

ALCIDES DA ROCHA MIRANDA: A CONVIVÊNCIA FORMAL DO VELHO COM O NOVO
ALCIDES ROCHA MIRANDA: THE FORMAL COEXISTENCE OF OLD AND NEW

Liege Sieben Puhl

Tradução português-inglês:

UM PROBLEMA E DUAS CLASSIFICAÇÕES¹

A obra arquitetônica de Alcides da Rocha Miranda, embora relativamente pequena, é significativa, particularmente no trato da convivência formal do velho com o novo, ou seja, do relacionamento, em termos de forma, entre bem patrimonial e intervenção moderna. Esta questão é básica em três situações. Primeiro, quando o sítio da obra nova fica junto de edifício ou entorno urbano de valor histórico. Segundo, quando se trata de reforma ou ampliação de edifício de valor histórico. Terceiro, caso excepcional, quando o programa pede (ou sugere) a incorporação de fragmento arquitetônico de valor histórico. Esta nota registra e comenta as realizações correspondentes, tendo em vista subsidiar estudos futuros mais detalhados quanto à sua documentação, interpretação e/ou conservação.

A primeira situação é a de obra nova perto de edifício ou entorno urbano de valor histórico. O primeiro caso é de obra nova junto de conjunto eclético, a 1ª casa Celso Rocha Miranda, projeto de 1944 construído em Petrópolis, perto do Rio de Janeiro. O segundo caso é o de obra nova perto de casario colonial urbano, três projetos não construídos feitos no SPHAN provavelmente entre 1944 e 1947: a casa do diretor da Cia. de Telefones de Ouro Preto, a prefeitura de Congonhas do Campo e o grupo escolar do Serro, todos em Minas Gerais. O terceiro caso é o de obra nova junto à ermida colonial também mineira, em Caeté, na Serra da Piedade, o restaurante projetado em 1956 e inaugurado em 1971 e a igreja-abrigo projetada nos 1960 e operante desde 1980 (mas em obras até hoje).

A segunda situação é a de reforma ou ampliação de edifício de valor histórico reconhecido ou não legalmente. Comporta cinco casos e seis obras construídas. O primeiro caso, cronologicamente, é o projeto de 1956 para 2ª casa Celso Rocha Miranda, que incorpora o casa moderna anterior. O segundo, em 1976, lida com preexistência neo-gótica; a antiga casa do Barão de Mesquita no Rio se transforma em sede da Cia. Internacional de Seguros. O terceiro é a conversão de prédio neoclássico na Fundação Universitária da UFRJ, de 1981. Em 1982, Alcides intervém em galpão na fazenda de Rodolfo Figueira de Mello para realizar uma capela. A este quarto caso, trabalho sobre arquitetura vernácula rural, seguem-se duas obras que incidem sobre arquitetura vernácula urbana: o Museu do Folclore do Rio de Janeiro de 1983 ocupa dois sobrados no Catete imperial; a casa para Sylvia Nabuco de 1987-89 amplia construção térrea colonial em Tiradentes, Minas Gerais.

UM PROBLEMA E DUAS CLASSIFICAÇÕES¹

A obra arquitetônica de Alcides da Rocha Miranda, embora relativamente pequena, é significativa, particularmente no trato da convivência formal do velho com o novo, ou seja, do relacionamento, em termos de forma, entre bem patrimonial e intervenção moderna. Esta questão é básica em três situações. Primeiro, quando o sítio da obra nova fica junto de edifício ou entorno urbano de valor histórico. Segundo, quando se trata de reforma ou ampliação de edifício de valor histórico. Terceiro, caso excepcional, quando o programa pede (ou sugere) a incorporação de fragmento arquitetônico de valor histórico. Esta nota registra e comenta as realizações correspondentes, tendo em vista subsidiar estudos futuros mais detalhados quanto à sua documentação, interpretação e/ou conservação.

A primeira situação é a de obra nova perto de edifício ou entorno urbano de valor histórico. O primeiro caso é de obra nova junto de conjunto eclético, a 1ª casa Celso Rocha Miranda, projeto de 1944 construído em Petrópolis, perto do Rio de Janeiro. O segundo caso é o de obra nova perto de casario colonial urbano, três projetos não construídos feitos no SPHAN provavelmente entre 1944 e 1947: a casa do diretor da Cia. de Telefones de Ouro Preto, a prefeitura de Congonhas do Campo e o grupo escolar do Serro, todos em Minas Gerais. O terceiro caso é o de obra nova junto à ermida colonial também mineira, em Caeté, na Serra da Piedade, o restaurante projetado em 1956 e inaugurado em 1971 e a igreja-abrigo projetada nos 1960 e operante desde 1980 (mas em obras até hoje).

A segunda situação é a de reforma ou ampliação de edifício de valor histórico reconhecido ou não legalmente. Comporta cinco casos e seis obras construídas. O primeiro caso, cronologicamente, é o projeto de 1956 para 2ª casa Celso Rocha Miranda, que incorpora o casa moderna anterior. O segundo, em 1976, lida com preexistência neo-gótica; a antiga casa do Barão de Mesquita no Rio se transforma em sede da Cia. Internacional de Seguros. O terceiro é a conversão de prédio neoclássico na Fundação Universitária da UFRJ, de 1981. Em 1982, Alcides intervém em galpão na fazenda de Rodolfo Figueira de Mello para realizar uma capela. A este quarto caso, trabalho sobre arquitetura vernácula rural, seguem-se duas obras que incidem sobre arquitetura vernácula urbana: o Museu do Folclore do Rio de Janeiro de 1983 ocupa dois sobrados no Catete imperial; a casa para Sylvia Nabuco de 1987-89 amplia construção térrea colonial em Tiradentes, Minas Gerais.

A terceira situação, singular, é obra nova incorporando fragmento arquitetônico de valor histórico: é a capela de 1957-58 no terreno da casa de José e Maria do Carmo

A terceira situação, singular, é obra nova incorporando fragmento arquitetônico de valor histórico: é a capela de 1957-58 no terreno da casa de José e Maria do Carmo Nabuco, no bairro carioca do Humaitá, incorporando porta e relicário barrocos.

Do ponto de vista da periodização, as realizações em questão podem ser classificadas em três fases. A primeira se desenvolve na década de 1940 e corresponde, segundo Comas, à fase de emergência e consolidação da escola carioca de arquitetura moderna brasileira; comporta apenas trabalhos na primeira situação. A segunda fase, de 1956 a 1964, corresponde, segundo Comas, à fase de mutação e ocaso da escola carioca, com a afirmação de poéticas individuais no seu interior seguidas da emergência da arquitetura brutalista que se tornará uma escola de base paulista, tendo como pano de fundo o projeto de Brasília; comporta um trabalho de cada uma das três situações.² A terceira fase, de 1975 a 1990, corresponde grosso modo ao esgotamento da escola paulista e à crise geral da arquitetura moderna no Ocidente, com o aparecimento de tendências auto-proclamadas pós-modernas e de atenção aos problemas e oportunidades das reciclagens arquitetônicas; comporta a construção da igreja na Serra da Piedade e todos os demais trabalhos da segunda situação, sugerindo a pertinência de um paralelo com a obra de Lina Bo Bardi no mesmo período, em São Paulo (1976-1992) e Salvador (1986-1990).

A CASA PETROPOLITANA, 1ª EDIÇÃO, 1944

A casa para Celso Rocha Miranda, o irmão do arquiteto, ocupa terreno de miolo de quadra em aclave. Acessível desde a avenida fronteira por uma servidão, fora desmembrado da propriedade onde o avô Tavares Guerra edificara em 1884 um palacete e cocheira separados, com jardim frontal atribuído a Auguste Glazou. FIG 1- implantação

O palacete tem dois andares com porão e fachada principal paralela à avenida e verticalizada, embora um pouco mais larga que alta. A escada central externa avança reta entre dois volumes que sobressaem, por sua vez, da porta de entrada e do balcão acima. Os volumes tem coberturas de duas águas empinadas em telha francesa. O galbo acentuado, os grandes beirais e os lambrequins de madeira pintada configuram uma variante do gênero chulé suíço, popular no Rio e arredores nessa época. Simétricos nas dimensões gerais, os volumes diferem nas janelas como nos balcões e detalhes das coberturas, justificando que o prédio se chame de "a casa dos sete erros". De fato, o jogo de simetria e assimetria é sofisticado. Per-

Nabuco, no bairro carioca do Humaitá, incorporando porta e relicário barrocos.

Do ponto de vista da periodização, as realizações em questão podem ser classificadas em três fases. A primeira se desenvolve na década de 1940 e corresponde, segundo Comas, à fase de emergência e consolidação da escola carioca de arquitetura moderna brasileira; comporta apenas trabalhos na primeira situação. A segunda fase, de 1956 a 1964, corresponde, segundo Comas, à fase de mutação e ocaso da escola carioca, com a afirmação de poéticas individuais no seu interior seguidas da emergência da arquitetura brutalista que se tornará uma escola de base paulista, tendo como pano de fundo o projeto de Brasília; comporta um trabalho de cada uma das três situações.² A terceira fase, de 1975 a 1990, corresponde grosso modo ao esgotamento da escola paulista e à crise geral da arquitetura moderna no Ocidente, com o aparecimento de tendências auto-proclamadas pós-modernas e de atenção aos problemas e oportunidades das reciclagens arquitetônicas; comporta a construção da igreja na Serra da Piedade e todos os demais trabalhos da segunda situação, sugerindo a pertinência de um paralelo com a obra de Lina Bo Bardi no mesmo período, em São Paulo (1976-1992) e Salvador (1986-1990).

