

ITÁLIA E BRASIL: CONVERGÊNCIAS MEDITERRÂNEAS E TROPICAIS

Mediterranean and Tropical convergencies

Convergencias Mediterránea Y Tropical

PUPPI, Suely de Oliveira Figueirêdo

Doutora em Teoria, História e Crítica da Arquitetura pelo PROPARG-UFRGS.

Profª na Unifil.

suelypuppi@uol.com.br

RESUMO

Nas primeiras décadas do século XX, Brasil e Itália produzem suas arquiteturas a partir de questões similares, como a construção de suas nacionalidades. O presente artigo tem como objetivo mostrar as convergências na formação da arquitetura dos dois países no período, segundo o uso da tradição. Na Itália, o clássico, a *mediterraneità* e o vernáculo fazem parte do contexto da realidade local, marcada pela miscigenação e amálgama entre o natural e o artificial; no Brasil, inicialmente o neocolonial (com base na arquitetura portuguesa e no colonial erudito brasileiro) e o moderno, no colonial brasileiro de marca do vernáculo, urbano e rural, registram a tradição numa produção nova. Nesse contexto, considera-se que cada um dos países resgata as expressões do seu passado para a produção da arquitetura do período e, apesar das diferentes razões, contou-se em ambos com a variedade no uso desse passado na dimensão das suas respectivas realidades.

Palavras-chave: Itália. Brasil. Tradição.

ABSTRACT

In the first decades of the 20th century, Brazil and Italy produced their architecture based on similar matters, such as the construction of their nationalities. This article aims to show the convergences in the formation of the architecture in both countries during the period, according its use of tradition. In Italy, the classic, the *mediterraneità* and the vernacular are part of the context of the local reality, marked by miscegenation and amalgamation between the natural and the artificial; in Brazil, initially the neocolonial (based on Portuguese architecture and the Brazilian erudite colonial) and the modern, in the Brazilian colonial style of the vernacular, urban and rural, register tradition in a new production. In this context, it is considered that each country rescues the expressions of its past for the production of the architecture during the period and, despite the different reasons, there was a variety in the use of this past in both of the dimensions of their respective realities.

Keywords: Italy. Brazil. Tradition.

RESUMEN

En las primeras décadas del siglo XX, Brasil e Italia produjeron su arquitectura a partir de cuestiones similares, como la construcción de sus nacionalidades. Este artículo+ tiene como objetivo mostrar las convergencias en la formación de la arquitectura de los dos países en el período, según el uso de la tradición. En Italia, lo clásico, lo mediterraneità y lo vernáculo forman parte del contexto de la realidad local, marcada por el mestizaje y la amálgama entre lo natural y lo artificial; en Brasil, inicialmente la neocolonial (basada en la arquitectura portuguesa y la colonial erudita brasileña) y la moderna, en el estilo colonial brasileño de la tradición vernácula, urbana y rural, registran en una nueva producción. En este contexto, se considera que cada uno de los países rescata las expresiones de su pasado para la producción de la arquitectura de la época y, a pesar de las diferentes razones, hubo una variedad en el uso de este pasado en ambas dimensiones de sus respectivas realidades.

Palabras clave: Italia. Brasil. Tradición.

ITÁLIA E BRASIL: CONVERGÊNCIAS MEDITERRÂNEAS E TROPICAIS¹

O século XIX foi momento de efervescência nacionalista na Europa, devido às instituições surgidas com a Revolução Francesa e o desenvolvimento industrial. A ruptura do processo colonial estaria ligada às revoluções europeias. Esboçam-se assim diversas nações com suas especificidades, e o Brasil é uma delas. Afinal o romantismo também traz o conceito de nação para cá, envolvendo particularmente os artistas (LESSA, 2008). Neste percurso, a formação do país enquanto nação desde o Império dá-se segundo a valorização dos atributos da terra e a utilização de características culturais do passado em diversos contextos. As obras e idealizações artísticas sobre o tema do índio e a selva tropical brasileira, por exemplo, são uma das mais importantes manifestações do uso de referências da terra na concepção erudita da arte. Colocando estes objetos tradicionais misturados à elementos e relações do mundo civilizado, da realidade existente a partir da chegada dos portugueses no território americano, algumas obras anteriores denotam, de certa maneira, similaridade ao confronto do vernáculo, popular e rural com o avanço civilizatório nas obras da modernidade².

