

**DA INTEGRAÇÃO DAS ARTES AO DESENHO INTEGRAL
INTERFACES DA ARQUITETURA NO BRASIL MODERNO**

Autor:

Luís Henrique Haas Luccas

Formação e filiação:

Doutor em Arquitetura pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação (PROPAR) da UFRGS
Professor Adjunto do Departamento de Arquitetura da UFRGS

Endereço para correspondência:

Rua Casemiro de Abreu n.390/202, Rio Branco, Porto Alegre, RS, Brasil. CEP 90420-000

Telefones (51) 3388 8126 e (51) 9156 9044

E-mail: luis.luccas@ufrgs.br

DA INTEGRAÇÃO DAS ARTES AO DESENHO INTEGRAL INTERFACES DA ARQUITETURA NO BRASIL MODERNO

RESUMO:

O texto recupera as relações estabelecidas no Brasil entre arquitetura, arte e áreas afins, como paisagismo e *design*, desde o projeto do Ministério, em 1936, até a ascensão da *escola paulista*, nos anos sessenta. Demonstra o convívio inicial pacífico de expressões modernas díspares, durante o governo Vargas, a partir de uma *integração das artes* sem a ortodoxia própria do formato original de *síntese das artes*.

A relação tolerante seria interrompida com o fim da guerra e do Estado Novo, dividindo arte e arquitetura em posições contrastantes. A arte polarizou-se entre realismo e concretismo, tendo o expressionismo abstrato como alternativa. O mesmo ocorria na arquitetura, onde o modelo hegemônico passava a compartilhar espaço com uma produção sem matrizes corbusianas e traços autóctones responsáveis pelo seu êxito internacional. Em ambos casos a renovação partiu destacadamente de São Paulo.

O desfecho do episódio ocorreu com a ascensão do *brutalismo* paulista, na década de sessenta: um modelo de arquitetura que se encerrou no desenho integral de seus componentes, perseguindo aquilo poderia ser definido como uma estética do inacabado. O discurso plástico austero brutalista, aliado ao antagonismo ideológico presente, resultou no afastamento entre arte e arquitetura, como demonstraram o MASP e a FAUUSP.

PALAVRAS-CHAVE: síntese das artes, integração das artes, arquitetura moderna brasileira

FROM THE INTEGRATION OF THE ARTS TO INTEGRAL DESIGN: INTERFACES OF ARCHITECTURE IN MODERN BRAZIL

ABSTRACT:

This paper retrieves the relationships between architecture, art and similar practices – like landscape architecture and industrial design – that occurred in Brazil since the conception of the Ministry building, in 1936, until the establishment of the *paulista* school in the sixties. It explains the initially peaceful companionship of unmatched expressions of modernity under Vargas government, deriving from an *integration of the arts* devoid of the orthodoxy that characterized the original concept of *synthesis of the arts*.

That tolerant relationship would be interrupted at the end of both WW II and the Estado Novo, splitting art and architecture into opposing positions. Art practice was polarized by realism or concretism, which had abstract expressionism as alternative. It was the same in architecture, where the hegemonic model had to share space with a production apart from the corbusian matrix and the nativistic undertones responsible for its international achievement. In both cases, the renewal started in São Paulo.

Such episode was closed by the arrival, in the sixties, of the *brutalismo paulista* movement: an architectural model which enclosed itself in the integral design of its components, in search of that which might be defined as an aesthetics of the unfinished. The strict plastic discourse of brutalism, together with its struggling ideological activism, resulted in the rupture between art and architecture, as shown by the MASP and FAUUSP buildings.

KEY-WORDS: synthesis of the arts, integration of the arts, modern brazilian architecture

DA INTEGRAÇÃO DAS ARTES AO DESENHO INTEGRAL INTERFACES DA ARQUITETURA NO BRASIL MODERNO

O conceito original de *síntese das artes* carregou consigo visível teor utópico. Idealizava uma relação ética e esteticamente intransigente entre arte, arquitetura e áreas afins, como paisagismo e desenho industrial, buscando o alinhamento dos diferentes ofícios através de afinidades em sua concepção. A origem da *fusão* proposta retrocedia à aspiração da "obra de arte total" – *gesamtkunstwerk* – de Wagner, que constituiu um fundamento da Bauhaus inicial. Pivô da vertente racional daquela escola, Gropius foi defensor do paradigma do *design*, que propunha uma nova unidade artística. Era contrário à subordinação da arte à arquitetura para produzir tão somente "emoção poética", como ajuizava a posição corbusiana menos ortodoxa sobre o tema.

A *síntese das artes* se tornou uma questão controvertida entre intelectuais, artistas e arquitetos nas duas décadas centrais do século XX. A ambigüidade presente em torno do conceito propiciou interpretações subjetivas que distorceram seu sentido inicial. Surgia, deste modo, uma modalidade sutilmente distinta de relação entre arte e arquitetura, onde obras apresentando formas ou conceitos de orientações distintas poderiam coexistir de forma pacífica, desde que fossem consideradas modernas.

Le Corbusier trouxe ao Brasil a prática destituída do tom ortodoxo inicial. No começo dos anos 30 ele introduzia de forma inaugural seus murais no Pavilhão Suíço, representando *objects trouvées* de tom surrealista nas paredes do saguão. As célebres casas da década anterior, contudo, já apresentavam uma abordagem artística: nelas diferentes planos e elementos recebiam formas, cores, texturas, posições e proporções que produziam composições arquitetônicas análogas à sua pintura purista inicial. Durante a consultoria ao projeto do Ministério de Educação e Saúde Pública, em 1936, ele propôs uma relação mais branda e realista entre arquitetura e arte. Antes que perseguir um "estilo moderno" integral, procurava consolidar o papel de monumento do palácio moderno, inserindo esculturas, pinturas, murais e paisagismo igualmente modernos ao projeto: sintética e despojada, a "nova arquitetura" carecia de elementos semânticos legíveis pelos seus promotores e a sociedade local para que se tornasse aceita. Precisamente essa questão do caráter extraordinário na arquitetura moderna foi tema do manifesto denominado "Nove pontos sobre a monumentalidade", elaborado por Gideon, Sert e Léger, em 1943.