A CASA PETROPOLITANA, 1ª EDIÇÃO, 1944

A casa para Celso Rocha Miranda, o irmão do arquiteto, ocupa terreno de miolo de quadra em aclave. Acessível desde a avenida fronteira por uma servidão, fora desmembrado da propriedade onde o avô Tavares Guerra edificara em 1884 um palacete e cocheira separados, com jardim frontal atribuído a Auguste Glazou. FIG 1- implantação

O palacete tem dois andares com porão e fachada principal paralela à avenida e verticalizada, embora um pouco mais larga que alta. A escada central externa avança reta entre dois volumes que sobressaem, por sua vez, da porta de entrada e do balcão acima. Os volumes tem coberturas de duas águas empinadas em telha francesa. O galbo acentuado, os grandes beirais e os lambrequins de madeira pintada configuram uma variante do gênero chulé suíço, popular no Rio e arredores nessa época. Simétricos nas dimensões gerais, os volumes diferem nas janelas como nos balcões e detalhes das coberturas, justificando que o prédio se chame de "a casa dos sete erros". De fato, o jogo de simetria e assimetria é sofisticado. Permite leituras oscilantes da fachada que incluem o reconhecimento de uma divisão horizontal entre os dois andares e uma articulação entre o balanço superior à esquerda e o avanço da "bay-window" inferior à direita. FIG 2- fachada palac.

A cocheira em esquadro, à esquerda, com parte avan-

mite leituras oscilantes da fachada que incluem o reconhecimento de uma divisão horizontal entre os dois andares e uma articulação entre o balanço superior à esquerda e o avanço da “bay-window” inferior à direita. FIG. 2- fachada palac.

A cocheira em esquadro, à esquerda, com parte avançada em relação ao palacete, ajuda a delimitar o jardim com as árvores do lado oposto. Seus dois andares são mais baixos; não há porão. A composição é simétrica e horizontal com acentos verticais, o torreão ao centro e as empenas nas pontas cuja identidade se reforça com a execução das vedações intermediárias em tábuas de madeira pintadas. É uma versão achatada do palacete, com a entrada em arco abatido em vez de meio ponto. FIG. 3- fachada cocheira.

A casa se estende paralela à avenida em dois andares mais porão, coberta por duas águas rasas em telha francesa com beirais projetados, em função da vizinhança. Os fundos alinhados com os fundos do palacete e dele separada por maciço de árvores, a casa faz com a cocheira um outro esquadro. Com frente plana e fundo escalonado, o térreo tripartido tem sala entre ala de serviço com menor e ala de quartos com maior profundidade do lado do palacete. A frente se eleva a partir da cozinha, deixando um terraço de serviço coberto na ponta. O andar superior tem três quartos de igual largura e profundidades distintas, com janelas guilhotina e venezianas banais. O escalonamento se mantém atrás; uma varanda parcialmente coberta prolonga o quarto maior. O galbo correspondente é outra conexão sutil com o palacete. Uma varanda coberta com meia água se apõe à frente da sala e do quarto térreos e se estende, avançando lateralmente em esquadro com o volume principal. A base em pedra negocia a topografia, criando um pórtico que é preciso transpassar para chegar à escada reta de acesso, ao longo da empena dos quartos. As superfícies são totalmente despojadas, planares. As varandas corridas são similares à da casa do arquiteto em Botafogo (1942), delicadas, com guarda-corpo em listas horizontais de madeira, qual persianas, apoiadas em postes esbeltos em sucessão regular.

A fachada principal, à primeira vista estratificada, comporta, no entanto, leitura tripartida com o beiral do terraço de serviço servindo de contrapeso à varanda, e acentos na vertical e diagonal se insinuando entre os telhados correspondentes. Apesar da tônica vernácula e modesta, ela ecoa a complexidade da fachada do palacete. Complexidade similar vigora na empena dos quartos, à primeira vista marcadamente vertical. Oitões de tábuas de madeira pintada fecham lateralmente as meias-águas

çada em relação ao palacete, ajuda a delimitar o jardim com as árvores do lado oposto. Seus dois andares são mais baixos; não há porão. A composição é simétrica e horizontal com acentos verticais, o torreão ao centro e as empenas nas pontas cuja identidade se reforça com a execução das vedações intermediárias em tábuas de madeira pintadas. É uma versão achatada do palacete, com a entrada em arco abatido em vez de meio ponto. FIG. 3- fachada cocheira.

A casa se estende paralela à avenida em dois andares mais porão, coberta por duas águas rasas em telha francesa com beirais projetados, em função da vizinhança. Os fundos alinhados com os fundos do palacete e dele separada por maciço de árvores, a casa faz com a cocheira um outro esquadro. Com frente plana e fundo escalonado, o térreo tripartido tem sala entre ala de serviço com menor e ala de quartos com maior profundidade do lado do palacete. A frente se eleva a partir da cozinha, deixando um terraço de serviço coberto na ponta. O andar superior tem três quartos de igual largura e profundidades distintas, com janelas guilhotina e venezianas banais. O escalonamento se mantém atrás; uma varanda parcialmente coberta prolonga o quarto maior. O galbo correspondente é outra conexão sutil com o palacete. Uma varanda coberta com meia água se apõe à frente da sala e do quarto térreos e se estende, avançando lateralmente em esquadro com o volume principal. A base em pedra negocia a topografia, criando um pórtico que é preciso transpassar para chegar à escada reta de acesso, ao longo da empena dos quartos. As superfícies são totalmente despojadas, planares. As varandas corridas são similares à da casa do arquiteto em Botafogo (1942), delicadas, com guarda-corpo em listas horizontais de madeira, qual persianas, apoiadas em postes esbeltos em sucessão regular.

A fachada principal, à primeira vista estratificada, comporta, no entanto, leitura tripartida com o beiral do terraço de serviço servindo de contrapeso à varanda, e acentos na vertical e diagonal se insinuando entre os telhados correspondentes. Apesar da tônica vernácula e modesta, ela ecoa a complexidade da fachada do palacete. Complexidade similar vigora na empena dos quartos, à primeira vista marcadamente vertical. Oitões de tábuas de madeira pintada fecham lateralmente as meias-águas sobre as duas varandas opostas em níveis distintos, ecoando as vedações superiores da cocheira. A estratégia de relacionamento formal implica uma ponta de contraste, mas predominam a gradação e a analogia. Assim, em relevo de parede, a casa é o termo último de uma progressão simplificadora que parte do palacete passando pela cocheira, ou, de outro ângulo, o termo primeiro a que se volta depois da corrupção eclética representativa e burguesa, através da mediação purgativa da construção

sobre as duas varandas opostas em níveis distintos, ecoando as vedações superiores da cocheira. A estratégia de relacionamento formal implica uma ponta de contraste, mas predominam a gradação e a analogia. Assim, em relevo de parede, a casa é o termo último de uma progressão simplificadora que parte do palacete passando pela cocheira, ou, de outro ângulo, o termo primeiro a que se volta depois da corrupção eclética representativa e burguesa, através da mediação purgativa da construção utilitária e popular. FIGS 4,5,6,7,8

OS PROJETOS MINEIROS 1940-47

A datação dos projetos mineiros não é precisa. Alcides ingressou no SPHAN em 1940, quando se finalizava o Museu das Missões de Lucio Costa, 1938-41, e Oscar Niemeyer desenvolvia o Grand Hotel de Ouro Preto, 1940-44. O Grupo Escolar do Serro e a Prefeitura de Congonhas do Campo foram publicados em novembro de 1947 em *The Architectural Forum*. Tampouco se sabe a localização exata. Apenas se sabe que tanto o terreno da escola como o da casa do Diretor da Cia. de Telefones de Ouro Preto estavam fora dos respectivos conjuntos históricos e que os entornos são de vegetação densa. Os projetos se enquadram na tendência que Jorge Czaikowski chamou de "nativismo carioca", implicando a valorização da tradição construtiva racional vernácula.³ Essa valorização inclui a assimilação do pilotis ao térreo do casario mineiro de pau-a-pique ou de construções utilitárias portuguesas como as casas- sequeiro do Minho e Trás-os-montes, do pano de vidro e da janela horizontal às janelas corridas fechando balcões no casario português e brasileiro, dos brise-soleil aos muxarabis. Há contraste físico e analogia conceitual no uso de recursos disponíveis na região. Os três projetos tem estrutura em esqueleto de madeira, com pilares e vigas de seção retangular; a vedação é de taipa de mão; as coberturas são de telhas canal, resolvidas com a planeza característica de um elemento de arquitetura moderna: telhado borboleta no grupo escolar, uma água na prefeitura, meias águas desencontradas na casa. O acesso inclui rampas nos três casos, duas delas encurvadas. Note-se também a ausência de balanço e, por conseguinte de fachada (ou planta) livre no sentido estriato. A seleção de materiais os aparenta à casa de campo Fábio Carneiro de Mendonça, um dos últimos projetos eclético-acadêmicos de Lúcio Costa. ⁴No entanto, a seletividade relacionada com o pau-a-pique os faz em certo sentido mais modernos, mais próximos do "balloon frame" americano. As fachadas da casa e da prefeitura propõem leituras oscilantes em que se reconhecem arranjos duais e ternários, horizontais e diagonais. A sofisticação gráfica pode se aproximar dos exercícios bi-cromáticos explorando sutis quebras de simetria de Milton Dacosta na segunda metade dos 1950.

