

MODERNISMO E TRADIÇÃO NA ARQUITETURA ITALIANA DO SEGUNDO PÓS-GUERRA

Interloquções e possíveis reflexos na Bahia

MODERNISM AND TRADITION IN POST-WAR ITALIAN ARCHITECTURE

Dialogues and possible influences in Bahia

Resumo: Este artigo aborda a arquitetura produzida na Itália a partir do final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, por nomes como Ignazio Gardella, Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni, Ernesto N. Rogers, Franco Albini, Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola, dentre outros. Esta produção, diferentemente de outras vertentes da arquitetura moderna que se pretendiam universais, se caracterizou pela incorporação de elementos e técnicas construtivas das tradições artesanais locais à linguagem e ao repertório tipicamente modernos, bem como pela preocupação com as preexistências ambientais, com o resgate da história e com a revalorização da decoração e do detalhe construtivo. Além de discutir os principais aspectos desta arquitetura, o artigo pretende identificar eventuais reflexos desta produção na arquitetura baiana, através das obras de três arquitetos que tiveram algum nível de formação acadêmica em Roma e, posteriormente, atuaram profissionalmente na Bahia: Lina Bo Bardi, nascida e graduada em Roma e residente no Brasil a partir de 1946, Pasqualino Magnavita, baiano que cursou a graduação em arquitetura em Roma entre 1952 e 1964 e Paulo Ormino de Azevedo, nascido e graduado em arquitetura em Salvador, que cursou o doutorado em conservação e restauro de monumentos e sítios históricos em Roma entre 1966 e 1970.

Palavras-chave: Arquitetura moderna, Bahia, Itália.

Abstract: This paper focus the architecture produced in Italy after the end of World War II, in 1945, by architects such as Ignazio Gardella, Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni, Ernesto N. Rogers, Franco Albini, Roberto Gabetti and Aimaro d'Isola, among others. Differently from others expressions in Modern Architecture that intended to be universal, architecture in Italy after World War II was characterized by the use of construction techniques and elements from local artisanal traditions mixed to international modern language and repertoire, as well as the need to dialogue with environmental preexistences, to revisit history and to value ornament and construction detail. Beyond discussing the main aspects of this architecture, the paper will search reflections of this architecture in Bahia, among the works of three architects that had some level of academic experience in Rome and, afterwards, worked in Bahia: Lina Bo Bardi, born and graduated in Rome and who lived in Brasil after 1946, Pasqualino Magnavita, born in Bahia but graduated in architecture in Rome, between 1952 and 1964, and Paulo Ormino de Azevedo, born and graduated in architecture in Bahia, but who had his doctoral studies in Rome on the conservation and restoration of monuments and sites between 1966 and 1970.

Keywords: Modern architecture, Bahia, Italy.

Introdução

Segundo Bruno Zevi, na Itália “a renovação moderna da arquitetura [...] se impôs com pelo menos uma década de atraso com relação aos outros países da Europa; se pensarmos na primeira idade moderna, com meio século de atraso.” (ZEVI, 1955, p. 209)¹. Este “atraso” se deveu, em grande parte, à busca, por parte dos fascistas que estiveram no poder entre 1922 e o final da Segunda Guerra Mundial, por uma

arquitetura monumental e historicista que reencarnasse os ideais de glória e poder associados ao Império Romano.

De fato, iniciativas como as do Gruppo 7 e do *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale* (M.I.A.R.), criados em 1926 e 1928, respectivamente, são exceções que confirmam a regra.² Somente com a liberação e a derrocada do fascismo, em 1945, tem início uma segunda fase da arquitetura moderna italiana, em que esta pode ser considerada dominante em termos simbólicos e se difunde nacionalmente. Entretanto, a arquitetura moderna produzida no ambiente cultural italiano do segundo pós-guerra corresponde a uma espécie de alternativa àquela arquitetura universalista então em voga em outros países europeus e na América.

Neorrealismo: arquitetura low-tech e tradição popular

A liberação da Itália, em 1945, e a conseqüente constituição de um Estado livre e democrático provocou, no cenário cultural e artístico italiano, uma ânsia pela representação da liberdade, em um momento dominado por uma cultura progressista e por uma militância política e ideológica, herdeira da luta *partigiana*.³

No cinema, o movimento conhecido por neorrealismo se caracterizou por uma visão crítica na representação dos problemas reais pelos quais passava a Itália do imediato pós-guerra, acompanhada de sérias limitações de recursos humanos, técnicos e financeiros decorrentes da destruição e da crise provocadas pela guerra. Trata-se de um cinema comprometido ideológica e politicamente com a representação direta e sem manipulações da realidade contemporânea.⁴

Além do cinema, que tornou o neorrealismo italiano internacionalmente conhecido, é possível falar de uma literatura neorrealista através de algumas obras de Cesare Pavese, Alberto Moravia, Beppe Fenoglio e Vasco Pratolini, e de uma pintura neorrealista, particularmente através de obra de Renato Guttuso. Boa parte destes artistas e intelectuais ligados à corrente neorrealista era filiada ao Partido Comunista Italiano (PCI) – por algumas décadas após a guerra o maior partido comunista da Europa Ocidental. Não por acaso, Guttuso é o autor do símbolo do Partido Comunista Italiano.

Os romanos Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi são os principais nomes da arquitetura neorrealista que se desenvolve a partir da capital italiana entre a segunda metade da década de 1940 e a primeira metade da década de 1950. O neorrealismo na arquitetura pode ser entendido como “uma exaltação de uma tecnologia pobre e ligada às tradições regionais” (TAFURI, 2002, p. 22), uma versão *low-tech* da arquitetura moderna, baseada nas técnicas e materiais construtivos tradicionais para enfrentar o desafio da reconstrução italiana no pós-guerra. Representativo desta busca por recuperar elementos da arquitetura vernacular é a publicação, por Ridolfi, em 1946,

do *Manuale dell'Architetto*, “destinado à difusão de sistemas construtivos de baixa tecnologia” (2G..., 2000, p. 29) e que, segundo Manfredo Tafuri, foi

um ábaco para uma ‘pequena técnica’, dedicado à era da reconstrução. Nele, o valor da ‘experiência’ é exaltado; a construção da Itália pós-fascista é contemplada com um prontuário ‘de armázen’. Na realidade, a concretude da tradição construtiva que o *Manuale* exalta é fruto de uma média de culturas regionais não imunes de intelectualismo: o esperanto vernacular que [...] assume forma tecnológica [...]. (TAFURI, 2002, p. 18)

Para Tafuri (2002, p. 22-23), “a celebração do artesanato, do localismo, da manualidade, assim como a insistência na organicidade dos assentamentos [...] formam os ingredientes privilegiados da poética neorrealista e das experiências do primeiro septênio INA-Casa”. Não é por acaso, aliás, que as principais obras da arquitetura neorrealista são justamente os conjuntos habitacionais de interesse social construídos no âmbito do INA-Casa.

O INA-Casa foi um órgão público criado em 1946 “com o objetivo principal de dar trabalho a um grande número de desocupados que, sem nenhuma especialização, não tinham a possibilidade de encontrar bicos ocupacionais em um país no qual o tecido produtivo estava destruído”. (DI GIORGIO, 2008, p. 1)

O setor da construção civil foi escolhido pelo Governo de então como o mais adequado para empregar uma grande mão-de-obra sem particulares competências. Ao mesmo tempo, a produção de habitação permitia ao próprio Governo confrontar, em um quadro de pacificação nacional, uma situação potencialmente explosiva causada pela limitação social dos estratos sociais mais pobres da população. (DI GIORGIO, 2008, p. 01)

A implantação do plano INA-Casa durou dois septênios, o primeiro de 1949 a 1956 e o segundo de 1956 a 1963, e atingiu todo o país, das grandes cidades aos pequenos vilarejos, com intervenções de dimensões as mais diversas e que iam desde edifícios individuais até bairros inteiros. O INA-Casa envolveu um número impressionante de projetistas: segundo Giorgio Di Giorgio (2008, p. 1), cerca de um terço dos 17.000 arquitetos e engenheiros italianos em atividade naquele período participaram deste processo e conta-se que o arquiteto Luigi Moretti, um ex-colaborador fascista, “se vangloriava de ser o único arquiteto italiano a não ter trabalhado para o INA-Casa”. (SANTUCCIO, 2004, p. 8)

Segundo Tafuri (2002, p. 23), o “manifesto” do neorrealismo arquitetônico e, ao mesmo tempo, da ideologia do INA-Casa em seu primeiro septênio é o bairro Tiburtino em Roma (1949-1954) (figura 1), projetado por uma equipe coordenada por Quaroni e Ridolfi e que contou com jovens arquitetos como Mario Fiorentino e Carlo Aymonino:

Exilado da cidade, o Tiburtino vira desdenhosamente as costas para esta última. Os seus modelos são os lugares da ‘pureza’ popular e camponesa; destes, o novo bairro pretende reproduzir a vitalidade, a ‘espontaneidade’, a humanidade. Não mais as rigorosas malhas ou o terrorismo geométrico da *Neue Sachlichkeit*: o objetivo é exaltar a artesanidade que constitui o modo obrigatório de produção do complexo, saudando-a como antídoto anti-alienante. Resulta daí uma planimetria vagamente

informal, apenas marginalmente controlada tipologicamente, e uma arquitetura rica de motivos não-interioranos, dos balcões de ferro batido às coberturas em telhado tradicional, ao desenho das janelas, às seqüências das escadas externas e das varandas. (TAFURI, 2002, p. 24)

Ainda segundo Tafuri (2002, p. 27), o bairro Tiburtino pode ser entendido como “um tapa na respeitabilidade pequeno-burguesa”:

Nem cidade, nem periferia, o bairro, a rigor, não é nem mesmo um ‘vilarejo’, mas sim uma afirmação, ao mesmo tempo, de raiva e de esperança, mesmo que as mitologias que o sustentam tornem a raiva impotente e a esperança ambígua. Um ‘estado de ânimo’ traduzido em tijolos, cerâmicas e rebocos de baixa qualidade. (TAFURI, 2002, p. 25)

Paralelamente à finalização do projeto e à construção do bairro Tiburtino, Quaroni, Ridolfi e Aymonino seguiram seus próprios caminhos de forma independente. O conjunto de torres de apartamentos INA-Casa em viale Etiopia em Roma (1951-54) (figura 2), de Ridolfi, é considerado por alguns autores o “melhor exemplo do ‘neorrealismo’ italiano”. (PEVSNER; FLEMING; HONOUR, 1981, p. 555) Tafuri, por sua vez, considera que neste projeto Ridolfi deixa o neorrealismo e se aproxima do realismo. Na opinião de Tafuri, embora o arquiteto aceite “a densidade edilícia daquele que, não por acaso, é chamado de ‘bairro africano’”, ele consegue, através do “uso da cor, do ferro trabalhado, do azulejo esmaltado”, introduzir uma “pequena escala – aquela na qual existe ainda a possibilidade de exprimir-se o fazer artesanal – que sublinha, por descarte, a grande escala do complexo”. (TAFURI, 2002, p. 26)



Figura 1: Vista geral do Bairro Tiburtino em Roma.
Fonte: Foto realizada pelo autor, set./2009.



Figura 2: Vista geral das torres de apartamentos INA-Casa em viale Etiópia, Roma.
Fonte: <http://it.wikipedia.org>

Além de Roma, diversas são as experiências realizadas em Matera, no sul da Itália, por vários grupos de arquitetos, com destaque para aqueles capitaneados por Quaroni, por Aymonino e pelo milanês Giancarlo De Carlo (figura 3).⁵



Figura 3: Vista geral do povoado de La Martella em Matera.
Fonte: 2G, 2000.

Apesar de seus inquestionáveis méritos, a maior crítica feita ao neorrealismo arquitetônico – especialmente no seu confronto com o cinema neorrealista – diz respeito ao seu distanciamento do caráter verdadeiramente popular que almejava alcançar, como nos demonstra Renato De Fusco, citando parcialmente Francesco Tentori:

Nono há dúvida de que houve um denominador comum entre o neorrealismo pictórico de um Guttuso, a abundante literatura sobre a Resistência, o neorrealismo cinematográfico de Rossellini, Visconti ou De Sica, por um lado, e o neorrealismo arquitetônico, por outro, de modo que este clima unitário foi o último na cultura italiana que reuniu diferentes manifestações artísticas sob um mesmo denominador. Porém, ao lado dos aspectos que unificaram estas experiências, predominam os que as dividiram. Como se observou, ‘sem negar [...] seu valor comum, surgido da Resistência, de busca de conteúdos populares e unitários, é necessário observar que o cinema neorrealista conseguiu desenvolver-se de uma forma verdadeiramente popular, difundida e ao alcance de todos, enquanto que a arquitetura neorrealista [...] criou, certamente, obras de muita importância, porém que, sem dúvida, não foram suficientes para determinar uma assimilação generalizada e autenticamente democrática’. Além disso, e sem contar evidentemente os diferentes meios de expressão, a maior diferença entre o cinema e a arquitetura neorrealista consiste em que, no cinema, o neorrealismo codificou uma série de parâmetros, de técnicas, de atitudes, em uma palavra constituiu uma escola (como na arquitetura o racionalismo) [...] enquanto que o neorrealismo na arquitetura não superou os termos de uma cultura pós-bélica com todas as dúvidas e as ambigüidades próprias do conceito de cultura popular. (DE FUSCO, 1996, p. 436-437)

O papel de Ernesto N. Rogers: *Casabella Continuità* e as preexistências ambientais

Se, no final da década de 1940 e nos primeiros anos da década de 1950, o panorama da arquitetura italiana foi, de certa forma, dominado pelo neorrealismo da *Scuola Romana*, pode-se dizer que a partir de 1953 a discussão sobre as possíveis alternativas à arquitetura moderna internacional se transfere para Milão, capital industrial e econômica do país, e para outras cidades industrializadas do norte italiano, como Turim.

