



A Trajetória Profissional do Arquiteto Victor Reif: da Bauhaus ao Modernismo

Paulista 1926 a 1969

Ivy Smits Rebouças (ivysmits@hotmail.com)

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - MACKENZIE

Roberto Righi (robrighi@mackenzie.com.br)

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - MACKENZIE

Resumo

Victor Reif, importante arquiteto polonês, elaborou diversos projetos de casas, edifícios residenciais e comerciais em São Paulo, onde viveu por 48 anos. A análise de algumas dessas obras tem início com estudos de sua formação acadêmica em Berlim e na continuidade de sua vida profissional na Europa, até o ano de sua partida para o Brasil. Entre 1928 e 1933 trabalhou no atelier de Hans Poelzig, e, em 1931, atuou na Bauhaus, onde colaborou na elaboração do projeto de moradia mínima na equipe do arquiteto Bruno Taut.

Reif chegou ao Brasil em 1950. Inicialmente trabalhou com Lucjan Korngold e depois constituiu escritório próprio, no Edifício Grande Avenida, até um incêndio que ocorreu nesse prédio em 1969. Decidiu, então, fazer parte do corpo docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, através de convite do arquiteto Franz Heep. Lecionou na Faculdade de Arquitetura até 1998.

Reputa-se que os projetos executados nas décadas de 50 e 60 pelo arquiteto são importantes contribuições para estudos contemporâneos de análise crítica das correntes modernas do século XX, e que possivelmente sirvam de base formadora da essência do pensamento de arquitetos brasileiros da atualidade.

Palavras-chave: Bauhaus, São Paulo, arquitetura moderna paulista.

Abstract

A distinctive architect, Victor Reif, born in Poland, designed several projects for houses, residential and commercial buildings in São Paulo, where he lived for 48 years. The analysis of his architectural production, in our country, began with studies on his academic background in Berlin, followed by his professional life in Europe, until his departure to Brazil. Between 1926 and 1933 Reif collaborated in Hans Poelzig's atelier, and in 1931, he took part of Bruno Taut's team, at Bauhaus, in the elaboration of the minimum housing project.

Reif arrived in Brazil in 1950. Initially he worked for Lucjan Korngold. After some years, he started his own architecture atelier at the Grande Avenida Building, where he stayed, until a fire occurred in this building in 1969. At that moment, he was invited by Franz Heep to teach at Faculdade de Arquitetura e Urbanismo at Universidade Presbiteriana Mackenzie where he worked until 1998.

Victor Reif's projects, built during the 50's and 60's decades constitute an important contribution for contemporary studies about critical analyses of the XXth century modern trends. They also may be used as creative references for the present generation of Brazilian architects.

Key words: Bauhaus, São Paulo, São Paulo modern architecture

Formação e Atividades Profissionais na Europa

Victor Reif foi um arquiteto de importância nas décadas de 1950 e 1960, o que é comprovado pela menção honrosa que recebeu do IAB em 1966 pelo conjunto de obras edificadas na cidade de São Paulo, além de outras diversas premiações.

Para demonstrar a relevância de tal arquiteto, foi estabelecida uma periodização de eventos importantes, traçando, em primeiro lugar, um panorama de sua vida, origem e formação acadêmica, momento em que sofreu grandes influências da Bauhaus.

Victor Reif nasceu em 24 de outubro de 1909 na cidade de Przemysl na Polônia. Iniciou seus estudos acadêmicos na Faculdade de Direito de Lwow de 1926 até 1928. Neste ano viajou pela Europa e acabou matriculando-se na Faculdade de Arquitetura da Technische Hochschule Berlim Charlottenburg. Desde o começo, travou amizade com Hans Poelzig, professor de projeto arquitetônico da Technische Hochschule Berlim Charlottenburg, passando a freqüentar seu atelier como estagiário.

A Bauhaus apareceu em 1919 com o objetivo de reunir todo o esforço criativo em uma unidade. Todas as disciplinas de artes práticas eram consideradas, pela Bauhaus, componentes inseparáveis da nova arquitetura. Além disso, a escola queria alcançar o trabalho unificado da arte, não distinguindo arte monumental da arte decorativa. Pretendia educar arquitetos, pintores e escultores, de todos os níveis, e de acordo com suas capacidades, de modo a se tornarem competentes e independentes artistas criativos. Esses artistas seriam capazes de projetar edifícios por completo, da estrutura ao mobiliário. Tal concepção se disseminou pelas escolas de artes e arquitetura européias, incluindo a Technische Hochschule Berlim Charlottenburg, onde Victor Reif estudou. A intenção final das artes visuais era o edifício completo

Para melhor compreensão do surgimento da Bauhaus, é necessário remontar a segunda metade do século XVIII, quando a Inglaterra passou por um período de expansão econômica incrível. O aumento da população da Inglaterra gerou crescimento na produção industrial, resultante da mecanização dos sistemas de produção e da expansão do mercado internacional.