utilitária e popular. FIGS 4,5,6,7,8

OS PROJETOS MINEIROS 1940-47

A datação dos projetos mineiros não é precisa. Alcides ingressou no SPHAN em 1940, quando se finalizava o Museu das Missões de Lucio Costa, 1938-41, e Oscar Niemeyer desenvolvia o Grand Hotel de Ouro Preto, 1940-44. O Grupo Escolar do Serro e a Prefeitura de Congonhas do Campo foram publicados em novembro de 1947 em *The Architectural Forum*. Tampouco se sabe a localização exata. Apenas se sabe que tanto o terreno da escola como o da casa do Diretor da Cia. de Telefones de Ouro Preto estavam fora dos respectivos conjuntos históricos e que os entornos são de vegetação densa. Os projetos se enquadram na tendência que Jorge Czaikowski chamou de "nativismo carioca", implicando a valorização da tradição construtiva racional vernácula.³ Essa valorização inclui a assimilação do pilotis ao térreo do casario mineiro de pau-a-pique ou de construções utilitárias portuguesas como as casas- sequeiro do Minho e Trás-os-montes, do pano de vidro e da janela horizontal às janelas corridas fechando balcões no casario português e brasileiro, dos brise-soleil aos muxarabis. Há contraste físico e analogia conceitual no uso de recursos disponíveis na região. Os três projetos tem estrutura em esqueleto de madeira, com pilares e vigas de seção retangular; a vedação é de taipa de mão; as coberturas são de telhas canal, resolvidas com a planeza característica de um elemento de arquitetura moderna: telhado borboleta no grupo escolar, uma água na prefeitura, meias águas desencontradas na casa. O acesso inclui rampas nos três casos, duas delas encurvadas. Note-se também a ausência de balanço e, por conseguinte de fachada (ou planta) livre no sentido estriato. A seleção de materiais os aparenta à casa de campo Fábio Carneiro de Mendonça, um dos últimos projetos eclético-acadêmicos de Lúcio Costa. ⁴No entanto, a seletividade relacionada com o pau-a-pique os faz em certo sentido mais modernos, mais próximos do "balloon frame" americano. As fachadas da casa e da prefeitura propõem leituras oscilantes em que se reconhecem arranjos duais e ternários, horizontais e diagonais. A sofisticação gráfica pode se aproximar dos exercícios bi-cromáticos explorando sutis quebras de simetria de Milton Dacosta na segunda metade dos 1950.

A foto-montagem remanescente da casa ouro-pretana mostra pavilhão de um andar (a casa propriamente dita) sobre base semi-vazada e expandida para os lados. Os apoios na borda do primeiro piso avançam à esquerda, sustentando a rampa de dois lances retos, articulada com o terraço lateral superior. Na outra ponta há um muro "que se perde na topografia acidentada". A base traz nova

cem arranjos duais e ternários, horizontais e diagonais. A sofisticação gráfica pode se aproximar dos exercícios bicromáticos explorando sutis quebras de simetria de Milton Dacosta na segunda metade dos 1950.

A foto-montagem remanescente da casa ouro-pretana mostra pavilhão de um andar (a casa propriamente dita) sobre base semi-vazada e expandida para os lados. Os apoios na borda do primeiro piso avançam à esquerda, sustentando a rampa de dois lances retos, articulada com o terraço lateral superior. Na outra ponta há um muro "que se perde na topografia acidentada". A base traz nova versão de um vazio entre dois sólidos, esquema recorrente na produção carioca. O volume acima joga com empenas cegas e plano frontal dividido em retângulos achatados de largura e textura diversas. A faixa superior cega remata duas esquadrias de igual altura, divididas por topo de parede. A primeira se estende por dois vãos estruturais, fica junto do terraço de um vão de largura e se compõe de placas verticais. A segunda, aparentemente envidraçada e comprida de três vãos, tem acima esquadria mais estreita rente ao telhado, endentando a faixa superior com largura de dois vãos a partir do topo de parede divisório. A estratificação horizontal se acompanha novamente de tensões em diagonal aportadas pela articulação entre rampas, terraço, esquadria estreita e muro. Igualmente notável é a quase-simetria, ancorada no topo de parede que divide a borda do primeiro piso em dois segmentos iguais.

A planta do andar superior, o corte e as fotos da maquete do projeto para a prefeitura de Congonhas mostram um corpo de cinco vãos a cuja frente se dispõem galerias superpostas de seis vãos, constituindo um volume em L como na 1ª casa Celso, mas de dois andares e telhado único, com empenas cegas, paredes estruturais e esquadrias da galeria absorvendo os apoios estruturais. A exceção é a sucessão de postes colossais à frente, de seção retangular, emblema de monumentalidade desde 19365. A ponta solta da galeria superior, vazada de frente a fundos, ganha ar de palanque frente a um largo ocupado por rampa diagonal que se encurva e encaixa nos guarda-corpos da ponta oposta. A referência é a rampa destacada do Pavilhão Brasileiro, de figuralidade singular, discreta. O fechamento dos dois últimos vãos da galeria inferior destaca a rampa e corresponde às portas sanfona dos dois últimos vãos superiores do corpo principal, distintas da vedação dos três vãos adjacentes. Como na casa de Ouro Preto, a composição trabalha a justaposição de duas faixas de igual altura e tratamento diferente, incluindo tensões diagonais que implicam agora um efeito de

versão de um vazio entre dois sólidos, esquema recorrente na produção carioca. O volume acima joga com empenas cegas e plano frontal dividido em retângulos achatados de largura e textura diversas. A faixa superior cega remata duas esquadrias de igual altura, divididas por topo de parede. A primeira se estende por dois vãos estruturais, fica junto do terraço de um vão de largura e se compõe de placas verticais. A segunda, aparentemente envidraçada e comprida de três vãos, tem acima esquadria mais estreita rente ao telhado, endentando a faixa superior com largura de dois vãos a partir do topo de parede divisório. A estratificação horizontal se acompanha novamente de tensões em diagonal aportadas pela articulação entre rampas, terraço, esquadria estreita e muro. Igualmente notável é a quase-simetria, ancorada no topo de parede que divide a borda do primeiro piso em dois segmentos iguais.

A planta do andar superior, o corte e as fotos da maquete do projeto para a prefeitura de Congonhas mostram um corpo de cinco vãos a cuja frente se dispõem galerias superpostas de seis vãos, constituindo um volume em L como na 1ª casa Celso, mas de dois andares e telhado único, com empenas cegas, paredes estruturais e esquadrias da galeria absorvendo os apoios estruturais. A exceção é a sucessão de postes colossais à frente, de seção retangular, emblema de monumentalidade desde 19365. A ponta solta da galeria superior, vazada de frente a fundos, ganha ar de palanque frente a um largo ocupado por rampa diagonal que se encurva e encaixa nos guarda-corpos da ponta oposta. A referência é a rampa destacada do Pavilhão Brasileiro, de figuralidade singular, discreta. O fechamento dos dois últimos vãos da galeria inferior destaca a rampa e corresponde às portas sanfona dos dois últimos vãos superiores do corpo principal, distintas da vedação dos três vãos adjacentes. Como na casa de Ouro Preto, a composição trabalha a justaposição de duas faixas de igual altura e tratamento diferente, incluindo tensões diagonais que implicam agora um efeito de xadrez, notado pela revista americana.

Desenhos e fotos do projeto do grupo escolar mostram a planta trapezoidal retangular. Desenvolvida em três níveis, acompanha a topografia do terreno com faixas longitudinais em que se intercalam salas de aula e corredores. A circulação principal em L compreende galeria frontal reta 4m acima da calçada e rampa lateral oblíqua. O acesso se dá por rampa solta ligeiramente curva e quase paralela à aquela galeria. Na ponta oposta, o auditório trapezoidal com abside curva lembra o do Ministério da Educação, embora coberto por meia água de telha canal. Rampa e auditório são dois volumes sobressalentes a que se chega lateralmente por um vazio central, tendo como pano de fundo as gal-

xadrez, notado pela revista americana.

Desenhos e fotos do projeto do grupo escolar mostram a planta trapezoidal retangular. Desenvolvida em três níveis, acompanha a topografia do terreno com faixas longitudinais em que se intercalam salas de aula e corredores. A circulação principal em L compreende galeria frontal reta 4m acima da calçada e rampa lateral oblíqua. O acesso se dá por rampa solta ligeiramente curva e quase paralela à aquela galeria. Na ponta oposta, o auditório trapezoidal com abside curva lembra o do Ministério da Educação, embora coberto por meia água de telha canal. Rampa e auditório são dois volumes sobressalentes a que se chega lateralmente por um vazio central, tendo como pano de fundo as galerias superpostas com as fileiras de apoios na borda da laje. A cobertura principal é um enorme telhado borboleta com águafurtada intermediária possibilitando a entrada de luz natural nas salas de aula intermediárias. A proposta faz uso institucional provocativo desse tipo de telhado, até então uma solução doméstica para Gaudi, Le Corbusier e Niemeyer. Igualmente provocativa é a continuidade das rampas e piso da galeria superior, que leva adiante a continuidade de escada e piso no Cassino da Pampulha (1942-43).⁶

O CASO CAETÉ 1956-1980

A ermida de Nossa Senhora da Piedade, padroeira de Minas Gerais, fica no município de Caeté, a 50 km de Belo Horizonte e uns 1700 metros de altura. Construída por volta de 1767, é destino de romarias inverniais que se sucedem há dois séculos, tombado com o entorno na década de 1940. Como não comportasse a quantidade de romeiros, frei Rosário Joffily pediu ao arquiteto o projeto de uma igreja-abrigo para três mil pessoas e de um restaurante. Vários lugares de apoio foram confiados a outro arquiteto: um espaço cultural, a casa dos romeiros, a cripta de São José, um observatório astronômico e o reservatório de água para o complexo. Estes lugares foram corretamente enterrados ou semi-enterrados tirando partido dos desníveis naturais e ampliando a sul o adro da ermida.

