

Cláudia Costa Cabral
Helena Bender

U

SOS DO PRIMITIVISMO. PEDRA,
BARRO E ARQUITETURA MODERNA.

080

pós-

RESUMO

Apesar de problemáticas, as noções de “primitivo” e “primitivismo” foram categorias essenciais para a arte e a arquitetura moderna na América Latina, tanto para produtores (arquitetos e artistas), quanto para seus intérpretes (historiadores e críticos). Estiveram fortemente associadas tanto à contribuição latino-americana para uma modernidade universal quanto à apreciação historiográfica dessa contribuição. Este texto tem por objetivo cercar determinados “usos do primitivismo” na arquitetura sul-americana, que coincidem com a presença de materiais naturais, como a pedra e o barro, e de técnicas construtivas pré-industriais. Embora essa presença possa ser discutida apenas nos termos de uma relação com o “vernáculo”, adota-se propositalmente a noção de “primitivismo”, por exibir um impasse (de certa forma indiferente ao vernáculo) de uma ligação intelectual, e não natural, com a tradição. O trabalho finaliza com algumas notas sobre a proposta de Lucio Costa para a casa operária de Monlevade no Brasil (1936) e as alternativas do grupo Austral para a casa rural argentina (1939).

PALAVRAS-CHAVE

Primitivismo. Casa operária de Monlevade. Grupo Austral.

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.v24i43p80-97](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.v24i43p80-97)

Pós, Rev. Programa Pós-Grad. Arquit. Urban. FAUUSP. São Paulo, v. 24, n. 43, p. 80-97, 2017

USES OF PRIMITIVISM. STONE, CLAY AND MODERN ARCHITECTURE.

ABSTRACT

Despite problematic, the notions of “primitive” and “primitivism” were essential categories to modern art and architecture in Latin America, for both producers (architects and artists) and interpreters (historians and critics). These notions have been strongly associated both with the Latin American contribution to modernity, and with the historiographical assessment of this contribution. The main goal of this text is to point out certain “uses of primitivism” in South American architecture, as coincident with the presence of natural materials such as stone and clay, and pre-industrial building techniques. Although this presence could be also discussed in terms of its relationship to the vernacular, the notion of “primitivism” was chosen on purpose, as it exhibits an impasse (in some way indifferent to the vernacular), of an intellectual, and not natural, connection with tradition. The article finishes with some notes on Lucio Costa’s proposal for working class houses at Monlevade in Brazil (1936), and the alternatives presented by Austral group to rural houses in Argentina (1939).

KEYWORDS

Primitivism. Working class houses at Monlevade. Austral group.

PRÓLOGO: AS VICISSITUDES DO PRIMITIVO

O primitivo é um mito? O próprio Jean-Jacques Rousseau, a quem devemos a ideia do “nobre selvagem”, de certa forma duvidou da sua existência. É bem conhecida a passagem do prefácio ao *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* em que Rousseau, ao justificar a necessidade de pensar sobre o “estado natural” da humanidade, adverte que se trata de “conhecer bem um estado que não existe mais, que talvez não tenha existido, que provavelmente não existirá nunca” ([1754] 2008, p. 27). Apesar disso, convocado em seus dois sentidos, nem sempre coincidentes, de retorno à origem ou de oposição ao civilizado, o “primitivo” constituiu um tema recorrente no plano da cultura e das artes em geral, seja como referência literária, recurso formal ou instrumento crítico.

Desde o final do século XX, o “primitivo” ocupa nas ciências humanas uma posição curiosa. Por um lado, a sua existência objetiva é negada, pela simples razão de que o termo não parece aplicável a nenhuma cultura realmente existente. À exceção de alguns últimos adeptos do paradigma evolucionista, explica Kurasawa em *A Requiem for the Primitive*, ninguém mais parece disposto a aceitar a ideia de que se possa “equiparar as sociedades indígenas com uma condição primordial do homem”, de modo que o “primitivo”, como conceito, teria se convertido numa espécie de “significante sem um referente” (KURASAWA, 2002, p. 2). Por outro lado, esse significante sem referente não só não desapareceu de cena, como tornou-se alvo de controvérsias, principalmente de natureza política. Recentemente, o mero emprego do termo “primitivo”, em substituição à indicação geográfica da cultura em questão, tem sido interpretado por alguns como construto ideológico eurocêntrico, cujo uso indica, necessariamente, uma pretensão de superioridade para com o “outro”, a despeito de que, mesmo no quadro de referência europeu, o primitivo tenha sido constantemente evocado em sentido tanto positivo quanto pejorativo (TORGOVNICK, 1990; PERRY, 1993).

Nas artes, a questão não é menos ambígua. Gombrich já antecipava, em *O primitivo e seu valor na arte* (1979), que a noção de primitivo estava se tornando problemática “num século em que perdemos a fé na superioridade de nossa própria cultura” (GOMBRICH, 2012, p. 295). Ao mesmo tempo, ele apontava o papel central dessa noção problemática para a constituição da arte moderna, desde que Picasso, Epstein e Moore recorreram aos “ídolos estranhos e desgastados de um mundo perdido” para modificar os seus modos de proceder na arte (GOMBRICH, 2012, p. 295). Poucos anos depois, a polêmica em torno do primitivo atingiria a exposição *Primitivism in Twentieth Century Art*, organizada por William Rubin para o MoMA (Nova Iorque, 1984), que, apesar de seu enorme interesse documental e artístico, não escaparia de críticas ansiosas por denunciar o engajamento europeu com o primitivo como a última etapa da exploração colonial.¹

A visão de Gombrich era menos redutiva e mais perspicaz. Assim como Goldwater havia feito no clássico *Primitivism in Modern Art* (1938), Gombrich estava se referindo a um processo intelectual, através do qual os artistas de vanguarda encontraram, na arte africana, respostas aos seus questionamentos contemporâneos no plano dos procedimentos artísticos. A arte africana, que Picasso teria conhecido através de Matisse ou em suas visitas ao recém-

¹ Sobre as críticas à exposição, ver: Susan Hillier (1991); Frances Connely (1995).

inaugurado Museu Etnográfico de Paris (1907), ofereceu, sobretudo, soluções para os problemas formais com que esses artistas haviam se deparado em seu próprio trabalho, na pintura e na escultura. São conhecidas as relações entre esse interesse pelo primitivo e a transformação dos conceitos de representação e o afastamento progressivo da tradição renascentista de “*verossimilhança e naturalismo*” (FLAM, 2003, p. 3). Matisse e Picasso encontraram na arte primitiva certas estruturas compositivas, figurativas e simétricas, porém não comprometidas com a correspondência anatômica, que constituíam alternativas à representação naturalista. Foram essas estruturas que eles usaram para transformar as estruturas de composição das suas próprias obras.

Gombrich toma nota de que determinadas opções compositivas e plásticas de Picasso significaram, naquele momento, abrir mão de “*habilidades e refinamento*” adquiridos: o conhecimento das proporções corretas, a habilidade para representar perfeitamente a figura humana, o domínio da perspectiva na pintura, ou o domínio técnico próprio da escultura (como por exemplo, no aspecto rude da *Cabeça de Mulher* de 1909, cuja forma facetada foi associada à invenção do cubismo na pintura).