O progresso industrial ocorreu muito rápido, ocasionando crises e insucessos para categorias populares e tradicionais da população. A grande quantidade de capitais, desigualmente distribuída na sociedade, a grande oferta de mão de obra e as numerosas invenções técnicas foram se tornando cada vez mais descoordenadas, gerando desorganização da sociedade e das mudanças econômicas. Essas mudanças não conseguiram ser absorvidas com êxito, prejudicando a qualidade de vida de alguns setores da sociedade.

Entendendo a sociedade, a política e a economia do século XIX, pode-se estabelecer uma interrelação das

categorias sociológicas com a arquitetura. A arquitetura se encontrava em um período de inovação e crítica, de abertura para o futuro, com propostas de adaptação da linguagem tradicional, possibilitando novas experiências. A tradição considerava a arquitetura, a pintura e a escultura, artes maiores, atreladas a um sistema rígido de regras impostas, consideradas universais e permanentes, que deveriam garantir a unidade de linguagem.

A insatisfação com o caminhar da sociedade foi percebida no cotidiano das pessoas, incluindo os objetos de uso rotineiro que foram vulgarizados com a crescente produção industrial. Estes eram produzidos industrialmente em série e sua concepção era destinada a artistas motivados por finalidades comerciais. Essa pequena minoria de artistas estava cada vez mais dependente da indústria, pois a execução de suas peças se tornava um ato totalmente mecânico.

John Ruskin aparece na segunda metade do século XIX, como crítico da transformação da sociedade, propondo reformas sociais e a rejeição do trabalho mecanizado. Para Ruskin, o maquinismo, a divisão de trabalho, transformou os trabalhadores uma simples peça automática e acabou com o prazer que poderia ser proporcionado pelo trabalho criativo.

William Morris, um de seus principais discípulos, fundou oficinas de artes que obtiveram algum sucesso nos anos de 1880. Morris era um utópico, conduzindo suas teorias a uma certa forma de socialismo. A condenação da estrutura social de seu tempo era o fato dessa acabar com a arte. É justamente nesse aspecto que se compreende seu insucesso. A utopia de Morris não estava de acordo com a política econômica do final do século XIX.

Paralelamente a esse movimento utópico de Morris, vinham acontecendo reformas nas academias de artes de formação dos artesãos. O incentivo da autocriatividade era preconizado (como na utopia de Morris), porém havia a necessidade de pensar em interesses econômicos, pois a Inglaterra não queria perder sua posição de líder na área industrial. Como consequência do movimento utópico, que propunha inclusive uma vida comunitária dos artistas, atrelada a necessidade da imposição dos interesses econômicos ingleses, surgiram associações de artesãos. Essas associações poderiam ser melhor absorvidas pela sociedade da época. Nas propostas isoladas e utópicas de Morris, os produtos que deveriam ser consumidos por toda a sociedade, eram caros e podiam ser adquiridos somente pelas camadas mais ricas da população. As associações de artesãos haviam criado um desafio, que era justamente criar uma cultura do povo, para o povo. Surgiram vários movimentos de renovação cultural que tentavam trazer o cotidiano da população trabalhadora, produtora de arte, para dentro das indústrias, gerando desse modo, uma vida comunitária dentro das fábricas. Esse pensamento era entendido como chave fundamental para a requalificação industrial.

Vários países tentaram copiar o modelo da Inglaterra intencionando o sucesso com a renovação da sociedade e das fábricas. Na Alemanha, especificamente em Berlim, foi fundado o museu de artes plásticas em 1871, e junto desse e outros que apareciam na mesma época, criavam-se as escolas de arte. Várias cidades participaram desse processo de renovação cultural, sendo possível citar Düsseldorf, Breslau, Stuttgart e Weimar. Em 1890, ainda na Alemanha, apareceu o Jugendstil, estilo decorrente do processo de introdução de oficinas nas escolas de arte. As indústrias exigiam uma mão de obra mais qualificada. Segundo Cesar Augustus De Santis Amaral (1996, p.83), em 1930, devido à incompatibilidade do diploma de ginásio, Reif precisou estudar um ano em Darmstadt, berço do Jugendstil. Concluída a reposição de

matérias, pôde retornar a Berlim. A Alemanha foi reconhecida como centro da cultura arquitetônica na Europa com o Jugendstil, que mesclava arte e técnica. (1996, p.17)

Além da renovação industrial, disseminava-se pela Europa a criação de pequenas indústrias privadas que fabricavam utensílios domésticos. Constituiu-se então, uma associação de oficinas chamada Deutsche Werkstätten, que defendia a mecanização da produção, para que essas pequenas fábricas pudessem também atingir sucesso econômico e social. A Alemanha acabou por substituir a Inglaterra, tornando-se nação líder na produção industrial até a primeira guerra mundial. Essa substituição decorreu do fato dos produtos alemães buscarem uma linguagem nacionalista, complementando a reputação industrial alemã.