Os principais nomes da arquitetura moderna milanesa da segunda metade dos anos 1950 estavam reunidos ao redor da revista *Casabella Continuità* e do seu diretor, Ernesto N. Rogers. A fase sob a direção de Rogers, iniciada em dezembro de 1953 e que duraria até 1964, correspondeu a uma “continuidade” da linha Pagano-Persico, tanto que o novo diretor rebatizou a revista de *Casabella Continuità*.⁶ Segundo Renato De Fusco (1996, p. 437), durante o período em que esteve sob a direção de Rogers, *Casabella* “assume um moderno valor pedagógico e se torna um centro de formação para os seus jovens redatores e colaboradores que estarão entre os melhores arquitetos da geração que, como a revista, possuem hoje [em 1979] cinquenta anos”.

De fato, os principais nomes surgidos na arquitetura italiana nos anos 1950 se originaram da redação de *Casabella Continuità*, como Giancarlo De Carlo, Vittorio Gregotti, Gae Aulenti, Aldo Rossi, Guido Canella e Giorgio Grassi, dentre outros.⁷ Por sua vez,

a criação em 1957 de um “Comitê de Redação” formado pelos principais arquitetos e críticos de arquitetura da Itália, como Giulio Carlo Argan, Píer Luigi Nervi, Ludovico Quaroni e Giuseppe Samonà, garantiu um intercâmbio entre os jovens promissores e os mestres mais experientes.

Porém, acima de tudo, a principal importância de *Casabella Continuità* reside no fato da revista ter se consolidado, ao longo da década de 1950, como o principal veículo de difusão internacional de uma vertente da arquitetura moderna que se oferecia como alternativa ao modernismo racionalista e universalista até então dominante no plano internacional e que já começava a ser questionado por alguns de seus próprios mestres.⁸ Diferentemente do período em que esteve sob a direção de Pagano e Persico, quando *Casabella* se constituiu em uma das principais vozes na defesa da arquitetura moderna contra o academicismo dominante, o desafio agora era assumir um papel de destaque

na luta contra o formalismo; na reflexão sobre a linguagem arquitetônica; na recuperação de aspectos deixados inexplorados na produção dos anos 1920-1930 e talvez precedentes até o Art Nouveau; na nova relação a ser estabelecida entre história e projeção; na contribuição ao vasto debate sobre a defesa dos centros históricos e das preexistências ambientais. (DE FUSCO, 1992, p. 52)

Assim, durante os anos 1950, *Casabella Continuità* publicou, de forma questionadora, uma série de artigos dedicados ao resgate da arquitetura da segunda metade do século XIX e das primeiras décadas do século XX, como o ensaio de autoria de Gregotti e Rossi intitulado “A influência do romantismo europeu na arquitetura de Alessandro Antonelli” (GREGOTTI; ROSSI, 1957)⁹. Ao mesmo tempo, Rogers publicava editoriais provocativos, com títulos como “Polêmica por uma polêmica”. (ROGERS, 1954)

A partir de 1954, Rogers publica na *Casabella Continuità* uma série de editoriais em que apresenta e discute a questão das *preexistências ambientais*. No primeiro deles, publicado na edição de agosto-setembro de 1954 e intitulado “A responsabilidade frente à tradição”, Rogers defende uma arquitetura moderna que reinterprete criticamente as preexistências ambientais e, para tal, apresenta alguns exemplos de edifícios recentemente realizados na Itália ou na Escandinávia por arquitetos ligados ao Movimento Moderno – já então acusado de ignorar as características arquitetônicas locais –, nos quais teria havido uma preocupação na sua integração ao contexto no qual se inseriam sem, contudo, abdicarem de ser obras modernas, que apresentam uma linguagem contemporânea e que se utilizam dos mais avançados materiais e técnicas construtivas: “Estas arquiteturas contemporâneas interpretam as preexistências ambientais criticamente; mesmo quando reconhecem mais ou menos certos valores figurativos, jamais trazem a sua linguagem específica, imitando-a. É o modo mais fecundo de continuar a tradição na modernidade”. (ROGERS, 1997, p. 274)

Naqueles mesmos anos, o próprio Rogers estava desenvolvendo, juntamente com os seus sócios do escritório BBPR,¹⁰ o projeto de um edifício que, na busca por integrar-se às preexistências ambientais, terminou por ser bastante criticado. Trata-se da Torre Velasca (1950-58), construída em uma área devastada pelos bombardeios aéreos da Segunda Guerra Mundial, a apenas 450 metros do Duomo de Milão (figura 4). Os diversos e sucessivos projetos desenvolvidos pelos BBPR para este edifício de uso misto variaram do prisma minimalista da primeira proposta para um bloco vertical que, reinterpretando a forma das torres medievais que caracterizam as cidades italianas, buscava inserir-se adequadamente na paisagem urbana milanesa. Segundo Tafuri (2002, p. 68), “a Velasca [...] se dilata como magma energético em direção ao céu, assumindo o aspecto de uma torre medieval paradoxalmente agigantada. Uma ‘homenagem a Milão’ realizada, portanto, com instrumentos ainda não tacháveis de historicismo”.



Figura 4: Vista geral da Torre Velasca em Milão.
Fonte: Rogers, 1997.

Além da Torre Velasca e das obras citadas por Rogers em seu editorial – edifício residencial de via Borgonuovo em Milão (1946-47), do próprio BBPR, Bolsa de Valores de Pistóia (1948-50) (figura 5), de Giovanni Michelucci, edifício de uso misto em Treviso (1949-53) de Giuseppe Samonà; e edifício INA-Casa em Parma (1950-54) (figura 6),

de Franco Albini –, realizadas pelos principais mestres da primeira geração da arquitetura moderna italiana, o tema da “reinterpretação das preexistências ambientais” nos novos edifícios construídos nos centros históricos das cidades italianas será uma constante em toda a década de 1950 e também nas décadas seguintes, com uma série de obras significativas e referenciais, como o Bairro INA-Casa Cesate em Milão (1950-54), de Franco Albini, Ignazio Gardella, BBPR e outros, a Sede da Inail em Veneza (1950-56) (figura 7), de Samonà e Egle Renata Trincanato, a Loja de Departamentos La Rinascente em Roma (1957-61) (figura 8), de Franco Albini, o Edifício do Chase Manhattan Bank em Milão (1958-69), do BBPR, o Teatro Régio de Turim (1965-73), de Carlo Mollino e o Banco Popular de Verona (1972-81) (figura 9), de Carlo Scarpa.



Figura 5: Vista geral da Bolsa de Valores de Pistóia.
Fonte: Rogers, 1997.



Figura 6: Vista geral do edifício INA-Casa em Parma.
Fonte: Leet, 1990.



Figura 7: Vista geral da Sede da Inail em Veneza.
Fonte: Aymonino et al., 1981.



Figura 8: Vista geral da Loja de Departamentos La Rinascente em Roma.
Fonte: Foto realizada pelo autor, set./2009.



Figura 9: Vista geral do Banco Popular de Verona e seu contexto urbano.
Fonte: Foto realizada pelo autor, out./2004.

Nessa busca por uma arquitetura que fosse ao mesmo tempo moderna e contextualizada, Ignazio Gardella se destaca, devido ao mais polêmico de todos os projetos de intervenção em contextos preexistentes desenvolvidos na Itália naquele período: a Casa Cicogna em Veneza (1954-57) (figura 10).



Figura 10: Vista geral da Casa Cicogna em Veneza.

Fonte: Guidarini, 2002.

Localizada na Fondamenta delle Zattere, ao lado da Igreja do Espírito Santo, no Canal da Giudecca, a Casa Cicogna foi totalmente revestida com materiais tradicionais, como o travertino utilizado no embasamento, ou com aspecto de materiais tradicionais, como o granilite terracota que foi utilizado como reboco das demais paredes externas. O edifício emula também, da arquitetura vernacular veneziana, as molduras e parapeitos das janelas, os guarda-corpos das varandas, as chaminés e as portadas, e até mesmo a organização geral da fachada voltada para o canal busca se contextualizar com as edificações vizinhas, reinterpretando os diversos estratos que compõem o tradicional *palazzo* veneziano: embasamento, corpo e coroamento, este último correspondendo à cobertura e ao último pavimento, cujo balcão contínuo que se desenvolve ao longo de toda a fachada principal pode ser compreendido como uma grande cornija.

Acusado de passadista por alguns, o edifício foi considerado por Giulio Carlo Argan, em 1959, “a mais meditada, talvez também a mais sugestiva obra de Gardella”, “a *Ca’ d’Oro* da arquitetura moderna” (ARGAN, 2001. p. 329-331):

É preciso dizer de antemão que o edifício é perfeito: de uma perfeição de estilo que não se produzia mais, em arquitetura, desde o neoclassicismo. A forma é deduzida com uma série de cálculos estilísticos tão engenhosos que não se pode facilmente reconstruí-los. Deixemos de lado a junção colorista do reboco de granilite e das estreitas janelas perfiladas de branco com o tom geral do ambiente arquitetônico veneziano, como ensinaram a vê-lo os antigos pintores, de Gentile Bellini e Carpaccio a Canaletto

e a Guardi: como não reconhecer nas exíguas janelas isoladas sobre o lado esquerdo um detalhe belliniano ou carpaccesco, e na ascensão concertada dos brancos balcões luminosos mais do que uma lembrança, uma homenagem a Guardi (ou a Longhena)? O módulo dessas janelas é estudado sobre o da vizinha igreja do Espírito Santo; e não transportado em peso, mas retificado em relação à extensão diferente da superfície. (ARGAN, 2001, p. 330)

A polêmica do Neoliberty: o resgate da decoração e a reverência à história

Na segunda metade dos anos 1950, as páginas da revista *Casabella Continuità* também servirão de palco para uma das mais ricas e interessantes polêmicas da história da arquitetura moderna: aquela do *Neo-Liberty*.

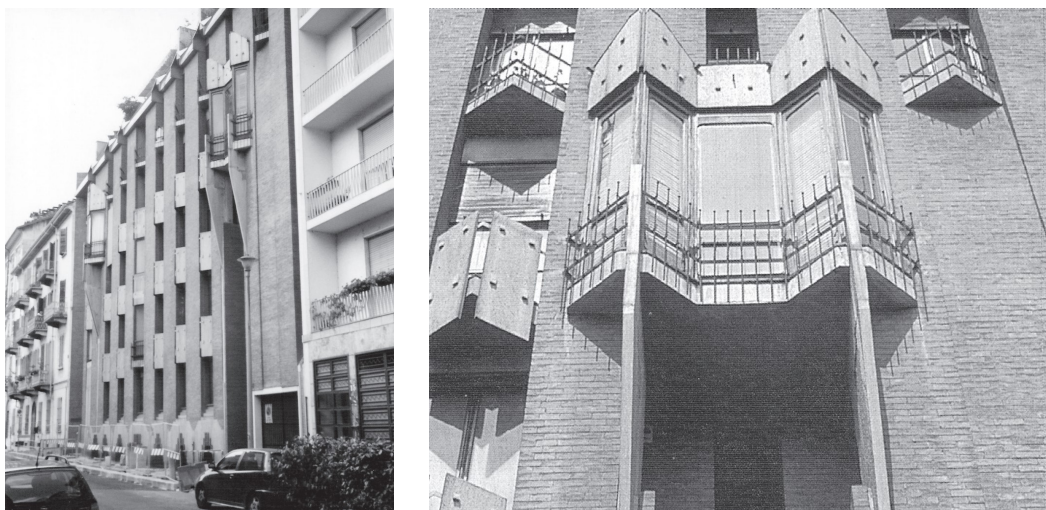
O número 215 da *Casabella Continuità*, publicado em abril-maio de 1957, foi particularmente interessante. Uma breve análise do conteúdo desta edição é bastante esclarecedor do discurso da revista: um artigo de Aldo Rossi sobre o *Art Nouveau* e um ensaio de Guido Canella sobre a Escola de Amsterdam demonstram a preocupação dos jovens arquitetos milaneses em resgatar a arquitetura das primeiras décadas do século XX na Europa. Ao mesmo tempo, são apresentadas algumas obras recentes realizadas por Mario Ridolfi em Roma (entre elas, as já citadas torres de apartamentos em Viale Etiópia), ressaltando as possíveis conexões entre o neorrealismo da arquitetura romana e o cenário arquitetônico milanês contemporâneo.

