

A arquitetura de Rino Levi

Acompanhar a evolução da obra de Rino Levi é, de certo modo, acompanhar a formação e o desenvolvimento da Arquitetura Moderna em São Paulo. Nenhuma outra obra, iniciada na década de 20, teve continuidade como esta nos períodos posteriores e poucas tiveram importância equivalente. Iniciando seus trabalhos profissionais em 1926, com o próprio surgimento da Arquitetura Moderna, Rino sempre se manteve na primeira linha da arquitetura brasileira. Foi figura de destaque naqueles anos, como nas etapas posteriores, de 1940 a 1960. Ainda nos últimos anos de sua vida participou, com brilho, do período que se abriu com o concurso para o plano de Brasília.

É muito provável que essa continuidade e alto nível de produção se devam ao sentido profundamente profissional de sua atuação. Numa época em que ainda se confundia o arquiteto com o construtor ou com o desenhista de fachadas, organizou seu escritório para a elaboração de projetos, definindo com clareza o seu campo de atividade e revalorizando a profissão. Trabalhando desde cedo em equipe, conseguiu realizar um número excepcional de obras de qualidade e evitar, ao mesmo tempo, arroubos individualistas nem sempre compatíveis com uma sociedade industrial e democrática. Será por essa razão também que seu escritório teve continuidade, com seus colaboradores, com uma linha semelhante de evolução, o que não seria possível com as grandes firmas, onde muitas vezes a quebra do individualismo tende a se confundir com a mediocridade e a falta de caráter arquitetônico. Numa época em que vem ocorrendo um rápido aumento do número de campos cobertos pela atividade do arquiteto, cresce também a importância da experiência de Rino Levi e de seus colaboradores. Quando a própria arquitetura já sofre a influência de uma crescente especialização — em áreas tão variadas como a do desenho industrial, a do planejamento e do desenho urbano e a do paisagismo — ressalta a importância da obra em equipe, envolvendo a colaboração de elementos de áreas diversas, seja dentro do próprio campo da arquitetura, seja com outros setores profissionais.

Uma profunda mentalidade profissional define-se hoje como um apoio indispensável para o desenvolvimento da própria arquitetura. Quando o projeto é elaborado com equipes interdisciplinares, adequadas a uma escala industrial de produção, o conhecimento científico é tão importante como o aprofundamento da orientação crítica, para reforço da posição decisória do arquiteto, no processo de produção.

A obra de Rino Levi é um bom exemplo dessa exigência fundamental. O aumento da base científica do conhecimento da realidade não reduz o projeto a um processo mecânico ou pseudo-científico de elaboração, mas é a própria condição de sua valorização e integração no mundo contemporâneo. « A ampliação constante dos conhecimentos e da cultura », dizia Rino Levi, « representa estímulo permanente, que vivifica e enriquece a força criadora. É errado supor que a bagagem de conhecimentos indispensáveis ao arquiteto possa limitar sua capacidade criadora ». A profunda integração da obra de Rino Levi na vanguarda das diversas fases do movimento modernista em São Paulo e a clareza com que assimilava os inúmeros problemas da linguagem arquitetônica, decorrente da evolução dessa arquitetura, estão a confirmar a justeza dessa proposição. O profissionalismo, em arquitetura, implicou e ainda implica na ampliação em dois sentidos, profundamente diversos mas necessariamente integrados: o do desenvolvimento tecnológico e o do aprofundamento cultural. A passagem de uma fase acadêmica e puramente formal da arquitetura do início do século, para uma fase efetiva-

mente criadora, teve como base o reencontro com a tecnologia, a revisão das bases críticas e a reelaboração da linguagem arquitetônica. É nesse campo, talvez, que se pode perceber mais claramente a aguda consciência profissional de Rino. Preocupado com a renovação das bases culturais e técnicas da arquitetura, em uma cidade onde o processo de industrialização apenas começava, jamais enfrentava os problemas que encontrava como casos isolados, mas procurava encaminhá-los de um modo que superava sempre, de muito, os limites de cada projeto.