O Ministério de Educação e a *integração das artes*

A história do Ministério de Educação é suficientemente conhecida. Também é reconhecida a contribuição basilar de Le Corbusier, sugerindo a utilização de elementos materiais e culturais locais, como o gnaisse da região aplicado "nos enquadramentos e nas empenas", as palmeiras imperiais aclimatadas presentes em seus croquis, a recriação moderna dos painéis de azulejos da tradição portuguesa, a pintura e a escultura. Eram artifícios que buscavam dar o tom autóctone

necessário ao edifício e "vesti-lo" a caráter para cumprir sua função representativa. Isto prevenia simultaneamente prováveis críticas por falta de identificação nacional. Afinal, nos anos 30 prosseguia o nacionalismo da década anterior, exacerbando-se ainda mais a partir da implantação do Estado Novo, em 1937, e do começo da 2ª Guerra, em 1939.



Figura 1 (esquerda): iniciador da "integração das artes" no País, o MESP recebeu o gnaisse da região nos "enquadramentos e empenas", entre outras decisões fundadoras da arquitetura brasileira. Fonte: autor.
 Figura 2 (direita): detalhe de um dos painéis de azulejos criado por Portinari para a base do edifício, a partir da sugestão de Le Corbusier. Fonte: autor

Além das pinturas murais interiores do MESP, Cândido Portinari (1903-1962) foi autor dos grandes painéis externos de azulejos; material cujo resgate também foi sugerido por Le Corbusier, conforme o relato de Lucio Costa. Roberto Burle Marx (1909-1994) pôs em prática um paisagismo com espécies nativas e as formas curvas que acabaram identificadas com a geografia e a tradição barroca brasileira. E as esculturas foram realizadas pelos nem tão modernos Celso Antônio (1896-1984) e Adriana Janacópulos (1897-?), o iniciante Bruno Giorgi (1905-1993) e o consagrado Jacques Lipchitz (1891-1973), cujo esplêndido Prometeu sofreu críticas infundadas.



Figura 3 (esquerda): painel de azulejos de Portinari situado sob a empena lateral do Ministério. Fonte: autor.
 Figura 4 (direita): escultura em bronze intitulada Prometeu, de Lipchitz, fixada na empena curva do auditório revestida com gnaisse da região. Fonte: autor.

O modelo de arquitetura moderna ali inaugurado tornou-se hegemônico no País nas duas décadas seguintes, atingindo êxito internacional através da combinação de traços autóctones e matrizes corbusianas. A *integração das artes* também se tornaria uma prescrição a ser seguida. O arranjo ditoso, entretanto, foi transformado gradualmente em prescrição para a arquitetura brasileira. A *escola carioca* tornou-se o referencial para as demais regiões do País até os anos 50, quando ocorreria o ponto de inflexão de sua hegemonia e ela passaria a dividir espaço com trabalhos sem as características que a consagraram. A alternativa oferecida apresentava um acento *construtivo* e provinha especialmente de São Paulo, de onde também seria oriunda a influência de trabalhos do chamado *brutalismo paulista*, nos anos 60 e 70.

Uma década e meia após a inauguração da obra, a *síntese das artes* era o tema central do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado simultaneamente no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, em setembro de 1959. Organizado pelo crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), o encontro reuniu os principais intelectuais, críticos e profissionais de arte e arquitetura, como Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Jean Prouvé e Stamo Papadakis. Às vésperas de inaugurar uma Capital construída integralmente moderna sobre tábula rasa, o Presidente Juscelino queria exibir sua façanha e receber os merecidos louros; e muitos deviam estar curiosos para conhecê-la. Identificado com as posições corbusianas, Lucio julgou a expressão *integração das artes* mais apropriada para definir a relação tolerante inaugurada no Ministério, utilizando-a em conferência naquele evento. Demonstrava que *síntese* – ou *fusão* – e *integração* definiam duas relações semelhantes possíveis entre aqueles diferentes ofícios, mas em níveis sutilmente distintos. Em sua proposta de *integração das artes*, ele preconizava "não uma fusão cenográfica e sim uma comunhão com a arquitetura, concebida e executada com consciência plástica, como arte em si mesma, condição para que a pintura e a escultura possam a ela integrar-se".

Arquitetura, arte, paisagismo e *design* até 1950

O País foi governado por Vargas entre 1930 e 1945, passando sob a ditadura estadonovista a partir de 1937. No período despontaram os grandes nomes da arquitetura e da arte modernas brasileiras. No caso do paisagismo, Burle Marx obliterou aos demais: além dele, apenas Carlos Perry foi reconhecido com a inclusão de seu trabalho no antológico livro de Henrique Mindlin, sendo relegado ao esquecimento posteriormente. E no desenho mobiliário, o imigrante português Joaquim Tenreiro (1906-1992) iniciou a produção de móveis modernos nacionais compatíveis com arquitetura praticada; recebendo gradualmente a contribuição de personagens como Lina bo Bardi (1914-1992), no final dos anos 40, e Sergio Rodrigues (1927), nos anos 50. Ainda merece menção o experimentalismo precursor dos móveis de Flávio de Carvalho (1899-1973) no período.

Entre os diferentes ofícios – arquitetura, escultura, pintura, muralismo, paisagismo e *design* – havia um denominador comum que se sobrepunha às proposições estéticas e conceituais de matizes variados: a busca de identidade nacional iniciada pelos modernistas, nos anos 20, a partir

daquela "redescoberta do Brasil" realizada com a colaboração de Blaise Cendrars. Há que se considerar, igualmente, o patamar incipiente das manifestações modernas e o cerceamento do livre-arbítrio no período autoritário (1937-1945), que não recomendavam polêmicas ou fragmentações do bloco passíveis de enfraquecê-lo. Merece ser reconhecido que o Estado Novo centralizou decisões e orquestrou ações, gerando também oportunidades ansiadas pelos artistas, no sentido positivo.

A arte daquele primeiro período, até 1950, manteve um predomínio figurativo realista, ora tomando caminhos expressionistas (na obra de Lasar Segall, destacadamente, e Portinari oscilando em maior ou menor intensidade), ora adotando composições de tom cubista superficial, como demonstram os painéis murais exteriores do MESP e Pampulha, ambos de Portinari. Tais obras, aliás, foram modelos explícitos dos painéis de azulejos exteriores realizados por Burle Marx no Instituto Oswaldo Cruz e na residência Jean Marie Diesti, ambos no Rio de Janeiro, em 1947.