Entretanto, a grande polêmica será provocada pela publicação de um conjunto de obras recém-construídas por dois jovens arquitetos turineses, Roberto Gabetti, então com 32 anos, e Aimaro d'Isola, à época com 29 anos. As obras eram uma fábrica de televisores em Nápoles (1954), um edifício de apartamentos em Turim (1955-56), uma tinturaria em Rivoli (1955-56), o Palácio da Bolsa de Valores de Turim (1955-56, em parceria com Giorgio Rainieri) e aquele que será o “cerne do escândalo”, segundo Tafuri (2002, p. 71): a *Bottega d'Erasmus* (1953-56) (figuras 11 e 12), um edifício de uso misto construído em Turim que abrigava apartamentos e uma livraria antiquária:

Projetada e construída com alto refinamento, a *Bottega di Erasmo* se apresenta como uma bem calibrada síntese de sapiência compositiva e de linguagens alusivas: um verdadeiro e nítido flerte com a era de ouro da arquitetura alto-burguesa italiana e europeia do século XIX se insinua – sem jamais se tornar citação direta – através de uma pletera de adjetivações que conforma as superfícies, fragmentadas e reagrupadas, com uma representatividade hermética e estupefata. Com relação à Torre Velasca [...] ou à casa na Fondamenta alle Zattere, a *Bottega d'Erasmus* tem o mérito de eliminar qualquer mediação. (TAFURI, 2002, p. 71)

Os projetos de Gabetti & Isola eram acompanhados de uma carta endereçada a Vittorio Gregotti, o jovem redator chefe de *Casabella Continuità* (GABETTI; D'ISOLA, 1957, p. 63), bem como a resposta deste último (GREGOTTI, 1957, p. 64), ambas reunidas sob o título “O compromisso com a tradição”. Gregotti afirma no seu texto que a decisão de publicar o

projeto da *Bottega d'Erasmus* decorreu “não somente da estima que temos por vocês como artistas, mas também por aquilo que nesta obra é mais claramente motivo de dúvida, de identificação de uma posição-limite”, e reconhece no edifício “o peso de certos motivos locais”, em uma situação “específica de um momento no qual o sentimento da história se defronta”. Dirigindo-se aos autores, Gregotti afirma que esta obra “se propôs, para além de qualquer juízo de valor, a combater, queiram vocês ou não, uma certa batalha”. Para Gregotti, a escolha realizada por Gabetti & Isola, em toda a história da arquitetura, do *Art Nouveau* (chamado na Itália de *Liberty*, daí o termo *Neo-Liberty*) como referência para o seu projeto é totalmente arbitrária e, em certo sentido, incompreensível:



Figuras 11 e 12: Vista geral e detalhe da fachada principal da *Bottega d'Erasmus* em Turim.
Fontes: Foto realizada pelo autor, mai./2000; Ciucci & Dal Co, 1991.

Vocês olharam a história e na história escolheram um particular período e não é isto que nos escandaliza. A história da cultura européia é, do Renascimento em diante, uma história de *revivals*. Mas porque vocês escolheram como matriz justamente a arquitetura do final do século [XIX]? [...] É uma fuga da dura realidade de hoje ou uma tentativa de indicar, reconhecendo o fim das recentes ilusões, novos valores a serem perseguidos? [...] O reconquistado sentido da história nos coloca todos precisamente frente às nossas responsabilidades de intelectuais. Ou saberemos agarrar a sua substância civil, narrar, celebrar e comover, ou nos espera um terrível silêncio de uma incomunicável perfeição. (GREGOTTI, 1957, p. 64)

Rogers, por sua vez, abria esta edição da *Casabella Continuità* com um editorial intitulado “Continuidade ou crise?”, no qual se perguntava: “a arquitetura pode desenvolver as premissas do Movimento Moderno ou está mudando de rota? Eis o problema: continuidade ou crise?”. (ROGERS, 1957, p. 3) E coloca em questão a obra de Gabetti & Isola publicada nas páginas seguintes:

Ao reconsiderar o *Liberty* (como, de resto, qualquer outra manifestação histórico-artística) existem diversas formas [...]: a primeira, que é lícita aos historiadores que não possuem responsabilidades diretas com a criação artística, é a de valorar o *Liberty*

na sua realidade cultural, por aquilo que foi, encontrar relações e pontua-las; a outra é de repetir a linguagem figurativa ou, enfim, de resgatar seus motivos para os desenhos atuais. Este segundo é um modo anti-histórico, seja porque não se preocupa em compreender as formas nos termos que a justificaram na época em que foram realizadas, seja porque não leva em consideração que a nossa época, possuindo outros conteúdos, suscita necessariamente outros tantos motivos figurativos [...].

Com toda franqueza, direi que a construção do grupo turinês, publicada neste fascículo, ainda que na tentativa de úteis resgates, parece-me que incorre em semelhante equívoco. (ROGERS, 1957, p. 4)

Os projetos de Gabetti & Isola e a guarida que eles, mesmo com ressalvas, encontraram em *Casabella Continuità* provocam a fúria do crítico inglês Reyner Banham que, em um histórico artigo publicado em abril de 1959 na revista inglesa *Architectural Review*, intitulado *Neoliberty – a retirada italiana do Movimento Moderno*, acusará os italianos de abandonarem a arquitetura moderna e de serem abertamente historicistas, traindo os princípios progressistas da modernidade:

A desconcertante virada atual assumida pela arquitetura milanesa e turinesa provavelmente parece ainda mais desconcertante para nós, [...] devido às irrelevantes esperanças, às nossas próprias aspirações não-italianas, que nós tendemos a projetar na arquitetura italiana desde a guerra. Sem ter consciência do que estávamos fazendo, inventamos uma arquitetura mítica que nós gostaríamos de ver em nossos próprios países, uma arquitetura de responsabilidade social [...] e de pureza arquitetônica formal [...].

Mas quando *Casabella* começou a publicar, com manifesta aprovação editorial [sic], construções que vão muito além das de Vagnetti em termos de ecletismo historicista, quando os BBPR montaram para a Exposição de Mobiliário de Londres de 1958 uma seção italiana que parecia ser pouco mais do que um hino de louvor ao gosto *borghese* milanês na sua forma mais enjoada e covarde, e quando, finalmente, a mostra italiana na Feira de Bruxelas foi vista, então a confusão foi transformada em desilusão. Mas por trás das nossas próprias reações pessoais permanecem as construções que as produziram, e a atitude que produziu as construções, uma atitude que até mesmo outros italianos, como Bruno Zevi, claramente reconhecem como desatinada e mal orientada. Apesar disso, esses trabalhos recentes de Gae Aulenti, Gregotti, Meneghotti, Stoppino, Gabetti, seus associados e seguidores, e as polêmicas provocadas em sua defesa por Aldo Rossi e outros – tudo isso coloca em questão o próprio status do Movimento Moderno na Itália. (BANHAM, 1959, p. 231-232)

Na conclusão, Banham é ainda mais duro ao afirmar que “mesmo para os padrões puramente locais de Milão e Turim [...] o Neo-Liberty é uma regressão infantil”. (BANHAM, 1959, p. 235) Como se vê, da crítica de Banham são alvo não apenas Gabetti & Isola, mas também outros jovens arquitetos milaneses e turineses e até mesmo de alguns mestres da geração anterior, como Rogers e os BBPR.

Rogers, por sua vez, através do irônico editorial da edição de junho de 1959 da *Casabella Continuità*, dá uma dura resposta a Banham, ao chamar o crítico inglês – um entusiasta das novas tecnologias e das suas manifestações estilísticas como parte do espírito moderno – de “defensor de geladeiras”. (ROGERS, 1959)

Entretanto, as reações internacionais ao Neo-liberty não se limitam ao polêmico artigo de Banham. No XI e último Congrès International d'Architecture Moderne (C.I.A.M.),¹¹

realizado em Otterlo, Holanda, em setembro de 1959 – já sem a presença dos principais mestres da primeira geração¹² e dominado pelos jovens do Team X¹³ –, Rogers, Gardella e De Carlo, membros da delegação italiana, são duramente atacados ao apresentarem projetos como o Refeitório Olivetti (1951-56), de Gardella, o projeto de habitação coletiva do bairro A, em Spine Bianche, Matera, de De Carlo (1954-57), e a Torre Velasca, dos BBPR. Alison e Peter Smithson – figuras de proa dos C.I.A.M. desde o congresso anterior e que estavam vinculadas ao *Independent Group* liderado por Banham –, estão entre os maiores críticos deste projeto. Como consequência, Gardella e Rogers, que participavam ativamente dos C.I.A.M. há mais de dez anos,¹⁴ terminam por se desligar do grupo. (BARONE, 2002, p. 88; MOLINARI, 2000, p. 11; TAFURI, 2002, p. 77)

As reações ao *Neo-liberty* não ocorreram somente no exterior, mas também na Itália. No mesmo ano de 1959, Bruno Zevi – um dos mais respeitados historiadores da arquitetura moderna – publica um editorial na revista *L'Architettura* - cronache e storia intitulado “A andropausa dos arquitetos modernos italianos” (ZEVI, 1979), criticando o “movimento” apresentado pela *Casabella Continuità*.

O jovem arquiteto e crítico romano Paolo Portoghesi, diferentemente de Zevi, se alinha aos colegas milaneses e turineses, através de um artigo publicado na revista *Comunità* nº 72, intitulado “Do Neorrealismo ao Neo-Liberty”. Posteriormente, em 1980, quando da publicação de seu livro *Dopo l'Architettura Moderna*, Portoghesi afirmará que o *Neo-Liberty*

assinava a entrada em campo de uma nova geração: aquela dos arquitetos nascidos entre 1925 e 1932, formados no clima do pós-guerra e para os quais a batalha pela arquitetura moderna e as suas ‘dificuldades políticas’ eram vagas recordações de infância, dados adquiridos, e não sem desconfiança, através dos relatos dos irmãos maiores. Uma geração, esta da qual falamos, ‘nascida com a caneta na mão’ e com uma grande propensão a reescrever a história, a recolocar em discussão e dessacralizar a perspectiva unitária e acomodada do Movimento Moderno construída pelos historiadores, feita de contínuas superações e de conquistas definitivas e indiscutíveis. (PORTOGHESI, 1998, p. 77-78)

Segundo Portoghesi, “os esforços convergentes dos expoentes daquela que podemos chamar de ‘escola italiana’” – que inclui não apenas o *Neo-liberty*, mas também o neorrealismo e a produção de alguns mestres como Gardella, Albini, os BBPR, Michelucci e Scarpa – “antecipam e anunciam as direções de saída do Movimento Moderno que teriam permitido, mais de vinte anos depois, a identificação de uma cultura arquitetônica Pós-Moderna”. (PORTOGHESI, 1998, p. 75) Para ele, antes mesmo do surgimento do *Neo-Liberty*, “já se encontrava em andamento uma orientação concordante neste sentido e é possível verifica-lo utilizando as categorias utilizadas por [Charles] Jencks no seu livro, como o contextualism, o retorno à decoração, o historicismo eclético”. (PORTOGHESI, 1998, p. 75).¹⁵

Mais do que ratificarmos ou questionarmos a afirmação de Portoghesi de que a “escola italiana” foi uma precursora da arquitetura pós-moderna, consideramos importante determo-nos na análise de cada uma destas características da “escola italiana” identificadas por Portoghesi a partir do discurso de Jencks:

No que se refere ao *contextualism*, obras como a Bolsa de Mercadorias de Michelucci, na sua primeira versão, a casa veneziana nas Zattere, de Gardella, o projeto para a estação de Roma de Ridolfi e Quaroni, são testemunhos sintomáticos, nos quais o espelhamento de alguns dados ambientais se traduz em uma consciente contaminação entre elementos do vocabulário tradicional e métodos e elementos típicos da linguagem moderna. O objetivo não é o pastiche ou o *revival* mas a consonância velada: a ambientação.

A contextualização, e conseqüentemente a busca por um diálogo entre diversos e por uma consonância-dissonância com o ambiente, tende logo a dilatar-se em uma recuperação da presença ‘histórica’, para além de uma aproximação material entre arquitetura nova e ambiente antigo [...] Experiências neo-vernaculares de grande maturidade se unem para recuperar as memórias primordiais em busca de uma renovada ‘aura’ [...].

A abordagem eclética é demonstrada também pelo abandono da unidade autobiográfica das obras e da coerência do estilo pessoal pretendida pelo star-system dos anos 1930. As diversas experiências estão ligadas mais aos lugares que ao desenvolvimento de hipóteses pessoais.

