

José Júlio Rodrigues Vieira

PRADARIA MINEIRA:

**A INFLUÊNCIA DO *PRAIRIE STYLE* NA ARQUITETURA RESIDENCIAL
UNIFAMILIAR DE BELO HORIZONTE**

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2009

José Júlio Rodrigues Vieira

PRADARIA MINEIRA:

A INFLUÊNCIA DO *PRAIRIE STYLE* NA ARQUITETURA RESIDENCIAL UNIFAMILIAR DE BELO HORIZONTE

Dissertação apresentada ao núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Antônio Leite Brandão

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2009

À minha amada e insubstituível Dilis.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Dilis por tudo: assessoria técnica e estética, organização dos trabalhos, companhia nas pesquisas e amparo nos momentos de cansaço. Mas, principalmente, pela infinita paciência comigo.

Agradeço à Marcinha pelo apoio constante e por sempre incentivar meu aperfeiçoamento profissional.

Agradeço ao Zema, meu grande amigo, assessor técnico e sempre o primeiro crítico do meu trabalho.

Agradeço ao Cacá pela dedicação e pelos ensinamentos prestados.

RESUMO

O presente estudo trata da presença, ao longo das décadas de 1930, 40 e 50, de uma arquitetura residencial unifamiliar belo-horizontina influenciada pela obra do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright, no que diz respeito à sua arquitetura descrita como das casas da pradaria. A partir da conformação de um quadro da arquitetura do *prairie style* e de sua situação no contexto da evolução da arquitetura residencial unifamiliar nos Estados Unidos, passa-se à abordagem da maneira como ocorreu a penetração dos modelos norte-americanos na capital mineira. Nesse ponto, são analisados o papel do cinema, das revistas estadunidenses especializadas em arquitetura e do ensino de arquitetura então ministrado na cidade de Belo Horizonte, bem como a relação entre esta e o Rio de Janeiro e São Paulo, principais centros intelectuais do país. Segue-se estudo detalhado de edificações da capital mineira, com vistas à identificação de características do estilo e de sua inserção no contexto da evolução da arquitetura residencial da cidade. Por fim, a partir das conclusões obtidas, passa-se à verificação da possibilidade da conformação de um conjunto pelas edificações estudadas, com vistas ao desenvolvimento de mecanismos para sua preservação.

Palavras chave: *Prairie style*. Arquitetura residencial unifamiliar. Belo Horizonte.

ABSTRACT

The aim of the present study is to investigate the occurrence, through the course of the decades of 1930, 40 and 50, of a single-family residential architecture in Belo Horizonte influenced by North-American architect Frank Lloyd Wright, in what concerns his architecture described as Prairie Style. After determining the situation of the architecture of the Prairie Style and its role in the evolution of single-family residential architecture in the United States, the research goes on to study the way that its penetration took place in Brazil, and more specifically in Belo Horizonte. At this point the importance of American movies and architecture magazines is considered, as well as the formal study of architecture in the city and its relationship with Rio de Janeiro and São Paulo, the main academic centers of the country. A detailed study of buildings in Belo Horizonte is then presented, identifying certain features typical of the style and its importance in the context of the evolution of residential architecture in the city. From the conclusions obtained, the possibility of determining an ensemble from the most important examples studied is considered, aiming the development of strategies for its preservation.

Key-words: *Prairie style*. Residential architecture. Belo Horizonte.

LISTA DE FIGURAS

01	Res. Sturtevant, Midletown, Rhode Island. Fachada frontal.	21
02	Res. Sturtevant, Midletown, Rhode Island. Planta do pavimento térreo.	21
03	Res. Stoughton, Cambridge, Massachusetts. Fachada frontal.	22
04	Res. Stoughton, Cambridge, Massachusetts. Planta do pavimento térreo.	23
05	Res. Victor Newcomb, Elberon, New Jersey. Exterior.	23
06	Res. Victor Newcomb, Elberon, New Jersey. Planta do pavimento térreo.	24
07	Ames Gate Lodge, North Easton, Massachusetts. Fachada principal.	25
08	Ames Gate Lodge, North Easton, Massachusetts. Planta do pavimento térreo.	25
09	Res. Glessner (1887), Chicago, Illinois. Exterior.	26
10	Res. Ward-Willits, Highland Park, Illinois. Vista geral.	27
11	Res. Ward-Willits, Highland Park, Illinois. Planta do pav. térreo.	27
12	Res. Pierre Lorillard House, Tuxedo Park, Nova York. Fachada frontal.	28
13	Res. Pierre Lorillard House, Tuxedo Park, Nova York. Planta do primeiro pavimento.	29
14	Res. William Kent, Tuxedo Park, Nova York. Exterior.	29
15	Res. William Kent, Tuxedo Park, Nova York. Planta do primeiro pavimento.	30
16	Res. Edwin Cheney, Oak Park Illinois. Exterior. Desenho do arquiteto.	31
17	Res. Edwin Cheney, Oak Park Illinois. Planta.	31
18	Res. Robie, Chicago, Illinois. Vista geral.	36
19	Res. Putnam, Highland Park, Illinois. Vista geral.	40
20	Res. Putnam, Highland Park, Illinois. Planta do pavimento térreo.	40
21	Res. em Vermont (1945). W. C. Behrendt. Fachada frontal.	42
22	Res. em St. Mary, Pennsylvania (1948). Raymond Viner Hall. Fachada frontal.	42
23	A Casa Moderna. Projeto do arquiteto Waldemar Uchoa do Studio Buffalo e Castro. Publicado no jornal Estado de Minas em 26 de julho de 1936.	54
24	Antiga res. Antônio Mourão Guimarães. Vista aérea.	68
25	Antiga res. Antônio Mourão Guimarães. Fachada frontal.	69
26	Antiga res. Antônio Mourão Guimarães. Planta do pavimento térreo.	71
27	Antiga res. Antônio Mourão Guimarães. Planta do pavimento superior.	72
28	Antiga res. Antônio Mourão Guimarães. Plantas de cobertura e de situação.	73
29	Res. Winslow, River Forest, Illinois. Planta do pavimento térreo.	74
30	Antiga res. Ildeu Brandão. Vista aérea.	75
31	Antiga res. Ildeu Brandão. Fachada frontal.	75
32	Antiga res. Ildeu Brandão. Fachada frontal.	76
33	Antiga res. Ildeu Brandão. Planta.	76
34	Antiga res. à rua Bernardo Mascarenhas. Lote 10. Vista aérea.	78
35	Antiga res. à rua Bernardo Mascarenhas. Lote 10. Fachada frontal.	79
36	Antiga residência à rua Bernardo Mascarenhas. Lote 10. Fachada frontal.	79
37	Antiga res. à rua Bernardo Mascarenhas. Lote 10. Planta.	80
38	Antiga res. Cisalpino Maques Gontijo. Fachada frontal.	81
39	Antiga res. Cisalpino Maques Gontijo. Planta.	82
40	Res. à rua Bernardo Mascarenhas. Lote 11. Fachada frontal.	82
41	Res. à rua Bernardo Mascarenhas. Lote 11. Planta.	83
42	Antiga res. José Maria Alkmim. Vista aérea.	84
43	Antiga res. José Maria Alkmim. Fachada da av. do Contorno.	85
44	Antiga res. José Maria Alkmim. Fachada da av. do Contorno.	85

45	Antiga res. José Maria Alkmim. Fachada da rua Pernambuco.	86
46	Antiga res. José Maria Alkmim. Pavimento térreo.	86
47	Res. Winslow, River Forest, Illinois. Fachada principal.	91
48	Antiga res. Ildeu Brandão. Planta de cobertura.	92
49	Antiga res. José Maria Alkmim. Planta de cobertura.	92

LISTA DE TABELAS

01 Comparativo entre cidades mineiras na década de 1920

48

LISTA DE QUADROS

01	Referências a Frank Lloyd Wright nas publicações de arquitetura norte-americanas (1931-1950)	55
02	Edificações selecionadas	66

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Av.	Avenida
BH	Belo Horizonte
CASA	Club Des Amis Du Septième Art
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
EUA	Estados Unidos da América
Fig.	Figura
FLW	Frank Lloyd Wright
JK	Juscelino Kubitschek
MGM	Metro-Goldwyn-Mayer
P.	Página
PBH	Prefeitura Municipal de Belo Horizonte
R.	Rua
Res.	Residência
RKO	Randy Keith Orton
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	CARACTERIZAÇÃO DAS <i>PRAIRIE HOUSES</i> WRIGHTIANAS.....	18
2.1	A evolução da arquitetura residencial unifamiliar norte-americana a partir da segunda metade do século XIX: os estilos <i>stick</i> e <i>shingle</i> e suas principais características.....	19
2.2	As <i>prairie houses</i> wrightianas frente à produção arquitetônica norte-americana anterior.....	26
2.3	As <i>prairie houses</i> wrightianas e a arquitetura japonesa.....	33
2.4	As <i>prairie houses</i> wrightianas e os ideais do <i>Arts and Crafts</i>	35
2.5	As <i>prairie houses</i> wrightianas e o <i>prairie style</i>	38
3	O CONHECIMENTO DA OBRA DE WRIGHT EM BELO HORIZONTE.....	43
3.1	A Escola de Arquitetura e a difusão do conhecimento sobre a obra de Wright.....	43
3.2	Influência do cinema na arquitetura de BH e sua relação com as influências wrightianas.....	47
3.3	Influência das publicações especializadas norte-americanas na arquitetura de BH e sua relação com as influências wrightianas.....	52
3.4	Influência wrightiana a partir de São Paulo e do Rio de Janeiro.....	56
4	AS RESIDÊNCIAS INFLUENCIADAS PELO <i>PRAIRIE STYLE</i> EM BELO HORIZONTE.....	64
4.1	Antiga residência Antônio Mourão Guimarães.....	67
4.2	Antiga residência Ildeu Brandão.....	74
4.3	Antiga residência à rua Bernardo Mascarenhas.....	77
4.4	Antiga residência José Maria Alkmim.....	83
4.5	Análise comparativa dos exemplares.....	87
4.5.1	Padrão de implantação.....	87
4.5.2	Evolução cronológica.....	88
4.5.3	Diferenças no tratamento das fachadas.....	89
5	CONCLUSÃO.....	93
5.1	Da influência do pensamento wrightiano na arquitetura residencial unifamiliar de Belo Horizonte.....	93
5.2	Da relação entre a produção belo-horizontina e a paulistana.....	94
5.3	Da conformação de um conjunto de edificações influenciadas pelo <i>prairie style</i> em Belo Horizonte.....	96
5.4	Das perspectivas para estudos futuros.....	97
	REFERÊNCIAS.....	99

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo estudar a influência da obra e do pensamento do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright (1867-1959) na arquitetura de Belo Horizonte. Para a pesquisa, foi eleita como base a produção arquitetônica das décadas de 1930 a 1950, com foco nas residências unifamiliares produzidas na cidade nesse período.

A partir da construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro, o modernismo com referências corbusierianas estabelece-se como o estilo oficial e, principalmente, como a tendência dominante entre a elite dos arquitetos do país. A escola carioca, como ficou conhecida a vertente do modernismo brasileiro filiada à arquitetura e ao pensamento de Le Corbusier, passou a ser sinônimo, para o grande público nacional e estrangeiro, de arquitetura modernista brasileira. O número da revista *Architecture d'Aujourd'Hui*¹ dedicado a arquitetura brasileira, datado de 1947, por exemplo, centrava-se claramente na produção dos arquitetos filiados a essa corrente, tais como Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Lucio Costa. O relato de Argan (2003) sobre a arquitetura modernista brasileira destaca a clara opção pelo modelo corbusiano:

O “fenômeno” da arquitetura moderna tem hoje no Brasil, mais que em qualquer outro país, dimensões imponentes; e este fato, por si só, nos parece deveras importante. A presença de Le Corbusier marcou uma época, assim como, no *Cinquecento*, a chegada de Sebastiano Serlio à França ou, no *Siecento*, o retorno de Inigo Jones à Inglaterra, com os textos de Palladio e Scamozzi; e tenha-se em conta que, também neste caso, formas que haviam nascido de uma genuína busca de estilo deram lugar, talvez mais que em seus países de origem, ao amplo desenvolvimento da arquitetura civil e a uma profunda reforma nos costumes, com resultados sociais positivos. (ARGAN, 2003, p. 170).

Destaca ainda o autor:

Os arquitetos brasileiros não buscaram inspiração na fascinante natureza de seu país nem nos primitivos costumes indígenas, mas compreenderam que a arquitetura é um fato de cultura e de uma

¹ *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, setembro, 1947. Paris. Société Groupe Expansion.

determinada cultura, a cujo nível lhes pareceu essencial elevar-se; e desse modo manifestaram explicitamente o propósito de fazer parte da comunidade cultural européia, antes que da americana. (ARGAN, 2003, p. 171)

A cena arquitetônica que antecedeu à construção do Ministério, no entanto, era bastante conturbada. As disputas entre modernos e acadêmicos na Escola Nacional de Belas Artes – em meio às quais Lucio Costa, então há pouco graduado, havia sido conduzido pelo governo Vargas ao posto de diretor, em 1930, sendo exonerado do cargo no ano seguinte – ressaltam o fato de que não havia, até aquele momento, a preponderância, no meio acadêmico, de uma corrente sobre a outra². Aos acadêmicos e modernos, juntavam-se ainda os defensores do estilo neocolonial, também em franca oposição aos primeiros.

O caráter convergente do modernismo – este nunca foi propriamente um estilo, mas um movimento, “o Movimento Moderno de Arquitetura que, embora abrigando manifestações distintas, soube articular suas diferenças em prol de um objetivo comum.” (CONDE, ALMADA, 2000, p. 13) – bem como a qualidade da produção arquitetônica e escrita de seus expoentes, foi certamente decisivo para o fato de a historiografia da arquitetura brasileira das décadas de 40, 50 e 60 do século passado ter se centrado nas obras erigidas sob a égide do movimento. Associe-se a tal fato a presença de um patrocínio estatal³, situação que distingue o quadro brasileiro daquele que caracterizou boa parte da produção européia. Ocorre, no entanto, que a produção do movimento moderno não permaneceu, em momento algum, como tendência única na produção arquitetônica nacional, ainda que sob essa denominação possam ser incluídas obras tão distintas quanto as de, por exemplo, Rino Levi, dos irmãos Roberto e de Lina Bo Bardi. Os estilos ou tradições construtivas anteriores, ainda que relegados a um segundo plano frente à produção vanguardista, permaneceram. Os arquitetos filiados a essas correntes, no entanto, ao contrário dos filiados ao movimento moderno, não os viam como meras reminiscências do passado, mas sim como inequívocas representações

² Sobre o tema, ver IRIGOYEN, 2002, p. 25-36.

³ O apoio do Estado tomou forma inclusive na política de preservação do Patrimônio, com os modernistas ficando responsáveis pela direção do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, desde a sua fundação.

arquitetônicas da contemporaneidade. Curtis (2001) descreve com maestria situação análoga no cenário internacional:

Os primeiros historiadores e partidários da arquitetura moderna tendiam a retratá-la como o único e verdadeiro estilo de então e a relegar os demais ao lixo da história. Enquanto tal atitude tinha uma conveniente função purgativa, ela gerava uma distorção do quadro da produção arquitetônica da época, bem como encorajava visões parciais no que diz respeito à qualidade arquitetônica. Em seus primeiros tempos, o movimento moderno, como qualquer nova tendência, estava em minoria. A maior parte das construções erigidas, digamos, em 1930, eram exemplos de continuidade de vernáculos e tradições construtivas anteriores. (CURTIS, 1997: p. 287)

O relato do autor é ainda preciso no que diz respeito à concentração da literatura acerca da arquitetura do século XX na produção do movimento moderno e especialmente válido para o contexto brasileiro. Na contracapa de sua obra *Wright e Artigas: Duas Viagens*, ao tratar da viagens de Frank Lloyd Wright⁴ ao Brasil e João Vilanova Artigas⁵ aos Estados Unidos, Adriana Irigoyen expõe a condição marginal à qual foram relegadas as manifestações paralelas ao desenvolvimento da arquitetura de influência corbusieriana no país pela literatura da história da arquitetura brasileira:

Wright e Artigas: Duas Viagens é um resgate de alguns dos episódios menos conhecidos da história da arquitetura no Brasil, considerados questões marginais por uma historiografia que deixou pouco espaço para os fatos que não se enquadrassem na corrente corbusieriana predominante. (IRIGOYEN, 2002, contracapa).

No que diz respeito ao contexto de Belo Horizonte, abordado nesse estudo, a situação se repete. A já reduzida literatura relativa à história da arquitetura de nossa jovem capital torna-se ainda mais escassa quando se trata do estudo das correntes arquitetônicas que aqui se desenvolveram no momento posterior ao ecletismo. Há, no entanto, importantes exceções, entre publicações e estudos não publicados. A partir das informações obtidas nesses documentos⁶, foi possível delinear o tema a ser aqui tratado.

⁴ Este tema será abordado no Capítulo III.

⁵ Artigas percorreu os Estados Unidos entre 1946 e 1947, graças à uma bolsa concedida pela Fundação Guggenheim com vistas ao estudo pelo brasileiro da arquitetura norte-americana.

⁶ Acrescentem-se a estes entrevistas e pesquisas particulares, bem como minha atuação como membro do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte, a partir de dezembro de 2007.

A influência da arquitetura norte-americana no contexto da Belo Horizonte dos anos 20, 30 e 40 do século passado é consenso entre os estudiosos sobre o tema. Castriota e Passos (1998) abordam detalhadamente a questão, inserindo a influência dos Estados Unidos no contexto de um segundo momento eclético na arquitetura de Belo Horizonte. Vejamos:

Não se tratava mais, desde a Primeira Guerra, daquele ecletismo neoclassicizante, das “casas de platibandas”, mas de um “segundo ecletismo”, onde uma atitude de tolerância estilística acolhia as mais diversas influências. Nessa cena, marcada pelo pluralismo estilístico, podia-se notar a crescente influência das publicações especializadas e, mais tarde, do cinema, que fazia dos Estados Unidos o principal pólo irradiador dos novos modismos. Bangalôs e chalés conviviam com casas em estilo “missões”, “normando”, “californiano”, “neocolonial”, e ... “moderno”. E, de fato, a busca de um “estilo moderno” não se restringia às construções públicas ou monumentais, atingindo também rapidamente a arquitetura residencial. (CASTRIOTA, PASSOS, 1998, p. 161).

Também nos estudos lançados sobre edificações específicas, a influência norte-americana é freqüentemente mencionada. O excerto a seguir, retirado do dossiê de tombamento de edificação residencial unifamiliar localizada no bairro da Floresta, ilustra a questão:

A casa constitui um bom exemplar da arquitetura da década de 20 e 30 de Belo Horizonte, [...], com seu modelo nitidamente inspirado nas chamadas “casas americanas”, recebe revestimento de pó-de-pedra e apresenta elementos do estilo art déco preconizando seu apogeu nas décadas de 30 e 40. (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL DA FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE, 1999, p. 51)

Considerada a ascendência dos Estados Unidos na arquitetura produzida na capital mineira entre as décadas de 1920 e 1940, bem como a miríade de estilos arquitetônicos que aqui aportaram vindos deste país, é de se destacar o fato de não haver qualquer menção, nas publicações a respeito do tema, a uma influência da obra do arquiteto Frank Lloyd Wright na produção arquitetônica de Belo Horizonte. Wright era então o arquiteto norte-americano mais conhecido internacionalmente, com extensa obra erigida e publicada.

A ausência de referência a qualquer influência wrightiana, associada à existência de edificações belo-horizontinas erigidas entre as décadas de 30 e 50 do século passado nas quais é possível verificar, segundo nosso entendimento, a presença de elementos da arquitetura de Frank Lloyd Wright do período das chamadas *prairie houses* foi o que deu ensejo à elaboração deste trabalho. Some-se a isso o fato de as referidas edificações não serem, em sua maioria, alvo de qualquer proteção pelo Poder Público.

A concentração do estudo é na análise das residências unifamiliares, fato justificado tanto pela grande receptividade em relação aos modelos norte-americanos por parte dos cidadãos mais abastados da capital quanto pela maior liberdade de atuação dos arquitetos no desenvolvimento de projetos particulares. Ainda, deve-se ressaltar o fato de que as observações relativas à presença de elementos da referida influência nas edificações do período em Belo Horizonte também conduziram a esta concentração da pesquisa.

A metodologia empregada na pesquisa tem como ponto de partida a caracterização da arquitetura de Frank Lloyd Wright do período das *prairie houses*, delimitado por Zevi (1953) entre 1887 e 1910⁷, com vistas à obtenção do leque de elementos que caracterizam tal produção. Para tanto, desenvolve-se apanhado histórico dos fatores que influenciaram seu desenvolvimento, bem como da relação de tais obras com seus antecedentes históricos.

Em seguida, procede-se à verificação da presença de tal arquitetura em possíveis fontes de influência para a produção residencial unifamiliar belo-horizontina desenvolvida entre as décadas de 1930 e 1940. Nesse ponto, são examinados o cinema, o meio acadêmico belo-horizontino – então restrito à Escola de Arquitetura, ainda em seus primeiros tempos – , os contextos paulistano e carioca e as publicações norte-americanas especializadas do período em estudo, com vistas à verificação das possibilidades de divulgação,

⁷ O tema do marco do início do período das *prairie houses* é controverso e será tratado no Capítulo II.

a partir dos mesmos, da obra wrightiana aqui em destaque no contexto da capital mineira.

De posse dos resultados obtidos nos núcleos de pesquisa anteriores, segue-se o exame das edificações belo-horizontinas selecionadas, com vistas à verificação da efetiva existência e da extensão da influência das *prairie houses* wrightianas na arquitetura do período em Belo Horizonte. Por fim, são apresentadas as conclusões obtidas na pesquisa, bem como menção aos desdobramentos por ela proporcionados, com especial destaque àqueles relacionados à preservação do patrimônio arquitetônico do município.

2 CARACTERIZAÇÃO DAS *PRAIRIE HOUSES* WRIGHTIANAS

William J. R. Curtis (1997), em *Modern Architecture: since 1900*, ao iniciar abordagem específica de Frank Lloyd Wright e de sua obra, destaca a condição singular da prática do mestre norte-americano, na qual, segundo ele, convivem uma constante busca de inovação e a permanente presença da tradição construtiva de seu país:

A arquitetura de Frank Lloyd Wright ocupa uma posição curiosa na história da projeção moderna. O arquiteto foi descrito como um dos primeiros a romper com o ecletismo e a encontrar um novo estilo baseado numa concepção espacial de planos interpenetrantes e de massas abstratas que, (segundo nos conta a história) evoluiu, especialmente a partir de sua influência nos trabalhos dos holandeses, para o *International Style*. Segundo esta visão, as observações de Wright relativas à importância do papel da máquina para a arquitetura são tidas como uma evidência de seu “olhar para o futuro”. Há, no entanto, uma outra versão de Wright, que enfatiza suas raízes nos ideais sociais norte-americanos e destaca sua sensibilidade regional e suas associações com o *Arts and Crafts*. Neste cenário, ele emerge como um tradicionalista empenhado em preservar os valores de uma democrática, ainda que individualista, fronteira norte-americana frente às tentações da mecanização. (CURTIS, 1997, p. 113).

Os aspectos destacados da visão de Curtis evidenciam a relação de obra de Frank Lloyd Wright com a produção norte-americana que o antecedeu. Se o Wright que influenciou decisivamente a vanguarda européia e que se tornou símbolo da inovação arquitetônica em seu país – talvez de maneira mais marcante que qualquer dos mestres europeus – provavelmente constitua a imagem mais forte do arquiteto, uma definição de seu perfil descolada da arquitetura estadunidense que o antecedeu seria, certamente, insuficiente. A herança recebida por Wright foi significativa⁸, com implicações marcantes em

⁸ Frequentemente, Wright mostrou-se pouco generoso com os arquitetos que o antecederam, o que reduz significativamente a importância de seus escritos para a composição de um quadro de influências de sua obra. Sua ênfase nos aspectos essenciais de sua arquitetura “orgânica” poucas vezes cedeu espaço para menções à arquitetura daqueles que o antecederam. Exceção feita a Louis Sullivan, suas menções a arquitetos anteriores são escassas e frequentemente marcadas por um certo desdém. Citações carregadas de crítica, mesmo quando supostamente elogiosas, marcaram sua produção literária. Sobre o tema, e especialmente no que diz respeito ao arquiteto Henry Hobson Richardson, cuja obra será abordada a frente, ver O’GORMAN, 1987, p. 127-142. Frampton (1997), ao tratar da inventividade dos motivos ornamentais criados por Sullivan para a fachada do Edifício Guaranty (1895), em Buffalo, define bem o caráter do arquiteto e de seu discípulo: “Sullivan, como seu discípulo Frank Lloyd Wright, via-se como o criador solitário da cultura do Novo Mundo.” (FRAMPTON, 1997, p. 58).

sua obra. Seu estudo é, portanto, essencial para a compreensão da mesma. Ainda, com vistas especificamente aos objetivos deste trabalho, o conhecimento da formação da linguagem arquitetônica de Wright adquire importância na medida em que conduz à verificação dos aspectos efetivamente inovadores de sua obra. A partir do domínio das características da produção anterior incorporadas por Wright pretende-se conhecer as principais virtudes de sua atuação. Identificada a interpretação dada às primeiras pelo mestre, bem como as inovações por ele empreendidas no campo da arquitetura residencial unifamiliar, proceder-se-á ao exame de suas repercussões nas obras de arquitetos das gerações que se seguiram, especificamente no contexto da Belo Horizonte dos anos de 1930 e 1940.