Em 1907 criou-se a Deutscher Werkbund, associação das artes e ofícios. Essa associação tinha como objetivo a cooperação entre a arte, indústria e artesanato para a melhoria da atividade comercial, e também garantia a posição da Alemanha como potência industrial. As indústrias iniciaram o processo de renovação, contratando artistas que projetavam todo o estilo de determinada empresa.

Em 1912, Walter Gropius tornou-se membro da Deutscher Werkbund devido a excelente repercussão de seu projeto para a fábrica Fagus. Com a exposição desse projeto em Colônia, Gropius teve a oportunidade de projetar mais uma fábrica-tipo e um edifício de escritórios. Esses projetos apareceram como símbolos do espírito e da vontade da época. No caso da fábrica Fagus, o arquiteto e o cliente estavam fortemente conectados. O cliente, Carl Benscheidt, era totalmente imbuído do espírito do movimento de reforma social de seu tempo. Em sua fábrica utilizava as últimas descobertas para inovação e aumento de qualidade de seus produtos. Gropius conseguiu projetar uma identidade corporativa com uma visão artística consistente desde a arquitetura até os produtos e panfletos da fábrica. Mais uma vez, ressalta-se que o entendimento da Bauhaus, cujo modelo de formação para o ensino da arquitetura disseminou-se por todas as faculdades de arquitetura da Europa, inclusive a de Berlim, onde Reif estudou, é de extrema importância.

Em 1931, Victor Reif participou da equipe do arquiteto Bruno Taut, na Bauhaus, colaborando na pesquisa e elaboração do projeto de moradia coletiva mínima. No trabalho de graduação interdisciplinar de Cesar Augustus de Santis Amaral encontra-se dados sobre o trabalho desenvolvido por Taut. “Taut já havia construído exemplos destas moradias nos subúrbios de Berlim-Britz (1925) e de Berlim-Zehlendorf (1926), dois entre alguns poucos bairros grandes executados entre 1924 e 1933, período em que taut trabalhou como diretor das construções da Gehag, aquela que foi, e ainda é, a maior sociedade de construção civil de Berlim. Em ambos, Taut impôs uma unificação dos tipos de edificação, quatro em Britz e três em Zehlendorf. Preocupado com a qualidade de vida, variou a planimetria dos bairros fornecendo uma aparente unidade aos aglomerados.”. (1996, p.81)

Sabe-se que no período pós Bauhaus, depois de graduado, em 1933, como engenheiro arquiteto pela Technische Hochschule Berlim Charlotenburg, Reif retornou para a Polônia, onde desenvolveu alguns projetos. Em 1935, revalidou seu diploma na Universidade Técnica de Varsóvia, onde permaneceu até 1939, realizando, também, alguns projetos para a cidade de Katowice. Com a 2ª. Guerra Mundial, Varsóvia foi destruída. Reif regressou, então, à cidade de seu nascimento, onde sua mãe ainda vivia. Nesta cidade Reif foi incumbido de chefiar a defesa civil do bairro onde morava. Em Przemysl houve também a invasão russa, forçando o arquiteto partir para Lwow. Victor, então, passou a trabalhar para uma organização estatal que fornecia produtos de madeira para o exército. Rapidamente tornou-se planejador da indústria onde trabalhava, passando a supervisionar o transporte de toras, desde a serragem até a secagem e serraria.

Em 21 de junho de 1941, Victor Reif foi descoberto pelas tropas alemãs e estas encarregaram-no de executar projetos de hospitais civis e militares para o governo. Em 1944, foi aprisionado e enviado ao campo de concentração Gross-Rossen na Silésia, sendo, após alguns meses, transferido para um campo de concentração na Tchecoslováquia, onde permaneceu até o final da 2ª. Guerra Mundial.

Finalmente liberto, o arquiteto foi nomeado chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de Waldenburg, atual Wabrych, na Polônia. Executou o projeto do Monumento às Vítimas de Guerra, além do Pavilhão da Indústria de Cristais e Porcelana. Segundo César Augustus de Santis Amaral (1996, p.84), seu último trabalho junto a este departamento, foi à supervisão da construção do edifício Shocken, projeto de Erich Mendelsohn, em Wroclau.

