou forçosa a existência de traços nativos para que a arquitetura produzida no Brasil fosse considerada verdadeira. Ver: LUCAS, Luís Henrique Haas. “Arquitetura moderna e brasileira: O constructo de Lucio Costa como sustentação”. São Paulo, *Arquitextos*, n. 63, texto especial 323, agosto de 2005 (<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp323.asp>).

(4) FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 235-236.

(5) Aracy Amaral lembra atitudes colonialistas americanas como a ação do MoMA durante a 2ª Guerra e a “guerra fria”. O estímulo ao expressionismo abstrato de perfil “existencialista-individualista” em países com artistas inclinados à esquerda foi estratégico, com o patrocínio de eventos como bienais e exposições por aquele museu e por grandes empresas norte-americanas. AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 14-18.

facilmente constatável quando se examina, de forma panorâmica, a produção brasileira dos anos 60-70.

Esse texto tem como escopo a paleta de diferentes arquiteturas convergentes ocorridas em São Paulo nos anos 50 – à qual se somou a contribuição da arte concreta atuando sobre o gosto da sociedade e o *desenho* de forma mais ampla. Rotulado indistintamente como um “estilo internacional”, aquele conjunto de obras irradiou sua influência para outras regiões, como a narrativa procura demonstrar remetendo ao episódio gaúcho. Uma versão instituída de história da arquitetura moderna brasileira impôs-lhe restrições, sob o argumento de não representar uma expressão nacional; ou conter um suposto teor comercial, como essa produção foi qualificada implicitamente de modo pejorativo³. De forma positiva, o mérito dessas obras vem sendo recuperado nos últimos anos. Bem mais evidente foi a posição referencial do *brutalismo paulista*, segunda vertente significativa da arquitetura moderna brasileira após o *nativismo* carioca: propagada desde São Paulo em paralelo aos exemplos originais, a partir de 1960, trazia a interpretação de arquitetura nacional proposta por Vilanova Artigas (1915-1985) e seu grupo.

O CENÁRIO

O ano de 1958 foi memorável na vida brasileira. O país iniciava a produção de automóveis, tornando-se campeão mundial de futebol pela primeira vez, na Copa do Mundo da Suécia. João Gilberto lançava o LP *Chega de Saudade*, criando a bossa nova com a fusão de *jazz* e *samba*; ritmo sensual e elegante que se tornaria sinônimo de Brasil no mundo. E o Teatro de Arena revolucionava nossa dramaturgia, estreando *Eles não usam black tie*.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1960, o nacionalismo de Vargas cedeu lugar ao desenvolvimentismo, que assumia abertamente a necessidade de atrair capitais estrangeiros, o que pressupunha a concessão de alguns privilégios aos investidores. Seriam anos otimistas, embalados pela realização do sonho da construção de Brasília e pelos bons índices de crescimento econômico: o PIB brasileiro aumentava em uma média anual de 7% no período⁴.

Deflagrada em 1947, a “guerra fria” era agravada pela instalação da República Popular da China (1949), a eclosão da guerra da Coreia (1951), o avanço da União Soviética sobre os países do Leste Europeu e a Revolução Cubana ocorrida no final dos anos 50. O anticomunismo americano iniciado durante o governo Truman acentuava-se a partir de 1954, com Eisenhower. Por meio de programas como a “Aliança para o Progresso” (1961), que destinou 20 bilhões de dólares para a América Latina – soma vultosa, se consideradas as dimensões econômicas do bloco e desvalorização da moeda no período –, os Estados Unidos isolavam Cuba e exerciam pressão política sobre os vizinhos; e isso incluía uma ampla dose de colonização cultural⁵. Os reflexos dessa polarização de forças se faziam sentir no meio artístico e cultural brasileiro. Em época na qual um lirismo político atingia a plenitude, grande parte dos intelectuais e artistas engajava-se na idéia de um mundo mais justo, tomando partido da causa de Fidel e Guevara na pequena ilha.

(6) Aqui o termo *construtivo* designa aquela produção – arte, arquitetura e poesia – que também foi denominada *concreta* ou *concretista*, como a poesia dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, a pintura de Waldemar Cordeiro e a escultura de Amílcar de Castro. Assim como o *concretismo*, o termo *construtivo* define uma postura de rejeição à representação figurativa, ao expressionismo e temas narrativos, apresentando como características básicas síntese e rigor formal.

(7) Como deixava demonstrado em seu texto “Le Corbusier e o imperialismo”, publicado na engajada revista *Fundamentos*, de 27 de maio de 1951.

No final dos anos 50, Porto Alegre tomava feições de metrópole, ampliando seus limites e verticalizando-se. O crescimento rápido se refletia na produção literária e artística do período. No teatro, diversos grupos amadores surgiam e alguns tomavam rumos profissionais, como o Teatro de Equipe, influenciado pela proposta renovadora do Teatro de Arena. Da experiência local surgiram nomes importantes da dramaturgia nacional, como Paulo José, Paulo César Peréio, Linneu Dias, Lilian Lemertz, Nilda Maria e Ítala Nandi. No período também ocorria uma renovação na arquitetura moderna produzida na cidade, refletindo o novo arranjo que se estabelecia no âmbito nacional, propagado a partir do eixo Rio-São Paulo. O final da década de 1950 seria o ponto de inflexão da hegemonia carioca, cedendo lugar, gradualmente, à arquitetura paulista como referencial: em São Paulo surgiam idéias alternativas e renovadoras desde o final da Segunda Guerra.