2.1 A evolução da arquitetura residencial unifamiliar norte-americana a partir da segunda metade do século XIX: os estilos *stick* e *shingle* e suas principais características

Até meados do século XIX, a arquitetura residencial norte-americana permaneceu como uma continuidade dos modelos ingleses⁹, especialmente aqueles baseados na construção com estruturas de madeira. A partir desse momento, no entanto, com o advento das *wooden frame structures* – os esqueletos estruturais em madeira – rapidamente incorporados aos métodos construtivos locais, os desenvolvimentos norte-americanos adquirem certa autonomia, com a fidelidade revivalismo gótico inglês sendo substituída pela adaptação do mesmo às condições locais. É nesse momento que nasce o que se convencionou chamar pela literatura a respeito do tema de *stick style*. De

⁹ Scully Jr. (1955) descreve a arquitetura residencial norte-americana da primeira metade do século XIX como uma continuidade dos modelos tardo-medievais da Inglaterra do século XVII, tanto no que diz respeito à organização espacial quanto no emprego da madeira como principal elemento construtivo.

acordo com Scully Jr. (1955)¹⁰, o *stick style* consistiu na primeira manifestação verdadeiramente norte-americana da arquitetura residencial em madeira.

O desenvolvimento do estilo e, mais especificamente, de sua ênfase na expressão estrutural, surgiu como consequência não apenas das inovações tecnológicas, mas ainda da necessidade de estabelecimento de padrões para a construção, uma vez que a prática profissional de boa parte dos arquitetos responsáveis por sua popularização baseava-se na elaboração de *pattern books*, publicações consideradas referência para a prática arquitetônica, cujo objetivo era garantir a produção de “casas pequenas e baratas para todos.” (SCULLY JR., 1955, p. 3). Os finos pilares de madeira – os *sticks*, daí a origem da denominação – eram o elemento estrutural a partir do qual as casas eram erigidas, bem como a base da linguagem arquitetônica utilizada nas edificações. As possibilidades geradas pelo emprego dos pilares, de fato, ocasionaram o desenvolvimento de características que diferenciavam as obras do estilo daquelas que o antecederam. Dentre essas, merecem destaque a ênfase vertical, a efetiva integração dos alpendres ao corpo dos edifícios e a definição das fachadas a partir de planos ou superfícies de madeira, delimitados pelos pilares. A fórmula permitiu aos arquitetos norte-americanos produzir exemplares de residências que, a despeito da liberdade compositiva que dominava suas plantas, já freqüentemente desvinculadas de qualquer simetria, se apresentassem de maneira unitária e coerente. A casa Sturtevant, projetada pelo arquiteto Dudley Newton e concluída em 1872, constitui exemplo do apogeu do estilo.

¹⁰ A obra de Scully Jr. consiste no primeiro e mais completo trabalho de pesquisa voltado especificamente para a arquitetura residencial norte-americana do século XIX, especialmente do estilo *stick* e do *shingle*, que o sucedeu e que dá nome à obra. As fontes utilizadas pelo pesquisador, citadas na nota bibliográfica que finaliza a obra, são essencialmente as publicações da época. Scully Jr. destaca o ineditismo de sua obra: “Nada sobre a história do *shingle style* foi escrito até hoje, nem foi o mesmo devidamente valorizado no contexto da história da arquitetura norte-americana como um todo.” (SCULLY JR., 1955, p. 171).



FIGURA 1 – Res. Sturtevant, Middletown, Rhode Island.
Fachada frontal.
Fonte:<http://www.ou.edu>.

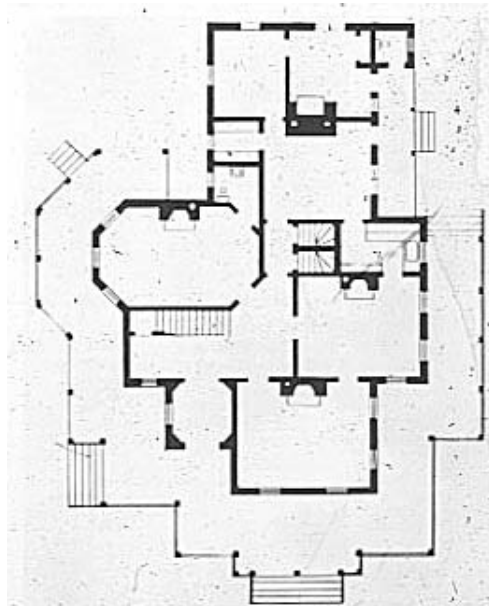


FIGURA 2 – Res. Sturtevant, Middletown, Rhode Island.
Planta do pavimento térreo.
Fonte:<http://www.ou.edu>.

A partir de 1870, no entanto, a ênfase vertical do *stick style* foi gradativamente substituída por uma tendência à composição horizontal, menos compacta, mais espreada, ecoando, segundo Scully Jr. (1969), os grandes espaços abertos dos subúrbios e das estradas que lhes serviam de acesso. De acordo com o

autor, a nova tendência foi inaugurada por Henry Hobson Richardson¹¹, arquiteto de origem sulista formado na Escola de Belas Artes de Paris, cuja produção concentrou-se na porção leste do país.

O dito *shingle style*¹² substituiu a expressão do esqueleto articulado, das superfícies emolduradas pelos pilares, por outra, baseada nos planos horizontais e na continuidade do revestimento. Ainda, despiu as edificações de praticamente toda a ornamentação exterior. A continuidade das superfícies externas acompanha a maior abertura dos espaços interiores, resultado do emprego de portas de grandes dimensões e da freqüente ligação dos principais cômodos das residências, bem como de sua circulação vertical, a um hall central, geralmente exercendo as funções de sala de estar. A casa Stoughton, projeto de Richardson concluído em 1883, é um exemplar clássico do estilo.

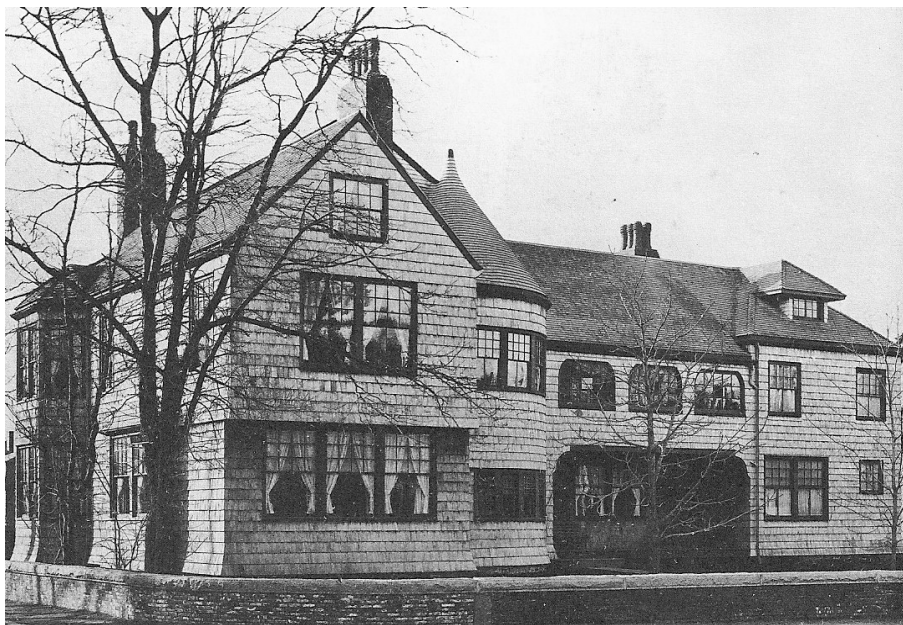


FIGURA 3 – Res. Stoughton, Cambridge, Massachusetts.
Fachada frontal.
Fonte: SCULLY JR., 1955, p. 126.

¹¹ Henry Hobson Richardson nasceu em 1838 em Saint James Parish, Louisiana, e faleceu em 1886, em Nova York. Frequentemente descrito como o mais inovador arquiteto norte-americano de sua geração, (ver O’GORMAN, 1987, p. 27), Richardson projetou um sem número de edificações, talvez as mais conhecidas delas a Igreja da Santíssima Trindade, em Boston e a Marshall Field Store (1885-7), em Chicago, esta última demolida ainda em 1930.

¹² Referência às longas tábuas de madeira - *shingles* - que constituíam o revestimento externo da maior parte de seus exemplares.

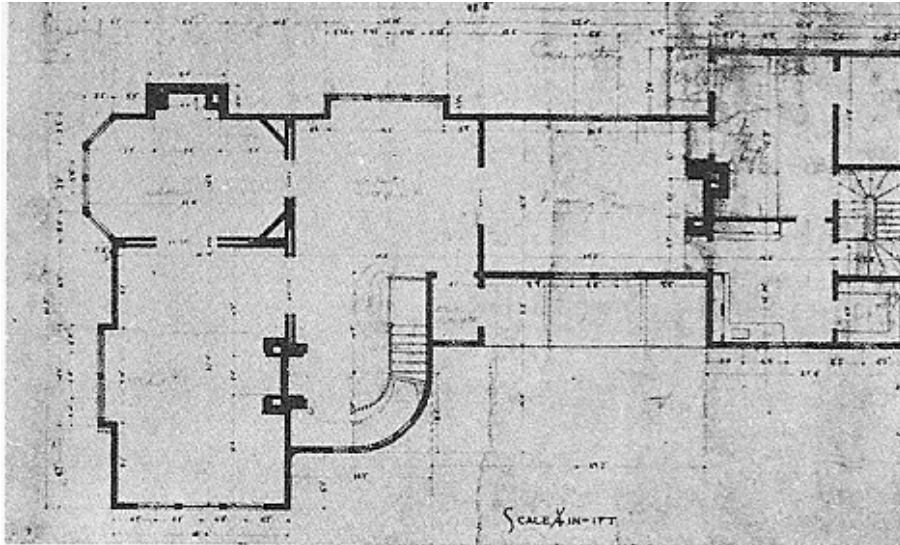


FIGURA 4 – Res. Stoughton, Cambridge, Massachusetts.
Planta do pavimento térreo.
Fonte: SCULLY JR., 1955, p. 126.

Também a casa Victor Newcomb, projetada pela prestigiosa firma McKim, Mead and White em 1881, ilustra bem as principais características dos exemplares do *shingle style*, com destaque para a continuidade dos espaços a partir de seu salão principal.

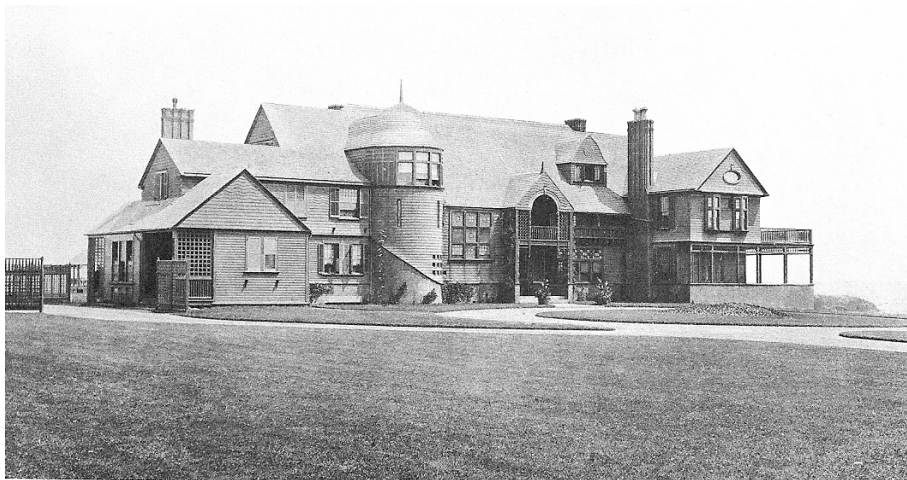


FIGURA 5 – Res. Victor Newcomb, Elberon, New Jersey.
Exterior.
Fonte: SCULLY JR., 1955, p. 151.

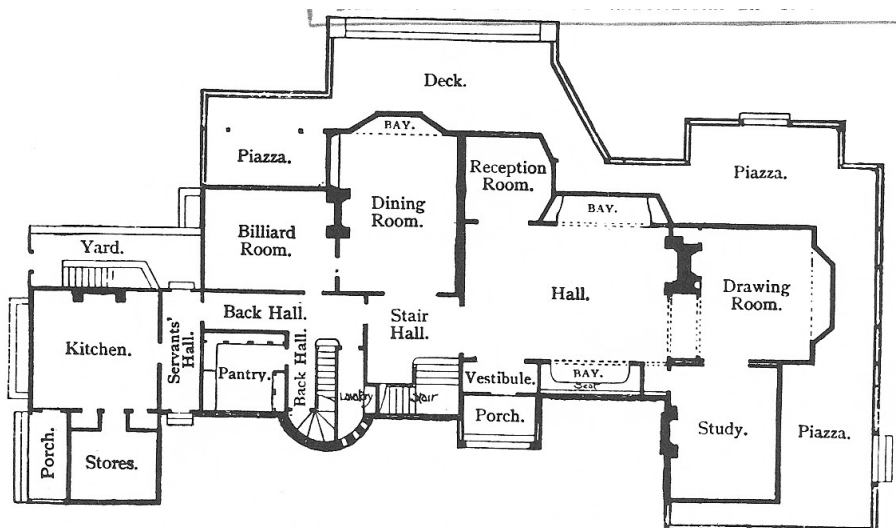


FIGURA 6 – Res. Victor Newcomb, Elberon, New Jersey.
Planta do pavimento térreo.
Fonte: SCULLY JR., 1955, p. 151.

Scully Jr. (1955) define de modo sucinto a arquitetura do *shingle style*: “tudo começa a fluir em termos de espaço contínuo e das superfícies que o definem” (SCULLY JR., 1955, p. 113).

Tratando especificamente da obra de Richardson, Curtis (2001) e O’Gorman (1987) destacam o fato de que sua já mencionada formação acadêmica européia, aliada a seu talento único – definido pelo primeiro como “um raro instinto para identificar o que era realmente relevante para a ordem social então emergente nos EUA” (CURTIS, 2001, p. 93) – permitiram-lhe formular uma linguagem arquitetônica verdadeiramente norte-americana. No projeto do arquiteto para Ames Gate Lodge (1881), que congregava uma residência rural e uma pequena olaria, Richardson associa a estreita ligação entre objeto e terreno característica do *shingle style* a seus conhecimentos relativos às formas medievais européias¹³, bem como aos ideais do movimento *Arts and Crafts*¹⁴ especialmente aqueles relativos ao respeito à natureza dos materiais.

¹³ Destaca-se na obra de Richardson uma série de construções inspiradas no estilo românico francês, as quais, tal como aquelas que constituíram seu ponto de partida, apresentavam rico trabalho em pedra. Esse padrão, copiado por inúmeros arquitetos norte-americanos de então, ficou conhecido como *richardsonian romanesque*, o estilo românico richardsoniano.

¹⁴ Movimento inglês centrado na figura do arquiteto William Morris, que eclodiu na segunda metade do século XIX. Baseado no correto emprego dos materiais e no trabalho artesanal, surgiu como reação ao processo de mecanização.



FIGURA 7 – Ames Gate Lodge, North Easton, Massachusetts.
 Fachada frontal.
 Fonte: <http://www.bc.edu>

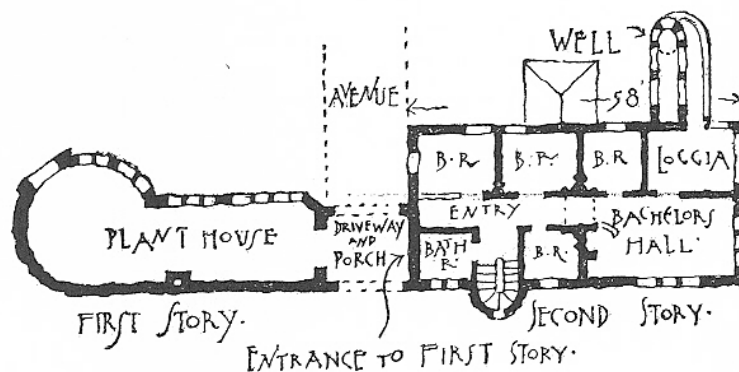


FIGURA 8 – Ames Gate Lodge, North Easton, Massachusetts.
 Planta do pavimento térreo.
 Fonte: SCULLY, JR., 1955, p. 125.

A expressão em pedra da continuidade de revestimento característica do *shingle style* é ainda mais marcante na casa Glessner, de 1887, na qual a disposição dos elementos em fileiras contínuas repete a ênfase na horizontalidade presente nas edificações do estilo. A rusticidade e o bucolismo evocados pelas pedras irregulares do Ames Gate Lodge dão lugar a uma expressão mais leve, refinada.



FIGURA 9 – Res. Glessner (1887), Chicago, Illinois.
Exterior.
Fonte: <http://www.american-architecture.info>

Além da relativa continuidade espacial das residências richardsonianas e da horizontalidade de suas formas e revestimentos de fachada, Curtis (2001) e O’Gorman (1987) destacam ainda o papel da cobertura como elemento essencial na estabilidade da composição, capaz de conferir unidade aos conjuntos espraiados e assimétricos.

2.2 As *prairie houses* wrightianas frente à produção arquitetônica norte-americana anterior

A influência do *shingle style* e da obra de Richardson na formação de Frank Lloyd Wright é atestada pela literatura, com destaque para sua produção no período das *prairie houses*. Mencionado por Zevi (2004) e Curtis (2001), o tema é amplamente discutido por O’Gorman (1987) e Scully Jr. (1955) nos capítulos finais de suas obras¹⁵.

¹⁵ O’GORMAN, 1987, p. 127-142 e SCULLY JR., 1955, p. 155-174.

Scully Jr. (1955) estabelece uma comparação entre a residência Ward-Willits – que descreve como “uma das primeiras casas de Wright na qual todos os elementos de seu projetar atingiram sua maturidade inicial” (SCULLY JR., 1955, p. 159) – e a produção do *shingle style*, destacando a permanência de uma série dos princípios projetuais deste naquela.



FIGURA 10 – Res. Ward-Willits, Highland Park, Illinois.
Vista geral.

Fonte: <http://www.bikingillinois.com>

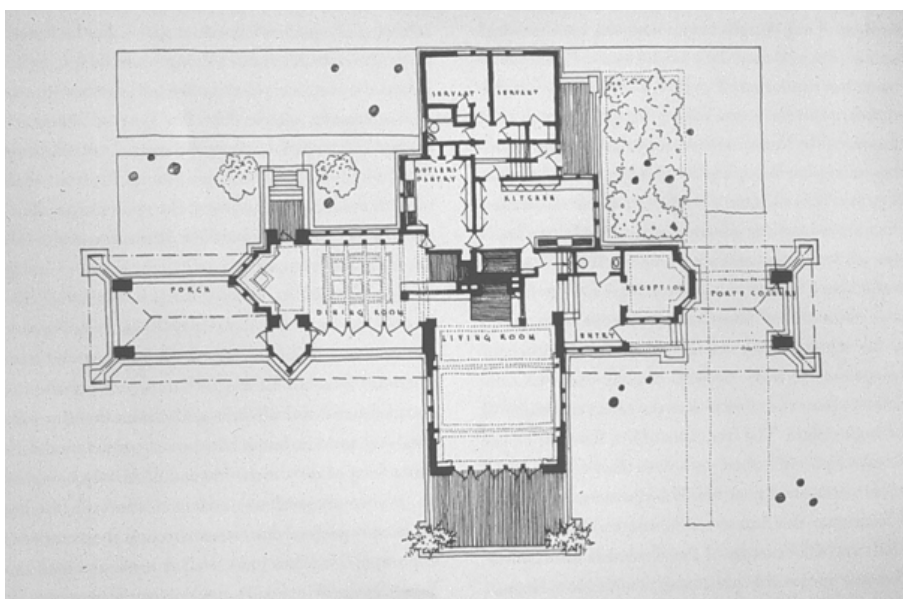


FIGURA 11 – Res. Ward-Willits, Highland Park, Illinois. Planta do pav. térreo.
Fonte: <http://www.spsu.edu>

No projeto da casa, Wright faz uso da continuidade espacial e da ênfase horizontal. Tais características marcam a relação entre o edifício e seu entorno e, ainda que de maneira mais tímida, já caracterizavam o estilo anterior. Apresenta-se como discípulo de suas soluções também na integração entre os espaços público e privado a partir dos alpendres, extensões do interior abertas ao exterior. Mesmo a expressão clássica da planta de eixos cruzados da casa, pouco usual entre as obras do *shingle style*, em geral despidas de uma composição de ordem geométrica marcante, encontra antecedentes entre as obras do estilo, notadamente em dois dos projetos da lavra do arquiteto Bruce Price para casas de um condomínio residencial em Tuxedo Park, no estado de Nova York¹⁶.



FIGURA 12 – Res. Pierre Lorillard House, Tuxedo Park, Nova York.
Fachada frontal.
Fonte: SCULLY JR., 1955, p. 146.

¹⁶ Scully Jr. atesta o conhecimento de Wright de tais obras, a partir de sua publicação na obra de George Sheldon, *Artistic Country Seats*, publicado entre 1886 e 1887, de grande conhecimento na época.

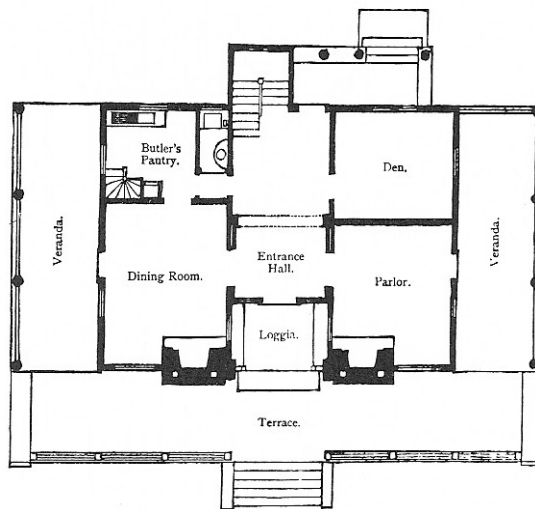


FIGURA 13 – Res. Pierre Lorillard House, Tuxedo Park, Nova York.
Planta do primeiro pavimento.
Fonte: SCULLY JR., 1955, p. 146.



FIGURA 14 – Res. William Kent, Tuxedo Park, Nova York.
Exterior.
Fonte: SCULLY JR., 1955, p. 147.

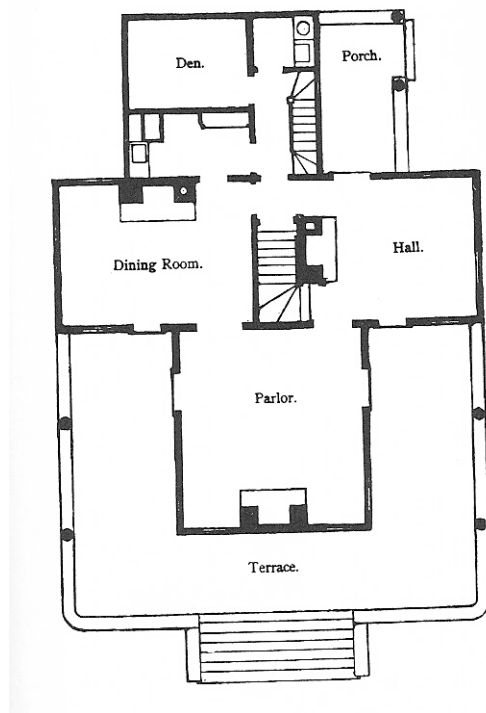


FIGURA 15 – Res. William Kent, Tuxedo Park, Nova York.
Planta do primeiro pavimento.
Fonte: SCULLY JR, 1955, p. 147.

O’Gorman (1987), destaca, na comparação entre a wrightiana casa Edwin Cheney e a estação Woodland¹⁷, de Richardson, a ênfase horizontal e a importância dos telhados como elementos fundamentais da composição:

A casa Edwin Cheney, construída em Oak Park em 1904, uma obra da maturidade de Wright, apresenta um exterior irregular decorrente das projeções e recuos que são, no entanto, unidos pela agregadora simplicidade do deslizante telhado pontiagudo. O resultado é uma arquitetura de quietude e repouso, tal com aquela da estação Woodland de Richardson. [...] A organização horizontal das paredes e a função formativa do telhado se tornariam marcas registradas da produção de Wright em sua maturidade. (O’GORMAN, 1987, p. 137-8).

¹⁷ Projeto de Richardson para a Boston and Albany Railway, elaborado entre 1884 e 1885 juntamente com o de mais quatro estações da companhia.