Em dezembro de 1948 teve que deixar seu país, rumando em direção a Munique, onde ficou com sua esposa e filha até 1950. Neste ano, escolheu então, uma nova pátria, o Brasil. Chegando ao Rio de Janeiro, encantou-se: "... Fiquei impressionado pela nova arquitetura realizada pelos jovens arquitetos, Lúcio Costa irmãos Roberto, Reidy e Oscar Niemeyer. O prédio do Ministério da Educação, o Museu de Arte Moderna, no aterro da Glória, o Pedregulho, a Associação Brasileira de Imprensa; uma perfeita harmonia entre a paisagem e a arquitetura". (Revista AU 78, p. 95) Depois de um ano no Brasil, transferiu-se para São Paulo onde inicialmente trabalhou para Lucjan Korngold, no detalhamento de projetos de residências. Realizou várias obras particulares e em 1966, abriu seu próprio escritório no edifício Grande Avenida. Contudo, um incêndio no prédio em 1969, fez com que Reif aceitasse um convite de Franz Heep para lecionar na Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie onde trabalhou durante 29 anos.

Composição e Introspecção nos Projetos Arquitetônicos

É importante ressaltar o fato de que Victor Reif enviou, para II Salão Paulista de Arte Moderna, que aconteceu no ano de 1952, um projeto para uma casa de campo. "Sua apresentação em duas pranchas, inovadora pelo emprego da técnica mista de aquarela, colagem e grafite não passou despercebida pelos editores da revista Acrópole", que o procuraram para a publicação do projeto.". (Revista AU 78, p. 95) Essa publicação rendeu solicitações de projetos por parte de algumas construtoras. Pretende-se então, esclarecer, através da análise de algumas questões relativas a integração da arte e arquitetura nos projetos de Reif, a clara inserção da produção do arquiteto, no contexto da arquitetura paulistana moderna das décadas de 50 e 60.

Para a compreensão do partido de algumas obras de Victor Reif, é necessário o entendimento do processo de ensinamento nos cursos da Bauhaus. Como exemplo será utilizado o curso preparatório da Bauhaus: "As formas e o desenho analítico", que teve, na escola de Dessau, seu primeiro semestre aplicado em setembro de 1926. O ensino era feito a partir do estudo dos períodos passados (principalmente do século XIX) sobre a evolução da concepção de formas e seus conteúdos. Nesse curso, foram feitas análises da forma como composição gráfica. O valor pictórico das cores, que levava em conta características físicas, químicas, fisiológicas e psicológicas também era estudado.

A partir da aula dada em 1º de março de 1929, pode-se fazer uma análise do partido de alguns projetos de Victor Reif, usando as interpretações feitas sobre as diferenças de composição de formas e luz entre uma catedral gótica e uma fábrica moderna. A catedral gótica servirá de referência para os projetos residenciais

e as fábricas modernas para os projetos bancários. Em primeiro lugar os projetos devem ser entendidos como uma composição (estrutura) de formas, que decorrem da finalidade, ou seja, da intenção do projeto. A forma da entrada e a luz são alguns pontos chaves para esta comparação que levará a compreensão da composição do projeto.

Na catedral gótica a forma da entrada é escondida e na fábrica moderna é imediatamente visível, sendo uma abertura larga e grande, a mais clara possível. Esta claridade também é percebida rapidamente nos projetos para as agências do Banco Auxiliar de São Paulo. Já no projeto das residências a forma da entrada está praticamente escondida por um jogo de volumes mais pesados que constroem a fachada.



Figura 1: Fachada frontal da agência, já demolida, do Banco Auxiliar de São Paulo, na Avenida Brigadeiro Luis Antonio. (Revista Acrópole, 1959, p. 104.)

A falta de luz na entrada escondida da catedral gótica pode ser interpretada a partir do momento que se entende que a intenção da “catedral é tirar o homem da vida cotidiana.” (KANDINSKY, 1996, p.183) Com essa interpretação de Kandinsky, talvez seja possível entender a intenção de Victor Reif em seus projetos de tornar a residência “...introvertida, isolada da rua...”.(Revista Acrópole, 1964, p. 35) Talvez o arquiteto quisesse forçar a entrada do cidadão, e dá-lo a sensação de saída da vida cotidiana. A intenção dos projetos residenciais era mais voltada ao lazer e a sensação de prazer do homem.



Figura 2: Fachada frontal da residência localizada na Rua João Lourenço, 442, projetada ao senhor Cis José Salmi. (fotografada em dezembro 2002.)



