
RINO LEVI*

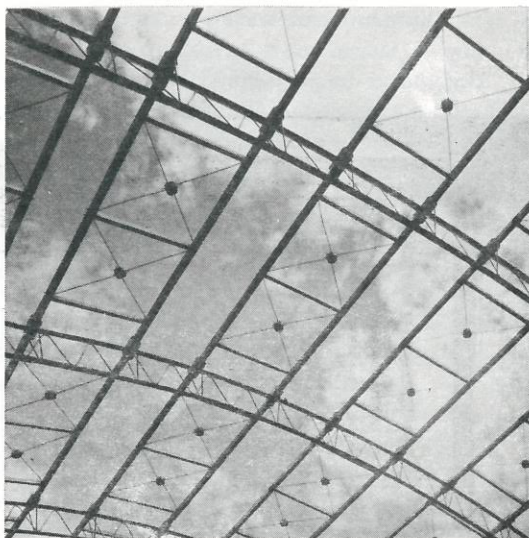
Arquitetura como Ofício

Mais do que pelo confronto nacional x internacional, a historiografia sobre a arquitetura moderna brasileira se caracteriza pela dualidade arquitetura de gênio x arquitetura de ofício, esta última perfeitamente caracterizada por um arquiteto como Rino Levi

Maria Beatriz de Camargo Aranha

A historiografia sobre a Arquitetura Moderna Brasileira é escassa e, na maioria das vezes, pontual. Nos últimos anos, alguns balanços dessa produção foram feitos.¹ Embora não explicitamente, indicam, quase todos, duas leituras que se diferenciam desde a sua formulação: uma trabalha com a noção de arquitetura moderna *no Brasil*, outra com a noção de arquitetura moderna *brasileira*. A diferença é muito mais profunda que mera questão semântica. Entre “no Brasil” e “brasileira” se divide praticamente toda a historiografia e a crítica da década de 20 até hoje (nada mais contemporâneo no Brasil do que o falso debate arquitetura nacional X arquitetura internacional).

Insisto no fato de que a historiografia sobre arquitetura brasileira é extremamente escassa. Sobre o período que se convencionou chamar de arquitetura moderna, a historiografia é mínima, o que é um tanto paradoxal, afinal a produção arquitetônica brasileira no período é vastíssima, sua repercussão é enorme, podendo-se até falar em um quase consenso entre críticos e historiadores internacionais sobre sua qualidade. No entanto, contamos com apenas dois livros, publicados no período, que se propõem ao levantamento sistemático da produção nacional: *Brasil Buildings*, de Philip Goodwin (1943), e *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin (1956).² Significativamente, os dois volumes trazem Brasil com “z”. Não cabe, no momento, a análise das circunstâncias que levaram um historiador americano, Goodwin, a escrever a primeira obra sobre o tema; ou as razões que levaram o arquiteto brasileiro Henrique

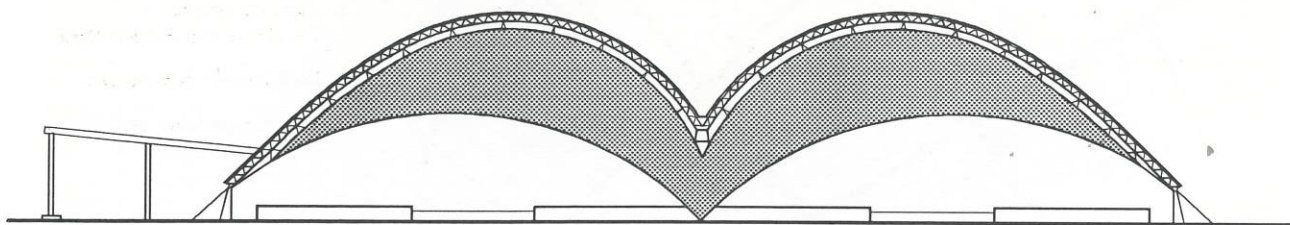


Mindlin a escrever e publicar em inglês o segundo levantamento de arquitetura moderna brasileira. De qualquer maneira, tornam-se evidentes os problemas e as peculiaridades da produção dessa historiografia.

Tenho plena consciência de que a minha preocupação é absolutamente datada.³ A discussão sobre a produção historiográfica (não só a arquitetônica) e sobre diferentes conceitos de história, ocupa um espaço enorme hoje em dia em diferentes áreas do conhecimento. Se na maioria delas podemos falar em uma certa

resistência ao conceito de história linear, factual, periodizada, na arquitetura moderna brasileira, mesmo onde parece haver divergência, o conceito de história é o mesmo. Tomemos como exemplo o confronto entre Lucio Costa e Geraldo Ferraz. Em 1948, em dois artigos de jornal⁴, a polêmica nacional X internacional se explicita: Geraldo Ferraz contesta a qualificação de “pioneiro da arquitetura moderna brasileira” dada a Lucio Costa: Ferraz reivindica para os arquitetos Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho, a introdução, já na década de 20, em São Paulo, da “corrente de arquitetura mais avançada do mundo”. Costa rebate a argumentação de Ferraz, apontando para a “feição tão peculiar e tão desusado e desconcertante vigor” da arquitetura moderna brasileira e para o “advento do arquiteto Oscar de Almeida Soares” como seu responsável. As duas posições, obviamente, são diferentes. Mas, a divergência se restringe à eleição de diferentes “fatos históricos”: a concepção de história é semelhante. Ambos trabalham com a noção de periodização, de marcos arquitetônicos, de arquitetos inau-

* Este é também o título do projeto de pesquisa que desenvolvo atualmente no Programa de Pós-Graduação da FAU-USP, onde trabalho as hipóteses levantadas neste texto.