À margem do sucesso da *escola carioca*, a arquitetura paulistana desempenhou um papel coadjuvante nas duas décadas iniciais. A partir da metade do século, porém, seria beneficiada pelo surto de desenvolvimento econômico que atingia São Paulo. A metrópole industrial prosperou vertiginosamente com o fechamento do país às importações, em 1947, provocado pelo esvaziamento das reservas cambiais no primeiro ano e meio do governo Dutra. Afinal, a cidade era a capital do estado que passava a concentrar metade da indústria nacional no período. A formação dos primeiros profissionais graduados nos cursos específicos de arquitetura convergiu nesse sentido, estimulando o florescimento da arquitetura moderna na grande cidade. Também deve ser considerado o esgotamento natural da proposta carioca, no final dos anos 50, após duas décadas de prática maciça sobre o modelo que associava matrizes corbusianas ao tom nativista.

Dentro das diferentes alternativas oferecidas pela arte e arquitetura paulistas, naquele momento, algumas delas apresentavam aproximações e pontos em comum. Ocorria que as diferentes direções dessas forças podiam ser somadas em um vetor resultante, *construtivo*⁶ e discordante do rumo ditado até aquele momento pela arte moderna praticada e a arquitetura da *escola carioca*. O referencial emergente de Mies van der Rohe, os questionamentos políticos de Vilanova Artigas e sua ambígua relação de admiração e rejeição simultâneas pela arquitetura corbusiana⁷, a influência da arte *construtiva* de concretistas como Waldemar Cordeiro (1925-1973) e o grupo Ruptura, a inspiração de Oswaldo Bratke (1907-1977) na arquitetura norte-americana, a internacionalização dando continuidade natural à arquitetura de imigrantes como Franz Heep (1902-1978), Lucjan Korngold (1897-1963) e Giancarlo Piretti (1906-1977), por meio de nomes como David Libeskind (1928-), Plínio Croce (1921-1984) e Roberto Aflalo (1926-1992), foram fatores que constituíram uma tessitura heterogênea de idéias quando se iniciava a segunda metade do século.

Esses conceitos e posturas buscaram acomodação a partir de suas afinidades, dividindo-se gradualmente em dois rumos dominantes da arquitetura paulista. O primeiro deles formou um conjunto bastante variado de manifestações acentuadamente sintéticas, sintonizado com uma internacionalização crescente e inserido no mercado, tanto do ponto de vista de constituir um produto quanto da aplicação de novos insumos industrializados. O outro conjunto apresentou um discurso engajado socialmente, além de preocupar-se com a identificação da arquitetura ao lugar: seu intento era “resistir ao imperialismo internacional”, como

reflexo do comunismo professado pelo líder Vilanova Artigas e seus seguidores. Essa produção foi buscar inspiração na arquitetura corbusiana a partir da Unidade de Habitação de Marselha, na “ética dos materiais” e em uma ética social semelhante à do Novo Brutalismo inglês; ficando dividida entre representar uma continuidade ou ruptura com os exemplos representativos da arquitetura moderna brasileira das duas décadas iniciais.

O primeiro grupo deu prosseguimento ao que ocorria até aquele momento de forma dominante, ou seja, a prática dos arquitetos estrangeiros imigrantes e daqueles com a formação diferenciada dos cursos politécnicos da USP e da Escola de Engenharia Mackenzie: um ensino no qual as questões técnicas e processos construtivos eram prioritários. O segundo grupo consolidou o que foi chamado de *brutalismo* ou *escola paulista*, na virada da década. Ambas as tendências convergiram em uma questão: apresentavam-se como resistência à hegemonia da *escola carioca* e seu modelo corbusiano. O concretismo, as bienais, Lina Bo Bardi e as revistas *Habitat* e *Acrópole* e as demais forças contrapunham-se à supremacia da arquitetura produzida no Rio de Janeiro.

A vitória de uma equipe paulista no concurso para a sede da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, em 1958, cuja proposta continha orientação internacionalizada identificada com o primeiro grupo descrito, precipitaria a ruptura da unidade corbusiana inquestionável que a arquitetura local mantinha. A periferia emitia um sinal claro que o centro passava a ser outro, a partir da adoção de um novo modelo. Pouco depois, no começo dos anos 60, os reflexos da corrente dita *brutalista* também aportariam na cidade, com as influências de um contexto arquitetônico renovador mais abrangente⁸.

(8) Há de ressaltar-se projetos como o Centro Evangélico (1959), de Carlos Fayet e Suzy Brücker, que devem ter assimilado elementos e soluções diretamente de obras brutalistas seminais, como a *Unité d’Habitation* e *La Tourette*; monastério esse que parece ter sido um referencial importante da obra em questão.

(9) ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, p. 653.

(10) BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 13.

SP ANOS 50: MIES, *VERTENTE CONSTRUTIVA* E OUTROS FATOS CONVERGENTES

*“A penetração no Brasil do ideário plástico que se enraíza no construtivismo russo, no neoplasticismo holandês e nos princípios propostos pela Bauhaus, revistos pelo conceito da visão harmônica e universal de Max Bill, ligava-se ao quadro geral de novos fatores sócio-econômicos intervenientes da realidade brasileira. Era aquele um período de vivência democrática e otimismo econômico, do novo surto industrial de São Paulo, do empreendimento de Brasília.”*⁹

Como ocorreu na arquitetura praticada até o início dos anos 50, havia no país um predomínio de artistas plásticos voltados ao projeto de consolidação de uma identidade nacional – ou *brasilidade*. A arte brasileira demonstrou dificuldade para transpor os esquemas naturalistas; presos a esse conceito de representação, os artistas se utilizavam de um figurativismo de cunho expressionista para representar seus temas. Ronaldo Brito considera: *“a leitura que Portinari fazia dos cubistas e de Picasso era anedótica.”*¹⁰ O pós-guerra, entretanto, confirmou amplamente a tese de Wilhelm Worringer, na qual ele atribuía a linguagem abstrata às sociedades em crise: povos em conflito repeliam imagens da realidade, buscando uma arte que se distanciasse de sua

representação. O terceiro quartel do século 20 foi marcado pela polarização da arte brasileira entre os chamados figurativos e abstratos, com o segmento composto pelos últimos, apresentando certa vantagem.