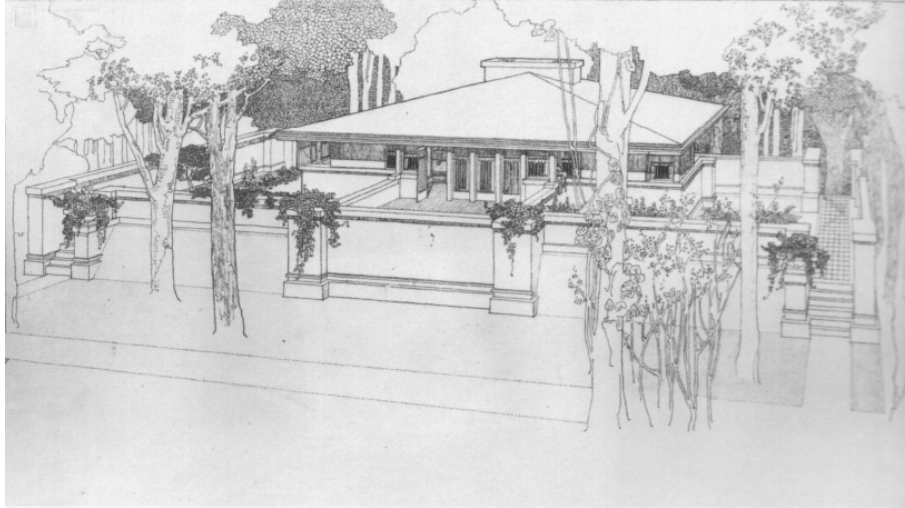


FIGURA 16 – Res. Edwin Cheney, Oak Park Illinois.
Exterior. Desenho do arquiteto.
Fonte: <http://www.arc-design.com.au>

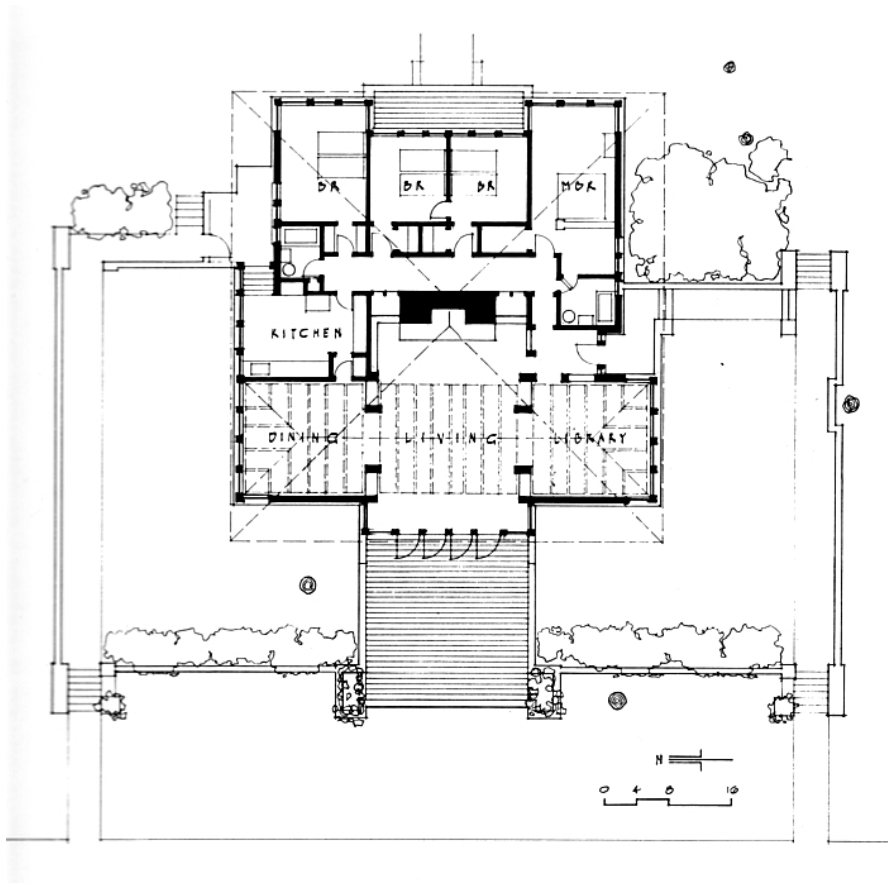


FIGURA 17 – Res. Edwin Cheney, Oak Park Illinois.
Planta.
Fonte: <http://www.arc-design.com.au>

Os exemplos e argumentos apresentados atestam o fato de que, ainda que seja inegável que as características mencionadas obtiveram expressão

significativamente mais sofisticada nas *prairie houses* de Frank Lloyd Wright , não é possível tratá-las como wrightianas em sua essência. A própria comparação estabelecida por Scully Jr. é esclarecedora nesse sentido. O que torna singulares as referidas residências wrightianas no contexto da história da arquitetura norte-americana não é a simples presença de uma composição marcadamente horizontal, o emprego dos telhados como elemento unificador, ou interpenetração dos espaços; isto já fazia parte do repertório dos antecessores de Wright. O que destaca a produção do mestre frente àquela que o antecedeu é, precisamente, a maior complexidade na expressão das soluções projetuais destacadas pelos autores – a integração interior mais ampla e contínua, a multiplicação dos planos horizontais e de sua extensão – bem como a presença de um rigor técnico que garante a coesão do todo e a harmonia de sua relação com o entorno – condição que Wright freqüentemente descreve como conseqüência de seu modo orgânico de projetar. Para esse resultado, contribuem a associação das soluções da arquitetura norte-americana anterior às influências provenientes de outros contextos e às possibilidades proporcionadas por novas técnicas construtivas. Nesse sentido, expõe, Curtis (2001):

O ponto de partida de Wright pode ter sido as condições materiais e culturais do Meio-Oeste da virada do século, e a herança da Escola de Chicago; porém, sua atividade e sua visão se foram muito além, em direção a uma leitura mais ampla da paisagem e da cidade norte-americanas que incluísse uma interpretação universalizante de algumas tradições orientais e ocidentais. [...]. Wright conseguiu desenvolver uma linguagem arquitetônica de geometrias simbólicas que deu forma a uma visão mítica da sociedade, que absorveu imagens e idéias de fontes variadas, e que tinha ainda constituído um sistema formal, com suas próprias regras. (CURTIS, 2001, p. 114).

Enquanto Scully Jr. (1955) menciona débitos de Wright até mesmo em relação às edificações neocoloniais e *Queen Anne*¹⁸, os demais autores pesquisados

¹⁸ “Por fim - e este fato é de interesse em relação à contínua oposição ao trabalho de Wright entre os arquitetos “coloniais” - aquelas qualidades que os arquitetos dos primeiros tempos do revivalismo colonial, na década de 1870, são fatores de importâncias nas casas de Wright: grandes lareiras, os tetos baixos, a sensação de abrigo e o espaço estendido horizontalmente.”(SCULLY JR. 1955, p. 160).

concentram suas observações, ademais do mencionado *shingle style*, nos modelos japoneses¹⁹.

2.3 As *prairie houses* wrightianas e a arquitetura japonesa

A relação do arquiteto com a arquitetura japonesa teve início ainda em 1893, por ocasião da World's Columbian Exposition, ocorrida em Chicago, onde o arquiteto trabalhava. No sítio junto ao lago Michigan foi construído o templo Ho-o-den, de acordo com os preceitos da arquitetura japonesa tradicional. Especula-se que Wright tenha acompanhado sua construção²⁰ e que dela tenha sorvido os primeiros ensinamentos sobre a arquitetura nipônica.

O interesse de Wright pela arquitetura japonesa certamente foi decisivo para a consolidação da linguagem formal do arquiteto, especialmente aquela das residências da pradaria. O emprego de grandes beirais, de tramas em madeira, assim como a fluidez dos espaços interiores, marcantes na arquitetura nipônica, foram claramente assimilados por Wright em suas *prairie houses*. Estes, de fato, são elementos da arquitetura japonesa presentes em suas casas do período. Mencione-se, no entanto, que, se os modelos japoneses certamente tiveram significativa influência no modo como Wright interpretou tais características, certamente, conforme tratado acima, não inauguraram o conhecimento do arquiteto sobre o assunto. É precisamente o fato de as construções japonesas terem aberto uma série de possibilidades frente ao legado da arquitetura norte-americana anterior – em decorrência da existência de uma série de características comuns a ambas – que explica sua importância para a formulação pelo arquiteto de uma linguagem que, a despeito de suas

¹⁹ Zevi (1953) destaca a arquitetura japonesa como “a única concreta fonte de inspiração para Wright” (ZEVI, 1953, p. 415)

²⁰ Sobre o tema, ver CURTIS, 2001, p. 117, e especialmente FRAMPTON, 1997, p. 63. HITCHCOCK (1958), apresenta versão diferente, ainda que minoritária. De acordo com o autor, o Ho-o-Den não teve quase nenhum efeito imediato sobre o arquiteto.

inúmeras inovações espaciais e tecnológicas, manteve, de certa forma, seu caráter local.

Curtis (2001), no entanto, menciona que os aspectos formais constituíram apenas parte do legado da arquitetura nipônica nas *prairie houses*. A partir do *tokonama* – traduzido por Frampton (1997) como o “elemento permanente do interior japonês e centro das cerimônias e da contemplação doméstica” (FRAMPTON, 1997, p. 63) – e de sua relação com a lareira, sua contrapartida ocidental, o autor destaca a influência da “espiritualidade”²¹, da carga de significados do espaço, marcante nas construções nipônicas, na obra de Wright, cuja arquitetura já nasceu carregada de ideais sociais e morais²². Nesse sentido, Curtis (2001) destaca a síntese proporcionada pelos modelos japoneses na produção wrightiana: a formulação de um espaço dinâmico a partir de um núcleo estável, expressão de um abrigo que, a despeito de abrir-se para o desenvolvimento de novos padrões de vida, mantinha sua condição digna, com a lareira como referência para a congregação familiar. No que diz respeito aos aspectos morais que carregam o ato de projetar, os ensinamentos proporcionados pela arquitetura japonesa somaram-se àqueles sorvidos pelo arquiteto das idéias de seu mestre, Louis Sullivan.

Zevi (1953) destaca ainda o papel da arquitetura japonesa nas formulações de Wright acerca da simplificação ornamental, bem como da coerência no emprego dos materiais e na ênfase nos espaços interiores²³.

²¹ O caráter animista do *tokonama* na arquitetura tradicional japonesa é transferido por Wright para a lareira, “a franca revelação da alvenaria da lareira e da chaminé como expressão de abrigo, enfatizada como a única substância sólida desejável num interior de crescente fluidez.” (FRAMPTON, 1997, p. 63)

²² Curtis (2001) levanta a hipótese de que a obsessão wrightiana pela expressão, em sua arquitetura, de relações familiares ideais tenha refletido sua frustração pela separação de seus pais, ocorrida ainda na infância do arquiteto. Já a influência de Sullivan e da importância que o mesmo conferia ao arquiteto como formador da sociedade certamente teve papel preponderante na constante busca do arquiteto pela essência das instituições e de seu reflexo nas edificações. Sobre o tema, ver CURTIS, 2001, p. 114. McCarter (1999) faz uma análise mais detalhada do assunto, ao tratar dos princípios envolvidos no projeto do Unity Temple (Oak Park, 1908), templo da igreja Unitária desenhado por Wright, ele próprio um fiel.

²³ O projeto “de dentro para fora” era um dos princípios básicos da arquitetura wrightiana, ponto de partida para a concepção de um espaço humanizado, conforme destacam Zevi (1953) e Curtis (2001).

O amor [de Wright] pela arquitetura japonesa é facilmente compreensível: nasce por meio do estudo das antigas gravuras que arrebatam Wright por sua “eliminação do insignificante”, por aquele processo de simplificação que ele também perseguia; se reforçou na direta experiência da casa japonesa, este templo de limpeza no qual reina a suprema simplicidade, no qual cada ornamento é intrínseco à beleza dos materiais naturais, no qual o princípio da composição modular e da standardização parecem ser aplicados a partir da unidade representada pelos tatames (de cerca de um metro por dois), no qual a estrutura de madeira é esplendidamente modelada, no qual tudo, enfim, é concebido a partir da escala humana. A casa japonesa é [...] um símbolo da “domesticação do infinito”. (ZEVI, 1953, p.415).

2.4 As *prairie houses* wrightianas e os ideais do *Arts and Crafts*

O tema do emprego dos materiais na linguagem wrightiana dá ensejo à investigação da curiosa relação entre o arquiteto e os preceitos do movimento inglês *Arts and Crafts*, surgido em meados do século XIX, num contexto assim descrito por Curtis (2001):

A industrialização desmantelou o mundo dos ofícios e levou ao colapso da tradição vernacular. O trabalho mecanizado criou um hiato entre a mão, o pensamento e a visão na criação de objetos utilitários e a standardização trouxe consigo a perda de um toque vital, do impulso. Pensadores de meados do século XIX como A.W. N. Pugin, John Ruskin e William Morris sentiram que a mecanização era propensa a causar a degradação em todos os aspectos da vida, desde as menores às maiores escalas de projeto. A partir dessa constatação, passaram a advogar em nome de uma reintensificação dos ofícios e da reintegração entre arte e utilidade. Seu objetivo era combater a alienação que eles julgavam crescer a partir dos efeitos destrutivos do desenvolvimento capitalista. (CURTIS, 2001, p. 22).

A defesa do trabalho artesanal como forma de combate à alienação provocada pela divisão do trabalho, destacada por Curtis (2001), é a raiz da maneira peculiar por meio da qual se deu a relação entre Wright e os ideais do movimento. Adepto do correto emprego dos materiais, da busca de uma íntima relação entre objeto e natureza e da integração entre todas as partes da construção – algumas das premissas do movimento – Wright mostrou-se, no

entanto, defensor das possibilidades proporcionadas pela industrialização. A tecnologia é, para Wright, uma ferramenta a serviço do arquiteto – o balanço do telhado no alpendre da residência Robie (1908-1910), apenas para manter o foco no tema deste estudo, é um exemplo característico.



FIGURA 18 – Res. Robie, Chicago, Illinois.
Vista geral.
Fonte: <http://www.public.iastate.edu>

Para o arquiteto, contudo, o emprego das possibilidades da industrialização não implica adesão à estandardização – aqui, mais uma vez, Wright mostra-se herdeiro do *Arts and Crafts*. A defesa do caráter único de cada projeto, a partir de sua relação com o local e com as necessidades de seus usuários – gerando um método de projetar “de dentro para fora” – acabam, inclusive, por constituir, de acordo com Irigoyen (2002), a base de sua doutrina orgânica²⁴. Zevi (2004) destaca como herança do movimento na obra de Wright aquele que chama de “princípio da individualidade como metodologia projectual”:

Este método implica a recusa dos códigos convencionais, dos “estilos” e preceitos de qualquer matriz que seja, especialmente dos rígidos

²⁴ Nascido, segundo Irigoyen (2002), como uma doutrina baseada na premissa de que a arte deveria imitar a natureza, o organicismo encontrou expressão nas obras de Wright. A relação do arquiteto com a doutrina orgânica tem início em seu período como estagiário no escritório de Dankmar Adler e Louis Sullivan, entre 1888 e 1893.

ensinamentos da École des Beaux Arts ou das tendências “espontâneas” e românticas. (ZEVI, 2004, p. 17).

Prosseguindo a análise, o autor conclui: “o princípio da dissonância completa o da individualidade: cada casa proclama sua própria identidade distinguindo-se das outras.” (ZEVI, 2004, p. 18).

De fato, é possível concluir que a arquitetura de Wright, inclusive aquela do período das casas da pradaria, é uma arquitetura baseada em princípios, diretrizes a serem seguidas pelos projetistas cuja expressão varia de acordo com as condições e necessidades postas por cada programa. Ao tratar da relação do arquiteto com as gravuras tradicionais japonesas, Curtis (2001) resume bem a questão:

[...] as gravuras encorajavam Wright a tentar formular uma espécie de tipo ideal para o abrigo, acima das particularidades de cada caso; Sullivan havia buscado algo similar para o arranha-céu, uma fórmula “tão ampla que não admitisse exceção.” (CURTIS, 2001, p. 118).

Após apontar os princípios destacados pelo próprio Wright como seus guias na elaboração de projetos residenciais do período da pradaria, Curtis (2001) conclui:

Isto [formulação de princípios] não deve sugerir que o “sistema” de Wright era rígido ou prescritivo. Ao contrário, ele proporcionava ao arquiteto uma base sólida a partir da qual podia desenvolver experimentos.²⁵ (CURTIS, 2001, p. 121).

Tafari e Dal Co. (1978), por sua vez, expõem a complexidade do sistema wrightiano, destacando a concepção da morada como a expressão de princípios antes ideológicos que de composição arquitetônica, ponto de partida para construção de um modelo de sociedade:

Mas o que Wright extrai dos ensinamentos de Sullivan é antes de tudo, uma atitude ideológica, à qual confere uma interpretação que o protege dos erros de seu mestre; referir-se à filosofia de dos

²⁵ A comparação entre os princípios destacados por Wright (CURTIS, 2001, p. 120-121) com os “cinco pontos da arquitetura moderna” de Le Corbusier expõe a grande maleabilidade dos primeiros.

“founding fathers”, ao individualismo desesperado de Thoreau, ao naturalismo de Jefferson ou de Emerson – significa predispor de uma identificação imediata de “arquitetura orgânica” com “sociedade orgânica”, significa exaltar a integridade do sujeito que, apenas como tal, em comunhão com a natureza, entendida como abstração do gosto oitocentista, pode reconstruir a própria comunidade. Mas isso significa aceitar como dado positivo o que fora a tragédia de Sullivan: confinar sua atividade aos bairros residenciais dispostos ao redor de Chicago. Aqui o compromisso com a natureza pode assumir um valor didático: a casa individual é exaltada por Wright como a semente de uma nova democracia e, como tal, deve exibir sua própria liberdade. (TAFURI, DAL CO, 1978, p. 77)

2.5 As *prairie houses* wrightianas e o *prairie style*

Expostas as características que marcaram e distinguiram as obras de Wright do período, faz-se necessário destacar que, a despeito do papel primordial do arquiteto na conformação do estilo, a expressão *prairie style* designa, antes de uma fase de sua produção, um estilo vinculado a um local e a um período específicos – o Meio-Oeste norte-americano nas primeiras décadas do século XX. Nesse contexto, constituiu-se efetivamente uma escola de arquitetos cuja obra consistia, em grande parte, no desenvolvimento de variantes de suas características principais²⁶, que tiveram em Wright suas primeiras e também suas maiores expressões. Geralmente descrito como *prairie school*, esse grupo de arquitetos é por vezes referido como *the second Chicago School*, expressão que é não apenas uma referência geográfica, mas antes uma indicação de seu débito em relação a Louis Sullivan e a seus contemporâneos, especialmente no que diz respeito à ornamentação empregada nas construções²⁷ e à busca de uma nova expressão arquitetônica, independente da escola européia. Condit (1964), a partir da citação de um ensaio de Arthur C. David para o número 15 da revista *Architectural Record* ainda em abril de 1904, apresenta a síntese do

²⁶ Ver CONDIT, 1964, p. 181-220.

²⁷ A ornamentação dita sullivanésca mostra-se presente em um significativo número de construções filiadas ao *prairie style*, especialmente em seus primeiros anos. A residência Winslow, projeto de Wright de 1893, exemplifica a utilização da ornamentação de inspiração sullivanésca, com uma longa faixa de baixos relevos imediatamente abaixo do telhado

movimento, destacando a amplitude e a variedade que marcaram seu desenvolvimento:

É cada vez mais claro que alguns dos melhores arquitetos do [meio] Oeste têm uma tendência consciente a romper com a duradoura tradição européia à qual seus companheiros orientais mostram-se tão devotos [...] Os revoltosos não são ainda muito numerosos; alguns deles, cujos trabalhos mostram a influência dos novos ideais, não são ainda sequer conscientes de sua filiação; e os diferentes membros do grupo diferem consideravelmente no que diz respeito à extensão de sua busca por uma forma de expressão original. No caso de alguns deles, o desejo de ser ver livre da tradição não vai muito além da busca de uma liberdade na aparência externa e de novos detalhes para os interiores. Outros tornaram-se efetivamente revolucionários em seus ideais e soluções técnicas. Eles buscam um salto de uma condição de submissão estilística para outra, de independência convicta, de irreverência em seu sentido literal. No entanto, não buscam a originalidade tal como o “grande arquiteto americano” fizera, por meio da combinação de tipos tradicionais em uma salada de estilos. Os radicais do grupo buscam uma base racional e consistente para o projeto e o ornamento norte-americanos. Os conservadores apenas buscam reduzir sua relação com a tradição européia a algumas formas fundamentais e desenvolver a partir delas novos modos de projetar... As formas que eles expõem sugerem por vezes a influência do “New Style” (o art nouveau), tão popular no exterior; quando isso ocorre, porém, as influências apontam para a vertente alemã antes da vertente francesa do movimento. Em sua maior parte, no entanto, os projetos pouco se apossam tanto do *art nouveau* quanto do *jugendstil*. Ele, na verdade, busca inspiração no trabalho do escritório do Sr. Louis Sullivan, e de um arquiteto muito habilidoso nele formado, o Sr. Frank Wright. Mas o movimento é ainda muito jovem para ter uma história e provavelmente dez anos deverão se passar antes que seja possível estimar seu valor. (David (1904), citado por CONDIT, 1964, p. 181-182).

Entre os expoentes do movimento, Whiffen (1992) destaca George Maher, Robert Spencer – ambos nascidos em 1864 e, portanto, três anos mais velhos que Wright – e Hugh Garden – que o sucedeu em seis anos. A residência Putnam, de Garden, projeto de 1901, apresenta uma série de elementos em comum com os exemplares wrightianos.

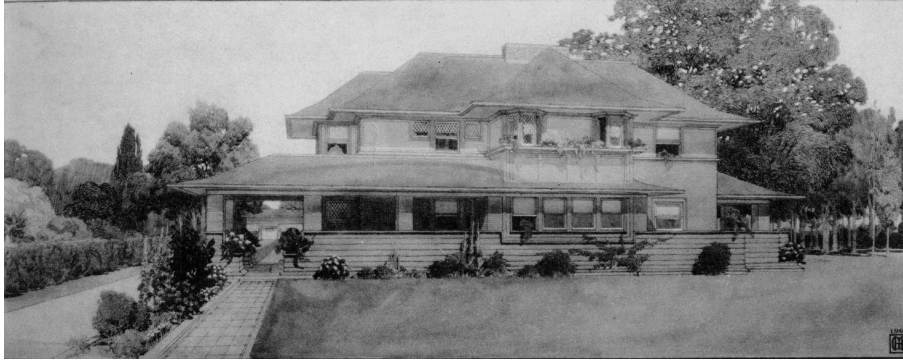


FIGURA 19 – Res. Putnam, Highland Park, Illinois.
Vista geral.
Fonte: <http://www.prairiestyles.com>

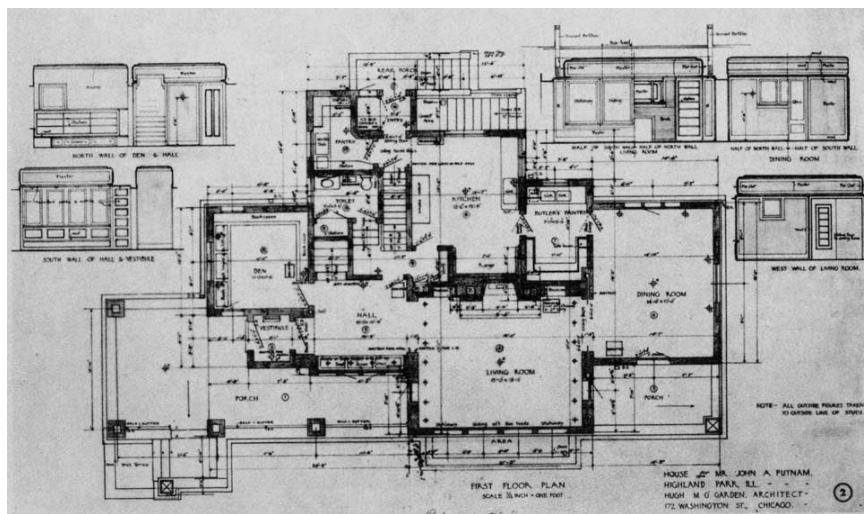


FIGURA 20 – Res. Putnam, Highland Park, Illinois.
Planta do pavimento térreo.
Fonte: <http://www.prairiestyles.com>

Hitchcock (1958) menciona a descrição dos membros da dita escola, “seus melhores trabalhos guardando um certo anonimato.” (HITCHCOCK, 1958, p. 31). A associação do *prairie style* não apenas com a figura de Wright é, no entanto, inegável. A estrutura da obra de Whiffen (1992) é prova significativa de tal fato, na medida em que, ao pretender relatar, ainda que brevemente, cada um dos estilos arquitetônicos desenvolvidos nos Estados Unidos desde a época colonial, apresenta, em capítulos diferentes, o *prairie* e o *wrightiano*.

O envolvimento de outros arquitetos na conformação de uma linguagem arquitetônica destaca o período das *prairie houses* em relação àqueles que se seguiram na carreira de Wright, marcados por um certo isolamento do

arquiteto. Ainda que Wright tenha tido seus seguidores²⁸, a popularidade de sua arquitetura do ponto de vista da adesão à mesma por outros arquitetos jamais alcançou o patamar do período das *prairie houses*.