Sob esse aspecto sua orientação se aproximava das diretrizes do racionalismo alemão, em particular da obra de Gropius. Mais do que uma racionalidade abstrata, característica do cartezianismo francês, buscava explorar, às últimas consequências, os problemas propostos objetivamente pelo próprio projeto e pelo meio para o qual seria executado, isto é, mais do que uma racionalidade deduzida, procurava induzir seus critérios da realidade mais próxima.

Ao projetar os seus primeiros cinemas, na década de 30, Rino Levi não poderia encontrar o apoio de uma equipe técnica especializada em problemas de acústica aplicada. Nessas condições, não apenas elaborou projetos técnicos nesse campo, como lançou as bases de um trabalho mais amplo, fundando e presidindo uma sociedade para o estudo e divulgação de soluções de problemas de acústica arquitetônica. Do mesmo modo, ao enfrentar os projetos de alguns grandes hospitais, ligou-se ao grupo de médicos que iniciava o estudo de administração e planejamento hospitalar, participando ativamente da procura de soluções e da divulgação dos conhecimentos acumulados nessa área.

O mesmo se poderia dizer de seus esforços para um correto enquadramento urbanístico dos problemas arquitetônicos, de seus estudos sobre o problema do estacionamento de veículos nas vias centrais das grandes cidades ou do projeto e uso de estruturas metálicas, de uso muito restrito no Brasil. Como professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, retomou cada um desses temas para os trabalhos de seus alunos e, com a mesma orientação metodológica, procurou ligá-los com situações particulares, capazes de oferecer os mesmos níveis de objetividade e do relacionamento com a realidade imediata, que buscava em sua vida profissional.

Uma linha paralela de preocupações abrangia, para ele, os aspectos mais nitidamente culturais e plásticos da arquitetura: a integração de obras de arte em seus edifícios, o projeto do mobiliário ou a importância crescente atribuída aos problemas paisagísticos em seus projetos e o seu interesse pelo assunto, do que não se pode separar a grande amizade que o ligava a Burle-Marx. A eles deve-se acrescentar sua participação nas lutas pela regulamentação e organização profissional, no quadro do Instituto de Arquitetos do Brasil, do qual foi presidente.

Em 1925, cursando a Escola de Arquitetura de Roma, Rino Levi escrevia uma carta a um grande jornal de São Paulo, procurando definir a renovação que surgia na arquitetura europeia e mostrando a importância de um adequado enquadramento urbanístico para os problemas arquitetônicos. « É digno de nota o movimento que se manifesta hoje nas artes e principalmente na arquitetura. Tudo faz crer que uma era nova está para surgir, se já não está encaminhada ».

Regressando ao Brasil, em 1926, Rino daria início a uma brilhante carreira profissional, que se estenderia por quase quatro décadas. Naquela época, a cidade de São Paulo apenas iniciava o processo de industrialização, que a transformaria na capital econômica do país. Sua população não

passava de um milhão de habitantes e padecia de um certo provincianismo que decorria do passado recente como modesto centro regional. Entretanto, uma parcela pequena da população, usufruindo as vantagens de capital da mais rica região cafeeira do país, conseguia ser relativamente sofisticada, do ponto de vista cultural. Já em 1922 aqui se manifestara publicamente, e pela primeira vez no Brasil, um movimento renovador das artes. A renovação no campo da arquitetura tinha que ser mais lenta dependendo, em parte, de profissionais formados no exterior e para ela contribuiu decisivamente Rino Levi.

Como aluno da escola de arquitetura de Roma, Rino travou contato, entre 1923 e 1925, com as obras dos principais nomes de vanguarda de seu tempo — Poelzig, Gropius, Neutra, Le Corbusier e Mies — e delas sofreu influência evidente.