Gombrich estabelece alguns pontos que são centrais para o argumento que este texto irá desenvolver: a “*reversibilidade*” dessa posição (Picasso voltou a fazer retratos naturalistas e refinados quando bem entendeu); a tensão entre uma operação intelectual visualmente sofisticada e o descarte da “*habilidade e do refinamento*”; a consciência da natureza essencialmente “*não primitiva*” do “*primitivismo*” (GOMBRICH, 2012, p. 295).

Na arquitetura, a atração pelo “primitivo” motivou investigações muito diferentes em seus objetivos e perspectivas. Basta que se pense, por exemplo, em duas obras que são referências habituais no assunto, como *Architecture without Architects*, de Bernard Rudofsky (1964), e *Adam’s House in Paradise*, de Joseph Rykwert (1972). Onde Rudofsky usou o interesse pelo primitivo para colecionar uma série de exemplos anônimos, que de algum modo desejava contrapor à ideia de arquitetura como atividade culta, Rykwert tratou justamente de recuperar a historicidade própria do primitivo no âmbito de um pensamento disciplinar. Num esforço recente para situar a questão no campo da arquitetura e do urbanismo modernos, Michelangelo Sabatino indicou três manifestações do primitivo: no diálogo entre modernismo e tipologias construtivas arcaicas (cavernas, cabanas e tendas); na busca pela natureza (seja restaurando sua presença na cidade, seja deixando a cidade para reencontrá-la); e, finalmente, “*no desejo de integrar tectônicas e tecnologias da arquitetura vernácula e práticas construtivas contemporâneas, abrindo um diálogo entre o hand-made e o machine-made*” (SABATINO, 2008, p. 355).

A aparição da pedra e do barro na arquitetura moderna tem uma relação direta com esse terceiro caso, e, portanto, com o vernáculo. Este texto pretende cercar determinados “usos do primitivismo” na arquitetura sul-americana, que coincidem com a presença de materiais naturais como a pedra e o barro, e de técnicas construtivas pré-industriais. Essa presença poderia ser discutida apenas nos termos de uma relação com o vernáculo, ou, mais simplesmente, com a tradição. Entretanto, adota-se propositalmente a noção de primitivismo, pois, como se pretende sugerir, ela exhibe um impasse (de certa forma indiferente à noção de vernáculo) de uma ligação intelectual, e não natural, com a tradição.²

² Sobre a ideia do “impasse”, no primitivismo e nas artes, ver: Flam (2003, p. 11).

³ Ver: Carlos Brillembourg (2004); Carlos Alberto Ferreira Martins (1992/ 2010); Abilio Guerra (2010).

A QUESTÃO NA AMÉRICA LATINA

O engajamento da América Latina com essas noções tem uma larga história. Nas artes, o “historicismo indigenista” foi um dos temas da pintura acadêmica do século XIX, combinado a inclinações políticas, geralmente liberais, de resgatar elementos da cultura pré-colonial e ao desejo de encontrar-se com mundos intocados pelo progresso (ADES, 1989, p. 35). Também os artistas viajantes (Debret, Rugendas, Humboldt etc.), que participaram das expedições europeias ao Novo Mundo, motivadas não apenas por interesses econômicos e militares, mas pelo apetite do Iluminismo pela natureza e pelo conhecimento do mundo tangível, contribuíram para a construção de um imaginário americano em que muitas vezes se insinua a idade mítica, o retrato de um estado natural de “*nudez e inocência*” (ADES, 1989, p. 35). Conscientes do mito da selva e de suas possíveis conotações, as vanguardas artísticas latino-americanas da primeira metade do século XX retrabalharam o tema do primitivo de acordo com projetos críticos, do muralismo mexicano ao antropofagismo brasileiro. Esse engajamento das vanguardas latino-americanas com o primitivo foi suficientemente descrito, no que concerne a seus fundamentos políticos e seus vínculos com o estabelecimento de consciências nacionais.³

A interpretação prevalente na apreciação das figuras do primitivo na arquitetura latino-americana em princípio coincide com essa leitura. Esse é o caso da visão de Hernández e Allen, desenvolvida no ensaio publicado na coletânea *Primitive: Original Matters in Architecture* (2006), que atualizou o debate sobre o “primitivo” no território da arquitetura no âmbito internacional. Hernández e Allen consideram a noção de primitivismo inseparável da questão do colonialismo e, portanto, da oposição entre metrópole e periferia. Segundo esses autores, duas atitudes diferentes foram exploradas nas manifestações do primitivismo pelas vanguardas artísticas, incluída a arquitetura. De um lado estaria o que eles chamam de “*usos metropolitanos do primitivismo*”, que têm por objetivo romper com os códigos de representação (o exemplo é justamente Picasso) e expor uma condição de “*crise metropolitana de crença na eficácia e na ética do império*”; do outro lado, estariam os “*usos periféricos*”, através dos quais a cultura pós-colonial apropria-se do primitivo para “*reimaginar seu próprio passado, bem como inserir experiências e conhecimentos alternativos no cânon europeu*” (HERNÁNDEZ; ALLEN, 2006, p. 88).

Certamente a explicação de Hernández e Allen é plenamente satisfatória para enquadrar as manifestações do primitivismo na “periferia” quando essas manifestações são prioritariamente parte de um projeto político centrado na identidade e na revalorização do regional. Contudo, como se adverte pelo próprio esquema que eles oferecem, esse não é o único uso do primitivismo observado no âmbito da produção artística. Quando Hernández e Allen atribuem ao “uso metropolitano” do primitivismo o papel de romper com os códigos de representação estabelecidos, como fez Picasso, eles deixam a porta aberta para que se enxerguem outros matizes do problema, em que o uso do primitivismo tem a ver muito menos com questões exteriores (projetos políticos e culturais de valorização de identidades nacionais) do que com questões interiores à prática artística. O primitivismo aparece como problema artístico, e não só como problema político. Mas, se é assim, essa interpretação sugere

uma divisão de tarefas, com o “centro”, identificado com a Europa, investigando o primitivismo como questão artística, e a “periferia”, identificada com a América Latina, investigando o primitivismo como parte de uma agenda política.

De um modo análogo, a presença de materiais naturais como a pedra e o barro na arquitetura moderna latino-americana, como materiais geralmente autóctones, supostamente portadores de uma “autenticidade” fora do alcance dos materiais industrializados, tem sido reconhecida como parte de um programa de revisão dos pressupostos universalistas do movimento moderno.⁴ Segundo essa lógica, a exploração de propriedades expressivas da pedra e do barro – rusticidade, aspereza, sintonia com a paisagem natural – e o emprego das técnicas construtivas tradicionais estariam associados a certa ideia de honestidade e adequação, que poderia ser esgrimida “*contra a implantação de valores e modelos culturalmente alheios*” (TOCA, 1990, p. 6). Conforme o fórum de debate, poderia ser ainda esgrimida contra as moléstias de que se acusou a arquitetura moderna como movimento internacional, ou, eventualmente, ser exibida como prova da existência de tantos “modernismos” quantos se quiserem enxergar.