Por fim, ressalte-se que, uma vez caracterizado o *prairie style* como uma linguagem nascida a partir da obra de Wright, porém cuja delimitação ultrapassou em muito sua produção, é natural que seu desenvolvimento, bem como sua influência sobre a arquitetura posterior tenham ocorrido de forma independente daqueles relativos à arquitetura wrightiana. Ainda, merece destaque o fato de que, a despeito da relevância da produção posterior do arquiteto, suas *prairie houses* e o *prairie style* de modo geral mantiveram-se como referência para muitos dos arquitetos que se seguiram. Zevi (1953), ao destacar os pontos de contato e contraste entre a obra dos arquitetos da dita escola californiana²⁹ e a obra de Wright, parte principalmente da análise de elementos que caracterizam as casas da pradaria: ambientes escuros, ornamentação ainda exagerada, volume do edifício resultante do espaço interno – esta última, uma característica em parte abandonada pelo arquiteto especialmente no período das *textile-block houses*, em cujos projetos a busca por uma monumentalidade exerce papel relevante. O exame das obras construídas pelos arquitetos do movimento apresenta exemplares nos quais a dinamicidade das plantas, a presença marcante e unificadora da cobertura e intermediação entre exterior e interior a partir dos alpendres não deixa dúvidas quanto à influência da pradaria.

²⁸ Mais uma vez, a leitura de Whiffen (1992) ilustra a questão, na medida em que o autor apresenta, no capítulo dedicado ao estilo wrightiano, projetos que, a despeito de seguirem as premissas da arquitetura do mestre, foram produzidos por outros profissionais.

²⁹ Denominação dada, segundo Zevi (1953) aos arquitetos do grupo Telesis, que reunia arquitetos, urbanistas e paisagistas da região da baía de São Francisco. Seu principal expoente foi William Wilson Wurster. A produção do grupo – concentrada na década de 1940 – e aquela por ele influenciada, no entanto, não se manteve regionalizada; ao contrário, distribuiu-se pelos Estados Unidos como um todo, atingindo o Meio Oeste e a costa Leste.

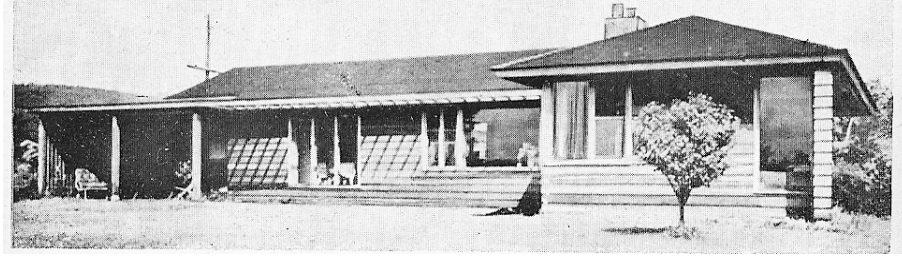


FIGURA 21 – Res. em Vermont (1945). W. C. Behrendt.
Fachada frontal.
Fonte: ZEVI, 1953, p. 518.

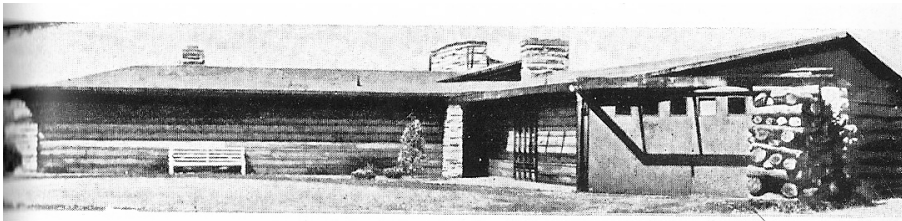


FIGURA 22 – Res. em St. Mary, Pennsylvania (1948). Raymond Viner Hall.
Fachada frontal.
Fonte: ZEVI, 1953, p. 517.

3 O CONHECIMENTO DA OBRA DE WRIGHT EM BELO HORIZONTE.

3.1 A Escola de Arquitetura e a difusão do conhecimento sobre a obra de Wright

A atual Escola de Arquitetura da UFMG foi fundada em 1930 como Escola de Arquitetura de Belo Horizonte. Constituía, então, a primeira instituição do país voltada exclusivamente para o ensino da arquitetura³⁰. A ausência de vínculo direto entre a Escola e uma tradição acadêmica anterior, no entanto, não implicou receptividade imediata, por parte de seu corpo docente, às concepções do movimento moderno. Os fundadores da Escola, como os sócios Luiz Signorelli e Raffaello Berti³¹, haviam recebido sua formação acadêmica em instituições marcadamente clássicas, prestando ensino com ênfase no aspecto artístico da profissão. Predominou na Escola de Arquitetura, nos anos que se seguiram à fundação, o ensino vinculado a composições clássicas, a despeito do inegável interesse dos alunos nas concepções modernistas, já então alvo de inflamadas discussões no âmbito da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, conforme será tratado adiante.

Boa parte dos arquitetos da primeira geração formada pela Escola, no entanto, retornou à instituição, como membros do corpo docente, nos anos seguintes. Nesse grupo, destacam-se Raphael Hardy Filho, Shakespeare Gomes e Sylvio de Vasconcellos. Em grande medida, foram os professores desta segunda geração da Escola de Arquitetura os responsáveis pela introdução das concepções do movimento moderno no meio acadêmico. Oliveira e Perpétuo (2005), ao abordarem a situação do ensino na Escola de Arquitetura a partir de meados da década de 1940, destacam o contraste existente entre o pensamento dos novos professores e as idéias do grupo fundador:

³⁰ Até aquele momento, os demais cursos de arquitetura brasileiros eram ministrados no âmbito das escolas politécnicas - voltadas para a área de engenharia - ou de belas artes, modelos seguidos, respectivamente, por São Paulo e Rio de Janeiro.

³¹ Signorelli graduou-se na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; Berti, na Real Academia de Belas Artes de Carrara, Toscana, Itália.

[...] entre as duas gerações que formavam o corpo docente da Escola – fundadores e ex-alunos – existia um conflito no que diz respeito aos métodos de ensino e opiniões pessoais quanto aos rumos que a arquitetura vinha tomando. Enquanto os professores mais novos inclinavam-se para a arquitetura moderna, os antigos mantinham-se fiéis a estilos consolidados, como o *Art Déco*. (OLIVEIRA, PERPÉTUO, 2005).

A despeito da maior aceitação dos ideais modernos no âmbito acadêmico, proporcionada pela conversão em docentes dos alunos egressos, o interesse e a pesquisa empreendida a partir da iniciativa dos próprios alunos, mesmo nesse segundo momento da história da Escola, permaneceu como a principal fonte de conhecimento sobre a arquitetura moderna. Em tal procedimento os próprios professores serviriam de exemplo a seus pupilos, na medida em que seu domínio sobre o tema fora proveniente quase que exclusivamente de seus próprios esforços. Nesse sentido, expõe Souza (1998):

As gerações de arquitetos, formados a partir da emancipação da Escola de Arquitetura pela Prefeitura em 1941, trariam como bagagem, muitas vezes adquirida sem a ajuda dos professores e mais por pesquisas individuais, um vocabulário moderno, que iriam adotar e disseminar num número cada vez maior de edificações. (SOUZA, 1998, p. 205).

Uma análise do conteúdo ministrado na cadeira “Arquitetura Analítica” ao longo da década de 1950 é bastante esclarecedora para a obtenção de um retrato da condição da arquitetura moderna na academia. Responsável pela abordagem dos estilos arquitetônicos ao longo da história, a disciplina concentrava-se nos estilos antigos, com a arquitetura moderna sendo tratada de maneira breve, a partir da obra dos mestres europeus. Ainda, deve-se ressaltar a quase ausência de livros-texto nos primeiros anos da Escola, fato que fazia com que os alunos dependessem, para seu aprendizado, quase que exclusivamente das anotações feitas em salas de aula³².

Atestado o difícil acesso dos alunos da Escola de Arquitetura a informações relativas à arquitetura produzida pelos arquitetos filiados ao movimento moderno, parece-nos possível estender quadro semelhante, senão com ainda

³² Sobre o tema, ver OLIVEIRA, PERPÉTUO (2005).

maiores obstáculos, à obra de Frank Lloyd Wright. A abordagem de Oliveira e Perpétuo (2005), por exemplo, silencia a respeito de qualquer presença de estudos sobre Wright na Escola. De fato, a contraposição da arquitetura orgânica propagada pelo arquiteto ao racionalismo que permeava boa parte da produção das vanguardas européias, aliada à grande popularidade destas últimas, especialmente de Le Corbusier, entre os pioneiros do modernismo brasileiro, certamente afastava a obra de Wright do foco de pesquisa dos estudantes. Destacam as autoras que “as obras pioneiras de Lucio Costa e Niemeyer [...] constituíram o grande referencial para as primeiras gerações de alunos daí [Escola de Arquitetura] egressos.” (OLIVEIRA, PERPÉTUO, 2005).

Relatos sobre a presença da influência wrightiana entre professores e alunos da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais datam apenas do início da década de 1970. Segundo relato do arquiteto Eduardo Tagliaferri³³, o professor Galileu Reis, de quem foi estagiário, nutria grande admiração pelo arquiteto norte-americano, especialmente no que diz respeito ao seu modo de projetar, de “dentro para fora”. Exceção feita a Reis, o relato de Tagliaferri demonstra que a abordagem da obra de Wright era ainda bastante superficial e restringia-se à sua produção mais recente – posterior ao período das *textile-block houses*³⁴ – e que esta era tida como um desdobramento do modernismo europeu, uma manifestação exótica e regionalizada do mesmo. “Via-se a Casa da Cascata e só³⁵.”

³³ Nascido em Campo Belo, em 1948, Eduardo Tagliaferri graduou-se em arquitetura pela UFMG em 1974. Sua produção arquitetônica, cujas principais obras estão situadas em sua cidade natal, é marcada por uma sensível influência wrightiana. Nesse sentido, em suas residências unifamiliares, especialmente as incluídas entre seus primeiros trabalhos - erigidos até meados da década de 1980, tais como as residências Gilson Borges e Pinto Massoti, ambos projetos de 1983 - merecem destaque as sofisticadas composições de cobertura e a freqüente presença de um núcleo A estabilizador e articulador dos espaços, geralmente expresso na circulação vertical. Sobre o tema, ver BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A meta-arquitetura de Eduardo Tagliaferri. In: *Eduardo Tagliaferri: projetos e obras*. Belo Horizonte: AP Cultural, 2003, p. 12-18.

³⁴ A expressão *textile-block houses* diz respeito a uma série de residências projetadas por Wright ao longo da década de 1920, concentradas nos arredores da cidade de Los Angeles, na Califórnia e caracterizadas por uma marcante influência – negada por Wright – da arquitetura dos povos pré-colombianos centro-americanos. A expressão é uma alusão aos blocos de concreto que freqüentemente revestiam tais edificações, caracterizados por ornamentos em relevo.

³⁵ Talvez a mais famosa das construções de Wright, a Casa E. Kaufmann, popularmente conhecida como *Fallingwater* ou, no Brasil, como Casa da Cascata, é uma residência

É ainda notório que a obra de Wright do período das *prairie houses* teve grande repercussão entre os pioneiros do movimento moderno na Europa³⁶, especialmente na vanguarda holandesa, e que esta, por sua vez, exerceu certa influência entre os arquitetos belo-horizontinos³⁷, inclusive aqueles que compuseram a segunda geração de professores da Escola. No entanto, a consideração de tal caminho como aquele responsável pelo surgimento, em Belo Horizonte, de exemplares arquitetônicos influenciados pela obra do arquiteto parece precipitada. Deve-se ter em conta que os aspectos que marcaram a influência wrightiana na obra dos holandeses – especialmente daqueles filiados ao movimento *De Stijl* – eram aqueles relacionados à composição espacial, cuja complexidade dificultava sua apreensão pelos arquitetos da cidade, que não dispunham, conforme descrito anteriormente, de material detalhado sobre a obra do arquiteto ou mesmo da vanguarda européia. Mencione-se também que, conforme será tratado à frente, a disposição dos espaços internos, ainda que possa ser descrita como um dos elementos da influência de Wright em Belo Horizonte no período em estudo, não constitui o cerne da presença de reminiscências de suas *prairie houses* nas casas de nossa capital.

Tem-se, portanto, que não há base efetiva para a atribuição do surgimento, em Belo Horizonte, de uma arquitetura com influência wrightiana ao ensino prestado na Escola de Arquitetura. Tal conclusão reveste-se ainda de maior sustentabilidade tendo-se em vista o período aqui pesquisado, que vai de meados da década de 1930 a meados da década seguinte, momento em que porção significativa da produção arquitetônica de vanguarda³⁸ belo-horizontina saía da prancheta dos arquitetos filiados às idéias do grupo fundador da

campestre que se debruça sobre uma pequena queda d'água, inserida numa paisagem florestal da Pensilvânia, no nordeste dos Estados Unidos.

³⁶ A obra de Wright ficara conhecida na Europa com a publicação, em 1910 e 1911, dos cadernos do editor Wasmuth, de Berlim, dedicados à sua obra.

³⁷ Fonseca (2000), destaca a semelhança entre a arquitetura de Raffaello Berti e de J. J. P. Oud, arquiteto holandês que, a despeito de ter sido fundador do movimento *De Stijl*, dele desfilou-se rapidamente, estabelecendo prática arquitetônica independente.

³⁸ Aqui entendida como a arquitetura filiada a ideais de modernidade, não necessariamente correspondentes aos propagados pelo movimento moderno.

Escola. Com vistas aos objetivos que nortearam esse estudo, seguem-se as análises de outros caminhos possíveis para a chegada de influências do arquiteto norte-americano a Belo Horizonte.

3.2 Influência do cinema na arquitetura de BH e sua relação com as influências wrightianas

A literatura que trata da arquitetura desenvolvida em Belo Horizonte nas décadas de 20, 30 e 40 destaca a influência norte-americana nos estilos então em voga em nossa capital³⁹. A influência arquitetônica, no entanto, é apenas um aspecto da crescente presença norte-americana no cotidiano da cidade. O quadro belo-horizontino reflete aquele então vigente nos grandes centros do país, nos quais há uma difusão gradativa do modo de vida americano.

A partir da Primeira Guerra Mundial, com a Europa devastada por cinco anos de combates, a presença norte-americana ganha visibilidade no Brasil. Os investimentos crescem consideravelmente. Sua penetração no país não se limita à área econômica. É acompanhada por um processo de americanização que, pouco a pouco, atinge todas as esferas. Impregna a técnica e a cultura. A propaganda transforma o cotidiano de seus habitantes. A influência atinge objetos domésticos e urbanizações. (IRIGOYEN, 2002, p. 115).

Dentro dessa configuração, o cinema exercia papel preponderante como veículo de difusão da cultura norte americana no Brasil. Entre as décadas de 1920 e 1930, a produção hollywoodiana dominava as salas de exibição do país⁴⁰. Especificamente no caso de Belo Horizonte, é de se destacar a presença de salas de cinema como reflexo da "modernidade" da capital frente às demais cidades do estado. A despeito de possuir, na década de 1920, população significativamente reduzida quando comparada à de outros municípios do estado, Belo Horizonte, capital, fazia valer esta condição

³⁹ Ver: CASTRO, 2006, CASTRIOTA, PASSOS, 1998, DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL DA FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE, 1999.

⁴⁰ SKIDMORE (1998), citado por IRIGOYEN (2002) p. 115, destaca que, entre 1928 e 1937, 85% dos filmes exibidos no Brasil vinham de Hollywood.

especialmente do ponto de vista dos serviços e recursos oferecidos a seus habitantes.

Quando comparada ao interior, Belo Horizonte era mais heterogênea e anônima e já contava, na década de 20, com os bens culturais e de lazer básicos de uma cidade moderna. [...] Para se ter uma idéia do que Belo Horizonte representava no estado, a tabela 3 [tabela 01 deste estudo] compara-a com Ouro Preto, [...] Juiz de Fora, Montes Claros e Itabira. (ANDRADE, 2004, p. 84-85).

TABELA 01
Comparativo entre cidades mineiras na década de 1920

CIDADE	POPULAÇÃO	CINEMAS	PEA no setor primário	ANALFABETOS
Belo Horizonte	55.563	7	13,02%	39,39%
Juiz de Fora	118.166	2	53,15%	70,20%
Ouro Preto	51.136	1	62,97%	62,23%
Montes Claros	68.502	0	77,25%	86,36%
Itabira	35.654	1	69,23%	73,03%

Fonte: Censo de 1920. (ANDRADE, 2004, p. 84-85)

No que diz respeito à penetração da arquitetura norte-americana no contexto belo-horizontino por meio do cinema, é importante destacar o fato de que esta não se deu por meio de um estilo ou corrente únicos. Ao contrário do que ocorreu com o modernismo de influência corbusieriana, a influência norte-americana proveniente do cinema não chega a constituir um movimento coerente, focado num pensamento teórico comum a um determinado grupo de profissionais. Caracterizou-se especialmente por seu caráter eclético, constituindo-se soma de uma série de modismos. O caráter de moda dos estilos americanos, inclusive, é explicação e justificativa para o fato de sua influência ter incidido especialmente sobre as residências unifamiliares. A associação entre a maior liberdade proporcionada aos arquitetos, então livres das regras que orientavam a elaboração dos edifícios oficiais⁴¹, e o interesse de cada cliente, freqüentemente sugestionado pelos modelos propagados

⁴¹ A rigidez das normas para a elaboração de projetos de caráter oficial é ilustrada pelo edital para o concurso do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro. "Em abril de 1935 promove-se um concurso de anteprojetos arquitetônicos para a sede do Ministério da Educação e Saúde, em longo e atribulado processo que durou seis meses. O júri, composto de profissionais, em sua maioria ligados ao ensino acadêmico de Belas Artes, foi responsável, também pela feitura do edital, cuja forma final desencorajava qualquer inovação. Todos os trinta e três concorrentes, que desrespeitaram a exigência de que o prédio ocupasse as divisas do terreno e possuísse um pátio central ajardinado foram desclassificados." (CAVALCANTI, 2001, p. 365)

pelos filmes hollywoodianos, proporcionou o desenvolvimento de uma cena arquitetônica claramente eclética na capital mineira, “onde uma atitude de tolerância estilística acolhia as mais diversas influências”. (CASTRIOTA, PASSOS, 1998, p. 161). Castriota e Passos (1998) destacam entre as obras influenciadas pelo cinema americano aquelas nos estilos “normando”, “californiano”, “missões⁴²”, “neocolonial⁴³”, e “moderno”, enquanto Vasconcellos, (1946), citado por Lemos (1998), acrescenta a estes o “micasita” e o “marajoara”.

O esclarecimento preciso da nomenclatura empregada para definir os estilos, se na maioria dos casos acima citados pouco interfere no entendimento do papel exercido pelo cinema norte-americano em nossa arquitetura do período, é de fundamental importância no que diz respeito ao “estilo moderno”. A relação entre o cinema americano e a arquitetura moderna é exaustivamente examinada por Albrecht (2000) em sua obra *Designing Dreams: modern architecture in the movies*. Ao longo do texto, o autor usa indistintamente os termos “moderno” e “modernista”, definindo assim a arquitetura abarcada pelas expressões citadas e, por conseguinte, por sua pesquisa:

Nas primeiras décadas do século XX, os arquitetos modernos desenvolveram um novo estilo arquitetônico, praticamente desvinculado dos que o antecederam. Suas construções destacavam-se pela continuidade dos espaços internos e pelas formas sóbrias e abstratas, pelo uso de materiais industriais de maneira pouco usual e pelo emprego da iluminação artificial como elemento significativo de projeto. (ALBRECHT, 2000, p. XI).

⁴² Frequentemente, faz-se referência ao estilo por meio da expressão em inglês *mission style*, mesmo nas publicações em língua latina.

⁴³ Parece curioso, a princípio, associar a influência norte-americana à difusão do neocolonial, estilo voltado para a recuperação das raízes culturais do país. Ocorre, no entanto, que a moda, por assim dizer, dos estilos revivalistas coloniais foi lançada, inicialmente, nos Estados Unidos, e difundida por toda a América Latina por meio dos cenários californianos presentes no cinema a partir de 1930. Sobre o tema, é significativo o relato de Amaral (1994): “Se observarmos a data de inauguração do primeiro grande edifício neocolonial da América Central - em Colón, no Panamá, projeto de 1911 inaugurado em 1913 - ou seja, o Hotel Washington, construído pela empresa que promovia o *mission style* nos Estados Unidos, conforme registra em seu texto Teijeira Davis, veremos que Ramón Gutiérrez tem razão afirmar que o neocolonial é, na realidade, o primeiro sinal de que os modelos que inspiravam aos arquitetos de nosso continente transferiam-se da Europa para os Estados Unidos.” (AMARAL, 1994, p. 15)

A definição de Albrecht (2000) para a “arquitetura moderna”, vê-se, é ampla o suficiente para abarcar não apenas a produção diretamente associada ao movimento moderno e aos seus expoentes, mas também boa parte da produção arquitetônica das décadas de 1920 a 1940 com “pretensões modernas”. O uso pelo autor da expressão *modern look* – expressão ou aparência moderna – ao tratar da arquitetura propagada pelos filmes produzidos por três dos principais estúdios hollywoodianos no citado período⁴⁴ é bastante ilustrativo do caráter comercial que permeava a cenografia então produzida. Mais que uma filiação a uma determinada vertente do modernismo ou a uma busca de sua divulgação⁴⁵, o que havia era o interesse dos grandes estúdios em tornar seus produtos mais atraentes aos consumidores. E, para tanto, e a despeito do fato de cada um dos estúdios ter desenvolvido um estilo característico, a vinculação a uma corrente arquitetônica específica não era verdadeiramente importante.

O reconhecimento de Hollywood em relação à sua capacidade de fornecer moda às mulheres – de tal modo a fazê-las, cada vez mais, espectadoras assíduas dos cinemas – parece ter estimulado procedimento semelhante no campo da decoração de interiores. O fato de casa de uma mulher ser tão importante para ela quanto suas roupas foi a base da argumentação utilizada pelo chefe do departamento de arte da MGM para convencer o estúdio a adotar a estética *art déco* no final da década de 1920. [...] A partir da perspectiva dos estúdios, o uso da decoração modernista proporcionava ainda o benefício econômico de distinguir seus produtos frente aos da concorrência. Nesse momento, três de cada quatro filmes norte-americanos eram produzidos por um dos oito grandes estúdios: Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century-Fox, Paramount, Warner Bros., RKO, Columbia, Universal e United Artists. Os filmes requeriam diferenciação no vasto mercado internacional e, para tanto, os estúdios desenvolveram uma série de estratégias de *marketing*. (ALBRECHT, 2000, p. 76-77).

⁴⁴ Paramount, RKO e MGM. (ALBRECHT, 2000, p. 78).

⁴⁵ Nesse ponto, é preciso estabelecer importante distinção entre o cinema norte-americano e o europeu. Enquanto que a presença da arquitetura moderna em Hollywood, conforme descrito, atendia basicamente a interesses comerciais, o cinema europeu, que a adotara anteriormente, funcionou, em determinado momento, como veículo de propaganda dos ideais modernos. “Em antecipação à Exposição de Paris [1925], a arquitetura moderna debutou nos filmes por meio do esforço dos pioneiros franceses [dentre os quais se destacaram os ligados ao *Club des Amis du Septième Art*, ou CASA, fundado em 1921 pelo diretor Louis Delluc e que teve como sua principal figura o arquiteto Robert Mallet-Stevens], que esperavam promover o movimento através do cinema.” (ALBRECHT, 2000, p. 36). Destaque-se ainda que este momento sucedeu a uma primeira etapa da relação entre o cinema e as vanguardas arquitetônicas européias, na qual partidários do Futurismo, do *art nouveau*, do expressionismo e da Secessão Vienense fizeram incursões pela produção cinematográfica.

Mesmo em meio às variadas vertentes de arquitetura dita moderna presentes no cinema, deve-se assinalar que, no período em estudo, a obra de Frank Lloyd Wright raras vezes serviu de inspiração direta para os cenógrafos. Sobre o tema, Albrecht (2000) destaca a presença de cenários dos estúdios MGM influenciados pelas concepções espaciais da vanguarda holandesa, derivados, por sua vez, da planta aberta desenvolvida por Wright ainda no período das *prairie houses*, bem como uma única associação direta entre a arquitetura de Wright e o *modern look* buscado pelo cinema, no filme *The Female*⁴⁶, de 1933⁴⁷.

A quase ausência de referências a Frank Lloyd Wright nas produções cinematográficas norte-americanas do período encontra uma explicação justamente no fato que motivou a escolha da arquitetura moderna, em sentido amplo, como ícone do cinema das décadas de 1920, 30 e início de 1940: a necessidade de vender novos produtos e de atrair os espectadores para as salas de exibição, aumentando o lucro de produtores e estúdios. Nas décadas de 1920 e 1930, Wright passava por um período pouco produtivo e, de certo modo, de ostracismo, na medida em que se colocava em questão, naquele momento, a atualidade de sua obra. A passagem relatada por Carter (1999), que aborda a reação de Wright ao convite para a elaboração do projeto do

⁴⁶ *The Female*, dirigido por Michael Curtiz, apresentava a atriz Ruth Chatterton no papel de Alison Drake, herdeira e diretora de uma montadora de automóveis que comandava suas relações, profissionais ou amorosas, com mão de ferro. Este, como uma série de outros filmes produzidos no período, retratava a nova condição das mulheres no período que se seguiu à quebra da Bolsa de Nova York, como parte vital da força de trabalho nos Estados Unidos. Para servir de pano de fundo a um filme que tinha a ambição de retratar a mulher moderna, o cenógrafo Jack Okey escolheu como cenário reproduções das *textile-block houses* de Wright, residências de inspiração maia construídas nos arredores de Los Angeles na década de 1920. A seqüência de abertura, inclusive, foi rodada na própria Ennis House, projeto do arquiteto de 1924, localizada nas colinas de Hollywood. No Brasil, o filme recebeu o título de *Tu és mulher*.