Figura 3: Jardim interno da residência localizada na Rua João Lourenço, 442, projetada ao senhor Cis José Salmi. (fotografada em dezembro 2002.)

A senhora Salmi, em seu depoimento no dia 25 de novembro de 2002, disse que Reif considerava que seu projeto teria características modernas mesmo no século 21. Comentou também que o arquiteto voltou todas as aberturas dos quartos para o jardim interno, onde está a piscina. Tratou a fachada frontal com rigidez, um muro de pedras que separaria a vida da casa da vida da rua.

A residência no Jardim América projetada para Georges H. Kahlil recebeu o 1º prêmio “Governador do Estado” no VIII Salão Paulista de Arte Moderna. Essa residência também foi publicada no livro da arquiteta Marlene Acayaba “Residências em São Paulo: 1947 – 1975”.

No projeto de residência no Jardim América “o bloco social... Abriga um grande living, biblioteca e sala de jantar. Estas peças interligadas garantem a possibilidade de uma vida social em maior escala. As grandes aberturas de cristal deste bloco dão para um jardim interno, uma espécie de living descoberto com terraço e espelho d’água...Uma galeria social com bar e jardim de inverno atravessa e liga os blocos...”. (Revista Acrópole, 1959, p. 360) social, de dormitórios e de serviços.

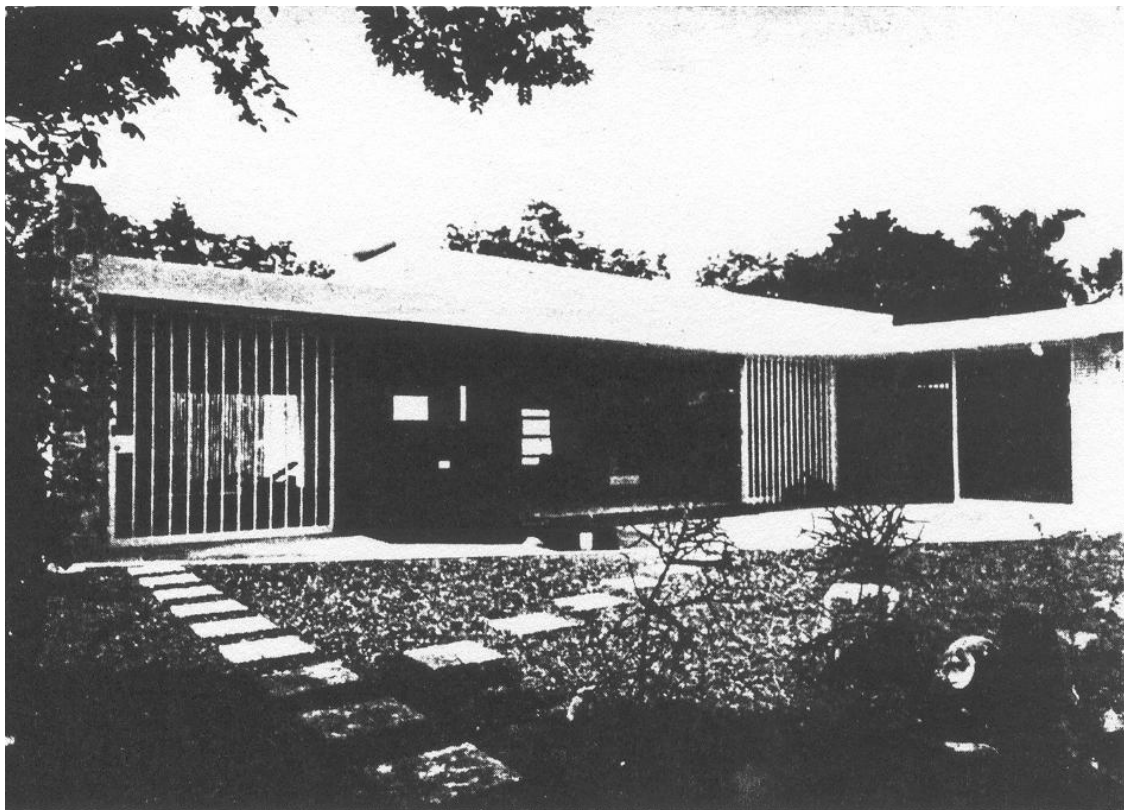


Figura 4: Jardim interno da residência no Jardim América, localizada na Rua Venezuela, projetada ao Sr. Georges H. Khalil. (Revista Habitat, 1959, p. 5.)

Reif traduzia em seus projetos sua personalidade fechada e totalmente introvertida. Assim sendo, não era um homem de muitos amigos, nem de relacionamento fácil.

