

1925 - WARCHAVCHIK E LEVI - DOIS MANIFESTOS PELA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL

■ RENATO LUIS SOBRAL ANELLI

Os dois primeiros manifestos de arquitetura moderna no Brasil foram escritos por arquitetos formados em Roma. Em 1925 foram publicados em São Paulo os textos de Gregori Warchavchik, "Futurismo",¹ e de Rino Levi, "Arquitetura e Estética das Cidades",² considerados pela histo-

riografia brasileira como pioneiros nacionais na divulgação de idéias de arquitetura moderna, assunto que havia sido muito escassamente representado na Semana de Arte Moderna de 1922.

A coincidência de origem escolar não significou uma identidade absoluta entre os dois manifestos. Os projetos modernos aos quais se referiam eram distintos entre si. Rino Levi enviou seu artigo da Itália, onde ainda cursava o quarto ano da Scuola Superiore di Architettura di Roma. Warchavchik, russo emigrado, cursou a Academia de Belas-Artes de Roma entre 1918 e 1920 (portanto imediatamente antes da criação da escola unificada, no ano letivo de 1921-22) e escreveu seu artigo após dois anos de trabalho no Brasil. Como veremos, o artigo de Warchavchik reproduzia diretamente as propostas corbusianas de *Vers une architecture*,³ enquanto Levi revelava-se mais influenciado pelas especificidades do debate italiano.⁴

Em seu artigo, Warchavchik se concentrava na necessidade de adequação formal entre arquitetura e técnica contemporânea. Acentuava os aspectos mais coincidentes entre os textos de Le Corbusier, as propostas do Manifesto Futurista de Marinetti (1909) e do Manifesto da Arquitetura Futurista de Antonio Sant'Elia (1914), não parecendo ser uma casualidade que o primeiro título do artigo tivesse sido "Futurismo". Durante sua permanência na Itália não havia ali ainda nenhuma outra proposição modernista em arquitetura além das elaboradas por

Os dois primeiros manifestos de arquitetura moderna no Brasil foram publicados no ano de 1925 em São Paulo: textos de Gregori Warchavchik, "Futurismo", e de Rino Levi, "Arquitetura e Estética das Cidades", ambos os arquitetos formados em Roma.

Warchavchik se concentra na necessidade de adequação entre arquitetura e técnica contemporânea, acentuando os aspectos mais coincidentes entre os textos de Le Corbusier, as propostas do Manifesto Futurista de Marinetti (1909) e do Manifesto da Arquitetura Futurista de Sant'Elia (1914), se bem que evitando os arroubos iconoclastas dos futuristas.

Rino Levi publicou um texto com características diversas das de Warchavchik, priorizando a "estética das cidades", influenciado pelas idéias corbusianas, pelos ensinamentos de Giovannoni sobre arte e técnica e pelos princípios de "Edilizia Citadina", disciplina urbanística elaborada por Marcello Piacentini. Expressa as bases para uma possível renovação da arquitetura italiana: a adequação daquilo que se produzia internacionalmente às especificidades nacionais. E transfere tal atitude para o Brasil.

■ Professor do Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia da USP-São Carlos, Doutor em Estruturas Ambientais Urbanas pela FAU-USP

Sant'Elia. Coerente com a sua própria experiência, Warchavchik se direcionava aos pontos mais genéricos e coincidentes das duas propostas, ainda que evitando os ímpetos iconoclastas dos futuristas.⁵ Principiava com os argumentos das “máquinas de habitação”, da “racionalidade da construção e a beleza de formas e linhas (...) dos automóveis, vapores, locomotivas”, evoluía para crítica aos primeiros arranha-céus paulistas em estilo Luís XV e terminava conclamando os industriais a assumirem o papel “dos Médici na época da Renascença e dos Luíses da França” patrocinando o desenvolvimento de uma arquitetura coerente com a época. Ao defender a beleza das estruturas de cimento armado feitas pelos engenheiros, verdadeiros “monumentos de arte da nossa época”, Warchavchik criticava os arquitetos: “É aí que, em nome da Arte, começa a ser sacrificada a arte. O arquiteto, educado no espírito das tradições clássicas, não compreende que o edifício é um organismo construtivo cuja fachada é a sua cara, prega uma fachada postiça, imitação de algum velho estilo, e chega muitas vezes a sacrificar as nossas comodidades por uma beleza ilusória” (Warchavchik, *op. cit.*).