Galpão da Fazenda Tecelagem Paraiba. Fachada com anteparo

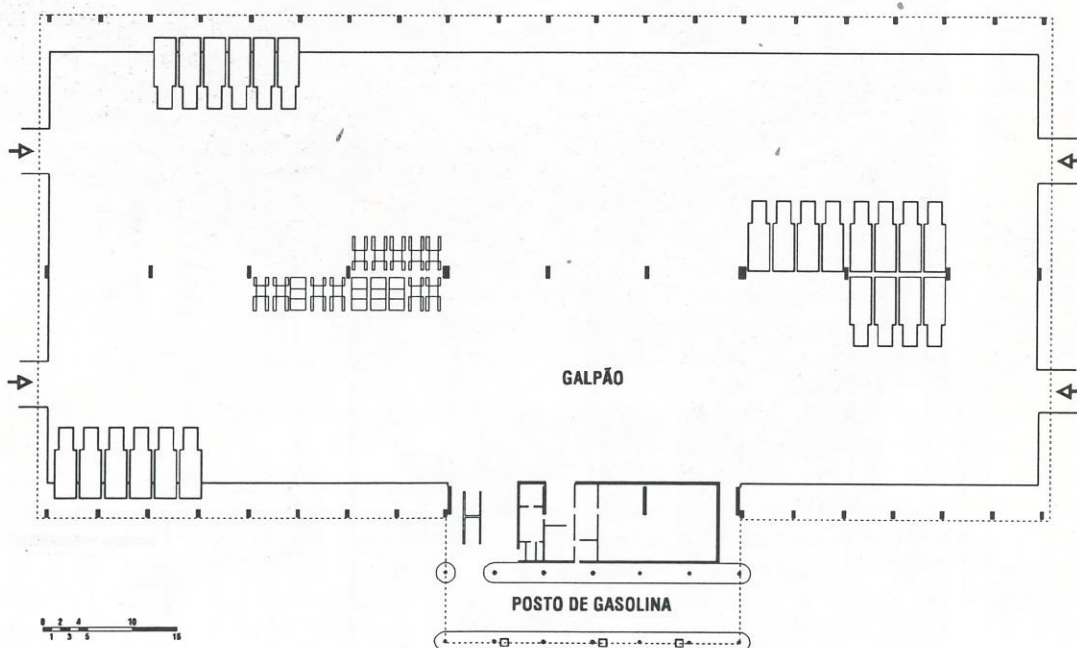
guras. Para Ferraz, o arquiteto precursor é Warchavchik e o marco é casa da rua Santa Cruz, de 1927, em São Paulo. Lucio Costa elege Niemeyer e o projeto do MEC, de 1936, no Rio de Janeiro. Nem a Costa, nem a Ferraz, ocorre considerar a história como processo, onde marcos e autores teriam papel secundário.

O exemplo do embate entre Lucio Costa e Geraldo Ferraz, além de marcar o conflito arquitetura moderna brasileira X arquitetura moderna no Brasil, aponta outra circunstância importante da nossa historiografia: a extrema valorização das individualidades. Não há o menor constrangimento em trabalhar com a noção de *gênio* para qualificar arquitetos (outra vez, nada mais contemporâneo no Brasil, como demonstra a recente eleição dos “papas da arquitetura”

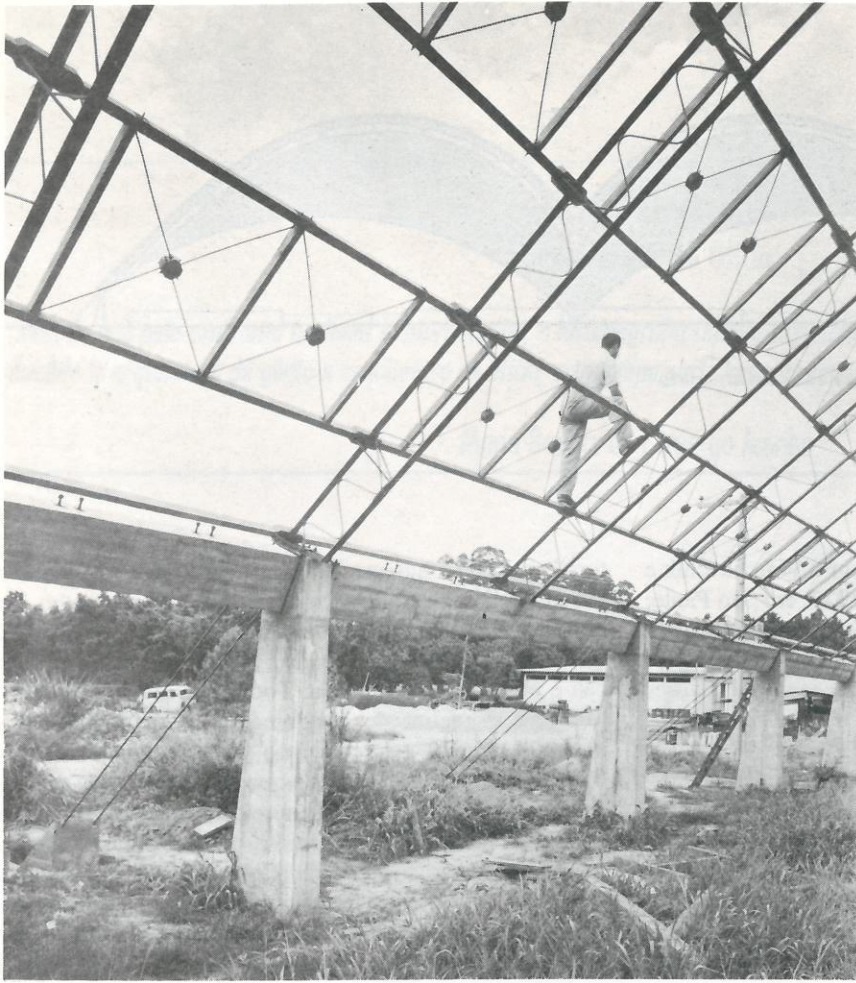
no XIII Congresso Brasileiro de Arquitetos, junho de 1992). Delineia-se aqui a questão que me proponho examinar: a dualidade *arquitetura de gênio* X *arquitetura de ofício*.