Chegado de Roma em 1946, o ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro influenciou alguns artistas ligados ao expressionismo dominante, transmitindo-lhes os conceitos teóricos da *pura visualidade* de Konrad Fiedler – amplamente difundidos na Itália por Benedetto Croce, Lionello Venturi e Roberto Longhi – e formando o Grupo Ruptura¹¹. A *vertente construtiva*, desse modo, aportava em São Paulo, originando o Concretismo: uma tendência internacional contrária à crescente carga subjetiva presente na arte e na arquitetura, como ocorria no caso brasileiro ditado pela *escola carioca*. O Concretismo resgatava a idéia de arte abstrata como uma arte anti-histórica e universal, sob o argumento de estar “*embasada em leis da matemática, ciência exata na qual não há espaço para interpretações pessoais*”.¹² Vale destacar que o discurso dos concretistas assumia, *via de regra*, um posicionamento político à esquerda de filiação trotskista.

Ex-aluno de Gropius na Bauhaus e líder na Escola de Ulm, o arquiteto e escultor suíço Max Bill (1908-1994) esteve à frente da retomada dos ideais das *vanguardas construtivas*. Recuperou o conceito de *arte concreta* cunhada por Theo van Doesburg, em 1930, e aplicado por Kandinsky em 1938. Expôs, no MASP, em 1950, obtendo o Grande Prêmio de Escultura na I Bienal de São Paulo, no ano seguinte, com sua célebre Unidade Tripartida, na qual utilizava artifícios matemáticos na definição das formas. Estimulou, desse modo, a tendência concreta embrionária de São Paulo. O Concretismo se estendeu da poesia dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos à arte abstrata geométrica de artistas como Luís Sacilloto e Antônio Maluf, os quais produziram desenhos, pinturas, peças gráficas, padrões de tecidos e azulejos com desenhos os quais contribuíram com a arquitetura da época (final dos anos 50 e anos 60). O próprio *brutalismo paulista* parece apresentar certo débito com o movimento concreto, do ponto de vista do rigor geométrico, unindo-se à influência do Le Corbusier maduro e de outros referenciais arquitetônicos da época¹³.

O Rio de Janeiro também constituiu um conjunto de artistas ligados ao Concretismo, o Grupo Frente, fundado em 1952, que, todavia, não atingiu a mesma repercussão e influência do Ruptura. Mais tarde, em 1959, artistas cariocas divulgariam o Manifesto Neoconcreto, tomando uma “*posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta*”.¹⁴

O domínio exclusivo que Le Corbusier mantinha sobre a arquitetura moderna brasileira passaria a ser compartilhado com Mies, na década de 1950. Nessa época também ocorria o confronto entre Max Bill e a arquitetura brasileira identificada com Niemeyer, em função dos “excessos formais” supostamente cometidos. Em São Paulo, novos projetos demonstravam a influência de Mies e outros arquitetos alinhados a ele, como o grupo S.O.M. – Skidmore, Owings & Merrill –, bem antes do Rio ainda preso a Le Corbusier e à inércia de seu próprio sucesso; o que resultou no surgimento de uma arquitetura que apresentava, simultaneamente, traços da influência miesiana, como as fachadas com caixilhos verticais de padrão contínuo, e a persistência de traços provenientes da tradição brasileira recuperada, como os azulejos – agora com padrões geométricos demonstrando o gosto concretista. Enfim, uma síntese depurada da subjetividade que dominava as formas e decisões de projeto da *escola carioca*.

(11) CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura: Revisitando a exposição inaugural – Arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 8-11.

(12) BARRÓS, Regina Teixeira de. *Antônio Maluf – Arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 9.

(13) Apesar de denunciar a superficialidade das posições políticas dos concretistas, Artigas absorvia a influência estética do abstracionismo geométrico, como demonstra o painel da “casa dos triângulos” (1958); obra “a fresco” na qual foi auxiliado pelos amigos artistas Mário Grubber e Rebolo. Em “As posições dos anos 50. Entrevista de Villanova Artigas a Aracy Amaral”. Revista *Projeto*, n. 109, p. 97-98.

(14) BRITO, op. cit., p. 8. Compunham o grupo Lygia Clark, Lygia Pape, Ferreira Gullar, Amílcar de Castro e Franz Weissmann, entre outros.

O REFERENCIAL DE MIES VAN DER ROHE

A obra americana de Mies começou a ser divulgada de forma mais ampla no Brasil com as bienais de São Paulo, em 1951 e 1953. Em 1955, no entanto, ele seria alvo de um texto de Luís Saia publicado na revista *Habitat*, no qual o autor expunha a rejeição à sua postura por parte do grupo que representava; postura que se restringia à busca da perfeição da forma, omitindo-se daquela função messiânica típica dos arquitetos da época diante das questões sociais¹⁵. Mies visitava São Paulo novamente em 1958, ocorrendo uma grande exposição de sua obra na bienal do ano seguinte. A visita tinha como motivo outro ingrediente definitivo e pouco conhecido da relação do arquiteto com a cidade: o projeto não construído para o Consulado dos Estados Unidos, com o qual esteve envolvido de 1957 a 1962¹⁶. Um novo artigo sobre a exposição na bienal de 1959 era publicado em *Habitat*, no qual seguia o tom crítico de 1955: “dentro da realidade norte-americana a escala humana foi abandonada e o Mies van der Rohe dos últimos tempos é um dos homens que se coloca na ordem do que pede a cidade em que o arranha-céu é predominante”¹⁷.