Contudo, a natureza do programa desaconselhava partido similar para o restaurante e a igreja-abrigo, embora projetados igualmente em concreto armado. Assim, o relacionamento destes edifícios com a ermida é problema que se pode aproximar de vários casos progressos e um contemporâneo. Os primeiros, ilustrados pelo Ministério da Educação frente à Igreja de Santa Luzia, vão de 1936 a 1945⁷; o caso contemporâneo é o das rampas do Outeiro da Glória, de Lucio Costa, que se arrasta de 1943

erias superpostas com as fileiras de apoios na borda da laje. A cobertura principal é um enorme telhado borboleta com águafurtada intermediária possibilitando a entrada de luz natural nas salas de aula intermediárias. A proposta faz uso institucional provocativo desse tipo de telhado, até então uma solução doméstica para Gaudi, Le Corbusier e Niemeyer. Igualmente provocativa é a continuidade das rampas e piso da galeria superior, que leva adiante a continuidade de escada e piso no Cassino da Pampulha (1942-43).⁶

O CASO CAETÉ 1956-1980

A ermida de Nossa Senhora da Piedade, padroeira de Minas Gerais, fica no município de Caeté, a 50 km de Belo Horizonte e uns 1700 metros de altura. Construída por volta de 1767, é destino de romarias inverniais que se sucedem há dois séculos, tombado com o entorno na década de 1940. Como não comportasse a quantidade de romeiros, frei Rosário Joffily pediu ao arquiteto o projeto de uma igreja-abrigo para três mil pessoas e de um restaurante. Vários lugares de apoio foram confiados a outro arquiteto: um espaço cultural, a casa dos romeiros, a cripta de São José, um observatório astronômico e o reservatório de água para o complexo. Estes lugares foram corretamente enterrados ou semi-enterrados tirando partido dos desníveis naturais e ampliando a sul o adro da ermida.

Contudo, a natureza do programa desaconselhava partido similar para o restaurante e a igreja-abrigo, embora projetados igualmente em concreto armado. Assim, o relacionamento destes edifícios com a ermida é problema que se pode aproximar de vários casos progressos e um contemporâneo. Os primeiros, ilustrados pelo Ministério da Educação frente à Igreja de Santa Luzia, vão de 1936 a 1945⁷; o caso contemporâneo é o das rampas do Outeiro da Glória, de Lucio Costa, que se arrasta de 1943 a 1965.

A ermida tem a fachada principal orientada para oeste-noroeste, defrontando uma formação rochosa imponente de contorno aproximadamente retangular. O adro perfaz 70x50m com a ampliação e se estende entre a ermida e a rocha, entre precipício e precipício. Um crucifixo figurativo se dispõe junto à rocha em frente à ermida e certamente não é especificação do arquiteto. A chegada ao adro se dá pelo lado norte-nordeste, após subir por estrada reta leste-oeste, negociar uma curva que é quase um semi-círculo, cruzar um pequeno largo elíptico elevado em relação ao terreno natural e vencer uma rampa reta paralela à formação rochosa. O restaurante é uma barra retangular virtual com serviços abaixo e salão acima, que se insere na encosta entre a estrada e a rampa; a cobertura plana fica em nível com o fim do largo e começo da rampa, paralela ao lado norte

a 1965.

A ermida tem a fachada principal orientada para oeste-noroeste, defrontando uma formação rochosa imponente de contorno aproximadamente retangular. O adro perfaz 70x50m com a ampliação e se estende entre a ermida e a rocha, entre precipício e precipício. Um crucifixo figurativo se dispõe junto à rocha em frente à ermida e certamente não é especificação do arquiteto. A chegada ao adro se dá pelo lado norte-nordeste, após subir por estrada reta leste-oeste, negociar uma curva que é quase um semi-círculo, cruzar um pequeno largo elíptico elevado em relação ao terreno natural e vencer uma rampa reta paralela à formação rochosa. O restaurante é uma barra retangular virtual com serviços abaixo e salão acima, que se insere na encosta entre a estrada e a rampa; a cobertura plana fica em nível com o fim do largo e começo da rampa, paralela ao lado norte da formação rochosa. A igreja é uma construção térrea coberta por pirâmide pentagonal com abas, disposta do outro lado do largo, em cruz com o restaurante, aninhada entre a formação rochosa, outra formação menor oposta e o arrimo externo da curva e do largo. Alcides usa os elementos da paisagem como parte da estratégia de relacionamento, ou, mais acuradamente, de não-relacionamento deliberado. O uso judicioso dos desníveis e das pedras como barreiras evita a triangulação de vistas, análogo ao uso da vegetação no sítio petropolitano. Permite, ao mesmo tempo, que a dimensão muito maior da nova igreja-abrigo não esmague o monumento mais antigo.

O restaurante é plenamente visível antes da curva. Sucedendo a uma primeira impressão da ermida, lembra um pouco a prefeitura de Congonhas, embora robusto e rude, precocemente brutalista, monótono, e, em função da vastidão do contexto, linear e delicado. Sua estrutura é um exoesqueleto independente, formado por cinco pórticos de seção retangular espaçados de 10m, com vigas intermediárias sustentando a laje do segundo andar. A seção é escalonada nas três fachadas, com as esquadrias metálicas superiores tratadas como parede cortina em que se alternam quadros fixos e basculantes, entre montantes salientes que estriam e facetam a fachada, contrastando com a horizontalidade do volume. Na fachada norte, os pilares configuram uma estacada colossal: o segundo andar recua 1m em relação à laje da cobertura, o andar térreo recua 2m em relação à laje do segundo andar. Na fachada leste, a esquadria superior é co-planar com o pórtico, o térreo recua. Na fachada oeste, a esquadria superior é idêntica, mas a laje do segundo andar avança em grande balanço, abraçando a esquina e constituindo

da formação rochosa. A igreja é uma construção térrea coberta por pirâmide pentagonal com abas, disposta do outro lado do largo, em cruz com o restaurante, aninhada entre a formação rochosa, outra formação menor oposta e o arrimo externo da curva e do largo. Alcides usa os elementos da paisagem como parte da estratégia de relacionamento, ou, mais acuradamente, de não-relacionamento deliberado. O uso judicioso dos desníveis e das pedras como barreiras evita a triangulação de vistas, análogo ao uso da vegetação no sítio petropolitano. Permite, ao mesmo tempo, que a dimensão muito maior da nova igreja-abrigo não esmague o monumento mais antigo.

O restaurante é plenamente visível antes da curva. Sucedendo a uma primeira impressão da ermida, lembra um pouco a prefeitura de Congonhas, embora robusto e rude, precocemente brutalista, monótono, e, em função da vastidão do contexto, linear e delicado. Sua estrutura é um exoesqueleto independente, formado por cinco pórticos de seção retangular espaçados de 10m, com vigas intermediárias sustentando a laje do segundo andar. A seção é escalonada nas três fachadas, com as esquadrias metálicas superiores tratadas como parede cortina em que se alternam quadros fixos e basculantes, entre montantes salientes que estriam e facetam a fachada, contrastando com a horizontalidade do volume. Na fachada norte, os pilares configuram uma estacada colossal: o segundo andar recua 1m em relação à laje da cobertura, o andar térreo recua 2m em relação à laje do segundo andar. Na fachada leste, a esquadria superior é co-planar com o pórtico, o térreo recua. Na fachada oeste, a esquadria superior é idêntica, mas a laje do segundo andar avança em grande balanço, abraçando a esquina e constituindo tanto sacada e mirante quanto patamar de entrada. O acesso se dá por braço da estrada ou por escada que desce do largo entre duas pedras. Se o exterior pode e deve ser cotejado com o Palácio do Planalto de data similar, o salão aparece como um espaço universal, contemporâneo do esvaziamento dos interiores do Solar do Unhão por Lina Bo Bardi (1959-63).

O relacionamento do restaurante com a ermida envolve contraste de forma e material, vidro e concreto aparente ao invés de massa caiada, telha de barro e madeira lavrada, horizontalidade sem acento vertical. Mas há analogia também: os pórticos marcam as empenas como as pilastras e o entablamento marcam a ermida. De outro lado, a partir da curva, o restaurante fica reduzido a quatro espelhos d'água contidos pelas vigas de borda e pelas travessas dos pórticos, elementos da paisagem refletindo o céu. A igreja-abrigo, auditório eventual, é ainda mais misteriosa, denunciada apenas pelo braço de estrada que leva a um amplo adro.

tanto sacada e mirante quanto patamar de entrada. O acesso se dá por braço da estrada ou por escada que desce do largo entre duas pedras. Se o exterior pode e deve ser cotejado com o Palácio do Planalto de data similar, o salão aparece como um espaço universal, contemporâneo do esvaziamento dos interiores do Solar do Unhão por Lina Bo Bardi (1959-63).

O relacionamento do restaurante com a ermida envolve contraste de forma e material, vidro e concreto aparente ao invés de massa caiada, telha de barro e madeira lavrada, horizontalidade sem acento vertical. Mas há analogia também: os pórticos marcam as empenas como as pilastras e o entablamento marcam a ermida. De outro lado, a partir da curva, o restaurante fica reduzido a quatro espelhos d'água contidos pelas vigas de borda e pelas travessas dos pórticos, elementos da paisagem refletindo o céu. A igreja-abrigo, auditório eventual, é ainda mais misteriosa, denunciada apenas pelo braço de estrada que leva a um amplo adro. O outro acesso é igualmente dissimulado, através de uma escadaria que corta a formação rochosa, oposto ao acesso do restaurante

Ao descer a estrada, a cobertura da igreja-abrigo se mostra como tenda ou como monte em origami; a clarabóia alta e triangular deixa entrar dentro o sol da tarde e acrescenta ao volume um ar de pássaro. O contraste com o restaurante não podia ser mais forte, a estrutura repetitiva do programa prosaico oposta à estrutura especial do programa religioso. Em compensação, incorpora algum eco das duas águas da ermida, rasas e com galbo. Contudo, a analogia mais forte se faz com a paisagem - a sugestão de permanência dialogando com o cenário impressionante. A correspondência da cobertura com o interior é direta: a pirâmide define a nave pentagonal, as alas ligeiramente distintas demarcam dois salões de múltiplo uso. A parede traseira avança para além da cobertura e empunha uma outra cruz metálica assinalando a chegada ao adro, desta feita da lavra de Alcides. Os panos de vedação em vidro temperado reforçam a idéia de continuidade entre exterior e interior, assim como o desnível mínimo entre ambos. Dentro, os planos da laje inclinada nervurada se apóiam em vigas que partem de pilares periféricos e se unem no pilar central mais alto, atrás do altar onde cai a luz da clarabóia. Além da luz que entra pelos panos de vidro nas fachadas, uma réstia se infiltra pelas paredes do fundo ou pelas paredes em forma de "I" ou "C" ladeando os pilares do nártex: nenhuma toca a cobertura. A tentação de comparar a igreja-abrigo às obras de Felix Candela é grande, dada a contemporaneidade da igreja de Nossa Senhora da Medalha Mllagrosa (1953)