As obras de sua fase inicial exibem ainda os traços de uma formação européia recente. Suas características oscilam entre a austeridade de um tratamento racionalista e a dramaticidade de uma linguagem expressionista. O racionalismo se revela no uso severo, quase agressivo, de elementos estruturais e de acabamento, reduzindo os volumes a blocos retangulares, com aspecto de caixas, produzidas industrialmente. A influência do expressionismo alemão transparece na preocupação com os contrastes entre elementos de volume, planos ou linhas curvas e retas, entre cheios e vazios, entre faixas sombreadas ou iluminadas. Nesta primeira fase, o resultado é um expressionismo discreto, ao modo da arquitetura de Mendelsohn. No edifício Columbus (p. 28), sua primeira grande obra — e o primeiro grande prédio de apartamentos de São Paulo — essas tendências plásticas já estavam estabelecidas com clareza. O jogo de cheios e vazios era realçado pelos balcões em balanço, nos ângulos do prédio, e pelo contraste entre grupos de linhas horizontais e verticais. Esta preocupação repetia-se nas faixas de granito preto, no andar térreo, na parte destinada às lojas e no saguão. O mesmo tipo de contraste era estabelecido entre faixas de sombra e de luz, à noite, conseguidas pela cuidadosa disposição das partes a serem iluminadas.

Do ponto de vista funcional o prédio representava uma completa renovação nos hábitos paulistanos. A disposição geral dos apartamentos e dos espaços, em cada um deles, obedecia a critérios de racionalidade desconhecidos em São Paulo nessa época. Era uma nova maneira de morar, que se mostraria sempre eficiente nos quarenta anos em que a obra foi utilizada. O tratamento exterior, que se estendia de um modo equivalente em tôdas as suas elevações, passaria com sucesso por uma prova original. Construído o prédio em um terreno tradicional, com vizinhos nos lados e nos fundos, aconteceu de, em consequência de várias obras urbanísticas, ficar isolado durante alguns anos entre dois viadutos, até recentemente, quando foi demolido. Nesse período suportou perfeitamente as consequências das transformações urbanísticas, e ganhou com a ampliação de perspectiva, sem jamais assumir o aspecto de «sobra» de demolição, tão comuns nesses casos. Considerando-se que o projeto é de 1928 e que, nessa época, as transformações arquitetônicas se limitavam, em boa parte, a mudanças epidérmicas e de fachada, pode-se reconhecer perfeitamente, nessa primeira obra de vulto, a presença dos traços de eficiência e as qualidades arquitetônicas, que iriam marcar nos anos seguintes, os trabalhos de seu autor.

As mesmas tendências reveladas no edifício Columbus estiveram presentes nos anos seguintes, até o final da década de 30. Exemplos disto são as residências Ferrabino (p. 24) e Medici (p. 34) e os cinemas Ufa-Palácio de São Paulo (p. 36), Art-Palácio de Recife (p. 42) e Universo também na capital paulista.

Em 1931 Rino Levi construiu na Rua Mazzini uma casa para ser alugada por seu proprietário. Nela colocava, pela primeira vez, com as limitações normais nesse gênero de obra, os elementos que iria utilizar em sua arquitetura nos anos posteriores. No mesmo ano, construiu a residência Ferrabino (p. 24) na qual teve oportunidade de desenvolver mais largamente o mesmo tema. Um pouco prejudicada pelos excessos decorativos impostos pelo proprietário em sua fachada, a parte de trás da casa é que revela, entretanto, um projeto sóbrio ao gosto do arquiteto e a segurança no uso dos elementos plásticos que adotaria. As edículas, nos fundos — que normalmente, nas casas brasileiras, recebiam um tratamento plástico descuidado — são aqui um elo fundamental na definição do conjunto da residência, transformando em jardim o velho quintal, onde sempre se localizavam os vestígios de um passado rural não muito remoto.

A casa Medici (p. 34) é um exemplo expressivo de uma feição menos solene dos primeiros tempos da arquitetura moderna no Brasil. Como casa de campo, deu margem ao arquiteto para algumas experiências inovadoras. Com uma linguagem de influência racionalista mais evidente, reunia em seu interior todos os elementos da primeira grande mudança na forma de habitar, introduzida com a fase pioneira do modernismo brasileiro: as cadeiras de lona colorida e armazéns de madeira, os jarrões de cerâmica, os tapetes de acabamento rústico e, no terraço, grandes

cadeiras de madeira esmaltada, com os assentos inclinados para a parte de traz, que eram chamadas de «jaú».