⁴ Exemplos nessa direção podem ser encontrados em *Nueva Arquitectura en América Latina: presente y futuro*, compilação de ensaios organizada por Antonio Toca (1990), afins às teses do “regionalismo crítico” e da “modernidade apropriada”.

Não é difícil encontrar figuras do primitivo na arquitetura moderna latino-americana que pareçam ajustar-se a esses raciocínios, da presença das alvenarias de tijolo e pedra em composições modernas à radicalidade da casa-caverna que Juan O’Gorman (1949-1953) construiu para si no México, literalmente encravada no lugar, dentro da pedra. Mas, simetricamente, deveríamos considerar falsa e arbitrária a famosa “*grande parede de pedra*” do atelier de Le Corbusier na rua Nungesser-et-Coli em Paris, cuja textura e aparelhagem real ele considerou como uma “*espécie de adversário*” (BOESIGER, 1980, p. 68)? Ainda não. A versão historiográfica do uso do primitivismo como projeto de resistência cultural sugere uma especificidade regional, a que talvez a resposta artística não se limite.

DO PRIMITIVO AO PRIMITIVISMO

A primeira distinção que cumpre examinar está entre o conceito de primitivo e o conceito de primitivismo. O conceito de “primitivo” envolve sempre alguma forma de distância, uma vez que nenhuma sociedade ou criatura pode reconhecer a si mesma como primitiva. O primitivo refere-se a algo que está distante no tempo, como a ideia da cabana primitiva na teoria da arquitetura, ou distante no espaço, quando adjetiva um grupo social considerado num estágio cultural anterior, tendo em vista a ideia do progresso técnico como processo cumulativo. O conceito de primitivo pode ser usado pejorativamente, para indicar um atraso cultural, mas não necessariamente. Como explicou Jacques Le Goff:

Para dominar o tempo e a história e satisfazer as próprias aspirações de felicidade e justiça ou os temores face ao desenrolar ilusório ou inquietante dos acontecimentos, as sociedades humanas imaginaram a existência, no passado e no futuro, de épocas excepcionalmente felizes ou catastróficas e, por vezes, inseriram essas épocas originais ou

derradeiras numa série de idades, segundo uma certa ordem. O estudo das Idades Míticas constitui uma abordagem peculiar, mas privilegiada das concepções do tempo, da história e das sociedades ideais. A maior parte das religiões concebe uma idade mítica feliz, senão perfeita, no início do universo. A época primitiva – quer o mundo tenha sido criado ou formado de qualquer outro modo – é imaginada como uma Idade do Ouro (LE GOFF, 2004, p. 311).

A teoria de Rousseau, certos aspectos do Romantismo e o interesse do Iluminismo europeu pela natureza americana são ecos desse modo de entender o primitivo. Como esclarece Le Goff (2004, p. 355), o que está em causa é a ideia de progresso e, simultaneamente a esta, também a de civilização: será que o progresso está no desenvolvimento das técnicas, artes e costumes, ou será que tudo era melhor no início? Uma das características das “*idades míticas*” é precisamente a negação do sentido da história, em favor de uma concepção cíclica.

Dalibor Vesely (2006, p. 18) reforça esse ponto: a “descoberta do primitivo” pelo Iluminismo é inseparável da consciência do progresso, que se manifesta tanto na querela entre antigos e modernos quanto na noção do bom selvagem. Vesely aponta ao mesmo tempo para uma possível dualidade entre “*cultura*” e “*civilização*”, que contribui para a formação do conceito de primitivo no pensamento dos séculos XVIII e XIX. Civilização define-se principalmente como o processo cumulativo, baseado no progresso das técnicas, passível de ser universalmente difundido. Já o termo cultura, ao contrário, pode identificar ocorrências únicas, não transferíveis, e pode inclusive descrever situações de anacronismo e estagnação. Nessa nova situação, o significado cronológico e cultural de primitivo tende a ser idêntico, e “*o primitivo pode ser usado como antítese da civilização*”, seja como confirmação de sua superioridade ou como a sua crítica (VESELY, 2006, p. 21).

Foi principalmente no domínio da arte, explica Vesely, que o “primitivo” transformou-se em “primitivismo”. O primitivismo, ao contrário do interesse pelo primitivo, é um fenômeno novo, que não poderia ter existido antes do século XIX. Para que ele surgisse, o desenvolvimento interno da arte europeia teve de alcançar um determinado nível de autonomia, sem o qual a arte não poderia ter se liberado dos processos imitativos, na direção da criação independente e da autoexpressão (VESELY, 2006, p. 23). Paul Klee, como destaca Vesely, não estava interessado na imagem externa da criança, mas em “*como a criança desenhava ou pintava*”; o primitivismo é, nessa acepção, uma forma de emancipação, identifica-se com a busca pela essência, e correspondente afirmação da autonomia artística. Como nesta passagem de Klee em *The Thinking Eye* (1961), que Vesely recorda: “*Se a minha pintura algumas vezes dá uma impressão primitiva, é devido a minha disciplina de reduzir tudo a poucos passos. É apenas economia, ou, se você quiser, a mais alta sensibilidade profissional; de fato, precisamente o oposto do primitivo*” (KLEE, 1961, apud VESELY, 2006, p. 25).

Vesely estabelece assim um contraponto fundamental à visão do primitivismo como atrelada e reduzida à questão da identidade. Ele define o primitivismo antes de tudo como fenômeno artístico, que adquiriu existência mediante um processo disciplinar altamente intelectualizado. E ainda como fenômeno inscrito na modernidade: “*O primitivo, na forma do primitivismo, não é um*

fenômeno periférico ou secundário. Ele emerge da profundidade da cultura moderna, da qual é uma das principais características” (VESELY, 2006, p. 31). Essa segunda posição, que corresponde ao primitivismo como posição não limitada ao problema da reconstrução da identidade, será verificada, na prática arquitetônica, através dos episódios a seguir apresentados.

A CASA DE MONLEVADE (1936)

O barro armado de Monlevade é emblemático, porque não é a técnica tradicional estrita que se recomenda, mas seu aperfeiçoamento racional. A preocupação com o valor representativo do elemento de arquitetura ou composição não se faz em detrimento da preocupação com o seu valor funcional ou operacional. A simultaneidade de enfoque impede que a representação se reduza a um verniz ou que o pragmatismo impere desbragado. A parede de pau a pique não é só signo, nem só instrumentalidade (COMAS, 2002, p. 83).

⁵ “Vila (cidade) operária de Monlevade”. 1936. (Documento III C 03-01342). Disponível em: <<http://www.jobim.org>>. Acesso em: 15 de jan. de 2013.

A Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira S.A. promoveu um concurso de projetos para uma vila destinada aos operários de sua usina, em João Monlevade, Minas Gerais, julgado em 1936. O edital pedia casas unifamiliares independentes, e equipamentos coletivos como igreja, escola, armazém, clube, a organizarem-se sobre um terreno acidentado, evitando-se terraplanagens e nivelações. As construções deveriam ser de fácil execução e pouco custo, duráveis e perfeitamente impermeabilizadas.⁵ Lucio Costa foi um dos treze concorrentes. O vencedor foi Lincoln Continentino, de Belo Horizonte, com uma proposta convencional de casinhas isoladas, que o projeto de Costa precisamente recusava (COMAS, 2002, p. 81). Do projeto de Costa, interessa aqui destacar a interpretação tipológica e construtiva da casa. Embora as casas

variem quanto ao número de dormitórios, a solução arquitetônica é homogênea. As casas são agrupadas duas a duas, formando blocos regulares e horizontais, dispersos no terreno natural segundo uma ordem tolerante, em que a clareza geométrica dos volumes arquitetônicos se define contra e sobre uma natureza quase intacta.

Como ressaltou Comas (2002, p. 81), Lucio Costa inicia o Memorial Descritivo com uma citação de Olmsted, afirmando que “a preocupação com a beleza não deve nem seguir nem preceder a preocupação pragmática, mas deve inseparavelmente acompanhá-la”, o que de partida esclarece sua posição diante do problema em estudo. A seguir, Costa explica que

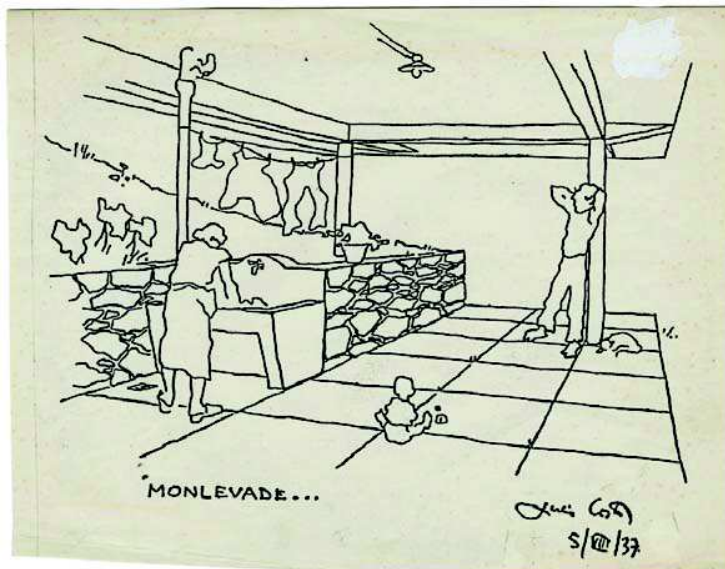


Figura 1. Lucio Costa, casas para o concurso de Monlevade, 1936.
Fonte: Casa de Lucio Costa.

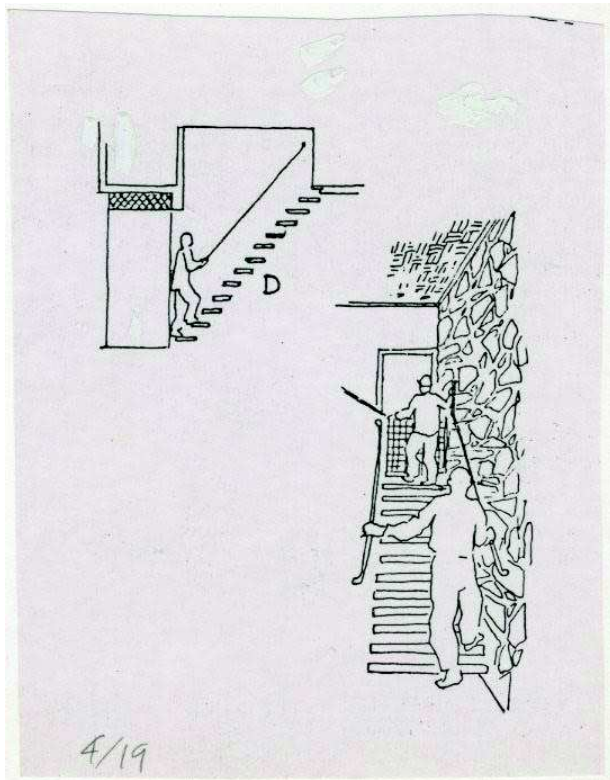


Figura 2. Lucio Costa, Casas para o Concurso de Monlevade, 1936.
Fonte: Casa de Lucio Costa.

não visitou o local, embora conhecesse a região, e assegura não “dispor de elementos que permitissem uma estimativa honesta – ainda que aproximada – do custo das diferentes obras a realizar” (COSTA, 1936, p. 115). Assim, tendo em vista a acentuada declividade do terreno, ele considera: primeiro, que deve evitar os “delineamentos rígidos ou pouco maleáveis, procurando, pelo contrário, aquele delineamento que se apresentasse como mais elástico”, isto é, adaptável “às particularidades topográficas locais”; segundo, reduzir ao mínimo necessário os movimentos de terra; terceiro, “prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar” (COSTA, 1936, p. 115). São esses três requisitos que “aconselham de maneira inequívoca o uso do sistema construtivo há cerca de vinte anos preconizado por Le Corbusier e Pierre Jeanneret e já hoje, por assim dizer, incorporado como um dos princípios fundamentais da arquitetura moderna – os pilotis” (COSTA, 1936, p. 115).

O pilotis permite afastar a casa do chão, garantindo uma série de vantagens objetivas no que concerne à implantação: contornar o inconveniente de um terreno acidentado, cujo perfil exato ele desconhece; reduzir a abertura de “cavas e fundações”, limitando-as aos pilares e à parede de pedra que separa cada duas

casas; solucionar o tema da umidade; e ainda restituir ao inquilino uma área coberta de uso doméstico, protegida do sol e da chuva. Sobre essa bandeja de concreto, apoiada sobre a parede compartilhada de pedra e quatro ou oito pilares (conforme se trate de um conjunto de casas de dois ou mais dormitórios), é que se levanta a parte privada da casa, com relativa autonomia do pilotis, do ponto de vista programático – o acesso à casa se dá por meio de escadas que se desenvolvem de ambos os lados da parede de pedra –, mas sobretudo do ponto de vista do sistema construtivo. Ao sistema pilotis, formulado na tradição moderna e culta, Costa sobrepõe um sistema construtivo rústico, derivado da casa de pau a pique e taipa convencional das zonas rurais. Conforme explica:

[O pilotis] permite o emprego, acima da laje – livre portanto de qualquer humidade –, de sistemas construtivos leves, econômicos e independentes da subestrutura, por exemplo – sem nenhum dos inconvenientes que sempre o condenaram –, aquele que todo o Brasil rural conhece: o “barro armado” (devidamente aperfeiçoado quanto à nitidez do acabamento, graças ao emprego de madeira aparelhada, além da indispensável caiação); uma das particularidades mais interessantes do nosso anteprojeto é, precisamente, esta de tornar possível – graças ao emprego da técnica moderna – o aproveitamento desse primitivo processo de construir, quiçá dos mais antigos, pois já era comum no Baixo Egito, e que tem, ainda, a vantagem de simplificar extraordinariamente a armação da

cobertura, aliviada pelos “pés-direitos” da própria estrutura das paredes internas (COSTA, 1936, p. 115).