Ao contrário do Brasil, a Itália passa por inúmeros conflitos para tornar-se um Estado-nação. A unificação de todos os seus territórios dá-se apenas em 1870. Porém, desde 1861, quando ocorre a anexação de grande parte da sua área atual, procura-se uma representatividade para a nação.

Tratando-se das primeiras décadas do século XX, se os protagonistas da história italiana concordam com a produção de uma arquitetura moderna com a marca da tradição, o entendimento desta última passa pelas mais diversas opiniões, objetivos e concretizações, de maneira nada hegemônica. O clássico aparece em primeiro plano como a marca principal de união do patrimônio das várias regiões da Itália, uma vez sempre presente em todas elas. É importante ressaltar também que antes da instalação do governo fascista, Mussolini demonstra a intenção de utilizar o mito de Roma, incluindo assim o clássico, para criar uma especificidade fascista e fazê-la coincidir com uma especificidade da nação italiana. Em 21 de abril de 1922, alguns meses antes da Marcha sobre Roma, Mussolini declara que a celebração do nascimento de Roma, que de comemoração municipal passa no ano seguinte a comemoração nacional, significa “apoiar-se firmemente no passado para

¹ Este artigo foi realizado a partir da tese de doutorado da autora. Ver PUPPI, Suely de Oliveira Figueirêdo. **Lina Bo Bardi. Uma formação**. Porto Alegre: Propar-Ufrgs, outubro de 2020.

² Ver Maria do Carmo Couto da Silva, "Representações do índio na arte brasileira do século XIX". **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 8, jul-dez 2007, p.63-71 <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%205.pdf>, acessado em 10/06/2013. Neste artigo, a autora apresenta obras de Rodolfo Bernardelli, cujo o tema do índio é usado, segundo ela declara, de maneira inovadora. Pois, como também ela afirma, não seguindo estritamente as convenções, Bernardelli apresenta um índio aculturado, em contraposição ao índio soberano das selvas. Embora de maneira sutil, sem comentários da crítica na época, como a autora afirma, o novo é colocado ao lado de aspectos culturais tradicionais.

se projetar melhor no futuro”. Nesse contexto, muitas festividades e atos comemorativos são realizados com o objetivo de propagar o mundo romano (GIARDINA, 2008)³.

Entretanto, espelhando-se nas mais diversas posturas dos seus personagens, o uso do clássico é também bastante diversificado. Há os que defendem as colunas e o monumental, vendo-os no novo a partir da simplificação de formas e elementos decorativos, como Marcello Piacentini; e incluindo Gustavo Giovannoni, não faltam também aqueles que prezam pela tradição, segundo as construções ordinárias urbanas, seguindo sua permanência no ritmo, na harmonia e nas proporções.

Valorização e investimento no mundo rural, de maneira mais enfática nos anos 1930, também fazem parte do incentivo do regime, em período de luta por uma arquitetura moderna. O governo também dá importância à tradição agrária do passado romano, relacionando as experiências contemporâneas com a Antiguidade. O mundo rural é valorizado como marca da estirpe e traço de identificação com a nova realidade dirigida pelo regime. Dando continuidade às iniciativas ocorridas após a unificação, busca-se a identificação do homem novo da era fascista com o do passado romano, ambos tidos como vencedores da natureza selvagem (GIARDINA, 2008).

Essa situação de certa forma colabora para a continuidade do conhecimento e da valorização das tradições do vernáculo, contribuindo para o surgimento de movimentos em favor de uma construção nacional relacionada com as condições nativas, com as culturas primitivas, com o mundo rural. Explorando as possíveis mensagens retóricas de uma arquitetura de marca clássica, a ambiguidade do governo fascista tem os exemplos do vernáculo como modelo para a casa do povo simples do campo, nas novas cidades. É nesse contexto que surge o interesse de Giuseppe Pagano pela casa rural. Entretanto, os modelos de casa popular construídos pelo fascismo geralmente não continham uma melhoria na qualidade arquitetônica.