⁴⁷ Em um momento posterior, no entanto, a figura e a arquitetura de Wright serviram de inspiração para o filme *The Fountainhead*, de 1949, naquele que Albrecht descreve como “para alguns, o mais memorável emprego da arquitetura como cenário construído” (ALBRECHT, 2000, p. 168). O filme, que no Brasil recebeu o título de *Paixões que alucinam*, trata da vida de um arquiteto modernista que, tendo chegado a um momento de queda de popularidade da sua produção, luta contra o público, a crítica e seus companheiros de profissão para levar a cabo seus projetos. visto sua era de sucesso. Albrecht dedica todo o epílogo de sua obra ao filme.

edifício administrativo da companhia Johnson Wax, em Racine, no Wisconsin, em 1936, ilustra muito bem a então condição do arquiteto:

Wright, que tinha construído relativamente pouco nos dez anos anteriores, assim respondeu: “Certamente quero construir seu edifício, e pretendo fazê-lo. Acredito que o senhor não desejará que nenhum outro o faça assim que veja o quão capacitados em engenharia e em experiência construtiva somos, e quanto nossos métodos significarão em economia para o senhor. (CARTER, 1999, p.113).

Também Irigoyen (2002) discorre a respeito, ao tratar do período em que ocorreu a visita de Wright ao Rio de Janeiro, em 1930, ocasião em que atuou como jurado do concurso para o Farol de Colombo, a ser construído em Santo Domingo, capital da República Dominicana:

Wright não passa então por uma fase produtiva. Relegado ao ostracismo desde o final do período das *Prairie Houses* e sem construir desde a crise da bolsa de 1929, é considerado um mero precursor do movimento moderno (“o melhor arquiteto do século XIX”, na opinião do então jovem arquiteto Philip Johnson). Suas obras da década de 1920, como é o caso das casas *textile-block* em Los Angeles, não fazem outra coisa senão aumentar a rejeição dos mais puristas. Como objeto de estudo, sua arquitetura oferece várias obras mestras, embora nenhuma delas recente. (IRIGOYEN, 2002, p. 51).

Parece, portanto, precipitado atribuir a presença de elementos da arquitetura wrightiana na produção belo-horizontina aqui em estudo ao cinema norte-americano do período, na medida em que a obra de Wright, então tida como antiga, não constituiu, nesse momento, referência significativa para a construção dos cenários apresentados pelo cinema americano.

3.3 Influência das publicações especializadas norte-americanas na arquitetura de BH e sua relação com as influências wrightianas

O tema da penetração da arquitetura das *prairie houses* no contexto de Belo Horizonte a partir das revistas norte-americanas de arquitetura, mostra-se, no entanto, de maior complexidade. Tanto Castriota e Passos (1998) quanto Irigoyen (2002) destacam o papel de tais publicações como difusoras,

juntamente com o cinema, dos modelos arquitetônicos norte-americanos no Brasil. Análise dos volumes das publicações *Architectural Record*, *Pencil Points*, *Architectural Forum* editados entre 1935 e 1950⁴⁸ leva à conclusão de que, de modo geral, tais revistas não constituíam, no período em questão, manifestos dos defensores de uma determinada corrente arquitetônica. Ao contrário, a pluralidade era o elemento marcante das publicações, tanto do ponto de vista das tipologias abordadas quanto das características individuais das obras, filiadas a diversas correntes arquitetônicas. Tomadas cada uma das publicações como um conjunto, estas podem ser definidas como catálogos da produção norte-americana de então, abarcando desde obras tidas como de vanguarda quanto a arquitetura corrente.

A modernidade da arquitetura apresentada era tema recorrente nas publicações, ainda que o conceito de modernidade arquitetônica empregado não estivesse filiado a algum conceito ou aspecto arquitetônico específico⁴⁹. Entre as décadas de 1930 e 1940, no entanto, é possível verificar a presença majoritária de projetos filiados ao *streamline déco*⁵⁰, desde os edifícios públicos às residências unifamiliares⁵¹. O artigo inaugural da coluna “A Casa Moderna”, publicada pelo jornal *Estado de Minas* nos anos de 1930, retrata a força do modelo norte-americano na arquitetura residencial de Belo Horizonte, destacando projeto de uma casa, assinado pelo engenheiro civil Waldemar Uchoa, claramente inspirado nas obras difundidas pelas publicações contemporâneas norte-americanas.

⁴⁸ Volumes disponíveis na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e na Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, campus Coração Eucarístico.

⁴⁹ Nesse aspecto, o conceito de modernidade arquitetônica apresenta amplitude semelhante àquela empregado por Albrecht (2000) para o cinema, abarcando uma série de manifestações com pretensões modernas. Aqui, exceção deve ser feita à eficiência e praticidade dos métodos construtivos, associada, de modo geral, à idéia de modernidade.

⁵⁰ Vertente do *art déco* com ênfase nas formas sinuosas e aerodinâmicas. Reproduz a estética da velocidade e da indústria de transportes de então, especialmente dos transatlânticos.

⁵¹ Exceção deve ser feita às igrejas, cujos projetos seguiam filiados a derivações de estilos acadêmicos, especialmente o gótico.

A CASA MODERNA

DESENHOS FEITOS ESPECIALMENTE PARA O "ESTADO DE MINAS"

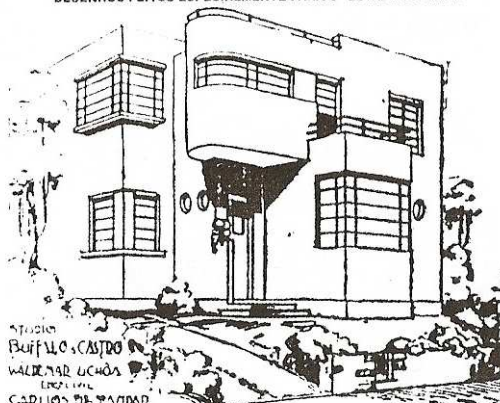


FIGURA 23 – A Casa Moderna. Projeto do arquiteto Waldemar Uchoa do Studio Buffalo e Castro. Publicado no jornal Estado de Minas em 26 de julho de 1936. Fonte: CASTRIOTA, PASSOS, 1998, p. 164.

Ainda que Wright em momento algum estivesse filiado aos modismos que dominavam as publicações norte americanas de então, a presença de artigos de sua autoria e relativos ao seu pensamento e à sua obra é significativa. A maior parte das menções a Wright nas publicações voltadas para a arquitetura nas décadas de 1930 e 1940 está nas páginas da revista *Architectural Forum*⁵², publicada em Nova York. No período citado, foram publicados 35 artigos tratando da obra do arquiteto ou fazendo menção a ele, bem como um número especial, de janeiro de 1938, tratando exclusivamente de sua obra. O mesmo padrão, no entanto, não é seguido por outras publicações⁵³. A título de exemplo, mencione-se que, entre 1939 e 1945 não há, nos volumes da *Architectural Record*, uma única menção à sua obra.

⁵² A inclusão de um número significativo de matérias relativas à obra de Wright destaca uma característica importante da publicação. Apesar de, tal como as demais revistas citadas, não se filiar especificamente a uma corrente arquitetônica, a *Architectural Forum* apresentava uma presença mais significativa de artigos com um caráter marcadamente crítico acentuado, destacando-se das demais publicações pesquisadas especialmente em virtude da presença de um viés não apenas demonstrativo, mas analítico, em suas matérias. Rybczynski (2006), ao tratar do declínio dos periódicos de arquitetura nos EUA – a própria *Architectural Forum* deixou de ser editada em 1974 – cita a revista como a melhor dentre as publicações a respeito do tema.

⁵³ As informações disponibilizadas são resultado de análise das informações disponíveis na Wright Library, banco de dados que abrange todas as publicações relativas ao arquiteto, incluindo cada um de seus artigos e um resumo de seu conteúdo. Disponível no site <http://www.steinerag.com/flw>.

QUADRO 01
Referências a Frank Lloyd Wright nas publicações de arquitetura norte-americanas (1931-1950)

PUBLICAÇÃO	EDITOR	REFERÊNCIAS A FLW
Architectural Forum	Time Inc., Nova York.	39
Architectural Record	F.W. Dodge Corp., Nova York.	4
Pencil Points	Reinhold Publishing Corp., Stamford, Connecticut.	9
Architecture	Charles Scribner's Sons, Publishers, Nova York.	2
House Beautiful	Hearst Magazines Inc., New York.	5
Ladies Home Journal	The Curtis Publishing Company, Philadelphia.	2

Fonte: <http://www.steinerag.com/flw>

No entanto, como cadernos da produção arquitetônica norte-americana contemporânea, menções a edificações ou projetos passados eram raras nas referidas publicações. Seguindo esse padrão, os artigos relativos a Frank Lloyd Wright concentravam-se especialmente na produção do arquiteto no momento, em críticas de seus textos, em ensaios do próprio arquiteto sobre temas da arquitetura contemporânea e em notícias sobre sua carreira⁵⁴. Isso explica o fato de a produção wrightiana do período das *prairie houses* – cujo auge ocorreu na primeira década do século XX – foco deste estudo, mostrar-se ausente dos volumes pesquisados, à exceção do citado número de janeiro de 1938.

Tal obra do arquiteto, no entanto, faz-se presente a partir de sua influência na produção de outros arquitetos, especialmente no que diz respeito às edificações residenciais unifamiliares. Apesar da maior distância temporal, a produção do período das *prairie houses* surge, nesse momento, de maneira

⁵⁴ A sede da companhia Johnson Wax, em Racine Wisconsin – construída entre 1937 e 1939 – é o tema mais popular dos artigos sobre Wright, envolvendo especialmente o inovador sistema estrutural empregado na obra. Há, no entanto, reportagens variadas sobre o arquiteto, incluindo temas curiosos como sua condecoração pelo rei da Inglaterra (*Royal Metal comes to America, Architectural Forum*, fev. 1941, p. 10) e os comentários dos proprietários Paul e Jean Hanna sobre a casa construída por Wright para eles (*Frank Lloyd Wright builds us a home, Architectural Record*, jul. 1938, p. 59-74).

mais significativa como influência para as casas construídas que as *textile-block houses*, características da produção mais recente de Wright. A presença dos telhados como elementos unificadores da forma e a ênfase horizontal constituem os principais elementos de permanência da obra wrightiana na produção arquitetônica posterior. Nesse ponto, é significativo destacar o fato de que o emprego de tais recursos compositivos não significava uma estrita repetição dos modelos wrightianos. A complexidade da composição espacial wrightiana, por exemplo, poucas vezes faz-se presente, o que confere às edificações uma aparência mais próxima do convencional. A base do estilo era ainda freqüentemente conjugada a elementos associados a outras correntes arquitetônicas, num processo que envolvia, simultaneamente, simplificação e popularização dos recursos utilizados por Wright. A estética do *mission style*, por exemplo, era freqüentemente apresentada em composições alongadas de pavimento único, a ênfase horizontal produzindo uma ligação entre obra e terreno que se aproxima muito mais da sutileza do estilo *prairie* que do colonial espanhol – que fornece os modelos a partir do qual o *mission style* se desenvolve – no qual a relação entre a edificação e o sítio é antes de imposição que de harmonia. O modelo da escola californiana, descrito no capítulo anterior, mostra-se também bastante presente.

3.4 Influência wrightiana a partir de São Paulo e do Rio de Janeiro

No que diz respeito a uma eventual presença de elementos wrightianos na arquitetura residencial unifamiliar em Belo Horizonte em decorrência da influência proveniente dos principais centros do país, é importante estabelecer distinções entre as situações desenvolvidas em São Paulo e no Rio de Janeiro.

No contexto paulistano, é marcante a presença da influência wrightiana na arquitetura residencial unifamiliar, nos anos 1930 e 1940. As manifestações

wrightianas em São Paulo têm início com as obras de Victor Dubugras⁵⁵ e com a difusão do neocolonial simplificado⁵⁶.

Nestor Goulart Reis Filho (1997) dedica boa parte de seu estudo sobre a obra de Victor Dubugras à produção do arquiteto geralmente enquadrada sob a denominação de “neocolonial,” à qual se costuma relacionar a influência wrightiana. Sob tal denominação é posta uma série de obras projetadas e edificadas entre os anos de 1915 e 1930, em sua maior parte no estado de São Paulo.

Os edifícios da fase neocolonial do arquiteto podem ser sinteticamente descritos como pequenas edificações – geralmente concebidas a partir de modelos residenciais unifamiliares, ainda que sua destinação tenha sido por vezes diversa – de alvenaria de tijolos ou pedra aparente, com cobertura em telhas cerâmicas e beirais salientes. Ademais da ausência de revestimento, a reduzida ornamentação acentuava o contraste entre tais obras e suas contemporâneas. Reis Filho destaca, nas obras de Dubugras desse período, a ênfase “nos elementos estruturais e nas técnicas construtivas” (REIS FILHO, 1997: p.58) em detrimento de uma abordagem mais formalista, de preocupações com detalhes decorativos, num método de projeto que o autor intitula “descarte do supérfluo”. A busca de modelos no passado não esconde a preocupação com a atualidade no processo de projetar, com a adequação das edificações aos novos tempos. Sobre o tema, assim trata o autor:

O neocolonial de Dubugras não era feito de volutas e frontões. Não era feito de colunatas gratuitas e muxarabies desnecessários. Sua obra era constituída nessa época, principalmente, por uma revisão radical de todas as técnicas construtivas, adequadas para os tipos de problemas apresentados pela prática. Seu neocolonial era feito de tijolos aparentes e de paredes com alvenaria de pedra aparente, de acabamento refinado, que nunca existiram no período colonial. Era feito de vergas de pedra, em paredes de tijolos, assentados sobre

⁵⁵ “Dubugras, [(1868-1933), arquiteto francês radicado em São Paulo], que procurou seu caminho nas direções mais variadas (do neogótico ao neocolonial, passando pela *art nouveau*), também construiu algumas casas de inspiração formal nitidamente wrightiana.” (BRUAND, 2006, p. 271).

⁵⁶ Expressão cunhada por Carlos A. Lemos para caracterizar uma série de residências erigidas em São Paulo durante o período da Segunda Guerra Mundial, conforme será visto à frente.

embasamento em pedras aparentes. Suas paredes de pedra não eram apenas aparentes, mas eram de fato edificadas com essa técnica. Não eram falsificações, eram realidade construtiva. Seu neocolonial era feito com telhados com grandes beirais e telhas de canal, certamente, mas também com faixas de ventilação e grandes chaminés de tijolos aparentes, que nunca existiram no período colonial.

Essa arquitetura regional revelava as lições do mestre Viollet-le-Duc, de verdade construtiva, de tradição racionalista, de valorização das técnicas mais eficientes, nas condições de clima e mão-de-obra disponíveis. (REIS FILHO, 1997: p. 75).

É a busca comum por uma arquitetura concebida e edificada com base em princípios tidos como modernos, porém jamais desvinculada da produção nacional anterior, que permite a associação entre a obra de Dubugras e a de Wright do período das *prairie houses*. Ressalte-se, no entanto, o fato de que a obra do primeiro, a despeito da ligação proposta por Reis Filho (1997)⁵⁷, bem como de sua importância para a popularização da obra de Wright no meio acadêmico paulistano⁵⁸, em momento algum apresentou similaridade espacial ou mesmo conceitual com a produção wrightiana mencionada.

A idéia da simplificação formal da arquitetura neocolonial, destacada por Reis Filho na análise da obra de Dubugras, já fora anteriormente levantada e desenvolvida por Carlos Lemos, também pesquisador da história da arquitetura paulista.

Lemos (1989), no entanto, refere-se de maneira distinta à idéia do “neocolonial simplificado”, despidendo o termo de qualquer ênfase no pensamento racionalista de Dubugras. Ao mesmo tempo, estende sua aplicação à produção arquitetônica paulista da época de modo geral, como reflexo da popularização do estilo neocolonial, por vezes aliada à escassez de recursos financeiros que

⁵⁷ Reis Filho (1997) menciona a existência de uma semelhança dos métodos projetuais de Frank Lloyd Wright e de Víctor Dubugras, especialmente no que diz respeito ao rigor técnico aplicado por ambos no processo de criação.

⁵⁸ Bruand (2006) destaca que o prestígio de Wright entre os alunos da Escola Politécnica de São Paulo na década de 1930 era resultado da influência de Dubugras, “personalidade dominante no curso de arquitetura da Escola Politécnica, de onde saiu apenas pouco antes de sua morte, em 1933” (BRUAND, 2006, p. 271).

caracterizou o período da Segunda Guerra Mundial⁵⁹. Lemos (1989), citado por Irigoyen (2002) expõe as características principais dessa arquitetura:

[...] uso de telhas tradicionais, então chamadas de “paulistinhas”; manutenção dos profundos beirais, agora quase sempre forrados por baixo com massa de estuque, às vezes com cachorros fingidos; telhados com um certo “movimento” e nunca de duas águas, paredes de tijolo a vista [...] Suas plantas sempre possuíam *hall* de distribuição [...] eram compactas e de cômodos pequenos, mas isolados e bem ventilados. (IRIGOYEN, 2002, p. 199-120).

Irigoyen (2002), ao tratar do “neocolonial simplificado”, apresenta a inserção de sua produção num contexto mais amplo, com a influência norte-americana no cotidiano paulistano⁶⁰ e a obra de Wright exercendo papel significativo em sua difusão. A autora relaciona o surgimento do estilo à influência wrightiana – ainda que meramente formal – destacando não apenas os elementos comuns às duas produções, mas especialmente a busca da simplificação da arquitetura local, modelada na obra de Wright, como atitude voltada para o desenvolvimento de uma concepção moderna de arquitetura, menos impactante que a oferecida pelas vanguardas européias:

Paralelamente ao mencionado processo de americanização, existe uma tendência difundida a partir do primeiro pós-guerra, que faz do estilo neocolonial e da tipologia da casa isolada das quatro divisas do terreno um referente paulistano. Sem dúvida, neste contexto a arquitetura de Frank Lloyd Wright representa uma opção cujo impacto cultural é mínimo, se comparado com o produzido pelas arquiteturas mais radicais da vanguarda moderna. A utilização de grandes alpendres revestidos com reboco, o predomínio de cheios sobre vazios, os telhados, as plantas compactas são alguns dos elementos que, poder-se-ia dizer, aproximam formalmente (embora não necessariamente de um ponto de vista conceitual) a arquitetura de Wright e a tradição local. (IRIGOYEN, 2002, p. 119)

A influência da obra de Wright em São Paulo, no entanto, não se esgotou nas derivações do estilo neocolonial. O ressaltado prestígio do arquiteto norte-americano no meio acadêmico da Escola Politécnica teve reflexos na produção de uma série de arquitetos que atuaram na capital paulista a partir da segunda

⁵⁹ Sobre este aspecto, é importante destacar que os argumentos de Reis Filho constituem uma particularização dos escritos de Lemos sobre o tema, aplicando-os ao neocolonial na obra de Dubugras. Os argumentos de Lemos são o ponto de partida para a análise promovida por Reis Filho, conforme se verifica em REIS FILHO, 1997, p. 80.

⁶⁰ Ver AMARAL (1994) e IRIGOYEN (2002).

metade da década de 1930. Irigoyen (2002) levanta a presença, entre fins da década de 1930 e início da de 1940, de influências wrightianas nas obras de João Vilanova Artigas, Oswaldo Arthur Bratke e Miguel Forte⁶¹, todos arquitetos formados em São Paulo, na década de 1930⁶². Capitaneada pela obra de João Vilanova Artigas⁶³, a produção moderna paulistana de influência wrightiana atingiu volume e diversidade bastante superiores aos das demais capitais brasileiras, permitindo inclusive falar-se no surgimento de um “modelo paulista”, conforme destaca Irigoyen (2002), cuja obra dedica-se com especial afinco a esse tema.

Em comparação com o quadro de São Paulo, a influência wrightiana no Rio de Janeiro é bastante menos significativa, a despeito da conturbada presença do arquiteto norte-americano na cidade. Em 1931, por ocasião do concurso internacional de projetos para o Farol de Colombo⁶⁴, Wright é convidado pela União Pan-americana a vir à cidade, como representante da América do Norte na comissão julgadora. Sua presença no Rio, entre os dias 2 e 24 de outubro, teve ampla cobertura da imprensa local, dada a sua condição de arquiteto internacionalmente conhecido. Considerando a pequena repercussão do concurso, a presença de Wright foi especialmente marcante em virtude de seu

⁶¹ Irigoyen (2002) destaca o fato de que, dentre os arquitetos citados, Miguel Forte é o único que se mostra fiel, ao longo de sua carreira, ao ideário do arquiteto norte-americano, mantendo-se ativo até fins da década de 1950. A obra de Forte é, assim, contemporânea daquela de “wrightianos de gerações posteriores”, como José Cláudio Gomes, seu estagiário entre 1952 e 1953. É interessante notar que os exemplos levantados pela autora concentram-se quase que exclusivamente nas residências unifamiliares. (ver IRIGOYEN, 2002, p. 120-125).

⁶² Forte e Bratke são arquitetos oriundos da Escola de Engenharia Mackenzie, fundada em 1917. É importante destacar que, de acordo com o relato de Nedelykov e Moreira (2001), também nesta instituição era marcante a influência norte-americana, a partir da presença, em seu corpo docente, já na década de 1920, de professores formados nos Estados Unidos. Os autores destacam ainda o fato de que a Escola recebia regularmente publicações norte-americanas de arquitetura.

⁶³ João Vilanova Artigas (1915-1985), arquiteto formado pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo em 1937, foi o principal expoente da corrente wrightiana do modernismo paulista. Bruand (2006) destaca na sua produção as casas construídas entre 1938 e 1945 no bairro paulistano do Pacaembu: a residência Roberto Lacase (1939), a residência Luiz Antônio Leite Ribeiro (1943-1945) e, especialmente a residência Rio Branco Paranhos (1940-41), descrita por Irigoyen (2002) como “uma releitura do Wright das *Prairie Houses* (IRIGOYEN, 2002, p. 141), que destaca o fato de que, tal como nos exemplares wrightianos, a casa “gira em torno do núcleo de circulação, a partir do qual vão se integrando outros espaços.” (IRIGOYEN, 2002, p. 143).

⁶⁴ Monumento a ser erigido em Santo Domingo, capital da República Dominicana, primeira cidade fundada pelos europeus nas Américas.

posicionamento no conflito então em curso entre as correntes acadêmica e moderna da Escola Nacional de Belas Artes, esta última capitaneada por Lucio Costa, recentemente exonerado do cargo de diretor⁶⁵, e apoiada pelo Diretório Acadêmico da instituição. Wright proferiu duas conferências na ENBA, na qual deixou claro seu apoio à causa dos estudantes, inclusive incitando-os a combater seus mestres⁶⁶.

A vinda de Wright ao Rio de Janeiro, se contribuiu para o fortalecimento das posições dos modernos na Escola de Belas Artes, não implicou uma maior penetração de sua obra e de seus conceitos nos círculos acadêmicos. Nedelykov e Moreira (2001), ao justificarem a predominância da figura e da obra de Le Corbusier como referência para os estudantes de arquitetura a partir da década de 1930, destacam a difícil acessibilidade e a complexidade do discurso de Wright como fatores que o afastaram do meio acadêmico nos anos que se seguiram à sua visita à cidade.

O quadro carioca, centrado na figura de Lucio Costa e amplamente dominado pelas manifestações corbusierianas, permitiu apenas a manifestação ocasional de influências wrightianas na produção arquitetônica local. O Pavilhão Lowndes, edificação projetada pelo escritório dos irmãos Roberto⁶⁷ em Petrópolis, em 1953, é freqüentemente descrito como a mais bem sucedida obra influenciada por Wright produzida pela escola carioca⁶⁸. Exemplos

⁶⁵ Em dezembro de 1930 o governo de Getúlio Vargas conduziu Lucio Costa, então com vinte e nove anos, à direção da Escola. A princípio, sua nomeação fora bem recebida pelos tradicionalistas, uma vez que ele estivera, até então, ligado ao movimento neocolonial. No entanto, a contratação de professores como Gregori Warchavchik e Affonso Eduardo Reidy, tidos como futuristas, evidenciando o interesse de Costa na introdução de ideais racionalistas e funcionalistas na instituição, desperta a fúria dos acadêmicos. Costa é demitido pelo reitor em setembro de 1931, deflagrando uma greve estudantil, ainda em curso quando da chegada de Frank Lloyd Wright. Sobre o tema, ver IRIGOYEN, (2002), p. 26-27, e BRUAND (2006), p. 71-74.