“O conjunto de pilotis e caixa de barro armado é o equivalente autóctone do pré-fabricado metálico nas casas Loucher, ambos encostados a uma parede de pedra” – observa Comas (2002, p. 82). Le Corbusier havia projetado essas casas geminadas em 1929, com um esquema similar: as propostas coincidem no rebatimento simétrico das casas segundo uma parede de alvenaria de pedra ou tijolo, a ser realizada com materiais disponíveis no local, e na distinção entre o pilotis e o volume habitável da casa do ponto de vista do sistema construtivo. A diferença é que na proposta de Le Corbusier a caixa correspondente à casa era um produto industrial, que “devia sair da fábrica embarcado num vagão” e depois ser montado a seco (BOESIGER, 1980, p. 68).

⁶ *“Nem a função, nem a técnica, nem a sociedade, tripé do movimento moderno, visitam espontaneamente a cultura. Lucio Costa deve sentir esse drama com as operações de adaptação que se vê obrigado a fazer em Monlevade para conciliar seu fascínio pelo novo com seu respeito pelo tradicional. As Maisons Louchers sofrem todas as transgressões necessárias e dolorosas para ajustar o sistema Domino a nossa realidade, e o resultado é a modernidade possível e o testemunho da confusão entre cultura nacional e cultura arquitetônica: barro e taquara sobre pilotis de concreto” (GIMENEZ, 2010, p. 46).*

Não obstante, outros viram nas casas de Monlevade o reflexo de um “*esforço compulsório*” empreendido por Costa, para conciliar a arquitetura moderna e o “*respeito pelo tradicional*”. Segundo essa visão, as Casas Loucher de Le Corbusier foram adaptadas à realidade nacional, tendo como resultado “*a modernidade possível e o testemunho da confusão entre cultura nacional e cultura arquitetônica: barro e taquara sobre pilotis de concreto*” (GIMENEZ, 2010, p. 46).⁶ Mas, na verdade, desde o ponto de vista do ofício da arquitetura, a solução é perfeitamente lógica. Monlevade parece menos uma questão de “*respeito pelo tradicional*” a motivar uma forma híbrida, do que o uso racional da tradição (enquanto maneira de construir “*primitiva*”, porque anterior, com relação ao estado atual do conhecimento) para melhor resolver um problema contemporâneo de projeto. Se por “*confusão*” se puder entender uma certa tensão, correspondente ao não ocultamento da distância entre a técnica tradicional – técnica primitiva – e o seu emprego numa condição plenamente moderna, justificado pelo estado atual do conhecimento, e não pela autoridade apriorística dessa tradição, talvez a passagem seja interessante para demonstrar o primitivismo como operação intelectual e artística. Lucio Costa faz uso da pedra e do barro de modos que não estão limitados pela tradição vernácula, assim como não são por ela legitimados.

pós- | 680

O RANCHO AUSTRAL (1939)

Vivanco refere-se assim a esse projeto:

[...] foi considerado como um ranchinho; mas não era um ranchinho, era uma casa perfeitamente funcional que felizmente para o Pampa é o rancho. Um rancho é uma arquitetura moderna, não sei se os argentinos se deram conta (LIERNUR; PSICHEPIURCA, 2008, p. 226).

O Banco de la Nación Argentina promoveu o concurso Viviendas Rurales em 1939, visando ao estudo de protótipos de casas rurais, higiênicas e econômicas, adequadas à vida no campo e adaptadas aos distintos climas em que se produziam as principais atividades agrárias no território argentino. Cada participante podia apresentar até três anteprojetos de vivenda mínima rural para cada zona climática definida pelo concurso: zona quente, zona temperada, zona fria. O programa estabelecia que as casas seriam de dois dormitórios (com possível ampliação), com superfície aproximada de 45 metros

⁷ Em entrevista de 1985, Le Pera alegou que Vivanco nunca teria pertencido cabalmente a Austral (TESTIMONIO..., 1985, p. 4); seguimos a Álvarez e Liernur, que coincidem em indicar Vivanco e Peluffo como membros do grupo Austral.

quadrados, acrescida de espaços exteriores cobertos, adequados ao clima correspondente. Os protótipos deveriam adaptar-se às zonas a que estavam destinados “nas características gerais de sua exterioridade e nos materiais usados” (SCHERE, 2008, p. 206).

Entre os 220 trabalhos recebidos, estavam propostas submetidas por membros do recém-formado Grupo Austral, que Antonio Bonet, Ferrari Hardoy e Juan Kurchan haviam acabado de fundar em Buenos Aires. O catalão Antonio Bonet havia conhecido os argentinos Ferrari Hardoy e Juan Kurchan no atelier de Le Corbusier da Rua Nungesser-et-Coli em Paris, onde os três coincidiram em 1937: Ferrari Hardoy e Kurchan desenvolviam para Le Corbusier o Plano de Buenos Aires; Bonet, com o chileno Roberto Matta Echaurren, trabalhava na Maison de Week-end Jaoul (ÁLVAREZ, 1991, p. 327).

Os vínculos de Bonet com o movimento moderno e seus organismos vinham de sua época de estudante, trabalhando desde 1932 para Sert e Torres Clavé, membros ativos de G.A.T.C.P.A.C, braço catalão do CIAM, e depois assistindo ao IV CIAM a bordo do Patris, em 1933 (ÁLVAREZ, 1991, p. 329). Bonet deixa a Europa para instalar-se em Buenos Aires em 1938 e, com o retorno de Ferrari Hardoy e Kurchan, em 1939, constituem o grupo Austral, ao qual aderem López Chas, Vera Barros, Simón Ungar, Hilario Zalba, Itala F. Villa, Olezza, José Alberto Le Pera y Sanches de Bustamante e, posteriormente, Jorge Vivanco e Valerio Peluffo (ÁLVAREZ, 1991, p. 331).⁷

O primeiro resultado foi a publicação de *Austral 1*, uma separata de oito páginas distribuída na progressista *Nuestra Arquitectura*, em junho de 1939. Na capa, uma escultura de Picasso da série “As Cabeças de Boisgeloup”, que havia sido exposta no Pavilhão da República Espanhola (Sert e Lacasa, Paris, 1937); no interior, o manifesto “Voluntad y Acción”, assinado por Bonet, Ferrari Hardoy e Kurchan, que descrevia em onze pontos a posição de Austral diante da arquitetura moderna. Essa posição tem certas particularidades que interessa destacar. Embora Austral se posicionasse claramente dentro do âmbito do CIAM, como organismo de trabalho – “saudamos o C.I.A.M. e o C.I.R.P.A.C. aderindo ao seu espírito e a sua luta” –, e considere, no segundo ponto do manifesto, o funcionalismo como “a única conquista de ordem geral alcançada pela arquitetura pós-acadêmica”, no terceiro afirmará que esse funcionalismo, “escravo do adjetivo – não resolveu os problemas colocados pelos grandes iniciadores” (AUSTRAL, jun 1939, s/p). O oitavo ponto complementa essa ideia:

O arquiteto, agoniado pela busca de soluções técnicas e carente de um verdadeiro conceito artístico, separou-se cada vez mais do contato com as outras artes plásticas, cuja liberdade e inquietude resultaram em uma série escalonada de movimentos, aos quais a arquitetura tem estado em quase tudo alheia (AUSTRAL, jun 1939, s/p).