Na pintura, Portinari adotava motivos como trabalhadores de diferentes regiões brasileiras – retratados no Ministério –, seguindo a fórmula vencedora da tela "O Café", que recebeu menção honrosa na mostra anual do Carnegie Institute of Pittsburgh, em 1935. Satisfazia o gosto da ditadura local, tangenciando temas típicos do fascismo de Mussolini – com quem Getúlio mostrou identificar-se, ao estabelecer alianças com a massa trabalhadora e adotar a Carta del Lavoro como referência das leis trabalhistas brasileiras. Igualmente do ponto de vista temático e também estético de sua pintura, Portinari aproximava-se do Muralismo mexicano, que era a arte propagandista do regime revolucionário implantado naquele país; a arte produzida por Rivera, Siqueiros e Orozco desfrutava de grande prestígio internacional. Vale destacar a atmosfera metafísica de algumas obras de Portinari produzidas nos anos 40, demonstrando o flerte com a pintura de Giorgio De Chirico.

Após 1945, ao fim do Estado Novo que lhe propiciou tantas oportunidades, Portinari assumiu posição política oposta, filiando-se ao comunismo. Pode-se concluir, deste modo, que o pintor se equilibrou sobre forma e temática utilizadas pelo Muralismo; através do abrandamento perspicaz do conteúdo expressado, tornava sua pintura ambigualmente adequada a dois lados ideológicos. Não seria injusto afirmar que ele "acendia uma vela para cada santo" com essa atitude.

Outro pintor e muralista de destaque no período, Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) era menos ambíguo ao voltar-se predominantemente para temas do campo individual – de tom lúdico e erótico – em sua pintura. Sua modernidade consistia nas temáticas adotadas e na forma de pintar, que mesclava simultaneamente recursos de Cézanne e Matisse, como destacou precisamente Ronaldo Brito: do primeiro tomava o "desenhar com a cor, ao estabelecer os limites entre as formas através da cor"; e do segundo, as "áreas mais livres e extensas de cor, utilizando-se de arabescos e recursos ornamentais na ocupação do espaço".¹ Nos anos 40, adotaria temas nacionalistas ocasionalmente, sendo influenciado igualmente pelo Muralismo mexicano.

¹ BRITO, Ronaldo. Catálogo "Modernismo; Projeto Arte Brasileira". São Paulo: FUNARTE, 1986, p.30.

Em outros grupos artísticos importantes da época, como Santa Helena – de Volpi, Rebolo, Bonadei e Pennacchi – e Núcleo Bernardelli – de Pancetti, Dacosta e Bustamante Sá –, a modernidade se constituía através da abordagem temática e do figurativismo realista deformado da pintura, às vezes "bastante construída" como definiu Walter Zanini. Alguns pintores do período ainda percorreram caminhos diferentes, como Cícero Dias, que enveredou pelo surrealismo.

Em posição desfavorável à pintura, durante a construção do Ministério, a escultura moderna brasileira progrediu de modo lento até 1950. A figura central de Victor Brecheret (1894-1955), nas décadas de 20 e 30, e coadjuvantes como o imigrante italiano Ernesto de Fiori (1884-1945) passaram a dividir espaço com Bruno Giorgi e Alfredo Ceschiatti (1918-1989) em ascensão, nos anos 40. Ceschiatti já realizava algumas esculturas esplêndidas naquela década, como o bronze Torso (1946): figura feminina com padrão de beleza clássica, porém genuinamente moderna.

A escultura enfrentou dificuldade para tomar rumos efetivamente modernos até a metade do século. Seguiu adotando um realismo figurativo muito próximo da tradição acadêmica, com freqüente caráter monumental²; ou estilizações semelhantes ao que se convencionou como *art-déco*, notórias em Brecheret (com um tanto de Brancusi) e perceptíveis nas demais obras incorporadas ao Ministério – à exceção do Prometeu. A pintura de Vicente do Rego Monteiro no período merece alusão como um paralelo ao desenho desse padrão de escultura.

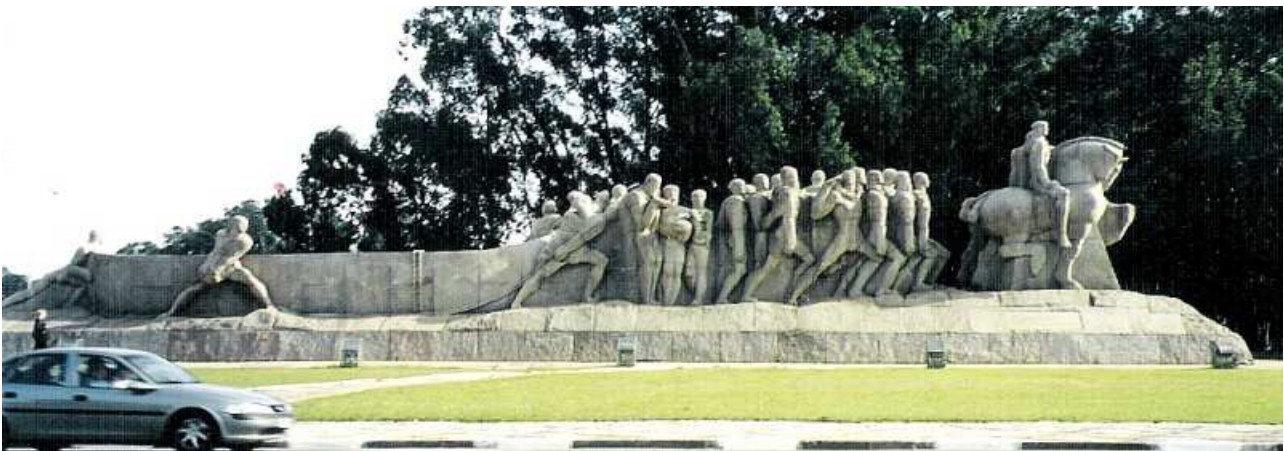


Figura 5: O Monumento às Bandeiras (1936-1953), obra mais conhecida de Victor Brecheret. Fonte: autor

Pouco conhecida, Maria Martins (1894-1973) talvez tenha sido a escultora verdadeiramente moderna do Brasil no período. Sua obra, entretanto, manteve-se praticamente ignorada no País; fato que repercutiu no inexplicável menosprezo da crítica e história da arte brasileira pelo seu trabalho. O casamento com o embaixador Carlos Martins oportunizou-lhe desenvolver uma carreira no exterior, estudando com Lipchitz em Nova York, onde realizou sua primeira exposição, em 1941. Através de André Breton conheceu artistas europeus ligados ao surrealismo, por onde sua obra enveredou. O onírico e o automatismo marcaram seus bronzes surpreendentes como

² No âmbito da escultura, o termo *monumental* é utilizado pela crítica para definir a posição compositiva das figuras representadas, antes que suas dimensões.