O outro acesso é igualmente dissimulado, através de uma escadaria que corta a formação rochosa, oposto ao acesso do restaurante

Ao descer a estrada, a cobertura da igreja-abrigo se mostra como tenda ou como monte em origami; a clarabóia alta e triangular deixa entrar dentro o sol da tarde e acrescenta ao volume um ar de pássaro. O contraste com o restaurante não podia ser mais forte, a estrutura repetitiva do programa prosaico oposta à estrutura especial do programa religioso. Em compensação, incorpora algum eco das duas águas da ermida, rasas e com galbo. Contudo, a analogia mais forte se faz com a paisagem - a sugestão de permanência dialogando com o cenário impressionante. A correspondência da cobertura com o interior é direta: a pirâmide define a nave pentagonal, as alas ligeiramente distintas demarcam dois salões de múltiplo uso. A parede traseira avança para além da cobertura e empunha uma outra cruz metálica assinalando a chegada ao adro, desta feita da lavra de Alcides. Os panos de vedação em vidro temperado reforçam a idéia de continuidade entre exterior e interior, assim como o desnível mínimo entre ambos. Dentro, os planos da laje inclinada nervurada se apóiam em vigas que partem de pilares periféricos e se unem no pilar central mais alto, atrás do altar onde cai a luz da clarabóia. Além da luz que entra pelos panos de vidro nas fachadas, uma réstia se infiltra pelas paredes do fundo ou pelas paredes em forma de "I" ou "C" ladeando os pilares do nártex: nenhuma toca a cobertura. A tentação de comparar a igreja-abrigo às obras de Felix Candela é grande, dada a contemporaneidade da igreja de Nossa Senhora da Medalha Mllagrosa (1953) ou da Capela de Lomas de Cuernavaca (1957-58), mas o feito de engenharia não é o fundamental no caso de Alcides. A propósito, a igreja-abrigo tem descendência, os planos facetados e irregulares de concreto da casa de praia do Mar Casado (1964), de Eduardo Longo.

A CASA PETROPOLITANA, 2ª EDIÇÃO 1956-59

A edição revista e ampliada da casa Celso da Rocha Miranda é feita por Alcides com Elvin MacKay Dubugras e Fernando Cabral Pinto. Comprado o terreno em frente, duas operações se seguem. Primeiro, a transformação da construção existente em uma caixa praticamente retangular, após demolição da varanda antiga e eliminação dos beirais. Segundo, o acréscimo de dois novos volumes de dois andares, em forma de T, com o térreo anterior no nível do segundo andar novo. A área total triplica. A organização resultante mostra o setor social à frente e o íntimo atrás, ligados por ala de circulação e serviço. A estrutura é mista - paredes portantes e trechos com estrutura independente, com colunas

ou da Capela de Lomas de Cuernavaca (1957-58), mas o feito de engenharia não é o fundamental no caso de Alcides. A propósito, a igreja-abrigo tem descendência, os planos facetados e irregulares de concreto da casa de praia do Mar Casado (1964), de Eduardo Longo.

A CASA PETROPOLITANA, 2ª EDIÇÃO 1956-59

A edição revista e ampliada da casa Celso da Rocha Miranda é feita por Alcides com Elvin MacKay Dubugras e Fernando Cabral Pinto. Comprado o terreno em frente, duas operações se seguem. Primeiro, a transformação da construção existente em uma caixa praticamente retangular, após demolição da varanda antiga e eliminação dos beirais. Segundo, o acréscimo de dois novos volumes de dois andares, em forma de T, com o térreo anterior no nível do segundo andar novo. A área total triplica. A organização resultante mostra o setor social à frente e o íntimo atrás, ligados por ala de circulação e serviço. A estrutura é mista - paredes portantes e trechos com estrutura independente, com colunas de aço em regra integradas à caixilharia, além de pilares de seção retangular. Como de costume, a independência entre estrutura e vedação é episódica. Só aparece no térreo, onde as esquadrias correm por trás das colunas ao longo da rampa de inclinação suave que é a conexão entre o vestíbulo térreo e as salas de estar e jantar acima. O telhado da ala de conexão fica escondido. A cobertura inclinada e arredondada na face inferior que lembra o perfil de uma bacia de proteção de andaimes tem precedente no MAM de Reidy (1953)- possivelmente inspirado pela capela de Ronchamp de Le Corbusier (1950-55); seu uso no Palácio da Alvorada de Niemeyer é contemporâneo (1957). Contudo, o teto de madeira e o telhado de cimento amianto lhe dão uma materialidade singular. A continuidade do teto se consegue com as bandeiras corridas transparentes ao longo da fachada principal e o trato das paredes internas do setor social como divisórias de meia altura.

A delicadeza dos projetos residenciais anteriores persiste. Acentuada pelo balanço da laje do primeiro andar, a horizontalidade da fachada principal é agora absoluta, animada pela endentação da esquadria superior e a correspondente divisão do balanço pérgula no lado direito de quem entra e terraço no lado oposto, contíguo ao abrigo de carros junto à divisa com a cocheira. O jogo entre dualismo e arranjos ternários se repete, assim como o jogo entre contraste e analogia. O vidro da casa moderna proporciona a visualização seletiva do palacete eclético emergindo na subida da rampa que dilata o percurso de entrada. A curva da cobertura sintoniza com o perfil que-

de aço em regra integradas à caixilharia, além de pilares de seção retangular. Como de costume, a independência entre estrutura e vedação é episódica. Só aparece no térreo, onde as esquadrias correm por trás das colunas ao longo da rampa de inclinação suave que é a conexão entre o vestíbulo térreo e as salas de estar e jantar acima. O telhado da ala de conexão fica escondido. A cobertura inclinada e arredondada na face inferior que lembra o perfil de uma bacia de proteção de andaimes tem precedente no MAM de Reidy (1953)- possivelmente inspirado pela capela de Ronchamp de Le Corbusier (1950-55); seu uso no Palácio da Alvorada de Niemeyer é contemporâneo (1957). Contudo, o teto de madeira e o telhado de cimento amianto lhe dão uma materialidade singular. A continuidade do teto se consegue com as bandeiras corridas transparentes ao longo da fachada principal e o trato das paredes internas do setor social como divisórias de meia altura.

A delicadeza dos projetos residenciais anteriores persiste. Acentuada pelo balanço da laje do primeiro andar, a horizontalidade da fachada principal é agora absoluta, animada pela endentação da esquadria superior e a correspondente divisão do balanço pérgula no lado direito de quem entra e terraço no lado oposto, contíguo ao abrigo de carros junto à divisa com a cocheira. O jogo entre dualismo e arranjos ternários se repete, assim como o jogo entre contraste e analogia. O vidro da casa moderna proporciona a visualização seletiva do palacete eclético emergindo na subida da rampa que dilata o percurso de entrada. A curva da cobertura sintoniza com o perfil quebrado do torreão da cocheira. O paisagismo reitera a analogia e separa. Entretanto, em função da topografia, a cobertura inclinada aparece por trás da cocheira no jardim de Glaziou, e incomoda. Por outro lado, como observa Ana Luiza Nobre, a conexão abrupta entre as três alas choca- até o momento em que se reconhece aí uma narrativa temporal no sentido inverso ao da casa de 1944. Enquanto esta se propunha como simplificação frente ao conjunto eclético, a nova ala social assinala uma sofisticação moderna que floresce plenamente aburguesada.

O uso da rampa não é propriamente novidade, como se pode ver nas casas próprias de Niemeyer (1942) e Vilanova Artigas (1949), embora o custo em área construída dificulte sua banalização. Significativamente, algumas obras de Joaquim Guedes consideradas exemplares do brutalismo paulista tem coberturas similares na geometria à cobertura da casa petropolitana, o Fórum de Itapira (1959) e as casas Costa Neto (1961) e J. Breyton (1965). Os vínculos entre Alcides e São Paulo não são nada desprezíveis.

A CAPELA RESIDENCIAL 1957-58

brado do torreão da cocheira. O paisagismo reitera a analogia e separa. Entretanto, em função da topografia, a cobertura inclinada aparece por trás da cocheira no jardim de Glaziou, e incomoda. Por outro lado, como observa Ana Luiza Nobre, a conexão abrupta entre as três alas choca- até o momento em que se reconhece aí uma narrativa temporal no sentido inverso ao da casa de 1944. Enquanto esta se propunha como simplificação frente ao conjunto eclético, a nova ala social assinala uma sofisticação moderna que floresce plenamente aburguesada.

O uso da rampa não é propriamente novidade, como se pode ver nas casas próprias de Niemeyer (1942) e Vilanova Artigas (1949), embora o custo em área construída dificulte sua banalização. Significativamente, algumas obras de Joaquim Guedes consideradas exemplares do brutalismo paulista tem coberturas similares na geometria à cobertura da casa petropolitana, o Fórum de Itapira (1959) e as casas Costa Neto (1961) e J. Breyton (1965). Os vínculos entre Alcides e São Paulo não são nada desprezíveis.

A CAPELA RESIDENCIAL 1957-58

Escondida por densa vegetação, a capela é térrea e muito pequena. Tem varanda servindo de batistério e campanário, com portas de vidro comunicando com a nave e a janela de vidro oposta, sobre a combinação de mesa e parapeito de granito que constitui o altar. Tem parede branca aos fundos e fachada frontal suportada por discretos pilares de concreto aparente e seção retangular, emoldurando parede branca que não chega até o teto e a porta restaurada do século XVIII, nova versão das justaposições de superfícies distintas. No limite da varanda há um elemento vertical de concreto aparente, alinhado aos pilares, ultrapassando o telhado com cruz do mesmo material na ponta. A cobertura não tem mais a planeza anterior, reiterando, de outra forma, a cobertura do restaurante da Piedade; a água de cimento-amianto repousa sobre vigas e forro de madeira de perfil quebrado, com a inclinação mais forte no beiral. A inspiração, segundo o arquiteto, vem das bacias de proteção dos andaimes de madeira das obras de edifícios.