A rejeição ocorria sobre a fase americana, ressaltando-se a obra europeia; o que significava transferir para a arquitetura uma cobrança ideológica. Entretanto, se sua postura não agradava aquele grupo engajado que se pronunciava como

(15) SAIA, Luís. “Ludwig Mies van der Rohe”. Revista *Habitat*, n.22, p. 1-8, 1955.

(16) GALEAZZI, Ítalo. “Mies van der Rohe no Brasil. Projeto para o Consulado dos Estados Unidos em São Paulo, 1957-1962.” *Arquitextos*, n. 56, janeiro de 2005 (http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq056/arq056_03.asp).

(17) FERRAZ, Geraldo. “Ludwig Mies van der Rohe”. Revista *Habitat*, n. 56, p. 16, set./out. de 1959.



Figura 2: Edifício João Ramalho (1953), em São Paulo, com solução de fachada análoga ao Promontory de Mies. Prêmio Internacional da Categoria Habitação Coletiva, na IV Bienal de SP
Fonte: Revista *Acrópole*, n. 282, p. 55.

porta-voz da classe profissional – paladinos da causa moderna –, sua obra se tornava um referencial muito mais amplo, tanto em extensão como em profundidade. Não eram somente as formas superficiais de seus edifícios que passariam a ser copiadas de modo acrítico, mas também a *estrutura* de Mies no sentido ontológico¹⁸.

Os primeiros sintomas da influência do arquiteto em São Paulo puderam ser percebidos em obras como o edifício residencial João Ramalho (1953), de Plínio Croce, Roberto Aflalo e Salvador Candia (1924-1991). O grande bloco esbelto, cuja elevação frontal apresentava uma proporção quadrada, teve a verticalidade da fachada acentuada pela regência estrutural dos nove pilares destacados marcantes: estão dispostos deixando clara sua prioridade a todas as outras decisões do projeto, transformando-se em pilotis pela subtração da matéria construída, ao invés de suspensão do corpo do edifício sobre os mesmos; pilares esses que foram cortados bruscamente no topo do edifício, tornando o prédio um trecho de padrão contínuo infinito (Figura 2). É imediatamente identificável a inspiração no Edifício Promontory (1946) de Mies, em Chicago, na qual o arquiteto utilizou a estrutura de concreto armado como malha vertical saliente pautando a fachada.

(18) Mies pressupunha “o princípio da ordem estrutural tão básico e necessário para a arquitetura como é para uma planta ou outros seres viventes. ‘Estrutura’ nesse sentido pode ser considerada como parte da natureza da arquitetura. Estrutura aqui é a expressão filosófica da construção”. CARTER, Peter. “Mies van der Rohe. An appreciation on the occasion, this month, of his 75th birthday”. Revista *Architectural Design*, p. 97, fev. de 1961.

(19) Produzia numerosos desenhos de esquadrias com diferentes mecanismos, detalhes como coberturas com sandúches de madeira laminada e tela asfáltica, etc.

(20) MACCOY, Esther. *Case study houses, 1945-1962*. Santa Mônica: Hennesey+Ingalls, 1977. Esther é autora de importantes estudos sobre a arquitetura californiana desse período. Salienta a ênfase social daquela arquitetura, raramente atribuída aos norte-americanos pela historiografia internacional.

O EXEMPLO DE OSWALDO BRATKE

Entre as fontes alternativas que alimentaram a renovação da arquitetura paulista, destacou-se Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997), arquiteto que legou uma produção extensa e consistente, influenciando uma legião de estagiários que incluiu nomes como Vilanova Artigas, Carlos Lemos e Sérgio Pileggi. A formação de engenheiro-arquiteto no Mackenzie, entre 1926 e 1931, foi a visível causa da valorização técnica, do perfil investigativo que desenvolveu, criando novos detalhes e soluções construtivas de modo contínuo¹⁹. Seu alinhamento com a arquitetura moderna, partindo de uma formação acadêmica tradicional, ocorreu por meio dessa faceta e do hábito de valorizar o programa como requisito funcional a ser satisfeito. O interesse pelo *funcionamento* da arquitetura conduziu-o para experiências com pré-fabricação, para obras de arquitetos como Marcel Breuer, Walter Gropius e, em especial, as experiências inovadoras da costa oeste norte-americana.

A partir da grande crise de 1929, a Califórnia desenvolveu uma experiência reflexiva sobre a construção. Como fruto dessa experiência surgiu a revista *Arts & Architecture*, dirigida por John Entenza de 1938 a 1962 – uma publicação que influenciou a arquitetura moderna de forma global. Entenza idealizou e promoveu, pela revista, o grande experimento do programa *Case Study House*, que produziu 36 projetos de moradias por arquitetos convidados, entre 1945 e 1964. Participaram do programa nomes como Richard Neutra, Charles e Ray Eames, Raphael Soriano, Pierre Koenig, Craig Elwood (premiado na Bienal de São Paulo de 1953) e Ed Killingsworth (premiado na mesma Bienal em 1961), entre outros²⁰. A revista reforçava seu caráter de vanguarda pela aproximação com a arte abstrata e outras manifestações intelectuais da costa oeste. A abrangência da publicação atingiu, inclusive, a América Latina, apresentando obras de Barragán, O’Gorman, o projeto de Oscar Niemeyer para a

casa Burton Tremaine (1949), em Santa Bárbara, obras de Lucio Costa e Burle Marx. No entanto, a primeira obra latino-americana apresentada seria a residência-ateliê em madeira de Bratke na rua Avanhandava, em 1948²¹. Era seu primeiro trabalho publicado, o qual iniciaria uma sistemática divulgação de sua obra; prática que lhe deu uma visibilidade referencial. O experimentalismo do *Case Study House* não era uma novidade para o arquiteto: vinha desenvolvendo detalhes construtivos e experimentando materiais em um canteiro próprio desde o início dos anos 40, como reflexo da formação politécnica e atividade como construtor.