Por outro lado, Bergdoll ressalta que, se os pintores há muito tempo inspiram-se nas paisagens campestres italianas, apenas em 1800, os arquitetos vão se inspirar no dualismo entre expressões das ordens e proporções dos diversos edifícios e as relações de território, clima e materiais. Da idade do ouro, no século XVIII, buscada como fonte de purificação do Classicismo, a bacia do mediterrâneo, suas águas, terra, luz e clima têm também grande importância para a revalorização do vernáculo. A ideia de vernáculo surge como expressão do lugar em nível regional ou nacional, no fim do século XIX, reforçada pela teoria da relação entre expressão arquitetônica e modo de viver, clima e tradições, nos escritos de Ruskin, nos últimos escritos de Viollet-le-Duc e, particularmente, na teoria antropologicamente orientada de Gottfried Semper (2016).

Sendo assim, ao mesmo tempo que a bacia mediterrânea é vista como imagem de uma arquitetura enraizada, promovendo noções de íntimas relações das expressões arquitetônicas e configurações espaciais com o nascimento local de formas culturais, ela é vista, pela primeira vez, a partir de uma teoria que tem por base o conceito de mistura, “fusão das várias tradições em um

³ Segundo a autora, em 1937, por exemplo, o ano do bimilenário de Augusto é comemorado após a vitória da guerra da Etiópia. Na época, entre outros eventos, é organizada em Roma a Mostra da Romanidade de Augusto. Nesta, os visitantes são introduzidos no mundo romano, em um passado que, empreendido com valor contemporâneo, é construído pelo fascismo. E na mesma época reabre também a Mostra da Revolução Fascista, que, inaugurada em 1932 para comemoração dos dez anos de regime, tem um grande número de visitantes e enorme repercussão também no exterior.

processo de transmissão, hibridação e promoção de novas invenções”. Desse modo, ela serviu de método historicista sofisticado de explicação e matriz para os exercícios de projeto de vários arquitetos, estendendo-se ao Modernismo de Gaudí e outros contemporâneos da Catalunha entre os séculos XIX e XX, como também da Itália do século XX, onde sensibiliza de Boito a Pagano (BERGDOLL, 2016). Além disso, é importante lembrar o papel de parte significativa da cultura moderna atraída pela cultura mediterrânea, como no caso de Le Corbusier.

Um ambiente por si só heterogêneo, no qual o clássico e o vernáculo convivem lado a lado, contagiando-se. É o entranhar do artificial no natural, do edifício na paisagem, na vegetação. A arquitetura moderna se concretiza das maneiras mais diversas e ambíguas no contexto italiano.

No Brasil, após a Primeira Guerra Mundial, a orientação artística europeia ainda predomina. As consequências do conflito fazem a elite cultural brasileira voltar-se para seu próprio mundo. A mais importante novidade é o estudo do povo brasileiro, sua cultura e mitos, sua maneira de sobrevivência. Devido ao conflito, há uma desqualificação dos valores europeus, ao mesmo tempo que é desencadeado o acirramento do nacionalismo no Velho Mundo, com o desenvolvimento do nazismo alemão e o fascismo italiano (LESSA, 2008).

É exatamente nesse momento que se notam significativas introduções no processo de construção nacional. Em 1917, Monteiro Lobato critica a falta de originalidade da arquitetura brasileira e os “inúmeros disfarces das suas fachadas”, afirmando que “a forma estética de uma cidade está intimamente ligada à produção dos humildes operários” e daqueles responsáveis pela produção urbana de pequenas e simples construções, e não necessariamente monumentais. A questão da criação de um estilo de marca nacional, presente também no Brasil, embora em outras proporções e contexto, faz Lobato declarar: “O estilo não se faz. Nasce por exigência do meio”. E, ampliando a afirmação de Severo quanto à incapacidade da cultura autóctone na formação de uma base nacional, Lobato sustenta que, em um meio incapaz, é tarefa do artista provocá-lo, “criando um estado de espírito propício”, e admite ser este artista das multidões (COMAS, 2002, p. 44)