Não Te Esqueças Que Eu Venho Dos Trópicos (1942), Sem Eco (1943), Glebe-aiiles (1944), O Impossível³ (1945) e O Implacável (1947).



Figura 6 (esquerda): escultura em bronze intitulada Glebe-aiiles (1944), da autoria de Maria Martins. Figura 7 (direita): bronze de Maria Martins intitulado Não Te Esqueças Que Eu Venho Dos Trópicos (1942). Fontes: Enciclopédia Itaú de Artes Visuais, reproduções fotográficas autoria desconhecida. Disponíveis em <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2690&cd> Acesso em 16 jun. 2009, 14:25:00

No *design* mobiliário, Joaquim Tenreiro despontou com criações que remetiam ao móvel tradicional brasileiro, a partir de fatores como a utilização do jacarandá e de outras madeiras identificadas com aquele, da palha em assentos e encostos, de formas elegantes retas e esbeltas, em analogia ao estilo Dona Maria (1780-1825) – derivado do Sheraton inglês. Começou como decorador, desenhando móveis em estilos passados requisitados na época, tendo oportunidade de colocar em prática o desenho moderno na casa projetada por Oscar Niemeyer para Francisco Peixoto, em Cataguazes (1942). Flávio de Carvalho e Lina Bo Bardi também conceberam alguns móveis modernos neste primeiro período. E Sérgio Rodrigues surgiria mais tarde, em meados dos anos 50, criando peças profundamente brasileiras como sua notável Poltrona Mole (1957). Tenreiro seguiu a fórmula brasileira ao criar o mobiliário moderno sobre a tradição, como afirmou:

"O que fiz foi reformular as dimensões dos móveis usados no Brasil, porque eles eram confortáveis. [...] Mas não digo que criei o móvel moderno no Brasil, apenas procurei dar características modernas ao que se fazia no País. Nisso fui precursor. Criei móveis despojados, limpos, levando em conta a tradição artesanal brasileira".⁴

Quanto ao paisagismo, sabe-se que Burle Marx recebeu princípios iniciais de Lucio Costa para tornar-se criador de exteriores alinhados com a "nova arquitetura". Isto ocorreu durante a

³ O molde em gesso encontra-se exposto na valiosa coleção de arte latino-americana do MALBA, em Buenos Aires, mostrando o valor de sua obra depreciada no país.

⁴ RITO, Lucia. Joaquim Tenreiro: moderno ontem, hoje e sempre. Folheto de exposição, Rio de Janeiro: Rio Design Center, 1991.

execução do jardim da casa Alfredo Schwartz (1932), no Rio, resultante da parceria entre Gregori Warchavchick e o arquiteto carioca. A versão de história estabelecida minimizou a iniciativa precursora do arquiteto russo e sua mulher Mina Klabin, utilizando espécies nativas em suas casas iniciais, como demonstrou oportunamente Abílio Guerra.⁵

Enfim, encontrava-se na temática nativista e na paleta de cores e materiais locais o ponto de contato entre arte e arquitetura: ambas compartilhavam a busca de uma identidade nacional. A *integração das artes* transcorria pacificamente sob o autoritarismo do Estado Novo, lançando mão dos recursos limitados disponíveis para estabelecer uma linguagem moderna global.

Estética e ideologia no pós-guerra

Com o fim da Segunda Guerra e do Estado Novo, em 1945, iniciava no Brasil um momento de maior liberdade política. Os comunistas deixavam a clandestinidade por curto período. 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. Através de programas de ajuda, os Estados Unidos exerciam pressão política sobre a América Latina e isolavam Cuba: a Aliança para o Progresso (1961) contou com 20 bilhões de dólares – soma vultosa se consideradas as dimensões econômicas do bloco e desvalorização da moeda no período. E isso incluía uma ampla dose de colonização cultural.

Os reflexos da polarização de forças se faziam sentir no meio artístico e cultural brasileiro: arte e arquitetura seriam gradualmente divididas em posições mais à direita ou esquerda, com estéticas e discursos correspondentes aos matizes políticos. Aracy Amaral aponta atitudes colonialistas americanas como a ação do MoMA durante a Segunda Guerra e a Guerra Fria.⁶ O estímulo ao expressionismo abstrato de perfil existencial-individualista foi estratégico em países com artistas inclinados à esquerda, através do patrocínio de eventos como bienais e exposições por aquele museu e por grandes empresas norte-americanas. Jackson Pollock (1912-1956) era um referencial importante desta vertente, com sua *action painting*, ao lado dos móveis espetaculares de Alexander Calder (1898-1976), o qual criou um vínculo sólido com Brasil após a primeira visita, em 1948.

No sentido oposto, o *realismo socialista* influenciava setores da arte e arquitetura posicionados à esquerda. Proposta estética identificada com a corrente ideológica stalinista, pregava expressões mais fáceis, acessíveis ao grande público – com evidentes intenções panfletárias. Na arte, a fórmula aplicada era o figurativismo realista voltado para temas comprometidos socialmente.

⁵ GUERRA, Abílio. Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. São Paulo: Vitruvius, 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp150.asp>> Acesso em 19 mai. 2009, 09:33:30

⁶ AMARAL, Aracy. Arte para que? São Paulo: Studio Nobel, 2003, p.14-18.

Na arquitetura do sul do País, no início dos anos 50, Demétrio Ribeiro (1916-2003) e Edgar Graeff (1921-1990) estimulavam o debate sobre o *realismo socialista*. Ambos defendiam uma arquitetura próxima ao público, como a arte produzida pelo Clube de Gravura local. Criado por Vasco Prado e Carlos Scliar, em 1951, dois artistas de esquerda inspirados no engajado Taller de Gráfica Popular (TGP) do México, o Clube dedicou-se à campanha pela paz, ao banimento da bomba atômica e ao combate do abstracionismo representado pela arte concreta e as Bienais de São Paulo – "expressão da decadência burguesa" segundo Vilanova Artigas.⁷ Graeff tomava o modelo teórico de Lucio Costa baseado na *origem*, como fórmula para materializar uma arquitetura correspondente. A arquitetura moderna dos anos 50 dividia-se entre adotar o modelo baseado na tradição brasileira instituída, ou produzir uma arquitetura sintética despojada de significados representativos. Da primeira opção derivou curiosa experiência de inspiração no passado gaúcho, na qual o estudante Carlos Maximiliano Fayet (1930-2007) propunha nostálgica ampliação de escola de enxaimel numa colônia alemã (c.1950).