Não menos significativa é a contribuição italiana à descoberta da decoração. As casas de viale Etiópia de Ridolfi, a obra-prima do neorrealismo arquitetônico, reintroduzem nos parapeitos das janelas elementos decorativos inspirados nos tapetes que durante as cerimônias religiosas e civis costumavam ser expostos externamente através das janelas (que Ridolfi declarava ter se inspirado em uma casa do século XVIII de Marino, na qual os lençóis da decoração provisória apareciam ‘congelados’ no reboco). (PORTOGHESI, 1998, p. 75-76)

É importante ressaltar que a Primeira Mostra Internacional de Arquitetura na Bienal de Veneza de 1980, que foi um marco no reconhecimento e consagração da arquitetura pós-moderna, tendo como tema “A Presença do Passado”¹⁶ e como curador o mesmo Paolo Portoghesi, foi acompanhada de três exposições dedicadas às obras dos arquitetos que eram então considerados “os pais do ‘Post-modern’” (PISANI, 1996, p. 104): o norte-americano Philip Johnson e os italianos Ridolfi e Gardella. Sarcasticamente, Gardella observa que: “É sempre difícil saber quem são os pais e quem são os filhos. Mas com Mario Ridolfi eu dizia, brincando, que se fossemos realmente os pais de todas aquelas obras expostas, teríamos que admitir, com uma prole assim variada, que tínhamos nos deitado com mulheres dos mais diversos tipos e raças”. (GARDELLA, 2002, p. 229)

Renato De Fusco, em sua *Storia dell’Architettura Contemporanea*, também atribui um papel de destaque ao *Neo-Liberty* como antecipação da arquitetura pós-moderna:

Se o neorrealismo é um dos diversos movimentos regionais de revisão pós-racionalista, o *neo-liberty* participa e quem sabe se antecipa a uma atitude que será sempre mais próxima da pesquisa arquitetônica atual; aquela em que a componente ‘história’ do nosso código virtual adquire características tão evidentes que constitui uma autêntica e verdadeira tendência, o historicismo. (DE FUSCO, 1996, p. 440)

A historiografia da arquitetura moderna costuma minimizar o papel da arquitetura italiana – particularmente dos arquitetos romanos ligados ao neorrealismo e do grupo milanês organizado ao redor da *Casabella Continuità* – no processo de revisão crítica do Movimento Moderno empreendido em diversas frentes a partir do pós-guerra. Entretanto, em determinados contextos, como o espanhol, este reconhecimento existe pelo menos desde a década de 1960, quando alguns dos principais nomes do ambiente arquitetônico daquele país já destacavam a influência da arquitetura italiana do pós-guerra – aí incluídas tanto as obras construídas quanto o pensamento crítico – na arquitetura catalã, como se pode perceber no “necrológio” escrito por Oriol Bohigas, figura central da arquitetura espanhola da segunda metade do século XX, em 1965, quando Rogers deixa a direção de *Casabella*:

Na Catalunha, a influência da nova arquitetura italiana e, portanto, da revista *Casabella*, foi mais importante do que nós poderíamos jamais imaginar. Toda a nossa atualidade mais viva e operante seria totalmente outra sem os famosos editoriais mensais de Rogers. É por isto que a morte de *Casabella* é um fato transcendente para a cultura arquitetônica catalã. (apud PIZZA, 1998, p. 108-109)

Segundo Stefano Guidarini, Rafael Moneo – outra importante liderança da arquitetura espanhola dos últimos quarenta anos – reconhecia, também na década de 1960, a importância da arquitetura italiana do pós-guerra como alternativa à corrente hegemônica da arquitetura moderna:

Rafael Moneo destacou em 1964 como a experiência da Casa alle Zattere abriu um caminho inédito de intervenções nos centros históricos, na medida em que Gardella ‘utiliza diretamente os elementos construtivos oferecidos pela arquitetura anônima veneziana, sem temor, renunciando à invenção e evitando usar a linguagem da assim chamada arquitetura moderna.’ E é exatamente aqui que está, segundo Moneo, a profunda originalidade do projeto: na voluntária limitação de um vocabulário lingüístico que, sem cair no mimetismo, ainda assim contribui ‘a definir, mais uma vez, a vocação formal de Veneza’. (GUIDARINI, 2002, p. 146)

Da mesma forma que com relação à arquitetura espanhola, nos últimos anos começa a ser reconhecida a influência da arquitetura italiana das décadas de 1940 e 1950 sobre a famosa *Escola do Porto* de Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, como afirma o ex-diretor da Escola de Arquitetura daquela cidade portuguesa, Domingos Tavares:

A Escola de Arquitetura [do Porto] estava a assumir-se como atenta a alguma crítica que se fez nos últimos congressos do CIAM. As movimentações nomeadamente de Giancarlo De Carlo e de alguns arquitetos italianos envolvidos no processo do neorrealismo e a atenção às realidades dos países marginais, o Alvar Aalto na Finlândia e os nórdicos em geral, são referentes que mostram uma coisa extremamente interessante. Que a arquitetura que nos chegava inicialmente como oriunda dos países mais desenvolvidos – França, Alemanha e Inglaterra – que seriam, digamos, os padrões iniciais, vai ser substituída por seus principais contestatários, nomeadamente italiano, nórdicos. (TAVARES, 2003, p. 28)

Possíveis reflexos da arquitetura italiana na Bahia: Lina Bo Bardi

Após nos debruçarmos sobre as especificidades do ambiente arquitetônico italiano do segundo pós-guerra, nos perguntamos: as questões colocadas pelas obras e pelos discursos produzidos na Itália a partir de 1945 teriam tido algum rebatimento na obra dos arquitetos atuantes na Bahia? Alguns indícios nos levam a afirmar que sim, pelo menos no caso de Lina Bo Bardi, Pasqualino Magnavita e Paulo Ormino de Azevedo, três arquitetos atuantes na Bahia a partir do final dos anos 1950 e, por razões distintas, com forte conexões com a cultura italiana.

Destes três arquitetos, Lina Bardi é certamente a mais conhecida: ao longo dos últimos anos, sua obra vem sendo objeto de uma série de publicações e pesquisas acadêmicas.¹⁷ Nascida em Roma em 1914, Lina Bardi diplomou-se em arquitetura nesta mesma cidade em 1940. Segundo a própria arquiteta, a Faculdade de Arquitetura de Roma, então ainda dominada pelo grupo liderado por Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, era um ambiente muito ligado à arquitetura fascista e ela, buscando encontrar um ambiente mais propício à realização de arquitetura moderna, transferiu-se, logo após a conclusão do curso, para Milão, onde trabalhou com Giò Ponti e dirigiu a revista *Domus* entre 1943 e 1944. Em 1946, casou-se com o já então renomado crítico de arte Pietro Maria Bardi, com quem se transferiu imediatamente para o Brasil, vivendo primeiramente no Rio de Janeiro e, em seguida, em São Paulo.

Em sua primeira fase, que precede a sua vinda à Bahia, a obra de Lina Bardi no Brasil é fortemente referenciada no racionalismo europeu, sem incorporar grandes reflexões sobre as questões da história e da cultura popular. As obras mais importantes dessa fase são a sua residência no Morumbi (1949-51) e o Museu de Arte de São Paulo (projetado em 1957 e concluído mais de dez anos depois).

Apenas a partir da sua vinda para a Bahia, em 1958, serão perceptíveis na obra de Lina Bardi as referências à arquitetura vernacular e às tradições populares,¹⁸ bem como a aproximação à questão das preexistências ambientais,¹⁹ temas tão caros à arquitetura italiana de então. Como afirma Maurício Chagas:

É na Bahia que Lina Bo Bardi passa a desenvolver uma arquitetura que a diferencia no panorama mais freqüente do Movimento Moderno, tanto no Brasil como no resto do mundo. As condições específicas da sua formação italiana dos anos de 1930, combinada às particularidades do contexto brasileiro, terminaram por permitir que a arquiteta realizasse uma das mais profundas aspirações dos críticos europeus à ortodoxia modernista: a síntese possível entre tradição e modernidade. (CHAGAS, 2002, p. 64)

Nas palavras da própria Lina Bardi:

Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi no Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da

proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido mais profundo, que eu aprendi com a arquitetura, especialmente as arquiteturas dos fortes, ou primitivas, populares, em todo o Nordeste do Brasil. (Lina Bo Bardi apud FERRAZ, 1996, p. 153)

Neste período baiano, concluído com o seu retorno a São Paulo em 1964, a incorporação de referências à tradição popular na obra de Lina Bardi é notável nos dois principais projetos arquitetônicos que realiza em Salvador – a residência do Chame-Chame (projetada em 1958 e inaugurada por volta de 1964) e a restauração e adaptação do Conjunto do Unhão em Museu de Arte Moderna e Museu de Arte Popular – e nas exposições sobre a cultura popular nordestina que ela monta – a exposição *Bahia no Ibirapuera*, organizada com Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro da UFBA, como parte da V Bienal Internacional de Artes (1959) no Parque Ibirapuera em São Paulo, e a exposição *Nordeste* (que ela pretendia que se chamasse *Civilização Nordeste*), que reinaugura o Conjunto do Unhão em 1963. Segundo Juliano Pereira e Renato Anelli,

Ainda em suas primeiras pesquisas para a descoberta de uma tradição popular no Brasil, Lina Bo Bardi defenderia uma atitude, de acordo com seu ponto de vista, inevitável e necessária, de transformação da tradição, partindo de uma visão que a enquadraria como uma herança importante para a construção de um futuro cultural.

Em seu posicionamento frente à questão, defenderia que as realizações tradicionais e populares, sobretudo o artesanato, fossem consideradas dentro do processo evolutivo inadiável trazido pela máquina, pela indústria. A idéia que Lina propõe, nesse contexto, é a de que esse progresso tivesse como seu ponto de partida as raízes culturais originais do Brasil, opondo-se a um processo de desenvolvimento que provocaria a exclusão das mesmas. (PEREIRA; ANELLI, 2006, p. 11)

Destes projetos, destaca-se, pela apropriação de referências à tradição popular simultaneamente a uma inovadora abordagem do tema das preexistências ambientais, a restauração e adaptação do Conjunto do Unhão em Museu de Arte Moderna e Museu de Arte Popular, iniciada em 1962 e concluída com a inauguração do Museu de Arte Popular em novembro de 1963 (figura 13).²⁰

Em sua intervenção no Conjunto do Unhão, um antigo engenho de açúcar localizado às margens da Bahia de Todos os Santos, em lugar de pretender recuperar a configuração original do conjunto, restaurando a aparência do século XVII, Lina opta por aceitar toda a sua complexidade histórica, incluindo as demais funções industriais e agrícolas que o conjunto desempenhou ao longo dos séculos. Assim, os equipamentos industriais existentes no conjunto, como monta-cargas, guindaste, trilhos e os galpões construídos no século XIX, foram preservados e restaurados, e não simplesmente eliminados.

Além disso, Lina não se intimida em modificar deliberadamente determinadas características “consolidadas” do conjunto do Unhão, revestindo as paredes externas de algumas edificações com um reboco chapiscado e utilizando seixos rolados e pedras no piso do pátio que articula os principais edifícios do conjunto. Segundo Ana Carolina Bierrenbach, a principal preocupação de Lina foi preservar as características funda-

mentais das edificações que compõem o conjunto: a amplitude dos espaços e o seu aspecto rústico. (BIERRENBACH, 2001, p. 73)

É seguindo estes princípios que Lina simplifica o desenho das esquadrias e as pinta de vermelho, desenha divisórias treliçadas para subdividir os grandes espaços do interior dos edifícios e, principalmente, projeta uma monumental escada no interior da casa grande, o edifício mais nobre e mais antigo do conjunto que, à exceção do pavimento mais alto, remonta ao século XVII. Lina preserva na sua intervenção a volumetria da casa grande, inclusive o pavimento construído mais recentemente, e a principal alteração que realiza na configuração externa deste edifício é a janela que abre sobre a entrada principal. Na igreja, Lina elimina o alpendre construído no século XIX e outras construções adjacentes.

O elemento de maior destaque nesta intervenção é, contudo, a imponente escada em madeira que Lina constrói no interior do solar, em substituição à escada até então existente (figura 14). Ao mesmo tempo em que é monumental, tornando-se um elemento marcante e definidor do espaço interno do solar, devido às suas dimensões e ao fato de ser o único elemento construído dentro da casa grande, a escada desenhada por Lina possui uma aparência rústica, inspirada nos encaixes dos carros de bois.



Figura 13: Vista geral do conjunto do Unhão.
Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.



Figura 14: Vista da escada do Solar do Unhão.
Fonte: Ferraz, 1996.

Em diversos aspectos a escada projetada por Lina Bo Bardi para o Unhão e aquela desenhada, na década anterior, por Franco Albini para o museu de arte instalado no seiscentesco Palazzo Rosso, em Gênova (figura 15), se diferenciam claramente: o caráter rústico, a planta quadrada e os sólidos e robustos pilares de madeira que servem de apoio à escada baiana se distinguem claramente da delicadeza e sofisticação estrutural do seu correspondente genovês, atirantada por delgados cabos de aço e com uma complexa planta octogonal. É inegável, contudo, que ambas compartilham aspectos comuns, como a sensação de ascensão provocada pelo dinâmico percurso espiralado promovido nas duas escadas, bem como a leveza resultante das pequenas dimensões

dos elementos construtivos, que transformam estas duas escadas em elementos de destaque nos espaços arquitetônicos em que se situam.



Figura 15: Vista da escada do Museu do Palazzo Rosso em Gênova.
Fonte: Leet, 1990.

Após o golpe militar de 1964, Lina Bardi se afasta da direção do MAM-BA e em seguida deixa Salvador. Apenas em 1986, a arquiteta voltará a atuar profissionalmente em Salvador, convidada pelo então prefeito Mário Kertész para elaborar o Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador, elaborado em parceria com os jovens arquitetos Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Embora o plano tenha sido apenas parcialmente implementado, diversos projetos de intervenção em edificações e contextos urbanos preexistentes de elevado valor patrimonial foram realizados entre 1986 e 1989, como o Belvedere da Sé, o Teatro da Fundação Gregório de Mattos, a Casa do Benin na Bahia, a Casa do Olodum e o conjunto da Ladeira da Misericórdia (composto pelo Restaurante do Coati, pelo Bar dos Três Arcos e pelas Casas Um, Três e Sete).²¹

Entretanto, mesmo nos períodos em que esteve afastada da Bahia, Lina Bardi elaborou alguns projetos de intervenção em edifícios históricos, principalmente na cidade de

São Paulo, como a adaptação dos galpões industriais da antiga fábrica de tambores da Pompéia, em São Paulo, em Centro de Cultura e Lazer do SESC (1977-1986), e a adaptação do edifício eclético do Palácio das Indústrias em Sede da Prefeitura Municipal de São Paulo (1990-1992).