O trabalho secundário e inadequado do arquiteto na formalização da obra revelava uma coincidência entre a situação da arquitetura brasileira e a italiana. O problema principal para Warchavchik era equacionado como de integração entre arte e técnica, semelhante ao que estava na base do “arquiteto integral”, proposto por Giovannoni em 1916, para intervir eficientemente nas transformações da cidade italiana. Debates que resultaram na escola unificada de Roma, um ano após a formatura de Warchavchik. Apoiado nesse debate, Warchavchik lê os escritos de Le Corbusier, priorizando aquilo que ecoa sua experiência italiana.

Ainda que intitulado “Futurismo”, o artigo de Warchavchik evita os arroubos iconoclastas das propostas marinettianas. Coerente com o movimento de “retorno à ordem” dominante no primeiro pós-guerra, Warchavchik afirma:

O arquiteto deve estudar a arquitetura clássica para desenvolver seu sentimento estético e para que suas composições reflitam o sentimento do equilíbrio e medida, sentimentos próprios à natureza humana. Estudando a arquitetura clássica, poderá ele observar quanto os arquitetos de épocas antigas porém fortes sabiam corresponder às exigências de seu tempo. Foi assim que se criaram espontaneamente os estilos de arquitetura conhecidos (...). (ibidem)

Uma afirmação que reforça não apenas as metodologias do estudo acadêmico baseado na análise dos estilos

históricos, como a crença numa transcendência dos princípios de proporção. Estamos novamente no campo de concordância entre a Escola de Roma e as proposições corbusianas e aqui nos distanciamos do futurismo marinettiano. O texto de Sant'Elia é claro na recusa da continuidade entre a nova arquitetura e os valores históricos consolidados:

O problema da arquitetura futurista não é um problema de reconstrução linear. Não se trata de encontrar novos perfis, novos contornos de janelas ou de portas, de substituir colunas e pilastras, mísulas por cariátides, masconi, rane; não se trata de deixar a fachada com tijolos aparentes, ou de rebocá-las, ou de revesti-las com pedras, nem de determinar diferenças formais entre o edifício novo e o velho; mas de criar a casa futurista com planta sã, de construir com todas as fontes da ciência e da técnica, apagando refinadamente todas exigências do nosso costume e do nosso espírito, desprezando aquilo que é grotesco, pesado e antitético conosco (tradições, estilos, estética, proporções) determinando novas formas, novas linhas, uma nova harmonia de perfis e de volumes, uma arquitetura que tenha a sua razão de ser somente nas condições especiais da vida moderna, e nas suas correspondências como valor estético na nossa sensibilidade. Esta arquitetura não pode ser sujeita a nenhuma lei de continuidade histórica. Deve ser nova como é novo o nosso estado de ânimo. (Sant'Elia, 1993 (1914))

Ainda que as novas leituras historiográficas revelem que a arquitetura desenhada por Sant'Elia não apresentava uma ruptura tão abrupta com os parâmetros compositivos vigentes (em especial com a escola vienense de Otto Wagner),⁶ seu texto é categórico na recusa à validade de valores permanentes tais como os preconizados pelo classicismo. É exatamente tal postura que seria evitada tanto pela geração de Piacentini como pela de seus alunos, na qual se incluem Warchavchick, Levi e todos os integrantes do movimento racionalista italiano. O manifesto “Architettura do Gruppo 7”, marco inicial do racionalismo italiano, é claro em marcar a sua diferença com o futurismo:

As prerrogativas das vanguardas que nos precederam (futurismo e cubismo) era um ataque artificioso, uma fúria destrutiva vã, que confundia o bom com o ruim. (...) o desejo portanto de um espírito novo nos jovens é baseado num conhecimento seguro do passado, não sendo apoiado no vazio (...). Nós jovens não queremos romper com a tradição: é a tradição que se transforma, assume aspectos novos, sobre os quais

poucos a reconhecem. (Gruppo 7 *apud* Ciucci; Dal Co, *op. cit.*:100)⁷

Durante o entreguerras italiano, toda nova proposta é uma retomada dos tempos de glória da arquitetura clássica. A disputa seria sobre quem estaria autorizado a realizar tal retomada.