Em 1952, Artigas publicou o texto *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*, onde concluía que "a Arquitetura Moderna, tal como a conhecemos, é arma de opressão, arma da classe dominante; uma arma de opressores contra oprimidos".⁸ Um ano depois viajou a União Soviética para conhecer a arquitetura representativa do realismo socialista, com a qual decepcionou-se encerrando a aproximação ensaiada. A partir daí buscou conciliar a prática da arquitetura moderna com suas convicções marxistas, encontrando como saída honrosa afirmar "que a cultura é patrimônio da humanidade, acima de momentâneas disputas ideológicas".⁹ Anos mais tarde confessaria a Aracy Amaral que seu texto teria surtido reações discordantes, fazendo o seguinte relato crítico daquele momento:

"...os camaradas da direção do Partido ficaram muito aborrecidos comigo por causa daquilo e reuniram esse pessoal sectário da esquerda, que era o pessoal do Rio Grande do Sul, que propunha uma arte regionalista, e que passaram a desenhar homem com laço e cavalo de fronteira. Há gravuras do Scliar muito bem feitas, uma cerca de arame e um homem com um laço. Eu não tolerava isso, achava uma visão pobre... Em relação à arquitetura, no fundo pensavam que o realismo socialista que defendiam estaria necessariamente vinculado ao fazer uma arquitetura colonial, como o Lucio Costa tinha inventado, como vinha do passado. Sempre estive em desacordo porque achava que era um patrimônio que só defendia nosso passado histórico ao nível colonial, que nunca soube analisar nossa contribuição no período da República e valorizar o conhecimento do ecletismo..."¹⁰

⁷ ARTIGAS João B. Vilanova. "A Bienal como expressão da decadência burguesa", Revista Horizonte, Porto Alegre, n.9, setembro de 1971, p. 272.

⁸ ARTIGAS, João B. Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981, p.63.

⁹ ZEIN, Ruth Verde. "Brutalismo, escola paulista: entre o ser e o não ser". Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, Revista **ARQTEXTO** n.2, p.35.

¹⁰ "As posições dos anos 50. Entrevista de Vilanova Artigas a Aracy Amaral". São Paulo: Revista Projeto n.109, p.97.

Vertente construtiva e abstração no pós-guerra

O pós-guerra confirmou largamente 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 XX foi marcado pela polarização da arte brasileira entre os chamados figurativos e abstratos, com o segmento composto pelos últimos apresentando certa vantagem.

A revitalização da *vertente construtiva* ocorrida no pós-guerra originou a arte concreta, que teve como figura central o arquiteto e escultor suíço Max Bill (1908-1994). O conceito foi tomado do manifesto de Theo Van Doesburg, redigido em 1930, onde ele afirmava que a pintura concreta não era abstrata, "pois nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície". Max Bill defendeu o uso de artifícios matemáticos na definição das formas, como demonstrou sua célebre Unidade Tripartida (1949); obra com a qual ganhou o Grande Prêmio de Escultura na I Bienal de São Paulo, em 1951. Através da matemática ele reforçava a autonomia da arte frente ao mundo natural. Um ano antes do prêmio, porém, ele havia exposto no MASP, estimulando o concretismo brasileiro incipiente.

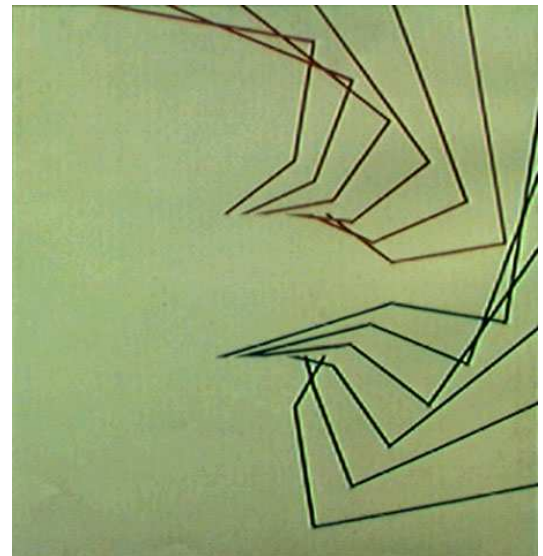
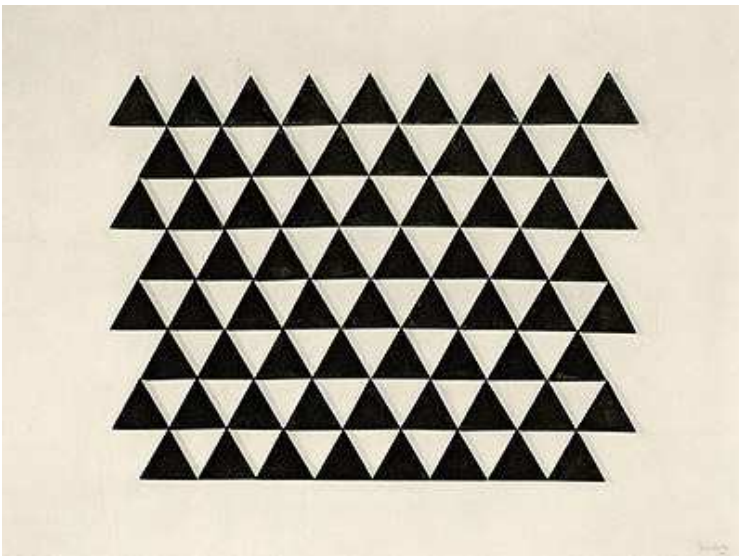


Figura 8 (esquerda): Concreção 5629 (1956), de Luís Sacilloto. Fonte: Enciclopédia Itaú de Artes Visuais, reprodução fotográfica autoria desconhecida. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=914&cd Acesso em 16 jun. 2009, 15:45:00

Figura 9 (direita): Idéia Visível (1957), de Waldemar Cordeiro. Fonte: Enciclopédia Itaú de Artes Visuais, reprodução fotográfica autoria desconhecida. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3529&cd Acesso em 16 jun. 2009, 15:43:30

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: ambos produziram desenhos, pinturas, peças gráficas, padrões de tecidos e azulejos com desenhos que contribuíram com a arquitetura da época (final dos anos 50 e anos 60). Transferindo-se de Roma para São Paulo em

1946, o ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro (1925-1973) influenciou artistas ligados ao expressionismo dominante, transmitindo-lhes os conceitos teóricos da *pura visualidade* de Konrad Fiedler e formando o Grupo Ruptura.¹¹ 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 época.¹² 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 Grupo Ruptura. Mais tarde, em 1959, artistas cariocas divulgaram o Manifesto Neoconcreto, tomando uma "posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta".¹³ O grupo era composto por Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar, Amílcar de Castro e Franz Weissmann, entre outros.