Outra influência importante na obra de Bratke foi Marcel Breuer. Desde sua chegada à costa leste americana, sob a tutela de Gropius, o húngaro desenvolveu uma arquitetura baseada na profunda formação de carpintaria que possuía. A construção de sua primeira casa, visivelmente inspirada na residência de Gropius, com estrutura semelhante ao *balloon frame*, teve continuidade em uma série de casas utilizando a madeira, desenvolvendo um modelo híbrido no qual associava trechos em alvenaria de pedras brutas aparentes ou tijolos. Sua “casa para a classe média”, exposta no pátio do MoMA, em 1949, foi visitada por Oswaldo Bratke²². O partido residencial binuclear, desenvolvido por Breuer a partir de 1943, também foi adotado pelo arquiteto na Casa do Jardim Guedala (1958), demonstrando mais um ponto dessa influência²³.

A aproximação de referenciais como Breuer, Neutra e *Case Study House* resultou na identificação de sua arquitetura com as características marcantes daquela produção, como horizontalidade dominante, aberturas amplas, permitindo integração entre interior e exterior, preferência por processos construtivos *tectônicos* – próprios da carpintaria –, leves e “secos”, utilizando a madeira natural ou laminada, telhas onduladas de diferentes materiais, perfis de secção esbelta aplicados como pilares e vigas (à analogia do caso americano, em madeira e aço), entre outras semelhanças.

A CONTRIBUIÇÃO DE MINDLIN E PALANTI

Autor do fundamental *Modern architecture in Brazil* (1956), Henrique Mindlin (1911-1971) foi outro profissional que adotou uma alternativa renovadora. Graduado engenheiro-arquiteto pela Escola de Engenharia Mackenzie, em 1932, concentrou seu trabalho em São Paulo até 1941, quando se voltou para o Rio de Janeiro e aderiu à arquitetura moderna *nativista* lá praticada. Produziu obras como a casa George Hime (1949), em Petrópolis, na qual utilizou materiais e elementos tradicionais aplicados em composição moderna, explorando o sombreamento das extensas superfícies contínuas de venezianas e do amplo pilotis de teto plano, coberturas com inclinação em um único sentido, entre outros recursos que a legitimavam como uma obra genuína da *escola carioca*.

Em meados dos anos 50, entretanto, Mindlin se associou a Giancarlo Palanti (1906-1977), iniciando nova fase em São Paulo. Passariam a enfrentar programas corporativos, aderindo ao “estilo internacional” em obras como The First National City Bank (1957, Recife), o edifício Avenida Central (1958, Rio de Janeiro) e o Bank of London & South America (1959, São Paulo); difundindo,

(21) SEGAWA, Hugo. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: Pro Editores Associados, 1997, p. 22-23.

(22) SEGAWA, op. cit., p. 26.

(23) A binuclearidade foi um conceito-diagrama desenvolvido por Breuer para suas residências. Nele o vestibulo alongado usual dividia as casas em dois volumes, abrigando, de um lado, a zona íntima e, do outro, a área social e cozinha.

Figura 3: Bank of London & South America (1959), em São Paulo, de Mindlin e Palanti
Fonte: Revista *Acrópole*, n. 300, p. 357.



desse modo, as novas tendências provenientes dos Estados Unidos. No projeto carioca utilizaram uma série de recursos que acabariam por estabelecer um parentesco com o Seagram Building, como observou Bruand. No entanto, a realidade econômica do programa não permitiria a solução isenta desde o rés-do-chão (redefinido por Mies com um pódio), o que produzia grande parte da força formal do edifício canônico: o prisma de identificação miesiana recebia uma base horizontal que recompunha a borda do quarteirão, ao modo da Lever House (1950) de S.O.M. e Gordon Bunshaft.

O projeto paulista, por sua vez, resultou da vitória de um concurso privado. O edifício envidraçado ocupou a cabeceira de um quarteirão estreito, de forma contingente, sem recuos dos alinhamentos ou diferenciação do tratamento das fachadas do pavimento térreo (Figura 3). Ali era utilizado o conceito da fachada independente – uma *pele de vidro* distanciada dos pilares interiorizados – atingindo o mesmo efeito de continuidade das fachadas do Seagram Building. Também no Pavilhão do Brasil em Veneza (1963), os autores transmitiram certo arcaísmo à inspiração miesiana, conjugando aproximações entre o Instituto de Tecnologia de Illinois e as obras européias do arquiteto, anteriores ao Pavilhão de Barcelona (1929), que utilizavam o tijolo de forma estereotômica e extensa.