Com essa arquitetura mais ligeira, quase lúdica, contrastam a solenidade e a profundidade das soluções técnicas dos grandes cinemas projetados por Rino Levi entre 1936 e 1941. Nesta série, a influência da linguagem expressionista é mais acentuada. Utilizando unicamente os elementos necessários ao perfeito equacionamento do projeto acústico e do sistema de iluminação, o arquiteto conseguiu efeitos plásticos extremamente felizes, que fizeram desses cinemas exemplos destacados em sua época. O mais notável é, sem dúvida, o antigo Ufa-Palácio (p. 36), mais tarde denominado Art, em São Paulo. Despido inteiramente de elementos decorativos gratuitos, o interior do cinema era valorizado, contudo, por um bem equilibrado jogo de volumes. Isto lhe conferia uma discreta dramaticidade, ao gosto expressionista, reforçada sempre pelo sistema de luzes indiretas, que realçava tanto os volumes curvos, como os conjuntos de linhas horizontais e verticais. O exterior, complicado por um programa de caráter comercial, que incluía a presença de um hotel sobre o cinema, não revelava a grandiosidade da obra.

Essa primeira fase pioneira, feita de obras raras e de projetos nem sempre executados, foi substituída, a partir de 1940, por um período de intensa produção que se estendeu com características mais ou menos homogêneas até por volta de 1958. Abre-se a nova etapa com as transformações ocorridas em São Paulo, por ocasião da Segunda Guerra Mundial, acompanhando a rápida industrialização da cidade e da região. Algumas obras de Rino Levi, do começo da década de 40, marcam essa mudança de orientação. Entre elas se destacam a Faculdade de Filosofia «Sedes Sapientiae» (p. 50), e a Cia. Café Jardim (p. 56). Na primeira, salta à vista a severidade no uso de materiais e na escolha dos detalhes. Enquanto o Brasil passava por uma aguda carência de metais (desviados para fins bélicos e, conseqüentemente, disponíveis apenas a preços muito elevados), Rino recobre uma fachada inteiramente com caixilhos de concreto e vidros assentados diretamente sobre a estrutura. Dêsse modo abre um precedente importante para inúmeras de suas obras posteriores como o Edifício Trussardi (p. 46) e os Escritórios Stig (p. 54). Idêntica severidade pode ser observada no tratamento de outros problemas. É o que ocorre, por exemplo, com a cobertura. Um dos pontos fracos da Arquitetura Moderna no Brasil era o detalhamento das coberturas. Os processos de impermeabilização, ainda muito deficientes, haviam levado os construtores a voltar rapidamente para o uso de telhas tradicionais. Não existindo no mercado as telhas de fibro-cimento, eram forçados a utilizar as velhas telhas de barro, de tipo francês. Mas isto exigia grandes inclinações da cobertura, o que contrariava os arquitetos abertos à influência do racionalismo europeu, que buscavam, insistentemente, as soluções de cobertura plana.

A solução mais utilizada consistia em altear as paredes da fachada, formando uma platibanda, de modo a ocultar, sob uma caixa de feição cubista, a pirâmide do telhado tradicional. No projeto do «Sedes Sapientiae», Rino Levi, deixando de lado esse formalismo, opta por uma solução mais realista, exibindo um telhado tradicional, com beirais. Rompe desse modo os vínculos mais estreitos com o receituário europeu, em favor das condições concretas da construção no Brasil.

Um outro aspecto do projeto dêsse edifício deve ser destacado: a segurança com que são dimensionados os espaços entre os blocos. Entre eles há espaço suficiente para abrigar algumas árvores e guardar uma relativa tranquilidade, mas não tanto que se interrompa a continuidade das atividades. Não há risco de se isolarem as funções e desarticularem as partes, como tem acontecido muitas vezes com obras de maiores proporções.