Incentivador do Concretismo, Mário Pedrosa foi um crítico de arte fiel ao movimento. Ligado à corrente trotskista, combateu a proposta estética stalinista do realismo socialista. Como curador da II Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1953), demonstrou sua posição em defesa da liberdade irrestrita da arte através da amplitude das propostas estéticas de vanguarda apresentadas; o que não conseguia disfarçar sua preferência pela arte construtiva, como evidenciava em passagens como esta:

*"A integração das artes que a nova arquitetura pede exclui vedetes, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento especial. As novas gerações de pintores e escultores estão cada vez mais próximas desta síntese. Querem fazer da arte uma atividade prática e eficaz de nossa civilização. Eis por que penetram na escola dos construtivos, a fim de chegar a uma verdadeira síntese, condição indispensável à criação do estilo que o mundo e o futuro esperam de nós."*¹⁴

A citação demonstra, igualmente, que a preocupação de Gropius mencionada não era totalmente infundada, quando se opunha a uma suposta subordinação das artes à arquitetura. Le Corbusier também evidenciava ser favorável à submissão, ao afirmar que "a arquitetura estando hoje totalmente revolucionada em suas bases, a pintura e a escultura só podem ser de mesma natureza".¹⁵

O ponto de inflexão da arquitetura moderna brasileira nos anos 50

Na arquitetura, ao longo dos anos 50, o modelo dominante começava a dividir espaço

¹¹ CINTRÃO, Rejane/ NASCIMENTO, Ana Paula. Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural - Arte concreta paulista. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.8-11.

¹² 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 – que não eram concretistas. Em "As posições dos anos 50. Entrevista de Villanova Artigas a Aracy Amaral". Revista Projeto n.109 p.97-98.

¹³ BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo - Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.13.

¹⁴ PEDROSA, Mário. Excerto do texto introdutório à exposição Arquitetura Brasileira Contemporânea, realizada no Museu de Arte Moderna de Paris em 1953. XAVIER, Alberto. Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.105.

¹⁵ Afirmação de Le Corbusier no Congresso Internacional de Artistas realizado pela Unesco em Veneza, em 1952, no qual Lucio Costa apresentou seu conhecido texto intitulado O Arquiteto e a Sociedade.

gradativamente com uma produção sintética, sem os traços autóctones e matrizes corbusianas responsáveis pelo seu êxito. Essa dissidência, como poderia ser definida, partia predominantemente de São Paulo. Era um conjunto de alternativas heterogêneas que foram convencionadas de modo reducionista como "estilo internacional". A arte concreta e as diferentes direções dessas forças podiam ser somadas num vetor resultante, *construtivo* e discordante do rumo ditado até aquele momento pela arte e arquitetura modernas praticadas. Entre os diversos fatores destacava-se o referencial emergente de Mies van der Rohe. Concorriam também os questionamentos políticos de Vilanova Artigas e sua ambígua relação de admiração e rejeição simultâneas pela arquitetura corbusiana¹⁶, a influência da arte construtiva, a inspiração de Oswaldo Bratke na arquitetura norte-americana, a "internacionalização" da arquitetura de profissionais como Henrique Mindlin e David Libeskind, dando continuidade ao trabalho de imigrantes como Franz Heep, Lucjan Korngold e Giancarlo Palanti, entre outros fatos menores.

O domínio quase exclusivo de Le Corbusier sobre a arquitetura moderna brasileira passaria a ser compartilhado com Mies, nos anos 50. Em São Paulo, novos projetos demonstravam sua influência e de outros arquitetos alinhados a ele, como o grupo S.O.M., antes do Rio de Janeiro, ainda preso a Le Corbusier e à inércia de seu próprio sucesso.

A obra americana de Mies começou a ser divulgada de forma mais ampla no Brasil através das Bienais de São Paulo, em 1951 e 1953. Após visita do arquiteto à cidade, em 1958, seus trabalhos ganhavam nova exposição de grandes proporções na Bienal do ano seguinte. A visita teve como motivo outro ingrediente definitivo e pouco conhecido de sua relação com a cidade: o projeto não construído para o Consulado dos Estados Unidos, com o qual esteve envolvido de 1957 a 1962.¹⁷ Os primeiros sintomas da influência do arquiteto em São Paulo puderam ser percebidos no edifício João Ramalho (1953), de Plínio Croce, Roberto Aflalo e Salvador Candia. A fachada do grande bloco teve a verticalidade acentuada pela regência estrutural de nove pilares destacados: foram dispostos deixando clara sua prioridade a todas as outras decisões do projeto, transformando-se em pilotis através da subtração da matéria construída, ao invés de suspensão do corpo do edifício sobre os mesmos. O corte brusco da fachada no topo do edifício, ao modo de Mies, transformou-a em segmento de padrão infinito. É imediatamente identificável a inspiração no edifício Promontory (1946, Chicago), onde o arquiteto utilizou a estrutura de concreto armado como malha vertical saliente pautando a fachada.

O referencial de Oswaldo Artur Bratke (1907-1997) foi outra contribuição importante neste câmbio, irradiando a influência de Marcel Breuer e das experiências inovadoras da costa oeste norte-americana. A formação de engenheiro-arquiteto no Mackenzie foi a visível causa da valorização técnica, do perfil investigativo que desenvolveu, criando novos detalhes e soluções construtivas de modo contínuo. Sua residência-ateliê à rua Avanhadava tornou-se a primeira obra latino-

¹⁶ Como demonstrou no texto "Le Corbusier e o imperialismo", publicado na engajada Revista Fundamentos de 27 de maio de 1951.