Esse discurso é secundado por imagens de pinturas de Picasso, Chagall, Léger e De Chirico que se integram às páginas seguintes na matéria “1939 Pintura”. A vinculação de Austral com a perspectiva artística não parece distante do entendimento professado por Lucio Costa em Monlevade, se recordarmos as observações de Comas sobre a epígrafe de Olmsted que Lucio escolheu para abrir o Memorial Descritivo. Quanto à participação de Austral e seu entorno no concurso Viviendas Rurales, apenas a equipe de Jorge Vivanco e Valerio Peluffo seria premiada, com o protótipo para a zona quente. Liernur e Pschepiurca

descrevem esse projeto como uma espécie de “manifesto radical”, em sua “forma estritamente linear e organização sintética”, que replicava um “tipo tradicional” do campo e “surpreendia por seu emprego sem preconceitos – miticamente ‘antimoderno’ – de um telhado de duas águas” (LIERNUR; PSICHEPIURCA, 2008, p. 226).

Mas a questão do concurso é reelaborada, ampliada e inclusive criticada, como núcleo temático de *Austral 2*, lançada logo em setembro de 1939, outra vez como encarte de *Nuestra Arquitectura*. Em “Urbanismo Rural, Plan Regional y Vivienda”, *Austral* defende a elaboração de um “plano regional”, a fim de estabelecer os princípios do futuro urbanismo rural argentino, para que seja possível falar de forma precisa da “vivienda rural”, que deverá “abandonar, neste momento, as formas românticas e a técnica tradicional, para entrar em

cheio no espírito da época” (AUSTRAL, set 1939, s/p). No mesmo número se mostra “Le Village Cooperatif”, de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, como exemplo francês, e se apresentam, “como trabalho próprio”, duas abordagens para a casa rural: de um lado, o estudo da casa rural industrializada e, de outro, o estudo das casas produzidas com as técnicas e materiais convencionais (tijolo, pedra, madeira) que *Austral* preparou para o concurso do Banco de la Nación (AUSTRAL, set 1939).

Na primeira abordagem, *Austral* adota uma posição francamente favorável à casa pré-fabricada e montada a seco, como já se vê pelo título da matéria, “La gran industria debe hacerse cargo. La prefabricación resolvería el



Figura 3. Capas de *Austral 1* (Buenos Aires, junho 1939) e *Austral 2* (Buenos Aires, setembro 1939).

Fonte: Centro de Documentación – Biblioteca. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. Montagem dos autores.



Figura 4. Jorge Vivanco e Valerio Peluffo, Concurso Viviendas Rurales, Zona Cálida, 1939, publicadas em *Nuestra Arquitectura* (Buenos Aires, janeiro 1940, p. 441; 442).

Fonte: Centro de Documentación – Biblioteca. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. Montagem dos autores.

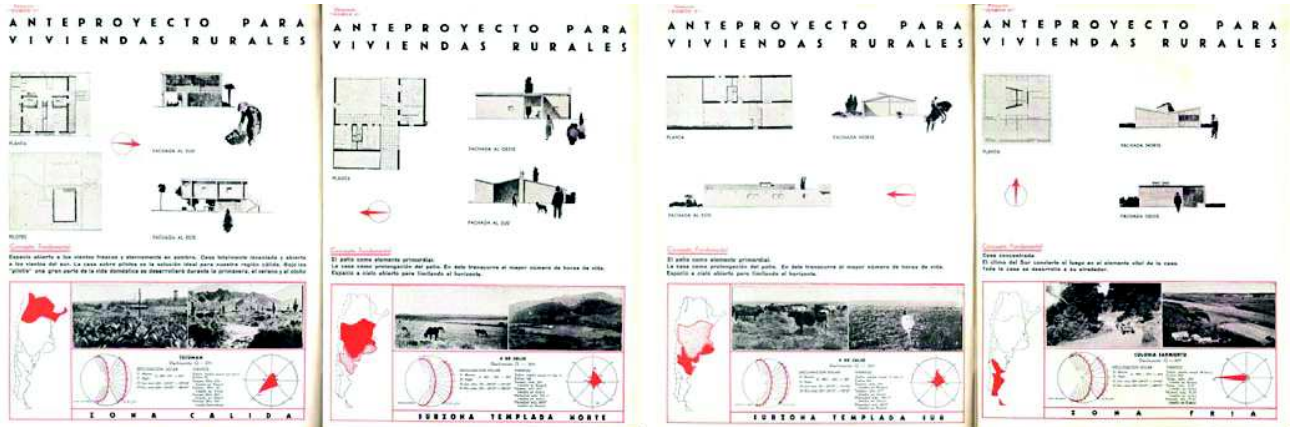


Figura 5. Domus 1, Domus 2, Domus 3 e Domus 4, “Anteproyectos para viviendas rurales”, *Austral* 2 (Buenos Aires, setembro 1939).
 Fonte: Centro de Documentación – Biblioteca. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. Montagem dos autores.

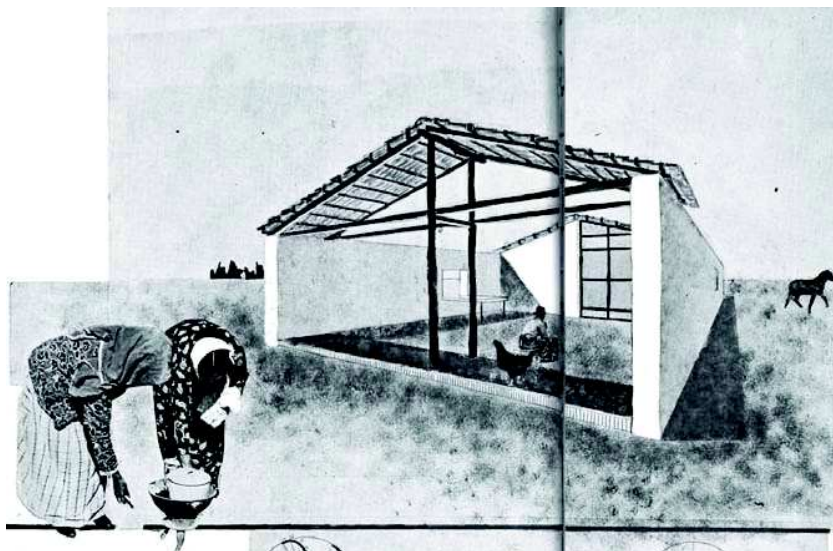
problema”, argumentando que “*esse mesmo homem que exige para a exploração dos produtos da terra a mais moderna maquinaria continua vivendo nas mesmas condições que os primitivos colonos cuja vivenda não era mais que um refúgio primário*” (AUSTRAL, set 1939, s/p). A seguir se discutem os possíveis sistemas de pré-fabricação: a casa totalmente armada na fábrica e transportada já pronta; a casa montada no terreno a partir de elementos produzidos em série; a fabricação de elementos seriais no próprio terreno.