Outra característica do texto de Warchavchik que deve ser ressaltada é a ausência, no seu manifesto, de qualquer referência às idéias urbanísticas corbusianas, o que prenunciava uma característica da sua obra futura. O ensino de urbanismo foi uma das principais inovações introduzidas pela escola unificada de Roma. Daí resultaria a principal diferença entre Warchavchik e Levi (que priorizava em sua carta-manifesto a “estética das cidades”), que pode ser explicada pelos distintos momentos em que ambos passaram pela formação romana. Ainda que o objetivo da criação do arquiteto integral fosse a intervenção urbanística, os entendimentos sobre sua formação eram pouco claros. Nos debates anteriores à criação da escola unificada, Giovannoni acreditava que um bom ensino de composição seria suficiente na preparação do aluno para a realização de um projeto urbanístico. A sua diferença em relação ao projeto de um edifício era entendida como sendo apenas um problema de escala. Foi Marcello Piacentini quem propôs e implantou uma disciplina específica destinada ao estudo e exercício do projeto urbanístico, com o nome de “Edilizia Cittadina ed arti dei giardini”. Sob o impacto dessa disciplina e vivendo um novo momento e uma nova escola, Levi escreveu sua carta-manifesto.

Rino Levi publicou um texto com características e propostas muito diversas das de Warchavchik. Em primeiro lugar, uma introdução, também de inspiração corbusiana, anuncia aos brasileiros um novo movimento, uma nova era e um novo espírito; os quais exigem uma “*arquitetura de volumes, linhas simples, e poucos elementos decorativos*”. Entretanto os trechos seguintes oscilam entre a necessidade do “arquiteto integral” e os princípios de “Edilizia cittadina” elaborados por Piacentini, encerrando com a exaltação ao estudo de uma “*estética da cidade com alma brasileira*”.

Escrita no final do ano letivo de 1924-25, seu quarto ano de escola, esta carta-manifesto parece revelar as oscilações de ânimo entre os jovens estudantes de Roma, muitos deles futuros protagonistas do surgimento da arquitetura moderna italiana.⁸ Anterior em mais de um ano ao primeiro artigo do Gruppo 7, a carta-manifesto de Levi documenta o momento de gestação de algumas de suas idéias. Seu texto ainda era dominado por um hibridismo entre as proposições de Marcello Piacentini e a atenção ao “espírito novo”. Uma miscelânea também identificável nas páginas da revista

Architettura ed Arti decorative, tanto nos artigos de Piacentini, quanto nos de Gaetano Minucci, Luigi Piccinato e outros futuros personagens da arquitetura moderna italiana.

A importância de Piacentini na divulgação da arquitetura moderna na Itália foi confirmada pelo próprio Levi. Anos mais tarde, numa carta, Levi afirma que, quando estudante, estimava muito Piacentini, que ele “*gozava da simpatia dos estudantes mais inquietos, que propugnavam por uma reformulação da arquitetura*”⁹ e confirma que foi nas suas aulas que conheceu as primeiras obras de arquitetura moderna. Uma divulgação que não se restringia apenas ao interior da escola. Foi graças à ação editorial de Piacentini que a arquitetura de Gropius, Mies e Le Corbusier compareceram, pela primeira vez, nas páginas da revista *Architettura ed Arti decorative*, principal revista de arquitetura na Itália dos anos 20.