¹⁷ GALEAZZI, Ítalo. Mies van der Rohe no Brasil. Projeto para o Consulado dos Estados Unidos em São Paulo, 1957-1962. São Paulo: Vitruvius, 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg056/arg056_03.asp> Acesso em 26 mai. 2009, 12:28:00

americana a ser publicada na revista *Arts & Architecture*¹⁸, dirigida por John Entenza: uma publicação que influenciou a arquitetura moderna de forma global através do programa *Case Study House*, no qual foram produzidas 36 moradias por arquitetos convidados, entre 1945 e 1964. Participaram da experiência 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 outros.¹⁹

A obra americana de Marcel Breuer foi outra influência do trabalho de Bratke. O húngaro desenvolveu uma arquitetura baseada na profunda formação de carpintaria que possuía; a construção de sua primeira morada nos EUA – visivelmente inspirada na residência de Gropius com estrutura semelhante ao *balloon frame* – teve prosseguimento através de uma série de casas utilizando a madeira. Sua "casa para a classe média" exposta no pátio do MoMA, em 1949, foi visitada por Oswaldo Bratke²⁰, e o partido residencial bi-nuclear desenvolvido a partir de 1943, também foi adotado pelo arquiteto paulista na Residência do Jardim Guedala (1958), demonstrando mais um ponto dessa influência.²¹ A aproximação de Breuer e do *Case Study House* resultou na identificação de sua arquitetura com as características marcantes daquela produção, como a 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, pautas estruturais rigorosas, perfis de secção esbelta aplicados como pilares e vigas, entre outras semelhanças.

Outra contribuição surgiu da parceria entre Henrique Mindlin (1911-1971) e Giancarlo Piretti (1906-1977), em São Paulo. Enfrentando programas corporativos, adotaram o chamado estilo internacional em projetos como *The First National City Bank* (1957, Recife), Edifício Avenida Central (1958, Rio de Janeiro) e *Bank of London & South America* (1959, São Paulo). Colaboraram, deste modo, na difusão das novas tendências provenientes dos Estados Unidos. A contratação de Skidmore, Owings & Merrill (Grupo SOM) para o projeto da sede do Banco Moreira Salles (Edifício Barão de Iguape, 1956), em São Paulo, foi outra iniciativa no mesmo sentido. A solução da torre envidraçada com pilares de concreto à mostra foi visivelmente tomada do Inland Steel Building (1955), do mesmo SOM.

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 seu exemplo 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 num quadrado perfeito, quatro

¹⁸ SEGAWA, Hugo. Oswaldo Arthur Bratke. São Paulo: Pro Editores Associados, 1997, p.22-23.

¹⁹ MACCOY, Esther. *Case Study Houses, 1945-1962*. Santa Mônica: Hennesey+Ingalls, 1977.

²⁰ SEGAWA, op. cit. p.26.

²¹ A bi-nuclearidade 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.

pares de pilares cruciformes nas laterais e cobertura nervurada em balanço nas quatro extremidades. Este se tornaria, incontestavelmente, um modelo primal da arquitetura paulista nos anos seguintes.

O brutalismo paulista como estética do inacabado: a arquitetura de desenho integral

Os anos 50 podem ser considerados o período de gestação da chamada *escola paulista*. Consolidada na transição de sessenta, firmou-se gradualmente como modelo culto de arquitetura no Brasil nas duas décadas seguintes. A versão “cabocla” do brutalismo seguiu de modo mais literal o modelo corbusiano inaugurado na Unité de Marseille (1947), compartilhando alguns pontos com a variante inglesa. Os princípios éticos e a conseqüente estética do brutalismo promoveram a necessária renovação da arquitetura no pós-guerra. A honestidade dos materiais à mostra e a valorização da estrutura como fator prioritário na concepção do edifício – atribuível à influência de Mies –, eram suas premissas essenciais.



Figura 10 (esquerda): O MAM e sua precursora valorização estrutural, em concreto aparente. Fonte: autor. Figura 11 (direita): O MASP de Lina contribuiu para estabelecer algumas premissas fundadoras da escola paulista. Fonte: Nelson Kon.

Após a viagem à União Soviética, Vilanova Artigas prosseguiu em busca de uma arquitetura representativa da cultura brasileira, mas livre de anacronismos. Essa atitude decorria de sua posição ideológica, um defensor da autonomia cultural nacional no contexto colonizador da guerra fria. Alinhado com o nacionalismo do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Artigas julgava a *vertente construtiva* alienada e atribuía a internacionalização crescente ao imperialismo norte-americano. Seu primeiro passo naquele sentido ocorreu durante o projeto do Estádio Morumbi, iniciado em 1953, cuja construção estendeu-se até 1960. Iniciava a exploração estrutural e plástica do concreto, denunciando as formas de madeira impressas nas superfícies tal como nos antecedentes corbusianos. Paralelamente, Affonso Reidy adotava soluções precursoras semelhantes no MAM (1953), onde a estrutura de concreto exposto também foi elevada ao *status* de protagonista. Pouco depois, em 1957, Lina iniciava o projeto do MASP, inaugurado em 1968,

que se constituiu em obra fundadora da *escola paulista*. E, na segunda metade dos anos 50, Artigas projetava um conjunto de casas com Cascaldi, sedimentando o enunciado cuja aplicação excedeu o tema residencial; as casas Olga Baeta (1956), Rubem de Mendonça (casa dos triângulos, 1958) e Taques Bittencourt (1959) traçavam uma trajetória visível nesse sentido.

Equilibrando-se entre continuidade e ruptura com a produção brasileira da fase inicial, o *brutalismo paulista* surgiu como expressão identificada com o *lugar*. Arquitetura caracterizada pelo uso extenso do concreto aparente, conseguia estabelecer uma analogia com as construções de taipa de pilão dos séculos iniciais, a partir da utilização de fôrmas em ambas. A semelhança prosseguia através de aspectos menos poéticos e mais palpáveis, como a preferência de ambas por composições volumétricas e distribuições interiores sintéticas, o despojamento nos diferentes âmbitos e a minimização de recursos empregados – concreto e vidro *versus* barro e madeira –, entre outros itens.