Ao lado das transformações modernas nas artes plásticas e na literatura, na arquitetura, tem-se o neocolonial, no qual se usa a tradição do passado de modo não hegemônico (COMAS, 2002), sendo ele “a primeira manifestação de uma tomada de consciência por parte dos brasileiros das possibilidades do seu país e da sua originalidade” (COMAS, 2002, p. 52), ou simplesmente “a primeira manifestação de brasilidade na arquitetura do país” (LEONÍDIO, 2007, p. 30). Deste ao moderno, considerando-se assim os exemplares práticos e concretos, é um pequeno salto em termos cronológicos. Salto que vai permitir o trânsito de Lucio Costa de um para o outro movimento, quando, segundo ele próprio, percebe em viagem à Diamantina, ainda em 1924, a simplicidade do nosso colonial e a incoerência do neocolonial (COSTA, 1995).

É exatamente entre 1924 e 1937 que Lucio Costa desenvolve um “trabalho de decifração conceitual de uma forma e um estilo que fosse simultaneamente contemporâneo e brasileiro” (LEONÍDIO, 2007, p. 35). E, nesse esforço, Lucio, em 1924, com 21 anos, ainda estudante e já expoente do neocolonial, tendo vencido em segundo lugar o concurso para um Solar Brasileiro, em 1923, concede entrevistas ao jornal *A Noite*. Numa delas, após voltar de Diamantina, para onde foi com o objetivo de documentar a arquitetura do passado, incentivado por José Mariano Filho, declara sobre a questão da criação de um estilo novo:

Não é preciso que exista a preocupação de se fazer um estilo nacional. Não. O estilo vem por si. Não é necessário andar estilizando papagaios e abacaxis... basta que cada arquiteto e cada proprietário tenha sinceramente o desejo de fazer uma obra que preencha da melhor maneira possível os fins a que se destina. Uma composição que satisfaça a vista, e onde o espírito repouse. Sejam simples, sejam sinceros. Evitemos a mentira. Evitemos o ridículo. Evitemos todo excesso de complicação na arquitetura de nossas casas (*apud* LEONÍDIO, 2007, p. 37).

A grande inovação nessa declaração está no conceito de estilo nacional a partir da valorização da finalidade e da sinceridade. Não há tanta ênfase na forma definida como caráter ou imagem, mas sim como utilidade. Ainda sobre a definição de estilo nacional, em texto publicado no jornal “O Paiz”, em 1928, respondendo a um questionário sobre o arranha-céu, Lucio afirma:

[...] O estilo não é fantasia que se invente ou se copie, surge naturalmente como função do sistema, dos materiais empregados, do clima, do ambiente, da época. Está preso ao arcabouço construtivo e às vezes a uma simples exigência de aeração e higiene (*apud* LEONÍDIO, 2007, p. 42).

Dominado o país a partir dos anos 1930 por Getúlio Vargas, governo de marcas ditatoriais, particularmente entre 1937 e 1945, esses anos de 1930 são anos do “redescobrimto do Brasil” (MOTA, 1978, p.12). Nesse momento, surgem obras literárias como as de Gilberto Freyre, em 1933, *Casa-grande e Senzala* e, em 1936, *Sobrados e Mucambos*, retratos de um Brasil mestiço e mais real.

Como se sabe, a implementação da arquitetura moderna no Brasil faz-se, nesse período, pela importante liderança de Lucio Costa, responsável por uma postura de moderno que leva o registro da tradição colonial. Entre outros exemplos, como o Edifício do Ministério de Educação e Saúde é obra significativa de representatividade da cultura nacional, em termos de passado e também de futuro (COMAS, 1987). A arquitetura é feita para o futuro, além do presente, afirma Gustavo Giovannoni. Contudo, segundo ele, quando as condições ambientais são intensas e já constituídas, a arquitetura é feita para o passado mais que para o futuro (GIOVANNONI, 1945).

Vendo o vernáculo como uma arquitetura de valor estético, embora seus criadores não tivessem o objetivo de fazer arte, Lucio o valoriza, não acreditando haver uma ruptura entre este e o moderno. Nos anos 1930, a emergência da arquitetura de Lucio Costa, propondo uma aliança entre Modernismo e arquitetura colonial, está em acordo com a realidade na qual impera a formação de uma identidade nacional no surgimento da obra de Gilberto Freyre. É a representação dessa identidade nacional que sintoniza *Casa-grande e Senzala* e *Sobrados e Mucambos* com uma arquitetura que alia modernidade e tradição. A obra de Bruand (1981) é pioneira na construção dessa visão, cuja marca é a apreensão do nacional.