⁶⁶ Manchete do Correio da Manhã de 22 de outubro de 1931, citada por Irigoyen (2002) trazia os seguintes dizeres: "O sr. Frank Lloyd Wright afirma que os estudantes devem orientar os professores."

⁶⁷ Marcelo, Milton e Maurício Roberto formaram um dos mais prestigiosos escritórios de arquitetura modernista brasileira, o M. M. M. Roberto. A firma ganhou destaque com o projeto vencedor do concurso para a sede da Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, cuja construção foi concluída em 1938.

⁶⁸ Sobre o tema, ver BRUAND (2006), p. 174, e NEDELYKOV, MOREIRA (2001).

anteriores – afetos ao período pesquisado para Belo Horizonte – são escassos. A ornamentação *zig zag*, bastante comum em edifícios filiados à corrente art-déco erigidos entre finais da década de 1920 e início da de 1930⁶⁹, certamente teve como uma de suas precursoras aquela utilizada por Wright em suas *textile-block houses*, e constitui provavelmente o elemento wrightiano mais difundido na arquitetura do período⁷⁰.

No que diz respeito à influência dos modelos paulista e carioca, é importante destacar que a ascendência dos modelos oriundos do Rio de Janeiro – onde as experiências wrightianas foram bastante menos expressivas que em São Paulo – em Belo Horizonte era então bastante mais significativa que a daqueles provenientes da capital paulista. Como justificativa para tal fato, destaque-se que boa parte dos arquitetos atuantes em Belo Horizonte entre as décadas de 1930 e 1940 tiveram formação acadêmica na Escola Nacional de Belas Artes, na então capital federal. Outros, como Raffaello Berti, iniciaram sua atividade profissional em terras brasileiras no Rio de Janeiro.

A presença, também na capital mineira, de um processo de simplificação da arquitetura neocolonial⁷¹, certamente não é suficiente para que se estabeleça

⁶⁹ Relativamente a este aspecto, merecem destaque os vitrais da Residência Viriato de Miranda Carvalho, projeto de Gusmão, Dourado e Baldassini de 1929 e o Edifício Rio de Janeiro (1933) de Mário Freire, cujo portão apresenta ornamentação geométrica bastante semelhante àquela utilizada pelo arquiteto norte-americano no projeto do Unity Temple, em Oak Park, Illinois.

⁷⁰ Ressalte-se, no entanto, que este estudo não pretende ser exaustivo no que diz respeito a aspectos da influência wrightiana no Rio ou em São Paulo. Esta apenas serve de base para nossas conclusões relativas ao quadro belo-horizontino.

⁷¹ Em seu estudo intitulado “A cidade republicana – Belo Horizonte, 1897-1930” Celina Borges Lemos situa a chegada do neocolonial à cidade ainda nos anos de 1920, destacando os edifícios do Grupo Escolar Dom Pedro II (Carlos Santos, 1926) e da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (J. Polny, 1920-1930) e a residência da rua Marechal Deodoro, 294, (Caetano de Franco, 1936) como obras representativas do estilo. Ademais da apresentação e descrição de tais exemplares, a autora faz breve relato da evolução do neocolonial na capital mineira, destacando a importância da simplificação do mesmo em sua difusão, ocorrida na década seguinte: “Pode-se indicar que a experiência neocolonial, embora ambígua em seu primeiro momento, resultou, posteriormente, em um encontro efetivo com a tradição colonial brasileira. Tal experiência veio para a nova Capital, tendo sido efervescente nos anos 30. Agradando a todos os gostos, o estilo neocolonial foi amplamente divulgado através das revistas especializadas, tendo sido popularizado e simplificado, o que, conseqüentemente, facilitou sua adoção nas edificações de então.” (LEMOS, 1998: p. 113-114).

um vínculo entre a arquitetura de influência wrightiana aqui produzida e os avanços relativos ao mesmo tema que ocorreram em São Paulo. A dita fase wrightiana identificada por Bruand (2006), manifestação não apenas do gosto dos arquitetos locais pela estética da obra do arquiteto norte-americano, mas especialmente por seus conceitos e ideais, permaneceu como um fenômeno eminentemente paulista, no qual a admiração às suas realizações dentro do meio acadêmico – também fator diferenciador da experiência paulista – ao que tudo indica, teve papel preponderante.

Tem-se, portanto, que o desenvolvimento de uma arquitetura residencial de influência wrightiana em Belo Horizonte deve ser entendido como um fenômeno de características eminentemente locais. A produção de um número significativo de residências de influência wrightiana na cidade, bem como suas características específicas, justificam tal entendimento. A ocasionalidade do fenômeno carioca imediatamente afasta-o de qualquer relação com o ocorrido em Belo Horizonte, enquanto que a coesão do movimento wrightiano paulista indicam uma evolução jamais atingida pelo modelo da capital mineira.

4 AS RESIDÊNCIAS INFLUENCIADAS PELO *PRAIRIE STYLE* EM BELO HORIZONTE

A discussão empreendida ao longo do capítulo anterior desencoraja o entendimento de que a influência do *prairie style* nas edificações unifamiliares de Belo Horizonte nas décadas de 20, 30 e 40 do século passado foi decorrência de uma presença significativa da obra de Frank Lloyd Wright no meio acadêmico belo-horizontino. Entendimento semelhante é apresentado em relação às influências do cinema e àquelas provenientes dos contextos paulistano e carioca. A partir do descarte desses outros possíveis caminhos, a presença de edificações influenciadas pelo estilo na cidade é atribuída ao acesso de moradores e arquitetos às publicações norte-americanas de arquitetura da época, reflexo de uma presença então crescente da cultura dos Estados Unidos na sociedade brasileira.

A seleção das edificações partiu de um critério cronológico aproximado, delimitado pelo início de uma segunda fase eclética da arquitetura residencial belo-horizontina – em sucessão ao ecletismo de matiz européia, predominante na arquitetura da cidade em suas três primeiras décadas – e a consolidação do modernismo, ocorrida em meados da década de 1950. O relato de Souza (1998) esclarece que as inovações arquitetônicas introduzidas pelas marcantes obras de Oscar Niemeyer na Pampulha, projetadas ainda no início da década de 1940, não foram imediatamente absorvidas pela cena arquitetônica local.

Em Belo Horizonte, a arquitetura dos anos 40 ligara-se estreitamente às realizações do prefeito JK. O restante da década traria um certo retrocesso, ou um avançar mais lento, como que compensando, para os conservadores e opositores, os traumas que a velocidade das mudanças lhes trouxera. (SOUZA, 1998, p. 203).

Apresentado esse cenário, tem-se que a efetiva difusão do modernismo na cidade ocorreu ao longo da década de 1950, conforme atestado pelo autor:

No desenrolar desses fatos [reconhecimento nacional da Escola de Arquitetura e incorporação da mesma, juntamente com as escolas de

Engenharia, Medicina, Direito e Odontologia, à então Universidade de Minas Gerais] nota-se a importância de JK no processo de consolidação da Escola de Arquitetura, mas também é digno de nota o pioneirismo de seus fundadores. Sem essa iniciativa [criação da Escola], desde o início dos anos 30, não teria sido possível que na década de 50 uma arquitetura moderna, com uma inegável inspiração mineira, começasse a ter lugar no cenário da cidade. (SOUZA, 1998, p. 202).

Estabelecido tal limite de tempo, que marca o período em que a influência dos modelos norte-americanos na arquitetura da cidade foi mais significativa, a seleção prosseguiu a partir da busca de elementos comuns entre as casas belo-horizontinas do período e os exemplares do *prairie style*. Foram selecionadas edificações nas quais a presença de tais elementos mostrou-se marcante⁷², de forma a caracterizar a relação com os referidos exemplares norte-americanos. A pesquisa considerou ainda o material existente nos acervos da Diretoria do Patrimônio Cultural da Fundação Municipal de Cultura e da Secretaria Municipal Adjunta de Regulação Urbana da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Tendo em vista a finalidade da pesquisa, voltada para a geração de subsídios para a preservação das edificações, bem como o material disponível nas fontes pesquisadas, esta abrangeu prioritariamente projetos efetivamente construídos, ainda que parte das edificações tenha sido posteriormente alterada ou demolida, algumas, inclusive, em data bastante recente⁷³. O quadro a seguir apresenta os imóveis correspondentes às edificações selecionadas, seus endereços e condição atual dos mesmos em relação à preservação do patrimônio.

⁷² Mencione-se que, considerada sua inserção no segundo momento eclético” de Belo Horizonte, destacado por Castriota e Passos (1998), é comum entre as edificações residenciais unifamiliares do período a presença simultânea de elementos de inspirações variadas. Diante desse quadro, a pesquisa destacou as edificações nas quais a influência dos citados exemplares norte-americanos deu-se de forma abrangente, descartadas aquelas em que a relação ocorreu apenas pontualmente pontual.

⁷³ A antiga residência de José Maria Alkmim, demolida em janeiro de 2009 para a construção de um hotel, é o exemplo mais recente.

QUADRO 02
Edificações selecionadas

Nº	IMÓVEL	ENDEREÇO	DATA DO PROJETO	ARQUITETO (a) /CONSTRUTOR (c)	CONDIÇÃO ATUAL (JULHO DE 2009)
01	Lote 2 A do quarteirão 2 da 11ª Seção Urbana;	Rua Pernambuco esq. Av. do Contorno	1950	Sylvio Fonseca (a)	Demolida
02	Lote 10 do quarteirão 1 A do bairro Cidade Jardim	Rua Bernardo Mascarenhas	1953	Desconhecido	Sem proteção
03	Lote 11 do quarteirão 1 A do bairro Cidade Jardim	Rua Bernardo Mascarenhas	1951	Tarcísio Silva (a)	Sem proteção
04	Lotes 4 e 5 do quarteirão 3 do bairro Cidade Jardim	Rua Conde de Linhares	1958	Raphael Hardy Filho (a)	Sem proteção
05	Lotes 10 e 11 do quarteirão 3 da 9ª Seção Urbana	Rua Alvarenga Peixoto	1955	Adail João Rehling (c)	Indicada para tombamento
06	Lote 3 B do quarteirão 27 da 9ª Seção Urbana	Rua Aimorés	1946	Wady Simão (c)	Demolida
07	Lote 2 B do quarteirão 27 da 9ª Seção Urbana	Rua Aimorés	1946	Raphael Hardy Filho (a)	Demolida
08	Lote 3B do quarteirão 19 da 6ª Seção Urbana.	Rua Rio Grande do Norte	1949	Desconhecido	Tombamento municipal
09	Lote 17 A do quarteirão 8 da 4ª Seção Urbana.	Av. João Pinheiro	1935	Raffaello Berti e Luiz Signorelli (a)	Tombamento municipal

Fonte: Secretaria Municipal Adjunta de Regulação Urbana de Belo Horizonte. Diretoria do Patrimônio Cultural da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

A pesquisa partiu da busca, nos exemplares belo-horizontinos do período, de elementos característicos das edificações do *prairie style*. Os elementos selecionados, destacados dentre aqueles descritos no Capítulo II deste estudo, são os que se seguem: 1) interpenetração e integração dos espaços internos; 2) integração dos alpendres com o corpo da edificação; 3) ausência de simetria

4) composição de fachada em planos diversos, com avanços e recuos; 5) cobertura marcante – saliente, exercendo a função de elemento unificador das irregularidades das fachadas; 6) composição marcadamente horizontal; 7) descolamento em relação aos limites do terreno; 8) continuidade da fenestração.

A seguir são apresentados quatro estudos de caso, abordando quatro das edificações citadas. A referência para definição dos modelos é a horizontalidade da composição das fachadas principais, na medida em que a análise das edificações conduziu à verificação de que esta foi, de modo geral, continuamente acentuada⁷⁴ a partir dos primeiros exemplares. Ainda, a horizontalidade tem como consequência imediata a relação entre a edificação e o lote no qual está implantada, característica que, juntamente com a função compositiva da cobertura, constitui o principal elemento que caracteriza a influência do *prairie style* do ponto de vista visual. Serão analisados, caso a caso, cada um dos elementos acima destacados, bem como suas relações com os demais exemplares identificados.

4.1 Antiga residência Antônio Mourão Guimarães

A residência Antônio Mourão Guimarães, projetada pelos arquitetos Luiz Signorelli e Raffaello Berti em 1935, é talvez a primeira e certamente uma das mais significativas manifestações da influência das *prairie houses* nas residências unifamiliares da capital.

A edificação está situada no último quarteirão da avenida João Pinheiro, próximo à Praça da Liberdade. O terreno segue o alicive da rua, com a edificação implantada em um pequeno aterro, elevado em relação ao passeio, guardando generoso afastamento em relação ao alinhamento. Ainda, encontra-se isolada das divisas do terreno, com o corpo central da edificação

⁷⁴ Esse tema será abordado no item 4.5.

respeitando afastamentos semelhantes em relação aos limites laterais do lote. A percepção da relação entre lote e edificação no sentido longitudinal do mesmo é hoje prejudicada pela existência de prédio anexo à antiga residência, contendo os quartos de um hotel do qual a casa abriga os espaços comuns e administrativos.



FIGURA 24 – Antiga res. Antônio Mourão Guimarães.
Vista aérea.
Fonte: Google Earth

A análise das plantas denota uma ênfase horizontal mais significativa a partir da rua em direção fundo do lote. Na fachada principal da edificação, a horizontalidade da composição, ainda que presente – marcada especialmente pela linha dos telhados salientes do alpendre e do corpo da edificação – é atenuada não apenas pela massa do corpo central da edificação, mas pela posição elevada da casa em relação à rua. A elevação em relação ao plano da rua, que nos exemplares das casas da pradaria tem como objetivo garantir privacidade aos moradores⁷⁵, é aqui voltada não apenas para a resolução de

⁷⁵ Mencione-se que, ao contrário do que ocorre com o exemplar da avenida João Pinheiro, a elevação dos pavimentos principais em relação ao plano da rua é, nas *prairie houses*, uma opção de projeto, não uma condicionante dos terrenos, quase que exclusivamente planos.

um problema ligado à declividade do terreno mas, especialmente, para conferir monumentalidade da edificação, então residência de uma das famílias mais abastadas da capital.



FIGURA 25 – Antiga res. Antônio Mourão Guimarães.
Fachada frontal.
Fonte: BERTI, 2000, p. 94.

Uma condição embrionária em relação à incorporação de elementos do *prairie style* estende-se a outros elementos da edificação, destacados dentre os pontos mencionados na parte inicial do capítulo. A marcante presença da cobertura, certamente, reforça o elo entre a edificação e os exemplares do *prairie style*. Esta surge não como simples coroamento da edificação, mas como elemento que, a partir dos beirais salientes e de sua presença marcante na fachada, exerce a prerrogativa de ancorar a edificação ao solo, bem como de constituir o principal elemento de sua relação com o entorno. No exemplar em questão, no entanto, o papel da cobertura de elemento responsável pela coesão da composição é discreto. A regularidade da fachada principal, cuja simetria é apenas levemente quebrada pelo alpendre – que, a despeito de insinuar uma extensão da casa para o entorno, mantém o caráter de elemento adjacente à edificação, marcante nas residências do ecletismo belo-horizontino – não demanda da cobertura um papel de estabilizador.

As janelas em fita da fachada principal, assim como a cobertura, também ecoam solução característica dos exemplares norte-americanos. Há, porém, uma submissão da fenestração à simetria que norteia a disposição dos elementos na fachada de fachada, de modo que a horizontalidade das janelas contínuas acaba por restringir-se aos seus limites, não estendendo seus efeitos à composição de modo geral. Exceção pode ser feita às elegantes janelas da água furtada, cuja disposição, em íntima relação com sua cobertura, apresentam nítida filiação à escola *prairie*.

A disposição dos ambientes internos também apresenta semelhanças com alguns dos exemplares norte-americanos. O hall da escada, tanto no pavimento térreo quanto no segundo pavimento, funciona como elemento central, a partir do qual se distribuem os demais compartimentos da edificação. Apesar de o emprego de um elemento central a partir do qual é feita a disposição dos espaços ser solução comum à edificação e ao modelo das *prairie houses*, a concepção dos dois casos é significativamente diversa. Da organização centrípeta wrightiana, na qual os espaços, cada vez mais contínuos, parecem girar em torno de um elemento construído, passa-se, na residência em análise, a uma organização centrífuga, na qual todos os espaços são acessados a partir de um outro, central. O percurso circular do morador das casas wrightianas é substituído, na edificação belo-horizontina, por uma série de percursos retilíneos e independentes a partir do núcleo central, solução bastante comum à época⁷⁶, inclusive em outras obras de Berti.

⁷⁶ O modelo do hall de distribuição tornou-se bastante popular em Belo Horizonte a partir do momento da superação do eclétismo. Empregado em boa parte das edificações, surgiu como uma das soluções que substituíram o antigo modelo eclético, baseado na distribuição dos cômodos da edificação em duas linhas, a partir do plano da fachada. Sobre o tema, ver MENEZES, 1997, p. 81-87.

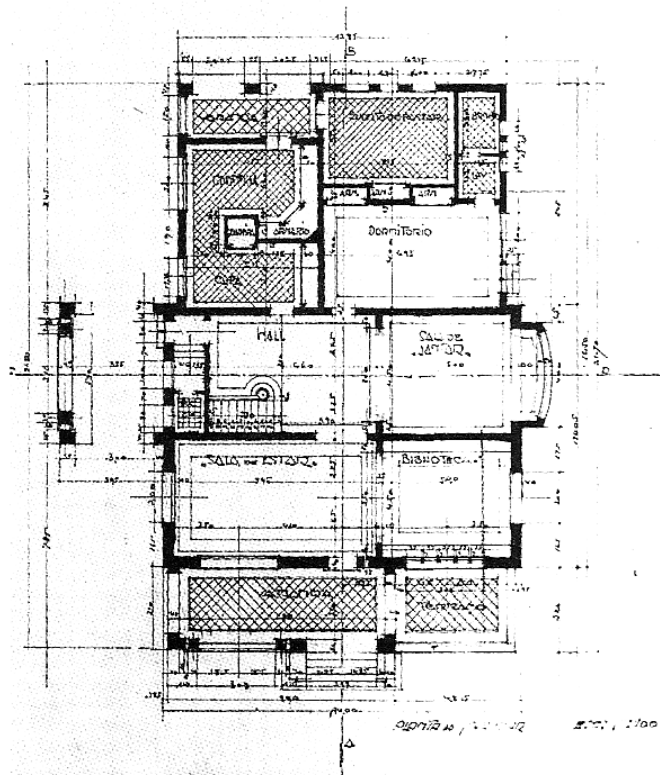


FIGURA 26 – Antiga res. Antônio Mourão Guimarães.
Planta do pavimento térreo.
Fonte: BERTI, 2001, p. 96.

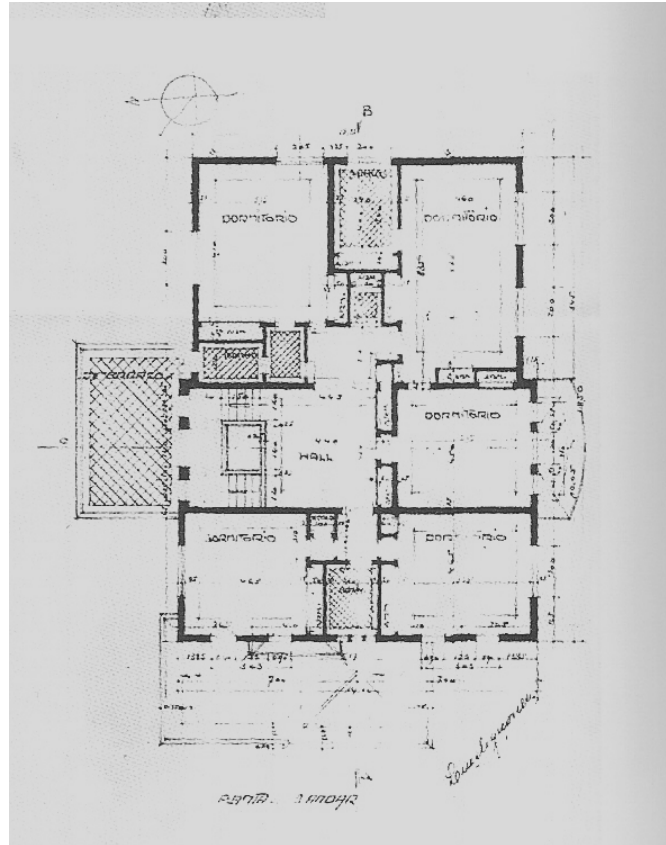


FIGURA 27 – Antiga res. Antônio Mourão Guimarães.
Planta do pavimento superior.
Fonte: BERTI, 2001, p. 96.

Percebe-se ainda, no pavimento térreo, o estabelecimento de uma linha condutora, desde o *porte-cochère* à janela proeminente da sala de jantar, o que sugere uma composição em eixos cruzados. Nesta, o eixo menor segue o percurso descrito e funciona como espaço de intermediação entre a área social da casa – alpendre e sala de estar/biblioteca – e área privada e de serviços. Tal organização, no entanto, perde-se no pavimento superior, na qual o eixo transversal desaparece. Também aqui a inspiração em modelos das *prairie houses* parece pouco provável, tendo em vista que o sistema de eixos, ademais de sua timidez, apresenta-se inserido em uma composição nitidamente clássica. Enquanto que a análise da planta de situação expõe sua existência, consulta à planta de cobertura mostra que o mesmo encontra-se inserido em composição extremamente rígida, na qual estão dispostas duas linhas de ambientes a partir de um bloco principal, que engloba toda a área social do pavimento térreo.

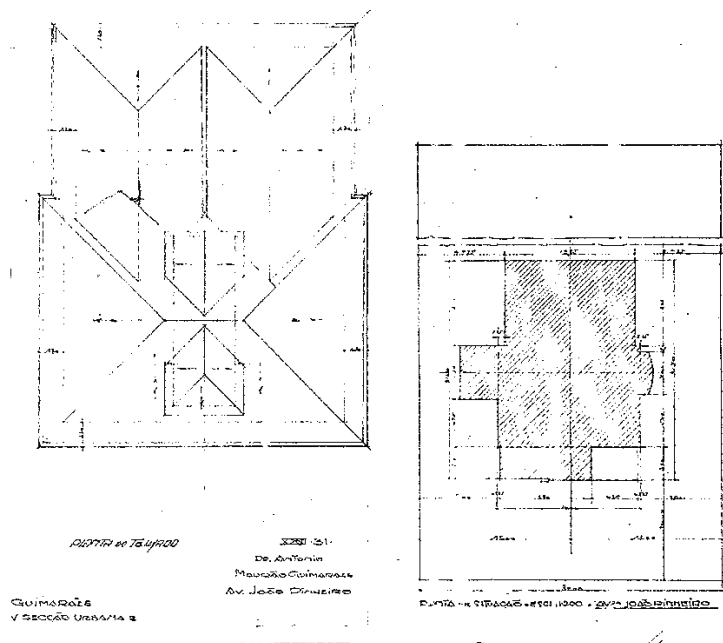


FIGURA 28 – Antiga res. Antônio Mourão Guimarães.
Plantas de cobertura e de situação.
Fonte: BERTI, 2001, p. 96.

Mencione-se, no entanto, a presença de fluidez espacial no setor social da casa, marcada pelos binômios hall/sala de jantar e sala de estar/biblioteca. Mais uma vez, no entanto, tal característica não implica associação às casas da pradaria⁷⁷. A marcação compartimentada do piso denota sua condição ainda inicial, longe do dinamismo e da interpenetração dos modelos consolidados do *prairie style*, à semelhança da solução empregada por Wright na Residência Winslow (1893), uma antecessora das *prairie houses*.

⁷⁷ A comunicação entre os espaços restrita à área social foi uma solução frequentemente empregada nas residências da capital mineira a partir da década de 1930. A disposição conservadora dos espaços privados permaneceu como um dos elementos marcantes da arquitetura residencial mineira até mesmo durante o período do modernismo de influência corbusieriana, conforme demonstra Bahia (2001).

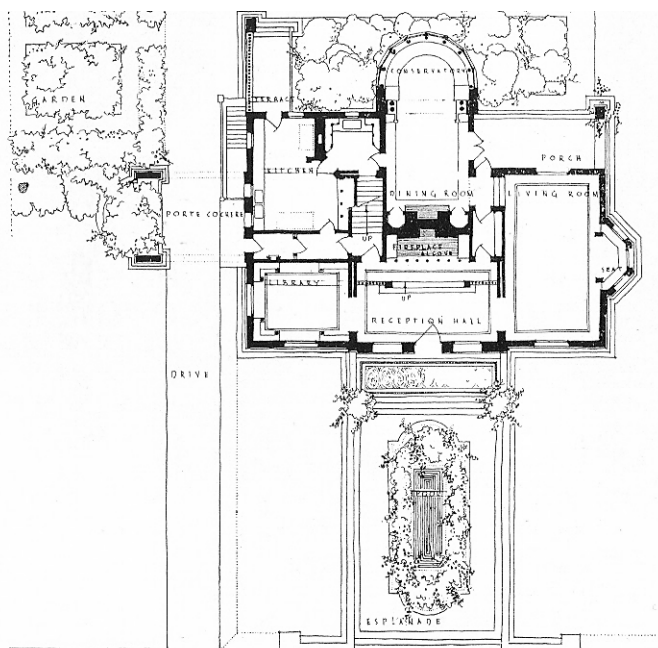


FIGURA 29 – Res. Winslow, River Forest, Illinois.
 Planta do pavimento térreo.
 Fonte: HITCHCOCK , 1958, p. 140.