Recordando o início de sua carreira, em 1964, Levi afirma:

Foi Piacentini que me fez conhecer o primeiro livro de Le Corbusier, Vers une Architecture, que comprei logo em seguida. (...) Pessoalmente, creio que fui influenciado por Le Corbusier. Li todos os seus livros, logo após publicados, e acompanhei a sua obra. Mas, por ocasião do projeto da casa Ferrabino, meu interesse era, igualmente, por todos os demais movimentos que reagem contra o ecletismo e que lutavam por uma renovação da arte. (*idem*)¹⁰

É grande a presença de idéias de Le Corbusier na sua carta-manifesto. Já no início, Levi afirma que a arquitetura está se transformando devido às novas técnicas, materiais e “*sobretudo ao novo espírito que reina*”, afirmação que contribuiu para o reconhecimento de uma índole inequivocamente moderna na carta-manifesto.¹¹ Também ao propor que se desenvolva uma “*estética da cidade com alma brasileira*”, Levi utiliza uma conceituação corbusiana. A expressão “alma da cidade” já havia sido adotada por Le Corbusier para se referir ao caráter poético da cidade, diferenciando-o da sua dimensão funcional, a “*mecânica da cidade*”.¹² O termo havia sido usado por Corbusier em dois artigos publicados pela *L'Esprit Nouveau* em 1924, cerca de um ano antes da redação do artigo de Levi. São vários os caminhos pelos quais a expressão pode ter chegado ao jovem estudante. É provável o contato direto com a revista, que circulava no meio arquitetônico romano, em especial entre os mais simpáticos às propostas modernas. A revista *L'Esprit Nouveau* esteve presente, diversas vezes, nas resenhas bibliográficas da revista *Architettura ed Arti decorative*, comentada pelo próprio Piacentini, assim como nas aulas de *Edilizia*, que se dedicavam ao assunto. Era

um momento no qual ainda predominava uma tentativa de coexistência entre ambientismo e corbusianismo, promovida por Piacentini, cujo amálgama será analisado junto com a revista *Architettura ed Arti decorative*.

Mas as aulas da Escola de Roma não se limitavam a Le Corbusier e demais modernos. Já pelo seu título, “Arquitetura e estética das cidades”, a carta-manifesto de Levi testemunha o contato com as idéias e escritos de Charles Buls nas aulas romanas. Contato mediado por *Nuovi orizzonti dell’ edilizia cittadina*, escrito por Piacentini em 1921, sob a dupla influência de *L’ esthétique des villes*, de Buls, e de *Der Stadthaus*, de Camilo Sitte.¹³ Piacentini não fora o único a se empolgar com tais idéias, tendo Buls feito muito sucesso no meio romano com suas palestras patrocinadas pela Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura. Mas foi Piacentini quem as adaptou a um projeto de arquitetura contemporânea baseada no primado do urbano sobre o edifício, afirmando a importância do caráter cívico de qualquer projeto arquitetônico. Na recusa ao monótono traçado em xadrez, na afirmação da compatibilidade dos critérios artísticos com os funcionais no desenho da cidade, na exigência da ambientação do monumento, na recusa a uma teoria urbana genérica, valorizando o estudo “caso a caso” para a elaboração de propostas, Rino Levi repetia os pontos principais do projeto de Piacentini exposto em *Nuovi Orizzonti*.

A carta de Levi testemunha também um projeto moderno ainda muito distinto daquele que seria proposto pelo Gruppo 7 em 1926. A diferença de atitude entre os dois manifestos expressa as divergências entre o meio arquitetônico romano e o milanês. Enquanto Levi informava seus concidadãos da “nova era” e apresentava algumas propostas acessíveis ao senso comum, o Gruppo 7 se comportava como vanguarda de combate. Um comportamento agressivo que contrasta com o conservadorismo do Politécnico de Milão. Majoritários dentro do Gruppo 7, os jovens arquitetos milaneses tinham que se agrupar fora da escola, onde o ensino se mantinha isolado do agitado ambiente cultural da cidade. Já em Roma a nova escola unificada tentava ser a produtora da renovação arquitetônica, desde que controlada pelos seus professores.