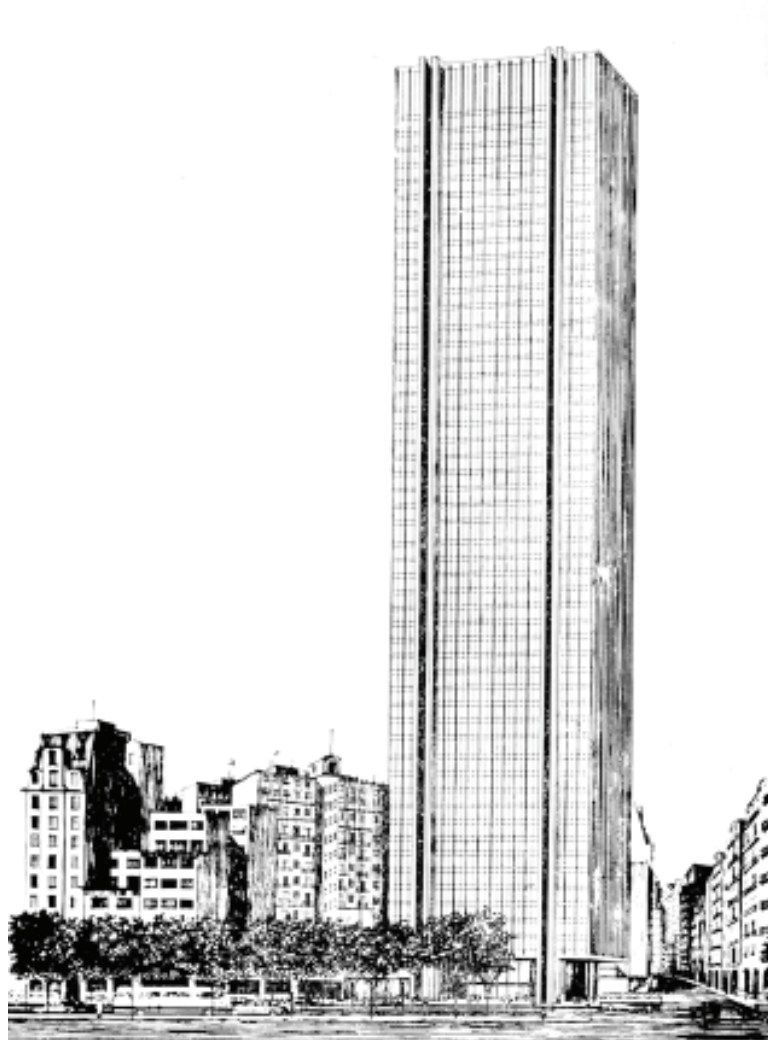
OUTRAS AÇÕES CONVERGENTES

Aos projetos inspirados na arquitetura norte-americana somaram-se iniciativas como a do Banco Moreira Salles (Edifício Barão de Iguape, 1956):

“pretendendo emprestar à sede [...] a fisionomia peculiar dos grandes edifícios modernos americanos, seu diretor-presidente – à época Embaixador do Brasil nos Estados Unidos – solicitou neste sentido estudo à firma Skidmore, Owings and Merrill, que baseou seu partido em projeto anterior realizado pelo escritório Jacques Pilon, o qual acabou desenvolvendo o projeto de execução.”²⁴

(24) XAVIER, Alberto et al.
Arquitetura moderna paulistana. São Paulo: Pini, 1983, p. 40.

O arranjo do edifício foi solucionado de forma semelhante ao Inland Steel Building (1955), do mesmo Grupo S.O.M.: a estrutura vertical de concreto foi colocada à mostra, sobre a cortina de vidro; a base foi retraída sob os pilares, na fachada mais extensa, e sob o balanço, na lateral; e um setor estreito alinhado



pela base foi posicionado entre o volume principal e a divisa, acomodando os elevadores. Essa última operação resultou no destaque do corpo principal, que produzia o efeito de uma torre isolada, tornando-se mais semelhante ao projeto referencial.

O projeto do Conjunto Metropolitano (1960), de Salvador Candia e Giancarlo Gasperini, sinalizava a adoção corrente dos novos modelos em São Paulo. E a vitória da equipe “Aflalo, Croce, Gasperini e Suarez” no Concurso Internacional do Edifício-Sede Peugeot, em Buenos Aires (1961), confirmava a sintonia dos arquitetos paulistas – de nascimento ou adoção – com o novo tempo, consagrando o projeto vencedor (não-construído), com a divulgação em algumas das principais revistas de arquitetura do mundo: uma torre envidraçada esbelta e sintética, guarnecida por dois pares de pilares destacados, em forma de “U”, posicionados nas fachadas opostas, resultando em arranjo de filiação megaestrutural (Figura 4). A proposta se enquadrava na tendência de poucos pontos de apoio e grandes vãos, vencidos por lajes nervuradas; padrão que havia sido inaugurado por Mies, nos anos 50, em projetos nos quais ele monumentalizava a estrutura.

Mies, afinal, não foi o único responsável pela aparência “internacionalizada” de parte da arquitetura paulista, nos anos 50. Em contrapartida, não se pode ignorar que a *escola paulista* também foi contaminada por suas idéias. Decorreu de sua arquitetura a valorização da estrutura como dado essencial na concepção *brutalista*. Desde o projeto para a sede da Bacardi (1957), em Santiago de Cuba, ele perseguia um modelo de edifício ideal, que só seria materializado na Galeria Nacional de Berlim (1962): horizontal, com planta inserida em um quadrado perfeito, quatro pares de pilares cruciformes nas laterais e cobertura nervurada em balanço nas quatro extremidades. Esse se tornaria, incontestavelmente, um modelo primal da arquitetura paulista nos anos seguintes.

DESFECHO: PORTO ALEGRE E O CONCURSO DA ASSEMBLÉIA COMO FRATURA

Vencido por uma equipe paulista, o concurso do Palácio Legislativo do Estado (1958) assinalou o câmbio de direção da arquitetura local, afastando-se, gradualmente, da influência corbusiana da escola carioca e aproximando-se de Mies e dos demais referenciais convergentes relacionados. É importante ressaltar que as influências foram devidamente acompanhadas pela oferta de novos materiais e equipamentos necessários à sua viabilização, como perfis de alumínio, placas sintéticas coloridas e refrigeração central de ar, entre outros itens. Vale destacar também a visita de Richard Neutra à cidade, à entrada dos anos 60, estimulando uma geração de jovens arquitetos a buscar inspiração em sua arquitetura.