Outra vez, tenho plena consciência de que esta preocupação é absolutamente datada. Todas as reavaliações que o ideário e as realizações modernas estão sofrendo no momento, esbarram nos conceitos de genialidade e ofício. Minha hipótese é que, mais do que pela explicitada dualidade de nacional X internacional, a arquitetura moderna brasileira é marcada pela dualidade *gênio* X *ofício*.

No artigo já citado, Lucio Costa, se referindo a Oscar Niemeyer, diz que “foi nosso gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista.” Essa análise de Costa não é gratuita, ao contrário, é respaldada



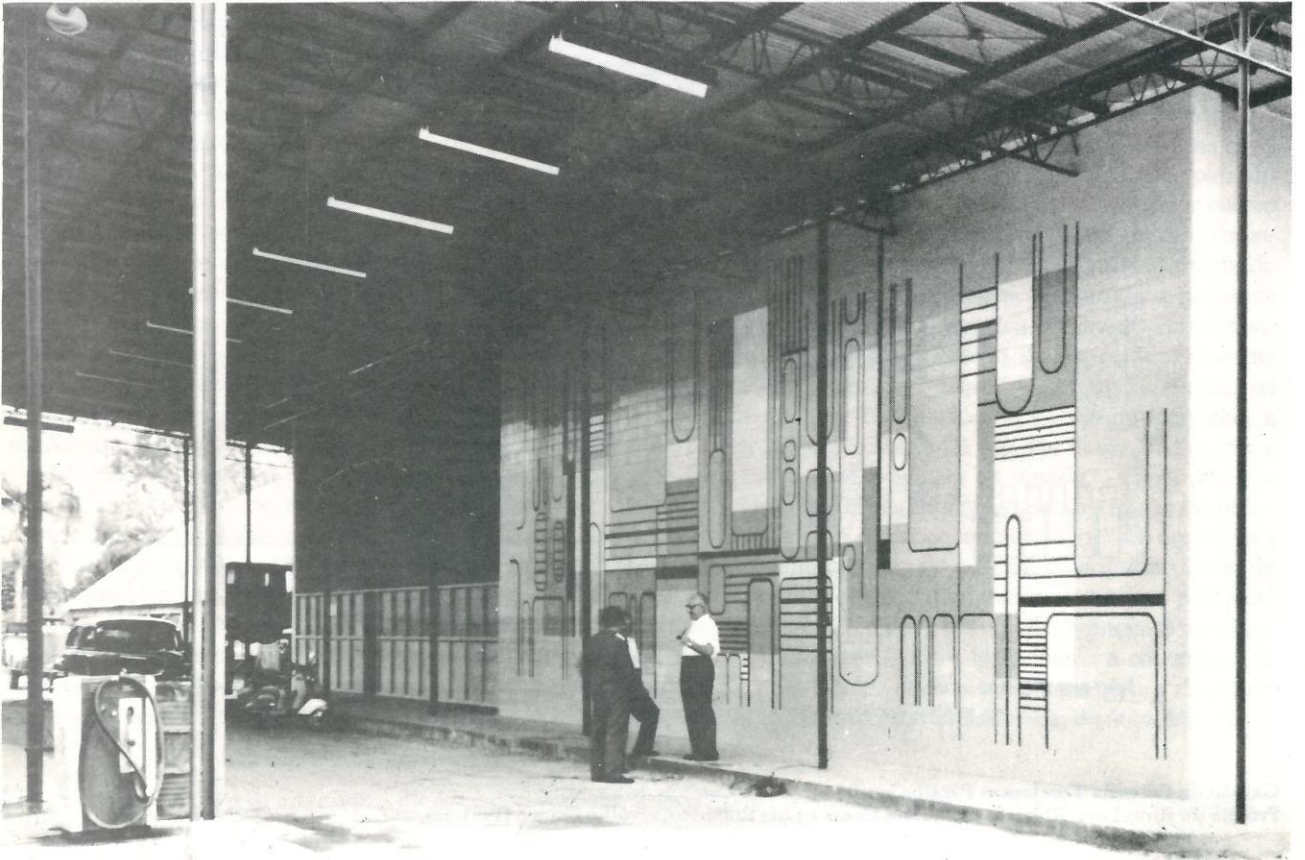
Galpão da Fazenda Tecelagem Paraiba em São José dos Campos, SP. Projeto de Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e Luís Roberto Carvalho Franco (1951-55)