Conclui-se, que esse partido não se relacionava com exigências de clientes, mas sim na produção de uma arquitetura de qualidade, referência de Victor Reif, baseada e referenciada em obras de seus professores e na sua formação erudita. Mesmo assim, “A característica introvertida refere-se ao aspecto funcional orgânico, com orientação da vida para dentro. Essa referência pode ser apontada como partido de Reif.” (Revista AU p. 93)

Painéis e Esculturas nos Projetos Arquitetônicos

Com a atuação de Le Corbusier no edifício do Ministério da Educação e da saúde Pública e sua proposta de colaboração entre artistas e arquitetos, surge no Brasil a preocupação com a arte relacionada à produção arquitetônica. Na proposta de Le Corbusier as intervenções artísticas deveriam estar presentes nos projetos estruturando espaços e ressaltando pontos importantes da composição arquitetônica.

Debates relacionados ao tema: integração das artes plásticas na arquitetura acontecia nos CIAMs, sendo o primeiro em 1947 no VI CIAM e após esse, outro, em 1951 no VIII CIAM. Esses debates surgiram devido a um encontro entre Giedion, Sert e Léger, que defendiam “... que a integração com as demais artes era necessária para que a arquitetura se tornasse efetivamente monumental, no sentido de ser portadora de uma mensagem a ser lembrada e transmitida às gerações futuras.”. (ANELLI, 2001, p.139)

Sem um plano definido a arte caracterizava, principalmente, locações pontuais de obras, ora ligadas a esforços embelezadores, ora a datas comemorativas. (SIMÕES; RIGHI; 2001, p. 2) O marco em São Paulo, na instauração de painéis artísticos em edifícios, pode ser considerado o painel de Di Cavalcanti, para o Teatro Cultura Artística de Rino Levi em realizado entre 1947 e 1949. Importante é ressaltar a interação desse painel intitulado “Alegoria às Artes”, onde havia uma composição de figuras femininas, que faziam alusão às musas e bailarinas do teatro brasileiro; à forma curva do painel decorrente da arquitetura do teatro. “A referida forma, juntamente com a escolha de tema alegórico ligado ao teatro, faz uma transposição, para a fachada do edifício, das atividades realizadas em seu espaço interno, preocupação constante nos projetos de Rino Levi, segundo o arquiteto e professor Renato Anelli.” (CAMPOS, 2001, p.96)

No Brasil, os arquitetos dessa época defendiam que a arquitetura é um fator que provoca emoções como se fosse um fenômeno poético, e que deve estar integrada a arte. Segundo Lúcio Costa a arquitetura precisa “...sobreviver no tempo quando funcionalmente já não for mais útil.”. (ANELLI, 2001, p.140)

Já Walter Gropius tinha uma outra visão. Apesar de defender o trabalho interligado entre artistas e arquitetos, baseava-se, também, em sua proposta de unidade artística que acontecia da aproximação das artes plásticas com as artes aplicadas. Em sua concepção, a arte adquiria valores estruturadores da vida da sociedade e não era simplesmente um fenômeno poético. A união da arte e da arquitetura aparecia a partir do momento em que a forma se tornava realidade. Desse modo tentava evitar a subordinação do artista ao arquiteto, pois entendia que a obra final deveria surgir a partir de um trabalho de equipe.

Nos projetos de Reif, painéis e esculturas foram realizados por artistas como Calabrone, que fundiu a escultura em concreto para a parede curva de na entrada do edifício Diana, Aldemir Martins, com painéis em pergaminho e pinturas em acrílico e Clóvis Graciano. Entretanto, com o passar dos anos, atendendo a uma possível medida de economia, os arquitetos em geral, diminuíram a procura de colaboradores como pintores e artistas plásticos. Pode-se perceber então, falta de relação entre arte e função do edifício nos projetos de Victor Reif, em virtude da inaceitável subordinação, pelos artistas, das obras de arte ao desenho arquitetônico.

Segundo Aldemir Martins, em entrevista concedida em seu atelier dia 14 de maio de 2003, seus painéis somente eram concebidos quando tinha vontade. Pintava o que queria, “o que vinha na cabeça”. Mesmo assim, a busca a monumentalidade, a necessidade de permanência e perduração eterna, existia nas obras de arte que eram inseridas nos projetos de Reif. Conforme constatado anteriormente, a necessidade da monumentalidade nas edificações acontecia em virtude da procura de elevação da qualidade de vida nas cidades, questão discutida especialmente no VIII CIAM em 1951.