Embora Lina Bardi não tenha sido o primeiro profissional na arquitetura brasileira a buscar incorporar a cultura popular à arquitetura moderna e a intervir de forma ao mesmo tempo criativa e contextualizada em seus projetos em edifícios e espaços urbanos pre-existentes – basta pensarmos em Lúcio Costa ou Alcides da Rocha Miranda que, desde a década de 1930 e 1940, respectivamente, já voltavam suas preocupações para estas questões –, a forma através da qual ela, particularmente, afronta estes dois desafios está claramente conectada com o ambiente arquitetônico italiano do imediato pós-guerra.

Segundo Josep Maria Montaner, ao abordar os contatos diretos estabelecidos entre alguns artistas e arquitetos latino-americanos e a “autenticidade das culturas populares” e a “realidade dos problemas sociais”, Lina Bo Bardi corresponde ao “exemplo mais significativo de eclosão do realismo”. Para ele, Lina Bo Bardi “buscou uma linguagem primordial que, partindo da essência da arquitetura moderna, fosse se aproximando paulatinamente da arquitetura vernacular”. Este “realismo humanista e existencial”, segundo Montaner, teria suas manifestações europeias mais representativas no cinema e na arquitetura neorrealistas italianos, nos ensinamentos de Ernesto N. Rogers, na produção crítica de Christian Norberg-Schulz e no neoempirismo dos suecos Sven Markelius e Ralph Erskine, além do racionalismo orgânico do finlandês Alvar Aalto. (MONTANER, 2002, p. 97-112)

A obra de Pasqualino Magnavita

Outro arquiteto que demonstra, nas suas obras realizadas na Bahia, as conexões com a arquitetura italiana do pós-guerra é Pasqualino Romano Magnavita. Filho de imigrantes italianos, nasceu em Itapebi, Bahia, em 1929, e estudou Engenharia Civil na Escola Politécnica da Universidade da Bahia a partir de 1947. Ainda estudante de engenharia, se interessa pela arquitetura, desenvolvendo alguns projetos e visitando obras de arquitetos famosos, como o conjunto da Pampulha em Belo Horizonte e o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, além de visitar o escritório de Oscar Niemeyer nesta última cidade.²²

Tendo concluído o curso de Engenharia Civil em dezembro de 1951, em março de 1952 parte para a Europa, onde visita uma série de países e, em outubro do mesmo ano, inicia o curso de graduação em Arquitetura na Universidade de Roma. Magnavita reside em Roma por dois períodos: de março de 1952 a dezembro de 1957 e de junho de 1963 a novembro de 1964, quando recebe o título de arquiteto. Nestas duas

temporadas, trava contato direto com as mais significativas obras arquitetônicas e com as principais personalidades do cenário cultural italiano do período.

Na primeira fase romana, Magnavita cursa as disciplinas *Scenografia Cinematografica* com o prof. Guido Fiorini, diretor de arte de alguns dos mais importantes filmes neorrealistas, como *Miracolo a Milano* (1951), e *Restauro*, com o prof. Apolonio Ghetti. Em 1954, participa da Escola de Verão dos C.I.A.M. em Veneza, que tinha como tema “Tornar Veneza Viva” e contava com professores como Ignazio Gardella, Giancarlo De Carlo e o suíço Alfred Roth, além do crítico e historiador da arte Giulio Carlo Argan. Assiste ainda a cursos e palestras ministrados por nomes do quilate dos críticos e historiadores da arte Cesare Brandi e Argan e dos arquitetos Franco Albini e Carlo Scarpa, e conhece pessoalmente personalidades como Ernesto N. Rogers. Entre 1953 e 1954, frequenta ainda uma série de cursos livres nas áreas de História, Economia, Filosofia e Política no *Istituto Gramsci* de Roma, desenvolvendo um pensamento marxista e passando a se preocupar com as mesmas questões sociais que o neorrealismo buscava refletir em suas obras.

No final de 1957, por questões familiares, Magnavita retorna à Bahia sem concluir o curso de arquitetura na Universidade de Roma e, no final de 1958, é convidado a proferir duas palestras sobre a arquitetura e o urbanismo italianos na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA). Segundo ele, a plateia era formada pelos professores daquela instituição, dentre os quais Lina Bo Bardi.

Em 1959, uma série de turbulências no âmbito do curso de arquitetura da EBA/UFBA culminam com uma greve dos estudantes pela criação de uma Faculdade de Arquitetura autônoma, o que finalmente ocorre em 2 de outubro de 1959. Magnavita é então convidado a ensinar a disciplina *Composições Decorativas* na nova Faculdade. Esta disciplina logo em seguida passa a se chamar, por sugestão do próprio docente, *Arquitetura de Interiores, Equipamentos e Decoração*.

Paralelamente à carreira docente, Magnavita começa a trabalhar na RALF,²³ a principal loja de móveis modernos de Salvador. Na qualidade de funcionário da RALF, Magnavita foi, entre 1959 e 1963, quando retorna à Itália para concluir o curso de arquitetura, o responsável pelos projetos de interiores e pela especificação do mobiliário de alguns dos principais projetos arquitetônicos realizados na Bahia, como o Hotel Plaza no Corredor da Vitória (projeto arquitetônico de José Bina Fonyat Filho) e o edifício do Banco do Estado da Bahia (BANEB) no Comércio (projeto arquitetônico de Diógenes Rebouças e Assis Reis).

No primeiro período de atuação profissional em Salvador (1957-1963), que separa as suas temporadas romanas, Magnavita estava muito mais voltado à realização de projetos de arquitetura de interiores, decoração e à elaboração de painéis e murais artísticos integrados às edificações projetadas por outros arquitetos²⁴ do que direta-

mente à elaboração de projetos de edificações. Somente a partir de 1961, ainda de forma intermitente, e principalmente a partir do seu retorno definitivo da Itália, em 1964, Magnavita se consagra como um dos mais respeitados arquitetos de Salvador, elaborando uma série de projetos, principalmente de residências unifamiliares.²⁵

Entretanto, a obra mais impactante desta primeira fase da produção projetual de Pasqualino Magnavita é, indiscutivelmente, o edifício Nossa Senhora de Loreto, uma torre de apartamentos de dez pavimentos construída por seu pai na Ladeira dos Barris para abrigar toda a família, cujo projeto foi elaborado pelo jovem engenheiro durante a sua primeira temporada romana, em 1954 (figuras 16, 17 e 18).²⁶



Figuras 16 e 17: Vistas da fachada principal do Edifício Nossa Senhora de Loreto na Ladeira dos Barris.
Fonte: Fotos realizadas pelo autor, abr./2008.



Figura 18: Planta baixa do pavimento tipo do Edifício Nossa Senhora de Loreto na Ladeira dos Barris.
Fonte: Croqui realizado pelo autor do projeto.

Como vimos anteriormente, segundo Paolo Portoghesi – contemporâneo de Magnavita na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma –, a “escola italiana” do pós-guerra se caracteriza por incorporar à arquitetura moderna internacional alguns temas como o retorno à decoração e a reinterpretação das preexistências ambientais.

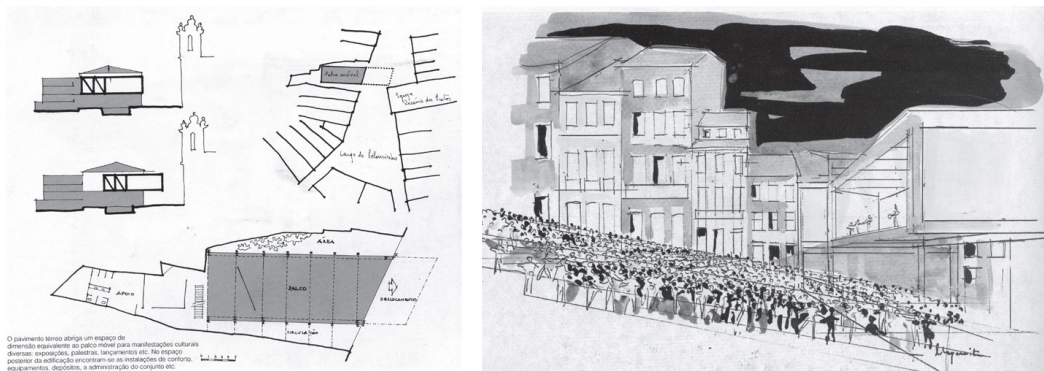
O primeiro tema, da redescoberta da decoração e que está presente na Itália tanto no neorealismo quanto no *Neo-Liberty*, é uma constante em praticamente toda a trajetória profissional de Magnavita, seja na sua primeira fase (1957-1963), através da policroma fachada principal do edifício Nossa Senhora de Loreto ou das dezenas de projetos de arquitetura de interiores e decoração desenvolvidos, seja após o seu retorno da Itália em 1964.

O segundo tema, da reinterpretação das preexistências ambientais, encontra na obra de Pasqualino Magnavita espaço em projetos como a proposta não executada de restauro urbanístico da Piazza del Duomo de Viterbo, elaborado em 1955 como exame final da disciplina *Restauro*, no curso de arquitetura realizado em Roma (figura 19) e, mais recentemente, no projeto do palco articulado do Pelourinho, elaborado a partir de 1992 e que encontra-se atualmente em fase de execução (figuras 20 e 21). Estes projetos também podem ser entendidos como reflexos da sua vivência, na Itália, em um ambiente arquitetônico marcada pela preocupação com os sítios histórico-artísticos pois, segundo Magnavita, “a cultura italiana sempre teve um viés muito historicista. Em nenhum lugar do mundo existia naquela época uma disciplina chamada restauro”.



Figura 19: Projeto de restauro urbanística da Piazza del Duomo de Viterbo, 1954.

Fonte: Imagem cedida pelo Arq. Pasqualino Magnavita.



Figuras 20 e 21: Projeto do palco articulado do Largo do Pelourinho.
 Fonte: Magnavita, 1994.

Quando inquirido se a arquitetura italiana do pós-guerra teria influenciado sua própria produção projetual, Magnavita afirma que “influenciou no domínio do detalhamento” e reconhece que o projeto do edifício Nossa Senhora de Loreto teve influência do neo-empirismo escandinavo e do neorealismo italiano, principalmente nos planos esconços e no tratamento tricolor da sua movimentada fachada. Justificando essas duas influências, Magnavita informa que, por volta de 1952, havia visitado a Escandinávia e conhecido pessoalmente o arquiteto Alvar Aalto em seu escritório, porém, acima de tudo isso, afirma que “a minha formação como arquiteto foi na Itália”.²⁷

A produção de Paulo Ormino de Azevedo

O terceiro arquiteto baiano em cuja produção projetual podem ser identificadas conexões com a “escola italiana” é Paulo Ormino de Azevedo, formado em 1959 na primeira turma da recém-criada Faculdade de Arquitetura da UFBA – a única a seguir o famoso curso regular ministrado por Lina Bo Bardi em 1958, durante sua rápida passagem pela universidade. A trajetória profissional de Azevedo desde cedo se aproximou da questão do patrimônio edificado. Recém-formado, foi convidado a trabalhar como arquiteto-colaborador do 2º Distrito da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN, atual IPHAN) em Salvador, onde permaneceu por alguns anos. A partir de 1963, Azevedo se incorporou ao quadro de docentes da Faculdade de Arquitetura da UFBA, onde ministrou disciplinas como *Teoria da Arquitetura e Introdução à Arquitetura* na graduação e *Centros Históricos* na pós-graduação.

Entre 1966 e 1970, Azevedo residiu em Roma, onde obtém os títulos de especialista em conservação e restauro pelo International Centre for Conservation and Restoration of Monuments and Sites (ICCROM) e doutor pela Universidade de Roma “La Sapienza” com uma tese sobre o Centro Histórico de Salvador. No seu retorno à Bahia e à UFBA, cria com outros professores da Faculdade de Arquitetura o Grupo de Restauração e

Recuperação Arquitetônica e Urbanística (GRAU), responsável pela realização de planos urbanísticos para diversas cidades históricas como Cachoeira, na Bahia, e Laranjeiras e São Cristóvão, em Sergipe.

A partir de 1973 e por mais de vinte e cinco anos, Azevedo foi o coordenador do Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia, promovido pelo Governo do Estado e que se constituiu em uma experiência pioneira e referencial, em âmbito nacional, de ações de levantamento do patrimônio edificado. Nesta mesma época, passa a realizar missões como consultor da UNESCO em diversas cidades históricas latino-americanas e dos países africanos lusófonos e, entre 2003 e 2008, foi membro do Conselho Consultivo do IPHAN.

Não obstante essa incessante e diversificada atuação na docência, nas pesquisas e nas ações institucionais voltadas à preservação do patrimônio edificado, em sua trajetória profissional Azevedo jamais deixou de atuar também como projetista, sendo o autor de diversos projetos arquitetônicos de novas construções e, principalmente, de projetos de intervenção em edifícios e sítios históricos, dentre os quais se destacam o edifício Ipê na Rua do Bispo, no Centro Histórico de Salvador (1964-65), o restauro e adaptação do Convento do Carmo de Cachoeira em hotel (1981), o restauro do Mercado Modelo – antigo edifício da Alfândega – em Salvador (1984-85) e a recuperação de uma antiga ruína na cidade de São Félix e sua transformação em Centro Cultural Dannemann (1986-89).