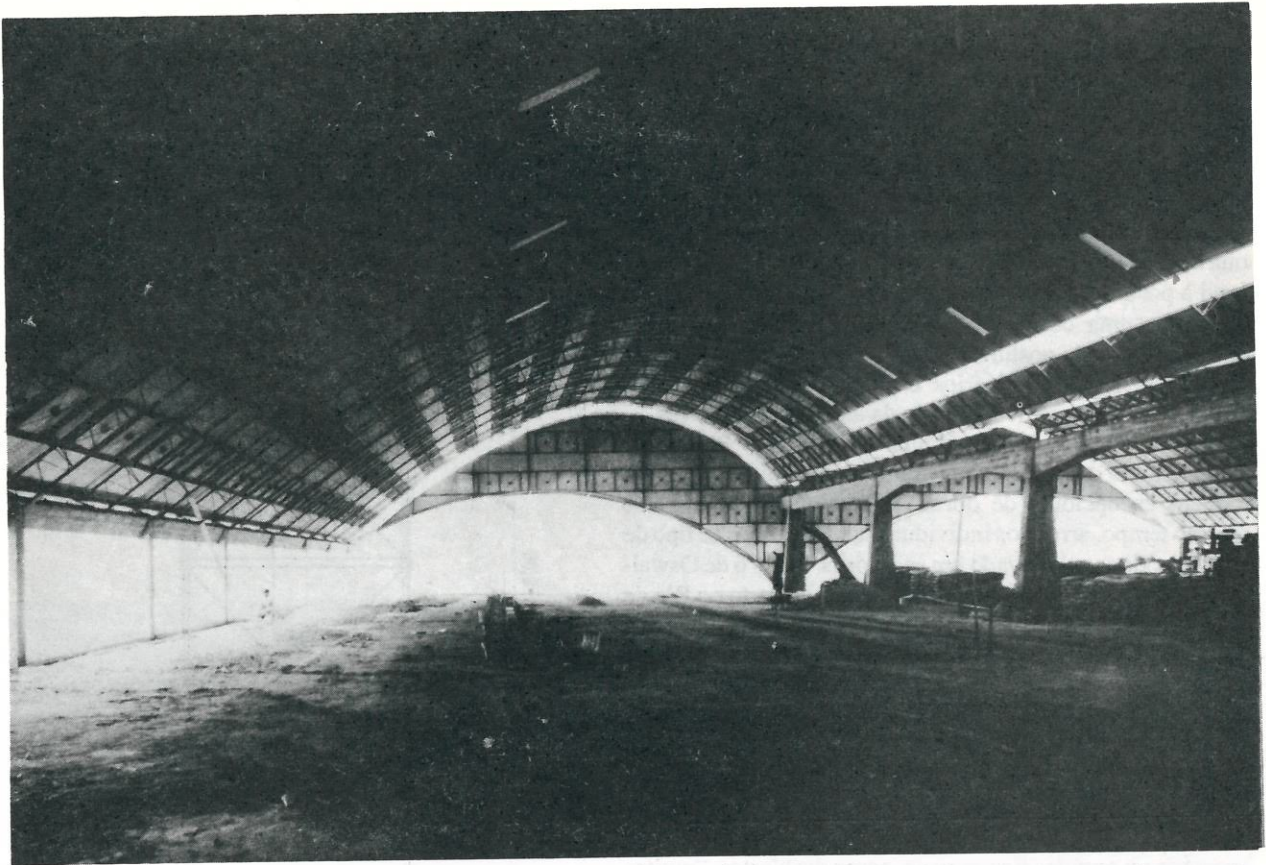


Galpão da Fazenda Tecelagem Paraíba

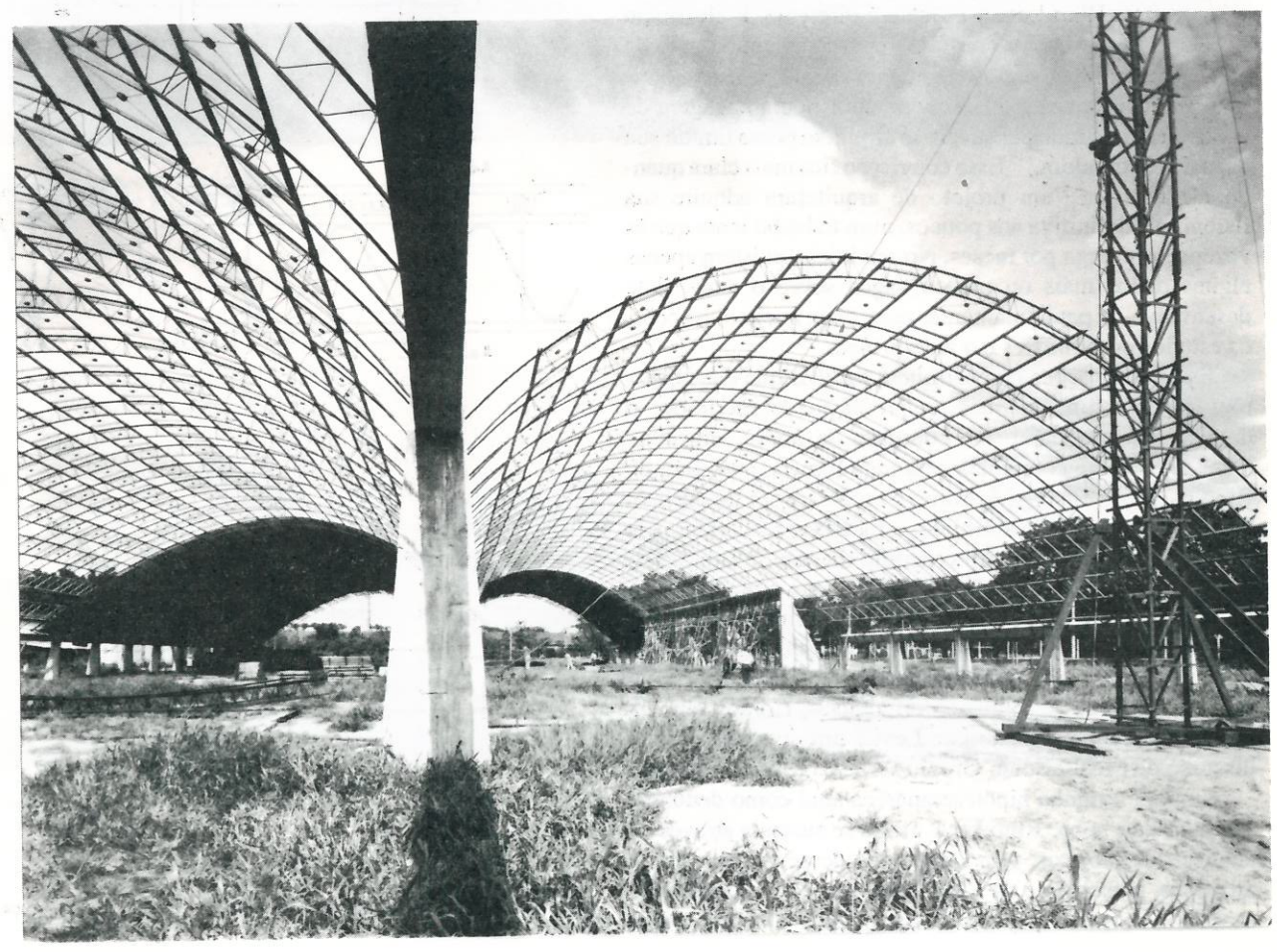
1. Detalhe do apoio em concreto
2. Posto de gasolina.
Painel de Roberto Burle Marx
3. Perfil interior da cobertura
4. Estrutura da cobertura

2





3



4

como ofício: trabalho interdisciplinar, o projeto definitivo como resultado de um processo, o “conhecimento”. Postura perfeitamente caracterizada por um arquiteto como Rino Levi.

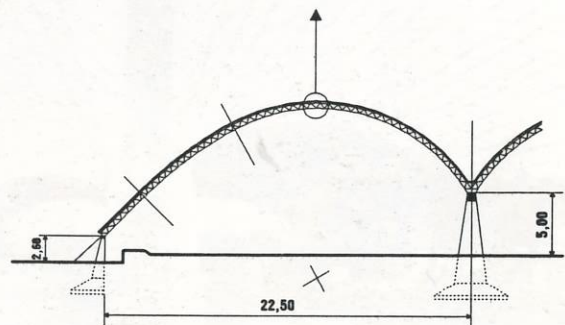
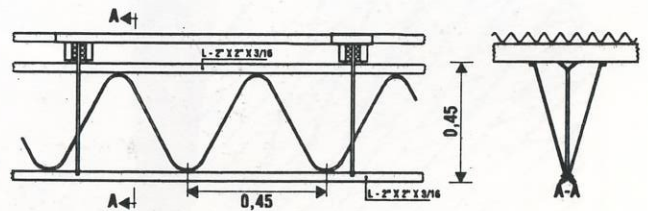