Tratando-se dos exemplares modernos concretizados, há um maior interesse, de início, pela produção colonial da arquitetura das camadas urbanas do que pelas demais tipologias em favor dessa construção. De certa maneira, fica à margem uma produção arquitetônica com referências às camadas mais humildes da zona rural e nordestina, apesar da experiência de Lucio Costa em Monlevade, com a proposta do barro armado. Ele faz, nesse momento, referência ao vernáculo

rural, do interior e do litoral. É a apreensão do barro, tão presente nas construções de taipa de pilão, no interior do país, e taipa de mão, também no interior e no litoral, incorporado ao moderno. A taipa de mão, técnica comumente utilizada nas casas de pau a pique, também é o vernáculo muitas vezes presente em parte das construções urbanas do período colonial, de maneira não exposta. Atualmente ainda é utilizada pelas camadas sociais mais desfavorecidas em diversas partes do país, sobressaindo-se, como dito, na zona rural e litorânea.

Nos anos 1940, momento da consolidação, seguido da hegemonia da arquitetura moderna brasileira da Escola Carioca (COMAS, 2002), aparecem exemplares ligados diretamente às fontes do vernáculo, no tocante ao uso de materiais tradicionais, inseridos de certa maneira em uma arquitetura moderna dita campestre (COMAS, 2010)⁴, ou mesmo uma “corrente rústica” (BRUAND, 1981). Tal produção não é hegemônica, e os exemplos não são muitos. Eles aparecem quase que concomitantemente com o começo da ideologia do desenvolvimentismo no país, a qual, iniciada no Pós-Guerra, determina a prioridade na industrialização, na urbanização e na tecnologia. Casa Frontini e casa Arnstein, ambas em São Paulo, de Bernard Rudofsky, austríaco que morou na Itália e trabalhou com Gio Ponti. Ambas as casas são realizadas em torno de pátios. A casa de João Arnstein é de 1941. Essa obra é resultado do fascínio do arquiteto pelos trópicos, que a projeta segundo uma quase indistinção entre exterior e interior (CAVALCANTI, 2001)⁵. Integração do interior com o exterior da vida mediterrânea, trazida para os trópicos, de clima similar.

Em 1944, tem-se o Park Hotel de Nova Friburgo, de Lucio. Neste, exploram-se técnicas modernas com materiais naturais, criando-se uma acomodação do edifício na paisagem, como exigido pela legislação local (COMAS, 2010). A casa do arquiteto Carlos Ferreira, projetada para uso próprio, é de 1949. De pedra, argila e madeira da região e com telhado originalmente de sapê, ela incorpora técnicas de pau a pique (CAVALCANTI, 2001)⁶. Nessa faceta do moderno, incluem-se também o pavilhão de praia da casa para fim de semana de Marjorie Prado, em 1946, de Warchavchik, lembrando que este é um profissional formado na Itália, que lá trabalhou com os professores da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, Piacentini e Fasolo (LIRA, 2011) na década de 1920.

Em 1951, surge a Casa dos Bardi e, em 1958, a Casa Cirell, ambas de Lina Bo Bardi, nas quais a arquiteta italiana também concilia técnicas e materiais arcaicos e modernos. Estas, porém, estão

⁴ Dissertando sobre a obra do primitivismo do Hotel do Park e as demais obras surgidas com o mesmo intuito, Comas afirma a possibilidade da existência de um desvio causado pelo Park e pela obra de Ferreira. O rótulo de campestre vem utilizado a partir do folder de propaganda do empreendimento do loteamento de nova Friburgo, com o Hotel Parque de São Clemente.

⁵ Em estrutura mista de concreto e metal, a casa volta-se para o interior, organizando-se a partir de cinco jardins e pérgolas de madeira.