O primeiro destes projetos – o do edifício Ipê – foi elaborado por Paulo Ormino de Azevedo na condição de colaborador do IPHAN, antes mesmo da sua temporada de estudos na Itália e em um período no qual, segundo o próprio Azevedo, se conhecia muito pouco da arquitetura contemporânea italiana no Brasil.²⁸ Porém, uma análise mais detalhada do projeto e de um texto, publicado por Azevedo junto a fotos do edifício recém-concluído na revista *Arquitetura* do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) em junho de 1965, intitulado *Reintegração de Conjuntos Arquitetônicos Tombados* (AZEVEDO, 1965), demonstram que, mesmo intuitivamente, a sua abordagem da questão do projeto nas preexistências neste caso se aproxima imensamente do debate italiano a respeito das *preexistências ambientais*.²⁹

Este edifício de uso misto se insere harmoniosamente no tecido urbano do Centro Histórico de Salvador, em um lote de esquina cercado por sobrados construídos entre os séculos XVII e XIX (figuras 22 e 23). Ao repetir a cobertura em telhas cerâmicas, a altura e a volumetria dos sobrados vizinhos, o edifício projetado por Paulo Ormino de Azevedo consegue estabelecer uma continuidade paisagística com o contexto em que se insere. A afirmação da sua contemporaneidade, por sua vez, é obtida seja pela reinterpretção do ritmo das fachadas vizinhas, através da estrutura em concreto aparente,

seja pelos largos e salientes painéis horizontais de madeira treliçada que, à altura do primeiro pavimento, substituem os balcões das edificações tradicionais da zona, seja ainda pelo fechamento dos intercolúnios com painéis modulares de madeira e pelas janelas quadradas e centralizadas dos dois pavimentos superiores.

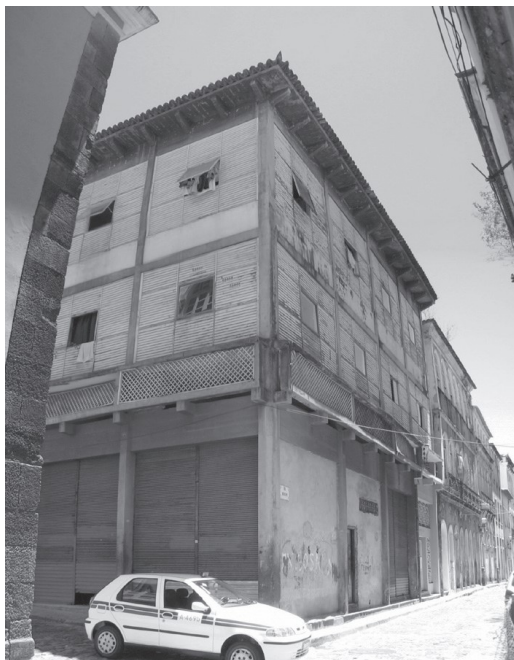


Figura 22: Vista geral do Edifício Ipê a partir da Rua Monte Alverne.

Fonte: Foto realizada pelo autor, dez./2004.



Figura 23: Vista geral do Edifício Ipê a partir do Paço do Saldanha.

Fonte: Foto realizada pelo autor, dez./2004.

Ao projetar este edifício, Paulo Ormino teve como intenção restaurar a ambiência daquele trecho do Centro Histórico. Defendendo uma reintegração paisagística, o arquiteto propõe – tal como defendia Rogers – uma arquitetura moderna que se integre às *preexistências ambientais*:

A restauração não deve se limitar aos edifícios em separado. Deve recriar a atmosfera dos espaços externos como ladeiras, vielas, largos e encostas, através da restauração das relações de cores das calçadas e pisos, espécies vegetais, etc. A reintegração paisagística do conjunto com a cidade que cresceu em torno deve ser estudada a partir dos locais públicos de observação. [...] Especial atenção deve ser dada à abordagem do conjunto. A seqüência de emoções que culminam com o encontro do conjunto constitui a iniciação do observador à compreensão do monumento.

Nos casos de demolições anteriores ao tombamento ou de acidentes que provocaram a ruína dos prédios ao ponto de impedirem a recuperação, a construção de edifícios com feição antiga é condenável. Não só pela inautenticidade, como pela impossibilidade de reproduzir com fidelidade, inclusive em sua rusticidade, edifícios do passado, quando já não existe o artesanato construtivo que os produziu. [...] Nestas situações o que se deseja são soluções válidas como expressão arquitetônica atual, embora orientadas na manutenção das linhas gerais de composição da quadra e na inalterância das relações de volume, textura e cor. (AZEVEDO, 1965, p. 17)

Certamente, no caso específico deste projeto, as influências italianas não são tão significativas quanto as referências à produção nas décadas de 1930 a 1950 de mestres da arquitetura moderna brasileira – e colaboradores do IPHAN – como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Assim, é possível identificar ecos do Grande Hotel de Ouro Preto (1937-45), projeto de Niemeyer, na complexa relação entre o edifício Ipê e o contexto preexistente, da Residência Saavedra em Petrópolis (1942) e do Park Hotel São Clemente em Nova Friburgo (1944-45), ambos projetos de Costa, na estratégia de deixar que a estrutura independente se destaque e na utilização de painéis horizontais de madeira treliçada em substituição aos tradicionais balcões e do Parque Guinle no Rio de Janeiro (1948-54), outro projeto de Costa, nos painéis de vedação com janelas quadradas centralizadas – com a diferença que, enquanto no projeto de Costa estes painéis eram de cobogós, no projeto de Azevedo são de madeira.

Por outro lado, também podem ser percebidos pontos de contato entre esta obra e o rigor compositivo e estrutural, porém baseado na reinterpretação de variados aspectos da tradição popular, encontrado em alguns projetos desenvolvidos na Itália no pós-guerra como o do conjunto de torres residenciais do INA-Casa em viale Etiopia em Roma (1951-54), de Mario Ridolfi.

Contudo, é nos projetos realizados após o seu retorno de Roma que as referências à arquitetura italiana podem ser mais facilmente percebidas. Ademais, é na década de 1980, mais especificamente, que Azevedo realizará seus projetos mais importantes. O mais famoso deles é, indiscutivelmente, a restauração do Mercado Modelo, concebida e executada entre 1984 e 1985 (figura 24).

O edifício neoclássico da antiga Alfândega, inaugurado em 1861, abrigava, desde 1971, o Mercado Modelo. Após um incêndio tê-lo reduzido a ruínas em 1984, destruindo todo o madeiramento da cobertura e da rotunda, o Governador assumiu o compromisso de reconstruí-lo no prazo mais curto possível e Azevedo foi encarregado pelo projeto. Azevedo mantém o *layout* da intervenção realizada pelos arquitetos da Prefeitura na adaptação de 1971, ampliando para 200 boxes, mas liberando a rotunda, no pavimento térreo, para rodas de capoeira e outras manifestações culturais. Além disso, toma todas as precauções para reduzir os riscos de incêndio e possibilitar que, caso ocorra, os usuários possam escapar em segurança, o que é traduzido arquitetonicamente pela nova estrutura em aço da cobertura e pelas escadas e passarelas também em aço. Os novos elementos metálicos, pintados de vermelho, apresentam uma sutileza e adequação nas escadas e na cobertura, enquanto na estrutura das passarelas parecem claramente superdimensionados (figuras 25, 26 e 27).

A restauração conduzida por Azevedo, realizada em apenas seis meses, redescobre e valoriza ainda o espaço do subsolo, até então abandonado e que passa a ser aberto à visitação. Neste espaço, invadido pelas águas do mar, Azevedo cria uma sucessão

de pequenas lajes de concreto que apenas afloram da água (figura 28). Sem que os pontos de apoio dessas lajes sejam percebidos, uma vez que se encontram recuados, e também pela utilização de um interessante jogo de luz e sombras, essas lajes parecem flutuar. A intervenção no subsolo do Mercado Modelo parece claramente inspirada no projeto de Carlo Scarpa para a Fondazione Querini-Stampalia (1961-1963), em Veneza. A restauração do Mercado Modelo dá visibilidade nacional e mesmo internacional a Azevedo, tendo sido objeto de críticas favoráveis de autores como Hugo Segawa (1988, 1998) e Roberto Segre (1991).

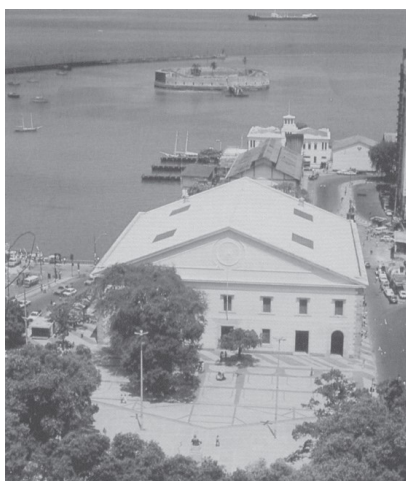


Figura 24: Vista geral do Mercado Modelo a partir do Elevador Lacerda.

Fonte: Segawa, 1988.



Figura 25: Vista de uma das novas passarelas internas do Mercado Modelo.

Fonte: Segawa, 1988.



Figura 26: Vista do interior do Mercado Modelo, pavimento superior.

Fonte: Azevedo, 1985.

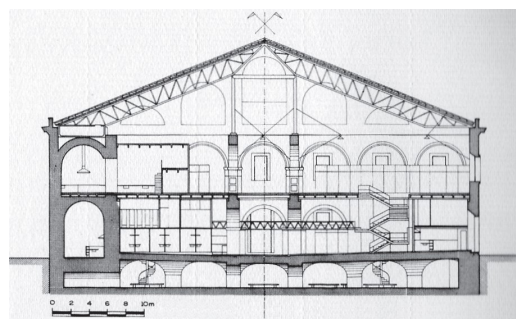


Figura 27: Corte transversal do Mercado Modelo após a intervenção.

Fonte: Azevedo, 1985.

No projeto do Centro Cultural Dannemann (1987-89), na cidade de São Félix, localizada no Recôncavo Baiano, Azevedo dispunha de um terreno com saída para duas ruas, sendo uma delas – aquela que margeia o rio Paraguassu, voltada para a cidade histórica de para Cachoeira – marcada pela fachada neoclássica de um antigo armazém de fumo do final do século XIX (figura 29).



Figura 28: Vista do subsolo do Mercado Modelo, após a intervenção de Azevedo.

Fonte: Foto realizada pelo autor, nov./2007.

O programa incluía, além de espaços para exposições permanentes e temporárias, algumas salas para realização de oficinas e cursos, para exibição de filmes ou espetáculos e um pequeno fabrico demonstrativo da produção de charutos. O arquiteto decide então desenvolver os diversos espaços expositivos, distribuídos em dois níveis, ao redor de um pátio central quase quadrado (figura 30). A volumetria do conjunto é resgatada através da nova cobertura e, se por um lado, os pilares em tijolinho do volume frontal resgatam a linguagem industrial do conjunto, o novo pátio central é uma referência à “velha tradição ibérica dos ‘vorazes’³⁰ e pátios de comédias, a partir dos quais se difundiu a cultura laica, especialmente a teatral, após a Idade Média”. (AZEVEDO, 1991, p. 73)

São claramente observáveis, em muitos dos novos elementos arquitetônicos – como os pilares, os guarda-corpos e outros detalhes de esquadrias e escadas construídos artesanalmente em madeira – referências à arquitetura italiana do pós-guerra, na sua defesa pela reinterpretação da tradição vernacular em novos desenhos de chave erudita – dando continuidade, assim, ao precedente da escada do Unhão de Lina Bo Bardi:

Construtivamente, procurou-se valorizar a tradição artesanal local, especialmente de trabalhos em madeira. Com exceção de onze pilares de tijolo maciço, toda a reconstrução foi feita em madeira. [...] Treliças e venezianas em aspas revivem um elemento esquecido da arquitetura tradicional, a transparência das gelosias e quebra-ventos mudéjares. (AZEVEDO, 1991, p. 74)



Figura 29: Vista geral do Centro Cultural Dannemann em São Félix.

Fonte: Foto realizada pelo autor, ago./2005.



Figura 30: Vista interna do pátio do Centro Cultural Dannemann em São Félix.

Fonte: Foto realizada pelo autor, ago./2005.

Sempre em linguagem contemporânea e como parte de uma pesquisa formal inovadora e erudita, as obras projetadas e construídas na Bahia no último meio século por Paulo Ormino de Azevedo parecem apontar para um determinado caminho da arquitetura que, referenciado na “escola italiana”, resgata o papel do detalhe construtivo, traz à tona temas como preexistências ambientais e incorpora referências à tradição vernacular, à cultura popular e à História.

Talvez uma síntese de tudo isso seja a balaustrada desenhada por Azevedo para o coro e as tribunas da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Cachoeira, como parte do projeto de restauro e adaptação do convento anexo em hotel, em 1981. Segundo depoimento do autor do projeto, à falta dos balaústres originais, foram utilizados pedaços das terças de madeira da estrutura da cobertura que, chanfrados a 45° e pregados nas suas extremidades, compõem uma balaustrada de madeira estilizada e vazada. Assim como Ignazio Gardella fizera nos balcões da Casa Cicogna de Veneza, mais de vinte anos antes (figura 31), a balaustrada de Azevedo (figuras 32 e 33) – uma reinterpretação leve e geometrizada do modelo tradicional encontrado nas construções brasileiras do período colonial – é, ao mesmo tempo, uma referência à história da arquitetura e ao contexto local e uma reafirmação da importância do detalhe na arquitetura.