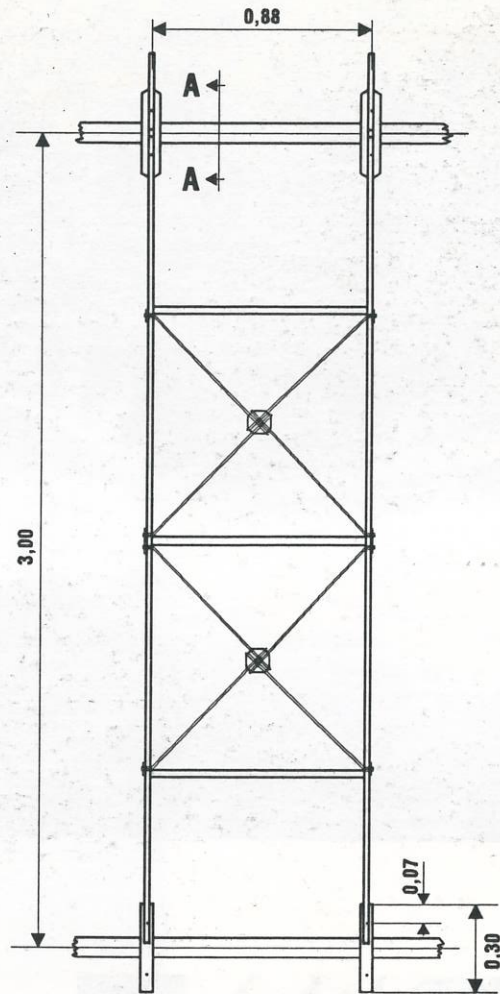
Há aqui o risco de incorrer na mesma questão que aponte para a dualidade nacional X internacional: a opção por um dos termos da equação que pressupõe a exclusão do outro. O que me interessa não é contrapor a postura de Rino Levi à postura de Oscar Niemeyer valorando-as no sentido de eleger uma delas. Ao contrário, a minha proposta é perceber como de posturas diferentes perante a produção de arquitetura resultam ideários e realizações também diferentes. Isso só é possível através da análise dos projetos.