Quanto às casas do concurso, *Austral* publica quatro estudos: Domus 1, para a zona de clima quente; Domus 2, para a subzona de clima temperado norte; Domus 3 para a subzona de clima temperado sul; Domus 4 para a zona de clima frio. Não há indicação da autoria individual desses projetos, embora se saiba que os membros de *Austral* não participaram como grupo único, mas em equipes (LIERNUR; PSICHEIURCA, 2008, p. 226). A proposta de Vivanco e Peluffo, única premiada, não está entre as publicadas, aparecendo somente mais tarde em *Nuestra Arquitectura*, com os demais projetos premiados pelo júri, entre os quais o de Horacio Caminos, Fernando Álzaga e Terán Etchecopar (CONCURSO..., 1940).

De qualquer forma, o que interessa notar é que *Austral* faz determinado uso editorial desses estudos. Isso se adverte tanto na maneira como as casas rurais são apresentadas no espaço que lhes cabe, isto é, no interior da matéria sobre o concurso, como em sua posição no contexto geral da revista. Ainda que os projetos não tenham sido realizados pelo grupo *Austral* em conjunto, ao que parece, há um “uso *Austral*” dessas ideias, isto é, há uma formulação precisa do tema no âmbito coletivo da revista.

A matéria sobre as casas rurais se abre com uma perspectiva da Domus 3, imagem telúrica de uma vida econômica. As figuras campesinas coladas em primeiro plano, o galo sob o alpendre, o trabalho no pátio, o cavalo ao fundo, sobre a linha reta que poderia corresponder ao horizonte sem incidentes do pampa, são os elementos que interagem com uma construção quase primária, solitária, disposta sobre uma extensão homogênea de chão. Domus 3, a casa

Figura 6. Domus 3,
 “Anteproyecto para viviendas
 rurales”, *Austral 2* (Buenos
 Aires, setembro 1939).
 Fonte: Centro de
 Documentación – Biblioteca.
 Facultad de Arquitectura,
 Diseño y Urbanismo.
 Universidad de Buenos Aires



⁸ “Técnica a utilizar momentaneamente”, escreve-se junto à figura de um rancho tradicional, que é comparado à “indústria moderna” (AUSTRAL, set 1939).

para abrigar esta vida, é um volume regular unitário, definido por dois muros de alvenaria paralelos, caiados, sobre os quais estão apoiadas as estruturas rústicas do alpendre e do telhado em duas águas. Os ambientes domésticos são regrados por esses dois planos de alvenaria, entre os quais se sucedem o espaço aberto-coberto do alpendre, o recinto do pátio (onde o telhado é suprimido), os espaços interiores. As grandes superfícies envidraçadas são transversais a esses planos; a fachada que se abre para o pátio é metade parede de alvenaria, metade esquadria, coincidindo a segunda com a sala. Apenas eventualmente uma ou outra janela se recorta contra a continuidade dos muros laterais; mas, no recinto do pátio, uma pequena abertura ao exterior aparece associada à mesa, provocando um episódio que é como uma recordação da pequena casa de Le Corbusier (Corseax-Vevey, 1925).

A formulação de Austral para a casa rural combina essa imagem telúrica e suas ressonâncias primitivistas à sugestão de que, nas quatro Domus rurais, os componentes “primitivos” (porque eles consideram esses componentes primitivos⁹) serão aproveitados nos termos de um pensamento projetual moderno, culto e informado.

Nas páginas seguintes, as quatro Domus se apresentam segundo o mesmo discurso visual sistematizador: plantas e fachadas sobre o quadro explicativo da respectiva zona climática. Elementos tipológicos convencionais – pátios, galerias, telhados de duas águas – podem ser retrabalhados numa condição moderna, desde que comprovada sua pertinência, o que se faz nos termos de um conhecimento rigoroso e demonstrável das condições climáticas, que Austral faz questão de registrar através de quadros preparados para cada zona de estudo (inclusive dividindo em zona temperada sul e zona temperada norte o que o concurso considerava zona única).

A visão do problema que Austral oferece na matéria sobre a pré-fabricação, assumidamente moderna, militante até, se recordamos o emprego do slogan em favor do “espírito da época”, de algum modo instrumenta o que se quer explicar com as quatro Domus rurais: a decomposição da casa em elementos

de arquitetura predefinidos e repetíveis, que são associados a um cardápio, também limitado, de materiais locais. Onde na casa industrializada se tem “*elemento-tabique / elemento-teto / elemento-piso / elemento-abertura*”, produzidos industrialmente, na casa rural se tem “*muros exteriores / tabiques interiores / tetos / pisos*”, obtidos com tijolo, pedra, pedregulho e palha. Os materiais serão industrializados ou serão naturais, mas, em todo caso, poderão ser submetidos a um pensamento projetual sistemático, normativo, a partir do qual se pode, entretanto, gerar produtos individuais – o “*standard variável*” que deve permitir que a casa seja “*a expressão de seu habitante*” (AUSTRAL, set 1939).

CONCLUSÕES

Os usos do primitivismo na arquitetura moderna latino-americana têm sido compreendidos segundo posições que, se não necessariamente opostas em sua manifestação material, são relativamente antagônicas do ponto de vista teórico. A primeira delas corresponde ao primitivismo como parte de um projeto calcado na identidade, em que prevalece a valorização do primitivo por razões éticas e/ou políticas, em geral associadas a uma ideia de resistência cultural. A segunda corresponde ao primitivismo como projeto artístico, seja como busca pelo essencial, seja como estratégia de caracterização, mas sempre como afirmação de autonomia disciplinar, que não se vê limitada por uma ética do regional. A primeira posição, como projeto de construção de identidade, está mais próxima de uma aceitação a priori do par organizador centro-periferia (o que ela reivindica é colocar a periferia no centro); a segunda posição indica uma atitude mais complexa, em que centro-periferia não tem necessariamente um rebatimento geográfico tão claro e podem dar lugar a outras oposições (por exemplo, urbano-rural, em vez de regional-universal).