O edifício da Cia. Café Jardim apresentava características bem diversas. Dotado de uma certa monumentalidade, mantinha ainda uma discreta influência da linguagem expressionista e da arquitetura da fase anterior. Como um dos primeiros pavilhões industriais do Brasil a receber um tratamento arquitetônico específico (até então fábricas eram casas adaptadas ou barracões precários) merece destaque. Além disso, introduz algumas noções, mais tarde generalizadas, entre as quais a da valorização dos locais de trabalho — ao encontro do novo surto de desenvolvimento industrial que se anunciava — e de todos os locais de uso do homem. Outra dessas noções é a localização dos escritórios no primeiro andar, em local agradável, abrindo para um pequeno jardim, com um tipo de solução que se relaciona claramente com o projeto da residência do arquiteto e com outras semelhantes, dos anos seguintes, onde os jardins têm sentido de um complemento indispensável dos locais de permanência.

Com o projeto de sua casa (p. 58) de 1944, Rino Levi dá início a uma série de residências — que inclui as casas Guper (p. 86), Hess (p. 92) e Perez (p. 114) — tôdas com um modelo semelhante de partido arquitetônico, que só abandonaria com a sua casa de campo em 1965. A solução con-

siste, basicamente, em transformar os recuos obrigatórios, junto às ruas, em discreto jardim aberto para o exterior, incorporando porém, à arquitetura, os demais espaços externos. Estes, protegidos por malhas de lâminas de concreto, como proteções laterais e como pérgolas, são deixados sempre em contato direto com os locais de permanência diurna ou com os dormitórios. Na elaboração dos jardins, Rino se preocupava em criar espaços adequados às diversas formas de convivência. Mas dispunha-os sempre como uma solução intimista, isolados do exterior, de modo a poder abrir para eles, livremente, a casa. « A casa, mais aberta », dizia êle, « torna-se mais alegre e mais humana. Maior convivência com a natureza e o hábito da vida ao ar livre, em contato com as plantas, dignificam e elevam espiritualmente os homens ».

Os projetos dos anos seguintes marcariam, por seu número e por sua coerência, o apogeu de sua carreira profissional. É nessa fase que recebe como colaboradores Roberto de Cerqueira Cesar, e, a seguir Luiz Roberto Carvalho Franco. Um dos projetos mais interessantes desse período é o do Teatro da Sociedade de Cultura Artística (p. 60). Foi a obra mais notável no seu gênero, na época. Rino esmerou-se no aprofundamento das questões técnicas como nunca. Além do projeto acústico, incluiu um palco giratório e um sistema de introdução e retirada de cenários, que era ainda incomum. O mesmo apuro se observa na escolha dos materiais e dos equipamentos, pois o projeto incluía os detalhes de interiores e até mesmo os modelos das poltronas.

O edifício para escritório Souza Aranha (p. 62) de 1946 foi um dos projetos mais refinados de Rino Levi. As paredes revestidas contrastam com a ondulação da fachada envidraçada e com uma escada, sofisticada, junto ao Viaduto. Como em diversas obras de Rino, evidencia-se a preocupação com a relação entre o edifício e seu enquadramento urbanístico: o Viaduto, junto ao prédio, e o próprio desnível, são incorporados à obra de modo indissolúvel.

Uma ordenação muito mais complexa, mas igualmente elegante, foi alcançada no projeto para a Maternidade Universitária de São Paulo (p. 64). A solução lembra a orientação de Walter Gropius: as diferentes funções são alojadas em blocos destacados, que se articulam por meio de um corpo de construção transversal, com dois ou três andares apenas, levemente curvo em uma de suas partes. A elegância do conjunto deve-se sobretudo à forma pela qual os elementos curvos articulam os vários blocos, contrastando com o grande corpo vertical. Neste, um artifício sutil acentua a impressão de esbeltez da estrutura: sua subdivisão em dois blocos, cada um com metade da espessura do conjunto, contrastando entre si pela diferença de tratamento e de comprimento, como se fossem dois volumes extremamente delgados, apenas vizinhos. Pela perfeição funcional e estética, êsse projeto, ainda que não construído, foi considerado internacionalmente como um padrão em sua categoria, sendo utilizado como ilustração de capa, em obras sobre planejamento hospitalar.