Considerações finais

O historiador italiano Carlo Ginzburg, no ensaio “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”, originalmente publicado em 1979, alerta para a emergência, no final do século XIX, de um paradigma historiográfico baseado em sinais, pistas e indícios que o pretensão rigor científico das ciências humanas na contemporaneidade teima em ignorar, não obstante tenha surgido entre médicos no processo de diagnóstico:

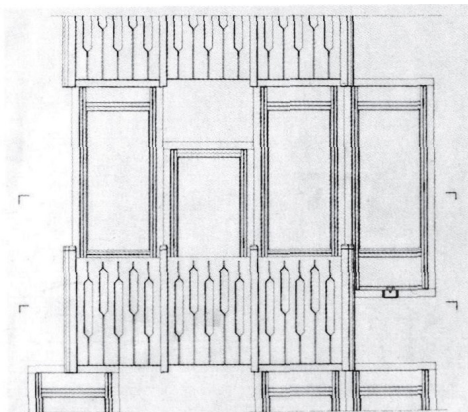


Figura 31: Desenho do guarda-corpo da Casa Cicogna em Veneza.
 Fonte: Guidarini, 2002.



Figura 32: Vista da balastrada da Igreja do Carmo de Cachoeira.
 Fonte: Foto realizada pelo Arq. Francisco Santana, jul./2006.



Figura 33: Vista da balastrada da Igreja do Carmo de Cachoeira.
 Fonte: Foto realizada pelo Arq. Francisco Santana, jul./2006).

Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição. (GINZBURG, 1989, p. 179)

Ginzburg afirma que “pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível”, fazendo uma analogia entre o historiador que constrói sua trama a partir de pistas, sinais ou indícios e o caçador, que “teria sido o primeiro a ‘narrar uma história’ porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos”. (GINZBURG, 1989, p. 150-152)

Lina Bo Bardi teve uma privilegiada formação cultural e profissional em Roma e Milão antes de emigrar para o Brasil. Pasqualino Magnavita, filho de italianos e titulado em arquitetura em Roma, travou contato direto, nos anos 1950 e 1960, com alguns dos mais importantes arquitetos e críticos de arquitetura italianos do segundo pós-guerra, como Gardella, De Carlo, Albini, Scarpa, Rogers, Argan e Brandi. Paulo Ormindo de Azevedo, por sua vez, durante o período de estudos em Roma, imergiu na rica discussão sobre as preexistências ambientais e sobre os desafios de intervir em sítios e monumentos de valor cultural.

Mesmo antes da sua ida a Roma, porém, é possível encontrar, na obra de Azevedo, indícios da influência da arquitetura italiana do segundo pós-guerra. Essas pistas ou sinais são ainda mais claros nas obras elaboradas por Azevedo nos anos 1980, após seu retorno da Itália, assim como na produção baiana de Lina Bo Bardi e em alguns projetos de Pasqualino Magnavita desenvolvidos a partir dos anos 1950.

Embora a historiografia da arquitetura brasileira das últimas décadas privilegie as relações com outros países, como França e Estados Unidos, no caso específico da Bahia é possível identificar diversos pontos de contato com a arquitetura italiana do segundo pós-guerra e o interessante debate ali desenvolvido sobre temas como a incorporação de elementos e técnicas construtivas tradicionais, as preexistências ambientais e a revalorização da decoração e do detalhe construtivo.

Nivaldo Vieira de Andrade Junior é arquiteto e urbanista, mestre e doutor em Arquitetura e Urbanismo pela UFBA. Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura da UFBA, onde é coordenador do curso noturno de graduação em Arquitetura e Urbanismo. Presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento da Bahia (IAB-BA). Endereço de correio eletrônico: nivandrade@gmail.com

Notas

¹ Todas as traduções foram realizadas pelo autor.

² O *Gruppo 7*, formado em 1926 por sete jovens arquitetos recém egressos da *Scuola Superiore di Architettura* do Politécnico de Milão, tinha como objetivo implantar a arquitetura racionalista na Itália, questionando o academicismo e polemizando com o futurismo, ao mesmo tempo em que defendia, ‘ao menos verbalmente, uma moderada e intrínseca continuidade com a tradição’. (PEVSNER; FLEMING; HONOUR, 1981, p. 300) Em 1928, o *Gruppo 7* foi o responsável pela realização, em Roma, da Primeira Exposição de Arquitetura Racional, por iniciativa de Adalberto Libera e Gaetano Minnucci. Esta exposição apresentava dezenas de projetos dos arquitetos do *Gruppo 7* e de outros profissionais ligados ao racionalismo, como Mario Ridolfi, Alberto Sartoris e Luciano Baldessari; eram, porém, em sua maioria projetos não executados. A exposição, contudo, não se colocava contra o *status quo* de forma tão explícita como poderia parecer, pois contou com a autorização do Sindicato Fascista de Arquitetos e incluía uma

obra do seu dirigente. A partir desta exposição, é criado então o M.I.A.R., formado por mais de cinquenta arquitetos de todo o país, distribuídos em quatro seções regionais e tendo Libera como secretário-geral. Em 1931, o M.I.A.R. promove a Segunda Exposição de Arquitetura Racional na galeria arte de Pietro Maria Bardi, em Roma, inaugurada por Benito Mussolini em pessoa. Naquele momento, os arquitetos racionalistas italianos pretendiam 'oferecer a arquitetura racionalista como arquitetura que podia encarnar os ideais da revolução fascista' (GREGOTTI, 1969, p. 14) – como escreveu Bardi no 'Informe a Mussolini sobre a Arquitetura', que fez parte da exposição. Uma grande polémica é provocada pelo *Tavolo degli Orrori*, 'uma fotomontagem irônica da Itália provinciana, folclórica, monarquista, falso-monumental na qual estavam inseridas [...] uma série de monstruosidades arquitetônicas entre as quais figuravam obras de neoclassicistas e neobarrocos [...] e também construções de Piacentini'. (ZEVI, 1955, p. 235) É definitivamente declarada a guerra entre racionalistas e acadêmicos, com clara vantagem para estes últimos, por questões político-ideológicas. Por pressão de alguns poderosos arquitetos acadêmicos ligados ao poder fascista e que tiveram suas obras retratadas no *Tavolo degli Orrori*, como Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni, a Segunda Exposição de Arquitetura Racional é condenada pelo Sindicato Nacional Fascista de Arquitetos, que ainda ameaça os seus organizadores de expulsão. Em seguida, Libera declara o fim do M.I.A.R.

- ³ Os *partigiani* eram os combatentes e guerrilheiros clandestinos da Resistência italiana durante a Segunda Guerra Mundial.
- ⁴ As cenas dos filmes neorealistas eram quase sempre externas, filmadas nas periferias das grandes cidades e no campo, e seus enredos abordavam a vida e as dificuldades cotidianas dos trabalhadores e dos marginalizados em uma sociedade empobrecida pela guerra. O filme *Il Tetto* (1956), de Vittorio De Sica, por exemplo, tem como tema a construção irregular, durante a noite, de um barraco como única forma de garantir um teto para um casal de recém-casados de baixa renda. Muitos filmes neorealistas foram rodados exclusivamente com atores amadores, representando personagens muito próximos de suas próprias realidades – como é o caso de *La Terra Trema* (1948), de Luchino Visconti, filmado em um vilarejo siciliano, com os pescadores locais representando os pescadores da trama, e de *Ladri di Bicicletta* (1948), de De Sica, no qual o papel principal, do desempregado Antonio Ricci, é desempenhado não por um ator profissional, mas por um operário. Outras importantes obras do cinema neorrealista italiano são *Roma, Città Aperta* (1946), de Roberto Rossellini; *Riso Amaro* (1949), de Giuseppe De Santis; *Bellissima* (1951), de Visconti; e *Miracolo a Milano* (1951), de De Sica.
- ⁵ Matera é uma cidade famosa pelos seus *Sassi*, conjuntos de casas-grutas parcialmente escavadas na rocha calcária há centenas de anos e que formam uma paisagem cultural declarada patrimônio da humanidade pela Unesco em 1993. Em 1951, após realizar um levantamento que concluiu que boa parte das residências existentes nos *Sassi* não possuía condições aceitáveis para a habitação, o Governo decidiu evacuar 2.472 casas e construir novos povoados e bairros na periferia da cidade para receber os desabrigados. Dentre os diversos assentamentos implantados, destaca-se o Povoado La Martella (1951-1954) projetado por uma equipe coordenada por Quaroni. Este é o primeiro de uma série de povoados construídos como centros satélites ao redor de Matera e possui como principais características a baixa densidade habitacional e as casas em fila ou geminadas duas a duas, sempre com dois pavimentos, com um quintal na parte posterior: 'O resultado é um assentamento adequado à situação geográfica e ao seu modo plasmado como homenagem comovida àquela realidade: a 'unidade de vizinhança', identificada nos *Sassi*, é reinterpretada como uma linguagem intermediária entre o populista e o abstrato, nas casas deslocadas segundo as curvas de nível [...]' (TAFURI, 2002, p. 34).
- ⁶ A revista *Casabella* havia sido fundada em 1928, porém sua fase áurea havia se iniciado em 1933, quando o novo diretor Giuseppe Pagano e o redator-chefe Edoardo Persico a transformam 'no mais brilhante instrumento crítico do racionalismo italiano' (GREGOTTI, 1969, p. 16). Com a Segunda Guerra Mundial e com a morte de Pagano em 1945, porém, *Casabella* teve sua publicação interrompida até que Rogers a ressuscitasse, em dezembro de 1953.
- ⁷ Giancarlo De Carlo foi um dos redatores da revista até sua polêmica saída em 1957, acusando Rogers de imprimir um caráter demasiadamente pessoal à publicação. Vittorio Gregotti foi, igualmente, um dos redatores desde a reabertura da revista por Rogers, em 1953, além de redator-chefe após a saída de De Carlo. Gae Aulenti foi, por muitos anos, responsável pela diagramação da revista. Aldo Rossi, Guido Canella e Giorgio Grassi, dentre outros, também fizeram parte da redação da *Casabella Continuità* naqueles anos.
- ⁸ Basta acompanharmos a polémica que envolveu a Capela de Notre Dame du Haut, de Le Corbusier, inaugurada em Ronchamp, França, em 1954.
- ⁹ Alessandro Antonelli (1798-1888) foi um arquiteto eclético bastante atuante durante o século XIX na região do Piemonte. Suas obras mais conhecidas são a Mole Antonelliana em Turim (1863-1897) e a cúpula da Basílica de San Gaudenzio em Novara (1855-1878).
- ¹⁰ O escritório BBPR foi fundado em 1932 em Milão pelos arquitetos Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers. Com a morte de Banfi em 1945 em um campo de concentração, o escritório passa a ser conhecido como BPR, ainda que, oficialmente, mantivesse o nome original, em memória do companheiro desaparecido.
- ¹¹ Os C.I.A.M. foram uma série de congressos internacionais realizados a partir de 1928 com o objetivo de discutir a arquitetura moderna. A partir do X C.I.A.M., realizado em Dubrovnik (Iugoslávia), em agosto de 1956, a nova geração assume o protagonismo e os principais mestres da geração anterior que haviam dominado os Congressos até então, como Le Corbusier e Walter Gropius, deixam de participar. Por estas mesmas razões, alguns autores consideram que a reunião realizada em Otterlo em 1959 – a 11ª desde 1928 – já não pode mais ser considerada um C.I.A.M.