Como observa Nestor Goulart Reis Filho, Rino Levi “trabalhando desde cedo em equipe, conseguiu realizar um número excepcional de obras de qualidades e evitar, ao mesmo tempo, arroubos individualistas.”⁵ O mesmo tipo de atitude pode ser observado em escritórios como o de Oswaldo Bratke em São Paulo, ou o dos irmãos Roberto no Rio de Janeiro. Aliás, não é por acaso, que os escritórios desses arquitetos sobrevivem a eles mesmos: são concebidos quase como centro de estudo e divulgação de soluções arquitetônicas. É no mínimo curioso que a historiografia trate esses arquitetos como à margem das “escolas”: Rino Levi em relação à paulista, irmãos Roberto em relação à carioca.

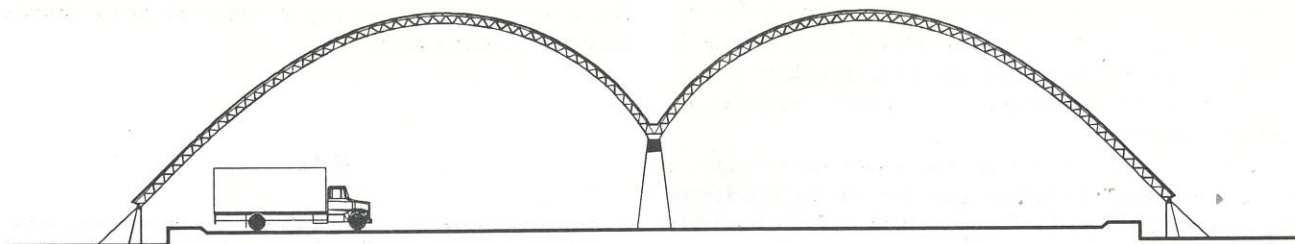
O escritório de Rino Levi conseguiu equilibrar perfeitamente interdisciplinaridade e qualidade, evitando o que acontece em grandes firmas onde, como diz Nestor, “muitas vezes, a quebra do individualismo tende a se confundir com a mediocridade e a falta de caráter arquitetônico.”⁶ Se esse caráter na arquitetura de gênio é dado exatamente no gesto criador, para Rino Levi a questão é diferente. É ele, quem diz que “a ampliação constante dos conhecimentos e da cultura representa estímulo permanente, que vivifica e enriquece a força criadora. É errado supor que a bagagem de conhecimentos indispensáveis ao arquiteto possa limitar sua capacidade criadora.”⁷ Essa convicção fica mais clara quando ele diz que “um projeto de arquitetura adquire sua fisionomia definitiva aos poucos, num trabalho lento que às vezes se prolonga por meses. No seu início, existem apenas alguns dados mais ou menos vagos sobre o tema. Este desenvolve-se paulatinamente, com os primeiros esboços, os estudos preliminares e o ante-projeto.”⁸

Essas colocações nos permitem deduzir que duas questões vão ser fundamentais na produção do escritório: o detalhe e o programa. Ao contrário da noção vulgar de entender detalhe com coisa sem importância, a postura de Rino conduz a enxergá-lo como a escala menor do projeto. Todas as intâncias são definidas, estudadas e resolvidas pela equipe interdisciplinar. Ao contrário da atitude habitual, o programa é tão, ou mais importante do que o partido. Não há a preocupação de que certos procedimentos generalizados se imponham às necessidades particulares de cada “tema”, para usar um termo caro a Rino. Isso lhe permite diferentes diálogos, inúmeras referências. Como comenta Bruno Zevi, “a arquitetura de Levi é um discurso sobre o discurso de Mendelsohn, Gropius e Le Corbusier”.⁹