4.2 Antiga residência Ildeu Brandão

A antiga residência Ildeu Brandão, de cujo projeto o autor é desconhecido, constitui exemplar das residências belo-horizontinas de influência das *prairie houses* de menor porte. Seu projeto foi registrado em 1949, tendo sido, no entanto, concluído em data anterior, em meados da década de 1940.

A edificação está situada no quarteirão da rua Rio Grande do Norte, entre a avenida Brasil e a rua dos Aimorés, próximo à esquina com a primeira. O terreno, irregular, é pouco profundo – aproximadamente 13 metros – sua maior dimensão disposta paralelamente à rua. A edificação, de apenas um pavimento, encontra-se isolada de três das quatro divisas do lote, alcançando apenas sua extremidade norte.



FIGURA 30 – Antiga res. Ildeu Brandão.
Vista aérea.
Fonte: Google Earth.



FIGURA 31 – Antiga res. Ildeu Brandão.
Fachada frontal.
Fonte: Acervo de Luiz Fernando F. Brandão, 2009.

A forma do lote e seu posicionamento em relação à rua favorecem uma composição horizontalizada da fachada principal, característica que, de fato, é marcante no projeto da residência. A partir da rua, a horizontalidade da

edificação chama a atenção, os beirais salientes do telhado da área fechada e a longa cobertura da varanda constituindo os elementos que prestam maior contribuição a esse efeito. Ressalte-se, no entanto, que a ênfase horizontal da composição era ainda mais acentuada no projeto original, alterado quando da edificação pela extensão do escritório a um alinhamento que ultrapassa sutilmente aquele da sala de almoço, suprimindo parte da cobertura da garagem e conferindo à composição uma quase simetria, anteriormente ausente. Também constituem alteração em relação ao projeto aprovado a supressão da ornamentação das aberturas da fachada principal.

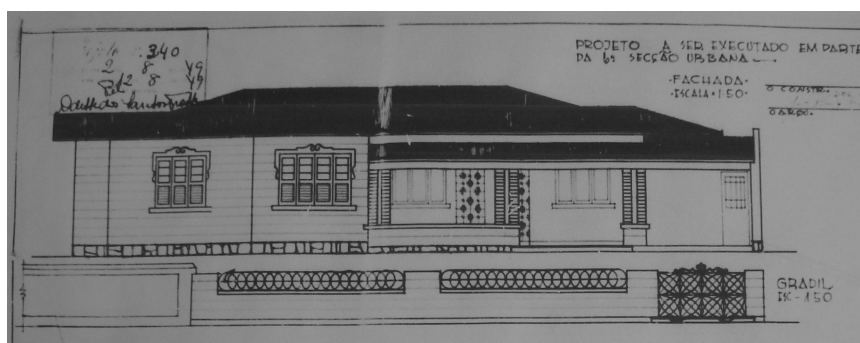


FIGURA 32 – Antiga res. Ildeu Brandão.
Fachada frontal.
Fonte: Acervo PBH

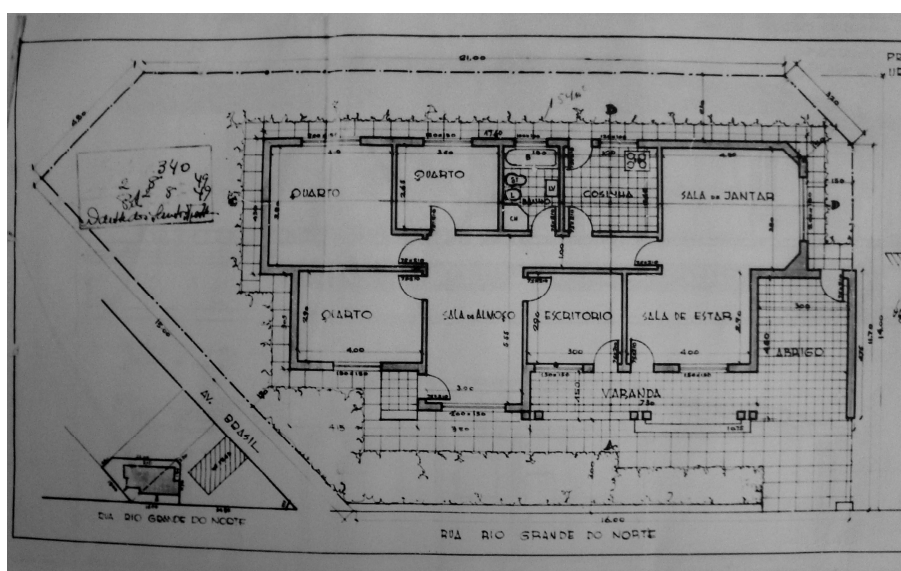


FIGURA 33 – Antiga res. Ildeu Brandão.
Planta.
Fonte: Acervo PBH

O papel da cobertura – aqui estendido àquela do setor do abrigo de veículos, cujo padrão segue aquele do corpo principal da edificação, exceção feita ao revestimento da parte inferior dos beirais – acrescenta àquele descrito para a edificação anterior a condição de elemento conciliador das irregularidades da fachada, essencial para a estabilidade do conjunto. Apesar das pequenas dimensões do lote, a relação entre edificação e entorno a partir do telhado permanece. Ainda que o bloco da garagem alcance a divisa norte do terreno, há uma clara sensação de prolongamento das linhas da cobertura, a partir do centro da composição. A sobreposição dos elementos da cobertura é essencial na geração desse efeito, os planos quase coincidentes do telhado da garagem e do bloco principal marcando a sofisticação da composição, ao gosto do *prairie style*. Tal efeito, no entanto, acaba sendo restringido pela convencionalidade da fenestração, responsável pelo reforço de cada uma das projeções da planta de forma separada.

4.3 Antiga residência à rua Bernardo Mascarenhas

Esta edificação, cujo projeto definitivo data de 1954, está localizada no quarteirão inicial da rua Bernardo Mascarenhas, junto à avenida do Contorno, no bairro Cidade Jardim. A existência, na mesma face de quadra, apenas de edificações originalmente residenciais, construídas aproximadamente na mesma época, confere a esse trecho a característica de conjunto arquitetônico, única dentre as áreas dos exemplares pesquisados. Contribuem ainda para a condição especial da área a permeabilidade visual contínua dos fechamentos frontais – exceção feita ao primeiro lote da rua, cuja fachada principal é voltada para a avenida – bem como o sutil acive do terreno que, aliado à altura não excessiva dos fechamentos laterais, permite que as edificações possam ser percebidas, ainda que parcialmente, numa mesma visada. Sua vizinha

imediatamente ao norte, com a qual guarda pontos em comum, também se encontra entre as edificações selecionadas.



FIGURA 34 – Antiga res. à rua Bernardo Mascarenhas. Lote 10.
Vista aérea.
Fonte: Google Earth.

A edificação está implantada próxima ao centro do terreno, guardando amplo afastamento em relação à rua, razoável em relação às suas divisas laterais. A horizontalidade da composição da fachada frontal é extremamente acentuada, destacando o exemplar em relação aos anteriormente examinados neste capítulo. Tal cenário é consequência da associação entre o terreno praticamente plano e a linearidade da cobertura no plano da fachada principal, bem como da reduzida altura da composição – 5,40 metros no seu ponto mais alto, porém com sua maior extensão reduzida a 4,20 metros de altura, do chão ao topo da cobertura. A horizontalidade é ainda reforçada tanto pelo padrão de linhas contínuas aplicado ao revestimento da fachada principal – característica prevista no projeto – como pelas janelas em fita, presentes nas extremidades sul e norte da fachada principal – esta última mais elevada, junto à cobertura. Tal solução, aliada à completa ausência de ornamentação, permite uma associação entre a edificação e os exemplares da escola californiana, descrita no item 2.5.



FIGURA 35 – Antiga res. à rua Bernardo Mascarenhas. Lote 10.
Fachada frontal.
Fonte: Foto do autor, 2007.

Aos dois planos da fachada principal – correspondentes ao corpo principal da edificação e à garagem – soma-se o do alpendre, proeminente. O mesmo se incorpora à edificação a partir da cobertura, exemplificando, ainda que de maneira mais tímida, solução freqüente nos exemplares do *prairie style*.

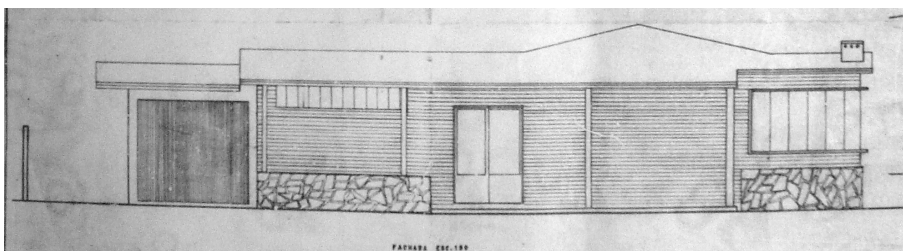


FIGURA 36 – Antiga residência à rua Bernardo Mascarenhas. Lote 10.
Fachada frontal.
Fonte: Acervo PBH

Em que pese a ausência de um afastamento lateral mais generoso, capaz de proporcionar efetivo isolamento da edificação no centro de um terreno – inerente às edificações do *prairie style* – a horizontalidade da composição da

fachada gera uma associação imediata com os exemplares norte-americanos. O prolongamento da edificação ao seu entorno e a interpenetração dos planos da fachada são expressos no contato entre as coberturas do corpo principal e da garagem, acentuando o efeito anteriormente descrito para a antiga residência Ildeu Brandão, na rua Rio Grande do Norte.

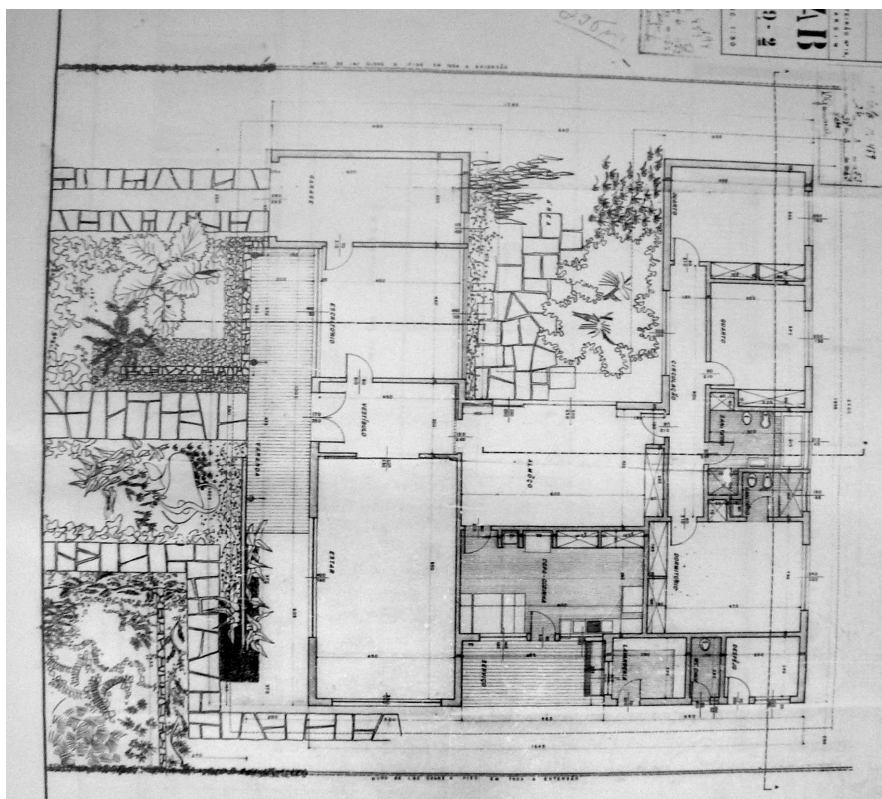


FIGURA 37 – Antiga res. à rua Bernardo Mascarenhas. Lote 10.
Planta.
Fonte: Acervo PBH

No que diz respeito solução de distribuição dos ambientes, a edificação insere-se entre as residências cuja planta desenvolve-se em num esquema em “U”, com a abertura voltada para uma das divisas laterais do terreno. Esse é, dentre aqueles encontrados nas edificações pesquisadas, o padrão mais comum, presente nas residências 2, 3, 5, 6 e 7 do Quadro 2, incluído no item 4.1 deste estudo. A edificação em questão, no entanto, se destaca frente às demais pela total ausência de integração entre seus ambientes, ocasionando acentuado contraste entre exterior e interior. A interpenetração dos planos da fachada principal não apresenta qualquer reflexo na distribuição dos espaços internos, a

área social acompanhando o padrão compartimentado daquelas de uso privado. O resultado é um pátio lateral circundado de ambientes completamente estanques, gerando um interior desprovido de qualquer fluidez.

Tal solução, comum à sua vizinha ao norte, vem de encontro às empregadas em todas as demais edificações estudadas, inclusive naquelas cuja planta segue a organização em “U”. Uma comparação entre a planta da edificação e aquela da residência do lote 3-B do quarteirão 27 da 9ª seção urbana expõe as possibilidades de integração dos espaços da área social das plantas em “U”, bem como o caráter conservador do esquema desenvolvido na residência da rua Bernardo Mascarenhas.

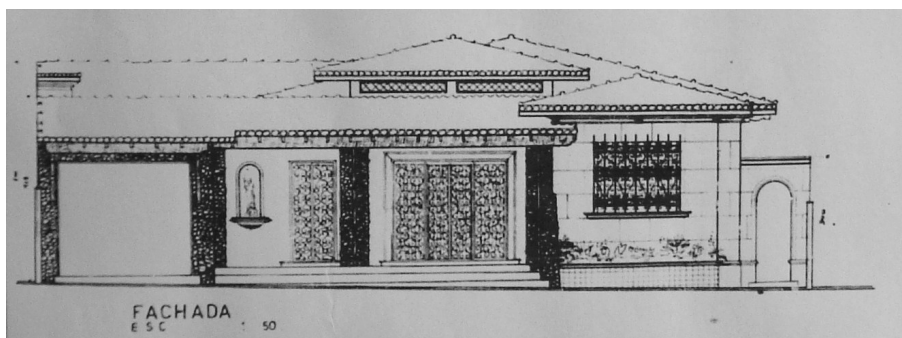


FIGURA 38 – Antiga res. Cisalpino Marques Gontijo.
Fachada frontal.
Fonte: Acervo PBH.



FIGURA 39 – Antiga res. Cisalpino Marques Gontijo.
Planta.
Fonte: Acervo PBH.



FIGURA 40 – Res. à rua Bernardo Mascarenhas. Lote 11.
Fachada frontal.
Fonte: Foto do autor, 2007.

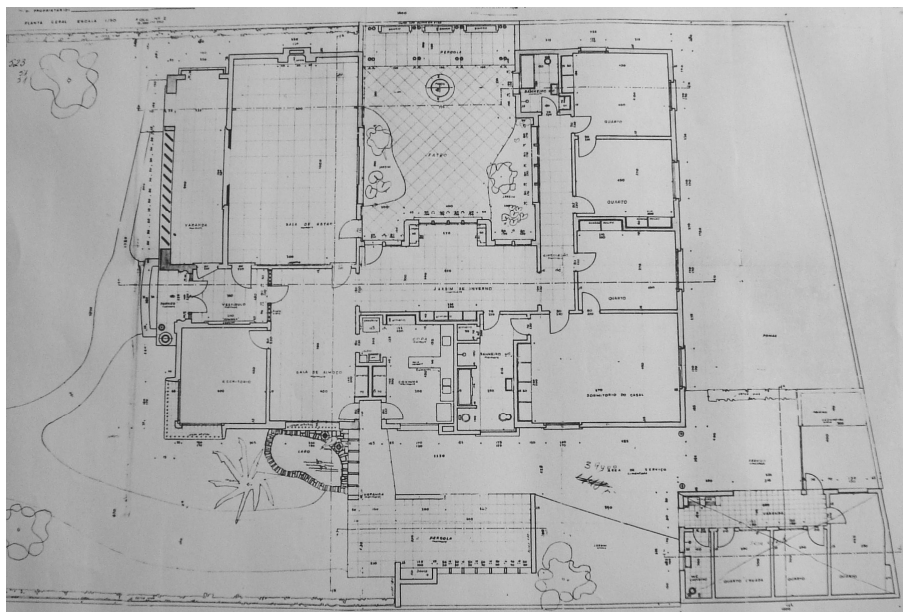


FIGURA 41 – Res. à rua Bernardo Mascarenhas. Lote 11.
Planta.
Fonte: Acervo PBH.

4.4 Antiga residência José Maria Alkmim

A antiga residência José Maria Alkmim, projeto de 1950 do arquiteto Sylvio Fonseca, lamentavelmente demolida em janeiro de 2009, situava-se na esquina da avenida do Contorno com a rua Pernambuco, na Savassi. Destacava-se entre os quatro projetos apresentados por ocupar terreno de esquina, proporcionando o desenvolvimento de soluções de fachada para diferentes contextos, dentro de um mesmo projeto. O terreno em que a mesma estava implantada, plano ao longo da avenida do Contorno, apresenta declive significativo na rua Pernambuco, no sentido da avenida do Contorno à rua Fernandes Tourinho, ao norte.



FIGURA 42 – Antiga res. José Maria Alkmim.
Vista aérea.
Fonte: Google Earth.

Na fachada da avenida do Contorno, a ênfase horizontal é marcante, a partir de uma composição em pavimento único, estendendo-se ao longo do eixo longitudinal do terreno. Contribui para esse efeito a ausência de um dos limites laterais do terreno, com a edificação seguida de um amplo espaço aberto junto à esquina, a leste. O projeto original previa a inserção de um segundo alpendre nesta fachada, junto ao limite oeste do terreno, nunca implantado. Certamente tal elemento contribuiria para o efeito da horizontalidade, sua cobertura sugerindo a extensão da edificação para seu entorno, a despeito dos limites do lote. O revestimento da base da edificação constante do projeto original, no entanto, tivesse sido implantado, causaria efeito inverso, com sua extensão até os peitoris das janelas reforçando a presença de cada uma das aberturas na composição e, conseqüentemente, a falta de continuidade existente.

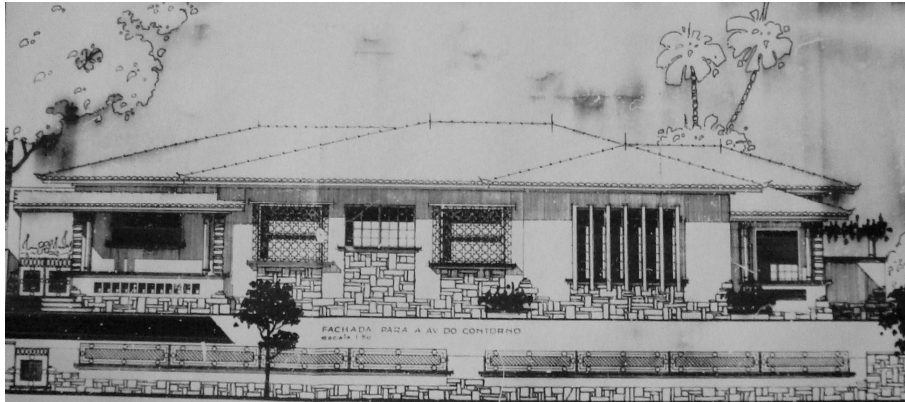


FIGURA 43 – Antiga res. José Maria Alkmim.
Fachada da avenida do Contorno.
Fonte: Acervo PBH



FIGURA 44 – Antiga res. José Maria Alkmim.
Fachada da av. do Contorno.
Foto do autor, 2007.

O papel do telhado na estabilidade da composição é, neste projeto, fundamental: a composição das fachadas, a despeito de uma maior liberdade expressa nos constantes avanços e recuos, na incorporação dos alpendres ao corpo da edificação e na desconsideração da simetria – apenas insinuada na fachada da avenida do Contorno – mantém sua unidade, uma vez que toda a edificação é incorporada sob uma cobertura única, de múltiplas águas. Na

fachada da rua Pernambuco, na qual a horizontalidade é restringida em virtude das condicionantes do terreno – largura restrita e declividade acentuada – o telhado parece atar a composição, mantendo sobrepostos o alpendre e os blocos correspondentes à sala de estar e ao escritório.

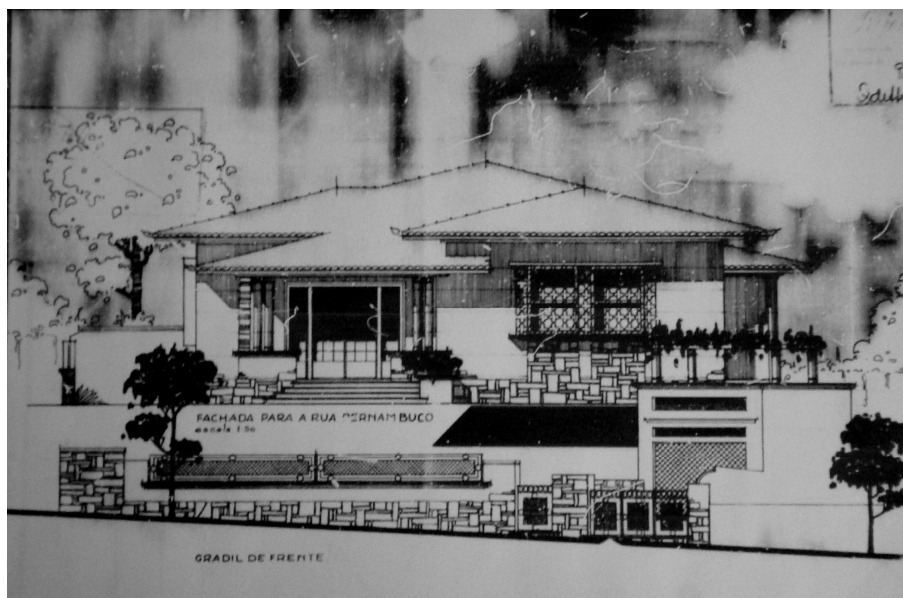


FIGURA 45 – Antiga res. José Maria Alkmim.
Fachada da rua Pernambuco.
Fonte: Acervo PBH

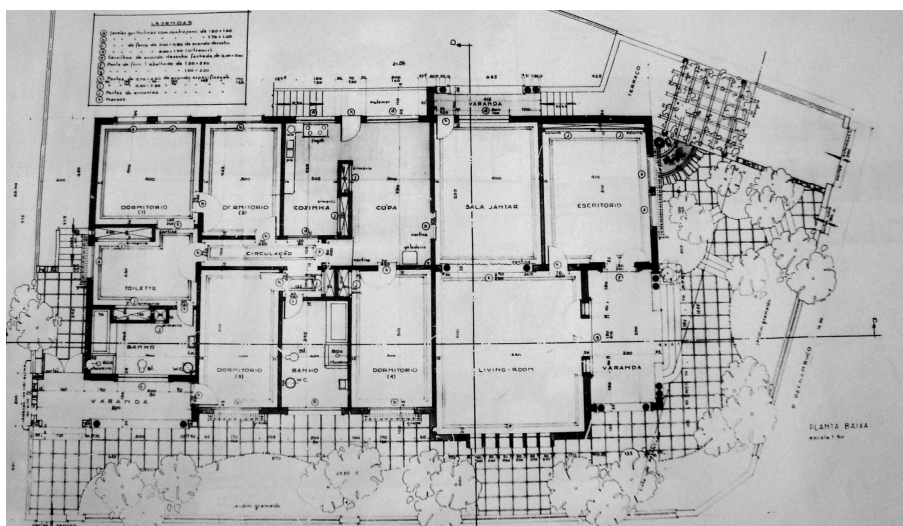


FIGURA 46 – Antiga res. José Maria Alkmim.
Pavimento térreo.
Fonte: Acervo PBH

A correspondência entre a composição exterior e a disposição dos espaços internos é elemento de destaque no projeto. A sala de estar, com sua magnífica fenestração associada a *brises* em concreto⁷⁸, marca o bloco principal da edificação, organização que se repete no interior, com a composição longitudinal da área íntima partindo do bloco principal, social, marcado, tal como na antiga residência Antônio Mourão Guimarães, pela maior integração dos ambientes e pela disposição transversal em relação ao eixo principal da casa. O efeito, no entanto, mostra-se incompleto em virtude da maior altura da cobertura do bloco longitudinal, solução que confere maior monumentalidade à edificação, especialmente quando percebida a partir da avenida do Contorno. Longe de apresentar a complexidade das composições wrightianas, o projeto – mais que a própria edificação, que não o respeitou por completo, a despeito de manter sua essência – mostra-se, no entanto, claramente filiado à estética do *prairie style*, a partir da expressão de boa parte de seus elementos visuais e princípios de composição.