Um pouco posterior é o projeto do Edifício Prudência (p. 70), com apartamentos de alto padrão de conforto, sem paralelo em seu tempo. Quando se iniciou a construção de prédios de apartamentos de melhor qualidade, no bairro de Higienópolis, na década de 40, os padrões residenciais eram ainda, sem dúvida, modestos. O Edifício Prudência constituía-se somente de apartamentos de quatro dormitórios e grandes salas, o que era excepcional em São Paulo. Como sempre, Rino aprofundou seus estudos sob todos os aspectos. Algumas divisões internas dos apartamentos permitiam mudanças, de acordo com as necessidades dos proprietários, sem abandono dos padrões comuns. O amplo andar térreo e o jardim de Burt-Marx também constituíam inovações, numa área onde o código de obras ainda permitia a construção de edifícios sobre os limites laterais dos terrenos.

Obra de porte equivalente, o Hospital Central do Câncer (p. 78) é outra que marca época. Com êsse projeto a equipe de Rino atinge o apogeu do seu « ciclo dos hospitais ». O profundo estudo das soluções técnicas específicas os coloca na liderança do planejamento hospitalar, ao qual retornam por diversas vezes. Alguns anos mais tarde, Rino foi convidado para coordenar o plano de uma rede de hospitais do governo, na Venezuela, abrindo uma frente de colaboração continental sem precedentes. O profundo estudo das questões técnicas não significou porém o abandono das preocupações plásticas do arquiteto. A obra do Hospital Central do Câncer é especialmente imponente, com um bloco principal, mais pesado, pontilhado de pequenas janelas — para reduzir os efeitos do vento sul — discretamente movimentado por dois blocos salientes horizontais, nos primeiros e nos últimos andares. O processo de raciocínio é aproximadamente o mesmo do projeto da Maternidade de 1945: associar a cada função, ou grupo de funções, um bloco e vinculá-las articulando os blocos. Aqui a solução é mais complexa, em parte pelas dimensões mais reduzidas do terreno, em parte como decorrência do partido escolhido pela equipe de arquitetos. Nos fundos, dois blocos menores, que não

podem ser observados da rua, abrigam o alojamento dos médicos e da enfermagem e os laboratórios, que se ligam ao pavilhão principal por meio de rampas.

Um partido semelhante seria adotado para o projeto do Hospital Cruzada Pró-Infância (p. 88) de 1950, e para o Albert Einstein (p. 116) de 1958. Mas em nenhum dos dois seria alcançada a beleza e a gandiosidade do conjunto do Hospital Central do Câncer.

Naquêles anos de intensa produção, uma experiência de Rino aparece quase isolada, como um ponto especial, no quadro de sua obra: a casa para a família de Olivo Gomes, em sua fazenda de São José dos Campos (p. 82). Aqui encontramos a volta à preocupação com o relacionamento entre a habitação e o jardim. Neste caso é a residência rural, aberta, voltada para a paisagem e não mais a casa fechada no meio urbano. Colunas são assentadas diretamente sobre o lago ou o gramado: a casa dentro da natureza, como parte dela, e não apenas próxima.

O projeto para o Setor Residencial da Cidade Universitária de São Paulo marca precedente para o Plano de Brasília. No caso, o alojamento masculino era formado por uma série de blocos interligados, com trezentos e quinze metros de comprimento, parecendo uma cortina formada de vários planos. A continuidade era atenuada, porém, como barreira visual, graças a um simples recurso: os blocos eram articulados entre si pelos elementos de circulação vertical e cada plano se sobrepunha discretamente ao anterior, como uma série de escamas.