⁶ Segundo Lauro Cavalcanti (2001), a obra de Ferreira ganhou diploma de honra do VII Congresso Pan-Americano de Arquitetura, em 1950, na categoria de materiais locais; Carlos Eduardo Comas (2009) ressalta a publicação da casa de Ferreira por Henrique Mindlin; e de acordo com Yves Bruand (1981) há uma boa integração da obra no contexto selvagem, o que considera objetivo do seu proprietário arquiteto: concretizar “uma construção tão barata quanto possível, que oferecesse um conforto simples para estadias não prolongadas”. Afirma ainda que “era natural que a corrente rústica só se desenvolvesse em regiões rurais”. Em alinhamento com uma certa postura de desconsideração à questão vernácula, própria da época, o autor não comenta sobre a cobertura original de sapê e a técnica de pau a pique da casa Ferreira.

no bairro do Morumbi, em formação no início da década de 1950, e ainda considerada área suburbana da cidade.

A existência de pontos convergentes na definição de um estilo nacional, transmitidos pelos escritos e feitos dos italianos e brasileiros, é clara. Arquitetura clássica e arquitetura colonial. Ambas as expressões do passado de seus respectivos países são resgatadas para marcar a produção de momentos de construção nacional. Apesar das diferentes razões, contou-se nos dois contextos com a variedade no uso desse passado, na dimensão das suas respectivas realidades. A busca de Lucio Costa por um estilo contemporâneo e brasileiro coincide no tempo com o processo de construção de um estilo também contemporâneo e italiano. As ideias de estilo de Giovannoni, Lobato e Lucio convergem em pontos nodais. Considerando-o próprio de um ambiente, admitem-no espontâneo, identificando-o no valor das construções simples das cidades, resultado da ação do homem comum. E se Lucio, salvo engano, não afirma, como Lobato e Giovannoni, a formação do novo a partir das experiências desse homem comum, ele a pratica já de início como arquiteto. O exemplo do barro armado em Monlevade é a prova.

Por sua vez, na prática, Giovannoni preocupa-se com a implantação do clássico, segundo ele, a partir do resultado de uma evolução formal e suas permanências no tempo. Ele mesmo afirma que o uso do novo na arquitetura contemporânea é admitido apenas no âmbito das técnicas construtivas. A princípio, nesse ponto específico, vê-se sua atitude mais próxima à ação de Ricardo Severo no Brasil, que, produzindo obras neocoloniais, utiliza técnicas construtivas contemporâneas com elementos da arquitetura portuguesa dos séculos XVII e XVIII (BRUAND, 1981). Uma atitude que, unindo técnicas modernas à implementação de elementos de uma arquitetura do passado, parece mais próxima de uma postura eclética. Mas não é essa uma posição hegemônica em nenhum dos dois países. Na Itália, o próprio sentido de clássico é diversificado, variando da exigência dos elementos decorativos, criticados por Giuseppe Pagano e apreendidos por Giovannoni, às características de ritmo, harmonia, equilíbrio e proporção, apoiadas também por Giovannoni, pelo *Gruppo 7* e pelo próprio Pagano. Ao que parece, uma preferência pelo Classicismo monumental, como estilo para o moderno italiano, corresponde a uma postura de defesa do neocolonial no Brasil, correspondendo, aliás, do ponto de vista da variedade de concretizações que tais termos tomaram em cada país, a uma diversidade de posturas profissionais.

A opção italiana pela arquitetura *minore*, como representatividade nacional, oferece um leque bastante amplo, que vai das construções ordinárias urbanas ao vernáculo rural, e, fazendo parte da ideia de mediterrâneo, que é mais abrangente, inclui o natural, a exploração do lugar, as habitações rurais e das encostas e sua situação.

Itália: clássico, *mediterraneità*, vernáculo, contexto de uma realidade local marcada pela miscigenação e amálgama entre o natural e o artificial; Brasil: neocolonial (com base na arquitetura portuguesa e no colonial erudito brasileiro) e o moderno, no colonial brasileiro de marca do vernáculo urbano e rural. São esses os elementos explorados para a representatividade do caráter nacional de cada uma das nações.