A carta-manifesto de Rino Levi expressa as bases sobre as quais ainda parecia ser possível uma renovação controlada da arquitetura italiana. O “arquiteto integral” pretendia intervir na modernização da cidade, sendo necessária uma capacitação técnico-funcional coerente com os “novos tempos”. O objetivo era um novo estilo nacional, legítimo representante da Itália contemporânea. Coincidentemente, eram esses os principais argumentos da carta de Rino Levi: nova arquitetura, capacitada profissional e tecnicamente, para construir a nova cidade com “alma brasileira”.¹⁴

Rino Levi transfere para o Brasil uma atitude que se mostraria importante para a arquitetura italiana entre as duas guerras: a necessidade de adequação daquilo que se produzia internacionalmente em relação às especificidades nacionais. Levi não transportou a nova arquitetura italiana para o Brasil, mas agiu como os italianos, procurando na arquitetura moderna de outros países aquilo que pudesse ser coerente com a situação brasileira.

É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa. Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo. (Levi, op. cit.)

Nesta conclusão ele manifestava uma concordância entre as bases da Semana de Arte Moderna de 22 e as preocupações nacionalistas italianas, as quais Levi certamente acompanhava. Afirma Luigi Vietti em seu depoimento: “Levi estava com a cabeça no Brasil, sempre com uma certa distância em relação às nossas propostas, estava preocupado com o seu retorno, com o que encontraria lá”.¹⁵

O depoimento confirma a carta-manifesto. Para Levi a situação brasileira tinha especificidades em relação à dos outros países, não bastando a sua simples adesão aos racionalistas. Desde o período de sua formação tal preocupação era presente. Mas nada indica que essa especificidade estivesse revestida de um caráter político, assumidamente nacionalista. Ela se manifestou como reconhecimento de uma situação diversa que deveria ser tratada coerentemente com suas próprias características.

Rino Levi elegeu as seguintes especificidades brasileiras a serem consideradas na pesquisa da nova arquitetura: cores, luminosidade e natureza. Coincidentemente, estes eram temas recorrentes nas primeiras manifestações da pintura modernista brasileira. Levi saiu do Brasil antes da Semana de Arte Moderna de 22,¹⁶ e não sabemos se teve algum contato com os modernistas antes de sua viagem, ou mesmo se teve notícias do movimento durante sua permanência na Itália. Na proposta de Levi estava ausente a fascinação dos nossos modernistas com o arcaico e primitivo, um dos aspectos mais ideologizados do movimento.¹⁷ Os pontos coincidentes eram os mesmos presentes no debate italiano. Clima, natureza e cultura eram os argumentos que Piacentini usava para explicar que não se devia simplesmente repetir, na Itália, as propostas modernas da Europa transalpina:

Aderir perfeitamente à vida de hoje, material e espiritualmente, mas respeitando as condições do ambiente. Admitir o quanto há de universal, de correspondente à civilização contemporânea nos movimentos artísticos europeus, inserindo-lhes nossas peculiares características e tendo presente nossas exigências especiais de clima. Eis nosso dever. (Piacentini, 1930)

O reconhecimento de uma certa posição de exterioridade e inferioridade em relação ao restante da produção arquitetônica da Europa permitia um paralelo com a situação brasileira. Piacentini propunha um olhar atento e criterioso no escolher as referências para a arquitetura que se queria produzir na Itália. Ainda que as interpretações piacentinianas evoluíssem por caminhos inaceitáveis pelos seus próprios alunos, o procedimento proposto foi incorporado, resultando numa arquitetura dividida em diversas orientações, mas claramente diferenciada do racionalismo internacional dos anos 30.¹⁸ Levi reproduziu no Brasil essa mesma atitude. Como os italianos, estudou criteriosamente as proposições de Le Corbusier, Gropius e demais modernos. Mas também teve consciência de que a situação brasileira era distinta da italiana, sabendo que deveria se diferenciar das especificidades da produção de seus colegas italianos.