De certa maneira, o projeto antecipava todos os princípios que, a partir dessa época, orientariam boa parte da arquitetura dos conjuntos residenciais projetados pelos jovens ingleses, como o conjunto de Park-Hill, em Sheffield, e o projeto para Golden Lane, dos Smithson, em Londres. Do mesmo modo que naquêles, garantindo a unidade plástica e arquitetônica dos conjuntos, os blocos eram ligados entre si pelos corredores de acesso e pelas caixas de escadas e elevadores, junto às quais se instalavam, nos diferentes andares, os serviços comuns. A ondulação do bloco principal, que permitia a sua acomodação às variações de altura do terreno, lembrava os projetos de maiores proporções na época, como os de A. Reidy no Rio de Janeiro e os projetos de Le Corbusier para Argel.

O plano para Brasília (p. 96) classificado em terceiro lugar no concurso de 1957, era um desdobramento extremamente ousado da mesma linha de raciocínio. Marcava o início de uma nova etapa na obra de arquitetura de Rino Levi, no momento mesmo em que se abria uma nova fase da arquitetura brasileira.

O traço mais radicalmente renovador desse projeto talvez seja o modo pelo qual foi resolvido o setor de habitação intensiva. O plano previa superblocos, compostos de oito grupos de quatro prédios superpostos, acomodando cada um cerca de 500 habitantes, ou seja 16.000 nos 32 prédios dos superblocos. Aqui, as diretrizes adotadas no Setor Residencial da Cidade Universitária de São Paulo foram levadas às últimas consequências. A trama de circulação vertical e horizontal — um xadrez alongado no sentido de altura, montado em poderosa estrutura de aço — definiu o desenho final dos superblocos. O próprio sistema de circulação era estabelecido de modo semelhante ao de uma cidade ou de um bairro. Dois grupos de elevadores davam acesso aos serviços de solo e subsolo e a quatro ruas internas, que atravessavam e articulavam os 32 blocos, alojando também os serviços de vizinhança: pequeno comércio, jardim de infância, postos de saúde, creche, etc. Os blocos, finos e discretos, construídos um pouco afastados uns dos outros, sobre a grande estrutura de aço, assumiam uma função plástica pouco destacada, quase neutra, uma vez que se supunha pudessem ser projetados por diversos arquitetos.

O esquema adotado consistia em uma trama básica semelhante à de uma estrutura viária urbana — agora na vertical — sobre a qual se desenvolvia a própria arquitetura. Êsse efeito era reforçado pelas separações existentes entre os blocos e as linhas da trama de circulação. Justificáveis como recurso para atenuar a pressão do vento, essas separações garantiam uma certa individualidade a cada bloco, sem conflitar com o conjunto.

Êsses mesmos temas começavam a ser explorados pelos mais jovens e brilhantes arquitetos que constituíam a vanguarda da arquitetura mundial com estudos que marcariam uma profunda transformação na orientação da arquitetura moderna, na década de 60. Não seria demais enumerá-las: a valorização dos grandes corredores de circulação interna (como ruas-corredor), ao modo de Le Corbusier; a instalação nas mesmas de serviços capazes de torná-las pontos de permanência dos usuários e o seu aproveitamento como elementos de articulação entre os blocos; a idéia de transpor para a vertical, apenas para uso de pedestres, as antigas malhas viárias horizontais, das pequenas cidades e dos velhos bairros; a acentuada subordinação da arquitetura às conexões horizontais e verticais, até plasticamente, como uma espécie de definição dos elemen-

tos a partir de suas conexões com o todo.

Não deixa de ser surpreendente observar que, praticamente no mesmo momento, Rino Levi e seu grupo, com uma longa tradição de trabalho que remontava ao início do movimento modernista, conseguiam se manter na primeira linha de renovação da arquitetura mundial. Seu esquema, sob certos aspectos iria mais longe do que os jovens europeus, igualando em ousadia os mais radicais renovadores japoneses, do grupo de Kenzo Tange.