4.5 Análise comparativa dos exemplares

4.5.1 Padrão de implantação

Elemento comum à maior parte das edificações estudadas é a implantação em lotes de grandes dimensões⁷⁹. Tal situação não apenas condiciona a efetivação de algumas das características construtivas mais significativas do estilo – marcadamente a acentuada predominância da dimensão horizontal das edificações, demandante de grandes espaços – como gera uma associação entre a construção de tais exemplares e as classes mais abastadas da capital. A própria localização das edificações selecionadas, todas construídas em

⁷⁸ Solução de aspecto visual bastante semelhante àquela empregada por Wright na Escola particular Hillside, em Spring Green, Winsconsin, projeto de 1902.

⁷⁹ Exceção feita à antiga residência Ildeu Brandão, conforme destacado no item 4.2 deste estudo.

bairros nobres da capital, evidencia tal condição. A associação entre a renda elevada das famílias proprietárias dos imóveis e o emprego de soluções características do *prairie style* não se esgota, no entanto, na da questão do tamanho dos terrenos; estende-se à facilidade de acesso tanto aos serviços de um arquiteto quanto às publicações por meio das quais o estilo popularizou-se na capital.

4.5.2 Evolução cronológica

A análise das edificações selecionadas a partir de um critério temporal conduz à verificação de que não há uma evolução cronológica linear na incorporação de elementos provenientes do *prairie style* na arquitetura residencial unifamiliar belo-horizontina do período em estudo, tomados esses como um conjunto de características das edificações do estilo.

Nesse aspecto, a ênfase na horizontalidade na composição de fachada das residências surge como exceção; esta segue uma linha praticamente contínua desde os primeiros exemplares estudados até os mais recentes. A compacidade da fachada principal da antiga residência Antônio Mourão Guimarães, que remete às grandes casas senhoriais do Brasil colônia, é gradativamente substituída por uma maior leveza compositiva. O marcante bloco principal da edificação da avenida João Pinheiro, aos quais foram apenas adicionados o *porte-cochère* e o alpendre, passa a constituir apenas uma insinuação na residência da rua Bernardo Mascarenhas (item 4.1), marcado por uma sutil elevação da cobertura integrada às contínuas linhas horizontais da fachada.

O processo contínuo de incremento da ênfase na horizontalidade na composição das residências, no entanto, não diz respeito apenas às edificações filiadas ao estilo aqui em análise, mas às residências belo-

horizontinas de modo geral. Constitui reflexo da transição de um modelo *art-déco* e neocolonial para a estética modernista⁸⁰, afetando as edificações residenciais unifamiliares da cidade como um todo, especialmente àquelas destinadas às classes mais abastadas da capital.

Também a disposição dos elementos nas plantas insere-se numa tendência que não se esgota nas edificações em cujos projetos os arquitetos incorporaram elementos do *prairie style*. A restrição da fluidez dos espaços interiores às áreas sociais, por exemplo, constitui solução empregada inclusive em edificações modernistas. Bahia (2001) destaca o contraste entre a integração dos espaços sociais das residências e a convencionalidade da distribuição dos ambientes da área íntima, descrevendo-o como resultado de uma relação ambígua, moderna e conservadora, que atenua o impacto da assimilação de novas soluções espaciais frente à tradição local.

4.5.3 Diferenças no tratamento das fachadas

Elemento comum às edificações destacadas nesse estudo é descompasso existente entre as composições das fachadas frontais e das demais faces exteriores das edificações. O padrão das primeiras, marcado por recuos e avanços harmonizados pela cobertura, bem como pelo emprego da continuidade na fenestração, é substituído por um aspecto tradicional nas fachadas laterais e de fundo. O fachadismo⁸¹ que marcava as edificações ecléticas é, nesse momento, reeditado, a ornamentação sendo substituída pela complexidade compositiva.

⁸⁰ Bahia (2001), ao analisar a Residência de JK, na Pampulha, projetada por Oscar Niemeyer em 1943, destaca a linearidade da composição como um dos elementos inovadores em relação ao contexto belo-horizontino, na qual ainda predominava a arquitetura eclética, neocolonial ou *art déco*.

⁸¹ Procedimento projetual característico da produção residencial belo-horizontina do período do ecletismo, constituía na restrição da ornamentação externa das residências à sua fachada frontal. O aspecto final é o de uma fachada aplicada à edificação, de resto completamente desprovida de ornamentação exterior. Sobre o tema, ver Menezes (1997).

Esta constatada hierarquização das fachadas das edificações surge como resultado de uma conjunção de fatores condicionantes de projeto. Nesse contexto, destaca-se o fato de as fachadas frontais corresponderem às faces externas das áreas sociais das edificações que, conforme destacado acima, apresentam uma maior liberdade na composição e integração de seus ambientes.

Nota-se, no entanto, que a definição marcante de uma fachada principal imprime estaticidade ao conjunto, a partir da imposição de uma regra de composição de projeto que, válida indistintamente para todas as edificações, antecede mesmo à definição do terreno no qual as mesmas serão implantadas. Nesse sentido, estabelece-se um antagonismo em relação às casas da pradaria wrightianas. Nestas, a disposição dos ambientes ocorre a partir de um núcleo central, orientada pelos requisitos do programa e tendo em vista a relação entre a edificação e o seu entorno, num método projetual que elimina qualquer rigidez *a priori* na orientação da composição.

A análise das edificações belo-horizontinas à luz da residência Winslow de Wright é, nesse ponto, bastante esclarecedora. Embrião das *prairie houses*, esta residência mantém ainda a clara definição de uma fachada principal, bem como uma fidelidade às questões de simetria⁸². As residências belo-horizontinas, ainda que tenham incorporado a maior liberdade em relação às regras de simetria desenvolvida ao longo da maturação do *prairie style*, mantiveram-se, no entanto, presas a uma estaticidade característica de um período anterior, a partir da manutenção de uma fachada principal, em condição inequivocamente superior às demais do ponto de vista hierárquico.

⁸² Note-se, no entanto, que, a despeito de apresentar uma clara definição de fachada principal, a residência Winslow apresenta inequívoco apuro na composição de suas demais fachadas, inclusive do ponto de vista ornamental. Nesse sentido, há uma aproximação entre ela e a antiga residência Antônio Mourão Guimarães, cujo projeto e construção demonstram preocupação na composição das fachadas secundárias, posicionando-a como exceção dentre as edificações abarcadas por esse estudo.

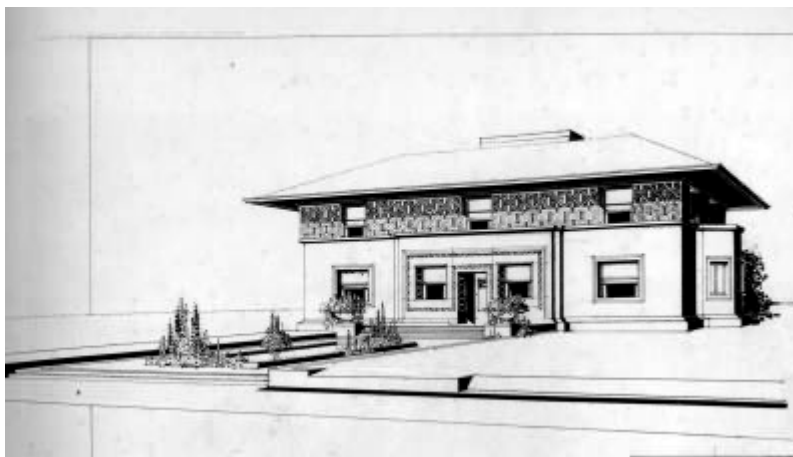


FIGURA 47 – Res. Winslow, River Forest, Illinois.
Fachada principal.
Fonte: <http://www.delmars.com>

Tal característica, ao mesmo tempo em que conduz ao descarte de qualquer possibilidade de investigação do método e do pensamento wrightianos por parte dos arquitetos responsáveis pelos projetos das edificações – uma vez que não há, ao contrário do que ocorre nas casas de Frank Lloyd Wright, uma integração de toda a casa, interior e exterior, a partir de um princípio projetual único – permite a verificação da inserção das casas de inspiração *prairie* da capital mineira no contexto dos modismos provenientes dos Estados Unidos, destacados por Castriota e Passos (1998). Nesse sentido, a motivação da opção pela maior sofisticação de uma das fachadas torna-se clara: na medida em que os objetivos da adoção dos elementos do *prairie style* são eminentemente estéticos, o tratamento das fachadas voltadas para o logradouro público é suficiente para a obtenção do efeito desejado.

As plantas de cobertura das edificações expõem com clareza a maior preocupação dos projetistas na composição das fachadas frontais. As múltiplas repartições e direções das quedas dos telhados nas fachadas voltadas para o logradouro público, reflexo dos constantes avanços e recuos das mesmas em relação ao alinhamento, são substituídas, nas demais elevações, por soluções de complexidade acentuadamente reduzida, como denota a análise das antigas residências Ildeu Brandão e José Maria Alkmim.

5 CONCLUSÃO

A análise das edificações destacadas, apresentada no capítulo anterior, conjugada com as informações da pesquisa descritas nos Capítulos II e III, conduz às conclusões a seguir descritas, assim como permite o delineamento de novas pesquisas sugeridas a partir deste estudo.

5.1 Da influência do pensamento wrightiano na arquitetura residencial unifamiliar de Belo Horizonte

A análise das informações compiladas ao longo deste estudo conduz à verificação de que a influência do pensamento wrightiano na concepção das edificações por ele abarcadas pode ser descartada. A hipótese levantada em seu ponto de partida, portanto, não subsiste. Ainda que a existência, em Belo Horizonte, de composições cuja complexidade se assemelhasse àquela encontrada nos exemplares do arquiteto norte-americano estivesse, desde o ponto de partida da pesquisa, fora de consideração, há que se mencionar que a apropriação das soluções do *prairie style* em momento algum ultrapassa o aspecto meramente formal.

Descartadas também, conforme descrito no Capítulo III deste estudo, influências mais significativas do cinema e do meio acadêmico na disseminação da arquitetura do estilo *prairie* no contexto belo-horizontino, as revistas norte-americanas de arquitetura do período abordado destacam-se como a principal fonte de propagação do conhecimento sobre o tema.

Ainda que a obra de Wright certamente fosse conhecida pelos arquitetos da cidade⁸³, as características de boa parte das edificações analisadas conduzem

⁸³ Inclusive por meio das próprias revistas, conforme descrito no Capítulo III deste estudo.

a um entendimento de que a inspiração dos arquitetos teria sido de projetos posteriores àqueles do período áureo do *prairie style*. As publicações norte-americanas analisadas freqüentemente incluíram projetos envolvendo simplificações do estilo, bem como mesclas de suas soluções com outras influências. Nesse ponto, merecem destaque as obras da dita escola californiana, que guarda significativa semelhança com alguns dos exemplares pesquisados, especialmente os mais recentes.

Também o fato de um número significativo de arquitetos apresentar obras influenciadas pelo *prairie style*, com interpretações distintas do mesmo, aponta para as publicações especializadas como fonte de conhecimento, descartando a uniformidade inerente a uma doutrina acadêmica, bem como a conformação de qualquer articulação entre os arquitetos no sentido de organização de um movimento coeso.

A associação desse quadro com os contrastes apontados ao longo do item 4.5 – entre a área íntima e a área social, entre a fachada frontal e as demais – expressões antes da busca por uma aparência que da inspiração em um modo de projetar específico, inserem a influência do *prairie style* no contexto dos modismos arquitetônicos de origem norte-americana que se destacam na cena belo-horizontina a partir da década de 1920. A influência do *prairie style*, no entanto, indica uma ampliação do período geralmente descrito como o da influência norte-americana, estendendo-o até a década de 1950, o que indica um desenvolvimento paralelo ao da consolidação do modernismo, conforme destacado por Souza (1998).

5.2 Da relação entre a produção belo-horizontina e a paulistana

Verificada a inexistência de produção significativa influenciada pelo *prairie style* no Rio de Janeiro – e, conseqüentemente, descartada eventual repercussão no

contexto belo-horizontino – pode-se, no entanto, mencionar para a capital mineira, a presença de uma associação entre aspectos do estilo neocolonial e *prairie*, situação também descrita por Irigoyen (2002) para São Paulo.

Há, no entanto, sensíveis diferenças entre os dois contextos. O que identifica o processo belo-horizontino não é uma simplificação do neocolonial – que Irigoyen descreve como uma simplificação ornamental – em decorrência da influência norte-americana, mas a produção de uma arquitetura cujo ponto de partida são os exemplares dos EUA, e que a esses incorpora elementos caros à arquitetura colonial brasileira – por vezes presentes também no neocolonial – especialmente mineira e rural. O estilo neocolonial⁸⁴ certamente não constituiu o ponto de partida para desenvolvimento da tendência *prairie* em Belo Horizonte⁸⁵, ainda que em algumas das edificações estudadas possam ser identificadas características comuns a ele. A presença destas, antes de apontar para a existência, na capital mineira, de processo análogo àquele descrito para São Paulo, denota a liberdade de composição estilística vigente na época, que inspira Castriota e Passos (1998) a descrever tal período como o “segundo momento eclético” da arquitetura residencial em Belo Horizonte.

Ainda, mostra-se completamente ausente do contexto belo-horizontino uma influência mais profunda da obra e do pensamento wrightianos, tal como ocorrido em São Paulo, em decorrência da falta do componente acadêmico, marcante na situação paulistana.

⁸⁴ Descrito por Amaral (1994) e Lemos (1994) como o revivalismo de algo que nunca existiu – expressão que denota a ausência de uma relação direta entre os modelos neocoloniais e as obras erigidas no Brasil durante o período colonial, numa tentativa de construção de uma imagem de uma

⁸⁵ Condição atribuída às publicações norte-americanas especializadas, conforme destacado no item anterior.

5.3 Da conformação de um conjunto de edificações influenciadas pelo *prairie style* em Belo Horizonte

A pesquisa empreendida aponta para a existência de uma série de edificações residenciais unifamiliares de Belo Horizonte cuja composição foi influenciada pelo *prairie style*, suas simplificações ou derivações. Ainda que considerada a ausência de uma construção teórica norteadora dos projetos, bem como as diferentes interpretações de cada um dos arquitetos aos modelos propagados pelas revistas norte-americanas, as edificações aqui pesquisadas podem ser descritas como parte de um conjunto. As referências para tal descrição não dizem respeito apenas às características projetuais comuns, cuja referência é o *prairie style*, mas especialmente à delimitação temporal na qual se inserem os projetos, que marca um contexto histórico de influência norte-americana acentuada – no caso das residências estudadas, a partir das revistas de arquitetura.

Nesse sentido, a pesquisa empreendida aponta não apenas para a necessidade de preservação das edificações, já efetivada para parte delas, mas para a possibilidade de sua proteção dentro de um conjunto, definido como o das residências influenciadas pelo *prairie style*. A política de preservação do patrimônio cultural em Belo Horizonte apresenta, inclusive, antecedentes nesse sentido, com destaque para o Conjunto Urbano com Tipologia de Influência da Comissão Construtora, que abarca uma série de edificações belo-horizontinas que, a despeito de sua dispersão na cidade, apresentam uma série de características comuns, que determinam sua inclusão num mesmo conjunto⁸⁶.

Para além de sua relevância arquitetônica, as edificações estudadas retratam, no campo da arquitetura residencial unifamiliar, o fenômeno da influência norte-americana no contexto de Belo Horizonte ao longo das décadas de 1930, 40 e

⁸⁶ Critério semelhante foi recentemente utilizado para a proteção, como conjunto, de uma série de residências projetadas pelo arquiteto Sylvio de Vasconcellos

50, destacando a importância de outros meios de propagação da cultura dos EUA na cidade que não o cinema, bem como a presença de correntes cujo desenvolvimento deu-se paralelamente àquele vinculado ao modernismo corbusieriano, definido como a vertente predominante não apenas na capital mineira, mas no país de um modo geral.

5.4 Das perspectivas para estudos futuros

O estudo empreendido aponta para o fato de que os diferentes estilos de influência norte-americana que se desenvolveram em Belo Horizonte entre as décadas de 1920 e 1950 não chegaram à capital mineira por meio de um mesmo percurso. Uma vez que o cinema destacou-se, principalmente, como meio de propagação do estilo *art-déco* – fato que explica sua enorme popularidade – a verificação do papel exercido pelas revistas especializadas para o caso do *prairie style* reforça a importância dessas publicações na formação da arquitetura de Belo Horizonte do período. Abre-se, portanto, significativo campo de pesquisa relacionado aos demais estilos de origem norte-americana e sua presença nas revistas especializadas – bem como em outros meios de divulgação, a serem identificados – com vistas à conformação de um quadro completo da influência dos modelos do EUA no desenvolvimento da arquitetura belo-horizontina.

O estudo ressalta ainda, na continuidade da pesquisa acerca da influência de Frank Lloyd Wright em Belo Horizonte, a busca por aspectos relacionados ao arquiteto norte-americano em edificações não residenciais. Nesse aspecto, a obra de Galileu Reis, destacado por Eduardo Tagliaferri como um seguidor das idéias de Wright, constitui importante ponto de partida.

Ainda, ao comparar a penetração da influência de Frank Lloyd Wright no contexto das cidades de Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, o

presente estudo indica a existência de marcantes diferenças nos contextos de cada uma das capitais, descartando qualquer possibilidade de ampliação das conclusões obtidas para um contexto nacional. Não há, no entanto, estudos significativos a respeito da influência de Frank Lloyd Wright, ou da arquitetura norte-americana de modo geral que tenha a pretensão de abarcar o país como um todo.

A extensão da pesquisa ao âmbito nacional, no entanto, parece-nos significativa. Cavalcanti (2001) destaca a repercussão positiva da arquitetura brasileira entre os críticos norte-americanos a partir da década de 1940, momento em que a política da boa vizinhança direcionada pelos Estados Unidos aos países latino-americanos marcou o estreitamento das relações entre os dois países. Não menciona, no entanto, qualquer movimento no sentido inverso, de penetração da arquitetura dos EUA no contexto nacional. Enquanto os estudos existentes apontam, ainda que de maneira regionalizada, para a existência de um momento de maior penetração do modelo arquitetônico norte-americano no país, parece-nos significativa a busca pelo conhecimento acerca das repercussões de tal processo na arquitetura brasileira produzida a partir de então, certamente não esgotadas no período aqui abordado.

REFERÊNCIAS

ALBRECHT, Donald. *Designing Dreams: modern architecture in the movies*. Santa Monica: Hennessey & Ingals, 2000. 203p.

AMARAL, Aracy. La invención de un pasado. In: *Arquitectura neocolonial: America Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Fundação Memorial da America Latina: Fondo de Cultura Economica, 1994. p11-17.

ANDRADE, Luciana Teixeira de. *A Belo Horizonte dos modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna*. Belo Horizonte: PUC Minas: C/Arte, 2004: 208p.

ANDRADE, Luciana Teixeira de, BOTELHO, Tarcísio R. Cidade e patrimônio: o tombamento na percepção dos proprietários de imóveis em Belo Horizonte. In: *Sociedade e Cultura*. Vol. 8, n. 2. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2005. P. 91-101.

ARCHITECTURE. Nova York: Charles Scribner's Sons Publishers, 1931-1950. Disponível em <http://www.steinerag.com/flw>.

ARCHITECTURAL FORUM. Nova York: Time Inc., 1931-1950. Disponível em <http://www.steinerag.com/flw>.

ARCHITECTURAL RECORD. Nova York: F. W. Dodge Corp., 1929-1945.

_____. Nova York: F. W. Dodge Corp., 1945-1950. Disponível em <http://www.steinerag.com/flw>.

ARGAN, Giulio Carlo. Arquitetura moderna no Brasil. In: XAVIER, Alberto (org). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003. p.170-175.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. Las ideas de Ricardo Severo y la relación com el academicismo. In: *Arquitectura neocolonial: America Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Fundação Memorial da America Latina: Fondo de Cultura Economica, 1994. p 249-258.

BAHIA, Denise Marques. A experiência modernista na arquitetura residencial unifamiliar de Belo Horizonte: as particularidades de um movimento universal. In: *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*. Vol. 1, n. 9. Belo Horizonte: PUCMinas, 2001. P. 69-80.

BELO HORIZONTE. Secretaria Municipal de Políticas Urbanas. Secretaria Municipal Adjunta de Regulação Urbana. Gerência de Patrimônio Histórico Urbano. *Dossiê de Tombamento do Conjunto Arquitetônico Sylvio de Vasconcellos*. 2007.

BERTI, Mario. *Raffaello Berti arquiteto: projeto memória*. Belo Horizonte: AP Cultural, 2000. 271p.

BRASILEIRO, Vanessa Borges. A disciplina de História da Arquitetura como instrumento formador de uma consciência da preservação do patrimônio cultural. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte , v. 6, n. 6 , p. 59-77, dez. 1998.

- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2005. 398p.
- CARSALADE, Flávio Lemos. Notas sobre os estilos dos edifícios de Belo Horizonte. In: CASTRO, Maria Ângela Reis de (org). *Guia de Bens Tombados de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Bureau Design Gráfico, 2006. p.15-21
- CARTER, Brian. Johnson Wax Administration Building and Research Tower. In: 3 *Architectures*: Frank Lloyd Wright. Londres: 1999, 157p.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci, PASSOS, Luiz Mauro. O “estilo moderno”: arquitetura em Belo Horizonte nos anos 30 e 40. In: *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1998. p. 127-182.
- CAVALCANTI, Lauro Pereira. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 467p.
- _____. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. 246p.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, Ed. UNESP, 2001. 282p.
- CONDE, Luiz Paulo Fernandez, ALMADA, Mauro. Panorama do art déco na arquitetura e no urbanismo do Rio de Janeiro. In: CZAJKOWSKI, JORGE (org.); RIO DE JANEIRO (RJ). *Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000. p. 5-20.
- CURTIS, William J. R. *Modern architecture: since 1900*. 3ª ed. rev. e ampl. Londres: Phaidon, 1997. 736p.
- DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL DA FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE. *Dossiê de tombamento do imóvel situado à rua Urucuia, nº 92*. Belo Horizonte: DIPC, 1999.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 470p.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. *In the nature of materials: 1887-1941. The Buildings of Frank Lloyd Wright*. Londres: Elek Books, 1958. 143p.
- HOUSE BEAUTIFUL. Nova York: Hearst Magazines Inc., 1931-1950. Disponível em <http://www.steinerag.com/flw>.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL); CURY, Isabelle. *Cartas patrimoniais*. 3ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Ed. do Patrimônio, 2004. 407p.
- IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. São Paulo: Ateliê, FAPESP, 2002. 204p.

KRUF, Hanno-Walter. *A history of architectural theory from Vitruvius to the present*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1994. 706 p.

LADIES HOME JOURNAL. Filadélfia: The Curtis Publishing Company, 1931-1950. Disponível em <http://www.steinerag.com/flw>.

LEMOS, Carlos A. El estilo que nunca existió. In: *Arquitectura neocolonial: America Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Fundação Memorial da America Latina: Fondo de Cultura Economica, 1994. p. 147-164.

_____. *Alvenaria Burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*. São Paulo: Nobel, 1989.

LEMOS, Celina Borges. A cidade republicana – Belo Horizonte, 1897-1930. In: *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1998. p. 79-126.

MCCARTER, Robert. Unity Temple. In: *Frank Lloyd Wright: 3 architectures*. Londres: Phaidon, 1999. p. 5-62.

MENEZES, Ivo Porto de. *Belo Horizonte, Residências, Arquitetura: ensaio histórico documental da fase inicial da arquitetura residencial em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Grupo Geraldo Lemos Filho, 1997. 153 p.

NEDELYKOV, Nina, MOREIRA, Pedro. Caminhos da Arquitetura Moderna no Brasil: a presença de Frank Lloyd Wright. *Arquitextos*, São Paulo, n.18, ago. 2001. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br>.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

O'GORMAN, James F. *H. H. Richardson: architectural forms for an American society*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. 171p.

OLIVEIRA, Cléo Alves Pinto de, PERPÉTUO, Maini de Oliveira. O ensino na primeira escola de arquitetura do Brasil. *Arquitextos*, São Paulo, n. 66, nov. 2005. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br>

PENCIL POINTS. Stamford, Connecticut: Reinhold Publishing Corp., 1931-1950. Disponível em <http://www.steinerag.com/flw>.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Racionalismo e proto-modernismo na obra de Victor Dubugras*. São Paulo: FBSP, 1997. 216p.

SCULLY JR., Vincent J. *American architecture and urbanism*. Nova York; São Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1969. 275p.

_____. *The Shingle Style: Architectural Theory and Design from Richardson to the Origins of Wright*. New Haven: Yale University Press, 1957. 181p.

SOUZA, Renato César José de. A arquitetura em Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50: utopia e transgressão. In: *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1998, p. 183-229.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. *Arquitectura contemporanea*. Madrid: Aguilar, 1978. 461p.

TAGLIAFERRI, Eduardo, et. al. *Eduardo Tagliaferri: projetos e obras*. Belo Horizonte: AP Cultural, 2003. 184p.

TELLES, Augusto da Silva. Neocolonial: la polémica de José Mariano. In: *Arquitectura neocolonial: America Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Fundação Memorial da America Latina: Fondo de Cultura Economica, 1994. p 237-248.

WHIFFEN, Marcus. *American architecture since 1780: a guide to the styles*. Rev. ed. Cambridge, Mass.; Londres: MIT, 1992. 326p.

ZEVI, Bruno. *Storia dell'Architettura Moderna*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1953. 795p.

_____. *Frank Lloyd Wright: obras e projectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. 300p.