Um fato decisivo, entretanto, permitiu ao brutalismo paulista desenvolver-se de forma plena, apesar de seu perfil contestador e da proposta estética nada fácil para o grande público da época. Eleito governador de São Paulo pelo período 1959-1963, através da UDN, Carvalho Pinto dispôs de recursos econômicos para lançar um importante programa de obras públicas, o PAGE (Plano de Ação do Governo do Estado). Homem posicionado à esquerda, Plínio de Arruda Sampaio tornou-se coordenador do Plano responsável pela construção de inúmeras escolas, fóruns e obras de maior porte, como usinas hidrelétricas. É importante situar que Arruda Sampaio seria eleito Deputado Federal pelo PDC (Partido Democrata Cristão), em 1962, tendo os direitos cassados dois anos depois pelo Ato Institucional nº 1, em abril de 1964. As obras foram distribuídas entre os profissionais locais, proporcionando oportunidades para muitos arquitetos; e grande parte deles seguia a liderança de Artigas: é provável que o critério ideológico tenha contribuído.

Os ginásios projetados por Artigas e Cascaldi em Itanhaém (1959) e Guarulhos (1960) fazem parte daquela safra de obras. No segundo há um mural de Mário Grubber na empena interna do auditório: a *escola paulista* até manteve o anseio de integração das artes, resultando na presença de painéis em muitas obras. Porém a condução estética e ideológica de Artigas era conflitante com a arte renovadora, apesar da visível afinidade morfológica existente entre as duas propostas. Arquitetura brutalista, arte concreta e suas pares, como as artes óptica e cinética, partilhavam a mesma síntese formal e rigor geométrico próprios da regência *construtiva*.

Um fato peculiar, entretanto, chama a atenção: obras brutalistas capitais do período de formação e da fase consolidada, como o MASP e a FAUUSP, se fechariam à participação das demais artes, voltando-se à essência de seu próprio desenho integral e o que se poderia definir como uma estética do inacabado. O edifício do Museu não agregou as demais artes, o que até se explica pela sua incumbência de abrigar um acervo. Mas o atributo multimídia de Lina talvez ajude a explicar seu domínio integral sobre a obra, sem compartilhá-la com paisagistas e *designers*, chegando a conceber até os expositores de vidro. Aqui se evidencia o contraste entre dois tipos

de profissionais: nas obras públicas da Capital, as equipes trabalhavam de forma integrada; voltados para a iniciativa privada, os arquitetos de São Paulo tomavam para si todas as tarefas.

Edifício emblemático do brutalismo paulista, a FAUUSP também não recebeu esculturas, pinturas ou paisagismo apropriado, como o jardim árido criado por Burle Marx para o MAM. O mesmo ocorreu com a casa de Paulo Mendes da Rocha (1964), o que é compreensível por constituir um programa doméstico. Ambas edificações são exemplares quanto à questão do desenho integral. Concebidos unicamente em concreto aparente, os abreviados elementos arquitetônicos das duas composições contêm um desenho que se encerra em si mesmo. No primeiro caso, o grande plano horizontal da cobertura é circundado pela platibanda-viga de proporções colossais, que se torna a própria fachada; nela uma mínima logomarca da escola – o sol circular de triângulos – é o detalhe solitário sobre as imperfeições do concreto desformado. Na casa de Paulo Mendes consagra-se o conceito do desenho integral, através da idéia disparatada de peça moldada em fôrma, porém única; e da inclusão de equipamentos fixos em substituição ao mobiliário, como o caso da mesa de jantar, que brota de uma janela-canhão tipicamente corbusiana na cabeceira: o concreto flui moldando estrutura, vedação e acessórios. A exploração do aspecto sintético e inacabado dos edifícios torna-se o ideal plástico perseguido.

Considerações finais: encontros e desencontros estéticos e ideológicos

Ao idealizar a criação de um "estilo moderno" global, o conceito original de síntese das artes estabelecia um paradoxo. Afinal, uma das grandes causas modernas era o fim dos estilos e a criação de uma expressão presente e intemporal. Agregar arte à arquitetura de modo mais tolerante tornava-se um recurso para animar a produção estandardizada e sintética de filiação construtiva; sobretudo quando era necessário elevá-la ao *status* de monumento. Em última análise, talvez os arquitetos modernos percebessem a necessidade de ressarcir a artesanaria subtraída à arquitetura, através da introdução de murais, esculturas e outros expedientes.

Na extremidade oposta à arquitetura de linhagem *construtiva*, identificada com a industrialização, situava-se aquela produção pouco reprodutível, inaugurada no País pelas obras da Pampulha. Nessa vertente encaixava-se parcialmente a arquitetura brutalista moldada em fôrma descartável, à semelhança de um processo de extrusão artesanal: perdulária por este ângulo, porém pródiga quanto aos resultados plásticos. De aspecto cuidadosamente descuidado, a arquitetura do desenho integral retomava a autonomia plena do ofício. E este era o ônus daqueles inaceitáveis antagonismos ideológicos que prejudicaram a concepção da arte, arquitetura e suas áreas afins, como o paisagismo e o *design*, bem como o convívio entre elas tão ambicionado no Brasil moderno.

Referências bibliográficas:

AMARAL, Aracy. Arte para que? São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARTIGAS João B. Vilanova. A Bienal como expressão da decadência burguesa. Revista Horizonte, Porto Alegre, n.9, set. 1971.

_____. Caminhos da arquitetura. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

"As posições dos anos 50. Entrevista de Vilanova Artigas a Aracy Amaral". São Paulo: Revista Projeto n.109.

BRITO, Ronaldo. Catálogo "Modernismo; Projeto Arte Brasileira". São Paulo: FUNARTE, 1986.

_____. Neoconcretismo - Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CINTRÃO, Rejane/ NASCIMENTO, Ana Paula. Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural - Arte concreta paulista. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GALEAZZI, Ítalo. Mies van der Rohe no Brasil. Projeto para o Consulado dos Estados Unidos em São Paulo, 1957-1962. São Paulo: Vitruvius, 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg056/arg056_03.asp> Acesso em 26 mai. 2009, 12:28:00

GUERRA, Abilio. Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. São Paulo: Vitruvius, 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp150.asp>> Acesso em 19 mai. 2009, 09:33:30

MACCOY, Esther. Case Study Houses, 1945-1962. Santa Mônica: Hennesey+Ingalls, 1977.

PEDROSA, Mário. In: XAVIER, Alberto. Depoimento de uma geração. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

RITO, Lucia. Joaquim Tenreiro: moderno ontem, hoje e sempre. Folheto de exposição, Rio de Janeiro: Rio Design Center.

SEGAWA, Hugo. Oswaldo Arthur Bratke. São Paulo: Pro Editores Associados, 1997.

ZEIN, Ruth Verde. "Brutalismo, escola paulista: entre o ser e o não ser". Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, Revista ARQTEXTO n.2.