Confirmando, mais uma vez, Aldemir Martins conta que passou a ser convidado a colocar suas pinturas nos projetos de Reif a partir de 1965, quando descobriu a resistência da tinta acrílica. “Sempre fiz pintura. A dificuldade que eu tinha era essa. Como eu trabalhava com lápis, não tinha consistência, desaparecia logo. Até que descobriram o acrílico, e quando eu comecei a usar o acrílico foi ótimo! Era obrigado a ser assim. Tinha que ser um material que durasse muito e não tinha. Não existia... Em sessenta e cinco eu fui a Londres, em Londres eu descobri que pintavam ainda com, que dissolviam a tinta em um outro material, e pintavam.” Segundo o artista o acrílico é um material durável e é inclusive usado na pintura externa de foguetes. “Durável, é usado para pintar coisa de mandar coisa para o espaço, coisa planetária...foguete, exatamente. É um material que nunca acaba.

O uso da tinta acrílica, no sentido da busca da monumentalidade e acentuação do caráter brasileiro moderno, quando entendido como material resistente à ação do tempo, pode ser esclarecido pela afirmação de Maria Cristina André Campos: “A opção pelo uso de materiais resistentes à ação do tempo ... está de acordo com o desejo de perpetuação do moderno.” (CAMPOS, 2001, p.101)

A partir dos estudos de composição de formas e planos da Bauhaus, e entendendo o caráter introvertido de Victor Reif, surge a questão sobre a posição das entradas dos edifícios que ficam em planos um pouco escondidos. Nota-se novamente a intenção de isolar a vida interior do edifício, da vida da rua. Essa conclusão tem como base o partido adotado pelo arquiteto no projeto de residências. Citando mais uma vez o artigo de Rino Levi: "De todas as manifestações humanas, a arte é a que mais e melhor exprime a personalidade. Nela o artista relata a si próprio, embora inconscientemente.". (XAVIER, 2001, p..314)

Apesar da constatação da falta de relação entre arte e função do projeto arquitetônico em algumas obras de Victor Reif, parece que o painel de azulejos coloridos do Edifício Itacolomi, localizado na Rua Itacolomi, 465, possa ter uma intenção plástica decorativa relacionando-se com a função do mesmo. O uso da cor preta tem a intenção de escurecer a entrada principal do prédio que se localiza em um plano ainda mais fundo do que o plano do painel.

No livro Rino Levi - Arquitetura e Cidade, os autores Abílio Guerra e Renato Anelli defendem a concepção moderna de plano, quando este “é concebido como membrana mediadora entre dois espaços distintos, e não apenas uma parede de fechamento, constituindo uma interface entre dois espaços e não um simples corte no espaço contínuo. Uma mediação que pode ocorrer tanto entre os espaços do edifício e da cidade, como internamente no edifício. Por seus atributos, o plano é o momento de maior tensão do projeto.”... Nos painéis sobre paredes de vedação o desenho constrói uma textura que tem papel ativo na configuração da forma e do espaço arquitetônico. Os painéis de ladrilhos ... potencializam as diferenciações das superfícies e, por sua relação quase mimética com a própria arquitetura, acentuam um caráter informativo, como índice dessa arquitetura.” (ANELLI, 2001, p.142, 143)



Figura 5: Painel de azulejos para a fachada do Edifício Itacolomi, localizado na Rua Itacolomi, 465. (fotografada em dezembro 2002.)

No projeto para o Banco Auxiliar de São Paulo da Rua Augusta havia um painel decorativo de 10m de comprimento, de autoria de Clóvis Graciano, como fundo do salão principal.

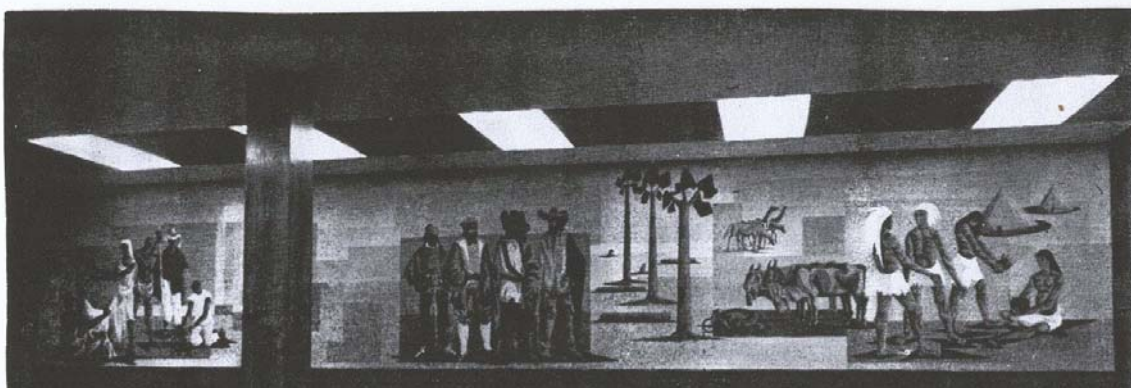


Figura 6: Painel de Clóvis Graciano para a agência, já demolida, do Banco Auxiliar de São Paulo, na Rua Augusta. (Revista Acrópole, 1959, p. 10.)