A proposta vencedora teve como autores Wolfgang Schöedon (1924) e Gregório Zolko (1932), dois arquitetos graduados no exterior: o primeiro na Technische Hochschule Darmstadt, na Alemanha, e o outro na Universidade de Illinois, nos Estados Unidos. O depoimento de um arquiteto local que participou do concurso é esclarecedor, demonstrando que o projeto desencadeou a renovação da arquitetura da cidade:



Figura 5: Palácio Legislativo do Rio Grande do Sul (1958), em Porto Alegre, de Gregório Zolko e Wolfgang Schöedon
Fonte: Autor



Figura 6: Edifício Santa Cruz (1955, projeto inicial), Porto Alegre, com a fachada definitiva do começo dos anos 60
Fonte: Autor

“As pessoas o estavam descobrindo aqui [Mies], e nós estávamos presos a essa arquitetura mais durona, mais corbusiana, de paralelepípedos, paredes fechadas. Esse projeto que ganhou é bem miesiano. Nós nos sentimos traídos porque ganhou uma arquitetura que não era a nossa. Houve muito debate, porque o nosso projeto tentava contextualizar o Palácio Legislativo e pousou uma borboleta miesiana ali no centro cívico, que nós achávamos inadequada. Não havia um ‘íbope’ assim tão grande do Mies.”²⁵

(25) Depoimento do arquiteto Moacyr Moojen Marques. KIEFER, Flávio; MAGLIA, Viviane Villas Boas. “Refinaria Alberto Pasqualini – entrevista com os autores”. *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis*, Porto Alegre, n. 2, p. 122, 2000.

(26) Ata de julgamento publicada na *Revista Espaço-Arquitetura*, Porto Alegre, n. 2, p. 11, 1959.

O projeto de Zolko e Schöedon recebeu o primeiro prêmio por unanimidade, a partir da *“unidade de sua composição e a segurança demonstrada na elaboração do trabalho, seu mais perfeito atendimento ao programa de necessidades, seu melhor esquema de circulação, a restrição de sua área total construída [...], e monumentalidade”*²⁶. O júri era constituído por um grupo heterogêneo de profissionais, contando com o carioca Alcides da Rocha Miranda, o pernambucano Acácio Gil Borsoi, o paulista Rino Levi, o mineiro Sylvio de Vasconcellos e o gaúcho Manuel José de Carvalho Meira. O edifício construído apresentou a neutralidade característica das fachadas do período; o bloco vertical adotou uma composição equilibrada, a partir da



Figura 7: Edifício-sede do IAB-RS (1960), em Porto Alegre, de Carlos Fayet
Fonte: Autor



Figura 8: Edifício IPASE, Porto Alegre, com o efeito gráfico dos perfis-brises sobre as janelas rasgadas
Fonte: Autor

quadrícula estabelecida entre montantes verticais, próximos e volumosos, e a estratificação horizontal de aberturas, peitoris e vergas. Dois grandes volumes cegos na base, abrigando auditório e plenário, receberam um revestimento de pedra, espécie de *rusticato* moderno: estabeleceram o contraponto e a devida tensão com a “colunata” delicada de montantes do ingresso, com seu ritmo apertado (Figura 5).

O projeto inaugurava um enunciado miesiano como alternativa para a arquitetura local, com suas fachadas como um segmento de padrão contínuo infinito, substituindo o cânone corbusiano platônico de prédios com base, corpo e ático. Começava um período no qual os edifícios seriam vedados freqüentemente por paredes leves, em que vidros e painéis passavam a ser sustentados por perfis verticais marcantes de metal, como ocorreu na fachada definitiva do edifício Santa Cruz (1955, projeto inicial), nos anos 60, a cargo de Jaime Luna dos Santos (1923-2007), após o falecimento de Holanda Mendonça (Figura 6); e a fachada da sede local do Instituto dos Arquitetos do Brasil (1960), de Carlos Maximiliano Fayet (1930-2007) (Figura 7). Em algumas ocasiões, perfis e outros elementos verticais seriam utilizados apenas como determinantes do ritmo das fachadas, a exemplo do que ocorreu no Edifício Ipase, da mesma década (Figura 8). Posteriormente, ocorreria uma profusão de fachadas

Figura 9: O Banco Cidade, hoje Finasa: um dos inúmeros prédios porto-alegrenses que banalizaram o Seagram e outros edifícios representativos do “estilo internacional” como modelo, durante os anos 60 e 70
Fonte: Autor



Figura 10: Residência Cândido Norberto (1952), em Porto Alegre
Fonte: Autor



Figura 11: Edifício Floragê (1963), em Porto Alegre, de David Libeskind
Fonte: Autor



envidraçadas por completo (Figura 9), tomando como modelo o Seagram Building e as torres do grupo S.O.M, entre outros exemplos referenciais.