Não se pode situar o projeto, porém, no plano da utopia, o que teria sido a negação de toda a sua obra para Rino Levi. Os sistemas estruturais haviam sido calculados pelo engenheiro Paulo Fragoço, do Rio de Janeiro e sua montagem era prevista com o emprego de perfis produzidos normalmente, em escala comercial, pela usina siderúrgica de Volta Redonda. Assim, os superblocos não apenas eram teoricamente exequíveis, como também poderiam ser facilmente construídos com material brasileiro.

Outro detalhe do projeto para Brasília, que apresentava um acentuado sentido renovador, era o sistema de circulação das áreas de ocupação intensiva. Adotando desde logo uma rede de pistas elevadas, como condição técnica mais adequada para as áreas de alta densidade de uso, Rino e sua equipe estabeleciam um precedente importante para a solução que vem sendo imposta pela prática e adotada atualmente, sem o mesmo rigor, no centro das principais cidades brasileiras.

Este talvez fôsse para o público o ponto mais discutível do plano mas, tecnicamente, é um dos mais acertados. A opinião corrente é a de que, em um território tão amplo, não teria sentido essa forma de economia de espaço. Entretanto, em qualquer grande cidade, a área central oferece vantagens de equidistância dos diversos pontos e de facilidades de articulação com os vários bairros, que nenhuma das outras áreas pode oferecer. Além disso, as densidades de uso e circulação, das áreas de ocupação intensiva, tornam economicamente convenientes os recursos tecnológicos sofisticados, que seriam excessivamente onerosos para zonas de baixa densidade de ocupação. Assim, propondo um esquema de alta concentração para as áreas residenciais junto ao centro, Rino e sua equipe possibilitaram o emprego destas técnicas, em condições econômicas. Por outro lado, a extensão dos elementos de infra-estrutura de serviços urbanos poderia ser grandemente reduzida com evidente diminuição de custos. Entretanto, esses níveis de concentração seriam

compensados largamente pelos espaços livres previstos, ao nível do solo, convenientemente distribuídos.

O próprio centro de Brasília era previsto com soluções de conjunto — como centros de compra ou de atividades culturais — que tendiam a estabelecer duas ordens de critérios semelhantes: alta densidade e enquadramento das atividades particulares em sistemas complexos, capazes de discipliná-las, e ao mesmo tempo, oferecer mais altos níveis de eficiência. Sob esse aspecto, há muita semelhança entre o plano de Rino e seus colaboradores e as soluções efetivamente adotadas.

Como já foi dito, as obras posteriores a Brasília marcam uma nova orientação nos trabalhos de Rino Levi e sua equipe: são elaboradas com uma linguagem que se aproxima, sob diversos aspectos, do que se poderia considerar uma tendência brutalista: concreto aparente, materiais utilizados em geral de modo agressivo e abandono de uma tendência a explorar efeitos plásticos através de revestimentos, que havia marcado claramente a arquitetura brasileira, durante a década de 50. Dessa fase destacam-se dois grandes edifícios para escritório em São Paulo — o R. Monteiro, no centro (p. 126) e o do Banco Itaú América (p. 140) na Avenida Paulista — um Hangar (p. 154), a Usina de Leite (p. 132), o Centro Social da Cidade Universitária (p. 128), a casa de campo do próprio arquiteto (p. 146) e, finalmente, o Centro Cívico de Santo André (p. 156), a última obra de Rino Levi.

A intensidade dos problemas gerados nas áreas metropolitanas dos grandes centros industriais brasileiros e a própria evolução da arquitetura no país, na última década, vem conferindo aos escritórios de maior importância incumbências profissionais em uma escala até então desconhecida. Amplia-se desse modo o alcance social de seu trabalho. Seus projetos já não visam a construção de casas isoladas, mas conjuntos universitários, centros cívicos ou conjuntos habitacionais, enfim, projetos complexos, onde o trabalho em equipe e o aprofundamento dos problemas técnicos são a condição de plena realização profissional. O desaparecimento de Rino Levi ocorreu no momento em que a sua experiência assume maior importância. Entretanto, a continuidade das atividades da equipe do velho mestre após o seu desaparecimento será sempre a melhor prova de sua correta orientação.

Nestor Goulart Reis Filho