Monlevade (Brasil, 1936) e Viviendas Rurales (Argentina, 1939) foram dois concursos realizados mais ou menos na mesma época, cujos programas tiveram como ponto de convergência o estudo da pequena casa – operária no primeiro, rural no segundo – e cujos participantes implicados, nomeadamente, Lucio Costa no Brasil e os membros do grupo Austral na Argentina, estavam comprometidos como o desenvolvimento da arquitetura moderna. Os resultados da participação desses autores nos concursos, identificados, nesse caso, como um conjunto de desenhos e colagens, exibem características comparáveis. Concorre para isso o emprego, nesses projetos, de materiais naturais, tais como a pedra e o barro, e o recurso a técnicas construtivas pré-industriais, anteriores ao advento da arquitetura moderna que seus autores haviam abraçado e promovido. Essas imagens poderiam ser facilmente associadas, numa visão inicial, à primeira posição. Como é evidente, tocam-se, em ambos os usos acima indicados do primitivismo, a valorização de materiais locais, a recuperação de procedimentos construtivos ancestrais e uma certa ideia de retorno. Mas este artigo procurou assinalar, precisamente, a relação entre esses dois exemplos e a segunda posição. Lucio Costa e os membros de Austral coincidem em certa atitude disciplinar que exemplifica o argumento do primitivismo como problema artístico. Tanto Lucio

Costa, na casa operária de Monlevade, quanto os membros do grupo Austral, nas alternativas para as casas rurais, propuseram o uso de materiais naturais e autóctones, bem como o emprego das técnicas construtivas convencionais a eles associadas, a partir de uma escolha intelectual e artística, que podia se provar racional diante do estado atual do conhecimento e que não estava limitada, ou tampouco legitimada, pelo problema da identidade.

As propostas de Costa e Austral não envolviam a casa produzida industrialmente, mas nem por isso eram menos sistemáticas, seriais e reproduzíveis, em linha com as ambições universalistas da arquitetura moderna. Tampouco a pedra e o barro as fizeram mais latino-americanas. Afinal, como disse Clorindo Testa sobre a Casa Errázuriz (1930), quando perguntado sobre regionalismo: “... projeto soberbo, parede de pedra e vigas de madeira, enfim, Le Corbusier contestou com o que havia no sítio do Chile onde a casa seria feita... Também podes fazê-la na campanha francesa” (BAYÓN; GASPARIANI, 1977, p. 24).

REFERÊNCIAS

- ADES, D. *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1989. 360 p.
- ÁLVAREZ, F. *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-49)*. 1991. 457 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Departamento de Composição Arquitetônica, Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 1991.
- AUSTRAL. Austral 1. Voluntad y Acción. *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, junho 1939. 6p.
- AUSTRAL. Austral 2. Urbanismo Rural, Plan Regional y Vivienda. *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, setembro 1939. 14p.
- BAYÓN, D.; GASPARIANI, P. *Panorámica de la arquitectura latino-americana*. Barcelona: Editorial Blume, UNESCO, 1977. 215 p.
- BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. 261 p.
- BRILLEMBOURG, C. *Latin American Architecture 1929-1960*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2004. 163 p.
- COMAS, C. E. D. *Precisões brasileiras. Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45*. 2002. 341 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Paris VIII, Paris, 2002.
- CONCURSO de anteproyectos para viviendas rurales del Banco de la Nación Argentina. *Nuestra Arquitectura*, n. 1, p. 440-449, 1940.
- CONNELY, F. *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*. Filadélfia: The Pennsylvania State University Press, 1995. 154 p.
- COSTA, L. Ante-proyecto para a villa de Monlevade. Memorial descriptivo. *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, n. 3, p. 115-117, maio 1936.
- COSTA, L. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. 608 p.
- FLAM, J. Introduction. In: FLAM, J.; DEUTCH, M. (Ed.). *Primitivism and Twentieth-century Art: a Documentary History*. Berkeley: University of California Press, 2003, 491 p.
- GIMENEZ, L. E. Pós-modernismo, arquitetura e tropicália [1984]. In: GUERRA, A. (Ed.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira – parte 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 35-62.
- GOLDWATER, R. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 339 p.

- GOMBRICH, E. O primitivo e seu valor na arte [1979]. In: WOODFIELD, R. (Ed.). *Gombrich Essencial. Textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012, 624 p.
- GUERRA, A. *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp. Origem e conformação no universo intelectual brasileiro*. São Paulo: Romano Guerra, 2010. 327 p.
- HERNÁNDEZ, F.; ALLEN, L. K. Post-colonizing the Primitive. In: ODGERS, J. et al (Ed.). *Primitive: Original Matters in Architecture*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2006. 284 p.
- HILLIER, S. *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. Londres: Routledge, 1991. 309 p.
- JIMÉNEZ, Víctor. *Juan O’Gorman. Principio y fin del camino*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. 429 p.
- KURASAWA, F. A Requiem for the “Primitive”. *History of the Human Sciences* [S.l.], v. 15, n. 3, 2002, p. 1-24.
- LE GOFF, J. L. Idades Míticas. *Enciclopédia Einaudi*. v. 1. Memória-História: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, 457 p.
- LIERNUR, J. F.; PSICHEPIURCA, P. *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes: Prometeo Libros, 2008. 429 p.
- MARTINS, C. A. F. Identidade nacional e estado no projeto modernista. Modernidade, estado e tradição In: GUERRA, A. (Ed.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira – parte 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 280-297.
- PERRY, G. Primitivism and the modern. In: HARRISON, C. et al (Ed.). *Primitivism, Cubism, Abstraction: the Early Twentieth Century*. New Haven, Londres: Yale University Press; Open University, 1993, p. 3-85.
- ROSSEAU, J.-J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Porto Alegre: L&PM, 2008. 173 p.
- RUDOLFSKY, B. *Architecture without Architects: a Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*. Nova Iorque: Doubleday, 1964. 128 p.
- RYKWERT, J. *On Adam’s House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*. Museum of Modern Art, 1972. 221 p.
- SABATINO, M. The Primitive in Modern Architecture and Urbanism. Introduction. *The Journal of Architecture (RIBA – Royal Institute of British Architects)* [S.l.], v. 13, n. 14, 2008, p. 355-364.
- SCHERE, R. (Ed.). *Concursos 1826-2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos, 2008. 787 p.
- TESTIMONIO del Arq. Jose A. Le Pera. *El grupo Austral, 1938-1941. Reflexiones 1985. Le Pera*. Buenos Aires: Asociación Becarios de Arquitectura y Urbanismo, 1985, p. 16.
- TOCA, A. *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. México: Gustavo Gilli, 1990. 284 p.
- TORGOVNICK, M. *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. 335 p.
- VESELY, D. The Primitive as a Modern Problem: Invention and Crisis. In: ODGERS, J. et al (Ed.). *Primitive: Original Matters in Architecture*. Londres, Nova Iorque: Routledge,

Nota das Autoras

Esse texto é resultado de pesquisa apoiada pelo CNPq (PQ 307810/2011-9). Uma versão inicial foi apresentada no IV Seminário DCOMOMO SUL, “Pedra, barro e metal: norma e licença na arquitetura moderna do cone sul americano, 1930/70”, UFRGS, Porto Alegre, 2013.

Nota do Editor

Data de submissão: 03/28/2016

Aprovação: 05/20/2017

Revisão: Traduzca Serviços de Traduções Ltda.

Cláudia Costa Cabral

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

CV: <http://lattes.cnpq.br/2790035784807996>

claudiacostacabral@gmail.com

Helena Bender

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

CV: <http://lattes.cnpq.br/4067770346183004>

bender.helena@gmail.com