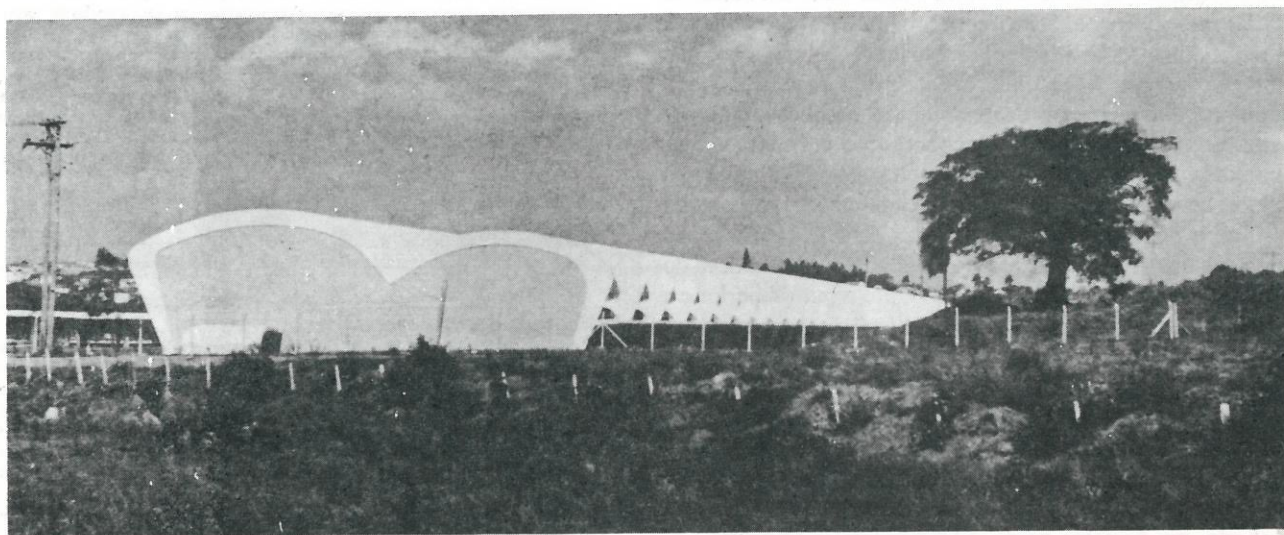
Embora a minha hipótese apareça aqui como deduzida das falas de e sobre Rino Levi, ela só se sustenta através da análise dos projetos. Nos seus mais de sessenta anos de atividade, o escritório de Rino Levi Arquitetos Associados desenvolveu quase quatrocentos projetos.¹⁰ Cobriu pratica-



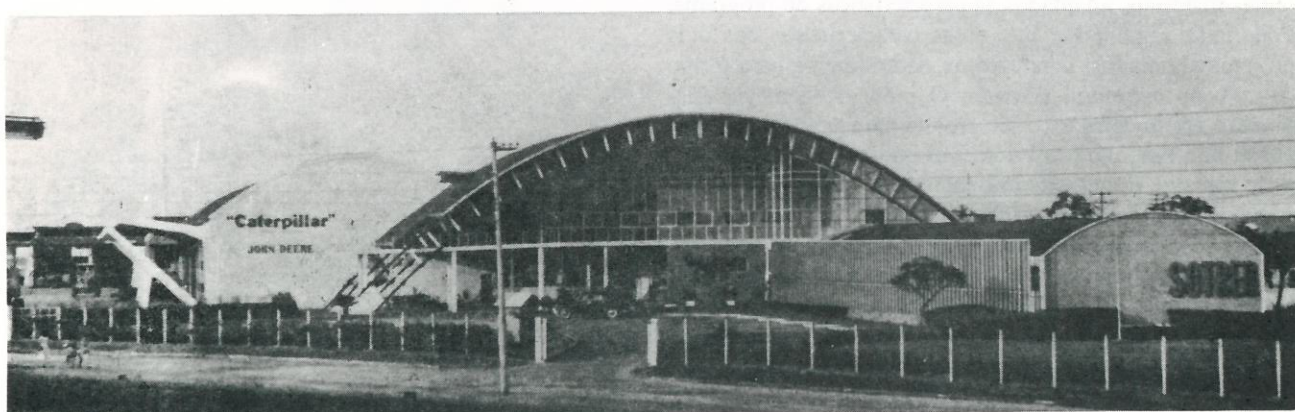
Detalhamento estrutural da cobertura. Detalhes da terça de madeira e do arco



Galpão da Fazenda Tecelagem Paraíba. Corte transversal esquemático.
Rino Levi



Fábrica Duchen, São Paulo, 1950
Oscar Niemeyer e Hélio Uchôa



Fábrica Caterpillar, Rio de Janeiro, 1949
M. M. M. Roberto

mente todas as áreas do trabalho profissional: desde casas isoladas, até complexos industriais, edifícios comerciais, escritórios, apartamentos e hospitais. Das soluções técnicas de acústica para cinema e teatro até a racionalidade de programas hospitalares, cada projeto se qualifica, inclusive, no seu detalhamento.¹¹

Outras circunstâncias não explicariam, por exemplo, a solução estrutural do Galpão para fazenda da Tecelagem Parayba, em São José dos Campos (1951-1955)¹², resolvida com a combinação de três materiais: ferro, madeira e concreto, utilizados de maneira a renderem ao máximo, dentro das suas diferentes características. O programa é muito simples: abrigo de caminhões e máquinas agrícolas da fazenda e posto de gasolina, ou seja, grandes espaços livres. Em um momento em que os grandes vãos na arquitetura brasileira são sistematicamente resolvidos em concreto armado, Levi, Cerqueira Cesar e Carvalho Franco, optam por uma cobertura leve, de estrutura mista: duas abobadadas de 22,50 metros de vão feitas com arcos de ferro perfilado e ferro redondo, apoiados sobre estrutura de concreto, que absorve os empuchos. O contraventamento no sentido longitudinal é feito por terças de madeira, ligadas duas a duas por cruzetas de ferro redondo. A cobertura é feita com telhas onduladas de alumínio, que não chegam até o chão. Os pilares centrais são mais altos que os laterais, o que quebra a simetria do arco, e marca a elegância do seu perfil. Apenas uma das quatro faces do galpão é vedada: a suave curva do lado inferior do anteparo e o rasgo entre o lado superior e a cobertura, que não é tocada, acentuam a assimetria e a elegância. Uma cobertura plana, no mesmo sistema construtivo, anexa às abóbodas, abriga o posto de gasolina. Neste, um painel de ladrilhos esmaltados de autoria de Roberto Burle Marx atesta a preocupação com os detalhes.