Quanto ao uso da tradição no novo, se no Brasil predominam o pensamento e a ação de Lucio Costa, é preciso chamar a atenção para os exemplares modernos, que aparecem a partir da década de 1940 e que aqui foram expostos. São em sua maioria habitações que usam materiais tradicionais,

rústicos e muitas vezes pobres, como a palha no pavilhão de praia de Marjorie Prado e na casa de Carlos Ferreira, que foram realizadas na sua maior parte por profissionais italianos ou que tiveram uma ligação com a Itália em algum momento de sua formação. Além disso, tais obras, afastadas, na época, da construção dos centros urbanos, ao mesmo tempo que parecem ser idealizadas como protesto à corrente desenvolvimentista contemporânea, demonstram também alinhar-se com o conceito de *villa italiana*⁷.

Trata-se, em ambos os países, de conciliar, como afirma Leonídio, questões aparentemente incompatíveis: um estilo nacional e as técnicas contemporâneas (2007). Incorporado o conceito de vernáculo na experiência mediterrânea, esta é tomada na Itália como marca nacional, a princípio pelas mãos dos arquitetos colaboradores da *Quadrante* de Bardi (PUPPI, 2020). No segundo pós-guerra o conceito evolui, aproximando-se mais do povo e suas tradições, e tornando assim a arquitetura mais nacional, segundo Pagano. Pois nesse período seu uso se dá em prol da habitação popular urbana, devido ao grande deslocamento da população rural para os centros urbanos.

Itália e Brasil desenvolvem propostas de arquitetura moderna a partir de questões similares. Envolvendo sua construção segundo o nacional em debate com o internacional, além de similitudes e convergências de clima, divisão de riquezas entre norte e sul e consequentes problemas econômicos, sociais e, de certa maneira, políticos, inerentes a cada um dos países e, não menos, pelo trânsito de profissionais de lá para cá nos anos próximos das grandes guerras.

REFERÊNCIAS

BERGDOLL, Barry. Prefazione. In: LEJEUNE, Jean-François; SABATINO, Michelangelo. **Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo**. Milano: List Lab, 2016, p. 9-17.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAVALCANTI, Lauro (org.). **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

COMAS, Carlos Eduardo. Arquitetura moderna, estilo campestre. Hotel Parque São Clemente. **Arquitextos** 123.00. Ago. 2010. Disponível em <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3513>. Acesso em abril 2012.

COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945**. Tese para obter o grau de doutor pela Universidade de Paris 8. Paris: 2002.

COMAS, Carlos Eduardo. Moderna (1930 a 1960). In: MONTEZUMA, Roberto (org.). **Arquitetura Brasil 500 anos**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002, v. 1, p. 185-237.

COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. **Projeto**, 1987, n. 102.

⁷ Até a primeira metade dos anos 1930, a *villa* é o maior campo de experimentações modernas do ponto de vista técnico, de linguagem e de composição, devido às condições favoráveis que apresenta: uma unidade isolada, de uma única família e em local de alto valor paisagístico, ou seja uma casa de campo sem caráter permanente, condizente com a necessidade de descanso frente à vida urbana.

COSTA, Lucio. O risco moderno. [Entrevista concedida a] Mário César Carvalho, Rio de Janeiro:10/07/1995. **Folha de São Paulo**, 23/07/1995. Disponível em : <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/230795.htm>. Acesso em junho2018.

GIARDINA, Andrea. O mito fascista da romanidade. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 22, n. 62, p. 55-76, abril de 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142008000100005&lng=en&nrm=iso. Acesso: setembro 2016.

GIOVANNONI, Gustavo. Il momento attuale dell'architettura. Principii di estetica pratica. In: **Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura**. Roma: Apollon MCMXLV [1945].

LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC Rio/Loyola, 2007.

LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. **Estudos Avançados**. Abr. 2008, vol. 22, n. 62, p. 237-256.

LIRA, José. **Warchavchik: fraturas da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974. Pontos de partida para uma revisão histórica**. São Paulo: Ática, 1978.

PUPPI, Suely de Oliveira Figueirêdo. **Lina Bo Bardi. Uma formação**. Tese de doutorado. Porto Alegre: Propar-Ufrgs, outubro de 2020.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. "Representações do índio na arte brasileira do século XIX". **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 8, jul-dez 2007, p. 63-71 <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%205.pdf>, acessado em 10/06/2013.