Os paralelos entre a carta-manifesto de Rino Levi e os temas presentes no ambiente arquitetônico italiano dos anos 20 e 30 é um ponto de partida para esta pesquisa. No entanto a forma como tais assuntos foram incorporados pelo discurso de Levi fornece mais algumas referências para tais comparações. Ao adequar os parâmetros italianos à situação brasileira, Levi evitou a simples transposição de um estilo, ou de um repertório de propostas. Suas adaptações constituem as bases para o desenvolvimento de uma proposta própria de arquitetura moderna que, desde o seu início, pretendia ser brasileira. O intercâmbio com outras produções, fossem de arquitetos brasileiros, fossem de italianos ou de qualquer outro país, passou sempre pelo filtro de seu programa: a arquitetura pensada integralmente em seu caráter artístico e técnico, a cidade como parâmetro do projeto do edifício, a pesquisa de uma arquitetura brasileira adequada à natureza (clima, luz e vegetação).

Notas

¹Publicado em 14 de junho, no jornal da colônia italiana *Il Piccolo* e republicado com o título de “Acerca da Arquitetura Moderna”, em 1º de novembro, no jornal *O Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro (Xavier, 1987).

²Publicado em 15 de outubro, no jornal *O Estado de São Paulo*. Hoje reproduzido em Xavier (*op. cit.*).

³O livro *Vers une architecture* publicado por Le Corbusier em 1923 é uma coletânea dos seus artigos na revista *L’Esprit Nouveau* a partir de 1920. A revista era conhecida na Itália durante o período de estudos tanto de Levi como de Warchavchik, tendo sido base de um artigo de Piacentini na revista *Architettura ed Arti decorative* de jul.-ago. 1921.

⁴Segundo Paulo Santos, Warchavchik não se sentia influenciado por Le Corbusier e, sim, pelos seus “mestres de Odessa”, referindo-se a “Tatlin, Lissitzki e Fomim”. Entretanto Paulo Santos ressalva o adequamento das idéias do Manifesto às de Corbusier, em especial à idéia de casa como máquina de morar (Santos, 1966:164-166, republicado em Xavier, *op. cit.*).

⁵Tal procedimento é análogo às manifestações que viriam a ser propostas pela segunda geração de futuristas, agrupados ao redor de Filia no final dos anos 20. Filia foi um dos primeiros a reivindicar o primado de Sant’Elia na criação da arquitetura moderna aproximando-o, sem maiores aprofundamentos, às propostas de Corbusier e de Gropius.

⁶Cf. Tafuri; Dal Co (1992 (1976), p.103) e Ciucci; Dal Co (1993).

⁷Publicação original em *La Rassegna italiana*, dezembro de 1926. O Gruppo 7, conhecido como o primeiro agrupamento racionalista na Itália, era composto por Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni, Gino Pollini, Guido Frete, Luigi Figini, Sebastiano Larco e Ubaldo Castagnoli, que seria substituído por Adalberto Libera. O grupo publicou na revista *La Rassegna italiana*, entre dezembro de 1926 e maio de 1927, uma série de artigos propondo paradigmas racionalistas para a arquitetura, o que resultou em diversas polémicas. A mais completa coletânea sobre os artigos está reunida em Cennamo (1973).

⁸A correspondência de Levi com Adalberto Libera, em 1930, revela suas amizades na escola: Mario Ridolfi, Luigi Vietti, Alfio Susini, Ernesto Pupo, Ottorino Aloisio, que, juntos a Libera, participarão, com maior ou menor destaque, do movimento racionalista italiano. As cartas de A. Libera se encontram no arquivo do escritório Rino Levi Arquitetos Associados. Também os depoimentos de Luigi Vietti, prestados a este pesquisador em 3/10/1994 e 17/11/1994, confirmam a amizade de Levi com o grupo racionalista.

⁹Carta ao Prof. P. F. dos Santos de 24/7/1964 (Arquivo Rino Levi).