No programa da residência unifamiliar seriam abandonadas investigações compositivas e construtivas dos anos iniciais: aquelas coberturas aparentes com pouca inclinação, em sentido único – provenientes da arquitetura carioca –, como o caso da residência Casado d’Azevedo (1950), de Holanda Mendonça; ou em forma de “borboleta” (com as inclinações invertidas), como foi utilizado na residência Cândido Norberto (1952), de Luiz Fernando Corona (1924-1977) e Carlos Fayet (Figura 10). Práticas usuais dos anos 50 foram substituídas por uma busca radical de horizontalidade neutral, à aproximação da década seguinte: lajes de cobertura impermeabilizadas ou telhados com baixa inclinação, escondidos sob platibandas mínimas, tornaram-se a tônica. Em substituição às habituais “caixas” compositivas corbusianas do momento anterior, foi acentuada a decomposição dos volumes em planos, utilizando a diferenciação do material de revestimento e cores para atingir esse intento. Nos anos seguintes, as referências seriam as formas geométricas sintéticas propagadas pelo Concretismo, a neutralidade da obra do Mies híbrido entre as fases européia e americana clássica, os traços estandardizados da arquitetura da costa oeste dos Estados Unidos, com suas pautas estruturais, entre outras influências enumeradas.

É importante ressaltar um fato decisivo para o êxito do novo paradigma de edifício elevado. A implantação de planos diretores nos padrões da *Carta de Atenas*, durante os anos 50, compeliu à solução de torres isentas das divisas, valorizando todo o perímetro por meio do tratamento homogêneo com cortinas de vidro ou envidraçamentos integrais; o que contribuiu para substituir o modelo das “caixas” mais materializadas provenientes da matriz corbusiana. No caso de Porto Alegre, o plano diretor com regime de afastamentos laterais foi instituído em 1959, diminuindo a presença de empenas e seduzindo os arquitetos à valorização de todas as fachadas de forma idêntica, fator que ajudou na eliminação de alvenarias no corpo dos edifícios, as quais levavam o projeto a encontrar solução ou apenas aproximar-se da matriz corbusiana, de forma voluntária ou acidental.

Um último aspecto destacável, ainda, foi o trabalho da revista *Acrópole* como importante difusor da arquitetura paulista no período: são conhecidas as numerosas assinaturas da publicação mantidas por profissionais porto-alegrenses, colocando a produção mais moderada da grande cidade como um referencial alternativo à arquitetura da escola carioca – corretamente qualificada como extrovertida e sensual, com suas formas livres. No decorrer dos anos 50 surgia um certo desconforto na adoção daquele modelo por parte dos arquitetos gaúchos; não somente pelo engajamento ao realismo socialista de alguns, como também pelas características próprias dos habitantes do Sul, que apresentaram, historicamente, um temperamento artístico mais contido. Naquele mesmo ano de 1958, em entrevista à *Revista do Globo*, um grupo representativo de profissionais locais demonstrava essa posição²⁷. Perguntados se o Rio Grande do Sul comportava uma arquitetura diferente daquela comum em outros centros brasileiros, respondiam, que, na produção local, “*não há quase formismo livre, nem ânsia pelo original*”, assumindo a dissidência ao modelo em declínio.

(27) MARTINS, Lineu. “Muito edifício, pouca arquitetura.” *Revista do Globo*, n. 711, p. 46-51, 8-21 de março de 1958. Os arquitetos entrevistados foram Irineu Breitman, Carlos Fayet, Edgar Graeff, Emil Bered, Demétrio Ribeiro, Moacir Marques, Luís Fernando Corona, Luís Carlos Cunha, João Vallandro e Cláudio Araújo.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- BARROS, Regina Teixeira de. *Antônio Maluf – Arte concreta paulista*. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: CosacNaify, 1999.
- CARTER, Peter. Mies van der Rohe. An appreciation on the occasion, this month, of his 75th birthday. Revista *Architectural Design*, Londres, 1961.
- CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura: Revisitando a exposição inaugural – Arte concreta paulista*. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- FERRAZ, Geraldo. Ludwig Mies van der Rohe. Revista *Habitat*, São Paulo, n. 56, 1959.
- GALEAZZI, Ítalo. Mies van der Rohe no Brasil. Projeto para o Consulado dos Estados Unidos em São Paulo, 1957-1962. *Arquitextos*, São Paulo, n. 56, 2005. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq056/arq056_03.asp.
- KIEFER, Flávio; MAGLIA, Viviane Villas Boas. Refinaria Alberto Pasqualini – Entrevista com os autores. *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis*, Porto Alegre, n. 2, 2000.
- LUCAS, Luís Henrique Haas. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. *Arquitextos*, São Paulo, n. 73, 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp370.asp>. Texto especial, n. 370.

LUCAS, Luís Henrique Haas. Arquitetura moderna e brasileira: O constructo de Lucio Costa como sustentação. *Arquitextos*, São Paulo, n. 63, 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp323.asp>. Texto especial, n. 323.

_____. *Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: Sob o mito do "gênio artístico nacional"*. 2004. Tese (Doutorado em Arquitetura) – PROPARG-UFGRS, Porto Alegre, 2004.

MACCOY, Esther. *Case study houses, 1945-1962*. Santa Mônica: Hennesey+Ingalls, 1977.

MARTINS, Lineu. Muito edifício, pouca arquitetura. *Revista do Globo*, Rio Grande do Sul, n. 711, 1958.

SAIA, Luís. Ludwig Mies van der Rohe. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 22, 1955.

SEGAWA, Hugo. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: ProEditores Associados, 1997.

XAVIER, Alberto et al. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

Nota do Editor

Data de submissão: janeiro 2009

Aprovação: novembro 2009

Luís Henrique Haas Lucas

Arquiteto graduado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestre e doutor em Arquitetura pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura (PROPARG) da mesma instituição, na qual exerce a docência desde 1992, dedicando-se ao ensino do Projeto Arquitetônico e à Pesquisa.

Rua Casemiro de Abreu, n. 390, ap. 202. Bairro Rio Branco.

90.420-000 – Porto Alegre, RS

(51) 3388-8126; 9156-9044

luis.lucas@ufrgs.br