Clóvis Graciano aparece como “o artista que mais consolida o imaginário do que São Paulo gostaria de ser naquele momento.”. (CAMPOS, 2001, p.100) O artista forma, inclusive uma firma juntamente de seu filho, José Roberto Graciano, e dos artistas Paulo Maranca, Gontran Guanaes Neto. O interesse de Graciano pela história de São Paulo é claramente percebido em seus painéis, denotando vinculação da obra de arte com a postura modernista de valorização das raízes brasileiras e paulistas, quando o artista exalta episódios da história e da cultura de nosso país.

Segundo Mônica Junqueira, durante o curso de “Arquitetura Brasileira Moderna” na pós-graduação da Universidade Mackenzie, o convite feito por Reif a determinados artistas plásticos e escultores para inserção de suas obras de arte em seus projetos arquitetônicos, pode ser encarado como uma maneira de reforçar o caráter brasileiro moderno que se desejava que seus edifícios assumissem.

A necessidade do reforço do caráter brasileiro moderno nos projetos de Reif pode ser explicada através do artigo “A arquitetura como plástica e a importância atual da síntese das artes”, de Mario Barata. Neste, o autor coloca que na verdade as artes se integram “em função das necessidades materiais, espirituais e emotivas do homem. A pintura, a escultura e a ornamentação (aplicações de ferro, painéis abstratos de mosaicos etc.) sobrevivem – por menos que isso seja claro aos contemporâneos – em correspondência a imperativos de ordem cultural e estética, que impedem o desaparecimento das artes e o empobrecimento que disso resultaria para a espécie, tanto no plano intelectual-emotivo quanto no da sensibilidade humana.”. (XAVIER, 2001, p.320)

Referências Bibliográficas

ACAYABA, Marlene Milan & FICHER Silvia. Residências em São Paulo 1947-1954. 1 ed. São Paulo: Eucatex, 1986.

Agência do Banco Auxiliar de São Paulo. Revista Acrópole, São Paulo, n. 243, p. 104-105, 1959.

AMARAL, César Augustus de Santis. Os caminhos do Mestre. Victor Reif Arquiteto. Trabalho de Graduação Interdisciplinar, FAU/ Mackenzie, São Paulo, 1996, p. 79-90

AMARAL, Cesar Augustus de Santis. Victor Reif: Uma Arquitetura “Introvertida”. Revista AU, São Paulo, n. 78, p. 93-98, 1998.

ANELLI Renato. Das artes decorativas à síntese das artes. In: GUERRA, Abílio (Org.). RINO LEVI – arquitetura e cidade. 1 ed. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001. p. 133-147.

BENÉVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. 1 ed. São Paulo: Fau, 1976.

CAMPOS, Maria Cristina André. Percorrendo a São Paulo dos Painéis e dos Murais. Memória Urbana: Mural Moderno em São Paulo, Dissertação de Mestrado, FAU/ USP, São Paulo, 2001, p. 93-104.

KANDINSKY, Wassily. Curso da Bauhaus. 1 ed. Lisboa: Edições 70, 1987.

LEVI, Rino. A Arquitetura é arte e ciência. In: XAVIER, Alberto (Org.). Depoimento de uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 313-317.

Reforma de um prédio: Banco Auxiliar de São Paulo. Revista Acrópole, São Paulo, n. 253, p. 8-10, 1959.

Residência na Vila Nova Conceição. Revista Acrópole, São Paulo, n. 309, p. 35-37, 1964.

Residência no Jardim América: 1º. Prêmio Governo do estado no VII Salão de Arte Moderna. Revista Acrópole, São Paulo, n. 250, p. 360-363, 1959.

Residência térrea no Jardim América. Revista Habitat, São Paulo, n. 53, p. 4-8, 1959.

SIMÕES, Eleonora Ulian de Paula; RIGHI, Roberto. A expressão artística moderna de caráter público na arquitetura e no espaço urbano da cidade de São Paulo através de obras de Brecheret, Di Cavalcanti e Clóvis Graciano. IV SEMINÁRIO DOCOMOMO – BRASIL. Cataguases, 2001.