A porta antiga na obra nova é o inverso da escada nova de Lina no museu do Unhão e se aparenta, sem pretensão de anastilose, aos despojos que Lucio usa no Museu das Missões. O sino e a pia batismal também setecentistas reiteram o interesse na mistura. O relicário dourado e barroco sobre o altar se destaca sobre o verde do jardim por trás do vidro, lembrando o ecletismo do mobiliário proposto por Lucio na versão moderna da casa Fontes (1930)

Escondida por densa vegetação, a capela é térrea e muito pequena. Tem varanda servindo de batistério e campanário, com portas de vidro comunicando com a nave e a janela de vidro oposta, sobre a combinação de mesa e parapeito de granito que constitui o altar. Tem parede branca aos fundos e fachada frontal suportada por discretos pilares de concreto aparente e seção retangular, emoldurando parede branca que não chega até o teto e a porta restaurada do século XVIII, nova versão das justaposições de superfícies distintas. No limite da varanda há um elemento vertical de concreto aparente, alinhado aos pilares, ultrapassando o telhado com cruz do mesmo material na ponta. A cobertura não tem mais a planeza anterior, reiterando, de outra forma, a cobertura do restaurante da Piedade; a água de cimento-amianto repousa sobre vigas e forro de madeira de perfil quebrado, com a inclinação mais forte no beiral. A inspiração, segundo o arquiteto, vem das bacias de proteção dos andaimes de madeira das obras de edifícios.

A porta antiga na obra nova é o inverso da escada nova de Lina no museu do Unhão e se aparenta, sem pretensão de anastilose, aos despojos que Lucio usa no Museu das Missões. O sino e a pia batismal também setecentistas reiteram o interesse na mistura. O relicário dourado e barroco sobre o altar se destaca sobre o verde do jardim por trás do vidro, lembrando o ecletismo do mobiliário proposto por Lucio na versão moderna da casa Fontes (1930) e no Hotel do Parque São Clemente (1945) ou por Lina na sua Casa de Vidro (1951). Em qualquer modalidade, a mistura se tornará corrente nos 1960, quer ilustrada pelas casas na Joatinga de Zanine, ex-colaborador de Alcides - ou pelos interiores que Fernando Milan agencia na casa que lhe fez Paulo Mendes da Rocha (1971).

DOIS ESCRITÓRIOS E UM MUSEU 1976-1983

A conversão do casarão neo-gótico da Tijuca na sede da Companhia Internacional de Seguros é feita com Lucia Rondon no mesmo ano em que Lina inicia o trabalho para o centro de lazer do SESC-Pompéia. A intervenção na construção de pavimento único com porão alto restaura seletivamente, não se tratando de bem tombado. Mantém as características da época nas principais salas e nas áreas externas, mas privilegia a exposição do sistema construtivo, além de efetuar algumas trocas de pisos e esquadrias muito deteriorados. A remoção do reboco das paredes externas torna visíveis as paredes-mestras em pedra barreada com arcadas e guias em tijolos. O resultado minimiza o contraste cromático e textural entre as paredes e as guarnições de pedra das janelas ogivais. A remoção da pintura do forro no piso nobre deixa aparecer os veios das madeiras empregadas. A remoção da

e no Hotel do Parque São Clemente (1945) ou por Lina na sua Casa de Vidro (1951). Em qualquer modalidade, a mistura se tornará corrente nos 1960, quer ilustrada pelas casas na Joatinga de Zanine, ex-colaborador de Alcides - ou pelos interiores que Fernando Milan agencia na casa que lhe fez Paulo Mendes da Rocha (1971).

DOIS ESCRITÓRIOS E UM MUSEU 1976-1983

A conversão do casarão neo-gótico da Tijuca na sede da Companhia Internacional de Seguros é feita com Lucia Rondon no mesmo ano em que Lina inicia o trabalho para o centro de lazer do SESC-Pompéia. A intervenção na construção de pavimento único com porão alto restaura seletivamente, não se tratando de bem tombado. Mantém as características da época nas principais salas e nas áreas externas, mas privilegia a exposição do sistema construtivo, além de efetuar algumas trocas de pisos e esquadrias muito deteriorados. A remoção do reboco das paredes externas torna visíveis as paredes-mestras em pedra barreada com arcadas e guias em tijolos. O resultado minimiza o contraste cromático e textural entre as paredes e as guarnições de pedra das janelas ogivais. A remoção da pintura do forro no piso nobre deixa aparecer os veios das madeiras empregadas. A remoção da pintura das grades externas evidencia o bronze de que são feitas, formando-se uma pátina esverdeada depois de um período de exposição; para harmonizar, os outros elementos de ferro do casarão se pintam logo com uma mistura de tinta com cobre. A tônica brutalista dessas operações é óbvia. A convocação do brilho do vidro a corrobora, seguindo o padrão estabelecido por Le Corbusier na Unidade de Habitação de Marselha (1946-51). Fazem-se alguns fechamentos com placas temperadas sem montantes em aberturas no piso nobre e no porão; as placas que isolam o refeitório se encaixam em trilhos no teto e no piso do porão, deixando isolado um apoio de ferro e valorizando o mobiliário com clássicos modernos, como a cadeira Cesca de Breuer. O contraste é máximo entre o material industrial refinado e o artesanato tradicional. A oposição exacerbada entre o rústico e o polido, fonte de prazer estético de ponta desde o final dos 1950, ganha o atrativo da antiguidade autêntica num empreendimento de reciclagem pioneiro. As teses de Camillo Boito e Gustavo Giovannoni sobre a conveniência de distinguir entre a intervenção nova e a matéria restaurada se interpretam de maneira provocativa.

O projeto para a sede da Fundação Universitária José Bonifácio foi realizado com a colaboração de Ana Luisa Dias Leite e Priscilla Azevedo. O pavilhão a reciclar

pintura das grades externas evidencia o bronze de que são feitas, formando-se uma pátina esverdeada depois de um período de exposição; para harmonizar, os outros elementos de ferro do casarão se pintam logo com uma mistura de tinta com cobre. A tônica brutalista dessas operações é óbvia. A convocação do brilho do vidro a corrobora, seguindo o padrão estabelecido por Le Corbusier na Unidade de Habitação de Marselha (1946-51). Fazem-se alguns fechamentos com placas temperadas sem montantes em aberturas no piso nobre e no porão; as placas que isolam o refeitório se encaixam em trilhos no teto e no piso do porão, deixando isolado um apoio de ferro e valorizando o mobiliário com clássicos modernos, como a cadeira Cesca de Breuer. O contraste é máximo entre o material industrial refinado e o artesanato tradicional. A oposição exacerbada entre o rústico e o polido, fonte de prazer estético de ponta desde o final dos 1950, ganha o atrativo da antiguidade autêntica num empreendimento de reciclagem pioneiro. As teses de Camillo Boito e Gustavo Giovannoni sobre a conveniência de distinguir entre a intervenção nova e a matéria restaurada se interpretam de maneira provocativa.

O projeto para a sede da Fundação Universitária José Bonifácio foi realizado com a colaboração de Ana Luisa Dias Leite e Priscilla Azevedo. O pavilhão a reciclar abrigava antes uma antiga gráfica. É um prisma retangular de 18 x 55m e 13m de altura ocupando terreno de esquina. A fachada estreita, nordeste, voltada para a Rua Pasteur, é precedida por um pequeno jardim. Há um alpendre contíguo à fachada lateral, noroeste, onde está o acesso principal, defrontando a fachada lateral do Palácio Universitário do Rio de Janeiro, antigo Hospício Pedro II, iniciado em 1842 pelo coronel Domingos Monteiro e desenvolvido no ano seguinte, por Cândido Guilhobel e José Maria Jacinto Rebello, discípulos de Grandjean de Montigny. Alcides afirma que as proporções do pavilhão são estranhas, destoando da obra prima do neo-clássico brasileiro à sua frente.

A intervenção procura destacar o que a edificação tem de relevante, como a estrutura do telhado, formada por peças de madeira, ferro e chapas de metal. As telhas faltantes se substituem por telhas de vidro. A remoção do reboco interno da parede que constitui a fachada lateral evidencia a alvenaria de pedra. A simetria bilateral se minimiza, com a manutenção do reboco na parede oposta. Alguns caixilhos de madeira se trocam por vidro temperado. O ferro das grades fica aparente, protegido só por verniz fosco incolor. Para atender a demanda de salas isoladas, jiraus de estrutura metálica se dispõem em simetria cruzada nas duas pontas do salão, com os sanitários, copa e as áreas de apoio abaixo. As divisórias dos mezaninos se interrompem antes da parede

abrigara antes uma antiga gráfica. É um prisma retangular de 18 x 55m e 13m de altura ocupando terreno de esquina. A fachada estreita, nordeste, voltada para a Rua Pasteur, é precedida por um pequeno jardim. Há um alpendre contíguo à fachada lateral, noroeste, onde está o acesso principal, defrontando a fachada lateral do Palácio Universitário do Rio de Janeiro, antigo Hospício Pedro II, iniciado em 1842 pelo coronel Domingos Monteiro e desenvolvido no ano seguinte, por Cândido Guilhobel e José Maria Jacinto Rebello, discípulos de Grandjean de Montigny. Alcides afirma que as proporções do pavilhão são estranhas, destoando da obra prima do neo-clássico brasileiro à sua frente.