¹⁰A informação confere com a biblioteca de Rino Levi, em que os exemplares dos principais livros da época foram adquiridos, em sua maioria, ainda na primeira edição em francês, com data de aquisição sempre próxima à da publicação.

¹¹A primeira reedição da carta-manifesto é, provavelmente, a feita por Geraldo Ferraz em seu artigo “Individualidades na História da Atual Arquitetura no Brasil – III – Arq. Rino Levi”, revista *Habitat*. Ferraz ressalta a modernidade das propostas de Levi e a sua importância pioneira no ambiente paulista.

¹²Cf. Martins (1992).

¹³Cf. Lupano (1991).

¹⁴O reconhecimento da importância deste ponto do texto de Levi, ressaltando a sua singularidade em meio às proposições da época, é realizado por Geraldo Ferraz em seu artigo “Individualidades na História da Atual Arquitetura no Brasil – III – Arq. Rino Levi”, revista *Habitat*, mai. 1956, *op. cit.* O mesmo argumento é retomado por Sylvia Ficher no artigo “Rino Levi – um profissional arquiteto e a arquitetura paulista”, revista *Projeto*, set. 1995, p. 73- 82.

¹⁵Primeiro dos depoimentos citados prestados por Luigi Vietti ao pesquisador.

¹⁶A viagem para Itália deve ter ocorrido entre novembro e dezembro de 1921. A data de inscrição no Politécnico de Milão é 23 de dezembro de 1921. Na folha de matrícula está indicada a data do diploma de segundo grau, obtido no Instituto Medio “Dante Alighieri”, em São Paulo, como 3 de novembro de 1921. Cf. página 5 de livro n. 27, “Registro degli Studenti Iscritti alla Scuola Preparatoria e di Applicazione per gli Architetti Civili,

Istituto Tecnico Superiore di Milano (Politecnico)”. No *curriculum vitae* organizado pelo próprio Rino Levi consta ainda a data do seu certificado de reservista militar (do Brasil) como 20 de outubro de 1921.

¹⁷Cf. Martins (1987), dissertação de mestrado publicada parcialmente na revista *Óculum*, n. 2, set. 1992.

¹⁸“*Chega-se assim a determinar-se, na pesquisa arquitetônica dos anos trinta, um amplo leque de diretrizes, fenômeno este ao qual é reconhecido o mérito de demonstrar ao menos a autonomia da qual a arquitetura italiana é capaz de dar prova defronte à koinè estilística do racionalismo internacional*” (Ciucci; Dal Co, *op. cit.*:19). Como exemplo os autores citam o livro *Nuova architettura italiana*, catálogo da VI Trienal de Milão, presente na biblioteca de Rino Levi.

Referências Bibliográficas

CENNAMO, Michele. *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna* – I Esposizione italiana di architettura razionale. Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1973.

CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco. *La cultura architettonica italiana – 1900-1990*. In: *Architettura italiana del'900*. Milano: Electa, 1993,

pp. 9-74.

GRUPPO 7. *Architettura*. In: CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco. *Architettura italiana del'900*. Milano: Electa, 1993.

LUPANO, Mario. *Marcello Piacentini*. Roma-Bari: Laterza, 1991.

MARTINS, Carlos. *Razão e Natureza em Le Corbusier*. Tese de Doutorado, Escola Politécnica de Madrid, 1992.

_____. *Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso modernista no Brasil; a Obra de Lúcio Costa (1924-1952)*. Dissertação de Mestrado em História Social, FFLCH-USP, 1987.

PIACENTINI, Marcello. *Architettura d'oggi*. Roma: Paolo Cremonese Editore, 1930.

SANT'ELIA, Antonio. Manifesto dell'architettura futurista. In: CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco. *Architettura italiana del'900*. Milano: Electa, 1993 (1914). pp. 82-85.

SANTOS, Paulo. Warchavchik. In: *Quatro séculos de cultura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1966.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. *Architettura Contemporanea*. Milano: Electa, 1992 (1976).

XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma geração*. São Paulo: Editora Pini/ABEA/FVA, 1987.