Outra vez, não deve ser mera coincidência o mesmo tipo de experiência estar sendo feita no escritório dos Irmãos Roberto, em projetos como, por exemplo, a Indústria Caterpillar (1953-Rio de Janeiro). Também lá a hegemonia do concreto armado é quebrada e o salão de exposição das máquinas à venda é estruturado por grandes arcos de madeira com 44 metros de vão, apoiados em pilares de concreto armado, cobertos por telhas de fibrocimento que não chegam até o chão. Novamente a correta exploração de diferentes materiais, adaptados às características do programa. Poderia-se argumentar que essas características nos dois projetos apontados, conduziram naturalmente para o tipo de solução estrutural adotada. O próprio Niemeyer desmonta a argumentação: o seu projeto para a fábrica Duchon (1950-São Paulo) é resolvido com pórticos rígidos de concreto armado, num raciocínio recorrente no partido que ele adota, independentemente do programa.

Bruno Zevi comenta que "em uma época de consumo rápido e redescobertas, a abordagem brilhante e gestual de Niemeyer foi rapidamente contestada por suas inclinações evasivas e monumentais. A figura de Rino Levi não representa a antítese: o seu puritanismo racionalista apareceu como uma âncora segura num clima cultural muito incerto e fragmentado."¹³ Concordo com Zevi no sentido de que Levi não é a antítese de Niemeyer. Insisto em que a questão não é contrapor a arquitetura de gênio à arquitetura de ofício no sentido de optar por uma delas. Mas, o reconhecimento destas diferentes posturas e conseqüentemente das suas diferentes realizações, me parece importante nesse momen-

to quando tudo indica que o debate sobre arquitetura no Brasil corre o risco de escorregar, outra vez, para o embate nacional X internacional.

Notas

- 1 Dois exemplos desses exames historiográficos me parecem particularmente interessantes: o de Carlos Alberto F. Martins na sua dissertação de mestrado *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa (1924-1952)*, FFLCH-USP, 1977; e o de Agnaldo Aricê Caldas Farias na sua dissertação de mestrado *Arquitetura Eclipsada: notas sobre história e arquitetura a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil*, IFCH-UNICAMP, 1990.
- 2 Philip L. Goodwin. *Brazil Builds: Architecture. New and Old, 1652-1942*. Fotografias de O. E. Kidder Smith, New York, The Museum of Modern Art, 1943. Henrique E. Mindlin. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro, Colibris Editora Ltda, 1956.
- 3 É comum dar-se ao termo "datado" um caráter pejorativo, opondo-o às questões fundamentais, atemporais, universais, globalizantes. Uso aqui a noção de "preocupação datada" no sentido de estar em fase com as discussões, questões, problemas contemporâneos a ela, que é exatamente o que lhe confere interesse.
- 4 O artigo de Geraldo Ferraz chama-se "Falta o Depoimento de Lucio Costa", publicado no jornal *Diário de São Paulo*, em 01/01/1948. O de Lucio Costa é "Carta Depoimento", publicado no *O Jornal*, em 14/03/1948, em resposta ao artigo de Ferraz. Ambos foram republicados na coletânea do CADERNO 3, publicado pelo CAD (Centro de Apoio Didático), FAU-PUCCAMP, maio de 1991.
- 5 *Rino Levi*, Edizioni di Comunità, Milano, 1974, p. 16.
- 6 *Idem, ibidem*, p. 16.
- 7 Citado por Nestor Goulart Reis Filho, *op. cit.*, p. 16.
- 8 Rino Levi, "A Arquitetura é Arte e Ciência", publicado nesta *Óculum* n° 3, março de 1993, p. ???.
- 9 Bruno Zevi, "Brasília che non ci fu", Milão, 1974. O artigo é uma resenha crítica do livro *Rino Levi, op. cit.*
- 10 O escritório foi fundado em 1927, quando o arquiteto Rino Levi iniciou suas atividades profissionais. Em 1941, o arquiteto Roberto Cerqueira Cesar associou-se ao escritório. Em 1951, junta-se a eles o arquiteto Luis Roberto Carvalho Franco. O fundador faleceu em 1965. O escritório continuou suas atividades sob a denominação de Rino Levi Arquitetos Associados S. C. Ltda. Em 1972 é o arquiteto Paulo J. V. Bruna quem se associa e em 1986 é o arquiteto Antonio Carlos Sant'Anna, que começou a trabalhar no escritório como estagiário em 1974, que se tornou sócio.
- 11 Sobre os cinemas de Rino Levi, ver o artigo de Renato Anelli, "Arquitetura de Cinemas em São Paulo - o cinema e a construção do moderno" in *Óculum* n° 2, setembro de 1992.
- 12 *Acrópole*, São Paulo, n° 241, novembro de 1958. *Habitat*, São Paulo, n° 50, setembro/outubro de 1958. *Informes de la Construcion*, Madrid, n° 112, junho/julho de 1950. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n° 90, junho/julho de 1960. *Rino Levi*, Edizioni di Comunità, Milano, 1974.
- 13 Bruno Zevi, *op. cit.*