A intervenção procura destacar o que a edificação tem de relevante, como a estrutura do telhado, formada por peças de madeira, ferro e chapas de metal. As telhas faltantes se substituem por telhas de vidro. A remoção do reboco interno da parede que constitui a fachada lateral evidencia a alvenaria de pedra. A simetria bilateral se minimiza, com a manutenção do reboco na parede oposta. Alguns caixilhos de madeira se trocam por vidro temperado. O ferro das grades fica aparente, protegido só por verniz fosco incolor. Para atender a demanda de salas isoladas, jiraus de estrutura metálica se dispõem em simetria cruzada nas duas pontas do salão, com os sanitários, copa e as áreas de apoio abaixo. As divisórias dos mezaninos se interrompem antes da parede de pedra e os vãos se completam com faixas temperado, garantindo a continuidade visual da textura bruta. Ao longo do pavilhão se colocam divisórias baixas coloridas alternadas com armários., delimitando as salas de trabalho sem obstruir a vista da estrutura do telhado. As tubulações aparentes de ar condicionado contribuem para o clima de franqueza construtiva.

O Museu do Folclore é um dos espaços que integram o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que ocupa dois sobrados em área contígua ao Palácio do Catete. Com a colaboração da equipe interdisciplinar do Instituto Nacional do Folclore, Alcides adapta um dos sobrados ao programa elaborado por Lélia Coelho Frota, diretora do Instituto Nacional do Folclore entre 1982-84. O sobrado tinha sido construído por um mestre-de-obras "de gosto popular e, com seus painéis de azulejos e grades de ferro rendado na fachada entalada, fugia do estilo neoclássico trazido pela Missão Francesa em 1816 e em voga na época de sua construção". Paredes externas de pedra e internas de pau-a-pique constituíam combinação comum no Rio até a metade do século XIX, chamada por Alcides de "neoclássico popular".⁸ O sobrado estava em péssimo

de pedra e os vãos se completam com faixas temperado, garantindo a continuidade visual da textura bruta. Ao longo do pavilhão se colocam divisórias baixas coloridas alternadas com armários., delimitando as salas de trabalho sem obstruir a vista da estrutura do telhado. As tubulações aparentes de ar condicionado contribuem para o clima de franqueza construtiva.

O Museu do Folclore é um dos espaços que integram o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que ocupa dois sobrados em área contígua ao Palácio do Catete. Com a colaboração da equipe interdisciplinar do Instituto Nacional do Folclore, Alcides adapta um dos sobrados ao programa elaborado por Lélia Coelho Frota, diretora do Instituto Nacional do Folclore entre 1982-84. O sobrado tinha sido construído por um mestre-de-obras "de gosto popular e, com seus painéis de azulejos e grades de ferro rendado na fachada entalada, fugia do estilo neoclássico trazido pela Missão Francesa em 1816 e em voga na época de sua construção". Paredes externas de pedra e internas de pau-a-pique constituíam combinação comum no Rio até a metade do século XIX, chamada por Alcides de "neoclássico popular".⁸ O sobrado estava em péssimo estado de conservação, com apenas duas paredes e a fachada aproveitáveis. A equipe as recupera buscando sua configuração original. Demolidos os acréscimos posteriores, que ocupavam um terço do terreno, constrói-se um novo anexo, resultando em dois andares de 5 x 65m cada. O Museu é composto basicamente por objetos que representam a religião e as festas brasileiras. Alcides conta como foi o processo de projeto museológico:

Tomamos primeiro conhecimento de todo o acervo, e do significado das séries de objetos para os grupos que os geraram. Dentro dessas séries fui grupando os objetos como me parecia mais coerente visualmente, vendo a relação entre eles. Distribuí os objetos e depois fui estudando as bases. Só então comecei a delimitar as áreas que seriam suspensas do chão. Para as paredes, desenhei prateleiras de vidro, a fim de que não contassem na estrutura do prédio e na própria respiração da mostra.⁹

A iluminação foi bem explorada. Logo ao entrar, parece tudo muito escuro, até os olhos se acostumarem à penumbra. Entretanto, neste processo o visitante vai se concentrando e atentando às primeiras peças expostas, para onde a pouca luz existente está voltada. No decorrer do percurso, a iluminação varia conforme o que os ambientes exigem.

CAPELA E CASA 1982-89

A capela da Fazenda Maisa e Rodolfo Figueira de Mello é uma intervenção mínima e brilhante baseada no contraste entre o gesto novo e a construção rural vernácula. O ar-

estado de conservação, com apenas duas paredes e a fachada aproveitáveis. A equipe as recupera buscando sua configuração original. Demolidos os acréscimos posteriores, que ocupavam um terço do terreno, constrói-se um novo anexo, resultando em dois andares de 5 x 65m cada. O Museu é composto basicamente por objetos que representam a religião e as festas brasileiras. Alcides conta como foi o processo de projeto museológico:

Tomamos primeiro conhecimento de todo o acervo, e do significado das séries de objetos para os grupos que os geraram. Dentro dessas séries fui grupando os objetos como me parecia mais coerente visualmente, vendo a relação entre eles. Distribuí os objetos e depois fui estudando as bases. Só então comecei a delimitar as áreas que seriam suspensas do chão. Para as paredes, desenhei prateleiras de vidro, a fim de que não contassem na estrutura do prédio e na própria respiração da mostra.⁹

A iluminação foi bem explorada. Logo ao entrar, parece tudo muito escuro, até os olhos se acostumarem à penumbra. Entretanto, neste processo o visitante vai se concentrando e atentando às primeiras peças expostas, para onde a – pouca - luz existente está voltada. No decorrer do percurso, a iluminação varia conforme o que os ambientes exigem.

CAPELA E CASA 1982-89

A capela da Fazenda Maisa e Rodolfo Figueira de Mello é uma intervenção mínima e brilhante baseada no contraste entre o gesto novo e a construção rural vernácula. O arquiteto retira a taipa da parede de um galpão e a substitui por lâmina de vidro temperado verde-claro que destaca a estrutura de madeira em forma de cruz e “marca sutilmente a intervenção humana entre o espaço sagrado interno e a natureza que se sacraliza no exterior, como retábulo”, do mesmo jeito que na capela dos Nabuco.

A última intervenção da série é justamente a casa de Sylvia Nabuco, filha de Maria do Carmo e José- contemporânea com as intervenções de Lina em Salvador, que se estendem de 1986 a 1990, incluindo as casas da Ladeira da Memória, a Casa do Benin e a Casa do Olodum. Em uma rua no centro histórico da cidade de Tiradentes, formada por um conjunto de casas do século XVIII tombado pelo IPHAN, Alcides projeta e constrói, com a colaboração de Ana Luisa Dias Leite, uma casa moderna, incorporando a fachada e parte da cobertura de casa antiga. A construção nova acompanha a declividade do terreno e o passante na rua não a vê. Ela não se nota nem do acesso à Matriz de Santo Antônio próxima, 2 m acima do nível da rua. É um exercício bem sucedido de gradação e ana-

quiteto retira a taipa da parede de um galpão e a substitui por lâmina de vidro temperado verde-claro que destaca a estrutura de madeira em forma de cruz e “marca sutilmente a intervenção humana entre o espaço sagrado interno e a natureza que se sacraliza no exterior, como retábulo”, do mesmo jeito que na capela dos Nabuco.

A última intervenção da série é justamente a casa de Sylvia Nabuco, filha de Maria do Carmo e José- contemporânea com as intervenções de Lina em Salvador, que se estendem de 1986 a 1990, incluindo as casas da Ladeira da Memória, a Casa do Benin e a Casa do Olodum. Em uma rua no centro histórico da cidade de Tiradentes, formada por um conjunto de casas do século XVIII tombado pelo IPHAN, Alcides projeta e constrói, com a colaboração de Ana Luisa Dias Leite, uma casa moderna, incorporando a fachada e parte da cobertura de casa antiga. A construção nova acompanha a declividade do terreno e o passante na rua não a vê. Ela não se nota nem do acesso à Matriz de Santo Antônio próxima, 2 m acima do nível da rua. É um exercício bem sucedido de gradação e analogia entre o novo e o antigo.

A estrutura mistura ora pilares de madeira – esbeltos e de seção quadrada - ora paredes portantes. A iluminação e a ventilação se resolvem com pátios internos. Alguns têm árvores que ultrapassam a altura da residência. A iluminação obtida através destes pátios é surpreendente, assim como os efeitos resultantes da entrada de luz nas esquadrias que possuem elementos verticais de madeira, funcionando como filtros. Todos os ambientes se voltam para algum dos pátios internos, inclusive os quatro banheiros das suítes. Entre o pátio e a esquadria de dois destes banheiros há ainda uma floreira e brises verticais de madeira, que também servem para dar privacidade aos banheiros.

A planta é um C, bi-nuclear: núcleo social e de serviço, à frente; núcleo íntimo, aos fundos. Entre eles há um pátio, um alpendre e a circulação, que liga os núcleos internamente. A sala de entrada e o cômodo ao seu lado tiveram mantidas as suas dimensões originais, a primeira mantém a função e o segundo transforma-se em cozinha. Como acontecia nas casas coloniais, Alcides propõe essa integração maior com o exterior nos cômodos da frente e, à medida que se vai adentrando a residência, os ambientes vão tendo o caráter mais íntimo até chegar aos dormitórios. Todos os ambientes têm suas dimensões bem controladas. Não sobra nem falta área. Nos fundos do lote, uma casa menor destinada a serviços segue o partido de micro-pátios da primeira. Ambas possuem coberturas vegetais que se misturam com a paisagem circundante, como os espelhos d'água no restaurante da Serra da Piedade.

logia entre o novo e o antigo.

A estrutura mistura ora pilares de madeira – esbeltos e de seção quadrada - ora paredes portantes. A iluminação e a ventilação se resolvem com pátios internos. Alguns têm árvores que ultrapassam a altura da residência. A iluminação obtida através destes pátios é surpreendente, assim como os efeitos resultantes da entrada de luz nas esquadrias que possuem elementos verticais de madeira, funcionando como filtros. Todos os ambientes se voltam para algum dos pátios internos, inclusive os quatro banheiros das suítes. Entre o pátio e a esquadria de dois destes banheiros há ainda uma floreira e brises verticais de madeira, que também servem para dar privacidade aos banheiros.