- ¹² Da primeira geração de arquitetos modernos, participaram do XI C.I.A.M. em Otterlo somente Louis I. Kahn, Rogers e Gardella.
- ¹³ O Team X começou a se formar em 1953, durante o IX C.I.A.M., em Aix-en-Provence (França), e recebeu esse nome por ter se responsabilizado pela organização do X C.I.A.M.. Ao longo dos anos, fizeram parte do Team X, dentre outros, o casal de ingleses Alison e Peter Smithson, os holandeses Jaap Bakema e Aldo van Eyck, o inglês radicado na Suécia Ralph Erskine, o grego Georges Candilis, o norte-americano Shadrach Woods e o italiano Giancarlo De Carlo – todos nascidos entre 1913 e 1928 e, portanto, pertencentes a gerações mais novas que os grandes mestres da arquitetura moderna, como Le Corbusier, Mies van der Rohe e Walter Gropius.
- ¹⁴ Rogers foi membro do Council dos C.I.A.M. a partir de 1947, tendo sido, junto com Enrico Peressutti e Piero Bottoni, responsável pela promoção do VII C.I.A.M., realizado em Bérgamo (Itália), em julho de 1949. Em 1948, Rogers ensinou na Escola de Verão dos C.I.A.M. em Londres e, em 1952, fundou, juntamente com Gardella, Albini e Samonà, a Escola de Verão dos C.I.A.M. em Veneza, dirigida por este grupo em suas quatro edições (1952, 1953, 1954 e 1956). Em 1956, durante o X C.I.A.M., Rogers foi indicado membro do Comitê de Reorganização dos C.I.A.M.
- ¹⁵ Portoghesi se refere a *Modern Movements in Architecture* (JENCKS, 1985), obra originalmente publicada em 1973.
- ¹⁶ A *Via Novissima* era o principal espaço da exposição, no qual vinte dos principais nomes ligados à arquitetura pós-moderna foram convidados a realizar, no interior das *Corderie* onde se realizava a Bienal, fachadas de uma fictícia rua urbana. Os vinte arquitetos que participaram da mostra foram os norte-americanos Michael Graves, Stanley Tigerman, Charles Moore, Robert Stern, Allan Greenberg, Thomas Gordon Smith, Robert Venturi e Frank O. Gehry (este último, de origem canadense), os italianos Paolo Portoghesi, Constantino Dardi, Franco Purini, Grau e Massimo Scolari, os alemães Josef Paul Kleihues e Oswald Mathias Ungers, o austríaco Hans Hollein, o japonês Arata Isozaki, o espanhol Ricardo Bofill, o holandês Rem Koolhaas e o franco-belga Maurice Culot (PISANI, 1996, p. 104)
- ¹⁷ Ferraz, 1996; Bierrenbach, 2001; Chagas, 2002; Rossetti, 2002; Oliveira, 2006; dentre outros.
- ¹⁸ A tensão moderno/popular na obra de Lina Bardi já foi objeto de diversos estudos, como Rossetti, 2002 e Silva & Oliveira, 2006.
- ¹⁹ Os restauros de Lina Bo Bardi e as suas interpretações da história foram analisados com profundidade por Ana Carolina Bierrenbach (2001).
- ²⁰ Tendo originalmente vindo para Salvador, em 1958, a convite de Diógenes Rebouças, para ensinar a disciplina *Filosofia e Teoria da Arquitetura* para os estudantes do curso de arquitetura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, no ano seguinte Lina é convidada pelo Governador Juracy Magalhães para constituir e dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia, inaugurado em 1960 em suas instalações temporárias no foyer do incendiado Teatro Castro Alves.
- ²¹ Alguns dos projetos de intervenção em edifícios e contextos históricos de autoria de Lina Bardi foram analisados na dissertação de mestrado do autor (ANDRADE JUNIOR, 2006), bem como em artigos dedicados ao tema das intervenções em preexistências edificadas (ANDRADE JUNIOR, 2005a, 2005b). Merece destaque o artigo 'Embates e visões do restauro nas gêneses do Museu de Arte Bahia e do Museu de Arte Moderna da Bahia' (ANDRADE JUNIOR, 2010), que analisa os embates entre Lina Bardi e os arquitetos do 2º Distrito da DPHAN na Bahia, como Diógenes Rebouças, Paulo Ormino de Azevedo e Fernando Machado Leal, no desenvolvimento e execução do projeto de restauração do Conjunto do Unhão.
- ²² As informações sobre a trajetória pessoal, acadêmica e profissional do arquiteto Pasqualino Magnavita apresentadas neste artigo foram obtidas em entrevista concedida ao autor, em 16 de janeiro de 2008.
- ²³ O nome RALF derivava das iniciais dos nomes dos seus quatro sócios: René Pedro, Aloísio Ribeiro, Lev Smarcevscki e Francisco Lemos Santana.
- ²⁴ Como, por exemplo, o painel concebido para a fachada da Associação Baiana de Imprensa, elaborado para participar de um concurso público realizado em meados de 1958 e classificado em 2º lugar pela Comissão Julgadora formada, entre outros, pelo arquiteto e urbanista Diógenes Rebouças e pelo crítico de arte José do Prado Valladares (o artista plástico Mário Cravo obteve o 1º lugar). Outros trabalhos análogos realizados por Magnavita neste período são os dois imensos painéis executados em 1959 para o interior do Cine Tupi, com 30 metros de comprimento (destruídos em 1966), e o painel realizado no final de 1959 para a primeira sede da recém-criada Faculdade de Arquitetura da UFBA, no Corredor da Vitória.
- ²⁵ O primeiro projeto arquitetônico de uma residência elaborado por Magnavita e efetivamente construído foi a Residência Boris Tabacoff na Ladeira da Barra, em 1961. A este, se seguiram os projetos da Residência José Dantas na Graça, em 1964 (recentemente demolida), da Residência Augusto Almendra, em 1967, e dezenas de outros a partir daí.
- ²⁶ Em função de uma recessão econômica familiar, o edifício só seria inaugurado sete anos mais tarde.
- ²⁷ Entrevista concedida ao autor, 16 de janeiro de 2008.
- ²⁸ Depoimento do arquiteto concedido ao autor deste artigo. Ao ser perguntado sobre que obras da arquitetura italiana do pós-guerra conhecia antes da sua ida para a Itália em 1966, Paulo Ormino de Azevedo citou apenas a Loja de Departamentos La Rinascente, em Roma, já comentada neste artigo.
- ²⁹ Esta nossa análise do projeto do edifício Ipê foi apresentada originalmente no artigo intitulado *Arquitetura Moderna e Preexistência Edificada: intervenções sobre o patrimônio arquitetônico de Salvador a partir dos anos 1950*, apre-

sentado no 6º Seminário DOCOMOMO Brasil em novembro de 2005 e publicado nos respectivos anais (ANDRADE JUNIOR, 2005a).

³⁰ Em consulta ao arquiteto, ele nos informou que o texto original de sua autoria falava em 'corrales', que foram equivocadamente substituídos por 'vorazes' na versão publicada.

Referências

2G – REVISTA INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA, **Architettura Italiana de la Posguerra: 1944-1960**. Barcelona: Gustavo Gili, v. 3, n. 15, 2000.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Arquitetura Moderna e Preexistência Edificada: intervenções sobre o patrimônio arquitetônico de Salvador a partir dos anos 1950. In: **Anais do VI Seminário Docomomo Brasil**. Niterói: PPG-AU/UFF, 2005a.

_____. Reciclagem de Monumentos e Arquitetura de Museus: a adaptação de edifícios históricos em espaços museográficos. In: **Anais do Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus: a Arquitetura dos Espaços Museológicos do Ponto de Vista Expográfico**. Rio de Janeiro: PROARQ/FAU-UFRJ, 2005b.

_____. **Metamorfose Arquitetônica**: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU UFBA), 2006.

_____. Embates e visões do restauro nas gêneses do Museu de Arte Sacra da Bahia e do Museu de Arte Moderna da Bahia. In: GUIMARAENS, Ceça (Org). **Museografia e Arquitetura de Museus**. Identidades e comunicação. Rio de Janeiro: PROARQ/FAU-UFRJ, p. 152-189, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. Ignazio Gardella. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e Destino**. São Paulo: Ática, 2001, p. 317-334.

AYMONINO, Carlo; TAFURI, Manfredo; CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco. **Giuseppe Samonà: 50 ans d'architecture**. Paris: Editions du Moniteur, 1981.

AZEVEDO, Paulo Ormino de. Reintegração de conjuntos arquitetônicos tombados. In: **Arquitetura: Revista do Instituto de Arquitetos do Brasil**. Rio de Janeiro: IAB, n. 36, p. 16-18, jun. 1965.

_____. **A Alfândega e o Mercado**: memória e restauração. Salvador: SEPLANTEC, 1985.

_____. Centro Cultural Dannemann. In: **Projeto**. São Paulo: Projeto, n. 144, p. 72-76, ago. 1991.

BANHAM, Reyner. Neoliberty: the Italian retreat from Modern Architecture. In: **Architectural Review**. London: Emap Construct, n. 747, p. 230-235, apr. 1959.

BARONE, Ana Cláudia Castilho. **Team 10**: arquitetura como crítica. São Paulo: Annablume : Fapesp, 2002.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. **Os Restauros de Lina Bo Bardi e as Interpretações da História**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU UFBA), 2001.

CHAGAS, Maurício de Almeida. **Modernidade e Tradição**: Lina Bo Bardi na Bahia. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU UFBA), 2002.

CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco. **Atlante dell'Architettura Italiana del Novecento**. Milano: Electa, 1991.

DE FUSCO, Renato. I cinquant'anni di Casabella. In: DE FUSCO, Renato. **Dentro e Fuori l'Architettura**. Scritti brevi (1960-1990). Milano: Jaca, p. 50-53, 1992.

_____. **Historia de la Arquitectura Contemporanea**. Madrid: Celeste Ediciones, 1996.

DI GIORGIO, Giorgio. **Il Piano INA Casa**: La casa popolare in Italia tra moderno, sperimentazione e tradizione locale. Texto inédito apresentado em conferência durante o II Seminário Internacional de Projeto: Requalificação Urbana e Cultura da Cidade. Salvador: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), 2005.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1996.

- GABETTI, Roberto; D'ISOLA, Aimaro. L'impegno della tradizione. In: **Casabella Continuità**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, n. 215, p. 63, apr./mag. 1957.
- GARDELLA, Ignazio. Gli ultimi cinquant'anni dell'architettura italiana. Riflessi nell'occhio di un architetto. In: GUIDARINI, Stefano. **Ignazio Gardella nell'Architettura Italiana: opere 1929-1999**. Milano: Skira, p. 223-230, 2002.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 143-179, 1989.
- GREGOTTI, Vittorio. L'impegno della tradizione. In: **Casabella Continuità**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, n. 215, p. 64, apr./mag. 1957.
- _____. **Nuevos Caminos de la Arquitectura Italiana**. Barcelona: Blume, 1969.
- GREGOTTI, Vittorio; ROSSI, Aldo. L'influenza del romanticismo europeo nell'architettura di Alessandro Antonelli. In: **Casabella Continuità**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, n. 214, p. 63-81, febr./marzo 1957.
- GUIDARINI, Stefano. **Ignazio Gardella nell'Architettura Italiana: opere 1929-1999**. Milão: Skira, 2002.
- JENCKS, Charles. **Movimentos Modernos em Arquitectura**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LEET, Stephen (Ed.). **Franco Albini: architecture and design 1934-1977**. New York: Princeton Architectural Press, 1990.
- MAGNAVITA, Pasqualino. Palco no Pelourinho: mobilidade histórica. In: **Projeto**. São Paulo: Projeto, n. 177, p. 83- 84, ago.1994.
- MOLINARI, Luca. Entre continuidad y crisis. Historia y proyecto en la cultura arquitectónica italiana de la posguerra. In: **2g – Revista Internacional De Arquitectura**. Arquitectura italiana de la posguerra: 1944-1960. Barcelona: Gustavo Gili, v. 3, n. 15, p. 04-11, 2000.
- MONTANER, Josep Maria. **As Formas do Século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- PEREIRA, Juliano Aparecido; ANELLI, Renato Luiz Sobral. Bahia no Ibirapuera (1959) e Civilização Nordeste (1963): duas mostras de cultura popular e a indicação de valores para a cultura moderna. In: **Anais do I Seminário Docomomo Norte / Nordeste**. Recife: UNICAP / UFPE / MDU / CECI, 2006.
- PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh. **Dizionario di Architettura**. Torino: Einaudi, 1981.
- PISANI, Mario. **Paolo Portoghesi. Opere e progetti**. Milano: Electa, 1996.
- PIZZA, Antonio. Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E.N. Rogers, O. Bohigas. In: POZO, José Manuel (Coord). **Actas del Congreso Internacional De Roma a Nueva York, itinerarios de la nueva arquitectura española 1950/1965**. Pamplona: ETSAN, p. 99-112, 1998.
- PORTOGHESI, Paolo. **Dopo l'Architettura Moderna**. Roma-Bari: Laterza, 1998.
- ROGERS, Ernesto Natan. Polemica per una polemica. In: **Casabella Continuità**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, n. 201, p. 1-4, magg./giug. 1954.
- _____. Continuità o crisi?. **Casabella Continuità**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, n. 215, p. 3-4, apr./mag. 1957.
- _____. L'evoluzione dell'architettura – risposta al custode dei frigidaires. **Casabella Continuità**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, n. 228, p. 2-5, giu. 1959.
- _____. La responsabilità verso la tradizione. In: ROGERS, Ernesto Natan. **Esperienza dell'Architettura**. Milano: Skira, 1997, p. 267-279.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão Moderno/Popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU UFBA), 2002.
- SANTUCCIO, Salvatore. **Luigi Moretti**. Bologna: Zanichelli, 2004.
- SEGAWA, Hugo (Org). **Arquiteturas no Brasil / Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1998.

SEGRE, Roberto. **América Latina Fim de Milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura.** São Paulo: Studio Nobel, 1991.

SILVA, Maria Angélica da; OLIVEIRA, Roseline. Lina, o sublime e o efêmero: o Nordeste e a Modernidade pelas lentes do vernáculo. In: **Anais do I Seminário Docomomo Norte / Nordeste.** Recife: UNICAP / UFPE / MDU / CECI, 2006.

TAFURI, Manfredo. **Storia dell'Architettura Italiana 1944-1985.** Torino: Einaudi, 2002.

TAVARES, Domingos. A Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. In: ANDRADE, Luciana; BRONSTEIN, Laís; SILLOS, Jacques. **Arquitetura e Ensino: reflexões para uma Reforma Curricular.** Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, p. 22-40, 2003.

ZEVI, Bruno. **Storia dell'Architettura Moderna.** Torino: Giulio Einaudi, 1955.

_____. L'andropausa degli architetti moderni italiani. In: ZEVI, Bruno. **Editoriali di Architettura.** Turim: Einaudi, p. 253-257, 1979.