A planta é um C, bi-nuclear: núcleo social e de serviço, à frente; núcleo íntimo, aos fundos. Entre eles há um pátio, um alpendre e a circulação, que liga os núcleos internamente. A sala de entrada e o cômodo ao seu lado tiveram mantidas as suas dimensões originais, a primeira mantém a função e o segundo transforma-se em cozinha. Como acontecia nas casas coloniais, Alcides propõe essa integração maior com o exterior nos cômodos da frente e, à medida que se vai adentrando a residência, os ambientes vão tendo o caráter mais íntimo até chegar aos dormitórios. Todos os ambientes têm suas dimensões bem controladas. Não sobra nem falta área. Nos fundos do lote, uma casa menor destinada a serviços segue o partido de micro-pátios da primeira. Ambas possuem coberturas vegetais que se misturam com a paisagem circundante, como os espelhos d'água no restaurante da Serra da Piedade.

O arranque da escada que leva aos dormitórios se inspira no da casa setecentista do Padre Toledo em Tiradentes. Outros elementos remetem também ao repertório arquitetônico colonial luso brasileiro: o alpendre, as treliças, as almofadas de portas. O forro da circulação entre os núcleos é de palha tramada, recurso comum nas casas da cidade, usado ainda como painel de portas e bandeiras de portas. As cores são as próprias dos materiais usados, o branco do cal, o vermelho da telha sem o forro, as cores naturais das madeiras ipê, no piso da sala de entrada, e mogno, nas portas, a cor de ferrugem das colunas da sala e o alaranjado das lajotas cerâmicas.

O arranque da escada que leva aos dormitórios se inspira no da casa setecentista do Padre Toledo em Tiradentes. Outros elementos remetem também ao repertório arquitetônico colonial luso brasileiro: o alpendre, as treliças, as almofadas de portas. O forro da circulação entre os núcleos é de palha tramada, recurso comum nas casas da cidade, usado ainda como painel de portas e bandeiras de portas. As cores são as próprias dos materiais usados, o branco do cal, o vermelho da telha sem o forro, as cores naturais das madeiras ipê, no piso da sala de entrada, e mogno, nas portas, a cor de ferrugem das colunas da sala e o alaranjado das lajotas cerâmicas.

NOTAS

¹ O presente trabalho se vincula à minha dissertação de mestrado no PROPARG-UFRRGS, Alcides Rocha Miranda. Projetos e Obras 1934-1997, sob a orientação do prof. Carlos Eduardo Comas. Quero agradecer ao mesmo o trabalho de edição para que esta publicação fosse levada a cabo. O arquiteto é ainda pouco conhecido. A bibliografia pertinente inclui Lelia Coelho Frola, Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto (Rio: Editora UFRJ, 1993); a dissertação de mestrado de Ana Luiza Nobre. O Passado pela Frente: a modernidade de Alcides Rocha Miranda (Rio: PUC-Rio, 1997); Lauro Cavalcanti (org), Quando o Brasil era moderno (Rio: Aeroplano, 2001; a tradução em português da tese de doutorado de Comas, Precisoções brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e do urbanismo modernos, 1936-45 (Porto Alegre: PROPARG-UFRRGS, 2002) e a tese de doutorado de Ruth Verde Zein, A arquitetura da escola paulista brutalista (Porto Alegre: PROPARG-UFRRGS, 2005).

² Ver Carlos Eduardo Comas, "Moderna 30-60" in Roberto Montezuma (org), Arquitetura Brasil 500 anos vol. 1 (Recife: UFPE, 2002).

³ Jorge Czajkowski, "Breve notícia sobre pesquisa. O nativismo carioca: uma arquitetura entre a tradição e a modernidade". Gávea 6 (Rio: dez. 1988), p. 141.

⁴ Os exemplares da arquitetura moderna brasileira que usam estrutura em madeira incluem o Park Hotel de Lucio Costa, a casa de campo de Carlos Frederico Ferreira, o Pavilhão de Praia de Warchavchik, alguns projetos de Vital Brazil e Oswaldo Bratke na Amazônia, a casa Valéria Cirell e as igrejas de Lina Bo Bardi, além das casas de Zanine Caldas. Outros exemplos arquitetônicos com programa residencial que associam repertório vernáculo ou colonial português à arquitetura moderna são a versão moderna da Casa Fontes (1930), as Casas sem dono (1931-35), as casas da Chácara Coelho Duarte (1932), a vila Monlevade (1934), a Casa Barão de Saavedra (1941-42), o Parque Guinle (1943-53), todos de Lucio Costa, o Edifício Antônio Ceppas (1953) de Jorge Moreira e a Casa Henrique Xavier (1936) de Niemeyer.

⁵ AA ABI dos irmãos Roberto ou o Ministério de Educação de Lucio, Niemeyer, Reidy, Moreira, Leão e Vasconcellos, o Pavilhão Brasileiro da Feira de Nova York de 1939, de Lucio e Niemeyer, ou o já mencionado Hotel de Ouro Preto. Ver Comas 2002 (ver nota 1)

⁶ A casa Vincens de Gaudi, a casa Errázuriz de Le Corbusier e a casa Passos de Niemeyer.

⁷ Como o relacionamento da ABI com a Biblioteca Nacional, do Ministério da Educação com a Igreja de Santa Luzia, do Museu das Missões com a catedral de São Miguel, do Grand Hotel com o contexto de Ouro Preto, do Park Hotel com o chalé de Wænheldt para o Barão de São Clemente, da Caixa d'água de Olinda com a Sé, do Laboratório de Anatomia Patológica de Recife com o Hospital Universitário. Ver Carlos Eduardo Comas, "Rio, São Paulo, Pernambuco e Minas. Heteromorfismo e Contextualismo na Arquitetura Moderna Brasileira" in Fernando Diniz Moreira (Org.), Arquitetura Moderna no Norte e Nordeste do Brasil: Universalidade e Diversidade (Recife: CECI/UNICAP, 2007) e Comas 2002 (ver nota 1).

⁸ Frola 1994 (ver nota 1), p. 70.

⁹ Idem, p. 204.

NOTES

¹ O presente trabalho se vincula à minha dissertação de mestrado no PROPARG-UFRRGS, Alcides Rocha Miranda. Projetos e Obras 1934-1997, sob a orientação do prof. Carlos Eduardo Comas. Quero agradecer ao mesmo o trabalho de edição para que esta publicação fosse levada a cabo. O arquiteto é ainda pouco conhecido. A bibliografia pertinente inclui Lelia Coelho Frola, Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto (Rio: Editora UFRJ, 1993); a dissertação de mestrado de Ana Luiza Nobre. O Passado pela Frente: a modernidade de Alcides Rocha Miranda (Rio: PUC-Rio, 1997); Lauro Cavalcanti (org), Quando o Brasil era moderno (Rio: Aeroplano, 2001; a tradução em português da tese de doutorado de Comas, Precisoções brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e do urbanismo modernos, 1936-45 (Porto Alegre: PROPARG-UFRRGS, 2002) e a tese de doutorado de Ruth Verde Zein, A arquitetura da escola paulista brutalista (Porto Alegre: PROPARG-UFRRGS, 2005).

² Ver Carlos Eduardo Comas, "Moderna 30-60" in Roberto Montezuma (org), Arquitetura Brasil 500 anos vol. 1 (Recife: UFPE, 2002).

³ Jorge Czajkowski, "Breve notícia sobre pesquisa. O nativismo carioca: uma arquitetura entre a tradição e a modernidade". Gávea 6 (Rio: dez. 1988), p. 141.

⁴ Os exemplares da arquitetura moderna brasileira que usam estrutura em madeira incluem o Park Hotel de Lucio Costa, a casa de campo de Carlos Frederico Ferreira, o Pavilhão de Praia de Warchavchik, alguns projetos de Vital Brazil e Oswaldo Bratke na Amazônia, a casa Valéria Cirell e as igrejas de Lina Bo Bardi, além das casas de Zanine Caldas. Outros exemplos arquitetônicos com programa residencial que associam repertório vernáculo ou colonial português à arquitetura moderna são a versão moderna da Casa Fontes (1930), as Casas sem dono (1931-35), as casas da Chácara Coelho Duarte (1932), a vila Monlevade (1934), a Casa Barão de Saavedra (1941-42), o Parque Guinle (1943-53), todos de Lucio Costa, o Edifício Antônio Ceppas (1953) de Jorge Moreira e a Casa Henrique Xavier (1936) de Niemeyer.

⁵ AA ABI dos irmãos Roberto ou o Ministério de Educação de Lucio, Niemeyer, Reidy, Moreira, Leão e Vasconcellos, o Pavilhão Brasileiro da Feira de Nova York de 1939, de Lucio e Niemeyer, ou o já mencionado Hotel de Ouro Preto. Ver Comas 2002 (ver nota 1)

⁶ A casa Vincens de Gaudi, a casa Errázuriz de Le Corbusier e a casa Passos de Niemeyer.

⁷ Como o relacionamento da ABI com a Biblioteca Nacional, do Ministério da Educação com a Igreja de Santa Luzia, do Museu das Missões com a catedral de São Miguel, do Grand Hotel com o contexto de Ouro Preto, do Park Hotel com o chalé de Wænheldt para o Barão de São Clemente, da Caixa d'água de Olinda com a Sé, do Laboratório de Anatomia Patológica de Recife com o Hospital Universitário. Ver Carlos Eduardo Comas, "Rio, São Paulo, Pernambuco e Minas. Heteromorfismo e Contextualismo na Arquitetura Moderna Brasileira" in Fernando Diniz Moreira (Org.), Arquitetura Moderna no Norte e Nordeste do Brasil: Universalidade e Diversidade (Recife: CECI/UNICAP, 2007) e Comas 2002 (ver nota 1).

⁸ Frola 1994 (ver nota 1), p. 70.

⁹ Idem, p. 204.